

RECHERCHES

N° 47

GERMANIQUES

2017

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG



# RECHERCHES

---

N° 47 2017

# GERMANIQUES

Catherine JULIARD	
Loen et Voltaire: une controverse métaphysique	5
Christophe BERTIAU	
Le latin dans le système éducatif allemand de la première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle	23
Bénédicte ABRAHAM	
Le cas du Président Schreber. Un exemple de délire d'influence	41
Klaus H. KIEFER	
« Das soll Europa sein? » Jean Cocteau dans l' <i>Europa Almanach</i> de Carl Einstein et Paul Westheim	53
Dorothee CAILLEUX	
Percevoir et transformer la frontière. L'œuvre de Günter Grass comme processus de <i>Borderscaping</i>	75
Alessandra GOGGIO	
„Das wäre doch ich!“ Autorinszenierung am Beispiel von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig	95
Jenny BRASEBIN	
Réécriture parodique dans un <i>road novel</i> de Peter Handke	113
Anne-Sophie HILLARD	
L'écriture de l'impuissance dans <i>Die Liebesblödigkeit</i> de Wilhelm Genazino	133
Résumés / Zusammenfassungen	149
Auteurs	159



**„Das wäre doch ich!“**  
**Autorinszenierung am Beispiel**  
**von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig**

Alessandra GOGGIO

Ungefähr in den letzten fünfzehn Jahren hat sich auf dem deutschen literarischen Feld eine Gattung breitgemacht: Es handelt sich um den sogenannten Literaturbetriebsroman. Angefangen hat dieser Trend, der aber latent schon in der deutschen literarischen Tradition präsent war, mit dem viel diskutierten Roman von Martin Walser *Tod eines Kritikers* (2002); verstärkt wurde er durch eine ganze Reihe von Prosawerken, die nicht nur den Schriftsteller in den Fokus rücken, sondern das gesamte Verlagswesen einschließlich seiner Funktionsmechanismen und Akteure zum primären Darstellungsgegenstand erheben. Eine ausführliche Analyse dieses Phänomens hat David-Christopher Assmann in seiner Arbeit *Poetologien des Literaturbetriebs* angefertigt, in der er die Gegenwärtigkeit literaturbetrieblicher Abbildungen im Roman als geschichtliche und sozialbedingte Weiterentwicklung des Begriffs der Schreib-Szene nach Rüdiger Campe<sup>1</sup> erklärt:

Vor dem Hintergrund der literaturkritischen Debatten zum ‚Zustand‘ der deutschsprachigen Literatur seit den 1990er Jahren und den dort thematisierten Ableitungsbemühungen der literarischen ‚Verfassung‘ aus sozialstrukturellen Veränderungen scheint sich im Falle der Literaturbetriebs-Szenen nicht zuletzt tatsächlich eine nicht unwesentliche These der Schreib-Szenen-Forschung zu bestätigen: dass nämlich der Instabilität und Problematik literarischen Schreibens insbesondere in medienhistorischen, im Falle der Literaturbetriebs-Szenen sozialstrukturellen, ‚Umbruchphasen‘ literarische Thematisierungen und Reflexionen ‚korrespondieren‘. [...] Damit transformieren sie die Schreib-Szene in eine Literaturbetriebs-Szene, in der der sozialstrukturelle Rahmen der Literatur ‚poetologische Unterscheidungen anregt‘, die

---

1 Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene. Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main 1991, S. 759-772.

nicht lediglich im Bereich der programmatischen Selbstreflexion zu verorten sind, sondern in ihrer Form über diese hinausweisen.<sup>2</sup>

Die Umwandlung von Schreib- in Literaturbetriebs-Szene<sup>3</sup> entspricht einer Verlagerung der Aufmerksamkeit, die sowohl in der Fiktion als auch in der Realität den verschiedenen Akteuren des Literaturbetriebs geschenkt wird: Im Gegensatz zu dem in der deutschen Tradition reichlich vertretenen Künstlerroman, der den Künstler als Protagonisten und Zentralbegriff der Handlung vorsieht, fungiert der Schriftsteller im Literaturbetriebsroman nicht mehr als Brennpunkt, sondern eher als Kristallisations- und gleichzeitigen Brechpunkt einer Selbstbeschreibung des Literaturbetriebs in seiner materiell-mechanistischen Funktionsweise<sup>4</sup>. Die „Entmythisierung und Deauratisierung“<sup>5</sup> des Künstlers bzw. des Schriftstellers und seine Degradierung zum elementaren Glied, oder, besser gesagt, zum Bestandteil eines betriebsähnlichen Systems spiegelt die zeitgenössische Auffassung einer „radikal säkularisierte[n], ausdifferenzierte[n] Kunst [wieder], die danach strebt, aus ihrem behüteten und wirkungslosen Enklaven oder Systemen hinauszutreten, [und] nicht so sehr im begrifflichen Denken der Philosophie, sondern im Kommerz, aufgeht“<sup>6</sup>.

Dieser Entgötterung der Figur des Künstlers entspricht, sowohl in der Realität als auch in der literarischen Fiktion, eine quantitative Aufwertung der ökonomischen und sozialen Zusammenhänge, die die Produktion und die Vermittlung der Literatur ermöglichen: Der materielle und funktionelle Zustand des Literaturbetriebs tritt an die Stelle des genialen Schriftstellers und ersetzt ihn in seiner Funktion als Schöpfer ästhetischer Werke. Dieser Paradigmenwechsel wird schon seit langem im deutschen literarischen System

2 David-Christopher Assmann: *Poetologien des Literaturbetriebs: Szenen bei Kirchner, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin 2014, S. 43f.

3 Vgl. David-Christopher Assmann: „Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene“. In: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hgg.): *High und Low: zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin 2012, S. 138: „Literaturbetriebs-Szenen sind Thematisierungen der vermittelnden Akteure und Organisationen im Prozess literarischer Kreativität, als gleichsam Inszenierungen eines Re-Entry der Produktions- und Vermittlungsbedingungen im literarischen Text.“

4 Ein solches Verfahren findet z.B. im autofiktionalen Roman *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic statt und fungiert zugleich als „Selbststilisierung“ der Autor-Marke Glavinic, vgl. dazu: Krümrey Brigitta: *Der Autor in seinem Text: Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Heidelberg 2015, S. 130ff.

5 Gabriele Feulner: *Mythos Künstler: Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2010, S. 410f.

6 Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen 2008, S. 479.

beobachtet und dementsprechend kritisiert: „Erinnert sei es hier an Jens Jessens 2008 veröffentlichte Klage, als er vor allem die Beschädigung der „Autonomie-Illusion des literarischen Schaffens“<sup>7</sup> durch den Literaturbetrieb unterstrich. Genau diese Entautonomisierung und Entpersonalisierung des Autors als Urheber ästhetischer Werke zugunsten einer zunehmenden Ökonomisierung und Funktionalisierung der schriftstellerischen Tätigkeit wird in letzter Zeit von den Autoren selbst thematisiert und oft kritisch behandelt. In diesem Sinne liegt in den neuen Literaturbetriebsromanen ein doppeltes Anliegen: Einerseits ermöglichen diese Werke, die Lage des deutschen Literaturbetriebs jenseits der Kulissen der marktwirtschaftlichen Produktionsverhältnisse und der sozial-ökonomisch gelenkten Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse zu veranschaulichen und sie dem nicht spezialisierten Publikum verständlich zu machen; andererseits stellen sie die Anstrengung der Schriftsteller dar, sich aus den Ketten einer von außen, also vom Literaturbetrieb, oktroyierten Regelpoetik zu befreien. In dieser Hinsicht wird der Literaturbetrieb „nicht nur beschrieben, kommentiert oder kritisiert, sondern zugleich ganz neu Erfunden“<sup>8</sup>.

