

Der unsichtbare Zweite

Eröffnungsvortrag zum Thementag „Die Kunst des Lektorats“ auf dem Internationalen Literaturfest Berlin 2016

Von Delf Schmidt

„Seit einigen Tagen lege ich Ihr Buch nicht mehr aus der Hand; ich sättige mich an ihm, (...) schwelge geradezu darin. Aber warum muss es für mich mit solchem Schmerz verbunden sein, es so zu mögen? (...) Die Ablehnung wird der schwerste Irrtum bleiben, den die NRF je begangen hat, und da ich, zu meiner Schande sei es gesagt, dafür sehr verantwortlich bin, wird es einer der brennendsten Gewissensbisse meines Lebens bleiben.“

So beginnt der in der Literaturgeschichte wohl berühmteste Entschuldigungsbrief eines Lektors an einen Autor. André Gide schrieb ihn am 11. Januar 1914 an den damals noch relativ unbekanntem Marcel Proust. Ein Jahr zuvor, im Dezember 1912, hatte er das Manuskript des ersten Bandes von Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* für die von ihm gegründete Zeitschrift NRF, *La Nouvelle Revue Française*, und ihren angeschlossenen Verlag - der später Gallimard heißen wird - abgelehnt. Nun war es im November 1913 beim Konkurrenzverlag Grasset erschienen, nur zwei Monate vor seinem Brief, der natürlich nichts anderes war als der Versuch, den Autor zurückzugewinnen.

Gide liefert zerknirscht die Gründe seiner Ablehnung von 1912 nach: für ihn sei Proust ein „Snob“ und „mondäner Amateur“ gewesen, im Übrigen habe er das Manuskript nur mit „zerstreuter Hand“ geöffnet, auf Seite 62 konnte er mit der Kamillenteeszene nichts anfangen – mit der berühmten Madeleine-Szene also -, und auf Seite 64 sei er über einen Satz gestolpert, der ihm unverständlich geblieben sei und in dem von einer Stirn die Rede sei, auf der sich Knochen zeigten. (Ein Satz übrigens, der editionskritisch immer noch kontrovers ausgelegt wird, Luzius Keller schließt sich in seiner neuen Proust-Übersetzung nicht der Pléiade-Ausgabe an – was aber Gide nicht entlastet.)

Gides Brief beschreibt eine Urszene des Lektorats. In der deutschen Literaturgeschichte gibt es übrigens einen ähnlichen Brief, aus der gleichen Zeit, vom selben Kaliber: Franz Werfel schrieb 1915 an Kafka, dessen Erzählung

„Die Verwandlung“ gerade im Kurt Wolff Verlag erschienen war, in dem Werfel als Lektor arbeitete: „Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr ich erschüttert bin, übrigens hat durch Sie meine Sicherheit einen heilsamen Riss bekommen.“ Zwei Autoren als Lektoren, aber da Autoren damals noch in der Regel die Druckkosten ihrer Bücher selbst zahlen mussten, verdienten sie ihr Brot als Lektor, einem erst seit der Wende zum 20. Jahrhundert im Verlagswesen institutionalisierten Beruf. Wobei zu dem Lektoratsbrief Gides die hübsche Fußnote anzumerken wäre, dass schon der Entwurf zu diesem Brief 2013 bei Sotheby's für 145.000 Euro versteigert wurde. Was doch einmal ein hoffnungsvolles Zeichen ist für eine üblicherweise nicht gerade großartig honorierte Arbeit – die Lektoratsarbeit.

Womit wir beim Thema wären. Ulrich Schreiber hat sein Berliner „Internationales Literaturfestival“ der Autoren um einen Thementag erweitert, der den weiteren an der Literaturproduktion beteiligten Akteuren gewidmet ist. Im letzten Jahr ging's um „Die Kunst des literarischen Übersetzens“, in diesem also geht's um „Die Kunst des Lektorats“. Es trifft sich gut, dass es im Frühjahr ein paar Publikationen zum Thema gab. Das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* brachte im Februar ein Gespräch mit dem Suhrkamp-Lektor Raimund Fellingner. Die Zeitschrift *Volltext* veröffentlichte in ihrer Nr. 1/2016 einen „Fragebogen zur Tätigkeit des Lektors“, neun Kollegen antworteten. Und im *Tagesspiegel* nannte Susanne Kippenberger ihre zur Leipziger Buchmesse erschienene Recherche zum literarischen Lektorat, die sie mit dem freundlichen Titel „Der gute Geist“ versah, einen „Versuch, einem geheimnisvollen Berufsbild auf die Spur zu kommen“.

Wie kommt es, dass heute noch von einem „geheimnisvollen Berufsbild“ gesprochen werden kann? Es ist wohl vor allem der prinzipiellen Anonymität geschuldet, die der Lektoratsarbeit eigen ist, die Buchwissenschaft nennt den Lektor den „unsichtbaren Zweiten“, und seiner Verpflichtung zur Diskretion. Denn was immer er über *seinen* Anteil an der Entstehung des Textes sagen würde, es könnte das Bild des Autors beschädigen, was immer er über *seine* Schlussredaktion einer literarischen Übersetzung nach außen gibt, es könnte auf Kosten des Übersetzers gehen. Sein Anteil ist allenfalls, sollte der von ihm betreute Autor es zu Ruhm bringen, in dessen Nachlass im Marbacher Literaturarchiv zu finden oder in den schwer zugänglichen Arkana eines jeden Verlagsarchivs. Mit einem Wort: die Arbeit des Lektors hinterlässt keine

öffentlich sichtbaren Spuren, und bei jeder öffentlichen Äußerung über seine Arbeit befindet er sich – so wie auch ich heute – in einem performativen Widerspruch. Nur umgekehrt wird ein Schuh draus: wann immer die Literaturkritik einen Fehler oder handwerklichen Mangel moniert, wird das Lektorat des Verlags verantwortlich gemacht.

