

1 EINLEITUNG: GEBEN UND NEHMEN IN DER LITERATURFÖRDERUNG

Als das Volk von Paris am 14. Juli 1789 die Bastille stürmte und eine Revolution von welthistorischer Bedeutung auslöste, schloß im fernen Weimar Johann Wolfgang Goethe ein Schauspiel mit dem Titel *Torquato Tasso* ab. Die zeitliche Koinzidenz zwischen dem Aufstand gegen den französischen Absolutismus und der Vollendung des ersten deutschen Künstlerdramas ist nicht ganz so zufällig, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheint: Auch Goethes *Tasso* handelt von einer Rebellion; allerdings die eines einzelnen gegen ein Mäzenatentum feudaler Provenienz. Der am Hof von Ferrara lebende Dichter Torquato Tasso opponiert gegen ein arbiträres System der Entlohnung, das ihn mit nach Gutdünken verteilten Donationen, also Gaben, abfindet und nicht mit einem Entgelt für seine künstlerischen Leistungen honoriert. Das Stück schildert die Situation, in der Tasso den Charakter seiner Vergütung erkennt: Nur kurz nachdem er dem Herzog sein Hauptwerk dediziert hat, gerät er in einen Disput mit dem Staatssekretär am Hof. Der Konflikt eskaliert, als dieser ihm vorhält, ein „gnädiges Geschenk für Lohn“ (Vers 1314) zu halten. Tasso, in seinem Selbstwertgefühl als Künstler zutiefst gekränkt, verläßt Ferrara und geht nach Rom, um dort als freier Schriftsteller zu leben. Seinen Ruin ersparte Goethe dem Publikum. Die gebildeten Stände des 18. Jahrhunderts wußten genau, wie desaströs der Schöpfer des *Befreiten Jerusalem* sein Leben beschließen sollte.

Der Literaturwissenschaftler Gerhard Schulz interpretiert Goethes *Tasso* als bürgerlichen Künstler zwischen Mäzenatentum und Lohnarbeit, zwischen machtgeschützter Existenz als Hofdichter und freiem Schriftstellertum.¹ Dessen Schritt in die Unabhängigkeit sei zum Scheitern verurteilt, da er sein Werk dem Herzog nicht nur formal dediziert, sondern ihm mit der Dedikation auch das einzige Manuskript überreicht habe. Damit habe er sein Eigentum verloren, das Unterpfand seiner finanziellen Unabhängigkeit, das einzig Verkäufliche, über das er als Künstler verfüge.² Peter Hacks, selbst Dramatiker, hält dagegen:

1 Vgl. Schulz 1983, S. 481.

2 Vgl. ebd.

Der Fürst hat Tasso bezahlt. Er hat ihn beherbergt, gekleidet, gefüttert. Er hat seine Ungezogenheiten und seine zwanghafte Neigung vorzulesen erlitten. Was er schließlich als geringe Gegengabe verlangt, ist nicht der Text, nicht das Urheberrecht. Der Fürst will lediglich die ihm geschenkte Handschrift von Tassos Werk behalten, als anschauliches Zeichen dafür, daß es in Ferrara möglich war, ein Epos zu dichten.³

Mit der „geringen Gegengabe“, die der Mäzen erwarte, verweist Peter Hacks auf die Logik des Gebens, Nehmens und Erwiderns in mäzenatischen Beziehungen, die die Sozialtheorie als eine der Reziprozität konzeptualisiert.⁴ Donationen, so lautet die These, bestünden aus Leistungen, die im Kern freiwillig sind, und die dennoch oder gerade deswegen verpflichtenden Charakter haben. In ihnen sei letztlich unentscheidbar, wer sie initiiert habe; wer also der erste Gebende war. Auch im *Torquato Tasso* bleibt weitgehend offen, wer im Verhältnis zwischen Mäzen und Dichter der Gebende und wer der Nehmende ist. So räsoniert Leonore Sanvitale: „Und es ist vorteilhaft den Genius/Bewirten: gibst du ihm ein Gastgeschenk,/So lässt er Dir ein schöneres zurück.“ (Vers 77f.) Alfons der Zweite, der Mäzen, kehrt das Verhältnis von Geben und Nehmen dagegen um: Als Tasso ihm endlich das erwartete und lange angekündigte Werk überreicht, erklärt er sich zum Beschenkten: „Du überraschest mich mit deiner Gabe/Und machst mir diesen schönen Tag zum Fest.“ (Vers 391f.)

Das Schauspiel, das vom Motiv der Gabe durchzogen ist, spiegelt die Wechselseitigkeit von Erwartungen und Interessen im Verhältnis zwischen Förderer und Dichter: Zwischen dem auf seinen posthumen Ruhm als kunstsinnigem Mäzen spekulierenden Fürsten und dem auf finanzielle Unterstützung wie auf symbolische Anerkennung angewiesenen Künstler gibt es eine starke Interessenallianz. Beide sind Gebende wie Nehmende, die über wechselseitige Erwartungen verbunden sind. Der Mäzen gibt etwas von dem, was er im Überfluß hat, an den Künstler ab, der sich wiederum mit seinem Werk revanchiert. Ein solches Gleichgewicht an selbst- wie fremdbezüglichen Interessen in philanthropisch-mäzenatischen Akten behauptet die moderne Gabentheorie nicht nur als notwendig und unumkehrbar, sondern auch als gesellschaftlich fruchtbar und dem Gemeinwohl zuträglich. Den „voluntary contribution(s) of pri-

3 Hacks 1975/1984, S. 408.

4 In der Anthologie *Vom Geben und Nehmen* haben Frank Adloff und Stefan Mau Schlüsseltexte zur Gabentheorie von Marcel Mauss bis in die Gegenwart zusammengestellt. Vgl. *Vom Geben und Nehmen* 2005.

vate wealth for the public good“⁵ mögen Eigeninteressen des Gebenden immanent sein, diese aber müßten weder unmittelbar noch äquivalent von Seiten des Empfängers erfüllt werden. Es lägen Momente der Spontaneität, des Überflusses und des Nicht-Kontrollierbaren in Gaben, die es schwer machten, mit ihnen zu rechnen.⁶ Die „Dichotomie von Interesse und Moral“ wird somit durch die Gabe als Initiatorin sozialer Reziprozität transzendiert beziehungsweise ununterscheidbar gemacht⁷, so Frank Adloff und Steffen Sigmund.