Die in den Romanen betriebene Kritik darf also als Rehabilitierung der Autonomie und der Genieästhetik des Autors verstanden werden, insofern eine romantisch-ironische Selbstbeschreibung und -reflexion der im und außerhalb des Werks arbeitenden literaturbetrieblichen Funktionen zustande gebracht wird. Die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs dient nämlich als ironische Beobachtung, deren Ziel eine „aufkeimende Selbsterkenntnis im Gegenstand“<sup>9</sup> ist, die in der Lage ist, zu einer „Bewußtseinssteigerung des Werkes [in diesem Falle der literaturbetrieblichen Bedingungen, die das Entstehen der Werke umgehend regulieren, A.G.] durch Kritik“<sup>10</sup> zu bewegen. Die von den Romantikern postulierte Ironisierung der Form als „freiwillige Zerstörung“ und „Zerstörung der Illusion“<sup>11</sup> wird im Literaturbetriebsroman in eine freiwillige und notwendige Zerstörung der materiell-wirtschaftlichen Konditionen des Literaturbetriebs umgewandelt, die gleichzeitig thematisiert (in der Fiktion) und gesprengt (in der Selbstreflexion) werden.

In dieser Hinsicht gewinnen Literaturbetriebsdarstellungen an Bedeutung, insofern sie nicht nur eine kritische, d.h. ablehnende und abschätzende

7 Jens Jessen: „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (2007), S. 12.

8 Philipp Theisohn/Christine Weder: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung“. In: Philipp Theisohn (Hg.): *Literaturbetrieb: zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München 2013, S. 13.

9 Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 1.1*. Frankfurt am Main 1974, S. 61.

10 Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 67.

11 *Ibid.*, S. 84.

Haltung gegenüber dem literarischen System zeigen, sondern auch durch die Selbstreflexion konstruktive Ansätze aufgreifen, die einerseits zur Selbsterkenntnis der Funktionsweise des Literaturbetriebs und andererseits zur Steigerung der Kreativität des einzelnen Schriftstellers jenseits der regulativen Poetiken des Marktes führen. Indem die Zwänge des Betriebs zum Objekt der Darstellung gemacht werden, werden diese gleichzeitig fiktionalisiert und dank der Schöpferkraft des empirischen Autors neu organisiert: Dies führt dann zu einer, allerdings nur in der Fiktion möglichen Überwindung solcher Zwänge, die wiederum eine illusionäre Befreiung des Schriftstellers und des Werks aus den Ketten des Literaturbetriebs zur Folge hat.

Einleuchtende Beispiele dieses Verfahrens bieten, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, zwei Texte, die den Literaturbetrieb und vor allem die Beziehung des einzelnen Schriftstellers zum literarischen Feld<sup>12</sup> thematisieren und, in einem gewissen Sinne selbstreflexiv kritisieren. Es handelt sich um den 2014 erschienenen Roman *Nachkommen* von Marlene Streeruwitz und das letzte Wendewerk von Thomas Brussig, *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015). Als gemeinsamer Nenner dieser Werke wurde schon mehrmals das Etikett Literaturbetriebsroman bzw. -satire verwendet, was ja treffend ist, da sie zwei verschiedene Möglichkeiten einer selbstreflexiven Verarbeitung des Literaturbetriebs und vor allem des sozial-symbolischen Kapitals der beiden Schriftsteller darstellen. Anhand von zwei fiktionalen Texten, die zugleich ein hohes Ausmaß an Autobiografizität und Selbstreflexivität aufweisen und in einem gewissen Sinne auch als Autorinszenierungen<sup>13</sup> verstanden werden

---

12 Matthias Schaffrick/Marcus Willand (Hgg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin 2014, S. 98. Mittels dieser Bezeichnung wird hier vor allem der literaturbetriebliche Aspekt berücksichtigt, also jener „raumgreifende Bereich innerhalb des literarischen Feldes, in dem bestimmte feld- und habitusspezifische Praxisformen des Schreibens oder der Inszenierung das symbolische, kulturelle, ökonomische oder soziale Kapital und damit die Handlungschancen der Akteure erhöhen.“

13 Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hgg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 10f. Unter dem Begriff Autorinszenierung wird hier eine vom Autor selbst gelenkte Inszenierung seiner Figur verstanden, die sich jeder externen Zuschreibung wider-setzt, vgl. dazu: „Die Ebene schriftstellerischer Inszenierungspraktiken ist freilich nicht immer ganz klar zu unterscheiden vom Autorbild, wie es durch die Legendenbildung bzw. durch Fremdinszenierungen der Literaturgeschichtsschreibung oder anderer Akteure (etwa Verlage, Literaturhäuser, Preiskomitees) des literarischen Feldes entsteht. Man muss also mit möglichen Wechselwirkungen zwischen den Inszenierungspraktiken der Autoren und den Zuschreibungspraktiken der erwähnten Akteure, den Fremdinszenierungen, rechnen: zum einen können Legendenbildungen und Verlagsprofile natürlich auch die Inszenierungspraktiken



könnten, arbeiten Streeruwitz und Brussig an ihrer eigenen Person als Akteure des Literaturbetriebs, indem sie die ihnen vom System, der Kritik und dem Publikum zugewiesene Position im literarischen Felde dekonstruieren und sie nach ihrer eigenen Vorstellung nicht ausschließlich im fiktionalen Raum, sondern auch in der realen Welt rekonstruieren und potenzieren.

### Marlene Streeruwitz: *Nachkommen*. (2014)

Der 2014 erschienene Roman *Nachkommen* erzählt die Geschichte der kaum zwanzigjährigen österreichischen Schriftstellerin Nelia Fehn, die jüngste Tochter der berühmten Autorin Dora Fehn, die mit ihrem Debütroman für den Deutschen Buchpreis 2013 auf der Shortlist nominiert wird und daraufhin die Preisverleihung und die anschließende Buchmesse in Frankfurt besucht, wo sie zudem den Kontakt zu ihrem seit langem fremdgewordenen Vater, einem bekannten Literaturwissenschaftler, wiederaufnimmt. Im Hintergrund der Handlung steht die Wirtschaftskrise Griechenlands, die wiederum als Folie des von Nelia geschriebenen Romans *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* dient.