Der Fragebogen der Zeitschrift *Volltext* hilft vielleicht, das Geheimnis ein wenig zu lüften. Gefragt wird immerhin nach dem Aspekt ihrer Tätigkeit, den die Lektoren für den wichtigsten halten. Ich zitiere die Antworten: „mich mit den Autoren intensiv über die Texte austauschen“, „eine professionelle kritische Instanz bilden“, „eindringen in die Texturen“, „sich einlassen auf die Abenteuer des Geistes“ (ungelogen ein Zitat!), „die Arbeit am Text, Satz für Satz, Absatz für Absatz“, oder bündig: „die Textarbeit“. Es ist verblüffend, welche Bescheidenheit und Zurückhaltung sich in diesen Antworten ausdrückt – vielleicht schon eine psychische Konsequenz dieser offenbar grundsätzlichen Anonymität, die mit der Lektoratsarbeit verbunden ist.

Gut, Textarbeit ist gewiss die unseren beruflichen Alltag bestimmende Hauptarbeit, und sie hat auch ihren mythischen Ort, an dem sich alle Lektoren treffen können: Flauberts *gueuloir*, den Resonanzraum, in dem er, wie Maupassant in seiner Flaubert-Biographie schreibt, „seine Texte herausschrie (*franz. gueuler*), sie der Probe der Mündlichkeit aussetzte“ – wobei im Falle Flauberts sich die Forschung noch streitet, ob dieses *gueuloir* in seinem Wohnort Croisset die Lindenallee zwischen seinem Haus und dem Pavillon direkt an der Seine war, sein Arbeitszimmer oder das Hausmädchen, an dem er seine Sätze ausprobierte. Lektoren arbeiten in der Regel leiser als Flaubert, könnten aber den Zweck seiner Übung durchaus zu einer Devise ihres Berufs machen: „die Kohärenz und Reinheit eines jeden Satzes überprüfen“.

Aber es liegt auf der Hand: Lektoren sind kein Flaubert, und selbst wenn sie mal Gide oder Werfel hießen, können sie in der Rolle des Lektors nicht die Motivation des Autors haben, der am Status der Unantastbarkeit seiner *eigenen* Sätze, seines *eigenen* Textes arbeitet. Bleibt also die Frage nach der grundsätzlichen, unausgesprochen gebliebenen Motivation für die Textarbeit am nicht eigenen Text, am Originaltext des Autors.

Ich komme zurück auf die von Gide beschriebene Urszene des Lektorats: Sie haben ein Manuskript zu prüfen, egal, ob es sich um ein unaufgefordert

ingesandtes eines unbekanntes Autors, ein von einer Literaturagentur empfohlenes handelt oder um den neuen Roman eines schon etablierten Hausautors. Sie haben zu entscheiden, ob Sie es zur Publikation vorschlagen oder es ablehnen. Gide schlug, wie zitiert, Prousts Manuskript zufällig auf Seite 62 auf; vor Gide hatte schon Humblot, der Verleger des *Mercure de France*, *Die Suche nach der verlorenen Zeit* mit der Begründung abgelehnt, er verstehe nicht, wie jemand allein dreißig Seiten über die Tatsache schreiben kann, sich vor dem Einschlafen im Bett herumwälzen zu müssen. Ein anderer Lektor liest die ersten zwanzig Seiten oder den ganzen Text. Jeder hat seine eigene Methode. Unübertroffen das berühmte Diktum Ernst Rowohlts: „Ich brauche mir bloß ein Manuskript an den Kopf zu hauen, dann weiß ich, ob es was für mich ist.“

Apropos Ernst Rowohlts: In dem von Ernst Rowohlts 1908 gegründeten Verlag hatte ich das Vergnügen, von 1977 bis 2000 als Lektor für deutsche und französische Literatur zu arbeiten. Nun verließ man damals den Rowohlts Verlag nicht ohne Not. Fritz J. Raddatz hat den schönen Satz geprägt: „Rowohlts war kein Verlag. Rowohlts war eine Idee.“ Was hieß, ich interpretiere: Der Verlag war anarchisch, linksliberal, es herrschte ein Geist der Libertinage, und man konnte ihm auf den Verlagsfluren in manch schöner Gestalt begegnen. 1983 verkaufte Ledig-Rowohlts, Ernst Rowohlts Sohn, den Verlag an den Holtzbrinck-Konzern. Im Jahr 2000 beauftragte dieser neue Eigentümer die Beratungsfirma McKinsey mit einer Betriebsanalyse. Der damalige Verleger, dessen Name mir entfallen ist, exekutierte McKinseys Empfehlung, die vorliegende deutschsprachige Literatur bei Rowohlts abzuschaffen, beziehungsweise, das war der Vorschlag des Verlegers, sie durch eine junge Pop-Literatur im Stile des damals erfolgreichen Romans „Crazy“ von Benjamin Lebert zu ersetzen. Das war nicht meine Literatur. Es kam zum Exodus der Autoren und des Lektors: Elfriede Jelinek, Alban Nikolai Herbst, Tahar Ben Jelloun gingen mit mir zum jungen Berlin Verlag, Herta Müller, Wilhelm Genazino, F.C Delius zogen ältere Verlagslabels vor.

Aber zurück zum Diktum Ernst Rowohlts: Welches Prüfungsverfahren Sie als Lektor auch wählten, im positiven Fall der Annahme des Manuskripts müssen Sie mit dem Autor, der ja sowieso davon überzeugt ist, eine Setzung vornehmen: dies ist Literatur! Wobei diese Setzung keinerlei Absolutheitsanspruch erheben will, ein von Ihnen abgelehnter Text kann schon

im nächsten Verlag als Literatur publiziert werden. Für einen jungen, zumeist aus dem literaturwissenschaftlichen Studium kommenden Lektor kann das Problem der Setzung darin bestehen, dass er es bisher nur mit kanonisierter Literatur zu tun hatte, nie wurde – jedenfalls in meiner Studienzeit - der Text infrage gestellt, nie die Frage gestellt, ob es sich um gute Literatur handle und wo sie vielleicht verbesserungsfähig sei. Im Verlag gilt es nun, ohne jede kanonische Absicherung einen neuen Text als Literatur zu behaupten. Sie stehen, als Verlag und mit dem Autor zusammen, auf der einen Seite der Barrikade, egal, ob die Literaturkritik diese Setzung als Literatur akzeptiert oder das Buch verreit.

Nur eine der Fragebogen-Antworten nannte diese meines Erachtens kardinale Motivation für die Textarbeit beim Namen: „Daran beteiligt sein, etwas Neues in die Welt bringen“.

