Unterstellte Leseschaften

Ines Barner
Schreiben im Kollektiv

Martin Mittelmeier und Saša Stanišić
im Gespräch mit Ines Barner

Was wären die Bücher ohne ihre Lektor*innen? Diese Frage stellt ein Text, den Karl Ove Knausgård kürzlich auf dem Blog der Paris Review veröffentlichte. In seinem Fall, so der Schriftsteller, sei die Frage leicht zu beantworten: „There would have been no books. I would not have been a writer.“¹ Was nicht bedeute, dass sein Lektor die Bücher für ihn geschrieben habe. Doch wären dessen Interventionen, Beiträge und Einsichten unerlässlich dafür, dass sie überhaupt geschrieben würden.

Im Rahmen der Tagung „Unterstellte Leseschäften“, die letzten Herbst am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen stattfand², wies auch Buchpreisträger Saša Stanišić auf die zentrale Funktion hin, die Mitlesende und schreibende für seine Textarbeit innehaben. Aber wie ist sie konkret vorstellbar, eine solche kollaborative Schreibszenen? Und welchen Anteil hat das Lektorat an der literarischen Produktion? Ines Barner (KWI) sprach mit Saša Stanišić und dessen Lektor Martin Mittelmeier über Tandem- und Teamarbeit, über das Format Buch und was es braucht, um es zu bedienen, über Schreibschulschriftsteller*innen, die eigentlich als Lektor*innen ausgebildet werden, über das Filtern von Leseschäften und andere Testläufe der Literaturproduktion, über die lektorale Suche nach Gründen, schnell weiterblättern zu dürfen, und über Schreiben als Zeitvertreib und unter Beobachtung. Der nachfolgende Text basiert auf einem Transkript dieses Gesprächs.

I: Wie ist die Arbeit an deinen Texten vorstellbar, Saša? Wer liest wann was? Und wie tut er oder sie das?

S: Das ist bei jedem Projekt bisher ein bisschen anders gewesen. Aber bei allen war es gleich insofern, dass ich den Text dem*der Lektor*in oder den beiden Lektor*innen³ zum Lesen gegeben habe, bevor er wirklich fertig war. Und sogar noch davor, vor dem Schreiben, gab es immer eine Phase des Nachdenkens, des gemeinsamen Nachdenkens, die ich als so eine Art geistiges oder intellektuelles Lektorat dazuzählen würde. Ich fand diese Phase bei *Vor dem Fest* (2014) zum Beispiel sehr ausgeprägt und prägend. Ich kann mich an ein Treffen mit Martin in Berlin erinnern, wo es darum

¹ <https://www.theparisreview.org/blog/2021/01/05/what-writers-and-editors-do/> (2.3.2021).

² <https://kulturwissenschaften.de/veranstaltung/tagung-unterstellte-leseschaften/> (2.3.2021).

³ Neben seinem Lektor Martin Mittelmeier ist auch Katja Sämann, Lektorin beim Rowohlt Verlag und Saša Stanišićs Partnerin, eine wichtige Begleitinstanz der Textarbeit.

ging, ideell und strukturell Weichen dafür zu legen, was dieses Buch sein sollte. Eine ähnliche übergeordnete Kategorie des Gesprächs und der Diskussion über den Text, der noch gar nicht Papiertext ist, gab es bei *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) auch: Was wollen wir eigentlich erzählen, in welcher Weise wollen wir das erzählen? Und ich muss auch hinzufügen, ich brauche das auch, so eine Art Verge-wisserung und Begleitung, die relativ früh anfängt. Es ist mir wichtig zu wissen, ich bin auf dem guten Weg. Das muss nicht der richtige Weg sein, aber auf jeden Fall ein guter Weg, den fortzusetzen sich lohnt. Und es war bei allen vier Büchern so. Diese Art von Bestätigung, die gleichzeitig auch mit der ersten Kritik des Textes oder auch der Idee des Textes einherging, hat mir viel gebracht für das Schreiben, also für das, was noch kommen würde. Und manchmal – beispielsweise bei *Vor dem Fest* – wurden erste Ideen gänzlich umgeworfen und ihre Einlösung als Text fand auch nicht mehr statt. Das waren schon so richtig große Eingriffe, eine ganze Figur etwa, die rausge-flogen ist, dann der Anfang des Textes, der völlig anders wurde. Ein Lektorat der Ideen also, bei dem sich gravierend viel ändern kann.

I: Martin, du arbeitest seit vielen Jahren mit Saša zusammen – inwiefern unterscheidet sich das Lektorat eines Stanišić-Textes von deinem Umgang mit Texten anderer Autor*innen?