Das Paradigma der Gabe ermöglicht die gängige, heuristisch und empirisch jedoch problematische, Antinomie zwischen einer guten, weil interessenfreien und einer unlauteren, weil interessengeleiteten Förderung aufzuheben. Gaben verlieren ihren Wert und ihre Wirkung selbst dann nicht, wenn – wie Marcel Mauss es formulierte – „die Geste, welche die Übergabe begleitet, nur Fiktion, Formalismus und soziale Lüge ist und es im Grunde um Zwang und wirtschaftliche Interessen geht“⁸. Eine gabentheoretisch induzierte Deutung des Mäzenatentums hängt somit weder dem Ideal reiner und uneigennütziger Leistungen an, noch reduziert sie die Motivation zur Förderung von Künstlern auf machtpolitische, wirtschaftliche oder subjektiv-egoistische Interessen. Vielmehr löst sie sich aus manichäischen Bewertungen und betont die Produktivität privaten Engagements bei gleichzeitiger Akzeptanz des für es konstitutiven Ineinanders aus Eigen- und Fremdinteressen.

Im gabentheoretischen Paradigma wird eine Förderung von Kunst und Künstlern, Literatur und Schriftstellern daher nicht dem Postulat des Altruismus unterworfen, sondern primär danach beurteilt, ob ein gewisses Ungleichgewicht zwischen der Gabe und deren Erwidierung anerkannt wird. Das heißt, daß nicht die Erwartungslatenz einer Gabenbeziehung gezeugnet wird, wohl aber verlangt wird, daß das Wann, das Wie und das Was der Gegenleistung vollständig im Ermessen des Empfängers liegt.

Mäzenatische Gaben an Künstler und Literaten waren in der Bundesrepublik Deutschland (wie in der DDR) durch die breite öffentliche Kulturförderung weitgehend marginalisiert. Erst mit der krisenhaften Entwicklung in den Kulturhaushalten von Kommunen und Ländern steigt die Bedeutung von Gönnern und Mäzenen, Sponsoren und Stiftern wieder an. Obwohl sich die öffentliche Hand weiterhin zur Finanzierung der kulturellen Grundversorgung bekennt, ist sie zu Umschichtungen und Einsparungen in ihren Kulturetats gezwungen. Davon sind in der Regel

5 Silber 1998, S. 134.

6 Vgl. Adloff/Sigmund 2005, S. 221.

7 Ebd., S. 218.

8 Mauss 1990, S. 18.

zuerst die Ausgaben betroffen, deren Kürzung weder langfristige Folgeaufwendungen noch größere öffentliche Proteste nach sich ziehen. Zu diesen Ausgaben zählen ganz wesentlich diejenigen, die der Förderung des zeitgenössischen literarischen Lebens dienen.

So stellt sich sowohl für Autoren als auch im Kontext der Literatur tätige Einrichtungen und Vereine die Frage nach alternativen oder ergänzenden Fördermodellen. Eine Frage, die sich zumeist an diejenigen Körperschaften richtet, die entweder privates Kapital generieren oder in Form von Zinsen aus einem existierenden Vermögen distribuieren; nämlich Unternehmen und Stiftungen. Doch ob sie auch bereit und in der Lage sind, die Gegenwartsliteratur zu fördern, wurde bislang weitgehend auf Grundlage persönlicher Einschätzungen derjenigen beantwortet, die Erfahrungen mit privaten Förderern gemacht haben. Für eine objektive Bewertung der Chancen und Risiken nicht staatlicher Fördermodelle fehlte dagegen das wissenschaftliche Fundament. Diese Forschungslücke wird mit der folgenden Bestandsaufnahme privater Literaturförderung geschlossen.

Auf Grundlage umfassender Recherchen werden erstmalig die Förderung zeitgenössischer Literatur durch Unternehmen und Stiftungen untersucht sowie deren Folgen für Autoren wie für literarische Einrichtungen analysiert. Um die Unschärfen und Vieldeutigkeiten der Begriffe „Mäzen“ und „Mäzenatentum“ nicht weiter zu perpetuieren, wird vorrangig von Förderern oder von einem literarischen Engagement der privaten Hand gesprochen. Bevor jedoch der Gegenstand und die Fragestellung dieser Untersuchung ausgeführt werden, ist die gaben-theoretische Referenz dieser Studie weiter zu explizieren:

In dem Referenztext aller modernen Theorien zur Gabe, dem 1923/1924 erschienenen *Essay sur le don* (dt. *Die Gabe*), untersucht Marcel Mauss den rituellen Tausch von Geschenken in indigenen Kulturen, um zu ergründen, warum empfangene Geschenke habituell erwidert würden. Mauss geht es um den Nachweis einer Art anthropologischer Grundkonstante, deren Moral und Ökonomie „sozusagen unterschwellig auch noch in unseren eigenen Gesellschaften wirken, und da wir glauben, hier einen der Felsen gefunden zu haben, auf denen unsere Gesellschaften ruhen, können wir daraus einige moralische Schlußfolgerungen bezüglich eigener Probleme ziehen“⁹. Charakteristisch für den Gabentausch sei, daß in ihm Elemente von Selbstlosigkeit und Freiwilligkeit auf der einen Seite mit Eigennutz und Pflicht auf der anderen eine gesellschaftlich produktive Einheit bildeten. Der „don echange“ basiere immer auf Reziprozität; es handele sich somit um einen „freiwillig-

9 Ebd., S. 19.

obligatorischen Austausch¹⁰, der allein im Fall der agonistischen Gabe, dem Potlatsch, zur Überbietung zwingt. Charakteristisch für den Gabentausch in archaischen Gesellschaften sei dessen Einbindung in ein opulentes Fest, dessen zelebrierte demonstrative Generosität den anderen beeindrucken und beschämen soll. „Bei alledem ist man bestrebt, Freigebigkeit, Ungebundenheit, Autonomie und zugleich Größe zu zeigen. Gleichwohl wirken im Grunde Mechanismen der Verpflichtung durch die Sachen selbst“¹¹, so Marcel Mauss.