Etwas Neues in die Welt bringen - das könnte doch auch die klassische Definition des Hebammenberufs sein, der gern als Metapher für den Beruf des Lektors reklamiert wird. Und in der Tat, das dem Lektor vorliegende Manuskript ist immer, pardon für den Kalauer im Zusammenhang mit der Hebamme, *in statu nascendi*, ist nicht fertig, nicht abgeschlossen, ist immer optimierbar. Den unverlangt eingesandten Text eines unbekanntes Autors hat man angenommen, weil man zu 70 % überzeugt war, das ist gute neue Literatur, die kann man, zusammen mit dem Autor, um 20 % verbessern, umso eher, als der noch keinen Vertrag in Händen hat, und 100 % sind eh unerreichbar (bitte die Zahlen metaphorisch, nicht mathematisch verstehen). Oder vom Hausautor hat man dessen neues Manuskript erhalten, vielleicht ist es die 1. Fassung, vielleicht war man schon in die konzeptionelle Phase eingebunden, als es darum ging, eine Form für den Stoff zu finden - das ist eines Frage des Autorentypus und seines Temperaments -, vielleicht ist es die zweite oder dritte vom Autor durchgearbeitete Fassung, aus seiner Sicht eventuell also schon relativ abgeschlossen.

Hierzu eine kleine Lektoratsaneddote: Wir schreiben das Jahr 2001. Der Lektor ruft die Autorin an, fragt, ob sie gar nicht in Cannes bei den Filmfestspielen gewesen sei, der Benoît Magimel habe doch den Preis für den „Besten Schauspieler“ erhalten. Die Autorin wehrt ab, was sie denn dort hätte tun

sollen, und fügt, wienerisch generös, hinzu, er, der Lektor, hätte doch hinfahren sollen, ohne ihn hätte es den Magimel ja gar nicht gegeben.

Der Hintergrund dieser Anekdote: 1983 legte die Autorin einen Roman vor, der für ihr sonstiges, eher sprachexperimentell orientiertes Schreiben ungewöhnlich war. Dieser neue Roman war bestimmt von einer psychologischen Grunddisposition: Eine Klavierlehrerin wurde von ihrer Mutter von Kindheit an auf Leistung gedrillt. Diese Erziehung zum Virtuositentum isoliert sie vom Leben der anderen. Sie lebt mit ihrer alternden Mutter zusammen, versagt in ihrer Karriere als Pianistin, versagt als Frau. Die erste Fassung, die dem Lektor vorlag, hatte nur diese Tochter-Mutter-Beziehung zum Gegenstand. Ihm schien, aus Gründen der Psychologie und der Dramaturgie, ein Gegengewicht, eine Balance zu fehlen: der Mann. Elfriede Jelinek nahm den Hinweis auf, sie erfand Walter Klemmer hinzu, den zehn Jahre jüngeren Meisterschüler Erika Kohuts, für dessen Darstellung in Michael Hanekes Verfilmung ihres Romans „Die „Klavierspielerin“ Benoît Magimel ausgezeichnet wurde, sie erfand die sado-masochistische Liebesbeziehung zwischen Klemmer und Erika hinzu, die einem heute noch, bei der Lektüre des Romans wie beim Film, unter die Haut geht.

Anregungen, Interventionen, Schnitte, Korrekturen – alle Optimierungsvorschläge des Lektors finden das d'accord des Autors nur dann, wenn sie nicht von außen herangetragen, sondern aus der inhärenten ästhetischen Logik *seines* Textes heraus entwickelt sind, deren sich der Autor ja gar nicht bewusst sein muss. Nur wenn man ihm zeigen kann, wo er gegen sein ästhetisches Grundkonzept verstößt oder dessen Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft hat, kann man ihn auf seiner Seite haben, könnte er bereit sein, seinen Text zu optimieren.

Solche Geburtshilfen können manchmal sehr schöne Ungeheuer erzeugen. Bekannt wurde der Fall des Autors Raymond Carver. Seinen 1981 erschienenen Erzählungsband *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden* nahm die Kritik begeistert auf. Der schnörkellose, lakonische Stil machte Carver zur Ikone der amerikanischen Kurzgeschichte. Erst 1998 wurde publik, welchen Anteil sein Lektor Gordon Lish daran hatte. Lish hatte bis zu 40 %, bei einigen Erzählungen 4/5 des Originals gestrichen (bitte die Prozent-Angaben jetzt mathematisch nehmen), den Plot geändert, Dialoge verknappt, Abschweifungen

herausgenommen, kurz: alle epischen Formen gekappt und den Markenartikel „Raymond Carver“ geschaffen. Der Autor bekam die Korrekturen erst im Fahnenzustand zu Gesicht, protestierte, zog aber den Protest zurück, autorisierte also letztlich die Lektoratsfassung, mit der er als ein Minimalist der Prosa weltberühmt wurde. Seit 2000 lag eine 4-bändige Gesamtausgabe in der schönen Übersetzung meines ehemaligen, 2012 verstorbenen Rowohlt-Kollegen Helmut Frielinghaus vor. Die ist nicht mehr lieferbar. Befristet vergebene Rechte waren ausgelaufen oder wurden von der Rechteinhaberin, Carvers Witwe, zurückgekauft. Neu verkauft wurden die Rechte an der Originalfassung. *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden*, auch der Titel stammte vom Lektor, erschien unter Carvers Originaltitel *Beginners* 2012 in neuer Übersetzung. Ein Vergleich ist nun möglich. Er zeigt, dass die Verknapptungen und Skelettierungen der Lektoratsfassung so radikal sind, dass die psychologische Wahrscheinlichkeit der Personengestaltung und die Logik des Handlungsablaufs, wie sie beide in der Originalfassung vorliegen, geradezu suspendiert wurden und der Text ins Halluzinatorische, Surreale umkippt. Die oben genannte inhärente Ästhetik des Textes, im Falle Carver: sein Realismus der Gestaltung des weißen, armen Amerika, wurde meines Erachtens hier von Lish nicht verstärkt, sondern konterkariert. Eine Fußnote: Robert Altman hatte schon 1993 in seinem auf Erzählungen Carvers basierenden Film *Short Cuts* auf die Originalfassungen zurückgegriffen.