*Nachkommen* ist Teil eines neuen Konzepts der österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz, das den aussagekräftigen Titel *Das Griselda Projekt. Die Suche nach dem Gehorsam hinter den Plüschwänden*<sup>14</sup> trägt und um die „Frage [geht], worin sich überall Gehorsam versteckt“<sup>15</sup>. Schon die Einbettung des Romans in ein solches Projekt lässt den Blickwinkel erahnen, aus dem der Literaturbetrieb betrachtet wird, nämlich als Ort der versteckten Gehorsamkeit und Unterordnung, wo nicht nur literarische Werke, sondern auch Menschen abgewertet werden. Mit minuziöser Akribie seziert Streeruwitz zunächst die Mechanismen, die dem Funktionieren des Deutschen Buchpreises unterliegen. Indem sie ihre Protagonistin an der Siegerehrung im Frankfurter Römer teilnehmen lässt, was übrigens auf persönliche Erfahrungen Streeruwitz' selbst

---

der Autoren prägen und deren Positionsmarkierung indirekt zur Anpassung an die Rollenästhetik eines bestimmten Autorentyps zwingen, zum anderen können aber auch die Legendenbildungen die Inszenierungspraktiken der Autoren aufgreifen und fortschreiben.“

14 Der Titel dieses Projekts spielt auf die Protagonistin der letzten Novelle von Boccaccios *Dekameron* an, Griselda, die von der Österreicherin als Inbild der weiblichen Gehorsamkeit gegenüber der männlichen Macht verstanden wird. Darüber hinaus wird diese Andeutung auch im Roman aufgenommen und offengelegt: Im letzten Kapitel betrachtet die Protagonistin einen Bildzyklus, der die Geschichte Griseldas abbildet; vgl. Marlene Streeruwitz: *Nachkommen*. Frankfurt am Main 2014. Im Folgenden wird zitiert: (NK 422-432).

15 Stefan Gmünder / Marlene Streeruwitz: *Nachkommen. Eine Beschuldigung. Interview mit Marlene Streeruwitz*. In: *STANDARD-Album*, 28.06.2014.

zurückzuführen ist<sup>16</sup>, enttarnt sie, in Anlehnung an Daniel Kehlmanns Kritik<sup>17</sup>, die Preisverleihung als „festgezurrt Dramaturgie“ (NK 75), die eine „Situation der Vernichtung“ (NK 77) ist und einer „Kindergartenüberraschungserniedrigung“ (NK 79) nahe kommt. Aus der Sicht der Protagonistin werden alle Phasen der Verleihung in ihrer Ritualhaftigkeit beschrieben: Die einführenden Reden, in denen das wahre Ziel des Preises, nämlich das „Bücher-Machen“ (NK 85), entlarvt wird; die Vorstellungsvideos der Kandidaten<sup>18</sup>, die Vorstellung der Jury und schließlich die Bekanntgabe des Preisträgers. Das ganze Event, das mehrmals als eine demütigende und schämende (NK 93) Situation bezeichnet wird, wird von der Protagonistin als reine Inszenierung empfunden, die jeden Bezug zur wahren Literatur verloren hat. Um die Unheimlichkeit der Veranstaltung zu unterstreichen, wird zudem eine Parallele zwischen der Verleihungsfeier und den *Hunger Games* hergestellt (NK 95), dem fiktionalen Überlebensspiel, wo nur der Gewinner geehrt und gefeiert wird, während alle anderen vernachlässigt und zum Tod, in diesem Fall zu einem marktliterarischen Tod, verurteilt werden. Auch die Beschwerde, die eine nicht geehrte Kandidatin extrem demonstrativ gegen den gewählten Preisträger und die Jury erhebt, selbst wenn dies nach Nelias Meinung nicht gerecht ist, wird lediglich als Störung<sup>19</sup> und als dramaturgische Abweichung vom Ritual behandelt. Die Demütigung und Erniedrigung, die Nelia während des ganzen Abends spürt, entspricht Streeruwitz' Vorstellung vom Verfahren der neuen mediatisierten Literaturpreise, die von der Autorin als Inbegriff des „Urteilscharakter[s] autoritärer Systeme“<sup>20</sup> aufgefasst werden. Dennoch beschränkt sich das kritische

16 Marlene Streeruwitz stand 2011 mit ihrem Roman *Die Schmerzmacherin* auf der Shortlist; den Preis bekam damals nicht sie, sondern Eugen Ruge. 2014 wurde *Nachkommen* auf der Longlist nominiert.

17 Schon Jahre davor hatte Daniel Kehlmann den Preis, und insbesondere die Preisverleihung, als „Entwürdigendes Spektakel“ und „Quelle der Sorge und der Depression“ (Daniel Kehlmann: *Entwürdigendes Spektakel*. In: *F.A.S.*, 21.09.2008) bezeichnet.

18 Auch wenn die Verleihung, die beschrieben wird, vermeintlich die des Jahres 2013 ist, überarbeitet Marlene Streeruwitz ihre eigene Erfahrung vom Jahr 2011. Während die drei männlichen Teilnehmer nur beiläufig charakterisiert werden, kann man die drei Kandidatinnen leicht identifizieren: Nelia Fehn tritt an der Stelle der Autorin; die unsympathische Pangäa-Schriftstellerin, die die Entscheidung der Jury unverhohlen kritisiert, steht mit höchster Wahrscheinlichkeit für Sibylle Lewitscharoff; die andere junge Schriftstellerin, die eine Geschichte über eine Jugend in der DDR vorgelegt hat und der Streeruwitz in der Fiktion den Preis gönnt, kann man leicht als Angelika Klüssendorf erkennen.

19 „Der Preis war irgendwie Kaputt“ (NK 99).

20 Klaus Nüchtern/Marlene Streeruwitz: „Ich hasse Wayne Rooney“. Interview mit Marlene Streeruwitz“. In: *Falter* 26, 25.06.2014.

Urteil der Protagonistin nicht nur auf die öffentliche Seite dieser Veranstaltung, sondern verlagert sich hinter die Kulissen, wie etwa auf die private Feier, die der Verleihung folgt.

Auf der Party tritt Nelia in Kontakt mit verschiedenen Akteuren aus dem Literaturbetrieb, die sich nun dem „Maskenzwang“ (NK 93) entzogen haben und ihr wahres Gesicht zeigen: „Es war alles wie beim Schulball. Alle hatten Absichten, und alle gehörten irgendeiner Gruppe an“ (NK 106). Im Mittelpunkt der Kritik stehen jetzt nicht mehr die Mechanismen, sondern die Menschen, die die „sehr betrübliche Angelegenheit“ (NK 59) des Literaturbetriebs vorantreiben, wobei vor allem die alte Generation der Kritiker mit ihrer Borniertheit und Überlegenheit an den Pranger gestellt wird. Verkörpert werden diese „Oldies“ (NK 135) von einem gewissen Herrn Umlauf, der Nelias Roman als „eine hübsche, kleine Odyssee“ (NK 108) abqualifiziert und mehr an ihren körperlichen Eigenschaften als am literarischen Wert ihres Werks interessiert zu sein scheint. Ganz in Streeruwitz' Sinne wird die Kritikerwelt als eine Bande von frauenfeindlichen Männern dargestellt, die sich nicht einmal schämen, Schriftstellerinnen als „Junggemüse“ (NK 120) oder „diese Kuh“ (NK 122) zu etikettieren. Während Nelia über ihr Buch sprechen möchte, benehmen sich die Kritiker einfach wie Quatschtanten, für die im Grunde genommen die Literatur irrelevant ist. Hauptsache ist, dass die Leute, die Literatur schreiben irgendwie bemerkenswert sind:

[...] diese Oldies wollten wieder Gartenlaube. Gartenlaube als neueste Literatur einer Zustimmung. Wie diese Pangaä-Schriftstellerin das lieferte. Diese Oldies. Sie konnte ihren Vater vor sich sehen. Und die Leute an der Bar nach dem Preis. Die wollten nur die Vorführung. Die wollten Kunsttheater und keine Kunst. Das waren die alten Wölfe von 68ern, die jetzt ins Rudel zurückkrochen. [...] Das war ja doch wirklich nun ein einziges Altenheim. (NK 294)

Die unüberbrückbare Kluft zwischen Nelia und ihren Kritikern, also zwischen einer jungen Schriftstellerin, die im Vergleich zu ihren Altersgenossinnen an eine engagierte Literatur<sup>21</sup> noch glaubt, und dieser Kritikerloge aus alten frauen- und jugendfeindlicher „Literaturfunktionäre[n]“ (NK 405) exemplifiziert

21 In einem Interview mit einem Journalisten von den Salzburger Nachrichten erklärt Nelia ihre Vorstellung von Literatur: „Ich weiß, dass nur mit Texten überhaupt Politik gemacht werden kann. [...] Es sind doch immer Texte, die die Zukunft vermitteln sollen. Versprechungen. Und Versprechungen sind versprachlichte Zukunftsphantasien und die Grundlage politischer Manipulation. Politik. Auch die falscheste. Beweist sich immer in solchen Versprachlichungen. Literatur ist da ein Gegenmittel.“ (NK 318).