Neben Claude Lévi-Strauss, der Mauss dank einer produktiven, aber letztlich einseitigen Lektüre zu einem Vordenker des Strukturalismus erklärt¹², sind es vor allem Pierre Bourdieu und Georges Bataille, die sich direkt und indirekt auf Marcel Mauss beziehen. Bourdieu überträgt als erster den Gabentausch auf die Kunstförderung. Da eine Gabe zwar mit einem zeitlichem Abstand, immer aber unweigerlich eine Gegengabe nach sich ziehe, erkennt er hierin einen Euphemismus für die Realität des Tausches von ökonomischem und symbolischem Kapital:

Die Existenz des zeitlichen Intervalls ist nur zu verstehen, wenn man von der Hypothese ausgeht, daß der Gebende und der Empfangende, ohne es zu wissen, gemeinsam an der Verschleierung arbeiten, die der Verneinung der Wahrheit des Tausches dient, jenes do ut des, das die Vernichtung des Gabentausches wäre.¹³

Es handele sich bei der Kunstförderung somit recht eigentlich um einen zynischen Akt.¹⁴ Georges Bataille erklärt die Verschwendungslogik des Potlatsch zum Grundprinzip dessen, was er die erweiterte Ökonomie nennt. In ihr, die er der merkantilen Ökonomie mit ihrer Logik des Sparens und des Erwerbs, der Produktion und der Akkumulation gegenüberstellt, regiere die pure Verausgabung.¹⁵ In „Luxus, Trauerzeremonien, Kriegen, Kulturen, [der] Errichtung von Prachtbauten, Spielen, Theater,

10 Ebd., S. 50.

11 Ebd., S. 56f.

12 Claude Lévi-Strauss beschreibt die Gabe als Teil eines Austausches, in dem Geben und Annehmen korrespondieren. Geben und Nehmen werden so zu austauschbaren Positionen innerhalb der umfassenden Struktur des Austausches, die auf dem Prinzip der Gegenseitigkeit basiert. Vgl. Lévi-Strauss 1989, S. 30f.

13 Bourdieu 1998, S. 164.

14 Vg. ebd.

15 Vgl. Bataille 1985, S. 100.

Künste“¹⁶ herrschten Überfluß und Verschwendung. All diese Spielarten des Überflusses seien reiner Selbstzweck, hier würde verschwendet um der Verschwendung willen. Mehr noch als andere Künste verweigere sich die Poesie der Nützlichkeit, der Zweckrationalität sowie dem Erwerb und damit den Prinzipien der begrenzten Ökonomie. Als Synonym von Verschwendung heiße Poesie daher „nichts anderes als Schöpfung durch Verlust“¹⁷.

In der neueren amerikanischen wie französischen Sozialtheorie wird den Gaben ein „bonding-value“ zugeschrieben.¹⁸ Der Akt des Gebens schaffe dauerhafte soziale Beziehungen, die in wechselseitigen Verpflichtungsverhältnissen mündeten. Das unterscheide sie vom einmaligen und folgenlos bleibenden Handel.¹⁹ Die Gabe derart als antipodisch zum Geschäft zu definieren, bedeutet keineswegs, sie einem moralischen Rigorismus zu unterstellen und mögliche Eigeninteressen, wie soziale Anerkennung, Sinnstiftung, Gestaltungswillen, aber auch Imageverbesserung, Gewinn an Renommee und öffentliche Resonanz, zu negieren oder zu desavouieren: „Dem Prinzip der Reziprozität ist eigen, daß die in sozialen Austauschakten und Interaktionen dominierenden Motive weder auf Eigennutz noch auf Altruismus und Normenbefolgung zurückgeführt werden können, sondern eine spezifische Kombination aus beiden darstellen.“²⁰

Die Mischung aus Eigen- und Fremdnutzen einerseits zu respektieren, ohne die private Literaturförderung andererseits auf einen planan und kalkulierten Tauschakt, auf das „do ut des“ zu reduzieren, leitet und prägt die folgende Untersuchung. Sie geht von der Grundannahme aus, daß eine private Förderung von Literatur zumeist aus Arrangements von Geben, Nehmen und Erwidern besteht. Diese Reziprozitätsarrangements variieren allerdings in Hinblick auf das, was der Förderer gibt, dem, was er dafür erwartet und dem, was er schließlich erhält. Das bedeutet, daß es innerhalb dieser, die Gabenbeziehungen konstituierenden, Struktur einen Spielraum im Verhältnis zwischen Leistung und Gegenleistung gibt, der sich in graduellen Varianzen manifestiert. Um diese zu systematisieren, wird zwischen einer schwachen, einer ausgeglichenen und einer kalkulierten Reziprozität unterschieden.²¹ Die hier entwickelten hypotheti-

16 Ebd., S. 7.

17 Ebd., S. 15.

18 Vgl. Adloff/Mau 2005.

19 Vgl. ebd., S. 13.

20 Ebd., S. 47.

21 Bereits Marshall D. Sahlins hat eine Typologie verschiedener Arten von Reziprozität entwickelt. Er unterscheidet eine „generalisierte“, eine „ausgeglichenere“ und eine „negative Reziprozität“. Diese Reziprozitätsformen

schen Modelle sind zunächst zu skizzieren. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird auf sie Bezug genommen und die verschiedenen Formen und Aktivitäten privater Literaturförderung entsprechend ihres jeweiligen Grades an erwarteten Gegenleistungen einem der drei Modelle zugeordnet.

Schwache Reziprozität

Eine schwache Reziprozität liegt in den Fällen vor, in denen aufgrund der Biographie des Förderers, seiner persönlichen Erfahrungen, seinen Interessen und seines Berufes, die Identifikation mit dem, was gefördert wird, besonders ausgeprägt ist. Dies trifft in erster Linie auf die sogenannten Künstlerförderer zu, die einen Teil ihres ökonomischen Erfolgs an diejenigen Kollegen weitergeben, die finanzieller Unterstützung bedürfen. Da fördernde Künstler die mit einem künstlerischen Arbeitsprozeß verbundenen Schwierigkeiten aus eigener Erfahrung kennen, sind sie eher bereit, eine Asymmetrie zwischen Leistung und Gegenleistung zu tolerieren. Selbst wenn ein Stipendium ausläuft, ohne daß auch nur die Konturen eines Werkes erkennbar sind, wird dies nicht als Verletzung von Reziprozität verstanden, sondern als Teil einer schwierigen Produktionsphase akzeptiert.

