

ALESSANDRA GOGGIO

Klassiker von heute: Literaturpreise als kanonbildende Instrumente

Das literarische Feld Deutschlands wurde lange durch eine Spaltung zwischen West und Ost geprägt, die man nun zu überwinden versucht. Seit der Wende wird nämlich an Mechanismen gearbeitet, die zu einer friedlichen Wiedervereinigung des Literaturbetriebs beitragen können, wie z. B. die Einführung zweier neuer Literaturpreise, und zwar des Deutschen Buchpreises und des Preises der Leipziger Buchmesse. Die beiden haben sich von Anfang an dank des Publikumserfolgs der ausgezeichneten Werke als kanonbildende Instanzen durchgesetzt, die die Richtlinien sowohl des Buchmarktes, als auch der Literaturkritik, stark beeinflussen. Es wird im folgenden Beitrag versucht, durch eine gründliche Analyse der Mechanismen dieser Preise, ihre Rolle als politisch-ökonomische Vorrichtungen, nämlich als „agent in the cultural economy“ (ENGLISH 2005), zu untersuchen. Darüber hinaus wird auch erforscht, wie diese zwei Ehrungen, die Aufnahme einzelner Werke in den herrschenden Kanon ermöglichen oder wesentlich erleichtern, indem sie als materielles Mittel eines „invisible-hand Phänomens“ (WINKO 2002) fungieren, und wie sie zur Produktion von Texten, die als ‚Klassiker von heute‘ bezeichnet werden könnten, beitragen.

1. Das neue literarische Feld nach 1989

Wenn man an das Jahr 1989 denkt, fällt einem sofort eines ein: der Fall der Berliner Mauer und im darauffolgenden Jahr die Wiedervereinigung Deutschlands. Das bedeutungsvolle Ereignis des 20. Jahrhunderts wird oft in einem positiven Licht gesehen, wobei der feierliche Aspekt wesentlich überwiegt und die materiellen Schwierigkeiten, die bei der Vereinigung zwei verschiedener Staaten auftraten, sehr oft in Vergessenheit geraten. Was nämlich ein kumulativ-einschließender Prozess hätte werden sollen, der die Eigenschaften der beiden politischen, sozialen und kulturellen Realitäten berücksichtigt und in die Berliner Republik aufnimmt und valorisiert, wurde lediglich zu einer subtilen und fast heimtückischen Machtausbreitung der westdeutschen Strukturen und Institutionen auf das Gebiet der ehemaligen DDR. Dieses Schicksal widerfuhr ebenfalls dem ostdeutschen literarischen Feld: Schon 1990 prophezeite unter

anderen Jurek Becker das baldige Verschwinden nicht nur der Literatur der DDR, sondern auch des ostdeutschen Literaturbetriebs sowie dessen unwillkürliche Aufnahme in das westdeutsche literarische System (BECKER 1990: 364). Sprach Becker eher von einem symbolischen Aussterben der ostdeutschen Literatur und ihrer Produktions- und Vermittlungsinstitutionen, so wurde jedoch die Abwicklung des ostdeutschen Literaturbetriebs auf sehr materielle und manchmal auch brutale Weise vollzogen: Als Beispiel des gewaltsamen Zerstörungsprozesses eines bis dahin autonomen literarischen Feldes sei hier an die ‚Büchervernichtung‘ erinnert, die 1991 in Leipzig vom größten Barsortimenter der DDR betrieben wurde, als „etwa 500 Tonnen [...] nicht nur politische ‚Altlasten‘, sondern auch Werke bedeutender Schriftstellerinnen und Schriftsteller der Gegenwart“ (GRUB 2003: 21) entsorgt wurden. Zu einem drastischen Ende wurden außerdem auch Verlage verurteilt, die den von der Treuhandanstalt vorangetriebenen Privatisierungsprozess und den Wandel von „einem Verkäufer- zu einem Käufermarkt“ (RUMLAND 1993: 20) nicht verkrafteten, wobei sie endgültig geschlossen (z. B. der Greifenverlag) oder in westdeutsche Verlagskonzerne eingegliedert wurden. Zum Verschwinden verdammt wurden aber nicht nur Bücher und Verlage, sondern auch andere Organe, die den Literaturbetrieb der DDR prägten, und zwar verschiedene Institute – wie das *Literaturinstitut Johannes R. Becher* in Leipzig – und andere literarische Institutionen – wie viele Literaturpreise, die wegen ihrer engen Beziehung zum staatlichen Gefüge der DDR mit deren Abschaffung eingestellt wurden.¹

Was aber blieb, waren die Schriftsteller, die sich nun einem anderen System, und zwar einem kapitalistischen, anpassen mussten. Eines der erheblichen Probleme, womit die ostdeutschen Autoren konfrontiert wurden, war nämlich das Wegfallen jeder Art von staatlicher sozialer Versicherung, die in der DDR zu ihrem finanziellen Überleben wesentlich beigetragen hatte, gefolgt von dem plötzlichen und zwanghaften Eintauchen in einen wettbewerbsfähigen und am freien Buchhandel orientierten Literaturbetrieb. Als vom Markt unabhängige finanzielle Quelle blieben immerhin die Geldprämien der Literaturpreise. Diese wurden aber hauptsächlich von westdeutschen Akademien, Gemeinden oder Organisationen gestiftet und ausgeschrieben, was überhaupt nicht heißt, dass ostdeutsche Autoren vernachlässigt wurden, sondern lediglich dass ihre Annahme eines Preises eine implizite Anerkennung und Bestätigung der westdeutschen,

¹ In der DDR wurden fast alle Literaturpreise vom Staat gestiftet und vergeben und nach seinem Ende dementsprechend eingestellt; nur eine kleine Zahl an Auszeichnungen, wie z. B. der *Lessing-Preis* wurde dann erst nach einigen Jahren unter neuem Gewand wieder vergeben.

politischen oder sozialen Werte bedeutete, die von der auszeichnenden Institution, öffentlich vertreten wurden.²

Was dem literarischen Feld der 90er Jahre fehlte, waren also nicht Literaturpreise an sich – die gab es, jedoch entstammten sie nur einem Teil des Literaturbetriebs, und zwar dem westlichen –, was fehlte, waren Ehrungen, die von gesamtdeutschen ‚nationalen‘ Einrichtungen gestiftet und die Aura eines endlich wiedervereinigten literarischen Systems ausgestrahlt hätten. Dieser Mangel blieb allerdings bis Anfang des neuen Millenniums bestehen: Erst 2002 wurde er behoben, als eine neue Auszeichnung für literarische Texte, der *Deutsche Bücherpreis*, im Rahmen der Leipziger Buchmesse, also in der Ex-DDR, verliehen wurde.

