

# **Die März Akten**

## Praktiken von Literaturakteuren um 1968

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
**Lisa Utsch**

aus  
Siegen

Bonn, 2025

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

**Zusammensetzung der Prüfungskommission:**

Jun.-Prof. Dr. Christopher Busch  
*(Vorsitzender)*

Prof. Dr. Kerstin Stüssel  
*(Betreuerin und Gutachterin)*

Prof. Dr. Achim Landwehr  
*(Gutachter)*

Prof. Dr. Nacim Ghanbari  
*(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)*

Tag der mündlichen Prüfung: 09.03.2022

## Inhaltsverzeichnis

- 1 „Antiautoritär zu sein, war unser höchstes Ideal“ –  
Semantische und praxeologische Vorbemerkungen 1
  - 1.1 Semantische Vorbemerkungen 2
  - 1.2 Praxeologische Vorbemerkungen und Aufbau der Arbeit 6
- 2 Praxeologie (in) der Literaturwissenschaft – eine Bestandsaufnahme 17
  - 2.1 Interdisziplinäre Praxistheorie 17
    - Vokabular 17 | Praktiken der Forscher\*innen und der Erforschten 19 | Innovatives Potenzial 21 | Neuperspektivierungen 23 | Interdisziplinäre Methoden? 24
  - 2.2 Forschungsansätze und Konzepte 26
    - Ethnografie 26 | Begehbare Literatur 30 | Grenzobjekte 31
  - 2.3 Praktikentypen 36
    - Philologische Praktiken 36 | Literarische Praktiken 38 | Literaturbezogene Praktiken 39
  - 2.4 Subjektivierung/Subjektformen 41
  - 2.5 Hypothesen 43
- 3 Historische Praxeologie der Buchproduktion –  
Möglichkeiten und Grenzen 45
  - 3.1 Historische Praxeologie – Erforschung historischer Gegenwart 45
    - Materialität 46 | Prozessualität 51 | Historizität 54 | Modus der Erkenntnisvermittlung 55
  - 3.2 Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla: *ACID. Neue Amerikanische Szene* (1969) 58
    - 3.2.1 Praktiken des Verlegens: Jörg Schröder 58
      - Ursprünge, Etablierung und Transformation 58 | Verlagsgründung: Kollektiv vs. Entscheidungshoheit 61 | Praktiken des Entscheidens 66 | Das Leitbild: Verlegerisches Kommunikationsmedium 68 | Verlagsprogramm 72 | Corporate Design 75 | Autobiografisches Erzählen als verlegerische Praktik 77
    - 3.2.2 Wahrnehmungsrevolution: Die Neue Sensibilität 80
      - Voraussetzungen: Kunst und Antikunst und Marcuses Entsublimierungsthese 80 | Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität 81 | Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität als Einübung neuer literarischer Praxis 83
    - 3.2.3 Praktiken der Publikationsform: Anthologie 85
      - Brinkmanns Anthologieverständnis 85 | Variationen des Sammelwerks 88 | Exkurs: Dieter Wellershoffs Anthologien *Ein Tag in der Stadt* (1962) und *Wochenende* (1967) 91
    - 3.2.4 Praktiken der Herausgabe: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla 95

Ursprünge, Etablierung und Transformation 95 | Typen der Herausgeberschaft heute 99 | Brinkmanns herausgeberisches Selbstverständnis 101 | Praktiken der Auswahl 105 | Praktiken der Anordnung 106 | Textverfahren: Nachbemerkung der Herausgeber 109 | „Wir waren ja nie in Amerika“: Interview mit dem *ACID*-Herausgeber Ralf-Rainer Rygulla 114

### 3.3 Renate Matthaei: *Trivialmythen* (1970) 123

#### 3.3.1 Praktiken der Herausgabe: Renate Matthaei 123

Textverfahren: Vorwort der Herausgeberin 123 | „Um es einmal so zu nennen“: Nettelbecks Zitatmontage in praxeologischer Perspektive 132 | Praktiken der Auswahl 138 | Praktiken der Anordnung 143 | Matthaeis herausgeberisches Selbstverständnis 144 | Literaturproduzentinnen 146 | *Trivialmythen* als „Abfall“ der *Grenzverschiebung* 150 | Dies ist ein Grenzobjekt: Transformationen des Typoskripts 156

#### 3.3.2 (Anti-)Autoritäre Covergestaltung 161

Die Rache des Uve Schmidt 161 | Autoritätsverhältnis Verleger-Herausgeberin 164 | Matthaeis antiautoritäres Selbstverständnis 168

### 3.4 Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried* (1972) 171

#### 3.4.1 Praktiken der Gattung Autobiografie 171

Peritexte 171 | Struktur 174 | Memoiren 178

#### 3.4.2 (Para-)Textgenese: Herhaus nimmt Schröder an die Hand 181

Auktoriale Praktiken: Praktiken des Schreibens vs. Praktiken des mündlichen Erzählens 181 | Erzählen *in actu* und *in situ* 190 | Mäeutik und Oral History: Herhaus als Geburtshelfer? 197

#### 3.4.3 *Schröder erzählt*: Aber wie? Bausteine der lebensgeschichtlichen Narration – Struktur und Subjektivierung 206

Struktur 206 | Anekdotisches Erzählen als auktoriales Subjektivierungsmittel und verlegerischer Subjektivierungseffekt 209

## 4 Forschungsprozess revisited, oder: Wie diese Arbeit entstand 218

Methodenanarchismus? 218 | Doing science 220 | Writing science 225

## 5 Variationen des (Anti-)Autoritären 228

Literaturverzeichnis vi

Abbildungsverzeichnis xxix

Danksagung xxxi

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Korrespondierende Methoden, Forschungsansätze und Konzepte 7 | Abbildung 2: Kategorisierung des praxistheoretischen Vokabulars 17 | Abbildung 3: Schwache und starke Strukturierung von Grenzobjekten 35 | Abbildung 4: Typisierung des Korpus 49 | Abbildung 5: Aufruf der Literaturproduzenten, Auszug 64 | Abbildung 6: Erstausgabe von *ACID* (1969) 75 | Abbildung 7: Corporate Design des März Verlags 76 | Abbildung 8: Visualisierung der Argumentation 83 | Abbildung 9: „Wie ich lebe und warum (1970)“ 129 | Abbildung 10: Rolf Dieter Brinkmann, Dieter Wellershoff und Renate Matthaei (v.l.n.r) im Garten des Verlags Kiepenheuer & Witsch 130 | Abbildung 11: Sozio-ästhetisch-technischer Transformationsprozess 156 | Abbildung 12: Cover der *Trivialmythen* 161 | Abbildung 13: Cover der *Grenzverschiebung* 169 | Abbildung 14: Cover der Neuausgabe von *Siegfried* 173 | Abbildung 15: Schröder und seine Mutter 173 | Abbildung 16: Struktur von *Erste Sezession* 211 | Abbildung 17: Lisa Utsch und Jörg Schröder, Berlin 2016 212 | Abbildung 18: Struktur II von *Erste Sezession* 213 | Abbildung 19: Struktur III von *Erste Sezession* 214 | Abbildung 20: Struktur IV von *Erste Sezession* 215 | Abbildung 21: Straßenkämpfe in Berlin am 18./19. März 1848 215 | Abbildung 22: Heesens Vorgehensmodell 224

# 1 „Antiautoritär zu sein, war unser höchstes Ideal“<sup>1</sup> – Semantische und praxeologische Vorbemerkungen

Sich, mit Rainald Goetz gesprochen, »sachwärts« zu wenden, das heißt sich auch in disziplinfremde Sachlagen einzuarbeiten, wird viel Zeit und Mühe kosten, verspricht aber ein vielfach gesteigertes Verständnis für die literarische Gegenwart.<sup>2</sup>

Anja Johannsens „Plädoyer“ sieht in der praxeologisch angeleiteten Literaturwissenschaft die Chance, die literarische Gegenwart besser zu verstehen. Da sich das Verstehen diesem Ansatz nach über die kulturtheoretische Kategorie der Praktik vollzieht, wird die literarische Produktion (Ermöglichungsbedingung der literarischen Gegenwart) als „kulturelle Praxis und als soziales Handeln“<sup>3</sup> begriffen, dessen Erforschung nach einer interdisziplinären Perspektive verlangt. Denn der Beobachtungsfokus verschiebt sich somit auf die text- bzw. werkkonstituierenden Praktiken und ihre ausführenden Subjekte. Dieser Beobachtungsfokus wird entsprechend erweitert, wenn Gegenwart historisiert wird, denn damit gehen theoretische und methodische Konsequenzen einher.

An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit an, deren vorrangige Ziele theoretisch-methodischer/methodologischer Natur sind und die den Fragen nachgeht, *wie* Literatur einer vergangenen Gegenwart gemacht wurde und wie dies *beobachtet* werden kann. Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit sind die Jahre 1967 bis 1972. Diese historische Gegenwart wird, so die These, als Handlungs- und Möglichkeitsraum begriffen, der in Praktiken bzw. in ihren Spuren konserviert wurde. Diese Spuren, die sich in die Materialität des Korpus eingeschrieben haben, werden in einem Zusammenspiel von philologischen und praxeologischen Verfahren beobachtbar und beschreibbar gemacht, wobei Beobachtung hier die interpretative Rekonstruktion der Kooperations- und Produktionsprozesse meint. Dabei konzentriert sich die Arbeit auf drei für die Literaturproduktion entscheidende Praxisformen (Verlegen, Herausgeben und Schreiben bzw. Erzählen), die maßgeblichen Einfluss auf die Konstitution der untersuchten Werke hatten (*ACID*, *Trivialmythen* und *Siegfried*), die zwischen 1969 und 1972 in dem von Jörg Schröder gegründeten März Verlag erschienen sind. Praxisformen konstituierenden jedoch nicht nur das literarische Werk, sondern bestimmen auch die Form des ausführenden Subjekts: In diesem Sinne werden die an der Produktion beteiligten Literaturakteure praxistheoretisch als

---

<sup>1</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

<sup>2</sup> Johannsen, Anja: To pimp our minds sachwärts. Ein Plädoyer für eine praxeologische Gegenwartsliteraturwissenschaft. In: Hugo Dittberner (Hg.): *Zukunft der Literatur*. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 179-186. Hier: S. 185.

<sup>3</sup> Ebd., S. 181.

Subjektformen perspektiviert, die sich als bereichsspezifische Typisierungen in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis mit Praktiken und zeitgenössischen Diskursen subjektivieren. Von besonderer Bedeutung für diese Arbeit sind dabei die literarischen Diskurse über die gewählte Publikationsform (Anthologie) und Gattung (Autobiografie) sowie die Protestsemantik um 1968, denn erst durch die Einbindung der Praktiken in ihre jeweiligen diskursiven Kontexte können Handlungslogiken entfaltet werden. Die literarischen Subjektformen werden somit dort beobachtet, wo sie praxistheoretisch angesiedelt sind: an der Schnittstelle von Mikro- und Makroebene.

Im Vollzug der Subjektivierung zeigt sich zudem, wie die Akteure mit den Anforderungen (Kohärenz) ihrer Subjektform umgehen und wie sie gleichzeitig ihren Spielraum (Kontingenz) bei der Ausgestaltung nutzen. Die Kontingenz, die hier im Vordergrund stehen soll, wird als ‚Selbst-Bildung‘ begriffen und hebt dabei den „Eigenanteil der Individuen an der praktischen Aus- und Umgestaltung vorgefundener Subjektformen und damit an ihrer eigenen Subjektwerdung in verschiedenen Kontexten“<sup>44</sup> hervor. Die *ACID*-Herausgeber Rolf-Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, die *Trivialmythen*-Herausgeberin Renate Matthaei und der *Siegfried*-Autor und März-Verleger Jörg Schröder bilden dafür den Ausgangspunkt der Beobachtung.

Ein gesteigertes Verständnis für die historische literarische Gegenwart um 1968 wird somit (1) über die Darstellung theoretischer Prämissen und methodischer Möglichkeiten der Erforschung der Vergangenheit sowie (2) durch die systematische Untersuchung ausgewählter Praxisformen und ihrer korrespondierenden Subjektformen generiert. Zudem wird das Verstehen literarischer Produktion gesteigert, indem die Untersuchung (3) nicht autorzentriert, sondern multiperspektivisch aufgebaut ist. Neben den Herausgeber\*innen werden bei der Rekonstruktion der Kooperationsprozesse so immer wieder weitere von der Forschung vernachlässigte Akteure wie Lektor\*innen oder Hersteller\*innen auftreten.

## 1.1 Semantische Vorbemerkungen

Die erste Fragedimension der Arbeit (wie kann die literarische Praxis einer vergangenen Gegenwart beobachtet werden?) muss zwangsläufig an einem Gegenstand beantwortet werden, der wiederum die zweite Fragedimension produziert (wie wird Gegenwartsliteratur gemacht?). Obwohl sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit also primär

---

<sup>44</sup> Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Selbst-Bildungen: Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript, 2013, S. 9-30. Hier: S. 21.

auf den literaturwissenschaftlichen Umgang mit der Praxistheorie und ihrer Forschungsansätze konzentriert, liefert die Arbeit auch einen Beitrag zur bisher überschaubaren März-Forschung, denn die Methode(n) finden Anwendung an einem bestimmten Gegenstand, über den somit auch Aussagen getroffen werden. März und der politische Diskurs um 1969 sind dabei eng verbunden: Schon 1972 hat Karl-Heinz Bohrer den März Verlag als „den kulturrevolutionären Verlag“<sup>5</sup> der 1968er-Revolution bezeichnet. Doch die damit konstatierte Bedeutung spiegelt sich nicht in der Forschungsliteratur wider. Gemessen an seiner literatur- und kulturhistorischen Bedeutung für die Literaturgeschichte um 1968 gibt es über den März Verlag wenige, wenn auch aufschlussreiche Arbeiten.<sup>6</sup> Hervorzuheben sei dabei zum einen *Immer radikal, niemals konsequent* von Jan-Frederik Bandel, Barbara Kalender und Jörg Schröder, in dem Kalender und Schröder selbst die Verlagsgeschichte von März erzählen und dabei bereits mit dem Untertitel *Erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art* andeuten, dass März mehr geleistet hat, als Literatur nur zu produzieren und zu vertreiben. Zum anderen die autobiografische Reihe *Schröder erzählt*, die bis zu viermal im Jahr erschien und in der Schröder sowohl über sein Leben und von März berichtete als auch zu aktuellen Ereignissen Stellung bezog.<sup>7</sup> Aus dem Untertitel geht des Weiteren hervor, dass sich die März-Produktion als Beitrag zur literarischen „Postmoderne“ versteht – allerdings fehlt im einschlägigen Überblicksartikel des germanistischen Reallexikons jeder Bezug.<sup>8</sup> Das ist typisch für die Vernachlässigung von März in der literaturhistorischen Rezeption. Die vorliegende Arbeit leistet somit einen Beitrag, dieses Desiderat zu beheben, in dem sie sich der literarischen *Praxis* von März und seiner Verbündeten, exemplifiziert an drei einschlägigen Publikationen des Verlags, widmet und sich so gleichzeitig als Beitrag zu einer performativen Literaturgeschichtsschreibung<sup>9</sup> versteht.

---

<sup>5</sup> Bohrer, Karl Heinz: Nur 4 Jahre. März beantragt Vergleich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.10.1972.

<sup>6</sup> Vgl. u.a. Herrmann-Trentepohl, Henning: Schröders Bein. Autobiographie, Zeitgeschichte und Skandal in Jörg Schröders autobiographischem Werk: „Siegfried“, „Cosmic“ und „Schröder erzählt“. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 439-448; Heineman, Elizabeth: Jörg Schröder, linkes Verlagswesen und Pornografie. In: Sven Reichardt/Detlef Siegfried (Hg.): *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*. Göttingen: Wallstein 2010, S. 290-312; Stanitzek, Georg: März & Gespenster. In: *Merkur* 67/2 (2013), S. 154-161.

<sup>7</sup> Vgl. u.a. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt*. Schwarze Serie. Augsburg: März Desktop 2001.

<sup>8</sup> Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: Postmoderne. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 136-140.

<sup>9</sup> Vgl. Dücker, Burckhard: Vorbereitende Bemerkungen zu Theorie und Praxis einer performativen Literaturgeschichtsschreibung. In: Elias, Friederike et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 97-128 (s. ausführlich dazu Kapitel 1.2 Praktikentypen).

Der Zeitraum um 1968 ist ideal für die Beobachtung von kontingenten Elementen der Praxis, denn „[e]in wesentliches Element der kognitiven Orientierung der Studentenbewegung war ihr Selbstverständnis als Träger gesellschaftlichen Wandels“,<sup>10</sup> was nichts anderes bedeutet als Routinen aufzubrechen und somit die bisherige Praxis, ob im privaten oder öffentlichen Raum, zu stören. Die Akteure thematisieren also selbst die Praxis, die ihnen zuwider ist, und ihren Handlungsspielraum, der die Möglichkeit subversiven Verhaltens bietet, was die Beobachtung in der Retrospektive in besonderem Maße ermöglicht. Diese Selbstthematisierung fußt dabei auf der Protestsemantik um 1968, die sich u.a. aus den Kategorien ‚Autorität‘ einerseits und ‚Aufklärung‘ andererseits speist. Angestoßen durch die von Theodor W. Adorno mitverfasste soziologische Studie *The Authoritarian Personality* (1950) avancierte ‚Autorität‘ zu einer wichtigen (analytischen) Kategorie der Neuen Linken, die gesamtgesellschaftliche Herrschaftsstrukturen beschreibbar machte. Zudem wurden aus dieser Kategorie antiautoritäre „Transformationsstrategien“<sup>11</sup> abgeleitet, womit die (studentische) Neue Linke neben der Kritischen Theorie auch „in der anarchistischen Traditionslinie des späten 19. Jahrhunderts [stand].“<sup>12</sup> Diese Transformationsstrategien speisten sich im wesentlichen aus einer Veränderung der Subjektkonstitution und der Ermöglichung der gesellschaftlichen und politischen Teilhabe. Dazu gehörte u.a. die Einrichtung von Kinderläden, die als Gegenentwurf zu städtischen Kindergärten gegründet wurden<sup>13</sup> und Strukturen abzuschaffen versuchten, die die Entstehung eines autoritären Charakters beförderten, wie ein allzu asymmetrisches Verhältnis zwischen Kind und Erzieher\*in oder zu großer Gruppen von Kindern, die erhöhten Reglementierungsaufwand bedeuteten.<sup>14</sup> Daneben bildete die „Selbstorganisation in Gegenkonstitutionen

---

<sup>10</sup> Schulz, Kristina: Studentische Bewegungen und Protestkampagnen. In: Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.): *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt/New York: Campus 2008, S. 417-446. Hier: S. 433.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> OWID: antiautoritär. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hg.): OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, <http://www.owid.de/wb/disk68/start.html>. (Zugriff am 05.08.2021). Insbesondere der russische Anarchist Michail Bakunin fand Eingang in die Pflichtlektüre der Bewegung. Vgl. dazu Dutschke, Rudi: Ausgewählte und kommentierte Bibliographie des revolutionären Sozialismus von Karl Marx bis in die Gegenwart [1966]. In: Ders./Jürgen Miermeister (Hg.): *Geschichte ist machbar. Texte über das herrschende Falsche und die Radikalität des Friedens*. Berlin: Klaus Wagenbach 2018, S. 45-60.

<sup>13</sup> Die Beweggründe für die Entstehung von Kinderläden sind komplex und variieren je nachdem, wen der beteiligten Akteure man fragt. Denn während die Frauen der Bewegung in der Gründung den entscheidenden Schritt zur Partizipation und Emanzipation sahen, waren die Männer der Bewegung vielmehr der Ansicht, die Kinderläden seien ideale Stätten der sozialistischen Erziehung. In Kapitel 3.3.1 werde ich genauer auf die Kinderläden eingehen.

<sup>14</sup> Vgl. Baader, Meike Sophia: 1968 und die Pädagogik. In: Tobias Schaffrik/Sebastian Wienges (Hg.): *68er-Spätlese - Was bleibt von 68?* Berlin: Lit 2008, S. 58-77. Hier: S. 68f.

und Gegenöffentlichkeiten, um die angestrebten gesellschaftlichen Verhältnisse [...] experimentell vorwegzunehmen“,<sup>15</sup> eine zentrale Strategie der Neuen Linken. Denn eine Veränderung der privaten Sphäre könne sich, so die Annahme, nur in Verbindung mit politischer Umgestaltung der institutionellen Ebene vollziehen, deren bisherige Arbeitsweise nach „autoritätshörige[n], unkritische[n] Charaktere[n]“ verlange.<sup>16</sup> Diese Transformationsstrategie zeigt sich deutlich in der Presseerklärung von März, die nach der Verlagsgründung im März 1969 veröffentlicht wurde:

In order to be able to continue their projects independently the former employees of J. Melzer Publishers have founded the MÄRZ VERLAG Publishers. The new publishing house is organized as a means of collective self-help against unconditional subordination. MÄRZ VERLAG Publishers will be owned by all members of the collective.<sup>17</sup>

Der Veränderung auf individueller Ebene musste zwangsweise ein Problembewusstsein vorausgehen; dort trafen sich die Transformationsbestrebungen der Neuen Linken und die Aktionsformen des studentischen Protests: Um die oftmals verdeckten Autoritäten der Institutionen wie Schule und Universität aufzudecken und dabei gleichzeitig antiautoritäre Haltung zu inszenieren sowie dazu anzuleiten, initiierten die Akteure öffentlichkeitswirksame Performances. Für Joachim Scharloth ist die Inszenierung von Protestaktionen in der Öffentlichkeit das entscheidende Moment, das performative Praktiken ausmacht.<sup>18</sup> Von besonderer Bedeutung war dabei die Subversion von Ritualen, die eine Unterkategorie von performativen Praktiken bilden und die der Aktualisierung und Vermittlung von Werten dienen. Angestrebt wurde dabei nicht nur die Unterwanderung von Autoritäten *in actu*, sondern auch die Selbstaufklärung der Protestierenden durch Aktion.<sup>19</sup> Damit gingen die Akteure „über appellative und demonstrative Protestformen [hinaus], um Aktivisten wie Außenstehenden die Übermacht der gesellschaftlichen Instanzen mittels provokativer symbolischer Aktionen vor Augen zu führen.“<sup>20</sup> (Selbst-)Aufklärung war dabei ein Bestandteil der zentralen Sprechakte der Akteure, der von weiteren, der Spätaufklärung entlehnten Begriffen wie ‚Befreiung‘, ‚Demokratisierung‘ und ‚Emanzipation‘,

---

<sup>15</sup> Schulz, Kristina: Studentische Bewegungen und Protestkampagnen, S. 440.

<sup>16</sup> Hecken, Thomas: *1968: Von Texten und Theorien aus einer Zeit euphorischer Kritik*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 115.

<sup>17</sup> März Verlag: Presseerklärung, Deutsches Literaturarchiv, A: März 1.

<sup>18</sup> Vgl. Scharloth, Joachim: Ritualkritik und Rituale des Protests: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er-Jahre. In: Martin Klimke/Ders. (Hg.): 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 75-88. Hier: S. 76.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 76f.

<sup>20</sup> Schulz, Kristina: Studentische Bewegungen und Protestkampagnen, S. 439f.

flankiert wurde.<sup>21</sup> Wie sich autoritäre und antiautoritäre Bestrebungen und (Macht-)Strukturen im Kooperationsprozess der hier versammelten Subjektformen und im Produktionsprozess der literarischen Artefakte zeigen, wird immer wieder Gegenstand der Kapitel 3.2 bis 3.4 sein.

## 1.2 Praxeologische Vorbemerkungen und Aufbau der Arbeit

Untersucht werden in diesem Zusammenhang die Produktionssituationen von Literatur und die daran beteiligten Praktiken, die in ihrem Vollzug stets in einen spezifischen Diskurs eingebettet sind bzw. ein wechselseitiges Konstitutionsverhältnis eingehen. Andreas Reckwitz kennzeichnet dieses Verhältnis als Praxis-/Diskurs-Formationen; mit diesem Verständnis einer wechselseitigen (Re-)Produktion werden Praktiken und Diskurse gleichermaßen als Konstitutionselemente des Sozialen perspektiviert, denn „Diskurse sind nicht aus anderem Stoff gemacht als Praktiken, sie sind selbst (zeichenverwendende) Praktiken“.<sup>22</sup> Doch wie sollen diese Praktiken beschreibbar gemacht werden?

Der *practice turn* hat Konjunktur. Als Literaturwissenschaftlerin praxeologisch zu forschen, bedeutet jedoch viel Zeit und Mühe zu investieren, wie Johannsen konstatiert. In einem akribischen Selbststudium muss sich die Literaturwissenschaftlerin mit dem Theorieangebot und dem Empirieanspruch der Praxistheorie(n) vertraut machen. Praxistheorie weist insofern eine Tendenz zum Plural auf, als sich mit ihr Theorieansätze zusammenfassen lassen, deren gemeinsamen Ausgangspunkt zwar Praktiken als kleinste Analyseeinheit bilden, die sich aber oftmals in ihrer Akzentuierung unterscheiden. Während über die Konstitutionselemente der Praktiken (in Körpern, Objekten und Artefakten inkorporiertes praktisches Wissen, was sowohl Wiederholung als auch Prozessualität zulässt) weitestgehend Einigkeit herrscht, zeigen sich u.a. bei den sich daraus ergebenden Eigenschaften Unterschiede. Divergierende Akzentuierungen des Praktiken-Begriffs zeigen sich beispielsweise in der unterschiedlichen Gewichtung der interobjektiven (Susan Leigh Stars Konzept des Grenzobjekts), intersubjektiven (Kommunikationspraxis) und selbstreferentiellen (Praktiken der Subjektivierung) Aspekte der Praxis. Die literaturwissenschaftliche Forschung, bei der sich der Import ‚disziplinfremder‘ Theorien und Me-

---

<sup>21</sup> Vgl. OWID: Protestdiskurs 1967/68, Aufklärung. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hg.): OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, <http://www.owid.de/wb/disk68/start.html>. (Zugriff am 05.08.2021).

<sup>22</sup> Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Herbert Kalthoff (Hg.): *Theoretische Empirie: Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 188-209, S. 204.

thoden der Praxeologie beobachten lässt, teilt sich in zwei Lager: zum einen die Praxeologie der Literaturwissenschaft, zum anderen die Praxeologie in der Literaturwissenschaft. Die literaturwissenschaftliche Disziplin praxeologisch zu beschreiben, offeriert eine Alternative zu bereits etablierten Theorieangeboten, eine „Perspektivenverschiebung, die [...] produktivere Selbstevaluierung erlaubt“.<sup>23</sup> Während sich die Praxeologie der Literaturwissenschaft durch die Rekonstruktion philologischer Praktiken eine kritische Selbstreflexion erhofft, beschäftigen sich Arbeiten, die hier unter dem Label ‚Praxeologie in der Literaturwissenschaft‘ subsumiert werden, mit den Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur. Denn es sind sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene stets Praktiken, die das Subjekt, den sozialen Raum und seine Aushandlungsmöglichkeiten konstituieren. Literatur ist aus praxeologischer Perspektive demnach als Ansammlung von feldspezifischen Praktiken zu verstehen, ausgeübt von Akteuren mit unterschiedlichem Know-how. Praktiken und literarische Artefakte sind bei diesem Konstitutionsprozess von Literatur nicht trennbar, denn die Text- und Werkgenese ist abhängig von Praktiken, deren Entstehung und Reproduktion wiederum ohne Text und Werk undenkbar sind. Eine praxeologisch perspektivierte Literaturwissenschaft kostet viel Mühe, aber sie liefert sowohl für vergangene literarische Epochen als auch für den gegenwärtigen Literaturbetrieb neue Erkenntnisse, die sich in Form eines gesteigerten Verständnisses niederschlagen.

Aber wie forschen? Die Konstitutionselemente der Praktiken implizieren bereits die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes, der man nur mit einem Methodenpluralismus und der Interaktion verschiedener Konzepte gerecht werden kann. Hervorzuheben ist dabei, dass es sich in jedem Fall auch um empirische Methoden handeln muss, denn Praxeologie konstituiert sich sowohl durch Theorie als auch durch Empirie. Eine Aufschlüsselung der Konstitutionselemente mit korrespondierender Methode bzw. mit korrespondierendem Forschungsansatz oder Konzept lässt sich wie folgt tabellarisch erfassen:

Materialität (Körper, Objekte und Artefakte)	z.B. Artefaktanalyse, Grenzobjekt
Vollzugsmoment: Kohärenz & Kontingenz	Teilnehmende Beobachtung mit anschließender Datenauswertung (Ethnografie)
Implizites Wissen, praktischer Sinn	z.B. Interview(analyse)

ABBILDUNG 1: KORRESPONDIERENDE METHODEN (EIGENE DARSTELLUNG)

<sup>23</sup> Martus, Steffen: Wandernde Praktiken „after theory“? Praxeologische Perspektiven auf „Literatur/Wissenschaft“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/1 (2015), S. 177-195, S. 181.

Hinzuzufügen ist jedoch, dass die teilnehmende Beobachtung stets den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden muss, sodass z.B. ein Interview nur komplementär zur Beobachtung des Vollzugsgeschehens geführt wird, dessen impliziter Sinn sich oftmals nicht allein aus der Teilnahme am Geschehen erschließen kann. Anders verhält es sich, wenn sich der Beobachtungsfokus in ein historisches ‚Feld‘ verschiebt, wie es bei der vorliegenden Studie der Fall ist, wo Praktiken nicht *in actu* und *in situ* beobachtet werden können. In den Vordergrund rücken hier daher schriftliche Quellen und Artefakte, die überliefert sind und die es auszuwerten gilt.

Ziel ist weder ein theoretischer Vorbau, der am März Verlag exemplifiziert wird, noch bilden die Quellen den Ausgangspunkt für eine allgemeine Theorie der Buchproduktion um 1968, denn die Vorgehensweise der Studie ist durch eine Verschränkung von Induktion und Deduktion gekennzeichnet. Dafür spricht, dass bei theoretischen Vorbauten oftmals die Gefahr droht, dass das Material zu selektiv gelesen und zu stark an die Theorie angepasst wird. Ebenfalls ist es nicht sinnvoll, theoretisch wie methodisch uninformiert eine Auswertung der Quellen zu wagen und induktiv vom Material auf Theorie und Methode zu schließen. Demnach wird hier eine Verschränkung angestrebt, indem in einem ersten Schritt Basisvokabular und Grundannahmen erarbeitet werden, die im Anschluss durch die Analyse des Materials ggf. zu erweitern und/oder zu modifizieren sind. Diese Grundlagen werden in Kapitel 2 erläutert. Zusätzlich sollen anhand einer Kategorisierung praxistheoretischen Vokabulars insbesondere die bereits angesprochenen Unterschiede in der Handhabung des Begriffs ‚Praktik‘ diskutiert und dabei nicht zuletzt die Interdisziplinarität des praxeologischen Forschungsansatzes betont werden. Diese speist sich insbesondere aus der Universalität der Praktiken, die als Schnittstelle zwischen den Disziplinen fungieren und sowohl auf der Seite der Forscher\*innen als auch der Erforschten zu beobachten sind, wonach Praktiken als Analysegegenstand zwischen den verschiedensten Disziplinen und Instanzen ‚wandern‘. Neben der Interdisziplinarität soll die Praxeologie unter den Aspekten Innovativität, Neuperspektivierung und Methodologie diskutiert werden und dabei stets an die literaturwissenschaftliche Disziplin zurückgebunden werden. Unterkapitel zum Forschungsansatz der Ethnografie, zum Konzept des Grenzobjekts und zu den Typen philologischer, literarischer und literaturbezogener Praktiken sollen dabei im Detail die bisherige literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung

mit Praktiken diskutieren. Abgeschlossen wird dieses Kapitel durch eine Auseinandersetzung mit Subjektivierungsprozessen und den daraus resultierenden Subjektformen sowie den theoretischen Hypothesen der Arbeit.

Aus diesem vertieften Verständnis für die Komplexität der Praxis und die Möglichkeiten ihrer Erforschung ergeben sich wichtige Voraussetzungen für die Reflexion der Leistungen und Grenzen der Historischen Praxeologie als geschichtswissenschaftliche Variante der vorherrschenden, gegenwartsbezogenen Praxeologie (Kapitel 3.1). Dabei werden die Ausführungen in die geschichtswissenschaftlichen Modifikationen der praxistheoretischen Konstitutionselemente, die unter Berücksichtigung des Korpus der Arbeit erläutert werden, unterteilt. Daran schließt die Frage an, wie die gewonnenen Erkenntnisse *vermittelt* werden sollen, was die abschließenden Bemerkungen des Unterkapitels zu beantworten versuchen.

Den Gegenstand dieser theoretisch-methodologischen Untersuchung bilden drei bei März erschienene Publikationen, die unterschiedliche Erscheinungsformen (Anthologie und Autobiografie) und Tendenzen der Literatur der 1960er- und 70er-Jahre repräsentieren (Kapitel 3.2 – 3.4). Das Strukturprinzip dieses Kapitels, die sich jeweils mit einer März Publikation befassen, folgt dabei der Struktur der Praxis selbst und fächert somit je die einzelnen Praktiken einer Praxisform auf und ergänzt sie um das Selbstverständnis der Akteure als Mittel und Effekt von Subjektivierungsprozessen. Dabei beginnt die Beobachtung der die jeweilige Subjektform konstituierenden (verlegerische, auktoriale und herausgeberische) Praxisform in diachroner Perspektive, denn erst vor dem Hintergrund der Entstehung, Etablierung und Transformation der Praxisformen können kohärente Aspekte identifiziert und kontingente Aspekte abgegrenzt werden. Demnach werden die emanzipatorischen Bestrebungen der Subjektformen nicht nur politisch, sondern auch literarisch verstanden, indem aufgezeigt wird, wie sich die Subjektformen zu den Traditionslinien der von ihnen produzierten Literatur verhalten.

Die Publikationen *ACID*, *Trivialmythen* und *Siegfried* werden als literarische Artefakte begriffen, wobei diese Typisierung des literarischen Korpus deutlich von einer praxeologischen Lesart zeugt: Während es üblicher ist, die verhandelte Literatur als Primärliteratur zu beschreiben, ist die Formulierung ‚literarische Artefakte‘ insofern für diese Arbeit zutreffender, als sie die *Gemachtheit* des Gegenstandes hervorhebt. In dieser Arbeit stehen sowohl die Materialität der Literatur als auch die an der Struktur des Haupttextes erkenn-

baren Anordnungspraktiken im Vordergrund. Die Beobachtung vollzieht sich somit primär an der *Oberfläche* der Literatur – eine Analyse der Haupttexte (bzw. Beiträge) erfolgt nur punktuell. Von einer praxeologischen Lesart zeugt auch der Umgang mit der Publikationsform bzw. Gattung. Im Eintrag zu literarischen Gattungen im *Handbuch Medien der Literatur* (2014) werden Gattungen als Institution perspektiviert: „Als Werkmedien können Gattungen gelten, insofern sie für die Konstitution (literarischer) Werke einen institutionellen Rahmen bieten [...]“. <sup>24</sup> Werkmedien wie die Gattung fungieren als Ermöglichungsbedingungen literarischer Kommunikation und sind somit an der Konstitution eines Werkes beteiligt. <sup>25</sup> Begreift man Gattungen und auch Publikationsformen wie die Anthologie als Institution, stellt sich die Frage, inwiefern die Literaturakteure mit dieser Form der Einschränkung umgehen, denn die Institution als „normativ geregelte, [...] dauerhaft strukturierte und über Sinnbezüge legitimierte Wirklichkeit sozialen Handelns“ <sup>26</sup> verpflichtet zu einem Handlungsrahmen und steuert somit Handlungsweisen. Gleichzeitig ist sie jedoch auch das Ergebnis entsprechender Handlungsweisen, <sup>27</sup> sodass sich die Institution durch ihre Beschaffenheit selbst hervorbringt und reproduziert. Untersucht werden soll also der Umgang der Subjektformen mit dem durch die Gattung und die Publikationsform vorgegebenen Handlungsprogramm: Kommen die Herausgeber\*innen ihrer Pflicht nach und verfassen ein Vor- oder Nachwort? Wie verfahren diese Peritexte und auf welches herausgeberische Selbstverständnis verweisen sie? Wie gestalten sich weitere herausgeberische Rahmungs- und Steuerungspflichten wie die Auswahl- und Anordnungspraktiken? Im Kontext 1968 ist die Institution zudem, wie oben bereits erwähnt, eine Konstruktion sozialer Wirklichkeit, die es kritisch zu hinterfragen gilt, <sup>28</sup> weshalb hier die kontingente Seite der auktorialen, herausgeberischen und verlegerischen Praxis im Vordergrund steht. Hervorgehoben werden muss jedoch die wechselseitige Konstitution

---

<sup>24</sup> Breuer, Ulrich et. al.: Literarische Gattungen. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 502-517. Hier: S. 502.

<sup>25</sup> Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-8. Hier: S. 1f.

<sup>26</sup> Häußling, Roger: Institution. In: Johannes Kopp/Anja Steinbach (Hg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. 12. Aufl. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 191-193. Hier: S. 191.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 192.

<sup>28</sup> Die Kritische Theorie weist übrigens keine direkte und ausführliche Kritik an Institutionen jenseits der Familie auf. Übersetzt man Institutionen mit „Formen der Vergesellschaftung“ bei Adorno, dann „vollzieht sich [Institutionenkritik] in der Kritischen Theorie vorwiegend in der Form, daß danach gefragt wird, welche Folgewirkung die fortschreitende Vergesellschaftung für die ihnen unterworfenen Subjekte hat, wie die Präponderanz der Institutionen sich in den psychischen Strukturen der Menschen selbst niederschlägt.“ Lenk, Kurt: Institutionenkritik. Kritische Theorie als Institutionenkritik. In: Gerhard Göhler (Hg.): *Grundfragen der Theorie politischer Institutionen. Forschungsstand – Probleme – Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 213-221. Hier: S. 216; Vgl. Adorno, Theodor W.: *Soziologische Diskurse*. Nach Vorträgen und Diskussionen. In: *Institut für Sozialforschung* (Hg.). Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1956, S. 29.

von Gattung/Publicationsform, denn die Ausführung des literarischen Handlungsprogramms erschafft die zugehörige Subjektform: ohne Herausgeber\*in keine Anthologie, und umgekehrt.

1969 erschien die Anthologie *ACID*, herausgegeben von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla als „maßgebliche Kompilation der amerikanischen Gegenkultur“<sup>29</sup> der 1950er- und 1960er-Jahre. Die Anthologie ist in mehrfacher Hinsicht für die Fragestellung dieser Arbeit einschlägig: *ACID* wurde im Melzer Verlag unter der Leitung Schröders vorbereitet, der dort als Verlagsleiter tätig war, aber 1969 im März Verlag veröffentlicht, da Schröder das Projekt nach der Kündigung durch Melzer mitnahm. Die Herausgeber der Anthologie solidarisierten sich mit den gekündigten Verlagsmitarbeiter\*innen, die noch am selben Tag den März Verlag gründeten. Die Geburtsstunde des März Verlages und seines Verlegers Schröder fällt also in den Produktionsprozess von *ACID*, sodass das zugehörige Kapitel auch mit der Rekonstruktion von Schröders verlegerischen Praktiken beginnt. Daneben wurde diese Anthologie ausgewählt, da sie von zwei Herausgebern verantwortet wird – ein Akteur, der im Schatten der Autor\*innen steht, weshalb seine Praktiken hier in den Vordergrund treten sollen. Eine Herausgeberpraktik ist beispielsweise die Praktik der Auswahl, die die Herausgeber im Nachwort selbst thematisieren. Demnach wurden die Beiträge der Anthologie danach ausgewählt, ob sie für „die Ausprägung und Einübung der neuen Sensibilität“<sup>30</sup> relevant sind. Da das Konzept der Neuen Sensibilität auf die Veränderung der Subjektconstitution abzielt, könnte man *ACID* damit in die oben dargestellte Transformationsstrategie der Neuen Linken einordnen, aber ganz so einfach ist es nicht: 1968 befand sich die engagierte Literatur in einer Krise, denn ihr Gebrauchswert wurde durch die pragmatistische Zielsetzung der Studentenbewegung radikal hinterfragt.<sup>31</sup> Es folgte eine Legitimierungsdebatte,<sup>32</sup> angeführt von Hans Magnus Enzensbergers Forderung, Literatur müsse der „politischen Alphabetisierung Deutschlands“<sup>33</sup> dienen, der zufolge der Gebrauchswert von Literatur und weniger die Autonomie der Kunst im Vordergrund stand. Als Gegenbewegung zu den

---

<sup>29</sup> Schäfer, Frank: Avantgarde zwischen postgelben Buchdeckeln. In: *Zeit Online*, 30.11.2011, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-11/maerz-verlag> (Zugriff am 30.09.2018).

<sup>30</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber. In: Dies.: *ACID. Neue Amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 417.

<sup>31</sup> Vgl. Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 27.

<sup>32</sup> Vgl. Prümm, Karl: Tod der Literatur? Zur Krise der literarischen Formen. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hg.): *Buch, Buchhandel, Rundfunk. 1968 und die Folgen*. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, S. 153-165. Hier: S. 161.

<sup>33</sup> Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch 15* (1968), S. 187-197. Hier: S. 197.

Forderungen einer engagierten Literatur wird unter anderem die Neue Sensibilität verstanden. Juliane Kreppel weist jedoch darauf hin, dass sich die Bedeutung des Konzepts und insbesondere das Verhältnis der Neuen Sensibilität zur politisierten Literatur im zeitgenössischen Diskurs nicht eindeutig benennen lässt.<sup>34</sup> Ein Beispiel für die partielle Unbestimmtheit des Konzepts sind die Überlegungen von Herbert Marcuse und (im Anschluss an Susan Sontag) Brinkmann. Nach Marcuse ist eine Dekonstruktion vorhandener Wahrnehmungsschemata nötig, um die Konstruktion neuer Wahrnehmungsdispositionen zu ermöglichen. Nur durch die Aneignung einer neuen Sensibilität kann die Deformierung des psychischen Apparats – hervorgerufen durch verinnerlichte, die Herrschaft reproduzierende Wertesysteme – überwunden werden.<sup>35</sup> Das bedeutet nichts anderes als ein Brechen mit dem autoritären Wertesystem des Staatsapparates. Brinkmann hingegen orientiert sich an den autoritären, etablierten Schreib- und Denkschemata, die es zu überwinden gilt, und zeigt im Nachwort von *ACID* eine apolitische Haltung. So solle die sinnliche Wahrnehmung über die Sprache triumphieren, um damit die Kunst als „Erweiterung des Lebens“<sup>36</sup> zu begreifen.

Leider zeigt sich bei der Überlieferung der Korrespondenzen ein Ungleichgewicht, das sich auch im Kapitel zu *ACID* gespiegelt findet, denn die Rekonstruktion der herausgeberischen Praktiken und des damit einhergehenden Selbstverständnisses basiert überwiegend auf Brinkmanns Briefwechsel mit dem Verlag, da er hauptsächlich die Kommunikation geführt hat. Um dieses Ungleichgewicht auszugleichen, habe ich im Januar 2020 ein Interview mit Ralf-Rainer Rygulla in Frankfurt geführt, das in gekürzter Fassung das *ACID*-Kapitel abschließt (Kapitel 3.2.4).

Die Kiepenheuer & Witsch-Lektorin Renate Matthaei, die Brinkmann entdeckte, gab 1970 die Anthologie *Trivialmythen* bei März heraus. Diese Anthologie versammelte eine Reihe von Autor\*innen, für die ihre Veröffentlichung in den *Trivialmythen* zu den ersten überhaupt zählte – darunter die spätere Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Der Zusammenschluss der Wörter ‚trivial‘ und ‚Mythos‘ erscheint zunächst als „Katachrese“.<sup>37</sup> Allerdings konstatieren Aleida und Jan Assmann, dass sich der Mythos-Begriff in den 1970er-Jahren wandelte bzw. eine Umdeutung erfuhr. Die Alltags-Mythen treten

---

<sup>34</sup> Vgl. Kreppel, Juliane: »In Ermangelung eines Besseren?« *Poetik und Politik in bundesrepublikanischen Gedichten der 1970er Jahre*. Köln (u.a.): Böhlau 2009, S. 49f.

<sup>35</sup> Vgl. Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 44ff.

<sup>36</sup> Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise [1965]. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek: Rowohlt 1968, S. 285-295. Hier: S. 291.

<sup>37</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 186.

demnach als „mentalitätsspezifische Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen“, auf.<sup>38</sup> Der Mythos wird aus seinem bisherigen Bezugssystem herausgelöst und als maßgeblicher Bestandteil der eigenen Kultur verstanden,<sup>39</sup> in der durch die Massenmedien als Verbreitungsinstrumentarium „massenhaft internationalisierter Denk- und Sehgewohnheiten“<sup>40</sup> das Selbstverständnis jeder\*s Einzelnen beeinflusst wird. Den theoretischen Referenzrahmen bildet dabei u.a. Roland Barthes Essaysammlung *Mythen des Alltags*, was ich anhand von Matthaeis Vorwort und Jelinkes Beitrag „Die endlose Unschuldigkeit“ zeigen werde. Die Anthologie ist darüber hinaus Teil des Korpus, weil sie die Fragestellung dieser Arbeit produziert hat: Während ich die *Trivialmythen* in meiner Masterarbeit unter den Vorzeichen der Akteur-Netzwerk-Theorie untersuchte, fielen mir die teilweise paradoxen Machtverhältnisse im Produktionsprozess auf, die durch die Archivalien und die Selbstaussagen Matthaeis im Interview, das ich 2016 in Köln mit ihr führte, anklangen. Während der Verleger Schröder im Interview deutlich machte, dass er seine Autorität aus der Stellung seiner Subjektform gewann, betonte Matthaei immer wieder ihren antiautoritären Umgang mit den Pflichten und Privilegien ihrer Subjektform, denn „antiautoritär zu sein, war unser höchstes Ideal.“<sup>41</sup>

Matthaeis Äußerungen im Interview beantworten nicht nur die für diese Arbeit vordergründige Frage nach den Machtstrukturen der Produktionsprozesse, sondern eröffnen auch eine thematische Abzweigung, die zunächst nicht geplant war, nämlich die Beschäftigung mit den Frauen der Bewegung im Allgemeinen und den *weiblichen* Literaturakteuren um 1968 im Besonderen, sodass Matthaeis Selbstverständnis an zwei Stellen im *Trivialmythen*-Kapitel (3.3.1 und 3.3.2) eine Rolle spielen wird. Der originellste Beitrag der Anthologie, Nettelbecks „Generalthema Trivialmythen um es einmal so zu nennen“, wird einer praxeologischen Analyse unterzogen, denn er zeugt von einer (im weitesten nur möglichen Sinne) Methodenverwandtschaft mit der vorliegenden Arbeit. Zudem zeigt sich an dem Beitrag exemplarisch, welche Absicht Matthaei mit der Anthologie verfolgte, denn neben der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Trivialmythos standen für sie Textherstellungsverfahren wie die Montage im Vordergrund. Die Überlieferungslage er-

---

<sup>38</sup> Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Mythos. In: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 4: Kultbild – Rolle. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1998, S. 179–200. Hier: S. 180.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

laubt zudem die Rekonstruktion der Typoskript-Transformation, die als Grenzobjekt perspektiviert wird und somit vorrangig Ermöglichungsbedingungen von (nicht-konsensuel-ler) Kooperation beschreibbar macht. Der Transformationsprozess gewährt dabei Einblicke in die technische Weiterverarbeitung der Beiträge und gibt Auskunft darüber, wie sich einzelne Lektor-Autor\*in-Kooperationen vollzogen haben. Darüber hinaus wird die parallel erschienene und von Matthaei herausgegebene Anthologie *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre* immer wieder vergleichend herangezogen – nicht nur wegen der zeitlichen Publikationsnähe, sondern weil Matthaei eine Verbindung zwischen den Anthologien im Interview selbst herstellt: Das Thema Trivialmythen ist nach der Erstellung der *Grenzverschiebung* schlicht übriggeblieben.

1972 erschien Schröders Autobiografie *Siegfried* im März Verlag. Die Autorenzeile „Ernst Herhaus/Jörg Schröder“ verrät, dass an der Produktion ein weiterer Schriftsteller beteiligt war. Worin diese Beteiligung bestand, wird in den Neuauflagen durch Änderung der Zeile in „Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*“ zumindest angedeutet. Allerdings bleibt es bei diesem knappen peritextuellen Hinweis, denn ein weiterer Kommentar zur Entstehungssituation findet sich in der Autobiografie nicht. Auf Basis anderer autobiografischer Quellen, der Korrespondenzen, einem schriftlichen Interview, das ich im Februar 2020 mit Schröder führte, sowie einer Analyse einzelner Abschnitte der Autobiografie wird eine Produktionssituation nachgezeichnet und diskutiert, die genuin mündlichen Ursprungs ist. Insbesondere die Analyse der ausgewählten Teile der Autobiografie zeugen von diesem mündlichen Ursprung, da sich darin (oftmals nur implizite) Spuren in den Text eingeschrieben haben, die auf eine Praxis jenseits des literarischen Artefakts verweisen. Diese Beobachtungen werfen Fragen nach den Subjektivierungsprozessen von Autorschaft auf: Welche Praktiken konstituieren die Subjektform Autor\*in? Auktoriale Praxis ist offensichtlich nicht auf das Schreiben beschränkt, weshalb andere Möglichkeiten der Textherstellung ausführlich diskutiert werden müssen. Die Produktionssituation verrät aber auch, dass auktoriale Produktion nicht zwingend eine singuläre Praxis ist, denn Schröder erzählte Ernst Herhaus *Siegfried* im wahrsten Sinne des Wortes, sodass dieser, selbst wenn er nur schwieg, an der Konstruktion der Erzählung beteiligt war.

Der *Spiegel* konstatiert 1972, *Siegfried* sei „ein Selbstbekenntnis, ein Stück Entblößungsliteratur [...]“.<sup>42</sup> Gerhard Henschel kommt 39 Jahre später zu demselben Schluss:

---

<sup>42</sup> Der Spiegel: Endlich ich sagen. Durch die deutsche Literatur zieht ein Trend zum Autobiographischen. Kritiker verzeichnen eine »Konjunktur des öffentlichen Privaten«. In: *Der Spiegel* vom 18.03.1973,

„Mit Siegfried demonierte Schröder sich selbst, indem er unumwunden von seinen Bruchlandungen, Geschlechtskrankheiten, Bordellvisiten, Hochstaplereien, Geldklemmen und Winkelzügen berichtete [...].“<sup>43</sup> Es kommen in der Analyse von *Siegfried* also nicht zuletzt zentrale zeitgenössische diskursive Kategorien wie Authentizität, Subjektivität und Unmittelbarkeit zum Tragen, die sich im Produktionsprozess manifestieren. Da mündliches Erzählen konstitutiv für Schröders auktoriale Praxis ist, wird das *Siegfried*-Kapitel durch eine Analyse von einer *Schröder erzählt*-Folge abgeschlossen (Kapitel 3.4.3), die in ihrer Struktur deutlich auf eine anekdotische Erzählweise verweist. Da Schröder, wie zu zeigen sein wird, mehrere Subjektformen vereint, zeugt das anekdotische Erzählen von einer Doppelfunktion, die in diesem Kapitel aufgeschlüsselt wird.

Neben den literarischen Artefakten bilden Praxisbeschreibungen bzw. Subjektivierungsmittel und -effekte das Korpus:

- Verlagskorrespondenzen
- Peritexte
- Autobiografie: *Siegfried*
- Autobiografische Reihe: *Schröder erzählt*
- Interviews

Die Einteilung des Korpus wird durch den Doppelstatus einzelner Quellen erschwert: Die Verlagskorrespondenzen, die „den Übergang von den Texten zu den Werken dokumentieren“,<sup>44</sup> sind (indirekte) Praxis- und Kooperationsbeschreibungen der Akteure, stellen zugleich aber auch Mittel und Effekt der Subjektivierung dar, da die Akteure in den Korrespondenzen in ihrer spezifischen Subjektform auftreten und diese reproduzieren. Letzteres lässt sich auch anhand der Peritexte beobachten, die natürlich materiell an den Haupttext gebunden sind und so streng genommen bereits zu den literarischen Artefakten gehören. Nichtsdestotrotz erscheinen sie gesondert, denn sie sind wichtige Kommunikationsmedien, insbesondere für die Kommunikation zwischen Herausgeber\*in und Leser\*in. Nicht selten sind Peritexte aber auch der Ort, an dem über die Entstehung des Haupttextes berichtet wird (Praxisbeschreibung) und in denen sich die rahmende Instanz in ihrer Subjektform Herausgeber\*in an die Öffentlichkeit wendet (Subjektivierungsmittel

---

<https://www.spiegel.de/kultur/endlich-ich-sagen-a-7745c0c2-0002-0001-0000-000042645394> (Zugriff am 25.08.2021).

<sup>43</sup> Henschel, Gerhard: »Näher an die Wahrheit ran«. Das kulturhistorische Mammutwerk »Schröder erzählt«. In: *Merkur* 65/751 (2011), S. 1155-1159, S. 1155.

<sup>44</sup> Brenner-Wilczek, Sabine et al.: Archiv. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 536-554. Hier: S. 536.

und -effekt). Die Korrespondenzen und die Peritexte sind die Quellen, die am häufigsten genutzt werden; Fragen, die sich bei ihrer Sichtung und Auswertung ergeben haben, wurden in den Interviews gestellt, die ich mit Renate Matthaei, Ralf-Rainer Rygulla und Jörg Schröder führte. Auch hier zeigt sich deutlich der Doppelstatus der Quellen, denn auch die Interviews zog ich häufig heran, um das Selbstverstehen der Subjektformen zu erschließen. Gleiches gilt für Schröders Autobiografie *Siegfried* und die autobiografische Reihe *Schröder erzählt*.

Die ein oder andere wird bei der vorherigen Aufzählung die Akten vermisst haben. Leider hält der Peritext dieser Arbeit nicht das, was er verspricht, denn Akten im Sinne von rechtlichen oder verwaltungstechnischen Ansammlungen von Schriftstücken werden nicht als Quelle herangezogen. Der Titel ist vielmehr eine Anlehnung an den Film *Die März-Akte*<sup>45</sup> sowie auch an eine der „elementaren Aktionsformen der Akten“,<sup>46</sup> das Speichern, das nach einem Aufbewahrungsort verlangt und so „das Archiv als Speicherinstanz“<sup>47</sup> benötigt. In den Ordnern und Heftern des Nachlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach materialisieren sich die Spuren vergangener Praxis. Abgeschlossen wird der Hauptteil der Arbeit durch das Kapitel „Forschungsprozess revisited“ (Kapitel 4), das angeleitet von der heuristischen Unterscheidung von ‚doing science‘ und ‚writing science‘ meinen Forschungsprozess und die daran beteiligten wissenschaftlichen Praktiken einer kritischen Selbstevaluierung unterzieht, um im Sinne der Praxeologie der Literaturwissenschaft philologische Routinen zu ‚entselbstverständlichen‘.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich somit der Frage, wie Praktiken einer vergangenen Gegenwart ‚beobachtet‘ werden können. Durch die Fokussierung der Subjektformen Herausgeber\*in, Verleger und Autor schließen sich daran die Fragen an, wie sich das wechselseitige Konstitutionsverhältnis zwischen Subjektform, antiautoritärem und literarischen Diskurs um 1968 *in actu* gestaltet, wie die Akteure mit den Anforderungen (Kohärenz) ihrer Subjektform umgehen und wie sie gleichzeitig ihren Spielraum (Kontingenz) bei der Ausgestaltung nutzen.

---

<sup>45</sup> *Die März-Akte – Einblicke in die Literaturszene* [1985]. Fridolfing: Absolut Medien 2007.

<sup>46</sup> Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M.: Fischer 2000, S. 11.

<sup>47</sup> Ebd.

## 2 Praxeologie (in) der Literaturwissenschaft – eine Bestandsaufnahme

### 2.1 Interdisziplinäre Praxistheorie

*Vokabular.* Was Praktiken und ihre Erforschung gemeinsam haben, ist die Gleichzeitigkeit von Kohärenz und Kontingenz. Obgleich in den letzten Jahren einführende Monografien<sup>48</sup> über die Praxistheorie publiziert wurden, kann nicht von einer homogenen Theorie gesprochen werden. Vielmehr subsumiert sich unter dem Terminus ‚Praxeologie‘ „eine konzeptionelle Verdichtung praxistheoretischer Theorieansätze“,<sup>49</sup> die sich trotz unterschiedlicher Gewichtung und Problematisierung einzelner Aspekte von praxistheoretischen Annahmen aus einer Gruppe gemeinsam verwendeter Begriffe speist. Diese fungieren als Lingua franca innerhalb und außerhalb der Disziplinen und erzeugen somit ein gewisses Maß an Kohärenz, das auch im Zuge interdisziplinärer Diskussionen aufrechterhalten wird. Eine Zusammenfassung und Kategorisierung praxistheoretischen Vokabulars könnte wie folgt aussehen:

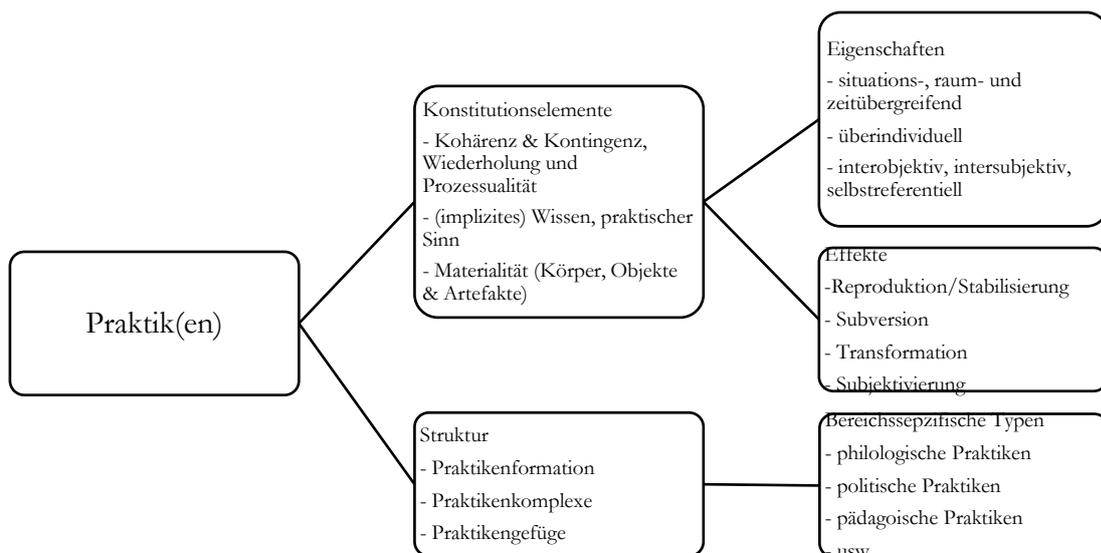


ABBILDUNG 2: KATEGORISIERUNG DES PRAXISTHEORETISCHEN VOKABULARS (EIGENE DARSTELLUNG).

<sup>48</sup> Vgl. u.a. Hillebrandt, Frank: *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer VS 2014 und Schmidt, Robert: *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp 2012.

<sup>49</sup> Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning: Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge. In: Dies. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 3-12. Hier: S. 3.

Welche Begriffe werden gemeinsam verwendet? Ein Blick in die Fußnoten und Literaturverzeichnisse der Forschungsbeiträge zeigt deutlich, dass sich viele Autor\*innen auf Andreas Reckwitz' 2003 erschienenen Aufsatz „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken“<sup>50</sup> beziehen und auf die von ihm aufgestellten Konstitutionselemente verweisen.<sup>51</sup> Allerdings entsteht eben nur ein gewisses Maß an Kohärenz, denn die Lektüre von praxistheoretischer Forschungsliteratur zeigt auch, dass zwar die gleichen Begriffe verwendet, aber oftmals von den Autor\*innen unterschiedlich angewendet werden. Diese Unterschiede setzen bereits bei dem grundlegenden Begriff ‚Praktik‘ und seinen Eigenschaften ein. Nach Frank Hillebrandt ist eine Praktik ein „einzigartiges Ereignis“,<sup>52</sup> ein Vollzugsmoment und demnach kein „Ausdruck von etwas bereits Erworbenem“.<sup>53</sup> Demgegenüber steht die Auffassung, dass Praktiken zeit-, raum- und situationsübergreifende Handlungsroutinen darstellen, die auf eine soziale Ordnung verweisen und sich, wie eingangs erwähnt, sowohl kohärent als auch kontingent vollziehen: Eine Handlungsmöglichkeit wird reproduziert, wobei sie stets einen Spielraum für Innovation offeriert, der von den teilnehmenden Akteuren ‚genutzt‘ wird, sodass eine Praktik, folgt man dieser Auffassung, weder einzigartig noch voraussetzungslos sein kann. Singulär kann nur eine Handlung sein, die daher von der Praktik abzugrenzen ist: „Eine Handlung wird zur Praktik, wenn sie aufgrund ihrer Routiniersiertheit als Ausdrucksgestalt tieferliegender sozialer Ordnungen verstanden und analysiert werden kann“.<sup>54</sup> Das bedeutet wiederum, dass beispielsweise Ethnograf\*innen in ihren Feldern Handlungen beobachten; ob diese Handlungen Praktiken sind und ob sie, wie oben beschrieben, raum- und zeitübergreifend sind, ist „Gegenstand einer interpretativen Leistung“,<sup>55</sup> die nach der Auswertung der generierten Daten erfolgt und somit meist am Schreibtisch und nicht im Feld stattfindet. Hillebrandts (hier stark verkürzt dargestellte) Definition einer Praktik erscheint im Hinblick auf eine empirische Arbeit hingegen weniger hilfreich, ließe sich über sie doch jedes Tun als eine

---

<sup>50</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301.

<sup>51</sup> Vgl. u.a. Löffler, Philipp: Was ist eine literarische Epoche? Literaturgeschichte, literarischer Wandel und der Praxisbegriff in den Geistes- und Sozialwissenschaften. In: Friederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 73-96; Haasis, Lucas/Rieske, Constantin (Hg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*. Paderborn: Schöningh 2015; Füssel, Marian: Praktiken historisieren: Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog. In: Anna Daniel/Frank Hillebrandt/Franka Schäfer (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Berlin: Transcript 2015, S. 267-287.

<sup>52</sup> Hillebrandt, Frank: *Soziologische Praxistheorien*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 102.

<sup>53</sup> Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 2000, S. 151.

<sup>54</sup> Budde, Jürgen: Reflexionen zur Bedeutung von Handlung und Praktik in der Ethnographie. In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 16/1 (2015), S. 7-24. Hier: S. 14.

<sup>55</sup> Ebd.

Praktik klassifizieren. Allerdings liefern Hillebrandts 2014 publizierte Ausführungen zur Strukturierung der Praxis wichtige Hinweise, die bis dato ausblieben: Einzelpraktiken können sich zu Praxisformen verketteten, die wiederum in ihrer Gesamtheit eine Praxisformation bilden können.<sup>56</sup> Praxisformationen werden verstanden als „durch Praktiken erzeugte Versammlungen von unterschiedlichen diskursiven, symbolischen, dinglichen und habituellen Elementen, die in ihrer spezifischen Assoziation eine übersituative Wirkung entfalten und Praktiken affizieren“.<sup>57</sup> Die übersituative Eigenschaft wird demnach erst auf der Ebene der Praxisformation wirksam und nicht auf der Ebene der Einzelpraktiken, wie es Reckwitz beschreibt. Diese Versammlungen lassen sich beispielsweise im Krankenhaus, in der Universität oder in der Schule finden. Es wird offensichtlich, dass an dieser Stelle nach einem praxistheoretischen Pendant zum literatursoziologischen Begriff des ‚Feldes‘ sowie zum gesellschaftstheoretischen Begriff des ‚Akteur-Netzwerks‘ gesucht wurde. Die Verwendung vieler Synonyme mit feinen Unterschieden erleichtert die interdisziplinäre Diskussion zwar nicht, aber Hillebrandts Anmerkungen liefern wichtige Impulse, um Beobachtungen von der Makroebene bis zur Mikroebene zu strukturieren und somit nicht zuletzt die Relationalität sozialer Praxis abzubilden.

Erschwerend kommt hinzu, dass Andreas Reckwitz in seinen Aufsätzen von 2003 und 2008 bereits von Praktiken-Komplexen und -Formationen schreibt – ohne dass Hillebrandt Reckwitz‘ Bemerkungen dazu 2014 diskutiert. Nach Reckwitz ist ein Praktiken-Komplex ein Verbund von Praktiken, der sich sowohl als soziales Feld als auch als Klasse oder Milieu verstehen lässt. Reckwitz betont, dass Praktiken nicht isoliert auftreten, sondern immer im Zusammenhang mit anderen Praktiken stehen.<sup>58</sup> In seinem 2008 erschienenen Aufsatz „Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation“, in dem er sich unterschiedlichen Analysestrategien annähert, verwendet er die Begriffe ‚Formation‘ und ‚Komplex‘ verwirrenderweise synonym,<sup>59</sup> obwohl diese begrifflich zu trennen sind. Während der Begriff ‚Formation‘ die Anordnung und Struktur verschiedener Elemente betont,<sup>60</sup> verweisen ‚Komplexe‘ auf ein geschlossenes System,<sup>61</sup> was aufgrund der Relationalität sozialer Praxis schlicht der falsche Begriff ist.

---

<sup>56</sup> Vgl. Hillebrandt, Frank: *Soziologische Praxistheorien: Eine Einführung*, S. 58

<sup>57</sup> Ebd., S. 104.

<sup>58</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken*, S. 294ff.

<sup>59</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation*, S. 200.

<sup>60</sup> Vgl. Drosdowski, Günther: *Formation*. In: Ders. (Hg.): *Duden, Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim: Dudenverlag 1989, S. 200.

<sup>61</sup> Vgl. Drosdowski, Günther: *Komplex*. In: Ders. (Hg.): *Duden, Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim: Dudenverlag 1989, S. 368.

*Praktiken der Forscher\*innen und der Erforschten*. Darüber hinaus sind soziale Praktiken Schnittstellen zwischen den Disziplinen und das nicht nur in den Kultur- und Sozialwissenschaften, sondern auch in den Naturwissenschaften, was die Wissenschafts- und Technikforschung verdeutlicht. Ungeachtet der disziplinär gerichteten Perspektive sind es soziale Praktiken, die sowohl auf der Seite der Forschenden als auch der Erforschten ausgeübt werden. Einschlägige Beispiele dafür sind u.a. Laborstudien und die darauf aufbauende Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) Bruno Latours sowie die Erforschung philologischer Praktiken als Selbstbeobachtungskategorien der Philolog\*innen.

Im Anschluss an seine Beobachtungen der weitestgehend fachfremden (natur-)wissenschaftlichen Praktiken und der Konstruktion wissenschaftlicher ‚Fakten‘ im Labor<sup>62</sup> rekapituliert Bruno Latour in einem neuen Nachwort der zweiten Auflage von *Laboratory Life*: „the Laboratory should not be studied as an isolated unit; it is only one part of a wider story“.<sup>63</sup> Das Labor ist ein obligatorischer Passagepunkt und somit *Teil* eines Netzwerks, das an der Entstehung wissenschaftlicher Innovationen beteiligt ist. Diese Innovationen werden im Rahmen der ANT als Ergebnis von Verbindungen von Akteuren und Aktanten zu Netzwerken verstanden.<sup>64</sup> Durch die Einführung von Aktanten, also nicht lebenden Entitäten, als an der Entstehung von Innovationen maßgeblich beteiligten Komponenten etabliert die ANT eine Symmetrie von bisher getrennten Gegenstandsbereichen. Die ANT verneint somit die bisher moderne technik- und sozialdeterministische Unterscheidung von Natur und Gesellschaft, von Subjekt und Objekt, und plädiert für eine Wechselwirkung und gegenseitige Determination der beiden Kategorien.<sup>65</sup> Diese Perspektivierung ist insofern ein wichtiger Impuls für die soziologischen Praxistheorien, als die Verankerung von Praktiken in Körpern, Artefakten und Objekten hervorgehoben und somit die Abhängigkeit der Praktiken von Artefakten und Objekten als deren Grundvoraussetzung deutlich wird.

Für die disziplinäre Selbstbeobachtung anhand der Analyse intradisziplinärer Praktiken und der angestrebten Selbstreflexion steht die Praxeologie der Literaturwissenschaft: Nach Andrea Albrecht et al. lässt sich auch das literaturwissenschaftliche Interpretieren

---

<sup>62</sup> Vgl. u.a. Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory life. The social construction of scientific facts*. Beverly Hills: Sage 1979.

<sup>63</sup> Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory life. The construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press 1986, S. 281.

<sup>64</sup> Vgl. Callon, Michel: Die Soziologie eines Akteur-Netzwerkes: Der Fall des Elektrofahrzeugs. In: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 175-195. Hier: S. 188.

<sup>65</sup> Belliger, Andréa/Krieger, David: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Dies. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 13-50. Hier: S. 20f.

als Praktik bzw., um Hillebrandts Strukturierung anzuwenden, als Form der Praxis, die einzelne Praktiken subsumiert, begreifen:

[D]as Finden von Fragestellungen und die Auswahl relevanter Textstellen, die Einschätzung der Begründungsbedürftigkeit einzelner Deutungsschritte, der zitierende und argumentierende Umgang mit der Forschung, die Disposition, die rhetorische Gestaltung und das ‚Aufschreiben‘ des Interpretationstextes.<sup>66</sup>

Neben der Praktik des Interpretierens zählen somit weiter die Praktik des Lesens und die damit verbundenen Praktiken des Textumgangs wie das Exzerpieren und Annotieren zur philologischen Praxis.<sup>67</sup> Diese praxeologische Neuperspektivierung philologischer Routinen ermöglicht die Beschreibung des bisher wenig explizierten ‚Anwendungswissens‘, das sich aus vielen Quellen speisen kann, selten jedoch aus der strikten Befolgung eines im literaturwissenschaftlichen Studium erworbenen Regelwissens. Vielmehr wird Anwendungswissen durch sich wiederholende Prozesse des Beobachtens, Imitierens und der regelmäßigen Teilnahme an Verhaltensroutinen generiert.<sup>68</sup> Dadurch wird dieses Wissen inkorporiert, was zugleich seine Explizierung erschwert. Besonders im Hinblick auf die Umstrukturierung philologischer Studiengänge ist auch die Betonung der zeitlichen Dimension des Erwerbs von Erfahrungswissen für Martus und Spoerhase von besonderer Bedeutung,<sup>69</sup> denn Routinen zu etablieren, kostet Zeit. Diese nicht zu haben, bedeutet mitunter auch schlechte Zensuren: Das eine haben die Studierenden in den kompakteren Studiengängen nicht, das andere können sie sich nicht erlauben.

*Innovatives Potenzial.* Worin besteht nun der Kern der Forschungsperspektiven praxeologischer Ausrichtung? Die Praktik fungiert als „fundamentale theoretische Kategorie“,<sup>70</sup> die eine neue Perspektive auf die soziale Welt eröffnet: Gesellschaft und Individuum als etablierte soziologische Oppositionen werden aus praxistheoretischer Sicht als Ergebnis von Praktiken betrachtet und auf der Ebene der Praxis konstituiert und verhandelt. Dabei treten Praktiken, wie bereits erwähnt, weder isoliert auf noch sind sie zusammenhanglos: „Die Anerkennung der Kontextualität und Relationalität des Handelns ist ein wesentliches Charakteristikum des Praxisbegriffs“.<sup>71</sup> Dabei sind Praktiken nicht zeitlos, da sie in

---

<sup>66</sup> Albrecht, Andrea et al.: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. In: Dies. et al. (Hg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 1-22. Hier: S. 2.

<sup>67</sup> Vgl. Spoerhase, Carlos: Gegen Denken? Über die Praxis der Philologie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015), S. 637–646.

<sup>68</sup> Vgl. Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), S. 89-96. Hier: S. 89f.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>70</sup> Schäfer, Hilmar: Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Ders. (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 9-28. Hier: S. 11.

<sup>71</sup> Ebd., S. 13.

einen spezifischen sozialen Raum und in eine historische Epoche eingebettet und somit auch Veränderungen unterworfen sind.<sup>72</sup>

Auch nach Elias et al. speist sich das innovative Potenzial praxistheoretischer Provenienz aus den „Möglichkeiten für die Analyse der materialen Dimension des Kulturellen“,<sup>73</sup> denn Praktiken werden von Körpern ausgeführt und sind häufig von Artefakten und Objekten abhängig, sodass ihnen eine konstitutive Funktion zukommt:

Als Artefakte werden [...] Objekte bestimmt, die in der materialen Welt als Gegenstände verankert sind, die durch menschliche Eingriffe erzeugt, gehandhabt, modifiziert oder verwandelt wurden und werden. Solcherart sind sie Externalisierungen menschlichen Handelns [...].<sup>74</sup>

Das bedeutet, dass Artefakte sowohl während der Entstehung als auch nach ihrer Fertigstellung Teil der sozialen Praktiken eines Akteurs oder mehrerer Akteure sind, indem sie in andere Praktiken integriert werden, die oftmals erst durch das Artefakt entstanden sind und die ohne dieses nicht durchgeführt und wiederholt werden können.<sup>75</sup> Sie sind somit weder während der Entstehung noch nach ihrer Fertigstellung von sozialen Praktiken und der sozialen Ordnung zu trennen. Dass – neben menschlichen Handlungsträgern – auch Artefakte als Voraussetzung sozialer Praxis fungieren, führt dazu, dass literarische Artefakte im Sinne der Praxistheorie ebenfalls neu perspektiviert werden können. Ausgangspunkt können dafür zwei der simplen Schlüsselfragen der Artefaktanalyse sein: „Wie machen Menschen das Artefakt?“ und „Was machen Menschen mit dem Artefakt?“<sup>76</sup> Dabei werden sowohl die literaturproduzierenden Praktiken angesprochen als auch die literaturbezogenen,<sup>77</sup> die sich nach der Veröffentlichung beobachten lassen und den vielfältigen Gebrauch von Artefakten miteinbeziehen. Angelehnt an die ANT als diejenige Theorie, die die Asymmetrie zwischen Akteuren und Artefakten aufzuheben anstrebt, zeigt sich die Handlungsfähigkeit der literarischen Artefakte insofern, als diese das Handlungsprogramm vorgeben und so die Arbeit am Werk strukturieren. Dies zeigt sich deutlich bei der Produktion von Literatur, denn die Praktiken der Herausgabe, die Praktiken des Lektorierens und die Praktiken der Entscheidung sind von diesen Artefakten abhängig. Das

---

<sup>72</sup> Vgl. ebd.

<sup>73</sup> Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning: Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge, S. 4.

<sup>74</sup> Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse. Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 11.

<sup>75</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken*, S. 291.

<sup>76</sup> Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse*, S. 54f.

<sup>77</sup> Eine Diskussion der Begriffe erfolgt im Teilkapitel zu literaturbezogenen Praktiken.

literarische Artefakt ist demnach „integrativer Bestandteil sozialer Prozesse und Strukturen“. <sup>78</sup> Um es aus dieser Perspektive zu erforschen, ist es unumgänglich, den literarischen Text temporär zu verlassen und den Blick auf seine Konstitution und ‚Handhabung‘ zu lenken. Um sich der Entstehung anzunähern – besonders wenn es um literarische Texte geht, deren Produktion und Distribution nicht beobachtet werden können, weil diese Prozesse bereits abgeschlossen sind – können andere Artefakte wie Notizhefte, Briefe oder Tagebücher herangezogen werden, denn diese sind sowohl Ergebnis als auch Materialisierung sozialer Praxis. <sup>79</sup> Für die Erforschung historischer Praktiken steht die Historische Praxeologie, die besonders in der Frühneuezeitforschung <sup>80</sup> Anklang gefunden hat und praxeologische Fragestellungen mithilfe einer dichten Rekonstruktion anhand der überlieferten schriftlichen Quellen – Korrespondenzen, Selbstzeugnisse, Register etc. – zu beantworten versucht. <sup>81</sup>

*Neuperspektivierungen.* Die Kontingenz der praxistheoretischen Ansätze führt zu einer Neuperspektivierung innerhalb verschiedenster Fächer, indem mithilfe des praxeologischen Forschungsprogramms neue Fragestellungen generiert und bisher nicht erforschte Gegenstandsbereiche erschlossen werden können. <sup>82</sup> Orientiert man sich an der von Clayton Childress aufgestellten Dreiteilung des Literaturprozesses, die bereits aus dem Untertitel seiner soziologischen Studie *Under the Cover. The Creation, Production and Reception of a Novel* <sup>83</sup> hervorgeht, ergeben sich bereits einige literaturbezogene Gegenstandsbereiche, die für eine praxeologisch ausgerichtete Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden können. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass sich beispielsweise an der Tätigkeit der Lektor\*innen oder am zielgruppenorientierten literarischen Schreiben zeigt, dass die Schöpfungsphase nicht so streng abgrenzbar ist, wie es diese Trias implizieren könnte, denn „[e]r [sc. der Betrieb] gehört zum Schöpfungsprozess dazu“. <sup>84</sup> So wird an dieser Stelle dafür

---

<sup>78</sup> Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse*, S. 53.

<sup>79</sup> Vgl. Freist, Dagmar: Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung – eine Annäherung. In: Dies. (Hg.): *Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 9-30. S. 24.

<sup>80</sup> Vgl. u.a. Brendecke, Arndt (Hg.): *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*. Köln u.a.: Böhlau 2015.

<sup>81</sup> Vgl. u.a. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin (Hg.): *Historische Praxeologie*.

<sup>82</sup> Vgl. Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning: Einführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge, S. 7.

<sup>83</sup> Childress, Clayton: *Under the cover: The creation production and reception of a novel*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2017.

<sup>84</sup> Porombka, Stephan: Literaturbetriebskunde. Zur „genetischen Kritik“ kollektiver Kreativität. In: *Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* 1 (2006), S. 72-87. Hier: S. 75. Hervorh. i. Orig.

plädiert, die Konstitutionsstadien stets als überlappend zu verstehen. Fragestellungen einer Literaturwissenschaft, die sich als Praxeologie versteht, könnten wie folgt lauten:

Wie vollzieht sich der literarische Schöpfungsprozess? Welche Routinen lassen sich in seinem Vollzug beobachten? Kann man literarisches Schreiben überhaupt lernen und wenn ja, wie? Welche Praktiken jenseits des literarischen Schreibens können Literatur produzieren?<sup>85</sup> Nachdem das Werk verfasst und von einem Verlag angenommen wurde, durchläuft es verschiedene Stufen eines kollektiven sozio-ästhetisch-technischen Transformationsprozesses,<sup>86</sup> an dem unterschiedliche Akteure verschiedenster Passung beteiligt sind. Literatur ist stets das Produkt einer Kooperation, in das sich implizit vielfältige Aushandlungsprozesse zwischen Akteuren, deren Zusammenarbeit oftmals nicht konsensuell verläuft, einschreiben. Es sind die Praktiken der Produktion und Distribution, das inhärente implizite wie explizite Wissen, das Literatur konstituiert. Tritt das Werk in die Öffentlichkeit, können verschiedene Formen der Handhabung von Literatur beobachtet werden. Neben der literaturkritischen Rezeption und der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung zeigen sich verschiedene soziale Phänomene, die sich im Umkreis des Textes ansiedeln, so zum Beispiel Literaturtourismus, Literaturlesungen, Verfilmungen oder Modifikationen durch starke leserseitige Bearbeitung des Textes, die Abschluss über Aneignung und Rezeption geben.

Wie das Forschungsprogramm nutzbar gemacht wird, so konstatieren die Autor\*innen Elias et al., hänge in erster Linie von der Forschungshypothese ab. Der Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung gestaltet sich jedoch komplexer, denn an dessen Anfang steht die Disziplin, in der man sozialisiert wurde und für die man schreibt, in deren Rahmen also die Forschungshypothese und der Gegenstandsbereich generiert werden. Darauf aufbauend erfolgt die Auswahl des Theorieansatzes bzw. die Gewichtung der Facetten der Praxis (Konstitutionselemente, Struktur, Effekt etc.). Sowohl der Theorieansatz als auch die Disziplin determinieren dadurch gleichermaßen die Auswahl der Methode(n).

*Interdisziplinäre Methoden?* So essenziell die Beobachtung von Elias et al., die Kontingenz der Praxistheorie eröffne u.a. interdisziplinäre Anschlussmöglichkeiten, auch ist, so ist sie dennoch unvollständig, klammert sie doch die Methodenfrage aus. Ein Desiderat, das

---

<sup>85</sup> Diese Frage wird im Kapitel zur Autobiografie *Siegfried* beantwortet.

<sup>86</sup> Vgl. Grau, Renate: *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*. Bielefeld: Transcript 2006.

nicht unentdeckt blieb. Schäfer et al. konstatieren in ihrem 2015 erschienenen Sammelband *Methoden einer Soziologie der Praxis* ebenfalls, dass der Praxisbegriff neue Perspektiven anbiete – nur für die Soziologie, von Interdisziplinarität ist nicht die Rede –, allerdings fehle es grundsätzlich an einer systematischen Methode und das, obwohl „Empirie neben der Theorie ein konstitutiver Bestandteil jeder Soziologie der Praxis [ist]“. <sup>87</sup> Schon die komplexen Konstitutionselemente der Praktik verdeutlichen die Möglichkeit und schließlich Notwendigkeit einer interdisziplinär geführten Methodendiskussion. Die Materialität der Praxis, der praktische Umgang mit Körpern, Artefakten und Objekten, verweist u.a. bereits auf die ANT, Susan Leigh Stars Konzept der Grenzobjekte oder die sozialwissenschaftliche Methode der Artefaktanalyse. Die diskursiven Elemente, die eine Praktik konstituieren, verlangen wiederum nach diskursanalytischen Erhebungsverfahren. Ein Methodenpluralismus allein ist jedoch nicht die Lösung, um den material verankerten Vollzug der Praktiken in einem spezifischen sozialen Kontext zu erfassen, denn es „bedarf [...] einer Modifikation auch der Methoden, die einer Soziologie der Praxis nahe stehen“, <sup>88</sup> wie beispielsweise Feldforschung oder offene Befragung. <sup>89</sup> Die Ethnografie wird u.a. bei Reckwitz als natürliche Methode der Praxistheorie verstanden. <sup>90</sup> Dem ist zweierlei entgegenzusetzen: Zum einen ist die Ethnografie ein „integrierter Forschungsansatz“ <sup>91</sup> und keine Methode, zum anderen bemüht sich dieser Forschungsansatz in erster Linie um die systematische Beschreibung von Gesellschaften und Kulturen und ist somit nicht auf die alleinige Erfassung von Praktiken ausgelegt. Die Offenheit der Ethnografie, die beispielsweise durch die Möglichkeit der Kombination verschiedener Datenerhebungsverfahren bedingt ist, erlaubt es jedoch, den Forschungsansatz so weit zu modifizieren, dass er den mit der Praxistheorie einhergehenden Empirieanspruch erfüllen kann. Demnach ist u.a. die Abkehr von Befragungsverfahren der qualitativen Sozialforschung unabdingbar, „[d]enn eine Soziologie der Praxis darf sich nicht in erster Linie an der Reflexionsleistung der Individuen orientieren, sondern muss vielmehr an der materiellen Vollzugswirklichkeit der Praxis ansetzen“. <sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Daniel, Anna/Hillebrandt, Frank/Schäfer, Franka: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Berlin: Transcript, De Gruyter 2015, S. 7-11. Hier: S. 11.

<sup>88</sup> Ebd., S. 8.

<sup>89</sup> Vgl. dazu auch Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014.

<sup>90</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Praktiken und Diskurse*, S. 196.

<sup>91</sup> Breidenstein, Georg et al.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. München/Konstanz: UVK 2013, S. 34.

<sup>92</sup> Daniel, Anna/Schäfer, Franka: Zur Notwendigkeit einer praxissoziologischen Methodendiskussion. In: Dies./Frank Hillebrandt (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*, S. 37-55. Hier: S. 41.

Die Methodenfrage weist auf die neueren Entwicklungen in der sozialwissenschaftlichen Forschungslandschaft hin, die bekannte sozialwissenschaftliche Methoden für eine Soziologie der Praxis adaptieren oder modifizieren. Während sich die Sozialwissenschaft mit dieser Methodenadaption auf bekanntem Gebiet bewegt, verlangt die Adaption einer Soziologie der Praxis für eine Praxeologie (in) der Literaturwissenschaft, bekanntes Gebiet zu verlassen. Somit setzt sich die literaturwissenschaftliche Disziplin zwangsläufig einer potentiellen Kritik aus: Da sich das klassische Methodenrepertoire dieser Textwissenschaft scheinbar weit entfernt von qualitativer Sozialforschung ansiedelt, könnte gemeinhin der Eindruck entstehen, den Literaturwissenschaftler\*innen fehle das nötige praktische Wissen zur Durchführung eines solchen Forschungsvorhabens. Dass das Gegenteil der Fall ist, zeigt das nächste Kapitel.

## 2.2 Forschungsansätze und Konzepte

*Ethnografie.* Wie bereits erwähnt, dient die Ethnografie als integrierter Forschungsansatz der Beschreibung von Kultur im Allgemeinen und ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen im Besonderen. Diese werden von Breidenstein et al. als ‚Aggregatzustände‘ gefasst. Dazu zählen beispielsweise Materialität, Sprache oder eben soziale Praktiken.<sup>93</sup> Dabei bewegen sich die Untersuchungsgegenstände an der Schnittstelle zwischen Mikro- und Makroebene, was sich an sozialen Praktiken verdeutlichen lässt, die von Akteuren ausgeführt werden und dabei auf eine tieferliegende soziale Struktur verweisen. Durch die Feldforschung, die sich aus der andauernden teilnehmenden Beobachtung nach der Herstellung eines Feldes speist, generieren die Ethnograf\*innen ihre eigenen Daten, die es im Hinblick auf ihre Fragestellungen auszuwerten gilt. Dabei bleibt diese Forschungsperspektive nicht ohne Konfliktpotenzial, denn die Forscher\*innen oszillieren zwischen Nähe, bedingt durch die Teilnahme, und wissenschaftlicher Distanz zum Untersuchungsgegenstand. Diese Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz ist jedoch sowohl eine Notwendigkeit als auch die Pointe des ethnografischen Forschens, denn während die Forscher\*innen die sozialen Praktiken beobachten, verinnerlichen sie selbst das den kulturellen Praktiken zugrundeliegende praktische Wissen, das es zu explizieren gilt, wobei deutlich wird, dass die Feldnotizen auch auf Erfahrungen basieren. Es zeigt sich also, dass „grundsätz-

---

<sup>93</sup> Vgl. Breidenstein, Georg et al.: *Ethnografie*, S. 32.

lich formalisiertes, wissenschaftliches und informelles, praktisches Wissen eng miteinander verbunden sind und in ständiger Wechselwirkung zueinanderstehen [...]“.<sup>94</sup> Da die Forscher\*innen also in das Phänomen eingebunden sind, das sie beobachten wollen, ist es unumgänglich, dass sie ihre eigene Forschungspraxis mitreflektieren.

Wie aber werden die Daten erzeugt und ausgewertet? Primär sind die Datenerzeugung und damit die Methoden sowie die (technischen) Hilfsmittel davon abhängig, wie sich das Feld gestaltet und wie es sich zu den Ethnograf\*innen verhält. Der fehlende ‚Methodenzwang‘ bedeutet jedoch nicht, dass ethnografisches Arbeiten voraussetzungslos ist, denn

[d]ie Ethnografie stützt sich [...] auf theoretische Annahmen über den Gegenstandsbe-  
reich: Kulturelle Felder verfügen über eine Eigenlogik [...]. Von einer solchen Selbst-  
strukturierung des Gegenstandes gehen auch andere Ansätze qualitativer Sozialforschung  
aus.<sup>95</sup>

Neben der teilnehmenden Beobachtung als Grundvoraussetzung der Datenerzeugung dokumentieren die Ethnograf\*innen den Vollzug des sozialen Geschehens und können dabei auf verschiedene Medien zurückgreifen: Sowohl die Mitschrift, die oben erwähnten Feldnotizen, aus denen durch Explikation Protokolle erstellt werden, als auch Ton- oder Filmaufnahmen gehören zum Repertoire des Forschungsansatzes.<sup>96</sup> Die multimediale Annäherung an das zu untersuchende Phänomen erhöht zwar die Komplexität und Anzahl der Daten, die es auszuwerten gilt, sie gewährleistet aber auch die Datensicherung, da insbesondere die Bewegung von Körpern und somit die Praktiken *in actu* und *in situ* durch die Aufnahmen immer wieder beobachtet werden können. Aber auch die schriftlichen Artefakte, die das Feld produziert, werden der Datensammlung hinzugefügt.<sup>97</sup>

Neben der Dokumentation des Feldes und seiner Erzeugnisse begleiten Gespräche und Interviews die Feldforschung. Dabei finden die Gespräche bzw. das ethnografische Interview eher ‚zwischen Tür und Angel‘ innerhalb der Praxis des Feldes statt, beispielsweise wenn Feldteilnehmer\*in und Ethnograf\*innen zusammen von einem Raum zum anderen gehen.<sup>98</sup> Anders verhält es sich bei einem im Vorfeld anberaumten Interview mit einer\*m Teilnehmer\*in, das nicht innerhalb des Feldes stattfindet und sich an Interviewformen der qualitativen Sozialforschung orientiert. Die Ethnograf\*innen behalten – im

---

<sup>94</sup> Musik, Christoph: Die Ethnographie als reflexive Praxisforschung. In: *Tagungsband FH-Forschungsforum 2016*, <http://ffhoarep.fh-ooe.at/handle/123456789/749> (Zugriff am 26.07.2018), S. 1-9. Hier: S. 6.

<sup>95</sup> Breidenstein, Georg et al.: *Ethnografie*, S. 38.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 89f.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 80.

Gegensatz zum von der Feldlogik gesteuerten ethnografischen Interview – die Kontrolle über die Themen. So können sie Lücken schließen, die zwangsläufig bei der Beobachtung sozialer Praxis auftreten, denn die beobachteten Prozesse erschließen sich den Ethnograf\*innen aufgrund ihres impliziten Ablaufs oftmals nicht direkt.<sup>99</sup> Dadurch können Interviews mit Teilnehmer\*innen die bisherigen Wahrnehmungen des Feldes und die daraus entstandenen Konklusionen berichtigen, denn das „Teilnehmerwissen verbessert die Beobachtungsfähigkeit“.<sup>100</sup> Da das Individuum bei einer ethnografischen Studie nicht im Vordergrund steht, muss mitbedacht werden, dass das Interview nur das Wissen einer Person erfragen kann, die sich an einer bestimmten Position des Feldes verorten lässt und durch die Interviewsituation in ihren (Selbst-)Darstellungen beeinflusst wird. So kann das entstandene Interview sowohl als Quelle dienen, um fehlendes Wissen zu kompensieren, als auch als Gegenstand der Untersuchung.<sup>101</sup>

Die Strategien der Datenauswertung sind ebenfalls stark vom Feld und den gewonnenen Datentypen abhängig, weshalb hier nur ein nach Breidenstein et al. mögliches Vorgehen bei der Auswertung der Daten dargestellt werden kann. Ausgangspunkt der Auswertung ist die Zerstörung der chronologischen Ordnung der Daten zugunsten einer thematischen Anordnung, die durch das Verfahren des offenen Codierens erreicht wird, also der Kategorisierung des Korpus mittels Begriffen.<sup>102</sup> Das Codieren des Materials führt weiterhin dazu, dass neue Fragen aufgeworfen werden, nach denen die Dokumente durchsucht werden können. Währenddessen wird fortlaufend an den gewählten Kategorien gearbeitet: In welcher Beziehung stehen die Kategorien zueinander? Wie lassen sie sich semantisch, hierarchisch und typisch ordnen? Die Datenauswertung ist gekennzeichnet durch einen Prozess der Relektüre, bei dem die Daten aus ihrem bisherigen Kontext ausgelagert und im Zuge einer analytischen Ordnung collagiert werden.<sup>103</sup>

An diesem Arbeitsschritt zeigt sich, dass die Ethnografie ein Ansatz der qualitativen Sozialforschung ist, die – im Gegensatz zur quantitativen Sozialforschung – nicht standardisierte Daten erhebt und diese u.a. mittels interpretativer und hermeneutischer Methoden auswertet. Dazu zählen ebenfalls die qualitative Inhaltsanalyse als Auswertungsmethode, die einzelnen Textabschnitten (induktiv oder deduktiv ermittelte) Kategorien

---

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 81f.

<sup>100</sup> Ebd., S. 82.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 126.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 138.

zuordnet. Sie orientiert sich dabei an einem spezifischen Ablaufmodell<sup>104</sup> und geht demnach nicht explorativ wie beim offenen Codieren im Zuge einer ethnografischen Studie vor. Der Forschungsstil der Grounded Theory, gekennzeichnet durch die Gleichzeitigkeit der Arbeitsschritte Datenerhebung und -auswertung sowie Theoretisierung, steht der ethnografischen Vorgehensweise dagegen weitaus näher, denn auch dieser Ansatz passt sich an das spezifische Forschungsvorhaben an und postuliert eine forschende Offenheit, die demnach kein rein deduktives Vorgehen vorsieht.<sup>105</sup> Neben dem offenen Codieren kennt die Grounded Theory zwei weitere Formen: Das axiale Codieren setzt die erarbeiteten Codes in Beziehung zueinander und konzentriert sich dabei auf wenige Einzelfälle, während das selektive Codieren die erkennbaren Zusammenhänge, die sich aus der Codierung des Materials ergeben, zu einem ersten Theorieentwurf zusammenfasst.<sup>106</sup> Was wird an diesen Ansätzen der qualitativen Sozialforschung deutlich? Alle Wissenschaftler\*innen, die sich dieser Ansätze bedienen, müssen sich im Zuge der empirischen Forschung mit Texten und ihrer Interpretation und Analyse beschäftigen, um Schlussfolgerungen aus der Empirie ableiten zu können. Die hermeneutische Methode ist somit die Schnittstelle zwischen literatur- und sozialwissenschaftlicher Forschungspraxis.

Demnach fungiert die Interpretation des Materials als Bindeglied zwischen beobachteter Praxis und fertiger Ethnografie, deren Theoriegehalt je nach Schwerpunktsetzung variieren kann. Breidenstein et al. konstatieren, dass sich drei Dimensionen ethnografischer Arbeit beobachten lassen: Werden noch unerschlossene soziale Phänomene untersucht, zeichnen sich die Arbeiten durch einen hohen Anteil an Beschreibungen aus. Im Gegensatz zu diesen Gegenstandsbereichen stehen die Studien, die sich beispielsweise mit Institutionen wie der Schule beschäftigen, die jeder\*m Leser\*in bekannt sind, aber eine neue Sichtweise auf diesen vertrauten Gegenstand eröffnen. Abschließend gibt es auch Arbeiten mit einem hohen Theorieanteil, der aus der empirischen Forschung heraus entwickelt wird.<sup>107</sup> Karin Knorr-Cetina zum Beispiel beobachtet Molekularbiolog\*innen

---

<sup>104</sup> Vgl. Mayring, Philipp/Fenzl, Thomas: Qualitative Inhaltsanalyse. In: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 543-558. Hier: S. 543 u. 550.

<sup>105</sup> Vgl. Strübing, Jörg: *Pragmatistische Wissenschafts- und Technikforschung*. Frankfurt/M./New York: Campus 2005, S. 457 u. 461f.

<sup>106</sup> Vgl. Strübing, Jörg: Grounded Theory und Theoretical Sampling. In: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 457-472. Hier: S. 467ff.

<sup>107</sup> Vgl. Breidenstein, Georg et al.: *Ethnografie*, S. 175.

bei ihrer Arbeit im Labor, um dadurch Aussagen über die „Transformation der Wissenssoziologie und Erkenntnistheorie“<sup>108</sup> treffen zu können.<sup>109</sup>

Auch wenn sich die vorliegende Arbeit als interdisziplinär versteht und verschiedene Ansätze der Philologie und Praxistheorie sowie der Literatur- und Kulturwissenschaft versammelt, besteht – und dies zeigt sich auch in anderen Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft – die Hauptaufgabe in der Auswahl und Anwendung von Texterschließungsstrategien, um auf Grundlage der schriftlichen Quellen mittels Deutungsoperationen (als elementare Praktiken der Literaturwissenschaft) Praktiken und Sinn zu (re-)konstruieren. Neben der von Literaturwissenschaft und qualitativer Sozialforschung geteilten Methode der Hermeneutik, die auch Literaturwissenschaftler\*innen dazu befähigt, Daten auszuwerten, legitimieren die sozialen Situationen, aus denen heraus ein literarischer Text entsteht oder die sich um einen literarischen Text ansiedeln, die Verwendung ethnografisch-praxeologischer Ansätze. Wie oben erwähnt, eröffnet die Praxistheorie neue Perspektiven und erschließt neue Gegenstandsbereiche, so auch für die Literaturwissenschaft, was die 2017 erschienene Dissertation von Raphaela Knipp zum Literaturtourismus verdeutlicht.