Literaturförderung schließt für den Typus des Schriftstellerförderers Eigeninteressen keineswegs aus. Zumeist gelten diese dem eigenen literarischen Wirken und Werk, deren posthume Verbreitung gesichert und deren Rezeption in gewissem Sinne auch gesteuert werden sollen. Für die Doppelfunktion der „*memoria et donatio*“ ist die Institution einer Stiftung prädestiniert. Sie ermöglicht, sowohl das schriftstellerische Erbe zu pflegen als auch das lebendige literarische Schaffen zu fördern. Ein philanthropisches Engagement von Schriftstellern resultiert nicht selten ebenso aus dem Bedürfnis, gesellschaftlich zu wirken und Einfluß nehmen zu können. Schwerlich läßt sich daher ein Konnex zwischen den vielfältigen mäzenatischen Aktivitäten beispielsweise von Günter Grass und seiner öffentlichkeitswirksamen Rolle als politisch handelnder Citizen leugnen.

haben allerdings außer ihrer Bezeichnung mit den hier entwickelten wenig gemein. Vgl. Sahlins 2005, S. 81-84.

Ausgeglichene Reziprozität

Für die ausgeglichene Reziprozität ist kennzeichnend, daß sich der Gebende weniger mit dem Gegenstand der Förderung identifiziert, als dies bei der schwachen Reziprozität der Fall ist. Ihm fehlt dazu das sich aus einem beruflichen Bezug entwickelnde Verständnis und die Vertrautheit mit literarischen Arbeitsprozessen. Entsprechend vielschichtig einerseits wie manifest andererseits sind die Erwartungen und Interessen eines solchen Förderaktes. Besteht die Motivation eines Förderers der ausgeglichenen Reziprozität zumeist relativ diffus darin, etwas „für die Literatur tun zu wollen“, so erhofft er sich den Erfolg des geförderten Autors, der auf ihn zurückstrahlen soll. Für die ausgeglichene Reziprozität ist zudem eine geringere Enttäuschungsresistenz als bei der schwachen Reziprozität charakteristisch. Keine der beiden Seiten darf den Eindruck bekommen, die Symmetrie von Leistung und Gegenleistung sei verletzt. Das heißt, daß weder eine Person noch eine Organisation jemanden unterstützen würde, dessen Arbeit den eigenen Vorstellungen gänzlich zuwiderläuft. Eine konservative Preisstifterin tauscht im Zweifelsfall das Auswahlgremium aus, wenn dieses beispielsweise permanent experimentelle Lyrik fördert. Kosten und Nutzen einer Förderung werden in der ausgeglichenen Reziprozität genauer auf die konkreten Resultate hin evaluiert. Gleichmaßen prüfen die Empfänger, woher das Geld kommt, und lehnen eine Förderung bei Verdachtsmomenten ab.

Kalkulierte Reziprozität

Das klassische Beispiel hierfür ist das Sponsoring durch Unternehmen. Beim privatwirtschaftlichen Sponsoring sind Leistung und Gegenleistung genau definiert und vertraglich festgelegt. Die der kalkulierten Reziprozität zugrundeliegenden Beziehungen nähern sich einer rein materiellen Geschäftstätigkeit an. Da allerdings die Leistungen des Sponsors keine für die Erhöhung der Rendite notwendigen Investitionen darstellen, enthalten sie Spurenelemente des „gift givings“. Insofern tangieren Sponsoringmaßnahmen die Grenze zum merkantilen Tausch, sind aber nicht mit ihm identisch.

Der Ausnahmecharakter einer Beziehung zwischen Sponsor und Gesponsertem zeigt sich auch daran, daß sie, anders als der anonyme, einmalige und auf strikter Äquivalenz beruhende Konsumhandel, in festlicher Form besiegelt wird. Mit einem exklusiven Diner im Literaturhaus oder einer feierlich begangenen Übergabe eines Literaturpreises werden aus Förderakten gesellschaftliche Ereignisse. Sie ermöglichen die im

Alltag eher unüblichen Begegnungen zwischen Vertretern der Wirtschaft und der Literatur. Zwar schaffen solche Festivitäten informelle Kontakte, sie läuten aber nur selten dauerhaft verbindliche Förderpartnerschaften ein. Innerhalb des Spektrums an graduell verschiedenen Reziprozitäten markiert die kalkulierte Reziprozität daher alles in allem ein letztlich marktaffines Fördermodell.

Diese einleitenden Überlegungen bilden die Folie, man kann auch sagen, den Überbau zu der folgenden Studie über die private Förderung zeitgenössischer Literatur. Die Verfasserin teilt die von Adolf Muschg formulierte Überzeugung, daß Literatur als das Modell der erschwerten Kommunikation „eine einzigartige Form der gebundenen und gesteigerten Gegenwart“²² produziert. In einem Zeitalter, in dem – so Jochen Hörisch – „Kommunikation“ und „Verständigung“ zu regelrechten Fetischbegriffen geworden sind²³, zeichnet poetisch-fiktionale Texte höherer Güte aus, daß sie dem alltäglichen Sprach- und Informationsrauschen verweigern und mit einer präzisen Wortwahl, distinkten Tektonik und in suggestiven Bildern die gewöhnliche Scheinverständigung überwinden. Die Kunst im Medium der Sprache schafft so eine differenzierte und differenzierende Form der Kommunikation. Diejenigen Schriftsteller zu unterstützen, die eine solche, das Empfinden wie die Intellektualität fordernde, künstlerisch-literarische Rezeption ermöglichen, ist eine wesentliche Funktion von Förderern.

Als Auswahl- wie Prämierungsinstanzen partizipieren sie an literarischen Entwicklungen und ermöglichen oder behindern neue literarisch-schöpferische Prozesse. Sie bestimmen mit darüber, was in der Öffentlichkeit als „state of the art“ wahrgenommen, konsumiert und rezipiert wird. Förderer nehmen teil am „complex interplay of social factors pertaining to the processes of production, distribution and acquisition (even consumption) of literature and art“²⁴. Ohne ihre Unterstützung wäre ein literarisches Leben ausschließlich dem Buchmarkt unterworfen, der um die Zustimmung eines Massenpublikums buhlt, das zunehmend hierarchie- und wertfrei zwischen kulturindustriellen Erlebnisangeboten flottiert. Während – pauschal gesagt – der Markt sich an die Konsumenten richtet, befähigen Förderer literarisches Können und Kennerschaft. Sie unterstützen diejenigen, die die „Geburt einer Kunst aus dem Rohmaterial Wort“²⁵ (Alfred Döblin) zu ihrer Profession gemacht haben. Von dem Wirken der Förderer profitieren aber nicht zuletzt auch die Leser und

22 Muschg 2004, S. 132.

23 Vgl. Hörisch 1996, S. 37.

24 van Rees 1983, S. 286.