M: Eine der Besonderheiten der Zusammenarbeit mit Saša besteht wahrscheinlich darin, dass Saša eigentlich gegen die Form des Buches ist, dagegen, dass eine Geschichte irgendwann auch wieder aufhören muss. Oft kommt die Kraft von Sašas Texten gerade daher, dass er das nicht akzeptiert. Man sieht es beispielsweise ganz deutlich bei *Herkunft* (2019), mit dieser Idee, wie es endet, die ja eine Art Protest gegen das Enden ist. Dass diese Geschichte nicht enden soll, weil das bedeutet, dass die Großmutter dann tot ist. Das ist bei Saša aber eigentlich immer so: es gibt ein riesiges Überschießen an Phantasie, an Möglichkeiten, an Immer-Weiter. Und für den*die Lektor*in besteht dann die Aufgabe darin Vorschläge zu machen, wie man das kanalisieren kann, dass es am Ende doch ein richtiges Buch ist, wo man die Buch-deckel zuschlagen kann, das ein Ende hat. Also die Kraft des Überschießens nicht beschneiden, sondern in die banale, spießige Form des Buches zurückbiegen, wo es dann Funken schlagen kann.

Bei *Wie der Soldat das Grammophon repariert* war das zum Beispiel wahnsinnig interessant, weil, da lag viel vor, viel unterschiedliches Material, viele Geschichten. Ich kann mich erinnern, ganz am Anfang, hatte Saša es mal als lustige Geschichtensammlungen mit Erzählungen aus dem bosnischen Krieg und deutschen Baustellen konzeptionalisiert. So hätte man es sich ja auch vorstellen können. Und da waren wir – relativ knapp vor der Abgabe zum Satz – eine Woche in Klausur, um darüber zu knobeln, wie sich die Geschichte aufbaut. Wie kriegt man das, was so ganz klar da zu sein scheint als Kern, in eine Form, die als Buch funktioniert?

Oder eben das Beispiel mit dem Ende von *Herkunft*, mit der *Choose Your Own Adventure*-Struktur.⁴ Sašas Ideal von dieser Szene wäre wahrscheinlich, dass der Verlag das wirklich als Computerspiel programmiert, mit ganz unterschiedlichen Levels, und dann würde Saša das immer weiterspinnen, weil der Drache zum Beispiel so gut funktioniert, machen wir eben noch einen Drachen, dann bauen wir eben noch ein extra Level und so weiter. Und da kommt dann der*die Lektor*in als – hoffentlich produktive – Spaßbremse ins Spiel: mit der Frage, ob man dann am Ende nicht verloren hat, worum es – eben beispielsweise beim Ende von *Herkunft* – eigentlich geht. Nämlich um diesen wahnsinnig anrührenden Abschied von der Großmutter. Die Idee ist, dass der Erzähler den Tod der Großmutter nicht zulassen will und deswegen diese Adventure-Struktur erfindet. Das Pathos wird gebrochen durch die Künstlichkeit der Struktur, wodurch es sich in völlig kitschfreie, sehr große und starke Trauer verwandeln darf. Das ist brilliant. Ab einem gewissen Moment aber verselbständigt sich die Idee dieser Struktur, und wenn das passiert, dann bleibt nur noch der formale Spaß und die Großmutter-Geschichte wird überrollt von der Idee. Den Moment muss man finden.

S: Genau so laufen unsere Gespräche ab. Und ich glaube, das ist das, was das Zitat von Knausgård auf den Punkt bringt, dass diese Art von Mitarbeit und Tandemarbeit an dem Text überhaupt erst dazu führt, dass die Texte so entstehen und so lesbar sind. Gerade bei meinem ersten Roman [*Wie der Soldat das Grammophon repariert*] wäre es für mich teilweise unmöglich gewesen diese Geschichte überhaupt in eine

⁴ *Herkunft* verfügt über mehrere Enden, aus denen die Lesenden wählen können.

Form zu bringen, die, sagen wir mal – so konventionell ist sie ja immer noch nicht – aber so lesbar ist, dass dem Leser oder der Leserin nicht 1000 Ausstiegsmöglichkeiten vorher angeboten werden.

I: Eben fiel das Stichwort ‚konventionell‘. Inwieweit verdanken sich literarische Texte, wie wir sie kennen, eigentlich lektoralen Vorstellungen darüber, was Literatur ist und zu sein hat, um rezipiert, besprochen, gekauft zu werden? Polemisch gefragt: Ist das Lektorat ein Katalysator literarischer Konformismen?

S: Meine Bücher sind weniger konventionell als vieles, was ich sonst lese. Ich denke aber und schreibe die ersten Textfassungen oft noch ungeordneter, sprunghafter und anachronischer, allerdings ohne Absicht darin. Es ‚passiert‘ mir und ich finde den eigenen Text später beim Überarbeiten oft auch nicht mehr so gut, wie er mir beim Schreiben vorgekommen war.

