
Handbuch Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Thomas Anz

Band 3
Institutionen und Praxisfelder

Stephan Poronka:
SCHRIFTSTELLBERUF
S. 283 - 294

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

- Heß, Dieter (Hg.): *Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München 1997.
- Lang, Michael/Gödde, Ralf: *Das Journalistenbüro. Teamkonzepte für freie Journalisten*. Konstanz 2000.
- Lorenz, Dagmar: *Journalismus*. Stuttgart/Weimar 2002.
- Meckel, Miriam: *Redaktionsmanagement*. Opladen 1999.
- Porombka, Stephan: Die Kulturwissenschaft der Jetztzeit. Möglichkeiten der kulturjournalistischen Praxis im Studium. In: Johannes Berning/Nicola Keßler/Helmut H. Koch (Hg.): *Schreiben. Im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebenspraxis*. Münster 2006, 198–219.
- Porombka, Stephan: *Kulturjournalismus. Theorie, Studium, Berufspraxis*. Berlin 2007.
- Reus, Günter: *Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien*. Konstanz 1999.
- Stegert, Gernot: *Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus heute*. Tübingen 1999.
- Steinfeld, Thomas (Hg.): *Was vom Tage bleibt. Das Feuilleton und die Zukunft der kritischen Öffentlichkeit in Deutschland*. Frankfurt a.M. 2004.
- Tschapke, Reinhard: *Zur Praxis des Kulturjournalismus*. Oldenburg 2000.
- Weischenberg, Siegfried/Kleinsteuber, Hans J./Pörksen, Bernhard (Hg.): *Handbuch Journalismus und Medien*. Konstanz 2005.

Stephan Porombka

3.5 Schriftstellerberuf

Berufung, Beruf, Projektmanagement

Wo es um die Professionalisierung des literarischen Schreibens geht, werden ›Beruf‹ und ›Berufung‹ gern gegeneinander ausgespielt. Wer zum Schriftsteller oder zum Dichter ›berufen‹ ist (oder sich ›berufen‹ fühlt), empfängt zum Schreiben einen höheren Auftrag, dem er sich nicht entziehen kann und nicht entziehen will. Der ›Berufene‹ muss dichten, weil er – nach einem in der Antike erstmals fixierten Verständnis, dessen Wurzeln aber bis in die Kulturdinungen primitiver Kulturen zurückreichen – von den Göttern, dem Gott oder den Genien als Medium bestimmt worden ist und nun ihre Botschaft in die Sprache der Menschen zu übersetzen hat. Dem modernen Selbstverständnis nach schreibt der ›Berufene‹, weil er einem psychischen Druck nachgeben muss, der ihm als Alternative nur das Leiden lässt. Oder er schreibt, weil er einem – ebenfalls aus sich selbst heraus, aber in Auseinandersetzung mit der Umwelt entwickelten – politischen, sozialen oder moralischen Auftrag zur Verbesserung des Menschen im Besonderen oder der Menschheit bzw. Gesellschaft im Allgemeinen folgt (vgl. Holm-Hadulla 2004).

Dient der Hinweis auf die ›Berufung‹ der Konstruktion eines idealen Modells des literarischen

Schreibens, so zielt der Hinweis auf den ›Beruf‹ des Schriftstellers tendenziell auf Desillusionierung. ›Beruf‹ meint dann immer: die Anstrengungen der Selbstdisziplinierung, die Ausrichtung des Schreibens an Regeln, die Orientierung an den Ansprüchen der Auftraggeber oder des Publikums, die Anbindung der eigenen Produktion an Trends und Moden, die der Literaturmarkt vorgibt.

Aus dieser Gegenüberstellung haben sich drei Schablonen ergeben, die das Berufsbild (und Berufungsbild) des Schriftstellers zum Teil bis heute prägen: Da ist der Autor als Bohémien, der sich den Reglementierungen eines bürgerlichen Lebens verweigert, stattdessen der inneren Berufung folgt und damit Armut, Krankheit oder sogar das Irrewerden billigend in Kauf nimmt. Da ist der Schriftsteller als Pegasus im Joche, der notdürftig versucht, einen ihm grundsätzlich widerwärtigen Beruf auszuüben, der ihn so weit ernährt, dass er ›nebenbei‹ noch seiner Berufung folgen kann. Und da ist der Erfolgsschriftsteller, der es schafft, die Berufung zum Beruf zu machen, und sich mit den Accessoires schmücken kann, mit denen sich im Kulturbetrieb die finanzielle Unabhängigkeit des Selfmademan und der Selfmadewoman demonstrieren lässt.

Mit diesen Berufsbildern wird das Literatenleben als beständiger Zweikampf zwischen Ideal und

Wirklichkeit inszeniert, Freiheit und Bindung, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, innerem Ich und äußerer Welt, an dem man zugrunde gehen muss und aus dem man nur in seltenen Fällen als Gewinner hervorgeht. In Absetzung davon hat sich seit Mitte des 20. Jh.s ein Berufsverständnis durchgesetzt, das seinerseits zwar selbst eine diskursive Konstruktion ist, dafür aber der Komplexität der Schriftstellerarbeit gerechter wird: Es ist der Schriftsteller als freiberuflicher Medien- und Projektmanager, der das literarische Schreiben nur als Teil einer umfassenderen Tätigkeit versteht. In diesem Rahmen werden das nichtliterarische Schreiben und das professionelle Agieren im Literaturbetrieb nicht als etwas Fremdes abgespalten, sondern funktional integriert. Denn, wie es der Bachmann-Preisträger des Jahres 2001, Michael Lentz, formuliert hat, »[m]an ist ja im Kulturbetrieb mit ganz simplen Sachen beschäftigt. Da kann man nicht hingehen und sagen: Das ist jetzt aber eine Organisationsfrage, wo sind denn da meine ästhetischen Kategorien? Man ist immer mehr darauf angewiesen, sein eigener Manager zu sein« (zit. n. Mohl 2006, 20). Gerade weil im Bild vom freiberuflichen Medien- und Projektmanager verschiedene Ansprüche und Möglichkeiten integriert werden, lässt sich der Schriftstellerberuf immerhin so komplex fassen, dass jene, die Schriftsteller werden wollen, ihr Selbstverständnis nicht auf ›tragischen Überlebenskampf‹ programmieren müssen, sondern auf die Entwicklung eines ›Möglichkeitssinns‹ ausrichten können (vgl. Friebe/Lobo 2006).

Der Schriftsteller und der Betrieb

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat den Schriftstellerberuf aus der Gegenübersetzung von Beruf und Berufung herausgelöst und in dem von ihm so genannten ›literarischen Feld‹ platziert. Verstanden wird darunter der Literaturbetrieb als dynamisches Kraftfeld, auf dem um die Veränderung der Kräfteverhältnisse gerungen wird. Als treibende Kraft gilt der Wille zur Akkumulation von barem Geld und von symbolischem Kapital (d.h. Aufmerksamkeit und Anerkennung), mit deren Hilfe sich Einfluss- und Wirkungsbereiche stabilisieren oder vergrößern lassen (vgl. Bourdieu 1999).