25 Döblin 1928/1989, S. 203.

darunter besonders all jene, die Literatur nicht als Epiphänomen einer Erlebniskultur verstehen, sondern die Sinnlichkeit frei von Kitsch, Entrückung aus Kennerschaft und Einsichten ohne Nutzwert suchen und schätzen.

Diese Formen der Literarkultur zu fördern, heißt keineswegs, sie marktwirtschaftlich zu exterritorialisieren und in einen Schutzraum zu stellen, in dem die Auswahl- und Konkurrenzmechanismen des Marktes suspendiert sind. Fördern in einem emphatischen Sinn heißt, die Konkurrenzfähigkeit derjenigen Autoren zu stärken, die im Wettbewerb mit den Produzenten einer nivellierenden Stapel- und Massenware nur dann bestehen können, wenn es einen Ausgleich zwischen den verschiedenen Arbeitsbedingungen gibt: Produziert der Verfasser von Groschenromanen in einem ökonomischen Sinne effizient, so zählt diese Kategorie für Autoren mit hohen Ansprüchen an Inhalt und Form so gut wie nicht. Einem Schriftsteller, der – wie etwa Ingo Schulze für seinen 2005 erschienenen Roman *Neue Leben* – mehrere Jahre in einen Text investiert, helfen Preise und Stipendien derart extensive Arbeitsphasen wirtschaftlich durchzustehen. Fördern impliziert in diesem ideellen Verständnis aber auch, in dem sich ausdifferenzierenden Angebot an literarischen Veranstaltungen nach Maßstäben wie Qualität, Relevanz und Sinnfälligkeit zu entscheiden und damit Markierungen für Projekte besonderer Güte zu setzen.

Schließlich bleibt mir noch, der Maxime der Gabe folgend, mich bei all denjenigen zu bedanken, ohne deren Unterstützung diese Arbeit wohl kaum zustande gekommen wäre: An erster Stelle meinen Eltern, die mir ermöglicht haben, das Wagnis einer Zäsur nach mehreren Jahren der Berufstätigkeit zu setzen. Mein Dank gilt nicht minder Prof. Dr. Erhard Schütz und Prof. Dr. Dietger Pforte, die meine Arbeit nach allen Regeln der Hebammenkunst aufs beste begleitet und befördert haben.

Ebenso danke ich meinen Freunden, an erster Stelle Thomas Claus, dessen Fürsprache und Geduld einen großen Anteil am Gelingen hatten, und Uta Isphording, deren klare Analysen manch nächsten Schritt erleichterten. Beide waren nicht nur Freunde, sondern haben auch die mathematisch-technischen Komponenten dieser Untersuchung mit Akribie kontrolliert. Da wären aber auch Dr. Julia Cloot, Dr. Antje Johanning, Katja Mecking, Dr. Christoph Mecking, Bernd Otten und Dr. Wolfgang Rath, die an der Entstehung der Arbeit teilhatten. Widmen aber möchte ich sie meinen Eltern.

1.1 Gegenstand und Fragestellung der Untersuchung

Selten lagen Krise und Aufbruch im bundesdeutschen Literaturbetrieb so nahe beieinander wie an der Wende zum 21. Jahrhundert: Die Dominanz der audiovisuellen wie der digitalen Medien drängt die printmediale Literarkultur in Randsegmente eines sich ausdifferenzierenden Medienangebotes. In Folge des forcierten Wettbewerbs setzt sich auf dem Buchmarkt immer mehr das Profitprimat durch. Anstelle die Ökonomisierung literarischen Lebens konsequent auszugleichen, zwingt die öffentliche Finanzknappheit Länder und Kommunen dazu, ihre Ausgaben, die sie im Rahmen der Kulturfinanzierung zur Förderung von Gegenwartsliteratur bereitstellen, zu kürzen. Doch wie die andere Seite der einen Medaille präsentiert sich das literarische Leben produktiv, vielfältig und vital wie lange nicht mehr: Literaturfestivals überziehen Städte und Dörfer, TV-Talkshows begründen Bestsellerkarrieren, Hörbücher überschwemmen den Buchmarkt und Poetry Slams genießen Kultstatus. Literatur, so schrieb Hans Magnus Enzensberger bereits 1974, sei keineswegs am Ende, sondern überall, habe aber als Preis für ihre Omnipräsenz die Macht über das Leben der meisten Menschen verloren.²⁶ Frei von Enzensbergers autoritativen Anspruch an Literatur stellt die heutige Literaturwissenschaft nüchtern fest, „daß das zeitgenössische Leben in nie dagewesenem Maß an Märkte, Marken und Medien angeschlossen ist und daß die Registratur dieser Verschaltungen [...] sowohl intellektuell herausfordernd als auch ästhetisch innovativ sein kann“²⁷.

Seit Mitte der neunziger Jahre hat die Literatur ihren sprichwörtlichen Elfenbeinturm hinter sich gelassen und wirbt um Präsenz, Publicity und Publikum. Vorbei sind die Zeiten der Innenschau und des Leidens am Verlust einer wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Relevanz, die einzubüßen ein nicht unbequemes Nischendasein rechtfertigte. Ein stabiler Buchmarkt und ein ausreichendes Kontingent an öffentlichen Fördermaßnahmen schützten den Literaturbetrieb der alten Bundesrepublik davor, auf gesellschaftliche und ökonomische Veränderungen reagieren zu müssen. Statt dessen lebten Autoren und Leser mit der stillen Übereinkunft, zu einer kleinen, sich dem Sog der Massenmedien entziehenden, Elite zu gehören. Der Lektor des S. Fischer Verlages, Uwe Wittstock, zog noch für die Post-Wendejahre folgende Bilanz: „Zwar genießen zahlreiche Autoren nach wie vor den Respekt der Kritik, doch das

26 Vgl. Enzensberger 1974/1981, S. 52 und 50.

27 Drügh 2001, S. 178.

Publikum haben die meisten von ihnen verloren. [...] Ihre Bücher erreichen, von einem Zirkel Eingeweihter abgesehen, niemanden mehr.“²⁸