Die Architektur des Textgebäudes herausarbeiten, den Grundriss, tragende Wände, Nebenräume auch und das Personal darin, kurz: die ästhetische Stringenz eines Textes und - immer auf diese Stringenz Bezug nehmend und nur dadurch gerechtfertigt: die Textarbeit, Satz für Satz, im Mikrokosmos der einzelnen Sätze - das ist die sicher wichtigste Seite des Lektorats-Beitrags zu dem, was ich, einmal emphatisch, „die Konstituierung des Textes als Literatur“ nennen möchte.

Ergänzend, parallel dazu laufend, hat der Lektor den Text als Literatur auch institutionell durchzusetzen. Von dem französischen Strukturalisten Gérard Genette liegt das Grundlagenwerk *Paratexte* (dt. Campus 1989) vor, eine Analyse all der Verlagsstrategien, die den veröffentlichten Text „schützen“ sollen, die seine Rezeption als Literatur steuern sollen (das Präfix „para“ in „Paratexte“ bedeutet „gegen“, wie in französisch „parapluie“, wörtlich: „gegen Regen“, der deutsche Regenschirm). Das Renommee des Verlagssignets selbst,

die Bedeutung der Reihe, in der das Buch erscheint (ich erinnere an die Bedeutung der Reihe *edition suhrkamp*), Vor- und Nachworte, Interviews, all das sind „Paratexte“, und vor allem natürlich der Klappentext, das für den Lektor, den per definitionem *Lesenden*, verbliebene Reservat, in dem er sich schriftlich äußern kann. Roberto Calasso, der italienische Kulturhistoriker und Verleger des Mailänder Adelphi-Verlags, erhob den Klappentext in seinen „100 Briefen an einen unbekanntem Leser“ (Hanser 2006) in den Rang einer „bescheidenen und schwierigen literarischen Form“. Im Hause Rowohlt waren wir zurückhaltender. Der Klappentext hieß selbstironisch „Schmonze“, jiddisch „Schmonze“ steht für „leeres Geschwätz“. Aber gegen ihre Wortbedeutung wurde sie sehr ernst genommen. So ernst, dass es passieren konnte, dass das Lektorat sich für drei Tage ins Hotel *Fürst Bismarck Mühle* im benachbarten Aumühle (in Reinbek gab's nichts Vergleichbares) zur Sitzung über die Schmonzentexte und Titelgebungen des Halbjahresprogramm zurückzog. Aus gutem Grund: allein Ledig-Rowohlts geniale Titelerfindung *Morgens um sieben ist die Welt noch in Ordnung*, für Eric Malpass' Roman mit dem Originaltitel *Morning's at seven*, hatte dem Verlag einen 400-Tausend-Bestseller beschert. Calasso beklagte, dass dieses Genre bisher noch nicht seinen Historiker gefunden habe. Und es ist tatsächlich ein Desiderat, seine Geschichte ergäbe einen kulturhistorischen Einblick in das Verlagswesen und in die Lesekultur. Seine Blütezeit erlebte ich als Student. Die Klappentexte der 60er und folgenden Jahre waren wahre Wunderwerke, literarischer Kurzesay, Interpretation und literaturgeschichtliche Einordnung vom Umfang einer Rezension, die enggedruckt beide Schutzumschlagseiten füllten, die sogenannte U2 und U3, oder erweitert als gefalteter vierseitiger Prospekt den Büchern beilagen. Das Lektorat konnte seinen Deutungsanspruch des anzuzeigenden literarischen Werks genüsslich zelebrieren.

Einer der damals einflussreichsten deutschen Literaturkritiker, der Literaturwissenschaftler Hans Mayer, wehrte sich in der „Zeit“ gegen solchen Deutungsanspruch des Verlags. Maliziös glossierte er den Klappentext zu Max Frischs „Gantenbein“-Roman: „Ich sah eine äußerst gebildete und steile Prosa, die mir zu viel abverlangte... Dann las ich den Roman, kam ganz gut mit ihm zurecht, las hinterher den Klappentext, den ich bis heute eigentlich geistig nicht so recht bewältigen konnte.“

Heute böte sich keinem Kritiker mehr Anlass zu einer solchen Glosse. Der für den Klappentext zur Verfügung stehende Raum hat sich wie ein Chagrinleder zusammengezogen. Die U2 ist reserviert für ein dünnstes Resümee, die U3 für's Foto des Autors plus bio-bibliographische Angaben, darunter, das ist neu und ja auch schön, die Biographie des Übersetzers, und auf der U4, also der hinteren Umschlagseite, der eine entscheidende Bedeutung zukommt, seitdem die Bücher eingeschweißt im Buchhandel liegen, ein blurb oder ein kurzes Zitat als amuse-gueule. Dasselbe gilt für die aktuellen Vorschauen, deren Adressaten ja die Buchhändler und Literaturkritiker sind: bei wichtigen Büchern gesteht der Verlag dem Autor zwei Seiten zu, davon die erste ganze Seite ein Foto des Autors, auf der zweiten Seite 1 Spalte Abbildung des Schutzumschlags mit bio-bibliographischen Angaben, auf der verbleibenden einen Spalte der Vorstellungstext auf einer Schwundstufe. Was aber auch bedeutet, dass der Verlag seinen Deutungsanspruch aufgibt, aus welchen Gründen auch immer: aus verkaufpsychologischen Erwägungen, Marktanalysen oder wegen der Berichte der Verlagsvertreter von ihren Besuchen bei Buchhändlern, die von der Masse der angebotenen Titel schier erschlagen seien und keine Zeit mehr für die Lektüre längerer Texte hätten. Ich wage die These: Es gibt eine Korrelation zwischen der Aufgabe des Deutungsanspruchs auf Seiten des Verlags und einem Funktionswandel der Literaturkritik - je mehr der Klappentext Werbetext geworden ist, desto stärker gibt die Literaturkritik ihre kritische Position auf, übernimmt eine das Buch vorstellende Funktion und kann, wie es schon heißt, zur „verkaufsrelevanten Literaturkritik“ werden. Das könnte ein Aspekt eines Thementages „Literaturkritik“ sein, des weiteren Akteurs der Literaturproduktion.)