Von diesen Auseinandersetzungen werden nicht nur die Gruppendynamiken und die institutionellen Zuordnungen im literarischen Feld bestimmt. Auch das Selbstverständnis und der Habitus einzelner Schriftsteller, ihre ästhetischen Programme und Schreibweisen sind davon entscheidend geprägt. Letztlich ist jedes einzelne literarische Werk selbst »als intentionales Zeichen« dieser Auseinandersetzungen zu verstehen, »das von etwas anderem beseelt und bestimmt wird, dessen Symptom es auch ist« (Bourdieu 2001, 16). Innerhalb des Feldes ist also die Frage, was ein Schriftsteller ist, was ein literarischer Text ist, wie man sich als Schriftsteller in der Öffentlichkeit verhält und wie sich finanzielles oder symbolisches Kapital akkumulieren lässt, immer schon beantwortet – und zugleich wird über die Beantwortung dieser Fragen gestritten und mit neuen Antworten experimentiert.

Für den Schriftstellerberuf heißt das: Erstens ist, was den Schriftsteller zum Schriftsteller werden lässt, im Rahmen der Programme, Institutionen, Strukturen, Gesetzmäßigkeiten, Handlungs- und Rollenmuster des literarischen Feldes immer schon vorbestimmt und wird zugleich immer wieder neu ermittelt. Zweitens kann es auf diesem Feld den ›naiven‹ Schriftsteller, der von den Mechanismen des literarischen Feldes gar nichts weiß und ›einfach nur so‹ publiziert, nicht wirklich geben. Schriftsteller operieren immer schon mit implizitem und explizitem Wissen über den Betrieb. Je nachdrücklicher sie sich professionalisieren, umso routinierter erwerben sie sich ihr Wissen und setzen es ein.

So gehört zur Grundlage der freiberuflichen schriftstellerischen Tätigkeit, das literarische Feld intensiv zu beobachten: die Bücher der Kollegen zu lesen und sich über ihre Schreibweisen und Erzählmuster klar zu werden; Moden und Trends ebenso wie literarische Zeitschriften, Zeitungen und insbesondere Feuilletons zu lesen; sich über Stipendien, Preise und Fördermöglichkeiten zu informieren; die Verlagslandschaft zu sondieren; sich die Festivals und Literaturevents zu vergegenwärtigen; sich über den Kulturbetrieb und über kulturpolitische Entwicklungen zu informieren; überhaupt up to date zu bleiben mit dem, was die gegenwärtigen Kräfteverhältnisse im literarischen Feld stabilisiert, irritiert oder verändert.

Diese Akkumulation von Wissen kann verdeckter oder offener ablaufen. Sie kann mehr oder weniger Zeit in Anspruch nehmen. Sie kann einen direkteren oder indirekteren Einfluss auf das eigene Schreiben nehmen. Doch ohne die Beobachtung und die Rückkoppelung mit dem Betrieb kommt kein Schriftsteller aus, wenn er seine Arbeit als Beruf versteht. Will man diese Rückkoppelungen im Einzelnen beschreiben, so muss man sich allerdings im Klaren sein, dass sie innerhalb des dynamisierten literarischen Feldes mit anderen Rückkoppelungen verknüpft und deshalb nicht stabil sind. Aufnahmen dieses Feldes können deshalb immer nur Momentaufnahmen sein. Sie sind selbst Teil eines Praxiswissens, über das der professionelle Schriftsteller verfügen und das er durch den ständigen Kontakt mit der Praxis korrigieren und erweitern muss. Formuliert sind deshalb in den nächsten Abschnitten die institutionellen Rahmenbedingungen, durch die der Schriftstellerberuf im mitteleuropäischen Raum, vor allem in Deutschland am Beginn des 21. Jh.s definiert wird. Damit ist dann auch ein Anforderungsprofil für professionelle Schriftsteller umrissen (das Schriftsteller, die mit ihrem Schreiben kein Geld verdienen wollen bzw. kein Geld verdienen müssen, erst einmal ausdrücklich ausschließt). Insofern das literarische Feld aber als dynamisches Kraftfeld zu verstehen ist, sind damit keine letzten Gesetze festgeschrieben, sondern lediglich Orientierungspunkte, mit denen sich die Akteure innerhalb des Feldes auseinandersetzen müssen, um sich zu positionieren.

Rückkoppelung mit dem Verlag

Insofern der Schriftsteller auch in der digitalen Netzkultur immer noch durch die Publikation selbst verfasster Bücher definiert ist, ist für ihn der wichtigste Bezugspunkt auf dem literarischen Feld der Verlag (vgl. Plinke 2004). Nicht nur, weil er Honorare für die Manuskripte zahlt. Auch gibt er den Markennamen, mit dem der Autor auf dem Markt platziert wird. Mit diesem wird dem Autor symbolisches Kapital vorgeschossen: Denn der Verlagsname entscheidet bei Buchhändlern und auch bei Kritikern darüber, ob und wie ein Titel wahrgenommen und ob und wie er dann in den Verkauf

gelangt oder zur Rezension angenommen wird. Auch orientiert sich ein Großteil der Leser beim Kauf am Verlagsnamen. Von ihm schließen sie auf eine bestimmte Qualität von Literatur oder auf eine bestimmte Art der literarischen Unterhaltung. Folgerichtig können Schriftsteller ihre eigene Position und die Position anderer Schriftsteller über die Beobachtung des Literaturbetriebs als Verlagslandschaft bestimmen: sei es im Hinblick auf das literarische Profil (das sich bei einem Verlag aus der Gesamtheit aller Programme, aller lieferbaren Bücher, aller unter Vertrag stehenden Autoren und dem darauf abgestimmten Imagemarketing ergibt), sei es im Hinblick auf das Anerkanntsein und Wahrgenommenwerden in der literarischen Öffentlichkeit, sei es im Hinblick auf die Möglichkeiten, für die eigene Arbeit angemessene Honorare zu bekommen. Diese Selbstverortung findet nicht nur im Bezug auf die Verlagslandschaft statt. Sie setzt sich auch innerhalb eines Verlages fort. Da im jeweiligen Frühjahrs- oder Herbstprogramm immer mehrere Titel veröffentlicht werden, müssen sich Autoren darum bemühen, dass ihr Buch als sogenannter Toptitel beworben oder wenigstens mit einigen Anstrengungen des Marketings im Handel positioniert wird. In diesem Sinn entsteht eine Art Ranking zwischen den Autoren, bei dem sich über Platzierungen in den Programmvorschauen Trends bei der Verteilung von symbolischem Kapital ablesen lassen.

Der Verlag ist auch deshalb der wichtigste Bezugspunkt für den Schriftsteller, weil hier sein Manuskript betreut und (der Idee nach) optimiert bzw. so bearbeitet wird, dass es größere Chancen hat, auf dem Markt angenommen zu werden. Die persönliche Zuwendung, die man dabei vom Verlag erfährt oder nicht erfährt (und die andere erfahren oder nicht erfahren), wird von den Autoren als Ausdruck einer Wertschätzung gelesen und entsprechend auf die eigene Wertigkeit (bzw. die Wertigkeit der anderen) zurückgerechnet.