*Begehbare Literatur.* Literaturtourismus lässt sich als Rezeption eines literarischen Textes begreifen, die nicht allein durch das Lesen des Textes, sondern auch durch dessen weitere praktische Handhabung erfolgt.<sup>110</sup> Bei literatortouristischen Praktiken steht sowohl der Leseakt als auch der sozio-kulturelle Gebrauch des Textes im Vordergrund, sodass die Rezeption auf Prozesse erweitert wird, die textextern und -unabhängig beobachtet werden können.<sup>111</sup> Es geht demnach um ‚Aneignungspraktiken‘, die Knipp unter folgender Fragestellung untersucht hat: „Welche Angebote machen literarische Texte für literatortouristische Praktiken und wie werden diese Angebote in der Praxis von den Akteuren angeeignet bzw. umgesetzt?“<sup>112</sup> Zur Beantwortung der Fragen wurde ein ethnografische Forschungsansatz gewählt, um die Aneignungspraktiken der Literaturtouristen *in actu* und *in situ* beobachten zu können. Dabei wählt Knipp drei Fallbeispiele – *Ulysses*, *Die Buddenbrooks* und den Eifel-Krimi – und nutzt dafür die Strategie des theoretischen Samplings

---

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Vgl. dazu Knorr-Cetina, Karin: *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

<sup>110</sup> Vgl. Knipp, Raphaela: *Begehbare Literatur. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zum Literaturtourismus*. Heidelberg: Winter 2017, S. 79.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>112</sup> Ebd., S. 79.

der Grounded Theory, um „die Fälle so auszuwählen, dass sie einerseits bestimmte gemeinsame Merkmale aufweisen, andererseits aber maximal kontrastiv sind“.<sup>113</sup> Allerdings besteht die Pointe des theoretischen Samplings darin, dass die Fallbeispiele nicht vor, sondern während des Forschungsprozesses festgelegt werden, da die Auswahl durch die prozessuale Theoriebildung gelenkt wird.<sup>114</sup> Ein Versäumnis, das vielleicht der nicht immer möglichen forschungspraktischen Realisation des theoretischen Samplings geschuldet ist.<sup>115</sup> Die von Knipp gewählten Methoden der Datenerhebung und -auswertung folgen weitestgehend der bei Breidenstein et al. vorgeschlagenen Vorgehensweise. Hinzu kommt, und das ist die Besonderheit dieser Studie literaturwissenschaftlicher Provenienz, dass jede Fallstudie zunächst vom jeweiligen literarischen Text ausgeht, diesen gründlich analysiert und eine ethnografische Feldstudie anschließt.<sup>116</sup> Nichtsdestotrotz wird die literaturtouristische Studie ihrem ethnografisch-praxeologischen Anspruch auf der Ebene der theoretischen Grundannahmen<sup>117</sup> nicht gerecht, da diese zu knapp ausfallen und somit nicht die Komplexität sozialer Praktiken abbilden. Zum einen wird der grundlegende Unterschied zwischen Handlungen und Praktiken nicht bedacht, zum anderen ist die Definition einer Praktik nach Schatzki im Hinblick auf die (insbesondere seitdem) publizierte teils heterogene Forschungsliteratur unvollständig. Beispielsweise fehlt der Hinweis auf die Konstitutionselemente der Praktiken wie die Gleichzeitigkeit von Kohärenz und Kontingenz, was als Grundannahme bei der Beobachtung *in actu* von entscheidender Bedeutung ist.

*Grenzobjekte.* Die Materialisierung von Praktiken in Körpern, Artefakten und Objekten wurde schon mehrfach angesprochen, sodass an dieser Stelle grundlegend zwischen Artefakten und Objekten unterschieden werden soll. Objekte können sowohl materiell als auch immateriell sein, sodass sie auch theoretische Konzepte oder gar Fantasie umfassen.<sup>118</sup> Sie grenzen sich insofern von Artefakten ab, als diese stets an Materialität gebunden und durch Menschen gemacht sind, worauf schon die Etymologie verweist, denn der Begriff ‚Artefakt‘ „geht zurück auf lat. arte-factum ‚durch Kunst Gemachtes, kunstvoll Gefertigtes“.<sup>119</sup> Artefakte sind Teile der sozialen Welt, sie generieren ihre Bedeutung über

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 93.

<sup>114</sup> Vgl. Strübing, Jörg: Grounded Theory und Theoretical Sampling, S. 464f.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 465.

<sup>116</sup> Vgl. Knipp, Raphaela: *Begehbare Literatur*, S. 93.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>118</sup> Vgl. Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse*, S. 8.

<sup>119</sup> Peter, Jochen-Ulrich: Artefakt. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A-G. 3. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 143-144. Hier: S. 143.

Zuschreibung und Interaktion. Darüber hinaus weisen Artefakte eine vermittelnde Funktion auf, denn „[v]iele Artefakte sind zwischen den Menschen positioniert, setzen sie in Beziehung und modifizieren dadurch Strukturen und Prozesse der Gesellschaft“.<sup>120</sup> Auch Reckwitz verweist auf die Wechselbeziehung zwischen Artefakten, Praktiken und gesellschaftlichen Prozessen, indem er betont, dass mit der Transformation von Artefakten transformierte Praktiken und somit auch verändertes inkorporiertes Wissen einhergehen, was zu sozialem Wandel führen kann.<sup>121</sup>

Während Froschauer und Lueger die Einbindung von Objekten in Handlungen nicht stark machen, versteht Susan Leigh Star Objekte immer als Handlungsgegenstände: „Ein Objekt ist somit etwas, gegenüber und mit dem Menschen [...] handeln. Seine Materialität bezieht es durch Handlungen, nicht aus einer Wahrnehmung vorgefertigter Materie [...]“.<sup>122</sup> Dieser Objekt-Begriff schließt somit ebenfalls immaterielle Theorien und Konzepte, aber auch – gemäß des oben beschriebenen Handlungsparadigmas – Artefakte als Gegenstände, mit und gegenüber denen Menschen handeln, ein. Begreift man einen literarischen Text und sein Beiwerk als Grenzobjekt, lässt sich auch die These aufstellen, dass sich dessen Status im Laufe des Produktionsprozesses verändert: Während der Text am Anfang der Entstehung als bloße Idee und somit als Objekt besteht, transformiert sich das Objekt im Zuge der Kooperation zu einem Artefakt.<sup>123</sup>

Wie aber lassen sich Grenzobjekte ‚in der Praxis‘ beschreiben? Star und Griesemer untersuchten in den 1980er-Jahren die heterogene Kooperation zwischen Akteuren verschiedener sozialer Welten – Wissenschaftler\*innen, Amateure, Verwaltungsangestellte u.v.m. –, die an der Konstitution des Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley beteiligt

---

<sup>120</sup> Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse*, S. 25.

<sup>121</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen: Perspektiven der Kulturosoziologie*. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript 2008, S. 145 u. 155.

<sup>122</sup> Star, Susan Leigh: Dies ist kein Grenzobjekt. Reflexionen über den Ursprung eines Konzepts (2010). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 213-228. Hier: S. 215.

<sup>123</sup> Verkompliziert wird diese Gegenüberstellung des Weiteren dadurch, dass Bücher auch stets wirtschaftliche Güter sind, die sowohl materielle (Sachgüter) als auch immaterielle (Dienstleistungen, Rechte) Vermögensgegenstände akkumulieren. Krause und Steinbrück begreifen verlegerische immaterielle Güter als „Verlagsrechte an Texten und Abbildungen, Markenrechte (z.B. Langenscheidt), aber auch verlegerisches Gespür, Lektoratserfahrung und Marketing-Know-how“. Krause, Stefan/Steinbrück, Ina: Herstellung. In: Erhard Schütz (Hg.): *Das BuchMarktBuch: Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 131-135. Hier: S. 132. Auffällig ist an dieser betriebswirtschaftlichen Perspektive, dass das implizite Wissen in Form von ‚Gespür‘ und ‚Erfahrung‘ als Vermögensgegenstand aufgefasst wird.

waren.<sup>124</sup> Eine solche Kooperation mit Akteuren, die unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen, benötigt eine Lingua franca, um Kommunikation und Kohärenz aufrechtzuerhalten. Grenzobjekte übernehmen diese Funktion, denn sie sind – im vorliegenden Fall – wissenschaftliche Objekte, die innerhalb eines institutionell gerahmten Arbeitsnetzwerks zirkulieren und durch vielfältige Möglichkeiten der Bedeutungszuweisung von Repräsentanten verschiedener sozialer Welten interpretiert werden können, wobei diese in ihrer Zielsetzung nicht übereinstimmen müssen.<sup>125</sup> Das Konzept der Grenzobjekte basiert demnach auf der Annahme, dass wissenschaftliches Arbeiten nicht konsensuell sein muss, um produktiv zu sein. Grenzobjekte fungieren dabei als Übersetzungs- und Vermittlungsmedium zwischen den sozialen Welten, deren Kooperation nicht von einer handlungsanweisenden Autorität koordiniert wird. In diesem Punkt unterscheidet sich Stars Konzept somit von der Akteur-Netzwerk-Theorie, die von der Annahme ausgeht, dass die Übersetzungsprozesse die Akteure zu Verbündeten machen und sie demselben Ziel verpflichten. Die erstmals von Michel Callon aufgestellten Übersetzungsphasen Problematisierung, Interessentment, Enrolment und Mobilisierung, in denen sich die Entstehung eines Netzwerks vollzieht,<sup>126</sup> modifizieren Star und Griesemer in ihrem Aufsatz, indem sie sich in diesem Kontext auf die Phase des Interessentments konzentrieren.<sup>127</sup> Nach Callon wird zu diesem Zeitpunkt der Netzwerkgenese der obligatorische Passagepunkt, den alle beteiligten Akteure passieren müssen, um ihre Ziele zu erreichen, von einem handlungsanweisenden Akteur (in diesem Fall ein\*e Wissenschaftler\*in) definiert. Sie oder er ist während der ersten Phasen der Übersetzung stets darum bemüht, die anderen Akteure für ihre\*seine Ziele zu gewinnen und sie somit zu Verbündeten zu machen,<sup>128</sup> denn Übersetzungen müssen Konvergenz erzeugen. Star und Griesemer plädieren für eine „Pluralisierung der obligatorischen Passagepunkte“,<sup>129</sup> indem der Blickwinkel der Wissenschaftler\*innen nicht der einzige ist, der eingenommen bzw. rekonstruiert wird, sondern nur

---

<sup>124</sup> Vgl. Griesemer, James R./Star, Susan Leigh: Institutionelle Ökologie, »Übersetzungen« und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*, S. 81-116.

<sup>125</sup> Vgl. Star, Susan Leigh: Dies ist kein Grenzobjekt, S. 213.

<sup>126</sup> Vgl. Callon, Michel: Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht. In: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 135-174. Hier: S. 146ff.

<sup>127</sup> Vgl. Griesemer, James R./Star, Susan Leigh: Institutionelle Ökologie, S. 83.

<sup>128</sup> Vgl. Callon, Michel: Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung, S. 149f.

<sup>129</sup> Bergermann, Ulrike/Hanke, Christiane: Boundary Objects, Boundary Media. Von Grenzobjekten und Medien bei Susan Leigh Star und James R. Griesemer. In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*, S. 117-130. Hier: S. 118.

einer von vielen: So ergibt sich sowohl eine Multiperspektivität als auch die Konfrontation mit Repräsentant\*innen aus verschiedenen sozialen Welten.

Das Konzept der sozialen Welt knüpft an die Akteurspassung an: Innerhalb von „institutionalisierten Wahrnehmungs- und Handlungsräumen“<sup>130</sup> wird die Arbeit abhängig von ihrer Einbindung in soziale (Teil-)Welten bzw. abhängig der Passung der Akteure zu einem Handlungskontext vergeben. So lässt sich innerhalb eines Arbeitsnetzwerks eine „institutionelle Sinnsegmentierung“<sup>131</sup> beobachten. Wenn verschiedene Akteure mit Grenzobjekten arbeiten, co-konstruieren sie diese gleichzeitig. Dadurch sind an diese Objekte verschiedene Wissensbestände gekoppelt,<sup>132</sup> die stetig in der Bewegung von Grenzobjekten transformiert werden. Wie sind Star und Griesemer methodisch vorgegangen, um die verschiedenen Perspektiven der Akteure zu rekonstruieren und so einer multiperspektivischen wissenschaftlichen Arbeit gerecht zu werden? Im Gegensatz zu Stars sonstigem wissenschaftlichem Vorgehen, das vom Forschungsstil der Grounded Theory geprägt ist,<sup>133</sup> speist sich der Aufsatz von 1989 vorrangig aus überlieferten schriftlichen Quellen, aus denen die Arbeitsweise und die Standardisierungsversuche der Akteure ersichtlich werden.

Grenzobjekte kompensieren fehlenden Konsens, indem sie Praktiken strukturieren und somit Kohärenz aufrechterhalten. Somit sind Grenzobjekte strukturgebendes Element der Praxis<sup>134</sup> und stabilisieren kooperatives, nicht konsensuelles Arbeiten. Dabei behalten sie durch ihre interpretative Flexibilität stets ein Moment der Kontingenz, sodass sich hier verdeutlichen lässt, dass sowohl in Körpern als auch in Artefakten und Objekten verankerte Praktiken dieselbe Gleichzeitigkeit von Kohärenz und Kontingenz aufweisen. Kohärenz bzw. Reproduktion von Praktiken zeigt sich in der Vereinheitlichung der institutionellen Verfahrensweisen des Museums: Wie Star und Griesemer zeigen, fungierten beispielsweise standardisierte Methoden des Protokollierens, die sich in den eingereichten Berichten niederschlugen, als Grenzobjekte, denn sie konzentrierten sich auf das ‚Wie protokollieren wir?‘ und nicht auf das ‚Warum protokollieren wir?‘<sup>135</sup> Auf letzteres hätten

---

<sup>130</sup> Soeffner, Hans-Georg: Trajectory – das geplante Fragment. Die Kritik der empirischen Vernunft bei Anselm Strauss. In: *Bios* 4/1 (1991), S. 1-12. Hier: S. 6.

<sup>131</sup> Schütze, Fritz: Das Konzept der sozialen Welt im symbolischen Interaktionismus und die Wissensorganisation in modernen Komplexgesellschaften. In: Inken Keim (Hg.): *Soziale Welten und kommunikative Stile: Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr 2002, S. 57–83, S. 62.

<sup>132</sup> Vgl. Strübing, Jörg: *Pragmatistische Wissenschafts- und Technikforschung*, S. 261.

<sup>133</sup> Vgl. u.a. Star, Susan Leigh: Grounded Theory leben. Kognitive und emotionale Formen des Pragmatismus (2007). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 323-346.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 214.

<sup>135</sup> Vgl. Strübing, Jörg: *Pragmatistische Wissenschafts- und Technikforschung*, S. 257.

sich alle Akteure nicht verständigen können, sodass eine geteilte Methode das Bindeglied zwischen den sozialen Welten bildete. Standardisierungsprozesse als Vereinheitlichung von Handlungs- und Verfahrensweisen stellen dabei die Grundvoraussetzung für die geteilten Methoden dar und ermöglichen nach dem erfolgreichen Abschluss dieser Verfahrensweisen deren raum- und situationsübergreifende Reproduktion. Sie rufen demnach Praktiken hervor und gewährleisten nicht nur Kohärenz innerhalb einer Institution, sondern auch im Zusammenhang mit Institutionen, die sich im gleichen sozialen Feld ansiedeln. Kontingenz ergibt sich wiederum aus der Gleichzeitigkeit von institutionsübergreifenden und lokal angepassten, ergo institutionsspezifisch modifizierten Praktiken. Star unterscheidet dabei zwischen schwachen und stark strukturierten (also lokal angepassten) Grenzobjekten, wobei stets zwischen den Formen innerhalb einer nicht konsensuellen Kooperation gewechselt wird,<sup>136</sup> was sich wie folgt visualisieren lässt:

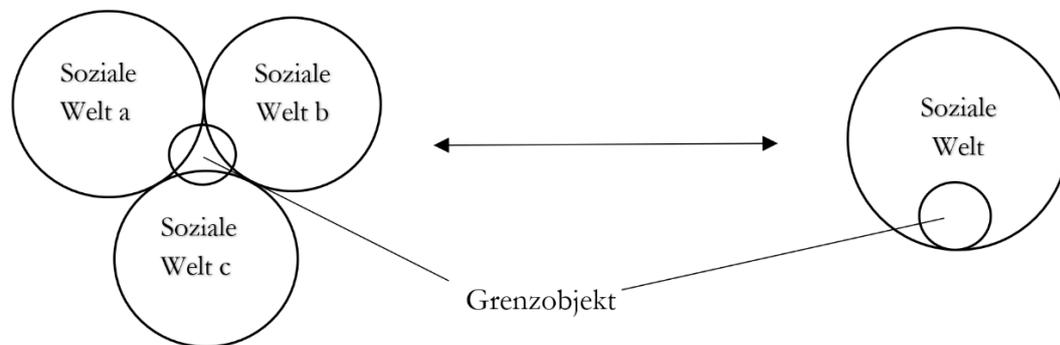


ABBILDUNG 3: SCHWACHE UND STARKE STRUKTURIERUNG VON GRENZOBJEKTEN (EIGENE DARSTELLUNG).

Stars Konzept verdeutlicht somit das interdependente Verhältnis von Praktiken, Artefakten und Objekten sowie deren wechselseitige Transformation. Es liefert so ein tieferes Verständnis für institutionelle Praktiken, an das sich weiterführende Überlegungen zur Gewährleistung von Reproduktion anschließen lassen. Bei der Literaturproduktion innerhalb der Institution Verlag lassen sich viele solche standardisierten Praktiken beobachten. Diese offerieren hinreichend große Spielräume, sodass sich Verlage beispielsweise in Programm oder Buchgestaltung unterscheiden. Ein Beispiel für standardisierte Praktiken ist der Herstellungsprozess, also die materielle Produktion, die sich idealtypisch in sechs Phasen beschreiben lässt: Gestaltung, Vorbereitung des Manuskriptes für den Satz, Satz und Korrektur, Druckvorstufe, Druck und Buchbinden.<sup>137</sup> Die kontingente Dimension speist

<sup>136</sup> Vgl. Star, Susan Leigh: Dies ist kein Grenzobjekt, S. 216.

<sup>137</sup> Vgl. Krause, Stefan/Steinbrück, Ina: Herstellung, S. 132f.

sich aus den vielen Möglichkeiten der Varianz, etwa: Welches Papier wird verwendet? Welches Format gewählt? Welche Schriftart?

### 2.3 Praktikentypen

*Philologische Praktiken.* Die Erforschung philologischer Praktiken als Selbstbeobachtungskategorie der Literaturwissenschaft wurde bereits angesprochen. Die Frage, die sich nun stellt, ist, wie diese untersucht werden sollen, denn Spoerhase und Martus als Initiatoren der Praxeologie der Literaturwissenschaft/Geisteswissenschaft gehen in ihren Aufsätzen zu diesem neuen Gegenstandsbereich nur spärlich auf die möglichen Methoden zur Erforschung philologischer Praktiken ein. Spoerhase konstatiert zwar selbst in seinem Aufsatz „Gegen Denken? Über die Praxis der Philologie“: „Die Geisteswissenschaften haben sich bisher [...] kaum für eine empirische Beschreibung ihrer Lektüreformen interessiert“,<sup>138</sup> aber reflektiert nicht, dass er (in diesem Aufsatz) ebenfalls keine empirischen Verfahren zur Beobachtung philologischer Praxis heranzieht oder vorschlägt, obwohl sowohl Theorie *als auch* Empirie Praxeologie konstituieren. Der Aufsatz beschreibt und diskutiert die philologische Praktik des Lesens und die damit einhergehenden Textumgangspraktiken wie das Exzerpieren, aber die Quellen dieser Diskussion bleiben weitestgehend offen.<sup>139</sup> Das könnte daran liegen, dass Spoerhase wahrscheinlich aus seiner eigenen Praxis heraus beschreibt – philologische Praktiken als *Selbstbeobachtungskategorien* –, was insofern problematisch ist, als zum einen der Rückgriff auf die eigene Praxis nicht thematisiert und reflektiert wird und zum anderen durch Spoerhases disziplinäre Einbettung schlicht die Distanz zum Untersuchungsgegenstand fehlt. Dieser Umstand wird allerdings an anderer Stelle aufgegriffen: In dem von Andrea Albrecht et al. herausgegebenen Sammelband *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens* von 2015 heißt es in der Einleitung, die von Spoerhase mitverfasst wurde:

Zu fragen ist, ob sich eine Praxeologie der Geisteswissenschaften überhaupt aus geisteswissenschaftlicher Perspektive, also als Selbstbeobachtungsprozess, entwickeln lässt oder ob nicht vielmehr die „disciplinary morality“ den Blick für das wesentliche verstellt. Dagegen steht der Eindruck, dass Fremdbeobachtungen mitunter in spektakulärer Weise den ‚Eigensinn‘ der beschriebenen Wissensproduktion verfehlen.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Spoerhase, Carlos: Gegen Denken? Über die Praxis der Philologie, S. 640.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 639.

<sup>140</sup> Albrecht, Andrea et al.: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens, S. 7.

Der Einspruch gegen eine Beobachtung philologischer Praktiken aus disziplinfremder Perspektive impliziert, dass der ethnografische Ansatz, dessen Kerngeschäft die Beobachtung *fremder* Kulturen, Phänomene und somit Praktiken ist, offenbar niemals ausreichen kann, um die Logik eines Feldes als Außenstehende\*r zu erschließen. Wie soll nun distanzlose Beobachtung von – im Grunde eigenen – Praktiken gelingen? Mit Vertrauen. Die Autor\*innen vertrauen darauf, dass philologische Praktiken der Selbstreflexion zugänglich sind.<sup>141</sup> Ob Vertrauen als Rekonstruktionsgrundlage reicht, ist eine andere Frage. Nun fehlt nach wie vor die Beantwortung der Frage, *wie* diese Praktiken analysiert werden sollen, wenn nicht empirisch, denn eine Praxeologie der Literaturwissenschaft orientiert sich an „Prämissen, Fragestellungen und Konzepten des practice turn“,<sup>142</sup> aber offenbar nicht an ihren Methoden. Stattdessen sollen die Analysen durch Beschreibung<sup>143</sup> und Rekonstruktion erfolgen, was allerdings wieder zu der Frage nach dem *Wie?* führt und weitere Fragen mitanschießt: Welche Quellen können herangezogen werden? Welche Rolle spielen dabei Literaturarchive? Zu finden sind die Antworten in einem weiteren Aufsatz Spoerhases, demzufolge sich die Rekonstruktion an überlieferten administrativen Quellen sowie der Materialisierung von philologischen Praxisfeldern, z.B. in Form von Notizbüchern, orientieren soll.<sup>144</sup> Abermals betont wird an dieser Stelle das Zugänglichkeitsproblem philologischer Verfahren, das jedoch erneut nicht methodisch gelöst wird.

Mutmaßlich liegen die hier aufgeführten Kritikpunkte jedoch darin begründet, dass mit der Praxeologie der Literaturwissenschaft „kein besonders hoher Innovationsanspruch [verbunden ist], sondern eher der Wunsch nach einer Perspektivenverschiebung, die unseres Erachtens produktivere Selbstevaluierung erlaubt“.<sup>145</sup> Das bedeutet aber nicht, dass sich an diese Perspektivenverschiebung nicht methodische Überlegungen anschließen ließen, denn wie das Kapitel zur Ethnografie zeigte, liegt eine methodische Verknüpfung von Literaturwissenschaft und Praxeologie insbesondere bei der Rekonstruktion sozialer Praxis auf Grundlage schriftlicher Quellen durchaus nahe.

---

<sup>141</sup> Vgl. ebd.

<sup>142</sup> Ebd., S. 4.

<sup>143</sup> Die Autor\*innen sagen selbst, dass das Ziel der historischen Fallstudien rein deskriptiv ist (vgl. Albrecht et al. 2015, 19). Da diese Studien nun aber historisch sind, wäre der Titel „Historische Praxeologie der Literaturwissenschaft“ wesentlich treffender, denn in der Einleitung des Sammelbandes wird nicht erläutert, ob sich die Praxeologie vergangenen oder gegenwärtigen Praktiken widmen möchte, was einen erheblichen methodischen Unterschied macht.

<sup>144</sup> Vgl. Spoerhase, Carlos/Martus, Steffen: Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23/1 (2013), S. 221–225. Hier: S. 224f.

<sup>145</sup> Martus, Steffen: Wandernde Praktiken „after theory“? Praxeologische Perspektiven auf „Literatur/Wissenschaft“, S. 181.

*Literarische Praktiken.* Der oben beschriebene Literaturtourismus ist nur eine von vielen Möglichkeiten, Literatur zu ‚handhaben‘. Nach Joachim Grage und Stephan Schröder subsumieren sich literarische Praktiken unter ‚praxisfunktionaler Performativität‘, da literarische Texte zum Gegenstand literarisch-kultureller Praktiken avancieren.<sup>146</sup> Die Autoren sehen eine „unmittelbare Nachbarschaft der Theorieansätze“<sup>147</sup> der Performativitätsforschung und Praxistheorie und beschreiben deren Zusammenhang durch gleichzeitige ‚Hypo- und Hyperrelation‘:

Einerseits ist Praktik unter Performativität subsumierbar, denn jede Praktik ist performativ in dem Sinne, dass sie bei jeder Realisierung selbst aus- und aufgeführt wird, während umgekehrt nicht jeder performative Akt eine Praktik ist. [...] Hyperrelation, weil Praktiken immer auch die umfassende Dimension des Sozialen aufrufen [...]. Die Analyse von Praktiken erfolgt durch die Kontextualisierung von performativen Akten in konkreten Situationen [...].<sup>148</sup>

Dabei sind diese performativen Akte praxisfunktional.<sup>149</sup> Praxisfunktionalität ist eine Dimension der Performanz, auf die sich als einzige Praktiken beziehen lassen, denn die anderen aufgeführten Dimensionen – rezeptionsfunktionale, strukturelle und substantielle Performativität – sind in größerem Umfang direkt an den Text gebunden.<sup>150</sup> Dieser Grundannahme geht ein praxissoziologisches Verständnis von Literatur voraus, die begriffen wird als Akkumulation von Praktiken und der dadurch entstandenen Artefakte, die insofern als literarisch aufgefasst werden, als sie „in einem Feld stattfinden, das gesellschaftlich als literarisch gilt“.<sup>151</sup> Somit wird die Dichotomie zwischen Text und Performativität aufgelöst, denn Literatur wird als prozessual begriffen, bedingt „durch ein dynamisches und damit diachrones Wechselspiel von literarischem Text und literarischer Praxis“.<sup>152</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Grage, Joachim/Schröder, Stephan Michael: Performativität und literarische Praktiken: Zum Erkenntnispotential einer Verschränkung von Performativitätsforschung und Praxistheorie. In: Dies. (Hg.): *Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900: Fallstudien*. Würzburg: Ergon 2012, S. 7-36. Hier: S. 22f.

<sup>147</sup> Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000, S. 184.

<sup>148</sup> Grage, Joachim/Schröder, Stephan Michael: Performativität und literarische Praktiken, S. 23.

<sup>149</sup> Grage und Schröder beziehen sich dabei auf den Begriff der ‚funktionalen Performativität‘ nach Häsner et al., den sie modifizieren. In ihrem Aufsatz „Text und Performativität“ schreiben Häsner et al.: „Des Weiteren zielt der Begriff auf die gesellschaftliche Zirkulation von Texten, durch die Produkte der schriftlichen Kultur in performative Kulturpraktiken eingebunden werden. Dies beinhaltet beispielsweise Prozesse des Aufführens und Ausstellens, Zueignens, Austauschens oder Übertragens.“ Häsner, Bernd et al.: Text und Performativität. In: Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 69-96. Hier: S. 84.

<sup>150</sup> Vgl. Grage, Joachim/Schröder, Stephan Michael: Performativität und literarische Praktiken, S. 22f.

<sup>151</sup> Ebd., S. 28.

<sup>152</sup> Ebd., S. 29.

Des Weiteren zeigt sich ein wechselseitiges Konstitutionsverhältnis zwischen literarischen Praktiken und, wie es die Autoren nennen, ‚Aktanten‘, unter denen sich diejenigen Beteiligten fassen lassen, die in eine sozial-performative Rahmung eingebunden sind, wie etwa Verleger\*in, Publikum, Leser\*in oder Vortragende\*r.<sup>153</sup> Der Begriff des Aktanten stammt aus der ANT und beschreibt den Verbund von menschlichen und nicht menschlichen Akteuren zu einer handelnden Entität. Besonders in Bezug auf die Akteure des literarischen Feldes, die Literatur produzieren, bietet es sich an, von einer Wechselwirkung zwischen literarischen Praktiken und *Subjektformen* zu sprechen, denn soziale Praktiken und Subjekte konstituieren sich wechselseitig. Subjektformen wie beispielsweise Autor\*innen sind historisch höchst variable bereichsspezifische kulturelle Typisierungen,<sup>154</sup> die durch die Aneignung und Ausführung der für diese Subjektform signifikanten Praktiken (hier z.B. literarisches Schreiben) produziert werden.

Untersucht werden in dem Sammelband von Grage und Schröder zum Beispiel Liederabende, Autorenlesungen und -ehrungen, sodass es sich hier wie bei den oben beschriebenen philologischen Praktiken um einen Praktikentyp handelt, der sich zeitlich gesehen am Ende eines langen Schöpfungsprozesses – Produktion, Distribution und teilweise Rezeption – ansiedelt. Es sind zwar nicht Praktiken, die an der Literaturgenese beteiligt sind, aber an ihrer Konstitution. Die Praktiken oder die oft unsichtbar bleibenden Prozesse, Mechanismen und Aushandlungen, die die vorliegende Arbeit untersuchen möchte, sind am ‚Anfang‘ des Prozesses situiert. Es erscheint demnach sinnvoll, auch wenn so einen weiteren Begriff eingeführt wird, zwischen literarischen Praktiken, also dem spezifischen Gebrauch von Literatur in einem sozialen Kontext, und *literaturproduzierenden* Praktiken zu unterscheiden, unter denen sich jene Praktiken subsumieren, die sich bis zur Veröffentlichung eines Werkes beobachten oder rekonstruieren lassen.

*Literaturbezogene Praktiken.* Einen ganz anderen Schwerpunkt setzt Burckhard Dücker in seinem Aufsatz „Vorbereitende Bemerkungen zu Theorie und Praxis einer performativen Literaturgeschichtsschreibung“ (2014), die sich dadurch auszeichnet, dass sowohl das Werk einer\*s Autor\*in als auch die daran beteiligte Praxis des Literaturbetriebs als Bestandteile der Literaturgeschichte begriffen werden.<sup>155</sup> Gemäß dem Kontingenzparadigma der Praxistheorien lässt sich auch bei literarischen Praktiken ein historisches Spezifikum

---

<sup>153</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>154</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. 2. Aufl. Weilerswist: Velbrück 2021, S. 43.

<sup>155</sup> Vgl. Dücker, Burckhard: *Vorbereitende Bemerkungen zu Theorie und Praxis einer performativen Literaturgeschichtsschreibung*, S. 98.

beobachten, das für eine gewisse Epoche bedeutend war. Literaturbezogene Handlungen bzw. Handlungsbereiche haben dabei nach Dücker eine Rahmenfunktion, innerhalb derer sich die literarischen Praktiken, also die ‚Arbeits- und Verfahrenstechniken‘, ansiedeln.<sup>156</sup> Zum literaturbezogenen Handlungsbereich gehören dabei beispielsweise Institutionen und Funktionsträger, wobei diese Begrifflichkeit stark an Bourdieus Konzept des literarischen Felds erinnert. Eine Literaturgeschichtsschreibung, die sich als performativ versteht, beobachtet den literarischen Text bereits nach Annahme durch den Verlag, da er dann in den „Prozess der literaturgeschichtlich wirksamen Objektivierung“<sup>157</sup> eintritt und die Bedeutung von Verlagen als eine konstituierende Station des Textes perspektiviert. So gehören zu den Beobachtungsfeldern einer performativen Literaturgeschichtsschreibung die Praktiken des literarischen Schreibens und die daran anschließenden Praktiken der Produktion, der technischen Herstellung und der Distribution von Literatur. Nachdem der literarische Text in die Öffentlichkeit tritt, geraten die ‚Auslegungsdiskurse‘ sowie Arten der Existenzsicherung durch literarisches Schreiben (z.B. Stipendien) in den Fokus.<sup>158</sup> Dücker beschreibt Verlage als „gewinnorientierte Unternehmen“<sup>159</sup> und bezieht die Praktiken der Verleger\*innen u.a. auf Papierqualität, Marketing und Organisation, was eine zu reduktionistische Perspektive auf Verlage als bloße Wirtschaftsunternehmen darstellt. Ein Verlag ist „kein unkreatives Verdinglichungsprinzip“,<sup>160</sup> sondern als Teil des Schöpfungsprozesses von Literatur zu verstehen. Die Lektor\*innentätigkeit, die häufig so umfangreich ist, dass sie die Frage nach Co-Autorschaft zwischen Lektor\*in und Autor\*in aufwirft, ist neben den Aushandlungsprozessen im Verlag um Genrezuschreibungen, Paratext-Gestaltung usw. das beste Beispiel dafür, dass die\*der Autor\*in *Bestandteil* einer kreativen Kooperation ist. Nach Dücker umfassen literaturgeschichtlichen Praktiken die Konstruktion und Formung eines Werkes, die jedoch besonders durch Genrezuschreibungen bereits im Verlag stattgefunden hat. Eine performative Literaturgeschichtsschreibung sollte sich gerade in diesem Bereich der Frage widmen, wie literarischer Text und Verlag als erste Instanzen der Generierung von Literatur im Produktionsprozess *zusammenhängen*.

---

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S. 99.

<sup>157</sup> Ebd., S. 102.

<sup>158</sup> Vgl. ebd., S. 105f.

<sup>159</sup> Ebd., S. 102.

<sup>160</sup> Porombka, Stephan: Literaturbetriebskunde, S. 74.

## 2.4 Subjektivierung/Subjektformen

Die bisher dargestellten literaturwissenschaftlichen Beschäftigungen mit der Praxistheorie lassen sich in vor/während der Produktion und nach der Veröffentlichung unterteilen: Während Dückert eine performative Literaturgeschichtsschreibung fordert, die die Rolle der Literaturproduzierenden und ihrer Verfahrensweisen berücksichtigt, beziehen sich Schröder und Grage auf die Rezeption der Leser\*innen bzw. des Publikums im Sinne der praktischen Handhabung von Literatur. Martus und Spoerhase wiederum machen die praxistheoretische Perspektive für eine Untersuchung der philologischen Praktiken der Literaturwissenschaft fruchtbar. Dieses letzte Unterkapitel setzt bei Dückerts Forderung an, indem es ihr nachkommt, denn es perspektiviert die Literaturproduzierenden als spezifische, aus dem Berufskontext resultierende Subjektformen, die sich durch die Aneignung und Teilnahme an sozialer Praxis konstituieren und nicht prä-praktisch sind, was natürlich auch für das Subjekt per se gilt. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Verhältnis zwischen Praktiken und Subjekten einseitig ist, denn die Beziehung gestaltet sich reziprok und prozessual, was unter dem Begriff der Subjektivierung subsumiert wird. Demnach wird das Subjekt und seine verschiedenen Formen nicht als gegeben und statisch begriffen, „sondern als eine ›in Formierung begriffene Struktur‹“,<sup>161</sup> sodass die möglichen Entwicklungsstufen/Verlaufsformen Entstehung, Reproduktion und Transformation der Subjekt(form)e(n) in den Vordergrund treten. Der Vollzug der Subjektivierung ist gekennzeichnet durch die Gleichzeitigkeit von äußeren Anforderungen (Kohärenz) und eigenem Anteil (Kontingenz), wobei diese in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen (können). Letzteres wurde laut Alkemeyer bisher nicht ausreichend beleuchtet, insbesondere anhand von empirischen Subjekten.<sup>162</sup>

Die äußeren Anforderungen, die an eine Subjektform gestellt werden und die den Praktiken bereits inhärent sind, sind die Subjektcodes als „zentrale Unterscheidungen und Sinnstrukturen, in denen ‚Bewegung‘ ein spezifischer Sinn gegeben wird“,<sup>163</sup> sie regulieren die Subjektivierung und werden „im Prozess [...] praktisch angeeignet, verinnerlicht und sichtbar verkörpert, d.h. zu einem Teil des Subjekts.“<sup>164</sup> Während die Codes implizit sind,

---

<sup>161</sup> Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Ders./Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen*, S. 33-68. Hier: S. 34.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 38f.

<sup>163</sup> Reckwitz, Andreas: Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts: Moderne Subjektivität im Konflikt von bürgerlicher und avantgardistischer Codierung. In: Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 155-184. Hier: S. 155.

<sup>164</sup> Alkemeyer; Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Selbst-Bildungen*, S. 19.

werden sie als Diskurse explizit,<sup>165</sup> was an der literarischen Subjektform der\*des Autor\*in als einziger bisher in der Literaturwissenschaft untersuchten Subjektform deutlich wird: Die Fülle und Variabilität von Autorschaftskonzepten, wie sie die Literaturgeschichte verdeutlicht und wie sie von empirischen Autor\*innen verkörpert wurden und werden, aber auch die Repräsentation der Subjektform in Literatur<sup>166</sup> veranschaulichen die Codes ebenso wie die Dynamik, die jeder Subjektform inhärent sind.<sup>167</sup> Allerdings wurden andere literarische Subjektformen wie Verleger\*innen und Herausgeber\*innen bisher nicht untersucht.

Der Anteil der Selbstbestimmung im Prozess der Subjektivierung wird wiederum begriffen als „Selbst-Bildungen“ und hebt dabei den „Eigenanteil der Individuen an der praktischen Aus- und Umgestaltung vorgefundener Subjektformen und damit an ihrer eigenen Subjektwerdung in verschiedenen Kontexten“<sup>168</sup> hervor. Damit wird das Subjekt weder zentriert noch als bloßer Effekt von Praktiken und Diskursen verstanden; stattdessen treten die Spielräume in den Vordergrund, die vorhandene Strukturen stets offerieren und die individuell genutzt werden (können).

Dieses kurze Unterkapitel versammelt somit die für diese Arbeit elementaren Begriffe: Subjekt, Praktik und Diskurs. Das Verhältnis zwischen ihnen soll anhand des folgenden Zitats diskutiert werden, das aus dem Editorial der Reihe *Praktiken der Subjektivierung* stammt: „Das Subjekt gilt nicht länger als ein autonomes Zentrum der Initiative, sondern wird in seiner jeweiligen sozialen Identität als Diskurseffekt oder Produkt sozialer Praktiken analysiert“.<sup>169</sup> Die Zielsetzung der Reihe erweist sich in mehrfacher Hinsicht als kurzichtig. Zum einen muss auf „the illusion of autonomous discourse“<sup>170</sup> verwiesen und die Vorstellung, der Diskurs sei eine omnipräsente Regulierungsinstanz, relativiert werden. Wie bereits angeführt, ist den Praktiken eine implizite Logik inhärent, die sich jedoch nicht mit dem Diskurs decken muss; vielmehr befinden sich Praktiken zwischen impliziter

---

<sup>165</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: Die Moderne und das Spiel der Subjekte: Kulturelle Differenzen und Subjektordnungen in der Kultur der Moderne. In: Ders./Thorsten Bonacker (Hg.): *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Campus 2007, S. 97-118. Hier: S. 101.

<sup>166</sup> Vgl. Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft. In: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.): *Selbst-Bildungen*, S. 252-274. Hier: S. 257.

<sup>167</sup> Vgl. auch Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2014.

<sup>168</sup> Alkemeyer; Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar: Einleitung, S. 21.

<sup>169</sup> Editorial. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor*.

<sup>170</sup> Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press 1982, S. viii.

Logik und Diskurs.<sup>171</sup> So produzieren und reproduzieren sich Praktiken und Diskurse und somit auch das Subjekt nicht nur *reziprok*, sie können sich auch transformieren. Zum anderen lässt sich beobachten, dass sich Subjekte durch soziale Praktiken konstituieren und nicht „prä-praktisch vorausgesetzt“<sup>172</sup> sind. Subjekte führen diese sozialen Praktiken aber auch aus, was bedeutet, dass sie sowohl Steuerungsinstanz als auch Ergebnis sozialer Praktiken sind und dabei stets einen gewissen Spielraum haben, der schon mehrfach angesprochen wurde. Denn das Subjekt kann sich auch des Diskurses bedienen: „[D]er strategische Gebrauch, die taktische Verwendung kultureller Schemata durch die historischen Akteure reproduziert nicht nur, sondern transformiert auch die kulturelle Ordnung.“<sup>173</sup>

## 2.5 Hypothesen

Die Komplexität der Beobachtungskategorie ‚Praktik‘ erfordert eine Auswahl der zu untersuchenden Elemente derselben. Zudem soll im Folgenden das Forschungsvorhaben konkret vom oben erarbeiteten Forschungsstand abgegrenzt werden.

(1) Konstitution, Eigenschaften, Effekte: Praktiken sind in Körpern, Artefakten und/oder Objekten verankert, deren Ausführung sich aus inkorporiertem praktischem Wissen speist, wobei diese Ausführung stets durch Kohärenz und Kontingenz gekennzeichnet ist. Aus diesen Konstitutionselementen lässt sich eine Reihe von Eigenschaften und Effekten ableiten, darunter die situations-, raum- und zeitübergreifende Reproduktion von Praktiken bei gleichzeitiger Transformationsmöglichkeit. Diese Hypothese ist Grundvoraussetzung der Beobachtungskategorie ‚Praktik‘, da sie es überhaupt erst ermöglicht, Praktiken zu identifizieren. Zudem bildet das Konstitutionselement der Gleichzeitigkeit von Kohärenz und Kontingenz im Wesentlichen die wichtigste Beobachtungskategorie, denn auf ihr basieren die weiteren Hypothesen dieser Arbeit.

(2) ‚Überschreibung‘: Die Möglichkeit zur Transformation bzw. Subversion als Effekt der Praxis wird verstanden als Prozess der Überschreibung, der sich während des Vollzugs der Praktik ereignet. Aus dieser Überschreibung ergibt sich die Möglichkeit,

---

<sup>171</sup> Vgl. Schatzki, Theodore R.: Introduction: practice theory. In: Eike von Savigny/Karin Knorr-Cetina/Ders. (Hg.): *The practice turn in contemporary theory*. London/New York: Routledge 2001, S. 1-14. Hier: S. 3.

<sup>172</sup> Buschmann, Nikolaus et al.: Was ist und was kann die Historische Praxeologie? Ein runder Tisch. In: Lucas Haasis/Constantin Rieske (Hg.): *Historische Praxeologie: Dimensionen vergangenen Handelns*, S. 7-54. Hier: S. 234.

<sup>173</sup> Reichardt, Sven: Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung. In: *Sozial. Geschichte. Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts* 22/3 (2007), S. 43-65. Hier: S. 55.

etablierte Wahrnehmungs- und Handlungsschemata zu variieren oder gar zu unterwandern. Die Offenheit der Praxis wird demnach ‚zum Sand im Getriebe‘ standardisierter Abläufe, die so der Transformation zugänglich sind. Dergestalt perspektiviert bilden Praktiken die kleinste Einheit des Protestes, deren Subversion die Grundvoraussetzung für sozialen Wandel darstellt.<sup>174</sup>

(3) Zeit und Struktur: Praktiken sind nicht singulär. Sie sind stets in einen Zusammenhang eingebunden, der sowohl zeitlich als auch strukturell gemeint ist. Zum einen hat jede Praktik, die beobachtet oder rekonstruiert wird, eine Vergangenheit und eine Zukunft, zu der sie in Beziehung steht. Zum anderen stehen gegenwärtige Praktiken mit anderen gegenwärtigen Praktiken in Beziehung, deren Zusammenschluss Praxisformen (z.B. Praktiken der Herausgabe) bildet, die wiederum in ihrer Gesamtheit eine Praxisformation bilden (z.B. die Institution Verlag).

(4) Subjektformen: Die ersten drei Hypothesen fließen unmittelbar in der vierten und letzten Hypothese zusammen: Literarische Subjektformen stehen als reichsspezifische Typisierungen in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis zu Praktiken und Diskursen. Im Prozess der Subjektivierung oszillieren literarische Subjektformen wie Verleger\*innen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, zwischen historisch und kulturell variablen Anforderungen einerseits und Spielraum innerhalb dieser Anforderungen andererseits.

---

<sup>174</sup> Vgl. auch Freist, Dagmar: Diskurse - Körper – Artefakte, S. 20f.

### 3 Historische Praxeologie der Buchproduktion – Möglichkeiten und Grenzen

#### 3.1 Historische Praxeologie – Erforschung historischer Gegenwart

Bisher bezogen sich die Ausführungen – bis auf einen kurzen Hinweis auf die Historische Praxeologie – auf Praktiken, die man im Zuge empirischer Forschung *in actu* und *in situ* beobachten kann. Da allerdings vergangene Praktiken den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden, müssen die bisherigen Überlegungen in Bezug auf die Möglichkeit einer Rekonstruktion und Analyse eines historischen Beobachtungsfeldes diskutiert werden. Dabei stehen folgende methodische Fragen im Vordergrund:

- (1) Wenn die Körperbewegung nicht mehr beobachtet werden kann und kein Videomaterial vorhanden ist, was fungiert dann als Grundlage der ‚Beobachtung‘? Welche Bedeutung haben in diesem Zusammenhang Artefakte und Objekte?
- (2) Wie kann der Vollzug der Praxis ohne Beobachtung nachgezeichnet werden?
- (3) Implizites praktisches Wissen ist bereits der direkten Beobachtung oftmals nicht zugänglich; wie sollen nun mit zusätzlicher zeitlicher Distanz Aussagen darüber getroffen werden?

Als Ausgangspunkt der Diskussion um die Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion vergangener Praktiken fungiert die Forschungsrichtung der Historischen Praxeologie. Sie orientiert sich u.a. an Andreas Reckwitz‘ synthetisierten „leitenden Annahmen der Praxistheorie“<sup>175</sup> wonach sich Praktiken durch die „Materialität“ der Praxis in Körpern und Artefakten, der ‚impliziten‘ Logik der Praxis im praktischen Wissen sowie der Routiniertheit und gleichzeitig[en] Unberechenbarkeit der Praxis“<sup>176</sup> auszeichnen. Aus diesen Grundannahmen werden die Konstitutionselemente bzw. -bedingungen von Praktiken – Materialität, Historizität und Prozessualität – abstrahiert und als Ausgangspunkt einer Methodik der historischen Forschungsperspektive der Praxeologie vorgestellt.<sup>177</sup> Der grundlegende Unterschied zu der von u.a. Reckwitz repräsentierten praxeologischen Forschungsposition ist die Unmöglichkeit der Beobachtung historischer Praktiken, sodass ‚Beobachtung‘ in der geschichtswissenschaftlichen Variante der Praxeologie „eine nachträgliche Deutungsoperation auf Grundlage der Überlieferung“<sup>178</sup> meint.

---

<sup>175</sup> Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 284.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Historische Praxeologie*, S. 7-54. Hier: S. 25.

<sup>178</sup> Füssel, Marian: Praktiken historisieren, S. 268.

*Materialität.* Demnach bilden die literarischen Artefakte und schriftlichen Quellen der vergangenen Gegenwart die „Stellvertreter der Praxis“<sup>179</sup> und somit die Basis der Historischen Praxeologie.<sup>180</sup> Wie aber lassen sich literarische Texte praxeologisch beschreiben? Literarische Artefakte besitzen wie alle anderen Arten von Artefakten keinen (text-)immanenten Sinn, denn ihre Bedeutung ist stets das Ergebnis von Sinnzuschreibungsprozessen, die weder vordiskursiv noch zeitlos sind.<sup>181</sup> Daraus ergibt sich ein Verständnis literarischer Texte als Produkte der Rezeption einer spezifischen Epoche, wobei unter Rezeption sowohl das Lesen als auch jede andere Handhabung des Textes fällt. Praxeologisch perspektiviert bedeutet das, dass die\*der Autor\*in als Sinngebungsinstanz verabschiedet wird, weil ihre\*seine Signifikanz von höchst variablen Rezeptionspraktiken abhängig ist.<sup>182</sup> Dennoch eignen sich literarische Artefakte auch als Grundlage der Rekonstruktion ihrer konstitutiven Produktionspraktiken, denn sie sind (1) Ergebnis und Materialisierung sozialer Praxis und (2) sie offerieren

Angebotsstrukturen für eine Verwendungsweise, die gleichzeitig variabel und nicht-arbiträr ist: Artefakte legen durch ihre immanente Struktur einen bestimmten Umgang nahe, aber sie lassen unterschiedliche Möglichkeiten der Nutzung offen.<sup>183</sup>

Auf literarische Artefakte bezogen bedeutet das, dass sie sich u.a. zum Lesen anbieten (obwohl eine Nutzung als Briefbeschwerer natürlich auch möglich ist), aber wie z.B. gelesen wird, ist den Nutzer\*innen selbst überlassen. Eine Verlängerung der durch immanente Strukturen implizierten Handhabung des Artefakts stellen Vorworte da, aber auch Nachworte, sofern nicht chronologisch gelesen wird. Da das Vor- oder Nachwort innerhalb von Anthologien die einzige explizite Äußerung der Herausgeber\*innen darstellt (durch die Auswahl der Autor\*innen und die Anordnung ihrer Texte sind sie nur implizit anwesend), ist der „Instruktionscharakter“<sup>184</sup> entscheidend, den Wirth als „eine an den Leser gerichtete Lektüreaufforderung bzw. Lektüreaufweisung“<sup>185</sup> definiert. Das Vorwort ist ein wichtiges Instrumentarium der Lektüresteuern: Das Maximalziel des Vorwortes ist, anzugeben, wie zu lesen ist,<sup>186</sup> indem der Entstehungsprozess des Werkes erläutert,

---

<sup>179</sup> Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 28.

<sup>180</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>181</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 606.

<sup>182</sup> Vgl. ebd.

<sup>183</sup> Reckwitz, Andreas: Die Materialisierung der Kultur. In: Frederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 13-25. Hier: S. 21.

<sup>184</sup> Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Paderborn/München: Fink 2008, S. 608.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Campus 1989, S. 202.

der Titel erklärt, ein Fiktionsvertrag eingegangen und/oder die Reihenfolge der Lektüre vorgegeben wird.

Die tatsächliche Körperbewegung der historischen Akteure bleibt zwar verborgen, doch verweisen die literarischen Artefakte als Ergebnis und Materialisierung sozialer Praktiken immer „auf eine körperlich-materielle Praxis jenseits ihrer selbst“,<sup>187</sup> indem sie Körper durch Beschreibungen, Bildabfolgen usw. repräsentieren und indem sie durch ihre Beschaffenheit auf körperliche Partizipation durch historische Akteure hinweisen.<sup>188</sup> Sowohl in literarische Artefakte als auch in andere schriftliche Quellen haben „sich Spuren vergangener Handlungsabläufe materiell eingepägt“;<sup>189</sup> dazu zählen etwa Briefe und Tagebücher.<sup>190</sup> Dabei sind die Praxisspuren epistemologisch nicht unproblematisch. Sie fungieren zwar als Medium zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem sie auf abgeschlossene Handlungsprozesse verweisen,<sup>191</sup> ihre Evidenz ist aber das Ergebnis eines Interpretationsvorgangs. Indem die historisch arbeitende Praxeologin in schriftlichen Quellen nach Spuren vergangener Körperbewegung sucht, ko-konstruiert sie das, was als Spur gelesen wird und zeitgleich den Gegenstand, auf den die Spur verweist. Die Spur hat somit Verweischarakter und eine Stellvertreterfunktion, denn sie kann ihren vergangenen Gegenstand nicht repräsentieren.<sup>192</sup>

Die hinterlassenen Spuren verdeutlichen zwei Ebenen der historischen Praktiken: Zum einen lässt ihre Materialität Rückschlüsse auf ihre Herstellung und das dazu nötige Know-how zu; zum anderen, und diese Ebene zielt auf die Spuren, die hinterlassen wurden, ist zu fragen, *was und wie die Akteure geschrieben haben*. Insbesondere die zeitgenössischen schriftlichen Praxisbeschreibungen in Form von Verlagskorrespondenzen als serielle Quelle können dezidiert im Hinblick auf explizite Äußerungen über die Praxis der

---

<sup>187</sup> Reckwitz, Andreas: *Praktiken und Diskurse*, S. 201.

<sup>188</sup> Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: *Historische Praxeologie*. Zur Einführung, S. 28.

<sup>189</sup> Ebd., S. 28.

<sup>190</sup> An dieser Stelle zeigt sich erneut, dass Haasis und Rieske Anregungen von Reckwitz aufgenommen haben, der in seinem Aufsatz „Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation“ drei Dokumenttypen anbietet, die bei der Erforschung historischer Praktiken in den Fokus rücken: „zeitgenössische schriftliche Praxisbeschreibungen“, „Egodokumente“ und „Artefakte verschiedenster Art“. Reckwitz, Andreas: *Praktiken und Diskurse*, S. 197f. An dieser Einteilung orientieren sich die Autoren und lassen lediglich Praxisbeschreibungen und Egodokumente zusammenfallen, indem sie beide Dokumenttypen zu Indizien für vergangene Handlungsabläufe verallgemeinern.

<sup>191</sup> Vgl. Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Spuren, Lektüren, Praktiken des Symbolischen*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 9-11. Hier: S. 9.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 9ff.

Akteure untersucht werden, denn sie sind „schriftlich niedergelegte «Vertextungen» sozialer Praxis“.<sup>193</sup>

Demnach sind Praxisbeschreibungen die wichtigste Quellenart für diese Arbeit. Sie werden neben Vor- und Nachworten vorrangig von den erhaltenden Verlagskorrespondenzen des März Verlages repräsentiert. Zwischen 1998 und 2006 übergaben Jörg Schröder und Barbara Kalender das März-Archiv, zu dem auch das Bernward-Vesper-Archiv gehört, und das Schröder-erzählt-Archiv dem Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar. Dass diese Archivalien den wichtigsten Quellentyp ausmachen, wirft die Frage auf, ob sich das Archiv als historisches Pendant zum ethnografischen Feld konstituiert. Die Forschungsrichtung der Historischen Ethnografie, die darum bemüht ist, eine mikroanalytische Perspektive einzunehmen, um die Handlungs- und Wahrnehmungsschemata von Individuen und Gruppen zu rekonstruieren, wie sie sich in alltäglichen Routinen zeigen,<sup>194</sup> verschiebt den Beobachtungsfokus in das ‚historische‘ Feld, respektive in das Archiv. Keller-Drescher fasst den Begriff des Feldes in diesem Zusammenhang allerdings eher als Metapher denn als Forschungsansatz der qualitativen Sozialforschung auf. Ihre eigenen Erfahrungen im Archiv beschreibt sie wie folgt:

Ich konnte nichts teilnehmend beobachten, aber ich war durchaus Teil eines Feldes geworden, auch ohne Zeitgenossenschaft. Texte, Bilder, Archivalien und Vorstellungen waren mein Gegenüber. Im Zusammenwirken stellten wir eine temporäre Zeitgenossenschaft im Ereignis der Forschung her.<sup>195</sup>

Während die Ethnograf\*innen in der gegenwartbezogenen Feldforschung der Eigenlogik des Feldes ausgesetzt sind, sich von ihr überraschen und irritieren lassen, sind die Wissenschaftler\*innen im Archiv ebenfalls einer Eigenlogik ausgesetzt, wenn nicht sogar einer doppelten. Zum einen sind die überlieferten Quellen von der Aufbewahrungssorgfalt, der Arbeitsweise, der Kommunikationsart etc. der Akteure determiniert (anders gesagt: es greift der Überlieferungszufall), zum anderen lässt sich eine Eigenlogik der Archive beobachten: Ist der Zugang zu den Beständen eingeschränkt? Wie wurden die Quellen arrangiert, kategorisiert, aufbereitet? Wie wird die Arbeitsweise im Archiv reguliert (Öff-

---

<sup>193</sup> Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie. Das Archiv als Beispiel. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 106/2 (2010), S. 241-263. Hier: S. 249.

<sup>194</sup> Steinacker, Sven: Historische Ethnographie: Der Forscher im Staub der Acktendeckel. In: Friederike Heinzl (Hg.): *„Auf unsicherem Terrain.“ Ethnographische Forschung im Kontext des Bildungs- und Sozialwesens*. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 67-81. Hier: S. 69f.

<sup>195</sup> Keller-Drescher, Lioba: Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit. Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen. In: Andreas Hartmann (Hg.): *Historizität: Vom Umgang mit Geschichte*. Münster: Waxmann 2007, S. 57-68. Hier: S. 63.

nungszeiten, Bestellzeiten, Handyverbot, Einsichtsgenehmigungen usw.)? Ähnlich gestaltet sich die angestrebte Unvoreingenommenheit. Da die Forscher\*innen auch im Archiv nicht wissen, was sie finden werden und ob die Überlieferung lückenlos ist, ist es auch an dieser Stelle empfehlenswert – bis auf eine Reihe von Grundannahmen – ‚unbewaffnet‘ in die Sichtung des Materials einzusteigen, um sich von diesem leiten zu lassen.

Literarische Artefakte	Praxisbeschreibungen/ Subjektivierungsmittel und -effekte
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>ACID</i></li> <li>• <i>Trivialmythen</i></li> <li>• <i>Siegfried</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verlagskorrespondenzen</li> <li>• Peritext</li> <li>• Autobiografie: <i>Siegfried</i></li> <li>• Memoiren: <i>Schröder erzählt</i></li> <li>• Interviews</li> </ul>

ABBILDUNG 4: TYPISIERUNG DES KORPUS  
(EIGENE DARSTELLUNG).

Abbildung 4 zeigt die Einteilung des Korpus und berücksichtigt dabei den Doppelstatus mancher Quellen. Die zu untersuchenden Werke *ACID*, *Trivialmythen* und *Siegfried* werden als literarische Artefakte beschrieben, um einerseits zu betonen, dass sie von Menschen hergestellt wurden und sich demnach Spuren vergangener Praxis in sie eingeschrieben haben. Andererseits soll mit dieser Formulierung schlicht hervorgehoben werden, dass die Materialität dieser März-Publikationen im Vordergrund steht und die literarischen Texte eine untergeordnete Rolle spielen. Die aufgeführten Praxisbeschreibungen geben zwar alle Aufschluss über die Verfahrensweisen der Akteure, allerdings ist der Status jeder aufgeführten Quelle anders zu beurteilen. Die Verlagskorrespondenzen sind als eine der vielen möglichen Kommunikationsformen der Beteiligten und als essenzieller Bestandteil des Tagesgeschäfts des Verlags die wichtigste zeitgenössische Quelle. Der auktoriale und verlegerische Peritext als ebenfalls zeitgenössische Quelle kann zudem weitere Informationen über die Entstehung des Werks liefern. Die Autobiografie *Siegfried* wiederum ist eine Kombination aus zeitgenössischem Dokument und nachträglicher Deutung, da Schröder seine Lebensgeschichte etwa 1943 beginnen und 1972, also in der Schreibgegenwart, enden lässt. *Siegfried* wie auch Schröders autobiografische Reihe *Schröder erzählt* bewegen sich somit auf der Schwelle zwischen zeitgenössisch und gegenwärtig (das schließt historische Gegenwart ein), da die Lebens- und Arbeitsgeschichte des Verlegers nachträglich und in eine spezifische Schreibgegenwart eingebettet erzählt und vor allem plausibilisiert wird. Die Interviews sind ebenfalls der nachträglichen Deutung zuzuordnen: Mit einem großen zeitlichen Abstand zu den zu untersuchenden Praxisvollzügen

interviewte ich Renate Matthaei im Zuge meiner Masterarbeit 2016 in Köln. Einen Monat später, im Juli 2016, führte ich ein Interview mit Jörg Schröder in Berlin. Bereits in dieser Abschlussarbeit beschäftigte ich mich mit der Anthologie *Trivialmythen*, allerdings aus der Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie. Die Verwandtschaft der Theorieansätze erlaubt es aber, die Interviews auch für diese Arbeit als Quelle zu verwenden, da die beantworteten Fragen auch für dieses Projekt relevant sind. Im Januar 2020 führte ich zudem in Frankfurt ein Interview mit dem *ACID*-Herausgeber Ralf-Rainer Rygulla. Um den Forschungsprozess transparent zu gestalten, dient dieses Interview nicht nur als Quelle, sondern wird in gekürzter Fassung auch am Ende des *ACID*-Kapitels abgedruckt. Zuletzt führte ich im Februar 2020 noch ein schriftliches Interview mit Schröder, um die Lücken zu schließen, die bei der Rekonstruktion der Entstehung von *Siegfried* aufkamen. Wie bereits angedeutet, haben diejenigen Quellen, die keine literarischen Artefakte sind, einen Doppelstatus, denn sie stellen sowohl Praxisbeschreibungen als auch Subjektivierungsmittel und -effekte dar: Einerseits beschreiben und thematisieren die Akteure ihre spezifische Praxis in den Verlagskorrespondenzen und reproduzieren sowie stabilisieren somit ihre jeweiligen Subjektformen (Mittel), andererseits ist ihre in den Korrespondenzen dargestellte Praxis die Konsequenz ihrer Subjektform (Effekt), die diese determiniert. Gleiches gilt sowohl für die Interviews als auch die lebensgeschichtlichen Narrationen.

Zudem sind die Quellen in Teilen intertextuell verlinkt, denn das Vorwort der Anthologie *Trivialmythen* wurde beispielsweise vor der Veröffentlichung in verschiedenen Versionen an Schröder versendet, sodass sich Textbausteine des (endgültigen) Vorworts bereits in den Korrespondenzen finden lassen. Darüber hinaus zeigt sich ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Quellen; Lücken in der Überlieferung der Korrespondenzen oder fehlende Erklärungen in den Briefen zwischen den Akteuren (weil diese beispielsweise auf etwas verweisen, was zuvor telefonisch besprochen wurde) können bis zu einem gewissen Grad durch Interviews kompensiert werden. Die spezifischen Fragen, die genau auf das Schließen der Lücken abzielen, machen das Interview ohne die Korrespondenzen, aber auch die Korrespondenzen allein zum großen Teil unverständlich. Erst die Kombination beider Quellen ergibt ein nachvollziehbares Bild.

Entgegen Schmidts vorher zitierter Empfehlung, eine Soziologie der Praxis dürfe sich nicht an der Reflexionsleistung der Individuen orientieren, sind historisch arbeitende Praxeolog\*innen konsequenterweise genau darauf angewiesen, wenn der Vollzug nicht (gänzlich) gefilmt und/oder überliefert wurde. Zudem sind bestimmte praxeologische Forschungsfragen jenseits der postulierten Dezentrierung des Subjekts von den Aussagen

der Akteure abhängig: Das Selbstverständnis und praktische Wissen von Rygulla als *Herausgeber*, also als Verkörperung einer durch Praktiken und deren Adaption und Varianz hervorgerufenen Subjektform, kann ich nur durch das geführte Interview, ferner indirekt durch *ACID*-Peritexte, rekonstruieren.<sup>196</sup> Also habe ich ihn schlicht danach gefragt.

*Prozessualität.* Praktiken sind in der Regel nicht nur überindividuell und werden somit kollektiv geteilt, sondern sie sind auch zeit- und raumübergreifend, was durch ihren musterhaften, repetitiven Charakter bedingt ist, der es verschiedenen Akteuren oder Gruppen, selbst wenn sie verstreut agieren, erlaubt, die gleiche Tätigkeit auszuführen.<sup>197</sup> Das bedeutet nicht, dass Praktiken statisch und unveränderbar sind, denn in ihrem Vollzug zeigt sich stets ein Ineinandergreifen von Kohärenz *und* Kontingenz, von Wiederholung und Dynamik: Praxis ist „zugleich regelmäßig und regelwidrig, sie ist zugleich wiederholend und wiedererzeugend, sie ist zugleich strategisch und illusorisch“. <sup>198</sup> Geschuldet ist diese „Logik der Praxis“<sup>199</sup> der Unvorhersehbarkeit des Interaktionsprozesses, welcher stets für Irritationen anfällig ist. Reckwitz kennzeichnet die Gleichzeitigkeit von Geschlossenheit und Offenheit als „Spannungsfeld zwischen [...] der Repetitivität und der kulturellen Innovativität [...]“. <sup>200</sup> Dass Reckwitz das Verhältnis als ‚Spannungsfeld‘ beschreibt, eröffnet eine weitere mögliche Eigenschaft dieser ambivalenten Gleichzeitigkeit von Kohärenz und Kontingenz, nämlich das Konfliktpotenzial. Man stelle sich vor, dass innerhalb eines Projektes zwei Parteien zusammenarbeiten, wobei sich eine für die (ausschließliche) Reproduktion tradierter Praktiken ausspricht, um bestehende Machtverhältnisse zu stabilisieren, und die andere versucht, die etablierten Strukturen und Handlungsmuster zu transformieren.<sup>201</sup> Jenseits des möglichen Konfliktpotenzials konstatiert Larissa Schindler ein empirisch beobachtbares Nebeneinander beider Elemente,<sup>202</sup> wobei die dynamische Komponente eine Bandbreite an variierten Praktiken hervorrufen kann, die sich sowohl

---

<sup>196</sup> Das Interview, das ich mit Rygulla führte, war insofern notwendig, als fast ausschließlich Brinkmann mit März korrespondierte, sodass ich die Rygulla-Quellen selbst generieren musste.

<sup>197</sup> Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 33.

<sup>198</sup> Hörning, Karl H./Reuter, Julia: Doing Culture: Kultur als Praxis. In: Dies. (Hg.): *Doing culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 9-15. Hier: S. 13.

<sup>199</sup> Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1993, S. 147.

<sup>200</sup> Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 297.

<sup>201</sup> Natürlich beinhaltet der Vollzug tradierter Praktiken immer auch ein Stück Innovativität, hervorgebracht durch den individuellen Akteur. Und auch jede kulturelle Erneuerung verweist letztlich in Teilen auf bereits vorhandene Handlungsmuster. Entscheidend ist an dieser Stelle die Gewichtung der Komponenten.

<sup>202</sup> Schindler, Larissa: Dynamik und Statik von Praktiken. In: Stefan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014*, [https://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband\\_2014/article/view/180](https://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband_2014/article/view/180) (Zugriff am 15.09.2018), S. 1419-1427. Hier: S. 1426.

auf der Mikro- als auch auf der Makroebene des Sozialen beobachten lässt und die somit eine strukturelle Veränderung bewirken kann.

Als Vorgehen schlagen die Vertreter\*innen der Historischen Praxeologie eine horizontale (dichte Beschreibung) oder eine vertikale (tiefe Beschreibung) Auswertungsstrategie vor, wobei beide Strategien kombinierbar sind. Beide setzen zudem ein komplexes Quellenmaterial voraus, das zu vergleichen ist, was die Nähe zur Diskursanalyse und Ethnografie verdeutlicht.<sup>203</sup> Die dichte Beschreibung weist idealerweise ein Ineinandergreifen von Beschreiben und Verstehen auf. Die Ergebnisse dieses Prozesses werden in einem abschließenden Schritt gedeutet, indem sie unter bestimmte Begriffe subsumiert werden.

Stark abstrahiert lässt sich das Vorgehen der Arbeit folgendermaßen skizzieren: Dass die zu untersuchenden Verfahrensweisen der Literaturproduktion als Praktiken zu definieren sind, wird vorausgesetzt, denn sie erfüllen die Kriterien, die in der ersten Hypothese formuliert werden. Verlegerische Praxis ist beispielsweise durch zeitgenössische Quellen, Forschungsliteratur,<sup>204</sup> aber auch durch literarische Artefakte und ihre verlegerischen Peri- und Epitexte abgesichert, und somit materiell beglaubigt.

Vielmehr bildet die Sortierung der zu untersuchenden Verlagspraxis den methodischen Ausgangspunkt, was sich aus den im vorherigen Kapitel dargelegten Hypothesen ableiten lässt:

- Welche Praktiken kann ich beobachten?
- Welche Praktiken bilden eine (spezifische) Praxisform und somit eine (spezifische) Subjektform?
- Welche Praxisformen und Subjektformen bilden eine (spezifische) Praxisformation?

Die Praktiken werden dann gebündelt (Praktiken der Auswahl + Praktiken der Anordnung + ...) und ergeben in ihrer Summe eine Praxisform (= Herausgabe) und eine damit korrespondierende Subjektform (Herausgeber\*in). Diese Subjektformen bringen wiederum in ihrer Summe eine Praxisformation (Verlag) hervor, die innerhalb des literarischen Feldes angesiedelt ist. Dort bildet der Verlag eine von vielen Organisationseinheiten, die eine Co-Abhängigkeit zur Praxis beobachten lassen, denn diese sind „Konfigurationen historisch-spezifischer sozialer Praktiken und existieren nicht außerhalb dieser. Strukturen

---

<sup>203</sup> Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 36.

<sup>204</sup> Herangezogen werden dabei u.a. Lexikoneinträge vom 18. Jahrhundert bis in 20. Jahrhundert, buchwissenschaftliche Überblicksdarstellung über das Verlagswesen und Selbstaussagen von Verleger\*innen, in denen sie ihre Arbeit beschreiben und kommentieren.

gibt es nur, insoweit sie im Handeln der Beteiligten manifest werden.<sup>205</sup> Dieses wechselseitige (Re-)Produktionsverhältnis beobachtet William Sewell beispielsweise auch bei Praxis und Systemen von Symbolen und Bedeutungen, was sich uneingeschränkt auf die Beziehung zwischen Praktiken der Literaturproduktion und Verlag übertragen lässt:

System and practice are complementary concepts: each presupposes the other. [...] Hence practice implies system. But it is equally true that the system has no existence apart from the succession of practices that instantiate, reproduce. Or – most interestingly – transform it. Hence system implies practice.<sup>206</sup>

Da jedes soziale Feld andere Interessen verfolgt und feldspezifisches Kapital akkumuliert, unterscheidet sich die Ausgestaltung und Zielsetzung von Praktikenformationen je nach Logik des Feldes.<sup>207</sup> Eng verbunden mit der Logik des Feldes ist die Unterscheidung zwischen integrativen und zerstreuten Praktiken: Während zerstreute Praktiken in vielen Feldern vorkommen und somit ‚wandern‘,<sup>208</sup> sind integrative Praktiken exklusiv, denn sie lassen sich nur in einem spezifischen Feld finden und sind verantwortlich für dessen Funktion und Erhalt.<sup>209</sup> Allerdings können zerstreute Praktiken von einem Feld zu integrativen Praktiken umgewandelt werden. Dies lässt sich an der Praktik des Schreibens illustrieren: Sie wandert zwischen den Feldern, wird aber im literarischen Feld als Praktik des *literarischen* Schreibens akzentuiert und ist dergestalt von besonderer Bedeutung für das Feld.

Es geht also zunächst darum, Erkenntnisse über die Struktur der Praxis auf den gewählten Untersuchungsgegenstand anzuwenden, woraus sich auch die Makrostruktur der Analysekapitel ergibt, die sich verschiedenen Praxisformen wie dem Verlegen und der Herausgabe widmen. Um subversive Tendenzen zu identifizieren, fungiert die Unterscheidung von kohärenten und kontingenten Elementen einer Praxisform als zentrale Operation. Dazu muss die ‚Biografie‘ der die Praxisform konstituierenden Praktiken rekonstruiert werden, um tradierte Elemente erkennen zu können. Denn jede Praktik ist immer auch Ergebnis vorheriger Praktiken und Ereignisse, sodass sich eine ‚Genealogie

---

<sup>205</sup> Reichardt, Sven: Praxeologische Geschichtswissenschaft, S. 59f.

<sup>206</sup> Sewell, William Hamilton: The Concept(s) of Culture. In: Victoria E. Bonnell/Lynn Hunt (Hg.): *Beyond the cultural turn. New directions in the study of society and culture*. Berkeley u.a.: University of California Press 1999, S. 35-61. Hier: S. 47.

<sup>207</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 124ff.

<sup>208</sup> Eine ähnliche Perspektive lässt sich auch in Steffen Martus' Aufsatz ‚Wandernde Praktiken ‚after theory‘?‘ finden, wobei es dort um spezifische wissenschaftliche Praktiken geht, die innerhalb und zwischen verschiedenen Disziplinen ‚wandern‘. Vgl. Martus, Steffen: *Wandernde Praktiken ‚after theory‘?*, S. 181 und 190ff.

<sup>209</sup> Vgl. Schatzki, Theodore R.: *Social practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 91ff.

der Ereignisse<sup>210</sup> ergibt, in die die untersuchte Praxisformation eingebettet ist. Eine solche Genealogie kann nicht nur die kohärenten Aspekte sichtbar machen, sondern liefert auch Hinweise, wann Transformationsbestrebungen ihren Anfang nahmen, ihren Höhepunkt erreichten und vielleicht als Effekt Routinen nachhaltig beeinflussten.

Konkret auf das Material bezogen bedeutet das, dass eine kontrastive Gegenüberstellung von Sekundärquellen und dem Korpus erfolgt. Folgt dieses Vorgehen noch dem Postulat der Dezentrierung des Subjekts, verschiebt sich die Forschungsperspektive nun auf die Akteure, da ihre Selbst-Bildungsprozesse und somit die Gestaltung der von ihnen verkörperten Subjektformen in den Vordergrund treten. Unmittelbar damit verknüpft ist die Einbeziehung des zeitgenössischen literarischen Diskurses und seiner Beziehung zum politischen Diskurs. Es wird offensichtlich, dass zwischen der Mikro- und Makroebene hin- und hergewechselt (quasi hinein- und herausgezoomt) wird. Dies ist unumgänglich, da sich Praktiken an der Schnittstelle von Mikro- und Makroebene ansiedeln, was ein methodisches Problem ist und zwangsläufig zu einem Methodenpluralismus führen muss. *Historizität*. Diese Verortung im Dazwischen der Analyseebenen zeigt sich auch durch das letzte Konstitutionselement, der Historizität, denn diese widmet sich sowohl der impliziten Logik als auch der zeitgenössischen Wissensordnung der Praxis. In diesem Kontext fungieren Praktiken als ein substanzielles „Medium sozialer Bedeutsamkeit“,<sup>211</sup> indem sie in ihrer diskursiven Verfasstheit stets als Vermittler von historisch variablen soziokulturellen Sinnsystemen<sup>212</sup> zu behandeln sind, die zudem „die zeitgenössische Kohärenz sozialen Handelns“<sup>213</sup> koordinieren. Nach Haasis und Rieske lässt sich der ‚Historizitätswert‘ einer Praktik auf zwei Arten bestimmen: Zum einen durch das Nachverfolgen der Wirkungen und Konsequenzen, die sich aus dem alltäglichen Vollzug der Praktiken ergeben – dadurch kann der ‚course of action‘ nachvollzogen werden –, zum anderen durch das zeitgenössische Sprechen über die Praxis, die Deutungsmuster der Akteure und die damit einhergehende Legitimation.<sup>214</sup> Die Wirkungen und Folgen als wichtige Beobachtungskategorien speisen sich aus dem geschichtswissenschaftlichen Ursprung der Historischen Praxeologie. Dieser Punkt wird automatisch bedient, da die Entstehungsgeschichte der März-Publikationen rekonstruiert wird und dabei die Relationalität von Praktiken berück-

---

<sup>210</sup> Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 215.

<sup>211</sup> Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Campus 2008, S. 78.

<sup>212</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen*, S. 30.

<sup>213</sup> Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 39.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., S. 45.

sichtigt wird (verlegerische Praktiken bauen auf herausgeberischen Praktiken auf, die wiederum auf auktorialen Praktiken aufbauen usw.). Er spielt aber insofern eine untergeordnete Rolle, als es nicht (primär) darum gehen soll, die Relevanz der Literaturproduktion für den zeitgenössischen Kontext aufzuzeigen. Vielmehr geht es darum, die Muster im Sprechen über die Praxis, die in den schriftlichen Quellen zu finden sind, auszumachen, um somit rekonstruieren zu können, „[w]elches Wissen *in* der Praktik [herrschte]“ und „[w]elches Wissen *über* die Praktik [herrschte].“<sup>215</sup> In Briefen zum Beispiel kommen die Akteure selbst zu Wort. Dabei rücken sowohl ihre Wertungen und Bedeutungszuweisungen als auch das implizite wie explizite Wissen über ihre Praktiken in den Vordergrund, wobei implizites Wissen stets nur indirekt erschlossen werden kann, indem die expliziten Aussagen und Operationen ausgemacht werden.<sup>216</sup> Darüber hinaus können dadurch die individuellen Deutungsmuster, die letztlich auch auf das subjektformbezogene Selbstverstehen verweisen, zugänglich gemacht werden. Die Legitimation des Sagbaren lässt sich sodann über die Kontextualisierung der Praktik, des ausführenden Akteurs und der von ihm geschaffenen Quelle (ob intendiert oder nicht) erschließen.<sup>217</sup>

An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass sich Praktiken und Diskurse wechselseitig konstituieren und (re-)produzieren, sodass eine Analyse von Praktiken ohne die Berücksichtigung des zeitgenössischen Diskurses nicht vollständig ist.<sup>218</sup> So gesellt sich zum Methodenrepertoire dieser Arbeit auch die historische Diskursanalyse, die allerdings durch die ‚Überschaubarkeit‘ der Quellen nicht in der üblichen breiten Form stattfinden kann; vielmehr wird das vorhandene Material einer tiefen Analyse unterzogen.

*Modus der Erkenntnisvermittlung.* Nach der Diskussion des Forschungsstands, mit der die Definition des für die Arbeit wichtigen Vokabulars und der Formulierung der Hypothesen einhergingen, folgte die Beschreibung der methodischen Vorgehensweise. Was nun abschließend noch zu klären ist, ist die angemessene Weise der Erkenntnisvermittlung. Diese Arbeit versammelt verschiedene Disziplinen und ihre Methoden, sodass ich die dadurch gewonnenen Erkenntnisse so präsentiere, dass sie diesem interdisziplinären Methodenrepertoire gerecht werden.

---

<sup>215</sup> Ebd., S. 44. Hervorh. L.U.

<sup>216</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse, S. 196.

<sup>217</sup> Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 48.

<sup>218</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse, S. 196, Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*, S. 159f., Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung, S. 47.

Wie bereits erwähnt, siedeln sich Praktiken an der Schnittstelle von Mikro- und Makroebene an, sodass mein Beobachtungsstandpunkt zwischen der Mikro- und Makroperspektive alterniert, um dem relationalen Verhältnis zwischen Subjekten, Praktiken und Diskursen Rechnung zu tragen. Darüber hinaus strebe ich – in Anlehnung an Susan Leigh Star – eine Multiperspektivität an, um verschiedene soziale Welten und Standpunkte innerhalb des Unternehmens zu berücksichtigen und somit auch die Co-Abhängigkeit der beobachteten Praktiken sichtbar zu machen. So bilden die „Individuen [...] den Ausgangspunkt der Untersuchung; sie stellen aber nicht [...] das Objekt der Analyse dar, sondern ihnen kommt eine instrumentelle Rolle zu bei der Beschreibung sozialer Praktiken“.<sup>219</sup> Demnach fungiert die Konzentration auf ein Individuum bzw. ein Unternehmen und seiner Verbündeten als Punkt der Rekonstruktion, an dem meine Analyse beginnt, die wiederum aber an einem gewissen Punkt über diese Individuen hinausgeht. Von diesem Standpunkt aus werde ich die Ergebnisse meiner Analyse dann erzählen, denn „[d]ie praxeologische Darstellungsweise weist [...] einen deutlichen Hang zum quellennahen Erzählen auf.“<sup>220</sup>

Eng damit verbunden ist die Hinzunahme der Beobachterperspektive<sup>221</sup> bzw. der Erzählperspektive im Sinne einer selbstreflexiven Offenlegung meiner eigenen (wissenschaftlichen) Praktiken, denn eine Erzählung aus der Erkenntnisperspektive der (historischen) Praxeologie ist ein *Deutungsangebot*, dessen Entstehung/Entdeckung mitreflektiert wird. Für dieses Vorgehen spricht nicht nur die prinzipielle Subjektivität von wissenschaftlichen Erkenntnissen, sondern auch meine Involvierung als Wissenschaftlerin und Person in den teilweise sozialen Forschungsprozess. Indem der Entstehungsweg der wissenschaftlichen Erkenntnis mittransportiert wird, kann schlichtweg das Ziel dieser Arbeit besser erreicht und nachvollzogen werden: Das theoretische und methodische Potenzial der (Historischen) Praxeologie für die Literaturwissenschaft. Da auch die Kapitel zu Theorie und Methode(n) nur bedingt den Verlauf des Forschungsprozesses modellieren, soll eine Reflexion derselben erfolgen, die der Tatsache Rechnung trägt, „dass bei ihrer Verwendung [sc. der Methoden] und der Interpretation ihrer Resultate vielfältige Deutungs-, Aushandlungs- und Interaktionsprozesse eine Rolle spielen.“<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Tanner, Jakob: *Historische Anthropologie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2004, S. 108.

<sup>220</sup> Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: *Historische Praxeologie. Zur Einführung*, S. 51.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 51f.

<sup>222</sup> Breuer, Franz/Mey, Günter/Mruck, Katja: Subjektivität und Selbst-/Reflexivität in der Grounded-Theory-Methodologie. In: Günter Mey/Katja Mruck (Hg.): *Grounded Theory Reader*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 427-448. Hier: S. 427.

Dies erfolgt im Verlauf der Analyse nur an markanten Stellen, an denen ich mich beispielsweise zwischen zwei Versionen derselben Geschichte entscheiden musste, die ein Akteur im Laufe der Jahre erzählte. Im größeren Stil erfolgt die Selbstreflexion jedoch in Form eines Forschungsberichts am Ende der Arbeit (Kapitel 4). Damit nähere ich mich den Praktiken meiner Forschungsobjekte an, da dieser Bericht die Deutung *meiner eigenen Praxis* darstellt, die ebenso nachträglich erfolgen muss, denn

[d]ie Erkenntnis- und Argumentationsfäden zwischen einer ‚selbstreflexiven Episode‘ und einem konkreten Erkenntnisprodukt bzw. einer theoretischen Idee sind häufig lose und indirekt. Es gibt keine Möglichkeit, Selbstreflexivität als Erkenntnisverfahren zu algorithmisieren und zu kanonisieren – die kreativ-abduktiven Anteile sind und bleiben groß.<sup>223</sup>

Wie bei dem Schreiben einer Autobiografie ist auch in diesem Fall die Schreibgegenwart von entscheidender Bedeutung. Die Literaturwissenschaftlerin Lisa Utsch ist im Sommer 2021, nachdem sie den Großteil ihrer Dissertation geschrieben und diesen Prozess zugleich immer wieder in Notizen festgehalten und kommentiert hat, in der Lage, den Forschungsprozess zu überblicken, denn sie kennt die Konflikte, aber auch die (potenziellen) Lösungen derselben. Inspiriert ist das Vorgehen dabei vom Forschungsstil der Grounded-Theory-Methodologie und von den von Breuer, Mey und Mruck aufgestellten selbstreflexiven Fragenkatalog, der sich an den „Verlaufphasen des Forschungsprozesses“<sup>224</sup> orientiert und mit deren Hilfe der Forschungsbericht geschrieben wird.

---

<sup>223</sup> Ebd., S. 437.

<sup>224</sup> Ebd., S. 441ff.

### 3.2 Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla: *ACID. Neue Amerikanische Szene* (1969)

Das erste Kapitel dieser Arbeit, das sich einer März-Publikation widmet, bereitet schon zu Beginn strukturelle Probleme, denn die Entstehung von *ACID* ist eine Geschichte zwischen zwei Verlagen. Die Arbeit an der Anthologie begann nämlich bei Melzer und endete beim neu gegründeten März Verlag durch die dortige Veröffentlichung. Mit der Analyse welcher Praxisform und der damit korrespondierenden Subjektform sollte nun also begonnen werden? Praktiken der Herausgabe oder des Verlegens? Die Komplexität der Handlungszusammenhänge und die Ereignis- und Kooperationsdichte werde ich reduzieren, indem ich mit der Chronologie breche und mit dem Verleger Schröder beginne, denn seine Praktiken sind eng mit den herausgeberischen Praktiken von Brinkmann und Rygulla verzahnt und bilden letztlich die Voraussetzungen für die Unternehmung *ACID*.

#### 3.2.1 Praktiken des Verlegens: Jörg Schröder

Das Arrangement des Kapiteltitels verrät bereits die Vorgehensweise: Im Zuge einer knappen Genealogie werden die kohärenten Aspekte der verlegerischen Praxis hergeleitet, um dann ein spezifisches Subjekt zu zentrieren. Dieser Wechsel zwischen den analytischen Ebenen erlaubt es sodann, die Selbst-Bildungsprozesse des März-Verlegers beobachten zu können. Die Kohärenz der Praktiken fungiert dabei als Strukturprinzip der gesamten Material-Kapitel; deren Kontingenz wiederum ist Gegenstand der konkreten Ausgestaltung der Subjektform.

*Ursprünge, Etablierung und Transformation.* Was macht die Praxisform des Verlegens und die damit korrespondierende Subjektform des Verlegers aus? Wo nahm die Praktik ihren Ursprung? Welche (technischen) Voraussetzungen führten zu ihrer Etablierung oder gar ihrer Transformation? Mit welchen anderen Praxisformen einer spezifischen Formation steht sie im Zusammenhang? Eine Genealogie verlegerischer Praxis sollte eigentlich bei Gutenberg beginnen, da die Erfindung und Etablierung des Buchdrucks die Grundvoraussetzung aller verlegerischen Unternehmungen ist und das interdependente Verhältnis zwischen technischem Fortschritt und (literaturproduzierenden) Praktiken verdeutlicht. An dieser Stelle wird jedoch die Etablierung der Institution Buchverlag als Ausgangspunkt gewählt, da die Subjektform Verleger eng mit dieser Geburtsstunde verknüpft ist. Der

Buchverlag hat sich in der Form, in der man ihn heute kennt, am Ende des 18. Jahrhunderts etabliert.<sup>225</sup> Der ‚reine‘ Verlag zeichnet sich durch Ausdifferenzierung aus, da er nicht mehr selbst druckt und den Verkauf dem Buchhandel überlässt.<sup>226</sup> Diese Ausdifferenzierung ist als erster Transformationsprozess zu verstehen, da sich durch die Arbeitsteilung die verschiedenen Berufe Drucker\*in, Verleger\*in und Buchhändler\*in entwickeln, die je eigene Praktiken etablieren, aber mit der Subjektform Verleger\*in stets korrespondieren (müssen).

Neben der arbeitsteiligen Gütererzeugung ist die im Zuge der Industrialisierung aufkommende Umstellung von der handwerklichen zur maschinellen Herstellung ein weiterer Transformationsschritt, der die verlegerisch organisierte Buchproduktion prägt. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Buchherstellung und Gestaltung ein Handwerk, nun ermöglichte die Massenherstellung von Büchern einen schnellen Druck sowie eine schnelle Verbreitung, was jedoch auch problematisiert wurde, denn „[d]ie Unterwerfung des Buches unter den Gesichtspunkt ‚Ware‘ wurde vollzogen.“<sup>227</sup> Als Reaktion auf diese ökonomische Vereinnahmung des Buches war die internationale Buchkunst-Ausstellung von 1927 zu verstehen, deren Ziel wie folgt formuliert wurde: „Es wäre das Ideal einer Buchkunst-Ausstellung, Bücher zu zeigen, deren äußere Gestalt sich mit ihrem inneren Gehalt zu einem harmonischen Ganzen vereinigte.“<sup>228</sup> Damit wird jedoch nicht nur die Bedeutung der Kommunikation zwischen Haupttext und Peritext betont, sondern auch im weitesten Sinne der Stellenwert der (äußeren) Materialität des Buches schlechthin. Die Materialität kann in Zeiten der Massenproduktion zur Unternehmenskommunikation (Corporate Design) genutzt werden und stellt somit ein wesentliches Distinktionsmerkmal dar, über dessen Gestaltung ebenfalls die Verleger\*innen entscheiden.

Auswirkungen der Industrialisierung zeigen sich zudem in einem anderen Bereich der Buchproduktion: Bedingt durch die kapitalistische Produktionsweise und die fortschreitende Reproduzierbarkeit avancierte die geistige Schöpfung zur Kapitalanaloge. Das Aufkommen des Urheberrechts als wegweisende Entwicklung der immateriellen Aspekte eines literarischen Werks sollte die individuelle Schöpfung vor unerlaubten Nachdrucken

---

<sup>225</sup> Vgl. Vaihinger, Dirk: Verlag. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 364-369. Hier: S. 365.

<sup>226</sup> Vgl. Schönstedt, Eduard: *Der Buchverlag: Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1999, S. 23.

<sup>227</sup> Kapr, Albert: *Buchgestaltung. Ein Fachbuch für Graphiker, Schriftsetzer, Drucker, Buchbinder, Retuscheure, Reproduktionstechniker, Photographen, Hersteller, Verleger, Buchhändler, Bibliothekare, Autoren und alle, die Bücher lieben*. Dresden: VEB 1963, S. 43.

<sup>228</sup> Ebd., S. 55.

schützen und das Werk des ‚Genies‘ würdigen.<sup>229</sup> Die rechtliche Situation ist für eine praxeologische Untersuchung nicht unerheblich, da Buchproduktionen in der Regel auf einem Vertrag zwischen den verschiedenen Literaturakteuren basieren und oftmals die Praxis formulieren, indem Aufgabenfelder und Pflichten festgelegt und durch Unterschrift aller Beteiligten bestätigt werden.<sup>230</sup> Verträge zählen daher auch zu einer wichtigen Quelle dieser Arbeit. Verlage sind jedoch nicht nur Wirtschaftsunternehmen des privatrechtlich-kommerziellen Sektors, die die geistige Kapitalanlage der Autor\*innen verwerten und (auch) finanzielle Interessen verfolgen, sondern ebenso Kulturinstitutionen, die somit eine gesellschaftspolitische Wirkungskraft innehaben. Letzteres schlägt sich um 1900 in einer spezifischen Ausgestaltung der Subjektform Verleger\*in nieder, die sich durch hohe kulturpolitische Motivation auszeichnete und zur Typusbildung Kulturverleger\*in führte. Verleger wie Samuel Fischer und Kurt Wolff betonten ihrem Selbstverständnis nach die „wertstiftende[] Funktion des Verlegers“<sup>231</sup> und orientierten das Verlagsprogramm an den Titeln, „von denen man meint, die Leute *sollen* sie lesen [...]“<sup>232</sup>

Die Ambivalenz von ökonomischen Kapital einerseits und kulturellem Kapital andererseits kann sich als zeitgenössische Strategie der Gleichgewichtung in einer Mischkalkulation niederschlagen, durch die beide Zielsetzungen in der Buchproduktion bedient werden können, indem „verkaufstarke Bestseller oder gewinnträchtige Titel andere Titel mitfinanzieren sollen [...]“<sup>233</sup> Wie diese Mischkalkulation genau ausbalanciert wird, welche Werke als gewinnbringend und welche als kulturell wertvoll eingestuft werden, obliegt

---

<sup>229</sup> Mann, Andreas: Urheberrecht. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 356-360. Hier: S. 357ff.

<sup>230</sup> Vaihinger, Dirk: Verlagsvertrag. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 369-371. Hier: S. 369f.

<sup>231</sup> Schneider, Ute: Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900. In: Roland Berbing/Martina Lauster/Rolf Parr (Hg.): *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing*. Heidelberg: Synchron 2004, S. 349-362. Hier: S. 357.

<sup>232</sup> Wolff, Kurt: *Autoren Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*. Berlin: Wagenbach 1965, S. 14. Wolffs Verlagsprogramm lässt dabei eine Orientierung an der Zukunft erkennen, indem nicht nur die gegenwärtigen Leser\*innen das potenzielle Publikum bilden, sondern auch die zukünftigen; so schrieb er 1921 an Franz Kafka: „Sie dürfen die äußeren Erfolge, die wir mit Ihren Büchern erzielen, nicht als Maßstab der Arbeit, die wir an den Vertrieb wenden, nehmen. Sie und wir wissen, daß es gemeinhin gerade die besten und wertvollsten Dinge sind, die ihr Echo nicht sofort, sondern erst später finden, und wir haben noch den Glauben an die deutschen Leserschichten, daß sie einmal die Aufnahmefähigkeit haben werden, die diese Bücher verdienen.“ Und er sollte Recht haben mit dieser Einschätzung. Kurt Wolff an Franz Kafka, 3. November 1921. In: Bernhard Zeller/Ellen Otten (Hg.): *Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers*. Frankfurt/M.: Heinrich Scheffler 1966, S. 54.

<sup>233</sup> Beck, Klaus: *Das Mediensystem Deutschlands. Strukturen, Märkte, Regulierung*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 78.

dem Spielraum der Verleger\*innen, deren wichtigste Aufgabe somit die Programmplanung und -entscheidung ist.<sup>234</sup> Mit technischen und juristischen Transformationen eng verzahnt ist der soziokulturelle Wandel, der auch Einfluss auf die Organisationsformen der Verlage nahm, denn nicht immer stehen Verleger\*innen an der Spitze des Unternehmens. Zur Zeit des ‚dritten Reichs‘ beispielweise waren die im Exil angesiedelten politischen Selbstverlage ein wichtiges Widerstandsorgan,<sup>235</sup> in dem die Autor\*innen ihre Literatur selbst verlegten anstatt Verleger\*innen einzuschalten, von deren Zustimmung die verlegte Literatur abhängig war. In den 1960er-Jahren verzichtete man durch die Gründung von Autorenverlagen auf Verleger\*innen; der Kollektivverlag wiederum sollte, ganz im Sinne des sozialistischen Ideals, allen Mitarbeiter\*innen die gleichen Rechte und den gleichen Anteil an Mitbestimmung einräumen.

Nach dieser kurzen Überblicksdarstellung werden bereits die wichtigsten Aufgabenbereiche – Programmplanung, Buchgestaltung, Organisation – der Verleger\*innen deutlich, deren individuelle Ausgestaltung nun anhand des März Verlegers Jörg Schröder rekonstruiert werden soll. Die entscheidende Frage ist somit, *wie* Schröder seinen Tätigkeiten nachging. Die Antwort auf diese Frage gibt Auskunft über seinen Umgang mit äußeren Anforderungen an die Subjektform Verleger und verweist letztlich in Summe auf seinen spezifischen verlegerischen Stil.

*Verlagsgründung: Kollektiv vs. Entscheidungshoheit.* Auf den ersten Blick handelt es sich auch bei März um ein Verlagskollektiv, aber beginnen muss man schon vor seiner Gründung, da *ACID* zunächst im Melzer Verlag entstanden ist. Am 26.01.1968 schrieben Brinkmann und Rygulla an Schröder und stellten ihm das Konzept der Anthologie *ACID* vor. Zu dieser Zeit arbeitete Schröder jedoch noch als Verlagsleiter im Melzer Verlag, wo die Anthologie bis zum Setzen des Manuskriptes entstand. Verlagsleiter sind ebenfalls für die Programmplanung zuständig und fungieren zudem als „kaufmännische Manager“ – ohne jedoch für den Verlag persönlich zu haften.<sup>236</sup> Diese Anstellung bei Melzer kann somit als Vorbereitung auf Schröders spätere Tätigkeiten als Verleger angesehen werden oder als „Protoszene“<sup>237</sup> wie es Schröder selbst beschreibt, denn „Melzer ist ein Verlag für alles,

---

<sup>234</sup> Vaihinger, Dirk: Verleger. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 374-377. Hier: S. 375.

<sup>235</sup> Vgl. Shin, Jong-Rak: *Selbstverlag im literarischen Leben des Exils in den Jahren 1933 – 1945: Autor, Verleger und Leser*. Fuchstal: Sequenz 2008, S. 22.

<sup>236</sup> Vaihinger, Dirk: Verleger, S. 376.

<sup>237</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Erste Sezession*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1996.

was *mich* interessiert! Dazu gehören Bücher über Anarchismus, Sozialismus, aber vor allem auch Literatur.<sup>238</sup> Womit Schröder den Verlag aber vor der Insolvenz rettete, war der pornografische Roman *Geschichte der O* (1967) als Auftakt für eine Reihe pornografischer Veröffentlichungen, die nach der Gründung von März durch das eigens von ihm eingerichtete westdeutsche Pendant zur französischen Olympia Press weitergeführt wurde. Damit sollte u.a. der ‚kulturell anspruchsvollere‘ März Verlag finanziert werden, was eine radikale Umsetzung des Konzepts der Mischkalkulation darstellte, die nicht innerhalb des Verlags durchgeführt, sondern auf zwei Verlage unterschiedlicher Ausrichtung erweitert wurde.