Streeruwitz' Standpunkt über die „Zurichtungen von Leben und Schreiben durch Markt und Macht, mithin: Kapitalismus und Patriarchat“<sup>22</sup>.

Diese Gegenüberstellung entfaltet sich im Roman als asymmetrische Beziehung, die ein tatsächliches „Ausbeutungsverhältnis“ (NK 386) im Literaturbetrieb zustande kommen lässt, zwischen denen, die die Macht besitzen und ausüben können, wie z.B. den Kritikern, und denen, etwa den unangepassten Schriftstellern wie Nelia, die sich von den „marktkonformen Bedingungen“ (NK 368) absetzen wollen. Repräsentanten des Bundes zwischen Kapitalismus und Patriarchat im literarischen System sind vor allem die Verlage, die ihre Autoren, und vor allem Autorinnen, als „Pferde im Stall“ (NK 55) behandeln und die Literaturwelt als unrentables Investment<sup>23</sup> betrachten. Nicht mehr die Literatur, sondern die Bücher als profitable Güter stehen im Mittelpunkt verlegerischer Geschäfte. Schauplatz dieses Handels wird demzufolge die Buchmesse: „Das war die Buchmesse und nicht die Literaturmesse“ (NK 303) bemerkt lakonisch die Protagonistin, nach einer ersten Tour durch die Hallen der Frankfurter Buchmesse. Das berühmteste Ereignis des deutschen literarischen Lebens wird als Börse beschildert, wo nicht nur Bücher, sondern vor allem die Autoren, d.h. Menschen, zu Waren reduziert und als solche verkauft und gekauft werden<sup>24</sup>. Dieser Verdinglichung der Literatur<sup>25</sup> und der Schriftsteller steht eine Eventisierung der Literatur diametral entgegen. Wird der Autor hinter den Kulissen des Literaturbetriebs nicht mehr und nicht weniger als in seinem ökonomischen Tauschwert angesehen und dementsprechend behandelt, so wird er in der Öffentlichkeit aus Marketinggründen als metonymischer Vertreter seines Werks dargestellt: „Literatur. Das gab es. Aber nur in Personenform und nicht als Texte. Nelia säße nur da, weil die Buchpreis-Shortlist sie zu einer wichtigen Person gemacht habe“ (NK 342). Autoren werden genauso wie Bücher gemacht und entsprechend ausgenutzt, indem sie gezwungen werden, an dem Spiel des Literaturmarktes teilzunehmen: „Da müssen die durch, wurde da gesagt. Wenn sie mitmachen

22 Dorothea Dickmann: „Die Männerhasserin“. In: *Der Freitag*, 10.07.2014.

23 Bei einem Treffen des Pangäa-Verlags, der dank der vielen Anspielungen als verschlüsselte Darstellung des Suhrkamp Verlags leicht identifizierbar ist, erklärt die Besitzerin, sich entschlossen zu haben, ihr Geld anderswo zu investieren: „Ade Literaturverlage. Ich glaube, ich werde mich lieber in die bildende Kunst hineininvestieren. [...] ich finde die bildende Kunst einfach mehr sexy. Männlicher. Weißt du. Da muss ich nicht mit dieser Million von gierigen übersexualisierten Frauen konkurrieren.“ (NK 365).

24 Wenn Nelia seinem Verleger Grünh erzählt, sie habe vom Fischer Verlag, der übrigens der Verlag ihrer Mutter war, eine Visitenkarte bekommen, will er gleich zum Fischer-Stand gehen und seine „Besitzansprüche“ klar stellen (NK 316).

25 „Und wieder wurde über das Buch geredet und nicht über den Roman“ (NK 318).

wollen, dann müssen sie das aushalten, wurde da gedacht. Die müssen das auch lernen. Einführungen in die Regeln des Schlachthauses wurden da abgehalten. Seminare der Selbsterniedrigung waren das und durchaus für alle“ (NK 384)<sup>26</sup>. Aus Nelias Sicht erscheint daher der Literaturbetrieb als eine Art Höllenkreis, wobei seine äußerlich-materiellen Erscheinungen, wie die Preisverleihung oder die Buchmesse, als eine „Qualerei“ (NK 164) und als „Stresszeiten“ (NK 124) empfunden werden, die den wahren Sinn der Literatur weit verfehlen.

Dass es im Literaturbetrieb gar nicht um Literatur, sondern ausschließlich um Geld und Produktivität geht, bezeugt auch der Vergleich, den Nelia zwischen der vermeintlichen Krise des Buchhandels und der Wirtschaftskrise Griechenlands anstellt:

Der Buchhandel war ja in der Krise, und Krisen wurden immer dafür benutzt, die Käthes [eine Art Hostess bei der Preisverleihung, A. G.] noch schlechter zu bezahlen. Und der Buchhandel. Das kannte sie von der Mami. Der Buchhandel war seit jeher in einer Strukturkrise. Das wurde auch in Griechenland gesagt. Strukturkrise. Sie wusste nicht genau, was das bedeutete. Krise. Das war ja eindeutig. Und wahrscheinlich war das überall gleich. Die Angestellten mussten sich das Sparen gefallen lassen. (NK 102f.)

Dank dieser Verbindung wird die Krise des deutschen Buchhandels scheinbar relativiert: Wo die Leute ständig Sekt trinken (NK 314) können, darf von Krise ja keine Rede sein. Diese Analogie wird darüber hinaus mehrmals eingesetzt<sup>27</sup> und dient als Folie der Kritik an den ökonomischen Verhältnissen zwischen der Europäischen Union und Griechenland<sup>28</sup>. In diesem Rahmen nimmt Nelia Debütroman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*<sup>29</sup> eine zentrale Stellung. Was an ihm interessant ist, ist nicht seine Rolle in der Fiktion, sondern

26 Diese Andeutung auf die Schlachthäuser geht auf eine Beschreibung Ingeborg Bachmanns zurück, die in ihrem unveröffentlichten *Goldmann / Rottwitz Roman* die Frankfurter Buchmesse als „Schlachthaus“ bezeichnete; vgl. Ingeborg Bachmann: *Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann / Rottwitz-Roman und andere Texte*. Hrsg. v. Monika Albrecht. München 1995, S. 353.