2. Endlich national! Vom *Deutschen Bücherpreis* zum *Deutschen Buchpreis* und *Preis der Leipziger Buchmesse*

Der *Deutsche Bücherpreis* stellte den ersten Versuch dar, einen wirklich nationalen Preis einzurichten. Gestiftet wurde er vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels, also von einer nicht staatlichen Organisation, in Kooperation mit der Leipziger Buchmesse. Damit beabsichtigte der Börsenverein, eine neue Plattform für die deutschsprachige Literatur, d. h. die gesamtdeutsche Literatur mitsamt den Literaturen aus der Schweiz und Österreich, zu schaffen, und zugleich dem damals stagnierenden Buchmarkt einen Anstoß zu geben: Dank einer Galaverleihung, die im Fernsehen ausgestrahlt wurde und in ihrem Ablauf die Nacht der Oscars nachahmte, die Verleihung einer Statuette, des sogenannten *Butts*, inklusive, sollte wertvolle Literatur dem breiten Publikum vermittelt und vor allem attraktiv gemacht werden. Dass dieser Preis eine nationale und sogar übernationale Wirkung haben und als konkretes Zeichen für die nun vervollständigte Wiedervereinigung des gesamtdeutschen literarischen Feldes fungieren sollte, zeigte auch die Entscheidung, die Ehrung in Leipzig anzusiedeln, als ob dies eine Art Wiedergutmachung für die Eroberung des ehemaligen ostdeutschen literarischen Feldes seitens des westlichen

2 Diese Anerkennungshandlung gehört zur Dimension des Preises selbst: „Indem die Institution einen Autor ehrt, ehrt sie zugleich ihre eigene Wertorientierung, sie macht sich einen Namen, indem sie anderen einen Namen macht. So wird der Preis zur Gegengabe für einen Text, der es der Institution erlaubt, ihre kulturpolitischen Ziele öffentlich zu vertreten. Erst die Stiftung eines Preises ermöglicht und erfordert es, dass bestimmte Texte als Gabe wahrgenommen werden, auf die mit dem Preis als Gegengabe reagiert werden kann. Insofern realisiert sich die handlungslogische Priorität der preisverleihenden Institution in Formen der Gegenwartsgestaltung aufgrund der mit dem Preis verbundenen Deutungsmacht.“ (DÜCKER 2005: 17f.)

Literaturbetriebs sein könnte. Jedoch wurde der Preis mit einem für die eher bescheidenen und seriösen Verhältnisse der Leipziger Buchmesse übertriebenen Glamour versehen, der eher für eine Fernseh-Entertainment-Show als für eine literarische Veranstaltung geeignet war. Drei Jahre lang wurde der Preis mit unverschämten Moderatoren, fragwürdigen Sängerauftritten und Feuerwerken (MANGOLD 2002) vergeben und von den Kritikern ständig verrissen, bis er 2004 eingestellt wurde.

Trotz des Misserfolgs, der den Bücherpreis kennzeichnete, entschied sich der Börsenverein für eine partielle Renovierung der Struktur des Preises und für seinen Umzug nach Frankfurt unter dem leicht veränderten Namen *Deutscher Buchpreis*. Von dieser Maßnahme zutiefst erschüttert zeigte sich Christa Wolf, Gewinnerin des Bücherpreises 2002 für ihr Lebenswerk, die diesen Ortswechsel als einen erneuten Raub seitens des alten westdeutschen Literaturbetriebs verurteilte:

Die Nachricht, dass der Bücherpreis des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels der Leipziger Buchmesse entzogen und, in veränderter Form, der Frankfurter Buchmesse zugesprochen wurde, wollte ich zuerst kaum glauben – so politisch instinktiv kam mir diese Entscheidung gerade in der jetzigen Phase der Entwicklung in Deutschland vor. [...] Nicht ersetzbar aber ist für Leipzig dieser nationale Bücherpreis, wie er vertraglich mit dem Börsenverein vereinbart war. Also muss ich leider annehmen, dass bestimmte Mehrheitsverhältnisse in dem Entscheidungsgremium (wieder einmal) zu Ungunsten eines ostdeutschen Standorts entschieden haben und zu Gunsten eines westdeutschen – der durch die Vergabe des Friedenspreises während der Buchmesse schon gut bedacht ist, während Leipzig und vor allem die Leipziger Buchmesse jede Unterstützung durch Öffentlichkeit dringend braucht. (FAZ 2004)

Obwohl kurz nach der Bekanntgabe der Einrichtung des neuen Buchpreises das Kuratorium der Leipziger Buchmesse die Institution eines eigenen Preises ankündigte, weist die Kritik Christa Wolfs auf eine im Jahr 2004 scheinbar unsichtbare aber immer noch bestehende Kluft zwischen dem östlichen und dem westlichen Literaturbetrieb hin, die ihren Ursprung vermeintlich in der Spaltung Deutschlands 1945 findet. Dennoch reichen die Wurzeln dieser Bipolarität im literarischen Feld tiefer in die deutsche Geschichte zurück: Schon im 17. Jahrhundert profilierte sich eine Spaltung zwischen Westen und Osten, die auf politische, soziale aber auch konfessionelle Gründe zurückzuführen ist (WITTMANN 1991: 121ff.). Wenn man diese historische Voraussetzung in Betracht zieht, dann gewinnt auch die Aufteilung des alten Bücherpreises in zwei auf die beiden Buchmessen bezogene Preise an Bedeutung. Dank dieser doppelten Präsenz, die außerdem nicht nur die literaturbetriebliche Aufgliederung,

sondern auch die übliche Saisonalität des Marktes berücksichtigt, haben sich im Laufe der Jahre zwei literaturpreisliche Tendenzen entwickelt, die, partiell gegensätzlich, zur gleichen Zeit das breite Spektrum der deutschen Gegenwartsliteratur abdecken sowie ihre verschiedenen Traditionen berücksichtigen und wiederbeleben. Dabei tragen die beiden Auszeichnungen erheblich zur Gestaltung des heutigen literarischen Feldes und eines gegenwärtigen Kanons bei.

3. Der Deutsche Buchpreis und Preis der Leipziger Buchmesse im Vergleich

Bevor man die Rolle analysiert, die der *Deutsche Buchpreis* und der *Preis der Leipziger Buchmesse* einnehmen, ist es notwendig, ihre Eigenschaften unter die Lupe zu nehmen: Beide Ehrungen zeigen nämlich sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede im Vergleich zueinander, die sie charakterisieren und ihnen ein eigenes und unverkennbares Profil verleihen.

Es sei an erster Stelle angemerkt, dass die Analogien vor allem auf der Ebene der funktionalen Struktur zu verzeichnen sind: Beide Preise werden in Verbindung mit einer Buchmesse organisiert und sind nach dem Muster berühmter ausländischer Preise, wie z.B. dem französischen *Prix Goncourt* oder dem englischen *Man Booker Prize* strukturiert, wobei sie auf dem „Prinzip einer Reduktion von Komplexität“ (MAYER 2012: 56) gründen³ und als präselektive Instrumente für das Publikum dienen, indem sie die Aufmerksamkeit potenzieller Leser auf ein einziges bestimmtes Werk lenken. Darüber hinaus weisen auch die Verleihungsveranstaltungen Berührungspunkte auf, insbesondere eine prägnante Medialität, die die Übergabe des Preises in ein fernsehtaugliches Event verwandelt.⁴ Ferner unterhalten beide Preise eine ziemlich enge Beziehung mit dem Verlagswesen, dem Buchhandel und der Welt der Literaturkritik, zumal die Mechanismen, die die Teilnahme am Wettbewerb regulieren, in den Händen der Verlagshäuser liegen, die autonom entscheiden dürfen, ob und eventuell welche Werke zur Kandidatur zugelassen werden, während beide Juries mit Figuren besetzt sind, die entweder zum Kreis der Literaturkritik⁵

3 Die Reduktion findet in der Erstellung der Long- und Shortlist (*Deutscher Buchpreis*) oder einer Gruppe von nominierten Werken (*Preis der Leipziger Buchmesse*) und in der darauffolgenden Auswahl eines Gewinners unter den schon vorausgewählten Texten ihre materielle Realisierung.

4 Den Interessierten wird nämlich die Möglichkeit gegeben, dank einer Live-Streaming-Aufführung an der Preisverleihung teilzunehmen.