Galt bis über die Mitte des 20. Jh.s hinaus der Verleger als wichtigste Bezugsperson für den Autor, so ist mittlerweile der Lektor an seine Stelle getreten. Zwischen ihm und dem Autor baut sich im Idealfall eine intensive Arbeitsbeziehung auf, in der es um die konkrete Auseinandersetzung mit dem Text, um die Betreuung nach der Veröffentlichung

und um die Entwicklung neuer Buchprojekte geht. Diese Arbeitsbeziehung hält im günstigsten Fall einige Jahre, so dass Autor und Lektor sich als eine Art Projektteam verstehen können, das ein Stück der literarischen Karriere gemeinsam zurücklegt. Dass diese Idealfälle heute kaum noch realisiert werden, liegt nicht zuletzt daran, dass die Lektoren immer seltener Zeit haben, sich intensiv um die Optimierung der Manuskripte zu kümmern. Auch bauen die Verlage unter dem Zwang, Gewinne zu erwirtschaften, nur noch selten Autoren über längere Zeiträume und mehrere Bücher auf und lassen ihnen bei der Entwicklung ihrer literarischen Qualität nur noch selten genügend Zeit. Kann sich das erste Buch nicht auf dem Markt bewähren, wird immer schneller auf eine weitere Zusammenarbeit verzichtet. Entsprechend steigt der Druck. Denn nicht nur gilt für den Schriftsteller immer dringlicher, erfolgreiche Bücher zu schreiben. Sie müssen auch möglichst schnell geschrieben werden.

Rückkoppelung mit Literaturagenturen

Dass die Beziehungen zwischen Schriftsteller und Verlag nicht mehr so eng sind, liegt aber nicht nur am steigenden Profitdruck. Mit der Literaturagentur hat sich seit den 1990er Jahren eine Institution im literarischen Feld etabliert, die zwischen Verlag und Autor platziert ist und die Kräfteverhältnisse entscheidend verschiebt (vgl. Fischer 2001).

Literaturagenturen vermitteln im Auftrag von Autoren Manuskripte an Verlage. Für Autoren hat das gleich mehrere Vorteile. So müssen sie ihre Manuskripte bei Erstveröffentlichungen nicht an verschiedene Verlage senden, um dort prüfen zu lassen, ob es die notwendige Qualität erreicht und ins Programmprofil passt. Agenturen bieten die Manuskripte, deren Qualität sie vorab geprüft haben, nur Verlagen an, von denen sie glauben, dass die Titel in das jeweilige Programm passen, und von denen sie wissen, dass dort angemessene Honorare gezahlt werden. Ein weiterer Vorteil besteht für Autoren darin, dass die Agenten die Vertragsverhandlungen mit den Verlagen übernehmen, mit denen nicht nur das Honorar, sondern unter Umständen auch die Platzierung im Programm und die Bemühungen des Marketings festgelegt werden. Überdies

können auch weitere, noch ungeschriebene Manuskripte eines Autors vorab verkauft werden.

Da den Agenturen in der Regel etwa 10 bis 20 % vom vertraglich geregelten Honorar zustehen, haben sie Interesse, ihre Autoren möglichst gewinnbringend zu vermitteln. Genau das führt dazu, dass die intensiven Arbeitsbeziehungen zwischen Autor und Lektor sich nicht mehr unbedingt stabilisieren. Sobald andere Verlage für neue Manuskripte höhere Honorare zahlen, liegt es für die Agenturen nahe, ihre Autoren an den Meistbietenden weiterzuvermitteln.

Damit haben die Literaturagenturen das Selbstverständnis der Schriftsteller entscheidend verändert. Die begreifen sich entschiedener als selbstständige Unternehmer, die sich mit den Agenten eine Art werkvertraglich gebundenen Angestellten leisten, der einen Teil der Verwaltungs- und Verhandlungsarbeit übernimmt und, sofern die Zusage seitens des Verlages nachlässt, den notwendigen Druck macht bzw. nach Alternativen sucht. Mit einem Literaturagenten zusammenzuarbeiten, bedeutet für Schriftsteller also nicht, sich den Markt vom Leib zu halten. Im Gegenteil ist die Zusammenarbeit Ausdruck der fortwährend mitlaufenden Selbstbeobachtung als Kulturwarenproduzent, der Verstärkung braucht, um seine Produkte zu einem angemessenen Preis auf dem Markt veräußern zu können.

Der Erfolg, den die Literaturagenturen vor allem in der zweiten Hälfte der 90er Jahre des 20. Jh.s gehabt haben, hat dazu geführt, dass sie nunmehr – genau wie die Verlage – von einer nicht mehr zu bewältigenden Zahl von Autoren angefragt werden. In Reaktion darauf nehmen vor allem die renommierten Agenturen (Graf & Graf; Mohrbooks; Eggers & Landwehr – alle mit Sitz in Berlin) nur noch dann Autoren auf, wenn sie überzeugt sind, dass sich mit ihnen über einen längeren Zeitraum erfolgreich zusammenarbeiten lässt. Gerade diese große Nachfrage aber zeigt: Zu Beginn des 21. Jh.s muss die Zusammenarbeit von Schriftstellern und Literaturagenten als fester Bestandteil des Berufsbildes verstanden werden. Agenturen haben die Professionalisierung der Schriftsteller auf ein neues Niveau gehoben, von dem sich sowohl die Agenturen als auch die Schriftsteller fürs Erste kaum herunterhandeln lassen.

Rückkoppelung über Wettbewerbe, Preise, Stipendien

Eine Möglichkeit für Schriftsteller, sich vor allem mit symbolischem Kapital zu versorgen, ist die Teilnahme an Literaturwettbewerben. Hier treten Autoren im direkten Vergleich live vor Ort oder mit ihren eingesandten Texten gegeneinander an und werden von eigens ausgewählten Juroren prämiert. Die Wettbewerbe haben sich nicht zufällig während der Boom-Zeiten der jungen Literatur in den 1990er Jahren geradezu inflationär vervielfacht. Mittlerweile lässt sich von einem gut organisierten flächendeckenden Casting für Nachwuchsautoren sprechen, dem – mehr als zufällig – in anderen Medienbereichen ebenso flächendeckende Castings für Popstars und für Models parallel geschaltet sind. Die Inflation dieser Wettbewerbe ist Ausdruck der Tatsache, dass die einzelnen Abteilungen der Medienbranche laufend neue Gesichter, Stimmen und eben auch Autoren suchen. Der sogenannte *slam* (als Lese-Event, bei dem die Autoren an meist außergewöhnlichen Orten vor Publikum auftreten, indem sie ihre Texte innerhalb von drei bis fünf Minuten performen, um anschließend, meist von einer Publikumsjury, bewertet zu werden) hat diese Form des literaturbetrieblichen Castings auf die Spitze getrieben: Hier wird die reale Wettbewerbssituation der Schriftsteller auf dem freien Markt nachgestellt und ironisiert. Nicht zufällig sind aus solchen *slam*-Wettbewerben bereits Autoren hervorgegangen, die ihr Debüt bei einem renommierten Verlag veröffentlichen konnten (www.spokenwordberlin.net, 9.7.2007).

Mit dem *slam* verwandt sind die sogenannten Lesebühnen. Auch sie gehören zum subkulturellen Literaturbetrieb und haben sich ebenfalls in den 1990er Jahren etabliert. Hier treten pro Abend gleich mehrere Autoren miteinander und gegeneinander an und lesen aus Texten, die in der Regel kurz zuvor entstanden sind. Gefeierte wird der Dilettantismus, der über die Parodie literaturbetrieblicher Regeln eigene Qualitäten zu gewinnen sucht. Daraus hat sich ein Trend entwickelt. Den Auftritt bei einer Lesebühne haben deshalb nicht wenige Autoren als Testlauf für ernsthaftere Wettbewerbe wie etwa den in Berlin seit 1993 veranstalteten »Open Mike« verstanden (www.literaturwerkstatt.org,

9.7.2007). Eingeladen werden hier ausschließlich junge Autoren. Um sie zu hören, trifft sich jährlich der Literaturbetrieb. Anwesend sind Lektoren und Agenten, Kritiker und Schriftsteller, um den vorgelesenen Texten neueste Trends abzuhorchen und um Kontakte für Publikationen zu knüpfen. Hier lässt sich nicht nur eine zunehmende Professionalisierung gerade der jungen Literatur feststellen. Es lässt sich auch sehr genau sehen, wie wichtig es ist, über subkulturelle Wettbewerbe Bühnenerfahrung zu sammeln und damit die Qualität der Präsentation von Texten zu steigern.