27 Mit dem Geld, das dem Buchpreis-Gewinner verliehen wird, würde Nelia die Operation ihres griechischen Freundes Mario, der während einer Demo in Athen von der Polizei am Fuß schwerverletzt wurde, bezahlen (NK 42). In dieser Hinsicht erinnert Nelia Wunsch, das Preisgeld für materielle Zwecke auszugeben, an Thomas Bernhards Verhältnis zu Literaturpreisen im Allgemeinen, wie er es in seinem posthum erschienen Manuskript *Meine Preise* spöttisch porträtiert hat.

28 Frankfurt ist nicht nur der Ort wo die Buchmesse stattfindet, sondern auch der Standort der Europäischen Zentralbank und damit das ökonomische Herz Europas.

29 Der Titel des Romans wird in *Nachkommen* nur einmal nebenläufig erwähnt (NK 375).

die Tatsache, dass dieser Roman im September 2014 vom Fischer-Verlag veröffentlicht worden ist. Geschrieben hat ihn Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn<sup>30</sup>: Diese Überschrift, die eine doppelte Autorschaft signalisiert<sup>31</sup>, fungiert nicht nur als metafiktionales Spielchen, sondern als Angel- und Drehpunkt von Streeruwitz' Kritik am Literaturbetrieb. Indem die Österreicherin sich eine neue Identität zuschreibt, entzieht sie sich der Position, die ihr bisher im literarischen Feld zugeschrieben wurde und übernimmt die Rolle einer Debütantin, die sich einen Posten noch erobern muss. Dieser Doppelaustausch hat zweierlei Bedeutung: Erstens wird, der Transitivity nach, nicht nur Nelia mit der Autorin Streeruwitz gleichgesetzt, sondern auch Streeruwitz mit Nelia Fehn, was dazu führt, dass Nelias Ansicht über den Literaturbetrieb gleichbedeutend mit der von Marlene Streeruwitz wird. Die Identität zwischen Nelia und der realen Autorin wird aber schon mittels einiger Anmerkungen der Protagonistin im Roman *Nachkommen*. in Frage gestellt, z.B. wenn eine Journalistin in einem Interview unterstellt, Nelia sei eine Feministin, worauf die junge Autorin antwortet: „Nein. Ich bin keine Feministin. Dafür müsste ich heute sechzig Jahre alt sein“ (NK 377), wobei eine klare Andeutung auf die 64jährige Streeruwitz gemacht wird. Der wahren Autorin „fällt somit, symbolisch gesprochen, die Rolle der Mutter zu – einer toten Mutter allerdings“<sup>32</sup>. Diese Identitätsverschiebung wirkt symbolisch als Tod, genauer gesagt als Selbstmord der Autorin Marlene Streeruwitz, als wäre dieser der einzige Ausweg aus den Zwängen des Literaturbetriebs und aus den Ketten der Gehorsamkeit<sup>33</sup>. Wie ein Phönix aus seiner eigenen Asche, wird die österreichische Schriftstellerin als Nelia Fehn neugeboren; denn nur indem sie sich opfert, lässt sie eine Position im literarischen Feld frei, die von der jungen Nelia und ihrer Literatur besetzt werden kann.

Das führt zur zweiten Konnotation dieses Austauschverfahrens, nämlich zur allegorischen Stabübergabe an die neue Generation. Durch die Figur der Protagonistin beschwört die Autorin das Vorbild einer jungen Schriftstellerin herauf das das seit Jahren überwiegende Modell des *Fräuleinwunders* kontrastieren und ersetzen könnte. Dennoch ist Streeruwitz' Kritik nicht nur an die Vertreterinnen dieses vieldiskutierten literarischen Trends, sondern an junge Autoren im Allgemeinen gerichtet. Wie Nelia einmal beteuert, „interessiert sich ihre Generation nicht für Literatur. Das war schon so. Die Mami hatte das

30 Der Roman gehört übrigens laut Streeruwitz genauso wie *Nachkommen* zum *Griselda-Projekt*.

31 Auf dem Cover stehen außerdem eine kurze Biografie Nelias Fehns und ein Foto von ihr, das aber tatsächlich ein Foto einer jüngeren Streeruwitz ist.

32 Ina Hartwig: „Wer schafft es auf die Shortlist?“. In: *Die Zeit*, 03.07.2014.

33 Werden in Boccaccios Novelle die Kinder der Protagonistin anscheinend ermordet, wird hier die gehorsame Mutter symbolisch getötet.

ja gesagt. Eine aussterbende Kulturtechnik, hatte sie gesagt. Literatur ist eine Kulturtechnik, die gerade zu Ende geht“ (NK 61). Um diese Kulturtechnik zu retten, scheint Streeruwitz dem Leser mitteilen zu wollen, benötigt man einen neuen Anfang, sei es ein persönlicher Neubeginn, der es ermöglicht, sich zu verwandeln und die Etiketten und Zwänge des Literaturbetriebs zu sprengen, sei es der Anbruch einer neuen Generation engagierter und wirklich freier Schriftsteller.

Demgemäß gewinnen die Worte, die Nelia während eines Interviews mit Überzeugung ausspricht, an Bedeutung: „Ich kritisiere nicht. Ich lehne ab. Ich lehne jede Verantwortung für alle diese Erbschaften ab, mit denen ich belastet werde. Jede Verantwortung“ (NK 377). Dieses unwiderrufliche Urteil betrifft sowohl Nelia, die die Erbschaften des Kapitalismus und des Patriarchats loswerden möchte, als auch die wahre Autorin, die durch die Selbstreflexion und die Arbeit an ihrer eigenen Person die vom Literaturbetrieb als Objekt hergestellte *Marlene Streeruwitz* dekonstruiert<sup>34</sup> und sie als neue Autorin, als Mensch, wieder etabliert.

Streeruwitz' Roman *Nachkommen*. ist daher „keine Betriebs-Satire, sondern eine Abrechnung mit dem Betrieb“<sup>35</sup>, die nicht nur als Klage zu verstehen ist, sondern als produktive Wiedergabe der Lage des Literaturbetrieb: Auch wenn dem Leser an bestimmten Stellen das Lachen kommt, bleibt der Gesamtton der Narration ernst, denn ernst ist die bedauerliche Lage, in der der deutsche Literaturbetrieb sich befindet. Indem die Schriftstellerin sich eine neue Identität anfertigt, demontiert sie nicht die eigene Person, sondern lediglich die Fremdinszenierung, die die Autorin Marlene Streeruwitz geschaffen und hergestellt hat. Dank der Darstellung einiger grundlegenden Arbeitsvorgänge des Literaturbetriebs, wie z.B. der Preisverleihung des Deutschen Buchpreises oder der Frankfurter Buchmesse, wird das wahre Gesicht des Buchhandels bloßgestellt und seine Funktion nicht als Förderer der Literatur, sondern als Ansammlung von Bücher-Machern und, im gewissen Sinne, auch von Autoren-Machern enthüllt. Diese Wiedergabe der Hintergründe des literarischen Systems, die auf biografischen Erfahrungen basiert, fungiert als ironische Durchbrechung der Illusion, die den Literaturbetrieb als Paradies der Literatur abbildet. Dementsprechend durchbricht auch die Autorin diese Fiktionalität dadurch, dass sie ihre eigene Person dem Literaturbetrieb entzieht und sich selbst als neue Autorin, als Vertreterin einer neuen Generation von Schriftstellerinnen, nicht nur in der Fiktion, sondern auch in der Realität des Buchhandels

34 Einer Umwandlung untergeht übrigens auch die typisch kurzatmige, abgehakte und rhythmische Sprache Streeruwitz', die im Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* von einer erzählenden und elastischeren Prosa ersetzt wird.