Dass Schröder den Melzer Verlag verließ, hing unmittelbar mit der Gründung von März zusammen. Diese wird, da sie an verschiedenen Stellen schon häufig von Schröder erzählt wurde,<sup>239</sup> hier nur kurz zusammengefasst: Schröder und die Mitarbeiter\*innen verließen nach fristloser Kündigung den Melzer Verlag und gründeten in der Nacht vom 18. auf den 19. März 1969 den März Verlag. Die Verlagsgründung situiert Schröder wie folgt: „Unsere Sezession passte ins deutsche Rahmenprogramm der literarischen Revoltechöre der Literaturproduzenten und Verlagskollektive.“<sup>240</sup> Mit dem Begriff Sezession wird die Verlagsgründung als Abgrenzungsbewegung verstanden, die sowohl politisch im Sinne einer Abspaltung von einem Staat zum Zweck der Gründung eines neuen, souveränen Staates<sup>241</sup> als auch künstlerisch als Abwendung einer Künstlergruppe von einer bestimmten Kunstrichtung verstanden werden kann. Beide Bedeutungen kommen hier wohl zum Tragen.

Für eine Politisierung der Verlagsgründung spricht die Rhetorik der Presseerklärung, die noch in der Gründungsnacht verfasst und bereits in den Vorbemerkungen dieser Arbeit zitiert wurde:

In order to be able to continue their projects independently the former employees of J. Melzer Publishers have founded the MÄRZ VERLAG Publishers. The new publishing house is organized as a means of collective self-help against unconditional subordination. MÄRZ VERLAG Publishers will be owned by all members of the collective.<sup>242</sup>

---

<sup>238</sup> Ebd., S. 10f.

<sup>239</sup> Vgl. u.a. Bandel, Jan Frederik/Kalender, Barbara/Schröder, Jörg (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent. Der März-Verlag - erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art.* Hamburg: Philo Fine Arts 2011; Schröder, Jörg: Schröder erzählt: ›18. März‹. In: Rita Galli et al. (Hg.): *Ausgerechnet Bücher. Einunddreißig verlegerische Selbstportraits.* Berlin: Links 1999, S. 196-207; Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Erste Sezession.* Fuchstal-Leeder: März Desktop 1996.

<sup>240</sup> Bandel, Jan-Frederik et al. (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent*, S. 31.

<sup>241</sup> Vgl. Schöbener, Burkhard: Staatennachfolge. In: Ders. (Hg.): *Völkerrecht. Lexikon zentraler Begriffe und Themen.* Heidelberg u.a.: C. F. Müller 2014, S. 411-417. Hier: S. 413.

<sup>242</sup> März Verlag: Presseerklärung. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Der Beweggrund der Verlagsgründung erwächst somit aus den bisherigen Arbeitsbedingungen bei Melzer: Ein klassisch geführter Verlag mit einem Verleger an der Spitze erlaubt es nicht, unabhängig zu arbeiten. Der Verlag soll somit die autonome Arbeit der Verlagsmitarbeiter\*innen sicherstellen; seine Gründung wird als Mittel der kollektiven Selbsthilfe begriffen und so wird auch die (gemeinsam mobilisierte) Eigenverantwortung hervorgehoben. Diese Hervorhebung mündet unmittelbar in der Beschreibung der Organisationsform: Der Verlag gehört allen Mitgliedern des *Kollektivs*, das als Wirtschaftsform per Definition auf gegenseitiger Hilfe basiert und durch eine von außen drohende Gefahr, hier in Form einer bedingungslosen Unterordnung, legitimiert wird.

Die ‚Abspaltung‘ von Melzer lässt sich in die zeitgenössischen Demokratisierungsbestrebungen der Literaturproduzenten einordnen, entbehrt jedoch nicht einer gewissen nachträglichen Kohärenzschaffung durch den Verleger. Denn zum einen entstanden im Zuge gesellschaftlicher Transformationsbestrebungen der Studentenbewegung Verlagskollektive, die die Umstrukturierung hierarchisch und kapitalistisch geführter Verlage anstrebten. Damit sollten die Produktionsbedingungen verändert und die Entscheidungshoheit von Verlagsinhabern zugunsten vermehrter Partizipationsmöglichkeiten von Mitarbeiter\*innen und Autor\*innen geschmälert werden.<sup>243</sup> Für Bernward Vesper bedeutete das „kollektive, nicht individuelle Entscheidung, Abschaffung der ›Verlegerpersönlichkeit‹ zugunsten des politische Praxis in der Theorie und politische Theorie in der Praxis fortführenden Kollektivs [...]“<sup>244</sup> Zum anderen wird die in der Presseerklärung verwendete sozialistische Rhetorik in Schröders Autobiografie *Siegfried*, um die es in Kapitel 4.3 gehen soll, als Gründungsfiktion entlarvt:

Die Presse steigt massiv ein, wir paßten genau in diesen Trend von Kollektivismus. [...] Dann kamen die Fernsehinterviews im Keller. Dann sollten meine Mitverschwörer etwas sagen. Die Reporter schienen zu denken, daß da bei den Anführern so eine Art von Bewußtsein vorhanden sein müsse. Das war sehr peinlich. Anne Hansal hat sich geweigert, überhaupt was zu sagen, Beitlich stand da mit blasser Nase und stotterte: »Ich verdiene hier mehr«, und Heinzlmeier grünte, wie immer. [...] KD Wolff sagte irgendetwas Wahnsinniges über Kollektivismus, patriarchalische Strukturen und anderen verstiegenen

---

<sup>243</sup> Vgl. Olenhusen, Albrecht Götz von: »Aufklärung durch Aktion«. Kollektiv-Verlage und Raubdrucke. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hg.): Buch, Buchhandel, Rundfunk. 1968 und die Folgen. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, S. 196-212. Hier: S. 205.

<sup>244</sup> Vesper, Bernward: Einige Bemerkungen über politische Verlagsarbeit heute [1968], zitiert nach Roth, Andreas: Der Voltaire Verlag und die Edition Voltaire. In: Stephan Füssel (Hg): *Die Politisierung des Buchmarkts. 1968 als Branchenergebnis*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 11-89. Hier: S. 53.

Kram. [...] Weitere Gedanken in das angebliche Kollektivmodell hat keiner mehr investiert. [...] und es blieb mir nichts anderes übrig, als diesen gekaperten Haufen autoritär zu behandeln, jedem alles vorzuschreiben und zu hoffen, dass es einigermaßen klappte.<sup>245</sup>

Die angestrebte Organisationsform von März war kein *bloßer Effekt* des antiautoritären Diskurses: Obwohl die Auslöser der März-Gründung zunächst als Reproduktion zirkulierender Versuche, etablierte Strukturen und Hierarchien zu unterlaufen, erscheinen, zeigen sich Differenzen innerhalb des antiautoritären Diskurses. Vergleicht man die Presseerklärung mit dem Auszug aus *Siegfried* als nachträgliche Deutung der Verlagsgründung, wird deutlich, dass Schröder das antiautoritäre Diskurselement zwar qua Erklärung reformuliert, es aber in seiner Autobiografie eine Subversion erfährt und seine Verlegerpraxis letztlich den hegemonialen Diskurs bestätigt. So scheint es, als habe Schröder das ‚Rahmenprogramm‘ strategisch verwendet, um seinen Verlag gekonnt im Feld zu positionieren.

Es ist jedoch nicht so, als habe Schröder den Demokratisierungsbestrebungen keine Chance gegeben. Nach der Frankfurter Buchmesse 1968, die aus Sorge um ähnliche Ausschreitungen wie bei der Buchmesse 1967 von einem hohen Polizeiaufgebot begleitet

wurde und deshalb vielfach als ‚Polizeimesse‘ bezeichnet wurde,<sup>246</sup> gehörte Schröder zu dem Initiativausschuss, dem u.a. Klaus Wagenbach (Wagenbach Verlag) und Frank Benseler (Luchterhand) angehörten. Der Ausschuss trat dafür ein,

die diffusen Ansätze eines zudem noch weiterhin privat-individuellen Widerstands gegen die Messeleitung und Entscheidungen des Vorstands des Börsenvereins [...] zu organisieren und den Kreis der entschieden für eine Veränderung der bestehenden Strukturen Eintretenden zu erweitern.<sup>247</sup>

Dafür wurde eine Einladung bzw. ein Aufruf zu einer Versammlung am 22.02.1969 an alle Akteure des Betriebes versendet (s. Abbildung 5), die der Ausschuss unter dem Sam-



ABBILDUNG 5: AUFRUF DER LITERATURPRODUZENTEN, AUSZUG (DEUTSCHES LITERATURARCHIV; A: MÄRZ 1).

<sup>245</sup> Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried*. Frankfurt/M.: Schöffling & Co 2018, S. 211ff.

<sup>246</sup> Seyer, Ulrike: Die Frankfurter Buchmesse in den Jahren 1967-1969. In: Stephan Füssel (Hg.): *Die Politisierung des Buchmarkts. 1968 als Branchenereignis*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 159-242. Hier: S. 191.

<sup>247</sup> Pinkall, Lothar: Einladungsschreiben zum Meeting am 14.12.1968 [6.12.1968], zitiert nach Sonnenberg, Uwe: *Von Marx zum Maulwurf. Linker Buchhandel in Westdeutschland in den 1970er-Jahren*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 98.

melbegriff ‚Literaturproduzenten‘ führte und zu denen „Autoren, Angestellte und Unternehmer im Verlags- und Sortimentsbuchhandel“<sup>248</sup> zählten. Den Aufruf hat Schröder selbst gestaltet und dabei die spätere März-Schrift ‚Fette Block‘ verwendet. Auf *taz.de* beschreibt Schröder – als Konsequenz aus der später erfolgten ‚Abspaltung‘ der Schriftsteller\*innen vom Kollektiv der Literaturproduzenten und der daraus resultierenden Organisation des „Verbands deutscher Schriftsteller“ – die Autor\*innen als „pauperierte Einzelgänger“.<sup>249</sup>

Eine solche Presseerklärung, die die Organisationsform des Verlages expliziert, wirkt im besten Falle nicht nur nach außen, sondern auch als Leitbild in den Verlag hinein. Nach Schröder jedenfalls scheiterte dies – und letztlich auch der Verlag – an der „Faulheit des Kollektivs“:

Wenn da ein Rygulla sitzt und Musik hört und K.D. Wolff in der aufgezogenen Schreibtischschublade den letzten Olympia-Porno liest, anstatt ›Roter Stern über China‹ zu redigieren. [...] Wenn die anderen Mitarbeiter diesen Polit-Guru Wolff in der Nase bohren sahen oder eben in seinen Schubladen lesen, die Telefonistin oder die Buchhalterin, dann wollten sie es natürlich auch so machen, das war der Zeitgeist.<sup>250</sup>

In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass Rygulla zwischen 1969 und 1971 als Verlagslektor bei März angestellt war, aber dass sich beispielsweise in den Verlagskorrespondenzen zu der Anthologie *Trivialmythen* (1970), die in Kapitel 3.3 verhandelt wird, kein Hinweis auf seine Lektoratstätigkeit finden lässt, denn als Lektor wurde der externe Mitarbeiter Wolfgang Schuler beauftragt.

Die (nachträgliche) Legitimierung der Gründung und Führung des Verlages ergibt somit ein ambivalentes Bild: Einerseits kritisiert Schröder sowohl das fehlende Engagement der anderen Mitarbeiter\*innen von März als auch den Alleingang der Schriftsteller\*innen, die zuvor zum Kollektiv der Literaturproduzenten zählten. Andererseits scheint die Verlagsgründung ausschließlich Selbsthilfe für den nun den Verlegerstuhl einnehmenden Schröder zu sein, worauf sein Zitat verweist, Melzer sei ein Verlag gewesen für alles, was *ihn* interessierte – obwohl er eben nicht dessen Verleger war. Somit ist er scheinbar – ob als Verlagsleiter oder als Verleger – die letzte Entscheidungsinstanz: „[...] autoritär wollte ich den Laden ja wirklich nicht handhaben. Nur, bei den Dingen, die den

---

<sup>248</sup> Schröder, Jörg: Aufruf. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>249</sup> Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Literaturproduzenten, Schröder & Kalender. In: *taz.de*, 9.02.2007, <http://blogs.taz.de/schroederkalender/2007/02/09/literaturproduzenten/> (Zugriff am 25.02.2019).

<sup>250</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern. Über Rolf Dieter Brinkmann*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1992, S. 14.

Verlag angehen, muß der Verleger das letzte Wort haben, das steht sogar in jedem dusseligen Verlagsvertrag.<sup>251</sup> Eben diese verlegerische Autorität wurde Joseph Melzer aber offenbar abgesprochen und verlangte nach ‚kollektiver Selbsthilfe‘. Und da nun eigentlich alle Tätigkeiten rund um die Buchproduktion den Verlag angehen, impliziert die anfängliche proklamierte letzte Entscheidungsinstanz vielmehr die totale Entscheidungsgewalt. Insbesondere im Hinblick auf die ‚Gesamtlinie‘ des Verlages lässt Schröder keine Meinung des Kollektivs zu, denn diesbezügliche Entscheidungen seien ebenfalls dem Verleger vorbehalten.<sup>252</sup> Schröder weist an dieser Stelle darauf hin, dass die Autorität des Verlegers in jedem „dusseligen Verlagsvertrag“ festgehalten und somit auch juristisch legitimiert ist, was letztlich erneut auf die bestehende Ordnung verweist und diese stabilisiert, anstatt sie zu transformieren. An dieser Stelle wird somit deutlich, dass sich Schröder als Subjektform Verleger in Bezug auf die Organisationsform des Verlages innerhalb der tradierten Subjektcodes subjektiviert, indem er auf der Entscheidungshoheit des Verlegers insistiert und alle Tätigkeiten des Verlages in letzter Instanz dem Verleger zuschreibt. Doch zeigt sich dieses Verhalten letztlich auch in konkreten Verhandlungs- und Entscheidungssituationen?

*Praktiken des Entscheidens.* Im Gegensatz zu der im Sammelband *Praktiken der frühen Neuzeit* vorgenommenen Unterscheidung zwischen Praktiken des Verhandeln und des Entscheidens<sup>253</sup> werden hier beide Praktikentypen gleichzeitig berücksichtigt, da sie sich in ihrem Vollzug an einigen Stellen überlagern bzw. Entscheiden ein Bestandteil des Verhandeln sein kann. Denn während einer Verhandlung, in der Parteien mit unterschiedlichen Interessen einen Interessenausgleich anstreben, wird permanent ausgehandelt und bewertet, bis, im besten Fall, eine von allen akzeptierte Entscheidung getroffen wird. Bewusst wird hier zwischen Entscheiden als kommunikativer, prozessualer und somit beobachtbarer Praxis und der Entscheidung als Ereignis differenziert.<sup>254</sup> Wichtig ist dabei, wie etwas zum Gegenstand des Entscheidens avanciert, ob der Prozess des Entscheidens institutionalisiert ist und wenn ja, welchen Modi er folgt, und welche Mittel eingesetzt werden, um eine (mögliche) Entscheidung zu legitimieren.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Ebd., S. 12.

<sup>252</sup> Vgl. ebd.

<sup>253</sup> Vgl. dazu die unterschiedlichen Sektionen zu Verhandlung und Entscheiden bei Brendecke, Arndt (Hg.): *Praktiken der frühen Neuzeit*, S. 509ff. und S. 630ff.

<sup>254</sup> Vgl. Stollberg-Rilinger, Barbara: Zur Einführung. In: Arndt Brendecke (Hg.): *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, S. 630-634. Hier: S. 631.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S. 633.

Die Verlagskorrespondenzen zu *ACID* vermitteln nur den Verhandlungs- und Entscheidungsprozess um das Herausgeberhonorar für Brinkmann und Rygulla. Dieser Prozess gewährt jedoch einen Einblick in verschiedene Aspekte der Entscheidungsfindung und der generellen Arbeitsweise der Akteure. Am offensichtlichsten ist dabei der Modus des Entscheidungs- und Verhandlungsprozesses, denn im Gegensatz zur üblichen mündlichen Form des Verhandeln wurde das Honorar ausschließlich schriftlich ausgehandelt, da es zu keinem persönlichen Treffen gekommen ist. Das Aushandeln des Herausgeberhonorars umspannt dabei den Zeitraum 26.01.1968 bis zum Unterzeichnen des Herausgebervertrags am 18.07.1969. Dieser lange Zeitraum ist auffällig, lässt sich aber anhand der Korrespondenzen erklären, denn zum einen verzögerte sich die Entstehung der Anthologie durch den langwierigen Übersetzungsprozess der englischsprachigen Beiträge und den Verlagswechsel. Zum anderen erschwerte die individuelle Arbeitsweise der Herausgeber die Anfertigung eines passenden Herausgebervertrages, der deshalb erst drei Monate vor dem Erscheinen der Anthologie vorlag:

Was einen Vertrag anbetrifft, so fällt es mir etwas schwer, Ihnen einen regelrechten Herausgebervertrag zu schicken, denn wenn wir Ihnen einen solchen Formvertrag schickten, würde sich fast kein Paragraph mit Ihrer Arbeitsmethode decken.<sup>256</sup>

Diese spezielle Arbeitsmethode bestand u.a. darin, dass Brinkmann und Rygulla als Herausgeber nicht die Veröffentlichungsrechte der Beiträge einholten, sondern März. So war die Institutionalisierung des Prozesses (als eine wichtige Beobachtungskategorie) zunächst nicht möglich, denn die herausgeberische Arbeitsweise konnte nicht in eine anerkannte Form (hier: der Formvertrag) gebracht werden. Das bedeutet wiederum, dass die Kooperation zwischen beiden Parteien während des größten Teils der Produktion und Herstellung von *ACID* auf einer unverbindlichen Vereinbarung beruhte und somit der finanzielle Output (für Schröder) und der Input (für Brinkmann und Rygulla) lange Zeit unklar war. Offenbar war jedoch diese Seite der Unternehmung eher sekundär, denn neben der schriftlichen Form des Verhandeln kennzeichnet eine weitere Besonderheit den Modus des Prozesses: Die Vorschläge, die sich die Akteure gegenseitig unterbreiteten, standen häufig neben inhaltlichen und formalen Aspekten der Anthologie, die es noch abzusprechen galt, sodass die Honorarverhandlungen nicht isoliert stattfanden. Für die sekundäre Behandlung des Verdienstes sprechen auch Brinkmanns abschließende Bemerkungen, die die Bedeutung der Vollständigkeit der Anthologie betonen:

---

<sup>256</sup> Schröder an Brinkmann und Rygulla, 22.03.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Gleichzeitig haben wir so nebenbei von Dr. Matthaei erfahren, daß das Lesebuchprojekt insgesamt doch teurer werden wird. Um unser Honorar brauchen Sie sich keine Sorgen zu machen. Wir sind bereit, auf Ihre Vorschläge einzugehen. Das Wichtigste ist, daß dieser Band alle Artikel zum Schluß enthält, die wir ausgesucht haben.<sup>257</sup>

Schröders Vorschläge beinhalteten zum einen, dass die Herausgeber entgegen ihres Angebots<sup>258</sup> kein Pauschalhonorar erhalten sollten, da diese Form der Vergütung häufig zum Nachteil der Herausgeber ausfalle.<sup>259</sup> Zum anderen bot er insgesamt 7% an: Während Brinkmann und Rygulla in diesem Zeitraum zwischen anfänglichen 4% für beide Herausgeber, dann 3% für Brinkmann und 2% für Rygulla und schließlich 3% für jeden schwanken, setzt der endgültige Vertrag „7% des Ladenpreises des verkauften Exemplars bis 10.000 Exemplare“<sup>260</sup> (4% für Brinkmann und 3% für Rygulla) fest. Warum die Herausgeber unterschiedlich vergütet wurden, verrät Rygulla im Interview (Kapitel 3.2.4): Rygulla, der die Anthologie zunächst alleine verantworten sollte, trat zunehmend – zumindest im Briefwechsel – in den Hintergrund, denn alle Briefe an Schröder wurden, obwohl beide als Absender aufgeführt sind, von Brinkmann verfasst, der schlicht mehr für *ACID* arbeitete als Rygulla.

*Das Leitbild: Verlegerisches Kommunikationsmedium.* Knapp einen Monat nach der Verlagsgründung wurde ein Statement des Verlags formuliert, das nach heutigem Verständnis das Unternehmensleitbild artikuliert. Als solches ist es „ein zentraler Bestandteil der Corporate Identity eines Unternehmens bzw. einer Kulturinstitution und ein wichtiges Instrument der Kommunikationspolitik“<sup>261</sup> und setzt sich im Wesentlichen aus den Komponenten Mission, Vision und Organisationsform zusammen. Nach Schröders oben zitiertem verlegerischen Selbstverständnis kann davon ausgegangen werden, dass er zu einem großen Teil, wenn nicht sogar vollständig, für das Leitbild von März verantwortlich war, sodass es hier als spezifisch verlegerische Kommunikationsform begriffen wird. Leitbilder wirken sowohl nach innen als auch nach außen, denn sie fungieren (im besten Fall) als Handlungsrichtlinie für die Mitarbeiter\*innen des Verlags und formen die Erwartungs-

---

<sup>257</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 23.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.; trotz aufwendiger Bemühungen konnte ich die Veröffentlichungsgenehmigung des Rechtsverwalters von Rolf-Dieter Brinkmann nicht erwirken. Ich versichere, dass ich berechnete Ansprüche des Rechtsverwalters auch nachträglich abgelten werde.

<sup>258</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 26.01.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>259</sup> Vgl. Schröder an Brinkmann und Rygulla, 01.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>260</sup> Herausgebervertrag zwischen Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla und März, 08.04.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>261</sup> Schütz, Ellen-Lissek: Mission Statement. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarketBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 278-279. Hier: S. 278.

haltung der Öffentlichkeit, indem sie den Verlag auf dem literarischen Feld positionieren.<sup>262</sup> Welche (rhetorischen) Strategien das Leitbild von März dabei verfolgt, soll im Folgenden untersucht werden.

Das im Statement explizierte Unternehmensleitbild von März speist sich im Wesentlichen aus der Rezeption von literarischen und der Interaktion mit ‚außerliterarischen‘ Diskursen, was gleichzeitig den Charakter des Verlagsprogramms bestimmt. So seien laut Statement Literatur und Politik zwei Seiten der gleichen Medaille, da sie sich wechselseitig konstituieren, sodass sich die verlegten Bücher durch literarische und politische ‚Bewusstseinsformen‘ auszeichnen.<sup>263</sup> Diese Stelle verweist auf die Rezeption der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie, nach der das Bewusstsein aus der Reflexion der materiellen Welt resultiert. Aus diesem Reflexionsprozess konstituieren sich wiederum Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins, die aus Abbildern der materiellen Welt bestehen, so etwa Kunst, Wissenschaft und Ideologie.<sup>264</sup> Im Vordergrund steht dabei die Erweiterung dieser Formen, die eng verbunden ist mit dem progressiven Anspruch des Verlags. Das neue Bewusstsein, das dort angestrebt wird, zeichne sich, durch eine Neue Sensibilität aus, die außerhalb des literarischen Feldes schon Beachtung erfahren habe und nun den gemeinsamen Nenner der März-Publikationen bilden solle. Hier zeigt sich somit eine inkonsistente Rezeption der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie, da das gesellschaftliche Bewusstsein und seine Ausformungen im Sinne des Basis-Überbau-Modells durch die Produktionsverhältnisse geformt werden, die es somit in erster Linie zu verändern gilt, um neue Bewusstseinsformen zu schaffen. Der Schlüssel zum Verständnis dieses Abschnitts liegt in der Neuen Sensibilität, die der Sigmund Freud-Rezipient Herbert Marcuse als ‚Wahrnehmungsrevolution‘ und somit als psychologische, individuelle Revolution begreift, die sich vor der Umwälzung der Basis vollziehen muss (vgl. Kapitel 3.2.2).<sup>265</sup>

Es wird somit eine Abgrenzungsbewegung vollzogen, die sich jedoch auf Betrieb und Diskurs des eigenen Feldes bezieht und gleichzeitig ein anderes Feld, das der Politik, inkludiert. Darüber hinaus zeigt sich, dass sich Neue Sensibilität und Politik nicht gegenseitig ausschließen, wie es häufig zugunsten „eines vereinfachten Antagonismus“<sup>266</sup> von

---

<sup>262</sup> Vgl. ebd.

<sup>263</sup> März Verlag: Statement. In: Jörg Schröder (Hg.): *März-Texte 1*. Darmstadt: März 1969, S. 5-6. Hier: S. 5.

<sup>264</sup> Vgl. Kosing, Alfred: *Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie*. Berlin: Dietz Verlag 1985, S. 11 und 83.

<sup>265</sup> Vgl. Marcuse, Herbert: *Versuch über die Befreiung*, S. 44ff.

<sup>266</sup> Kreppel, Juliane: »In Ermangelung eines Besseren...?«, S. 48ff.

Politisierung und Entpolitisierung im Zusammenhang mit der Tendenzwende zwischen 1972 und 1975 behauptet wurde.

Der Beginn des Statements eröffnet das semantische Feld ‚Fortschritt‘, mit dem sich der Verlag charakterisiert und dem ‚herrschenden‘ literarischen Diskurs gegenüberstellt, den er mit „Tradition“, „Zwänge“, „Abstraktion“ und „Manipulation“ beschreibt.<sup>267</sup> Damit wird deutlich ein Gegensatz zwischen Tradition und Fortschritt etabliert, der in diesem Zusammenhang auch in die Dichotomie von Theorie und Praxis übersetzt werden kann. Denn die verlegte Literatur soll „im Gegensatz zu abstrakten Vorstellungen“<sup>268</sup> *pragmatische* Vorschläge liefern, um neue Verhaltensweisen hervorzubringen, „die sich aus den Zwängen traditionell wertender Kategorien befreit haben“.<sup>269</sup> Der angestrebte Pragmatismus, der sich in der verlegten Literatur zeigen sollte, mündet in die Darstellung des Literaturverständnisses des Verlags, demzufolge Bücher Gebrauchsgegenstände seien, die es aus dem bisherigen (hochkulturellen) Bedeutungs- und Anforderungszusammenhang herauszulösen gilt. Das bedeutet konkret, dass Nutzen und Zweckmäßigkeit und somit die *praktische* Relevanz von Literatur in den Vordergrund rücken. Es zeigt sich zudem eine psychologische Beschreibungssprache, die bei der Neuen Sensibilität als Leitidee ihren Ursprung nimmt und sich in der Betonung von neuen Verhaltensweisen als Resultat der Wahrnehmungsrevolution und der Erweiterung von Subjektivitätsansprüchen niederschlägt. Allerdings bleibt das Statement – entgegen seinem Anspruch auf Konkretion – sehr vage, denn worin genaue neue Verhaltensweisen bestehen oder wie Subjektivität aufgefasst wird und wie es möglich ist, sie zu erweitern, wird nicht beschrieben. Es zeigt sich demnach deutlich, dass Distinktion – hier textuell manifestiert – als zentrales Textverfahren des Leitbilds fungiert.

Die Abgrenzung innerhalb des Feldes zeigt sich an der in Form einer Anspielung rezipierten zeitgenössischen Debatte um den ‚Tod der Literatur‘. Diese wird als rückständig beurteilt, da die Literatur, die diskutiert werde, schon vor langer Zeit an Aktualität verloren habe: „Wir stellen fest: die dort gemeinte Literatur ist allerdings schon seit einiger Zeit tot und ist nur noch als Kulturmasche im Gerede. Der MÄRZ VERLAG wird dies Laufmasche nicht aufnehmen“!<sup>270</sup> Unter dem ‚Tod der Literatur‘ werden die Beiträge des Kursbuch 15 von November 1968, u.a. Enzensbergers Ausführungen in seinem Essay

---

<sup>267</sup> Vgl. März Verlag: Statement, S. 5f.

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Ebd.

„Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“, unpräzise subsumiert, denn zumindest bei Karl Markus Michel und Enzensberger stand es im Vordergrund, die Literatur zu legitimieren. Die Legitimierung speist sich aus einer Verschiebung der Funktion hin zum „politischen Gebrauchswert“.<sup>271</sup> Friedrich Christian Delius sieht im Kursbuch 15 sogar „ein Manifest gegen das Gerede vom Tod der Literatur.“<sup>272</sup> März spricht der Debatte eine progressive Wirkung ab, obwohl sich das artikulierte Verständnis von Literatur als Instrument zur „politischen Alphabetisierung Deutschland“<sup>273</sup> von der von März proklamierten Untrennbarkeit der literarischen und politischen Felder und von dem daran anschließenden pragmatischen *Gebrauch* literarischer Texte kaum unterscheidet.

Neben der Aufnahme außerliterarischer Diskurse zeigt sich zudem eine internationale Ausrichtung des Verlages, um dem angestrebten Unternehmensbild gerecht zu werden, denn „Beispiele neuer Sensibilität fanden sich bisher fast ausschließlich im anglo-amerikanischen Bereich.“<sup>274</sup> März stellt bereits einen Monat nach seiner Gründung u.a. J. G. Ballard und Irving Rosenthal als März-Autoren vor. Das zeigt sich anhand der Presseerklärung, in der verkündet wird, dass die Autor\*innen, die ursprünglich zu Melzer gehörten, aus Solidarität nun zu März gewechselt seien und dass andere Autoren wie Brinkmann, Bazon Brock sowie Günter Seuren noch im Herbst 1969 und 1970 erscheinen sollen. Gesondert wird auf das politische Programm des Verlages verwiesen: Dieses wird von KD Wolff vorbereitet, dessen Stellung innerhalb des Verlages nicht deutlicher mit der Studentenbewegung korrelieren könnte, war er doch zwischen 1967 und 1968 erster Vorsitzender des SDS. Das schlägt sich auch in den angeführten Literaturbeispielen nieder. So stand u.a. Horowitz' *Strategien der Konterrevolution* auf dem Programm. Dass nur Wolff als März-Mitarbeiter im Statement erwähnt wird – der Verleger Schröder wird nicht namentlich genannt –, scheint eine Strategie zu sein, um die politische Positionierung des Verlags zu legitimieren, da Wolff als einziger der Beteiligten zuvor als politischer Sprecher der Studentenbewegung in Erscheinung trat.

Auf das für ein Unternehmensleitbild wichtige Element der Beschreibung der Organisationsform geht das Statement am Ende des Textes ein: Ganz im Sinne der verwendeten kollektiven Sprechperspektive wird hervorgehoben, dass die Unternehmung nur

---

<sup>271</sup> Prümm, Karl: Tod der Literatur? Zur Krise der literarischen Formen. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hg.): *Buch, Buchhandel, Rundfunk*, S. 153-165. Hier: S. 159.

<sup>272</sup> Delius, Friedrich Christian: Wie scheintot war die Literatur? Kursbuch 15 und die Folgen. In: *Frankfurter Rundschau* vom 6.02.1999, S. 3.

<sup>273</sup> Enzensberger, Hans Magnus: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, 197.

<sup>274</sup> März Verlag: Statement, S. 5f.

gelingen könne, wenn alle Beteiligten eng zusammenarbeiten, sodass der „Verlag als Kapitalgesellschaft im Sinne einer Genossenschaft angelegt“<sup>275</sup> werde. So wurde die Identifikation als Kollektiv betriebswirtschaftlich in eine Kapitalgesellschaft, die sich als Genossenschaft versteht, übersetzt. Was bedeutet das? Eine Kapitalgesellschaft entsteht aus dem Zusammenschluss mehrerer Personen, die – in den meisten Fällen – das gleiche wirtschaftliche Ziel verfolgen und sich mit Eigenkapital an der Gesellschaft beteiligen. Da ‚Kapitalgesellschaft‘ wahrscheinlich zu sehr nach Kapitalismus klang, fügte man hinzu, dass diese als Genossenschaft angelegt werde. Aus betriebswirtschaftlicher Sicht produziert diese Verbindung jedoch einen Widerspruch, da sich beide Formen gegenseitig ausschließen. Genossenschaften verfolgen in erster Linie die soziale und kulturelle Förderung ihrer gleichberechtigten Mitglieder durch den gemeinsamen Geschäftsbetrieb; die Erwirtschaftung von Gewinnen ist dabei sekundär. Nichtsdestotrotz wird diese ‚Form‘ der Zusammenarbeit als „konkrete[r] Schritt“<sup>276</sup> zur Verwirklichung einer kooperativen und demokratischen literarischen Produktionsweise perspektiviert.

*Verlagsprogramm.* Das Mission Statement befindet sich am Anfang der von Schröder herausgegebenen Anthologie *März Texte 1*, „ein programmatischer Reader, mit dem sich der eben erst gegründete Verlag präsentierte“<sup>277</sup> und der auch das „Interview mit einem Verleger“ beinhaltet, in dem Schröder auf die Frage, wie es mit dem Verlag und seinem Programm weitergehen solle, antwortet: „Viel Literatur!“<sup>278</sup> Ein Blick auf die Veröffentlichungszahlen zwischen 1969 und 1972 bestätigt die 1969 formulierte Abicht des Verlegers, denn es erschienen 93 Titel bei März.<sup>279</sup> Uwe Sonnenberg teilt das Verlagsprogramm in die Kategorien ‚literarischer Untergrund‘, ‚Wiederentdeckungen‘ und ‚Neuerscheinungen‘ ein.<sup>280</sup> Dabei stand *ACID* am Anfang einer Reihe weiterer Veröffentlichungen im Zusammenhang mit der amerikanischen Untergrundliteratur, oder auch mit dem „voroffizielle[n] Bereich literarischer Aktivität“,<sup>281</sup> wie es in der Nachbemerkung von *ACID* heißt. Dieser Bereich wurde in der Anthologie erstmals übersetzt und somit den deutschen Leser\*innen vorgestellt und zugänglich gemacht. Im Nachwort zeigt sich jedoch

---

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> Ebd.

<sup>277</sup> Bandel, Jan-Frederik: NachMärz oder Eine kleine März-Geschichte der Bundesrepublik. In: Jan-Frederik Bandel et al. (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent*, S. 165-292. Hier: S. 168.

<sup>278</sup> Interview mit einem Verleger. In: Jörg Schröder (Hg.): *Mammut. März Texte 1 & 2. 1969-1984*. Herbstein: März 1984, S. 283-296. Hier: S. 293.

<sup>279</sup> Vgl. Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Bibliografie sämtlicher März-Erstausgaben nach Autopsie. In: Jan-Frederik Bandel et al. (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent*, S. 293-331.

<sup>280</sup> Vgl. Sonnenberg, Uwe: *Von Marx zum Maulwurf*, S. 79 und 111.

<sup>281</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 417.

auch, dass sich Schröder und Brinkmann zwar bei der internationalen bzw. anglo-amerikanischen Ausrichtung des Programms einig waren, aber in anderen Punkten unterschiedliche Ansprüche verfolgten. Denn während im Mission Statement deutlich eine Beziehung zwischen Literatur, Politik und Neuer Sensibilität hergestellt wird, weisen die *ACID*-Herausgeber der Politik eine untergeordnete Rolle zu:

Einig sind sie [sc. die Herausgeber] sich jedoch, daß es nicht notwendig war, Beiträge mit ausdrücklich politischem Inhalt aufzunehmen, da dieses Thema für die Ausprägung und Einübung der neuen Sensibilität nicht die Relevanz besitzt [sic] wie es das Klischee wahrhaben möchte [...].<sup>282</sup>

Über Uneinigkeiten mit Brinkmann schreibt Schröder auch in *Schröder erzählt*: Brinkmann habe sich nicht für die politischen Bücher, die Schröder bei Melzer verlegte, interessiert<sup>283</sup> und die später von März verlegte „Mischung von Literatur und Politik, das hat er überhaupt nicht eingesehen“,<sup>284</sup> musste sie aber tolerieren. Trotz dieser programmatischen Differenzen waren die *ACID*-Herausgeber wichtige Tipp-Geber für Schröder, da sie die anglo-amerikanische Szene besser kannten als er.<sup>285</sup> Doch zeigt sich nichtsdestotrotz auch an dieser Stelle Schröders verlegerische Souveränität, der Brinkmanns und Rygullas Autorität als Szene-Kenner zwar akzeptierte, aber von seinem literarischen und verlegerischen (Selbst-)Verständnis nicht abwich.

Obwohl die von Sonnenberg aufgestellten Kategorien das wichtigste Merkmal des literarischen Untergrunds enthalten, bietet sich nach Durchsicht der verlegten Werke eine gleichermaßen formale wie thematische und somit differenziertere Systematisierung an, um der Erfüllung des Mission Statements, also der Literatur-und-Politik-Programmatisierung, nachzuspüren. Neben dem Import amerikanischer Untergrund-Literatur, die in Form von Romanen, Lyrik und Comics eingeführt wurde, verlegte Schröder Anthologien, Belletristik und Bildbände (z.B. Thomas Bayle, 1970: *Feuer im Weizen*) sowie Sachbücher. Favorisierte Themen wie Psychoanalyse/Erziehung (z.B. Siegfried Bernfeld, 1969: *Antiautoritäre Erziehung und Psychoanalyse*, Band 1-3), Sexualität/Pornografie (z.B. Günter Amendt, 1970: *Sexfront*; Rosa Camerada, 1971: *Love Love*) und Marxismus/Politik (z.B. David Horowitz, 1971: *Big Business und Kalter Krieg*) sind nicht allein den Sachbüchern vorbehalten, sondern werden auch in Form von Erzählungen oder Gedichten thematisiert und reflektiert (z.B.

---

<sup>282</sup> Ebd., S. 418.

<sup>283</sup> Vgl. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern*, S. 8.

<sup>284</sup> Ebd., S. 12.

<sup>285</sup> Vgl. ebd., S. 8 und 12.

Staffan Beckman, 1970: *Meinen Sie, daß Georg verrückt ist?*). Eine weitere Kategorie (Psychoanalyse/Marxismus) bedient u.a. Reuben Osborn mit *Marxismus und Psychoanalyse* (1970).

Wie lässt sich die Stellung des Verlagsprogramms innerhalb des zeitgenössischen Diskurses beschreiben? Nach Thedel von Wallmoden „sind Verlage immer auch Teil eines komplexen Repräsentationssystems des zeitgenössischen Wissens und der ästhetischen Anschauungen einer Zeit.“<sup>286</sup> Die Kategorisierung der verlegten Titel zeigt deutlich, wie das Verlagsprogramm die zeitgenössischen (literarischen) Diskurse sowohl reproduzierte als ihnen auch Neues zuführte; indem Titel aus dem anglo-amerikanischen Bereich verlegt wurden, „betrieben Brinkmann, Rygulla, vor allem aber auch Schröder massiv Grundlagenarbeit für eine Gegenkultur der ›Amerikaner im Geiste‹, wie Fiedler sie nannte.“<sup>287</sup> Gegenkultur auch insofern, als die amerikanische Literatur weniger ‚traditionell‘ verfuhr und mit ihrer Veröffentlichung durch Schröder eine Art „Fortbildungsprogramm“<sup>288</sup> für hiesige Jungautor\*innen initiiert wurde:

Die jungen amerikanischen Autoren sollten deswegen importiert werden, um jungen deutschen Autoren, die grade anfangen, und Lesern zu zeigen, wie interessant und aktuell und raffiniert Literatur sein kann, wenn man sich aus dem anerzogenen Blick auf Dinge befreit hat [...]. Es ist ja doch so, daß auch in der neuen amerikanischen Literatur in ihren vielen Spielarten eine ätzende Kritik an ihrer Gesellschaft ist, aber sie gebärdet sich eben nicht so theoretisierend, sondern sie verfährt in ihrer Kritik subjektiv. Von hier aus sehe ich einen Ansatz auch für die deutsche Literatur.<sup>289</sup>

Schröder argumentiert hier ganz im Sinne der Neuen Sensibilität, denn erst durch die Veränderung der Wahrnehmung sind sowohl Produzent\*innen als auch Rezipient\*innen von Literatur in der Lage, die Ausdrucksmöglichkeiten derselben zu erkennen. Dabei geht der gesellschaftskritische Aspekt nicht verloren, er verfährt lediglich anders, indem die Subjektivität der Kritik und somit das dazugehörige schreibende Subjekt als Ausgangspunkte zentriert werden – im Gegensatz zu einem theoretischen Verfahren. Das Verlagsprogramm, das Schröder u.a. durch Tipps von Szene-Kennern\*innen gestaltete, wird also dem Progressivitätsanspruch des Statements gerecht, da es ein Konglomerat an Anleitungen und Beispielen für ein neues Bewusstsein sowie neue Verhaltens- und Lebensweisen darstellt und somit den proklamierten ‚Gebrauchswert‘ von Literatur hervorhebt.

---

<sup>286</sup> Wallmoden, Thedel von: Verleger: »Der blödeste Beruf der Welt«. In: Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*. 3. Aufl. München: edition text + kritik 2009, S. 15-23. Hier: S. 18.

<sup>287</sup> Bandel, Jan-Frederik: *NachMärz oder Eine kleine März-Geschichte der Bundesrepublik*, S. 176.

<sup>288</sup> Ebd., S. 182.

<sup>289</sup> Interview mit einem Verleger, S. 294f.

*Corporate Design*. Die Erstausgabe von *ACID* erschien noch nicht in dem heute typischen und von Schröder selbst entworfenen Einheitslayout von März, das sich durch wiederkehrende Elemente in Schwarz (Titel), Gelb (Umschlag) und Rot (Verlagsname) auszeichnet und die Schriftart Fette Block verwendet, die bereits die Dada-Typographen benutzten.<sup>290</sup> Neben der Gestaltung des späteren Einheitslayouts war Schröder allerdings auch für die Gestaltung des Covers und Layouts der Erstausgabe sowie für das Arrangement von Texten und Bildern innerhalb der Anthologie verantwortlich:

Wegen der Unentschiedenheit und Umständlichkeit der beiden Herausgeber, vor allem aber wegen ihrer Unsicherheit im Umgang mit Typographie, drohte das zu einer grauenhaften Geschichte zu werden. [...] Ich scribbelte jeden Text und malte den ›Gestaltern‹ Brinkmann und Rygulla ein Layout vor [...].<sup>291</sup>

Schröders Beteiligung an der Gestaltung lässt sich sowohl durch das Impressum als auch durch die Korrespondenzen bestätigen. Im Impressum heißt es: „Gesamtgestaltung: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf Rainer Rygulla & Jörg Schröder“.<sup>292</sup> Den Korrespondenzen wiederum lässt sich ein Brief von Brinkmann und Rygulla an Joseph Melzer entnehmen, in dem sie Schröders Rolle bei der Entstehung von *ACID* beschreiben: „Überdies tritt Herr Jörg Schröder als maßgeblicher Mitgestalter des layouts [sic] auf, das für diese Publikation in einem beträchtlich größerem Maße wichtig ist als bei ähnlichen Büchern.“<sup>293</sup> Eine besondere Stellung nimmt das Layout bei *ACID* insofern ein, als die Anthologie sowohl Medien kombiniert und somit das Verhältnis von Text und Bild (und natürlich typografischem Freiraum) in den Vordergrund rückt als auch typografische Varianz zeigt.

Bezogen auf das Corporate Design liefern Einführungsbücher<sup>294</sup> zur Verlagsarbeit nur wenig verwertbare Erkenntnisse, da sich selten eine ‚klassische‘ Arbeitsteilung bei

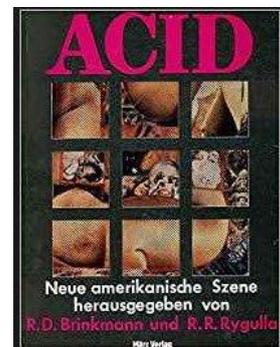


ABBILDUNG 6:  
ERSTAUSGABE VON  
*ACID* (DARMSTADT:  
MÄRZ 1969).

<sup>290</sup> Vgl. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern*, S. 11.

<sup>291</sup> Ebd., S. 10.

<sup>292</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf Rainer (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*, S. 419.

<sup>293</sup> Brinkmann/Rygulla an Joseph Melzer, 8.04.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>294</sup> Vgl. u.a. Plenz, Ralf (Hg.): *Verlagsbandbuch. Leitfaden für die Verlagspraxis*. 5. Aufl. Hamburg: Input 2008; Plinke, Manfred: *Mini-Verlag. Selbstverlag, Publishing on Demand, Verlagsgründung, Buchherstellung, Buchmarketing, Buchhandel, Direktvertrieb*. 6. Aufl. Berlin: Autorenhaus-Verlag 2005; Röhrling, Hans-Helmut/Bramann, Klaus-W. (Hg.): *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*. 9. Aufl. Darmstadt: Primus 2011.

März beobachten lässt. Für gewöhnlich übernehmen die Hersteller\*innen bzw. übernimmt die Herstellungsabteilung „die formale, gestalterische Justierung“<sup>295</sup> des Manuskripts. Dabei treten die Hersteller\*innen als Vermittler\*innen zwischen externen und internen Mitarbeiter\*innen auf, da, obwohl es die Berufsbezeichnung anders impliziert, im Verlag die eigentliche Herstellung nicht stattfindet, sondern lediglich vorbereitet wird. So erteilen sie, sofern die Gestaltung des Layouts im Allgemeinen und die des Covers im Speziellen nicht die hauseigene Herstellungsabteilung übernimmt, einen Auftrag an externe Grafiker\*innen.<sup>296</sup> Dabei kooperieren das Lektorat, das den Inhalt des Buches genau kennt, und die Marketingabteilung stets mit den Grafiker\*innen, da die Gestaltung mit der Corporate Identity des Verlages korrelieren soll<sup>297</sup> und im besten Fall Elemente eines Corporate Designs bedient.

Unter den Punkten Gestaltung und Herstellung findet sich in den Lehrbüchern jedoch kein Hinweis zur Rolle des Verlegers bei diesen Arbeitsschritten. Mit Schröder hatte März eine Verlegerpersönlichkeit an seiner Spitze, dessen berufliche Profilierung ihn nicht nur dazu befähigte, verschiedene Aufgaben der Buchproduktion zu übernehmen, sondern ihn wahrscheinlich auch dazu antrieb, diese Aufgaben selbst zu erledigen, was als Ausweitung der verlegerischen Entscheidungshoheit gedeutet werden kann. Zu Schröders beruflicher Profilierung gehörten nämlich neben der Tätigkeit als Verlagsleiter bei Melzer Kenntnisse der Typografie und der grafischen Gestaltung, die er während seiner Zeit als Leiter der Werbe- und Presse-



ABBILDUNG 7: CORPORATE DESIGN DES MÄRZ VERLAGS (KALENDER, BARBARA/SCHRÖDER, JÖRG: BIBLIOGRAFIE SÄMTLICHER MÄRZ-ERSTAUSGABEN NACH AUTOPSIE, S. 296).

abteilung bei Kiepenheuer & Witsch erwarb.<sup>298</sup> Am deutlichsten schlägt sich dies in der Gestaltung des Einheitslayouts nieder, das als permanente Determinante das Corporate Design (CD) bestimmt. Es speist sich, wie Abbildung 7 verdeutlicht, aus den wiederkehrenden CD-Elementen Hausschrift (Fette Block), Bildsprache (häufig eine zum Inhalt

<sup>295</sup> Kerlen, Dietrich: *Lehrbuch der Buchverlagswirtschaft*. 12. Aufl. Stuttgart: Hauswedell 2003, S. 108.

<sup>296</sup> Vgl. ebd.

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 119 und 121.

<sup>298</sup> Vgl. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern*, S. 5.

passende Illustration), und Farbkonzept (schwarz, rot, gelb).<sup>299</sup> Dabei plante Schröder ursprünglich, alle Titel individuell zu gestalten, doch als er den Umschlag für Edgar Snows *Roter Stern über China* im heute typischen März-Design entwarf, entschied er sich gegen individuelle Umschläge und führte das Design so weiter.<sup>300</sup> Obwohl sich Rolf Dieter Brinkmann gegen das Einheitslayout aussprach, hielt Schröder an seinem Entwurf fest<sup>301</sup> und erschuf so eine fast aufdringliche visuelle Identität, die sich dadurch deutlich von anderen Verlagen abhob. Dass das Design eben nicht in Kooperation mit internen und externen Mitarbeiter\*innen entstand und dass Schröder auch Brinkmanns Einspruch nicht gelten ließ, ist ein weiteres Indiz für Schröders gern und häufig genutzten verlegerischen Spielraum. Die Festlegung auf ein Einheitslayout war zwar kein Alleinstellungsmerkmal des März Verlages – Diogenes nutzt ebenfalls ein widerkehrendes Design –, doch ist die Gestaltung und Ausführung seitens des Verlegers Schröder ein weiteres spezifisches Merkmal seiner verlegerischen Praxis.

*Autobiografisches Erzählen als verlegerische Praktik.* Da ich im *Siegfried*-Kapitel detailliert auf Schröders autobiografisches Werk und seine Produktion eingehen werde, dient dieses Kapitel lediglich als Einführung, um alle Aspekte seiner verlegerischen Praxis darzustellen. Der Titel des Unterkapitels erscheint wahrscheinlich zunächst nicht plausibel, da Autobiografien in der Regel geschrieben und nicht mündlich erzählt werden und dem Bereich der auktorialen Praxis zugeordnet werden müssten. Es wird also bereits angedeutet, dass sich Schröders auktoriale Praxis nicht durch das Schreiben, sondern das mündliche Erzählen konstituiert: Zu seinem autobiografischen Gesamtwerk zählen *Siegfried* (1972, unter Mitarbeit von Ernst Herhaus) und *Cosmic* (1981, unter Mitarbeit von Uwe Nettelbeck) sowie die zwischen 1990 und 2018 erschienene Reihe *Schröder erzählt* (unter Mitarbeit von Barbara Kalender). Da sich Schröder aber *in* den Texten primär als Verleger subjektiviert, zählt das autobiografische Erzählen in seinem Fall somit auch zu seiner verlegerischen Praxis. Die autobiografische Veröffentlichungsdichte wird besonders deutlich, wenn die autobiografischen Werke anderer zeitgenössischer Verleger wie Klaus Wagenbach, KD Wolff und Siegfried Unseld zum Vergleich herangezogen werden: Wagenbach hat Verlagsalmanache veröffentlicht, in denen er u.a. der Frage „Warum so verlegen? Über die

---

<sup>299</sup> Vgl. zu Corporate Design u.a. Schnell, Nicola: Corporate Identity. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 95-97. Hier: S. 95 und Esch, Franz-Rudolf: Corporate Design. In: Springer Gabler (Hg.): *Gabler Wirtschaftslexikon* 2018, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/corporate-design-30453/version-254035> (Zugriff am 01.03.2019).

<sup>300</sup> Vgl. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern*, S. 10f.

<sup>301</sup> Vgl. Bandel, Jan-Frederik et al.: *Immer radikal, niemals konsequent*, S. 13.

Lust an Büchern und ihre Zukunft<sup>302</sup> nachgegangen ist. Auch eine Sammlung mit dem Titel *Die Freiheit des Verlegers – Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*,<sup>303</sup> die von Susanne Schüssler herausgegeben wurde, zählt zu seinem (auto-)biografischen Werk. Von KD Wolff, der, nachdem er bei März ausschied, bei den Verlagen Roter Stern und Stroemfeld als Verleger tätig war, existieren hingegen keine autobiografischen Texte, die seine verlegerischen Aktivitäten thematisieren. Unseld wiederum verfasste zwei Bände über die Verlagschronik von Suhrkamp, die jedoch posthum erschienen.<sup>304</sup> Keiner der genannten Verleger weist demnach eine mit Schröder vergleichbare Veröffentlichungsdichte auf.

Schröders Verfahren der Textherstellung ist dabei offenbar so ungewöhnlich, dass sich die Verwertungsgesellschaft Wort davon in die Irre geführt sah, denn diese zählte *Schröder erzählt* aufgrund des Titels zur Belletristik und nicht zur Sachliteratur, wozu autobiografische Genres für gewöhnlich gehören. Darauf folgte eine gerichtliche Auseinandersetzung: „Die klagende VG Wort sah den belletristischen Charakter unterstrichen durch den Titel der Reihe ›Schröder erzählt‹, und durch den bibliophilen Charakter der Aufmachung, insbesondere der jeweiligen Titelseite.“<sup>305</sup> Der Gutachter Prof. Dr. Wolfgang Raible von der Universität Freiburg kam 1999 zu dem Schluss, dass *Schröder erzählt* als nicht-fiktionaler autobiografischer Text nicht zur Belletristik gezählt werden kann und dass der „bibliophile Charakter der Aufmachung“ kein Alleinstellungsmerkmal der Belletristik sei.<sup>306</sup> Kalenders und Schröders Begründung für eine bibliophile Gestaltung fällt noch pragmatischer aus: „Da wir das Metier gelernt haben, stellen wir die Folgen von ›Schröder erzählt‹ typographisch und drucktechnisch bibliophil her.“<sup>307</sup>

Interessant ist dieser Rechtsstreit für die vorliegende Untersuchung insofern, als er die generelle Frage zum Verhältnis von Fakt und Fiktion bei autobiografischen Texten aufwirft und somit auch implizit den Status von Schröders autobiografischen Texten als Praxisbeschreibungen anzweifelt. Ein Argument der VG Wort war der Titel der Reihe, der

---

<sup>302</sup> U.a. Wagenbach, Klaus (Hg.): *Warum so verlegen? Über die Lust an Büchern und ihre Zukunft*. Berlin: Klaus Wagenbach 2004.

<sup>303</sup> Schüssler, Susanne (Hg.): *Die Freiheit des Verlegers – Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*. Berlin: Klaus Wagenbach 2010.

<sup>304</sup> Vgl. Unseld, Siegfried: *Chronik* - Band 1: 1970. Mit den Chroniken Buchmesse 1967, Buchmesse 1968 und der Chronik eines Konflikts. Hrsg. v. Ulrike Anders et al. Berlin: Suhrkamp 2010 und Unseld, Siegfried: *Chronik* - Band 2: 1971. Hrsg. v. Ulrike Anders et al. Berlin: Suhrkamp 2014.

<sup>305</sup> Raible, Wolfgang: Das Gutachten in der Rechtssache VG Wort vs. Jörg Schröder (1999). In: Schröder, Jörg: *Erwähnungsgeschäft. Festschrift und Treueausgabe zu 60. Folge von ›Schröder erzählt‹*. Berlin: März Desktop 2014, S. 41-53. Hier: S. 41.

<sup>306</sup> Vgl. Raible, Wolfgang: Ergänzung zum Gutachten in der Rechtssache VG WORT vs. Jörg Schröder (gekürzte Fassung, 1999). In: Schröder, Jörg: *Erwähnungsgeschäft*, S. 54-57. Hier: S. 56f.

<sup>307</sup> Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Schröder erzählt: Das Konzept. In: *März Verlag*, <http://www.maerzverlag.de/maerz.htm> (Zugriff am 26.02.2019).

allerdings kein Hinweis auf die literarische Gattung der Epik ist, sondern im Wesentlichen auf die Textgenese abzielt. Die VG Wort hat in diesem Fall also nicht berücksichtigt, dass Autor, Erzähler und Protagonist bei *Schröder erzählt* im Autobiografen Schröder vereint wurden. Wenn es sich um ein belletristisches Werk handeln würde, wären Autor und Erzähler nicht identisch und der Titel würde somit auf eine Figur des diegetischen Universums verweisen.

Da der Titel also anscheinend missverstanden werden kann, gehe ich kurz genauer auf das Herstellungsverfahren von *Schröder erzählt* ein: Der Titel verweist insofern auf die Textgenese, als sich Schröders auktorialer Schöpfungsprozess so gestaltete, dass er Barbara Kalender, während ein Tonband lief, den geplanten Inhalt eines Heftes erzählte.<sup>308</sup> Dieser wurde dann transkribiert und lektoriert. Somit gestaltet sich die Schöpfungssituation interpersonell, was jedoch im Text häufig nur implizit bleibt, denn Kalenders Fragen an Schröder wurden nur selten mitabgedruckt.<sup>309</sup> Neben der Rolle als Gesprächspartnerin war Kalender auch in die nachfolgenden Arbeitsschritte – Transkription, Lektorat, Setzen, Gestaltung, Herstellung – aktiv eingebunden und somit eine wichtige am Schöpfungsprozess beteiligte Akteurin. Das war jedoch bis zur 25. Folge nicht bekannt, „damit presserechtlich nur Jörg Schröder für die Texte verantwortlich ist und niemand Barbara an die Karre fahren kann.“<sup>310</sup> Laut Schröder wurde dadurch jedoch viel im Literaturbetrieb darüber spekuliert, wer denn Schröders Gegenüber sei. Seit dieser Folge wurde Kalenders Anteil an der Entstehung von *Schröder erzählt* in Form einer editorischen Notiz am Ende jeder Folge benannt.

Über den Quellenstatus von *Schröder erzählt* reflektiert Schröder selbst und kommentiert ebenfalls die Beziehung zu den anderen Quellen, die ich verwende:

In den meisten literatursoziologischen Untersuchungen beginnt die Editions-geschichte nicht mit dem ersten Hinweis auf ein Buch, sondern mit der Korrespondenz des Verlegers oder Lektors mit dem Autor. Was vorher lief. Das Schneeballsystem der Beziehungen, wodurch man Autoren findet, solche Verbindungsketten von Uve Schmidt zu Paulus

---

<sup>308</sup> Schröder schlug ursprünglich Rainald Goetz vor, das Projekt mit ihm zu realisieren, was Goetz jedoch mit der Begründung, er könne nicht Schröders „Sprechwand“ sein, ablehnte. Vgl. Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Drei Eier*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1992, S. 11.

<sup>309</sup> z.B. in der Folge *Schröder erzählt: Schlafende Hunde*, der auf den ersten 1 ½ Seiten ein Gespräch zwischen Kalender und Schröder führt: „So, Jörg, jetzt fängst Du endlich mal wieder an zu erzählen. Und weißt Du, was neu ist? Wann haben wir denn das letzte Mal die Kiste angemacht? Och, vor einem Dreivierteljahr. Das glaube ich nicht! Doch, wir haben im Juni ausgeliefert, das ist lange her, Jörg. Und weißt Du, was neu ist? Nein. Du bist jetzt 65 Jahre alt.“ Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Schlafende Hunde*, Fuchstal-Leeder: März Desktop 1990, S. 2. Hervorh. i. Orig.

<sup>310</sup> Ebd., S. 5f.

Böhmer, Gunter Rambow, Peter O. Chotjewitz, von dem zu Manfred Esser und Wolfgang Kiwus, dazu die vielen mündlichen Tips wie zum Beispiel Bazon Brocks Nitsch-Empfehlung, darüber schweigen die Archivalien.<sup>311</sup>

Indem Schröder in dieser und anderen Folgen seine Tippgeber\*innen beim Namen nennt, avanciert *Schröder erzählt* einerseits zum Komplement der Verlagskorrespondenzen, andererseits klingt eine gewisse Überlegenheit der autobiografischen Reihe gegenüber den Korrespondenzen an. Denn am Anfang steht also nicht die Autor-Verleger-Lektor-Korrespondenz, sondern wahrscheinlich ein Kneipenabend im Frankfurter Westend, ein Eilbrief oder ein hastiger Anruf aus London, was aufgrund der unvollständigen und zufälligen Überlieferung oftmals nicht rekonstruiert werden kann. Aus dem Zitat geht des Weiteren Schröders Kenntnis über eine andere, mit der Praxisformation Verlag korrespondierende Formation einher: die Literaturwissenschaft, die offenbar nur von den *Schröder erzählt*-Folgen profitieren kann, aber auch in höchstem Maße von ihnen abhängig ist.

### 3.2.2 Wahrnehmungsrevolution: Die Neue Sensibilität

*Voraussetzungen: Kunst und Antikunst und Marcuses Entsublimierungsthese.* Marcuses Verwendung des Begriffs der Neuen Sensibilität zeigt hingegen eine andere Provenienz: Entgegen dem marxistischen Basis-Überbau-Modell, nach dem die ökonomische Basis spezifische Bewusstseinsformen hervorbringt, konstatiert Marcuse, dass die Situation der Gesellschaft im Spätkapitalismus veränderte Bedingungen aufweise. Ihm zufolge habe das Individuum die Herrschaftsverhältnisse in solchem Maß internalisiert, dass das Bewusstsein jedes Einzelnen soweit paralysiert sei, dass es die Unterdrückung durch das System nicht erkennen könne.<sup>312</sup> So setzten revolutionäre Bestrebungen nicht an der ökonomischen Basis an, sondern am „individuellen Unterbau“; die Bedürfnisse eines jeden müssten sich ändern, sodass die Veränderung der Basis überhaupt als lohnend empfunden werden könne. Marcuse sieht nun in der Aneignung einer neuen Sensibilität die Grundvoraussetzung für eine gelungene Befreiung im Sinne einer (in erster Linie) psychologischen Revolution. Diese psychologische Revolution soll die Deformation des psychischen Apparats, die sich durch die Verinnerlichung des hegemonialen Diskurses (u.a. Schuldgefühle) zeige, überwinden.<sup>313</sup> Eine Wahrnehmungsrevolution, nicht selten durch die Hinzunahme halluzinogener Drogen vorangebracht, kann der jungen, autoritätsverneinenden Generation zu neuen Leitlinien verhelfen:

---

<sup>311</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Erste Sezession*, S. 24.

<sup>312</sup> Vgl. Marcuse, Herbert: *Versuch über die Befreiung*, S. 45.

<sup>313</sup> Vgl. ebd., S. 44f.

Das ›psychedelische Suchen‹ bildet für Marcuse damit einen Prozess, der die Dekonstruktion vorhandener Wahrnehmungsweisen unterstützt und in die Konstruktion neuer Wahrnehmungs- und Orientierungssysteme mündet. So baut die Konstitution eines neuen Ichs auf der Dekonstruktion des vorhandenen auf.<sup>314</sup>

Erst dieses neue Ich sei dazu fähig, die Neue Sensibilität anzueignen und zu realisieren. Wichtigstes Hilfsmittel ist dabei die Fantasie, die als neue Sensitivität beschrieben wird und ein essenzielles Element der Neuen Sensibilität darstellt. Diese Sensitivität, die bisher „den Erfordernissen leistungsfähiger Vernunft geopfert“<sup>315</sup> geworden sei, müsse nun reaktiviert werden. Nur in diesem Zustand sei es möglich, die *Vorstellung* von Emanzipation überhaupt zu inkorporieren: „Das ästhetische Universum ist die Lebenswelt, von der die Bedürfnisse und Fähigkeiten zu Freiheit abhängen; es bedarf ihrer, damit es zu ihrer Befreiung kommt.“<sup>316</sup> Die Kunst (hier: das ästhetische Universum) müsse Marcuse zufolge „in ihrer entsublimierten politischen Form“<sup>317</sup> auch eine Funktionsverschiebung hin „zur Produktivkraft der materiellen wie der kulturellen Umgestaltung“<sup>318</sup> vollziehen. Die Kunst müsse zudem neue Ausdrucksmöglichkeiten generieren, da die bisherige Kommunikation von den gegenwärtigen Herrschaftsverhältnissen usurpiert sei.<sup>319</sup>

Somit speist sich das Konzept der Neuen Sensibilität im Wesentlichen aus den zwei Komponenten Psychologie und Ästhetik; das Individuum müsse mit seiner routinisierten Wahrnehmung, hervorgerufen durch eine deformierte Triebstruktur, brechen, was es zu einer neuen Sensibilität befähige. Die Kunst, die zur gesellschaftspolitischen Ressource avanciere, müsse sich engagieren und das hegemoniale Vokabular, das die Herrschaftsverhältnisse nur reproduziere, negieren sowie neue Formen des Ausdrucks finden, die die veränderte Wahrnehmung beschreiben und somit eine ‚neue Wirklichkeit‘ entwerfen. So ist die Neue Sensibilität, wie es am Anfang des Essays heißt, „zum politischen Faktor geworden.“<sup>320</sup>

*Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität.* Während Brinkmann an viele zentrale Überlegungen von Sontag und Marcuse anknüpft, sie kombiniert und um eine Gegenwartsemphase erweitert, lässt er gleichzeitig Marcuses Politisierung der Neuen Sensibilität gänzlich

---

<sup>314</sup> Kim, Nury: Herbert Marcuse und die neue Sensibilität – Eine Lektüre der Studentenrevolte. In: Heinz-Peter Preußner/Matthias Wilde (Hg.): *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*. Göttingen: Wallstein 2006, 138-154. Hier: S. 152.

<sup>315</sup> Marcuse, Herbert: *Versuch über die Befreiung*, S. 51.

<sup>316</sup> Ebd., S. 53.

<sup>317</sup> Ebd., S. 47.

<sup>318</sup> Ebd., S. 54.

<sup>319</sup> Vgl. ebd., S. 55f.

<sup>320</sup> Ebd., S. 43.

unberücksichtigt. Er distanziert sich auch in den Nachbemerkungen zu *ACID* von dieser Perspektive, nicht zuletzt, indem er aus Barthes' Absage an Sartres Konzept der Engagierten Literatur zitiert (vgl. Kapitel 3.2.4). Brinkmann begreift in seinem Radioessay „Einübung einer neuen Sensibilität“ Literatur, ebenso wie Sontag, als Erweiterung des Lebens, betont jedoch ihren *Materialstatus* und die damit einhergehende Gebrauchsmöglichkeit, die dem herrschenden Abstraktionsniveau der Literatur und den Debatten um diese (wie etwa den ‚Tod der Literatur‘) gegenübergestellt wird:

Nichts ist an dem Aufwand eines derartigen Denkens, was Sie und ich anfassen könnten, was wir gebrauchen könnten, was uns Spaß machen würde, weiterzugehen... ja, auf was zu, wenn nicht auf unsere eigenen Möglichkeiten, die ganz Oberfläche werden wollen, dingfest gemacht und damit eine Erweiterung von Ihnen, von mir darstellen.<sup>321</sup>

Durch die Vergegenständlichung des Selbst sei es dann auch möglich, andere *beteiligen* zu können. Bei der Hervorhebung der Subjektivität geht Brinkmann mit Marcuse konform, denn auch er beobachtet ein deformiertes Bewusstsein, das zu sehr rückwärtsgewandt sei und von der Vergangenheit beeinflusst werde, als dass es sich auf die Gegenwart einlassen könne.<sup>322</sup> Gegenwart nimmt bei Brinkmann eine zentrale Stellung ein, denn sie liefert – in Form von Alltagsgegenständen und alltäglichen Erfahrungen – den eigentlichen Stoff für die Literatur. Um dem Augenblick, dem Hier und Jetzt, überhaupt gerecht werden zu können, müsse sich die Literatur jedoch abwenden von den herrschenden literarischen Konventionen und Gattungen, denn diese korrelierten Brinkmann zufolge nicht mit dem Autor selbst oder seinen alltäglichen Erfahrungen. Gegenwartsliteratur bzw. gegenwartsorientierte Literatur sei dazu fähig, als „Transportmittel der Entdeckung des eigenen Selbst“<sup>323</sup> zu fungieren und somit die Erwartung, Literatur müsse stets eine außergewöhnliche Kulturleistung sein, abzuschütteln.<sup>324</sup> Anhand der im Text zu erkennenden semantischen Felder Materialisierung, Alltag(sgegenstände), Subjekt, Literatur und Gegenwart lässt sich Brinkmanns Argumentation als Schaubild verdeutlichen:

---

<sup>321</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität. In: Maleen Brinkmann (Hg.): *Literaturmagazin. Sonderheft* 36. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 147-155. Hier: S. 147.

<sup>322</sup> Vgl. ebd., S. 153.

<sup>323</sup> Ebd., S. 151f.

<sup>324</sup> Vgl. ebd., S. 154.

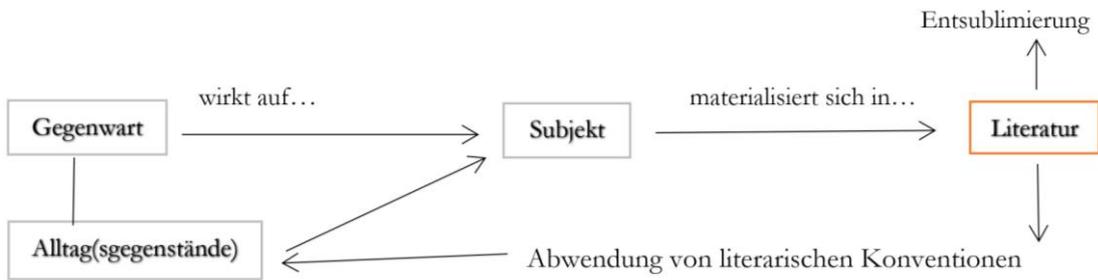


ABBILDUNG 8: VISUALISIERUNG DER ARGUMENTATION (EIGENE DARSTELLUNG).

Dabei korrelieren und interferieren die Felder, denn die Literatur ist sowohl Start- als auch Endpunkt der Argumentation; erst wenn sie sich von den Zwängen der Tradition befreit, ist die Hinwendung zur Gegenwart und ihren Alltagsgegenständen möglich. Gleiches gilt für das erfolgreiche ‚Durchlaufen‘ der Wirkmechanismen, denn wenn das Subjekt sich in der Literatur materialisiert bzw. realisiert hat, wird die Entsublimierung der Literatur erreicht. Allerdings begreift Brinkmann Entsublimierung nicht als Politisierung der Literatur (als Teil der Kunst), wie es bei Marcuse der Fall ist. Die Entsublimierung wird hier vielmehr als von äußeren Erwartungen befreite und dem Ich zugewendete Literatur verstanden. Der Text begnügt sich jedoch nicht nur mit der Beschreibung der Neuen Sensibilität, denn wie es der Titel des Essays schon verrät, geht es auch um ihre konkrete *Einübung*, die sich auf der Ebene der Textverfahren zeigt und zu ‚neuer‘ literarischer Praxis anregen soll.

*Brinkmann: Einübung einer neuen Sensibilität als Einübung neuer literarischer Praxis.* Wie zeigt sich das? Brinkmanns Essay verfährt einerseits poetologisch, indem aktuelle literarische Debatten thematisiert und kommentiert werden, um dann andererseits ‚gebrauchsorientiert‘ das Konzept der Neuen Sensibilität durch Skizzierung ihrer *Einübung* vorzustellen. Wie dieses Substantiv schon andeutet, haben wir es hier mit einer Art Übungssituation zu tun. Diese wird im Beitrag in der Weise vollzogen, dass Brinkmann konkrete alltägliche Situationen schildert, diese in ihrer *Materialität* erfasst und durch Kommentare die Wahrnehmung derselben anregt, nicht zuletzt, indem er die Hörer\*innen und späteren Leser\*innen direkt adressiert und ihnen Fragen stellt, um so ihre „sinnliche Beteiligung [...] zu maximieren“.<sup>325</sup>

[...] nun sehe ich aus dem Fenster und erblicke ein weißes Laken, das vor das Fenster gegenüber gespannt ist, nun blicken Sie sich in ihrem Zimmer um, in dem Sie sich gerade befinden und dieses sich anhören, was sehen Sie? Ist da etwas, das Sie wirklich mögen?...

<sup>325</sup> Schmitt, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Ton.* Bielefeld: Transcript 2012, S. 8.

die Tischdecke? der Aschenbecher? die Krümmel auf der breiten Armlehne des Sessels?  
Das zuletzt gesagte Wort? Das Bild, in dem Sie sich befinden?<sup>326</sup>

Neben der direkten Adressierung erzeugt auch die Verwendung des Präsens Unmittelbarkeit, sodass in einer Art (vermeintlicher) Echtzeitübertragung die ‚neuen‘ Wahrnehmungsweisen modelliert werden, die wiederum das Erkennen der materiellen Gegenwart als Stofflieferant literarischer Produktion ermöglichen:

...ich blättere eine Zeitschrift durch. Es ist eine englische Illustrierte, die geschickt aufgemacht ist [...]. Ich sehe sie immer gerne durch. [...] In einer Nummer entdeckte ich auf der Innenseite des Umschlags eine Make-up-Reklame von Revlon, deren Text mich faszinierte.<sup>327</sup>

Einübung einer neuen Sensibilität bedeutet somit bei Brinkmann die Einübung neuer literarischer Produktionsverfahren, die letztlich zu einer „neue[n], alte[n], erweiterte[n] Literatur“<sup>328</sup> führen.

Wie wirkt die ursprüngliche (akustische) Vermittlungsform in den Text hinein? Für das Vorhaben des Autors bietet „[d]er Radio-Essay [...] aufgrund seiner technischen Vermittlung einen großen Spielraum der Realisation“.<sup>329</sup> Brinkmann nutzt diesen Spielraum, indem er Musik einspielt, was im abgedruckten Essay als „Musikeinsatz“ mit entsprechender Nennung der Musiker\*innen, des Titels und der Länge des Einsatzes gekennzeichnet ist.<sup>330</sup> Der Beitrag verfährt somit medienkombinatorisch und „thematisiert [...] zum einen die Wahrnehmungsmechanismen einer medial durchsetzten Welt, zum anderen bildet er diese intermedial nach.“<sup>331</sup> Der Radio-Essay ermöglicht zuallererst die Multimedialität und verlangt nach einer auditiven Rezeption, die wahrscheinlich auch Einfluss auf die Verfahrensweisen des Essays genommen hat. Denn wie Hülsebus-Wagner konstatiert, müssen die Autor\*innen der Flüchtigkeit des Mediums entgegenwirken, wobei sie sich verschiedener Techniken bedienen können;<sup>332</sup> der bereits erwähnten Adressierung wird im Kontext der Rundfunkausstrahlung eine größere Bedeutung zuteil, denn sie ist neben rhetorischen Fragen ein mögliches Mittel der Einbeziehung der Zuhörer\*innen und erzielt somit einen Unmittelbarkeitseffekt. Auffällig ist dabei, dass Brinkmann durch Unmittelbarkeits-

---

<sup>326</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 152.

<sup>327</sup> Ebd., S. 153.

<sup>328</sup> Ebd., S. 152.

<sup>329</sup> Hülsebus-Wagner, Christa: *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*. Aachen: Cobra 1983, S. 164.

<sup>330</sup> Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 151 und 153.

<sup>331</sup> Schmitt, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 8.

<sup>332</sup> Vgl. Hülsebus-Wagner, Christa: *Feature und Radio-Essay*, S. 164.

signale wie die Verwendung des Präsens Schreib- und Vortragssituation vermeintlich zusammenfallen lässt; dieselbe Wirkung erzielt natürlich auch die schriftliche Fixierung des Radio-Essays. Die Flüchtigkeit des Mediums verlangt jedoch nicht nur nach bestimmten Techniken, sondern sie korreliert auf der Form/Inhalt-Ebene auch mit Brinkmanns Gegenwartsemphase und entspricht seiner Forderung nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur, denn „Brinkmanns Gegenwartszeugnisse als Thema und Form literarischer Werke verbinden Wahrnehmungsinhalte und -modalitäten.“<sup>333</sup>

### 3.2.3 Praktiken der Publikationsform: Anthologie

*Brinkmanns Anthologieverständnis.* Obwohl sich Brinkmann gegen traditionelle literarische Muster und ihre begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten wendet, greift er bei der Wahl der Publikationsform auf diejenige Variante des Sammelwerks zurück, die ihren Ursprung in der Antike nimmt und somit eine lange Traditionslinie aufweist: die Anthologie. Nicht umsonst wird der Begriff der Anthologie als Synonym für Sammelwerk verwendet, obwohl dieser Terminus eigentlich als Oberbegriff fungiert, unter dem sich verschiedene Textsammlungen subsumieren lassen,<sup>334</sup> die zwar je andere Ziele verfolgen, aber die gleiche Form aufweisen. Folgt man Brinkmanns Anthologieverständnis, ist diese traditionelle Publikationsform jedoch eine literarische Komplizin der Neuen Sensibilität und *die* Möglichkeit ihrer Einübung, denn Brinkmann versteht Anthologien im Allgemeinen und *ACID* im Besonderen als „eine ungewöhnliche Anthologie, unterhaltsam, dazu der Blick auf neue Zusammenhänge, der neue Blick auf alte Zusammenhänge (was ja das Prinzip der Anthologie ist).“<sup>335</sup> An dieser Stelle erfolgt das Zusammenspiel von Kohärenz und Kontingenz auch auf semantischer Ebene: Einerseits beschreibt Brinkmann die Anthologie *ACID* aufgrund ihres Unterhaltungswerts als außerordentlich, denn dies stellt keine traditionelle Zielsetzung der Anthologie dar (Kontingenz). Andererseits folge *ACID* nach Brinkmann dem Prinzip, also dem Grundsatz (Kohärenz) einer Anthologie, durch Auswahl und Anordnung der Beiträge nicht nur neue Kontexte entstehen zu lassen, sondern auch die Wahrnehmung insofern zu schulen, als dass auch alte Kontexte neu beurteilt werden könnten. Brinkmanns Verständnis von Anthologien ist also offenbar erheblich durch das Konzept der Neuen Sensibilität beeinflusst, die wiederum von dieser Publika-

---

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Vgl. Häntzschel, Günter: Sammelwerk. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, S. 260-265. Hier: S. 260.

<sup>335</sup> Brinkmann an Schröder, 29.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

tionsform als Wahrnehmungsschulung profitieren kann. Als Konsequenz betont Brinkmann jedoch auch die Bedeutung der Herausgeber\*innen, denn deren Auswahl- und Anordnungspraxis sei Grundlage des von Brinkmann aufgestellten anthologischen Prinzips. Brinkmanns Anthologieverständnis korreliert demnach implizit mit seinem herausgeberischen Selbstverständnis; an dieser Stelle zeigt sich somit erneut die wechselseitige Konstitution zwischen Subjektformen und Gattungen/Publicationsformen. Autor\*innen schreiben u.a. Romane, Dichter\*innen schreiben Lyrik, Herausgeber\*innen stellen u.a. Anthologien zusammen, sodass sich komplexe Abhängigkeits- und Konstitutionsverhältnisse ergeben, denn auch die Form der Publikation hat Einfluss auf die Praxis, indem sie die beteiligten Subjekt- und Praxisformen determiniert. Das Vorhaben, die Anthologie *ACID* herauszugeben, verlangte nach Herausgebern, die eine Mehrzahl von (bis dato in Deutschland weitestgehend unbekanntem) Autor\*innen auswählen, anordnen, dieses Vorhaben im Ganzen kommentieren und nicht zuletzt durch ihren prominenten Namen rahmen.

Brinkmanns Anthologieverständnis wendet sich darüber hinaus auch gegen die oftmals starr wirkende Konzeption der traditionellen Anthologie, deren Form einem anderen Prinzip folgt: War die Zielsetzung der Anthologie in der Antike das Zusammentragen vorbildlicher und kanonischer Texte,<sup>336</sup> erweiterten sich ihre Ziele bis zur Moderne: Sie soll – in Form eines repräsentativen Überblicks<sup>337</sup> – zeitgenössischen Geschmack vermitteln,<sup>338</sup> Prozesse literarischer Epochen und Gattungen darstellen,<sup>339</sup> aber auch Maßstäbe aktueller Literaturproduktion etablieren.<sup>340</sup> Hervorzuheben ist dabei, dass die aufgezählten möglichen Ziele der Anthologie auch von der subjektiven Auswahl der Antholog\*innen bestimmt sind und somit stets von deren subjektivem „literarischem Urteilsvermögen“<sup>341</sup> abhängen. Die hier genannten möglichen Zielsetzungen der Anthologie, die aus Einträgen verschiedener Lexika zusammengetragen wurden, verraten bereits den normativen Charakter der Publikationsform. Selbst die Darstellung von Entwicklungen literarischer Epochen erweist sich auf den zweiten Blick als normativ, setzt der Prozess doch

---

<sup>336</sup> Vgl. Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 19-21. Hier: S. 20.

<sup>337</sup> Vgl. ebd., S. 20f.

<sup>338</sup> Vgl. Diesch, Carl: Anthologie. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I: A-K. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1958, S. 68-70. Hier: S. 69.

<sup>339</sup> Vgl. Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A-G. Berlin/New York: De Gruyter 1997, S. 98-100. Hier: S. 98.

<sup>340</sup> Vgl. Bark, Joachim: Anthologie. In: Volker Meid (Hg.): *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 13. München: Bertelsmann Lexikon 1992, S. 29-30. Hier: S. 29.

<sup>341</sup> Bark, Joachim/Pforte, Dieter (Hg.): *Die deutschsprachige Anthologie*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1970, S. XXXVI.

die Subsumierung der Literatur ganzer Jahrzehnte unter *einen* festgelegten Begriff voraus. Das starre Konzept zeigt sich sodann auch auf formaler Ebene, denn die Zusammenstellung der Texte speist sich vorrangig aus etablierten literarischen Kurzformen wie beispielsweise Lyrik, Brief und Essay,<sup>342</sup> die privilegiert werden,<sup>343</sup> denn deutlich seltener werden Prosastücke und Dramen zusammengestellt.<sup>344</sup> Im Gegensatz dazu wählen Brinkmann und Rygulla keine literarische Form als Auswahlmaxime, sondern widmen sich bei der Auswahl ihrer Beiträge der Vermittlung einer *Szene*. Sie streben somit an, einen spezifischen Sozialisationsraum (Raum im weitesten Sinne) zu repräsentieren, der sich durch gemeinsame Interessen, Wertvorstellungen und Aktivitäten seiner (ungebundenen) Mitglieder konstituiert.<sup>345</sup> Um diesem Anspruch gerecht werden zu können, versammeln die Herausgeber eine vielgestaltige Auswahl an Medien wie Lyrik, Interviews, Magazinfotos und Comics.

Wie auch immer sich die (inhaltlichen) Auswahlkriterien gestalten, sie implizieren durch Inklusion und Exklusion stets eine Wertung. Dadurch kann die Anthologie als Reproduktionsmöglichkeit von Vormachtstellungen sozialer Gruppen fungieren, indem beispielsweise nur Texte von Autoren versammelt und somit die literarische Produktion von Autorinnen nicht repräsentiert wird.<sup>346</sup> Demnach finden sich Definitionen der Anthologie auch in Sammelbänden und Monografien zu Theorie und Praxis der Wertung,<sup>347</sup> da diese Publikationsform im deutschsprachigen Raum primär der Reproduktion und Stabilisierung eines Kanons dient, und folglich retrospektive verfasst ist. Hierzulande fungiert die Anthologie in der Regel nicht als Medium, das zu literarischer Innovation anregt, denn „[n]ur selten wurden A[nthologien] zur Durchsetzung neuer Schreibweisen und Stile benutzt.“<sup>348</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. Bark, Joachim: Anthologie, S. 29.

<sup>343</sup> Vgl. Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 179-182. Hier S. 180.

<sup>344</sup> Leider lässt sich durch die Aufarbeitung der kohärenten Aspekte der Anthologie nicht auch die mit ihr korrespondierende Subjektform Herausgeber\*in bestimmen, da diese in weiten Teilen der Forschungsliteratur zur Anthologie nicht thematisiert wird. In Kapitel 3.2.4 werde ich darauf genauer eingehen.

<sup>345</sup> Vgl. Hitzler Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 15f.

<sup>346</sup> Vgl. Lethbridge, Stefanie: Anthologien, S. 179: „Folglich finden sich etwa in englischen nationalen Überblicksanthologien des frühen 19. Jh.s fast keine Autorinnen, obwohl Dichterinnen sowohl historisch als auch zeitgenössisch beträchtliche Verkaufserfolge erzielten und auch in Anthologien mit zeitgenössischen Fokus [...] repräsentiert waren [...].“

<sup>347</sup> Vgl. u.a. Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*. Paderborn u.a.: Schöningh 1996.

<sup>348</sup> Bark, Joachim: Anthologie. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. A-Bib. Tübingen: Max Niemeyer 1992, Sp. 678-685. Hier: Sp. 679.

*Variationen des Sammelwerks*. In den Vereinigten Staaten zeigt sich eine andere Auswahllogik, an der sich auch Brinkmann und Rygulla orientierten: Dort werden vermehrt prospektive Anthologien<sup>349</sup> publiziert, die neue und unbekannte Autor\*innen und ihre Texte vorstellen und somit im Zuge einer synchronen Darstellung zeitgenössische literarische Diskurse repräsentieren. Das zeigt sich auch bei *ACID*.<sup>350</sup> Helga Essmann führt dieses (temporale) Unterscheidungskriterium für Anthologien ein, um die unterschiedlichen Zielsetzungen von Anthologien zu berücksichtigen und sie anhand dessen zu kategorisieren. Hinzu kommt, dass *ACID* zu den Übersetzungsanthologien zählt, die eine doppelte Funktion als „Rezeptionsdokumente und gleichzeitig Medien der fremdsprachlichen Literaturvermittlung“<sup>351</sup> aufweisen.<sup>352</sup> Genau genommen ist *ACID* noch eine dritte Funktion inhärent, denn in der Anthologie werden Beiträge versammelt, die zu neuen Verhaltensweisen anregen sollen bzw. der „Ausprägung und Einübung einer neuen Sensibilität“<sup>353</sup> dienen. Damit kommt zu den oben genannten Funktionen noch der *Gebrauch* hinzu, dessen Zusammenhang in den nächsten Kapiteln erläutert wird. Der Gebrauchsaspekt ist jedoch nach Bark ein Charakteristikum für die Anthologie des 20. Jahrhunderts überhaupt, das sich beispielsweise in der „Funktionalisierung von Lyrik in *Lebenshilfen* und *Gefühlskultur*“ zeigt.<sup>354</sup>

Der Gebrauchscharakter von *ACID* wird im Nachwort näher ausgeführt:

Es war die Absicht, diese Arbeiten in unkomplizierter Anthologief orm in Deutsch vorzulegen. Im Laufe der Zusammenstellung ergaben sich Erweiterungen der anfänglichen Konzeption durch die Hinzunahme essayistischer Arbeiten über nichtliterarische Gegenstände [...]. Somit wurde aus der ursprünglich geplanten, rein literarischen Anthologie eine Materialsammlung mit Lesebuchcharakter.<sup>355</sup>

---

<sup>349</sup> Zur Unterscheidung von retrospektiven und prospektiven Anthologien vgl. Essmann, Helga/Frank, Armin Paul: Translation Anthologies. In: *Amerikastudien* 35/1 (1990), S. 21-34. Hier: S. 24.

<sup>350</sup> Vgl. Mueller, Agnes C.: *Lyrik "made in USA". Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*. Amsterdam u.a.: Rodopi 1999, S. 83.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Helga Essmann konstatiert in ihrer Dissertation *Übersetzungsanthologien*, dass ein Problem dieses Anthologietyps die oftmals fehlenden Übersetzungen sind. Das impliziert, dass dieser Typ einen doppelten Selektionsprozess vollzieht, da nur die Beiträge aufgenommen werden können, die bereits übersetzt vorliegen. Vgl. dazu Essmann, Helga: *Übersetzungsanthologien. Eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 299. Bei *ACID* jedoch lässt sich dieses Problem nicht beobachten, denn die Herausgeber übersetzten die Texte zusammen mit anderen Übersetzer\*innen.

<sup>353</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 418.

<sup>354</sup> Bark, Joachim: Anthologie, Sp. 684. Hervorh. i. Orig.

<sup>355</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 417.

In dieser Passage des Nachworts zeigt sich somit eine Art Fortsetzung des Anthologieverständnisses von Brinkmann, der, indem er die Publikationsform als „unkompliziert“ beschreibt, auf deren materielle Gestalt und den Umgang mit derselben verweist. Letzteres impliziert zumindest das DWDS-Wortprofil zu ‚unkompliziert‘, demzufolge der Begriff als häufiges Prädikativ von ‚Handhabung‘ aufgeführt wird.<sup>356</sup> Zugleich gibt das Nachwort weitere Einblicke in die Arbeit der Herausgeber, diesmal in Bezug auf die konzeptionelle Entwicklungsarbeit der Anthologie, die im Grunde die bisher aufgeführten herausgeberischen Praktiken anleitet und sich idealtypisch in verschiedene Phasen unterteilen lässt: Erstellung des Konzepts als erste Niederschrift des geistigen Entwurfs (inhaltliche und formale Aspekte, Zielsetzung und Gestaltung), Auswahl der Autor\*innen und der Beiträge, Evaluation, Erweiterung des Konzepts, Neujustierung der oben genannten Aspekte des Konzepts und abschließender Kommentar in Form eines Vor- oder Nachworts. Dieser Arbeitsprozess verdeutlicht, dass herausgeberische Praktiken epistemischen Charakter haben, gewinnen die Herausgeber im Laufe der Erstellung der Anthologie doch Einsichten über die ihrer Anthologie inhärenten Möglichkeiten. Die verschiedenen Medien, die schlussendlich in *ACID* versammelt wurden, bewirkten somit nicht nur eine Neugestaltung des anfänglichen Konzepts, sondern auch eine Erweiterung der zunächst geplanten Publikationsform hin zu einer „Materialsammlung mit Lesebuchcharakter“.<sup>357</sup> Mit dieser Bezeichnung signalisieren die Herausgeber zum einen eine Weiterentwicklung des traditionellen Anthologiekonzepts, indem nicht nur literarische (Kurz-)Formen ausgewählt, sondern auch andere Darstellungsweisen wie Comics und Fotos miteinbezogen werden. Zum anderen ziehen sie zur Beschreibung ihrer Sammlung den Vergleich mit einem Lesebuch heran; dieses zählt ebenfalls zu den Sammelwerken, was vermuten lässt, dass die Anthologisten bei der Verwendung des Begriffs nicht auf die Form, sondern auf das *Ziel* des Lesebuchs verweisen. Das Lesebuch<sup>358</sup> ist eine Textsammlung, die im Schulunterricht Verwendung findet, da mit ihr Kinder das Lesen lernen und den Umgang mit literarischen Texten einüben sollen,<sup>359</sup> sodass eindeutig eine didaktische Zielsetzung verfolgt wird.

---

<sup>356</sup> DWDS: unkompliziert. In: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wp/unkompliziert> (Zugriff am 07.07.2020).

<sup>357</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 417.

<sup>358</sup> Das Lesebuch selbst ist ebenfalls einer Tradition verhaftet, die durch seinen Vorläufer, die Chrestomathie, in der Antike beginnt.

<sup>359</sup> Bei Heybrand und Winko ist die Zusammenstellung von Texten zum Zweck der Literaturvermittlung im Unterricht ein Erscheinungsbild motivationaler Werte der Herausgeber\*innen; als Lesebuch wird diese Sammlung jedoch nicht bezeichnet. Vgl. Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 228f.

Die didaktische Tendenz der Einordnung erscheint allerdings nicht abwegig, da es sich bei *ACID* eben auch um ein Vermittlungsmedium fremdsprachlicher Literatur *und* (Sub-)Kultur handelt, mit der die Herausgeber die Leser\*innen vertraut machen wollen. Zunächst stellten Brinkmann und Rygulla Schröder die geplante Anthologie tatsächlich als „Untergrund-Lesebuch“<sup>360</sup> vor, was jedoch verworfen wurde, denn die „Betitelung erscheint uns unrichtig, vorsätzlich falsch gebraucht, da eine Reihe von den versammelten Autoren bereits bekannt sind.“<sup>361</sup> Im nächsten Titel(entwurf) blieb das Lesebuch noch erhalten: „Das Buch heißt jetzt: USA – Ein Multimedia-Lesebuch“.<sup>362</sup> Doch auch das wurde verworfen. Der endgültige Titel kam in einer Kneipe im hessischen Odenwald zustande; zwischen Wurst und Apfelwein saßen die Übersetzerin Katja Behrens, Brinkmann, Rygulla und Schröder zusammen und der Titel „Acid“ stand plötzlich im Raum, wobei nicht klar ist, wer von den Beteiligten ihn vorgebracht hat:

Jedenfalls lag neben der Blutwurst plötzlich das Wort ›Acid‹ auf dem Tisch. Es wurde aber noch mit dem Kopf gewackelt, das gefiel noch nicht richtig, denn es war ja englisch, und wir wollten eigentlich alle einen deutschen Haupttitel. Ich habe gesagt: ›Wir lassen ›Acid‹ als Arbeitstitel laufen, sehen mal, ob man sich daran gewöhnt, vielleicht ist es ja ganz gut.<sup>363</sup>

Und bei diesem Titel, der später noch durch den deutschen Untertitel „Neue amerikanische Szene“ ergänzt wurde, blieb es offensichtlich auch. Der Untertitel sollte wahrscheinlich dazu dienen, das englische Wort nicht gänzlich ohne deutschen Hinweis auf den Inhalt der Anthologie stehen zu lassen. Acid bedeutet übersetzt ‚Säure‘, wobei die umgangssprachliche Bedeutung an dieser Stelle wesentlich interessanter ist: Acid als Slangwort für Lysergsäurediethylamid (LSD) spannt erneut den Bogen zum Konzept der Neuen Sensibilität, denn LSD als halluzinogene Droge verändert die sensorische, visuelle und akustische Wahrnehmung und ist das Mittel der Wahl, um die Neue Sensibilität einzuüben.

Der im Nachwort beschriebene Lesebuchcharakter der Anthologie ist somit der einzige Hinweis darauf, dass die ursprünglichen Titel auf diese Form des Sammelwerks verwiesen haben. Die rekonstruierten Varianten des Titels verdeutlichen die Komplexität von *ACID*: Hier wird nicht nur die klassische Anthologieform zugunsten einer multimedialen Sammlung variiert, sondern es zeigt sich auch ein Ineinandergreifen von Zielsetzungen verschiedener Typen des Sammelwerks. So stellen sich die Herausgeber mit der Bezeichnung ihrer Sammlung als Anthologie zwar in eine jahrhundertealte literarische

---

<sup>360</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 26.01.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>361</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 10.04.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>362</sup> Ebd.

<sup>363</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Zum harten Kern*, S. 9.

Tradition, allerdings wissen sie auch ihren Spielraum zu nutzen. Dessen waren sich die Herausgeber jedoch auch bewusst:

Andererseits muss gesagt werden, daß diese Sammlung so wie sie nun vorliegt, ein gediegenes Unternehmen ist, sowohl von seiner Qualität der Texte her wie auch von der Attraktivität, die zuerst in der Neuartigkeit der Buchkonzeption als Gesamtes liegt, denn eine solche Anthologie gibt es von der Form wie vom Inhalt her selbst in Amerika nicht.<sup>364</sup>

Ein Hinweis auf den hier eingeführten literarischen Bewertungsmaßstab ‚Attraktivität‘ findet sich in dem in *Mammut* erschienenen „Interview mit einem Verleger“. Dort diskutieren u.a. Brinkmann, Schröder und Rygulla über die Bedeutung von Medienkonkurrenz für das Buch: Das Aufkommen des Fernsehens habe zu einer Konkurrenzsituation geführt, die das Buch als „anachronistisch“ erscheinen lassen lasse, wohingegen Schröder sich eben für Möglichkeiten der Buchproduktion interessiert habe, die diese Einschätzung unterwandern. Für Brinkmann seien diese Möglichkeiten, die nur dem Medium Buch vorbehalten sind, eben durch den Vergleich mit neuen Medien wie dem Fernsehen erst wahrnehmbar geworden.<sup>365</sup> Es galt also „das Buch als [...] Gebrauchsgegenstand neu zu konfigurieren“,<sup>366</sup> wobei *ACID* dabei den Anfang für März bildete.

*Exkurs: Dieter Wellershoffs Anthologien Ein Tag in der Stadt (1962) und Wochenende (1967).* Zwei weitere Beispiele für Anthologien der 1960er-Jahre lassen sich im Umkreis der für diese Arbeit wichtigen Akteure finden. Der Kiepenheuer & Witsch-Lektor und Schriftsteller Dieter Wellershoff gab die Anthologien *Ein Tag in der Stadt* und *Wochenende* heraus, deren Zielsetzung die Kontingenz und Varianz der Publikationsform Anthologie, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weiter verdeutlicht. Beide Anthologien weisen dabei den Untertitel *Sechs Autoren variieren ein Thema* auf. Dieser dient jedoch nicht dazu, „das im Titel symbolisch oder kryptisch angedeutete Thema wörtlicher anzugeben“,<sup>367</sup> sondern benennt die Anzahl der versammelten Autor\*innen und beschreibt das *Verfahren* beider Anthologien.

---

<sup>364</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 10.04.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>365</sup> Vgl. Interview mit einem Verleger, S. 288.

<sup>366</sup> Bandel, Jan-Frederik: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla: Acid – neue amerikanische Szene (1969). In: Moritz Baßler/Eckhard Schuhmacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 398-413. Hier: S. 398.

<sup>367</sup> Genette, Gérard: *Paratexte*, S. 86.