5 Die Jury des *Preises der Leipziger Buchmesse* besteht ausschließlich aus Kritikern und wird

oder zum Umfeld des Buchhandels⁶ gehören. Schließlich besteht eine weitere Übereinstimmung darin, dass beide Preise keine Auszeichnung für ein Lebenswerk sind, sondern für eine einzige literarische Leistung, die zur gleichen Zeit eine Neuerscheinung sein muss: Die Fokussierung des Interesses zuerst auf eine kleine Gruppe von Werken⁷ und schließlich auf einen einzigen Text hat eine doppelte Wirkung zur Folge, die gleichzeitig das implizite Ziel der beiden Preise veranschaulicht: Einerseits werden bestimmte Texte, also die nominierten Bücher, in das Rampenlicht gestellt und dank der massiven Werbung⁸ und der Mitwirkung der Kritik einem breiten Publikum, das nicht notwendigerweise an der Literatur oder an einer bestimmten Art von literarischen Werken interessiert ist, bekannt gemacht; andererseits bewirkt der Kapitaltransfer, den die Verleihung des Preises realisiert, nicht nur eine Steigerung des symbolischen und sozialen Wertes eines Autors, sondern auch eine erhebliche Übertragung von ökonomischem Kapital, das sowohl dem einzelnen Schriftsteller als auch dem ganzen literarischen System förderlich ist.⁹

Wie schon kurz erwähnt, weisen die beiden Preise aber auch einige Unterschiede zueinander auf, vor allem hinsichtlich ihrer Wirkung und ihrer Rezeption im literarischen Feld. Erstens heben sich diese zwei Ehrungen voneinander ab dadurch, dass die Texte, die sie auszeichnen, sowohl wegen einiger struktureller Bedingungen als auch aufgrund einiger vom Preis selbst gestifteten literarischen Tendenzen und Themen unterschiedlich sind. Während der *Deutsche Buchpreis für den besten Roman des Jahres* vergeben wird, wird der *Preis der Leipziger Buchmesse für literarisch anspruchsvolle Werke deutschsprachiger Autoren* verliehen, und zwar ohne gattungsspezifische Begrenzungen. Ferner

alle 3 Jahre neu besetzt.

6 In der Jury des *Deutschen Buchpreises*, die jährlich von der Akademie Deutscher Buchpreis benannt wird, ist immer mindestens ein Vertreter des Buchhandels anwesend.

7 Anfänglich werden entweder 20 (*Buchpreis*) oder 5 (*Preis der Leipziger Buchmesse*) Werke nominiert.

8 Vor allem der *Deutsche Buchpreis* unternimmt neben seiner medialen Präsenz im Internet weitere Werbemaßnahmen, wie z. B. Blind-dates Termine mit den für den Preis kandierenden Autoren und die Veröffentlichung eines Bändchen mit Auszügen aus den Texten der Longlist.

9 Dass die geehrten Werke oft, vor allem was den *Deutschen Literaturpreis* betrifft, zum Bestseller werden, veranschaulicht an einem konkreten Beispiel die Mechanismen, die Georg Frank als grundlegende Prinzipien seiner Ökonomie der Aufmerksamkeit angegeben hat, nämlich die Verdinglichung der Aufmerksamkeit als neue Währung (FRANCK 1998: 72ff.), also in diesem Fall als tatsächliches ökonomisches Kapital, das zur wirtschaftlichen Stärkung des literarischen Marktes beiträgt. In diesem Sinne stellen beide Preise, der Buchpreis in höherem Maße, ein wichtiges Instrument für die Förderung des ganzen literarischen Systems dar.

richtet die Literaturkritik ihr Interesse vor allem auf den *Deutschen Buchpreis*: Nicht nur werden die nominierten Bücher öfter und gründlicher in den Feuilletons besprochen als die vom *Preis der Leipziger Buchmesse*, sondern es werden auch der Preis an sich und seine mediale Inszenierung aus verschiedenen Perspektiven kommentiert und teilweise auch kritisiert. Eine solche Anwesenheit im literaturkritischen Diskurs genießt der Preis aus Leipzig hingegen nicht: Die Artikel, die auf diesen Preis fokussieren, beschränken sich in den meisten Fällen auf eine kurz kommentierte Bekanntgabe der kandidierenden Werke oder des Gewinnertextes. Das mag auch daran liegen, dass die mediale Präsenz des *Deutschen Buchpreis* durch die üblichen Marketinginstrumente des Buchmarkts sowie durch die Nutzung neuer Technologien stärker ausgeprägt ist als die vom *Preis der Leipziger Buchmesse*, der auf innovative oder eindringliche Werbemaßnahmen zugunsten einer Aura von Ernsthaftigkeit verzichtet. Diese Unterschiede in der öffentlichen Selbstinszenierung führen dementsprechend zu einer unterschiedlichen Positionierung im literarischen Feld und tragen zur Steuerung der Rezeptionsweise des Preises selbst sowie der ausgezeichneten Werke bei. Alle die Bedingungen, die die Funktionsweise eines Preises regulieren, und alle die Eigenschaften, die ihm erst zu einem späteren Punkt von externen Akteuren des Literaturbetriebs, wie z. B. den Kritikern oder sogar dem Publikum, zugeschrieben werden, wirken an der Erschaffung eines bestimmten Erwartungshorizonts mit, der nicht nur aus inner-, sondern auch aus außerliterarischen Faktoren besteht. Aus einer Mischung aus der eigenen Poetik des Textes, der immerhin als eigenständiges Werk erscheint und zunächst, vor allem von der Kritik, aufgenommen und gewertet wird, und aus der Rezeptionsweise, die die Bezeichnung *Buchpreis-* oder *Preis der Leipziger Buchmesse-Gewinner* beim Leser hervorruft, entsteht also ein neuer dritter Erwartungshorizont, den man als metaliterarischen Erwartungshorizont bezeichnen könnte und der, um es mit Bourdieus Worten auszudrücken, jene Koinzidenz ans Licht bringt, „die sich zwischen den verschiedenen Kategorien angebotener Werke und den Erwartungen der verschiedenen Publikums-kategorien ergibt“ (BOURDIEU 2001: 262). Aus diesem Erwartungshorizont geht eine bestimmte *Rezeptionsvorgabe* hervor, die gleichzeitig zwei Erwartungsmodelle, ein innerliterarisches und ein literaturbetriebsorientiertes, in sich einschließt und die Rezeption der betroffenen Werke steuert:

Les conditions matérielles de la production du livre au sein du système de la production – l'œuvre littéraire transformée en livre devenant marchandise, objet de spéculation, produit de la masse – [...] ont, en même temps, suscité l'apparition de toute un série d'instances hétéronomes – telles que la critique professionnelle

littéraire, la publicité, les concours littéraires, etc, toutes sortes d'institutions et d'activités qui dans l'intervalle qui sépare la création de l'œuvre littéraire de son publication s'interposent entre l'auteur et le lecteur et qui ont une répercussion sur les modes historico-sociaux de la production littéraire aussi bien que de la réception, et qui influencent, déterminent et modifient l'ensemble du système de communication littéraire. (SCHÖBER 1980: 108)¹⁰

4. Buchpreisliteratur? Der metaliterarische Erwartungshorizont des *Deutschen Buchpreises*

Welche Eigenschaften die zwei metaliterarischen Erwartungshorizonte vorweisen, lässt sich heutzutage, also elf Jahre nach der Einführung der beiden Preise im Jahr 2005, mittels der Analyse nicht ausschließlich der preiseigenen Entwicklung, sondern auch der einzelnen ausgezeichneten Werke ziemlich leicht feststellen. Es sei schon hier darauf hingewiesen, dass die beiden Preise in der fortwirkenden Gestaltung ihrer eigenen Rezeptionsvorgabe zwei relativ divergierende Richtungen einschlagen, die es ihnen ermöglichen, vom Publikum als zwei getrennte und heterogene Institutionen identifiziert zu werden.