Martin hat das relativ früh verstanden, mit meinem ersten Buch. Er hat verstanden, was ich erzählen will, hat aber auch verstanden, dass ich nicht immer weiß, wie ich das erzählen soll, bzw. dass das Wie zu abschweifend oder zu irritierend war, um wirklich mit allen Facetten anzukommen bei Leser*innen. Um zu verhindern, dass ich zum Beispiel zwei oder drei Mal das Gleiche in verschiedenen Geschichten erzähle, kommt er dazu und sagt, komm, lass uns nochmal über die beiden Geschichten gucken und gemeinsam nachdenken, brauchen wir das so – geht es nicht einfacher/weniger? Wir denken dabei aber nicht in Kriterien der ‚Verkäuflichkeit‘, das war nie unser Thema. Martin zeigt mir schlicht, wo meine Geschichten bestimmte Rahmen sprengen würden, oder anders: was der nötige Rahmen sein könnte, damit ein*e Leser*in nicht aussteigt. Gelegentlich habe ich mir dann aber wirklich was gedacht beim Spiel oder Chaos und dann bleibt das auch bestehen.

M: Ich finde das eine spannende Frage, die ich in meiner Eigenschaft als Lektor natürlich verneinen würde. Ich würde sagen, das Lektorat ist um so besser, je stärker es Spuren von Konformismen tilgt. Das ist aber natürlich sehr ideal gedacht. Und als Literaturwissenschaftler*in fände ich es eine spannende Aufgabe, Konformismen, die trotz idealem Lektorat einen Text unterlaufen, ihn vielleicht sogar bestimmen, zu analysieren. Ich glaube aber, dass das von ganz vielen Einflüssen abhängt und das Lektorat nur einer davon ist.

I: Saša, du hast verschiedentlich erwähnt, dass der Einsatz von verschiedenen Mitarbeiter*innen am Text für dich unerlässlich ist. Wie ist sie vorstellbar, diese Form der Zusammenarbeit – und inwiefern unterscheidet sich das, was dein Lektor Martin Mittelmeier einbringt, gegebenenfalls vom Einsatz anderer Mitstreiter*innen, Autorenfreund*innen?

S: Der Anlass für diese Art von Teamarbeit an meinen Texten ist eine Grundunsicherheit, die ich gegenüber meiner Arbeit und deren Qualität habe. Das habe ich spätestens bei meinem Erzählungsband gemerkt, bei *Fallensteller* (2016). Bei den Erzählungen war ich mir meiner Sache oft sehr sicher. Und das hat dazu geführt, dass ich am wenigsten Team und am wenigsten Hilfe gebraucht habe. Die Erzählungen saßen irgendwie besser als all meine längeren Texte. Vielleicht lag es an der Form? Kurz: Ich fand das alles ganz gut und brauchte niemanden, der mir das bestätigt (oder anderes behauptet).

Diese Unsicherheit überwinden oder zumindest eine Art der Öffnung meiner Texte nach außen – gelernt habe ich das eigentlich in Leipzig, am Deutschen Literaturinstitut. Du kommst an diese Schule und von Tag eins bist du in diesem Kollektiv, in dem du deinen Text vorstellst und du hast gleich zehn Meinungen dazu. Und entweder du scheiterst daran, was auch vollkommen verständlich ist, und ich kann auch jeden verstehen, der da sagt: Das ist mir jetzt zu viel. Die Texte sind mir jetzt zu persönlich, zu intim. Was auch immer, es kann 1000 Gründe geben. Oder du sagst: Aha, schau mal, nachdem dieses Gespräch stattgefunden hat, ist mein Text besser geworden, oder ich weiß jetzt wenigstens, wie ich mit ihm weiter verfahren soll. Da ist also diese Idee entstanden, auch bei mir: Wie wär's, wenn du das irgendwie professionalisieren könntest? Wenn du jetzt weiter diesen Weg gehst als Autor, kannst du so ein Team für dich bauen? Wir saßen damals oft bis spät in der Nacht an Tischen in der Uni und haben geschrieben, jeder an seinem Projekt und haben uns dann am Ende des Tages diese Sachen vorgelesen, sind gemeinsam aufgetreten, haben uns zu Besprechungen von eigenen und fremden Texten getroffen, um das ein bisschen zu feilen, um Leser und Leserinnen zu werden, um also Dinge zu tun, die sich nicht wirklich als produktiver Output beschreiben lassen. Michael Lentz hat es mal so gesagt: Ihr werdet hier in Leipzig nicht ausgebildet als Schriftsteller, sondern als Lektor*innen. Und das stimmt schon. Wenn du bedenkst, dass du im Laufe eines Semesters deinen Text nur einmal zeigst, aber dich elf Mal äußern musst zu anderen Texten. Du liest viel mehr, als dass du selber schreibst.