Wellershoffs Vorbemerkungen zu *Ein Tag in der Stadt*, die er thematisch mit „Wie dieses Buch entstanden ist“ betitelt, beginnen mit dem Satz: „Dieses Buch ist keine übliche Anthologie.“<sup>368</sup> Warum? Wellershoff beschreibt seine Anthologie ex negativo: Bei gewöhnlichen Anthologien ließe sich zwischen den versammelten Beiträgen keine Beziehung beobachten, wodurch sie unzulänglich würden und somit nicht ihre Zielsetzung erfüllen könnten. *Ein Tag in der Stadt* hingegen versammele Beiträge, die dieselben Voraussetzungen aufweisen, was der Untertitel verdeutlicht. Diese bestünden in der identischen Themen- und Seitenzahlvorgabe, sodass es möglich sei, die Beiträge zu vergleichen, ohne dass sie an Individualität einbüßen. Demnach wurden die Beiträge also eigens für diese Anthologie verfasst und nicht, wie bei *ACID*, aus einem Pool bereits veröffentlichter Beiträge ausgewählt.

Als Vorbild für die Beiträge fungiere dabei der Schulaufsatz, sodass die Beiträge Auftragsliteratur sind. Der Eindruck einer Schüler\*innen-Lehrer-Beziehung zwischen Autor\*innen und Herausgeber, der bei der Wahl dieser Form entstehen könnte, relativiert sich schnell, denn Wellershoff betont „Ich habe hier nichts zu kommentieren.“<sup>369</sup> Den Kommentar überlässt er den Autor\*innen selbst, die sich im Anhang der Sammlung in Form von bio-bibliographischen Notizen sowohl selbst vorstellen als auch ihre Texte kommentieren.<sup>370</sup> Der Peritext der bio-bibliografischen Angabe unterstützt hier deutlich die Zielsetzung der vorliegenden Anthologie, denn Wellershoffs Absicht bestehe nicht darin, kanonische Texte zu sammeln, sondern unbekannte Autor\*innen vorzustellen, für die die Anthologie als „Probierbühne“<sup>371</sup> fungieren solle. Dass die Autor\*innen dabei alle Peritexte, die sie individuell betreffen, selbst formulieren, stärkt die auktoriale Autonomie bei gleichzeitiger Abschwächung der Herausgeberfunktion. Aber das scheint Wellershoffs Anliegen zu unterstützen, denn indem er explizit erwähnt, dass er nichts kommentiere, wendet er sich sowohl gegen die Konventionen der Textsorte Vorwort als auch gegen die herausgeberische Praxis des Kommentars, die sich in das Vorwort einschreibt. So werden Wellershoffs Vorbemerkungen weder im Inhaltsverzeichnis aufgeführt, das somit nur den Autor\*innen gilt, noch als Vorwort ausgewiesen, sondern tragen einen thematischen Titel, der inhaltliche Elemente eines klassischen Vorworts ankündigt. Die Platzierung der bio-bibliografischen Angaben nach den Beiträgen erscheint somit sowohl als Verlängerung

---

<sup>368</sup> Wellershoff, Dieter: Wie dieses Buch entstanden ist. In: Ders. (Hg.): *Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1962, S. 9-12. Hier: S. 9.

<sup>369</sup> Ebd., S. 12.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 329ff.

<sup>371</sup> Ebd., S. 11.

der postulierten auktorialen Individualität als auch als Informationsangebot. Sie sind nicht unmittelbar an die Texte der Autor\*innen gekoppelt, sodass die Beiträge – sofern die Anthologie in Gänze und chronologisch gelesen wird – im Vordergrund stehen.

Die Zielsetzung der Vorstellung von noch unbekanntem Autor\*innen ist dabei von Wellershoffs weiterer verkörperter Subjektform, nämlich der des Lektors, beeinflusst: Durch seine Tätigkeit als Lektor konnte Wellershoff dreißig Autor\*innen identifizieren, die er für geeignet hielt, doch wählte er nur sechs aus, was sich ihm zufolge nicht vermeiden ließ. Der herausgeberischen Praktik der Auswahl konnte sich Wellershoff somit nicht entziehen. Ein Rechtfertigungsmoment in den Vorbemerkungen lässt vermuten, dass nicht jede\*r mit dieser Auswahl einverstanden war:

Ich kann gegen den Verdacht, daß ich bei der Auswahl meinem persönlichen Geschmack gefolgt bin, nur erwidern, daß die hier versammelten Texte doch zu unterschiedlich sind, als daß sie alle meinen eigenen Vorlieben entsprechen könnten.<sup>372</sup>

So zählt er zu seinen Auswahlkriterien die „Spielart des Schreibens“ und das „Niveau“,<sup>373</sup> die hier als Gegenspieler des persönlichen Geschmacks und als Objektivierungsinstrumente anklingen.

Die als „Einleitung“ beschriebenen Vorbemerkungen zu der 1967 erschienenen Anthologie *Wochenende* beziehen sich direkt zu Beginn des ersten Abschnitts auf *Ein Tag in der Stadt*, denn auch bei dieser Anthologie handle es sich um eine Probierbühne für unbekanntem Autor\*innen, die, durch ein gemeinsames Thema angeregt, eine Auftragsarbeit anfertigen sollten.<sup>374</sup> In dieser Anthologie führt Wellershoff weiter aus, weshalb er die Beiträge unbekannter Autor\*innen wählte:

Ich wollte unbekanntem Schriftstellern, die ich durch Manuskripteinsendungen oder auch bei anderer Gelegenheit kennengelernt hatte, eine Möglichkeit geben, sich zu erproben, andererseits aber sie nicht drängen oder sie sogar davon abhalten, zu früh mit einem Roman oder Erzählband hervorzutreten. Ich wollte sie anregen und mit einer kleineren Arbeit vorstellen und ihnen zugleich noch Zeit für eine größere lassen.<sup>375</sup>

An dieser Stelle thematisiert Wellershoff selbst, dass er als Lektor tätig ist und offenbart so, wie er manche Autor\*innen kennenlernte, denen er seine Anthologie als Plattform anbot, um *sich* als solche zu *erproben*. Durch die Verwendung dieses reflexiven Verbs zielt

---

<sup>372</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>373</sup> Ebd., S. 12.

<sup>374</sup> Vgl. Wellershoff, Dieter: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Wochenende. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1967, S. 9-12. Hier: S. 9.

<sup>375</sup> Ebd.

die ausgedrückte Handlung auf die Autor\*innen selbst ab und ihr schriftstellerischer Versuch dient somit beispielsweise nicht jemand anderem. Im Gegensatz zu dieser „kleineren Arbeit“ steht ein Roman und Erzählband, mit dem die Autor\*innen ‚hervortreten‘ und somit für die Öffentlichkeit sichtbar werden. Die Anthologie erscheint somit als eine Art geschützter Raum, Schulter an Schulter mit Gleichgesinnten und eingerahmt durch die Erfahrung eines arrivierten Lektors und Herausgebers. Eine ähnliche Zielsetzung lässt sich auch bei den Anthologien der Schreibschulen in Hildesheim und Leipzig beobachten: In Hildesheim ist beispielsweise die Erstellung der sogenannten „Erstsemesteranthologie“ Ziel eines Seminars,<sup>376</sup> wodurch die Studierenden nicht nur zu Autor\*innen, sondern auch zu Herausgeber\*innen werden. Diese spezifische Gleichzeitigkeit der verschiedenen Subjektformen führt jedoch nicht zu einer Multiplikation von Praxisformen, da u.a. die herausgeberischen Praktiken der Auswahl entfallen, denn alle Seminarteilnehmer\*innen haben qua ihres Status als Studierende das Recht auf einen Platz im Sammelwerk.<sup>377</sup>

Dass Wellershoffs Vorgehen fruchtbar ist, zeigt sich darin, dass die meisten Autor\*innen von *Ein Tag in der Stadt* nach dem Erscheinen der Anthologie eigene Bücher platzieren konnten; drei von ihnen wurden dabei von Wellershoff selbst betreut. Obwohl sich die Anthologien in Gestaltung und Zielsetzung gleichen, unterscheiden sie sich in thematischer Hinsicht deutlich. Nach Wellershoff gestalte sich das Thema Wochenende sehr anspruchsvoll, da die Menschen am Wochenende nicht arbeiten; sie unterliegen keiner funktionellen Regulation, „sie sind zu sich selbst entlassen und treffen aufeinander mit ihren persönlichen Eigenarten“,<sup>378</sup> was Wellershoff als „allgemeine Verhaltensstörung“<sup>379</sup> bezeichnet. Die Beiträge dieses Bandes eint somit nicht nur das Thema als Ausgangspunkt, sondern auch die gemeinsame Beobachtung dieses Phänomens der Verhaltensauffälligkeiten als Endpunkt. Wellershoff beschreibt demnach und im Gegensatz zur ersten Anthologie nicht nur das Thema genauer, sondern kommentiert auch die entstandenen Beiträge – allerdings in ihrer Gesamtheit: „Das ist also die unausgesprochene Diagnose, die sich aus den Texten dieses Bandes ergibt.“<sup>380</sup> Er umgeht erneut, seinen Text als – für die Publikationsform typische Textsorte – Vorwort zu bezeichnen. Obwohl nach

---

<sup>376</sup> Vgl. Lewandowski, Sonja: »Testgelände, Schaufenster, Labor« – Die Schreibschulanthologie. In: Kevin Kempke/Lena Vöcklinghaus/Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Schreibschulen*. Leipzig: Spector Books 2019, S. 178-205. Hier: S. 183.

<sup>377</sup> Ebd., S. 187f.

<sup>378</sup> Wellershoff, Dieter: Einleitung, S. 10.

<sup>379</sup> Ebd., S. 11.

<sup>380</sup> Ebd.

Genette die Einleitung im Gegensatz zum Vorwort den Anschein erwecken kann, bescheidener aufzutreten,<sup>381</sup> zeigt dieser Text deutliche Übereinstimmungen mit den Merkmalen eines Vorworts und der Stärkung der Herausgeberposition. Zudem werden die Autor\*innen diesmal nur äußerst knapp im Anhang vorgestellt (Geburtsjahr und aktueller Wohnort),<sup>382</sup> ihr Selbstkommentar entfällt und als Kommentar bleibt einzig der des Herausgebers.

### 3.2.4 Praktiken der Herausgabe: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla

*Ursprünge, Etablierung und Transformation.* Wenn Geschichte und Funktionen der Herausgeber\*innen im Vordergrund stehen, werden sie zu schwer fassbaren Akteuren des literarischen Feldes. In der bisher verwendeten Forschungsliteratur zur Anthologie werden Herausgeber\*innen nur sporadisch erwähnt, ihre Aufgaben und Funktionen werden allerdings nicht näher definiert, sodass die bisher konstatierten herausgeberischen Praktiken primär aus der Beobachtung der Praxis, materialisiert in den literarischen Artefakten, abgeleitet wurden. Es scheint, als hätten die Herausgeber\*innen die letzten Jahrhunderte stets im Schatten der Autor\*innen verbracht, mit denen sich die Literaturwissenschaft sehr intensiv auseinandersetzt. Dieses Desiderat wurde jedoch erkannt: Mit ihrer (ebenfalls praxeologisch orientierten) Monografie *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert* liefert Erika Thomalla<sup>383</sup> den längst überfälligen Forschungsbeitrag zur Entstehung und Funktion der Herausgeberschaft. Die Geschichte herausgeberischer Praktiken soll im Folgenden nun im Zusammenhang mit auktorialen Praktiken kurz skizziert werden, denn beide Praxisformen und die daraus resultierende Autor- und Herausgeberschaft standen im Laufe der Jahrhunderte in vielfältigen Verflechtungszusammenhängen: Autor und Herausgeberfiktion, geteilte Autorschaft zwischen Autor und Herausgeber, Autor ist (Selbst-)Herausgeber seiner Werke sowie Autor und Herausgeber als eigenständige Subjektformen.

Beginnen wir mit der Herausgeberfiktion als Möglichkeit der Verbindung: Das 18. Jahrhundert war *das* Jahrhundert der Briefkommunikation – und der daraus resultierenden

---

<sup>381</sup> Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte*, S. 158.

<sup>382</sup> Vgl. Wellershoff, Dieter (Hg.): *Wochenende*, S. 223.

<sup>383</sup> Herzlichen Dank an Erika Thomalla für die Bereitstellung ihrer (zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit) noch unveröffentlichten Monografie, von der dieses Kapitel ungemein profitiert hat.

fiktiven Gattung des Briefromans „als Antwort auf eine kulturelle Praktik“.<sup>384</sup> Briefromane nutzten dabei beispielsweise die Herausgeberfiktion, bei der fiktive Herausgeber\*innen auftreten, die häufig das Vorwort verfasst haben. Besonders bei Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, dessen Erstausgabe anonym veröffentlicht wurde, trägt die Herausgeberfiktion dazu bei, dass die Leser\*innen der fiktiven Briefe an deren Authentizität glaubten, da „eine intradiegetische gesicherte Faktizität die Frage nach der allgemeinen Faktizität aufhebt.“<sup>385</sup> Die Publikationen zur Herausgeberfiktion sind umfangreich – allen voran Uwe Wirths Monografie von 2008 –, allerdings stellt sich die Frage: Wenn die Autor\*innen um 1800 die literarische Technik der Herausgeberfiktion nutzten und somit in vielen Fällen nicht selbst als Urheber\*in auftraten, muss es doch auch empirische Herausgeber\*innen gegeben haben, deren Tätigkeit als Vorbild fungierte? Damit die Leser\*innenschaft des *Werthers* an die Authentizität dieser Briefe glaubte, musste sie doch während des Lesens eine Vorstellung davon gehabt haben, was ein\*e solcher Herausgeber\*in ist. Obwohl die fiktiven Herausgeber\*innen eben nicht die editoriale Arbeit empirischer Herausgeber\*innen repräsentiert, deren Tätigkeitsbereiche aber offenbar *imitiert* bzw. *personifiziert*,<sup>386</sup> lassen sich einige Beobachtungen über Herausgeberschaft im 18. Jahrhundert anhand der fiktiven Herausgeber\*innen konstatieren. Wie der fiktive Herausgeber des *Werthers* behauptet, er habe die Briefe gefunden, so gehört das Finden von Texten (1) im Allgemeinen zu den Aufgaben der Herausgeber\*innen. Hinzu kommt das Sammeln (2), die Bearbeitung der Texte (3), ihre Kommentierung (4) und nicht zuletzt, auf funktionaler Ebene, die Rahmung (5). Das Verhältnis zu den Autor\*innen lässt sich nach Wirth als „Adoptivvaterschaft“ beschreiben, denn die Herausgeber\*innen sind zwar nicht die

---

<sup>384</sup> Kusche, Sabrina: *Der E-Mail-Roman. Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Stockholm: US-AB 2012, S. 32. Der zeitgenössische E-Mail-Roman weist einige Gemeinsamkeiten mit dem Briefroman des 18. Jahrhunderts auf. Allerdings existiert im reinen E-Mail-Roman, in dem ‚jediglich‘ die Mails, die zwischen den Protagonist\*innen ausgetauscht und abgedruckt werden, meist keine erzählerische Vermittlungsinstanz. Vielmehr ist die Person, die die Mails vermeintlich gefunden, gesammelt und veröffentlicht hat, nur implizit als „kompositorische Instanz“ anwesend: „Dennoch bleibt die Position auf der *discourse*-Ebene nicht unbesetzt, denn Auswahl, Anordnung und Einteilung der Mails in Kapitel können auf eine extradiegetische Instanz zurückgeführt werden [...]. Die kompositorische Instanz folgt der Logik, dass teleologisches Arrangement der Nachrichten und intentional ausgerichtete Perspektivenwechsel nicht im luftleeren Raum zurückbleiben.“ Ebd., S. 67. Hinweise zur Entstehung des Romans finden sich sodann häufig auf metafiktionaler Ebene. Vgl. ebd., S. 159.

<sup>385</sup> Takeda, Arata: *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39.

<sup>386</sup> Vgl. Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 150. „Andererseits sind die fingierte und die fiktive Herausgeberschaft als *Prosopopöia* der Funktion Herausgeber zu deuten. Die *Prosopopöia* dient der Personifizierung überpersönlicher Instanzen, sie gibt ihnen ein Gesicht. In gleicher Weise verleiht die Herausgeberfiktion der Funktion Herausgeber ein Gesicht: Die fingierte Herausgeber-Rolle und die fiktive Herausgeber-Figur sind Maskierungen der Funktion Herausgeber – Allegorien des Lesens als Schreiben, wenn man so will.“ Ebd. So wird die Funktion der Herausgeber\*innen maskiert, jedoch nicht die des Subjekts bzw. der Subjektform.

Schöpfer\*innen des Textes/der Texte, aber sie nehmen sich ihrer an, indem sie sie sammeln etc. und mit einem Namen versehen.<sup>387</sup> Diese ‚Wahlverwandtschaft‘ zwischen Herausgeber\*innen und Text(en) gilt insbesondere für die Anthologie als Variation des Sammelwerks.

Die Herausgeberfiktion als Imitation tatsächlicher editorialer Praxis zeigt einige, aber nicht alle wichtigen Aufgabenbereiche und Funktionen von Herausgeber\*innen an, denn das Feld der herausgeberischen Tätigkeiten im 18. Jahrhundert ist weit: u.a. Kommunikation mit Verleger\*innen, insbesondere die Weiterempfehlung von Autor\*innen, finanzielle Unterstützung (Patronage), „redaktionelle und textkritische Arbeiten oder sogar Formen der Ko-Autorschaft.“<sup>388</sup> Die Möglichkeiten der herausgeberischen Wirkungsbereiche sind zunächst also groß, allerdings werden sie im Laufe des 19. Jahrhundert weniger. Denn es lässt sich eine Art Ausdifferenzierung der herausgeberischen Praxisform erkennen, indem einzelne Praktiken ‚abgegeben‘ und so neue Subjektformen wie Literaturagent\*innen und Lektor\*innen geschaffen werden.<sup>389</sup> Erst durch diese Bewegung kann eigentlich vom Herausgeber als Subjektform gesprochen werden, denn zuvor waren dessen Tätigkeitsbereiche zu umfangreich und vor allem nicht in Form eines für die Subjektform verbindlichen Anforderungskatalogs aus Codes und Praktiken greifbar.

Dieses Verwandtschaftsverhältnis zwischen Herausgeber\*in und Text(en) ersetzt bei der Herausgeberfiktion die Vorstellung einer unabhängigen literarischen Schöpfung: „Das Autorschaftskonzept der genuinen Zeugung wird durch das Konzept der nachträglichen Adoption des Geschriebenen substituiert. *Dadurch wird Autorschaft zur Selbstherausgeberschaft.*“<sup>390</sup> Allerdings zeigt sich im 18. Jahrhundert auch, dass Autor\*innen nicht Herausgeberschaft fingieren, sondern ‚offen‘ als Autor\*in *und* Herausgeber\*in des Werks auftreten. Diese peritextuelle Doppelung verfolgt vermutlich die Strategie, „zwei separate Funktionen zu verbinden und sich damit für die publizierte Gestalt eines Werks persönlich verantwortlich zu zeichnen.“<sup>391</sup> Dieses Vorgehen basiert auf der zeitgenössischen

---

<sup>387</sup> Vgl. Wirth, Uwe: Der Tod des Autors als Geburt des Editors. In: *Text und Kritik* 152 (2001), S. 54-64. Hier: S. 58.

<sup>388</sup> Thomalla, Erika: *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert.* Göttingen: Wallstein 2020, S. 19.

<sup>389</sup> Vgl. ebd.

<sup>390</sup> Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 186. Hervorh. im Orig.

<sup>391</sup> Thomalla, Erika: *Anwälte des Autors*, S. 16.

Funktion von Herausgeberschaft, die darin besteht, die Funktion der\*s Autor\*in zu konstituieren und diese vor allem zu authentifizieren,<sup>392</sup> sodass sich die jeweiligen Autor\*innen sozusagen selbst beglaubigt haben.

Des Weiteren zeigt sich auch eine Co-Existenz von Autor- und (empirischer) Herausgeberschaft, wobei die Herausgeber\*innen zu Co-Autor\*innen werden.<sup>393</sup> Daniel Ehrmann verdeutlicht dies in seinem Aufsatz „Textrevision – Werkrevision“ anhand der Abhandlung „Ueber Lehranstalten zugunsten der bildenden Künste“ von 1799, die in der von Goethe herausgegebenen Zeitschrift *Propyläen* erschien. Die daran beteiligten Akteure waren der Maler und Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer, Goethe selbst sowie sein Schreiber Johann Jakob Ludwig Geist und wahrscheinlich der Setzer des Textes. Ein Vergleich der drei erhaltenden Manuskripte führt zu folgenden Beobachtungen:

Meyer ist zunächst Autor und Schreiber, beteiligt sich aber in der dritten Fassung ganz ähnlich wie der Herausgeber Goethe an der Redaktion des Textes. Goethe ist Herausgeber, fügt aber auch eigene Passagen in den fremden Text ein. Geist ist Schreiber, verändert aber den Text auf eigene Rechnung, sodass Goethe an der gezeigten Stelle nicht Meyers, sondern Geists Text überarbeitet – und ihn durch die Revision wiederum zu seinem eigenen macht.<sup>394</sup>

Während dieses Beispiel die Überlappungen von auktorialer und editorialer Tätigkeit bei einer kollaborativen Textgenese verdeutlicht, zeigt sich das geschilderte Vorgehen jedoch auch direkt beim Autor und seiner ‚genuinen Zeugung‘:

Jeder Autor unterzieht das von ihm Geschriebene einer editorialen Tätigkeit, sobald er es liest und überarbeitet. Diese Verdopplung der editorialen Tätigkeit verwischt die Grenzziehung zwischen Autorschaft und Herausgeberschaft.<sup>395</sup>

So lässt sich eine Nähe bis hin zur Überschneidung von Autor- und Herausgeberschaft beobachten, die sich bereits beim auktorialen Schöpfungsprozess vollzieht und bis zur tatsächlichen kollaborativen Schreibsituation zwischen beiden Akteuren reichen kann. Vergleicht man Goethe als Herausgeber der Zeitschrift *Propyläen* mit heutigen Zeitschriften-Herausgeber\*innen, liegt die Vermutung nahe, dass sich Autor- und Herausgeberschaft im Laufe der Jahrhunderte weiter ausdifferenzierten, denn prinzipiell geben Her-

---

<sup>392</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>393</sup> Nicht nur Co-Autor, denn im Falle des *Werthers*, dessen fiktiver Herausgeber das Ende, hier den Selbstmord Werthers, erzählt, übernimmt der Herausgeber die Funktion des auktorialen Erzählers und vollzieht „den Akt der ‚Narration‘ als Akt der Edition.“ Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 151.

<sup>394</sup> Ehrmann, Daniel: Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern. In: *Editio* 30/1 (2016), S. 71-87. Hier: S. 80.

<sup>395</sup> Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 76.

ausgeber\*innen von periodischen Presseerzeugnissen lediglich die Leitlinie der Zeitung/Zeitschrift vor – in das Tagesgeschäft greifen sie jedoch nicht ein. Das führt mich nun zu möglichen Typen der Herausgeberschaft: Auf die Ausdifferenzierung herausgeberischer Praktiken folgte nämlich auch eine Typisierung, denn je nach Gegenstand der Herausgabe variieren die jeweiligen Praktiken und Zuständigkeitsbereiche.

*Typen der Herausgeberschaft heute.* Hier ist lohnend, diesen Akteur aus rechtlicher Perspektive zu betrachten, da insbesondere Herausgeberverträge Auskunft über die spezifischen Aufgaben und Pflichten geben, d.h. sie formulieren die (idealtypische) herausgeberische Praxis. Wie definiert nun das Urheberrecht den Herausgeber? Die „Definition des Herausgebers nach dem Wortverständnis“<sup>396</sup> beschreibt den Herausgeber als Akteur, der sich zwischen Verfasser und Verleger positioniert.<sup>397</sup> Er regt die Veröffentlichung an, die (meist) nicht von ihm selbst stammt, wobei die Veröffentlichung und Verbreitung durch den Verleger erfolgt. Die genauen Funktionen und Aufgabenbereiche (Organisation, Koordination etc.) werden im Verlagsvertrag festgehalten, ebenso die Haupt- und Nebenrechte, die der Herausgeber dem Verleger einräumt.<sup>398</sup> Insbesondere die Juristin Julia Körner hat sich eingehender mit der Herausgeberschaft beschäftigt. In ihrer Dissertation entwickelt sie anhand des Urheber- und Verlagsrechts verschiedene Typen, wobei sie zwischen periodischen (Zeitungen, Zeitschriften) und nicht periodischen Presseerzeugnissen (Anthologien, Lexika, Enzyklopädien etc.) als mögliche Gegenstände der Herausgabe unterscheidet.<sup>399</sup> Dieser frequenzorientierte Unterscheidungsmodus erscheint zwar einleuchtend, um die Publikationsarten zu kategorisieren, für die sich verschiedene Herausgeber\*innen verantwortlich zeichnen, allerdings wird er erneut von der Kontingenz der Publikationsform Anthologie durchkreuzt, denn die *Frankfurter Anthologie* ist ein Beispiel dafür, dass Anthologien auch periodisch erscheinen können: 1974 von Marcel Reich-Ranicki begründet, erscheinen seitdem jeden Samstag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ein Gedicht und eine Interpretation desselben. Bis 2010 erschienen zudem jedes Jahr Sammlungen der Gedichte und Interpretationen beim Insel Verlag, ab dann bei S. Fischer.<sup>400</sup>

---

<sup>396</sup> Julia Körner: *Der Herausgeber von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern. Begriffsbestimmung und Rechtsstellung.* Frankfurt/M.: Peter Lang 2002, S. 22.

<sup>397</sup> Vgl. Ricker, Reinhart: Der Herausgeber als Koordinator. In: Heinz-Dieter Fischer (Hg.): *Positionen und Strukturen bei Druckmedien. Festschrift für Dietrich Oppenberg.* Düsseldorf: Econ 1987, S. 41-56. Hier: S. 41.

<sup>398</sup> Vgl. Heinhold, Wolfgang Ehrhardt: *Bücher und Büchermacher.* 6. Aufl. Frankfurt/M.: Bramann 2009, S. 90.

<sup>399</sup> Vgl. Julia Körner: *Der Herausgeber von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern,* S. 17 und 42.

<sup>400</sup> Frankfurter Anthologie. In: *Marcel Reich-Ranicki*, 27.12.2018, [https://m-reich-ranicki.de/index.php?content=https://m-reich-ranicki.de/content\\_themen\\_frankfurterAnthologie.html](https://m-reich-ranicki.de/index.php?content=https://m-reich-ranicki.de/content_themen_frankfurterAnthologie.html) (Zugriff am 10.07.2020).

Der Begriff des Herausgebers wird zudem in den Gesetzestexten nicht einheitlich definiert, woraus resultiert, dass seine Position bei der Entstehung eines Werkes individuell bestimmt werden muss. Als Ausgangspunkt fungieren dabei Typen der Herausgeberschaft, die Körner aus Artikeln des Urheberrechts abgeleitet hat:<sup>401</sup>

- (1) Der erste Typ, der nominale Herausgeber, zeichnet sich gemäß §10 Abs. 2 UrhG dadurch aus, dass er lediglich seinen Namen für das (meist) periodische Presseerzeugnis zur Verfügung stellt, aber darüber hinaus keinen Einfluss auf die Entstehung nimmt.<sup>402</sup>
- (2) Der zweite Typ wird gemäß §71 UrhG als Herausgeber nachgelassener Werke, also nicht periodischer Erzeugnisse, definiert, die erstmals veröffentlicht werden.<sup>403</sup>
- (3) Typ drei ist der Herausgeber eines Sammelwerkes (unter diesen Begriff fällt die Anthologie<sup>404</sup>) gemäß §4 UrhG<sup>405</sup>: „Typ 3 ist der Herausgeber, der als Inhaber der geistigen Oberleitung das redaktionelle Gesamtkonzept eines Presseerzeugnisses maßgeblich (mit-)bestimmt und der die inhaltliche Zusammenstellung verschiedener Themenbeiträge (mit-)organisiert.“<sup>406</sup> Aus diesen Tätigkeiten ergibt sich, dass die Auswahl und Anordnung der voneinander unabhängigen Einzelbeiträge eine persönliche geistige Schöpfung darstellt.

Die unterschiedlichen Presseerzeugnisse, die je andere Anforderungen an die Herausgeber\*innen stellen, erfordern somit eine genauere Typisierung der Subjektform, damit sich auch das Verhältnis zu den Autor\*innen genauer bestimmen lässt. Da gemäß §7 UrhG der Schöpfer identisch mit dem Urheber des Werkes ist, hat der Herausgeber das Urheberrecht des Sammelwerkes inne, wodurch er – in Bezug auf die ‚Schöpfungshöhe‘ – mit dem Autor einer Einzelpublikation gleichzusetzen ist.<sup>407</sup> Dies ist jedoch nur der Fall, wenn die Initiative und Planung vom Herausgeber ausgehen.<sup>408</sup> Diese identische Schöpfungshöhe ist vielleicht der letzte Überrest der anfänglichen Nähe zwischen Autor- und Herausgeberschaft.

---

<sup>401</sup> Vgl. Julia Körner: *Der Herausgeber von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern*, S. 82.

<sup>402</sup> Vgl. ebd., S. 77f.

<sup>403</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>404</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>405</sup> Vgl. ebd., S. 78f.

<sup>406</sup> Ebd., S. 78.

<sup>407</sup> Das Verlagsrecht erwähnt den Herausgeber lediglich in §19, aus dem hervorgeht, dass der Akteur gemäß §4 UrhG als durch schöpferische Leistung erworbener Urheber eines Sammelwerkes definiert wird. Vgl. ebd., S. 67.

<sup>408</sup> Vgl. Ulmer, Eugen: *Urheber- und Verlagsrecht*. 2. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 1960, S. 146f.

Die Ausdifferenzierung der herausgeberischen und auktorialen Praxis führt des Weiteren dazu, dass der Herausgeber\*inname als Peritext nicht wie der Autor\*inname funktionieren kann. Obwohl der Herausgeber\*inname bei der Anthologie, die eine Reihe von Autor\*innen und ihre Beiträge versammelt, die „Zuschreibungs- und Rahmungsfunktion“<sup>409</sup> des Autor\*innamens übernimmt, ist fraglich, ob er wie der Autor\*inname als außertextuelles Label fungiert, das ein „interpretatives Verhältnis“ zum Werk einnimmt.<sup>410</sup> Allerdings gestaltet sich die Rezeptionssituation anders, wenn ein Herausgeber wie Brinkmann vorher als Autor und Dichter in Erscheinung getreten und somit bereits ein wahrnehmbarer Akteur des literarischen Feldes ist. In jedem Fall aber werden die Namen der Autor\*innen zum Bestandteil editorialer Peritexte.

*Brinkmanns herausgeberisches Selbstverständnis.* Während Brinkmann 1962 zuallererst als Lyriker das literarische Feld betrat,<sup>411</sup> erschienen mit *Die Umarmung* (1965), *Raupenbahn* (1966) und *Keiner weiß mehr* (1968) zwei Erzählbände und ein Roman, sodass er bis 1969 sowohl Lyrik als auch Prosa veröffentlicht hatte. In diesem Jahr trat er erstmalig als Herausgeber in Erscheinung und brachte parallel drei Anthologien mit gleicher Provenienz auf den Markt: Neben *ACID* erschienen *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik* und *Frank O'Hara: Lunch Poems und andere Gedichte*, die er auch übersetzte.

Die Grenzen der drei Herausgebertypen nach Körner, die ich oben skizziert habe, verschwimmen jäh, zieht man Brinkmanns herausgeberische Selbstbeschreibung, die er Schröder im Zusammenhang mit dem Konzept von *ACID* vorstellt, heran: „Das Prinzip der Herausgabe ließe sich vergleichen mit der Zusammenstellung einer Zeitschriftennummer.“<sup>412</sup> Nach Auswertung der Korrespondenzen berührt dieser Vergleich jedoch nicht die herausgeberischen Zuständigkeitsbereiche der Zeitschrift, die sich von denen der Anthologie unterscheiden:

Der Herausgeber stimmt in der Regel die publizistische Grundhaltung seines Produktes mit dem Verleger ab und verantwortet diese dann vor der Redaktion. Wenn er auch nicht aktiv ins redaktionelle Tagesgeschäft eingreift, so sorgt er doch dafür, dass die Grundhaltung berücksichtigt wird.<sup>413</sup>

---

<sup>409</sup> Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 39.

<sup>410</sup> Vgl. Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Beispielen zu Langbehn und Kracauer). In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft, Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 521-539. Hier: S. 526.

<sup>411</sup> Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter: *Ihr nennt es Sprache. Achtzehn Gedichte*. Leverkusen: Willbrand 1962.

<sup>412</sup> Brinkmann und Rygulla an Schröder, 26.01.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>413</sup> Menhard, Edigna/Treede, Tilo: *Die Zeitschrift. Von der Idee bis zur Vermarktung*. Konstanz: UVK 2004, S. 240f.

Es scheint, als ob hier vielmehr die formale Gestaltung von *ACID* die Nähe zur Zeitschrift schafft, folgen beide Printmedien doch einem medienkombinatorischen Prinzip (Text + Bild). Zudem impliziert diese Aussage die Verbundenheit zu Alternativzeitschriften, in und in deren Umfeld die Herausgeber für ihre Anthologie fündig wurden. Verfolgt man den Zeitschriften- und Anthologie-Vergleich weiter, zeigen sich jedoch keine weiteren Gemeinsamkeiten: In Bezug auf und zur Abgrenzung von Zeitungen werden Zeitschriften über die Merkmale Periodizität, Publizität und Aktualität (jedoch nicht Tagesaktualität wie bei der Zeitung) definiert,<sup>414</sup> wobei der Universalitätsanspruch der Zeitung zugunsten von z.B. fachspezifischen Inhalten bei der Zeitschrift entfällt. Zudem unterscheiden sich beide Medien in ihrer Zielsetzung: Während die Zeitung im *Reallexikon* als Nachrichten- und Informationsmedium definiert wird, wird die Zeitschrift als entweder Informations- oder Unterhaltungsträgerin begriffen.<sup>415</sup> Natürlich wenden sich auch Anthologien an die Öffentlichkeit, aber den Zugänglichkeitsaspekt teilen sich mehr oder weniger alle (Massen-)Medien. Zudem lässt sich das Merkmal der Aktualität insbesondere bei retrospektiven Anthologien nur schwer übertragen. So ist es wahrscheinlicher, dass Brinkmann sich auf die mit der Zeitschrift vergleichbare Gestaltung<sup>416</sup> von *ACID* bezieht, denn auch bei der Entstehung der Anthologie ist das Gesamtarrangement der Elemente Text, Bild und Typografie von besonderer Bedeutung.

Des Weiteren handelt es sich bei *ACID*, wie bereits konstatiert, um eine Übersetzungsanthologie, die dementsprechend zusätzliche Praktiken erfordert. Laut Schröder verteilen sich die Aufgabenbereiche des Verlags und der Herausgeber\*innen in einem solchen Fall wie folgt:

Was einen Vertrag anbetrifft, so fällt es mir etwas schwer, Ihnen einen regelrechten Herausgebervertrag zu schicken, denn wenn wir Ihnen einen solchen Formvertrag schickten, würde sich fast kein Paragraph mit ihrer Arbeitsmethode decken. Herausgeberverträge werden im Allgemeinen so geschlossen, daß ein Herausgeber das komplette Material, in diesem Falle auch bereits übersetzt, also ein fertiges Manuskript, an den Verlag gibt. Da dies aber in unserem Fall ganz anders liegt, wir also von Ihnen das Material bekommen und selbst für Copyright und Übersetzungen sorgen müssen, wäre ein regelrechter Vertrag etwas schwierig zu formulieren.<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> Vgl. Koch, Hans-Albrecht: Zeitschrift. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd III: P-Z, S. 884-886. Hier: S. 884.

<sup>415</sup> Vgl. ebd. und Koch, Hans-Albrecht: Zeitung. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd III: P-Z, S. 886-889. Hier: S. 886.

<sup>416</sup> Zur Gestaltung der Zeitschrift vgl. z.B. Menhard, Edigna/Treede, Tilo: *Die Zeitschrift*, S. 149-222.

<sup>417</sup> Schröder an Brinkmann und Rygulla, 22.03.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Schröders Anmerkungen zur Schwierigkeit der Erstellung eines Herausgebervertrags für Brinkmann und Rygulla weist, wie ich sie nennen möchte, Kohärenzmarker auf: Mit den Formulierungen „regelrecht“, „Formvertrag“ und „im Allgemeinen“ weist Schröder nicht nur mehrmals auf die tradierte Seite herausgeberischer Tätigkeiten, die in Herausgeber\*innenverträgen festgehalten werden, hin, sondern grenzt Brinkmann und Rygullas Vorgehen sogar gezielt davon ab. Zudem zeigt sich erneut die Bedeutung von Verträgen für die Rekonstruktion von Arbeitspraktiken, indem deutlich wird, dass Verträge und Arbeitsweisen korrelieren und letztere eben manchmal so kontingent sind, dass vorschrifts- und ordnungsgemäße Verträge an die Akteure angepasst werden müssen.

Dass der Verlag allein für die Übersetzungen verantwortlich war, änderte sich noch im Laufe der Entstehung, denn – wie es auch dem Übersetzer\*innenverzeichnis im Anhang zu entnehmen ist – sorgten Brinkmann und Rygulla teilweise doch selbst für die Übertragungen ins Deutsche. Sie haben zudem nach eigener Aussage bereits vorhandene Übersetzungen, die sie als fehlerhaft beurteilten, überarbeitet.<sup>418</sup> Auch im aktuellen Mustervertrag des Verbands deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller für Herausgeber\*innen von Anthologien findet sich unter §6 die Verpflichtung der Herausgeber\*innen, das vollständige Gesamtmanuskript abzugeben, was, obwohl es nicht explizit aufgeführt wird, praktisch auch die Übersetzung der Beiträge beinhaltet.<sup>419</sup>

Bezüglich der erforderlichen Copyrights der bereits andernorts erschienenen Beiträge lassen sich den Korrespondenzen einige Briefwechsel entnehmen, die nicht zuletzt auf die Schwierigkeiten dieser Unternehmung verweisen. Schröders Sekretärin Anne Hansal schrieb den *ACID*-Autor\*innen stets denselben Brief, in dem sie um das Copyright bat:

As we are a small publishing house, in a way something like an underground publisher and the *ACID*-project will be a very expensive volume please take notice of this fact in giving us your copyright. There is also to be considered that even if you point out a low prize in dollars still there is the currency problem changing one to four as you know.<sup>420</sup>

Zu dieser Zeit war *ACID* noch ein Projekt des Melzer Verlags, der hier als „underground publisher“ beschrieben wird und sich so mit einer Szene identifiziert, die den meisten kontaktierten Autor\*innen der Anthologie vertraut gewesen sein dürfte. Und tatsächlich war der Geldtransfer zwischen Westdeutschland um 1968 und den Vereinigten Staaten

---

<sup>418</sup> Vgl. Brinkmann an Schröder, 06.07.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>419</sup> Vgl. VS – Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller: Rechtsfragen. Mustervertrag für Anthologien (Herausgeberinnen/Herausgeber). In: *VS. Verdi*, <https://vs.verdi.de/recht-urheber/mustervertraege> (Zugriff am 25.04.2019).

<sup>420</sup> U.a. Hansal an Lewish Warsh, 05.08.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

ein Problem, denn in diesem Jahr gestaltete sich der durchschnittliche Wechselkurs zu Lasten der BRD, denn 1 US-Dollar war umgerechnet 3,80 DM.

Es war jedoch nicht bei jedem Beitrag möglich, das Copyright einzuholen, was der Fall des Schriftstellers Douglas Woolf verdeutlicht. Sein Beitrag „The Cat“ wurde ohne Genehmigung gedruckt – laut Rygulla aufgrund von verschwundenen oder nicht zugestellten Briefen: Woolf wollte zunächst mehr über die Anthologie erfahren, bevor er seine Abdruckgenehmigung erteilt, doch eine Antwort erhielt er nicht, denn sie ging laut Rygulla verloren.<sup>421</sup> So protestierte er gegen einen Abdruck seines Beitrags und kritisierte die Herausgeber bzw. den Verleger, denn „no true publisher would use material without permission.“<sup>422</sup> Ein solches Vorgehen widerspricht nach Woolf also der verlegerischen Berufsethik und lässt ihn an der Aufrichtigkeit des Verlegers zweifeln. Allerdings kam der Protest zu spät, denn zu diesem Zeitpunkt war die Anthologie schon auf dem Markt – im Wissen, dass nicht alle Genehmigungen eingeholt worden waren.<sup>423</sup> Entgegen des pauschalisierenden Urteils, dass „[d]ie literarische Untergrund-Literatur, die Nachdrucke, Raubdrucke und ›grauen Texten‹ keine Rücksicht auf das geltende Copyright [nahmen]“ und auch „[i]nnerhalb der Zeitschriften, Verlage usw. der Linken, ähnlich auch in den USA, lange Zeit das Copyright aufgehoben [war]“,<sup>424</sup> zeigt die Entstehung von *ACID* im Allgemeinen jedoch, dass März und seine Mitarbeiter\*innen ein hohes Maß an Engagement zeigten, um jedes Copyright für die rund 60 Beiträge einzuholen. Demnach kann – obwohl „The Cat“ nicht der einzige ungenehmigte Beitrag war – nicht von der Aufhebung des Copyrights im Sinne der Raubdruckbewegung gesprochen werden. Dass auch Brinkmann als Herausgeber nicht mit der Missachtung des Copyrights einverstanden war und sich von einem solchen Vorgehen distanzierte, schrieb er Schröder: „Wir wollen nicht an einem Band arbeiten, wo die rechtliche Seite unklar bleibt bis zuletzt!“<sup>425</sup> Zumindest in Bezug auf die Veröffentlichungsrechte der Beiträge. Ihre eigene fehlende rechtliche Absicherung in Form eines erst spät aufgesetzten Herausgebervertrags war für die *ACID*-Herausgeber sekundär, obwohl damit eben auch bis zum Ende ihrer Arbeit ihre letztliche Vergütung nicht feststand. So zeigt sich auch eine deutliche Trennung zwischen der Veröffentlichung von Untergrund-Literatur und ihrer Produktionsweise, denn an dieser wollten sich die Herausgeber offensichtlich nicht orientieren.

---

<sup>421</sup> Vgl. Rygulla an Koch, 19.09.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>422</sup> Woolf an Schröder, 29.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>423</sup> Vgl. ebd.

<sup>424</sup> Götz von Olenhusen, Albrecht: »Aufklärung durch Aktion«, S. 208.

<sup>425</sup> Brinkmann an Schröder, undatiert. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

*Praktiken der Auswahl.* Brinkmanns Vehemenz zeigt sich auch an anderer Stelle: Während Schröder beim Verlagsprogramm von März darauf bestand, ein Zusammenspiel von Literatur und Politik zu erreichen, zeigt sich bei *ACID* die bereits erwähnte apolitische Haltung Brinkmanns.<sup>426</sup> Schröders verlegerische Entscheidungshoheit verhinderte, dass er allzu großen Einfluss auf die Leitlinie des Verlagsprogramms von März nahm – seine eigene herausgeberische Tätigkeit ließ er davon aber unbeeinflusst. Im Gegensatz zur ‚rein‘ literarischen und prospektiven Anthologie, die darum bemüht ist, Beiträge, die sich unter einer bestimmten literarischen Gattung oder Epoche subsumieren lassen, zu versammeln, zeigt sich bei *ACID* eine andere Art der Vermittlung von Literatur, indem nicht vorrangig ‚literaturintrinsische‘ Kategorien (Epochen, Gattungen etc.) bemüht werden. Bei *ACID* lassen sich im Gegenteil eine Vielzahl von Gattungen und Thematiken finden, die dazu dienen, eine (fremdsprachliche) Szene zu vermitteln, die nicht nur durch literarische Texte konstituiert wird. Während die in *ACID* versammelte Lyrik eine beliebte Anthologie-Gattung darstellt, bewegen sich die Herausgeber mit der Inklusion von Erzählprosa und Essays schon abseits der Pfade der traditionellen Anthologie. Die Hinzunahme von Interviews, Comics und Magazinfotos rundet das Bild der „Materialsammlung“, wie es die Herausgeber beschreiben, ab. Dies steht in enger Beziehung zu Brinkmanns Literaturverständnis, wie es schon in seinem Konzept der Neuen Sensibilität anklang.

Verwiesen wird (ästhetisch und inhaltlich) auf ein populärmedienkulturelles Außen, z.B. Musik, Kunst, Film, Fernsehen, Comics, Presse oder Werbung, sowie auf eine medialisierte Wirklichkeit bzw. Gegenwart und ihre spezifischen (Medien-)Kulturtechniken.<sup>427</sup>

Durch diese Verweisstruktur zwischen Literatur und Medien werden die ursprünglich gegensätzlichen Pole miteinander in Beziehung gesetzt, was zu einer Erweiterung des traditionellen Literaturverständnisses hin „zu einem literarischen *Sub-* bzw. *Gegenkanon*“<sup>428</sup> führt. Diese Kanonisierung wurde wiederum durch *ACID* angestoßen; so erscheint das Aufkommen eines Gegenkanons nur anfänglich als Subversion, denn dieser wandelt sich, wenn er akzeptiert, reproduziert und stabilisiert wird, ebenfalls zu einem traditionellen Muster, das von späteren Autor\*innen aufgenommen werden kann:

In der deutschen (Pop-)Literatur-Geschichtsschreibung werden, ausgehend von dieser Urszene [sc. *ACID*], relativ homogen Entwicklungslinien und Autorennamen der deutschen Pop-Literatur nachgezeichnet bzw. dieser zugewiesen. Zwei aktuelle Formen von Pop-Literatur, die ebenfalls ihre Wurzeln in den 1950er und 1960er Jahren

<sup>426</sup> Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 418.

<sup>427</sup> Kleiner, Marcus S.: Zur Poetik der Pop-Literatur. Teil 3: Schreibweise der Gegenwart. In: *Pop-Zeitschrift*, 23.04.2013, <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/04/23/zur-poetik-der-pop-literaturteil-3-schreibweisen-der-gegenwartvon-marcus-s-kleiner23-4-2013/> (Zugriff am 15.05.2019).

<sup>428</sup> Ebd. Hervorh. i. Orig.

(*Beat* und/oder Brinkmann) haben, sind *Social Beat* und die sogenannte *Neue Deutsche Pop-literatur*, die als *Dekadenz-Pop* bezeichnet werden könnte, und zu der Autoren wie etwa Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange oder Benjamin Lebert gerechnet werden [...].<sup>429</sup>

Die Etablierung eines ‚Gegenkanons‘ markiert das *Ende* eines langen Prozesses, an dessen Anfang häufig subkulturelle Produktions- und Distributionsweisen stehen, die zusammen mit der durch sie entstandenen Literatur die literarische Gegenöffentlichkeit konstituieren.

*Praktiken der Anordnung.* Nicht nur durch die Anordnung der Beiträge, sondern auch durch die Anordnung der Peritexte einer Anthologie werden sowohl herausgeberische Praktiken sichtbar als auch ihr möglicher Einfluss auf die Rezeption der Leser\*innen. Titel, Motto, Widmungen, Inhaltsverzeichnisse, die Auswahl und Anordnung der Texte vermitteln, sowie Vor- und Nachworte, die die Kriterien der Auswahl und Anordnung offenlegen können, sind die an das literarische Artefakt gekoppelte textuelle und materielle Spuren. Diese verweisen auf die Herausgeber\*inarbeit, denn im Haupttext sind die Herausgeber\*innen als Organisations- und Rahmungsinstanzen nicht explizit anwesend. Des Weiteren kann sich die herausgeberische Tätigkeit bei der Bearbeitung der zu versammelnden Beiträge auf verschiedene Weise äußern, zum Beispiel durch Kürzung<sup>430</sup> und die daraus resultierende Veränderung der Texte. Zudem haben diese Peritexte lenkende und vermittelnde Funktionen: Joachim Bark weist den Anthologie-Peritexten Vorwort und Inhaltsverzeichnis und der daraus resultierenden ‚Nachbarschaft der Texte‘ eine stufenweise erfolgende Rezeptionsfunktion zu, die sich aus der Vorgabe, Verengung und Fixierung der Rezeption speist.<sup>431</sup> Auffällig ist hier erneut, dass die Ausführungen Joachim Barks zur Steuerungsfunktion der Anthologie die Herausgeber\*innen als für die peritextuellen Elemente verantwortliche Akteure nicht nennen.

Wie bereits zuvor durchkreuzt *ACID* auch hier die Beobachtungen der Forschung zur Publikationsform Anthologie, denn der Band beginnt nicht mit einem Inhaltsverzeichnis und Vorwort, sondern setzt mit dem ersten Beitrag, Tom Veilchs ‚Mondschaukel‘, ein, sodass im Hinblick auf die prozesshafte Rezeptionssteuerung lediglich die Nachbarschaft der Texte zu erkennen ist. Diese wird jedoch verstärkt, indem die Beiträge fortlaufend sind, denn Beitragsende und Beitragsanfang trennen häufig nur eine Leerzeile. Zur Un-

---

<sup>429</sup> Ebd. Hervorh. i. Orig.

<sup>430</sup> Vgl. ebd.

<sup>431</sup> Vgl. Bark, Joachim: *Anthologie*, Sp. 679.

terscheidbarkeit der Beiträge trägt die Verwendung unterschiedlicher Schriftarten bei, sodass eine Gleichzeitigkeit von Kohärenzschaffung durch räumliche Nähe der Beiträge und Aufhebung derselben durch unterschiedliche Typografie zu beobachten ist:

Das Layout des Bandes [...] versucht dagegen, die bunte Heterogenität, auch: Schroffheit des Materials gestalterisch zu interpretieren, ohne sich zu viel typografische Unruhe einzuhandeln. Es werden verschiedene – Serifen- und Grotesk- – Schriften, auch wechselnde Schriftgrößen und -schnitte verwendet, aber der Satz ist sauber und professionell, der Satzspiegel fix, und die Bilder [...] sind zwar effektsicher, aber klassisch, meist illustrativ, atmosphärisch zu den Texten gesetzt [...].<sup>432</sup>

Die herausgeberische Bearbeitung der Texte zeigt sich bei *ACID* nicht durch Kürzung, sondern durch Medienkombination und -integration, die sowohl potenziell Bedeutung konstruieren (und, je nach Gewichtung, die Aussage des anderen Mediums verstärken) als auch dekonstruieren kann. Dabei soll es nicht um die ausgewählten Comics als „Gattung visuell-verbaler Erzählens“<sup>433</sup> gehen, sondern um die textuellen Beiträge, die von Fotografien begleitet werden (hier: Medienkombination) und die Fotografien, die von Texten begleitet werden (hier: Medienintegration).

Das medienkombinatorische Prinzip der Anthologie, das „in Form einer Koexistenz von Bild und Text“<sup>434</sup> auftritt, zeigt sich in unterschiedlicher Gewichtung beider Elemente: Betrachtet man die Kombination von Foto und Text auf einer Seite variiert der Bildanteil zwischen 20% und 80% gegenüber dem Textanteil und vice versa. Zudem sind die Fotografien entweder in den Fließtext integriert, unterbrechen diesen oder wiederholen sich. Fotografie(en) und Text stehen darüber hinaus teilweise auf verschiedenen Seiten einer Doppelseite, sodass beiden Medien isoliert auftreten. Was ich mit dieser Aufzählung sagen will: Die verschiedenen Arten der Medienkombination entziehen sich einer generalisierenden Aussage, denn zu groß ist die Varianz der Anordnung. Nichtsdestotrotz ist Intermedialität hier ein potenzielles Mittel der Bedeutungskonstruktion durch die Herausgeber; nicht umsonst war einer der diskutierten Titel der Anthologie „Multimedia-Lesebuch“.

Bei der Medienintegration lässt sich zumindest ein Muster erkennen: Bei sechs Beiträgen zeigt sich eine direkte Vermischung beider Elemente, wobei es stets Gedichte sind, die in eine Fotografie integriert werden. Dabei dominieren die Fotografien in fünf von

---

<sup>432</sup> Bandel, Jan-Frederik: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla: *Acid – neue amerikanische Szene* (1969), S. 400.

<sup>433</sup> Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic. In: Klaus Weimar (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1: A–G. Berlin, New York: De Gruyter 1997, S. 312-315. Hier: S. 312.

<sup>434</sup> Schmitt, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 176.

sechs Fällen und bilden somit den Ausgangspunkt der Kombination. Der hier ausschlaggebende Aspekt ist jedoch die Verhältnisbestimmung von Fotografie und Text, also die Frage, „inwiefern Wort und Bild einen Stoff behandeln; ob sie ihn verdoppeln, teilen, sich gegenseitig ergänzen, kommentieren, deformieren oder die jeweils andere Aussage karikieren, ihr opponieren oder sie relativieren.“<sup>435</sup> Norman H. Hoeberts Gedicht „Stelle Ansprüche“ ist ein Beispiel für ein ergänzendes Verhältnis, denn das lyrische Ich beobachtet ein „Mädchen in Kresges Laden“<sup>436</sup> und die zugehörige Fotografie zeigt zwei Frauen – eine im Vorder-, eine im Hintergrund – und kann so die Rezeption des Gedichts verstärken, indem beispielsweise bei der Imagination des Gedichts die auf der Fotografie abgebildete Frau für das Mädchen im Laden eingesetzt wird. Ein anderes Beispiel ist Rick Krechs „Gedicht“, das inhaltlich nicht mit der Fotografie korreliert, sodass sich beide Medien zunächst in ihren Aussagen widersprechen.<sup>437</sup> Das kann jedoch auch produktiv sein, indem dadurch bestehende Vorstellungsmuster (welche mentalen Bilder evoziert das Gedicht?) unterwandert werden und sich die Bedeutungskonstruktion in Kombination mit der Fotografie anders vollzieht. So verstanden ist diese Form der Medienkombination und -integration ein Mittel zur Einübung der neuen Sensibilität, indem sie zu neuen Wahrnehmungsweisen verhelfen kann. Zudem ist zu beobachten, dass beide Gedichte in andere Beiträge eingeschoben wurden, sodass sie sich bei der Lektüre überlagern. Das Material zeichnet sich zwar durch Heterogenität aus, in Teilen werden durch die Einschübe jedoch Überlappungen geschaffen, die eine Art Gleichzeitigkeit der Lektüre schafft.

*ACID* unterteilt sich zudem in Haupttext – die gesammelten Beiträge – und den von den Herausgebern verantworteten Anhang. So treten die Herausgeber im wahrsten Sinne des Wortes hinter die Beiträge und ihre Autor\*innen zurück und werden erst am Ende der Anthologie zu wahrnehmbaren, lenkenden und vor allen Dingen identifizierbaren Stimmen. Der Anhang beginnt mit Brinkmanns programmatischem Essay „Der Film in Worten“. Darauf folgt der von Ralf-Rainer Rygulla verantwortete Abschnitt „Anmerkungen, Materialien, Nachweise“.<sup>438</sup> Dadurch ist Brinkmanns Essay in einer Art Übergangszone positioniert, denn er ist schon Anhang, aber kein Bestandteil von Rygullas An-

---

<sup>435</sup> Ebd., S. 178.

<sup>436</sup> Hoegberg, Norman H.: Stelle Ansprüche. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*, S. 63. Hier: S. 63.

<sup>437</sup> Vgl. Krech, Rich: Gedicht. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*, S. 161. Hier: S. 161.

<sup>438</sup> Rygulla, Ralf-Rainer: Anmerkungen, Materialien, Nachweise. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ders. (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*, S. 400-416. Hier: S. 400.

merkungssammlung. Diese macht die Anthologie erst als Übersetzungsanthologie erkennbar, denn in ihr werden die amerikanischen Autor\*innen mit bio-bibliografischen Angaben den deutschen Leser\*innen vorgestellt, was Wellershoff in seinen Anthologien ebenfalls als Mittel nutzte, um dem Betrieb noch unbekannte Autor\*innen vorzustellen.

Auch werden diejenigen Anthologien genannt – hauptsächlich die von Brinkmann und Rygulla herausgegebenen USA-Anthologien *Fuck you* (1968, Rygulla)<sup>439</sup> und *Silverscreen* (1969, Brinkmann)<sup>440</sup> –, in denen die Autor\*innen bisher in Deutschland erschienen sind. Als letzter Hinweis darauf, dass es sich bei *ACID* um eine Übersetzungsanthologie handelt, werden die beteiligten Übersetzer\*innen aufgezählt, wobei auffällt, dass Brinkmann den Großteil der Übersetzungen selbst angefertigt hat, was sich, wie bereits erwähnt, durch die zuerst mangelhaften Übersetzungen erklären lässt. Dass der Anhang selbst erneut unterteilt wird, verdeutlicht die nach der Liste der Übersetzer\*innen erfolgende Unterbrechung mithilfe des Einteilungszeichens \*\*\*. Darauf folgen die Bestandteile Nachbemerkung, Bildernachweis, Widmung, Dank, Copyright und abschließend das Inhaltsverzeichnis. Betrachtet man die Beiträge vor dem Hintergrund möglicher Anordnungsverfahren – alphabetisch, chronologisch, gattungsorientiert etc.–,<sup>441</sup> lässt sich kein spezifisches Verfahren erkennen. Den Korrespondenzen lässt sich zudem entnehmen, dass dies auch nicht intendiert war. Diese Elemente widmen sich sowohl der Einhaltung des Urheberrechts als auch der Einhaltung von peritextuellen Konventionen, indem sie gleich mehrere mögliche Bestandteile des Peritextes bedienen. Aufgrund der Platzierung des Nachworts kann dieses nicht dieselben rezeptionslenkenden Funktionen wie das Vorwort erfüllen, was sich im Text selbst insofern zeigt, als dass er vornehmlich den Entstehungsprozess thematisiert, sodass sich die Abschnitte zu den Stichworten Absicht, Ausgangspunkt, Konzept, Prozess und Verhältnis zu Politik abstrahieren lassen.

*Textverfahren: Nachbemerkung der Herausgeber.* Die besondere Form der Anthologie, die *ACID* darstellt, wurde schon erläutert, doch ist der Nachbemerkung der Herausgeber qua ihres Textstatus noch mehr zu entnehmen. Als gemeinsamer Ursprung der versammelten

---

<sup>439</sup> Rygulla, Ralf-Rainer (Hg.): *Fuck you! Underground-Gedichte*. Darmstadt: Melzer 1968. Rygullas Anthologie versammelt sowohl bekannte als auch unbekannt amerikanische Autor\*innen der 1960er-Jahre und präsentiert die Gedichte im englischen Original und in deutscher Übersetzung.

<sup>440</sup> Brinkmann, Rolf Dieter (Hg.): *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969. *Silverscreen* kombiniert wie *ACID* ebenfalls Text und Bild (hier: Fotografien, Filmausschnitte usw.) und stellt in seinen 22 Kapiteln amerikanische Autor\*innen vor, deren Texte im Anhang ebenfalls im englischen Original vorliegen. Vgl. auch Greif, Stefan: *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik* (1969). In: Markus Fauser/Dirk Niefanger/Sybille Schönborn (Hg.): *Brinkmann-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 301-304. Hier: S. 301.

<sup>441</sup> Vgl. auch Bark, Joachim und Pforte, Dieter (Hg.): *Die deutschsprachige Anthologie*, S. LXXVIII.

Beiträge wird die Beat-Generation genannt, deren vorgegebene literarische Richtung von der folgenden Generation adaptiert und transformiert werde, sodass hier die zweite Beat-Generation im Vordergrund steht. Damit positionieren die Herausgeber ihre Anthologie in eine noch junge literarische Traditionslinie, die zugleich auch „[d]ie erste Protestbewegung [ist], die sich sicht- und merkbar aus dem umfassenden System einer geschlossenen Gesellschaft ausgliederte [...]“<sup>442</sup> Dies zeigte sich in ihrem Streben nach „Dezentralisierung, Disengagement, Machtlosigkeit und Freiheit“<sup>443</sup> sodass die Bewegung und die daraus resultierende Lebensform keine feste Struktur aufweisen.

Als Absicht formulieren die Herausgeber die Notwendigkeit der Herausgabe einer Sammlung, deren Vorteil gegenüber verschiedenen Einzelpublikationen von amerikanischer Literatur die Möglichkeit sei, ihre „Entwicklung in ihren vielfältigen Ausprägungen“<sup>444</sup> darzustellen. Hinzu kommt, dass durch die bisher verlegten Einzelpublikationen ein zu einseitiges Bild der Literaturszene entstanden sei, was die Publikationsform Anthologie ebenfalls kompensieren könne.<sup>445</sup> Nichtsdestotrotz räumen die Herausgeber ein, dass es auch dieser Publikationsform nicht möglich sei, die Leser\*innen umfassend über den Kontext der Beiträge zu informieren. Allerdings basiert das Desiderat der Repräsentation verschiedener Tendenzen nicht nur in der Publikationsform oder gar, obwohl nach den Herausgebern definitiv vorhanden, an dem ‚einfältigen‘ Blick des deutschen Lektorats, denn der amerikanische Literaturbetrieb teile sich auf „in einen offiziellen und vor-offiziellen Bereich.“<sup>446</sup> Diese Unterscheidung kann übersetzt werden in *Mainstream* und *Untergrund*, wobei Brinkmann betont, dass sich diese beiden Sphären nicht diametral gegenüber stehen, sondern dass eine Wanderbewegung vom *Untergrund* zum *Mainstream* stattfinden könne, was sich in dem Adjektiv *voroffiziell* niederschlägt. Die Eigenschaft ‚offiziell‘ wird ebenfalls von Walter Hollstein in seinem Essay *Der Untergrund* verwendet, um die amerikanische Gesellschaft zu beschreiben. Von dieser wende sich die Beat-Generation ab, um „den freiwilligen Abstieg in den ›Untergrund‹“<sup>447</sup> zu wagen, der nicht zuletzt und im wahrsten Sinne des Wortes Keller und Souterrain-Wohnungen meint. Obwohl sich die Herausgeber bei der Auswahl der Beiträge auch an *Untergrund-Zeit-*

---

<sup>442</sup> Hollstein, Walter: *Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen*. Neuwied u.a.: Luchterhand 1969, S. 31.

<sup>443</sup> Ebd., S. 33.

<sup>444</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 417.

<sup>445</sup> Vgl. ebd.

<sup>446</sup> Ebd.

<sup>447</sup> Hollstein, Walter: *Der Untergrund*, S. 32.

schriften orientierten, zeigt sich, wie bereits erwähnt, keine Adaption von deren Produktionsweise. Während die Korrespondenzen und auch der Peritext davon zeugen, dass die Herausgeber und der Verlag darum bemüht waren, das Urheberrecht der Beiträge zu berücksichtigen, zeigt sich bei vielen Untergrund-Zeitschriften, die häufig im Selbstverlag produziert wurden, die Missachtung des Persönlichkeits- und Urheberrechts zugunsten eines vergrößerten Spielraums bei der Produktion. Allerdings gibt es starke Ähnlichkeiten zwischen der Organisationsweise der Kollektivverlage und der der Untergrund-Zeitschriften, die – neben der selbstverlegerischen Organisationsform – ebenfalls in einem demokratischen und selbstverwalteten Kollektiv agierten.<sup>448</sup> Auf typologischer Ebene ist eine weitere Gemeinsamkeit erkennbar, denn vergleicht man die von Hüttner und Nitz konstatierte Typologie von Alternativzeitschriften<sup>449</sup> mit *ACID*, sticht der Typus des Sze-neblatts heraus – nicht zuletzt wegen der Übereinstimmung mit dem Untertitel von *ACID*.

Den Herausgebern zufolge bilde die sich dem traditionellen Literaturverständnis verweigernde Untergrund-Literatur die Basis der Herausgebertätigkeit, allerdings wurde das ursprüngliche Konzept überarbeitet, sodass sich in der Anthologie eine Gleichzeitigkeit von offiziellem und voroffiziellm Bereich zeige, insbesondere in der Inklusion von Essays, deren Thematik sich von literarischen Gegenstandsbereichen wegbewege.<sup>450</sup> Doch, und das war für die Herausgeber entscheidend, würden die Produkte beider Bereiche die Neue Sensibilität zeigen, die trotz der unterschiedlichen Gattungen und Themen, die die Anthologie versammelt, einen Rahmen für die Beiträge schafft.<sup>451</sup>

Auffällig ist dabei, dass die Nachbemerkung in Argumentation und Wortlaut große Ähnlichkeit mit dem März-Statement aufweist (vgl. Kapitel 3.2.1). Das wirft die Frage auf, wie hoch Brinkmanns Anteil an diesem Text war und ob er in einer kollaborativen Schreibsituation entstanden ist. Diese Ähnlichkeit speist sich zum einen daraus, dass die Neue Sensibilität als gemeinsamer Nenner fungiert, zum anderen, dass Tendenzen der anglo-amerikanischen Literatur aufgenommen werden. Da *ACID* bei der Gründung von März schon weitestgehend fertig gestellt war, kann die Anthologie sowohl Einfluss auf

---

<sup>448</sup> Vgl. Hüttner, Bernd/Nitz, Christoph: Linke Medien vor und nach der Internetrevolution. In: Gabriele Hooffacker (Hg.): *Bürgermedien, Neue Medien, Medienalternativen*. München: Dr. Gabriele Hooffacker 2009, S. 31-54. Hier: S. 36.

<sup>449</sup> Vgl. ebd., S. 37f.

<sup>450</sup> Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 417.

<sup>451</sup> Vgl. ebd.

das Verlagsprogramm gehabt haben als auch andersherum dieses in *ACID* manifest werden. So oder so scheint ein Zusammenhang zwischen beiden Texten zu bestehen, obwohl sich auch, wie bereits erwähnt, Unterschiede zeigen bei der Hinzunahme politischer Inhalte: Während das Statement (bzw. Schröder) Literatur und Politik als untrennbar versteht, macht Brinkmann im Nachwort deutlich, dass dieser Themenbereich „für die Ausprägung und Einübung der neuen Sensibilität nicht die Relevanz besitzt, wie es das Klischee wahrhaben möchte [...]“. <sup>452</sup>

Die veränderte und erweiterte Konzeption der Anthologie schlug sich sodann in einem veränderten ‚Typus‘ nieder: Eine Sammlung stellt *ACID* nach wie vor da, allerdings betonen die Herausgeber, dass sie nicht nur literarische Texte vereine, sondern verschiedenes *Material*, wie z.B. Essays, Gedichte, Comics, Fotos und Illustrationen. Erst das Arrangement dieses vielfältigen Materials wird... ja, was genau, lässt sich nur erahnen, denn an dieser Stelle bricht das Nachwort ab. Es scheint, als wurde eine Zeile vergessen, was sich z.B. auch bei der Lizenzausgabe für den Area Verlag <sup>453</sup> wiederholt:

Erst dieses Nebeneinander von verschiedenen Literaturgattungen, wie Arbeiten über verschiedene künstlerische Tätigkeiten einer einheitlichen Sensibilität, die sowohl den Trivialbereich wie den hochkulturellen Bereich einschließt und für den die Begriffe wie Pop oder Sub-Kultur nicht ausreichen. <sup>454</sup>

Es lässt sich jedoch erahnen, was die verschwundene Zeile zum Ausdruck bringen sollte: Die verschiedenen künstlerischen Tätigkeitsbereiche, die *ACID* repräsentiert, können ein adäquates Bild der amerikanischen Literaturszene vermitteln und zeugen von einer einheitlichen Sensibilität, die, schon bei Sontag zu einer Aufhebung der Differenz zwischen Hochkultur und Massenkultur führe und somit beide Komplexe umfasst (vgl. Kapitel 3.2.2). Hinzukommt an dieser Stelle, dass die Neue Sensibilität in Beziehung gesetzt wird zu den Begriffen ‚Pop-‘, und ‚Sub-Kultur‘, und zwar insofern, als dass diese für die Beschreibung der Verschmelzung von hoher und ‚niederer‘ Kultur nicht ausreichen, denn dies vermitteln könne nur die Neue Sensibilität. <sup>455</sup>

Allerdings zeigen sich auch bei einer einheitlichen Sensibilität Differenzen, und zwar bei den Herausgebern selbst, die betonen, dass bei der Arbeit an der Anthologie das Vergnügen stets im Vordergrund gestanden habe – auch wenn „sich oft Differenzen in

---

<sup>452</sup> Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber, S. 418.

<sup>453</sup> Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber. In: Ders. (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Erfstadt: Area 2003, S. 417-418. Hier: 417.

<sup>454</sup> Sowohl in der Erstausgabe von 1969 und der Lizenzausgabe von 2003 zu finden; jeweils auf Seite 417 erfolgt nach „Tätigkeits-“ ein Zeilenumbruch, der inhaltlich ins Leere verläuft.

<sup>455</sup> Vgl. ebd., S. 417.

Ansicht und Geschmack zeigten.“<sup>456</sup> Demnach ist die Auswahl dieser Beiträge durch Brinkmann und Rygulla durchaus eine Frage des individuellen Geschmacks. Im Gegensatz dazu zeigte sich bei den Vorworten von Dieter Wellershoff, dass dieser versuchte, eben jenes Auswahlkriterium *nicht* zu bedienen. Das war wahrscheinlich von der speziellen Zielsetzung seiner Anthologien beeinflusst, die sich ganz den Autor\*innen verpflichteten.

Die angesprochenen Meinungsverschiedenheiten werden jedoch im nächsten Absatz der Nachbemerkung wieder relativiert, denn beide Herausgeber kommen darin überein, „daß es nicht notwendig war, Beiträge mit ausdrücklich politischem Inhalt aufzunehmen.“<sup>457</sup> Als Bestätigung führen sie den Mitbegründer der Black Panther Bewegung, Leroy Eldridge Cleaver, an, der in neuen Verhaltensweisen die Chance für ein Ende der Rassenkonflikte in den USA sah. Der ohne bibliographische Angabe auskommenden Paraphrase von Cleavers Ansatz folgt ein Zitat von Roland Barthes in Versalien, dessen Quelle – bis auf den Autornamen – den Leser\*innen ebenfalls verborgen bleibt: „IM GEGENWÄRTIGEN GESCHICHTLICHEN ZUSTAND KANN POLITISCHE SCHRIFTSTELLEREI NUR EIN POLIZEI-UNIVERSUM BESTÄTIGEN. Roland Barthes“.<sup>458</sup> Der Ursprung des Zitats „stammt aus Roland Barthes‘ Absage an Jean-Paul Sartres Entwurf einer engagierten Literatur“<sup>459</sup> den Sartre in seinem Werk *Qu'est-ce que la littérature?* (dt. *Was ist Literatur?*, 1958)<sup>460</sup> vorstellt. Das Zitat findet sich jedoch nicht wörtlich in der erstmals von Helmut Scheffel ins Deutsche übersetzten Ausgabe von *Le degré zéro de l'écriture* (dt. *Am Nullpunkt der Literatur*, 1959), denn dort heißt es:

Aber wie bei dem augenblicklichen Stand der Geschichte jede politische Schreibweise nur eine Welt der Polizeiherrschaft bestätigen kann, genauso kann jede intellektuelle Schreibweise nur eine Para-Literatur stiften, die nicht wagt, ihren Namen zu bekennen.<sup>461</sup>

Bandel vermutet, dass Brinkmann und Rygulla diesen Abschnitt, über den sie möglicherweise bei Marcuse gestolpert sind (und der Barthes korrekt zitiert), vielmehr als Slogan verwenden<sup>462</sup> und dementsprechend in die hier zitierte verkürzte und prägnante Form gebracht haben.

---

<sup>456</sup> Ebd.

<sup>457</sup> Ebd., S. 418.

<sup>458</sup> Ebd. Versalien im Orig.

<sup>459</sup> Bandel, Jan-Frederik: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla: *Acid – neue amerikanische Szene* (1969), S. 407f.

<sup>460</sup> Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt 1958.

<sup>461</sup> Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays.* Hamburg: Claassen 1959, S. 30.

<sup>462</sup> Vgl. Bandel, Jan-Frederik: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla: *Acid – neue amerikanische Szene* (1969), S. 407f.

Das Nebeneinander von einem als radikal geltenden Sprecher einer politischen Partei einerseits und einem Semiotiker andererseits – wobei beide zur Untermauerung der Aussagen des Nachworts angeführt werden –, führt Brinkmanns angestrebte Zusammenführung verschiedener Bereiche der Kultur auch innerhalb dieses Vorworts performativ durch. Diese Form des ‚Anzitierens‘, die sich auch in seinem Essay „Einübung einer neuen Sensibilität“ zeigt, findet sich auch schon in diesem Text; sie erscheint als Verweigerung gegenüber dem akademischen Umgang mit Quellen und lässt sich unter dem Stichwort ‚antiakademische‘ Rezeption subsumieren.

*„Wir waren ja nie in Amerika“: Interview mit dem ACID-Herausgeber Ralf-Rainer Rygulla*

Lisa Utsch: Was hat Sie in den 60er-Jahren nach London verschlagen?

Ralf-Rainer Rygulla: In London war ich, weil die mich bei der Bundeswehr einziehen wollten. Und da hatte ich einen Tipp von meiner Cousine, nach London zu gehen und meine Begründung war, dass ich erstmal Englisch lernen wollte. Und deswegen ein Jahr London. Aus dem einen Jahr sind dann drei geworden, ziemlich genau drei. Dort hatte ich den genialsten Job meines Lebens – Book Searcher bei Foyles, der damals größten Buchhandlung der Welt. Sie war verteilt auf drei verschiedene Häuser in einer Seitenstraße, der Charing Cross Road. Als Book Searcher habe ich von Bibliotheken Listen bekommen, meist Universitätsbibliotheken, diese abgearbeitet und die Bücher in die einzelnen Bereiche Biologie, Philosophie, Belletristik usw. im ganzen Haus einsortiert – ich war im ganzen Haus unterwegs, keiner hat mich kontrolliert. Ich kannte da alles und wusste, wo jedes Buch steckte. Zum Schluss habe ich sogar von Christina Foyles<sup>463</sup> selbst Spezialaufträge bekommen, weil ich wusste, welches Buch da ist und welches nicht. Ich kannte alles in der größten Buchhandlung der Welt.

LU: Danach haben Sie sicher sehr gut Englisch gesprochen?

RRR: Ja, ich habe mehr oder weniger durchgehend gearbeitet, aber ich habe auch immer Englischkurse beim British Council besucht. Schräg gegenüber gab es den Bookshop „Better Books“, der eine Kooperation mit dem „City Light Bookstore“ in San Francisco hatte, der von Lawrence Ferlinghetti mitgegründet wurde. Die waren auch auf amerikanische Literatur spezialisiert. Und da habe ich die amerikanische Literatur kennengelernt. Das habe ich Brinkmann natürlich erzählen und schicken müssen. Da war er ganz heiß

---

<sup>463</sup> Bis zu ihrem Tod 1999 Eigentümerin der Buchhandlung Foyle.

darauf und hat mich auch ein paar Mal besucht und wir haben diese Szene in London kennengelernt, wir waren ja nie in Amerika.

#### Literarische Freundschaft.

RRR: Ich war von Anfang an der erste Leser und Zuhörer seiner Gedichte. Von Anfang an. Kennen Sie den Roman *Keiner weiß mehr*?

LU: Ja.

RRR: Also, da gibt es mehrere Versionen und die erste Version war genauso wie die *Raupenbahn* und die *Umarmung*. Sehr trocken, sehr kleinteilig beschrieben. Aber auch immer um den heißen Brei herumredend. Reich-Ranicki hat damals behauptet, dass sei ein obszönes Buch – dafür bin ich, sag ich jetzt einfach mal frech, verantwortlich. Ich habe ihm gesagt: „Das kannst du so nicht machen!“ Gleichzeitig haben wir *ACID* gehabt und das Manuskript von *Keiner weiß mehr* hatte die Anmutung des entrückten Hochliterarischen. Und das obszöne Element und dadurch auch das Popelement – möglicherweise könnte man das so bezeichnen – kam dann rein, indem wir lange diskutiert, gesprochen und vorgelesen haben und das Stück um Stück umgeschrieben haben. Richtig total umgeschrieben.

LU: Kann mal also sagen, sie waren Brinkmanns Lektor? Inoffiziell natürlich.

RRR: Ja, aber nur in dem Rahmen, in dem er bei jemanden Resonanz gesucht hat. Das war aber wichtig für ihn. Ich glaube, wenn er keinen gehabt hat, dann war er nicht sehr glücklich. Das war eine Freundschaft, da ging es um Literatur und dann auch um Film natürlich. Wir gingen viel ins Kino. Das waren die beiden Kunstformen – alles andere haben wir nicht rezipiert, denn Theater oder Kunst war nicht so angesagt. Aber Kino und Literatur waren zwei Felder, die immer präsent waren. Über die wir auch immer geredet haben. Und immer auch mit so einer gewissen Bereitschaft, die Sache zu mystifizieren, auf eine andere Ebene zu heben. Als Louis-Ferdinand Céline gestorben ist, haben wir schwarze Bänder getragen. Sowas haben wir dann getan. Das war für Brinkmann sehr wichtig. Er war mein Bezugspunkt und ich war seiner. Ganz klar. Ganz deutlich. Ganz viel. Ganz stark.

LU: Also war Ihre Kenntnis von der englischsprachigen Literatur das, was den Anstoß gegeben hat? Sie haben Brinkmann damit angefixt?

RRR: Ja, ganz klar. Ich war selbst fasziniert davon und habe ihm das auch vermitteln können. Und er hat gesagt „Du musst daraus ein Buch machen. Die Literatur kennt hier

keiner.“ Und ich bin dann mit Bananenkisten voller Bücher aus London zurückgekommen. Alles aus Amerika. Dann haben wir angefangen. Brinkmann hat sich beim Übersetzen das Englische angeeignet. Er hat Englisch in der Schule gelernt, aber das war nicht der Rede wert. Bei seinen Übersetzungen war ich immer der Gewährsmann. Trotzdem hat er manche Sachen auch eigenständig übersetzt, aber ich habe das dann kontrolliert und wie das so ist, wenn man zusammenarbeitet, da gibt es keine Struktur, das ist eigentlich immer organisch und praktisch.

LU: Die Aufgabenverteilung hat sich also situativ ergeben?

RRR: Ja, wir haben uns auch ständig gesehen und da hat sich das eingeschliffen. Wir haben getrennt an Übersetzungen gearbeitet, kamen am Ende des Tages aber immer zusammen, haben sie vorgelesen und darüber diskutiert.

#### Vorgänger.

RRR: Das Ergebnis war erst einmal *Fuck You*. Ich bin nicht so ein manischer, arbeitsamer und disziplinierter Schriftsteller wie es Brinkmann war. Mir war der Spaßfaktor sehr wichtig. Dadurch entstand *Fuck You*, erst einmal in der ganz kleinen Oberbaumpresse in Berlin, danach schon bei Schröder, da war er aber noch im Melzer Verlag. Und das war mein Ding. Wenn Sie so wollen war das auch eine Art Zusammenarbeit. Da wurde jeder Text vorgelesen. Wir haben uns dauernd vorgelesen. Das Vorlesen war eine Selbstverständlichkeit. Es gab nichts anderes. Brinkmann hat auch alles, was er geschrieben hat, erst mal jemand anderem gezeigt, einem Vertrauten in diesen Jahren. Die Idee war also, dass ich die amerikanische Literatur herausgebe, aber er war dann auch so besessen von dem Material. Zum Beispiel hat er ja auch Gedichte von Frank O'Hara herausgegeben. Und hat dann gesagt: „Ich will alles machen, ich will mehr machen“. Und dann war es ganz klar, dass wir das zusammen machen. Das hätte ich auch alleine nie so hinbekommen. Einfach durch seine Arbeit, durch seine unermüdliche und nie enden wollende Arbeitseinstellung, die er hatte. *ACID* sollte übrigens „Underground Reader“ heißen.

LU: Ja, das habe ich in den Korrespondenzen gesehen.

RRR: Ja, das war unser Arbeitstitel. Aber plötzlich wurde der Begriff „underground“ so bekannt. Den Begriff habe ich übrigens nachgewiesenermaßen – das hat irgendjemand recherchiert – ins Deutsche gebracht. Und „fuck“, glaube ich, auch. Der erste, der das

Wort in Deutschland zu Papier gebracht hat in einem deutschen Medium, war ich. „Underground“ und „fuck“ das waren meine Beiträge zur deutschen Literatur. Diese beiden Begriffe.

LU: Großartig.

RRR: *Fuck You* ist dann aber eben auch unter Beteiligung von Brinkmann entstanden, wie ich auch an seiner Anthologie *Silverscreen* beteiligt war. Eigentlich wollten wir diese auch zusammen herausgeben, aber ich habe weniger daran gearbeitet als er und auch noch andere Interessen verfolgt zu der Zeit. Es stand noch eine dicke Danksagung drin, aber *Fuck You* hab ich dann allein gemacht. *Fuck You* ist auch parallel zu seinen O'Hara Übersetzungen und zu den *Piloten* entstanden. Die *Piloten* war natürlich ein Riesenspaß, da haben wir immer gelacht.

Netzwerker Brinkmann.

RRR: Brinkmann war ja ein manischer Briefschreiber.

LU: Den Eindruck hatte ich auch.

RRR: Während er zwanzig Seiten geschrieben hat, habe ich eine Seite hingekriegt als Antwort. Wobei bei seinen Briefen auch immer mindestens ein Gedicht enthielten.

LU: Im Archiv hatte ich auch den Eindruck, dass Brinkmann in seiner Funktion als Herausgeber immer die Briefe an Schröder geschrieben hat, dass er die Kommunikation mit dem Verleger abgewickelt hat. Der längste Brief war neun Seiten lang, das wirkte auch etwas manisch auf mich.

RRR: Das ist ja nichts, es gibt von ihm auch vierzigseitige Briefe.

LU: Gut, dass die nicht im Archiv waren, ich hatte nämlich nicht so viel Zeit. In einem Brief hat er dann an Schröder geschrieben, dass er jetzt sofort einen Herausgebervertrag will. Da war er sehr straight und ich hatte den Eindruck, dass er ganz genau weiß, was einem Herausgeber zusteht und dass er das auch dem Verleger gegenüber festigen will.

RRR: Er war Schriftsteller. Er hat sich für alles, auch für diese Verlagswelt, interessiert. Das war ihm wichtig. Er hat an allem regen Anteil genommen. Er hat immer Kontakte gepflegt und geschrieben und auch angeboten, seine Sachen zu veröffentlichen. Das war seine tägliche Arbeit. Das war gar nicht so sehr mein Selbstverständnis. Er war da richtig organisiert. Jeden Tag ist er heruntergelaufen in die Richard-Wagner-Straße. Zur Post, um zu telefonieren, da gab es noch kein Telefon im Haus. Da wurde telefoniert mit Zeitschriften, mit Verlagen.

LU: Es ist interessant, dass Renate Matthaei auch sagte, er sei besessen gewesen. Dann hat sich die Zusammenarbeit mehr oder weniger aus der literarischen Freundschaft heraus ergeben, sodass Arbeit und Privatleben überhaupt nicht getrennt waren?

RRR: Ganz genau.

LU: Brinkmanns prozentuale Beteiligung an den Gewinnen von *ACID* war ein bisschen höher als Ihre. Ist das seinem Arbeitsethos geschuldet?

RRR: Ja, bei unseren Gemeinschaftsarbeiten hat er mindestens doppelt so viel wie ich gearbeitet. Er war ein zwölf-Stunden-Arbeiter. Und das war ich eben nie. Niemand hätte da mithalten können, weil es eben auch übertrieben war und manche haben ja auch von Borderline gesprochen. Das sehe ich aber nicht so. Ich meine, es war einfach nur etwas ins Extreme getrieben, ich war aber immer fasziniert davon. Auch wenn es mich manchmal sehr betroffen gemacht hat. Gleichzeitig war ich aber eben fasziniert von dieser Unbedingtheit, von dieser Gnadenlosigkeit, eine Sache zu verfolgen.

#### Gegenkanon – was weiß ich?

LU: Also im Endeffekt ein Gegenkanon, oder?

RRR: Das passt, ja. Sollte immer so sein: „Guck mal so geht’s auch und das ist nicht die westdeutsche Literatur – ist nicht das, wo man stehen bleiben kann“. Es geht weiter, es gibt ganz viel andere Literatur. Und die Amerikaner haben es entdeckt, dass man eben anders mit Literatur umgehen kann und nicht so dieses – ja, wie soll ich es nennen – dieses sehr akademische. Die Vorstellung, Literatur sei etwas Gehobenes, etwas sehr Besonderes, etwas, was eigentlich nur dem Bildungsbürgertum vorbehalten ist. All das sollte durchbrochen werden. Es gibt ja diesen Satz „Poetry is not made by one but by all“ – das war die Tendenz. Diese Richtung haben wir ausgesucht. Gegenkanon – was weiß ich? Einfach eine Sammlung von Dingen, die in Deutschland so noch nicht bekannt waren. Aber Sie müssen auch sehen, das war auch eine andere literarische Szene – eine andere Stimmung in der Literatur wie im Feuilleton. Ich meine, 1966/67 gab es die erste Besprechung eines Popalbums, eines Beatles-Albums in einer Zeitung. Heute wird jedes Album besprochen. Das war das erste Mal. Dieser Blick – der Blick, der auch dahin geht, das war auch etwas, was wir versucht haben zu schärfen. Popmusik kam auch erst nach den Beatles und Stones. Früher war das Rock, Folk oder Schlager. Das wurde dann auch registriert im Feuilleton. Aber sonst wurde der bestimmt durch die klassische schöne Literatur,

durch den Roman, durch die Essays. *ACID* präsentiert einen Gegenkanon haben Sie gesagt... ja, diese Richtung haben wir versucht.

LU: Als ich mich mit der Tradition der Anthologie beschäftigt habe, hatte ich den Eindruck, das *ACID* als Anthologie in großen Teilen an die traditionelle Form anknüpft, aber inhaltlich eben völlig dagegen steuert. Woher wussten Sie denn, was ein Herausgeber für Aufgaben hat? Wie muss ich mir das vorstellen?

RRR: Na ja, indem Sie meinetwegen Menschheitsdämmerung, die Sammlung von der expressionistischen Lyrik,<sup>464</sup> in der Hand haben. Da sehen Sie ja, wie eine Anthologie aussehen muss.

LU: Das war tatsächlich meine These, dass sich die Arbeitsweise insofern tradiert, als man die Struktur in anderen Anthologien sieht und dann reproduziert – bis zu einem gewissen Grad.

RRR: Ja, so haben wir das gemacht. Es ist meist dasselbe Prinzip. Gedichte, entweder mit oder ohne Original, einen Apparat dazu und die Bemerkungen der Herausgeber.

LU: Man sieht hier eigentlich, wie stark die kohärente Seite sozialer Praxis ist. Sie ist bzw. kann sehr stabil sein, wenn sich Akteure an Vorbildern abarbeiten.

RRR: Schon, aber wir waren ja auch keine Künstler. Ich meine, es gibt ja wirklich auch Buchprojekte, die mit jedem traditionellen Element spielen. Das war gar nicht unser Anliegen. Der Inhalt war unser Anliegen.

LU: Die Form war nur das Vehikel?

RRR: Die Anthologie war die einfachste Form, die wir kannten. Was allerdings die traditionelle Form durchbricht, ist vielleicht, dass wir auch viele Bilder drin haben. Diese sind sehr heterogen und auch an manchen Stellen sogar austauschbar, weil wir es schlicht abbildern wollten. Schröder war das aber sogar zu wenig. Schröder hat viel mehr Bilder gewollt, Bilder, Bilder, Bilder. So viele hatten wir dann gar nicht mehr. Das ist wahrscheinlich der einzige Aspekt, bei dem *ACID* von der traditionellen Literaturanthologie abweicht.

LU: Durch die Medienkombination definitiv.

RRR: Da waren wir die ersten, die also das revolutionäre Ding gemacht haben, dass wir auf ein schwarz-weißes Foto ein Gedicht draufgelegt haben. Wow.

---

<sup>464</sup> Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Ernst Rowohlt 1920.

## Auswahl und Anordnung.

LU: Haben Sie die Reihenfolge der Beiträge auch zusammen beschlossen?

RRR: Ja, die haben wir zusammen geplant.

LU: Und nach was für Kriterien?

RRR: Nach welchen Kriterien...

LU: Wissen Sie das vielleicht noch?

RRR (blättert durch *ACID*): Also, als wir die Beiträge bearbeitet haben, haben wir mit denen angefangen, die uns am meisten gefallen haben. Von diesem Tom Veitch haben wir auch ein weiteres Buch gemacht. Donald Barthelme passt hier überhaupt nicht rein. Also ist auch viel Mist drin. Da hat sich Brinkmann sehr geärgert, weil es zu hippiemäßig war. Aber ich fand das wichtig. Die ersten Seiten sind besser als die letzten, würde ich sagen.

LU: Also eine qualitative Anordnung, maybe?

RRR: Vielleicht. Aber das Material ist ja auch so heterogen. Man kann es vielleicht gar nicht richtig strukturieren. Die Auswahl lief ähnlich ab. Wir haben auch ausgewählt, so wie wir lustig waren. Also da gab es auch keine Systematik.

LU: Die Auswahlkriterien sahen aus wie ‚alles, was cool ist‘.

RRR: Richtig. Alles, was uns gefallen hat. Und das, was Lacher gab. Wir haben uns auch immer totgelacht. Das war immer schon ein Qualitätsmerkmal, wenn man lachen konnte.

LU: Mich würde das Nachwort noch interessieren. Da steht, dass *ACID* eine Anthologie sei und dann wird aber auch gesagt, es sei eine Materialsammlung mit Lesebuchcharakter? Das ist ja schon wieder eine ganz andere Gattung. Und da interessiert mich, was Ihr Verständnis davon war, was eine Anthologie ist und wie sie sein muss. Also mehr die Form.

RRR: Na ja, vielleicht ist Materialsammlung wirklich der richtigere Begriff. Eigentlich waren die Kriterien doch die: all das, was in Deutschland, vielleicht auf Ablehnung oder auf Kritik stoßen würde, was unbekannt ist oder was hier nicht angefasst wurde. All diese Dinge. Das sehen Sie ja in jedem Text eigentlich. Da gab es Wilhelm Meister und Karl Krolow zu der Zeit in Deutschland. Alles andere war natürlich eine Provokation. Und das war eigentlich das Kriterium. Der Maßstab oder der Filter, mit dem wir sortiert haben.

Was wollen Sie mehr?

RRR: Ich habe das Nachwort auch eben, ich geb's zu, nochmal ein bisschen diagonal gelesen. Und da habe ich einen Begriff gesehen, den ich mir nochmal vor Augen geführt habe, den Brinkmann viel benutzt hat. Der Begriff der Gegenwart. Er hat immer darüber gesprochen, dass man in den Gedichten die Gegenwart spüren müsste, die Existenz. Und genau das ist eigentlich die Beschreibung dieser Lyrik, die in *ACID* versammelt ist. Im Vergleich zu dieser hochartistisch tollen deutschen Lyrik, die es gibt. Ich meine, ja das ist großartig, was es da zurzeit für Autoren und Autorinnen gibt. Aber es ist so ein hoher Abstraktionsgrad. Nehmen Sie auch ein paar Trendwords, ein paar Buzzwords raus, es hätte auch vor 50 Jahren geschrieben worden sein. Und das haben wir anders gemacht. Diesen Begriff Gegenwart, das Bestehen darauf, das Gegenwart in der Literatur abgelichtet und existieren muss.

LU: Auch in Verbindung mit der Neuen Sensibilität.

RRR: Ja, das war so ein Begriff.

LU: Eine deutliche Gegenwartsemphase und dass die Gegenwart ein Stofflieferant der Literatur ist. Das fand ich sehr interessant. Haben Sie und Brinkmann das Nachwort zusammengeschrieben?

RRR (blättert wieder in *ACID*): Ja, das haben wir richtig zusammengeschrieben. Zusammen formuliert. Es war immer dieselbe Situation. Er mitten in seinem Zimmer, indem er auch geschlafen hat. Er und Marleen haben zwei getrennte Zimmer gehabt. Warum eigentlich? Na ja, weil die Frau und das Kind einen ganz anderen Rhythmus hatten. Den hat er überhaupt nicht mitgemacht den Rhythmus. Gar nicht. Das war also immer dieselbe Situation, in seinem Zimmer, sein großer Tisch, irgendwie ein alter Auszichtisch. Ich saß ihm immer gegenüber. So war das immer, bei den *Piloten*, bei Frank O'Hara, bei *Keiner weiß mehr*. Ich sehe das noch, wie wir das richtig zusammengeschrieben haben. Die letzten Sätze des Nachworts waren wichtig. Es war 1968/69 und da wurde der Druck immer größer, politisch zu sein oder die politischen Dimensionen mit rein zu nehmen. Aber das war erstens nie ein Filter für uns und zweitens haben wir das eben auch angezweifelt, dass das richtig ist. „Politische Schriftstellerei kann nur ein Polizei-Universum bestätigen“, wow und dann auch noch von Roland Barthes. Was wollen Sie mehr?<sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> Rygulla, Ralf-Rainer: Persönliches Interview mit dem Herausgeber von *ACID* in Frankfurt am 17.01.2020.

\*\*\*

Dieses Interview musste ich deutlich kürzen. Einer der Beweggründe für das Interview war, Rygullas Perspektive einzubringen, weil, wie wir jetzt wissen, Brinkmann ein mani-scher Briefeschreiber war und somit fast ausschließlich seine Briefe überliefert sind. Rygulla ist sehr häufig zu Brinkmann abgeschweift, als sei er eher routiniert darin, über ihn als über sich selbst zu sprechen. Da ich aber genau darauf nicht hinauswollte, habe ich die meisten Passagen getilgt – eine weitere biografische Aufarbeitung Brinkmanns sollte dieses Interview nicht werden.

Dass sich bei Gattungen und Publikationsformen wie der Anthologie eine Insti-tutionalisierung von Praxis zeigt, die Handlungsweisen steuert, wird in den Selbstaussagen Rygullas deutlich, der im Interview anmerkt, er habe andere Anthologien zur Hand ge-nommen und dann gewusst, was er als Herausgeber zu tun habe. Diese Perspektive allein impliziert aber einen Strukturkonservatismus, der die inhärente Wandlungstendenz sozi-aler Praxis nicht berücksichtigt. Demgegenüber muss die individuelle Handhabung der Herausgeber mit der Publikationsform Anthologie betrachtet werden, die für Rygulla vor-rangig zum Medium des Lustprinzips: Wenn Rygulla über sich selbst spricht, dann tritt deutlich sein literarischer Hedonismus hervor – Auswahl und selbst die Anordnungslogi-ken sind geprägt von hedonistischen Bewertungsparametern, von persönlichem Interesse und der Absicht, neue Literatur zu präsentieren. Für Brinkmann hingegen zum Medium der Einübung einer neuen Sensibilität und der Deutung, indem er mit „Der Film in Wor-ten“ eigene poetologische Überlegungen in *ACID* integrierte. Es zeigen sich also ver-schiedenen Ebenen der Bedeutungsgenerierung. Während Rygulla sagt, dass sie keine Künstler waren, gilt das für Brinkmann als Autor nicht. Die Vermutung liegt nahe, dass das Selbstverständnis der engen Freunde und Herausgeber u.a deswegen auseinanderlag.

Während die *ACID*-Herausgeber ihre Anthologie mit einem Nachwort abschlie-ßen, wählte ihre Kollegin Renate Matthaei ein Jahr später das Vorwort, um sich direkt zu Beginn der *Trivialmythen* an die Leser\*innen zu richten. Wie dieser Peritext verfährt, bildet somit den Anfang des folgenden Kapitels zu dieser Anthologie.

### 3.3 Renate Matthaei: *Trivialmythen* (1970)

#### 3.3.1 Praktiken der Herausgabe: Renate Matthaei

Es ist die Aufgabe des Schriftstellers,  
die Realität zu erfinden,  
nicht die Fiktion zu erfinden.  
Die Fiktion existiert schon.<sup>466</sup>

*Textverfahren: Vorwort der Herausgeberin.* Dass die Anthologie *Trivialmythen* mit ihrem Vorwort den geforderten Umgang mit neuen literarischen Techniken (hier: Textverfahrensweisen der Pop-Literatur) selbst einlöst, zeigt sich direkt zu Beginn: Matthaeis Vorwort beginnt mit einem sich über 13 Zeilen erstreckenden Zitat des britischen Schriftstellers James Graham Ballard, dessen letzte zwei Zeilen Matthaei paraphrasiert und als ‚Grundthese‘ der Anthologie vorstellt. Allerdings kann die Einbindung von Ballards Zitat nicht nur als spezifische literarische Technik angesehen werden, denn „Zitate sind grundsätzlich Form- und Strukturprinzip von Pop“,<sup>467</sup> sondern auch als Motto. Dafür, dass Ballards Zitat als Motto gefasst wird, spricht, dass es ohne genaue Quellenangabe auftritt, sich in seiner Typografie (kursiv) vom restlichen Text abhebt und mit dem Vorwort und somit mit der Textsammlung inhaltlich in Beziehung steht. Dagegen spricht allerdings, dass das Motto von Genette als „stumme Geste [...], deren Interpretation dem Leser überlassen bleibt“<sup>468</sup> definiert und häufig isoliert auf der fünften unpaginierten Recto-Seite und somit vor dem Vorwort eines Werks positioniert wird. Das ist bei den *Trivialmythen* nicht der Fall, da Ballards Zitat sowohl räumlich als auch argumentativ mit Matthaeis Vorwort verknüpft ist.