Was den *Deutschen Buchpreis* betrifft, sind einige Merkmale zu unterstreichen, die vorhanden sein müssen, um den Text in einen Buchpreis-Text ‚verwandeln‘ zu können. Auf der strikt literarischen Ebene spielt die Gattungsbegrenzung eine ansehnliche Rolle: Der Preis setzt alles auf den sogenannten „Glamour des Romans“ (HÄNDLER 2008: 85) und bleibt damit in einem einzigen, aber immerhin erfolgreichen Genre, und zwar dem des Romans, verankert. Infolgedessen darf sich der *Preis für den besten Roman des Jahres* schon im Vorfeld auf eine hohe Verkäuflichkeit stützen, die anderen Gattungen, wie z. B. Lyrikbänden, Theatertexten oder Anthologien vorenthalten wird.¹¹ Was aber die Romane, die ausgezeichnet werden, auf einen gemeinsamen Nenner bringt, ist eine eigene Gattungsspezifität, die sich in den Jahren etabliert hat

¹⁰ „Die materiellen Bedingungen der Buchproduktion innerhalb des Produktionssystems – das literarische Werk in Buchform wird zur Ware, zum Spekulationsobjekt, zum Massenprodukt – [...] haben die Entstehung einer Reihe von heteronomen Instanzen veranlasst – wie z. B. die professionelle Kritik, Werbung, Literaturpreise usw.; alle diese Institutionen und Vorgänge treten in dem Zwischenraum, der die Schöpfung eines literarischen Werkes von seiner Veröffentlichung trennt auf, blenden sich zwischen Autor und Leser ein, wirken sowohl auf die historisch-sozialen Bedingungen der Produktion als auch auf die Rezeption und beeinflussen, bestimmen und verändern das ganze System der Literaturvermittlung.“ (Übers. v. AG)

¹¹ 2015 betrug der Umsatzanteil der erzählenden Literatur, was in erster Linie Romane bedeutet, 53,4% der Warengruppe Belletristik. Quelle: Branchen-Monitor BUCH – Ausgabe Januar 2016.

und die sich erst rückblickend feststellen lässt. Durch die wiederholte Auswahl von Siegertexten, die einige bestimmte inhaltliche und auch formale Eigenschaften aufweisen, hat die Jury zur Bildung einer selbstständigen ‚Buchpreisprosa‘ (vgl. KNIPPHALS 2007) beigetragen, die eine Reihe von distinktiven Merkmalen enthält.

Nimmt man die elf Gewinner¹² des *Deutschen Buchpreises* unter die Lupe, fallen auch nicht so erfahrenen Lesern einige vor allem inhaltliche Gemeinsamkeiten auf: Mit der partiellen Ausnahme von Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer*, der 2013 ausgezeichnet wurde, stellen alle preisgekrönten Romane verschiedene historische Themen in den Mittelpunkt ihrer Handlung. Es werden vor allem Geschehnisse aus der jüngsten Geschichte Deutschlands und des Westens im Allgemeinen dargestellt, weshalb sogar von einer Art von Vergangenheitsbewältigungsliteratur die Rede sein könnte. Der geschichtliche Hintergrund wird oft von einer anderen Thematik begleitet, und zwar der Auseinandersetzung zwischen der älteren und der jüngeren Generation; im Text äußern oft die Vertreter der jeweiligen Generation durch imaginäre oder reelle Gespräche ihre Perspektive sowohl über historische Ereignisse als auch bezüglich der zeitgenössischen Gesellschaft und thematisieren damit das Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart. Infolgedessen stellt sich die Mehrheit der Romane als Familienromane dar, die die Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert aufzuklären versuchen, auch wenn 2014 und 2015 eine Verschiebung hin zu Romanen zu vermerken war, die um die Entwicklung eines jungen Protagonisten in der Nachkriegszeit in der BRD oder in der DDR kreisen. Darüber hinaus weisen die verschiedenen Gewinnertexte auch einige Affinitäten in ihrer erzählerischen Struktur auf, die eher klassisch ausgeführt wird, wobei dem Leser eine passive Einstellung zugesprochen wird. In dieser Hinsicht beruht die sogenannte Buchpreisprosa auf einer relativ klassischen Auffassung von Literatur, die die letzten Tendenzen der Postmoderne, insbesondere die formalen, unbeachtet lässt und vorzugsweise auf die ‚Neue deutsche Leichtigkeit‘ sowie auf die ‚Rückkehr des Erzählens‘ (vgl. HAUG 2014) setzt und damit auf ein breites Publikum zielt.

¹² *Es geht uns gut* (Arno Geiger, 2005); *Die Habenichtse* (Katharina Hacker, 2006); *Die Mittagsfrau* (Julia Frank, 2007); *Der Turm* (Uwe Tellkamp, 2008); *Du stirbst nicht* (Kathrin Schmidt, 2009); *Tauben fliegen auf* (Melinda Nadj Abonji, 2010); *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Eugen Ruge, 2011); *Landgericht* (Ursula Krechel, 2012); *Das Ungeheuer* (Terézia Mora, 2013); *Kruso* (Lutz Seiler, 2014); *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* (Frank Witzel, 2015).

Die andauernde Wiederholung gemeinsamer Eigenschaften¹³ in den verschiedenen Texten beruht auf zwei Hauptgründen: Einerseits hängt diese Themen- und Formenrekursivität von der Machart der Literaturpreise ab, und zwar von der zwanghaften Ritualität, die die Texte vorweisen müssen, um sich durchzusetzen; andererseits entwickelt sich, indem die strukturelle Ritualität auf die literarische Ebene verschoben und der metaliterarische Horizont sichtbar gemacht werden, ein agglomerierendes Verfahren, das von Jahr zu Jahr zu einer scheinbar spontanen, also weder öffentlich vorgesehenen noch offiziell beabsichtigten Entstehung eines erst nachträglich erkennbaren Genreformulars, also eines „aus bestimmten Standardsituationen, typischen Erzählmustern, Genreform-Masken und Leseerwartungen zusammengesetzte[n] Schema[s] einer Gattung“ (BAUER 2005: 224) führt. Die Bedeutung eines solchen Genreformulars entfaltet sich folglich auf zwei Ebenen, die sowohl den Preis selbst als auch seine Wirkung auf dem literarischen Markt anbelangt. Zum Ersten dient das Genreformular als Instrument zur Etablierung einer eigenen ursprünglich nicht vorhandenen Tradition, die diese Auszeichnung kennzeichnet und die den Preis letzten Endes mit einer „prägnante[n] inhaltlich-ideelle[n] Programmatik“ (PEERS/ WOLF 2014: 40) versieht.¹⁴ Auf diese Art und Weise gewinnt der *Deutsche Buchpreis* eine eigene Profilierung als Institution, die einige bestimmte Tendenzen, die im literarischen Feld Deutschlands schon vorhanden sind, in einem gewissen Sinne sowohl symbolisch als auch materiell, also rein wirtschaftlich, fördert.