35 Joachim Leitner: „Die Wille zum Widerstand“. In: *Tiroler Tageszeitung*, 04.07.2014.

anbietet. *Nachkommen*. ist daher keine übliche kritische Kontroverse mit dem Literaturbetrieb, vielmehr eine produktive Auseinandersetzung, die die Strukturen des Betriebs effektiv ausnützt, indem sie sie dekonstruiert und aktiv zu verändern versucht.

### Thomas Brussig: *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015)

Die Dekonstruktion der eigenen Position im literarischen Feld als Ablehnung des vom Literaturbetrieb aufgedrängten Autor-Etiketts wird auch in Thomas Brussigs Roman *Das gibts in keinem Russenfilm* betrieben. Brussig, der als einer der wichtigsten und schöpferischeren Repräsentanten der Gattung der Wendeliteratur betrachtet wird, realisiert in diesem Werk eine hypothetische Selbstinszenierung, die mit der eigenen Biographie und mit seinem Stellenwert als Schriftsteller im literarischen Feld des wiedervereinigten Deutschlands spielt. Der Roman stellt dem Leser einen Protagonisten vor, der den selben Namen des realen Autors trägt und wie er Schriftsteller ist und verarbeitet dessen (Auto) Biographie zu einer ‚Als-Ob-Geschichte‘, die in eine geschichtliche Dystopie eingebettet wird, in der die Wende nicht stattgefunden hat und die DDR immer noch besteht. In diesem Fall handelt es sich also um eine kontrafaktische Autoreninszenierung, die die ‚Autorenmarke‘ Brussig, und zwar vor allem seine Rolle als Schriftsteller der Ex-DDR und als Autor mehrerer Wenderomane, symbolisch zersetzt und seinen Stellenwert als Schriftsteller unabhängig von geschichtlichen, sozialen und vor allem literaturbetrieblichen Geschehnissen neu zu bestätigen versucht.

Protagonist der Handlung ist also ein gewisser Thomas Brussig, der irgendwann aus reiner Unzufriedenheit mit der Literatur der DDR zu schreiben beginnt:

Wer sucht, wer Fragen an die Welt hat, wer seine eigenen unsicheren Gefühle erklärt oder bestätigt haben will, der wird in Büchern immer etwas finden. Das war meine Überzeugung. Allerdings fand ich in der DDR-Literatur nichts, was mir weiterhalf. [...] Zugleich aber sagte ich mir: Wenn die nicht die Bücher schreiben, die ich brauche, dann muß ich sie eben selbst schreiben. So wurde ich Schriftsteller.<sup>36</sup>

Er debütiert 1983 mit einem Roman, der „später aber durch manchen Literaturwissenschaftler als Erzählung klassifiziert wurde“ (DgkR 46), wird zum Vorlesen in der Prenzlauer-Berg-Szene eingeladen und avanciert schließlich zu einem berühmten Autor im Osten wie im Westen, als er am 20. August 1991 sein ‚babylonisches Versprechen‘ abgibt:

---

<sup>36</sup> Thomas Brussig: *Das gibt's in keinem Russenfilm*. Frankfurt am Main 2015. Im Folgenden wird zitiert: (DgkR 45).



Ich verspreche heute, daß ich erst in den Westen fahren werde, wenn jeder in den Westen fahren kann! [...] Ich verspreche, daß ich erst dann ein Telefon haben werde, wenn jeder ein Telefon haben kann [...] Und ich verspreche, daß ich erst dann ‚Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins‘ lesen werde, wenn jeder sie lesen kann‘. (DgkR 8f.)

Dank dieses Versprechens wird er zum Star des literarischen Lebens, und zwar zu „einem Schriftsteller, der nicht durch seine Bücher bekannt wurde, sondern durch seine Taten“ (DgkR 9), was er später leidenschaftlich bereut. In den folgenden Jahren hält er an seinem Versprechen fest und wird zu einem der wichtigsten Autoren der immer noch bestehenden DDR. Die Romanhandlung endet 2014, also in der Gegenwart, als Brussig an seinem neuen Werk, genauer gesagt an einem „Politthriller im heutigen Deutschland, das aber, und jetzt kommts, schon im Jahre 1990 wiedervereinigt wurde“ (DgkR 362), zu arbeiten beginnt.

Diese „gnadenlose Wunschbiografie“<sup>37</sup> widerruft das heutzutage allgemeine Verständnis, Brussig sei ein *Wende-Autor* und lässt ihn zum großen Dichter der Nation DDR werden. Dieser geschichtlich kontrafaktischen Ansiedlung der Handlung korrespondiert allerdings eine eher ironisch zugespitzte Darstellung des bundesrepublikanischen und des deutsch-demokratischen Literaturbetriebs. Der fiktionale Brussig macht sich über verschiedene Institutionen des literarischen Systems lustig, indem er sie aus einer pikaresk-komischen Perspektive schildert. So wird zum Beispiel die Beziehung zwischen Verlagswelt und Literaturkritik mit einer bitterbösen Satire überzogen:

Wichtig sei allein, daß der Artikel drei Spalten lang sei. Es gebe Ein-Spalten-Autoren, Zwei-Spalten-Autoren und Drei-Spalten-Autoren. [...] Ein dreispaltiger Verriß, erklärte sie, sei unendlich kostbarer als eine einspaltige Hymne. Ob denn die Verlagswelt ein Irrenhaus sei, fragte ich zurück. (DgkR 80)

Neben solchen spöttischen Bemerkungen veranschaulicht der Autor auch einige Mechanismen, die den Literaturbetrieb der DDR beherrschten, wie z.B. die Druckgenehmigungsverfahren (DgkR 79) und greift wichtige Ereignisse wie die Ausbürgerung Biermanns, mit dem er sich einmal trifft, wieder auf. Diese geschichtliche Faktizität wird mit einigen Daten aus dem realen Leben Brussigs verflochten, wie z.B. den Titeln einiger Romane, die der Protagonist in der noch existierenden DDR veröffentlicht<sup>38</sup>. Die Plausibilität der Handlung wird

37 Markus Joch: „Gegen die Fakten“. In: *Der Freitag*, 12.03.2015.

38 Auch wenn die Titel übereinstimmen, gibt es gelegentlich einige Abweichungen, die nur einem aufmerksamen Leser auffallen: Im Buch wird der Debütroman *Wasserfarben* nicht unter dem Pseudonym Cordt Berneburger veröffentlicht, wie es 1991 eigentlich der Fall war. Des weiteren wird in der Romanfiktion *Helden wie wir* 1995 vom westlichen Fischer-Verlag herausgebracht, was aber nicht stimmt, da