Während Matthaei ihre Forderung nach neuen literarischen (Pop-)Techniken also in ihrem Vorwort selbst performativ durchführt, verfährt sie mit der Pop-Poetik nicht vergleichbar konsequent, denn die Beziehung zwischen Literatur und Medien wird – entgegen der aufgehobenen Dichotomie – als parasitär verstanden:

Sie [sc. die Anthologie *Trivialmythen*] ist entstanden als Beweis, daß Literatur möglich ist auch und gerade dann, wenn die allgemeine Fiktionalisierung der Umwelt ihr das Monopol auf Imagination streitig macht. Die ‚Bilder‘ des Konsums, mit denen Fernsehen, Film,

---

<sup>466</sup> Ballard, J. G. zitiert nach Matthaei, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 7-10. Hier: S. 7.

<sup>467</sup> Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André (Hg.): *Popliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 44.

<sup>468</sup> Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte*, S. 141-156 und insbesondere S. 152.

Illustrierte, Zeitung, Mode, Sport oder Beatshows unser Gehirn füttern, zapfen der Literatur ständig Energie ab. Aber sie führen ihr gleichzeitig auch ständig neues poetisches Material zu.<sup>469</sup>

Deutlich wird hier der Gegensatz zwischen Literatur und ‚fiktionalisierter Umwelt‘ aufrechterhalten, indem letztere der Literatur, die ohnehin durch die zirkulierenden Bilder der Massenkultur ‚geschwächt‘ sei, die Vormachtstellung absprechen will. Relativiert wird dieser Antagonismus durch die Möglichkeit, die Ausformungen der Massenkultur als Stofflieferanten für die Literatur zu betrachten. Diese Perspektive zeigt sich bereits in Brinkmanns Essay „Einübung einer neuen Sensibilität“, in dem Brinkmann dafür plädiert, den Umgang mit der materiellen Umgebung in die literarische Praxis einfließen zu lassen (vgl. Kapitel 3.2.2). Matthaei zufolge ist es die Intention der Anthologie, „die Rückkopplung zwischen dem ‚fiktionalisierten‘ Environment und der Literatur zu erleichtern“, was sowohl den Gebrauchscharakter des Sammelwerks impliziert als auch den oben beschriebenen Prozess des ‚Energie Abzapfens und Zuführens‘ abstrahiert und somit Literatur und Medien zwar nicht völlig versöhnt, aber beide Felder weiter annähert.

Nach Matthaei werde dabei die ‚fiktionalisierte‘ Umwelt als Natur dargestellt (Naturalisierung) und inszeniert;<sup>470</sup> ein Konzept, das sich bereits in Roland Barthes Essayammlung *Mythen des Alltags* findet. Die Sammlung ist zweigeteilt: Zu Beginn stellt Barthes verschiedene Alltagsmythen vor, die den Großteil des Werks ausmachen. Im Anschluss offeriert Barthes zudem eine (ideologiekritische) Theorie des Mythos, die deutlich mehr als der erste Teil Einfluss auf die Programmatik der Anthologie hatte:

Grundlegend hat vielmehr die zweite Hälfte der Mythologies gewirkt, in der Barthes, wie man will, eine Theorie einer Methode, ein Kalkül nachgeliefert hat, ein kleines, sehr robustes und sehr effektives ideologiekritisches Theoriemaschinchen, das das Funktionieren der einzelnen Mythen begreiflich machen soll.<sup>471</sup>

Dieses Theoriemaschinchen funktioniert sodann wie folgt: Signifikant und Signifikat bilden im ersten Schritt das Zeichen (‚Form‘ bei Barthes), das im sekundären semiologischen System das Signifikat ersetzt und in der Verbindung mit dem (gleichbleibenden) Signifikanten das Zeichen zweiter Ordnung (‚Bedeutung‘ bei Barthes) bildet.<sup>472</sup> Eine darauf folgende erneute metonymische Verschiebung bzw. eine weitere ‚Deformation‘ des Signifikanten führt zu einer Naturalisierung der mythischen Aussage, nach Matthaei zu einer ‚fiktionalisierten‘ Umwelt.

---

<sup>469</sup> Matthaei, Renate: Vorwort, S. 7.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 196.

<sup>472</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964, S. 92f.

Durch diese Inszenierung sei eine „zweite Künstlichkeit“ erforderlich, um die ‚fiktionalisierte‘ Umwelt als solche enttarnen zu können, was in einer Literatur münde, die „den medialen Abfall, der sich am Rand unseres Bewußtseins [...] speichert, aufnimmt und einen neuen Umgang mit ihm probiert.“<sup>473</sup> ‚Abfall‘ verwendet Matthaei in diesem Zusammenhang jedoch nicht im Sinne von Müll, sondern im Sinne von Überresten.<sup>474</sup> Erneut wird auf die Handhabung von Literatur verwiesen, an dieser Stelle auf der Ebene der Textproduktion, denn der Umgang mit dem medial vermittelten Material soll, wie bereits erwähnt, von speziellen *Techniken* angeleitet sein, womit Matthaei – ohne es näher auszuführen – auf die zentralen literarischen Pop-Techniken „wie z.B. Cut-up [...], Montage, Collage, Sampling oder Mixing“<sup>475</sup> anspielt.

Dabei macht Matthaei deutlich, dass auch die Absicht dieser Anthologie (wie *ACID*) von der englischsprachigen Literatur inspiriert sei, insbesondere von der Kunstrichtung Pop-Art, Schriftstellern wie William S. Burroughs und James Graham Ballard und dem Literaturwissenschaftler und -kritiker Leslie Fiedler.<sup>476</sup> Allerdings zeige sich auch in der deutschsprachigen Literatur „die Entdeckung der Zivilisationsstimulantien für die Literatur“,<sup>477</sup> wie etwa bei Elfriede Jelineks Debutroman *bukolit*. Obwohl diese Thematik kein Novum sei, benötige sie einen Punkt, an dem sie sich verdichten könne, um als aktuelle literarische Richtung erkannt werden zu können.<sup>478</sup>

Während die gewählte Publikationsform im Nachwort von *ACID* reflektiert wird und Brinkmanns Überlegungen zur Anthologie im Allgemeinen und zu *ACID* im Speziellen in den Korrespondenzen nachvollzogen werden können, geht Matthaei in ihrem Vorwort nur an einer Stelle auf ein Charakteristikum der Anthologie ein: Sie weist darauf hin, dass die Beiträge, wenn man den Autor\*innen dasselbe Thema vorgäbe, zu ähnlich sein können. Allerdings betont sie, dass das „persönliche Interesse“, das jedem Beitrag inhärent sei, der entscheidende Faktor sei, der zu unterscheidbaren Beiträgen führe.<sup>479</sup> Die gleiche Vorgehensweise verfolgte auch Matthaeis KiWi-Kollege Dieter Wellershoff bei seinen Anthologien *Ein Tag in der Stadt* und *Wochenende*. Dass das wahrscheinlich kein Zu-

---

<sup>473</sup> Matthaei, Renate: Vorwort, S. 8.

<sup>474</sup> Renate Matthaei: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

<sup>475</sup> Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André (Hg.): *Popliteratur. Eine Einführung*, S. 4.

<sup>476</sup> Vgl. Matthaei, Renate: Vorwort, S. 8.

<sup>477</sup> Ebd.

<sup>478</sup> Vgl. ebd.

<sup>479</sup> Vgl. ebd.

fall war, deutet der Umstand an, dass Wellershoff laut Matthaes Erinnerung der wahrscheinliche Titelfinder der *Trivialmythen* und als einer der Autoren derselben über ihr Vorhaben informiert war:

Also, man sollte nicht unterschätzen, dass auch Dieter Wellershoff beteiligt war und bei ihm war es so, dass er gleichzeitig einen Essay über Trivilliteratur schrieb und er hat auch mit einem Text zu der Anthologie beigetragen. Ich vermute, da ich mich auch nicht erinnere, dass Brinkmann den Titel vorschlug, dass der Titel von Wellershoff kam, da er ein exzellenter Titelfinder war.<sup>480</sup>

Wellershoff hatte darüber hinaus jedoch auch Einfluss auf das Vorwort der Anthologie, dessen Überarbeitungsprozess in Teilen rekonstruierbar ist, denn den Korrespondenzen lässt sich entnehmen, dass das abgedruckte Vorwort die letzte von insgesamt drei Fassungen ist. Die erste sendete Matthaei Schröder nicht zu, da Wellershoff ihr davon abriet: „Ich hatte schon ein Vorwort geschrieben, aber Wellershoff fand, es sei viel zu frech und unverschämt. Jetzt schreibe ich etwas Seriöseres oder eine Mischung.“<sup>481</sup> Die zweite Fassung, die im März 1970 verfasst und zu einem unbekanntem Zeitpunkt übermittelt wurde, unterscheidet sich deutlich von der endgültigen Fassung des Vorworts, indem Matthaei dort auf eine Kommentierung von Ballards Zitat und der einzelnen Beiträge – bis auf Chotjewitz‘, Nettelbeck und Widmers – verzichtet. Signifikant erscheint die veränderte Kommentierung von Nettelbecks Beitrag: Während die gedruckte Fassung inhaltlich nur auf Nettelbecks Beitrag verweist, bezieht sich Matthaei in der zweiten Fassung selbst in den Kommentar mit ein: „Nettelbeck half auf andere Weise, das Buch (und in der Verlängerung davon mich selbst) als Trivialmythos zu sehen.“<sup>482</sup> Die endgültige Fassung erscheint im Gegensatz dazu bereinigt, denn es findet nur ein Minimum an Interpretationsvorgabe und Selbstthematisierung von Matthaes Eingang in den Text.

Dass Matthaei weder im Vorwort noch in den Korrespondenzen die Publikationsform Anthologie in derselben Weise wie Brinkmann reflektiert, liegt vermutlich daran, dass diese lediglich ein Vehikel für die literarische Form Essay darstellte, deren Transformation für Matthaei im Vordergrund stand. Der Brief, den sie an Nettelbeck<sup>483</sup> und die anderen Autor\*innen, die sie für die *Trivialmythen* gewinnen wollte, schrieb, zeigt ihr Interesse an der Herausgabe eines Sammelwerks auf:

---

<sup>480</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

<sup>481</sup> Ebd.

<sup>482</sup> Matthaei, Renate: Vorwort, März 1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>483</sup> Nettelbeck integrierte Matthaes Brief in seinen Beitrag für die *Trivialmythen*, worauf ich im nächsten Unterkapitel eingehen werde.

Sehr geehrter Herr Nettelbeck. Ich möchte Sie dafür gewinnen, an einem Buch mitzuarbeiten, das ich für den März-Verlag plane: Generalthema „Trivialmythen (um es einmal so zu nennen). Ich skizziere Ihnen schnell, woran ich dabei denke: es sollen Texte sein, die die Gattung „Essay“ umfunktionieren. Folgende Themen oder besser Stoffkomplexe wären denkbar: Idole [...], Film [...], Literatur [...], modische Tendenzen in Kleidung, Verhalten, Konsum. [...] Das Material soll nun nicht diskursiv analysiert werden. Interessant fände ich, wenn so viele Muster wie möglich ausprobiert würden, also nicht die einseitige Benutzung eines Schemas [...], sondern die verschiedensten Aufbaumöglichkeiten, die kollageartigen Charakter haben können [...]. [...] Ich würde mich nur freuen, wenn Sie überhaupt Spaß an der Sache fänden und Lust hätten, innerhalb der Gattung „Essay“ etwas zu verändern.<sup>484</sup>

Insbesondere der letzte Satz des Zitats verdeutlicht, wie der Essay ‚umfunktioniert‘ werden soll, nämlich *innerhalb* seiner bisherigen Gattungsgrenzen, indem die bislang gattungsbestimmenden Schreibverfahren (hier: diskursive Analyse) von neuen abgelöst werden, um den angestrebten Themenkomplex Trivialmythen erschließen zu können: „Keine Analyse, keine Illustration, sondern Techniken [...]“. <sup>485</sup> Matthaes Vorhaben ist somit kein Abgesang an die Gattung, sondern an ihre bisherige Einbindung in *akademische* Zusammenhänge und an die damit einhergehende Funktion. Die Transformation des Essays vollzieht sich demnach sowohl thematisch als auch auf der Ebene der Textverfahren, die – und hier wird die Nähe zu *ACID* deutlich – stark von der amerikanischen Literatur und ihren literarischen Techniken inspiriert ist. Als Vertreter wird in diesem Zusammenhang William Burroughs genannt, dessen *Nova Trilogie* (der letzte Teil erschien 1964) anders als seine vorherigen Werke mittels der Cut-up-Technik verfasst wurde und damit auch deutschsprachige Autoren wie z.B. Carl Weissner und Jürgen Ploog beeinflusste. Es wird also deutlich, dass die Autor\*innen der Anthologie angehalten werden,

mit Postulaten zu brechen, die die Schreibweisen im Genre einschränken: das Postulat des diskursiv-fortlaufenden Textes, das Postulat der Reinheit dieses Textes, das diskontinuierende Elemente wie Verweisungen und Fußnoten, aber auch Bilder zu vermeiden nahelegt.<sup>486</sup>

Demnach unterscheiden sich die Intentionen der Anthologist\*innen deutlich voneinander: Während Brinkmann und Rygulla eine Szene vermitteln wollen und Wellershoffs Anthologien eine Proberbühne für Autor\*innen schaffen soll, strebt Matthaei einen neuen Umgang mit dem Essay an, weshalb sie nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form der Beiträge vorgibt. Der Gebrauch der Publikationsform Anthologie erscheint so lediglich

---

<sup>484</sup> Nettelbeck, Uwe: Generalthema Trivialmythen (um es einmal so zu nennen). In: Renate Matthaes (Hg.): *Trivialmythen*, S. 151-179. Hier: S. 151f.

<sup>485</sup> Matthaes, Renate: Vorwort, S. 8.

<sup>486</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 175.

als Mittel zum Zweck. Zwar beschreibt Matthaei das vorgegebene Thema der Anthologie als ‚konform‘, revidiert diese Aussage aber sogleich wieder, indem sie im nächsten Abschnitt betont, dass sich ihre Definition von Trivialmythen während der Entstehung der Anthologie verändert habe, was sowohl den heterogenen Charakter des Themas als auch den schon bei *ACID* zu beobachtenden epistemischen Charakter der herausgeberischen Praxis verdeutlicht.

Zu Matthaeis veränderter Definition habe u.a. Brinkmanns Foto-Essay „Wie ich lebe und warum (1970)“ beigetragen. Die gewählte Darstellungsform reiht sich ein in die bisherigen Bemühungen Brinkmanns, den Essay zu modifizieren, denn bereits sein Radio-Essay „Einübung einer neuen Sensibilität“ erweitert durch die Wahl des Mediums und die damit verbundene Möglichkeit der intermedialen Einbettung von Musikstücken die Gattung. Während in seinem Radiobeitrag das sprachliche Medium noch deutlich überwiegt, konstituiert sich „Wie ich lebe und warum (1970)“ bis auf den Titel ausschließlich durch eine Bilderserie – auf die für das Genre des Foto-Essays übliche Kommentierung der Bilder verzichtet er hingegen. In dem zuvor in *ACID* erschienen Essay „Der Film in Worten“ erläutert er seine Poetologie und erteilt er dem Medium Sprache und seiner Funktion als Vermittler eine Absage: „Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung.“<sup>487</sup>

Der Beitragstitel kündigt an, dass in den nachfolgenden Bildern Brinkmanns Lebensweise („wie ich lebe“) und Sinn derselben zum Ausdruck kommt („warum ich lebe“ bzw. „warum ich so lebe“) – mit der zeitlichen Einordnung der Entstehung der Bildserie betont er, in welcher Gegenwart diese Momentaufnahmen entstanden sind. Das erste Foto zeigt eine halb geöffnete Wohnungstür, in der ein Schlüssel steckt – der Wohnungsinhaber hat offenbar aufgeschlossen. Es folgen zwei Bilder – eines, das die Straße vor dem Wohnhaus zeigt und offenbar aus dem Fenster der Wohnung gemacht wurde und eines, vielleicht im Innenhof aufgenommen, das das Wohnhaus von außen zeigt. Das vierte und fünfte Bild – wieder im Inneren der Wohnung – zeigen das Waschbecken im Badezimmer und wahrscheinlich das Schlafzimmer, in dessen Tür eine Frau steht (Maleen Brinkmann?). Das letzte Bild der Seite zeigt eine Treppe, die nach unten führt. Insgesamt

---

<sup>487</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: Ders./Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*, S. 381-389. Hier: S. 381.

lassen sich vier Bilder von Treppen, die nach unten oder oben führen und somit Bewegung vermitteln, finden, allerdings verbinden sie nicht die Innen- und Außenaufnahmen, um beispielsweise die Bewegung des Fotografen zwischen den Bildern zu verdeutlichen.



ABBILDUNG 9: WIE ICH LEBE UND WARUM (1970)  
(IN: RENATE MATTHAEI (HG.): *TRIVIALMYTHEN*, S. 68-70).

Es scheint vielmehr, als seien die Treppen eine Metapher für eine Zustandsveränderung, denn in einem Bild sehen wir (wahrscheinlich) Maleen Brinkmann an einem Tisch sitzen, während nur ihr Kopf zu sehen ist, worauf das Bild einer Treppe folgt, die nach unten führt. Das nächste Bild hingegen zeigt einen nackten Frauenunterkörper (Maleens?) auf einem Bett. Der Foto-Essay endet, wie er begonnen hat, mit einer Tür, vermutlich die Haustür, die geschlossen ist; wieder steckt der Schlüssel. Dadurch ergibt sich eine Rahmung der Bildserie, mit der die Betrachter\*innen zunächst eingeladen werden, dem Auge des Fotografen zu folgen, um am Ende nicht nur die Wohnung, die zunächst für sie aufgeschlossen wurde, wieder zu verlassen, sondern das gesamte Wohnhaus.

Auf den Bildern zeigen sich überwiegend Ausschnitte alltäglicher Gegenstände, Perspektiven und teils auch Menschen. Als poetologischer Begleittext zu dieser Form der Gegenwartsbeobachtung kann u.a. ein Abschnitt aus Brinkmanns posthum erschienen Band *Rom, Blicke* gelesen werden:

Ich will durch diese Gegenwart gehen, und ich gehe auch da durch, ich habe keine andere Zeit als die Zeit, in der ich lebe, und da will ich wissen, in welchem Zustand ich lebe, in welchen Augenblicken, und was diese Augenblicke enthalten, welche sinnlichen Eindrücke, und was sie enthalten [...].<sup>488</sup>

<sup>488</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt 1979, S. 162.

Der Abschnitt versammelt die Schlagworte Zeit, Bewegung und Wahrnehmung, die direkt an das Subjekt Brinkmann gekoppelt sind. Wie bei der wechselnden Perspektive des Foto-Essays ist auch hier die Bewegung die notwendige Voraussetzung für die (sinnliche) Erkundung der eigenen Zeit, genauer: der eigenen Gegenwart. Erst durch sie können die Verhältnisse, die das *jetzige* Leben des Subjekts bestimmen, erkannt werden. Die Gegenwartsemphase bedeutet auch, dass diese Bewegung ohne Berücksichtigung von Vergangenheit und Zukunft stattfindet, denn das Subjekt hat nur die gegenwärtige Zeit als eine Aneinanderreihung von Augenblicken.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass sowohl Brinkmann in seinem Essay „Der Film in Worten“ als auch Matthaei in ihrem Vorwort das Wort „Rückkopplung“ verwenden. Diese Beobachtung ist nicht nur ein gelungener Übergang zum Einfluss Brinkmanns auf die Entstehung der Anthologie *Trivialmythen*, sondern auch ein Umstand, der mir just in diesem Moment aufgefallen ist: Obwohl ich in beiden Zusammenhängen über die Wortwahl gestolpert bin, ist der Begriff doch primär ein kybernetischer Terminus. Es ist lediglich eine Vermutung, aber die gleiche Wortwahl ist vielleicht ein Hinweis auf Brinkmanns und Matthaeis enge Zusammenarbeit bei KiWi, die es Brinkmann auch ermöglichte, auf die Anthologie Einfluss zu nehmen und das sogar ganz fundamental: „Er hat mich immer bedrängt, als ich die *Grenzverschiebungen* machte. Er sagte: ‚Aber der Essay muss dazu!‘ Und dann habe ich mich damit beschäftigt und war auch angetan von der Idee. Er konnte sehr obsessiv sein.“<sup>489</sup> Abbildung 10 zeigt Brinkmann, Wellershoff und Matthaei (v. l. n. r.) 1964 beim Gespräch im Garten von KiWi. Es liegt nahe, da sich die Konstellation der Akteure offenbar in den nachfolgenden Jahren nicht wesentlich geändert hat, dass die Anthologie in einer ähnlich kollaborativen Situation ihren Ursprung nahm. Allerdings gilt dies nur bis ungefähr 1970, denn Brinkmann zerstritt sich sowohl mit Matthaei als auch mit Schröder:

Matthaei: [...] Manche haben aber auch darunter gelitten, im Verlag war er [Brinkmann, L.U.] nicht besonders beliebt.



ABBILDUNG 10: ROLF DIETER BRINKMANN, DIETER WELLERSHOFF UND RENATE MATTHAEI (V.L.N.R.) IM GARTEN DES VERLAGS KIEPENHEUER & WITSCH (DI BELLA, ROBERTO: VIER FRAGEN ZU ROLF DIETER BRINKMANN. IN: DERS.: *DAS WILDGEFLECKTE PANORAMA EINES ANDEREN TRAUMS*, [HTTP://WWW.BRINKMANN-WILDGEFLECKT.DE/RENATE-MATTHAEI/](http://www.brinkmann-wildgefleckt.de/renate-matthaei/) (ZUGRIFF AM 06.06.2019).

<sup>489</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

Utsch: Das schrieb auch Jörg Schröder in *Immer radikal, niemals konsequent*.

Matthaei: Ja, er hatte es sich hinterher mit jedem verdorben, auch mit Schröder. Mit mir aber auch. Es ging einfach nicht mehr. Aber in dieser Zeit bis 1970 hat er mir natürlich immer Bücher geschenkt, „in Liebe und Freundschaft“.<sup>490</sup>

Ob Brinkmanns Foto-Essay oder auch Nettelbecks Montage, die Beiträge der Autor\*innen tragen alle dazu bei, Alltagserfahrungen zu entautomatisieren und damit sowohl ihre selbstverständliche Naturalisierung zu hinterfragen als auch die daraus resultierende vermeintliche Bedeutungslosigkeit anzuzweifeln:

Zwischen diesen Grenzgängern des Trivialen breitet sich die Phantastik eines Stoffs aus, der, von seinen gewohnten Zusammenhängen befreit, deutlich zeigt, daß er dazu gemacht ist, die Banalität unserer Erfahrung zu transzendieren.<sup>491</sup>

Die abschließenden Sätze des Vorworts reformulieren sodann die Grundzüge der Pop-Poetik: „Insgesamt ist das, was vorliegt, ein Konzentrat der Oberfläche, die, gerade weil sie sich als Oberfläche versteht, auch mehr ist: Poesie und *Polemik*.“<sup>492</sup> Entgegen einer hermeneutischen Herangehensweise und der damit verbundenen textuellen Tiefenanalyse, zeichnet sich die Pop-Poetik – und das ist ihre Polemik – durch Oberflächenästhetik aus. Demnach ist der Sinn nicht ‚unterhalb‘ der Oberfläche zu finden, sondern *auf* der Oberfläche. Diese konstituiert durch die Zusammenführung verschiedener Quellen einen Verweisraum, der durch die verschiedenen Pop-Techniken hergestellt wird.<sup>493</sup> Nach Brinkmann ist die Oberfläche jedoch nicht abstrakt zu verstehen, sondern als physisch greifbarer Raum, der somit *erfahrbar* wird: „Die Beschränkung auf die Oberfläche führt zum Gebrauch der Oberfläche und zu einer Ästhetik, die alltäglich wird.“<sup>494</sup> Die in der Anthologie versammelten Beiträge versteht Matthaei als Essenz dieser Oberfläche, die um ihre Oberflächlichkeit weiß.

In Bezug auf Brinkmanns Foto-Essay lässt sich das Zitat weiter erläutern: Der Oberfläche, wie sie die Fotos repräsentieren, fehlt die Tiefendimension – allerdings nur, wenn Tiefe über den Sinn definiert wird und nicht über die Sinnlichkeit, wofür Brinkmann plädiert. Für die Sinnlichkeit des literarischen Endprodukts ist der ausführende Akteur maßgeblich verantwortlich, der das vorhandene Material selektiert und anordnet und – wie bei „Wie ich lebe und warum (1970)“ – mit einem subjektbezogenen Titel versieht: „Die Möglichkeit des eigenen Ausdrucks liegt im Arrangement der Fertigteile, sobald die

---

<sup>490</sup> Ebd.

<sup>491</sup> Ebd., S. 9.

<sup>492</sup> Ebd., S. 10. Hervorh. i. Orig.

<sup>493</sup> Vgl. u.a. Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André (Hg.): *Popliteratur. Eine Einführung*, S. 43ff.

<sup>494</sup> Brinkmann: *Der Film in Worten*, S. 388.

psychische Dimension dessen, der das macht, darin enthalten ist!<sup>495</sup> Brinkmann betont damit die Bedeutung des Subjekts für die literarische Produktion, nicht die der Subjektform Autor, was nicht nur einen wichtigen Teil seiner Poetik begründet, sondern auch seines auktorialen Selbstverständnisses, denn der Ausgangspunkt seiner schriftstellerischen Aktivität, und das klang bereits an, ist die Selbst- und Gegenwartsbeobachtung. Durch die intermedialen und intertextuellen Grenzgänge der Werke, ob Collage, Radio-Essay oder Foto-Essay, die sich durch die Anordnung von *Fertigteilen* konstituieren, wird sowohl die Funktion der Autor\*innen als auch die Urheberschaft dieser künstlerischen Erzeugnisse in Frage gestellt. Bei Anwendung literarischer Techniken wie der Montage wird somit die Autorschaft und Urheberschaft eines Werks durch Auswahl und Anordnung bereits vorhandener künstlerischer Elemente begründet, sodass sich hier eine erneute Nähe herausgeberischer und auktorialer Praktiken zeigt.

„Um es einmal so zu nennen“: *Nettelbecks Zitatmontage in praxeologischer Perspektive*. Nettelbecks Beitrag ist in mehrfacher Hinsicht für dieses Kapitel einschlägig: Nettelbeck ist mir in gewisser Weise zuvorgekommen, indem er ausgewählte Teile der Korrespondenzen mit Matthaei und Heinzlmeier in seinen Beitrag für die *Trivialmythen* integrierte und somit meine späteren Quellen für seine literarische Arbeit produktiv machte. Alltägliche und für die Literaturproduktion notwendige Kommunikation zwischen den Akteuren wird damit – in Form des zeitgenössischen Textverfahrens der Montage – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Durch die Hinzunahme weiterer Korrespondenzen aus dem Archiv zeigt sich zudem, welche Teile des Briefwechsels Nettelbeck ausließ – und welche er vermutlich erfand. Schauen wir uns also unter praxeologische Vorzeichen an, wie Komplize Nettelbeck mit meinen Quellen umgeht und wie er dabei auf Autor\*inschaft und auf Umwegen auf Herausgeber\*inschaft verweist.

Mit „Sehr geehrter Herr Nettelbeck. Ich möchte Sie dafür gewinnen, an einem Buch mitzuarbeiten, das ich für den März-Verlag plane: Generalthema ‚Trivialmythen‘ (um es einmal so zu nennen)<sup>496</sup>“ beginnt Matthaeis Anfragebrief an Nettelbeck, der identisch ist mit denen, die sie den anderen vorgesehenen Autor\*innen der Anthologie sendete. So wird bereits am Anfang ersichtlich, dass der Beitragstitel ein Zitat ist, der dadurch nicht nur thematisch, sondern auch implizit rhematisch ist, da sich seine Form und die des

---

<sup>495</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie „SilverScreen“. In: Ders. (Hg.): *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. Reinbek: Rowohlt 1982, S. 248-269. Hier: S. 265.

<sup>496</sup> Nettelbeck, Uwe: Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen), S. 151.

Textes (zumindest in weiten Teilen) aufeinander beziehen. Matthaei nennt in ihrem Brief die vorgesehene Gattung der Beiträge (Essays), die möglichen Themenkomplexe („Stimulanzien, die heute in jeden Alltag einwirken“<sup>497</sup>) und Verarbeitungsmöglichkeiten (zum Beispiel Collage, Aufbau wissenschaftlicher Arbeiten, Literaturhinweise und Anmerkungen).<sup>498</sup> Dieser Brief an Nettelbeck, der bisher bereits in Auszügen erwähnt wurde, eröffnet seinen Beitrag und wird vollständig übernommen. Darauf folgt ein kursiv gesetzter Absatz, der zwei von Matthaeis vorgeschlagenen Darstellungsweisen berücksichtigt:

*Einige Fußnoten und Anmerkungen: Stimulanzien, die heute in jeden Alltag einwirken. Das Material soll nun nicht diskursiv analysiert werden. Wichtig ist, daß interessante Materialien zusammenkommen. Interessant fände ich, wenn so viele Muster wie möglich ausprobiert würden. Also das Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, ab, Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa, Rowohlt Verlag, Reinbek, CCVI Seiten, I. bis 2. Tausend, januar 1969, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter.*<sup>499</sup>

Der Abschnitt enthält bis auf eine Ausnahme Passagen aus Matthaeis Brief, die neu arrangiert und mehrfach wiederholt werden. Matthaeis Aussagen werden so zu einer „Aneinanderreihung von sprachlichen Fertigteilen“, die „die Sprache jeweils als aussagenleer [...] denunzieren“<sup>500</sup> und sich schließlich in einer Verweigerungshaltung kumulieren: Der Satz „Wichtig ist, daß interessante Materialien zusammenkommen“ wird in dem Abschnitt viermal wiederholt und kommt somit am häufigsten vor, was einer Verweigerung dieser Forderung gleichkommt, da der Absatz diesen Wunsch durch seine mehrfache Wiederholung nicht erfüllt. Stefan Ripplinger spricht in diesem Zusammenhang von „Echo-Rede, [die nicht] [an]knüpft, sie lässt Rede nachhallen und so verhalten“, sodass beispielsweise diese Stelle durchaus eine „Antwort auf eine Aufforderung zum Mittun [ist]. Denn eine Antwort wird gegeben, sie ist jedoch ein Echo“,<sup>501</sup> eine Repetition, die nicht die Aussage verstärkt oder Eindringlichkeit dieser erzeugt, sondern ein Nichtverstehen (wollen) signalisiert.

---

<sup>497</sup> Ebd.

<sup>498</sup> Vgl. Ebd., S. 151f.

<sup>499</sup> Nettelbeck, Uwe: Generalthema Trivialmythen, S. 152. Hervorh. i. Orig. Weiter heißt es: „Wichtig ist, daß interessante Materialien zusammenkommen. Als Honorar wird eine Pauschale von DM 400,- gezahlt. Wichtig ist, daß interessante Materialien zusammenkommen. Das Buch soll im Frühjahr 70 erscheinen. Außerdem werden wahrscheinlich Chotjewitz, Handke, Brinkmann, Bazon Brock, Piwitt und andere mitmachen. Ich möchte Sie dafür gewinnen. Über Ihre Zusage würde ich mich freuen. Bitte, schreiben Sie mir doch bald, ob ich mit Ihnen rechnen darf. Wichtig ist, daß interessante Materialien zusammenkommen, Stimulanzien, die heute in jeden Alltag einwirken.“ Ebd.

<sup>500</sup> Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart. In: Ders. (Hg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam 1971, S. 211-229. Hier: 211.

<sup>501</sup> Ripplinger, Stefan: Return to Sender. Über Uwe Nettelbecks Zitatmontagen. In: *Kultur & Gespenster* 7/2008, S. 73-97. Hier: S. 89.

Verstärkt wird dies zudem durch das Ausweisen des Abschnitts als Fußnote und Anmerkung, was in mehrfacher Hinsicht Matthaeis vorgeschlagene Darstellungsweisen ad absurdum führt. Um die Pointe des Beitragsabschnitts hervorzuheben, folgt nun eine kurze Erinnerung an die Aufgaben und Funktionen von Fußnoten: Anmerkungen wie Fußnoten<sup>502</sup> sind Beigaben des Haupttextes (und demnach Peritexte), die sich auch typografisch von diesem abheben, indem sie am Ende jeder Seite eine gesonderte Einheit bilden. Sie dienen dazu, Aussagen im Haupttext mit entsprechenden Literaturhinweisen zu belegen und damit der wissenschaftlichen Nachweispflicht nachzukommen und/oder weiterführende Informationen zu offerieren.<sup>503</sup> Die Echo-Rede wird in diesem Abschnitt an einer Stelle unterbrochen, wenn Matthaeis Verweis auf die Möglichkeit der Nutzung von Literaturhinweisen direkt nach Zitation derselben performativ bedient wird, indem die bibliografischen Angaben von Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman* – eingeleitet mit der Symptominterjektion „ah“ – eingeschoben wird.<sup>504</sup> Dies geschieht vermeintlich kontextlos, da der Literaturhinweis nicht mit dem Haupttext in Beziehung steht, dessen Angaben er qua Funktion absichern sollte, denn er ist *Teil des Haupttextes*, der keine nachzuweisende Angabe beinhaltet – zumindest nicht auf inhaltlicher Ebene. So wird mit den Konventionen der Peritexte an dieser Stelle nicht nur in formaler Hinsicht gebrochen, sondern ihre eigentliche Funktion wird sogar missachtet und Matthaeis Brief schließlich persifliert.

Oder wird die Funktion erweitert? Während der Wiener-Hinweis keine inhaltliche Aussage des Haupttextes belegt, verweist er aber auf dessen Verfahren: Zwischen der Echo-Rede taucht plötzlich ein Moment des Verstehens auf: „ah, Oswald Wiener“, obwohl dessen *verbesserung von mitteleuropa, roman* schwer zu fassen ist, denn „[m]an kommt mit der Komplexität dieses Textes nicht zurecht, sie lässt sich nicht abbilden.“<sup>505</sup> Man kann aber zumindest auf formaler Ebene festhalten, dass hier Möglichkeiten, beispielsweise der Vermischung von Haupttext und Peritext, offeriert und durchgespielt werden, die Nettelbeck mit seinem Beitrag fortsetzt:

---

<sup>502</sup> Insofern, als alle Fußnoten Anmerkungen sind, denn das ist der Oberbegriff für jedweden Zusatz zu einem Text, ist die Hinführung bereits auf begrifflicher Ebene redundant.

<sup>503</sup> Vgl. Eckstein, Evelyn: *Fussnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft*. Münster u.a.: Lit 2001, S. 35.

<sup>504</sup> „Also das Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, ah, Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Rowohlt Verlag, Reinbek, CCVI Seiten, I. bis 2. Tausend, januar 1969, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter.“ Nettelbeck, Uwe: *Generalthema „Trivialmythen“*, S. 152.

<sup>505</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S 178.

Fragmente, Kritiken, Kalauer, Register, Listen, Anmerkungen. Was aber zu verstehen wäre, ist die befremdliche Einführung dieser Elemente dorthin, wo sie nicht hinzugehören scheinen, die die Literatur – während man sie doch üblicherweise als operative Einheit der Sekundärliteratur zu gebrauchen [...] hat.<sup>506</sup>

Dieser Moment des Verstehens ist aber nur flüchtig, geht er doch direkt wieder in Nachhallen und Verhalten der herausgeberischen Absichten und Empfehlungen über. Aber damit wird nicht nur das Nichtverstehen unterbrochen, sondern auch mündliches Sprechen imitiert, da Interjektionen ein Merkmal der mündlichen Rede sind. Sowohl die Echo-Rede als auch ihre Unterbrechung sowie letztlich auch der Titel kennzeichnen Nettelbecks Beitrag als Montage, da er sich primär durch die Herstellungsverfahren Fragmentierung und Re-Kombination konstituiert.<sup>507</sup> Diese vollzieht der Text vor den Augen der Leser\*innen, da auch die Quellen der Montage mitgeliefert werden, sodass die Montage nicht nur durchgeführt, sondern ihr Verfahren auch unterschwellig thematisiert wird. So verbindet die Stelle zwei für den gesamten Beitrag konstitutive Ebenen: Die oftmals unsichtbar bleibenden Prozesse der Herausgeberinnen- und Verlagsarbeit werden nicht nur in einem „autoritär reflexive[n] Akt“<sup>508</sup> veröffentlicht, sondern mit der Textproduktions-ebene verbunden, die sich jedoch den Aufforderungen und Empfehlungen, die dem Text vorangegangen sind, verweigert und damit auch Verlagsstrukturen (hier: Beziehung zwischen Herausgeberin und Autor) unterwandert.

Der darauffolgende Abschnitt zitiert einen weiteren Brief von Matthaeci an Nettelbeck, in dem sie versucht, ihn zu überzeugen, bei der Anthologie mitzumachen und ihm ihre geplante Unternehmung erneut erklärt. Aber warum? Aus einem Brief des Verlagsnachlasses geht hervor, dass Nettelbeck unentschlossen war und Matthaecis Ausführungen nicht ganz folgen konnte, sodass sich Matthaeci in ihrem Brief auf Nettelbecks vorheriges Schreiben vom 30.08.1969 bezieht:

Jörg Schröder rief an und meinte, ich solle Ihnen zusagen. Ich meine, ich solle Ihnen lieber absagen. Wie Sie sich sicher denken können, bin ich ziemlich deprimiert und nicht recht in der Stimmung, etwas zu schreiben. Ich habe auch nicht das Gefühl, daß mir etwas einfallen wird. Wie weit ist Ihr Projekt denn gediehen? Schließlich: ich kann mir trotz Ihres ausführlichen Briefes noch nicht vorstellen, was aus dem Buch werden soll.<sup>509</sup>

---

<sup>506</sup> Ebd.

<sup>507</sup> Vgl. Jäger, Georg: Montage. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd II: H-O, S. 631-633. Hier: S. 631.

<sup>508</sup> Frömming, Gesa/Stanitzek, Georg: Öffentlichkeit – Veröffentlichen – Öffentlichkeit Herstellen. Einleitung. In: *Sprache und Literatur*, 49/1 (2020), S. 1-14. Hier: S. 7.

<sup>509</sup> Nettelbeck an Matthaeci, 30.08.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Diesen Brief integrierte Nettelbeck allerdings nicht in seinen Beitrag, sodass Ripplingers Behauptung, Nettelbeck bilde sowohl den Betrieb als auch sich selbst ab,<sup>510</sup> nach Sichtung der Archivalien nur eingeschränkt zu beobachten ist. Vielmehr zeigt die Montage durch die Verknüpfung von zwei Handlungsebenen, das Literatur *gemacht* wird – in dem Sinne, dass sie von den Autor\*innen mithilfe von Verfahren hergestellt wird und dass sie ein Produkt ist, an dem jenseits der Autor\*innen verschiedene Akteure beteiligt sind, was sich in der Präsentation der Aushandlungsprozesse niederschlägt. Da aber die Antworten, wie beispielsweise Nettelbecks Antwort auf Matthaes Anfragebrief, ausbleiben, ist diese Präsentation nur einseitig und die Aussagen, Forderungen und Empfehlungen der Schreiber\*innen verhalten schon dadurch.

Matthaes Brief endet mit einer Abschiedsformel, an die unmittelbar Nettelbecks Baustein einsetzt, der allerdings dem vorherigen Brief von Matthaei zu entnehmen ist und ebenfalls kursiv abgesetzt ist: „Herzlichen Gruß, Ihre Renate Matthaei, *vielleicht fällt Ihnen etwas ganz anderes dazu ein, natürlich.*“<sup>511</sup> Was darauf folgt, ist eben das: ein ganz anderer Einfall. Auf 26 Seiten erstreckt sich nun die in fünf Hauptteile gegliederte Aufzählung seiner Schallplattensammlung. Allein die Gliederung in *fünf* Hauptteile führt Matthaes Vorschlag, man könne sich an dem Aufbau wissenschaftlicher Arbeiten orientieren, erneut ad absurdum. Die Aufzählung der Plattensammlung wird allerdings an einigen Stellen unterbrochen, wie zum Beispiel auf Seite 164, wo nach der Oper *Tosca* von Giacomo Puccini ein Auszug aus derselben folgt.<sup>512</sup> Nahtlos an das Ende des Auszugs schließt sich die weitere Aufzählung der Platten an. Insbesondere bei den Platten von Elvis Presley wird neben den üblichen Informationen (Interpret\*in, Plattentitel und -label und die landesspezifische Katalognummer) auch die vollständige Tracklist einiger Alben aufgezählt. Zudem befinden sich zwischen den Alben *Elvis* und *A Date with Elvis* „Linernotes“.<sup>513</sup> Der zweite Hauptteil zählt die Platten auf, die sich Nettelbeck während seines Aufenthalts in Mexiko zulegte. Der dritte Hauptteil thematisiert Nettelbecks Besuch in LA, wo er allerdings keine Platten erworben hat:

*Aber ich werde Anfang Februar 1970 noch einmal nach Los Angeles fliegen. Dann werde ich folgende Platten mitbringen: Elvis singt Weihnachtslieder. Vielleicht bringe ich auch noch ein paar andere Platten mit. Dann werde ich, falls der Herstellungsprozeß dieses Buches das erlaubt, noch einen 5. Hauptteil verfassen.*<sup>514</sup>

---

<sup>510</sup> Vgl. Ripplinger, Stefan: Return to Sender, S. 89.

<sup>511</sup> Nettelbeck, Uwe: Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen), S. 153. Hervorh. i. Orig.

<sup>512</sup> Vgl. Ebd., S. 164f.

<sup>513</sup> Ripplinger, Stefan: Return to Sender, S. 85.

<sup>514</sup> Nettelbeck, Uwe: Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen), S. 176. Hervorh. i. Orig.

Hier wird deutlich, dass sich Nettelbecks Beitrag, der von der zeitlichen Dimension der Entstehung der Anthologie im Ganzen abhängig ist, als ‚Work in Progress‘ auszeichnet und diesen auch nicht verschleiert. Ein Bruch mit der bisherigen Darstellungsweise und der Chronologie ist zwischen dem 3. und 4. Hauptteil zu beobachten, wo es heißt: *„Anfrage von Renate Matthaei am 6. Januar 1970: Haben Sie nicht zu Weihnachten noch ein paar Platten bekommen? Liebe Renate Matthaei, leider nicht, aber warum haben Sie nicht daran gedacht, mir eine zu schenken, Sie wußten doch, welche ich bereits habe?“*<sup>515</sup> Hier wird insofern mit der Chronologie gebrochen, als es auf Seite 177 mit den Autor-Herausgeberin-Verleger-Korrespondenzen weiter geht und der Brief auf den 12.12.1969 datiert ist. Der Bruch mit der Darstellungsweise zeigt sich, indem bisher nicht die Briefe, sondern die Ausführungen kursiv gesetzt waren. Neben dieser Beobachtung weist des Weiteren ein Brief von Matthaei an Schröder auf den fiktionalen Status dieser Passage hin, denn am selben Tag, also am 6.01.1970, schrieb sie: *„Den Nettelbeck kann man aber wohl so machen“*,<sup>516</sup> sodass es unwahrscheinlich erscheint, dass sie dazu angeregt hat, den Beitrag zu erweitern. Der 4. Hauptteil zählt die Platten auf, die Nettelbeck vor und nach Weihnachten erworben hat. Auch der Status der folgenden zwei Briefe, diesmal von Nettelbeck verfasst, ist fraglich. Der Brief vom 12.12.1969 wirft insofern Fragen auf, als Nettelbeck, wie es aus dem dritten Hauptteil bekannt ist, zu dem Zeitpunkt in Los Angeles war. Der zweite Brief, datiert auf den 29. Juni 1970, beschreibt, dass Heinzlmeier anrief und sagte, die Manuskripte müssen zur Druckerei, was ebenfalls fraglich ist, da dem Verlag Nettelbecks Beitrag bereits Ende 1969 vorlag. Nettelbeck nahm dies zum Anlass, weitere Platten in einem fünften und letzten Hauptteil aufzuzählen.

Ripplinger führt in seinem Aufsatz nicht nur bisherige Forschungsliteratur zu Nettelbecks literarischen Techniken vor, sondern macht dabei auch eine für dieses Kapitel wichtige Aussage:

Aufschlussreich finde ich was sie als professionell mit dem Schreiben befasste von seiner Art des »Abschreibens« halten: »Kein Kommentar jenseits von Auswahl, Anordnung, Kontext« merkt Brigitte Weinberg zu Nettelbecks »Dalli-Dalli« an. Aber gibt es einen »Kommentar jenseits von Auswahl, Anordnung, Kontext«, diesseits von Hogwarts? Besteht Sprache aus mehr denn aus Auswahl, Anordnung, Kontext?<sup>517</sup>

Der Unterschied zwischen Abschreiben und der Vorstellung von Schriftstellerei, wie es Weinbergs Zitat impliziert, besteht wohl in der Sichtbarkeit der Textherstellungsverfahren

<sup>515</sup> Ebd., S. 176. Hervorh. i. Orig.

<sup>516</sup> Matthaei an Schröder, 6.01.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>517</sup> Ripplinger, Stefan: Return to Sender, S. 75.

auf der Oberfläche, denn die Montage verdeckt eben diese nicht. Ripplingers Auseinandersetzung mit Weinbergs Einschätzung verweist jedoch noch auf einen anderen, den Essay betreffenden Aspekt. Wir erinnern uns: Die Absicht der *Trivialmythen* war es, den Essay umzufunktionieren. Nettelbecks Beitrag hinterfragt das Genre insbesondere dadurch, dass er der konventionellen Rolle des Autors zumindest nicht gänzlich entspricht; gehört es zu den Hauptmerkmalen des Essays, dass die Autor\*innen sich persönlich mit dem gewählten Thema auseinandersetzen, scheint das Autorsubjekt Uwe Nettelbeck in seinem Text zu verschwinden. Jedoch nur auf den ersten Blick. Nettelbeck zeigt sich durchaus, wenn auch nur indirekt: Durch Selektion der Korrespondenzen und der Hinzunahme eines Briefs, den er vermutlich nie wirklich verfasst hat, der aber witzig ist, umreißt er das Autorsubjekt und füllt es durch seine Musik-Sammlung aus, denn diese mutet als „indirektes Selbstporträt des Sammlers“<sup>518</sup> an, der *auswählt* und somit – nicht zuletzt durch Inklusion und Exklusion – kommentiert. Das erinnert doch an etwas! Auswahl, Anordnung und Kontext kann direkt in herausgeberische Praktiken übersetzt werden, die, wie die Kapitel zu *ACID* und den *Trivialmythen* gezeigt haben, durchaus kommentieren. Wie die Herausgeber\*innen der Anthologien ist auch Nettelbeck im Wechselspiel zwischen impliziten und expliziten Kommentar in seinem Beitrag anwesend.

*Praktiken der Auswahl.* Matthaeis beobachtbare Auswahlpraktiken gestalten sich anders als bei Brinkmann und Rygulla, da die Beiträge nicht aus einem Konvolut von bereits veröffentlichtem Material ausgewählt, sondern speziell für die Anthologie – gemäß Matthaeis thematischer und formeller Vorgabe – verfasst wurden. Die herausgeberische Auswahl- und Selektionsaufgabe entfällt dadurch jedoch nicht, vielmehr vollzieht sie sich über mehrere Stufen, denn zunächst musste Matthaei Autor\*innen auswählen, die passende Beiträge liefern *könnten* und dann aus dem Pool eingereichter Beiträge auswählen. Dass die Arbeit an der ebenfalls 1970 bei KiWi erschienene Anthologie *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre* eng mit der Entstehung der *Trivialmythen* in Beziehung stand und auch die Auswahl der Autor\*innen beeinflusst hat, verrät Matthaei im Interview:

Die *Trivialmythen* waren dabei ein Abfallprodukt. Ich hatte durch die *Grenzverschiebung* schon die ganze Vorarbeit geleistet. Dass zum Beispiel Jelinek in den *Trivialmythen* war, hing ja auch mit der *Grenzverschiebung* zusammen. Insofern konnte ich die *Trivialmythen* nebenher machen.<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 179.

<sup>519</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

Dabei meint ‚Abfallprodukt‘ auch hier nicht Müll, sondern lediglich, dass das Thema der Anthologie während der Arbeit an der *Grenzverschiebung*, die sich zeitgenössischen literarischen Tendenzen widmet, übriggeblieben ist. Ein Vergleich der Inhaltsverzeichnisse zeigt, dass neun von vierzehn Autor\*innen der *Trivialmythen* ebenfalls für Matthaes Parallelunternehmung vorgesehen waren, sodass die Vermutung naheliegt, dass die Auswahlpraxis bei beiden Anthologien von vergleichbaren Kriterien angeleitet war. Eines dieser Kriterien waren die literarischen Techniken, die die Autor\*innen in ihren bisherigen Texten angewandt hatten, allen voran „die Cut-up- und die Fold-in-Methode, die William Burroughs entwickelt hat“.<sup>520</sup> Diese besteht aus drei Schritten: Auswahl des Materials, Schnitt und Arrangement desselben. Dabei sind die Konstitutionsschritte dieser literarischen Technik an der Oberfläche des Artefakts erkennbar, häufig am Schnitt, seltener am Arrangement, bei dem Heterogenitätsmarker oftmals getilgt werden.<sup>521</sup> Cut-up ist dabei insofern von anderen literarischen Techniken der Popliteratur wie der Montage und Collage zu unterscheiden, als „[i]hre Produktionsästhetik [...] vorwiegend durch die Heterogenität des Materials zustande [kommt], durch dessen unmittelbares Zusammenfügen zu einer Collage oder durch dessen unmittelbares Einfügen in einen Fließtext zu einer Montage.“<sup>522</sup> Zwischen Collage und Montage wiederum bestehen feine Unterschiede, denn während sich die Collage aus fertigem Material speist, dessen unvermittelte Übergänge ein heterogenes Werk entstehen lassen, greift die Montage im Vergleich nur bedingt auf fertiges Material zurück und markiert dessen Übergänge weniger deutlich; so ergibt sich ein homogeneres Werk als bei der Collage.<sup>523</sup> Während diese Unterschiede nur graduell sind, treten die Gemeinsamkeiten deutlicher hervor; so zeigen sich beispielsweise auf formaler Ebene dieselben intermedialen und intertextuellen Merkmale.<sup>524</sup> Darüber hinaus beeinflussen diese literarischen Techniken die Rezeptionspraktiken der Leser\*innen gleichermaßen, denn „[m]an beginnt nun über die semantischen Bruchstellen hinwegzulesen.“<sup>525</sup>

Matthaei versammelte zwar nicht wie Wellershoff unbekannte Autor\*innen, denn alle hatten bereits im Vorfeld Texte veröffentlicht, aber auch (noch) keine etablierten Schriftsteller\*innen. Auch eine Sammlung (bereits) renommierter Autor\*innen sollte

---

<sup>520</sup> Ebd.

<sup>521</sup> Vgl. Fahrer, Sigrid: *Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 137.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Vgl. ebd., FN 555.

<sup>524</sup> Vgl. ebd., S. 138f.

<sup>525</sup> Ploog, Jürgen: Der Raum hinter den Worten. In: Jens Gehret (Hg.): *Gegenkultur Heute. Die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix*. Amsterdam: Azid Presse 1979, S. 107-113. Hier: S. 108.

diese Anthologie nicht darstellen. Vielmehr verfolgte Matthaei die Absicht, neue literarische Techniken zu präsentieren, die sowohl dazu dienen sollten, die Gattung Essay umzufunktionieren als auch den Themenkomplex ‚Trivialmythen‘ zu erschließen, der sich in *einem* Werk verdichten sollte: „Das Thema war aktuell, es brauchte nur einen Kondensationspunkt, um als kräftige Tendenz innerhalb der augenblicklichen Literatur deutlich zu werden.“<sup>526</sup> So sind die *Trivialmythen* eine bei der Entstehung der *Grenzverschiebung* übriggebliebene literarische Tendenz, der nun eine eigene Anthologie gewidmet wird, was jede Assoziation mit Abfall relativiert.

Einige von den Autor\*innen beschäftigten sich darüber hinaus bereits vor der Erscheinung der *Trivialmythen* mit Trivialstoffen, wie Alltagsverhalten, Fernsehen und Werbung. Dazu gehört u.a. Elfriede Jelinek, deren Beitrag „Die endlose Unschuldigkeit“ neben den Romanen *bukolit* (1968) und *wir sind lockvögel baby!* (1970) zu Jelineks ersten Veröffentlichungen zählt. Sie collagiert in ihrem Beitrag sowohl Trivialstoffe als auch ihre Theorie, sodass Beschreibung und Deutung gleichermaßen in ihrem Beitrag vollzogen werden.<sup>527</sup>

die funktion des mütos ist es zu deformieren nicht etwas ganz verschwinden zu lassen. Das heißt die mütos des trivialbereichs der werbung der illustrierten der massenkommunikation etc. werden ihrer geschichte beraubt und in reine gesten verwandelt deformiert. das nackte to san intimpflege mädchen z.b. hat seine erfüllte sinn seite (intime sauberkeit: die zarte sicherheit, ohne alkohol aber mit pflegenden wirkstoffen). die nackte frau auf dem foto wird ihrer sexualität ihrer geschichte beraubt und in geste verwandelt. Sie ist deformiert aber nicht vernichtet sie ist amputiert und ihres gedächtnisses beraubt nicht ihrer existenz. (denn die wird gebraucht!) das bild der frau als beharrlich geschwätziges bild allein im dienst einer bestimmten kommerziellen aussage.<sup>528</sup>

Folgt man dem Großteil der bisherigen Forschungsliteratur zu Jelinek, erscheint ihr Essay, stellvertretend dafür diese Passage, als poetologischer Schlüsseltext, deren intensive Rezeption von Barthes‘ Essaysammlung *Mythen des Alltags* auch ihre weitere literarische Produktion beeinflussen sollte.<sup>529</sup> Allerdings stellt sich die Frage, warum gerade die Adaption von Barthes‘ Text in der Forschung hervorgehoben wird, wenn doch der Essay in seiner Gesamtheit eine Zusammenführung aus Versatzstücken ist: „Warum die Barthes-Adaption den anderen adaptierten Textelementen gegenüber prinzipiell privilegiert sein

---

<sup>526</sup> Matthaei, Renate: Vorwort, S. 7

<sup>527</sup> Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1995, S. 8.

<sup>528</sup> Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, S. 40-66. Hier: S. 41f.

<sup>529</sup> Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, S. 8.

sollte, bedürfte wenigstens einer genauen Begründung.<sup>530</sup> Denn auch Schriften, insbesondere die Broschüre *Radelführer 1 oder Emanzipation und Orgasmus* von Otto F. Gemlin, werden zitiert oder paraphrasiert, häufig auch mit Nennung des Autors.<sup>531</sup> Darüber hinaus erfährt Gemlin in Jelineks Text nicht nur eine inhaltliche Rezeption; auch seine Montage-Techniken, die theoretische Texte und Elemente aus Erzählungen und Filmen zusammenführen, dürften „als strukturbildende Vorgabe gedient haben.“<sup>532</sup> Demnach versteht Stanitzek den Versuch, eine kritische Rahmungsinstanz aus Jelineks Essay herauszulesen, die die Weichen für Jelineks folgenden Arbeiten gestellt haben soll, als „[p]oetologisches Sicherheitsbedürfnis.“<sup>533</sup>

Allerdings soll Barthes an dieser Stelle trotz allem ‚privilegiert‘ werden, denn mit seinem Mythenverständnis als Programmatik der Anthologie haben wir uns bereits vertraut gemacht; es soll nun dabei behilflich sein, den zitierten Auszug aus Jelineks Essay näher zu betrachten. An einem Beispiel aus der Werbung deutet sie das Bild einer nackten Frau im Zusammenhang mit der Bewerbung von Intimpflege als Trivialmythos: Die Funktion des Mythos kann hier verstanden werden als Deformation, denn durch die metonymische Verschiebung von Zeichen zu Signifikaten ersetzt die ursprüngliche Einheit aus Signifikat und Signifikant (‚primäres‘ semiologisches System) im sekundären semiologischen System den Signifikaten und erfährt somit eine Formveränderung. Das Zeichen ‚Frau‘ wird in der Intimpflegewerbung parasitär von der mythischen Aussage besetzt und so entpersonalisiert und als Trägerin einer „kommerziellen aussage“ zum Objekt, dessen Wert sich über seinen Zweck definiert, degradiert. Mit der Bewerbung von Intimpflege als wichtiges Mittel (natürlich nur) für die Frau, ihre Sauberkeit und Sicherheit wird über die Entpersonalisierung hinaus eine Entmenschlichung initiiert, indem die weibliche Sexualität hinter den ‚keuschen‘ Hygiene-Diskurs zurücktritt. Der Auszug verdeutlicht die von Barthes proklamierte materielle Unabhängigkeit der mythischen Aussage, denn „[j]eder Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochenen, für die Aneignung durch die Gesellschaft offenen Zustand übergehen“,<sup>534</sup> sodass sich die Mythenwerdung nicht auf sprachliche Zeichen beschränkt, da „die Materialien der mythischen Aussage (Sprache, Photographie, Gemälde, Plakat, Ritus, Objekt

---

<sup>530</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 211.

<sup>531</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit, u.a. S. 42; vgl. auch Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 211.

<sup>532</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 213.

<sup>533</sup> Ebd., S. 215.

<sup>534</sup> Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, S. 85.

usw.), so verschieden sie auch zunächst sein mögen, sich auf die reine Funktion des Bedeutens reduzieren, sobald der Mythos sie erfaßt.<sup>535</sup> Ob sprachliches Zeichen, Bild oder anderweitiges Artefakt oder Objekt, der Signifikant bleibt bei der metonymischen Verschiebung bestehen. So wird auch die Frau in der Intimpflege-Werbung nicht ihrer Existenz beraubt, denn ihr Körper, der Signifikat, wird gebraucht, um ihn mit einer der Werbung dienlichen Aussage zusammenzubringen und durch die weitere Verschiebung einen naturalisierten Mythos zu schaffen. Dessen eigentliche Herkunft bleibt dabei verdeckt und erscheint für die Gesellschaft als ‚natürlich‘, als „Stand der Aussage“,<sup>536</sup> die zwar nicht für immer, aber doch für eine gewisse Zeit, bestehen bleibt. So dekonstruiert Jelinek an Beispielen der Werbung und des Films die „unendlich wiederholte Identität“<sup>537</sup> der Gesellschaft, die sich in den ‚Trivialmythen‘ materialisiert.

Nach diesem Abstecher zu einer in den *Trivialmythen* veröffentlichten Autorin nun zu der Frage, welche Autor\*innen es nicht in die Anthologie schafften. Den Korrespondenzen ist zu entnehmen, wer für diese vorgesehen war, aber nach Durchsicht der eingereichten Beiträge abgelehnt wurde: Unter ihnen ist z.B. Uve Schmidt, der zu jener Zeit Projektentwickler bei März war und dessen abgelehnter Beitrag Auswirkungen auf die Covergestaltung der Anthologie haben sollte, worauf ich noch einmal zurückkommen werde (vgl. Kapitel 3.3.2). Ein weiterer abgelehnter Autor war Ferdinand Kriwet, dessen Idee, ein Raster über 15 Seiten als Beitrag für die Anthologie beizusteuern, auf Unmut beim Verleger Schröder stieß:

Mit seinen schwarzen lettra-set Geschichten, da soll er doch lieber zu Dumont gehen; das würde ich ihm an Ihrer Stelle auch schreiben. Ich habe nämlich nicht Lust, die Trivialmythen so quasi als Autorensammelsurium zu sehen, was heißen könnte, den Kriwet müßten Sie ja, um den Namen zu haben, partout mit reinnehmen, was der Bursche auch immer macht. Solche Kniefickereien finde ich gar nicht so lustig – ok, meinerwegen, Sie sind die Herausgeberin, aber ich selbst finde die Sache ziemlich mies.<sup>538</sup>

Deutlich wird hier erneut, dass weder Matthaei noch Schröder an retrospektiven Anthologien interessiert waren bzw. niemanden nur wegen ihres\*seines Namens und des damit verbundenen Kapitals in das Sammelwerk aufnehmen wollten. Zudem zeigt dieses Zitat exemplarisch, wie Schröder auf die Auswahl Einfluss nahm, indem er einerseits seine Meinung über Autor\*innen und/oder ihre Beiträge – häufig sehr vehement – vertrat und andererseits stets versuchte, dies zu relativieren, indem er Matthaeis Entscheidungshoheit

---

<sup>535</sup> Ebd., S. 93.

<sup>536</sup> Ebd.

<sup>537</sup> Ebd., S. 130.

<sup>538</sup> Schröder an Matthaei, 24.02.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

als Herausgeberin betonte. Allerdings scheint dies nur eine Pro-Forma-Relativierung zu sein, denn wer würde nach dieser Rage des Verlegers noch Kriwets Beitrag aufnehmen? *Praktiken der Anordnung*. Diesen zu der Praxisform Herausgabe zählenden Praktikentyp haben wir bereits bei *ACID* kennen gelernt, wo er durch den multimedialen Charakter der Anthologie ein Mittel der Bedeutungskonstitution darstellt. Bei den *Trivialmythen* jedoch verweist er mehr auf das herausgeberische Selbstverständnis Matthaeis als auf die mögliche herausgeberische Rezeptionsvorgabe. Auf den ersten Blick lässt sich keine konventionelle Anordnung erkennen – allerdings scheint auch hier nur die alphabetische Lis-tung sinnvoll, da Form und Inhalt der Beiträge vorgegeben waren und somit die Möglichkeit der Anordnung nach Gattungen oder Themen entfällt. Allerdings lässt sich daraus nicht folgern, dass sich die Beitragstitel aufgrund des gemeinsamen Themas homogen verhalten. Während Peter O. Chotjewitz und Uwe Nettelbeck die einzigen Autoren sind, die in ihrem Titel explizit von Trivialmythen sprechen, verfahren die anderen Titel subtiler in ihrem Umgang mit dem Thema. Es zeigen sich jedoch – obwohl diese Titel nicht nacheinander angeordnet werden – bei manchen Beitragstiteln ähnliche Akzentuierungen der Vorgabe, die sich wie folgt subsumieren lassen: Subjektivität (Urs Widmer: „In uns und um uns und um uns herum“ und Rolf Dieter Brinkmann „Wie ich lebe und warum (1970)“, Tautologie (Ror Wolf: „Punkt ist Punkt“ und Otto Jägersberg: „Die Dinge sind an sich so wie sie sind“) und Trivialstoffe (Friederike Mayröcker: „Omnibus“ und Hermann Peter Piwitt: „Frühschoppen“).<sup>539</sup> Die aus der der Anordnung des Inhaltsverzeichnis resultierende Nachbarschaft der Texte wiederum zeigt, dass die *Trivialmythen* konventioneller verfahren als *ACID*, denn die Übergänge zwischen den Beiträgen sind deutlicher markiert, da die Essays jeweils auf einer neuen Seite anfangen und nicht etwa ein Essay unmittelbar am Ende des vorherigen beginnt. Auch gestaltet sich die Typografie einheitlicher, da die Schriftart Times New Roman (teils kursiv) dominiert. Allerdings zeigen sich innerhalb der Beiträge Abweichungen, wenn beispielsweise bei Yaak Karsunkes Beitrag Zwischenüberschriften in Arial auftreten.<sup>540</sup> Gemäß der variierenden Schreibweisen, die

---

<sup>539</sup> Vgl. Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*, S. 6.

<sup>540</sup> Vgl. Karsunke, Yaak: They'll never come back. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, S. 141-150.

von Matthaei gefordert wurden, zeigen sich ebenfalls im Stil der Collage Text-Bild-Kombinationen,<sup>541</sup> aber auch Aufzählungszeichen,<sup>542</sup> Listen<sup>543</sup> und dramaturgische Darstellungsweisen<sup>544</sup>.

Die Rekonstruktion der Anordnungslogik anhand der Peritexte und der Nachbarschaft der Texte ist somit nicht sehr ergiebig, was jedoch auch nicht verwundert: Einem Brief, den der Hersteller Adolf Heinzlmeier an Matthaei schrieb, ist zu entnehmen, dass er und Rygulla die Reihenfolge der Beiträge auf Anweisung der Herausgeberin festgesetzt haben: „Zusammen mit Rygulla habe ich mir eine mögliche Reihenfolge für die Trivialmythen ausgedacht, die also berücksichtigt, daß die Essays in möglichst bunter Reihenfolge erscheinen sollen.“<sup>545</sup> Matthaei hat somit eine Anordnungsweise vorgegeben, nämlich keine. Dass der Hersteller an der Anordnung beteiligt war, erscheint nur auf den ersten Blick ungewöhnlich, denn diese Zeit, Juni 1970, war eine Art Übergangssituation innerhalb des Entstehungsprozesses: Nachdem die Beiträge verfasst, eingereicht und ausgewählt wurden, begann der Herstellungsprozess. Dieser war von eben jener Beitragsanordnung abhängig und musste somit zuvor festgelegt werden, damit die Typoskripte gesetzt werden konnten, was dann auch die Beteiligung Adolf Heinzlmeiers erklärt. Auffällig ist an dieser Stelle erneut, die ansonsten fehlende Beteiligung Rygullas als März-Lektor an dieser Anthologie, denn für das Lektorieren der Beiträge wurde Wolfgang Schuler beauftragt.

#### *Matthaeis herausgeberisches Selbstverständnis.*

Tritt // ein, Matthaei / und setz dich / hin, wir müs- // sen  
beide / darüber / einmal gründ- // lich reden / ich meine / wie  
Künst- // ler, so ganz / kleine / Männer mit- // ten in so / viel  
Farbe / einge- // taucht / daß die / Fetzen nur // so triefen /  
ich denke / wer trift // schließlich / nicht bei / der Ge- //  
legenheit/ das heißt / die Kunst // ist so / ganz anders / als bei  
uns // zu Haus, Mat- / thaei.<sup>546</sup>

Warum ist es nun interessant, dass Matthaei nicht für die Anordnung des Inhaltsverzeichnisses und somit für die ‚Nachbarschaft‘ der Texte verantwortlich ist? Im Interview liefert sie Hinweise auf ihr herausgeberisches Selbstverständnis:

---

<sup>541</sup> Vgl. u.a. Jägersberg, Otto: Die Dinge sind an sich so wie sie sind. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, S. 105-114.

<sup>542</sup> Vgl. Wondratschek, Wolf: Ein Bauer zeugt mit einer Bäuerin einen Bauernjungen, der unbedingt Knecht werden will. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, S. 128-133.

<sup>543</sup> Vgl. u.a. Nettelbeck, Uwe: Trivialmythen (um es einmal so zu nennen).

<sup>544</sup> Mayröcker, Frederike: Omnibus. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, S. 134-140.

<sup>545</sup> Adolf Heinzlmeier an Matthaei, 29.06.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>546</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: Tritt. In: Ders.: *Die Piloten. Neue Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968, S. 32-33.

Utsch: Pierre Bourdieu sagt, dass Lektoren, Verleger und Autoren Akteure des literarischen Feldes sind, die um die Benennungsmacht der legitimen Literatur streiten, was ja nichts anderes bedeutet, als dass sie nach Autorität streben. Für Sie galt das nicht?

Matthaei: Ja, das stimmt, das ist ganz gefährlich. Deswegen habe ich mich als Lektorin im Verlag immer zurückgenommen. Wellershoff zum Beispiel, der wollte mitschreiben und hat sich da auch engagiert. Ich habe immer versucht, im Gespräch die Dinge zu ändern, aber hätte selbst nie was reingeschrieben, denn ich hatte immer eine Hochachtung vor den Autoren. Ich wusste, die können auf einem bestimmten Gebiet viel mehr als ich, da kann ich dann nur einen Anstoß geben. Und das zeigt sich auch bei meiner Herausgeber-tätigkeit als Vorwortschreiberin, dass ich mich da zurückgenommen habe und auch akzeptierte, wenn da Beiträge eingereicht wurden, an die ich so überhaupt nicht gedacht habe.

Utsch: Da würde mich auch noch interessieren, nach welchen Kriterien das Inhaltsverzeichnis angeordnet wurde. Das gehört ja per Definition auch noch zu den Tätigkeiten einer Herausgeberin.

Matthaei: Als ich mir die *Trivialmythen* nochmal angesehen habe, habe ich mich auch gefragt, nach welchen Gesichtspunkten ich das angeordnet habe, aber es war eine wilde Mischung, denn eine Vorgabe wäre wieder autoritär gewesen und das wollte ich nicht. Anti-autoritär zu sein, war für uns das höchste Ideal. Aber ich war trotzdem eine Autorität, denn ich konnte die Beiträge ja auch ablehnen.<sup>547</sup>

Mit der Herausgabe der Anthologien *Grenzverschiebung* im Frühjahr 1970 und *Trivialmythen* im Herbst 1970 trat Matthaei aus dem eher schattigen Platz des Lektorats und als Herausgeberin in die Öffentlichkeit. Damit vollzog sie einen Wechsel ihrer Subjektformen, der zwar ihre Praktiken beeinflusste, aber weniger ihr Selbstverständnis, denn so wie sie sich selbst in der einen Form als zurückhaltend verstand, übertrug sich dieses Selbstverständnis auch auf die andere Form. Allerdings zeigt sich hier auch die Ambivalenz der angestrebten antiautoritären Verlagspraxis: Zwar versucht Matthaei, die Herausgeberin-Leser\*innen-Beziehung nicht autoritär durch etwaige Interpretationsvorgabe zu bestimmen, dennoch zeigt sich auf der Ebene der Herausgeberin-Autor\*innen ein unvermeidliches autoritäres Verhältnis, das sich qua ihrer Subjektform ergibt und das keine Kollektivierungs- und Demokratisierungsversuche beseitigen können. Während die Grenzen zwischen Lektorin und Herausgeberin in ihrem Selbstverständnis verwischen, markiert sie eine deutliche Grenze zwischen Autor\*innen einerseits und Lektorin/Herausgeberin andererseits; bei genauerer Betrachtung speist sich dies aus Hochachtung vor der anderen Subjektform, denn sie betont, die Autor\*innen „können auf *einem bestimmten Gebiet*“,<sup>548</sup> das sie nicht näher erläutert, besser agieren als sie. Eine Abgrenzungsbewegung vollzieht sie jedoch auch gegenüber ihrem KiWi-Kollegen Dieter Wellershoff und bestimmt so Teile

---

<sup>547</sup> Matthaei, Renate: Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.

<sup>548</sup> Ebd. Herv. L.U.

ihres Selbstverständnisses ex negativo. Matthaei zufolge stellt Wellershoff einen anderen Typ Lektor dar als sie selbst, denn er wollte nicht nur die Schriften der Autor\*innen im Gespräch verhandeln, sondern mitschreiben und somit aktiv am literarischen Diskurs partizipieren. So war er nicht nur als Lektor, sondern auch selbst als Schriftsteller tätig und verfasste ebenso literaturtheoretische Werke, die zu der lockeren Gruppierung ‚Kölner Schule des Neuen Realismus‘ führten. Damit war er sowohl an der Produktion als auch Rezeption und Reflexion von Literatur seit den 1960er-Jahren beteiligt.<sup>549</sup> Wie im Unterkapitel zu Matthaeis Vorwortpraxis deutlich wurde, zeigte sich Wellershoffs subjektformenübergreifendes Engagement eben auch bei den *Trivialmythen*, indem er Matthaei von ihrer ersten Vorwortfassung abriet.

Woher rührt nun ihre Zurückhaltung? Das ist eine Frage, der man zumindest auf diskursiver Ebene nachspüren kann. Die von Matthaei angeführte Opposition von aktiv (Wellershoff) einerseits und passiv (Matthaei) andererseits lässt sich als Ausgangspunkt betrachten, um die Geschlechterverhältnisse der antiautoritären Bewegung im Allgemeinen und der Literaturproduzent\*innen im Besonderen näher zu betrachten.

#### *Literaturproduzentinnen.*

Wir werden uns nicht mehr damit begnügen, dass den Frauen gestattet wird, auch einmal ein Wort zu sagen, das man sich, weil man ein Antiautoritärer ist, anhört, um dann zur Tagesordnung überzugehen.<sup>550</sup>

Gemeinhin wird der Protest um 1968 in der Geschichtsschreibung als männlich markiert – Studenten wie Dutschke oder Kommunnarden wie Rainer Langhans werden oftmals als *die* Mitglieder der Bewegung präsentiert, während „[d]er feministische Teil der Studentenproteste geringgeschätzt und als Nebenaspekt des politischen, männlichen Achtundsechzig betrachtet [wird].“<sup>551</sup> Auch die in der Öffentlichkeit auftretenden Literaturproduzenten sind/waren männlich. Warum? Gingen die Produzentinnen in der männlich dominierten Geschichtsschreibung verloren? Oder gab es sie nicht? Eine Recherche nach Literaturproduzentinnen um 1968 (Matthaei ausgeschlossen) führt ins Leere; eine mögliche

---

<sup>549</sup> Oder in den Worten Gisa Funks „Man hatte hier nicht nur einen ungemein produktiven Autor vor sich, der Hörspiele, Drehbücher, Erzählungen und Romane schrieb, sondern auch einen ambitionierten Literaturwissenschaftler, der für einen Verlag nebenher Bücher lektorierte und sich regelmäßig mit Erörterungen zur Literaturgeschichte zu Wort meldete.“ Funk, Gisa: Das doppelt belichtete Leben. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.10.2007, S. 34.

<sup>550</sup> Sander, Helke: Rede des „Aktionsrates zur Befreiung der Frau“ bei der 23. Delegiertenkonferenz des „Sozialistischen Deutschen Studentenbundes“ (SDS) im September 1968 in Frankfurt. In: Rudolf Sievers (Hg.): *1968 – Eine Enzyklopädie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 372-378. Hier: S. 372.

<sup>551</sup> Von Hodenberg, Christina: *Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte*. München: C.H.Beck 2018, S. 107.

Erklärung, die Christina von Hodenberg symptomatisch für die gesamte 68er-Narration ansieht, ist, dass viele Protagonistinnen nicht in der Weise in der Öffentlichkeit auftreten wollten, wie es ihre männlichen Mitstreiter taten, und somit auch „Blindstellen des medialen Narrativs“<sup>552</sup> schufen. Hinzu kommt, dass sich die zeitgenössischen Medien fast ausschließlich mit der sexuellen Emanzipation als ein Aspekt der Frauenbewegungen beschäftigten und so durch die Übersexualisierung der Frau nur die herrschenden Zuschreibungen zementierten.<sup>553</sup>

Fehlende Ermöglichungsbedingungen für Frauen, Berufe wie Autorin, Verlegerin und Lektorin zu ergreifen, u.a. geschaffen vom Diskurs, dass die Familiengründung und -versorgung und nicht die Erwerbstätigkeit als adäquater Lebensentwurf angesehen wurden, dürften ausschlaggebende Gründe dafür sein, dass die weiblichen Literaturproduzentinnen um 1968 rar gesät waren. Es fehlte die Reflexion der Geschlechterverhältnisse in Foren der politischen Diskussion, wie es das Zitat von Helke Sander verdeutlicht, das als Motto dieses Unterkapitels fungiert. Denn der „öffentliche Raum, der politische Raum und der Raum der Theoriebildung wurde von männlichen Autoren um 1970 [...] als homozyklischer männlicher Raum entworfen“,<sup>554</sup> der dem weiblichen, privaten Raum agonal gegenüberstand, woraus die „Zuordnung von öffentlich-männlich-politisch und privat-weiblich-unpolitisch“ resultierte.<sup>555</sup> Dabei vollzogen sich die historisch wirkmächtigen Veränderungen im Privaten, einem Raum, dessen Potenzial als Stätte langfristigen Wandels von den sozialistischen Antiautoritären nicht als solcher begriffen wurde.<sup>556</sup> Die oben aufgeführte Zuordnung von männlich = öffentlich-politisch und weiblich = privat-unpolitisch wird also von der nachträglichen Bewertung, die durch einen Perspektivwechsel ermöglicht und vom Wirkpotenzial der Ereignisse angeleitet wird, durchkreuzt.

---

<sup>552</sup> Ebd., S. 146 und vgl. ebd., S. 108. Oder in den Worten Hannah Arendts, die auf die Frage Günter Gaus‘, ob sie mit ihren Arbeiten eine breite Wirkung erzielen wolle, antwortet: „[...] Jetzt fragen Sie nach der Wirkung. Es ist das – wenn ich ironisch werden darf – eine männliche Frage. Männer wollen immer furchtbar gern wirken; aber ich sehe das gewissermaßen von außen. Ich selber wirken? Nein, ich will verstehen.“ Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt: Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache. In: *rbb Fernsehen*, 28.10.1964, [https://www.rbb-online.de/zurperson/interview\\_archiv/arendt\\_hannah.html](https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html) (Zugriff am 16.04.2021).

<sup>553</sup> Vgl. ebd., S. 124 und 147.

<sup>554</sup> Baader, Meike Sophia: „Wir streben Lebensverhältnisse an, die das Konkurrenzverhältnis von Männern und Frauen aufheben.“ Zur Kritik von Frauen an Männlichkeitskonstruktionen im Kontext von 1968. In: Dies./Johannes Bilstein/Toni Tholen (Hg.): *Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender-Studies*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 103-116. Hier: S. 111.

<sup>555</sup> Ebd., S. 110.

<sup>556</sup> Vgl. von Hodenberg; Christiane: *Das andere Achtundsechzig*, S. 111.

Ein Aspekt der Transformation des Privaten, der darauf abzielte, weiblich und männlich konnotierte Arbeitsteilung (Frauen putzen, Männer denken) abzubauen, war die Gründung von Kinderläden, die auf die Initiative von „Frauen des Aktionsrates zur Befreiung der Frauen“ zurückging und die als Grundvoraussetzung der weiteren Diskussion um die Emanzipation der Frau gilt.<sup>557</sup> Diese Form der weiblichen Gegenkultur, die den Abbau autoritärer Erziehung anstrebte, wurde von den Männern des „Zentralrates der sozialistischen Kinderläden“ angeeignet, indem sie den Frauen – und dies bildete den Auslöser für Sanders Rede – die Verantwortung über die Kinderläden entzogen, nachdem sie das politische Potenzial der sozialistischen Früherziehung erkannt hatten und den Frauen mangelnde Organisationsfähigkeit vorwarfen.<sup>558</sup> Dass das wahre politische Potenzial in der Lösung der Kinderfrage lag, wurde nicht erkannt. Antiautoritäre Erziehung wurde somit autoritär organisiert. Dieser widersprüchliche Weg, der eingeschlagen wurde, um das politische Ziel der demokratischen Emanzipation zu erreichen, zeigt sich repräsentativ im männlichen (literarischen) Raum: Autorität wird reproduziert und nicht abgebaut, wie Toni Tholan u.a. anhand der Erzählung „Die Entmündigung“ von Hans Christoph Buch nachweist. In dieser geht der deutlich „männliche Angriff auf Herrschaft und Autorität dabei selbst in solche über [...]“,<sup>559</sup> indem der Sohn seinen Vater entmündigt, wegschickt und den freigewordenen Platz des Familienoberhauptes einnimmt. Dabei tröstet er seine Mutter und zementiert somit ihre Handlungsunfähigkeit innerhalb der Familiendynamik.

Betrachtet man nun vor diesem Hintergrund erneut die Strukturen von März als ebenjenen Verlag, der sich als antiautoritäres Kollektiv positionierte, wird schnell deutlich, dass der Verlag lediglich zwei Frauen beschäftigte: Anne Hansal arbeitete als Schröders Sekretärin und Traudl Brand als Auszubildende. Beide Tätigkeitsfelder sind um 1968 weiblich konnotiert, die ‚Tippse‘ einerseits, die in der Ausbildung Befindliche andererseits. Letzteres ist insofern weiblich geprägt, als dass viele Frauen nicht über ihre Ausbildung hinauskamen oder diese gar abbrachen, da sie in deren Verlauf ein Kind bekamen und sich fortan um die Betreuung kümmern mussten: „Sobald die Kinder kamen, zogen sich

---

<sup>557</sup> Vgl. Zentralrat der sozialistischen Kinderläden (Hg.): *Anleitung für eine revolutionäre Erziehung* 1 (1969), S. 3.

<sup>558</sup> Vgl. Baader, Meike Sophia: „Wir streben Lebensverhältnisse an, die das Konkurrenzverhältnis von Männern und Frauen aufheben“, S. 106.

<sup>559</sup> Tholan, Toni: Homosozialität – Agonaler Code – Aggressive Selbstexklusion Konstruktionen von Männlichkeit in der Literatur um 1968. In: Maria Sophia Baader/Johannes Bilstein/Ders. (Hg.): *Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender-Studies*, S. 117-128. Hier: S. 118.

also die Frauen aus dem Erwerbsleben zurück und konzentrierten sich auf die Kinderbetreuung, an der sich im Übrigen nur jeder fünfte junge Vater beteiligte.<sup>560</sup> Auch ist die Gewichtung von weiblichen und männlichen Autor\*innen in den Anthologien *ACID* und *Trivialmythen* sehr unausgewogen, was Matthaei auch in Bezug auf die *Trivialmythen* konstatiert: „Die Frauen sind leider wieder knapp vertreten, aber in unserer Literatur gibt’s davon nicht viel.“<sup>561</sup> Wahrscheinlich gab es sie doch, aber sie hatten keine Zeit, weil sie die Kinder (unentgeltlich) betreuen mussten. Dieser Mangel hatte wiederum Einfluss auf den Diskurs des literarischen Feldes, denn wenn keine Schriftstellerinnen in einer Anthologie als zeitgenössisches Abbild der aktuellen Literaturproduktion repräsentiert werden, manifestiert sich das Bild des *männlichen* Autors. All die oben genannten Gründe führen auch dazu, dass die Subjektformen, die ich in meiner Arbeit untersuche, gezwungenermaßen vorrangig tradierte männliche Subjektformen sind.

Allerdings wurde um 1968 u.a. mit der Gründung des „Aktionsrats zur Befreiung der Frauen“ der Grundstein für weibliche Literaturproduzentinnenschaft in den 1970er-Jahren gelegt und somit auch für den Vertrieb von für die neuen Frauenbewegungen<sup>562</sup> wichtigen feministischen Schriften. Beginnend mit Autorinnen, die feministische Literatur über männlich dominierte Verlage wie Roter Stern und Rotbuch veröffentlichten, gründeten 18 Frauen 1975 den ersten rein weiblichen Verlag Frauenoffensive und „da drei von ihnen zugleich dem *Trikot*-Kollektiv angehörten, starteten sie als autonome Reihe zunächst in einer Produktionsgemeinschaft mit dem *Trikot* Verlag“,<sup>563</sup> bis sie sich durch den ökonomischen Erfolg von Verena Stefans *Häutungen* von Trikot abspalten konnten. Das Konzept des Kollektivs Frauenoffensive zeigt deutlich, dass die bisherigen Demokratisierungsbestrebungen der Literaturproduzenten eben nur auf das Mitspracherecht der Männer im Verlag abzielten.<sup>564</sup> So formulierte das Kollektiv neben der Herausgabe feministischer Literatur die ausschließliche Beteiligung der Produzentinnen und des „In-

---

<sup>560</sup> Von Hodenberg; Christiane: *Das andere Achtundsechzig*, S. 117.

<sup>561</sup> Matthaei an Schröder, 13.11.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>562</sup> Mit der Verwendung des Plurals möchte ich auf die Vielzahl der neuen Frauenbewegungen aufmerksam machen: „Von den alternativen Bewegungen in Westdeutschland sendete die neue Frauenbewegung die stärksten Impulse aus. Aufgrund von verschiedenartiger Selbstverständnisse, vielfältiger Themensetzungen, sozialer Praxen und Aktionsformen der diversen Frauengruppen wurde in der jüngsten Zeitgeschichtsforschung angeregt, von mehreren Frauenbewegungen zu sprechen, die in den 1970er Jahren im und in Wechselwirkung mit dem alternativen Milieu entstanden.“ Sonnenberg, Uwe: *Von Marx zum Maulwurf*, S. 304f.

<sup>563</sup> Ebd., S. 307.

<sup>564</sup> Vgl. Konzept des Kollektivs Frauenoffensive zur Verlagsgründung 1974 (4 Seiten), Privataarchiv Monika Neuser. In: Christine Schäfer/Christiane Wilke (Hg.): *Die neue Frauenbewegung in München 1968-1985. Dokumentation*. München: Buchendorfer 2000, S. 268-271. Hier: S. 270.

teressentinnenkollektivs‘ an den „Diskussions-, Auswahl- und Entscheidungsprozessen“<sup>565</sup> als zentrales Ziel des Verlags. Die Einbindung von Interessentinnen bedeutete sowohl, dass möglichst viele Interessenlagen der Bewegung eingebracht und diskutiert werden konnten als auch, dass die Hinzunahme von Expertinnen, um die Qualität der Publikationen zu sichern: „Die Notwendigkeit liegt auf der Hand, Frauen, die sich mehr mit self help beispielsweise beschäftigt haben, in die Diskussion miteinzubeziehen. Denn diese Frauen können konkreter sagen, ob ein Text differenziert vermittelt und weiterhilft.“<sup>566</sup>

Im *Spiegel* von 1975 findet sich eine Ankündigung dieser Vorhut der Literaturproduzentinnen auf der Frankfurter Buchmesse, die nicht einer gewissen Komik entbehrt: Unter der Rubrik „spectrum“ findet sich die Ankündigung neben einer kurzen Notiz zu Tangas und ihren Vorteilen und unter zwei Bildern einer Frau, die ein solches Dessous trägt. Die Ankündigung selbst beginnt mit den Worten „Kein Mann soll den Raum betreten dürfen, wenn sich am kommenden Donnerstag auf der Frankfurter Buchmesse der erste Frauen-Verlag, die Frauen-Offensive, der Öffentlichkeit vorstellt.“<sup>567</sup> Diese Zusammenstellung collagiert zutreffend die Schwerpunktsetzung bei der Berichterstattung über die Frauenbewegungen: Bewerbung von Kleidungsstücken, die die Vorstellung von Frauen als Objekten weiter manifestiert, eine visuelle Darstellung derselben und die Interpretation, dass alle emanzipierten Frauen Männerhasser seien (besonders anschlussfähig ist hier natürlich erneut das Konzept des Trivialmythos). Die Ankündigung endet nach einer kurzen Beschreibung der Verlagsziele und der falschen Schreibweise der Verlags-Autorin Verena Stefan (laut *Spiegel* „Vera“) mit dem Hinweis auf die Zusammenarbeit mit dem Trikot-Verlag: „Nur in einem Punkt sind die Verlegerinnen noch nicht autark: Die Frauen-Offensive wird von Männern (Trikot-Verlag) vorfinanziert.“ Aber eben nur bis zur ökonomischen Unabhängigkeit von Trikot. Auf die Vorhut folgten Verlage wie Frauenpolitik, Amazonen-Frauenverlag und Frauenbuchverlag, die wesentlich zu einer weiblichen Gegenöffentlichkeit in den 1970er-Jahren beitrugen.

Trivialmythen als „Abfall“ der Grenzverschiebung. Die von Matthaei beschriebene Beziehung zwischen den Anthologien, wobei die *Trivialmythen* ein Nebenprodukt der *Grenzverschiebung* waren, die offensichtlich ähnliche Autor\*innenauswahl und nicht zuletzt

---

<sup>565</sup> Ebd., S. 268.

<sup>566</sup> Ebd., S. 269.

<sup>567</sup> Der Spiegel: Frauen-Offensive im Verlagsgeschäft. In: *Der Spiegel* vom 06.10.1975, S. 200.

die Möglichkeit, die Gestaltungsform von zwei parallel entstandenen Anthologien derselben Herausgeberin zu vergleichen, verlangen eine eingehendere Betrachtung der 1970 bei KiWi erschienenen Anthologie *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*.

Liest man chronologisch, stößt man zunächst auf den vorderen Klappentext. Konventionell fungiert der Klappentext meist als eine kurze, werbende Zusammenfassung, wohingegen der vordere Klappentext hier, so meine These, das eigentliche Vorwort darstellt. Anlass der Anthologie sei laut ebendiesem Klappentext die Heterogenität aktueller literarischer Entwicklungen, die die Vereinheitlichungstendenzen der Literaturgeschichte in Form von Epochen und bevorzugten „Großentwicklungen“<sup>568</sup> in Frage stelle. Zudem lasse sich aufgrund von fehlenden markanten „literarischen Einzelpersönlichkeiten“<sup>569</sup> eine generelle Orientierungslosigkeit beobachten, unter der offenbar auch die Literaturkritik leide, denn diese behaupte, die aktuelle Literaturproduktion komme zum Erliegen.<sup>570</sup> Matthaeis Beobachtungen, die diese Anthologie legitimieren sollen, implizieren Kritik an den Mechanismen des Betriebs, insbesondere der Literaturkritik, und der retrospektiv erfolgenden Literaturgeschichtsschreibung. Die Praxis der Exklusion von Autor\*innen mit weniger ökonomischen und kulturellen Kapital als die epochalen Galionsfiguren wird in Zeiten der literarischen *Tendenzen* ihrer Legitimationsgrundlage beraubt.

Dass sie die Einschätzung der Literaturkritik widerlegt, darin besteht der Anspruch dieser Anthologie, die 45 für die 1960er-Jahre repräsentative Autor\*innen versammelt, die „mit Textbeispielen, Statements und Kurzkomentaren der Kritik vorgestellt“<sup>571</sup> werden. Wechselt man nach dieser Ankündigung zum Inhaltsverzeichnis, fällt auf, dass die Beiträge alphabetisch nach Autor\*innen und nicht nach literarischen Tendenzen angeordnet sind, was schlichtweg der Heterogenität des Materials geschuldet ist: „Die Übersicht ist erschwert, die Großentwicklungen aufgelöst in Tendenzen, die sich widersprechen, ergänzen, überschneiden.“<sup>572</sup> Wechselt man nun weiter zu den Beiträgen, wird deutlich, dass sie mehr bieten, als das Inhaltsverzeichnis ankündigt, denn sie umfassen nicht nur Statements in Form von Mischungen aus poetologischen Selbstaussagen und auktorialem

---

<sup>568</sup> Matthaei, Renate: Vorderer Klappentext. In: Dies. (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.

<sup>569</sup> Ebd.

<sup>570</sup> Ebd.

<sup>571</sup> Ebd.

<sup>572</sup> Ebd.

Selbstverständnis, Textbeispielen und Auszügen aus Literaturkritiken, sondern auch Autor\*innenfotos und biografische Angaben. So werden eben nicht nur die Tendenzen, sondern auch die jenseits der vielbeachteten literarischen Einzelpersönlichkeiten produzierenden Literat\*innen repräsentiert. Die Einbeziehung literaturkritischer Texte scheint für eine literarische Anthologie ungewöhnlich; dieser Eindruck löst sich jedoch schnell auf, denn Matthaei beschreibt die autor\*innenorientierte Textsammlungen als „Dokumentation der Unruhe“<sup>573</sup> und eröffnet damit ein semantisches Feld, das die Absicht der Anthologie weiter darlegt: Sammlung, Dokumentation (als „Sammlung von Zeugnissen“<sup>574</sup>) und Zusammenschau. Die Begriffe des semantischen Feldes siedeln sich im Umfeld der Anthologie-Semantik an – ohne dass die *Grenzverschiebung* wie auch die *Trivialmythen* als solche beschrieben werden, was jedoch nichts an ihrem Status ändert. Allerdings kann der besondere Charakter einer Anthologie durch eine weitere Spezifizierung der Publikationsform berücksichtigt werden. So erscheint die Charakterisierung als ‚literarisch-dokumentarische‘ Anthologie für die *Grenzverschiebung* wohl am treffendsten, denn der Dokumentationscharakter steht hier im Vordergrund. Die Zielsetzung der Dokumentation, eine Sammlung von Zeugnissen zu einem bestimmten Sachverhalt zugänglich zu machen,<sup>575</sup> deckt sich zudem mit dem von Matthaei formulierten Ziel:

Die Sammlung in *Grenzverschiebung* versucht eine erste kritische und akzentuierende Zusammenschau dieser neuen literarischen Tendenzen. Sie macht eine Gesamtinformation über den augenblicklichen Stand der deutschen Literatur möglich, die dem interessierten Leser sonst unerreichbar ist, da die neueste Literatur bei uns zum Teil immer noch als Randerscheinung betrachtet wird und von den öffentlichen Institutionen der Universitäten, Schulen und Bibliotheken ausgeschlossen bleibt.<sup>576</sup>

Die Zugänglichkeit und Vollständigkeit der zu einer literarischen Tendenz gehörenden Dokumente, aber auch die kritische Reflexion derselben, ist das erklärte Ziel dieser Sammlung. Darüber hinaus implizieren die letzten Zeilen des Klappentextes eine Kritik am Umgang mit (noch nicht etablierten) Gegenwartsautor\*innen, die von Wissenschaft, Lehre und literarischen Dienstleistungseinrichtungen nicht rezipiert bzw. anerkannt werden und somit weder Eingang in den literarischen Diskurs noch in den Kanon finden können.

Wir haben uns zunächst dem Klappentext zugewandt, weil das eigentliche Vorwort wenige seiner konventionellen Funktionen erfüllt, denn Anlass, Aufbau und Absicht der

---

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Drosdowski, Günther: Dokumentation. In: Ders. (Hg.): *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 198, S. 132.

<sup>575</sup> Vgl. Fähnders, Walter: Dokumentarliteratur. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd I: A-G, S. 383-385. Hier: S. 384.

<sup>576</sup> Matthaei, Renate: Vorderer Klappentext.

Anthologie sind, wie oben dargestellt, im vorderen Klappentext formuliert. Dafür bietet Matthaeis Vorwort den Leser\*innen andere Informationen: Philosophisch, soziologisch und literaturgeschichtlich wie -theoretisch informiert, liefert es die im Klappentext angekündigte kritische und akzentuierende Zusammenschau der literarischen Tendenzen bereits vor den eigentlichen Beiträgen.

Das Vorwort beginnt sodann mit einem Motto – allerdings wesentlich kürzer als bei den *Trivialmythen* – und es zitiert einen uns bereits bekannten Philosophen: „Die Revolution muß gleichzeitig / die Revolution der Wahrnehmung sein. / Herbert Marcuse“<sup>577</sup>. Der Bezug zu Marcuse wird erst auf Seite 17 erläutert, sodass ich später noch einmal auf das Motto zurückkommen werde. Als Einstieg des Vorworts fungiert demnach nicht das Motto, sondern die im Klappentext angedeutete vorherrschende Meinung der Kritik zum aktuellen Stand der Literaturproduktion, die mit der Zusammenfassung eines Artikels des Schriftstellers Horst Krüger,<sup>578</sup> in dem er den Stand der Literatur beschreibt, exemplifiziert wird: „Ein großer und vielverheißender Aufbruch, schreibt Horst Krüger, »sei versackt, die »Potenz« einer Generation »versickert. [...] Eine Generation sei »verstummt«, meint Horst Krüger, und er hat recht“<sup>579</sup> aber eben nur in Bezug auf diese bestimmte literarische Generation, denn ansonsten konstatiert Matthaei: „[D]ie deutsche Literatur produziert.“<sup>580</sup> Auffällig an diesem Zitat und an den folgenden Erläuterungen ist sowohl der Vereinheitlichungsgestus der im Klappentext beschriebenen vielfältigen und sich widersprechenden Tendenzen durch die Verwendung der Formulierung *die Literatur* als auch das Einsetzen der Literatur als Subjekt des Satzes bzw. als Akteur, was noch weitergeführt wird: „Zum erstenmal ist sie an den Punkt gelangt, wo sie das Bewusstsein hat, am Ende zu sein, und ihre Antwort ist, überall anzufangen. [...] Literatur hat aufgehört, sich als Institution zu verstehen. Sie reflektiert ihre Bedingungen, ihre Zwecke und Materialien [...]“<sup>581</sup> Die agency-These führt allerdings ins Leere (sie ist wahrscheinlich der zu Scheuklappen gewordenen praxeologischen Forschungshaltung geschuldet) und erscheint vielmehr als Kunstgriff einer deduktiven Argumentationsweise.

Das 30-seitige Vorwort lässt sich strukturell und inhaltlich zweiteilen und zeigt eine vom Allgemeinen zum Einzelnen schreitende Denkbewegung: Der Einstieg des Vorworts

---

<sup>577</sup> Matthaei, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*, S. 13-42. Hier: S. 13.