Die Zunahme der Professionalisierungsdynamik lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass vor allem junge Schriftsteller, die erst kleinere Literaturpreise gewonnen haben, von Literaturagenten betreut werden. Galt der beim Wettbewerb in Klagenfurt seit 1977 vergebene Ingeborg-Bachmann-Preis lange Zeit als Schaulaufen für Nachwuchsautoren ohne Verlag, so reisen die Teilnehmer mittlerweile mit ihren Agenten an oder haben längst Verträge abgeschlossen und lesen beim Wettbewerb aus einem Manuskript, das in Kürze in Buchform veröffentlicht wird (<http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis>, 9.7.2007). In Reaktion auf diese Entwicklung wurde 1996 der parallel stattfindende Literaturkurs eingeführt, in dem die ganz jungen Autoren frei vom Wettbewerbsdruck lesen und an ihren Texten arbeiten sollten. Dass auch sie mittlerweile Vorgespräche mit Lektoren oder Agenten geführt haben oder während des Kurses führen, ist schon in den ersten Jahren nach Gründung des Kurses üblich geworden.

Während im Rahmen von Literaturwettbewerben um Aufmerksamkeit gekämpft wird, werden Literaturpreise in der Regel an Schriftsteller vergeben, die sich bereits auf dem Markt etabliert und in der literarischen Öffentlichkeit Anerkennung gefunden haben (www.literaturportal.de/psw.php, 9.7.2007; vgl. auch I.8.3). Auswahl und Nominierung bedeuten, je nach Dotierung und Renommee des Preises, dass sich der Betrieb dem Schriftsteller mit symbolischem und finanziellem Kapital zugleich zuwendet. Weil der Autor aber immer schon zumindest über symbolisches Kapital verfügen muss, um überhaupt preiswürdig zu erscheinen, steht das Preisverleihungssystem in der Bundesrepublik immer wieder unter Verdacht, ausgerechnet

jene Schriftsteller zu bevorzugen, die weder des symbolischen noch des finanziellen Kapitals bedürfen, weil sie bereits über beides verfügen. Tatsächlich gilt im Betrieb als Regel, dass Autoren preiswürdiger werden, je mehr Preise sie bereits bekommen haben. Problematisch erscheint das, wenn Autoren, die selbst Preise bekommen, in Jurys sitzen, um Preise an Autoren zu vergeben, die dann wiederum in Jurys sitzen, um andere Autoren zu prämiieren. Ebenso problematisch sind die persönlichen und geschäftlichen Kontakte von Autoren zu Kritikern, Verlegern und Mitarbeitern aus den verschiedenen Institutionen des Literaturbetriebs, die häufig für solche Jurys nominiert werden. Da die (nicht zu versteuernden) Preisgelder für Schriftsteller ein wichtiger Bestandteil des Lebensunterhalts sind, macht sich hier das Networking und die Operationalisierung des Wissens um die Mechanismen des Literaturbetriebs für Schriftsteller bezahlt. Das heißt allerdings nicht, dass nur die begabtesten Netzwerker die meisten Preise bekommen. Gerade weil das literarische Feld als Kräftefeld in Bewegung ist, herrschen hier Gesetzmäßigkeiten, die nicht genau vorausberechnet werden können: So werden zuweilen Außenseiter bevorzugt, Debütanten in den Mittelpunkt gerückt oder die stillen Arbeiter geehrt, die jenseits des Betriebs vor sich hinbasteln.

Gleichwohl lohnt es sich für Schriftsteller, sich bei der Vergabe von Preisen ins Spiel bringen zu lassen und sich mit erworbenen Preisen zu schmücken, um etwas sicherer mit weiteren Zuwendungen vom literaturbetrieblichen Förderungssystem rechnen zu können. Das betrifft auch die Bemühungen um Stipendien (www.uschtrin.de/stip.html, 9.7.2007). Auch hier gilt die Formel: Wer bereits Stipendien bekommen hat, hat große Chancen, weitere Stipendien zu bekommen.

Werden Preise für eine bereits erbrachte Leistung vergeben, so werden Stipendien für etwas gezahlt, was erst noch entstehen muss: für einzelne Texte oder ganze Bücher, für größere literarische Projekte, für den Aufenthalt an einem bestimmten Ort, für eine Reise oder Recherche, die im Vorfeld einer neuen literarischen Arbeit notwendig wird. Während für den Wettbewerb der vorgelegte Text und für den Preis das bereits akkumulierte symbolische Kapital wichtig ist, zählt dementsprechend

bei der Bewerbung um Stipendien immer auch die Qualität des Projektentwurfs. Entsprechend ist das Genre, in dem man hier als Schriftsteller brillieren muss, das Exposé.

Da Stipendien meist nicht auf einen Schlag ausbezahlt, sondern in Monatsgaben überwiesen werden, ähneln sie noch am ehesten einem Gehalt, das der Schriftsteller für seine Arbeit erhält. Zurückzahlen muss man das Stipendium nicht. Auch dann nicht, wenn die im Exposé projektierte Arbeit nicht erledigt wird. Gleichwohl nützt es dem eigenen Ruf, wenn man zumindest Teile davon mit Hinweis auf den Stipendiengeber publiziert. Die Nennung der jeweiligen Institutionen in Druckwerken gilt als die eigentliche Form der Rückzahlung, über die man die Aussichten auf neue Stipendien und damit die Aussicht auf die Fortsetzung einer kontinuierlichen Finanzierung entscheidend steigern kann.

Rückkoppelung über Zeitungen, Zeitschriften, Foren im Internet

›Zwischen‹ den Büchern veröffentlichen viele Schriftsteller kleinere Erzählungen, Romananfänge oder Kapitelauszüge aus neuen Manuskripten, einzelne Gedichte in Anthologien oder literarischen Zeitschriften. Über die Publikation solcher Texte kommen Schriftsteller nicht nur schneller zu Geld. Auch können sie durch das regelmäßige Erscheinen von Texten zeigen, dass sie an etwas arbeiten, was auf einen größeren literarischen Projektzusammenhang schließen lässt.

Selbst zu publizieren ist dabei attraktiver, als andere Texte herauszugeben. Tendenziell nimmt die Bereitschaft ab, literarische Zeitschriften zu gründen, um sich mit eigenen ästhetischen Programmen auf dem literarischen Feld zu positionieren. Auch finden sich kaum noch Verlage, die sich auf die Finanzierung literarischer Zeitschriften einlassen, da sich mit ihnen kaum Geld verdienen lässt. Zum anderen geht der Trend auf dem literarischen Feld spätestens seit den 1980er Jahren nicht mehr in Richtung Gruppenbildung und Manifestkultur. Die Schriftsteller kümmern sich weniger um die Organisation im Kollektiv als um die individuelle Gestaltung der eigenen schriftstellerischen Berufstätigkeit.