Das führte also dazu, dass ich seitdem eine Gruppe von Menschen um Gedanken zu meinen Texten bitte, eben mit Martin als dem Mittelpunkt, und außen mit verschiedenen Leserinnen und Lesern, die alle selbst Autor*innen sind oder früher waren. Das geht dann wirklich bis auf die Mikroebene des Satzes, wo sie mich auf Fehler hinweisen, aber auch bis zur Infragestellung einer ganzen Figur. Sie sind ehrlich, sie wollen das Beste für den Text, sie loben, sagen aber auch: Saša, das ist scheiße. Mach's mal anders. Und dieses „das ist scheiße“ können sie auch gut beschreiben. Das ist extrem wichtig. Und da – und das ist vielleicht der größte Unterschied zu Martin – ganz ohne Blick auf Verlagsstrukturen. Sondern wirklich nur vom Text ausgehend und von der Zuneigung zu mir und so. Das hat sich so über die Jahre entwickelt, und es ist die gleiche Gruppe von Menschen geblieben. Ich sehe da im Grunde auch wenig Unterschiede in der Art der Lektoratsarbeit, wobei ich aber immer sagen würde, wenn ich mir unsicher bin, frage ich entweder Katja, hier zuhause, oder Martin. Also wenn wirklich eine Ungewissheit bleibt, dann sind das die beiden, die letzten Endes die Entscheidungen mit mir treffen.

Man muss sich das wirklich so vorstellen, dass ich am Ende oft drei oder vier verschiedene lektorierte Manuskripte Seite für Seite bearbeite. Hier ist das Manuskript von Thomas Pletzinger mit seinen Anmerkungen, hier ist Martins Manuskript mit seinen Anmerkungen und hier ist Katjas Manuskript mit ihren Anmerkungen. Und wenn alle drei die gleiche Stelle bemängeln, aus welchen Gründen auch immer, dann brauche ich nicht lange über diese Stelle nachzudenken. Kommt relativ oft vor tatsächlich, dass passagenweise oder figurenweise bestimmte Elemente einfach nicht gut gefallen. Und dann denke ich mir immer, wenn das drei Leute sind, denen ich wirklich vertraue, dann muss da was dran sein.

Bei *Herkunft* ist noch Regina Kammerer [die Verlegerin des Luchterhand Verlags] dazugekommen, die auch mehr als sonst in den inhaltlichen Prozess eingeschritten ist, ihr lag das Buch sehr am Herzen. Und auch da – man spürt den Willen, den Text besser zu machen. Man spürt, es liegt jeder anwesenden Person daran, dass die Sätze die bestmöglichen Sätze im Moment sind. Es klingt so banal, aber das brauche ich sehr, und das hilft mir immens Entscheidungen zu treffen. Und es passiert natürlich auch, dass ich trotz aller Versuche, den Text zu verändern, mich gegen dieses Team stellen muss, quasi Chef sein muss, um zu sagen: Nee, es wird doch anders gemacht. Und zur Frage, ob Autor*innen anders lesen und lektoriale als Martin. Vielleicht ist das der Punkt: Martin passiert es extrem selten, dass er mal einen Satz schreibt, also

dass er beispielsweise etwas ersetzt oder einen Satz so neuformuliert, dass man das Gefühl hat, er fügt jetzt im kreativen Prozess neuen Text hinzu. Das macht er wirklich sehr selten. Und wenn, dann hat es Hand und Fuß. Meine anderen Leser*innen, die selber Autor*innen sind, machen das viel häufiger.

I: In einem lesenswerten Buch, das sich der Frage des Einflusses von Mentorats- und Lektoratsprozessen für die Gegenwartsliteratur⁵ widmet, wurde die These aufgestellt, dass Schreibschulen, wie das genannte DLL in Leipzig, an dem auch Saša studiert hat, bestimmten Praktiken und Routinen des Schreibens Vorschub leisten: Ein Schreiben in dauernder Revision, im permanenten Austausch mit anderen, ganz ähnlich, wie Saša das eben geschildert hat.

M: Für Saša trifft das auf jeden Fall zu, wobei ich nicht beurteilen kann, in welchem Maße das mit der Ausbildungsstätte zu tun hat, und in welchem Maße mit Saša. Auf jeden Fall kenne ich Saša gar nicht anders als sich schon in einem Team befindend. Meine Rolle ist also eigentlich nur eine in diesem Team von Bearbeiter*innen. Am Anfang waren das gute Freund*innen, die auch schrieben, die alle gemeinsam körperlich an einem Tisch sitzen mit ihren Laptops und dann mal kurz auflachen oder so, weil sie sich freuen über eine gute Idee, den Laptop umdrehen, um es kurz dem Nebendran oder Gegenüber zu zeigen, ob der es auch so gut findet. Also sofort entsteht ein Gespräch. Irgendwann habt ihr versucht das zu institutionalisieren, ein Büro daraus zu machen, Adler und Söhne, wo es Autor*innen gab und auch Lektor*innen. Das heißt, in dieser Generation, in diesem Milieu – das müsste man untersuchen, inwieweit das typisch ist – gibt es immer schon ein starkes Gespräch, ein starkes Überprüfen.