außerdem durch die Einflechtung von realen Personen, die im Literaturbetrieb immer noch wichtige Rolle spielen, gesteigert, wie z.B. Uwe Wittstock, der in seiner damaligen Funktion als Cheflektor des Fischer Verlags dargestellt wird (DgkR 140). Auch wenn der wahre Autor in einer vorangestellten Anmerkung die Fiktionalität des Erzählten unterstreicht<sup>39</sup>, bleibt die Narration immer glaubwürdig und trägt dazu bei, der Auto(r)inszenierung ein festes Fundament zu verleihen. Die Kontraposition zwischen den literaturbetrieblichen Auslegungen, die plausibel erscheinen, und der geschichtlichen unchronischen Dystopie steigert die Wirkung der metareflexiven Selbstaufführung, indem die Grundvoraussetzungen, die Brussig zum *Wende-Autor* werden ließen, nämlich der Fall der Mauer sowie die Wiedervereinigung des deutschen literarischen Feldes, zum Verschwinden gebracht werden. Dank dieser Satire einer „Gegen-Gegenwart“<sup>40</sup> und der Selbstdarstellung der schriftstellerischen Arbeit entwirft der Autor eine Parallelwelt, in der die Prämisse seiner Karriere, das heißt vor allem die Wende, weggeschafft und umgekehrt werden, wobei die Position, die Brussig vom Literaturbetrieb zugewiesen wurde, als leere Hülle entblößt wird. In diesem Sinne darf die gefälschte Biografie als verschlüsselte Parodie der Marke Brussig gelesen werden, wobei der Autor als ein ironischer Doppelgänger beschrieben wird: „Aber ich kam nicht umhin einzusehen, daß ich jetzt das war, was ich nie werden wollte, nämlich ein DDR-Schriftsteller“ (DgkR 91). Als DDR- und nicht als *Wende-Schriftsteller* übernimmt Brussig die Position, die als typisch für einen Dichter aus dem Osten gilt, nämlich die des Dissidenten und des kritischen Intellektuellen, der „ohne die Reibung mit dem SED-Staat [...] als Schriftsteller undenkbar“ (DgkR 364) wäre. Zur gleichen Zeit aber erlebt er als Schriftsteller, der wie alle guten Ost-Schriftsteller im Westen publiziert, die typischen Skandale, die gar nichts mit dem literarischen Wert

---

das Buch ursprünglich bei Volk und Welt erschien. Außerdem wird die „Mauer-Kömodie“ *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* Falko Hennig und nicht Brussig selbst zugeschrieben, wobei der Protagonist auch erzählt, das Buch habe ihn geärgert (DgkR 321).

39 „Dies ist ein Roman. Zahlreiche Romanfiguren sind mit den Namen realer Menschen bezeichnet. Die Äußerungen und Taten der Romanfiguren mit den bekannt klingenden Namen sind meines Wissens Erfindungen des Autors. Anders gesagt: Wenn Du, lieber Leser, Dich beim Lesen hin und wieder fragst ‚Hat der und der etwa wirklich...?‘, dann möge in Deinem Kopf als Echo mit meiner Stimme die Antwort erschallen ‚Nö, dis hab ich mir bloß ausgedacht.‘ (DgkR 7).

40 Oliver Jungen: „Luftgitarre kontra Lachsack“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.02.2015.

zu tun haben, sondern eher das private Leben des Autors betreffen und den Literaturbetrieb der letzten Jahre immer mehr kennzeichnen<sup>41</sup>.

Außerdem verarbeitet Brussig die literarische Biografie anderer Schriftsteller, die genau wie er als Autoren von Wenderomanen bekannt sind. In der Fiktion ist z.B. Uwe Tellkamp der Autor von *Die Wand*, einem Roman, der „die Erfahrungen derer, die von Deutschland nach Deutschland gegangen sind, auf eine für alle gültige Weise thematisiert“ (DgkR 321); Ingo Schulze bekommt sogar den Nobelpreis (DgkR 350). Zudem werden auch Autoren der älteren Generation porträtiert, wie Volker Braun und Christa Wolf<sup>42</sup>, die immer noch als Vertreter ihrer alten, also aus der Zeit vor dem Fall der Mauer stammenden Positionen charakterisiert werden, auch wenn ihre Einstellungen in der utopischen DDR der 90er Jahren anachronistisch geworden sind, wie der Erzähler anlässlich einer im *Spiegel* veröffentlichten Debatte feststellt:

Seltsam war allerdings, daß keiner auf das Offensichtliche stieß: Daß die Partei ihre Hoheit über die wirtschaftlichen Geschicke tatsächlich aufgegeben und an einen sich bildenden Markt übergeben hat, ihre politische Macht jedoch ausübt und verteidigt wie eh und je. Ökonomisch Marktwirtschaft, politisch Diktatur – das sollte die DDR sein. Ein Kapitalismus unter Führung der Partei. Und nicht als Übergangsgesellschaft, sondern als dauerndes Modell. (DgkR 295)

Darüber hinaus nimmt Brussig auch die Entwicklungen im westlichen Literaturbetrieb unter die Lupe, indem er einige seiner Protagonisten spöttisch parodiert. Der Nobelpreisträger Günter Grass wird eher in seiner Funktion als Olympiabotschafter für Westberlin (DgkR 197) als in seiner Rolle als einer der wichtigsten Dichter der BRD dargestellt; Daniel Kehlmann dagegen wirkt als Star einer neuen Literatur, der „einfach zu amüsant [ist], um als ‚deutsche Gegenwartsliteratur‘, und zu erzählerisch, um als ‚österreichische Gegenwartsliteratur‘ zu gelten“ (DgkR 323); schließlich wird Maxim Biller als Träger des Büchner-Preises fiktionalisiert (DgkR 166).

Diese Darstellung des literarischen Systems eines noch geteilten Deutschlands übernimmt eine bedeutende Doppelfunktion. Erstens dient sie einer parodistischen Wiedergabe des deutschen Literaturbetriebs, die ihr Ziel

41 Brussig wird aufgrund einiger Beschreibungen in seinem Roman *Sex mit achtzig* wegen Pädophilie angeklagt (DgkR 347ff.).

42 Christa Wolf wird in diesem Roman gleichermaßen kritisiert und boshaft verspottet wie es schon in *Helden wie wir* der Fall war: „Als ich ins literarische Leben eintrat, ging mir nicht nur das zerbrechliche Timbre ihrer ‚Stimme‘ auf den Keks, sondern auch, daß literarische Meisterschaft allein danach bemessen wurde, wie nahe ein Autor dem Stil von Christa Wolf kommt. Doch bekanntlich gibt es keine bessere Zielscheibe als die Sockelgestalt. Du mußt gar nicht zielen, aber du triffst immer“ (DgkR 114f.).

darin findet, dass das real existierende literarische Feld und seine Akteur-Konstellation mystifiziert und als beliebig enttarnt werden. Indem Brussig über sich selbst reflektiert und seinen Doppelgänger sich mit den Hindernissen einer schriftstellerischen Karriere im Osten erfolgreich auseinandersetzen lässt, widerspricht und potenziert er zugleich die in der Literaturkritik mittlerweile gängige Annahme, „ohne die DDR als Erinnerungsraum gäbe es ihn als erfolgreichen Schriftsteller nicht“<sup>43</sup>.