<sup>578</sup> Der Originaltext von Krüger, aus dem Matthaei zitiert, konnte nicht ermittelt werden. Da Krüger häufig für die *Zeit* schrieb, wird es sich wahrscheinlich um einen dort veröffentlichten Artikel handeln.

<sup>579</sup> Ebd.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Ebd.

(Seite 13 bis 18 Mitte) kontextualisiert die nachfolgenden Seiten inhaltlich und zeitlich, denn Matthaei demaskiert die ‚Stunde Null‘-Narration und ihre inhärente Neuanfangsmetaphorik der Nachkriegsjahre und -literatur als bloßen Schein, da sich die Schriftsteller\*innen der Nachkriegszeit, insbesondere die Gruppe 47, beim Schreiben an den Zielen der Alliierten orientiert hätten:

Entnazifizierung, Entmilitarisierung und Entideologisierung waren nicht nur die proklamierten Stichworte der damaligen Regierungsautorität, sondern auch die der Literaten. Der antigesellschaftliche Effekt, den die Literatur beabsichtigen mochte, wurde aufgefangen durch die Bereitschaft einer Nation, sich kritisch zu sehen als Beweis einer gelungenen Konversion.<sup>582</sup>

Dies sei nahtlos in eine Welle der Vergangenheitszuwendung in den 1950er-Jahren übergegangen – ohne die Vergangenheit wirklich zu bewältigen. So habe sich die wirkliche Anfangsemphase erst Mitte der 1960er-Jahre eingestellt und jenseits von normativen Instanzen in Form von literarischen Einzelpersönlichkeiten oder ästhetischen Konventionen zu einer Fluktuation pluralisierender Tendenzen geführt. Allerdings hätten diese Entwicklungen ein ambivalentes Ergebnis zur Folge gehabt, denn sie förderten einerseits literarische Freiheit, andererseits sei zu beobachten, dass alte Normative durch neue ersetzt worden seien: „Das ergibt eine neue Freiheit des Machens, aber zugleich auch eine Neigung zu dogmatischer Verhärtung, ein literarisches Sektierertum, das alles ausschließt, was den eigenen Prämissen nicht gehorcht.“<sup>583</sup>

Die Anfangsemphase hervorgerufen hätten fundamentale Bedürfnisveränderungen (bzw. der „gesteigerte Anspruch an die Gesellschaft“<sup>584</sup>), die sich durch die *Vorstellung* von veränderten Lebensbedingungen angeregt an aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen orientieren und eine Revolution anbahnen oder in den Worten Karl Marx:

Unsere Bedürfnisse und Genüsse entspringen aus der Gesellschaft; wir messen sie daher an der Gesellschaft; wir messen sie nicht an den Gegenständen ihrer Befriedigung. Weil sie gesellschaftlicher Natur sind, sind sie relativer Natur.<sup>585</sup>

Die Literatur sei Matthaei zufolge von diesem gesteigerten Anspruch nicht ausgeschlossen geblieben, was zu einer Legitimierungsdebatte geführt habe und u.a. in der Diskussion um den ‚Tod der Literatur‘ verhandelt worden sei.

---

<sup>582</sup> Ebd., S. 14.

<sup>583</sup> Ebd.

<sup>584</sup> Ebd., S. 16.

<sup>585</sup> Marx, Karl: Lohnarbeit und Kapital. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Band 6. Berlin: Dietz Verlag 1959, S.379-423. Hier: S. 412.

Matthaeis Haltung zu dem Verhältnis von Kunst/Literatur und Revolution ist eindeutig und hier wird der Bezug zum Motto vom Anfang des Vorwort hergestellt: Revolution müsse umfassender sein und alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens miteinschließen, insbesondere die Kunst als „Chance des permanenten Widerstandes.“<sup>586</sup> Marcuse gehe dabei zunächst einen Schritt zurück, denn die neue Literatur müsse ihm zufolge auf einer neuen Sensibilität beruhen, angeeignet durch eine Wahrnehmungsrevolution, die nur durch einen intrapsychischen Rückzug gelinge.<sup>587</sup>

So vorbereitet, widmet sich der zweite und längere Teil (Seite 18 Mitte bis 42) der im Klappentext angekündigten kritischen und akzentuierenden Synopse der literarischen Tendenzen und ihrer Autor\*innen:

Er [sc. Helmut Heißenbüttel] versteht sich als »Realist«, der »Welt und Sachen im abgelösten Sprachzitat zu verdoppeln sucht« und in die Verdoppelung zeigt, daß die »Welt« nicht human zu durchdringen ist. Was bei Heißenbüttel fehlt, ist der Widerstand gegen den scheinbar anonymen Prozess einer Vergesellschaftung, die das Subjekt vernichtet. [...] Heißenbüttels Reaktion ist typisch für die Unsicherheit einer Literatur, die ihr Opponent [sic] der Gesellschaft verloren hat.<sup>588</sup>

Der zweite Teil des Vorworts weist Eigenschaften eines Nachworts auf, das nach Abschluss der Lektüre der literarischen Texte diese interpretiert und kommentiert. So fällt auf, dass die Analyse wenig fruchtbar ist, wenn man sich auf die Konventionen der Peritexte bezieht, denn in diesem Fall orientiert sich die Praxis der Herausgeberin an dem im Klappentext erklärten *Ziel* der Anthologie und weniger an den ‚Gattungskonventionen‘. Bei den *Trivialmythen* verhält es sich hingegen anders, da Matthaei mit dieser Anthologie eine andere Absicht verfolgte, zu deren Erfüllung ein knappes Vorwort genügte. Dort standen neue Umgangsformen mit dem Essay im Vordergrund, die die Autor\*innen und nicht die Herausgeberin umsetzen mussten, was Matthaeis Bemerkung im Interview erklärt, dass die Autor\*innen auf ihrem Gebiet mehr leisten könnten als sie. Anders verhält es sich eben bei einem Vorwort für eine literarisch-dokumentarische Anthologie, deren Zielerfüllung die Kompetenzen aller Subjektformen, die Matthaei verkörpert (Lektorin, Herausgeberin, Literaturwissenschaftlerin), verlangt. So erscheint dann auch Matthaeis Selbstverständnis, das ich im letzten Kapitel dargelegt habe, nicht widersprüchlich zu ihrer Arbeit an der *Grenzverschiebung*, sondern verdeutlicht nur, dass die bereits angesprochene

---

<sup>586</sup> Matthaei, Renate: Vorwort, S. 17.

<sup>587</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>588</sup> Ebd., S. 22.

Akteurspassung, insbesondere in Bezug auf Subjekte, die mehrere Subjektformen bedienen, eine gewisse Flexibilität aufweisen muss, die sich in einem dem Gegenstand angemessenen Umgang zeigt.

*Dies ist ein Grenzobjekt: Transformationen des Typoskripts.* Während die bisherigen Kapitel vorrangig die von den Akteuren genutzten Spielräume erarbeiteten, betrachtet dieses kurze Unterkapitel die Bedeutung der Standardisierung für die Buchproduktion. Bei der Rekonstruktion des Herstellungsprozesses der *Trivialmythen* wird nämlich deutlich, dass die Buchherstellung überwiegend auf solchen Standardisierungsprozessen basiert, die die Praxis stabilisieren. Das habe ich bereits im Abschnitt zu den Grenzobjekten angedeutet und möchte es nun am Beispiel der *Trivialmythen* weiter ausführen.

Die folgende Abbildung zeigt den sozio-ästhetisch-technischen Transformationsprozess der von den Autor\*innen eingereichten Typoskripte:

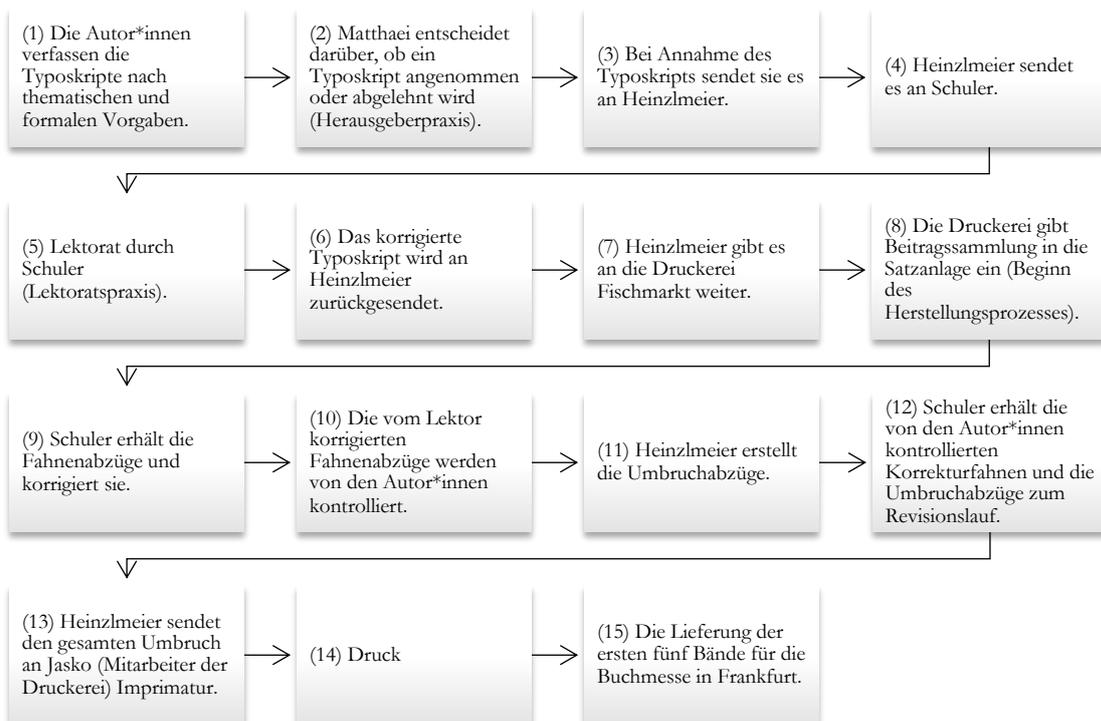


ABBILDUNG 11: SOZIO-ÄSTHETISCH-TECHNISCHER TRANSFORMATIONSPROZESS (EIGENE DARSTELLUNG).

Der Transformationsprozess entspricht dabei dem allgemein üblichen Ablauf der Korrektur-, Satz- und Umbrucharbeiten<sup>589</sup> und verdeutlicht somit, dass Standardisierung die

<sup>589</sup> Vgl. Blana, Hubert: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. 3. Aufl. München u.a.: K.G. Saur 1993, S. 202.

raum- und situationsübergreifende Reproduktion der Herstellungspraxis ermöglicht – zumindest für eine gewisse Zeit. Aufgrund von technischen Innovationen ist natürlich auch der hier dargestellte Prozess in seinem Ablauf nicht zementiert, obwohl sich immerhin eine mindestens jahrzehntelange Stabilität zeigt. Die Beschreibung des Transformationsprozesses als sozial, ästhetisch und technisch ist, in Anlehnung an Renate Grau, eine pointiertere Charakterisierung des Herstellungsablaufs. Sie schließt alle drei beteiligten Faktoren, die je nach anderer Akteurspassung verlangen, mit ein, denn die literarische Produktion und Herstellung ist „in ihren Kernprozessen [sowohl] beziehungsbetrieben und ästhetisch“<sup>590</sup> als auch technisch.

Die Typoskripte fungieren während des gesamten Entstehungsprozesses als Grenzobjekt: Obwohl am Herstellungsprozess Akteure verschiedener sozialer Welten beteiligt sind, ist die Arbeit am gleichen Gegenstand möglich, da die Typoskripte genügend interpretative Flexibilität aufweisen, um Kohärenz aufrechtzuerhalten. Im Sinne der institutionellen Sinnsegmentierung ist die Produktion und Herstellung der Anthologie nach Passung verteilt: Die Autor\*innen verfassten nach thematischen und formalen Vorgaben ihre Beiträge, die Matthaei als Herausgeberin selektieren musste. Die Typoskripte, die sie angenommen hatte, sendete sie an den Hersteller Adolf Heinzlmeier. In diesem Stadium haben sich schon zahlreiche soziale Praktiken in das Typoskript eingeschrieben, denn neben den Schreibpraktiken der Autor\*innen, die den literarischen Text konstituieren und die teilweise durch Matthaes Vorgaben inspiriert wurden, schreibt sich auch Matthaes Auswahlpraxis in die Typoskripte ein – sonst würden diese Heinzlmeier nicht vorliegen.

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, wurde für die Korrektur der Beiträge nicht der März-Lektor Rygulla bemüht, sondern ein externer Lektor, Wolfgang Schuler, beauftragt, der die Typoskripte nach der Korrektur an Heinzlmeier zurücksendete. Das ist allerdings nicht unüblich, denn es muss prinzipiell zwischen dem Lektorat als Bereich des Verlags, der beispielsweise für das Verlagsprogramm und die Verlagsautor\*innen zuständig ist, und der Praktik des Lektorierens, also der Überarbeitung von Texten, unterschieden werden. Es ist bereits hier „eine zunehmende Tendenz zum *outsourcing* des Lektorats [...] erkennbar. Dabei wird die Textarbeit von Lektoren übernommen, die nicht fest beim Verlag angestellt sind, sondern von Projekt zu Projekt arbeiten.“<sup>591</sup> So gestaltete sich vermutlich auch die Arbeitsteilung bei März, weil Rygulla z.B. mit dem Programm beschäftigt

---

<sup>590</sup> Grau, Renate: *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*, S. 12.

<sup>591</sup> Bong, Jörg: Lektorat. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, S. 193-197. Hier: S. 196f.

war oder – wir erinnern uns an Schröders Darstellung im Kapitel zu seiner Verlagspraxis (vgl. Kapitel 3.2.1) – in der Zeit, in der er mit dem Programm beschäftigt sein sollte, Musik gehört hat.

Nichtsdestotrotz erfolgt hier der erste wesentliche Transformationsprozess, da die Texte von einem Dritten... ja, was genau? Wurden die Texte korrigiert, lektoriert oder redigiert? Zwischen diesen Praktiken, die sich unter der Praxisform Lektorat zusammenfassen lassen und aufeinander aufbauen, bestehen deutliche Unterschiede. Während das Korrektorat, also die Tilgung von Rechtschreib-, Zeichensetzungs- und Grammatikfehlern, die grundlegende Praktik der Praxisform darstellt, baut das Lektorat insofern darauf auf, als es zusätzlich dazu ungeschickte Wortwahl und unstrukturierte Absätze verbessert. Der umfangreichste Einsatz des Lektors erfolgt beim Redigieren, denn nun werden neben der Prüfung der Mikro- und Makroebene des Textes auch textexterne Parameter herangezogen, wie zum Beispiel die Frage, ob der Text für die anvisierte Zielgruppe angemessen sei.<sup>592</sup> Leider sind die korrigierten Typoskripte nicht überliefert, sodass nicht rekonstruiert werden kann, nach welchen Kriterien Schuler die Beiträge überarbeitet hat.

Nachdem die Druckerei die Texte gesetzt hatte und die Fahnenabzüge erneut von Schuler gelesen wurden, kontrollieren die Autor\*innen Schulers Arbeit, insbesondere bezogen auf Stil und Aussage, die trotz Korrektur unverändert bleiben muss. Dass es sich bei Schulers Vorgehen wahrscheinlich um ein Korrektorat, höchstens ein Lektorat, handelte, deutet Schulers Rechnung an Heinzlmeier in, in der er selbst von „Korrekturlesen“<sup>593</sup> spricht. Für Elfriede Jelinek ging Schulers Korrektur/Lektorat allerdings zu weit: „Bei den Korrekturfahnen handelt es sich um die von den Autoren korrigierten, Jelinek wünscht zum Beispiel die von Ihnen angegebene totale Angleichung an die Phonetik nicht.“<sup>594</sup> Sofern also von den Autor\*innen angenommen, schreiben sich auch Schulers Praktiken in die Typoskripte ein.

So birgt die interpretative Flexibilität des Grenzobjekts offenbar auch Tücken und kann fehlenden Konsens zwischen den beiden Akteuren unterschiedlicher sozialer Provenienz nicht vollständig kompensieren. Also, wie entscheidet sich dieser Konflikt nun? Definitiv zu Gunsten der Autorin, worauf schon Heinzlmeiers Formulierung, Jelinek *wün-*

---

<sup>592</sup> Vgl. PS-Text: Korrektorat & Lektorat. In: *PS-Text*, <https://www.ps-text.li/korrektorat-lektorat/wo-ist-da-der-unterschied/> (abgerufen am 10.09.2019).

<sup>593</sup> Schuler an Heinzlmeier, 19.08.1970. Deutsches Literaturarchiv; A:März 1.

<sup>594</sup> Heinzlmeier an Schuler, 17.08.1970. Deutsches Literaturarchiv; A:März 1.

sche die Angleichung *nicht*, hinweist. Diese Beobachtung ist für das Konzept des Grenzobjekts nicht unerheblich. Sie zeigt, dass eine implizite Hierarchie greift, die, wenn während der Arbeit am gleichen Gegenstand Meinungsverschiedenheiten auftreten, diese Konflikte auflöst; im beschriebenen Fall entscheidet die Autorin gegen den Lektor und hat die Entscheidungshoheit inne, was wahrscheinlich mit künstlerischer Freiheit legitimiert wird.

An einem weiteren Beispiel zeigt sich jedoch, dass die Entscheidungsgewalt der Autor\*innen auf einer anderen Ebene des Herstellungsprozesses eingeschränkt wird: So wollte Ror Wolf, dass die Titelziffern seines Beitrags außerhalb des Satzspiegels stehen, was aufgrund der damit nicht eingehaltenen Kohärenz nicht möglich war und von Heinzlmeier ablehnt wurde. Es zeigt sich also, dass die potenziellen Konflikte schnell dadurch gelöst wurden, dass die dem Arbeitsschritt entsprechenden dominierenden Hierarchieinstanzen greifen, die sich grob in die Kategorien ‚im Text‘ und ‚außerhalb des Textes‘ unterteilen lassen.

Allerdings zeigt ein Beispiel aus der jüngsten Vergangenheit, nämlich der Wechsel der Autorin Katharina Hacker von Suhrkamp zu Fischer, dass ein solcher Konflikt dazu führen kann, dass die Autorin den Hausverlag verlässt. Was war passiert? Die Autorin Hacker ließ das Typoskript des Romans *Alix, Anton und die Anderen* von einem selbst engagierten Grafiker setzen, denn in diesem Fall korrelierten Form und Inhalt auf besondere Weise:

„Alix, Anton und die anderen“ ist in zwei Spalten geschrieben. Die eine gibt das Geschehen wieder, die andere weiterführende Begebenheiten zu den Protagonisten. In Katharina Hackers eigener Fassung sind beide Spalten gleich breit und in gleich großer Schrift gesetzt; überdies steht die eine Spalte immer rechts und die andere links. Suhrkamp hingegen hat eine Art Marginalspalte jeweils nach außen gesetzt, so dass beim Lesen nicht der Eindruck eines parallelen Erzählens, sondern von Anmerkungen an die Haupthandlung entsteht.<sup>595</sup>

Ist das Typoskript als Grenzobjekt in diesem Fall gescheitert? Keineswegs, denn der Roman von Hacker erschien trotz der Differenzen bei Suhrkamp, denn was nicht-konsensuelles Arbeiten ebenfalls stabilisiert, ist eine (wie auch immer gestaltete) rechtlich bindende Vereinbarung; in diesem Fall in Form einer bereits erfolgten Ankündigung in der Verlagsvorschau von Suhrkamp. Auffällig ist das Urteil der Journalistin von Lovenberg, das sie am Ende des Artikels über den Fall Hacker fällt: „Bei zentralen künstlerischen Fragen

---

<sup>595</sup> Lovenberg, Felicitas von: Katharina Hacker und Suhrkamp. Chronik einer Zerrüttung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.11.2009, [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/katharina-hacker-und-suhrkamp-chronik-einer-zerruettung-1883557.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/katharina-hacker-und-suhrkamp-chronik-einer-zerruettung-1883557.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2) (Zugriff am 09.10.2019).

muss der Autor das letzte Wort haben.<sup>596</sup> Wie verhält es sich aber, wenn eine Reihe von Autor\*innen für eine Anthologie versammelt wird? Wird dadurch die Autorität der einzelnen Autor\*innen geschmälert? Im Fall der *Trivialmythen* erscheint es jedenfalls so, obwohl nicht rekonstruiert werden kann, inwiefern Wolfs ursprünglich geplante Gestaltung mit dem Inhalt seines Beitrags zusammenhing.

Nach Erstellung der Umbruchabzüge durch Heinzlmeier begann Schuler mit dem Revisionslauf der Korrekturfahnen und Umbruchsabzüge. Der gesamte Umbruch wurde dann von Heinzlmeier an die Druckerei gesendet. Es wird deutlich, dass Hersteller „im Verlag Mittler zwischen internen Abteilungen und externen Dienstleistern [sind]“,<sup>597</sup> denn während des Großteils des Prozesses fungierte Heinzlmeier als vielfältige Schnittstelle zwischen Akteuren und Drittanbietern, was sich überwiegend dadurch zeigt, dass er die Typoskripte schlichtweg weiterleitete.

Der Laden läuft und das obwohl die beteiligten Akteure – Autor\*innen, Herausgeberin, Hersteller, Drucker – völlig verschiedene Hintergründe mit in den Produktions- und Herstellungsprozess einbringen. Gemeinsam ist ihnen aber eben die Arbeit an einem Typoskript, auch wenn sich ihre Zielsetzungen unterscheiden, was auch zu Konflikten führen kann, die aber schnell wieder aufgelöst werden konnten. Während der gemeinsamen Arbeit an dem Grenzobjekt schreiben sich somit nicht nur vielfältige soziale Praktiken in das Grenzobjekt ein, sondern auch die verschiedenen Wissensbestände, die eine Ausführung der jeweiligen Praktik ermöglichen.

Die interpretative Flexibilität der Typoskripte als Grenzobjekte ermöglicht somit die unterschiedliche Wahrnehmung und Handhabung desselben Gegenstandes durch verschiedene Akteure, woraufhin sich dieser Gegenstand transformiert. Folgen wir den verschiedenen Handhabungen und rekonstruieren diese, ergibt sich die von Susan Leigh Star angesprochene Multiperspektivität, die auch für diese Arbeit versucht wird, da eben nicht (nur) die Geschichte einer\*s Autor\*in erzählt wird, sondern auch die Arbeit und der Einfluss aller Akteure berücksichtigt wird. „Das auffälligste Moment der Ausstattung – das Cover –“<sup>598</sup> wurde bisher noch nicht angesprochen, obwohl es natürlich ebenfalls für den Druck vorbereitet, aber meist nicht von der Herstellungsabteilung entworfen wird, weshalb sich das nächste Kapitel eingehend mit dem Cover der Anthologie beschäftigen soll.

---

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Steinbrück, Ina/Krause, Stefan: Herstellung, S. 135.

<sup>598</sup> Ebd., S. 132.

### 3.3.2 (Anti-)Autoritäre Covergestaltung

*Die Rache des Uve Schmidt.* Wie das Cover der Anthologie entstanden ist, darüber geben hauptsächlich die beteiligten Akteure Auskunft, denn die Korrespondenzen liefern nur Hinweise zur zeitlichen Einordnung der Entstehung (die Bild-Montage war spätestens Mitte August 1970 fertig). An dieser Stelle wird die Quellenlage jedoch zum Problem, denn die Rekonstruktion basiert fast ausschließlich auf den Aussagen des März-Projekt-



ABBILDUNG 12: COVER DER TRIVIALMYTHEN (FRANKFURT/M.: MÄRZ 1969).

mitarbeiters Uve Schmidt, der allerdings zwei unterschiedliche Versionen der Entstehung in den letzten Jahren zur Verfügung stellte. Aber zunächst zu besagtem Cover. Was sehen wir? Das Cover stellt eine Foto-Montage dar, denn Matthaeis Fotografie wurde nachträglich eingefügt, die aufgrund ihrer Größe als erstes ins Auge fällt. Diese ist auf eine Werbetafel der Firma Dr. Grupe Werbung, die Außenwerbung anbietet, ‚montiert‘. Die Werbetafel endet an einem Zaun, hinter dem der Schriftsteller Paulus Böhmer, der sich links gebückt an den Stäben festhält, und Uve Schmidt positioniert sind.

Die Herausgeberin erscheint somit einerseits als weiteres ‚Bild des Konsums‘ und wird zum Trivialmythos stilisiert (Stichwort „Metakommunikation“<sup>599</sup>), andererseits thront sie über den beiden Schriftstellern, die hinter dem Zaun eingesperrt und somit auch von etwas ausgesperrt sind. In der Version, die Uve Schmidt mir zur Verfügung stellte, indem er schriftlich auf meine Fragen antwortete, beschreibt er die Entstehung der Foto-Montage wie folgt: Das Foto von Böhmer und Schmidt wurde von dem extern engagierten Grafiker Michael van de Sand im Frankfurter Stadtteil Westend aufgenommen. Der Anlass des Fotos war jedoch nicht die Anthologie selbst, wie Schmidt angibt, sondern ein Auftrag des Hessischen Rundfunks, der ein Doppelporträt von Böhmer, der zu der Zeit in einer Werbeagentur in Frankfurt arbeitete, und Schmidt, Autor und Projektmitarbeiter von März sowie freier Schriftsteller von Hörspielen, angefragt hatte. Die Inszenierung des Fotos entsprang einer Idee van de Sands: „Daß wir zu diesem Behilf hinter die Vergatterung des umgrünten Werbeträgers kletterten, war

<sup>599</sup> Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 173.

der Einfall des Fotografen.“<sup>600</sup> Als Schmidt dann die Aufnahme von van de Sand erhielt, erschien sie ihm passend für die Anthologie und er schlug bei einer internen Cover-Konferenz vor, das Foto bzw. die Foto-Montage mit Matthaeis Bild zu verwenden.<sup>601</sup>

Die andere Version der Entstehung ist der bereits zitierten Monografie *Essay – BRD* zu entnehmen, denn dort findet sich ein Auszug aus Stanitzeks Korrespondenz mit Schmidt:

Da Renate Matthaei meinen Textbeitrag wegen »verfehlten Themas« o.s.ä. abgelehnt hatte, sann ich auf subtile Rache, ohne meinen werblichen Auftrag zu sabotieren. Also hob ich das Portrait der Herausgeberin von der hinteren Schutzklappe aufs Titelbild, konkret in eine Reklametafel der Dr. Grupe-Gruppe und begab mich mit Hilfe der menschlichen Stehleiter Paulus Böhmer (seinerzeit bester Freund) hinter das Gatter als der quasi ausgesperrte.<sup>602</sup>

Entgegen seiner Behauptung von 2016, er habe bei der Aufnahme des Fotos keine Intention verfolgt,<sup>603</sup> scheint der Umstand, dass Matthaei ihn als Autor für die *Trivialmythen* abgelehnt hat, eine entscheidende Rolle bei der Inszenierung der Foto-Montage gespielt zu haben. Doch wie gehe ich nun mit den unterschiedlichen Versionen um?

In Anlehnung an die qualitative Inhaltsanalyse als Methode der Datenauswertung ergeben sich drei Möglichkeiten: (1) ich schreibe nun, dass Schmidt sich geirrt hat bzw. sich falsch erinnert und somit falsch ausgesagt hat, (2) ich entscheide mich für die Version, die mir plausibler erscheint oder (3) ich versuche, beide Versionen der Geschichte miteinander zu versöhnen.<sup>604</sup> Im Rahmen meiner Arbeit ergibt sich natürlich noch (4) die Möglichkeit, die Aussagen unter der Prämisse der jeweiligen Subjektivierungspraktiken zu untersuchen, was mir allerdings wenig sinnvoll erscheint, da ich mir von Schmidts Aussagen erhoffe, den Ablauf eines Geschehens zu rekonstruieren und nicht etwa sein Selbstverständnis erschließen möchte. Da mich somit (4) aber auch (1) nicht weiterbringen und (3) aufgrund der Unvereinbarkeit der Informationen nicht möglich ist, entscheide ich mich für (2) und versuche nun, die plausible Version der Entstehungsgeschichte zu ermitteln.

Ich habe Schmidts Angaben, die sich seinem Brief entnehmen lassen, recherchiert und komme dabei zu dem Ergebnis, dass Schmidt Verhältnisse beschreibt, die sich für das Jahr 1974 und nicht für das Erscheinungsjahr 1970 konstatieren lassen, denn Böhmer

---

<sup>600</sup> Uve Schmidt an Lisa Utsch, 26.05.2016.

<sup>601</sup> Vgl. ebd.

<sup>602</sup> Uve Schmidt an Georg Stanitzek, 13.06.2009, zitiert nach Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*, S. 173, FN 88.

<sup>603</sup> Vgl. Schmidt an Utsch, 26.05.2016.

<sup>604</sup> Vgl. Reichertz, Jo: *Qualitative und interpretative Sozialforschung. Eine Einladung*. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 330ff.

lebte erst ab 1974 in Frankfurt (1970 lebte er noch in Nieder-Ofleiden), wo er als Werbetexter arbeitete.<sup>605</sup> Auch ist in der ARD Hörspieldatenbank das erste Hörspiel der Autoren Schmidt und Böhmer auf das Jahr 1973 datiert – zum ersten Mal gesendet wurde es im darauffolgenden Jahr.<sup>606</sup> Des Weiteren konnte der Hessische Rundfunk auf meine Nachfrage keine Beschäftigung der Autoren vor dem Jahr 1973 bestätigen,<sup>607</sup> sodass eine Porträt-Anfrage seitens des HR unwahrscheinlich ist.

Darüber hinaus habe laut Schröder keine interne Cover-Konferenz stattgefunden, denn Schmidt habe Schröder lediglich den Umschlagentwurf gezeigt, der dann von Schröder genehmigt wurde. Schröder bestätigt allerdings, dass Schmidt wegen Matthaeis Ablehnung verstimmt war,<sup>608</sup> was ein weiteres Indiz für die Racheakt-Version ist. Aus den Korrespondenzen geht wiederum hervor, woher das Foto von Matthaei stammte, das für den Umschlag verwendet wurde. Nämlich von ihr selbst bzw. von KiWi:

Während meiner Abwesenheit hat jemand aus Ihrem Verlag bei unserer Werbung angerufen und um ein Foto von mir gebeten. Ich weiß leider nicht, wer es war und schicke Ihnen deshalb die Bilder. Sollten Sie eines von diesen Fotos verwenden (ich wäre für das im Halbprofil), setzen Sie sich doch bitte wegen des Honorars mit Herrn Bürger von unserer Werbeabteilung in Verbindung.<sup>609</sup>

Wahrscheinlich war es Schmidt, der bei KiWi angerufen hatte und ein Foto anforderte, denn er wusste, dass das Foto von Matthaei für März organisiert wurde.<sup>610</sup> Nach dieser Gegenüberstellung der Aussagen aus den Briefen von 2009 und 2016 erscheint die Version, die Schmidt Stanitzek schilderte, doch wesentlich plausibler. Schmidts Aussage spricht aber noch eine weitere ungewöhnliche Facette der Covergestaltung an, nämlich die Handhabung von Matthaeis Foto als Herausgeberin. Nicht nur die Abbildung von einem abgelehnten und einem nicht vorgesehenen Autor der Anthologie erscheint höchst ungewöhnlich, sondern auch die Verwendung eines Fotos der Herausgeberin auf dem Cover.

Die Platzierung des Fotos zu kontextualisieren, gestaltet sich schwierig, da es keine Forschung zum Herausgeber\*innenfoto gibt, was die zuvor konstatierte Beobachtung der prinzipiellen Vernachlässigung dieses Akteurs stützt (vgl. Kapitel 3.2.3). Daher muss ich

---

<sup>605</sup> Edition Faust: Paulus Böhmer. In: *Autoren. Edition Faust*. <http://www.editionfaust.de/22-0-Paulus-Boehmer.html> (Zugriff am 25.07.2016).

<sup>606</sup> Vgl. ARD Hörspieldatenbank: Uve Schmidt. In: *ARD Hörspieldatenbank*, <http://hoespiele.dra.de/kurzinfo.php?sessid=o0s24lgdd4h1h573c6j775jhqf4vlct970v4kg0k52ifc1ds6sh1> (Zugriff am 25.07.2016).

<sup>607</sup> „Stiefmütterchen“ ist das erste Hörspiel der beiden, das bei uns nachgewiesen ist.“ Vgl. dazu Jansen (Unternehmensarchiv des Hessischen Rundfunks) an Utsch, 02.08.2016.

<sup>608</sup> Vgl. Schröder, Jörg: Persönliches Interview mit dem Verleger der *Trivialmythen* in Berlin am 16.07.2016.

<sup>609</sup> Matthaei an Heinzlmeier, 23.07.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>610</sup> Vgl. Schmidt an Utsch, 26.05.2016.

mich im Folgenden auf aktuelle Forschungsliteratur zum Autor\*innenfoto beziehen, was sich insofern anbietet, als ich eine Praktikenverwandtschaft zwischen beiden Fototypen vermute. Seit den 1950er-Jahren gehört es zu den Konventionen der Umschlagsgestaltung, Autor\*innenfotos zu verwenden: Während Anfang des 20. Jahrhunderts gelegentlich Autor\*innenfotos auf dem Cover abgebildet wurden, wechselte die Position der Fotos ab Mitte des 20. Jahrhunderts auf die hintere Umschlagsklappe („Klappenporträts“).<sup>611</sup> Neben diesen Entwicklungen hängt die Positionierung auch vom Genre ab, sodass beispielsweise (Auto-)Biografien Fotos von den Verfasser\*innen auf dem Cover abbilden, denn „das bildliche Porträt fungiert als Zeichen für das schriftliche Porträt einer Person.“<sup>612</sup> Schmidts Aussage, er habe das Bild von der hinteren Umschlagsklappe gehoben, ist zumindest ein Hinweis darauf, dass dies auch der konventionelle Ort des Herausgeber\*innenfotos ist und sich die Konventionen der verschiedenen Fotografien hier treffen. Auch weist die bloße Existenz von Matthaeis Foto, das offenbar für die Werbeabteilung von KiWi aufgenommen wurde, darauf hin, dass das Bild für wie auch immer geartete Werbezwecke verwendet wurde/werden sollte. Auffällig ist nun, dass die endgültige Platzierung von Matthaeis Foto somit den Genrekonventionen der (Auto-)Biografie entspricht, sodass die Großzahl der Elemente des Covers mit den Konventionen der (Anthologie-)Titelgestaltung bricht.

*Autoritätsverhältnis Verleger-Herausgeberin.* Dass Matthaei Schmidts Beitrag ablehnte, löste somit eine Kettenreaktion aus, die am Ende auch das Autoritätsverhältnis zwischen Herausgeberin und Verleger betraf, denn durch die Verwendung von Matthaeis Foto entstand eine ungewöhnliche rechtliche Situation. Prinzipiell zeichnet sich der Verlag für die Ausstattung eines Werks, also Layout, Umschlag, Typografie, verantwortlich. Dabei kann er die Wünsche der Autor\*innen und Herausgeber\*innen einbeziehen, muss dies aber nicht, wie der Fall Katharina Hacker zeigte (vgl. Kapitel 3.3.1). Hinzu kommt in diesem Fall, dass eine uniforme Umschlagsgestaltung wie bei März wenig auktorialen und herausgeberischen Spielraum offeriert, sind doch wesentliche Elemente des Umschlags vorgegeben. Dieses Autoritätsverhältnis zwischen Verleger und Herausgeber\*in manifestiert sich juristisch im Herausgebervertrag; Schröder stellte mir den Herausgebervertrag zwischen Brinkmann, Rygulla und März als Exempel für die Herausgeberverträge der 1970er-Jahre zur Verfügung. Dort heißt es:

---

<sup>611</sup> Vgl. Oster, Sandra: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern.* Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 139.

<sup>612</sup> Ebd., S. 143.

#### §4 Herstellung

- (1) Der Verlag übernimmt die Herstellung des Sammelwerks auf eigene Kosten und in verlagsüblicher Weise. Die Ausstattung des Sammelwerks wird vom Verlag bestimmt, er wird jedoch hier die Wünsche der Herausgeber angemessen berücksichtigen.<sup>613</sup>

Aber – und das ist eine weitere Pointe der *Trivialmythen*-Entstehung – es gab keinen Vertrag zwischen März und Matthaei, der diesen Aspekt der Buchproduktion auch rechtlich vordefiniert hätte, denn die Akteure verständigten sich brieflich auf die gemeinsame Zusammenarbeit. So schrieb Matthaei Schröder Mitte 1969:

Ich weiß nicht, ob Brinkmann Ihnen schon von dem Plan, den wir gemeinsam ausgebrütet haben, erzählt hat. Ich möchte gerne bei Ihnen ein Buch machen, das den bisher üblichen akademisch diskursiven Essay zu einer mehr subjektiven, mehr vom zitierten Text- und Bildmaterial arrangierten Kollage erweitert. Thema: Trivialmythen (wenn man das so nennen will).<sup>614</sup>

Schröder wiederum antwortete:

Ja Brinkmann hat mir von Ihrem Plan erzählt, ich fand das gleich ausgezeichnet und ich hoffe, wir werden das Buch miteinander machen können, vielleicht unterhalten wir uns in nächster Zeit darüber. Ich fahre jetzt für 2-3 Tage nach Kopenhagen und bin möglicherweise am Freitag (23.5) in Köln, wir könnten ja dann vielleicht mal kurz miteinander sprechen.<sup>615</sup>

Ein persönliches Treffen kam trotz mehrmaliger Versuche allerdings während der gesamten Entstehungszeit der Anthologie nicht zustande. Durch den Briefwechsel war Matthaeis herausgeberische Entscheidungshoheit zwar zunächst aufgrund der prinzipiellen Formfreiheit von Arbeitsverträgen juristisch legitimiert, ihre und Schröders gegenseitige Willenserklärung verlor jedoch diesen bindenden Status, da Schröder nicht der Nachweispflicht nachgekommen war. Diese beinhaltet, dass einen Monat nach der brieflichen Absichtserklärungen eine wie auch immer gestaltete Vereinbarung ausdifferenziert und schriftlich fixiert sein muss. Aus dem Briefwechsel geht jedoch auch Brinkmanns Stellung als Mittler hervor, der durch seine Arbeit bei KiWi und die Herausgeberschaft bei März sowohl Kontakt zum Verleger als auch zur Herausgeberin hatte. Sein Einfluss auf die Herausgeberin bei der Entstehung der Anthologie wurde bereits deutlich.

Demnach verlor die Vereinbarung zwischen Schröder und Matthaei zumindest ihre juristische Legitimierung, sodass es keine vorgegebene Aufgabenverteilung gab, die die

---

<sup>613</sup> Herausgebervertrag zwischen März und den Herausgebern Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla vom 08.04.1969. Eine Kopie des Vertrages wurde von Jörg Schröder zur Verfügung gestellt und diente während des Interviews als Anschauungsmaterial.

<sup>614</sup> Matthaei an Schröder, 14.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>615</sup> Schröder an Matthaei, 20.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Form der Zusammenarbeit definierte. Ein Herausgebervertrag würde dies leisten. So drängt sich die Frage auf, ob ich die Relevanz eines solchen Vertrags für die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Akteuren überschätze, wenn ich zuvor behauptet habe, ein Vertrag „als spezifische Form der Koordination sozialen Handelns“ sei essentiell.<sup>616</sup> Hier zeigt sich aber eine deutliche Abschwächung der Bedeutung eines Herausgebervertrags für die Praxis, da die Aufgaben vermutlich zu Beginn der Produktion *implizit*, qua der von den Akteuren verkörperten Subjektformen vorgegeben werden und somit auch Aushandlungsprozesse bzgl. der Aufgabenverteilung entfallen, was die Korrespondenzen zeigen bzw. nicht zeigen. Diese Beobachtungen deuten darauf hin, dass Subjektformen entsprechende Praktiken koordinieren und somit eine stabilisierende Funktion beim Vollzug sozialer Praxis einnehmen, da sie jenseits vertraglich festgelegter Bedingungen ein gewisses Maß an Konsens zwischen den beteiligten Akteuren erzeugen können.

Die Legitimität der Herausgeberin wird somit nicht aus einem Vertrag abgeleitet, sondern vielmehr aus symbolischem Kapital, das Matthaei durch ihr kulturelles (Promotion, Ausbildung/Beschäftigung bei KiWi, Veröffentlichungen) und soziales Kapital (Lektorin bei KiWi, Autor\*innennetzwerk) erworben hat und das ihre Position als Herausgeberin festigt und letztlich durch die Herausgabe der *Trivialmythen* weiter stabilisiert. Insbesondere ihre Rolle als Brinkmann-Entdeckerin wird in diesem Zusammenhang Einfluss auf ihr symbolisches Kapital gehabt haben. Gleiches gilt natürlich auch für den Verleger, dessen Kapital offenbar auch überzeugt hat; kurz: Beide dachten wahrscheinlich, die andere\*der andere wisse schon, was sie\*er tut. All diese Kapitalarten dürften dazu beigetragen haben, dass sowohl ein Aushandlungsprozess zwischen den Akteuren als auch ein Vertrag als nicht notwendig erachtet wurde.

Nichtsdestotrotz zögert Schröder nicht, Verträge, ob sie geschlossen wurden oder nicht, im Nachhinein als Legitimationsinstanz heranzuziehen, wenn es um Fragen der Entscheidungsmacht geht, was auch schon in Kapitel 3.2.1 ersichtlich wurde und sich an dieser Stelle wiederholt. Aufgrund von §4 (2) des oben zitierten Herausgebervertrags ist es aus seiner Sicht unbestreitbar, wer über die Gestaltung der *Trivialmythen* entschieden hat und entscheiden musste, nämlich der Verleger:

Utsch: Jedenfalls haben Sie die Foto-Montage für den Umschlag offiziell autorisiert?

Schröder: Was heißt autorisiert? Ich fand Uves Idee witzig, daher ist das Buch mit diesem Foto auf dem Cover so erschienen.

---

<sup>616</sup> Röhl, Klaus F.: §64 der Vertrag als Institution. In: *Rechtssoziologie-Online.de*, 2012. <https://rechtssoziologie-online.de/kapitel-12institutionstheoretische-erklarungsansatze/%C2%A7-64der-vertrag-als-institution/> (Zugriff: 22.10.2019).

Utsch: Und warum wusste Renate Matthaei als Herausgeberin nichts davon?

Schröder: [...] Fragen musste März sie deshalb nicht, eine Herausgeberin oder Autorin hat nämlich kein Mitspracherecht bei der grafischen oder typographischen Einrichtung eines Buches. Das steht in jedem Verlagsvertrag, dass dies in den Zuständigkeitsbereich des Verlages fällt, der zwar die Meinung des Autors berücksichtigen kann, aber nicht muss, der Verleger trifft die letzte Entscheidung.<sup>617</sup>

So scheint die Frage nach dem Autoritätsverhältnis zwischen Herausgeberin und Verleger in Bezug auf die Gestaltung eindeutig beantwortbar zu sein, denn es ist u.a. juristisch manifestiert. Allerdings – und diese Konjunktion kann in diesem Kapitel nicht häufig genug benutzt werden – hat Schröder nicht §22 des Kunsturhebergesetzes von 1901 als besondere Ausprägung des Persönlichkeitsrechts bedacht: „Bildnisse dürfen nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden.“<sup>618</sup> Da Matthaeis Bild nicht von ihr selbst aufgenommen wurde, sondern von der Werbeabteilung oder von einer\*in von der Abteilung engagierten Fotograf\*in, liegt das Urheberrecht des Fotos höchst wahrscheinlich bei der KiWi-Abteilung, was bedeutet, dass die Einwilligung zur Veröffentlichung des Fotos sowohl von der abgebildeten Person als auch von der\*dem Fotograf\*in einzuholen war. In diesem Zusammenhang fällt des Weiteren auf, dass nicht einmal Matthaeis Wunschbild berücksichtigt wurde; in ihrem Brief an März sendete sie offenbar zwei Porträts und sprach sich für ein Foto aus, das sie im Halbprofil zeigte, das aber auf dem Cover vermutlich nicht den gewünschten autoritären Effekt erzielt hätte.

Es waren wahrlich antiautoritäre Zeiten, aber, wie es scheint, für Matthaei weitaus mehr als für den Verleger Schröder. Zur eigentlich unrechtmäßigen Verwendung ihres Fotos sagte Matthaei: „Ich fand den [sc. Umschlag] so witzig und treffend. Das war mir natürlich klar, dass ich da zum Mythos geworden war [...].“ Vielleicht vielmehr zum namenlosen Mythos, denn eine weitere Auffälligkeit des Covers ist, dass der Name der Herausgeberin nicht genannt und erst im Titelblatt (Seite 3) aufgeführt wird, was nach Matthaei ganz dem Zeitgeist entsprang:

Matthaei: [...] Aber es ist sicherlich anti-autoritär. Keine Autorität nach vorne bringen, was auch der Umschlag der *Trivialmythen* ausdrückt.

Utsch: Weil Sie als Herausgeberin nicht genannt werden?

Matthaei: Genau.

---

<sup>617</sup> Vgl. Schröder, Jörg: Persönliches Interview mit dem Verleger der *Trivialmythen* in Berlin am 16.07.2016.

<sup>618</sup> §22 KUG. In: Thomas Dreier und Gernot Schulze (Hg.): *Urheberrechtsgesetz*. 5. Aufl. München: Beck 2015.

Daraus ergibt sich ein ambivalentes Autoritätsverhältnis, eine Art Patt, denn obwohl Schröder als Verleger Entscheidungshoheit über die Gestaltung besitzt, war die Verwendung der Foto-Montage eigentlich von Matthaei und dem Fotografen abhängig. So unterwanderte Schröder durch die oben erwähnte Autorisierung des Covers seine eigene verlegerische Autorität.

*Matthaeis antiautoritäres Selbstverständnis.* Ob Covergestaltung im Allgemeinen, fehlende Zustimmung für die Verwendung ihres Fotos, der fehlende Name der Herausgeberin auf dem Cover und der fehlende Herausgebervertrag im Besonderen; alle Facetten, die das Autoritätsverhältnis zwischen Verleger und Herausgeberin betreffen oder gar koordinieren, werden auf den antiautoritären Diskurs zurückgeführt und dementsprechend gedeutet. Der antiautoritäre Diskurs avanciert hier somit zu Matthaeis nachträglichem (!) Deutungsmuster; mit einer zeitlichen Distanz von 46 Jahren werden die eigenen zeitgenössischen Praktiken mit dem Diskurs in Beziehung gesetzt und plausibilisiert. Deutungsmuster liegen eigentlich Praktiken zugrunde und werden wiederum von ihnen produziert, so dass sie der Praxis sowohl vorgelagert sind als auch in deren Vollzug (re-)produziert und angewandt werden.<sup>619</sup> Nachträglich sind Deutungsmuster immer, sobald sie vom Akteur kommuniziert werden, der sein eigenes, *vergangenes* Handeln mit zeitlicher Distanz interpretiert. Demnach wird vor, während und nach dem Handlungsvollzug interpretiert; ich vermute, dass, je mehr Zeit zwischen dem Handlungsvollzug und der Rekonstruktion und Interpretation durch den Akteur vergeht, die Wahrscheinlichkeit steigt, dass Kohärenz erzeugt wird, also Handlung in einen Gesamtzusammenhang eingebettet wird.

Demnach ergeben sich zwei mögliche Betrachtungen:

- (1) Matthaeis Praktiken werden 1970 durch das antiautoritäre Deutungsmuster angeleitet, was vorreflexiv geschieht, denn sie gehören zum impliziten Wissen; durch die zeitliche Distanz und insbesondere die Ablösung des antiautoritären Deutungsmusters durch ein anderes (Deutungsmuster werden kollektiv geteilt und sind nicht statisch) ist es möglich, vergangene Handlungsmuster (selbst) zu explizieren.
- (2) Es wird vermutet, dass das antiautoritäre Deutungsmuster eine nachträgliche, in die ‚Narration‘ passende Selbstinterpretation der Akteurin ist, sodass der handlungsleitende Charakter dieses Deutungsmusters angezweifelt wird.

---

<sup>619</sup> Vgl. Alemann, Annette von: *Gesellschaftliche Verantwortung und ökonomische Handlungslogik. Deutungsmuster von Führungskräften der deutschen Wirtschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 100ff.

Selbst wenn ich Betrachtung (1) als plausibel erachten würde, möchte ich Betrachtung (2) einmal heranziehen, um das Verfahren zur Ermittlung zumindest durchzuspielen – allerdings habe ich natürlich schon eine Vorahnung, sonst wäre mir (2) nicht in den Sinn gekommen. Um Betrachtung (2) zu prüfen, ziehe ich eine Kontrastfolie heran, um Diskrepanzen im (nachträglichen) Deutungsmuster beobachtbar zu machen, denn Deutungsmuster sind nicht statisch, unveränderbar, widerspruchsfrei und konkurrenzlos.<sup>620</sup>

Als Kontrastfolie zu den *Trivialmythen* fungiert hier die parallel erschienene Anthologie *Grenzverschiebung*, denn beide Anthologien zeigen herausgeberische Praktiken auf, die sich in die Materialität des Buches eingeschrieben haben und die, wie bereits angedeutet, größtenteils divergent sind: So zeigen sich Unterschiede in der Anordnung des Inhaltsverzeichnisses, das durch die alphabetische Anordnung bei der *Grenzverschiebung*



ABBILDUNG 13: COVER DER  
*GRENZVERSCHIEBUNG*  
(KÖLN: KIEPENHEUER &  
WITSCH 1970).

*zung* zwar systematischer auftritt, aber wenig Interpretationsvorgabe seitens der Herausgeberin liefert. Am deutlichsten unterscheiden sich die Vorworte, besonders in Bezug auf Länge und Inhalt. Allerdings – und das klang bereits an – scheint es bei der *Grenzverschiebung* so, dass dies nicht geschehen ist, um eine Interpretationsvorgabe zu liefern, sondern ist der Umstand schlicht der Absicht dieser Anthologie geschuldet. Die Gemeinsamkeit wird bereits bei Betrachtung der Cover deutlich, denn auch die *Grenzverschiebung* führt den Namen der Herausgeberin nicht an (s. Abbildung 13).

Vielleicht lässt sich die Diskrepanz der Praktiken mit Pragmatismus klären: Die *Grenzverschiebung* ist in Matthaes Hausverlag KiWi entstanden, die *Trivialmythen* im ca. 200 km entfernten Frankfurt, sodass schlichtweg die räumliche Distanz zu einer Abschwächung der Herausgeberinneninstanz geführt hat. Wir müssen uns auch das von Matthaei erwähnte Verhältnis der Anthologie in Erinnerungen rufen – die *Trivialmythen* als „Abfallprodukt“, das nebenher entstanden ist und wahrscheinlich, nicht zuletzt durch die Bemühungen Schröders, nicht die volle Aufmerksamkeit der Herausgeberin verlangte, sodass Matthaes antiautoritäres Selbstverständnis als *Trivialmythen*-Herausgeberin vielleicht vielmehr ein aus der Situation geborener antiautoritärer Umgang war.

<sup>620</sup> Vgl. Prenning, Thomas: *Pfarrerskinder in der DDR. Zwischen Privilegierung und Diskriminierung. Eine habitustheoretische Analyse im Anschluss an Norbert Elias und Pierre Bourdieu*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 52f.

### 3.4 Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried* (1972)

#### 3.4.1 Praktiken der Gattung Autobiografie

In welchem Rahmen erzählt Jörg Schröder *Siegfried*? Dieser Frage widmet sich dieses kurze Kapitel zu Praktiken der Gattung Autobiografie, das bereits einige in den folgenden Unterkapiteln zu verhandelnde Aspekte vorbereiten wird. Obwohl die Beantwortung der eingehenden Frage bereits in der Kapitelüberschrift ersichtlich wird, ist eine weitere Ausführung nötig, um u.a. beschreiben zu können, wie sich *Siegfried* zu kohärenten Aspekten der Gattung verhält. Ich habe bereits in Kapitel 3.2.3 ausgeführt, was ich unter Praktiken der Publikationsform verstehe, werde dies in Bezug auf die Frage nach den Praktiken einer Gattung als einer für die Literaturwissenschaft wichtigen Kategorie jedoch noch einmal aufgreifen. Was sind also die Praktiken der Gattung? Auf den ersten Blick erscheint die Perspektive, aus der Gattungen Praktiken zugeschrieben werden, der Akteur-Netzwerk-Theorie, die nicht belebten Dingen Handlungsfähigkeit zuschreibt, verpflichtet. Diese Perspektive soll hier jedoch nicht eingenommen werden. Stattdessen will ich hervorheben, wie sich kollektiv geteilte Praktiken und damit einhergehende Vorstellungsmuster in Artefakte einschreiben. Praktiken, die in ihrer Entstehung und Ausführung von Objekten und/oder Artefakten abhängig sind, weisen einen interobjektiven Aspekt auf. Bei der Produktion dieser Artefakte schreiben sich so eine Vielzahl von Praktiken ein. Sie konstituieren diese Artefakte und schaffen somit Strukturen (hier: Gattungen), die die Praxis vorformulieren, aber immer auch genügend Spielraum offerieren, um diese Strukturen zu verändern. Somit können Artefakte Träger von jahrhundertlang tradierten Praktiken und Wissensbeständen sein, was die Formulierung ‚Praktiken der Gattung‘ implizieren soll. Das Fehlen eines Subjekts in dieser Formulierung betont des Weiteren die Lösung von bestimmten Akteuren, die diese Gattung begründet oder (maßgeblich) beeinflusst haben; das Subjekt wird somit dezentralisiert. In den Blick genommen werden dadurch kohärente Aspekte der Gattung, der kleinste gemeinsame Nenner also, aber später auch kontingente Aspekte, die durch die Zentrierung von Schröder als Autobiograf beobachtbar werden können.

*Peritexte.* Wie auch schon die *Trivialmythen* versteht sich *Siegfried* nicht als die ihm zugeschriebene Publikationsform bzw. Gattung – weder die Erstausgabe von 1972 noch die

finale Ausgabe von 2018<sup>621</sup> führen einen Peritext, der das Werk als Autobiografie kennzeichnet. In der finalen Ausgabe findet sich aber zumindest eine Widmung, aus der hervorgeht, dass Schröder sein Werk als „Erzählung“ begreift:

Diese Neuausgabe meiner ersten Erzählung  
widme ich Barbara Kalender mit Dank  
für achtunddreißig Jahre gemeinsames Leben und Arbeiten.  
Jörg Schröder, im Frühjahr 2018<sup>622</sup>

Einerseits lässt diese Charakterisierung die Frage, welcher Gattung *Siegfried* nun angehört, zumindest auf peritextueller Ebene mehr offen, als dass sie sie beantwortet, denn „Erzählung“ als Oberbegriff beschreibt die „Darstellung von tatsächlichen oder fiktiven Ereignissen bzw. Handlungen in mündlicher, schriftlicher oder visueller Form“,<sup>623</sup> sodass *Siegfried* grundsätzlich jede Form einer narrativ organisierten Darstellung sein könnte. Andererseits betont die prinzipielle Offenheit dieser Zuweisung in gewisser Weise den Doppelstatus von *Siegfried*, denn der Text basiert auf der Transkription einer mündlichen Erzählung und hat somit eine grundlegende Transformation der Ausdrucksformen (mündlich → schriftlich) vollzogen; allerdings erfahren das die Leser\*innen nicht, denn das Werk führt kein Vor- oder Nachwort, das den Entstehungsprozess erläutert, sodass die hier versammelten Peritexte keine kommentierende, sondern eine hinweisende Funktion erfüllen.<sup>624</sup> Lediglich die Kombination von Autornamen und Titel „Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*“, die ab ca. 1980 das Cover der Neuauflagen zierte, verweist auf die sowohl mündliche als auch interpersonelle Entstehung. So können Titel und Autorenzeile der Neuausgabe auch auf eine fiktive Erzählung<sup>625</sup> verweisen, die Schröder Herhaus erzählte, da der Titel nicht rhematisch ist. Denn *Siegfried* ist eine „Figur [...] des diegetischen Universums“,<sup>626</sup> sodass der Titel nach Genette ein thematischer,<sup>627</sup> wenn

---

<sup>621</sup> *Siegfried* hat zwischen 1972 und 2018 eine bewegende Aufлагengeschichte erlebt: Von März zu Zweitausendeins, über Rowohlt und Area bis hin zu seinem finalen Verlagshaus Schöffling & Co, wurde *Siegfried* häufig verlegt, wobei die Ausgaben nach 1975 gemäß einer gerichtlichen Anordnung an einigen Stellen zensiert waren.

<sup>622</sup> Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried*, unpaginierte Seite.

<sup>623</sup> Schmelting, Manfred/Walstra, Kerstin: Erzählung<sub>1</sub>. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 517-519. Hier: S. 517.

<sup>624</sup> Vgl. auch Bode, Frauke: Paratext. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 364-371. Hier: S. 367f.

<sup>625</sup> Jedoch nicht im Sinne der im Reallexikon konstatierten zweiten Bedeutung der Erzählung, nach der diese einen „[n]arrative[n] literarische[n] Text kürzeren bis mittleren Umfangs“ darstellt, denn dafür umfasst *Siegfried* zu viele Seiten. Vgl. Schmelting, Manfred/Walstra, Kerst: Erzählung<sub>2</sub>. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G, S. 519-522. Hier: S. 519.

<sup>626</sup> Genette, Gérard: *Paratexte*, S. 83.

<sup>627</sup> Ein solcher Titel wird von Genette im Zuge einer „generalisierenden Synekdoche“ als thematisch bezeichnet: „Ein Ort [...], ein Ding [...], ein Leitmotiv und eine Figur, selbst eine Hauptfigur, sind keine Themen im engeren Sinne, sondern Elemente des diegetischen Universums der Werke, zu deren Betitelung sie verwendet werden. Dennoch werde ich in einer generalisierenden Synekdoche, die, wenn man so will,



ABBILDUNG 14: COVER DER NEUAUSGABE VON *SIEGFRIED* (FRANKFURT/M.: SCHÖFFLING & CO. 2018).

auch nicht ein ‚typisch‘ autobiografischer Titel ist, der sich aus einem retrospektiv und lebensgeschichtlich gefärbten semantischen Feld speist, wie beispielsweise „Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus sein Leben“. Demnach kann die fehlende Gattungsangabe auch nicht durch einen rhematischen Titel kompensiert werden. Allerdings stellt sich die Frage, ob die Verknüpfung von Autorenzeile und Titel als rhematisch zu verstehen ist, gibt sie doch zumindest einen Hinweis auf die Entstehungssituation und den Darstellungsmodus der folgenden Seiten. Diese Beobachtungen gelten jedoch nur für die Neuausgabe. Die Erstausgabe führt diese Autorenzeile nicht auf, denn dort werden nur die Namen von Schröder und Herhaus genannt („Ernst Herhaus/Jörg Schröder“), was eine Mehrautorenschaft wie bei Schriftstellerkollektiven impliziert.

Neben dem Verweis auf die narrative Eigenschaft des nachfolgenden Textes zeigt sich die hinweisende Funktion von Schröders Widmung durch die Erwähnung seiner Ehefrau, doch ist dieser Peritext allein nicht ausreichend für die autobiografische Lesart: „Indexicality by means of a dedication – especially to persons belonging to the author’s surrounding – authorises an autobiographical reading if combined with other referentialisations [sic].“<sup>628</sup> Eine weitere Referenz stellt das Foto dar, das auf Verso 6 abgebildet ist und das das Titelbild insofern wiederholt, als es erneut das Kind zeigt, nun jedoch an der Hand einer anderen Person: Während auf dem Umschlag Herhaus als Erwachsener und Jörg Schröder als Kind zu sehen sind, zeigt die nebenstehende Aufnahme Schröder und seine Mutter (Abbildung 15). Das weiß ich aber nur, weil ich den Text gelesen habe; die (noch) unkundigen Leser\*innen wissen das nicht, denn das Foto trägt keine Bildunterschrift. Entweder dieses Bild oder das auf dem Umschlag muss also eine Foto-Montage sein. Aber welches? Da der 2010 verstorbene Herhaus nur sechs Jahre



ABBILDUNG 15: SCHRÖDER UND SEINE MUTTER IN GARMISCH (IN: *SIEGFRIED* 2018, UNPAGINIERTE SEITE).

eine Art Hommage an die Bedeutung des »Inhalts« in einem erzählerischen, diskursiven oder dramatischen Werk darstellt, alle hier genannten Titel als *thematische* bezeichnen.“ Ebd.

<sup>628</sup> Bode, Frauke: Paratext, S. 367.

älter als Schröder war, ist das Umschlagsfoto eine Montage. Die ersten Sätze der Erzählung stehen dabei in Beziehung mit diesem Foto: „Mit Säbel und Uniform, das war in Garmisch, das hat mich beeindruckt, dieses Zeug wollte ich nie wieder ausziehen, da war ich sehr uniformfixiert als Fünfjähriger; richtiger Nazi war ich da schon.“<sup>629</sup> Peritexte sind für Philippe Lejeune, auch wenn er Titel, Gattungsangabe usw. nicht so bezeichnet, diejenigen Elemente, die den ‚Autobiografischen Pakt‘ zwischen Autor\*in und Leser\*in, also die Vereinbarung darüber, dass der folgende Haupttext als Autobiografie zu lesen sei, konstituieren. Allerdings, und darauf verweist Frauke Bode unter der Kategorie ‚Paratext‘ in dem 2019 erschienenen *Handbook of Autobiography and Autofiction*, kann der Peritext destabilisierende Wirkung haben und den Pakt ‚brechen‘, wenn der hinweisende oder kommentierende Rahmen des Werks nicht mit dem Haupttext harmonisiert.<sup>630</sup>

*Struktur.* Das Beiwerk von *Siegfried* allein ist also wenig hilfreich bis irreführend, wenn die Gattung bestimmt werden soll, denn diese wird erst anhand des Haupttextes ersichtlich. Erst wenn die Leser\*innen über die Schwelle treten und somit Beiwerk und Haupttext gleichermaßen zugänglich sind, ist der autobiografische Pakt hergestellt. Die Schwelle ist hier deutlich markiert; das Foto, das als Bestandteil des Peritextes ein Teil der Lebensgeschichte Schröders referenziert, markiert einerseits das Ende des extradiegetischen Raums, andererseits erleichtert es den Eintritt in den diegetischen Raum, da sich dieser zu Beginn auf das Foto bezieht. So wird die fehlende Unterschrift des Bildes von Schröder und seiner Mutter durch die räumliche Nähe zum Beginn der Erzählung kompensiert, da sich dieser unmittelbar auf das Bild als Ausgangspunkt der Erzählung bezieht. Es fungiert hier als „Symbol lebensgeschichtlicher und zeitgeschichtlicher Verankerung in einer soziokulturellen Lebenswelt“,<sup>631</sup> da es über den Ort, die Übereinstimmung von Schröder als Abgebildetem bzw. Protagonisten sowie Autor und Erzähler und über die historische Einordnung der nachfolgend beschriebenen Ereignisse und Umstände informiert. Das Bild ist dabei keine Illustration des Beginns der Erzählung, die es kontextualisiert, sondern der Beginn basiert auf Schröders Betrachtung des Bildes: Das Gespräch zwischen Schröder und Herhaus war von persönlichen Dokumenten angeleitet und begleitet, die somit als „Medium der Selbstvergegenwärtigung“<sup>632</sup> fungierten. Die Identität von Autor, Erzähler und Protagonisten wird jedoch noch durch einen weiteren Akteur ergänzt, denn

---

<sup>629</sup> Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried*, S. 9.

<sup>630</sup> Vgl. Bode, Frauke: Paratext, S. 365.

<sup>631</sup> Heinze, Carsten: *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen. Jüdische und nicht-jüdische Vergangenheitsbearbeitungen in Ost- und Westdeutschland*. Wiesbaden: VS Verlag 2009, S. 150.

<sup>632</sup> Ebd., S. 150f.

bei Verleger\*innenautobiografien im Allgemeinen und *Siegfried* im Besonderen kommt noch der Umstand hinzu, dass die Autor\*innen ihre eigene Biografie auch noch selbst verlegen. Was Schröders Autobiografie aber von so mancher (Verleger\*innen-)Autobiografie unterscheidet, ist, dass *Siegfried* peritextuell nicht nur keinen Hinweis darauf liefert, welcher Gattung der Text angehört, sondern auch, dass es sich beim Autor der Autobiografie um einen *Verleger* handelt, der schreibt. Somit ist die institutionelle Arbeitsteilung, die bei der Literaturproduktion für gewöhnlich zu beobachten ist, deutlich abgeschwächt und die Stellung des sich im Falle Schröders auch noch selbst lektorierenden Autor-Verlegers bis zur fast völligen Kontrolle über die Autobiografie deutlich ausgebaut.

Im Gegensatz zu *ACID* und den *Trivialmythen*, die als Anthologien von Herausgeber\*innen verantwortet werden, welche für den Peritext, aber nicht für den Haupttext verantwortlich sind,<sup>633</sup> rückt dieser bei der Untersuchung der Gattungspraxis der Autobiografie in den Fokus. Treten wir nun also über die Schwelle. Die Autobiografie als „narrativ organisierter Text“<sup>634</sup> bietet zunächst an, die Gattung unter narratologischen Gesichtspunkten zu betrachten. Autobiografien sind autodiegetische Narrationen und somit eine besondere Form der Homodiegese, denn die Autor\*innen sind sowohl Teil des Figurenensembles als auch Erzähler\*innen ihrer eigenen Lebensgeschichte.<sup>635</sup> Allerdings ist die Narrativierung der Lebensgeschichte nur eine von vielen Möglichkeiten der Vermittlung von Erinnerungen. Die o.g. Definition des *Reallexikons* ist in dieser Hinsicht sehr verkürzt, da die Gestaltungsmöglichkeiten offenbar zu zahlreich sind. Insbesondere moderne Autobiograf\*innen bedienen sich oftmals Fotografien, „die sie ihrer Selbstanalyse zugrunde legen.“<sup>636</sup> So kann die Fotografie wie bei *Siegfried* nicht nur als Mittel der Selbstvergegenwärtigung und somit als Gedächtnismedium fungieren, sondern auch als Erinnerungs- und Selbstreflexionsanlass.

Daraus ergibt sich notwendigerweise eine zeitliche Differenz, nämlich diejenige zwischen Erleben und Erzählen. Diese zeitliche Differenz, die sich aus der zwangsläufig

---

<sup>633</sup> Herausgeber\*innen sind insofern nicht für den Haupttext verantwortlich, als sie ihn zwar autorisieren, aber nicht verfassen.

<sup>634</sup> Lehmann, Jürgen: Autobiographie. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 169-173. Hier: S. 169.

<sup>635</sup> Vgl. Löschnigg, Martin: Narratology. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*, S. 103-110. Hier: S. 103.

<sup>636</sup> Moser, Christian: Vom Selbst als Text zum Selbst in den Dingen (und zurück): Überlegungen zu Medialität und Materialität autobiographischen Erinnerns. In: Carsten Heinze/Alfred Hornung (Hg.): *Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen*. Konstanz/München: UVK 2013, S. 115-134. Hier: S. 129.

retrospektiv erfolgenden Erzählung als Ergebnis einer „überschauenden und zusammenfassenden Schreibsituation“<sup>637</sup> ergibt, in der sich die Autobiograf\*innen während der Niederschrift befinden, grenzt die Autobiografie u.a. vom Tagebuch ab; dieses zählt zwar auch zu den lebensgeschichtlichen Darstellungen, wird aber nicht retrospektiv verfasst, sondern durch das Aufeinanderfolgen von Tagen strukturiert,<sup>638</sup> die separat beschrieben werden und deren Markierung die einzelnen Einträge voneinander abgrenzt.<sup>639</sup> Von besonderer Bedeutung ist dabei die spezifische Schreibgegenwart, denn diese markiert den aktuellen Stand des Selbstbildes und beeinflusst maßgeblich die Bewertung vergangener Ereignisse. Diese können wiederum nicht isoliert betrachtet werden, denn „er [sc. der Autobiograf] kann im Rückblick auf die Ereignisse seiner vergangenen Existenz nicht von dem später erlangten Wissen um ihren Ausgang abstrahieren.“<sup>640</sup>

Demnach werden vergangene, kontingente Ereignisse aus der Schreibgegenwart heraus plausibilisiert und erscheinen (meist) als Kausalität. Folglich hat die zeitliche Differenz zwischen Erleben und Erzählen auch Auswirkungen auf den Status des autobiografischen Textes, denn Christian Moser zufolge stehen die Erinnerungen, aus denen sich der Text speist, bereits in geordneter Weise zur Verfügung, da die Wahrnehmung nach bestimmten Prinzipien wie Deutungsmustern organisiert ist (Erleben = Wahrnehmung + Interpretation).<sup>641</sup> So liegt das ‚Material‘ der Autobiografie immer bereits in einer gefilterten, strukturierten und kategorisierten Version vor, sodass der autobiografische Text im Zuge der Niederschrift vielmehr einer Inszenierung des Materials<sup>642</sup> gleicht denn einer direkten Übertragung von Informationen vom Gedächtnis auf Papier.

Diese zeitliche Differenz führt darüber hinaus zu einer Gleichzeitigkeit der Trias von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, denn während aus einer spezifischen Gegenwart heraus über die Vergangenheit geschrieben wird, wird die Zukunft ebenfalls mo-

---

<sup>637</sup> Lehmann, Jürgen: *Autobiographie*, S. 169.

<sup>638</sup> Allerdings ergibt sich die chronologische Struktur nicht immer aus der Datierung der Einträge: „While many diaries are fairly precise in their dating, the chronological order also gives room for experimentation: Gombrowicz only uses the names of the day not the correct date (“Monday. Tuesday. Wednesday. Thursday”) while Sylvia Plath numbered rather than dated her entries (Jackson 2010, 1). She often used places as an ordering principle (“Lookout Farm”, “Wellesley”, “Northampton” [Plath 1982, 3, 8, 17]), thus subverting the diaristic order of time into an order of place.“ Schahadat, Schamma: *Diary*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*, S. 547-556. Hier: S. 549.

<sup>639</sup> Vgl. Schönborn, Sibylle: *Tagebuch*. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: P – Z, S. 574-577. Hier: S. 574.

<sup>640</sup> Moser, Christian: *Vom Selbst als Text zum Selbst in den Dingen (und zurück)*, S. 116.

<sup>641</sup> Vgl. ebd., S. 122.

<sup>642</sup> Vgl. ebd.

delliert, indem beispielsweise eine potenzielle Zielgruppe erdacht oder über die Auswirkungen der Veröffentlichung auf den literarischen, gesellschaftlichen oder politischen Diskurs diskutiert wird. Die temporalen Implikationen der Gattung betreffen also sowohl inner- wie außertextuelle Bereiche. Eine zweite temporale Ebene der Autobiografie betrifft die interne Strukturierungslogik des Textes: Dieser ist meist geprägt von einem chronologischen Strukturprinzip und erzählt so das Durchlaufen der Entwicklungsstadien Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter nach, was oftmals bereits an Inhaltsverzeichnissen bzw. Kapitelüberschriften deutlich wird. Mit dieser Erzählstruktur weist die Autobiografie große Ähnlichkeit mit dem Bildungs- und Entwicklungsroman auf,<sup>643</sup> nicht zuletzt, weil die erzählte Zeit dort auch eine längere Zeitspanne wie mehrere Jahre umfassen kann. An dieser Stelle zeigen sich aber die vielfältigen Ausprägungen der Gattung, denn die Chronologie als strukturgebendes temporales Element gestaltet sich nicht normativ, da es auch möglich ist, die Lebensgeschichte in Episoden oder Fragmenten zu erzählen. Insbesondere letzteres widerspricht sowohl der Vorstellung einer abgeschlossenen Identitätsentwicklung als auch schematischen Vorbildern wie dem Entwicklungsroman.<sup>644</sup> Ein weiterer Hinweis auf das episodische Erzählen ist die mündliche Vermittlung der Lebensgeschichte. Da sich der „Produktionsprozess des Textes als Erinnerungsprozess“<sup>645</sup> gestaltet und zwischen aktiver und spontaner Erinnerung alterniert, kann sich dieser besonders im Vollzug einer mündlichen Erzählung eigentlich nur bedingt chronologisch vollziehen, da das gezielte Erinnern an eine Ereignisfolge stets durch Assoziationen spontane Erinnerungen auslösen kann, die nicht unbedingt temporal mit dem vorher Erzählten zusammen hängen müssen.

Eine mögliche Strukturierung ergibt sich auch durch Orte, die von den Autobiograf\*innen bewohnt wurden und als Fixpunkte der Narration fungieren<sup>646</sup> (obwohl dies nur ein oberflächliches strukturgebendes Element darstellt, denn auch die ortsgebunde-

---

<sup>643</sup> Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem. In: Volker Depkat/Wolfram Pyta (Hg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*. Berlin: Duncker & Humblot 2017, S. 43-56. Hier: S. 45.

<sup>644</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>645</sup> Moser, Christian: Vom Selbst als Text zum Selbst in den Dingen (und zurück), S. 122.

<sup>646</sup> Ein Beispiel dafür ist Stephen Hawkings Autobiografie *Meine kurze Geschichte* (Reinbek: Rowohlt 2013), die eine Gleichzeitigkeit verschiedener Organisationsprinzipien aufweist: Entwicklungsstadium („Kindheit“), Orte (besuchte Universitäten wie „Cambridge“) und familiäre Entwicklungen („Heirat“), aber auch Theorien und physikalische Phänomene, mit denen er sich beschäftigte (z.B. „Urknall“).<sup>646</sup> Verstärkt wird die Interdependenz zwischen Individuation und seiner Beschäftigung mit der Physik durch die Titelwahl, denn das Anfang der 1990er Jahre in Deutschland erschienene populärwissenschaftliche Buch Hawkings, das sich mit dem Urknall und schwarzen Löchern beschäftigt, trägt den Titel *Eine kurze Geschichte der Zeit* (Reinbek: Rowohlt 1991).

nen Erlebnisse sind letztlich temporal organisiert). Aber auch abstraktere Organisationsprinzipien sind möglich: Ein Beispiel für eine solche nachträgliche Organisation der Lebensgeschichte ist die Verlegerautobiografie *Zum Abschied ein Fest. Die Autobiographie eines deutschen Verlegers* von Helmut Kindler. Dort gibt das Inhaltsverzeichnis zunächst Auskunft über die Trias der möglichen Ausdrucks- und Materialisierungsformen des Wortes: „Das gesprochene Wort [...], das geschriebene Wort [...] und das gedruckte Wort“,<sup>647</sup> was von einem Prolog und Epilog eingerahmt wird. Dieser (makroorganisatorischen) lebensgeschichtlichen Einteilungslogik soll wohl besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden, denn sie steht zunächst ohne weitere Ausdifferenzierung auf Seite 7. Erst auf den folgenden zwei Seiten der Kapitelübersicht erfolgt die Ausdifferenzierung, die die drei Teile in jeweils 12-17 Unterkapitel organisiert.

*Memoiren.* Wie die möglichen Strukturierungen bereit implizieren, handelt es sich bei der Autobiografie meist um die Darstellung verschiedener aufeinanderfolgender Entwicklungsstadien und somit Subjektwerdung. Das grenzt sie von einer weiteren lebensgeschichtlichen Darstellungsweise, den Memoiren, ab.<sup>648</sup> Diese beschreiben sowohl berufliche Entwicklungen eines Subjekts als auch zeitgeschichtliche Ereignisse – der größte Unterschied zur Autobiografie ist dabei, dass das Subjekt nun eine gefestigte oder gefestigtere Position innerhalb der Gesellschaft innehat. Memoiren fokussieren demnach die Ausgestaltung einer spezifischen sozialen Position,<sup>649</sup>

[d]enn in Memoiren spricht der Autor immer als Träger einer sozialen Rolle. Er spricht als der Kanzler oder der Revolutionär, als der Intrigant oder der Krieger. Immer beschreibt er ein politisch-soziales Kräftefeld, in dem er selbst nur eine der vielen bewegenden Kräfte darstellt.<sup>650</sup>

Die Autobiografie des Verlegers Kindler zeigt jedoch den restriktiven Charakter dieser entweder-oder-Definitionen der Autobiografie und der Memoiren auf, denn bereits der Titel *Zum Abschied ein Fest. Die Autobiographie eines deutschen Verlegers* betont sowohl die Subjektwerdung Kindlers als auch die Verkörperung seiner sozialen Rolle als Verleger, die

---

<sup>647</sup> Vgl. Kindler, Helmut: *Zum Abschied ein Fest. Die Autobiographie eines deutschen Verlegers*. München: Kindler 1991, unpaginierte Seite. Diese Einteilung ist dabei von Richard von Weizsäcker inspiriert, der Kindler zum 75. Geburtstag gratulierte und dabei schrieb „Ihre Leidenschaft galt stets dem Wort, zunächst dem gesprochenen, dann dem geschriebenen, später dem gedruckten.“ Zitiert nach ebd.

<sup>648</sup> Vgl. Lehmann, Jürgen: *Autobiographie*, S. 169.

<sup>649</sup> Vgl. ebd.

<sup>650</sup> Vgl. Neumann, Bernd: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/M.: Athenäum 1970, S. 11.

offenbar ein derartiges Identifikationsmoment darstellt, das sie sogar Eingang in den Untertitel der Verlegerautobiografie (eine Bezeichnung, die nach der genannten Unterscheidung von Autobiografie und Memoiren im Übrigen widersprüchlich wäre) findet.

Des Weiteren führt Bernd Neumann zur Unterscheidung beider Formen der Selbstdarstellung eine Dichotomie von Innen und Außen an: Der Fokus der Erzählung bewegt sich von der Individuation zu Ereignissen und Entwicklungen nach der Positionierung innerhalb der Gesellschaft, womit die Erzählperspektive von vornehmlich inneren Prozessen zur Beschreibung äußerer Gegebenheiten wechseln soll. Neumanns Unterscheidungskriterien sind dabei nicht unproblematisch, impliziert doch insbesondere der (idealtypische) vierstufige Sozialisationsverlauf keinen bis zu einem bestimmten Alter bzw. bis zu der Annahme einer gewissen sozialen Rolle abgeschlossenen Prozess.<sup>651</sup> Selbiges gilt für die mit der Sozialisation einhergehende Identitätsbildung.

Die Reihe *Schröder erzählt*, die bisher als autobiografisch verstanden wurde, ist eigentlich ein Grenzgänger zwischen Autobiografie und Memoiren, denn Schröder erzählt sowohl von seiner Subjektwerdung als auch von seiner Subjektform Verleger und changiert dabei permanent zwischen privat und öffentlich, zwischen innen und außen:

Autobiographische Stränge werden verknüpft mit Ereignissen aus dem privaten und öffentlichen Leben, die Erzählungen handeln also von realen Figuren. Es werden Roß und Reiter genannt, nichts ist verschlüsselt.<sup>652</sup>

Ein weiteres wichtiges Kriterium der Memoiren, das hier erfüllt wird, ist der Bezug zur Zeitgeschichte; allerdings wechselt Schröder auch hier zwischen den zwei Polen Vergangenheit und Gegenwart, denn sein Erzählen folgt keinem temporalen Strukturprinzip, sondern vollzieht sich assoziativ. Multipliziert wird der gegenwärtige Zeitgeschichtsbezug durch die Art des Publizierens, die periodisch erfolgt, und aus den *Schröder erzählt*-Bänden, die zwei- bis dreimal pro Jahr erschienen sind, ein Periodikum macht, das in einer Intensität auf die Gegenwart reagieren konnte, wie es monografisch publizierte Memoiren nicht vermögen. Um diese Beobachtungen zu illustrieren, werde ich in Kapitel 3.4.3 näher auf die Erzählweise in *Schröder erzählt*, die einen wichtigen Bestandteil des autobiografischen Gesamtwerks Schröders ausmacht, eingehen

---

<sup>651</sup> „Geraume Zeit wurde Sozialisation nur in Zusammenhang mit Kindheit und Jugend thematisiert. Unausgesprochen schwang dabei die Vorstellung mit, am Ende seiner Sozialisationsphase habe das Individuum eine weitgehend stabile Persönlichkeit ausgebildet, die es in seinem weiteren Leben behalte. Diese Vorstellung hat die Soziologie inzwischen aufgegeben und durch die Vorstellung ersetzt, dass jeder Mensch sein ganzes Leben hindurch immer wieder Sozialisationsprozesse durchläuft.“ Schwietering, Thomas: *Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe*. Konstanz: UVK 2011, S. 270.

<sup>652</sup> Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Das Konzept*.

Beide Formen der lebensgeschichtlichen Narration treffen sich zudem in dem Rahmen, in dem erzählt wird und der ein doppelter ist: Die Autobiograf\*innen erzählen nicht nur innerhalb der Grenzen der Gattung, sondern ihre Erzählung ist auch in einen kulturellen und gesellschaftspolitischen Zusammenhang gebettet, der das Selbstverstehen beeinflusst und somit die (spätere) Darstellung desselben. Allerdings – und hier zeigt sich ein reziprokes Konstitutionsverhältnis – hat eben auch jede Autobiografie Einfluss auf diesen Zusammenhang, denn im Vollzug des autobiografischen Schreibens werden sowohl individuelle als auch kollektive Vorstellungsmuster (re-)produziert, wobei die autobiografische Narration insbesondere von den Wissenssystemen der jeweiligen Zeit abhängig ist.<sup>653</sup> Durch eine wie auch immer gestaltete lebensgeschichtliche Narration ergibt sich somit auch immer ein „[r]echtfertigendes, informierendes, unterhaltendes[]“<sup>654</sup> Verhältnis zwischen dem erzählenden Ich und seiner Umwelt und „begründet [so] die identitätspolitische Funktion von Autobiographien in Sozialisationsprozessen [...]“<sup>655</sup>

Die bisher angedeuteten interdisziplinären Bereiche, die Autobiografien und Memoiren streifen, sind Diskurs, Zeitgeschichte und Schreibgegenwart, Sozialisation und Identität, (mediale) Gestaltungsmöglichkeiten und Subjektpositionen. Sie sind nicht nur den Analysekatoren Kohärenz und Kontingenz dienlich, sondern lassen sich auch drei verschiedenen Beobachtungspositionen zuordnen, die je andere epistemologische Ansprüche verfolgen: die geschichtswissenschaftliche, die literaturwissenschaftliche und die soziologische Beschäftigung mit Autobiografien. Da die folgenden Unterkapitel inner- wie außertextuelle Bereiche der Autobiografie *Siegfried* behandeln, ist es unumgänglich zwischen den Beobachtungskategorien dieser Disziplinen zu wechseln. Ein Beispiel dafür ist, dass sich Spuren der Entstehungssituation (außertextuelle Komponente) im Text wiederfinden lassen (innertextuelle Komponente) und sich somit eindeutig eine der Prämissen der Historischen Praxeologie, der zufolge die Artefakte auf Praxis jenseits ihrer selbst verweisen, im Wechselspiel zwischen Diesseits und Jenseits der Autobiografie aufzeigen lässt.

---

<sup>653</sup> Vgl. Depkat, Wolfgang/Pyta, Wolfram: Einleitung. In: Dies.: *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*, S. 7-22. Hier: S. 9 und 15.

<sup>654</sup> Lehmann, Jürgen: *Autobiographie*, S. 169.

<sup>655</sup> Depkat, Wolfgang/Pyta, Wolfram: Einleitung, S. 12.

### 3.4.2 (Para-)Textgenese: Herhaus nimmt Schröder an die Hand

Während sich die bisherigen Ausführungen der Erzählung als Ergebnis (in Form der Autobiografie) widmeten, soll dieses Kapitel das (autobiografische) Erzählen als den Vorgang, der eine (autobiografische) Erzählung konstituiert, näher beleuchten. Die Autoren- und Titelzeile der Neuauflage von *Siegfried* soll dabei als Ausgangspunkt fungieren, da sie die für die Analyse wichtigen Aspekte benennt oder zumindest impliziert:

Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*

Daraus ergibt sich (1), dass Schröder der Autor der *Siegfried*-Erzählung ist. Dass er zudem auch noch der Erzähler, Protagonist und Verleger der Autobiografie ist, erfahren wir spätestens am Anfang des Haupttextes. (2) Die Vermutung liegt nahe, dass die Erzählung mündlich verfasst wurde, denn sie wird jemandem erzählt. Das grenzt sich insofern von tradierten auktorialen Praktiken, die die Subjektform Autor\*in konstituierten, ab, als die konventionelle auktoriale Schöpfungssituation die *Schreibsituation* ist – zumindest in der Moderne.<sup>656</sup> In diesem Fall gestaltet sich (3) die Entstehungssituation somit interpersonell, denn der (erste) Adressat von Schröders Erzählung ist der Schriftsteller Ernst Herhaus, sodass *Siegfried* das Produkt einer Kooperation mit spezifischen kommunikativen Entstehungsbedingungen ist. Herhaus fungiert (4) als Gesprächspartner der Erzählung und leistet demnach einen Beitrag zur Konstruktion der Erzählung. (5) ist damit Herhaus' Rolle bei der Entstehung von *Siegfried* noch nicht abgeschlossen, denn neben seiner Rolle als Zuhörer und seiner Zuständigkeit für die Transkription der entstandenen Bänder ist er auch als Lektor an der Überarbeitung des Manuskripts beteiligt. (6) ist zu diskutieren, wie sich der Produktionsprozess dieser Autobiografie, auch unter der Berücksichtigung anderer, ähnlicher auktorialer Schöpfungsprozesse, praxeologisch beschreiben lässt.

*Auktoriale Praktiken: Praktiken des Schreibens vs. Praktiken des mündlichen Erzählens.* In den bisherigen Kapiteln trat Schröder schon häufig auf, jedes Mal in unterschiedlichen Funktionen; in diesem Kapitel begegnet er uns erneut, diesmal als Autor. Aus dieser Überlagerung und teilweisen Überschneidung von Subjektformen ergeben sich zwei Erkenntnisse, die im Laufe der Bearbeitung der Kapitel 3.2 und 3.3 gewonnen wurden: Die Trennung der Schröder'schen Subjektformen und der damit korrespondierenden Praxisformen ist nur ein Hilfsmittel, um diese der Analyse zugänglich und ihre kontingenten Merkmale

---

<sup>656</sup> Als Kontrastfolie wird hier die moderne Vorstellung von der ausschließlich schriftlich verfassten auktorialen Produktion gewählt. Dass diese das Ergebnis einer Transformation der Darstellungsmodi ist und Literatur ursprünglich mündlich tradiert war, werde ich in den folgenden Kapiteln unberücksichtigt lassen.

beobachtbar zu machen. Denn eigentlich überschneiden sich die Praxisformen so stark, dass ihre Grenzen verschwimmen, was auch zum Teil bereits in den verschiedenen Praxisformen angelegt ist (s. Verhältnis von Herausgeber- und Autorschaft). Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass Schröder und Herhaus bereits zu Beginn von Schröders mündlicher Erzählung über den Peritext der Autobiografie sprachen und somit die Produktion des Textes und die Produktion seines Beiwerks synchron vollzogen wurden. Zum anderen bedeutet eine simultane Verkörperung der Subjektformen Autor und Verleger, wie es bei der Entstehung von *Siegfried* der Fall ist, eine Akkumulation von auktorialer und verlegerischer Entscheidungshoheit; Schröder als Autor muss sich nicht an den Vorgaben des Verlags orientieren, wie es Brinkmann und Rygulla beim Layout von *ACID* taten, und Schröder als Verleger muss nicht die persönlichen Wünsche des Autors berücksichtigen. Das bedeutet nicht nur, dass sich Schröder in einer nur ihn betreffenden Win-Win-Situation befindet, sondern setzt auch Flexibilität und situative Anpassungsfähigkeit seinerseits im Umgang mit den Praxisformen voraus, denn jede Subjektform repräsentiert einen anderen Anforderungskatalog und damit einhergehende Freiräume bei der Ausgestaltung. Neben der geschmälernten Arbeitsteilung bei der Produktion von *Siegfried* zeigt sich die gleichzeitige Verkörperung der Subjektformen aber auch auf inhaltlicher Ebene, denn Schröders verlegerische Tätigkeit markiert ein zentrales inhaltliches Element der Autobiografie – auch wenn der Peritext es zunächst nicht verrät.

Im Sinne der analytischen Trennung von Praxisformen soll im Folgenden nun die auktoriale Praxis beobachtet werden. Dabei verzichte ich bewusst auf die bisherige Argumentationslogik der Darstellung von historischen Entwicklungslinien der Subjektformen, denn eine Besonderheit der hier zu verhandelnden Gattung legt eine andere Herangehensweise nahe: Aus praxeologischer Perspektive – und unter Berücksichtigung der „Binsenweisheiten der Literaturwissenschaft“<sup>657</sup> – ergibt sich folgende mögliche Differenzierung: Autor\*innen als textexterne Instanz *schreiben* und die Erzähler\*innen des Textes als textinterne Instanz *erzählen*. Demnach würde sich unter auktorialer Praxis überwiegend die Praktik des Schreibens verstehen. Verweilen wir also kurz bei dieser auktorialen Routine. Schreiben ist in erster Linie ein Vorgang der Informationsspeicherung. Der konkrete Schreib Anlass bzw. die Schreibsituation bestimmt dabei die Art der Informationen, den gesamten Schreibprozess und somit das Genre des Schreiberzeugnisses. Angeleitet von

---

<sup>657</sup> Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 540-556. Hier: S. 540.

den verschiedenen Elementen der Schreibkompetenz (Wissen, Schreibprozess, Kommunikation, Genre, Medien und Sprache),<sup>658</sup> die u.a. das für diese Praktik notwendige implizite Wissen repräsentieren, und durch die Interaktion mit einem Schreibmedium und einem Schreibgerät werden Informationen unter Verwendung von (Schrift-)Zeichen niedergeschrieben. Insbesondere Schreibmedium und -gerät sind dabei technischem Wandel unterworfen, der wiederum Einfluss auf den Schreibprozess und die damit verbundenen Kompetenzen haben kann. Das zeigt sich beispielsweise im Wechsel von Schreibmaschine zu Computer und den daraus entstandenen veränderten Anforderungen aber auch Möglichkeiten des Schreibens. Die Vorbereitungen und konkreten Ausgestaltungen des Schreibprozesses sind dabei vielfältig: Um den Einstieg in die Textproduktion zu erleichtern, können sich Autor\*innen verschiedener Schreibtechniken wie dem Erstellen einer Mind-Map bedienen. Während des Schreibprozesses wiederum wendet man bestimmte Strategien an, etwa das nicht-zerlegende oder produktzerlegende Schreiben.<sup>659</sup> Soweit zur grauen Theorie des Schreibens bzw. zur möglichen „Rationalität des Arbeitsprozesses“<sup>660</sup> die zwar auf empirischer Forschung basiert, aber doch derart idealtypisch kategorisiert wurde. Hier muss vor allem die Praxis des literarischen Schreibens als besondere Schreibform genauer betrachtet werden, auch im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Subjektförmigkeit Autor\*in. Der Ansatz von Tasos Zembylas und Claudia Dürr bezieht sich auf das implizite Wissen der literarischen Schreibpraxis, das sie als ‚künstlerisch-praktisch‘ beschreiben:

Dieses Wissen ist im Wesentlichen kein propositionales beziehungsweise formalisierbares Wissen, das zur Explikation des eigenen Tuns herangezogen werden könnte. [...] Das künstlerisch-praktische Wissen ist insofern praktisch [sic] als es aus der Praxis entsteht, handlungsgenerierend und handlungsleitend ist [...].<sup>661</sup>

Aus praxeologischer Perspektive ist der praktische Sinn von Wissen, der der Ausführung von Praktiken zugrunde liegt, kein Novum. Die ‚künstlerische‘ Seite dieses Wissens ist da vielmehr von Interesse, denn sie hat unmittelbar Einfluss auf die Organisation des

---

<sup>658</sup> Vgl. Chitez, Madalina/Kruse, Otto: Schreibkompetenz im Studium. Komponenten, Modelle und Assessment. In: Stephanie Dreyfürst/Nadja Sennewald (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen/Toronto: Barbara Budrich 2014, S. 107-126. Hier: S. 111. Diese Elemente reihen sich jedoch nicht aneinander, sondern verbinden sich im Vollzug des Schreibprozesses. Vgl. ebd., S. 112.

<sup>659</sup> Vgl. Sennewald, Nadja: Schreibstrategien. Ein Überblick. In: Stephanie Dreyfürst/Dies. (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen/Toronto: Barbara Budrich 2014, S. 169-192. Hier: S. 171. Beim Nicht-zerlegenden Schreiben wird der Text in einem Zug verfasst, während das produktzerlegende Schreiben sich durch das Schreiben von Textteilen auszeichnet, die am Ende zu einem vollständigen Text zusammengefügt werden. Vgl. ebd.

<sup>660</sup> Zembylas, Tasos/Dürr, Claudia: *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien: Passagen Verlag 2009, S. 91.

<sup>661</sup> Ebd., S. 120.

Schreibprozesses. Während die traditionelle Schreibforschung Schreiben als Akt des Problemlösens versteht, wobei „Problemlösehandlungen als prototypisch rational strukturierte Akte aufgefasst [werden]“,<sup>662</sup> lässt sich literarisches Schreiben vielmehr als inkrementelles Vorgehen beschreiben.<sup>663</sup> Das bedeutet, dass zu Beginn des Schreibprozesses keine klaren Probleme und demnach keine eindeutigen Lösungen artikuliert werden können; vielmehr gestaltet sich die Textproduktion kontingent. Diese Beobachtung verdeutlicht den wissenserzeugenden Aspekt der Schreibpraktik, der beim künstlerisch-literarischen Schreiben offenbar besonders ersichtlich wird, denn „Schreiben bedeutet Einsichten über textimmanente Möglichkeiten zu generieren“, sodass sich Verstehen „sukzessiv gleichzeitig und während des Schreibprozesses [entfaltet].“<sup>664</sup>

Durch meine konstatierte Zuschreibung „die\*der Autor\*in schreibt“ und durch die darauffolgenden Anmerkungen zum Schreiben im Allgemeinen und zum literarischen Schreiben im Besonderen liegt der Schluss nun nahe, Schreiben sei *die* konstitutive auktoriale Praktik. Die feldspezifische Codierung dieser Praktik deutet zumindest auf diese Schlussfolgerung hin ebenso wie ihr starker symbolischer Charakter, der sich z.B. wiederholt in Autor\*innenbildern niederschlägt, die die (inszenierte) Schreibszene einfangen – meist in einer für die Autor\*innen typischen Umgebung und mithilfe eines für sie typischen Schreibgeräts. Demnach ist nicht nur der Schreibakt an sich bedeutend für die Subjektivierung, sondern auch der auktoriale Umgang mit Objekten und Artefakten: So können ein volles Bücherzimmer, eine Schreibmaschine im Zeitalter der Digitalisierung oder ein überquellender Aschenbecher auf dem Schreibtisch die Schreibszene repräsentieren, denn das Bild fungiert als Repräsentation der schriftlichen Produktion. Ich unterscheide hier zwischen der Schreibszene, verstanden als „impliziter Formungsfaktor“, der „unter Prozess und Produkt liegt“<sup>665</sup> und somit die situativen und technischen Voraussetzungen bzw. Bedingungen des Schreibens thematisiert, und dem Schreibakt, denn ein Autor\*innenfoto gibt (zum Teil) Auskunft über die Rahmenbedingungen des Schreibens, es kann aber ob seiner Statik den Prozess nicht repräsentieren.

---

<sup>662</sup> Ebd., S. 92

<sup>663</sup> Vgl. ebd.

<sup>664</sup> Ebd., S. 104f. Hervorh. i. Orig.

<sup>665</sup> Clare, Jennifer Clare: Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kultur-poetologischer Perspektive. In: *Textpraxis* 13/1 (2017), <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen> (Zugriff am 21.05.2021), S. 3. Vgl. auch Stügelin, Martin: ‚Schreiben‘. Einleitung. In: Ders. (Hg.): *„Mir ekelt vor diesem tintenleckenden Säkulum“: Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Wilhelm Fink: München 2004, S. 7–21. Hier: S. 15.

Auktoriale Schreibpraktiken, die mit ihnen interagierenden Artefakte und Objekte und die Darstellung derselben in Form von Autor\*innenbildern können somit ein signifikanter Teil von historisch variablen Autorschaftskonzepten und -inszenierungen sein. Allerdings schließt die Zuschreibung „die Autor\*innen schreiben“ vielfältige Praktiken aus, die von Autor\*innen zur künstlerisch-literarischen Produktion angewendet werden, wie z.B. die bereits erwähnten literarischen Techniken der Montage und des Cut-up, die auch ausschließlich als Verfahren der literarischen Produktion angewendet werden können (vgl. Kapitel 3.3.1). Oder wie es Natalie Binczek auf den Punkt bringt: „Literarische Produktion lässt sich nämlich ebenso wenig mit dem Schreiben gleichsetzen, wie dieses als exklusives Verfahren der Textherstellung gilt.“<sup>666</sup> Um die vermeintliche Exklusivität des Schreibens als zentraler auktorialer Praktik noch weiter zu hinterfragen, sollen die Verfahrensweisen zweier weiterer Autoren in den Blick genommen werden: Goethe und Brinkmann.