Die offene Kritik am vermeintlichen Elitarismus deutschsprachiger Gegenwartsliteratur markierte bereits den Beginn eines Wandels, den diejenigen, die in diesen Jahren debütierten, endgültig vollzogen. Ein Wandel, den ein ästhetisches Konzept der Rückkehr zu traditionellen Erzählformen ebenso charakterisierte wie die Skepsis gegenüber der gesellschaftlichen Wirkungsmacht von Literatur. Den Verzicht auf narrative wie ästhetische (Über-)Komplexität, den etwa Thomas Brussig, Judith Hermann, Karen Duve und Matthias Politycki teilen, ihre kohärent erzählten Geschichten, der unangestregte Ton und die Realitätsnähe der Sujets ließen in ihnen die Gegenbewegung zu der „von Kritikern und ihrem Betrieb zehrende(n) Literaturliteratur“²⁹ entdecken. Das auf sie applizierte, von Verlagen und Medien erfolgreich lancierte Label der „Wiederkehr des Erzählens“, verhiess nicht nur hohe Unterhaltungswerte, sondern auch die Schonung vor einem bemühten Avantgardismus. Zugleich distanzierten sich die Debütanten der neunziger Jahre von dem auktorialen Leitbild des „Mahners und Warners“ und entwickelten ein durchaus produktives Verhältnis zum Markt und den Medien. Statt die Abhängigkeit eines freien Autors von den Gesetzen der Ökonomie zu verbrämen oder zu schmähen, begannen sie die im Handel mit kulturellen Gütern waltenden Mechanismen offensiv zu nutzen.

Die nur kurze Zeit später auf den Markt drängende Pop-Literatur erprobte von vornherein ihr Funktionieren als Kultmarke und schuf Transgressionen von „auratisch-moderner und populärer Literatur, von E und U, von Kunstesoterik und Pop als Massenkunst und -unterhaltung“³⁰. Experimente mit digitalen Medien, die der Literatur interaktive Verbreitungs- und Vermarktungsmöglichkeiten eröffneten, schrieben die Tradition wechselseitiger Adaption von Literatur und neuen Medien fort.³¹ Mit dem Boom des Hörbuchs, vor allem aber den zahlreichen öffentlichen Lesungen, ob in Literaturhäusern, auf Festivals oder in Clubs der urbanen Szenekultur, entstand so etwas wie ein zweiter Markt für Schriftsteller. Auf ihm werde, so Dieter Wellershoff, das Defizit, das „dem spirituellen Gegenstand Buch innerhalb der modernen Medienwelt und Warenästhetik anhaftet“³², durch eine an den Interessen der Öffentlichkeit orientierte Präsentation kompensiert. Die Autorenlesung, bis da-

28 Wittstock 1995, S. 8.

29 Hielscher 1998, S. 36.

30 Winkels 1999, S. 581.

31 Vgl. zum historischen Verlauf der Bezüge zwischen Literatur und Medien: Schütz/Wegmann 1999.

32 Wellershoff 1989/1997, S. 726.

hin von eher kargem Zuschnitt, wird szenisch und räumlich aufgewertet, übt das Zusammenspiel mit anderen Sparten und erfordert mehr und mehr performative Qualitäten von den Akteuren. Weder substituierbar von visuellen Medien noch von einem Hörbuch entwickelt sich aus der Lesung eine eigenständige kulturelle Praxis. Das Publikum wiederum honoriert die Versuche, die Wortkunst aus der Askese in die Theatralik zu überführen und sie mit sozial-geselligen Begegnungen zu verbinden. Literatur, so Thomas Wegmann, will offenbar gehört und gesehen werden und das in Form eines gesellschaftlich relevanten Ereignisses.³³ „Das literarische Leben blüht, der Betrieb tanzt“³⁴, vermelden die Feuilletons.

Indes werden die in der anfänglichen Euphorie über das Ende der literarischen Selbstreferentialität noch überblendeten ökonomischen Zwänge immer offensichtlicher. Die Wechselwirkung zwischen der im Zeitraffer vollzogenen Modernisierung literarischen Lebens und der forcierten Ökonomisierung auf dem Buchmarkt ist kaum mehr zu verhehlen. Ein zunehmend härterer Wettbewerb zwingt alle vom Buchmarkt abhängigen Akteure dazu, die Selbstbezüglichkeit literarischer Kommunikation zu beenden und sich den Erwartungen der Medien, der Kritik und der Konsumenten zu stellen. Die Expansion an Veranstaltungen rund um das Buch zeugt daher nicht nur von einem *Rénouveau* literarischen Lebens nach 1989, sondern ebenso von einem krisenhaften Umbruch auf dem Buchmarkt, der sich sukzessive auf die Bedingungen einer entwickelten Erlebnis- und Mediengesellschaft einstellt.

Gleichwohl besteht im Literaturbetrieb eine große Übereinstimmung darin, weder das hochkulturelle Prestige der Literatur gefährden zu wollen, noch ihre Autorität als Instanz zeitkritischer Reflexionen zu untergraben. Abseits der Bestsellerermarge weiß man um den Wert, den das Buch als Kulturgut, als Kulturmarke oder als Prestigeobjekt besitzt. Ihn Preis zu geben, würde den Buchmarkt seinen Anspruch kosten, mehr als eine profane Gebrauchsware feilzubieten. So üben sich Autoren, Verlage und Buchhandlungen in der Gratwanderung zwischen Zugeständnissen an die Mechanismen des Marktes und der Medien bei gleichzeitiger Insistenz auf die Autonomie künstlerisch-literarischen Schaffens.

Doch selbst ein professionalisierter Umgang mit Marktmechanismen garantiert noch keinem Schriftsteller, daß er von seiner Arbeit leben kann. Die verschärften ökonomischen Bedingungen auf dem Buchmarkt erhöhen die finanziellen Risiken vor allem während der Phase der geistig immateriellen Produktion, die notwendig eine des Rückzugs und der

33 Vgl. Wegmann 2002, S. 126.

34 Greiner 1999, S. 403.

Einsamkeit ist. Hierzu einen Ausgleich zu schaffen, ist eine wesentliche Aufgabe von Förderern; seien sie privat oder öffentlich.