I: Das Verlagslektorat umfasst verschiedene Aktivitäten; neben der Textarbeit im engeren Sinne gehört auch die Akquise dazu, also die Auswahl und Bewertung von Texten, die eventuell zu Büchern werden. – Martin, gibt es bestimmte Kriterien, auf

⁵ Johanne Mohs, Katrin Zimmermann, Marie Caffari (Hg.): *Schreiben im Zwiegespräch / Writing as Dialogue* *Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur / Practices of editors and mentors in contemporary literature*. Bielefeld 2019 (Volltext abrufbar hier: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4076-2/schreiben-im-zwiegespraech/writing-as-dialogue/>).

die du zurückgreifst bei der Bewertung von Texten? Und wie hast du Saša damals für den Luchterhand Verlag ‚entdeckt‘, akquiriert?

M: Man hat als Lektor*in recht viel vor einem liegen. Das erste, und ich glaube, das ist bei den meisten so, das erste ist einfach die Suche nach literarischer Qualität. Man will gerne Stimmen entdecken. Das Versprechen eines starken Autors, einer starken Autorin. Wie man literarische Qualität erkennt? Keine Ahnung. Das ist die eigene Leseerfahrung, die eigene ästhetische Erziehung, diese Dinge. Kriterien ... irgendwie wäre es langweilig, wenn es bestimmte Kriterien gäbe, und man die Texte gleichsam durch einen Algorithmus jagen könnte. Interessant wäre jetzt die Frage, die ja vorher schon durchklang: Inwieweit ist man als Lektor*in in seiner vermeintlichen literarischen Sensibilität von Äußerlichkeiten wie erfolgreichen Moden beeinflusst, wie sehr schielt man dabei schon auf den Markt, um es ganz rüde auszudrücken.

Aber nochmal einen Schritt zurück, zur Akquise. Wie kommt der*die Lektor*in an Text? Heutzutage ist es schwer vorstellbar, dass ein*e Autor*in, auch wenn er*sie noch kein Buch veröffentlicht hat, wie Saša damals, nicht bei einem*r Agent*in wäre. Da hat sich seitdem viel verändert. Ein Großteil der Akquise besteht heutzutage im Abarbeiten der ‚Hotlists‘, die man von den literarischen Agenturen bekommt. Gute Lektor*innen sollten sich darauf aber nicht beschränken, finde ich, sondern selbst an die Orte gehen, wo Autor*innen sind, auf Wettbewerben, den Festen von Schreibschulen und so weiter. Um Saša zum Beispiel hatte sich schon zu Schreibschulzeiten ein kleiner Rumor erzeugt, man hätte viel früher von ihm hören können, als ich es getan habe. Ich habe ihn zum ersten Mal in der *Edit* gelesen. Das ist die Zeitschrift, die die Leipziger machen, das war für mich Pflichtlektüre sozusagen. Interessante Frage: Wie lesen Lektor*innen so etwas, wenn’s einfach nur darum geht, es schnell abzuarbeiten? Wie lange lese ich, um genügend Gründe zu haben, mich dagegen entscheiden zu dürfen, denn da warten ja noch so viele andere Sachen, die gelesen werden wollen? Das ist natürlich auch eine schlimme Fehlerquelle: Hätte ich damals nur zwei Seiten weitergelesen ... Bei Sašas Text in der *Edit*⁶ hatte ich den Grund, warum

⁶ Bei dem Text handelt es sich um die Ursprungsfassung des Titelpartikels des Romans *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In: *Edit* 37, 2005, S. 31-36.

mich das Projekt überhaupt nicht interessiert, sehr schnell gefunden: Das kann nicht glücken. Das ist zu moralisch. An der Vita sieht man, der Autor hat irgendwas mit der Geschichte zu tun, wahrscheinlich ist sie autobiographisch. Es geht um einen Krieg, den diese Familie des Autors irgendwie auch erlitten hat. Das heißt, Autor und Leser*in sind alle auf der richtigen Seite. Wie will diese Person, die das selbst erlebt hat, so darüber schreiben, dass wir uns nicht alle sofort darauf einigen können: Ja, klar, Krieg ist schlimm, und oh Gott, was ist dir passiert? Gut, dass du das überlebt hast. Wie soll das auf eine literarisch produktive Weise funktionieren? Dass es mich dann schlagartig doch interessiert hat, das lag an den Figuren der Soldaten, der bösen Instanz sozusagen. Da fand ich es wahnsinnig interessant, wie dieser Autor es schafft – eben trotz dieser Gründe, die ich gerade noch gefunden zu haben glaubte, um dagegen zu sein – mir diese Soldaten plastisch hinzustellen. Und zwar nicht als totale Monster, die ich dann sofort monströs finden darf, sondern, dass die eine Energie haben, die mich interessiert, die mich auch anzieht und dadurch das Unheil in dieser Szene erst zu einem wirklichen Unheil macht.