Lukrativer ist es, statt in Literaturzeitschriften in den Wochenendbeilagen von Zeitungen oder in Zeitschriften zu veröffentlichen, auch wenn dort der Platz im Zuge der Zeitungskrisen für literarische Experimente zusehends verkleinert wird. Ist man prominent genug, geht es bei solchen Anfragen aber nicht nur um literarische Texte. Dann wird man auch als Beobachter und Kritiker der Gesellschaft, als Spezialist fürs Allgemeine gebucht. In solchen Fällen schreiben Autoren Statements oder Essays zu (kultur-)politischen Themen, kommentieren Ereignisse, stellen sie in den Kontext größerer kultureller Entwicklungen, schreiben Jubiläumstexte oder Nachrufe auf Kollegen oder andere Künstler, rezensieren zuweilen auch die Bücher anderer Autoren. Viele Schriftsteller schreiben derart häufig für die Kulturteile von Zeitungen und Zeitschriften, dass nicht mehr genau zu entscheiden ist, ob sie nicht eigentlich Kulturjournalisten sind, die auch Romane publizieren. Einige Schriftsteller verstehen sich ohnehin als Grenzgänger, die Journalismus und Literatur und die ganz unterschiedliche Schreibweisen nicht nur zur Querfinanzierung nutzen, sondern programmatisch verbinden. Gleichwohl gehört ganz grundsätzlich zum Schriftstellerberuf die Bereitschaft, für unterschiedliche Medien zu arbeiten, um sich einen angemessenen Lebensunterhalt verdienen zu können. Auch hier gilt es, sich Netzwerke zu erarbeiten, über die man gut an Aufträge von Zeitungs-, Zeitschriften- oder Radioredaktionen kommt bzw. den Redaktionen eigene Texte anbieten kann.

Wie nachdrücklich Schriftsteller über die Honorierung hinaus auch ihre Prominenz mit solchen Texten fördern können, hängt ab vom Stellenwert des Forums, in dem sie veröffentlicht bzw. gesendet werden. Und abhängig ist es auch von der Anzahl der Leser, die den Beitrag wahrnehmen. Grundsätzlich gilt in der derzeitigen Medienkonkurrenz: Print zählt (und zahlt) mehr als Online. Da im Netz eine große Zahl von literarischen und literaturkritischen Foren existiert, die nur in wenigen Fällen professionell geführt werden, stehen Veröffentlichungen im World Wide Web immer noch im Verdacht, Teil eines großen, zumeist von Dilettanten erzeugten Rauschens zu sein. Einzig durch die Einrichtung und kontinuierliche Ergänzung einer literarisch und im Hinblick auf das Design innovati-

ven Seite im WWW oder durch die Platzierung eines Artikels auf einer gerade »angesagten« bzw. von professionellen Redaktionen betreuten Seite lässt sich symbolisches Kapital akkumulieren. Literarische Prominenz aber ist über die kontinuierliche Präsenz des eigenen Namens im Netz und eine entsprechende Anzahl von Treffern bei der Suchmaschine Google allein noch nicht zu begründen.

Dasselbe gilt für die Wahrnehmung durch die Kritik. Auch hier zählt die Erwähnung eines Autornamens in gedruckten Zeitungen, Zeitschriften und Magazinen mehr als Besprechungen in einem der literaturkritischen Foren im Netz. Jedenfalls im Hinblick auf das symbolische Kapital. Im Hinblick auf die Verkaufszahlen hat man dagegen längst festgestellt, dass sogenannte Kundenrezensionen auf den Seiten von Online-Buchhandlungen oder auf den Rezensionsseiten von Laien-Zeitschriften einem Buch oder Autor zu enormer Popularität verhelfen können.

Für Schriftsteller bleibt die Kritik so oder so ein wichtiges Instrument zur Selbstbeobachtung. Was wie häufig und in welchem Umfang andere über das neue Buch, über einen Werkzusammenhang oder über die Person eines Schriftstellers schreiben, zeigt an, wie prominent man in der literarischen Öffentlichkeit wirklich ist. Zugleich sind Rezensionen – ob es Verrisse oder Lobeshymnen sind – Anzeigen, die Werbung für ein Buch schon allein dadurch machen, dass sie es aus der Masse an Neuerscheinungen herausheben. Schließlich sind die Anzahl der Rezensionen und die Qualität der Foren, in denen sie erscheinen, ein notwendiges Hilfsmittel bei Vertragsverhandlungen mit Verlagen. Die Pressemappe gehört deshalb zu den wichtigsten und doch zugleich am meisten unterschätzten Teilen des Werkzusammenhangs professioneller Schriftsteller.

Schriftsteller können allerdings kaum direkten Einfluss darauf nehmen, ob sie rezensiert werden. Zwar steht auch hier der Betrieb latent unter Verdacht, Netzwerke zu bilden, in denen Kritiker mit Autoren geheime Bündnisse zur Lenkung von symbolischem und finanziellem Kapital schließen. Aber die entscheidenden Weichen, die den Weg zum Rezensiertwerden bestimmen, werden auf komplexere Weise gestellt. Entscheidend für die Mobilisierung von Aufmerksamkeit ist der Name

des Verlages, in dem ein Buch erscheint. Entscheidend sind auch die Werbestrategien eines Verlags (z. B. die Vorabversendung von Leseexemplaren), die Beziehungen des Literaturagenten zu Zeitungen und Kritikern, die Aktualität bzw. Trendnähe des Themas oder der Schreibweise. Nicht zuletzt ist es die allgemeine Präsenz des Autors und seines Namens in der literarischen Öffentlichkeit. Bücher, zu deren Erscheinen der Autor parallel eine Debatte initiiert oder auf spektakuläre Weise in den Medien erscheint, haben auf jeden Fall größere Chancen, in den Feuilletons und auf den Rezensionseiten wahrgenommen zu werden als Bücher, die in den Programmvorschauen weit hinten schweigend auf dem Markt abgeliefert werden.

Für den professionellen Schriftsteller bleibt diese Form der Aufmerksamkeitslenkung eine Art Geheimwissenschaft, in der man meist nur mit zum Teil sehr aufwendigen Versuchen und Fehlern weiterkommt. Allerdings werden alle weiteren Versuche vom Wissen angetrieben, dass das Platziert-, Genannt- und Zitiertwerden in der literarischen Öffentlichkeit zu den wichtigsten Indikatoren der eigenen Wirkung gehören und den eigentlichen Energiekern bilden, aus dem heraus Schriftstellerkarrieren in Bewegung gehalten werden.

Rückkoppelung über körperliche und stimmliche Präsenz

Einen wichtigen Teil ihres Lebensunterhalts verdienen Schriftsteller mit Lesungen (vgl. Böhm 2003). Am lukrativsten, wenn auch am anstrengendsten, ist die Lesereise, auf der ein Autor von Stadt zu Stadt fährt, um in Theatern, Literaturhäusern, Buchhandlungen, Gemeindehäusern, Literaturcafés, Volkshochschulen oder Schulen ein neues Buch vorzustellen. Lesungen dieser Art werden meist über den Verlag gebucht, der dann auch die Termine und die Reiseroute zusammenstellt. Mit erfolgreichen Büchern können Autoren ein oder zwei Monate auf Tour sein. Dazwischen folgen sie Einladungen auf Festivals, Podiumsdiskussionen oder Kulturveranstaltungen. Das Honorar richtet sich nach der Prominenz des Autors. In der Regel werden für Lesungen mindestens 200 Euro gezahlt. Bekannte Schriftsteller lassen sich über ihre Agentu-

ren aber auch schon mal für mehrere tausend Euro buchen (vgl. Reifsteck 2005).