Die Bedeutung von Artefakten und Objekten für die Subjektivierung der Autor\*innen wurde bereits erwähnt, in Goethes Fall gesellt sich jedoch noch die Gestaltung seines Arbeitszimmers, genauer: die Anordnung des Mobiliars, dazu. In der Mitte des Raums befand sich ein Tisch, an dem jedoch nicht Goethe selbst saß, sondern einer seiner Schreiber, denn Diktieren bildete Goethes zentrales Verfahren der Textproduktion.<sup>667</sup> Diese auktoriale Praxis ist einerseits dadurch begründet, dass beim Diktieren und somit beim Sprechen das Denkt tempo nicht dem Schreibtempo unterworfen ist, andererseits scheint das mündliche Sprechen im Gegensatz zum Schreiben kreative Einfälle zu fördern:

Der inspirationsfeindlichen, ablenkenden und verlangsamen den Mechanik des Schreibprozesses als hemmender Zeitverschwendung abgeneigt, pflegte Goethe seine Prosa und besonders seine Korrespondenz seinen Schreibern, Dienern oder auch anwesenden Freunden im Umhergehen zu diktieren, um dann ggf. erst im Manuskript zu verbessern und zu feilen.<sup>668</sup>

Das Diktat wurde anschließend in ‚Reinschrift‘ übertragen, wobei nicht eindeutig überliefert ist, was ‚Reinschrift‘ in diesem Zusammenhang bedeutet. Bekannt ist jedoch, dass diese Schriften nicht im Arbeitszimmer angefertigt wurden und somit nicht in Goethes unmittelbarer Reichweite, sodass die Textproduktion nicht nur arbeitsteilig vollzogen wurde, sondern teilweise in räumlicher Distanz zum Autor selbst stattfand und sich somit

---

<sup>666</sup> Binczek, Natalie: Gesprächsliteratur. Goethes Diktate. In: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein 2017, S. 225-253. Hier: S. 226.

<sup>667</sup> Vgl. ebd., S. 229f.

<sup>668</sup> Wilpert, Gero von: Diktieren. In: Ders.: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 223. Hier: S. 223.

seiner Kontrolle entzog. In einem nächsten Schritt beriet sich Goethe mit seinem „lang-jährige[n] und engste[n] wissenschaftlich-editorische[n] Mitarbeiter“<sup>669</sup> Friedrich Wilhelm Riemer, was sich in eine Autor-Lektor-Kooperation übersetzen lässt. Die absolvierten Schritte der literarischen Produktion umfassen also sowohl Formen der Kooperation als auch Einzelarbeit, wobei diese nicht von Goethe selbst ausgeführt wurde. Insbesondere die Verschriftlichung durch einen Schreiber und dessen Einzelarbeit an der Reinschrift widersprechen der folgenden Vorstellung vom Schreiben als konstitutiver auktorialer Praktik: „Unter den Bedingungen der Moderne werde Literatur, so die verbreitete Auffassung, vom Autor selbst, also eigenhändig geschrieben. Sie ist daher an die Vorstellung einer autografen Produktion gebunden.“<sup>670</sup> Die Formen der Kooperation bewegen sich dabei zwischen asymmetrischen (Schreiber) und symmetrischen Arbeitsverhältnissen,<sup>671</sup> was nicht zuletzt an den beteiligten Kommunikationsformen abgelesen werden kann: Das Diktat als kommunikative ‚Einbahnstraße‘ einerseits, das Gespräch als Kommunikationsform der Rede und Gegenrede andererseits.

Als hemmend empfand auch Brinkmann das Schreiben, was in einer Schreibkrise mündete: „Bin ich ein Schriftsteller? Bin ich kein Schriftsteller?“<sup>672</sup> Cornelia Epping-Jäger, auf deren Aufsatz zu Brinkmanns produktionsästhetischen Verfahren ich im Folgenden mehrfach eingehen werde, interpretiert diese Aussage als „grundlegende Identitätskrise“.<sup>673</sup> Allerdings zweifelt Brinkmann mit diesen Fragen nicht seine Identität als Gesamtheit seiner Eigenschaften an. Vielmehr stellt er in Frage, ob er, obwohl er nicht schreibt, sondern ein Tonband nutzt, trotzdem ein Schriftsteller sei, was sich auf die von ihm verkörperte *Subjektform* bezieht. Brinkmanns ‚Subjektformkrise‘ zeigt deutlich die Dominanz und auch Last der tradierten auktorialen Schreibpraxis, die jedoch vornehmlich nicht aus der Praktik resultiert, sondern aus dem Mediensystem, das die Praktik aufruft, und aus dessen Leistungsfähigkeit, die Brinkmann entschieden hinterfragt.

---

<sup>669</sup> Wilpert, Gero von: Riemer. In: Ders.: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 892-893. Hier: S. 893.

<sup>670</sup> Binczek, Natalie: Gesprächsliteratur, S. 239.

<sup>671</sup> Vgl. ebd., S. 244.

<sup>672</sup> Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom. Blicke*, S. 385.

<sup>673</sup> Epping-Jäger, Cornelia: ‚Die verfluchte Gegenwart- und das Erstaunen, dass ich das sage‘. Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine. In: Natalie Binczek/Dies. (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München: Wilhelm Fink 2014, S. 137-156. Hier: S. 142.

Auch Brinkmann bedient sich wie Schröder bei seiner ästhetischen Produktion des Tonbands als ‚Schreibgerät‘ und gebraucht es, indem er es „nicht nur als Aufzeichnungsgerät nutzt, sondern es in einer neuen Form produktionsästhetisch einsetzt.“<sup>674</sup> Dabei basieren die Aufnahmen nicht auf einer schriftlich fixierten Grundlage, sondern beruhen auf einem „audioliteralen Verfahren“, indem das Gesprochene aufgenommen wird, der „*Reaudition*“ des Gesprochenen als akustisches Pendant zur Relektüre und der abschließenden Überarbeitung, z.B. in Form von Schnitten im Sinne der Cut-up Technik. Ein Beispiel für diese seinerzeit neue Gebrauchsform des Tonbands ist Brinkmanns Beitrag *Die Wörter sind böse* für die vom WDR ausgestrahlte Reihe „Autorenalltag“:

Der WDR gibt ihm ein Aufnahmegerät und Brinkmann protokolliert die Geräuschwelt seines Alltags: Seine Tonaufnahmen und Kommentare sind sprachmächtig und radikal subjektiv. Schimpftiraden auf „das verrottete Land Westdeutschland“ wechseln mit Alltagsbeobachtungen. Er zieht durch den verhassten Wohnort Köln mit seinem „gelbschmutzigen Himmel“, verausgibt sich an den Widersprüchen der Zeit und kämpft erbittert gegen den etablierten Kulturbetrieb.<sup>675</sup>

Im Zuge des Beitrags fungiert das Tonband als „Medium der Selbsteinschreibung des Wirklichen“<sup>676</sup> bzw. der „akustischen Umwelt“<sup>677</sup>, mit dem Brinkmann sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner Wohnung die Umgebungsgeräusche aufnimmt und protokolliert.

Indem diese Produktionsverfahren zur auktorialen Schreibpraktik in Beziehung gesetzt werden, wird immer wieder auf das Schreiben per se verwiesen: Obwohl sie zuvor Brinkmanns Nutzung des Tonbandes dezidiert beschreibt, fasst Epping-Jäger Brinkmanns Verfahren, wenn auch in einfachen Anführungszeichen, als „Schreibart“ zusammen. Das Tonband wiederum wird als „akustisches Schreibgerät“<sup>678</sup> bezeichnet – wenn auch immer nur im übertragenen Sinne. Somit wird ein Wortfeld um die Schriftlichkeit als Beschreibungssprache verwendet, um Brinkmanns nicht-schriftliche Praktiken zur Darstellung zu bringen. Dadurch werden seine Praktiken immer wieder mit dem Schreiben in Verbindung gesetzt und sowohl die Dominanz dieser Praktik erneut verdeutlicht als auch die möglichen literarischen Verfahrensweisen eindeutig hierarchisiert.

---

<sup>674</sup> Ebd., S. 140.

<sup>675</sup> Hörspiel und Feature: Die Wörter sind böse – Kölner Autorenalltag 1973. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 13.08.2007, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-woerter-sind-boese-koelner-autorenalltag-1973.3683.de.html?dram:article\\_id=173389](https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-woerter-sind-boese-koelner-autorenalltag-1973.3683.de.html?dram:article_id=173389) (Zugriff am 17.02.2020).

<sup>676</sup> Ebd., S. 148.

<sup>677</sup> Ebd., S. 143.

<sup>678</sup> Ebd., S. 150.

Neben den verschiedenen Verfahren konstituiert sich auktoriale Praxis durch weitere Praktiken, die über die eigentliche künstlerische (Text-)Produktion hinausgehen und dazu beitragen, den literarischen Text und die Subjektform Autor\*in im Feld zu positionieren und zu stabilisieren. Denn „[a]nders als andere Subjektformen im Bereich der Arbeit kennt sie keine institutionelle Absicherung“,<sup>679</sup> sodass insbesondere die öffentliche Sichtbarkeit der auktorialen Praktiken notwendig ist. Dazu gehört die Wahl der geeigneten und aufmerksamkeitsregenden Peri- und Epitexte und derjenigen Praktiken, die Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser unter habituellen Inszenierungspraktiken und somit unter der Praxisform des Lebensstils subsumieren. Diese umfasst sowohl die körperliche Performance, Kenntnisse, die über Literatur hinausgehen, als auch poetologische Selbstaussagen.<sup>680</sup>

Die literarische Produktion von Goethe und Brinkmann ist somit wie bei *Siegfried* genuin mündlich: „Das Schreiben gehört in dieser Konstellation der eigentlichen literarischen Produktion nicht an, weshalb es aus dem Kernbereich der schöpferischen Tätigkeit ausgegliedert werden kann [...].“<sup>681</sup> Wenn Schröder nicht schreibt, welche Praktik ist für ihn als Autor dann konstitutiv? Da es sich bei *Siegfried* um eine Autobiografie handelt, entfällt die oben angesprochene literaturwissenschaftliche Trennlinie zwischen textinterner und -externer Instanz, da Schröder zugleich Autor, Erzähler und Protagonist von *Siegfried* ist. Hinzu kommt, dass die Erzählung nicht von Schröder niedergeschrieben, sondern mündlich erzählt und anschließend von Herhaus transkribiert wurde. Demnach wurde eine auktoriale Schreibpraxis im Sinne des Kernbereichs schöpferischer Tätigkeit seitens Schröders schlichtweg nicht ausgeführt, sodass die Trennlinie zwischen Schreiben und Erzählen nicht nur wegfällt, sondern nie existent war. Schröders primäre auktoriale Praktik ist somit das mündliche Erzählen. Dieses ist jedoch nicht gänzlich von Praktiken des (literarischen) Schreibens zu trennen, denn Schröders mündliche Erzählung folgt trotz allem einem literarischen Strukturprinzip, nämlich dem der Autobiografie: „Wenn

---

<sup>679</sup> Kyora, Sabine: »Zuerst bin ich immer Leser.« Überlegungen zur Subjektform »Autor« im gegenwärtigen Literaturbetrieb. In: Dies. (Hg.): *Subjektform Autor*, S. 55-67. Hier: S. 58.

<sup>680</sup> Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung – Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor*, S. 217-246. Hier: S. 221f.

<sup>681</sup> Binczek, Natalie: Gesprächsliteratur, S. 236.

mündliches Erzählen typisch literarische Genres umsetzt [...], haben wir es eher mit »konzeptioneller Schriftlichkeit« [...] in medialer Mündlichkeit zu tun.«<sup>682</sup> Zudem sind zwischen Schreib- und Erzählprozess weitere Gemeinsamkeiten zu beobachten, denn beide Prozesse sind dynamisch und wissenserzeugend. Mündliches Erzählen speist sich im Wesentlichen aus vier Charakteristiken: Prozessualität, Interaktivität, Multimodalität und Kontextualität.<sup>683</sup> Es ist somit eine in „konversationelle[n] Verständigungsprozesse[n]“ situierte sprachliche Handlung, die, erstens, im Rahmen eines Dialogs mit Zuhörer\*innen realisiert wird, deren, zweitens, potenzielle Einflussnahme den Verlauf einer Erzählung verändern kann, und die, drittens, somit sowohl inhaltlich als auch strukturell ein hohes Maß an Flexibilität aufweist.<sup>684</sup> Der Entstehungsverlauf zeigt somit Ähnlichkeiten mit dem kontingenten Verlauf des (schriftlichen) literarischen Schreibens auf. Trotz des kontingenten Verlaufs bestimmen William Labov und Joshua Waletzky in ihrer Pionierstudie die inhaltlichen Elemente einer mündlichen Erzählung durch Abstrakt (optional), Orientierung, Komplikation(handlung), Evaluation, Auflösung und Coda.<sup>685</sup> Diese Eigenschaften des mündlichen Erzählens und der darauf aufbauende inhaltliche Verlauf werfen die Frage auf, welche dieser Komponenten bei *Siegfried* überhaupt beobachtbar sind. Die Tapes, die während des Erzählens entstanden und die der Transkription zugrunde liegen, befinden sich als Teil des Verlagsnachlasses von März im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Sie sind für Forscher\*innen jedoch nicht zugänglich. Eigentlich. Als ich im Sommer 2018 für vier Wochen dort war, ergab sich die Gelegenheit, in die Tapes hineinzuhören, da der Hauptverantwortliche der Mediendokumentation im Urlaub war. Wer nun ein hinterlistiges Vorgehen meinerseits vermutet, irrt, denn weder die Mitarbeiter\*innen, die den Hauptverantwortlichen vertraten und mir das punktuelle Hören der Tapes ermöglichten, noch ich wussten von dieser Sperre. Allerdings lässt sich dieser glückliche Zufall kaum produktiv nutzen (außer für einen flüchtigen Eindruck der Gesprächssituation und diese netten Anekdote aus dem Forschungsalltag einer historisch arbeitenden Praxeologin), denn ich spekulierte darauf, dass ich die Tapes zu einem späteren Zeitpunkt transkribieren könne und machte mir nur Stichpunkte.

---

<sup>682</sup> Quasthoff, Uta/Ohlhus, Sören: Mündliches Erzählen. In: Matías Martínez (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 76-87. Hier: S. 76.

<sup>683</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>684</sup> Vgl. Becker, Tabea/Stude, Juliane: *Erzählen*. Heidelberg: Winter 2017, S. 5ff.

<sup>685</sup> Vgl. ebd., S. 8 und Labov, William/Waletzky, Joshua: Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrungen. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer-Äthenäum, S. 78-126. Hier: S. 111ff.

Das heißt nun konkret, dass sowohl die Interaktivität und somit die dialogische Struktur mündlichen Erzählens<sup>686</sup> als auch die Multimodalität ‚verloren‘ sind. Insbesondere die Interaktivität war ein für dieses Kapitel wichtiger Punkt, der nun nur theoretisch verhandelt werden kann, da die Interventionen von Herhaus nicht mehr rekonstruiert werden können. Allerdings lassen sich, so die These, zumindest Hinweise im Text finden, die auf eine interaktive/interpersonelle Entstehungssituation schließen lassen; zudem verweist sowohl die Makro- als auch die Mikrostruktur des Textes auf eine genuin mündliche Genese.

*Erzählen in actu und in situ.* Aber wie sollen die Spuren des mündlichen Erzählens, die sich in den fertigen (erzählten, transkribierten und lektorierten) autobiografischen Text eingeschrieben haben, identifiziert werden? Die Zeichen stehen erst einmal nicht gut, denn bereits bei der Transkription tilgte Herhaus seinen Anteil an der Erzählung, indem er seine Fragen und Kommentare, die Schröders Erzählung beeinflussten, nicht verschriftlichte. Die Spuren sind also nicht zahlreich und oftmals nur implizit. Die Makrostruktur des Textes liefert jedoch einige Hinweise, die auf eine mündliche Entstehung verweisen, denn es zeigt sich sowohl ein hinter- wie auch ein vordergründiges Strukturprinzip: Schröder erzählt seine Lebensgeschichte (Stand 1972) chronologisch (hintergründig), was jedoch häufig durch Anekdoten und andere, kurze Geschichten und damit einhergehende Zeitsprünge durchbrochen wird (vordergründig). Dies zeigt sich auch an der Einteilung der Erzählung, denn die Autobiografie ist in (manchmal nur aus wenigen Sätzen bestehende) Kapitel gegliedert, die durchnummeriert sind und thematische (sowie häufig anekdotische) kurze Erzählungen darstellen. Das hintergründige, temporale Strukturprinzip fassen Labov und Waletzky als „Grundstruktur der Erzählung“<sup>687</sup> auf, denn „Erzählen wird als *eine* verbale Technik der Erfahrungsrekapitulation aufgefaßt, im besonderen [sic] als die Technik der Konstruktion narrativer Einheiten, die der temporalen Abfolge der entsprechenden Erfahrung entsprechen.“<sup>688</sup> Diese Struktur spricht für einen dynamischen, assoziativen und vielleicht auch von Fragen beeinflussten Erzählprozess, der die oftmals zu beobachtende (inhaltliche) Beziehungslosigkeit zwischen den Kapiteln und deren innere Abgeschlossenheit erklären könnte. Der Erzählprozess, der Schröder *in actu* zu Erkenntnissen verhilft, wird wiederum von ihm selbst während des Erzählens thematisiert: „Das war mir damals nicht klar, das wird mir jetzt, im Erzählen, klar.“<sup>689</sup> Auf

---

<sup>686</sup> Vgl. auch Becker, Tabea/Stude, Juliane: *Erzählen*, S. 41.

<sup>687</sup> Labov, William/Waletzky, Joshua: *Erzählanalyse*, S. 95.

<sup>688</sup> Ebd., S. 79.

<sup>689</sup> Herhaus, Ernst/Schröder, Jörg: *Siegfried*. Frankfurt/M.: März 1972, S. 174.

die mündliche Entstehung verweist des Weiteren die Beobachtung, dass die kurzen Erzählungen die bereits konstatierten inhaltlichen Bausteine einer mündlichen Erzählung nach Labov/Waletzky aufweisen. Sie fungieren an dieser Stelle somit als Analyseeinheit, die anhand ihrer Struktur und möglicher konversationeller ‚Reste‘ (exemplarisch) untersucht werden sollen. Letztere zeigen sich meist auf der Mikroebene des Textes; hier treten sie u.a. in Form von expliziten Anreden („Warum, das wirst Du bald sehen“<sup>690</sup>) auf.

Schröders Autobiografie setzt unmittelbar ein: „Mit Säbel und Uniform, das war in Garmisch, das hat mich beeindruckt, dieses Zeug wollt ich nie wieder ausziehen [sic] [...].“ Doch was genau „war in Garmisch“? Durch die Neuauflage, die ein Foto von Schröder und seiner Mutter in der besagten Uniform voranstellt, wissen wir, dass sich Schröder am Anfang seiner Erzählung auf ein Foto bezieht. Gleichzeitig gewinnen wir aber auch zu Beginn einen Eindruck von der Erzählsituation, die offenbar damit begann, dass sich Schröder und Herhaus Bilder von Schröder angesehen haben und *in actu* sowie *in situ* aus „einem geringer ausgebauten explizitsprachlichem [...] Repertoire“<sup>691</sup> schöpften, das in der Erzählsituation durch das gemeinsame Betrachten eines Fotos oder durch Körpersprache kompensiert wird. In *Schröder erzählt: Schöner Schutt* verrät Schröder zudem, dass er die Bilder, die einem Fotoalbum seiner Mutter entstammen, nur am Anfang der Erzählung nutzte: „Ich habe mich erst mal an den Bildern langgehangelt, sie dann allerdings schnell weggelegt, so ist ›Siegfried‹ entstanden, in sechs Tagen, der erste Durchlauf der Erzählung.“<sup>692</sup>

Der knappen Beschreibung des Fotos folgt die Charakterisierung der Nachbarn, dem Reichsredner Rinklef und seiner Frau, was zunächst zusammenhangslos erscheint, jedoch am Ende des ersten Kapitels aufgelöst wird: „Rinklef kam aus einem Bauern- und Müllergeschlecht im Taunus und seine Frau ist eine nette, erzprotestantische Bäuerin gewesen. [...] Ich kriegte von dem immer die abgelegten Rangabzeichen.“ Rinklef steht also insofern mit Schröders Kindheitsfoto in Beziehung, als er ihm Abzeichen für jene Uniform gab, von der zunächst die Rede ist. Das weist auf eine assoziative Verknüpfung hin. Aber auch Schröders erzählerischer Modus Operandi wird hier bereits deutlich, nämlich die Charakterisierung seiner Zeitgenoss\*innen.

Die ersten neun Kapitel sind dabei den für die Gattung üblichen genealogischen Beschreibungen gewidmet und behandeln demnach die Herkunft von Schröders Mutter

---

<sup>690</sup> Ebd., S. 18.

<sup>691</sup> Quasthoff, Uta/Ohlhus, Sören: Mündliches Erzählen, S. 78.

<sup>692</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Schöner Schutt*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1990, S. 27.

und Vaters, aber auch ihre beruflichen Werdegänge und früheren Beziehungen. Im achten und neunten Kapitel wird erneut Bezug auf den Anfang der Erzählung genommen, denn abermals wird der Nachbar Rinklef erwähnt, dessen Familienverhältnisse zusammen mit denen der übrigen Nachbarn beschrieben werden. Im neunten Kapitel werden dann die Umstände des Fotos vom Beginn gelüftet: Es handelt sich um Schröders früheste Erinnerung, ein Bild von einem Urlaub mit den Nachbarn von Stetten während des zweiten Weltkriegs in Garmisch. Bis dahin sind bereits mehrere Zeitsprünge erfolgt: Von der Gegenwart des beschriebenen Fotos (ca. 1943) zur Vergangenheit der Mutter, zu Schröders Geburt (1938), zur Vergangenheit des Vaters und dessen Familie, zur Straße, in der das Ehepaar Schröder mit Sohn lebte, bis erneut die Gegenwart des Fotos thematisiert wird. Zudem ist insbesondere das achte Kapitel mit Vorausdeutungen versehen:

Niederschönhausen, Bismarckstraße 36a, da wohnten wir. Als ich später aus Berlin weggegangen bin, mit Onkel Siegfried und meiner Mutter, neun Jahre war ich alt, da habe ich dreimal auf den Boden gespuckt, weil wir nach Amerika auswandern wollten.<sup>693</sup>

Wer ist Onkel Siegfried und weshalb verließ Schröders Mutter mit ihm und nicht mit ihrem Ehemann Berlin? Diese und ähnliche Fragen wird man sich beim Lesen der Autobiografie immer wieder stellen; Charaktere werden erwähnt, aber oftmals erst wesentlich später detailliert eingeführt.

Diese Stelle kann aber auch als ein weiterer Hinweis auf die Gesprächssituation gedeutet werden, wenn auch nur indirekt. Die Tapes zeigen, dass Herhaus mit seinen Fragen Schröders Erzählung gesteuert hat und ihn dadurch oftmals ‚zwang‘, detaillierter zu erzählen. Wenn nun Herhaus aber bereits wusste, wer Onkel Siegfried ist, gab es keinen Grund für ihn, nachzufragen. Er griff wahrscheinlich auf Wissen um diese Person aus einer vor der Erzählung stattfindenden Unterhaltung zurück, denn Herhaus und Schröder waren, wie aus einigen Folgen *Schröder erzählt* ersichtlich wird, bereits vor der Entstehung von *Siegfried* befreundet. Auf die Ko-Konstruktionsleistung von Herhaus werde ich später noch zu sprechen kommen (ja, auch diese Arbeit verwendet Vorausdeutungen). Wie am Ende des dreizehnten Kapitels lassen sich aber auch explizite, an Herhaus gerichtete Vorausdeutungen im Text finden: „Kinder können, bis zu einem gewissen Zeitpunkt, weder vor Maschinen noch anderem technischen Gerät Angst haben, auch nicht vor Tieren, nur vor Menschen. Warum, das wirst du bald sehen.“<sup>694</sup> Diese Form der Adressierung lässt

---

<sup>693</sup> Herhaus, Ernst/Schröder, Jörg: *Siegfried*, S. 13f.

<sup>694</sup> Ebd., S. 18.

sich im gesamten Text finden und ist nicht nur ein Hinweis auf die Erzählsituation, sondern erzeugt als Nebeneffekt eine Unmittelbarkeit und konstituiert (im besten Fall) eine Erzähler-Leser\*in-Beziehung.

Nun ein Sprung in die Mitte der Autobiografie, um den Aufbau einer Kurz-Erzählung zu untersuchen und um einen Eindruck zu bekommen, wie sich der Erzählprozess entwickelt hat: „Melzer hatte die Angewohnheit, Bücher erst zu lesen, nachdem sie gedruckt waren.“<sup>695</sup> Dieser Satz fungiert als Abstrakt des 92. Kapitels. Eingebettet ist dieses zwischen einem Kapitel über Melzer, das jedoch eine andere Begebenheit und eine daraus resultierende Charakterisierung thematisiert, und einem Kapitel über den Schriftsteller Dieter Hülsmann. Schröders Anstellung bei Melzer bildet dabei den zeitlichen Rahmen (1965-1969) der Kapitel, die jedoch nicht chronologisch, sondern assoziativ angeordnet sind; so ist beispielsweise Kapitel 91 eigentlich eine Fortsetzung des 89. Kapitels – das 90. Kapitel wiederum ist ein persönlicher Einschub, denn dort berichtet Schröder von seiner Beziehung zu einer gewissen Georgia. Durch das Springen zwischen den Lebensbereichen werden aber auch gleichzeitig stattfindende private und berufliche Entwicklungen dargestellt und die Dichotomie von privat und öffentlich zur Auflösung gebracht.

Melzers Angewohnheit wird im folgenden Abschnitt in Bezug auf einen bestimmten Vorfall konkretisiert: „Ich hatte mich länger als sechs Monate mit Green’s amerikanischem Chinabild herumgeschlagen, dann erschien das Buch, Melzer las es und fing an, es mir zu interpretieren.“<sup>696</sup> Damit werden die nachfolgenden Begebenheiten der kurzen Erzählung situiert, was aus struktureller Perspektive die Orientierung darstellt. Die Komplikationshandlung wird hier dadurch herbeigeführt, dass Melzer Schröders Arbeit für sich beansprucht: „Dann zog er überall herum und verkündete den Leuten, was er wieder für ein wichtiges Buch gedruckt hätte. Das hatte ich doch schon mal erlebt, das kannte ich doch irgendwoher, woher nur? Neven-Dumont, bei Witsch.“ Melzers Verhalten ist aber nicht nur die Komplikationshandlung und somit der Kern der Erzählung, sondern auch Evaluationsanlass:

So lief das also. Du entwickelst etwas – und später begegnet es dir wieder als Entdeckung und Leistung der Prinzipale. Da ging es also nicht nur um das Kapital, sondern auch um den Anspruch des Kapitals, kreativ zu sein. Das war für mich eine wichtige Erfahrung, besonders auch im Hinblick auf den Kulturbetrieb. Denn: Der Kulturbetrieb (Kritiker,

---

<sup>695</sup> Ebd., S. 146.

<sup>696</sup> Ebd., S. 147.

Kollegenprinzipale, Schwätzer, Kolporteure), der Kulturbetrieb nimmt diese Unverschämtheit den Prinzipalen ab.<sup>697</sup>

Der Aufbau einer mündlichen Erzählung nach Labov und Waletzky zeigt hier bereits seinen idealtypischen Charakter, denn Schröder evaluiert das Geschehene nicht abschließend, sondern in Einschüben in Form einer Zwischenevaluation, was vermutlich auch in Teilen der Gattung geschuldet ist. Denn hier wird deutlich signalisiert, dass Melzers Verhalten und Schröders Interpretation desselben einen wichtigen Moment darstellen, der aus der Schreibgegenwart heraus nachträglich plausibilisiert (darauf verweist auch das folgende „Als ich begriff [...]“<sup>698</sup>) und mit Bedeutung versehen wird, indem diese konkrete Situation auf den Kulturbetrieb per se übertragen wird. Nach dieser Zwischenevaluation geht die Komplikation in Form der Beschreibung einer Handlungsabfolge weiter:

„Als ich das begriff, habe ich Melzer klargemacht, daß diese Verdummungsarie bei mir nicht durchgeht. Ich habe ihm, immer wieder, im Beisein anderer Leute gesagt: ‚Herr Melzer, dieses Buch haben Sie nicht gedruckt, das hat die Druckerei Fischmarkt gedruckt, ich habs entdeckt und ich habe es lektoriert – und Sie können froh sein, daß es in Ihrem Verlag ist.‘“<sup>698</sup>

Auf diese Handlungsabfolge folgt eine erneute Zwischenevaluation:

Natürlich ist das peinlich. Natürlich ist das auch peinlich für den, der das sagt, denn so etwas sagt man nicht. Aber ich habe das immer wieder klargestellt, nicht um den alten Melzer zu treffen, sondern weil eine der dreckigsten Lügen dieses Kulturbetriebs die Taktik ist, die Leichen des Kapitals als die großen kreativen Macher hinzustellen. [...] Ich habe mir nie eingebildet, es ändern zu können, aber wo ich es konnte, habe ich es nicht durchgehen lassen.<sup>699</sup>

Diese Evaluation der Ereignisse dient aber im gleichen Moment auch der Rechtfertigung, denn laut eigener Aussage habe Schröder nicht auf seine Verdienste insistiert, um seinen Vorgesetzten in Verlegenheit zu bringen; seine Handlungen seien vielmehr durch die Missstände innerhalb des institutionellen Rahmens, in dem beide agierten, hervorgerufen. Melzer habe diese Missstände sogar mit seinem Verhalten nur weiter bestätigt. Auf diese Rechtfertigungsgeste folgt als Abschluss der erneuten Zwischenevaluation jedoch eine Relativierung bzw. Bescheidenheitsgeste, denn Schröder sei nie der Illusion erlegen, den institutionellen Rahmen ändern zu können. Schröders gewonnene Erkenntnis wird so dann im nächsten Moment praktisch umgesetzt:

Das war natürlich der Grund, warum Melzer mich für einen krankhaften Ehrgeizigen hielt, weil ich immer dann, wenn er sich fremde Federn an den Hut stecken wollte, vor Leuten gesagt habe: „Herr Melzer, das ist nicht ihre Feder, das ist meine Feder.“ Und

---

<sup>697</sup> Ebd., S. 147.

<sup>698</sup> Ebd.

<sup>699</sup> Ebd.

jedesmal, wenn er es wieder versuchte, habe ich ihm gesagt: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß ich das nicht durchgehen lasse.“<sup>700</sup>

Dieser Abschnitt zeigt die Ausführung der durch die Evaluation der Ereignisse gewonnenen Erkenntnisse anhand einer nacherzählten Konfrontation mit Melzer, der Schröders Kritik zwar verstand, aber offenbar doch noch ein Schlupfloch fand:

Er hatte es begriffen, aber entwickelte eine neue Taktik. Wenn er annahm, daß das jemand sei, den ich gut kenne und der mir gewogen sei und der auch einigermaßen Bescheid wisse, dann hat er die Platte umgedreht und gesagt: „Ich habe damit nichts zu tun, das macht alles Schreder! Ich sitz' ja nur da, lese Börne! Mein Herzblut! Schweißblutundtränen! Herr der Welt! Börne! Buber! Das habe ich gemacht.“ Aber bei Leuten, von denen er annahm, sie wüßten nicht so gut Bescheid, da hatte er alles entdeckt, alles gedruckt. Und ich habe den Leuten, mit denen der Verlag zu tun hatte, zwei Jahre lang gesagt: „Das habe ich gemacht, nicht der Herr Melzer.“<sup>701</sup>

Melzers neue Taktik stellt in der Erzählung die Auflösung der Komplikationshandlung als finales Ereignis dar. Abgeschlossen wird dieses durch das Resümee, Schröder habe aufgrund von Melzers Verhalten zwei Jahre lang betonen müssen, dass er für das Verlagsprogramm verantwortlich sei. Die kurze Erzählung weist keine wirkliche Coda, also kein Element, das die „Sprecherperspektive wieder auf den Gegenwartszeitpunkt [einstellt]“, auf, weil die Gesamterzählung zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen war – oder sie wurde getilgt, um die Übergänge zwischen den Kapiteln fließender zu gestalten. Anhand dieser beispielhaften Analyse des 92. Kapitels zeigt sich somit, dass sich innerhalb der Autobiografie teilweise in sich geschlossene, ursprünglich mündliche Kurz-Erzählungen finden lassen, die in ihrer Summe die Lebensgeschichte in Gänze darstellen.

Diese kurzen Erzählungen weisen jedoch nicht nur die Struktur mündlicher Erzählungen auf; der Entstehungsprozess im Allgemeinen und die kurzen Erzählungen im Besonderen verweisen auf ein „Verständnis von Selbsterzählung, das sich an *small stories* orientiert und die narrative Selbstkonstruktion als vielgestaltiges performatives Unternehmen sieht.“<sup>702</sup> Die Selbsterzählung wird dieser Auffassung nach nicht von einem übergeordneten und einheitsstiftenden Fortschrittsnarrativ durchzogen, das (nicht zuletzt) durch nachträgliche Plausibilisierung entsteht, sondern bewegt sich „zwischen Dispersion des Erlebens und Kohärenz des Erzählens“.<sup>703</sup> Die Dispersion zeigt sich in der simultanen

---

<sup>700</sup> Ebd., S. 147f.

<sup>701</sup> Ebd., S. 148.

<sup>702</sup> Kraus, Wolfgang: Das narrative Selbst und die Virulenz des Nicht-Erzählten. In: Karen Joisten (Hg.): *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin: Akademie 2007, S. 25-43. Hier: S. 26. Hervorh. i. Orig.

<sup>703</sup> Ebd., S. 39.

Verstrickung jedes Individuums in komplexe Handlungszusammenhänge; durch Konstruktionsmechanismen wie der temporalen und kausalen Linearität (Kohärenz) wird eben diese Komplexität oftmals reduziert. In *Siegfried* zeigt sich sodann die simultane Verstrickung in unterschiedliche Handlungszusammenhänge daran, dass die Mikroerzählungen z.B. zwischen privaten und beruflichen Geschichten alternieren. Zudem wird das Spannungsverhältnis von Dispersion und Kohärenz durch die mündliche Entstehung multipliziert und durch den Verzicht einer nachträglichen Überarbeitung zugunsten einer dicht komponierten Lebensgeschichte in der Einteilung in Kleinstkapitel maximal sichtbar.

Springt man zu den letzten Kapiteln der Autobiografie, fällt auf, dass alle (bis auf die letzten zwei) Kapitel im Vergleich zu Anfang und Mitte der Erzählung wesentlich länger sind. Diese Änderung des Erzählprozesses findet sich ungefähr nach zwei Drittel der Erzählung und verdeutlicht dessen dynamische Entwicklung. Kurz vor dem Abschluss der Autobiografie findet sich noch eine sehr explizite Stelle, die auf einen mündlichen Erzählprozess verweist:

Soweit die Ebertgeschichte. Und damit ist sie auch gleich zu Ende, aber vorher muß ich noch pissen gehen. – Ich habe mich eben beim Pissen gefragt, was ich überhaupt für ein Typ bin, daß ich es fertigbringe, von mir zu reden? Naja, für diese Skrupel ist es jetzt ohnehin zu spät.<sup>704</sup>

Im gesamten Text lassen sich kaum Spuren finden, die so explizit auf die Situierung der Erzählung verweisen, geschweige denn die Unterbrechungen des Erzählprozesses mittranskribieren. Damit repräsentiert diese Stelle die Dispersion des Erlebens und zeigt gleichzeitig den damit einhergehenden Bruch mit der Kohärenz des Erzählens: Dem Ruf der Natur folgend – textuell repräsentiert durch ein Interpunktionszeichen – wird die Unterhaltung unterbrochen und setzt nach Schröders Rückkehr auf einer selbstreflexiven Ebene an, denn das Ausreißen aus der Erzählsituation war für Schröder offenbar eine Möglichkeit, kurz innezuhalten und zu reflektieren. Die Thematisierung der (realen) Unterbrechung fungiert somit als Erklärung für den plötzlichen Einschub der selbstreflexiven Äußerung.

Zum Abschluss werfen wir noch einen Blick in den Anfang des 170. Kapitels, das die Autobiografie abschließt:

---

<sup>704</sup> Ebd., S. 354.

Du meinst, ich hätte keine Angst? Ich habe Angst, aber Angst ist eine andere Geschichte, von der ich nicht erzählte. Oder verstehe ich alles falsch? Du kannst von allem sprechen, von dem alle Leute meinen, daß du davon niemals sprechen darfst.“<sup>705</sup>

Schröder zitiert (reformuliert, paraphrasiert, was genau ist nicht ganz klar) hier offenbar eine Frage oder Anmerkung seines Gegenübers, die dem Kapitel voranging, und geht dabei so explizit auf die Gegenrede ein, wie an keiner anderen Stelle der Autobiografie. Dabei ist das 170. Kapitel Herhaus‘ Spontanität‘ geschuldet, denn es entstand, als die lebensgeschichtliche Narration bereits abgeschlossen war; darauf jedenfalls verweist Jörg Schröder in einem schriftlichen Interview, das ich im Februar 2020 mit ihm geführt habe:

Das »Du« meint hier nicht Ernst Herhaus [sic] sondern einen Besucher, der hereinschneite als der Siegfried-Text bereits abgeschlossen war. Am letzten Tag der Erzählung saßen Ernst Herhaus und ich in meiner Wohnung in der Frankfurter Günthersburgallee, der Recorder war bereits ausgeschaltet, da besuchte mich ein Freund. Es war der Übersetzer Nils Lindquist, welcher zeitweilig in der WG von Bernd Brumbär wohnte, dem Übersetzer der ersten Headcomix-Ausgabe von Robert Crumb. Wir redeten über Angstzustände, Herhaus drückte bei seinem Philips-Recorder auf Aufnahme. So entstand diese letzte Passage des Siegfried.<sup>706</sup>

Dieses Kapitel fügt sich in die bisherige Struktur der (meist) in sich geschlossenen Mikroerzählungen, unterscheidet sich jedoch darin, wie ausführlich auf den Redebeitrag des Gegenübers eingegangen wird. Das ist der veränderten situativen Rahmung geschuldet, denn ein Gespräch unter Freunden verlangt nach einer ausgewogenen dialogischen Struktur. Des Weiteren liest sich das Kapitel, insbesondere mit dem Wissen um seine nachträgliche Entstehung, als metareflexiver Kommentar zu der just beendeten Narration, der eine neue Form der Selbstreferentialität produziert. Schröder offenbart hier eine Leerstelle in seiner Autobiografie, nämlich die Angst. Diese bezieht sich jedoch nicht auf das Erzählen selbst, das er als unberührt von den Erwartungen anderer, hier: Übereinkunft darüber, was Sagbar ist und was nicht, begreift. Das Senden der Kommunikation ist nicht das Problem, das potenziell Angst produziert, das Empfangen ist es: „Dieses schweigende Dastehen und Warten, daß jemand kommt, der begreift, das ist die Situation, in der wir alle sind.“<sup>707</sup> Schröder definiert damit seine Angst um die mögliche Fehlinterpretation des Gesagten als Teil der *conditio humana*.

*Mäentik und Oral History: Herhaus als Geburtsbelfer?* Aus der spezifischen Situierung der auktorialen Praktik Schröders ergeben sich noch weitere Beobachtungen, die bereits angedeutet wurden und nun näher ausgeführt werden sollen. Die für das Setting relevanten

---

<sup>705</sup> Herhaus, Ernst/Schröder, Jörg: *Siegfried*, S. 370.

<sup>706</sup> Schröder, Jörg: Schriftliches Interview mit dem Autor von *Siegfried*, 16.02.2020.

<sup>707</sup> Ebd., S. 370.

Komponenten lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Jörg Schröder, Verleger von März, und Ernst Herhaus, Schriftsteller und Freund, verbringen für die Entstehung der Autobiografie, die durch Monologe bis hin zu Gesprächssequenzen konstituiert wird, sechs Tage in dem Krankenhaus, in dem Schröder wegen einer Beinverletzung behandelt wird. Der soziale Raum, in den die Entstehung eingebettet ist, ist somit geprägt von gesundheitlichen Problemen und der potenziellen Störung durch Dritte, die jederzeit die Erzählung unterbrechen können. Das zentrale Artefakt, das in die Entstehung eingebunden ist, ist das Tonband als Reproduktionstechnologie. Die mündliche Entstehungssituation, die ihr zugrunde liegende Intention, Schröders Lebensgeschichte zu erfragen, und das Produktionsverfahren in seiner Gesamtheit zeigen somit Ähnlichkeiten mit der historiografischen Methode der Oral History. Diese Ähnlichkeiten möchte ich im Folgenden aufschlüsseln.

Obwohl die Oral History keine unumstrittene Methode ist, werde ich an dieser Stelle nicht das Für und Wider der Methode für die Geschichtswissenschaft abwägen, denn diese Bewertung steht hier nicht im Vordergrund. Wie der Begriff ‚Oral History‘ schon vermuten lässt, vollzieht sich der Erkenntnisweg dieser Methode über die mündliche Erfragung von Geschichte, wobei das soziale Spektrum, dem die Befragten angehören, breit ist. Die Oral History erschafft – nach der Transkription – schriftliche Quellen über Personenkreise, deren Lebensgeschichten und Wahrnehmungsweisen oftmals nicht anders überliefert werden, wie es beispielsweise bei diskriminierten Gruppen der Fall ist („Geschichte von unten“). Dass Autobiografien Gegenstände von geschichts- wie literaturwissenschaftlichem Interesse sind, wurde bereits konstatiert. Darüber hinaus zeigt sich jedoch auch, dass literarische Texte, insbesondere Generationenromane,

dokumentarische Verfahren im Rahmen ihrer ästhetischen Repräsentation vergangener Ereignisse einsetzen. [...] Derartige genealogische Recherchen geben einen Erzählrahmen vor, in dem verschiedene Konstellationen einer mündlichen Übermittlung von Vergangenheit inszeniert werden. Nicht selten besteht eine solche Konstellation aus einer Gesprächs- oder expliziten Interviewsituation zwischen Vertretern verschiedener Generationen [...].<sup>708</sup>

Demnach werden historiographische Methoden und die damit korrespondierenden Erhebungsmethoden wie das Interviewverfahren *in* literarischen Texten inszeniert. Allerdings gibt es auch Fälle, bei denen Interviews von Autor\*innen erhoben werden, die ihre

---

<sup>708</sup> Mosbach, Bettina/Pethes, Nicolas: Zugzwänge des Erzählens. Zur Relation von Oral History und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*. In: *BIOS* 21/1 (2008) S. 49-69. Hier: S. 50.

Fragen bei der Verschriftlichung tilgen und die Redebeiträge der Befragten indirekt wiedergeben. So finden die überarbeiteten Interviews „als literarische Verarbeitung von Gesprächsprotokollen“<sup>709</sup> Eingang in den literarischen Text, indem die Aussagen fiktiven Figuren zugeschrieben werden:<sup>710</sup> „Man erfindet, indem man transkribiert, die Sprache seiner Haupt- und Erzählfigur.“<sup>711</sup> Das Interview avanciert somit einerseits zu einem produktionsästhetischen Verfahren, das dem literarischen Text zwangsweise voraus geht und im Zusammenspiel mit der Narrativierung und Fiktionalisierung den literarischen Text konstituiert.<sup>712</sup> Andererseits fungiert es als dokumentarisches Verfahren innerhalb des literarischen Textes. Beide Verwendungsweisen des Interviews verwischen somit die Grenze zwischen Literatur und Sachbuch und deuten auf das (Misch-)Verhältnis von fiktionalen und dokumentarischen Anteilen im Text hin.<sup>713</sup> Da sich das Kapitel aber vorrangig der Produktion widmet, soll dieses Verhältnis hier nicht verhandelt werden; das Kapitel basiert aber grundsätzlich auf der Annahme, dass die Autobiografie einen „ausgeprägt dokumentarischen Charakter“<sup>714</sup> aufweist.

Was noch nicht eingehender untersucht wurde, ist, ob und wie ein literarischer Text im Allgemeinen und eine (verlegte) Autobiografie im Besonderen *mittels* historiografischer Methoden wie der Oral History entsteht. Dieser Brückenschlag zwischen literarischen (Produktions-)Verfahren und wissenschaftlichen Methoden steht auf wackeligen Pfeilern, weshalb ich vorweg die Punkte benennen möchte, in denen die *Siegfried*-Entstehung von der klassischen Oral History-Situation abweicht: Der Anlass der Kommunikationssituation zwischen Schröder und Herhaus bildet nicht die Beantwortung einer Forschungsfrage, denn Herhaus war kein Historiker, sondern Schriftsteller und ein Freund Schröders. Letzteres führte dazu, dass zwischen beiden wesentlich weniger Distanz herrschte als es für gewöhnlich zwischen Forscher\*in und Interviewten der Fall ist. Dieses Verhältnis zwischen beiden nahm, wie bereits an anderer Stelle vermutet, wahrscheinlich Einfluss

---

<sup>709</sup> Schuhmacher, Eckhard: »Ich wählte ein großes Mikrophon...« Interview und Protokoll als literarische Verfahren. In: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 95-109. Hier: S. 97.

<sup>710</sup> Ein Verfahren, das u.a. Kathrin Röggla in ihrem Roman *wir schlafen nicht* nutzt. Im vorderen Klappentext heißt es dazu: „Kathrin Röggla hat für diesen Roman zahlreiche Interviews mit Consultants, Coaches, Programmierern und Praktikanten geführt. Sie hat diese Gespräche zu einem fiktiven Kosmos verwoben, der zugleich fremd und erschreckend vertraut erscheint.“ Vgl. Röggla, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004. vorderer Klappentext.

<sup>711</sup> Bandel, Jan-Frederik: Das fünfte und das sechste Ohr. In: *Kultur und Gespenster* 2 (2006), S. 72-81. Hier: S. 79.

<sup>712</sup> Vgl. Schuhmacher, Eckhard: »Ich wählte ein großes Mikrophon...«, S. 109.

<sup>713</sup> Vgl. Schröder, Hans-Joachim: *Interviewliteratur zum Leben in der DDR. Zur literarischen, biographischen und sozialgeschichtlichen Bedeutung einer dokumentarischen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer 2001, S. 12.

<sup>714</sup> Ebd., S. 13.

auf die Erzählung. Mangelnde Distanz zeigt sich darüber hinaus jedoch auch in Bezug auf ihr Alter, da Herhaus und Schröder nur sechs Jahre Altersunterschied trennten. Sie gehörten also derselben Generation an, was nicht der für diese Kommunikationssituation üblichen „asymmetrischen Relation“ entspricht.<sup>715</sup>

Wie sich das Vorgehen der Oral History genau gestaltet, scheint dabei bis auf den Kommunikationsweg relativ offen zu sein; so verwendet beispielsweise Herwart Vorländer in seinem Aufsatz „Mündliches Erfragen von Geschichte“ sowohl die Formulierung „Oral History-Interview“<sup>716</sup> als auch „Oral History-Gespräch“,<sup>717</sup> was insbesondere in Bezug auf die favorisierte Form der Befragung, das narrative Interview, einen erheblichen Unterschied macht. Denn während sich das Gespräch durch Rede und Gegenrede auszeichnet, sieht das narrative Interview als Erhebungsverfahren der Oral History vor, dass sich die Forscher\*innen zunächst zurückhalten, während die Zeitzeug\*innen erzählen: „Das narrative Interview ist eine Interviewform, in der ein Befragter auf eine Eingangsfrage bzw. eine Erzählaufforderung ohne Unterbrechung, ohne Vorgaben und in großer Ausführlichkeit antworten kann“,<sup>718</sup> wobei die Bedingung der vorgabenlosen Erzählaufforderung nur eingeschränkt realisiert werden kann. Das narrative Interview wird neben der Oral History in der Biografieforschung als qualitative Methode verwendet, sodass der „Erzählstimulus“<sup>719</sup> vom biografischen Erkenntnisinteresse der Fragenden beeinflusst ist. Das bedeutet, dass die Zeitzeug\*innen, wie bereits mehrfach erwähnt, während des Erzählens auf Gattungstraditionen zurückgreifen und so die autobiografische Erzählung vorstrukturieren. Erst wenn die Zeitzeug\*innen ausdrücklich signalisiert haben, dass sie ihre Geschichte beendet haben, stellen die Forscher\*innen, die während des Erzählprozesses „erzählunterstützend“<sup>720</sup> schweigen, immanente Nachfragen, die auf die Vervollständigung von (bisher) nur angedeuteten Ereignissen abzielen, und abschließend die exmanenten Nachfragen. Diese Form der Fragen zielt nicht auf Handlungsabfolgen, sondern auf die den Handlungen zugrundeliegende Handlungsmotivation und auf das Selbstverständnis der Interviewten.<sup>721</sup>

---

<sup>715</sup> Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Ders. (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 7-28. Hier: S. 17.

<sup>716</sup> Ebd., S. 11.

<sup>717</sup> Ebd., S. 18.

<sup>718</sup> Küsters, Ivonne: Narratives Interview. In: Nina Bauer/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 575-580. Hier: S. 575.

<sup>719</sup> Ebd., S. 578.

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> Vgl. ebd.

Allerdings zeigt sich eine solche idealtypische, personengebundene Phasenverteilung (wahrscheinlich aufgrund der Kontingenz des Erzählprozesses) selten in der Praxis, weshalb Ronald J. Grele von „Erzählen in Gesprächsform“<sup>722</sup> spricht, was erneut die konstitutive Rolle der Interviewenden/Gesprächspartner\*innen während des Erzählprozesses hervorhebt. So lässt sich die Erzählung, die durch die Oral-History-Methode entsteht, als „Produkt einer kooperativen Anstrengung“<sup>723</sup> verstehen, was Einfluss auf den Status des daraus resultierenden Textes hat:

Diese Erzählungen sind, auch wenn einige vielleicht als chronologische Geschichte persönlicher Erinnerungen an bestimmte Ereignisse aufgebaut sind, weder Autobiographien noch Biographien oder Erinnerungen. Die auf Tonband aufgezeichneten Gespräche der Oral History, dies soll hier noch einmal betont werden, sind Produkte einer kooperativen Anstrengung, die durch die historischen Perspektiven beider Interviewteilnehmer geformt und organisiert werden und deshalb [...] keine Autobiographien im eigentlichen Sinne sind.<sup>724</sup>

Aber dass es sich bei Schröders Text um eine Autobiografie handelt, behauptet der Peritext von *Siegfried* auch nicht. Die Gattungszugehörigkeit resultiert aus Zuschreibungsprozessen, die ich im einführenden Teil dieses Kapitels vorangetrieben habe, da sich die beteiligten Personen dazu „peritextuell ausschweigen“.<sup>725</sup> Die literaturwissenschaftliche Übersetzung der geschichtswissenschaftlichen Formulierung ‚kooperative Anstrengung‘ könnte nun ‚kollaborative Autorschaft‘ lauten. Denn die Entstehung von *Siegfried* vollzog sich interpersonell, sodass die Trennung zwischen Produzent einerseits und Rezipient andererseits nicht vollkommen vollzogen wird, wie es bei der auktorialen Schreibsituation der Fall ist, deren Produkt nachträglich rezipiert wird. Die Tapes können zwar nicht im Detail in die Beobachtungen und Überlegungen miteinbezogen werden, allerdings hat die Auswertung der konversationellen Reste im vorherigen Kapitel gezeigt, dass Herhaus Anwesenheit auch noch im überarbeiteten Text sichtbar ist. Der wesentliche Unterschied zwischen der auktorialen Schreibsituation, die hier als Kontrastfolie herangezogen wird, und der Entstehung von *Siegfried* liegt also im Wechsel zwischen der monologischen und der dialogischen Struktur. Auch wenn ich nicht genau nachvollziehen kann, was Herhaus

---

<sup>722</sup> Grele, Ronald J.: Ziellose Bewegung. Methodologische und theoretische Probleme der Oral History. In: Lutz Niethammer (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*. Frankfurt/M.: Syndikat 1980, S. 143-161. Hier: S. 150.

<sup>723</sup> Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte, S. 19.

<sup>724</sup> Grele, Ronald J.: Ziellose Bewegung, S. 150.

<sup>725</sup> Döring, Jörg: Hörbuch-Philologie oder Praxeologie kollaborativer Autorschaft? Zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Peter Kurzecks ›Staufenberg-Komplex‹. In: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede*, S. 335-359. Hier: S. 343.

während Schröders Erzählung alles gesagt hat, bedingt seine bloße Rolle als Gesprächspartner die Ko-Konstruktion von *Siegfried*. Die Partizipationsmöglichkeiten sind dabei unbegrenzt und können von non-verbaler Kommunikation bis zu Monologen von Herhaus reichen, was

zur Folge [hat], dass der Produzent, also der Sprecher im Mündlichen die Reaktionen seiner Hörer unmittelbar in die Konzeption seiner Erzählung mit einplanen kann, während im Schriftlichen der Schreiber nur vermuten kann, wie das Geschriebene wohl aufgenommen wird.<sup>726</sup>

Das Pendant zur\*m anwesenden Gesprächspartner\*in sind bei der auktorialen Schreibsituation somit die impliziten Leser\*innen, die jedoch nur entfernt an der Ko-Konstruktion beteiligt sind.

Bei der *Siegfried*-Erzählung haben wir es also eigentlich mit einer kollaborativen Erzählung zu tun, die wie die ursprüngliche Autorenzeile „Ernst Herhaus/Jörg Schröder“ eine Mehrautorschaft impliziert. Allerdings könnten zwei Umstände gegen diese Annahme sprechen: Zum einen ist Schröder – gemessen an den Redeanteilen – der primäre Erzähler, während Herhaus in dieser Perspektive der sekundäre Erzähler ist. Zum anderen ist der Kontext bzw. der Anlass des Gesprächs zu berücksichtigen, das einzig und allein der Produktion von Schröders Autobiografie gewidmet ist.<sup>727</sup> Unterschiedliche Redeanteile und der personengebundene Gesprächsanlass können jedoch nicht die „Mäeutik dieser Erzählperformanz“<sup>728</sup> kompensieren. Ähnlich gestaltet sich die Erzähl- bzw. Gesprächssituation bei Peter Kurzecks *Ein Sommer, der bleibt*, dessen ebenfalls genuin mündliche Erzählung nicht transkribiert, aber in gehörig zusammengeschnittener Form als CD verlegt wurde. Auch bei dieser Produktion war ein Gegenüber anwesend, sodass die Erzählsituation ebenfalls als dialogisch zu verstehen ist. Jörg Döring kommt nach Interviews mit den an der Produktion beteiligten Akteuren zu dem Schluss, dass sich auch dieses produktionsästhetische Verfahren aus geteilter Autorschaft speist, denn sowohl die Anwesenheit des Gegenübers als auch die nachträgliche Bearbeitung des Tonbandmaterials durch den Cutter waren wesentliche Bestandteile der Produktion.<sup>729</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen dem *Siegfried*-Setting und der Vorgehensweise der Oral History ist jedoch die Verwendung des Texterzeugnisses. Dies ergibt sich

---

<sup>726</sup> Becker, Tabea/Stude, Juliane: Erzählen, S. 41.

<sup>727</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>728</sup> Döring, Jörg: Hörbuch-Philologie oder Praxeologie kollaborativer Autorschaft?, S. 343.

<sup>729</sup> Vgl. ebd.

aus den unterschiedlichen Gesprächsanlässen: Während die Geschichtswissenschaftler\*innen die mündliche Erzählung und den anschließend transkribierten Text als Forschungsgrundlage nutzen, fungierten Schröders Erzählung und Herhaus Interventionen als schöpferische Tätigkeiten, die auf die Veröffentlichung des anschließend transkribierten Textes als Autobiografie abzielten. Wir haben es hier also mit Merkmalen der Oral History zu tun, die zum *produktionsästhetischen Verfahren* von Literatur avancieren. In Verbindung mit der literarischen Form, die das Verfahren konstituiert, werden darüber hinaus drei zeitgenössische diskursive Kategorien deutlich: Unmittelbarkeit, Authentizität und Subjektivität. Dabei können weder Verfahren noch Form und Inhalt voneinander getrennt werden, weil sich auch hier eine wechselseitige Konstitution zeigt: Nach Christopher Zeller bildet Unmittelbarkeit den „Leitgedanke[n] künstlerischer Produktion“<sup>730</sup> der 1960er- und 1970er-Jahre. Dieser Leitgedanke geht der Produktion zwangsweise voraus, wird während der Produktion umgesetzt und entfaltet seine Wirkung nach Abschluss der Produktion. Erheblich zur Unmittelbarkeit beigetragen hat Schröders auktoriale Praktik des mündlichen Erzählens, die Tonbandaufnahme (als Vermittlerin der Unmittelbarkeit<sup>731</sup>) derselben und ihre fast unbereinigte Transkription. Die angestrebte Unmittelbarkeit und ihr Effekt sind jedoch eine Illusion, die durch das peritextuelle Verschweigen des Produktionsprozesses weiter zementiert wird. Gleichzeitig zeigen sich, wie oben ausgeführt, immer wieder Stellen im Text, die die Anwesenheit eines Gegenübers während der Erzählung nicht verbergen.

Die literarischen und bildnerischen Werke jener Zeit geben sich für unmittelbar aus, indem sie den Status des Gemachten, Produzierten verbergen. In Dokumenten, Aktionen und subjektiven Schreibweisen wahren sie den Schein des Direkten und Unvermittelten. Sie berufen sich auf ihren nichtfiktionalen Modus und leugnen schlichtweg, Kunst zu sein. Gleichzeitig – und in Widerspruch hierzu – problematisieren sie ihre Poetizität und ihre ästhetischen Prämissen. Sie verweisen auf die Bedingungen ihrer Entstehung und die Materialien, die ihrer Gestaltung zugrunde liegen.<sup>732</sup>

Bei *Siegfried* zeigt sich dies aber nur indirekt, indem z.B. die konversationellen Reste nicht getilgt wurden. Der Titel der Neuausgabe („Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*“) lässt den Modus des Textes wiederum offen; dass es sich um die Erzählung der eigenen Lebensgeschichte handelt, erfahren wir erst, wenn wir die Schwelle übertreten. Die Summe der inner- und außertextuellen Hinweise widersprechen sich somit; die Frage,

---

<sup>730</sup> Zeller, Christopher: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 1.

<sup>731</sup> Vgl. ebd.

<sup>732</sup> Ebd., S. 8.

ob sich Schröders Autobiografie als Kunst oder Antikunst versteht, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die anderen beiden Kategorien – Authentizität und Subjektivität – sind durch die literarische Form der Autobiografie eng miteinander verknüpft, da der Autor zugleich der Erzähler ist:

Authentische Kunst ermögliche ästhetische Erfahrung als Begegnung des Selbst mit dem Anderen – dem imaginären Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. [...]. Authentisch sind Kunstwerke, Adorno zufolge, durch ihre Negativität. Sie sind negativ, da sie die angeeignete Wirklichkeit im künstlerischen Schein als Möglichkeit präsentieren und eine eigene, autonome Realität konstituieren.<sup>733</sup>

Authentizität bzw. ihr Streben danach, zeigt sich bei *Siegfried* durch Schröders wiederkehrende Dekonstruktion des antiautoritären Narrativs, indem er z.B. behauptet, dass die/seine Demokratisierungsbestrebungen bei März durch die Faulheit des Kollektivs scheiterten. Dass Schröder diese Dekonstruktion bei *Schröder erzählt* weiter vorantreibt, werde ich im nächsten Kapitel darlegen. Er zeichnet also nicht nur einen imaginären Gegenentwurf, sondern versucht damit die gesellschaftliche Wirklichkeit und ihre Akteure zu enttarnen – und begreift somit auch sich selbst als authentisch, denn er tritt auf als vom politischen Diskurs emanzipiert. Ob dies auch als authentisch rezipiert wird, ist eine Frage, die mit Autorität zusammenhängt: Während Hartmut Seitz die Autorität von Autobiograf\*innen darin begründet sieht, dass sie von ihren individuellen Erfahrungen abstrahieren und ihre Zeit systematisch und reflexiv erfassen können,<sup>734</sup> fasse ich Autorität hier als wahrnehmbare Stimme innerhalb des literarischen Diskurses auf. Es kommt also wieder darauf an, wer spricht. Schröders Subjektposition verbürgt sich für seine autobiografischen Aussagen – und Herhaus ist erneut sein Komplize, wenn auch wieder nur implizit. Indem Herhaus als Zeitgenosse und Akteur desselben Feldes namentlich auf dem Umschlag erscheint und damit deutlich wird, dass er an der Entstehung des Textes mitgewirkt und seiner Veröffentlichung offenbar nicht widersprochen hat, authentifiziert er Schröders Aussagen. Authentizität ist im Kontext der 1960er-Jahre also ein „terminologische[r] Ausweis der von ideologischem Ballast befreiten Subjekte.“<sup>735</sup> Diese implizite Zentrierung des Subjekts wird in der Popularität autobiografischer Texte explizit, in denen das Subjekt aber vorrangig inkohärent gefasst wird: „In den medialen Oberflächen

---

<sup>733</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>734</sup> Vgl. Seitz, Helmut: *Lebendige Erinnerungen. Die Konstitution und Vermittlung lebensgeschichtlicher Erfahrung in autobiographischen Erzählungen*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 252f.

<sup>735</sup> Zeller, Christopher: *Ästhetik des Authentischen*, S. 4.

verschwand indes die ideelle Konstruktion subjektiver Kohärenz.<sup>736</sup> Multipliziert wird diese Dekonstruktion der Kohärenz durch Schröders assoziatives mündliches Erzählen.

Die Beteiligung von Herhaus an *Siegfried* schlägt sich also in der Autorenzeile nieder, die sich aber, wie bereits erwähnt, im Laufe der Auflagengeschichte der Autobiografie geändert hat. Doch wie ist es überhaupt zu der Änderung der Zeile gekommen? 1980 klagte Herhaus wegen Urheberrechtsverletzungen, da die Autorenzeile in „Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*“ geändert wurde. Schröders Anwalt schildert den Sachverhalt in seinem Schreiben an das Landgericht Frankfurt folgendermaßen:

Obwohl der Antragsgegner also der eigentliche Verfasser des Buches „Siegfried“ und der Antragsteller allenfalls in der Funktion eines Lektors in Erscheinung getreten war, wurden entsprechend der ursprünglichen Absprache der Antragsteller und der Antragsgegner gleichberechtigt in dem im damaligen März Verlag des Antragsgegners erschienenen Buch als Verfasser aufgeführt.<sup>737</sup>

Die Aussage, Herhaus habe allenfalls die Funktion eines Lektors erfüllt, reduziert Herhaus Anteil an *Siegfried* auf die Überarbeitung des fertigen Transkripts, denn das ist die Kernaufgabe eines Lektors. Schröder und sein Rechtsbeistand verstehen die damalige Arbeitssituation also als asymmetrisch. In Bezug auf das bereits erwähnte asymmetrische Arbeitsverhältnis zwischen Goethe und seinen Schreibern kommt Binczek zu folgendem Schluss:

Nur wer diktiert, kann das Diktierte seiner Urheberschaft auch zuschreiben. Wer aber das Diktierte nur niederschreibt und speichert, wer es überarbeitet, redigiert oder neu zusammenstellt, ist in einer lediglich technisch-ausführenden Weise an der Textherstellung beteiligt.<sup>738</sup>

Überträgt man diese Beobachtungen auf die Textproduktion von *Siegfried*, ergibt sich, dass, auch wenn Herhaus die Erzählung *in actu* und *in situ* mitkonstruiert hat und damit in einem Maße an der Erzählung beteiligt war, die über eine konventionelle Autor-Lektor-Beziehung hinausgeht, er zugleich durch die Transkription vorrangig in technisch-ausführender Weise in die Produktion von *Siegfried* involviert war. Etwas anderes lässt sich jedoch auch noch aus dem eben genannten Zitat herauslesen: Nach Binczek ist derjenige, der diktiert, der Urheber, jedoch nicht derjenige, der fremdes Material „neu zusammenstellt“, was bedeutet, dass auch Autor\*innen, die mit literarischen Verfahren wie der Montage arbeiten, keine produktionsästhetischen Verfahren anwenden, die eine Urheberschaft für das daraus entstandene Buch/den Text legitimieren. Diese Feststellung ist durchaus fraglich. Im Falle von Kurzecks *Ein Sommer, der bleibt* spricht für Döring gerade die Beteiligung

---

<sup>736</sup> Ebd., S. 18.

<sup>737</sup> Landgericht Frankfurt an Schröder, 18.01.1980. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>738</sup> Binczek, Natalie: Gesprächsliteratur, S. 244.

des Cutters, der durch das Schneiden des Materials ebenfalls in technisch-ausführender Weise an der Zusammenstellung des Materials, das die Erzählung konstituiert, beteiligt war, für eine kollaborative Autorschaft. Wir haben es hier also mit zwei verschiedenen Perspektiven auf ähnliche Textherstellungsverfahren zu tun: Diktieren, mündliches Erzählen und Schreiben erscheinen somit als Praktiken, die eine Autorschaft legitimieren – eine Legitimierung, die immer noch auf der Vorstellung eines alleinigen Urhebers abzielt. Zuhören, Fragen stellen, Material schneiden, neu arrangieren und überarbeiten wiederum sind demnach keine Praktiken, die eine (Ko-)Autorschaft legitimieren, obwohl mit diesen Praktiken der Verlauf des (späteren) Textes entschieden oder seine Aussage verändert wird. Letztlich handelt es sich um, wie Jörg Döring konstatiert, die „Praxeologie geteilter Autorschaft“, denn auch, wenn die beteiligten Akteure und der Produktionsprozess verschwiegen werden und eine Person als Galionsfigur den Umschlag ziert, das Produkt ist das Ergebnis eines Praktikenensembles, das nach verschiedenen Akteuren mit unterschiedlichen Wissensbeständen verlangt.

### 3.4.3 Schröder erzählt: Aber wie? Bausteine der lebensgeschichtlichen Narration – Struktur und Subjektivierung

*Struktur.* Die im vorherigen Kapitel analysierten kurzen Erzählungen, die in ihrer Summe die Autobiografie Siegfried konstituieren, verweisen, wie bereits konstatiert, darauf, dass narrative Selbstkonstruktion in Form unterschiedlich gestalteter Sprechakte auftreten kann, die keiner temporalen und/oder kausalen Linearität folgen (müssen); vielmehr zeigt sich ein Austarieren zwischen (ungeordnetem) Erleben und (geordnetem) Erzählen. Gemessen an Schröders autobiografischem Gesamtwerk zeigt sich nicht nur eine Dispersion des Erlebens, sondern auch eine Dispersion des Erzählens und Publizierens, denn dieses Gesamtwerk ist umfangreich: Mit *Siegfried* erschien 1972 die erste Autobiografie, mit *Cosmic* 1981 (in Zusammenarbeit mit Uwe Nettelbeck) die zweite und zwischen 1990 und 2018 verlegten Schröder und Barbara Kalender *Schröder erzählt*. Das Gesamtwerk ist ausschließlich genuin mündlichen Ursprungs, sodass sich bei *Cosmic* und *Schröder erzählt* das Produktionsverfahren von *Siegfried* wiederholte – auch wenn die Zuhörer\*innen wechselten.<sup>739</sup> Die Dispersion zeigt sich insofern, als viele bereits erzählte Geschichten *nochmal* erzählt, aufgegriffen, weitergeführt oder anders kontextualisiert werden. Dabei werden

---

<sup>739</sup> Im Gegensatz zu *Siegfried* verrät *Cosmic* in einer kurzen Notiz nach dem Impressum (Recto 5), wie bzw. wann der Text entstanden ist: „Gespräche in Schlechtenwegen, 20.–23. Juli, 16.–22. August, 22.–29. November 1981; Niederschrift in Luhmühlen, Dezember 1981 – April 1982.“ Auffällig ist hier, dass die Grundlage der Niederschrift als Gespräch bezeichnet wird, was deutlich die Autorschaft zwischen Schröder und Nettelbeck aufteilt. Nettelbeck, Uwe/Schröder, Jörg: *Cosmic*. Schlechtenwegen: März 1982.

bestimmte Episoden der Lebensgeschichte, wie die Gründung von März, schlichtweg recycelt, indem Passagen von *Schröder erzählt* auch andernorts erschienen sind, wie bei Schröders Beitrag zu dem Band *Ausgerechnet Bücher. Einunddreißig verlegerische Selbstporträts*. Für dieses Vorgehen lässt sich in einem Gespräch, das Schröder und Kalender mit dem Magazin *BuchMarkt* geführt haben, eine mögliche Erklärung finden, die einen Hinweis auf das auktoriale/verlegerische Selbstverständnis von Kalender und Schröder liefert:

Für die Produktion eines Kunstwerks – sei es Literatur, Kunst oder Musik – gilt das eherne Prinzip: Sind die Künstlerin und der Künstler davon überzeugt, dass ihr Werk perfekt ist, dann sollten sie nicht mehr daran herum retuschieren.<sup>740</sup>

Dieser Flickenteppich an narrativer Selbstkonstruktion in eigenen und fremden Publikationen sei also u.a. der Perfektion derselben geschuldet – sich selbst ‚plagieren‘ ist eben die höchste Form der Anerkennung. Dieser Flickenteppich hat aber auch werkkonstitutive Funktion. Abgeschlossen wird das autobiografische Gesamtwerk durch den von Barbara Kalender besorgten Anhang der Neuausgabe, in dem noch einmal die Lebens- und Berufsgeschichte des Verlegers Schröder (Stand: Dezember 2017) in Form einer Chronologie zusammenfassend dargestellt wird.

Neben der Dispersion der lebensgeschichtlichen Narration zeigt sich anhand des autobiografischen Gesamtwerks jedoch auch die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten der Selbsterzählung und das nicht nur durch die Wahl des autobiografischen Genres, sondern auch durch die spezifische Umsetzung derselben, die direkt von der mündlichen Entstehungssituation beeinflusst ist und sich sowohl in den bereits analysierten Mikroerzählungen als auch in Anekdoten niederschlägt. Denn während sich *Siegfried* durch das Erzählen von Mikroerzählungen auszeichnet, gestaltet sich *Schröder erzählt* anekdotischer. Anekdoten sind dabei ebenfalls mündliche Mikroerzählungen, denn „ihrem Ursprung und Zweck nach ist die Anekdote eine mündliche Form; die schriftliche (aber variable) Aufzeichnung bezweckt das Wiedererzählen.“<sup>741</sup> Im Gegensatz zur Mikroerzählung verfährt die Anekdote in ihrem Aufbau zwar reduktionistischer, bei beiden Darstellungsformen steht jedoch ein Kontingenzmoment im Zentrum, der bei der Anekdote in eine kurze Einführung der\*des Protagonist\*in und einer Pointe als (oftmals) witzige Auflösung des

---

<sup>740</sup> BuchMarkt: Jörg Schröder und Barbara Kalender heute im Freitags-Gespräch über die letzte Folge von *Schröder erzählt*. In: *BuchMarkt. Das Ideenmagazin für den Buchhandel*, 27.07.2018, <https://buchmarkt.de/menschen/gespraeche/die-letzte-folge-von-schroeder-erzaehlt/> (Zugriff am 16.03.2020).

<sup>741</sup> Schlaffer, Heinz: Anekdote. In: Klaus Weimar (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G, S. 87-89. Hier: S. 87.

Konflikts eingebettet ist.<sup>742</sup> So zeigen sich deutliche Überschneidungen zwischen beiden mündlichen Darstellungsformen, was dadurch erklärt werden kann, dass die Anekdote eine spezielle Variante der mündlichen Mikroerzählung ist, indem sie die Begebenheit auf das Wesentliche reduziert und pointiert auflöst.

Während der Kontingenzmoment der Mikroerzählung durch den Begriff ‚Komplikationshandlung‘ deutlich auf den Einbruch einer unvorhergesehenen Schwierigkeit verweist und somit negativ konnotiert ist, erscheint er bei der Anekdote schlichtweg als zufällige Begebenheit. Diese kann allerdings aufgrund zweier verschiedener Traditionslinien unterschiedlich perspektiviert werden: Einerseits können Anekdoten die Zufälligkeit der vermeintlich bedeutsamen Taten von z.B. Kriegshelden aufdecken und somit herabsetzen (Prokop von Caesarea), andererseits können sie die Meisterung dieser alltäglichen Zufälligkeiten schildern, durch die diese Bedeutung erlangen (Plutarch), denn „Signifikanz erzeugt vielmehr die kleine Begebenheit, die am Rande der komplexen Großereignisse angesiedelt ist, weil sie ein Licht auf den Charakter der historischen Akteure werfen mag.“<sup>743</sup> So ist die Anekdote auch eine Form der alternativen Geschichtsschreibung, was auch die Etymologie des Wortes – „nicht herausgegeben“ – verdeutlicht.

Ob die Heldentaten nur das Produkt des Zufalls sind oder ob deren Bewältigung den Taten der Akteure Bedeutung verleiht, in beiden Fällen wird die epistemische Funktion dieses literarischen Genres deutlich, das sich in praxeologischer Lesart als Grundlage der Analyse anbietet. Denn zum einen fokussiert die Anekdote genau das, wofür sich praxeologische Studien am meisten interessieren: Durch die Zentrierung einer Kontingenzbewältigung erzählen Anekdoten eigentlich von Störungsmomenten der Praxis und ihrer Auflösung und thematisieren somit indirekt eine Möglichkeit, um die vorgefundene Subjektform selbstbestimmt auszugestalten. Besonders interessant sind Anekdoten natürlich dann, wenn Autor\*in und Protagonist\*in identisch sind und die pointierte Selbstcharakterisierung der Akteure somit als zentrales anekdotisches Epistem zu begreifen ist. Die Beschreibung der Kontingenzmomente gibt Auskunft darüber, *wie* Schröder Störmomente bewältigt hat und welche Deutungsmuster seinem Handeln zugrunde lagen bzw. wie er dieses nachträglich gedeutet und plausibilisiert hat. Die Verwendung der Anekdote

---

<sup>742</sup> Vgl. Moser, Christian: Abgelenkte Falllinien: Kleist, Newton und die epistemische Funktion anekdotischen Erzählens. In: Yixu Lü et al. (Hg.): *Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists*. Freiburg i. Br.: Rombach 2012, S. 169-191. Hier: S. 177.

<sup>743</sup> Ebd., S. 176.

als Darstellungsmittel wiederum gibt Auskunft über die mündliche Entstehung der Folgen und verweist zusammen mit der spezifischen Ausgestaltung (*Wie* wird dieses Genre verwendet und *wie nicht?*) auf Schröders auktoriale Praxis. Die praxeologische Perspektive und die damit einhergehende Beschreibungssprache erlaubt es somit, die epistemische Funktion der Anekdote genauer zu analysieren und für die Untersuchung der Subjektivierungspraxis fruchtbar zu machen. Denn wenn wir von Funktionen sprechen, sprechen wir gleichzeitig vom interobjektiven Aspekt sozialer Praktiken, denn die Funktion ist ein wesentliches Charakteristikum eines Objekts oder Artefakts, das spezifische Aufgaben erfüllt und in einer für es typischen Weise ge- oder benutzt wird. Und um zu beschreiben, wie etwas genutzt wird, darum geht es bei meiner praxeologischen Studie im Wesentlichen, denn fast alle bisher dargestellten literaturproduzierenden Praktiken involvieren Objekte und/oder Artefakte.<sup>744</sup>

*Anekdotisches Erzählen als auktoriales Subjektivierungsmittel und verlegerischer Subjektivierungseffekt.* Die epistemische Funktion zielt in der praxeologischen Lesart also darauf ab, aufzuzeigen, wie ein Subjekt (hier: der Erzähler) die Anekdote gebraucht, um sich zu subjektivieren, sodass autobiografisches Erzählen im Allgemeinen und anekdotisches Erzählen im Besonderen als eine weitere Praktik der Subjektivierung von Schröder zu verstehen sind. In diesem Zusammenhang fungiert *Schröder erzählt* somit als eigene, nachträgliche Deutung der Praxis, die zum Analysegegenstand wird.

Die zentralen Fragen, die sich aus der Möglichkeit, sich durch Anekdoten prinzipiell „selbstreferentiell zu verhalten“,<sup>745</sup> ergeben, sind also: *Wie versteht sich Schröder selbst? Wie beschreibt und deutet er seine eigene Praxis? Selbstverstehen als eine Komponente des interpretativen Wissen gehört neben dem methodischen Wissen („Know-how“) und einem „Komplex motivational-affektiver Schemata“<sup>746</sup>, die sich durch kulturell geprägte Bedürfnisse und historisch und lokal variable Empfindungen wie Ekel und Scham konstituieren, zu Dispositionen, die durch die Aneignung und Reproduktion von sozialer Praxis inkorporiert werden.<sup>747</sup> Diese Wissensformen und Affektschemata (hier: Reaktion auf Kontingenzmoment) werden wiederum von spezifischen (kulturellen) Subjektcodes angeleitet,*

---

<sup>744</sup> Dabei lässt sich eine Wechselwirkung und Interdependenz zwischen Funktionen von Artefakten und Praktiken beobachten, denn Artefakte werden nicht nur zuallererst durch Praktiken, die sie produzieren, hergestellt, sondern die inhärente Funktion kann nur durch die Ausführung von Praktiken als spezifische Benutzungsweise des Artefakts erfüllt werden.

<sup>745</sup> Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«, S. 253.

<sup>746</sup> Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt*, S. 41.

<sup>747</sup> Vgl. ebd.

die implizite oder explizite Handlungs- und Kommunikationskonventionen repräsentieren und die somit beispielsweise die Praktiken des Zusammenlebens organisieren:

Ein Praktikenkomplex wie etwa jener der bürgerlichen Intimsphäre des 18. Jahrhunderts mit seinen spezifischen Formen der Kommunikation zwischen Eheleuten, ihrer gegenseitigen empfindsamen Sensibilisierung, der Marginalisierung des Sexuellen, den Praktiken der Eheschließung etc. impliziert beispielsweise einen Subjektcode, der sich aus den Unterscheidungen moralisches/exzessives Subjekt und souveränes/abhängiges Subjekt (mit Prämierung des jeweils ersten Elements) zusammensetzt.<sup>748</sup>

Reckwitz versteht Subjekte somit als „Bündel von Dispositionen“,<sup>749</sup> wodurch er ihre prinzipielle Heterogenität hervorhebt, die durch die Involvierung in unterschiedlichste Handlungszusammenhänge hervorgerufen werden kann und somit nicht widerspruchsfrei ist. Dispositionen sind demnach sowohl Mittel als auch Effekt der Subjektivierung. Nach Sabine Kyora lassen sich auf dieser Grundlage für die Subjektform Autor\*in weitere, spezifische Dispositionen ableiten, wie der „Umgang mit Artefakten“ und „Form und Stil des Zeichengebrauchs“.<sup>750</sup>

Bevor der Frage nachgegangen wird, wie sich Schröder mittels der Praktik des anekdotischen Erzählens subjektiviert, muss unter der Berücksichtigung der Verstrickung in unterschiedliche Handlungskomplexe zunächst überlegt werden, *in welcher* Subjektform er sich subjektiviert, denn er verfügt über ein Repertoire an Formen, die je eigene Praktiken aufweisen. Schröder trat als Autor, Herausgeber, Grafiker, ab und zu als Lektor und Verleger in Erscheinung. Bei der Produktion von *Schröder erzählt* werden fast alle Formen vereint und sogar noch ergänzt, indem er mit Barbara Kalender auch die Distribution übernahm.<sup>751</sup> Schröder wurde in diesem Kapitel als Verkörperung der Subjektform Autor untersucht; allerdings zeigt sich insbesondere bei *Schröder erzählt*, dass sich seine Selbstkonstruktion auf die Subjektform Verleger bezieht, sodass anekdotisches Erzählen nicht nur eine Praktik der auktorialen Subjektivierung, sondern im besonderen Maße eine Praktik der verlegerischen Subjektivierung ist. Genauer: Die Ausführung der Praktik des anekdotischen Erzählens ist ein auktoriales Subjektivierungsmittel, es konstituiert in seinem Vollzug die Subjektform Autor. Gleichzeitig jedoch, und dies geschieht vornehmlich auf inhaltlicher Ebene, konstituiert es auch die Subjektform Verleger, indem Schröder als Protagonist der Anekdoten in der Subjektform Verleger auftritt. Somit ist die Anekdote

---

<sup>748</sup> Ebd., S. 42.

<sup>749</sup> Ebd., S. 40.

<sup>750</sup> Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«, S. 254.

<sup>751</sup> Vgl. Kalender, Barbara/Schröder: Jörg: Schröder erzählt: Das Konzept.

ein auf diese Form bezogener Subjektivierungseffekt, was ich anhand der *Schröder erzählt*-Folge *Erste Sezession* verdeutlichen möchte.

Der Titel „Erste Sezession“ verweist sowohl auf eine politische wie kulturelle Abgrenzungsbewegung, was bereits konstatiert wurde (vgl. 3.2.1). Die fleißige Schröder-Leserin weiß nun sofort, dass Schröder die Gründung von März bei allen sich bietenden Gelegenheiten als Sezession bezeichnet, die unkundige Schröder-Leserin weiß es immerhin nach dem ersten Satz der Folge: „Die Gründung des März Verlages stand vor der Tür.“<sup>752</sup> Die Bedeutung der Verlagsgründung für das Subjekt wird u.a. an ihrer wiederholten Nacherzählung deutlich: Ob in dem Sammelband *31 verlegerische Selbstportraits*, *Schröder erzählt*, in dem mit Barbara Kalender und dem Literaturwissenschaftler Jan-Frederik Bandel herausgegebenen Buch *Immer radikal, niemals konsequent* oder in seiner Autobiografie *Siegfried*: Die Gründung wird stets in unterschiedlicher Ausführlichkeit nacherzählt und erscheint so als *das* identitätsstiftende Moment und die Geburtsstunde des Verlegers Schröder.

Der Titel der Folge ist nun insofern für die Strukturierung der Folge wichtig, als Schröder direkt zu Beginn den besser nachvollziehbaren Pfad der linearen Erzählung verlässt, dessen Thema der Titel markiert, sodass die erste Hälfte der Folge eine Aneinanderreihung von (zumindest oberflächlich) nicht zusammenhängenden Anekdoten ist, was anhand von Abbildung 16 deutlich wird:

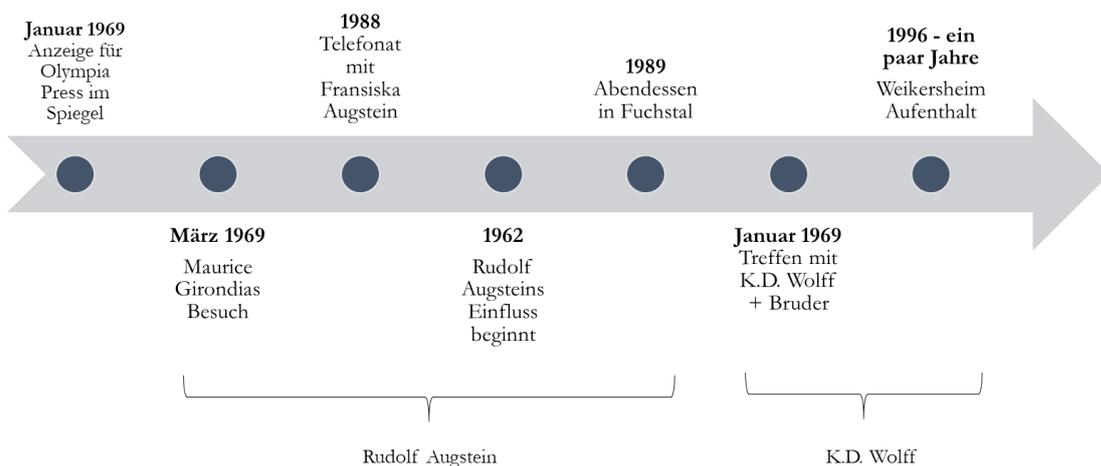


ABBILDUNG 16: STRUKTUR VON *ERSTE SEZESSION* (EIGENE DARSTELLUNG).

Die ersten 20 Seiten weisen sehr viele Zeitsprünge auf, die sich in Teilen unter personenbezogenen Anekdotensammlungen subsumieren lassen, was unterhalb des Zeitstrahls

<sup>752</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Erste Sezession*, S. 2.

markiert ist. Welche Funktion haben diese Anekdoten gemessen an der gesamten Folge? In Bezug auf die eigentliche Geschichte, die erzählt werden soll, nämlich die Verlagsgründung, haben sie tatsächlich keine Funktion. Vielmehr bilden sie einen Nebenschauplatz der Folge, der vermutlich assoziativen Ursprungs ist, denn natürlich haben die erwähnten Männer und Frauen etwas mit Schröder und März zu tun; K.D. Wolff war beispielsweise Lektor bei März, was hier jedoch nicht im Vordergrund steht: Nachdem Schröder seinen Exkurs über den Gründer und zeitweise Herausgeber des *Spiegels* Rudolf Augstein abgeschlossen hat und mit dem Verleger und ehemaligen SDS-Vorsitzenden K.D. Wolff beginnt, leitet er dies mit folgendem Satz ein: „Nach soviel Größe zu einer noch übersichtlicheren Figur der Zeitgeisthistorie [...]“. <sup>753</sup> Damit verdeutlicht er somit das sekundäre Anliegen der Folge, nämlich nicht nur die Charakterisierung, sondern auch die Demaskierung wichtiger '68er-Akteure, die er im Laufe seines Lebens traf.

Durch dieses Anliegen wird zudem die Charakterisierung zur Selbstcharakterisierung: Im Zuge der Demaskierung stilisiert sich Schröder nämlich zu eben jener Person, die diese Charaktere entlarven kann und konstituiert somit eine die traditionelle '68-er Narration verlassende Geschichtsschreibung. In einer Passage der Folge beschreibt er das so:

Den heutigen Fünfundzwanzigjährigen erzähle ich immer gerne, wie menschlich-allzumenschlich die übergroßen Gestalten der Achtundsechziger wirklich waren, und sei es auch nur, um den Alpdruck des Mythos einer Generation, der sie nicht angehören, von ihnen zu nehmen, die aber nun mal die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts prägte. <sup>754</sup>

Damit benennt er den Zweck seiner Anekdoten, nämlich die Entheroisierung <sup>755</sup> dieser Protagonisten – nicht zuletzt, indem er seine Rolle wechselt, da er nun nicht Akteur, sondern Beobachter ist. In diesem Fall kann ich durch eine eigene Anekdote die Realitätsbezüge seiner Anekdote absichern, weil er auch mich als fünfundzwanzigjährige Masterstudentin im Zuge eines Interviews in seiner Berliner Wohnung in der bekannten *Schröder erzählt*-Manier über den ein oder anderen Akteur aufklärte (s. Abbildung 17).



ABBILDUNG 17: LISA UTSCH UND JÖRG SCHRÖDER, BERLIN 2016. (FOTOGRAFIERT VON BARBARA KALENDER).

---

<sup>753</sup> Ebd., S. 9.

<sup>754</sup> Ebd., S. 13.

<sup>755</sup> Zur Funktion der Entheroisierung vgl. auch Moser, Christian: *Abgelenkte Falllinien*, S. 170.

Diese Entheroisierung ist dabei Teil seines poetologischen Selbstverständnisses, denn „die Erzählungen handeln [...] von realen Figuren. Es werden Roß und Reiter genannt, nichts ist verschlüsselt“ und das, um „Öffentlichkeit herzustellen, und zwar radikale.“<sup>756</sup> Als auktorialer 68er-Erzähler erscheint er auch an einer weiteren Stelle:

Wenn wir über die Protoszene eines Verlages reden [...], so kreisen die Gespräche meist um Autoren, allenfalls noch um Lektoren. Den anderen, also Beratern, Tipgebern, Zuträgern, Scouts, werden selten Kränze gewunden. Das ist einerseits der – allerdings meist schamlosen – Eitelkeit von Verlegern und Lektoren zuzuschreiben, liegt aber auch an der Schwierigkeit, ein Rhizom zu entwirren.<sup>757</sup>

An dieser Stelle nimmt Schröder erneut eine Beobachtungsposition ein, indem er als Außenstehender die Eitelkeiten der Verleger beschreibt. Doch Schröder gehört dazu, er ist nicht nur Zeuge, sondern auch Akteur und so erscheint die anfänglich vermutete Beobachterperspektive allein als Distinktionsbestreben. Denn er lenkt die Aufmerksamkeit sehr wohl auf die unsichtbaren Tippgeber, beispielsweise in *Schröder erzählt: Zum harten Kern. Über Rolf Dieter Brinkmann*, wo deutlich wird, dass u.a. Brinkmann und Rygulla als Szene-Kenner regelmäßig Literaturhinweise lieferten.

Die in der ersten Hälfte der Folge dominierenden Anekdoten werden zweimal unterbrochen, indem Schröder wieder in die zeitliche Nähe der eigentlichen Erzählung gerät, die im März 1969 situiert ist. So berichtet er von zwei Treffen der Literaturproduzenten, zu denen er Ende der 60er-Jahre gehörte:

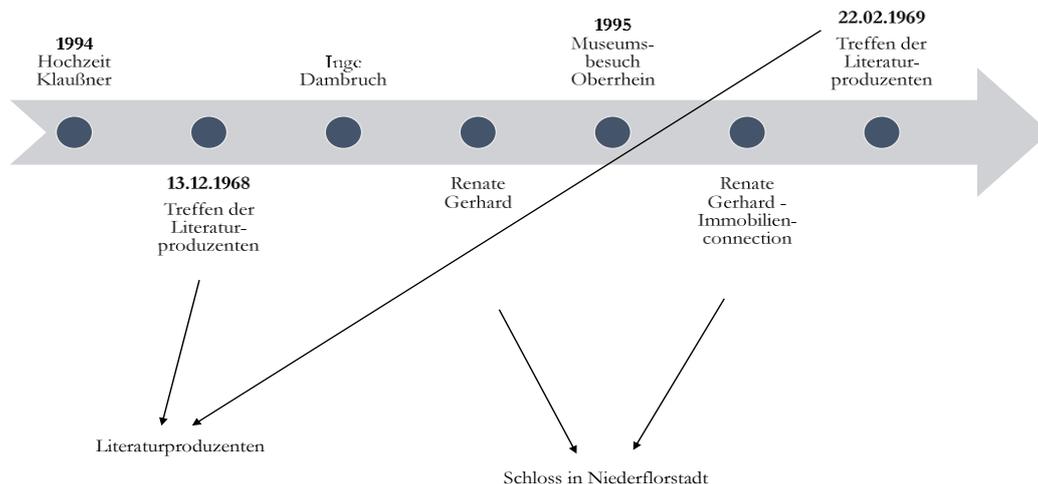


ABBILDUNG 18: STRUKTUR II VON *ERSTE SEZESSION* (EIGENE DARSTELLUNG).

<sup>756</sup> Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Das Konzept*.

<sup>757</sup> Schröder, Jörg: *Schröder erzählt: Erste Sezession*, S. 24.

In der zweiten Hälfte der Folge nehmen die ‚Unterbrechungen‘ deutlich ab, was mithilfe der Abbildungen 18 ersichtlich wird, denn nun stehen die letzten Monate beim Melzer Verlag und die Differenzen mit dessen Verleger Joseph Melzer im Vordergrund, die Ende Februar 1969 in einen „geharnischten“ Briefwechsel eskalierten:

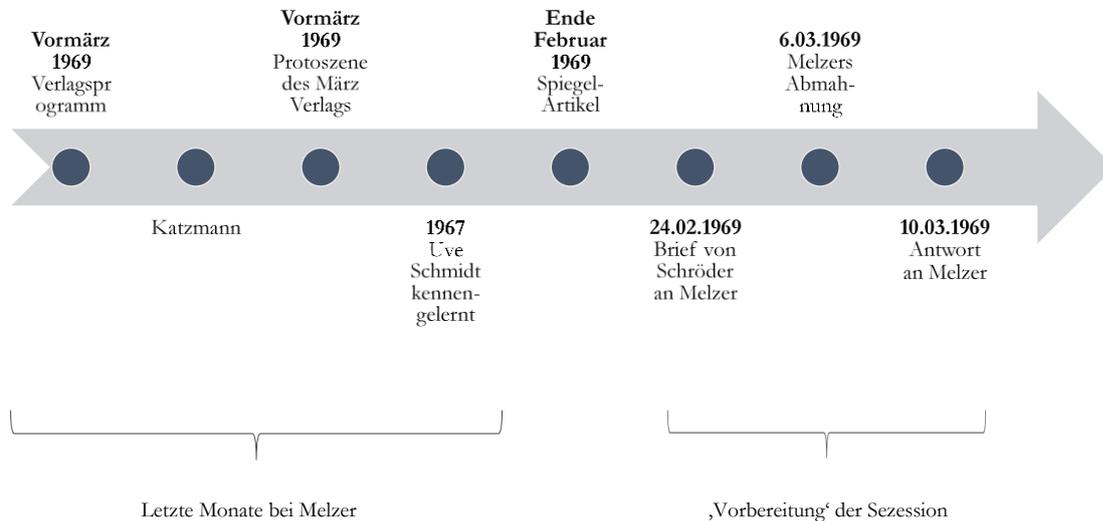
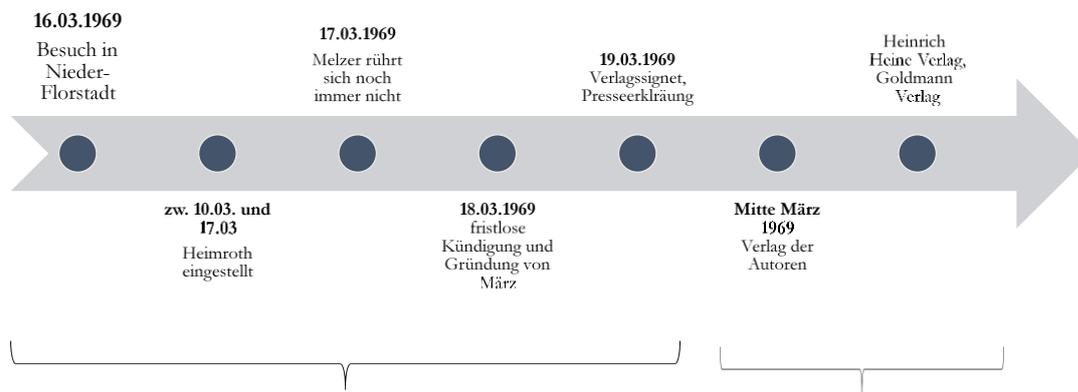


ABBILDUNG 19: STRUKTUR III VON *ERSTE SEZESSION* (EIGENE DARSTELLUNG).

Deutlich wird, dass Schröder nun fast jeden Tag zwischen dem Beginn des Briefwechsels und der Verlagsgründung am 18.03.1969 nacherzählt. Dieser Tag wird darüber hinaus fast von Stunde zu Stunde nacherzählt. Die Folge endet mit einer erneuten Erwähnung der Literaturproduzenten und den ebenfalls revoltierenden Verlagen wie dem Heinrich-Heine Verlag, denn „unsere Sezession [passte] ins deutsche Rahmenprogramm der Revoltechöre“, <sup>758</sup> was dann auch die zweimaligen Ausreißer in diese Richtung erklärt und gleichzeitig der Folge einen diskursiven Rahmen verleiht:

<sup>758</sup> Ebd., S. 43.



Letzte Tage bei Melzer; Verlagsgründung

Literaturproduzenten

ABBILDUNG 20: STRUKTUR IV VON *ERSTE SEZESSION* (EIGENE DARSTELLUNG).