Die Förderung von Literatur war bis in die achtziger Jahre weitgehend identisch mit derjenigen durch die öffentliche Hand. Infolge steigender Kosten, vor allem in den Pflichtbereichen, sind Kommunen und Länder zu massiven Einsparungen in den Literatúrausgaben gezwungen. Die Frage nach Ersatzressourcen im nichtstaatlichen Sektor betrifft somit einen Literaturbetrieb, der sich mehr denn je im Spannungsfeld zwischen wirtschaftlicher und kultureller Rationalität bewegt.

In dieser Untersuchung ist festzustellen, welche Schwerpunkte private Förderer im Bereich der zeitgenössischen Literatur setzen, aus welchen Motiven und Interessen sie handeln und welche Erwartungen sie mit ihrem Engagement verbinden. Im Unterschied zu einer kapitalkritischen, die Abhängigkeit der Destinatäre betonenden Sichtweise, läßt sich aus der Perspektive der hier zugrundegelegten Gabentheorie erwägen, daß die Förderung von Literatur zu einer Revision der ursprünglichen Intentionen, Interessen und Werte der Geldgeber führen kann. Der stereotypen Vorstellung von privaten Förderern als präpotenten Manipulatoren autonomer literarischer Prozesse, als verkappte, zunehmend subtiler vorgehende Zensoren³⁵, folgt diese Arbeit jedenfalls nicht. In ihr wird die Förderung von Literatur mit Kooperationsakten gleichgesetzt, die finanzielle Vorteile für die Geförderten wie rückwirkende, symbolische für die Förderer zeitigen. Diese Grundannahme schließt Unzulänglichkeiten, Widrigkeiten und selbst Tabus im Verhältnis zwischen Literatur und privaten Förderern keineswegs aus. Sie gelten vor allem der notorischen Frage nach einer werbewirtschaftlichen Instrumentalisierung von Literatur.

Bislang existierten zum Themenbereich der nicht öffentlichen Förderung von Literatur nur einzelne, eher beiläufige Aussagen.³⁶ Mit einer empirisch fundierten Bestandsaufnahme werden daher erstmalig die Chancen und Potentiale, aber auch die Schwierigkeiten und Widersprüche des privaten Engagements im Bereich des zeitgenössischen literarischen Schaffens und seiner Vermittlung eruiert. Untersucht wurden die wichtigsten institutionellen Kulturförderer, nämlich Unternehmen sowie aus privaten Ressourcen finanzierte Stiftungen. Im Fall der Unternehmen wurden diejenigen mit einem starken eigenwirtschaftlichen Interesse an der Literatur und ihrer Verbreitung ausgeschlossen. Dies betrifft vor allem Medienkonzerne und Verlage. Einzelförderer sind nur dann berück-

35 So Pierre Bourdieu in einem Gespräch mit dem Künstler Hans Haacke. Vgl. Bourdieu/Haacke 1995, S. 49.

36 Etwa Fehring 1998, S. 141-145.

sichtigt worden, wenn sie als Gründer einer Stiftung auftreten.³⁷ Ein wichtiger Aspekt der Analyse sind mögliche Unterschiede zwischen der literarischen Förderpraxis von Unternehmen und derjenigen von Stiftungen.

Der Untersuchungsschwerpunkt liegt auf dem Jahr 2002, wobei Angaben eines Zeitraums von 1996 bis 2004 einfließen. Als private Literaturförderung werden diejenigen Maßnahmen benannt, die dazu dienen, die geistig-ideelle Produktion von zeitgenössischer Literatur wie deren Vermittlung in Form öffentlicher Veranstaltungen durch finanzielle Kontributionen aus nicht steuerfinanzierten Ressourcen zu unterstützen.

Die Konzentration auf das zeitgenössische literarische Schaffen impliziert, retrospektiv angelegte Projekte, seien es Literaturmuseen, Gedenkstätten oder Archive, auszuschließen. Da die Unterstützung von Büchereien und Bibliotheken sowie die Förderung der Schreib- und Lesesozialisation von Kindern und Jugendlichen eigenständige Themenkomplexe bilden, wurden sie ebenfalls ausgeklammert. Dies gilt gleichermaßen für den Bereich literarischer Übersetzungen, der nicht minder eine separate Untersuchung verdienen würde.

Um den durch öffentliche Sparzwänge forcierten finanziellen Strukturwandel in seiner Komplexität zu erfassen, wird das System der Literaturförderung als Ganzes untersucht. Erst die Zusammenschau privater wie öffentlicher Ressourcen sowie einer verstärkten Leistungsverwertung erschließt das Finanzierungsgeflecht, das dem literarischen Leben der Gegenwart als die andere Seite einer, zwischen Boom und Krise oszillierenden, Medaille eingepreßt ist. Um die bislang von der Literaturwissenschaft wenig beachtete „Prosa der Literaturförderung“ wird es in der folgenden Untersuchung gehen.

1.2 Aufbau der Untersuchung

Im weiteren wird die private Förderung von Literatur nicht isoliert, sondern als integraler Bestandteil des Literaturbetriebes betrachtet. Die Produktion, die Vermittlung, die Vermarktung und die öffentliche Förderung von Literatur gehören somit zu den unmittelbaren Einflußfaktoren privater Literaturförderung. Dieses Bezugsfeld, das bestimmt wird von den Veränderungen auf dem Buchmarkt, den Kürzungen der staatlichen

37 Personen, die sich in einem größeren finanziellen Umfang auf dem literarischen Feld engagieren, sind äußerst selten. Zu den wenigen Beispielen gehören Jan Philipp Reemtsma und Henner Löffler, der Stifter des *Heimito-von-Doderer-Preises*.

Literaturausgaben und der Expansion auf dem literarischen Veranstaltungssektor, wird im zweiten Abschnitt ausgeführt.

Die Abschnitte drei und vier widmen sich dem Hauptgegenstand, dem literarischen Engagement von Unternehmen und Stiftungen. Da dieser Bereich privater Kulturförderung in Hinblick auf die Datenlage eine Art „tabula rasa“ darstellt, sind in erster Linie die Ergebnisse der quantitativen wie der qualitativen Explorations darzustellen. Im Abschnitt fünf steht die Auswertung der wichtigsten Instrumente einer direkten Förderung von Schriftstellern, nämlich die der Literaturpreise und die der Stipendien, im Zentrum. Auch hier werden die von privaten Geldgebern finanzierten Maßnahmen nicht losgelöst, sondern im Zusammenhang mit der Gesamtheit der bundesdeutschen Preise und Stipendien erfaßt. Die Literaturhäuser, um die es im Abschnitt sechs geht, repräsentieren literarische Einrichtungen, die bürgerschaftlich gegründet wurden und sich aus privaten wie öffentlichen Quellen finanzieren. An ihrem Beispiel lassen sich Wechselwirkungen zwischen Programmarbeit und Finanzierungsstrukturen nachzeichnen.