Zweitens agiert das Genreformular als Hilfsmittel bei der Orientierung des Publikums im Meer der Neuerscheinungen und ersetzt somit, vor allem bei den Nicht-Experten, die Rolle der Literaturkritik: Wenn der Leser den Aufkleber mit der Bezeichnung *Buchpreis Gewinner / Shortlist / Longlist* sieht oder durch weitere, oft vom *Deutschen Buchpreis* selbst betriebene Werbung, auf einen Gewinner- oder nominierten Text aufmerksam gemacht wird, wird er nicht nur auf einen beliebigen Roman hingewiesen, sondern auf einen Text in Prosa, der bestimmte Eigenschaften vorweist und der eine gewisse Familienähnlichkeit mit anderen Texten, die dieselbe Ehrung bekommen haben, zeigt. Wer sich für einen Buchpreis-Gewinner Roman entscheidet, wählt unter den

¹³ Unter den ausgezeichneten Werken lassen sich z. B. folgenden rekursiven Eigenschaften erkennen: 1. eine gewisse Tendenz zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit; 2. die Prädominanz von Protagonisten um die 30 oder jünger; 3. die Anknüpfung an die Tradition des Bildungs- bzw. Familienromans; 4. das ständige Vorkommen von realen oder symbolischen Generationskonflikten.

¹⁴ Außerdem dient diese versteckte Poetik als behilfliche Richtlinie, oder besser gesagt, als getarnte Anweisung für die jedes Jahr neu besetzte Jury.

vielen Romanen, die ihm zugänglich sind, einen Text, der mit den vorab kurz erwähnten Eigenschaften versehen ist, also einen Roman, der bestimmte Themen in einem gewissen stilistisch-formalen Gewand darstellt.

Dass eine solche vom metaliterarischen Erwartungshorizont erstellte Textpoetik mit der Zeit ein unentbehrliches Merkmal des Preises geworden ist, ist auch an dem Erfolg der einzelnen Texte zu lesen: Romane, die partiell oder komplett aus dem Rahmen der Buchpreisprosa fallen, erreichen eher selten den Bestsellerstatus. Darüber hinaus sichert die Berücksichtigung dieser Poetik eine erhöhte Verkäuflichkeit im Ausland, wo die Marke *Deutscher Buchpreis* mittlerweile insbesondere für die ausländischen Verlage ein Begriff für wertvolle und vor allem typische deutschsprachige Gegenwartsliteratur geworden ist.

Das Genreformular, das die Buchpreisprosa erschafft und konsequent anwendet, arbeitet daher wie jede literarische Gattung in zwei umgekehrten Richtungen: Einerseits gewinnt es an präskriptiver Bedeutung, was heißt, dass es zu einer impliziten Voraussetzung für den Erhalt des Preises wird; andererseits weist es auch eine deskriptive Konnotation auf, die einen bestimmten Romantyp kennzeichnet und diesen im literarischen Feld vordergründig sichtbar macht.

5. Eine neue Leipziger Tradition?

Im Vergleich zum *Deutschen Buchpreis* besitzt der *Preis der Leipziger Buchmesse* andere Eigenschaften, die seine Essenz bestimmen. Der metaliterarische Erwartungshorizont, der Jahr für Jahr gebildet wird, unterscheidet sich vor allem darin, dass diese Auszeichnung eine eher bescheidene mediale Präsenz aufweist, vor allem, wenn man sie mit der ihres Frankfurter Konkurrenten konfrontiert: Es werden nämlich keine Termine im Vorfeld organisiert und es werden auch keine massenbetrieblichen Werbungsmaßnahmen unternommen, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Preis oder auf die nominierten Werke lenken könnten. Dieses eher klassische Profil, woraus ein „Preis ohne Firlefanz“ (GÜNTNER 2004) wird, mag auch von der Einbettung des Preises als wichtiger Teil der Leipziger Buchmesse abhängen, also als Teil einer Veranstaltung, die sich eher an Nüchternheit und nicht am Glamour orientiert. Die Schlichtheit, die sowohl die Präsenz des Preises im literarischen Feld als auch die Dramaturgie der Verleihungsfeier kennzeichnet, spiegelt sich außerdem in der feuilletonistischen Rezeption der Auszeichnung, die bisher eher auf kleinere Kommentare über die nominierten Werke beschränkt geblieben ist, wobei auf eine Analyse des Preises als Ritualhandlung und Förderungsmittel einer bestimmten Kategorie von Literatur verzichtet wurde.

Dennoch bevorzugt auch der *Preis der Leipziger Buchmesse* einen bestimmten Typus von literarischen Werken: Obwohl er im Unterschied zum *Deutschen Buchpreis* kein vorbestimmtes Genreformular zu verfolgen scheint, ist es möglich am Beispiel der Gewinnertexte ein Set von gemeinsamen Eigenschaften zu erkennen, die zur Bildung einer „Leipziger Buchpreistradition“ (KREKELER 2011) beitragen. Die Tatsache, dass der Preis keinem expliziten Genreformular unterliegt, hängt vor allem von der Zielsetzung dieser Ehrung ab, und zwar von der ausdrücklichen Absicht, *literarisch anspruchsvolle Werke deutschsprachiger Autoren* auszuzeichnen, ohne dass eine bestimmte Gattung bevorzugt wird. Dass diese Gattungsfreiheit kein beliebiges Merkmal des Preises, sondern eine ernst genommene Bedingung darstellt, lässt sich anhand der prämierten Werke belegen: Unter den elf Gewinnertexten befinden sich nämlich acht Romane,¹⁵ drei Erzählensammlungen¹⁶ und sogar ein Gedichtband.¹⁷ Die Möglichkeit nicht nur Romane, sondern auch Werke auszuzeichnen, die zu anderen nicht so verbreiteten Gattungen gehören, stellt einerseits eine positive Besonderheit dieses Preises dar, zumal er ihn mit einer formalen Vielfaltigkeit versieht, die dem *Deutschen Buchpreis* teilweise vorenthalten wird; andererseits verhindert sie die automatische Ausbildung einer einheitlichen Poetik, die die Gewinnertexte vom Publikum leicht identifizierbar macht und folglich zu ihrem Verkaufserfolg beitragen könnte. Immerhin weist auch dieser Preis einen bestimmten meta-literarischen Erwartungshorizont vor: Dieser wurde vornehmlich aus einigen Entscheidungen erstellt, die vor allem in den ersten Jahren von den ersten Jurymitgliedern getroffen wurden, wobei einige unausgesprochene außer- und innerliterarische Kriterien angelegt wurden, die außerdem dabei halfen, dem Preis eine eigene Profilierung zu verleihen.

Was die extraliterarischen Maßnahmen angeht, gestaltete sich der *Preis der Leipziger Buchmesse* von Anfang an als eine Art Wiedergutmachungsprozess (vgl. SCHRÖDER 2008) nämlich als Auszeichnung, die Autoren ehrt, die einen anderen Literaturpreis verdient hätten, aber schließlich nicht bekommen haben.¹⁸ Die Neigung, vernachlässigte Autoren und Werke, an die Öffentlichkeit

15 *Alle Tage* (Terézia Mora, 2005); *Der Weltensammler* (Iljia Trojanow, 2006); *Apostoloff* (Sibylle Lewitscharoff, 2009); *Roman unserer Kindheit* (Georg Klein, 2010); *Sand* (Wolfgang Herrndorf, 2012); *Leben* (David Wagner, 2013); *Vor dem Fest* (Saša Stanišić, 2014), *Frohburg* (Guntram Vesper, 2016).

16 *Handy. Dreizehn Geschichten in alter Manier* (Ingo Schulze, 2007); *Die Nacht, die Lichter* (Clemens Meyer, 2008); *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (Clemens J. Setz, 2011).

17 *Regentonnenvariationen* (Jan Wagner, 2015).