Zweitens verbirgt der Roman hinter einem komisch gefärbten Vorhang eine bitterscharfe Kritik an der heutzutage herrschenden Literatur, und zwar einer Literatur die nicht mehr mit der Macht zu kämpfen hat, sondern nur mit ökonomischen Bedingungen: „Was ist eine Literatur wert, vor der sich die Mächtigen nicht mehr fürchten?“ (DgkR 197) fragt sich der Protagonist anlässlich eines zirkulierenden Gerüchts, die Zensur in der DDR würde bald abgeschafft. Nach der Wende, scheint Brussig den Lesern zu suggerieren, sind jene Konditionen verschwunden, die eine wahre und wertvolle Literatur legitimieren, nämlich das Vorhandensein irgendeiner einschränkenden Opposition<sup>44</sup>. In einem literarischen Feld, wo es „allein im Ermessen der Verlage lieg[t], ob ein Buch erscheint“ (DgkR 221), was ja auch bedeutet, dass der Markt über das Schicksal der Schriftsteller entscheidet, kann keine wahre Kunst entstehen, sondern nur eine von den Bedingungen der Profitabilität abhängige Literatur. Indem der Autor auch in seiner DDR-Dystopie diese Hegemonie des Marktes einbezieht, bestätigt er das unausweichliche Eindringen der Wirtschaft unter kapitalistischen Gewändern in das literarische System. Die Wunschbiografie Brussigs stellt daher einen Versuch dar, die mögliche Entwicklung der DDR und deren Literaturbetrieb zu vermuten und die DDR an sich und nicht nur ihr Ende als produktive Anregung zur literarischen Tätigkeit zu rehabilitieren. Gleichzeitig dient diese fiktionale Biografie als Bemühung des Autors sich von den Urteilen, die die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft über ihn und sein Werk gefällt haben, zu befreien und

---

43 Jörg Magenau: „Helden wie ich“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.03.2015.

44 Auf dieser Grundidee beruht auch Ingo Schulzes Roman *Neue Leben*, wo der Protagonist nach der Wende nicht mehr imstande ist, zu schreiben: „Im Bett mußte ich daran denken, was man uns in der Schule gelehrt hatte, nämlich daß bei uns in der DDR die Werktätigen nicht zu demonstrieren oder zu streiken brauchten, denn wer im Sozialismus auf die Straße ginge, demonstrierte schließlich gegen sich selbst. Diese Formulierung beschrieb präzise meine Lage. Als Schriftsteller tat ich genau das. Ich demonstrierte für die Abschaffung meines Stoffes, meines Themas. Ich muß Ihnen das nicht weiter erläutern. Was sollte ich, ein Schriftsteller, ohne Mauer?“; vgl. Ingo Schulze: *Neue Leben*. München 2007, S. 447. Brussigs Werk kann übrigens als eine Art Parodie von Schulzes Roman gelesen werden.

mit einer gewissen Autoironie seine Autorität als Schriftsteller jenseits externer Determinationen zu behaupten.

Die zwei analysierten Romane gestalten sich als gezielte und intentionale Auto(r)inszenierungen, die die Zustände des deutschen Literaturbetriebs aus einer Innenperspektive kritisieren, indem sie zwei imaginierte Variationen des realen Autors als Protagonisten wählen. Auf diese Weise werden nicht nur die Mechanismen, die eine Autorfigur, d.h. ein „durch die anderen Akteure lanciertes Produkt des Feldes“<sup>45</sup> erschaffen, modifizieren und eventuell auch vernichten, ans Licht gebracht, sondern auch eine simulierte Flucht aus dem Literaturbetrieb skizziert. Marlene Streeruwitz alias Nelia Fehn und der Thomas Brussig-Doppelgänger fungieren zugleich als Dekonstruktion der literaturbetrieblichen Legendenbildung der beiden Schriftsteller als auch als deren Potenzierung, indem sie ein neues und selbstgelenktes Autorbild zusammensetzen und dem Leser vorstellen. Zumal aber jede „Inszenierung von Autorschaft die Verknüpfung und die Interaktion der textuellen Konfigurationen mit der Sozialstruktur sichtbar“<sup>46</sup> macht, was auch bedeutet, dass die Inszenierung außerhalb des Sozialaufbaus nicht geschehen kann, kann in diesem Fall von einem kompletten Rückzug aus den Zusammenhängen des Literaturbetriebs keine Rede sein: Vielmehr handelt es sich um eine Rekonfiguration des literaturbetrieblichen Spiels, das in der Fiktion nach den Regeln der Autoren und nicht der Kritik, des Verlagswesens oder des Buchhandels gespielt wird. Dennoch, bleibt diese neue Konfiguration immer noch den reellen Bedingungen des literarischen Systems unterworfen, wobei eine altkluge Wahrheit gezeigt wird, nämlich dass es außerhalb des Literaturbetriebs keine Literatur gibt, denn ohne den Betrieb sind literarische Werke nicht in der Lage, vermittelt zu werden und ihrer kommunikativen Funktion zu entsprechen, wie Luhmann erklärt hat:

Es muß sekundäre Formen des Wahrscheinlichmachens von Unwahrscheinlichkeit geben, mit anderen Worten: einen Kunstbetrieb. Das Kunstsystem stellt Einrichtungen zur Verfügung, in denen es nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen – etwa Museen, Galerien, Ausstellungen, Literaturbeilagen von Zeitungen, Theatergebäude, soziale Kontakte mit Kunstexperten, Kritikern usw. Aber das ist nur eine erste Stufe der Annäherung. [...] Dann muß aber das Kunstwerk selbst für eine eigene Konfiguration von Überraschung und Redundanz sorgen, also das Paradox eigenwillig erzeugen und auflösen, wonach Information zugleich nötig und überflüssig ist. Es muß, mit anderen Worten, sich selbst als konkret und einzigartig bezeichnen, um den Raum

45 Ludwig Fischer: „Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen“. In: Christine Künzel (Hg.): *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, S. 150.

46 Schaffrick/Willand: *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, S. 99.

einzugrenzen, in dem dann Allgemeingültiges oder doch Beispielhaftes produziert werden kann.<sup>47</sup>

Genau diesem Verfahren folgen die zwei analysierten Romane: Indem sie das Gefüge des Literaturbetriebs nicht ausschließlich rekursiv, sondern auch – vor allem was die eigene Person betrifft – abweichend darstellen, arbeiten sie an einer überraschenden Wiedergabe des Literaturbetriebs und dessen Regulierungen. Die Selbstreflexion, die die Figur des Autors investiert, fungiert als fassbare Differenz, die den Leser dazu einlädt, über die Organisation des Literaturbetriebs kritisch nachzudenken und ihn nur als Rahmen und nicht als Inhalt der Literatur zu verstehen. Der kritisch-ironische Moment, der *Nachkommen* und *Das gibts in keinem Russenfilm* zugrunde liegt, soll als fiktionalisierte Dekonstruktion des eigenen Selbst verstanden werden, die den zwei Autoren zugleich die Möglichkeit liefert, sich parallel innerhalb und außerhalb des Literaturbetriebs zu inszenieren. Wenngleich die zwei Romane aufs Neue die Unmöglichkeit bestätigen, sich dem Literaturbetriebssystem komplett zu entziehen, weisen sie ebenso auf eine produktive Ausnutzung des Themas hin, und zwar dadurch, dass eine literaturbetriebliche Fiktion im realen Literaturbetrieb wahr werden lassen, ihre eigene schriftstellerische Biografie konterkarieren und das Ergebnis dieser Dekonstruktion als Störung veranstalten, die vom inner- gegen den außerliterarischen Bereich verfährt und die Fiktion in die Wirklichkeit zurückschlagen lässt.

Wenn es denn wahr sein sollte, dass der Literaturbetrieb die Literatur verdirbt, dann zeigen die Werke von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig, wie diese Verderbnis zu kontrastieren ist, und zwar durch eine Revolte von innen, die die Grundannahmen des Literaturbetriebs in Zweifel zieht und sie neu rekonstruieren lässt.

---

47 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995, S. 249.