Glücklicherweise war ich dann durch diese Lektüre doch noch relativ früh mit Saša im Gespräch, denn als er dann [2005] den Publikumspreis beim Bachmannwettbewerb gewonnen hat, wurde das Interesse an ihm noch größer.

I: Eine der Dimensionen, die ein professionelles Lektorat von anderen Formen der freundschaftlich-kritischen Lektüre unterscheidet, betrifft die betriebliche Kompetenz des Lektorats und das heißt auch: dessen Fähigkeit zur Antizipation oder Imagination möglicher Resonanz auf einen Titel. Welche Rolle spielt das imaginierte oder reale Publikum für die Erstleseinstanz Lektor*in?

M: Ja, das ist eben der Unterschied zwischen der Frage, was interessiert mich an einem Text und der Überlegung: Passt es zu meinem Verlag? Oder passt es zu dem Programm, das ich verantworte oder bei dem ich mitarbeite? Da kann Vieles wieder hintenüberfallen. Dass es dann einfach heißt: Gut, da war zwar etwas daran, das für mich stark ist, aber da sind wir nicht der richtige Verlag dafür oder es gibt keinen Platz in dem Bereich, den ich betreue. Oder vielleicht gefällt es mir, aber es ist zu nischig, es ist zu marginal. Das kriegen wir nicht durch. Manchmal empfiehlt man es dann einem Verlag, wenn man das Gefühl hat, der kann sich so etwas mehr erlauben und da wird das dann besser wahrgenommen. Also das ist dann auch schon eine sehr

äußerliche Frage, die sehr pragmatisch Leserschaft filtert durch die Frage, was kann der eigene Verlag erreichen? Erreicht der Verlag die angenommenen Leser*innen dieses Buches? Und dann ist natürlich der spannende Vorgang, wie kriege ich mein Team dazu oder meinen Chef, dass ich jetzt ein Angebot machen darf? Das war sehr spannend vor allem in dem Moment, in dem Saša Stanišić noch unbekannt war, ein Name mit vielen Sonderzeichen, der dauernd falsch geschrieben wird, der dauernd falsch ausgesprochen wird, ein Krieg, der den Leuten nicht präsent ist. Und danach, wenn man das geschafft hat und dem Autor ein Angebot machen durfte und er angenommen hat, geht die große Arbeit los, für das Buch um die Leser*innen zu werben, die man dafür im Sinn hat. Wenn man es nicht mit bestimmten Sachthemen oder einem klaren Genre zu tun hat, ist die Vorstellung von diesem Publikum natürlich eine sehr diffuse. Alle, die gute Literatur mögen? Ich glaube, dass Lektor*innen umso erfolgreicher sind, je mehr man der eigenen Intuition traut, sich überraschen zu lassen, also etwas gerade deswegen gut zu finden, weil es noch kein Muster dafür gibt, wo man sagen könnte, ja, das geht in die Richtung, da haben wir eine eingeübte Leserschaft für. Dieses Neue, sozusagen Musterlose, dann trotzdem den ganzen wichtigen Instanzen wie Vertreter*innen, Buchhändler*innen, Journalist*innen zu vermitteln, ist eine wichtige Kompetenz von Lektor*innen. Und dabei werden dann ganz oft bestimmte Leserschaften aufgerufen. Mit Sätzen wie ‚Für alle Leser*innen von Safran Foer‘ oder ‚Der deutschsprachige Safran Foer‘ zum Beispiel.

I: Eine der wichtigen Maximen lektoralen Arbeitens lautet: Alles, was in einen Text investiert wird, dient dem Werk und dem*der Autor*in. Die eigenen Vorstellungen und Vorlieben hingegen hat der*die Lektor*in zurückzustellen; lektoriert werden sollte, so brachte es Jörg Sundermeier, Verleger und Lektor des Verbrecher Verlags, kürzlich auf den Punkt, nicht *in* den Text hinein, sondern *aus* dem Text heraus.⁷ Als Richtschnur für lektorale Aktivitäten sollen allein die Maßgaben des jeweiligen Textes dienen – so zumindest der weit verbreitete Anspruch an ein angemessenes literarisches Lektorat. Als Beispiel dafür, was passieren kann, wenn ein Lektor Texte auf seine eigenen Vorstellungen hin umschreibt, wird oft Gordon Lishs Zusammenarbeit

⁷ Im Rahmen einer Podiumskonferenz mit Dirk von Gehlen und Mara Genschel auf der Tagung: *Korrigieren. Eine Kulturtechnik*, organisiert von Luditha Balint und Thomas Ernst, Dortmund, 20.11.2020.

mit Raymond Carver angeführt: Mittels radikaler Revisionen des Geschriebenen erfand Lish gleichsam den Carver-Stil, der wiederum eine ganze Autor*innengeneration beeinflusst und auch die literaturwissenschaftliche Rezeption stark geprägt hat. Wie legitim sind Eingriffe in Texte, die weniger der Unterstützung des Autor*innen-Stils dienen als vielmehr einem übergeordneten Literatur- oder Kunstbegriff? Und Martin: Gibt es so etwas wie eine lektorale Handschrift Mittelmeier? Was würde ein*e Literaturwissenschaftler*in beobachten können, wenn er*sie eine Reihe an von dir lektorierten Texten miteinander vergliche?