1.3 Forschungsdesign (Methode und Verfahren der Datenerhebung)

Die Untersuchung der ökonomischen Bedingungen literarischer Produktion wie die der Vermittlung in die Öffentlichkeit widmet sich einem Prothema der Literatursoziologie. Diese literaturwissenschaftliche Disziplin war in den 1970er Jahren, als der wissenschaftliche Diskurs von Theorien über sozioökonomische Faktoren gesellschaftlicher wie kultureller Phänomene beherrscht wurde, besonders populär. Mit dem abflauenden Interesse an materialistischen Erklärungsmodellen geriet auch die Literatursoziologie als zudem marxistisch induzierte Methode in Mißkredit, was ihre konstruktive Weiterentwicklung jenseits aller Ideologeme behinderte. Erst im Zusammenhang mit der strukturalistischen Kultursoziologie Pierre Bourdieus wurden die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aspekte literarischer Produktion wieder ernsthaft in Betracht gezogen. Die von Bourdieu deutlich beeinflusste „empirische Soziologie der literarischen Institutionen“³⁸ gab den Impuls, literarische Wertsetzungen auf externe Determinanten hin zu untersuchen. Derart richtet etwa C.J. van Rees das Interesse auf diejenigen Instanzen, die legitimiert sind, Literarizität zu attestieren: „Assigning value to literature (art) is a social process which is regulated and controlled by specialized

38 Dörner/Vogt 1994, S. 121.

(literary, artistic) institutions“.³⁹ Zu diesen „literary institutions“, definiert als „any formation or collection of agents performing specific tasks in the production, distribution or promotion of fiction“⁴⁰, gehören alle Organisationen, die in den materiellen Produktionsprozeß und in die Distribution sowie Vermarktung von Literatur – Verlage, Bibliotheken, Buchhandlungen, Buchclubs – involviert sind. Dazu zählen aber auch

councils which advise national and local authorities on public subsidies for the arts, as part of their cultural policy [...]; and finally, the somewhat loosely organised groups of people who seek to specify and propagate conceptions of literature (literary theory, literary criticism) and, for this purpose employ specific channels (literature education, scientific and literary reviews, press, media).⁴¹

In diesem Rahmen gewinnt „the whole body of interrelated institutions [that] constitutes the literary field“⁴² eine normbildende und wertsetzende Funktion. Literarischer Rang ist demnach das Ergebnis eines durch Personen und Institutionen lancierten Entscheidungsprozesses, in den – so zumindest legt dieser Ansatz nahe – literaturfördernde Stiftungen und Unternehmen ebenso unmittelbar wie gleichberechtigt involviert sind.

Um diese auf den ersten Blick zwar plausible, letztlich aber hypothetische Behauptung zu überprüfen, müssen empirische Angaben vorliegen, die fundierte Aussagen über Rolle und Funktion privater Förderer ermöglichen. Die dazu nötige Datenerhebung erfolgte mit Hilfe standardisierter schriftlicher Umfragen, offener Interviews sowie einer breiten Sichtung von Publikationen und digitalen Informationsquellen. Das so gewonnene Material lieferte die Daten und Fakten. In der Auswertung wurden quantitative Angaben, wie die zum Umfang der Fördermaßnahmen, mit der Darstellung von Einzelfallstudien kombiniert. Da in dieser Studie sehr unterschiedliche Befragungsgruppen zu untersuchen waren, mußte die Umfragematrix dem „Objekt“ entsprechend entwickelt werden. Eine genauere Erläuterung des jeweils angewandten Verfahrens und der Auswahl der Befragten erfolgt zu Beginn eines jeden Untersuchungsabschnitts.

39 van Rees 1983, S. 288.

40 Ebd., S. 292.

41 Ebd.

42 Ebd.

1.4 Forschungsstand

Während zur Geschichte mäzenatischer Kultur- und Literaturförderung verschiedene Arbeiten vorliegen⁴³, wurde das Thema der zeitgenössischen Literaturförderung bislang nur ansatzweise untersucht.⁴⁴ Neben einer 1995 erschienenen Diplomarbeit zur öffentlichen Literaturförderung in Niedersachsen⁴⁵ ist die Dissertation von Martin Pohl zu nennen, in der er den potentiellen innerbetrieblichen Nutzen eines unternehmerischen Literaturengagements beschrieben hat.⁴⁶ Daneben gibt es vereinzelte wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Funktionsweise von Literaturpreisen⁴⁷, aber auch hier ist die Geschichte umfassender als deren Gegenwart aufgearbeitet.⁴⁸ Bislang unerforscht blieb das aktuelle Engagement von Unternehmen und von Stiftungen für die zeitgenössische Literatur; eine Lücke, die mit der vorliegenden Studie geschlossen werden soll.

43 So von Wiese 1929; Bumke 1979; Daweke/Schneider 1986; Oberli 1999.

44 Vgl. Fehring 1998, S. 141-145.

45 Vgl. Baumann 1995.

46 Vgl. Pohl 1996.

47 U. a. Kröll 1982; Literaturpolitik und Literatur am Beispiel der Region Rheinland/Westfalen 1998; Berbig 2000.

48 Zu ihnen gehört die historische Aufarbeitung der Schillerstiftung seit ihrer Gründung 1859 bis 1945 durch Susanne Schwabach-Albrecht (2001), die von Wolfgang Sowa (1988) rekonstruierte Geschichte des vom preußischen Prinzregenten Wilhelm und späteren Kaiser Wilhelm II. aus Anlaß des 100. Geburtstages Friedrich Schillers gestifteten *Schillerpreises*, die Dokumentation der Auseinandersetzungen um die Stiftung des *Kleist-Preises* 1912 (Der Kleist-Preis 1912-1932 1968) und die Analyse der politischen Instrumentalisierung der zwischen 1926 und 1971 entstandenen kommunalen Literaturpreise durch Hanna Leitgeb (1994).