Gegen diese sich seit langem anbahnende Tendenz der Textreduktion konnte ich im Berlin Verlag bei literarischen Großereignissen Marginalien-Bände vorbereiten: zu Péter Esterházy's *Harmonia Cælestis*, Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten*, Mathias Énard's *Zone*. Der Begleitband zu Péter Nádas' *Parallelgeschichten* mit dem Titel *Péter Nádas lesen* (zusammen mit Daniel Graf herausgegeben) wuchs sich gar zu einem veritablen Sekundärbuch von 280 Seiten aus. Die Verlagsbotschaft dieser Form des Paratextes an die Adresse der Buchhändler, Literaturkritiker und Leser ist eindeutig: bedient euch der Materialien, der Verlag hält diesen Text für ganz große Literatur und seid bitte auch dieser Meinung. Aber welche Form auch immer die Verlagsstrategien der

Textpräsentation im Verlauf der Buchgeschichte annehmen mögen, und die heute verbreitete der Foto- und Abbildungsdominanz zählt natürlich auch dazu, sie bleiben Varianten der einen Funktion: den Text im weitesten Sinn des Wortes „Paratext“ zu „schützen“.

In diesem Jahr boomt, wie ich in der *Zeit* lese, die Selfpublishing-Branche in Deutschland. Auf der Plattform *Kindle direct Publishing* zum Beispiel habe eine Autorin gerade eine Million Exemplare verkauft, Liebesromane. Für mich bleibt die grundsätzliche Frage, ob eine Publikationsform, die auf jede paratextliche Unterstützung zu verzichten scheint, jemals im öffentlichen kulturellen Raum „Literatur“ hervorbringen kann.

Eine Anekdote zum Thema „selfpublishing“: nach drei Publikationen mit ihren Theaterstücken, die wir nach unserem Weggang von Rowohlt im Berlin Verlag veröffentlichten, entschloss sich Elfriede Jelinek, ihren neuesten Roman *Neid* nur im Netz zu veröffentlichen, „sozusagen im Selbstverlag“, wie sie sagte. Ich bedauerte diese Entscheidung der Autorin, konnte ihre Gründe aber nur respektieren. *Neid* ist Band 3 ihres Zyklus der Todsünden. Band 1, *Lust*, 1989 erschienen, war nach ihrer Aussage der erste Roman, mit dem sie Geld verdient hatte, dem Lektor brachte das Überschreiten der 100-Tausend-Auflage eine Art Sabbatical als Verlagsgratifikation ein, ich durfte mein Halbjahresprogramm sozusagen ambulant, von der Romania aus, betreuen. Band 2, *Gier*, im Untertitel: *Ein Unterhaltungsroman*, wurde ein großer Erfolg in unserem letzten gemeinsamen Reinbeker Herbst 2000. Nun also die Tausend Seiten *Neid*, zwischen 2007 und 2008 geschrieben, nur auf ihrer Homepage zu lesen, mit dem Angebot der PDF-Downloads für PCs, Tablets und Smartphones, nicht im Druck vorliegend, im Untertitel deshalb vom ihr auch *Privatroman* genannt, und am Schluss steht ihre Gebrauchsanweisung: „Unvollständige oder fehlerhafte Sätze bitte (jeder für sich) ergänzen bzw. korrigieren.“

Das ist natürlich das Ende der Lektoratsarbeit. Hat aber noch keine Aussagekraft zu meiner Frage, ob ein Text sich außerhalb der Verlagsstrategien als Literatur konstituieren kann. Denn auch Genette hatte in seinem Buch *Paratexte* nicht mit dem denkbar wirkungsvollsten Paratext gerechnet, der Elfriede Jelineks selfpublishing schützt, und das ist sicher der Nobelpreis.

(Zweiter Teil)

Ich hatte bisher den Lektor deutschsprachiger Literatur im Blick. Er ist der erste institutionelle Leser des Autors, aber sein idealer Ort wäre etwas außerhalb der Institution Verlag anzusiedeln, auch wenn er dessen Angestellter ist, *extra muros* sozusagen, auf halbem Weg zwischen Autor und Verlag. Denn er ist der Interessenvertreter des Autors dem Verlag gegenüber, kämpft im Verlag für dessen Honorar, falls dies nicht inzwischen der Literaturagent übernimmt, hat für die Akzeptanz des Titels in allen Bereichen des Verlags zu sorgen, in Herstellung, Vertrieb, Presse, bei den Verlagsvertretern, damit alle an einem Strang ziehen, wie er aber auch die Interessen des Verlags dem Autor gegenüber vertritt. Wie diese Balance sich heute für junge Kollegen darstellt, ob „extra muros“ ein utopischer Ort geworden ist, in konzernabhängigen Verlagen überhaupt nicht mehr möglich, in unabhängigen Verlagen vielleicht nur noch ansatzweise, das zeigt vielleicht das Gespräch mit jungen Lektoren heute Nachmittag.

Deutschsprachige Originalausgaben sind aber nur ein Teilbereich seiner Arbeit. Literarische Verlage haben immer auch ein internationales Profil. Suhrkamp stand und steht auch für spanische, lateinamerikanische und osteuropäische Literatur, Wagenbuch auch für italienische, Matthes & Seitz auch für französische, Rowohlt auch für amerikanische und französische. Es war ungewöhnlich in der deutschen Verlagsgeschichte, dass mein Kollege Traugott König seinerzeit bei Rowohlt einen Angestelltenvertrag nur über die eine, allerdings immense Aufgabe hatte: die Herausgabe von Sartres „Gesammelten Werken in Einzelausgaben“, zu einem Zeitpunkt, in den 80er Jahren, als es in Frankreich noch keine vergleichbare Sartre-Ausgabe gab. Ich betreute, im Laufe meiner Rowohlt-Jahre, Titel von Claude Simon, der vor seinem Nobelpreis bei Suhrkamp und Piper in Vergessenheit geraten war, die neue Gesamtausgabe „Albert Camus“ - Übersetzungen altern bekanntlich, die deutschen Camus-Übersetzungen stammten aus den 50er Jahren, Meursault, der *Fremde*, schien, seinem sozialen Sprachniveau nach, eher aus Hamburg-Othmarschen zu