M: Der Carver-Lish-Fall ist ein Extrembeispiel. Literaturhistorisch super interessant, weil es den Lektoratsprozess so schön sichtbar macht, der ja ansonsten nicht so sichtbar ist. Aber der Fall ist, aus meiner Sicht, überhaupt nicht beispielhaft, sondern eigentlich eine Anomalie. Das Eigene des Lektors, der Lektorin, ja, meine Güte, was soll das sein? Darum geht es nicht, das ist die Jobbeschreibung, dass es nicht um ihn*sie geht. Es gibt manchmal Bedauern von Lektor*innen, dass sie zu unsichtbar sind. Augen auf bei der Berufswahl. Das ist ja das Tolle: Ich muss nichts selbst schöpfen. Sondern ich darf mit etwas umgehen, was da ist und das, was da ist, gibt die Richtung vor. Das wäre dann mein idealistischer Anspruch: Alle Möglichkeiten, die der Text bietet, kann man schon aus dem Text heraus entwickeln. Manchmal kann man das an dem Entwurf aber tatsächlich noch nicht so genau sehen, deswegen ist das Gespräch mit dem*der Autor*in wichtig, auch schon möglichst früh. Manchmal geht es auch darum, dass man Möglichkeiten auslotet. Und dann hat man vielleicht eine starke Präferenz für eine dieser Möglichkeiten, aber letztlich finde ich schon, dass das der*die Autor*in entscheidet. Und es ist ja auch so ein bisschen das Klischee, das mit der Carver-Geschichte zu tun hat, dass das so ein Kampf wäre. Der*die Lektor*in würde immer die Sachen, die dem*der Autor*in am liebsten sind, rauskürzen. Saša und ich könnten stundenlang Anekdoten ausbreiten, die nach perfidem Kampf klingen. Dass Saša alle Tricks in Anschlag gebracht hat, um eine Geschichte zu retten ...

S: [lacht]: Stimmt doch!

M: Ja, stimmt ja auch. Das Tolle an dem Kampf ist, dass es um den Text geht. Wir kämpfen beide um den Text. Und dieser Kampf wird mit allen dreckigen Mitteln geführt und

ist total unerbittlich. Es sollte dabei nie um das Ego des der Autorin, des Autors gehen, aber um das Ego des Lektors, der Lektorin soll es schon gleich überhaupt nicht gehen. Also, wie schon gesagt, zu der Frage nach dem Eigenen, der Handschrift des Lektors, ich wüsste nicht, was es ist.

Deswegen bin ich mir mit dem einleitenden Knausgård-Zitat nicht so sicher, weil es so wirkte, als käme etwas dazu. Als würde der*die Lektor*in etwas hinzufügen. Da wüsste ich einfach nicht, was es sein sollte, wenn es nicht schlechte Texte sind. Aber dann ist eigentlich das Lektorat schlecht beraten, wenn es diese Texte in das Programm aufnimmt.

I: „Als würde der*die Lektor*in was hinzufügen“ – ja tut er*sie das denn nicht? Wenn man sich Selbstbeschreibungen von Lektor*innen ansieht, dann ist genau diese Form des Berufsethos, der Selbstbeschreibung eine Art Konstante: Die Vorstellung, dem Text eines anderen zu dienen durch radikale Zurückstellung des Eigenen, indem man also ‚nichts‘ hinzufügt; ikonisch für dieses Narrativ ist beispielsweise Maxwell Perkins Ausspruch: „An editor does not add to a book. At best he serves as a hand-maiden to an author.“⁸ Ich finde diesen Bescheidenheitstopos faszinierend. Denn wie dieses Gespräch doch vor Augen führt, ist der Einfluss des Lektorats auf die Bücher, wie wir sie kennen, teils beachtlich. Dennoch werden Lektor*innen bis heute nicht einmal im Impressum der Bücher genannt, die sie betreuen, und finden auch noch immer nur vereinzelt Eingang in archivalische Systematiken, was wiederum Konsequenzen für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung hat.