18 Dass 2007 Ingo Schulze den Preis bekam, mag auch von der Tatsache abhängen, dass er 2006

zu bringen, hat eine doppelte Wirkung: Während der Preis für seine Gerechtigkeit gelobt wird, wird er in seiner Funktion als Befriedigungsmittel des literarischen Nachholungsbedarfes von der Literaturkritik eher abgewertet, was dazu führt, dass der Preis seine Autonomie verliert und lediglich zu einem sekundären Ersatz für andere Auszeichnungen zu werden droht.

Diese eher außerliterarische Eigenschaft des Preises ist immerhin mit der versteckten Poetik, die insbesondere die ausgezeichneten Werke durchzieht und kennzeichnet, eng verbunden. Diese zeichnet sich deutlich vom Genreformular der Buchpreisprosa ab, indem andere, man würde fast sagen entgegengesetzte Themen in den Brennpunkt gerückt werden. Wurden in den Gewinnertexten des *Deutschen Buchpreises* vor allem Themen wie die Vergangenheit und der Generationenkonflikt behandelt, gewinnen beim *Preis der Leipziger Buchmesse* Fragestellungen aus der Aktualität einer globalisierten Welt an Bedeutung. Darüber hinaus spielt diese Auszeichnung auch eine große Rolle bei der Vermittlung einer interkulturellen Literatur, die die Grenzen Deutschlands überschreitet und verschiedene literarische Tendenzen in sich einschließt. Bei der Leipziger Prosa handelt es sich daher um eine formal vielfältige, aber inhaltlich eher überschaubare Literatur, die sich mit den Problemen und Ereignissen der Gegenwart auseinandersetzt und ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf Deutschland, sondern auch auf die globalisierte Welt richtet.

Dient der *Deutsche Buchpreis* als Exportmittel für die deutschsprachige Literatur und bis zu einem gewissen Grad auch für die deutsche Geschichte und Landeskunde, so gilt hingegen der Preis aus Leipzig als Instrument, eine globalisierte Literatur hervorzuheben und dem breiten Publikum bekannt zu machen.

6. *Deutscher Buchpreis* und *Preis der Leipziger Buchmesse* als Kanonisierungsinstrumente

Wie wir gesehen haben, weisen die zwei Preise Gemeinsamkeiten sowie entscheidende Unterschiede auf: Was die beiden aber verbindet ist ihre Rolle als Instrumente, die im deutschen literarischen Feld Kanonisierungsverfahren einleiten und folglich regulieren, indem sie ihre Funktion als „potentiell kanonbildende Handlungskonfigurationen“ (DÜCKER 2005: 22) ausüben.

mit seinem Roman *Neue Leben* für den *Deutschen Buchpreis* nominiert wurde, aber schließlich den Preis nicht bekam, wobei die Jury des Leipziger Preises es für angemessen hielt, ihm im folgenden Jahr ihren Preis zuzuerkennen und die vermeintlich fehlerhafte Entscheidung der Jury des *Deutschen Buchpreises* 2006 zu korrigieren.

Wenn man annimmt, dass ein Kanon zum Teil „das Ergebnis von Selektionsentscheidungen und damit verbundenen Wertungsakten“ (HEUMANN 2012: 194) verkörpert, dann erfüllen beide Preise diese minimalen Voraussetzungen dadurch, dass sie grundsätzlich aus einem Selektionsprozess bestehen, der auf Wertungshandlungen, und zwar auf der Wertung von literarischen Werken, basiert. Jedoch fehlt diesem Typ von Literaturpreisen ein weiteres entscheidendes Element, das als *conditio sine qua non* bei der Bildung eines Kanons tätig wird, nämlich die zeitliche Dimension, da „Kanonisierung immer mit zeitlicher Verzögerung eintritt“ (WINKO 1996: 585). In Wahrheit stellt dieser Mangel an einer ausgedehnten Zeitspanne, in der die Kanonisierung mittels der Überlieferung stattfindet, keinen besonderen Nachteil dar, sondern eher eine spezifische Eigenschaft kanonbildender Instrumente in einem postmodernen Sinn: Um in einem literarischen Feld, das vor allem in den letzten Jahren einer signifikanten Beschleunigung unterworfen wurde und in dem die Grenzen zwischen der so genannten E- und U-Literatur längst verschwommen sind, leistungsfähig zu sein, müssen sich solche Instrumente der Geschwindigkeit des Systems anpassen und diesen Mangel mit anderen Elementen kompensieren können. Eines dieser Elemente ist das symbolische und soziale Kapital, das die Institutionen und die Leute, die den Preis organisieren, mit sich bringen und dem gemeinsamen Kapital des Preises selbst zur Verfügung stellen. Folgt man der Annahme, dass „the prestige of a prize is reciprocally dependent on the prestige of his judges“ (ENGLISH 2005: 122), kommt man zu der Schlussfolgerung, dass die kanonbildende Macht des Preises von der Macht seiner Juroren als professionellen Wertungsinstanzen untrennbar ist. Demzufolge brauchen literarische Werke, die von einer Jury für wertvoll erklärt werden, keine zeitliche Dimension, um kanonisiert zu werden, da sie in einen achronologischen Prozess verwickelt werden, der „grundsätzlich auf eine Strategie der Kanonisierung als Normierung kultureller Wertmuster abzielt, die ihren Höhepunkt in der Konsensproklamation der Preisübergabe findet“ (JÜRGENSEN 2013: 286). Folgt man Bourdieus Annahme, dass „die Grundlage der Wirksamkeit von Konsekrationsakten im Feld selbst [liegt]“ als „in diesem sich schrittweise institutionalisierenden Spiel-Raum, das heißt in dem System der objektiven Beziehungen, aus denen er besteht, in den Auseinandersetzungen, deren Arena er darstellt, sowie in der besonderen Form von Glauben, die darin erzeugt wird“ (BOURDIEU 2001: 273), dann stellen Literaturpreise eine besondere Form von literarischem Spiel dar, die einen hohen Grad an Glauben oder besser gesagt an *Illusio* aufweist, der die Wirksamkeit von Konsekrationsakten

und anschließend von Kanonisierungsprozessen potenziert und zugleich die intrinsische Dynamik des Feldes zeitlich reduziert.¹⁹

Ein weiteres Element, das diesem vermeintlichen ‚Zeitmangel‘ abhilft, sind die Einstellungen, die die Preise mittels ihrer metaliterarischen Erwartungshorizonte anordnen: Unter Einstellung verstehen wir hier „Meinungen über typische werthaltige Merkmale bzw. Qualitäten der Elemente von Textklassen, zu denen außerdem Erwartungen darüber gehören, welche Qualitäten ein ›neues‹ als Klassenmitglied betrachtetes Objekt haben wird.“ (WORTHMANN 1998: 20) Es ist eigentlich nicht ausreichend, dass Werken ein relationaler Wert (WINKO 1996: 594) in Bezug auf eine bestimmte Größe, wie z.B. die literarische Tradition, anerkannt wird, sondern es bedarf auch der Zuschreibung von wirkungsbezogenen Werten, und zwar „Effekte[n], die literarische Texte für ihre Leser haben“ und die zugleich „unter gesellschaftlichem Aspekt relevant sind, wie kommerzieller Gewinn und die Zunahme an Prestige durch die Beschäftigung mit kulturell anerkannten Objekten“ (ebd. 595). Da aber Literaturpreise die Zuerkennung wirkungsbezogener Werte nicht selbst vollziehen, sondern lediglich dazu anregen und damit andere Akteure und Mittel im Literaturbetrieb beauftragen, konfiguriert sich der Kanon, der von einem Preis festgelegt wird, als stufenweiser Prozess, der aus der Mitwirkung verschiedener Menschen und Institutionen resultiert. In diesem Sinne entsprechen Literaturpreise der Auffassung des Kanons als *invisible hand*-Phänomen, bzw. als Phänomen der

in einem Prozess entstanden ist, an dem zahlreiche Menschen mitgewirkt haben, ohne dies als Handlungsziel vor Augen gehabt zu haben. Entsprechend kann man sich einen Kanon als solches Zwei-Ebenen-Phänomen vorstellen, das kontingent, aber nicht willkürlich entstanden ist. Er resultiert aus zahlreichen einzelnen Handlungen (Mikroebene), die jede für sich einen anderen Zweck haben als den, einen Kanon zu bilden, und die unter Ausnutzung allgemeiner Prämissen einen Prozess in Gang gesetzt haben, der ihn (auf der Makroebene) dennoch entstehen lässt. (WINKO 2002: 11)