kommen als aus einem Vorort von Algier. In der Neuübersetzung durfte er, um nur ein Beispiel zu nennen, nun in der indirekten Rede den „Berliner Konjunktiv“ benutzen, wie wir in Reinbek etwas hochnäsiger den Konjunktiv II nannten; ich betreute die neue Werkausgabe des damals nur in verhunzten Übersetzungen vorliegenden Louis-Ferdinand Céline, die kritische Ausgabe Lautréamonts, die Gesamtausgaben Italo Svevos, Tommaso Landolfis und und und. Als ich im Jahre 2000 den Rowohlt-Verlag verließ, bot mir der Berlin Verlag an, ein Programm „Französische Literatur“ aufzubauen. Was ich umso lieber annahm, als ich einen meiner Lieblingsautoren, Jean Echenoz, dort vorfand. Meinen Vorschlag, die Rechte an seinem Goncourt-Preis von 1999, dem Roman *Je m'en vais*, deutsch „Ich gehe jetzt“, zu kaufen, hatte die Rowohlt-Geschäftsführung abgelehnt, 6.000 Exemplare Verkaufsaufgabe, wie ich geschätzt hatte, würden nicht reichen. Das war einer der vielen Gründe, den Verlag zu verlassen, man konnte kein Literaturprogramm mehr machen. Der Berlin Verlag hatte den Echenoz-Titel gekauft.

Ob deutschsprachige Originalausgaben oder fremdsprachliche Titel, in punkto Programmarbeit macht das aus der Sicht des Lektors keinen Unterschied: Er versucht, die Literatur, deutsch- wie fremdsprachliche, in's Programm zu heben, von deren Qualität er überzeugt ist, aus deren Zusammenstellung im Laufe der Jahre sich dann im besten Fall so etwas wie ein literarisches Verlagsprofil ergeben mag. Und diese Programmarbeit macht die eigentliche Identität des Lektors aus, die vielleicht von außen unsichtbar bleibt, aber doch die Motivation ist, die seiner Textarbeit zugrundeliegt. Diese Textarbeit selbst sieht naturgemäß bei fremdsprachlicher Literatur anders aus: nicht mehr Zusammenarbeit mit dem Autor an dessen im Entstehen begriffenen Werk, also das, was im strikten Verstande „lektorieren“ heißt, sondern Textarbeit an der Übersetzung eines gedruckt vorliegenden Buchs, die korrekterweise eher „Redaktion“ heißen müsste.

An dieser Stelle möchte ich ein konkretes Beispiel kommentieren, das der Übersetzer Frank Heibert in seinem letztjährigen Vortrag zur *Kunst der Übersetzung* brachte, und zwar aus der Sicht des Lektorats, wir stehen ja hier in der kleinen Tradition des Thementags „Akteure der Literaturproduktion“. Ich resümiere sein Beispiel (der Vortrag ist im Netz nachlesbar): die rumänischstämmige Protagonistin einer amerikanischen Kurzgeschichte von Lorrie Moore bemerkt, dass ihr Name „Olena“ ein Anagramm von „alone“ ist.

Frank Heibert möchte, sein übersetzerischer Ehrgeiz ist angekitzelt, wie er schreibt, den literarischen Einfall der Autorin respektieren, er sucht und findet im südeuropäischen Raum einen weiblichen Vornamen, der ein Anagramm des deutschen „allein“ ist: „Lilena“. Olena würde nun in der deutschen Übersetzung Lilena heißen. Das ist gewiss ein wunderbarer Fund, aber diskussionswürdig. Der Lektor würde zu bedenken geben, ob nicht die zweite Stilfigur, die in „Olena“ und „alone“ enthalten sei, die Assonanz, also der Gleichklang der Vokale, genauso wichtig wäre wie die Alliteration, in der deutschen Alliteration „Lilena/allein“ aber kaum noch erhalten wäre. Und aus Lektoratsicht würde sich grundsätzlich die Frage der Legitimität dieses Verfahrens stellen – ja, es gibt auch eine Ethik der Übersetzung -, denn hochgerechnet auf nur fünf europäische Zielsprachen – in der französischen Übersetzung für „alone“ würde „seule“ das Anagramm „Eluse“ ergeben, und für diesen Namen wäre doch vielleicht auch eine osteuropäische Trägerin finden – hochgerechnet würde das doch bedeuten, dass wir fünf verschiedene Vornamen ein und derselben literarischen Figur hätten, die Figurenidentität wäre aufgelöst, die Intaktheit des literarischen Originals wäre infrage gestellt, ein internationales Symposium über diesen Text beispielsweise – bei seiner so berühmten Autorin wie Lorrie Moore immerhin vorstellbar – wäre nicht möglich.

Womit ich aber keineswegs sagen will, dass ein fremdsprachlicher Roman, nur weil er vielleicht in der Originalfassung bereits in hoher Auflage verkauft, vielfach rezensiert und mit Literaturpreisen versehen ist, ein für die Übersetzung unveränderlicher Monolith wäre, ganz und gar nicht.

Hierzu eine Lektoratsanekdote: Wir schreiben Februar 2007. Jonathan Littell besucht seinen deutschen Verlag. Sie erinnern sich sicher an das literarische Ereignis im Herbst 2006: Littells Roman *Die Wohlgesinnten*, das Epos des Zweiten Weltkriegs und der Verfolgung und Vernichtung der Juden, erzählt aus der Täterperspektive des SS-Offiziers Maximilian Aue, auf Französisch geschrieben von dem jungen jüdischen amerikanischen Autor Littell, erhielt den Goncourt-Preis, achthunderttausend verkaufte Auflage in Frankreich, kontroverse Diskussion der Originalausgabe durch die deutschen Zeitgeschichtler, nahezu alle deutschen literarischen Verlage hatten ihre angeforderte *best offer* und Publikationsstrategie dem Autor und seinem Agenten unterbreitet. Der Autor ist zu einem Arbeitsbesuch in Berlin. Mittagessen im *Chez Maurice* in der Böttzowstraße, beim Berlin Verlag um die