M: Ja, da wäre die Frage an die Forschung: Wie archiviert man Texte so, dass der Prozess sichtbar wird? Was passiert mit den Gesprächen, die einen, wenn nicht den wichtigsten Teil der Zusammenarbeit ausmachen? Für mich ist auch die Frage: Wo beginnt und wo endet das Lektorat? Was ist mit dem Selbstlektorat? Diese unendlichen Überarbeitungsdurchgänge, die Texte im Zeitalter des Computerschreibens durchlaufen – das sind ja permanent alles lauter kleine Lektoratsschritte. Als Instanz ist der*die Lektor*in, auch wenn er*sie Diskussionspartner*in in dieser Findungsphase ist, da aber

⁸ Maxwell Perkins, zit. nach: A. Scott Berg: *Max Perkins: Editor of Genius*. New York 1978, S. 6.

noch gar nicht sichtbar. Und dann gibt es ja auch Lektoratsvorgänge, die jenseits der engeren Mitarbeit des Lektorats angesiedelt sind: So beispielsweise, wenn Saša an einem schönen Sommertag am Wannsee im Literarischen Colloquium in Berlin Leuten eine Geschichte vorliest, dann macht er das auch zu einem Moment, der so etwas ist wie ein Lektoratsvorgang: Er probiert Dinge aus. Er liest, die Leute lachen sich kaputt, und zwar in so einem Maße, dass Saša merkt, das ist für die geschriebene Version vielleicht ein bisschen zu einfach zu haben, und sieht, gemessen an dem, was ich eigentlich will mit dieser Szene, ist der Witz vielleicht zu platt. Solche Testläufe gehören ja vielleicht zu einem gelungenen Selbstlektorat auch dazu.

I: Saša, du nutzt ganz verschiedene Plattformen, um zu testen, was passiert, wenn man Literatur schon zu frühen Zeitpunkten einer Öffentlichkeit jenseits von freundschaftlichen Mitleser*innen im engeren Sinne zur Verfügung stellt. Auch das Netz bietet dafür verschiedenste Möglichkeiten. Mich würde interessieren, ob – und wenn ja, auf welche Weise – du den Resonanzraum etwa der sozialen Medien in deine Arbeit einbeziehst. Und auch: Inwiefern nutzt du bzw. nutzt ihr kollaborative Programme wie beispielsweise Google Docs für Schreib- oder Revisionsarbeiten, hat sich da über die Jahre an eurer Zusammenarbeit etwas geändert?

S: Die Arbeitsweise ist gleich geblieben, wir sind da genau auf dem gleichen Stand wie 2006. Im Grunde gibt es immer ein Hin und Her per Mail. Und es wird im Word-Dokument gearbeitet. Also viele Anmerkungen finden erstmal auf dem Bildschirm als Kommentare oder Markierungen statt: Der Satz soll rausfliegen und so. Und am Ende wird es ausgedruckt, weil das für mich am anschaulichsten ist, ich lese dann auch anders. Diese letzten Anmerkungen, die ich dann auf Papier bekomme, mit Stift, das öffnet irgendwie noch ein Verständnisfeld von mir, ich kann damit viel besser arbeiten als auf dem Bildschirm.

Und Twitter: Kürzlich habe ich ein öffentliches Word-Dokument gemacht, und es war echt toll. Es ist eine Geschichte entstanden für Kinder, „Panda-Pand“ wird sie heißen und bei Carlsen veröffentlicht. Also ist aus einer Eintagsfliege, die ich als Spiel mit der Möglichkeit getrieben habe, öffentlich beobachten zu lassen, wie ich einen Text schreibe, ein Kinderbuch entstanden. Der Text wurde kommentiert, live kommentiert, und ich fand das alles total nett, als Spiel und auch Zeitvertreib, und auch zu wissen, du wirst beobachtet; das hat mich angespornt, mich motiviert, das

Ganze zu Ende zu bringen. So was in der Art von: Okay, jetzt lesen Leute mit, also sei gut.

Ich habe auch Teile von *Herkunft*, einige Passagen, als Threads auf Twitter gepostet. Schon auch mit dem Blick drauf, wie reagieren da Leute? Wobei es mir, glaub ich, viel egalere wäre, wenn das jetzt alle scheiße gefunden hätten – ich fand's ja gut genug, um es da hinzustellen, sonst hätte ich es ja nicht gemacht. Es ist jedenfalls ein anderes Gefühl, als wenn ich Martin einen Text gebe, denn dann weiß ich genau, hier findet jetzt ein Austausch statt. Auf Twitter weiß man nie, was die Motive der Kommentator*innen wirklich sind. Das Interessante ist, dass die Zeichenbeschränkung auf Twitter gelegentlich bewirkt hat, dass ich bestimmte Kürzungen vornehmen musste, die dann auch im gedruckten Buch geblieben sind.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.37189/duepublico/74192

URN: urn:nbn:de:hbz:464-20210607-150820-8

Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz (CC BY-SA 4.0) genutzt werden.