Seit Beginn des 20. Jh.s ist das allgemeine Interesse an Lesungen stark gestiegen. Schon in den 1920er Jahren gehörte der öffentliche Auftritt fest zum Schriftstellerberuf. Seit Autoren von der Presse als Person (in Porträts, Homestories, Interviews und immer wieder über die Fotografie) in den Mittelpunkt gerückt werden, wird die seit dem Ende des 18. Jh.s gepflegte Kultifizierung des Schriftstellers in eine moderne Medien- und Öffentlichkeitsarbeit übersetzt. In ihrem Sog entsteht das Bedürfnis, den lediglich medial inszenierten Schriftsteller auch live und persönlich zu erleben. Dass man ihn sehen, vielleicht berühren, auf jeden Fall aber hören kann, verbürgt in einer zunehmend virtualisierten Kultur die Realität und die Präsenz der kreativen Persönlichkeit. Seit den 1990er Jahren gibt es immer mehr Literaturfestivals, die sich auf dieses Bedürfnis einstellen.

Im Zuge der oft als ›Eventisierung‹ oder ›Festivalisierung‹ kritisierten Entwicklung hat sich die Lesung grundlegend gewandelt. Immer mehr Organisatoren und Autoren verstehen ihre Veranstaltungen als Shows, bei denen es nicht mehr nur um die Präsentation eines Textes geht, sondern darum, die Zuschauer gut zu unterhalten. Das schließt die Inszenierung der körperlichen Präsenz und die entsprechende Stimmführung ebenso ein wie die Erweiterung der Lesung durch unterhaltsame Rahmenprogramme (Musik- und Videoperformances, Partys, ein Essen mit dem Autor) oder ihre Ergänzung durch Zwischenstücke, bei denen andere Medien eingesetzt, Gäste eingeladen oder der direkte Kontakt mit dem Publikum gesucht wird. Wenn im Anschluss an solche Lesungen das neue Buch verkauft und signiert wird, so dient es vor allem als Ergänzungsmedium zur Show, mit dem man sich später noch einmal die reale Präsenz des Autors imaginieren kann.

Dass der Schriftsteller in der Medienkultur auch davon leben kann, vor Publikum live oder in Fernsehshows aufzutreten, hat zu einer verstärkten Selbstreflexion des eigenen Erscheinungsbildes geführt. Der Schriftstellerberuf wird folgerichtig um den Beruf des professionellen Performers als Selbst- und Textdarsteller erweitert. Schriftsteller müssen deshalb nicht nur gute Literatur schreiben, wenn

sie erfolgreich sein wollen. Sie müssen sich auch auf ansprechende Weise selbst inszenieren, um für Lesungen nachgefragt und in den Medien platziert zu werden. Der Boom der Vorlesekultur führt dazu, dass vor allem junge Autoren von Beginn an die Selbst- und Textinszenierung gewohnt sind und als Teil ihres Berufsverständnisses internalisieren.

Die verstärkte Rückkoppelung des Selbstverständnisses der Schriftsteller mit ihrem eigenen Medienbild hat noch einmal einen weiteren Professionalisierungsschub ausgelöst. Im Moment des Auftretens gleicht sich der Schriftsteller jenen Berufsbildern an, die ihm über die Medien von Stars aus der Popmusik (und natürlich längst auch aus dem Bereich der E-Musik) und der Kinobranche vorgeführt werden. Nicht zuletzt deshalb haben sich sogenannte Popautoren in den 1990er Jahren nachdrücklich als »Mitarbeiter der Unterhaltungsindustrie« (Stuckrad-Barre) verstanden, die ohne eine Einübung in die Regeln des literarischen Feldes ihr eigenes kreatives Potenzial nicht entfalten können.

Die Ausbildung der Schriftsteller

Betriebshandbücher und Schreibratgeber

Wer sich als Schriftsteller mit den Regeln des literarischen Feldes bekannt machen will, kann auf ein breites Spektrum von Einführungsbüchern zurückgreifen, die detailliert über einzelne Institutionen, Strukturen, Handlungs- und Rollenmuster informieren: vom Sinn und Zweck der Literaturagentur über das richtige Anschreiben für Lektoren bis zum Selbst-Marketing für Autoren. Es gibt Verlage (Autorenhaus, Berlin; Uschtrin, München) oder Reihen (Zweitausendundeins, Köln), die sich auf solche Ratgeber für Schriftsteller konzentrieren. Viel wird dabei in Übersetzung aus dem Amerikanischen herausgegeben; zum Teil werden auf dem deutschsprachigen Markt Bücher zu Bestsellern, die in den USA zehn bis zwanzig Jahre zuvor erschienen sind. Tatsächlich entspricht das der Verspätung, mit der in Deutschland das professionell orientierte literarische Schreiben populär geworden ist.

Längst gibt es aber aktuellere Publikationen, die auf die Verhältnisse des deutschsprachigen Litera-

turmarkts zugeschnitten sind. So sind im *Deutschen Jahrbuch für Autoren/Autorinnen* Beiträge von Schriftstellern aus allen Sparten abgedruckt, die über spezifische Probleme und Möglichkeiten ihres Berufs schreiben. Ergänzt wird das durch eine jährlich aktualisierte Liste von Adressen, über die man nicht nur flächendeckend Kontakt zu den Verlagen für literarische Texte, Theaterstücke, Hörspiele und Drehbücher, sondern auch zu den Agenturen und Zeitschriftenredaktionen bekommt. Informiert wird man darüber hinaus über die Förderungsprogramme der Literaturbüros, Literatur- und Künstlerhäuser, über Literaturpreise und Stipendien, Veranstaltungen und Leseförderungen, Adressen und Sendedaten von Literaturformaten im Fernsehen und Rundfunk und schließlich über Rechts- und Honorarfragen.

In Buchhandlungen stehen diese Publikationen Rücken an Rücken mit Büchern, die in die Techniken des literarischen Schreibens einführen. Auch hier hat sich ein breites Spektrum entwickelt. Neben den Anweisungsbüchern, die eine starke Orientierung des literarischen Schreibens an den kulturindustriellen Formaten und Erzähltechniken, vor allem dem Kinofilm, empfohlen haben, waren in Deutschland insbesondere jene Ratgeber einflussreich, die ihren Ausgangs- und Zielpunkt in der therapeutischen Praxis haben. Sie konzentrieren sich auf einen inneren Kern des Menschseins, den es über die Anregung der Fantasiearbeit freizulegen und in eine unentfremdete kommunikative Praxis (mit anderen, mit sich selbst) zu überführen gilt.