Die Gründung von März und ihre vermeintliche Notwendigkeit passten perfekt in diesen diskursiven Rahmen – oder wurde die Gründungsnarration an den diskursiven Rahmen



ABBILDUNG 21: STRAßENKÄMPFE IN BERLIN AM 18./19. MÄRZ 1848. FEDERLITHOGRAFIE VON THEODOR HOSEMANN, 1848.

angepasst? Als ich die Folge im Hinblick auf die Identifizierung möglicher verlegerischer Subjektcodes erneut las, ergab sich ein ambivalentes Bild: Einerseits beschreibt sich Schröder selbst als autoritär und dominant, was in diesem Zusammenhang als Provokation erscheint. Andererseits eröffnet er in der Folge ein semantisches Feld, das mit der Verwendung des Wortes ‚Sezession‘ im Titel be

ginnt, über „Vormärz“ und „Vormärzstimmung“ führt und mit „Aufrührer“, „Aufstände“, „Revolte“ abgeschlossen wird. So passte es natürlich perfekt, dass sowohl die Barri-

kadenkämpfe in Berlin im Zuge der Märzrevolution von 1848 als auch die Verlagsgründung beide auf die Nacht vom 18. auf den 19. März fielen. Gleichmaßen nutze Schröder für einige Zeit auch eine Lithografie von den Barrikadenkämpfen als Verlagssignet, um das Image als revolutionärer Verlag und nicht minder revolutionärer Verleger abzurunden. Wie lässt sich dieses Selbstverstehen zusammenfassen? Autoritärer Revoltenführer? Diktatorischer Freiheitskämpfer? Wie oben bereits erwähnt, sind Dispositionen heterogen und die verlegerischen Subjektcodes, die diese hier anleiten, können als demokratisch/autoritär pointiert werden, wobei zu beobachten ist, dass Schröder zwischen beiden Polen hin- und herwechselt. Schröders Kontingenzbewältigung zeigt somit eine wichtige Implikation der Subjektivierung auf: die strategische Nutzung des Diskurses. Subjekte,

Praktiken und Diskurse (re-)produzieren sich wechselseitig; sie sind nicht prä-praktisch vorausgesetzt. Subjekte führen Praktiken aus und sind demnach sowohl Ausführungsinstanz und somit Steuerungsinstanz als auch Ergebnis sozialer Praktiken, auf das sie aufgrund der Ausgestaltungsmöglichkeiten einen gewissen Einfluss haben. Sonst wäre sozialer Wandel nicht möglich. So wird die vermeintliche Autonomie des Diskurses beschnitten, denn das Subjekt kann sich auch des Diskurses bedienen (vgl. Kapitel 2.4 und 3.1).

Durch dieses Selbstverstehen ist Schröders verlegerische Subjektivierung eindeutig politisch ausgerichtet, denn er stellt sich als Verleger in die Tradition von Straßenkämpfern und Revolutionären und adaptiert und variiert ihre Codes. Die Frage, die jedoch noch nicht beantwortet wurde, ist, wie er sich mittels des anekdotischen Erzählens als *Autor* subjektiviert. Da dies nicht auf inhaltlicher Ebene der Anekdoten geschieht, fragte ich ihn in unserem schriftlichen Interview nach seinem auktorialen Produktionsverfahren:

Lisa Utsch: Ich habe an verschiedenen Stellen gelesen,<sup>759</sup> dass Sie eine Abneigung gegenüber der Schreibmaschine hatten/haben und es vorziehen, mündlich zu erzählen. Ist die Wahl der Tonbandaufnahme somit pragmatischer Natur oder steckt da noch mehr hinter?

Jörg Schröder: Ich habe keine Abneigung gegen das Schreiben mit der Schreibmaschine oder mit der Tastatur eines Computers. Jedoch schreibe ich auf diesen Geräten nur mit einem Finger, entsprechend langsam geht es voran. Das hat aber nichts mit meinem Erzählen zu tun. Meine Methode des Erzählens auf Tonträger hat bereits Heinrich von Kleist letztgültig in seinem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« definiert.<sup>760</sup>

Die Praktik des mündlichen, anekdotischen Erzählens speist sich somit zum einen aus pragmatischen Gründen, denn das Schreiben an der Schreibmaschine nimmt schlicht zu viel Zeit in Anspruch. Zum anderen fußt Schröders auktoriale Praktik auf dem epistemischen Potenzial des mündlichen Erzählens, das sich durch seinen prozesshaften Verlauf sowohl Offenheit bewahrt als auch Brüche provoziert oder in den Worten Heinrich von Kleists:

Ein solches Reden ist ein wahrhaft lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakte für eins und das andere kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an

---

<sup>759</sup> Ich bezog mich an dieser Stelle u.a. auf eine Passage aus einem Brief von Schröder an Herhaus: „Was die Schreibung an der Maschine angeht, so werde ich mich in dieses Instrument mein Leben lang nicht verlieben, ich rede immer noch am liebsten mit dem Mund.“ Schröder an Herhaus, 18.11.1976. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

<sup>760</sup> Jörg Schröder: Schriftliches Interview mit dem Autor von *Siegfried*, 16.02.2020.

dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse.<sup>761</sup>

Während Schröder sich bei seiner verlegerischen Subjektivierung in die Tradition von Revolutionären stellt, betont er als Autor deutlich, dass seine Praktik in ihrer Historizität an einen kanonisierten Autor anknüpft. Viel wichtiger ist an dieser Passage des Interviews aber, dass Schröder auf eine eigene Beschreibung seiner Praktik und des Verfahrens verzichtet, denn jemand anderes habe es abschließend pointiert – es ist das erste Mal innerhalb dieser Arbeit, dass Schröder Autorität abgibt.

Bevor diese Arbeit mit Bemerkungen zu den hier versammelten literarischen Verfahren und dem Umgang der Subjektformen mit (ihrer) Autorität abschließt, möchte ich das praxistheoretische Vokabular auch auf meine eigene Praxis anwenden und liefere so im Folgenden einen Einblick in meinen Forschungsprozess.

---

<sup>761</sup> Kleist, Heinrich von: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Roland Reuß (Hg.): *Brandenburger Kleist-Ausgabe* II/9 Sonstige Prosa. Basel u.a.: Stroemfeld/Roter Stern 2007, S. 25-34. Hier: S. 30.

#### 4 Forschungsprozess revisited, oder: Wie diese Arbeit entstand

*Methodenanarchismus?* Dieses Kapitel ist zum einen von der Praxeologie der Literaturwissenschaft/Geisteswissenschaft und der damit einhergehenden Selbstevaluierung inspiriert, zum anderen ist es aus Überlegungen erwachsen, die mich stets während meines Forschungsprozesses und somit während der Zeit im Graduiertenkolleg begleitet haben. Im Zuge von gemeinsamen Veranstaltungen mit den Doktorand\*innen und Professor\*innen wurden neben inhaltlichen Fragen auch sehr häufig Forschungs- und Arbeitsmethoden diskutiert, wobei auffiel, dass ein kleinster gemeinsamer Nenner aufgrund der Individualität jedes Forschungsprojekts und Zugangs schwer zu erreichen war. Fragen zur Methodenwahl und Platzierung von Theorie- und Methodenkapitel innerhalb der Arbeit kamen auf, aber auch die grundsätzliche Sorge, dass das Material nur die Theorie bestätigt und der Argumentationsgang einer selbsterfüllenden Prophezeiung gleicht. Die Arbeit mit Theorie und die Anwendung von Methoden „kann nur bedingt per Lehrbuch gelernt werden“<sup>762</sup> – das zeigen auch die Theorie- und Methodenkapitel von Monografien, die oftmals in höchst abstrakter Weise das darauffolgende Vorgehen zu vermitteln versuchen. Ab dann bleibt beides jedoch häufig unerwähnt. Meistens findet man in den nachfolgenden ‚Analysekapiteln‘ nur noch Spuren des konkreten Vorgehens, was auch dadurch bedingt ist, dass das ‚Ich‘ in wissenschaftlichen Arbeiten immer noch verpönt ist. So werden das Forschungssubjekt und seine Praktiken bereits auf der Oberfläche des Textes ausgeklammert und der genuine Forschungsprozess verhüllt.

Des Weiteren wurde während der Gespräche ersichtlich, dass man nicht immer eine Antwort erhält, wenn man Literaturwissenschaftler\*innen nach ihren Methoden (Forschungsmethoden und Methoden des wissenschaftlichen Schreibens) fragt, die als implizites Wissen oftmals tief verschüttet und schwer zu verbalisieren sind. Die vielen Irrwege, die man eingeschlagen hat, bis sich die wissenschaftlichen Routinen eingeschliffen haben, scheinen noch schwieriger explizierbar zu sein. Das lässt die Frage aufkommen, wie diese Methoden erlernt werden sollen, wenn sich die Lehrenden zu ihren *konkreten* Verfahrensweisen (zwangweise nur) ausschweigen (können).

Wie die Amsel kannte auch Lisa Utsch nur ein Lied und fragte stets: „Wie sind Sie zu dieser Erkenntnis gelangt? Wie sind Sie methodisch vorgegangen?“ An dieser Stelle ein kurzes Sorry! an meine Weggefährt\*innen. In diesem Kapitel möchte ich mir das im

---

<sup>762</sup> Breuer, Franz/Mey, Günter/Mruck, Katja: Subjektivität und Selbst-/Reflexivität in der Grounded-Theory-Methodologie, S. 427.

Zuge der Promotion angeeignete praxistheoretische Wissen zunutze machen, um meine eigenen Vorgehensweisen zu ‚entselbstverständlichen‘ und somit auch der vielen unsichtbaren wissenschaftlichen Arbeit Rechnung tragen, die bislang keinen Eingang in den Text finden konnte. Davon erhoffe ich mir auch, mein individuelles Theorie- und Methodendesign besser illustrieren zu können.<sup>763</sup>

Jutta Schickore unterscheidet in ihrem Aufsatz „Doing Science, Writing Science“ zwischen der (natur-)wissenschaftlichen Wissensproduktion und der Präsentation der Ergebnisse, bei der weder die Schritte des Erkenntniswegs thematisiert wird noch deren Ordnung während der Niederschrift gewahrt bleibt:

In their presentations — papers in proceedings, journal articles, text books, and more — researchers usually do not tell their readers in any detail how they obtained their results. Rather, they present their findings embedded in a web of arguments and reasons, thereby changing the order and justification of their research steps.<sup>764</sup>

Das Kapitel wird dabei von dieser Unterscheidung angeleitet, auch wenn die vorgenommene Trennung natürlich nur heuristisch möglich ist und auch nicht an jeder Stelle vollzogen werden kann; zu sehr bedingen sich beide Praxisformen, insbesondere da Schreiben eine epistemische Praktik darstellt und demnach Teil der Wissensproduktion ist. Das erschwert zudem das Schreiben dieses Kapitels, aber ich erspare uns eine weitere Metaebene und reflektiere nicht auch noch die Entstehung dieses Kapitels.

Das Kapitel verfolgt also eine doppelte Zielsetzung. Zum einen

... stellt diese Arbeit auch exemplarisch das Potenzial der Historischen Praxeologie für die Literaturwissenschaft vor, sodass ich mir von der Reflexion meines Forschungsprozesses eine genauere Darstellung meines methodischen Vorgehens verspreche (doing science).

Zum anderen

... erfüllt es einen didaktischen Zweck, denn es versucht, den Forschungsprozess zu entzaubern und somit Doktorand\*innen, die am Anfang ihrer Arbeit stehen, einen Blick hinter die bereinigten Monografien zu ermöglichen, die sie aus dem

---

<sup>763</sup> In den Forschungsberichten der Sozialwissenschaftler\*innen geht es darum, nicht nur die Methoden zu nennen, die in der Arbeit angewendet wurden, „sondern diese Verfahren selbst und das eigene Vorgehen müssen hinreichend genau beschrieben werden. Denn das zentrale Kriterium, die wissenschaftliche Gemeinschaft von der Güte einer Untersuchung zu überzeugen, besteht in den Sozialwissenschaften in der Herstellung von Nachvollziehbarkeit.“ Reichertz, Jo: *Qualitative und interpretative Sozialforschung*, S. 289. Davon habe ich mich inspirieren lassen, allerdings habe ich die Beschreibung meines Vorgehens anders akzentuiert, indem ich mich im Folgenden auf die Probleme und ihre Lösungen konzentrieren werde.

<sup>764</sup> Schickore, Jutta: Doing Science, Writing Science. In: *Philosophy of Science* 75 (2008), S. 323-343. Hier: S. 323.

Bibliotheksregal ziehen. Diese Zielsetzung konzentriert sich vorrangig auf die auktorialen und editorialen Praktiken, die durch den zirkulären Forschungsprozess bedingt sind (writing science).

Ein letztes Argument, das vielleicht sogar das wichtigste ist, ist der *Spaß* an der Sache, sodass dieses Kapitel gleichzeitig ein Plädoyer für persönlichen Wissenschaftshedonismus jenseits disziplinärer Konventionen ist.

*Doing science.* Mein interdisziplinäres Vorgehen verlangte ein Methodendesign, das mir am Anfang wahnwitzig vorkam, weil ich der altbekannten Wer-A-sagt-muss-auch-B-sagen-Mentalität zum Opfer gefallen war. Im Endeffekt müssen Methoden mir und meiner Forschungsfrage dienlich sein; wenn ich schreibe, dass ich mich beispielsweise an der historischen Diskursanalyse und der Konversationsanalyse orientiere, dann muss ich beides nicht bis zum bitteren Ende durchführen, um ihre Erwähnung in der Arbeit zu rechtfertigen. Ich ging diese Erkenntniswege ein paar Meter, manchmal Kilometer, und nahm dann die nächste Abzweigung. Der Begriff „Methodenzuschnitt“ verdeutlicht genau diesen vorgenommen Methodenpluralismus und dessen Handhabung, denn die möglichen und nützlichen Methoden wurden an das Forschungsinteresse und den Gegenstand *angepasst*, nicht andersherum. Das schreibe ich jetzt so leichtfertig, der Weg zu dieser Erkenntnis war allerdings lang. Als ich in dem Sammelband *Historische Praxeologie* las, welche Methoden zur Erforschung vergangener Praktiken herangezogen werden können, stellte sich eher Überforderung ein, denn wie sollte ich diese Methoden alle erlernen, um entscheiden zu können, welche die richtigen sind? Welche Kriterien bestätigen eine korrekte Ausführung? Die Fragen beantworteten sich bei der Interpretation des Materials. Denn so sehr ich mich im Methodenkapitel bemüht hatte, mögliche Methoden zu reflektieren und ein Design zu schaffen – während der Bearbeitung der Quellen und der Niederschrift der Kapitel zeigte sich schlafwandlerische Sicherheit (das erkannte ich natürlich erst rückblickend). Und dieser Somnambulismus war im Grunde das unbemerkte Rückfallen in philologische Routinen. Allerdings ist das auch wenig überraschend, ist das Kerngeschäft der historisch arbeitenden Praxeolog\*innen durch die überwiegend textuellen Quellen immer noch die Allerweltsmethode Hermeneutik. Ich schrieb und schrieb und da war keine Spur von Selbstreflexion, bis ich mir irgendwann die Frage stellte, was ich da eigentlich tat – und vor allem *wie*.

Bei der Konzeption der Kapitel und ihrer Umsetzung zeigte sich ein deutlicher Unterschied zwischen Theorie- bzw. Methodenkapitel und den Materialkapiteln. Ich las die

Forschungsliteratur und visualisierte und erschloss so die jeweilige Argumentation in meinem Notizheft oder auf einem leeren Blatt (keine Kästchen, keine Linien!). Den Forschungsstand und meine Theorie konnte ich dann mehr oder weniger in der Datei runterschreiben. Die einzige wirkliche Schwierigkeit hatte ich in diesem Kapitel bei der Aufarbeitung von Susan Leigh Stars Konzept des Grenzobjekts. Denn da funktionierten meine Texterschließungsstrategien nicht, da ich den Eindruck hatte, dass das Konzept lose Enden habe und nicht in sich geschlossen sei. Sich damit abzufinden, war tatsächlich ein Problem, da ich zunächst vermutete, dass ich es nicht richtig verstand. Mittlerweile bin ich der Überzeugung, dass die Schwierigkeiten, die ich mit dem Konzept hatte, seiner Entstehung geschuldet sind: Star entwickelte diese Beobachtungskategorie mit Hilfe der *GTM aus der Praxis heraus*. Von dieser Praxis, die ich ja selbst untersuchte, konnte ich nicht erwarten, dass sie sich geordnet und hübsch geglättet zeigt.

Die ‚praktische‘ Seite der Praxeologie zeigt sich an meinen Archivaufenthalten und Interviews, die ich mit Matthaei, Schröder und Rygulla geführt habe. Nachher las ich einen Aufsatz über das Nähe-Distanz-Problem bei der Arbeit mit Zeitzeugen. „Hoppala“, dachte ich, „da habe ich mir überhaupt keine Gedanken drüber gemacht.“ Dass ich dies nicht bedacht hatte, war aufgrund des in Teilen historischen Feldes aber nur bedingt problematisch. Allerdings holte mich das Problem von Nähe und Distanz natürlich bei den Interviews ein, die ich geführt habe, denn jedes Interview war für mich auch gleichzeitig ein Meilenstein: „Hier sitze ich mit Renate Matthaei, stelle ihr Fragen und sie behandelt mich wie ein adäquates Gegenüber, obwohl ich eine Masterstudentin bin,“ dachte ich, während ich krampfhaft versuchte, so zu tun, als würde ich ihre Ausführungen zu Marcuse verstehen. Ja, Distanz und Nähe ist ein Problem. Da kann ich nun dran verzweifeln oder direkt akzeptieren, dass meine Subjektivität nicht ausradierbar ist. Es ist immer noch eine Person, die da mit anderen Personen spricht, was eben auch die Auskunftsfreudigkeit des Gegenübers mitbestimmt, denn

die Äußerungen der Befragten [sind] immer Äußerungen in Bezug auf einen bestimmten Adressaten; es sind nicht nur Äußerungen von etwas, sondern immer auch für jemanden. Damit variieren die Äußerungen je nach Wahrnehmung des Gegenübers der Kommunikation.<sup>765</sup>

---

<sup>765</sup> Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang: *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 51.

Ich kann also nicht charmant und gleichzeitig objektiv sein.<sup>766</sup> Zudem war ich natürlich häufig emotional involviert, wie 2016, als ich Dieter Wellershoff anrief und sehr aufgeregt war:

Utsch: „Äh, hallo, hier ist Lisa Utsch [...]. Renate Matthaei vermutet, dass Sie der Titelfinder der *Trivialmythen* sind. Stimmt das?“

Wellershoff: „Keine Ahnung.“

Utsch: „...“

Wellershoff: „...“

Utsch: „Ok, danke. Schönen Tag noch.“

Durch die praxeologische Arbeit können während des Forschungsprozesses auch Dinge passieren, die einen kurze Zeit aus der Bahn werfen, wie die Trauer, die ich empfand, als mich die Nachricht erreichte, dass Jörg Schröder verstorben sei.

Was die Interviewführung angeht, so war ich also definitiv etwas naiv und verfiel auch hier in eine Art Somnambulismus. Das war aber wahrscheinlich auch nicht schlimm, denn meine Vorgehensweise war schon überreflektiert genug. Die Konzeption der Materialkapitel und ihre Umsetzung gestalteten sich wesentlich schwieriger. Ich rang die ganze Zeit um theoretische Strukturierung, denn sie war meine Antwort auf ein wissenschaftliches Sicherheitsbedürfnis. Zudem versuchte ich mich an einer Null-Toleranz-Politik in Bezug auf Ungewissheiten. Mit dieser Politik hatte ich jedoch absolut keinen Erfolg, denn der Sog des Forschungsprozesses ist so unberechenbar, dass ich die Unwissenheit schlicht hinnehmen musste. Den Ertrag eines Interviews kann man genauso wenig vorhersehen wie die Forschungsliteratur, die während des eigenen Forschungsprozesses publiziert wird und vielleicht Ergebnisse vorwegnimmt oder ihnen widerspricht.

Apropos: Die Aufarbeitung des Forschungsstandes ist ein wichtiger Teil des wissenschaftlichen Arbeitens, allerdings ist es auch der Teil, bei dem man droht, völlig abzudriften und das Theoriekapitel zu überfrachten. Vor allem entsteht schnell der Eindruck, man müsse alle Publikationen bedienen, sich irgendwie zu ihnen verhalten. Am Ende kam ein so abstraktes Kapitel heraus, das ich – isoliert betrachtet – zwar super fand, aber das überhaupt nicht den Zweck erfüllte, mich darüber zu informieren, wie ich an mein Material rangehen sollte. Das komplette Vorgehen war somit völlig überstrukturiert, die Er-

---

<sup>766</sup> Es besteht aber die Möglichkeit, während des Interviews zwischen verschiedenen Typen zu wechseln: In ihrer Interaktionstypologie nennen Bogner, Littig und Menz unterschiedliche Möglichkeiten der Gesprächsführung: Der Interviewer ist zum Beispiel der Co-Experte, der Laie, der potenzielle Kritiker oder die Komplizin des Interviewten. Vgl. ebd., S. 52ff.

gebnisse schon fast determiniert. Und das ist die größte Gefahr des Theorie- und Methodenvorbaus: die drohende selbsterfüllende Prophezeiung. Aber wie kann man sich dieser überhaupt entziehen?

Theorien als Beschreibungsmittel formen die Wahrnehmung, sodass ich erst mit der richtigen ‚Brille‘ in der Lage bin, potenzielle, interessante Forschungsfragen sehen zu können. Theorien machen aber auch blind: Bei jeder Diskussion über was auch immer sah ich nur Praktiken und setzte allem einen praxeologischen Hut auf. Nicht, dass es nicht funktioniert hätte, denn Praktiken sind überall. Es war nur häufig nicht sachdienlich, da es meist ein Totschlagargument ist, zu sagen: „Das sind eben Praktiken. Sie sind historisch und kulturell variabel.“ Forschungsfragen produzieren wie mangelnde Zeit Scheuklappen: Graduiertenkollegs sind eigentlich ein Wissensparadies mit ihren Studienprogrammen, den Kooperationen, den verschiedenen Expertisen der Antragsteller\*innen. Aber bei jedem Aufsatz, der meiner Dissertation nicht dienlich war, dachte ich an die Zeit, die ich nun ‚verschwendete‘. Manche Texte las ich deshalb nicht und hatte somit in gemeinsamen Diskussionen auch nur den Praktiken-Einwurf beizutragen. Ein Teufelskreis.

Forschungsfragen produzieren jedoch nicht nur auf theoretischer Ebene Scheuklappen: Ich hatte eine Zeitlang ein Post-it mit meiner Forschungsfrage am Laptop kleben, um mich bei der Recherche und der Konzeption nicht zu verirren. Gleichzeitig ließ ich sie aber von meinen neuen Erkenntnissen unberührt – bis ich mich schließlich von der Dynamik des Forschungsprozesses leiten und ihn mit der Forschungsfrage korrelieren ließ, was zu ihrer Nachjustierung führte. Ab dann kam also die Ernüchterung, zu abstrakt waren meine Vorstellungen. Wie soll ich das, was ich erarbeitet habe, genau anwenden? Das entspricht nicht der ‚Natur‘ der Sache, die Praxis meiner Akteure war/ist dynamisch und so auch die Praxis des Forschungs- und Schreibprozesses. Zunächst saß ich also wochenlang vor einem leeren Word-Dokument, weil ich schlicht keinen neuen Zugang fand. Als dieser endlich kam, gestaltete sich der Schreibprozess assoziativ, weshalb an dieser Stelle nur noch bedingt zwischen *doing* und *writing science* unterschieden werden kann.<sup>767</sup> Die Makrostruktur der Kapitel war klar, aber wie sie genau aufzubauen sind, das ergab sich tatsächlich erst beim Schreiben. Kapitel während des Schreibens zu strukturieren war

---

<sup>767</sup> Jutta Schickore verweist in ihrem Aufsatz auf die Beobachtung des Wissenschaftshistorikers Frederic L. Holmes, dass Schreiben und Forschen beim Chemiker Antoine Laurent de Lavoisier vielmehr zwei Seiten derselben Medaille darstellen und keine epistemologische Diskrepanz: „For instance, Holmes’s archival work on Lavoisier shows that writing a scientific article was, for Lavoisier, an integral part of the creative writing process: Lavoisier’s attempts to put together a draft of a paper changed his investigative pathway.“ Schickore, Jutta: *Doing Science, Writing Science*, S. 330; vgl. auch Holmes, F. L.: *Scientific Writing and Scientific Discovery*. In: *Isis* 78 (1987), S. 220-235. Hier: S. 223f.

eine gänzlich andere Arbeitsweise für mich. Ich schrieb und las und fand dadurch neue Aspekte und Strukturgebungen. Darauf musste ich mich erst einlassen, denn dieser Prozess ist unberechenbar; ein Zustand, den ich nicht unbedingt favorisiere.

Im Detail vollzog sich die Lösung dieses Problems zweistufig: Zum einen kategorisierte ich das praxistheoretische Vokabular (die Abbildung befindet sich zu Beginn des Theoriekapitels),<sup>768</sup> um mich nach meinem Methodenexzess wieder auf das Wesentliche, nämlich die Beobachtungskategorien, besinnen zu können. So erkannte ich die, wie ich fand, beste Möglichkeit, um den Hauptteil der Arbeit zu strukturieren, nämlich indem ich mich an der Dynamik und der Struktur der Praxis selbst orientierte und diese als mein Strukturprinzip nutzte. Zum anderen, und das war der eigentlich entscheidende Aha-Mo-

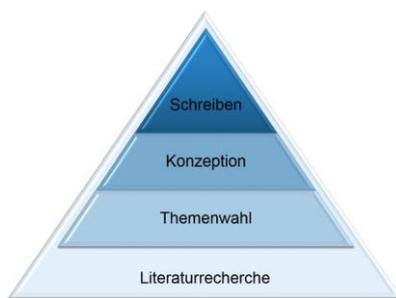


ABBILDUNG 22: HEESENS VORGEHENSMODELL (HEESEN, BERND: *WISSENSCHAFTLICHES ARBEITEN. METHODENWISSEN FÜR DAS BACHELOR-, MASTER- UND PROMOTIONSSTUDIUM*. 3. AUFL. BERLIN/HEIDELBERG: SPRINGER GABLER 2014, S. 32).

ment, besuchte ich an der Ruhr-Universität Bochum im Rahmen der Winter School Empirische Sozialforschung einen zweitägigen Workshop zur Grounded-Theorie. Der Output dieser Veranstaltung war gleichzeitig so simpel wie bahnbrechend, zumindest für meine Theorieversessenheit: LASS DICH ENDLICH VON DEINEM MATERIAL LEITEN. Ich war bis zu den Zähnen mit Praxistheorien bewaffnet, ich sah in meinen Quellen nichts anderes. Mit der Hilfe des Werkzeugkastens der GTM fing ich an, mein Material zu bearbeiten, das für mich plötzlich viel zugänglicher war.

Ich zog diese Arbeitsweise nicht bis zum Ende durch, dafür ist die Zeit von drei Jahren einfach zu knapp. Aber nach nur ein paar Wochen hatte ich diesen Forschungsstil so eingeübt und internalisiert, dass das schematische Anwenden der Kodiervorgänge nicht mehr nötig war.

Die GTM ließ mich auch über den Forschungsprozess im Ganzen nachdenken. Einführungen ins wissenschaftliche Arbeiten strukturieren sich häufig über (idealtypische) Arbeitsphasen, wie es Abbildung 22 verdeutlicht. Im Sinne einer Heuristik ist es zwar sinnvoll, die Schritte zu trennen und so beschreibbar zu machen, allerdings impliziert das Bild der Pyramide ein Reihenfolgeverhältnis, das so wahrscheinlich nur für die ersten Zei-

<sup>768</sup> Diese Abbildung ist ein gutes Beispiel für die veränderte Reihenfolge des Forschungsprozesses im Zuge der Niederschrift, denn sie findet sich am Anfang des Theoriekapitels, obwohl sie nach dessen Fertigstellung entstanden ist.

len des ersten Kapitels gelten kann. Spätestens dann alterniert der Prozess zwischen Recherche, Konzeption, Schreiben und Forschungshypothese – je nach Phase des Forschungsprozesses. Was dieses Modell aber eben nicht abbildet, ist der eigentlich zirkuläre Verlauf, dieses immer wieder Zurückkommen auf einzelne Aspekte, was auch dem Selbstverständnis der Grounded-Theorie entspricht:

Die GTM versteht sich [...] als ein spezifischer Forschungsstil, der sich deutlich von jedem traditionellen sequenziellen Vorgehen unterscheidet, in dem Planung, Datenerhebung, Datenanalyse (und Theoriebildung) als getrennte Arbeitsphasen aufgefasst werden [...].<sup>769</sup>

Denn es ist, wie ich meine, eine natürliche Konsequenz des Prozesses, dass u.a. die Forschungshypothese nachjustiert werden muss. Ich begann 2017 mein Projekt mit der Hypothese, dass sich literaturproduzierende Praktiken und antiautoritärer Diskurs wechselseitig (re-)produzieren. Das ist auch immer noch eine schöne Hypothese, keine Frage. Allerdings zeigte sich bei der Arbeit an den Materialkapiteln, dass der antiautoritäre Diskurs nicht so stark mit den Praktiken der Akteure korrelierte, wie ich vermutete. Vielmehr zeigte sich ein Zusammenspiel von literarischen und antiautoritären Diskursen, mit denen die *Subjektformen im Prozess der Subjektivierung* korrelierten. Insbesondere kam beim Selbstverständnis der Akteure eine solche Wechselbeziehung zum Ausdruck, die sich kohärent oder *antiautoritär* zu den von ihnen verkörperten Subjektformen verhielten. So erschien die praxistheoretische Kontingenz politisch eingefärbt; eine Beobachtung, die eigentlich naheliegt, da sich die Akteure oftmals selbst als subversiv begreifen.

*Writing science.* Die größte Herausforderung ist wohl, einzelne Kapitel als Mikrokosmos der Arbeit zu schreiben, die einerseits in sich kohärent sind und sich andererseits in den Gesamtzusammenhang der Arbeit fügen. Während des Schreibens zeigte sich sodann, dass es während der Anfertigung der Dissertation nur möglich ist, eine Minimalkohärenz zu schaffen, was dem zirkulären Forschungsprozess geschuldet ist. Natürlich passte ich einzelne Elemente der Arbeit während des Prozesses an meine neuen Erkenntnisse an, aber die Maximalkohärenz schaffte ich im Zuge der Überarbeitung, nachdem der Text stand und überblickt werden konnte. Das war mühsam und ich stellte mir dabei immer wieder die Frage, weshalb es in den Geisteswissenschaften nicht möglich ist, kumulativ zu promovieren. Muss man denn mit der Länge seiner Monographie die (literarische) Produktion seiner Untersuchungsobjekte imitieren oder wo ist da der Sinn? Das zeigte

---

<sup>769</sup> Mey, Günter/Mruck, Katja: Grounded-Theory-Methodologie: Entwicklung, Stand, Perspektiven. In: Dies. (Hg.): *Grounded Theory Reader*, S. 11-48. Hier. S. 23.

mir auch die Nähe zur literarischen Autor\*innenschaft auf und führte so zu der Erkenntnis, dass sich die Subjektform Wissenschaftler\*in neben wissenschaftlichen Praktiken eben auch zu einem großen Teil aus auktorialen und editorialen Praktiken speist, indem man schreibt und sich permanent selbst überarbeitet. Letzteres zeigte sich beispielsweise daran, dass ich regelmäßig die Struktur meiner Kapitel anpasste: Paragraphen wurden kopiert und an anderer Stelle eingefügt, Zusammenhänge wurden somit anders aufgezogen und der Verstehensprozess letztlich zugunsten eines ‚glatten‘ Textes völlig verwischt.

Gut, mit dieser Erkenntnis habe ich das Rad nicht neu erfunden, aber ich konnte mir somit die Frage beantworten, was mir so unglaubliche Mühe bereitet hat. Das waren nämlich nicht das Nachdenken, das Aufstellen von Theorien, die Interviews, die Archivaufenthalte oder die Konzeption. Die Niederschrift war es, die unglaubliche Frustration produzierte. Berufsdenklerin war ich gerne, Berufsschreiberin nicht. Dazu ein Beispiel: Ich begann in einem ersten Versuch jedes Unterkapitel zunächst mit einer Explikation, z.B. was ist eine Anthologie?, um mir daraufhin *ACID* genauer anzusehen und die vorher aufgestellten Eigenschaften zu bestätigen oder zu verwerfen. Das war weder originell noch hat das Lesen Spaß gemacht. Aber diese Utsch'sche Argumentationsweise war schwer abzulegen, denn es ging mir nicht in den Kopf, wie der Text ohne vorheriges begriffliches Fundament verfahren soll. Aber das ist im Endeffekt wieder die gleiche Falle, die ein theoretischer Vorbau<sup>770</sup> potenziell produzieren kann, also versuchte ich mich daran, die Explikation, die ja nichts anderes war als der aktuelle Forschungsstand, *einzuweben*. So alternierte das Kapitel zwischen Kohärenz und Kontingenz, zwischen Forschungsstand und Brinkmanns Anthologieverständnis. Ob das gelungen ist, müssen Sie als Leser\*in selbst entscheiden, denn die Fähigkeit, das zu beurteilen, ist mir spätestens nach dem sechsten Überarbeitungsdurchgang verloren gegangen.

Ein anderer wichtiger Punkt sind die intradisziplinären Darstellungskonventionen, denn „[p]resentation of results reflect these structures and forms of organization of the scientific community [...]“<sup>771</sup> Diese Konventionen reflektieren und reproduzieren Strukturen und damit einhergehende Erwartungen an wissenschaftliche Publikationen. Möchte man sich von impliziten Vorgaben der jeweiligen Praxisgemeinschaft in Teilen distanzie-

---

<sup>770</sup> Der gleichzeitige Vollzug von Theorie, Methode und Anwendung, das ist die hohe Kunst, von der ich mir nicht einbilde, ich hätte sie vollständig erlernt (mein Inhaltsverzeichnis ist ja auch ‚konventionell‘ aufgebaut), aber ich habe mich ihr zumindest angenähert.

<sup>771</sup> Schickore, Jutta: *Doing Science, Writing Science*, S. 341.

ren, wird man eindringlich davor gewarnt, dass man sich „angreifbar“ macht. Diese Formulierung ist mehr als problematisch, impliziert sie doch eine Vorstellung von Wissenschaft, die mehr an einen Kampfschauplatz erinnert, denn an eine *Gemeinschaft*. Sinnvoller erscheint mir da, die Darstellungskonventionen dem Erkenntnisinteresse und der spezifischen Forschungssituation anzupassen. Ich verwendete ab einem bestimmten Punkt hin und wieder das Ich, weil es mir unumgänglich erschien, an bestimmten Stellen meine Subjektivität einzubringen, da viele Abschnitte des Forschungsprozesses beispielsweise hochgradig interpersonell waren. Auch das Verwenden von Schaubildern und die Durchbrechung des Fließtextes mit Aufzählungen erschien mir an manchen Stellen geeignet; zum einen, weil diese Darstellungsweisen das vordergründige Ziel der Wissensvermittlung unterstützen, zum anderen, weil sie meinen Forschungsprozess abbilden, da ich Inhalte primär über visuelle Darstellungen erschließe.

Ich konnte mit meinem praxistheoretischen Beschreibungsmittel nicht nur meinen Gegenstand erschließen, sondern auch meine eigene Vorgehensweise benennen, reflektieren und vor allem ändern. Zudem hatte sie Auswirkungen auf das Selbstverständnis meiner eigenen Subjektform ‚Literaturwissenschaftlerin‘ und führte zur Sensibilisierung für meine spezifische Ausgestaltung derselben. Dazu brachte mich allerdings nicht nur das durch meine Forschung erworbene Vokabular, sondern auch die Promotionszeit im Graduiertenkolleg, wo man mit völlig unterschiedlichen Forscher\*innenpersönlichkeiten zusammenarbeitet und sich schnell eine Art institutionelle Sinnsegmentierung zeigt, so dass Teilforschungsfragen bei gemeinsamen Veranstaltungen nach Akteurspassung vergeben wurden.

## 5 Variationen des (Anti-)Autoritären

Anja Johannsens eingangs zitierte „Plädoyer für eine praxeologische Gegenwartsliteraturwissenschaft“ stellte in Aussicht, dass die Einarbeitung in disziplin fremde Zusammenhänge viel Zeit und Mühe kosten wird, was nicht zuletzt das vorherige Kapitel bestätigt. Der Ertrag der vorliegenden praxeologischen Untersuchung ist dafür umso fruchtbarer für eine performative Akzentuierung der Literaturgeschichtsschreibung: In einem Zusammenspiel von praxeologischen und philologischen Verfahren wurden wichtige Akteure des literarischen Feldes um 1968 zentriert und dezentriert, um sowohl die individuelle Ausgestaltung ihrer Subjektform als auch ihre Einbettung in zeitgenössische literarische wie politische Diskurse zu beobachten. Das in den Produktions- und Kooperationsprozessen sowie in den geführten Interviews versammelte Selbstverstehen der Subjektformen zeugt von einem Rückgriff auf die Protestsemantik um 1968, wobei dieser Rückgriff sowohl Adaption wie Variation des (Anti-)Autoritären bedeutet. Die Anschlussfähigkeit der Studie besteht in ihrer Systematik: Ausgehend von der Rekonstruktion kohärenter Aspekte der Praxis ist es möglich, eine umfangreiche Geschichte literarischer Praxis zu schreiben, die sich in einzelne Praxisformen (Herausgabe, Lektorieren, Herstellen usw.) unterteilt. Der kontingenten Seite literarischer Praxis kann eine solche Geschichte Rechnung tragen, indem sie einzelne Subjekte hervorhebt, die beispielsweise zur Transformation der jeweiligen Praxisform beigetragen haben.

Die praxeologische Lesart literaturwissenschaftlicher Begriffe wie Gattung, Publikationsform und Primärliteratur führt in Teilen zu einer Neuperspektivierung: Durch die Hervorhebung der Gemachtheit von Literatur verschiebt sich der Beobachtungsfokus von der Interpretation literarischer Texte zu den Ermöglichungsbedingungen und Prozessen ihrer Konstitution, denn es erfolgt eine Textinterpretation, aber es wird nicht der Sinn/die Bedeutung re-konstruiert, sondern diejenigen Praktiken, die Sinn zuallererst erzeugen. Die eingenommene Perspektive ist also der eigentlichen Textinterpretation *vorge-lagert*, die durch empirische Methoden der qualitativen Sozialforschung ergänzt wird.

Ein in dieser Studie hervorgehobenes Element dieser Ermöglichungsbedingungen stellte die kontingente Seite der Praxis dar, sodass der Subjektivierungsprozess ausgewählter Subjektformen auf der Mikroebene beobachtet werden konnte. Durch die Hinzunahme der Verlagskorrespondenzen konnten diese Prozesse auch jenseits der öffentlichkeitswirksamen Inszenierung der verkörperten Subjektform nachvollzogen werden. Durch die multiperspektivische Ausrichtung der Arbeit erscheint literarische Produktion

somit nicht mehr autor\*innenzentriert, sondern als ein Ergebnis von (nicht immer konsensueller) Kooperation, die geprägt ist von komplexen Aushandlungsprozessen. Diese treten durch die spezifische diskursive Situierung der beobachteten Gegenwart als eine Aushandlung von Autorität in Erscheinung. Dadurch, dass sich die vergangene Praxis im Sinne der Historischen Praxeologie schriftlich konstituiert, wird sie literaturwissenschaftlich beschreibbar: Die Praxis als Gegenstandsbereich ist zwar nicht genuin literaturwissenschaftlich, aber in ihrer schriftlichen Vermittlung philologisch analysierbar, wodurch sich eine Methodenverwandtschaft mit der Geschichtswissenschaft und der Interpretativen Sozialforschung zeigt. Nicht zuletzt zeugt der in Kapitel 4 rekapitulierte methodische Somnambulismus von einer solchen Verwandtschaft.

Die Praxistheorien werden hier also zu Bezugstheorien der Literaturwissenschaft, die Literatur und insbesondere ihre Produktion als Teil des Sozialen fasst, das sich durch Praktiken konstituiert und sich damit gegen text-, autor- und leserorientierte Theorien abgrenzt. Auch wenn sich Überschneidungen mit kontextorientierten Theorien wie dem New Historicism zeigen, in dem der literarische Text dezentriert und in ein relationales Verhältnis zu anderen Texten gesetzt wird, wird sein Postulat, Kultur als Text zu betrachten, durch die Annahme, dass sich Kultur durch Praxis formiert, zurückgewiesen. Qua der disziplinären Verortung der Praxistheorien zeigt sich eine Verwandtschaft mit der Literatursoziologie, die jedoch in ihrem primären Erkenntnisinteresse – die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft – vorrangig makroanalytisch verfährt.

Obwohl die untersuchten literarischen Artefakte je andere thematische Akzentuierungen und explizierte Zielsetzungen aufweisen, zeigt die Rekonstruktion der Produktionsprozesse, dass die Herausgeber\*innen und Autor\*innen innovative literarische Verfahren anstrebten, was Einfluss auf die Ausgestaltung der gewählten literarischen Form nahm. Die Frage, ob sich die Akteure kohärent oder antiautoritär zu den von ihnen verkörperten Subjektformen verhalten, lässt sich allerdings nicht so eindeutig beantworten, wie erhofft. Die Rekonstruktion hat vielmehr gezeigt, dass antiautoritäres Verhalten in vielfältiger Weise in Erscheinung treten kann. Das *ACID*-Kapitel lieferte durch die Analyse der konstituierenden Praktiken Verlegen und Herausgeben einen umfassenden Einblick in die Ermöglichungsbedingungen der ‚Urszene des Pop‘. Diese Bedingungen sind auf praktischer, kooperativer und diskursiver Ebene sichtbar geworden. Durch die Entstehung zwischen zwei Verlagen fallen die Produktion von *ACID* und die Formierung und Positionierung von März als Geburtsstunde des Verlegers Schröder zusammen, so dass in dem Kapitel zugleich seine Subjektivierungsprozesse rekonstruiert wurden: Der

März Verlag als Kollektiv wandelte sich zwar schnell nach seiner Gründung in einen von Schröder allein geführten und verantworteten Verlag, doch die verlegte politische Literatur befeuerte weiterhin die antiautoritäre Bewegung. Die Gleichzeitigkeit der Produktion von *ACID* und der Formierung des Verlags bedeutet jedoch auch, dass der Stellenwert der beteiligten Herausgeber Brinkmann und Rygulla für das Verlagsprogramm von März nicht unterschätzt werden darf; insbesondere für die internationale Ausrichtung waren sie als Szenekenner und Tipp-Geber von besonderer Bedeutung.

Analysiert man die These der Pop-Forschung, *ACID* habe als gegenkanonische Urszene die Literaturgeschichtsschreibung des Pop begründet, mit praxistheoretischen Vorzeichen, ergibt sich eine interessante Gleichzeitigkeit. Wie die Analyse der herausgeberischen Praktiken und ihres Selbstverständnisses gezeigt hat, bestätigt *ACID* die Form der Anthologie, unterwandert aber durch die inhaltliche Ausrichtung (Verbindung von Literatur und medialer Umwelt) und die intermediale Anordnung der Beiträge das tradierte Ziel der Anthologie. Der zeitgenössische Gegenkanon wird in den folgenden Jahrzehnten reproduziert und transformiert sich somit in ein tradierbares Muster. Konsequenterweise muss *ACID* daher historisiert werden, denn die Anthologie lieferte 1969 einen Gegenkanon, heute ist *ACID* jedoch selbst ein Kanon und zwar der Anfang, der das Korpus und die literarischen Verfahren der Pop-Literatur mitbestimmt hat. Brinkmanns Umgang mit Herausgeber- und Autorschaft zeugt nicht von einem politisierten Literaturverständnis, denn er verstand die Hinwendung zum Ich im Sinne der Neuen Sensibilität nicht als gesamtgesellschaftliche Transformationskraft. Brinkmanns Poetik und Poietik hingegen sind angetrieben von einer antiautoritären Gesinnung, die sich gegen die zeitgenössische Literatur und ihre Väter und Mütter richtet, die er für neue literarische Herstellungsverfahren produktiv machte. Weniger an Politik interessiert war auch sein Mit Herausgeber Rygulla, für den literarischer Hedonismus an erster Stelle stand.

Das *Trivialmythen*-Kapitel folgte in der Rekonstruktion der Praxis einem ähnlichen Aufbau wie *ACID*, da es ebenfalls von einer Herausgeberin verantwortet wurde. Ähnlichkeiten zeigen sich zudem im herausgeberischen Umgang mit der Publikationsform Anthologie: Die *Trivialmythen* bestätigen ebenfalls die Form, widersprechen aber der Zielsetzung der Anthologie, indem diese instrumentalisiert wird. Denn die herausgeberische Intention zielte darauf ab, dass die versammelten Beiträge Form und Schreibweisen des Essays variieren. Als Einschränkung dieses Schreibauftrags galt, dass sich die Autor\*innen weiterhin innerhalb der Grenzen des Essays bewegen sollten. Daran wird deutlich, dass

Gattungen und literarische (Publikations-)Formen insofern als Bezugspunkt bzw. als Medien literarischer Kommunikation fungieren, als sich ihre Veränderung nur, wie von Matthaei gefordert, innerhalb des Rahmens bewegen können. Nettelbecks Essay ist ein Beispiel dafür, wie sehr die Grenzen der Form dabei ausgereizt wurden: Nettelbeck tritt in seinem Beitrag als Bricoleur auf, indem er die Korrespondenz mit der Herausgeberin und dem Hersteller mit der Aufzählung seiner Schallplattensammlung montiert und somit neu kontextualisiert. Diese Neukonzeption essayistischer Schreibweise sieht Subjektivität und Autorschaft nur im Arrangement der Textteile. Die exemplarische Analyse von Brinkmanns Essay verdeutlicht darüber hinaus die Verwandtschaft der Anthologien *ACID* und *Trivialmythen* auf der Verfahrensebene: Brinkmanns Bildsprache zeugt nicht nur von der Neuen Sensibilität, die er als *ACID*-Herausgeber gefordert hat, sondern offeriert zudem eine essayistische Schreibweise, die sich durch visuelle Elemente konstituiert. Insbesondere Matthaeis Selbstaussagen zeugen sowohl von einem politischen wie auch literarischen Verständnis von (Anti-)Autorität. Wie Brinkmann war sie an neuen literarischen Verfahren interessiert, rekurriert in der politischen Konnotation aber stets auf den anti-autoritären Diskurs, der so zum zentralen (nachträglichen) Deutungsmuster ihrer eigenen Praxis wird. Vielleicht speist sich Matthaeis Antiautorität aber auch daraus, dass sie eine der wenigen bekannten und hörbaren Literaturproduzentinnen um 1968 war.

Die Rekonstruktion der Entstehung von Schröders *Siegfried* und die Analyse einer *Schröder erzählt*-Folge zeugen von einer radikalen Subjektivität. Literatur produzieren und verlegen schwimmt bei der von Schröder verkörperten hybriden Subjektform. Literatur erscheint hier vielmehr als Lebensform denn als kulturelles/ökonomisches Produkt. Bei *Siegfried* steht die peritextuelle Verweigerung weiterführender Informationen über die Entstehung der Autobiografie im starken Kontrast zur Selbstdemontage Schröders. Aber das, was der Peritext verschweigt, kann der Haupttext nicht verbergen: Dass mündliche Erzählen wurde zum auktorialen Mittel der Wahl und hat zahlreiche Spuren u.a. in der Konstruktion des Textes hinterlassen. Dieses literarische Produktionsverfahren nutzt das Tonband als Aufzeichnungsmedium, das als Grundlage für die Transformation der mündlichen in die schriftliche Erzählung fungiert. Dadurch, dass der so entstandene literarische Text keine gründliche Bereinigung durch Lektor oder Autor erfuhr und somit nicht an das Medium Schrift und die Konventionen der Form angepasst wurde, entstand eine fragmentarische Collage der lebensgeschichtlichen Narration, die sich somit nicht kohärent vollzieht, sondern durch teils (un-)zusammenhängende Mikroerzählungen und Anekdoten (insbesondere bei der nachfolgenden Reihe *Schröder erzählt*) konstituiert wird.

Schröder unterwandert mit Siegfried aber nicht nur die bereinigten und nachträglich plausibilisierten lebensgeschichtlichen Narrationen und die damit einhergehende Implikation des kohärenten Subjekts, sondern übertritt auch die Grenzen des zeitgenössisch Sagbaren – sonst hätte das Erscheinen der Autobiografie keinen Skandal ausgelöst.

\*\*\*

Die Studie konnte einen Ausschnitt einer vergangenen literarischen Gegenwart beobachtbar und beschreibbar machen, woran sich die Frage anschließt, welche Vorstellung von Gegenwart die Ergebnisse implizieren. Der Ausgangspunkt der praxeologischen Perspektive auf Gegenwart wurde in den Vorbemerkungen der Arbeit als Handlungs- und Möglichkeitsraum definiert, der Veränderung offeriert. Denkt man dieses Präkonzept unter Berücksichtigung der theoretischen Prämissen der Arbeit weiter, konstituiert sich Gegenwart wechselseitig mit Diskursen, Praktiken und Subjekten, sodass Gegenwart ebenfalls nicht prä-praktisch vorausgesetzt ist. Gegenwart erscheint somit als Praxiskomplex, der in eine Genealogie anderer Gegenwarten eingebettet ist, die die Vergangenheit und Zukunft des untersuchten Zeitabschnitts bilden. Die Organisation von Gegeninstitutionen und die Konstitution von Gegenöffentlichkeiten um 1968 hat zudem verdeutlicht, dass sich dieser Praxiskomplex aus divergierenden Praktiken speist, deren zeitgenössische Durchsetzungsfähigkeit über ihre Etablierung entscheidet. Der zu Beginn des *ACID*-Kapitels beschriebene Konflikt vom Verlag als Kollektiv einerseits und Verlag als vom Verleger geführtes Unternehmen andererseits verdeutlicht, dass die Kohärenz der verlegerischen Praxis stärker ist als die Transformationsbestrebung, die mit der Praxis einhergehende verlegerische Entscheidungshoheit einzuschränken. Hier muss jedoch deutlich von der politischen Zielsetzung der Bewegung und der literarischen Konzeption der zeitgenössischen Autor\*innen unterschieden werden, denn Gegenwart wird insbesondere in der Literatur Brinkmanns nicht als veränderbare Größe, sondern als Erfahrungsraum perspektiviert, der für die literarischen Praktiken fruchtbar gemacht wird und von einer literarischen Indienstnahme der Gegenwart zeugt.

Das Handlungspostulat der (politischen) Subjekte wird somit nicht in der Aktion, sondern in der Reaktion evident, denn die in der Gegenwart vorgefundenen Verhältnisse sind der Bezugsrahmen der beabsichtigten Veränderung. Die Akteure um 1968 reagieren also auf die Gegenwart, die sie vorfinden: sie schreiben sie fort, überschreiben sie, schrei-

ben sie neu – oder sie scheitern an den gegenwärtigen Bedingungen, die sich in der gesamtgesellschaftlichen Praxis zeigen. In der Konsequenz muss Gegenwart dialektisch gedacht werden, da sie sich gleichzeitig als Möglichkeits- wie Unmöglichkeitsraum formiert.

## Literaturverzeichnis

§22 KUG. In: Thomas Dreier und Gernot Schulze (Hg.): *Urheberrechtsgesetz*. 5. Aufl. München: Beck 2015.

Adolf Heinzlmeier an Matthaei, 29.06.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Adorno, Theodor W.: Soziologische Diskurse. Nach Vorträgen und Diskussionen. In: *Institut für Sozialforschung* (Hg.). Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1956.

Albrecht, Andrea et al.: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. In: Dies. et al. (Hg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 1-22.

Alemann, Annette von: *Gesellschaftliche Verantwortung und ökonomische Handlungslogik. Deutungsmuster von Führungskräften der deutschen Wirtschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015.

Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Ders./Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 33-68.

---/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 9-32.

ARD Hörspieldatenbank: Uve Schmidt. In: *ARD Hörspieldatenbank*, <http://hoerspiele.dra.de/kurzinfo.php?sessid=o0s24lgdd4h1h573c6j775jhqf4vlct970v4kg0k52ifc1ds6sh1> (Zugriff am 25.07.2016).

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Mythos. In: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 4: Kultbild – Rolle. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1998, S. 179–200.

---: 1968 und die Pädagogik. In: Tobias Schaffrik/Sebastian Wienges (Hg.): *68er-Spätlese - Was bleibt von 68?* Berlin: Lit 2008, S. 58-77.

Baader, Meike Sophia: „Wir streben Lebensverhältnisse an, die das Konkurrenzverhältnis von Männern und Frauen aufheben.“ Zur Kritik von Frauen an Männlichkeitskonstruktionen im Kontext von 1968. In: Dies./Johannes Bilstein/Toni Tholen (Hg.): *Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender-Studies*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 103-116.

Ballard, J. G. zitiert nach Matthaei, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 7-10.

- Bandel, Jan Frederik/Kalender, Barbara/Schröder, Jörg (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent. Der März-Verlag – erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art*. Hamburg: Philo Fine Arts 2011.
- : Das fünfte und das sechste Ohr. In: *Kultur und Gespenster* 2/2006, S. 72-81.
- : NachMärz oder Eine kleine März-Geschichte der Bundesrepublik. In: Jan-Frederik Bandel et al. (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent. Der März-Verlag – erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art*. Hamburg: Philo Fine Arts 2011, S. 165-292.
- : Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla: Acid – neue amerikanische Szene (1969). In: Moritz Baßler/Eckhard Schuhmacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 398-413.
- Bark, Joachim/Pforte, Dieter (Hg.): *Die deutschsprachige Anthologie*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1970.
- Bark, Joachim: Anthologie. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. A-Bib. Tübingen: Max Niemeyer 1992, Sp. 678-685.
- : Anthologie. In: Volker Meid (Hg.) *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 13. München: Bertelsmann Lexikon 1992, S. 29-30.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*. Hamburg: Claassen 1959.
- : *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964.
- Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Beck, Klaus: *Das Mediensystem Deutschlands. Strukturen, Märkte, Regulierung*. Wiesbaden: Springer VS 2012.
- Belliger, Andréa/Krieger, David: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Dies. (Hg.): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 13-50.
- Bergemann, Ulrike/Hanke, Christiane: Boundary Objects, Boundary Media. Von Grenzübjekten und Medien bei Susan Leigh Star und James R. Griesemer. In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzübjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 117-130.
- Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-8.

- : Gesprächsliteratur. Goethes Diktate. In: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein 2017, S. 225-253.
- Blana, Hubert: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. 3. Aufl. München u.a.: K.G. Saur 1993.
- Bode, Frauke: Paratext. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 364-371.
- Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang: *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Bohrer, Karl Heinz: Nur 4 Jahre. März beantragt Vergleich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.10.1972.
- Bong, Jörg: Lektorat. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 193-197.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1993.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Breidenstein, Georg et al.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. München/Konstanz: UVK 2013.
- Brendecke, Arndt (Hg.): *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*. Köln u.a.: Böhlau 2015.
- Brenner-Wilczek, Sabine et.al.: Archiv. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 536-554.
- Breuer, Franz/Mey, Günter/Mruck, Katja: Subjektivität und Selbst-/Reflexivität in der Grounded-Theory-Methodologie. In: Günter Mey/Katja Mruck (Hg.): *Grounded Theory Reader*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 427-448.
- Breuer, Ulrich et. al.: Literarische Gattungen. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 502-517.
- Brinkmann und Rygulla an Schröder, 26.01.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- und Rygulla an Schröder, 26.01.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- und Rygulla an Schröder, 23.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- und Rygulla an Schröder, 10.04.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- und Rygulla an Joseph Melzer, 8.04.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Schröder, 29.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Schröder, 06.07.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

- an Schröder, undatiert. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Tritt. In: Ders.: *Die Piloten. Neue Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968, S. 32-33.
- (Hg.): *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969.
- /Rygulla, Ralf Rainer (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969.
- /Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 417-418.
- : Der Film in Worten. In: Ders./Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 381-389.
- : Einübung einer neuen Sensibilität. In: Maleen Brinkmann (Hg.): *Literaturmagazin*. Sonderheft 36. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 147-155.
- : *Ihr nennt es Sprache. Achtzehn Gedichte*. Leverkusen: Willbrand 1962.
- : *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt 1979.
- : Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie „Silverscreen“. In: Ders. (Hg.): *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. Reinbek: Rowohlt 1982, S. 248-269.
- /Rygulla, Ralf-Rainer: Nachbemerkung der Herausgeber. In: Ders. (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Erfstadt: Area 2003, S. 417-418.
- BuchMarkt: Jörg Schröder und Barbara Kalender heute im Freitags-Gespräch über die letzte Folge von Schröder erzählt. In: BuchMarkt. Das Ideenmagazin für den Buchhandel, 27.07.2018, <https://buchmarkt.de/menschen/gespraeche/die-letzte-folge-von-schroeder-erzaehlt/> (Zugriff am 16.03.2020).
- Budde, Jürgen: Reflexionen zur Bedeutung von Handlung und Praktik in der Ethnographie. In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 16/1 (2015), S. 7-24.
- Callon, Michel: Die Soziologie eines Akteur-Netzwerkes: Der Fall des Elektrofahrzeugs. In: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 175-195.
- : Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht. In: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 135-174.
- Childress, Clayton: *Under the cover: The creation production and reception of a novel*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2017.

- Chitez, Madalina/Kruse, Otto: Schreibkompetenz im Studium. Komponenten, Modelle und Assessment. In: Stephanie Dreyfürst/Nadja Sennewald (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen/Toronto: Barbara Budrich 2014, S. 107-126.
- Clare, Jennifer Clare: Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kultur-poetologischer Perspektive. In: *Textpraxis* 13/1 (2017), <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen> (Zugriff am 21.05.2021).
- Daniel, Anna/Hillebrandt, Frank/Schäfer, Franka: Einleitung. In: Dies./Ders. (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Berlin: Transcript 2015, S. 7-11.
- /Schäfer, Franka: Zur Notwendigkeit einer praxissoziologischen Methodendiskussion. In: Dies./Frank Hillebrandt (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*, S. 37-55.
- Delius, Friedrich Christian: Wie scheintot war die Literatur? Kursbuch 15 und die Folgen. In: *Frankfurter Rundschau* vom 6.02.1999.
- Depkat, Wolfgang/Pyta, Wolfram: Einleitung. In: Ders.: *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*. Berlin: Duncker & Humblot 2017, S. 7-22.
- Der Spiegel: Endlich ich sagen. Durch die deutsche Literatur zieht ein Trend zum Autobiographischen. Kritiker verzeichnen eine »Konjunktur des öffentlichen Privaten«. In: *Der Spiegel* vom 18.03.1973, <https://www.spiegel.de/kultur/endlich-ich-sagen-a-7745c0c2-0002-0001-0000-000042645394> (Zugriff am 25.08.2021).
- Der Spiegel: Frauen-Offensive im Verlagsgeschäft. In: *Der Spiegel* vom 06.10.1975.
- Die März-Akte – Einblicke in die Literaturszene* [1985]. Fridolfing: Absolut Medien 2007.
- Diesch, Carl: Anthologie. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I: A-K. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1958, S. 68-70.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1: A-G. Berlin, New York: De Gruyter 1997, S. 312-315.
- Döring, Jörg: Hörbuch-Philologie oder Praxeologie kollaborativer Autorschaft? Zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Peter Kurzecks »Staufenberg-Komplex«. In: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 335-359.
- Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press 1982.
- Drosdowski, Günther: Dokumentation. In: Ders. (Hg.): *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1989.

- : Formation. In: Ders. (Hg.): *Duden, Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1989.
- : Komplex. In: Ders. (Hg.): *Duden, Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1989.
- Dücker, Burckhard: Vorbereitende Bemerkungen zu Theorie und Praxis einer performativen Literaturgeschichtsschreibung. In: Friederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 97-128.
- Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart. In: Ders. (Hg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam 1971, S. 211-229.
- Dutschke, Rudi: Ausgewählte und kommentierte Bibliographie des revolutionären Sozialismus von Karl Marx bis in die Gegenwart [1966]. In: Ders./Jürgen Miermeister (Hg.): *Geschichte ist machbar. Texte über das herrschende Falsche und die Radikalität des Friedens*. Berlin: Klaus Wagenbach 2018, S. 45-60.
- DWDS: unkompliziert. In: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wp/unkompliziert> (Zugriff am 07.07.2020).
- Eckstein, Evelyn: *Fussnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft*. Münster u.a.: Lit 2001.
- Edition Faust: Paulus Böhmer. In: *Autoren. Edition Faust*. <http://www.editionfaust.de/22-0-Paulus-Boehmer.html> (Zugriff am 25.07.2016).
- Ehrmann, Daniel: Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern. In: *Editio* 30/1 (2016), S. 71-87.
- Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning: Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge. In: Dies. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 3-12.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 187-197.
- Epping-Jäger, Cornelia: ‚Die verfluchte Gegenwart- und das Erstaunen, dass ich das sage‘. Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine. In: Natalie Binczek/Dies. (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München: Wilhelm Fink 2014, S. 137-156.
- Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2013.

- Esch, Franz-Rudolf: Corporate Design. In: Springer Gabler (Hg.): *Gabler Wirtschaftslexikon* 2018, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/corporate-design-30453/version-254035> (Zugriff am 01.03.2019).
- Essmann, Helga/Frank, Armin Paul: Translation Anthologies. In: *Amerikastudien* 35/1 (1990), S. 21-34.
- : *Übersetzungsanthologien. Eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Etzemüller, Thomas: Der ›Vf.‹ als Subjektform. Wie wird man zum ›Wissenschaftler‹ und (wie) lässt sich das beobachten? In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Fähnders, Walter: Dokumentarliteratur. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd I: A-G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 383-385.
- Fahrer, Sigrid: *Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Spuren, Lektüren, Praktiken des Symbolischen*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 9-11.
- Frankfurter Anthologie. In: Marcel Reich-Ranicki, 27.12.2018, [https://m-reich-ranicki.de/index.php?content=https://m-reich-ranicki.de/content\\_themen\\_frankfurterAnthologie.html](https://m-reich-ranicki.de/index.php?content=https://m-reich-ranicki.de/content_themen_frankfurterAnthologie.html) (Zugriff am 10.07.2020).
- Freist, Dagmar: Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung – eine Annäherung. In: Dies. (Hg.): *Diskurse – Körper – Artefakte: Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 9-30.
- Frömming, Gesa/Stanitzek, Georg: Öffentlichkeit – Veröffentlichen – Öffentlichkeit Herstellen. Einleitung. In: *Sprache und Literatur*, 49/1 (2020), S. 1-14.
- Funk, Gisa: Das doppelt belichtete Leben. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.10.2007.
- Füssel, Marian: Praktiken historisieren: Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog. In: Anna Daniel/Frank Hillebrandt/Franka Schäfer (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Berlin: Transcript 2015, S. 267-287.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Campus 1989.
- Grage, Joachim/Schröder, Stephan Michael: Performativität und literarische Praktiken: Zum Erkenntnispotential einer Verschränkung von Performativitätsforschung und Praxistheorie. In: Dies. (Hg.): *Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900: Fallstudien*. Würzburg: Ergon 2012, S. 7-36.

- Grau, Renate: *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Greif, Stefan: SilverScreen. Neue amerikanische Lyrik (1969). In: Markus Fauser/Dirk Niefanger/Sybille Schönborn (Hg.): *Brinkmann-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 301-304.
- Grele, Ronald J.: Ziellose Bewegung. Methodologische und theoretische Probleme der Oral History. In: Lutz Niethammer (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*. Frankfurt/M.: Syndikat 1980, S. 143-161.
- Griesemer, James R./Star, Susan Leigh: Institutionelle Ökologie, »Übersetzungen« und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 81-116.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Postmoderne. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 136-140.
- Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt: Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache. In: *rbb Fernsehen*, 28.10.1964, [https://www.rbb-online.de/zurperson/interview\\_archiv/arendt\\_hannah.html](https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html) (Zugriff am 16.04.2021).
- Haasis, Lucas/Rieske, Constantin (Hg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*. Paderborn: Schöningh 2015.
- : Historische Praxeologie. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*. Paderborn: Schöningh 2015, S. 7-54.
- Hansal an Lewish Warsh, 05.08.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A-G. Berlin/New York: De Gruyter 1997, S. 98-100.
- : Anthologie. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 19-21.
- : Sammelwerk. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter 2009, S. 260-265.
- Häsner, Bernd et al.: Text und Performativität. In: Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 69-96.
- Häußling, Roger: Institution. In: Johannes Kopp/Anja Steinbach (Hg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. 12. Aufl. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 191-193.
- Hawking, Stephen: *Eine kurze Geschichte der Zeit*: Reinbek: Rowohlt 1991.

- : *Meine kurze Geschichte*. Reinbek: Rowohlt 2013.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André (Hg.): *Popliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2015.
- Hecken, Thomas: *1968: Von Texten und Theorien aus einer Zeit euphorischer Kritik*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Heesen, Bernd: *Wissenschaftliches Arbeiten. Methodenwissen für das Bachelor-, Master- und Promotionsstudium*. 3. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer Gabler 2014.
- Heineman, Elizabeth: Jörg Schröder, linkes Verlagswesen und Pornografie. In: Sven Reichardt/Detlef Siegfried (Hg.): *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*. Göttingen: Wallstein 2010, S. 290-312.
- Heinhold, Wolfgang Ehrhardt: *Bücher und Büchermacher*. 6. Aufl. Frankfurt/M.: Bramann 2009.
- Heinze, Carsten: *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen. Jüdische und nicht-jüdische Vergangenheitsbearbeitungen in Ost- und Westdeutschland*. Wiesbaden: VS Verlag 2009.
- Heinzlmeier an Schuler, 17.08.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Henschel, Gerhard: »Näher an die Wahrheit ran«. Das kulturhistorische Mammutwerk »Schröder erzählt«. In: *Merkur* 65/751 (2011), S. 1155-1159.
- Herausgebervertrag zwischen Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla und März, 08.04.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Herhaus, Ernst/Schröder, Jörg: *Siegfried*. Frankfurt/M.: März 1972.
- Herrmann-Trentepohl, Henning: Schröders Bein. Autobiographie, Zeitgeschichte und Skandal in Jörg Schröders autobiographischem Werk: „Siegfried“, „Cosmic“ und „Schröder erzählt“. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 439-448.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*. Paderborn u.a.: Schöningh 1996.
- Hillebrandt, Frank: *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Hitzler Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2010.
- Hodenberg, Christina von: *Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte*. München: C.H. Beck 2018.

- Hoegberg, Norman H.: Stelle Ansprüche. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 63.
- Hollstein, Walter: *Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen*. Neuwied u.a.: Luchterhand 1969.
- Holmes, F. L.: Scientific Writing and Scientific Discovery. In: *Isis* 78 (1987), S. 220-235.
- Hörning, Karl H./Reuter, Julia: Doing Culture: Kultur als Praxis. In: Ders./Dies. (Hg.): *Doing culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 9-15.
- Hörspiel und Feature: Die Wörter sind böse – Kölner Autorenalltag 1973. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 13.08.2007, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-woerter-sind-boese-koelner-autorenalltag-1973.3683.de.html?dram:article\\_id=173389](https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-woerter-sind-boese-koelner-autorenalltag-1973.3683.de.html?dram:article_id=173389) (Zugriff am 17.02.2020).
- Hülsebus-Wagner, Christa: *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*. Aachen: Cobra 1983.
- Hüttner, Bernd/Nitz, Christoph: Linke Medien vor und nach der Internetrevolution. In: Gabriele Hooffacker (Hg.): *Bürgermedien, Neue Medien, Medienalternativen*. München: Verlag Dr. Gabriele Hooffacker 2009, S. 31-54.
- Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie. Das Archiv als Beispiel. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 106/2 (2010), S. 241-263.
- Interview mit einem Verleger. In: Jörg Schröder (Hg.): *Mammut. März Texte 1 & 2. 1969-1984*. Herstein: März 1984, S. 283-296.
- Jäger, Georg: Montage. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd II: H-O. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 631-633.
- Jägersberg, Otto: Die Dinge sind an sich so wie sie sind. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 105-114.
- Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 540-556.
- Jansen, Sabine (Unternehmensarchiv des Hessischen Rundfunks) an Lisa Utsch, 02.08.2016.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1995.
- Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 40-66.

- Johannsen, Anja: To pimp our minds sachwärts. Ein Plädoyer für eine praxeologische Gegenwartsliteraturwissenschaft. In: Hugo Dittberner (Hg.): *Zukunft der Literatur*. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 179-186.
- Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus: *Siegfried*. Frankfurt/M.: Schöffling & Co 2018.
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung – Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 217-246.
- Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Literaturproduzenten, Schröder & Kalender. In: *taz.de*, 9.02.2007, <http://blogs.taz.de/schroederkalender/2007/02/09/literaturproduzenten/> (Zugriff am 25.02.2019).
- : Bibliografie sämtlicher März-Erstausgaben nach Autopsie. In: Jan-Frederik Bandel et al. (Hg.): *Immer radikal, niemals konsequent. Der März-Verlag – erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art*. Hamburg: Philo Fine Arts 2011, S. 293-331.
- : Schröder erzählt: Das Konzept. In: *März Verlag*, <http://www.maerz-verlag.de/maerz.htm> (Zugriff am 26.02.2019).
- Kapr, Albert: *Buchgestaltung. Ein Fachbuch für Graphiker, Schriftsetzer, Drucker, Buchbinder, Retuscheure, Reproduktionstechniker, Photographen, Hersteller, Verleger, Buchhändler, Bibliothekare, Autoren und alle, die Bücher lieben*. Dresden: VEB 1963.
- Karsunke, Yaak: They'll never come back. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 141-150.
- Keller-Drescher, Lioba: Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit. Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen. In: Andreas Hartmann (Hg.): *Historizität: Vom Umgang mit Geschichte*. Münster: Waxmann 2007, S. 57-68.
- Kerlen, Dietrich: *Lehrbuch der Buchverlagswirtschaft*. 12. Aufl. Stuttgart: Hauswedell 2003.
- Kim, Nury: Herbert Marcuse und die neue Sensibilität – Eine Lektüre der Studentenrevolte. In: Heinz-Peter Preußner/Matthias Wilde (Hg.): *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*. Göttingen: Wallstein 2006, 138-154.
- Kindler, Helmut: *Zum Abschied ein Fest. Die Autobiographie eines deutschen Verlegers*. München: Kindler 1991.

- Kleiner, Marcus S.: Zur Poetik der Pop-Literatur. Teil 3: Schreibweise der Gegenwart. In: *Pop-Zeitschrift*, 23.04.2013, <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/04/23/zur-poetik-der-pop-literaturteil-3-schreibweisen-der-gegenwartvon-marcus-s-kleiner23-4-2013/> (Zugriff am 15.05.2019).
- Kleist, Heinrich von: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Roland Reuß (Hg.): *Brandenburger Kleist-Ausgabe II/9 Sonstige Prosa*. Basel u.a.: Stroemfeld/Roter Stern 2007, S. 25-34.
- Knipp, Raphaela: *Begehbare Literatur. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zum Literaturtourismus*. Heidelberg: Winter 2017.
- Knorr-Cetina, Karin: *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Koch, Hans-Albrecht: Zeitschrift. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd III: P-Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 884-886.
- Körner, Julia: *Der Herausgeber von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern. Begriffsbestimmung und Rechtsstellung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2002.
- Konzept des Kollektivs Frauenoffensive zur Verlagsgründung 1974 (4 Seiten), Privatarchiv Monika Neuser. In: Christine Schäfer/Christiane Wilke (Hg.): *Die neue Frauenbewegung in München 1968-1985. Dokumentation*. München: Buchendorfer 2000, S. 268-271.
- Kosing, Alfred: *Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie*. Berlin: Dietz 1985.
- Kraus, Wolfgang: Das narrative Selbst und die Virulenz des Nicht-Erzählten. In: Karen Joisten (Hg.): *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin: Akademie 2007, S. 25-43.
- Krause, Stefan/Steinbrück, Ina: Herstellung. In: Erhard Schütz (Hg.): *Das BuchMarktBuch: Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 131-135.
- Krech, Rich: Gedicht. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue Amerikanische Szene. Darmstadt: März 1969*, S. 161.
- Kreppel, Juliane: »In Ermangelung eines Besseren...?« *Poetik und Politik in den bundesrepublikanischen Gedichten der 1970er Jahre*. Köln u.a.: Böhlau 2009.
- Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Ernst Rowohlt 1920.
- Kurt Wolff an Franz Kafka, 3. November 1921. In: Bernhard Zeller/Ellen Otten (Hg.): *Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers*. Frankfurt/M.: Heinrich Scheffler 1966.
- Kusche, Sabrina: *Der E-Mail-Roman. Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Stockholm: US-AB 2012.

- Küsters, Ivonne: Narratives Interview. In: Nina Bauer/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 575-580.
- Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2014.
- : »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfen in der Literaturwissenschaft. In: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 251-275.
- : »Zuerst bin ich immer Leser.« Überlegungen zur Subjektform »Autor« im gegenwärtigen Literaturbetrieb. In: Ders. (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 55-67.
- Labov, William/Waletzky, Joshua: Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrungen. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer-Äthenäum, S. 78-126.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 2000.
- Landgericht Frankfurt an Schröder, 18.01.1980. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Campus 2008.
- Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory life. The social construction of scientific facts*. Beverly Hills: Sage 1979.
- Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory life. The construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press 1986.
- Lehmann, Jürgen: Autobiographie. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 169-173.
- Lenk, Kurt: Institutionenkritik. Kritische Theorie als Institutionenkritik. In: Gerhard Göhler (Hg.): *Grundfragen der Theorie politischer Institutionen. Forschungsstand – Probleme – Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 213-221.
- Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 179-182.
- Lewandowski, Sonja: »Testgelände, Schaufenster, Labor« – Die Schreibschulanthologie. In: Kevin Kempke/Lena Vöcklinghaus/Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Schreibschulen*. Leipzig: Spector Books 2019, S. 178-205.

- Löffler, Philipp: Was ist eine literarische Epoche? Literaturgeschichte, literarischer Wandel und der Praxisbegriff in den Geistes- und Sozialwissenschaften. In: Friederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 73-96.
- Löschnigg, Martin: Narratology. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 103-110.
- Lovenberg, Felicitas von: Katharina Hacker und Suhrkamp. Chronik einer Zerrüttung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.11.2009, [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/katharina-hacker-und-suhrkamp-chronik-einer-zerruetting-1883557.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/katharina-hacker-und-suhrkamp-chronik-einer-zerruetting-1883557.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2) (Zugriff am 09.10.2019).
- Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalyse. Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Mann, Andreas: Urheberrecht. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 356-360.
- Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.
- Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), S. 89-96.
- Martus, Steffen: Wandernde Praktiken „after theory“? Praxeologische Perspektiven auf „Literatur/Wissenschaft“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/1 (2015), S. 177-195.
- Marx, Karl: Lohnarbeit und Kapital. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Band 6. Berlin: Dietz Verlag 1959, S. 379-423.
- März Verlag: Presseerklärung. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- : Statement. In: Jörg Schröder (Hg.): *März-Texte 1*. Darmstadt: März 1969.
- Matthaei an Schröder, 14.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Schröder, 13.11.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Schröder, 6.01.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Heinzlmeier, 23.07.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- : Persönliches Interview mit der Herausgeberin der *Trivialmythen* in Köln am 10.06.2016.
- : Vorderer Klappentext. In: Dies. (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- : Vorwort, März 1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

- : Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 13-42.
- Mayring, Philipp/Fenzl, Thomas: Qualitative Inhaltsanalyse. In: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 543-558.
- Mayröcker, Frederike: Omnibus. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 134-140.
- Menhard, Edigna/Treede, Tilo: *Die Zeitschrift. Von der Idee bis zur Vermarktung*. Konstanz: UVK 2004.
- Mey, Günter/Mruck, Katja: Grounded-Theory-Methodologie: Entwicklung, Stand, Perspektiven. In: Dies. (Hg.): *Grounded Theory Reader*. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS 2011, S. 11-48.
- Mosbach, Bettina/Pethes, Nicolas: Zugzwänge des Erzählens. Zur Relation von Oral History und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*. In: *BIOS* 21/1 (2008) S. 49-69.
- Moser, Christian: Abgelenkte Falllinien: Kleist, Newton und die epistemische Funktion anekdotischen Erzählens. In: Yixu Lü et al. (Hg.): *Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists*. Freiburg i. Br.: Rombach 2012, S. 169-191.
- : Vom Selbst als Text zum Selbst in den Dingen (und zurück): Überlegungen zu Medialität und Materialität autobiographischen Erinnerns. In: Carsten Heinze/Alfred Hornung (Hg.): *Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen*. Konstanz/München: UVK 2013, S. 115-134.
- Mueller, Agnes C.: *Lyrik "made in USA". Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*. Amsterdam u.a.: Rodopi 1999.
- Musik, Christoph: Die Ethnographie als reflexive Praxisforschung. In: *Tagungsband FH-Forschungsforum 2016*, <http://ffhoarep.fh-ooe.at/handle/123456789/749> (Zugriff am 26.07.2018), S. 1-9.
- Nettelbeck an Matthaei, 30.08.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- /Schröder, Jörg: *Cosmic*. Schlechtenwegen: März 1982.
- Nettelbeck, Uwe: Generalthema Trivialmythen (um es einmal so zu nennen). In: Renate Matthaei (Hg.) *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970, S. 151-179.
- Neumann, Bernd: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/M.: Athenäum 1970.

- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Beispielen zu Langbehn und Kracauer). In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft, Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 521-539.
- Niemann, Robert. *Zum Wandel des wissenschaftlichen Subjekts. Von kritischer Wissensschöpfung zum post-kritischen Selbstmanagement?* Bielefeld: Transcript 2020.
- Olenhusen, Albrecht Götz von: »Aufklärung durch Aktion«. Kollektiv-Verlage und Raubdrucke. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hg.): *Buch, Buchhandel, Rundfunk. 1968 und die Folgen*. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, S. 196-212.
- Oster, Sandra: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014.
- OWID: antiautoritär. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hg.): OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, <http://www.owid.de/wb/disk68/start.html>. (Zugriff am 05.08.2021).
- OWID: Protestdiskurs 1967/68, Aufklärung. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hg.): OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, <http://www.owid.de/wb/disk68/start.html>. (Zugriff am 05.08.2021).
- : Aufklärung. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (Hg.): OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, <http://www.owid.de/wb/disk68/start.html>. (Zugriff am 05.08.2021).
- Peter, Jochen-Ulrich: Artefakt. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A-G. 3. Aufl. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 143-144.
- Pinkall, Lothar: Einladungsschreiben zum Meeting am 14.12.1968 [6.12.1968], zitiert nach Sonnenberg, Uwe: *Von Marx zum Maubwurf. Linker Buchhandel in Westdeutschland in den 1970er-Jahren*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Plenz, Ralf (Hg.): *Verlagsbandbuch. Leitfaden für die Verlagspraxis*. 5. Aufl. Hamburg: Input 2008.
- Plinke, Manfred: *Mini-Verlag. Selbstverlag, Publishing on Demand, Verlagsgründung, Buchherstellung, Buchmarketing, Buchhandel, Direktvertrieb*. 6. Aufl. Berlin: Autorenhaus-Verlag 2005.
- Ploog, Jürgen: Der Raum hinter den Worten. In: Jens Gehret (Hg.): *Gegenkultur Heute. Die Alternativ-Bewegung von Woodstock bis Tunix*. Amsterdam: Azid Presse 1979, S. 107-113.
- Porombka, Stephan: Literaturbetriebskunde. Zur „genetischen Kritik“ kollektiver Kreativität. In: *Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* 1 (2006), S. 72-87.
- Preuning, Thomas: *Pfarrerskinder in der DDR. Zwischen Privilegierung und Diskriminierung. Eine habitustheoretische Analyse im Anschluss an Norbert Elias und Pierre Bourdieu*. Bielefeld: Transcript 2019.

- Prümm, Karl: Tod der Literatur? Zur Krise der literarischen Formen. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hg.): *Buch, Buchhandel, Rundfunk. 1968 und die Folgen*. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, S. 153-165.
- PS-Text: Korrektorat & Lektorat. In: *PS-Text*, <https://www.ps-text.li/korrektorat-lektorat/wolist-da-der-unterschied/> (abgerufen am 10.09.2019).
- Quasthoff, Uta/Ohlhus, Sören: Mündliches Erzählen. In: Matías Martínez (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 76-87.
- Raible, Wolfgang: Das Gutachten in der Rechtssache VG Wort vs. Jörg Schröder (1999). In: Schröder, Jörg: *Erwähnungsgeschäft. Festschrift und Treueausgabe zu 60. Folge von ›Schröder erzählt‹*. Berlin: März Desktop 2014, S. 41-53.
- : Ergänzung zum Gutachten in der Rechtssache VG WORT vs. Jörg Schröder (gekürzte Fassung, 1999). In: Schröder, Jörg: *Erwähnungsgeschäft. Festschrift und Treueausgabe zu 60. Folge von ›Schröder erzählt‹*. Berlin: März Desktop 2014, S. 54-57.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- : Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301.
- : Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts: Moderne Subjektivität im Konflikt von bürgerlicher und avantgardistischer Codierung. In: Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 155-184.
- : Die Moderne und das Spiel der Subjekte: Kulturelle Differenzen und Subjektordnungen in der Kultur der Moderne. In: Ders./Thorsten Bonacker (Hg.): *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Campus 2007, S. 97-118.
- : *Unscharfe Grenzen: Perspektiven der Kulturosoziologie*. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript 2008.
- : Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Herbert Kalthoff (Hg.): *Theoretische Empirie: Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 188-209.
- : Die Materialisierung der Kultur. In: Frederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 13-25.
- : *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. 2. Aufl. Weilerswist: Velbrück 2021.

- Reichardt, Sven: Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung. In: *Sozial. Geschichte. Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts* 22/3 (2007), S. 43-65.
- Reichertz, Jo: *Qualitative und interpretative Sozialforschung. Eine Einladung*. Wiesbaden: Springer VS 2016.
- Ricker, Reinhart: Der Herausgeber als Koordinator. In: Heinz-Dieter Fischer (Hg.): *Positionen und Strukturen bei Druckmedien. Festschrift für Dietrich Oppenberg*. Düsseldorf: Econ 1987, S. 41-56.
- Ripplinger, Stefan: Return to Sender. Über Uwe Nettelbecks Zitatmontagen. In: *Kultur & Gespenster* 7/2008, S. 73-97.
- Röggla, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2004.
- Röhl, Klaus F.: §64 der Vertrag als Institution. In: *Rechtssoziologie-Online.de*, 2012. <https://rechtssoziologie-online.de/kapitel-12institutionstheoretische-erklarungsansatze/%C2%A7-64der-vertrag-als-institution/> (Zugriff: 22.10.2019).
- Röhring, Hans-Helmut/Bramann, Klaus-W. (Hg.): *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*. 9. Aufl. Darmstadt: Primus 2011.
- Rygulla an Koch, 19.09.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Rygulla, Ralf-Rainer (Hg.): *Fuck you! Underground-Gedichte*. Darmstadt: Melzer 1968.
- : Anmerkungen, Materialien, Nachweise. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ders. (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 400-416.
- Rygulla, Ralf-Rainer: Persönliches Interview mit dem Herausgeber von *ACID* in Frankfurt am 17.01.2020.
- Sander, Helke: Rede des „Aktionsrates zur Befreiung der Frau“ bei der 23. Delegiertenkonferenz des „Sozialistischen Deutschen Studentenbundes“ (SDS) im September 1968 in Frankfurt. In: Rudolf Sievers (Hg.): *1968 – Eine Enzyklopädie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 372-378.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt 1958.
- Schäfer, Frank: Avantgarde zwischen postgelben Buchdeckeln. In: *Zeit Online*, 30.11.2011, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-11/maerz-verlag> (Zugriff am 30.09.2018).
- Schäfer, Hilmar: Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Ders. (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 9-28.
- Schahadat, Schamma: Diary. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/ Auto-fiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 547-556.

- Scharloth, Joachim: Ritualkritik und Rituale des Protests: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er-Jahre. In: Martin Klimke/Ders. (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 75-88.
- Schatzki, Theodore R.: *Social practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- : Introduction: practice theory. In: Eike von Savigny/Karin Knorr-Cetina/Ders. (Hg.): *The practice turn in contemporary theory*. London/New York: Routledge 2001, S. 1-14.
- Schickore, Jutta: Doing Science, Writing Science. In: *Philosophy of Science* 75 (2008), S. 323-343.
- Schindler, Larissa: Dynamik und Statik von Praktiken. In: Stefan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014*, [https://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband\\_2014/article/view/180](https://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband_2014/article/view/180) (Zugriff am 15.09.2018), S. 1419-1427.
- Schlaffer, Heinz: Anekdote. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 87-89.
- Schmeling, Manfred/Walstra, Kerstin: Erzählung<sub>1</sub>. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 517-519.
- Schmeling, Manfred/Walstra, Kerst: Erzählung<sub>2</sub>. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A – G, S. 519-522.
- Schmidt, Robert: *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Schmitt, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Ton*. Bielefeld: Transcript 2012.
- Schneider, Ute: Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900. In: Roland Berbing/Martina Lauster/Rolf Parr (Hg.): *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing*. Heidelberg: Synchron 2004, S. 349-362.
- Schnell, Nicola: Corporate Identity. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 95-97.
- Schöbener, Burkhard: Staatenachfolge. In: Ders. (Hg.): *Völkerrecht. Lexikon zentraler Begriffe und Themen*. Heidelberg u.a.: C. F. Müller 2014, S. 411-417.
- Schönborn, Sibylle: Tagebuch. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: P – Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 574-577.

- Schönstedt, Eduard: *Der Buchverlag: Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1999.
- Schröder, Hans-Joachim: *Interviewliteratur zum Leben in der DDR. Zur literarischen, biographischen und sozialgeschichtlichen Bedeutung einer dokumentarischen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer 2001.
- Schröder an Brinkmann und Rygulla, 01.02.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Brinkmann und Rygulla, 22.03.1968. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Matthaei, 20.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Matthaei, 24.02.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- an Herhaus, 18.11.1976. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- : Aufruf. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- : Persönliches Interview mit dem Verleger der *Trivialmythen* in Berlin am 16.07.2016.
- : *Schröder erzählt: Schlafende Hunde*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1990.
- : *Schröder erzählt: Schöner Schutt*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1990.
- : *Schröder erzählt: Drei Eier*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1992.
- : *Schröder erzählt: Zum harten Kern. Über Rolf Dieter Brinkmann*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1992.
- : *Schröder erzählt: Erste Sezession*. Fuchstal-Leeder: März Desktop 1996.
- : *Schröder erzählt: »18. März«*. In: Rita Galli et al. (Hg.): *Ausgerechnet Bücher. Einunddreißig verlegerische Selbstportraits*. Berlin: Links 1999, S. 196-207.
- : *Schröder erzählt. Schwarze Serie*. Augsburg: März Desktop 2001.
- : Schriftliches Interview mit dem Autor von *Siegfried*, 16.02.2020.
- Schuhmacher, Eckhard: »Ich wählte ein großes Mikrophon...« Interview und Protokoll als literarische Verfahren. In: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 95-109.
- Schuler an Heinzlmeier, 19.08.1970. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Schulz, Kristina: Studentische Bewegungen und Protestkampagnen. In: Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.): *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*. Frankfurt/New York: Campus 2008, S. 417-446.

- Schuhmacher, Eckhard: »Ich wählte ein großes Mikrofon...« Interview und Protokoll als literarische Verfahren. In: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 95-109.
- Schüssler, Susanne (Hg.): *Die Freiheit des Verlegers – Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*. Berlin: Klaus Wagenbach 2010.
- Schütz, Ellen-Lissek: Mission Statement. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 278-279.
- Schütze, Fritz: Das Konzept der sozialen Welt im symbolischen Interaktionismus und die Wissensorganisation in modernen Komplexgesellschaften. In: Inken Keim (Hg.): *Soziale Welten und kommunikative Stile: Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr 2002, S. 57–83.
- Schwietring, Thomas: *Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe*. Konstanz: UVK 2011.
- Seitz, Helmut: *Lebendige Erinnerungen. Die Konstitution und Vermittlung lebensgeschichtlicher Erfahrung in autobiographischen Erzählungen*. Bielefeld: Transcript 2004.
- Sennewald, Nadja: Schreibstrategien. Ein Überblick. In: Stephanie Dreyfürst/dies. (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen/Toronto: Barbara Budrich 2014, S. 169-192.
- Sewell, William Hamilton: The Concept(s) of Culture. In: Victoria E. Bonnell/Lynn Hunt (Hg.): *Beyond the cultural turn. New directions in the study of society and culture*. Berkeley u.a.: University of California Press 1999, S. 35-61.
- Seyer, Ulrike: Die Frankfurter Buchmesse in den Jahren 1967-1969. In: Stephan Füssel (Hg.): *Die Politisierung des Buchmarkts. 1968 als Branchenereignis*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 159-242.
- Shin, Jong-Rak: *Selbstverlag im literarischen Leben des Exils in den Jahren 1933 – 1945: Autor, Verleger und Leser*. Fuchstal: Sequenz 2008.
- Soeffner, Hans-Georg: Trajectory – das geplante Fragment. Die Kritik der empirischen Vernunft bei Anselm Strauss. In: *Bios* 4/1 (1991), S. 1-12.
- Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (1965). In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek: Rowohlt 1968, S. 285-295.
- Spieler, Josef: *Einführung und Anleitung zu wissenschaftlichem Denken und Arbeiten*. Olten: Otto 1946.

- Spoerhase, Carlos/Martus, Steffen: Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23/1 (2013), S. 221–225.
- Spoerhase, Carlos: Gegen Denken? Über die Praxis der Philologie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015), S. 637–646.
- Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011.
- : März & Gespenster. In: *Merkur* 67/2 (2013), S. 154-161.
- Star, Susan Leigh: Dies ist kein Grenzobjekt. Reflexionen über den Ursprung eines Konzepts (2010). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 213-228.
- : Grounded Theory leben. Kognitive und emotionale Formen des Pragmatismus (2007). In: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 323-346.
- Steinacker, Sven: Historische Ethnographie: Der Forscher im Staub der Acktendeckel. In: Friederike Heinzel (Hg.): „Auf unsicherem Terrain.“ *Ethnographische Forschung im Kontext des Bildungs- und Sozialwesens*. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 67-81.
- Stingelin, Martin: ‚Schreiben‘. Einleitung. In: Ders. (Hg.): ‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‘. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Wilhelm Fink: München 2004, S. 7–21.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Zur Einführung. In: Arndt Brendecke (Hg.): *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*. Köln u.a.: Böhlau 2015, S. 630-634.
- : *Pragmatistische Wissenschafts- und Technikforschung*. Frankfurt/M./New York: Campus 2005.
- Strübing, Jörg: Grounded Theory und Theoretical Sampling. In: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 457-472.
- Takeda, Arata: *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Tanner, Jakob: *Historische Anthropologie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2004.
- Tholen, Toni: Homosozialität – Agonaler Code – Aggressive Selbstexklusion Konstruktionen von Männlichkeit in der Literatur um 1968. In: Maria Sophia Baader/Johannes Bilstein/Ders. (Hg.): *Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender-Studies*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 117-128.
- Thomalla, Erika: *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2020.
- Ulmer, Eugen: *Urheber- und Verlagsrecht*. 2. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 1960.

- Unsel, Siegfried: *Chronik - Band 1: 1970. Mit den Chroniken Buchmesse 1967, Buchmesse 1968 und der Chronik eines Konflikts*. Hrsg. v. Ulrike Anders et al. Berlin: Suhrkamp 2010.
- : *Chronik - Band 2: 1971*. Hrsg. v. Ulrike Anders et al. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Uve Schmidt an Georg Stanitzek, 13.06.2009; zitiert nach Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 173, FN 88.
- an Lisa Utsch, 26.05.2016.
- Vaihinger, Dirk: Verlag. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 364-369.
- : Verlagsvertrag. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 369-371.
- : Verleger. In: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2010, S. 374-377.
- Vesper, Bernward: Einige Bemerkungen über politische Verlagsarbeit heute [1968], zitiert nach Roth, Andreas: Der Voltaire Verlag und die Edition Voltaire. In: Stephan Füssel (Hg.): *Die Politisierung des Buchmarkts. 1968 als Branchenereignis*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 11-89.
- Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M.: Fischer 2000.
- Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Ders. (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 7-28.
- VS – Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller: Rechtsfragen. Mustervertrag für Anthologien (Herausgeberinnen/Herausgeber). In: *VS. Verdi*, <https://vs.verdi.de/recht-urheber/mustervertraege> (Zugriff am 25.04.2019).
- Wagenbach, Klaus: *Warum so verlegen? Über die Lust an Büchern und ihre Zukunft*. Berlin: Klaus Wagenbach 2004.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem. In: Volker Depkat/Wolfram Pyta (Hg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle. Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch I*. Berlin: Duncker & Humblot 2017, S. 43-56.
- Wallmoden, Thedel von: Verleger: »Der blödeste Beruf der Welt«. In: Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*. 3. Aufl. München: edition text + kritik 2009.
- Buschmann, Nikolaus et al.: Was ist und was kann die Historische Praxeologie? Ein runder Tisch. In: Lucas Haasis/Constantin Rieske (Hg.): *Historische Praxeologie: Dimensionen vergangenen Handelns*. Paderborn: Schöningh 2015, S. 7-54.

- Wellershoff, Dieter (Hg.): *Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1962.
- : Wie dieses Buch entstanden ist. In: Ders. (Hg.): *Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1962, S. 9-12.
- (Hg.): *Wochenende. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1967, S. 9-12.
- : Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Wochenende. Sechs Autoren variieren ein Thema*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1967, S. 9-12.
- Wilpert, Gero von: Diktieren. In: Ders.: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 892-893.
- : Riemer. In: Ders.: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 892-893.
- Wirth, Uwe: Der Tod des Autors als Geburt des Editors. In: *Text und Kritik* 152 (2001), S. 54-64.
- : *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Paderborn/München: Fink 2008.
- Wolff, Kurt: *Autoren Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*. Berlin: Wagenbach 1965.
- Wondratschek, Wolf: Ein Bauer zeugt mit einer Bäuerin einen Bauernjungen, der unbedingt Knecht werden will. In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970.
- Woolf an Schröder, 29.05.1969. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.
- Zeller, Christopher: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- Zembylas, Tasos/Dürr, Claudia: *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien: Passagen 2009.
- Zentralrat der sozialistischen Kinderläden (Hg.): *Anleitung für eine revolutionäre Erziehung* 1 (1969).

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 5, S. 64

Aufruf der Literaturproduzenten, Auszug. Deutsches Literaturarchiv; A: März 1.

Abbildung 6, S. 75

Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf Rainer (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969.

Abbildung 7, S. 76

Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Bibliografie sämtlicher März-Erstaussagen nach Autopsie. In: Jan-Frederik Bandel/Dies.: *Immer radikal, niemals konsequent. Der März-Verlag – erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art*. Hamburg: Philo Fine Arts 2011., S. 295-331. Hier: S. 296.

Abbildung 9, S. 129

Brinkmann, Rolf Dieter: *Wie ich lebe und warum* (1970). In: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März, S. 67-73. Hier: S. 68-70.

Abbildung 10, S. 130

Di Bella, Roberto: Vier Fragen zu Rolf Dieter Brinkmann. In: Ders.: *Das wildgefleckte Panorama eines anderen Traums*, <http://www.brinkmann-wildgefleckt.de/renate-matthaei/> (Zugriff am 06.06.2019).

Abbildung 12, S. 161

Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/M.: März 1970.

Abbildung 13, S. 169

Matthaei, Renate: *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.

Abbildung 14, S. 173

Jörg Schröder erzählt Ernst Herhaus *Siegfried*. Frankfurt/M.: Schöffling & Co. 2018

Abbildung 17, S. 212

Fotografiert von Barbara Kalender.

Abbildung 21, S. 215

Federlithografie von Theodor Hosemann, 1848.

## Danksagung

Die vorliegende Dissertation ist im Rahmen der ersten Kohorte des Graduiertenkollegs 2291 „Gegenwart/Literatur. Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses“, das großzügig von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wird, an der Universität Bonn entstanden. Dabei profitierte die Arbeit nicht nur von dem Qualifizierungsprogramm, den angeregten Diskussionen und vielen Weiterbildungsmöglichkeiten, die Graduiertenkollegs offerieren, sondern auch von dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen den Doktorand\*innen. In diesem Zusammenhang möchte ich besonders Dr. Dana Steglich und Dr. Eva Stubenrauch danken, die diese Zeit immens bereichert haben. Meinen Betreuer\*innen Prof. Dr. Kerstin Stüssel (Bonn) sowie Prof. Dr. Achim Landwehr (Düsseldorf) möchte ich für die Unterstützung und Anregungen danken. Dem Sprecher des Kollegs Prof. Dr. Johannes F. Lehmann möchte ich insbesondere für die Chance danken, dass ich die Elternzeitvertretung der Wissenschaftlichen Koordinatorin Marlen Arnolds übernehmen durfte; damit erhielt ich vom Kolleg auch die Ausbildung zur Wissenschaftsmanagerin. Marlen Arnolds danke ich für die geduldige und fachkundige Einarbeitung, von der ich bis heute (mittlerweile als Forschungsreferentin) profitiere. Zuletzt möchte ich meinen Freund\*innen und meinen Eltern für den immerwährenden Zuspruch und das Vertrauen in meine Fähigkeiten danken.

Siegburg, Januar 2025