Ecke. Der Lektor schildert seinem Kollegen aus der Presseabteilung, der das vom Autor mitgebrachte, auf CD gespeicherte historische Recherche-Material für die Präsentation der deutschen Ausgabe im Netz aufbereiten soll und den Roman noch nicht kennt, die Szene aus den *Wohlgewinten* – ich weiß nicht mehr, warum gerade diese Szene –, in der Hitler eine Reihe von SS-Leuten mit zitternden Händen dekoriert (die ikonographische Vorlage für diese Szene schimmert durch, Hitler dekoriert Volkssturmmitglieder). Aue sieht Hitler auf sich zukommen, in seinem inneren Monolog räsoniert er, dass Hitler ja eher eine mongolisch-ostische Nase habe, und als Hitler vor ihm steht, zwickt er ihm die Nase zwischen zwei Fingern. Hier interveniert der Autor, er hat die leichte pantomische Ridikülisierung, Richtung Comedy-Show, bemerkt, mit der der Lektor diese Szene geschildert hatte: Das sei, so Littell, von den etlichen Veränderungen, die er aufgrund der Vorschläge seines Originallektors bei Gallimard, Richard Millet, vorgenommen habe, die einzige Szene, von deren Korrektur er nicht mehr überzeugt sei. In der ursprünglichen Fassung beißt Aue Hitler in die Nase. Das ist es, der Lektor stimmt ihm begeistert zu, in dem Crescendo der Gewalt – und nichts anderes ist ja das letzte Kapitel *Gigue*, das in dem ungeheuerlichen Mord Aues an seinem besten Freund Thomas und den Horrorszenen des 1945 bombardierten Berliner Zoos gipfelt – in diesem Crescendo sei das die dramaturgisch richtige Aktion. Aues Bemerkung zu Hitlers mongolisch-ostischer Nase sei übrigens, fügte der Autor hinzu, die Legende zu einer in einer Münchner Zeitung veröffentlichten Karikatur, deren Verfasser sofort deportiert wurde. Hoppla, da kommt was auf einen zu, dachte der Lektor.

Und es kam was auf einen zu: der Andrang der Übersetzer war groß, ein spektakulärer Großauftrag winkte, immerhin 1400 Seiten; der Lektor schrieb einen Wettbewerb aus, Probeübersetzungen der ersten 15 Seiten des 1. Kapitels *Toccata*, denn angesichts dieses Romans war Recherchekompetenz eines Sachbuchübersetzers genauso gefragt wie literarisch-stilistische Kompetenz, zehn Übersetzer nahmen teil; ein Marginalienband zum Buch war vorzubereiten, als Schützenhilfe zum Erscheinen, denn es war bekannt, dass der Autor für eine Präsentation oder Lesereise nicht zur Verfügung stehen würde; und die Schlussredaktion der in Tranchen abzuliefernden Übersetzung würde sich über Monate erstrecken.

Eines Tages ein Anruf von Oliver Hirschbiegel, dem Regisseur des Films *Der Untergang*. Er kannte Teile des 1. Fahnenumbruchs, weil er eine Sprechregie für einen „arte“-Film zur Rezeption des Romans vorbereitete, und machte darauf aufmerksam, dass wir Aue und seinen Freund Thomas 1945 durch ostpreußische Sümpfe in schwarzer Uniform laufen ließen, die sei aber die Ausgehuniform der SS, sie trüge sonst feldgraues Tuch. Der Lektor bedankte sich, und wie es mit den Anredeformen unter SS-Offizieren stehe, ob die anders aussähen, wenn Zivilisten anwesend seien, ja, da könne ein Fehler vorliegen, wir sollten uns doch an seine Berater in München wenden. Fortan waren wir gespannt zwischen Münchener Institut für Zeitgeschichte und Hamburger Reemtsma-Institut für Sozialforschung, ihre langen Listen von Korrekturvorschlägen stimmten wir mit dem Autor ab, denn es war von vornherein klar: sollten in der deutschen Fassung eines Romans über Nationalsozialismus, Zweiten Weltkrieg, SS-Verbrechen und Holocaust historische, terminologische oder idiomatische Fehler, zum Beispiel des SS-Jargons, auftreten, es würde zu den Verrissen führen, mit denen die deutschen Zeitgeschichtler schon die Originalausgabe niedergemacht hatten und die eine literarische Diskussion des Romans verhindert hätten. Was unter jedem Gesichtspunkt, programmatisch wie finanziell, eine Katastrophe gewesen wäre.

Die Einlassungen der Berater waren vehement. Ich sehe noch die rote Tinte auf den Umbruchfahnen, „Nein, unmöglich, Zyankali hatte nur ein bestimmter Personenkreis“, „wissenschaftlicher Unsinn“ und ähnliche Anmerkungen bei Szenen, die ihre Legitimität nicht aus ihrer historischen Belegbarkeit, sondern aus ihrer ästhetischen Funktion im Romangefüge bezogen – und die natürlich zu erhalten waren - wie etwa die Nasenszene. Ein Jahr nach dem Berliner Treffen kam ein Anruf des Autors: ob der Lektor noch immer von seiner ursprünglichen Version, der Beißszene, überzeugt sei, er, der Autor, müsse sich entscheiden, die italienische Übersetzung stehe vor der Drucklegung. Die Antwort war „ja“. Die gegenüber der Originalausgabe nun in allen Übersetzungen und der französischen Taschenbuchausgabe veränderte Szene ist gewiss eine Petitesse. Aber nicht ganz unerheblich für die Interpretation der Hauptfigur Aue. Nach einer Veranstaltung zum erwähnten „arte“-Film, übrigens hier, im Literaturhaus, erzählte mir ein amerikanischer Zuhörer, dass die Beißszene – Claude Lanzmann hatte in dem Film die Nasen-Szene angesprochen - ein Motiv des großen amerikanischen Narrativs sei, aus dem

Umkreis von Custers Indianerkriegen stamme. Der Hinweis freute mich, die deutsche Literaturkritik hatte sich meiner Meinung nach der Romanfigur „Aue“ allzu sehr individualpsychologisch genähert, sie weniger als die Konstruktion einer Figur gesehen, in die auch Elemente der amerikanischen Trash- und Comic-Kultur eingegangen sind, mit der der Autor, der in Yale studiert hat, auch aufgewachsen ist. Und seine Zugehörigkeit zu zwei Kulturen, der französischen wie der amerikanischen, kommt ja recht witzig in der Wahl des Pseudonyms zum Ausdruck, unter dem das Manuskript seinem Originalverlag Gallimard zur Prüfung vorlag: Jonathan Littell, nein, englisch betont, Jonathan Littell, hieß da Jean Petit.