Als auf eine solch existenzielle Weise hilfreich verstehen sich derzeit nur noch wenige Schreibratgeber. Statt auf innere Kerne konzentrieren sie sich als Dienstleistungsangebote auf verschiedene Schreibmotive und -anlässe: Neben Romanen und Erzählungen im Allgemeinen gibt es Bücher für das autobiografische Schreiben, das Schreiben von erotischen Texten, Tagebüchern und Gedichten, Krimis und Liebesromanen oder das Schreiben in Cafés. An diesem differenzierten Angebot und der großen Nachfrage nach Betriebshandbüchern, Schreibratgebern und Autoren- und Werkstattbüchern lässt sich ablesen, dass sich mit dem Professionalisierungsschub, den das literarische Schreiben am Ende des 20. Jh.s noch einmal erfahren hat, ein

stärkeres Bewusstsein von der ›Machbarkeit‹ der Literatur auf dem literarischen Feld durchgesetzt und alle Facetten des Schriftstellerberufs erfasst hat. In den Vordergrund rückt dabei die technische Seite der Literatur. Für das literarische Feld heißt das: Es setzt weniger auf die Verdeckung der komplexen Prozesse der Literaturproduktion. Es legt die Matrix der Produktion offen und stellt sie zur Operationalisierung zur Verfügung.

Die Schriftsteller und die Universität

Viele Schreibratgeber, die auf dem deutschen Markt in Übersetzung angeboten werden, haben Autoren geschrieben, die als Dozenten an amerikanischen oder englischen Universitäten *creative writing*-Kurse leiten. Dort hat das universitäre literarische Schreiben eine Tradition, die bis ans Ende des 19. Jh.s zurückreicht. Entwickelt hat es sich als Kurseinheit, mit der die Defizite des herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Unterrichts behoben werden sollten. Über den direkten Bezug zur Schreibpraxis wollte man die Machart und Funktionsweise literarischer Texte erlebnisreicher und damit umfassender nachvollziehen können. Recht schnell haben sich aus diesen Zusammenhängen eigene Literaturszenen entwickelt, die ebenso schnell erfolgreiche Autoren hervorbringen. Bis in die 1930er Jahre haben sich in den USA bereits 41 Colleges und Universitäten auf ein solches Ergänzungsprogramm für die Literaturwissenschaft eingelassen. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden fast überall *creative writing*-Kurse eingerichtet. In den 1960er Jahren wird das Kreative Schreiben zum Leitbegriff einer auf persönliche Erfahrung der Studierenden ausgerichteten Pädagogik, die die schriftliche Geläufigkeit zunächst einmal generell fördert. Längst geht es nicht mehr allein ums literarische Schreiben, sondern um die Förderung der Schreibkompetenz. Gleichzeitig differenzieren sich Schreibkurse aus, in denen es zielgerichtet um die Literaturproduktion geht, zunehmend auch mit dem erklärten Ziel, die Grundlagen für eine Karriere im Literaturbetrieb zu legen. Als Dozenten werden dafür meist Autoren eingeladen, die sich den Textproben der Studierenden nicht mit einem vorgegebenen Regelwerk nähern, sondern sie aus ihrer Per-

spektive, also aus dem Horizont der eigenen Werkstatt heraus lesen, analysieren und Vorschläge zur Optimierung machen (vgl. Glindemann 2001).

Die *creative writing*-Programme sind an den amerikanischen Universitäten derart erfolgreich, dass vielfach beklagt wird, sie hätten das literarische Leben nicht nur über Gebühr akademisiert und intellektualisiert, sondern auch alle anderen Formen des literarischen Lebens außerhalb der Universität ausgetrocknet. Besonders aus der europäischen Perspektive wird dem *creative writing* vorgeworfen, es sei nicht auf die Einübung in die Arbeit des Dichters, sondern auf die Ausbildung von Kulturwarenproduzenten angelegt, die eine bestimmte, gut verkäufliche Art von Literatur schreiben.

Die Adaption des Kreativen Schreibens an deutschen Universitäten haben allerdings andere Bedenken verhindert. Zum einen wurde hier viel grundsätzlicher die Lehr- und Lernbarkeit des literarischen Schreibens bestritten, zum anderen war im Konzept der Literaturwissenschaften, insbesondere der Germanistik, keine Anschlussstelle für die Schreibpraxis vorgesehen. Erst durch die in den 1970er Jahren neu entwickelte Aufsatzlehre und die kommunikative Wende in der Ausbildung für das Schulfach Deutsch wurde die Bedeutung der Schreibkompetenz für die Entwicklung der (kindlichen) Persönlichkeit entdeckt. Ende der 1970er Jahre wurden auch an den Universitäten (FU Berlin 1975/76, Konstanz 1976, Göttingen 1977) Schreibseminare eingerichtet. Die waren allerdings noch nicht in die Curricula integriert und sollten viel eher eine frei schwebende Selbsterfahrung zwischen Therapie und politischem Engagement ermöglichen. Die in Deutschland so erfolgreiche ›Schreibbewegung‹, die sich dezidiert für die expressiv-therapeutische Selbsterfahrung und gegen die Orientierung am Literaturbetrieb ausspricht, hat in den 1980er Jahren nicht nur ihr Programm für ein Verständnis vom Kreativen Schreiben durchgesetzt. Sie hat auch maßgeblich die Lehr- und Lernpraxis in den Schreibseminaren an den Universitäten beeinflusst. Das aber hatte zur Folge, dass Kurse dieser Art kaum ernst genommen, allenfalls als Zusatzangebote geduldet, keineswegs aber mit der Wissenschaft in Verbindung gebracht werden durften.

Die Gründung des Studios Literatur und Theater an der Universität Tübingen als Ergänzung zum Studium der Allgemeinen Rhetorik markiert zu Beginn der 1990er Jahre eine Wende: Hier wird das Kreative Schreiben durch die Verbindung mit der Lehre der Rhetorik aus einer Tradition heraus definiert, die bis in die Antike zurückgeht und die sich explizit nicht über die Orientierung an innerer Eigentlichkeit, sondern über die leser- bzw. hörerorientierte Arbeit am Text definiert (<http://www.uni-tuebingen.de/Studio-Literatur-Theater>, 9.7.2007). Weil hier das literarische Schreiben als Teil der Rhetorik verstanden wird, ohne auf den bloßen Vollzug von Regeln reduziert zu werden, entsteht ein Spannungsfeld, das wissenschaftlich kontextualisiert ist und zugleich kreative Spielräume lässt.

Neben der Wiederentdeckung (und Dekonstruktion) der Rhetorik wird das Kreative Schreiben an den Universitäten in den 1990er Jahren maßgeblich durch drei Entwicklungen neu begründet: Erstens fördert das kulturwissenschaftliche Interesse an den diskursiven Entstehungsbedingungen kultureller Zusammenhänge das Interesse an der Gemachtheit und der Machbarkeit literarischer Texte. Zweitens führt die deutlichere Praxisorientierung der Geisteswissenschaften dazu, dass die sogenannten Angewandten Literaturwissenschaften, Kulturwissenschaften oder Medienwissenschaften immer auch Schreibseminare und Publikationsforen organisieren, in denen die Studierenden Schlüsselkompetenzen für das spätere Berufsleben entwickeln sollen. Drittens erscheint der Literaturbetrieb aufgrund der in den 1990er Jahren einsetzenden verstärkten Nachfrage nach jungen Autoren und nach neuen Manuskripten auch als ein Berufsfeld, für das die Literaturwissenschaften ausbilden könnten.