Einen Kanon, der aus durch Preise ausgezeichneten Werken gebildet wird, versteht man als materielles Resultat eines solchen *invisible hand*-Phänomens, und zwar als Konstrukt einer Mehrzahl von „Subkanones, die in sich selbst erhalten bleiben“ (MOSER 2012: 167) und die verschiedenen Werte, seien sie relationale oder wirkungsbezogene, als maßgebende Hauptwerte auswählen

¹⁹ Man könnte sogar sagen, dass Literaturpreise mit ihrer Art und Weise, die Kanonisierungsprozesse zu beschleunigen, die Funktion des Bildungssystems, das nach Bourdieu das Entstehen eines totalen „Gegensatz[es] zwischen den Bestsellern ohne Dauer und den Klassikern“ (BOURDIEU 2001: 237f.) ermöglicht, ersetzen.

und konsequent einsetzen. Demzufolge entfernt sich ein solcher Kanon von seiner identitätsstiftenden Natur und wirkt als „eine dynamische, konstruktivistische Kanonvariante“ (DÜCKER 2005: 26), die auf literarisch, sozial, und nicht zuletzt ökonomisch relevanten Werten gründet und die jederzeit in der Lage ist, die Wünsche und Bedürfnisse verschiedener Akteure effektiv – oder in einigen Fällen auch nur scheinbar – zu erfüllen.

7. Klassiker von heute?

Es bleibt aber noch die Frage offen, was für einen Kanon der *Buchpreis* und der *Preis der Leipziger Buchmesse* mittels ihrer Einführung in das literarische System aufgebaut und andauernd geformt haben. Da beide aber Ausdruck verschiedener Akteure mit unterschiedlichen Aufgaben und Zielen sind, ist es im Grunde genommen falsch von einem Kanon zu sprechen, denn eigentlich befinden wir uns vor zwei in ihrem Inhalt voneinander unterschiedlichen Kanons, die verschiedene im literarischen Feld schon vorhandene literarische Traditionen in sich aufnehmen und potenzieren.

Der Kanon, den der *Deutsche Buchpreis* seit zehn Jahren zu bilden versucht, ist vor allem durch die Anwesenheit eines bestimmten Genreformulars gekennzeichnet, das einem bestimmten Set von relationalen Werten entspricht, die wiederum bestimmte wirkungsbezogene Werte mit sich bringen und die durch den Vollzug einer expliziten verbalen Handlung als unentbehrliche Eigenschaften des *besten Romans des Jahres* sanktioniert werden. In dieser Hinsicht werden nicht nur einzelne Werke kanonisiert, sondern das Genreformular selbst: Indem der *Deutsche Buchpreis* für Romane verliehen wird, die ähnliche Merkmale aufweisen, entsteht ein Kanon, der sowohl präskriptive als auch deskriptive Anweisungen vorweist, die zur Identifikation lesenswerter Werke unserer Gegenwart dadurch beitragen, dass einige Tendenzen, die im literarischen Feld schon vorhanden sind, unterstrichen und sichtbarer gemacht werden, wie z. B. das Thema der Vergangenheitsbewältigung oder die Form des Generationenromans.

Etwas anders verfährt der *Preis der Leipziger Buchmesse*, der zu keinem bestimmten Genreformular neigt, sondern vor allem Werke, die andernfalls dem Publikum nicht auffallen würden, auszeichnen will. Der Kanon, der aus den prämierten Werken entsteht, ist eine bunte und vielfältige Sammlung von Texten aus verschiedenen literarischen Tendenzen, z. B. aus der Literatur mit Migrationshintergrund, die nicht *mainstream* sind und eher selten den ökonomischen Erfolg erreichen. In diesem Sinne bleibt der Preis auch der *ostdeutschen* Tradition treu, indem er eine fast didaktische Rolle einnimmt und den Lesern

nicht nur lesenswerte, sondern auch anspruchs- und niveauvolle Romane, Erzähl- und auch Gedichtsammlungen empfiehlt: Im Unterschied zum *Deutschen Buchpreis*, der Romane bevorzugt, die eine geringere Anteilnahme des Lesers an der Sinnbildung der Handlung voraussetzen, fördert der Leipziger Preis Werke, die manchmal die Grenzen der gewöhnlichen Bildung überschreiten und dem Publikum neue Informationen vermitteln bzw. vom Leser eine aktivere Art des Lesens verlangen. Kanonisiert wird dementsprechend auch ein gewisser Bildungsaspekt, der der Logik des Marktes normalerweise fremd ist. Genauso wie die zwei Preise zwei verschiedene metaliterarische Erwartungshorizonte herstellen, erzeugen sie zwei unterschiedliche Kanones, die symbolisch, vor allem was ihren Inhalt betrifft, gegensätzlich sind und sich dementsprechend dadurch ergänzen, dass sie sich auf die Vermittlung und Verbreitung von zwei differenzierten Arten von Literatur stützen und einerseits ökonomische und andererseits didaktische Ziele verfolgen.

Wenn man aber die zwei Kanons, die aus allen prämierten Werken bestehen, zusammen unter die Lupe nimmt, gewinnt man eine ziemlich vollständige Übersicht über das Panorama der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In diesem Sinne könnte man die Werke, die in diese Kanons fallen, als *Klassiker von heute* bezeichnen. Klassiker weil sie der Definition der Klassik, also einer „historisch-deskriptive und normative Aspekte vermischende[n], zwischen Stil- und Epochenbegriff changierende[n] Bezeichnung für Höhepunkte in der Geschichte der Literatur“ (THOMÉ 2000: 266) entsprechen, da sie sowohl deskriptive als auch normative Ansprüche erfüllen, die mit einem bestimmten historischen Zeitpunkt, nämlich dem unserer nächsten Gegenwart, unlösbar verbunden sind. Diese distinktive Zeitgebundenheit eines Klassikers wird bei der Bezeichnung *Klassiker von heute* um einen Grad gesteigert: der Hinweis auf die künftigen ‚Klassiker von morgen‘ ist eine präzise temporale Markierung, worunter aber keine gedehnte historische Zeitspanne verstanden wird, sondern ein bestimmter, aber immerhin flüchtiger Punkt in unserer Geschichte, der unmittelbar gegenwärtig ist. Mit dieser Gegenwärtigkeit des Klassikerwerts, der den einzelnen Werken zugeschrieben wird, korrespondiert auf struktureller Ebene der Zeitmangel, der, wie erwähnt, die von Literaturpreisen eingeleiteten Kanonisierungsprozesse kennzeichnet; darüber hinaus entspricht diese Konzentration der verschiedenen Prozesse in einer „Jetztzeit“, d. h., in einer „Gegenwart jenseits der Geschichtlichkeit, eine[r] Gegenwart, die sich in jeder Sekunde künstlich als *snip shot* erneuert und die das generelle Zeiterleben der Wissensgesellschaft beinhaltet“ (SCHÄRF 2001: 6f.), einer wesentlichen Eigenschaft der post-postmodernen Epoche. In unserer flüssigen Gesellschaft (BAUMANN 2003), wo alle temporalen Orientierungspunkte abgesprungen sind, werden