Ich komme zum Schluss, und ich möchte Péter Esterházy's gedenken. Kennengelernt hatten wir uns 1998 anlässlich seines Beitrags über den von ihm überaus geschätzten jugoslawischen Autor Danilo Kiš, den ich in einer Kiš-Sondernummer der damals von mir herausgegebenen Zeitschrift *Rowohlt Literaturmagazin* veröffentlichte. Im Jahre 2000 kamen wir im Berlin Verlag zusammen, Esterházy kam vom Residenz Verlag, den sein erster deutscher Lektor und Verleger Jochen Jung verlassen hatte, sein Freund Péter Nádas kam - aus den oben genannten Gründen - von Rowohlt Berlin (der literaturfeindliche Schag war auch gegen Rowohlt Berlin geführt worden), ich kam – aus den oben genannten Gründen – von Rowohlt Reinbek.

Im Berlin Verlag sollte Esterházy's deutsche Werkausgabe erscheinen, gebaut um die drei Säulen: *Harmonia Cælestis*, *Ein Produktionsroman* und seine *Einführung in die schöne Literatur*.

Die *Einführung in die schöne Literatur* ist in der deutschen Ausgabe 890 großformatige Seiten stark. Sie ist ein Textgebäude aus Comics, Abbildungen, Daumenkino und zweiundzwanzig Prosastücken, die in Zitaten mit der gesamten Weltliteratur und untereinander durch Selbstzitate verzahnt sind. Diese Intertextualität ist *ein* Markenzeichen der Esterházy'schen Romanästhetik. (Ich gehe hier nicht auf den originären Erzähler Esterházy ein – seine Bedeutung für die ungarische Literatur wurde mit der eines James Joyce verglichen -, seinen Sprachwitz, seinen Humor, sondern nur auf diesen einen Aspekt seines intertextuellen Verfahrens, weil der sich für das Lektorat der deutschen Ausgabe als besonders arbeitsintensiv erwies.) Sieben der zweiundzwanzig Prosastücke waren als Einzelpublikationen bei Residenz

erschieden, auf diese Übersetzungen musste aus Kostengründen zurückgegriffen werden, das „Übersetzungsnutzungshonorar“, wie es im Verlagsjargon heißt, beträgt ein Viertel des üblichen Seitenhonorars für Übersetzungen aus dem Ungarischen. Das Problem war nur: sie waren von verschiedenen Übersetzern übersetzt, Esterházy's Selbstzitate, ob in wörtlicher oder leicht variiertes Form, waren als solche nicht mehr erkennbar. Es war Sache des Lektorats, dieses eine literarische Prinzip des Originals, das Geflecht aus Selbstziten, auch in der deutschen Fassung wiederherzustellen. Was Esterházy's Verflechtung mit der Weltliteratur angeht, so hatten wir schon in den Marginalienband zu seinem Roman *Harmonia Cælestis* ein Verzeichnis der 185 Autoren aufgenommen, deren Werken Esterházy Zitate entlehnt hatte, von Sherwood Anderson über Beckett und Calvino bis Wollschläger, wobei er deren Romanpersonal zumeist durch seine Hauptfigur „Mein Vater“ ersetzte, mit dem überraschenden Effekt, dass sich diese Auszüge dem Textkorpus seiner *Harmonia Cælestis* aufs Schönste assimilierten. Die Zitate durften natürlich nicht aus dem Ungarischen zurückübersetzt werden, sie mussten (Stichwort Übersetzungsethik!) auf Deutsch vorliegenden Ausgaben entnommen werden, eine aufwendige Arbeit, wie auch das Einholen der Abdruckgenehmigungen. Dafür bot Esterházy selbst dem Lektor einen schönen Einstieg, in Übersetzung eines ungarischen literaturwissenschaftlichen Begriffs nannte er Zitate „Gasttexte“. Und welcher deutsche Verlag wollte nicht der Bitte und Einladung folgen, an Esterházy's Gastmahl teilzunehmen, Haydn habe sich ja auch im Esterházy'schen Hause aufgehalten, dass er als livrierter Musiker am Tisch der Bediensteten essen musste, erwähnte ich nicht. In der *Einführung in die schöne Literatur* ist die Intertextualität weitergetrieben, das sechsseitige Verzeichnis der Autoren und Worturheber am Schluss des Buchs umfasst circa 1040 Nennungen. Und Intertextualität findet in einem „absoluten Zitat“ ihre Pointe: Péter Esterházy hatte eine Erzählung von Danilo Kiš über einen jungen Esterházy entdeckt. „Während des Lesens habe ich sofort gewußt, daß der Text mir gehört, er war mein, sollte Kiš ruhig die Tantiemen einstecken, der Text gehörte mir. Mi-ir.“, schrieb Esterházy in dem erwähnten *Literaturmagazin*-Beitrag. Er schrieb an Danilo Kiš nach Paris (Kiš's Wohnort), dass er nicht um eine Erlaubnis bäte, er teile nur mit, dass er den Text nun wegnehmen würde. „Der Adressierte schrieb mir, daß ich das tun könne.“ Dankenswerterweise schloss sich Kiš's deutscher Verlag Hanser der Großzügigkeit seines Autors an. Nun ist Kiš's Erzählung über den jungen Esterházy eines der zweiundzwanzig

Prosastücke auch in der deutschen Ausgabe der *Einführung in die schöne Literatur*. Wenn er sie auf Lesereise vortrüge, würde er immer betonen, dass dieser Text aus dem Serbokroatischen übersetzt sei. Das verschmitzte leise Lächeln, mit dem Esterházy das erzählte, werde ich immer vor Augen haben.

Der Schlusssatz seines Opus magnum *Einführung in die schöne Literatur* lautet: SPÄTER WERDE ICH ÜBER DAS ALLES GENAUERES SCHREIBEN. An dieses Programm hat sich Péter Esterházy gehalten. Er schrieb bis zu seinem Tod. Zuletzt das *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, wie er es betitelte, das Tagebuch seines Sterbens, an dem er noch im Krankenhaus schrieb, schonungslos, pointiert. „Mein Krebs – das bin ich“, schreibt er darin, Flauberts berühmtes „Madame Bovary, c'est moi“ ein letztes Mal variierend. Am 14. Juli starb Péter Esterházy. Ein großer Schriftsteller und ein wunderbarer Mensch.