Auch wenn die Aussichten auf diesem Berufsfeld nicht die besten sind, hat sich die kulturwissenschaftliche Orientierung, die Praxisorientierung und damit die Verpflichtung, den Studierenden auch das literarische oder kulturjournalistische Schreiben beizubringen, in den Literaturwissenschaften fest etabliert. Etabliert hat sich damit auch ein literaturwissenschaftlicher Bezug zu Fragen der literarischen Praxis und der Gegenwartsliteratur, wie er bis in die 80er Jahre des 20. Jh.s nicht denkbar war. Wenn viele Autoren früher irgendwann

einmal Germanistik studierten, um dann später Schriftsteller zu werden, mussten sie das, was sie im Studium gelernt hatten, möglichst schnell vergessen, um sich eine neue Weise des Umgangs mit Texten aneignen zu können. Dagegen haben sich die Schnittstellen zwischen literaturwissenschaftlichem Studium und schriftstellerischer Praxis in den letzten Jahren so weit entwickelt, dass man von einer echten Schriftstellerausbildung zwar nur in wenigen Bereichen sprechen kann, dass aber die Möglichkeiten, die Ausbildung auch für die spätere Arbeit als Schriftsteller zu nutzen, immerhin erheblich gestiegen sind (vgl. Porombka 2006).

Dass mit dem Deutschen Literaturinstitut an der Universität Leipzig und dem Studiengang »Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus« an der Universität Hildesheim in Deutschland gleich zwei Studiengänge etabliert worden sind, in denen erklärtermaßen Schriftsteller ausgebildet werden, ist nicht allein als logische Konsequenz der Veränderungen des Buchmarktes, der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Literaturwissenschaft und ihrer zunehmenden Praxisorientierung zu verstehen (<http://www.uni-leipzig.de/dll>, 9.7.2007; www.kreatives-schreiben-hildesheim.de, 9.7.2007). Auch zeigt sich, dass sich die literaturwissenschaftliche Ausbildung und Forschung derart ausdifferenziert, dass es nunmehr auch die Möglichkeit (und in Zukunft wohl immer mehr Möglichkeiten) gibt, über die Einübung in das literarische und kulturjournalistische Schreiben eine Schreibpraxis zu entwickeln, die wissenschaftlich reflektiert wird und auf die Wissenschaft zurückwirkt.

Im Hinblick auf den Beruf des Schriftstellers handelt es sich bei der Einrichtung solcher Studiengänge vor allem erst einmal um eine Normalisierung, durch die nun auch für diesen Bereich etwas institutionalisiert wird, was für die bildenden Künste, den Film, den Tanz oder das Theater völlig selbstverständlich ist. Auch hier werden besonders Begabte gefördert, indem man mit ihnen bestimmte Techniken trainiert, sie in den historischen Kontext und die medialen Wirkungsbedingungen ihrer Kunst einweist, den Umgang und die Beobachtung anderer Werke lernt, gemeinsam die Entwicklung neuer künstlerischer Projekte betreibt und in ihrem spezifischen Prozess reflektiert, kritisiert und optimiert.

Dass sich aber all das nicht ausschließlich im Rahmen der reinen Arbeit am literarischen Text umsetzen lässt, liegt auf der Hand: Insofern der Schriftstellerberuf nicht allein über das Schreiben definiert ist, müssen solche Studiengänge immer auch mit der Geschichte, der Gegenwart und den zukünftigen Möglichkeiten des literarischen Feldes bekannt machen und selbst Projekte gestalten, in denen diese Möglichkeiten erprobt werden können. Schriftstellerische Fähigkeiten müssen deshalb ebenso gefördert werden wie Schlüsselqualifikationen der Literatur- und Kulturvermittlung.

In diesem Sinn folgen die eingerichteten Studiengänge einem Trend, der das gesamte literarische Feld am Ende des 20. Jh.s erfasst hat: Denn auch hier wird die Matrix der literarischen Produktion offengelegt und zur Operationalisierung zur Verfügung gestellt. Dass dabei dann – wie Kritiker befürchtet haben – immer dieselben Texte herauskommen, weil die Studierenden immer in dieselben Regeln eingewiesen werden, ist schon allein deshalb nicht wahrscheinlich, weil sich diese Art des Schreibenlernens nicht nach festen Regeln richtet, sondern aus der Eigendynamik der Werke einerseits und der komplexen Dynamik des literarischen Feldes andererseits herausgelesen und experimentell in neue Entwicklungen übersetzt werden muss.

Wo das literarische Schreiben im Hinblick auf die Ausbildung zum Schriftstellerberuf integriert wird, stellt die Literaturwissenschaft deshalb auf die Beobachtung von Möglichkeiten, also auf die Erforschung von Kreativität und Innovation um. Ob alle Absolventen solcher Studiengänge große Schriftsteller werden, mag bezweifelt werden. Dass sie gute Autoren werden, die in der Lage sind, größere Textprojekte zu entwickeln und Herausforderungen in medialen Kontexten kreativ zu lösen, ist dagegen mehr als wahrscheinlich. Dass sich die meisten Schriftsteller weiterhin autodidaktisch in ihren Beruf einfühlen und ihn für sich zum Teil auch neu entwerfen werden, steht dagegen fest. Fest steht auch, dass sie alle im literarischen Feld arbeiten werden. Und damit steht dann eben auch fest, dass dort – auch in Zukunft – statt Naivität die Abgeklärtheit als Wissen um die Funktionsprinzipien von Markt und Betrieb gefragt sein wird.

Literatur

- Böhm, Thomas: *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen.* Köln 2003.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt a.M. 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft.* Konstanz 2001.
- Fischer, Ernst: *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?* Wiesbaden 2001.
- Friebe, Holm/Lobo, Sascha: *Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder Leben jenseits der Festanstellung.* München 2006.
- Glindemann, Barbara: *Creative Writing: zu den kulturellen Hintergründen und zum literaturwissenschaftlichen und institutionellen Vergleich zwischen England, USA und Deutschland.* Frankfurt a.M. u. a. 2001.
- Haslinger, Josef/Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren.* Frankfurt a.M. 2006.
- Heinrichs, Werner: *Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film.* Bielefeld 2006.
- Holm-Hadulla, Rainer M.: *Kreativität. Konzept und Lebensstil.* Göttingen 2004.
- Jessen, Joachim u. a.: *Literaturagentur. Erfolgreiche Zusammenarbeit Autor – Agent – Verlag.* Berlin 2006.
- Mohl, Nils: *High & Low Level Lit-Bizz. Über den Berufs- und Karrierestart von Schriftstellern heute.* Hamburg 2006.
- Ortheil, Hanns-Josef: Schreiben unterrichten. Kleine Typologie literarischer Grunddispositionen. In: *Kursbuch* 153 (2003), 53–65.
- Plinke, Manfred: *Handbuch für Erstautoren. Wie ich mein Manuskript anbiete und den richtigen Verlag finde.* Berlin 2004.
- Porombka, Stephan: Abgewandt. Angewandt. Zugewandt. Über die Beziehung von Literaturwissenschaft und Kreativem Schreiben. In: *ZfG. Neue Folge*, XVI. Jg., 3 (2006), 597–609.
- Reifsteck, Peter: *Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen. Konzeption, Organisation, Öffentlichkeitsarbeit.* Grafeneck 2005.
- Schütz, Erhard u. a. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen.* Reinbek bei Hamburg 2005.
- Tieger, Gerhild/Plinke, Manfred (Hg.): *Deutsches Jahrbuch für Autoren, Autorinnen 2005/2006.* Berlin 2005.
- Zembylas, Tasos: *Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin.* Wiesbaden 2004.

Stephan Porombka