kanonbildende Instrumente mit einer erhöhten Vergänglichkeit konfrontiert, wobei sie sich nicht mehr auf die Aufwertung und Überlieferung literarischer Werke innerhalb eines bestimmten Zeitraums stützen können, sondern ihren Blick auf das *hic et nunc* richten müssen. Demzufolge entstehen Kanones heutzutage nicht mehr aus einer diachronischen und zugleich synchronischen, sondern eher aus einer synchronisierten Entwicklung von zugleich sich ereignenden Tendenzen und passen sich somit der Beschaffenheit einer neuen Gegenwart an, die sich „selbstständig zu einer komplexen und zunehmend unübersichtlichen Dimension des Gleichzeitigen [ausgebreitet hat]“ (GUMBRECHT 2009) und sich nicht mehr in einer temporalen Reihenfolge von Ereignissen entfaltet, da sie zugleich vor dem „Horizont einer verschlossenen Zukunft“ (GUMBRECHT 2010: 17) steht. In diesem Sinne stellen Literaturpreise wie der *Deutsche Buchpreis* und der *Preis der Leipziger Buchmesse* ein chronotopisches²⁰ kanonbildendes Instrument dar, da sie in der Lage sind, aus dem Meer der literarischen Produkte, die das literarische Feld gleichzeitig überschwemmen, zumindest ein Werk herauszuholen und ihm eine präzise Zeitlichkeit, auch wenn nur die des *Jetzt* zu verleihen. In dieser Hinsicht stellt diese Art von Kanon eine flüchtige Momentaufnahme des Zustandes des deutschsprachigen literarischen Feldes zu Beginn des neuen Millenniums dar, die vor allem als nützliches Orientierungsmittel für Leser dient, die keine Literatur-Experten sind.

Es bleibt immerhin die Frage offen, was für einen Wert diesem Kanon in Zukunft zugeschrieben wird: ob die *Klassiker von heute* zu wahren Klassikern der Literaturgeschichte im alten Sinne werden oder ob sie in Vergessenheit geraten werden, wird sich erst in den nächsten Jahrzehnten erweisen. So wie es auch interessant wird zu sehen, ob diese Art von sofortiger Kanonisierung mit dem Ende „unserer breiten Gegenwart“ (GUMBRECHT 2010), wie Gumbrecht unsere prekäre Gegenwart nennt, in naher Zukunft von neuen Formen der literarischen Konsekration ersetzt wird und es womöglich durch eine neue Verlangsamung der gesamten literarischen Produktion und eine festere Verankerung in der zeitlichen Dimension zu einer Rückkehr zum alten Klassikertypus kommen wird.

²⁰ Chronotopisch in dem Sinne, dass sie erst im Bezug auf bestimmte zeitliche und räumliche Koordinaten ihre kanonbildende Funktion entfalten können.

Literaturverzeichnis:

- BAUER, Matthias (2005): Romantheorie und Erzählforschung. Stuttgart: Metzler.
- BAUMANN, Zygmunt (2003): Flüchtige Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BECKER, Jurek (1990): Die Wiedervereinigung in der Literatur. In: *The German Quarterly* Jg. 63, Nr. 3, S. 359–366.
- BÖRSENVEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS (2016): Branchen-Monitor BUCH – Ausgabe Januar 2016.
- BOURDIEU, Pierre (2001): Die Regeln der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DÜCKER, Burckhard (2005): Literaturpreisverleihungen. Von der ritualisierten Ehrung zur Literaturgeschichte. In: *Forum Ritualdynamik. Diskussionsbeiträge des SFB 619 „Ritualdynamik“ der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*, Nr. 12, S. 4–34.
- ENGLISH, James F. (2005): The economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value. Cambridge; London: Harvard University Press.
- FAZ, Preisspirale. Christa Wolf kritisiert Börsenverein. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.09.2004, S. 36.
- FRANK, Georg (1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit. München: Hanser.
- GRUB, Frank Thomas (2003): ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Berlin [u. a.]: de Gruyter.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2009): Die Gegenwart wird immer breiter. In: *Literaturen*, Mai 2009, S. 15.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010): Unsere breite Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÜNTNER, Joachim (2004): Weniger Firlefanz. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 24.09.2004, S. 36.
- HÄNDLER, Ernst-Wilhelm (2008): Der Glamour des Romans. Zum deutschen Buchpreis. In: *Neue Rundschau*, Nr.3, S. 81–85.
- HAUG, Corinne (2014): Bitte nicht füttern. Zur Kritik am Deutschen Buchpreis. In: *Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis*. Hrsg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin: Berlin University Press, S. 83–96.
- HEUMANN, Anja (2012): Der literarische Kanon in journalistischen Texten. In: *Kanon, Wertung und Vermittlung*. Hrsg. v. Matthias Beilein, Claudia Stockinger u. Simone Winko. Berlin: de Gruyter, 2012, S. 193–208.
- JÜRGENSEN, Christoph (2013): Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld. In: *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hrsg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin: de Gruyter, S. 285–302.
- KNIPPHALS, Dirk (2007): Der produzierte Herbstbestseller. In: *Die Tageszeitung*, 13.09.2007, S. 15.
- KREKELER, Elmar (2011): Herrlich ungemütliche Literatur. In: *Die Welt*, 18.03.2011, S. 25.
- MANGOLD, Ijoma (2002): Christa und ich. In: *Süddeutsche Zeitung* 23.03.2002, S. 15.

- MAYER, Franziska (2012): Kulturförderung als Event. Literaturpreise und Bestseller-effekte seit der Jahrtausendwende. In: Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, Nr. 2, S. 53–70.
- MOSER, Doris (2012): Kanon, Koffer, Kunstbericht. In: Kanon, Wertung und Vermittlung. Hrsg. v. Matthias Beilein, Claudia Stockinger u. Simone Winko. Berlin: de Gruyter, S. 159–178.
- PEERS, Katharina, WOLF, Heinrich (2014): Frische Ware fürs Feld. Der Deutsche Buchpreis als Akteur im Literaturbetrieb. In: Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Hrsg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin: Berlin University Press, S. 31–42.
- RUMLAND, Marie-Kristin (1993): Veränderungen in Verlagswesen und Buchhandel der ehemaligen DDR 1989–1991. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SCHÄRF, Christian (2001): Literatur in der Wissensgesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHOBER, Rita (1980): Theorie des processus de reception historiques et sociales. Introduction In: Literarische Kommunikation und Rezeption. Hrsg. v. Robert Jauss, Zoran Kostantinovic u. Manfred Naumann. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, S. 107–110.
- SCHRÖDER, Christoph, Eine Wiedergutmachung. In: Frankfurter Rundschau, 15.03.2008, S. 34.
- THOMÉ, Horst (2000): Klassik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band II. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin; New York: de Gruyter.
- WINKO, Simone (1996): Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. V. Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. München: dtv, S. 585–600.
- WINKO, Simone, (2002): Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Hermann Korte. München: text+kritik, S. 9–24.
- WITTMANN, Reinhard (1991): Geschichte des deutschen Buchhandels. München: Beck.
- WORTHMANN, Friederike (1998): Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung). In: Kanon, Macht, Kultur. Hrsg. v. Renate von Heydebrandt. Stuttgart: Metzler, S. 9–29.