Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/kater_warum-literatur-nicht-autonom-aber-frei-sein-kann.pdf

THOMAS KATER

Warum – veröffentlichte – Literatur nicht autonom, aber frei sein kann

Abstract: Im Beitrag wird die Schwelle der Veröffentlichung für die Frage nach der Autonomie von Literatur als ebenso zentral wie ambivalent begriffen. Ziel des Beitrages ist es, diese Relevanz und Ambivalenz der Veröffentlichung für die Frage nach der Autonomie von Literatur genauer herauszuarbeiten. Nachdem in einem ersten Teil ein genaueres Verständnis der Begriffe ‚Veröffentlichung' beziehungsweise ‚öffentliche Literatur' vorgeschlagen wird, werden in einem zweiten und dritten Teil exemplarisch einige der mit der Veröffentlichung von Texten einhergehenden Heteronomien und Freiheiten von Literatur untersucht. Davon ausgehend wird für die These argumentiert, dass Literatur, sobald sie veröffentlicht oder für die Veröffentlichung bestimmt ist, einerseits in vielfacher Hinsicht heteronom wird, andererseits jedoch erst dann die nötige Freiheit erhält, um überhaupt als Literatur wirksam werden zu können.

Am 15. März 1939 notiert Bertolt Brecht in seinem *Arbeitsjournal* (entst. 1938–1955; vö. 1973):

> vor ein paar tagen habe ich den alten entwurf von der gute mensch von sezuan wieder hervorgezogen (in berlin begonnen als die ware liebe). es existieren fünf szenen, vier davon sind zu brauchen. es ist scharadenarbeit, schon der umkleide- und schminkakte wegen. ich kann aber dabei die epische technik entwickeln und so endlich wieder auf den standard kommen. für die schublade braucht man keine konzessionen. (Brecht 1973: 45)

Mit Blick auf seine Entwürfe, auf das privat Geschriebene fühlt sich Brecht also frei; hier ist der Autor, hier sind seine Texte ästhetisch autonom, er kann ohne Rücksicht auf die Tradition an seiner eigenen Form des (Epischen) Theaters feilen. Er muss auch keine außerästhetischen, keine moralischen, rechtlichen, religiösen oder politischen Konzessionen machen. Denn im Privaten, in der Schublade gelten keine sozialen Normen. Dies ändert sich erst, wenn Autor und Text die Schwelle zur Öffentlichkeit übertreten. Die Veröffentlichung, das Sozialwerden von Texten hat Folgen für den Umgang mit denselben und macht genau jene Konzessionen nötig, die Brecht in seinem *Arbeitsjournal* adressiert. Kurz: Durch die Veröffentlichung verlieren Texte, verliert Literatur ihre Autonomie.

Das Beispiel Brecht zeigt, dass es dabei nicht allein um Autonomie (*autós*: ‚selbst', *nómos*: ‚Gesetz') im Sinne einer Freiheit „von äußeren Zweckbestimmungen" geht (Vollhardt 2007 [1997]: 173). Denn neben dieser „heterologische[n]" oder „‚äußere[n]'" Seite der Autonomie, die unter anderem mit außerästhetischen Normen des Rechts, der Politik, der Moral, der Religion, der Wirtschaft oder der Wissenschaft konfligieren kann, betrifft die auf die Veröffentlichung zurückgehende Notwendigkeit von Konzessionen auch die „autologisch[e]", „‚innere' Autonomie" (Robert 2024: 27 u. vgl. ebd.: 27 f.).[1] Dabei geht es „um Binnenfragen der Künste wie poetologische Themen, Stoffe, Topoi, Gattungen, Motive, rhetorische Normen, Praktiken usw. […]." (Robert 2024: 27) Ästhetische Autonomie lässt sich „als komplexe Interaktion zwischen autologischen und heterologischen Bezügen beschreiben" (Robert 2024: 139) – und das heißt: „Auch scheinbar kunstimmanente Fragen […] sind in heterologische Bezüge eingespannt […]." (Robert 2024: 81) Mit Blick auf Veröffentlichung und Öffentlichkeit von Texten bedeutet dies,

[1] Vgl. zu dieser Begriffsdichotomie Gerok-Reiter/Robert 2022: 26–29.

dass auch die ‚innere Autonomie' kein privates Phänomen der künstlerischen Produktion darstellt. Denn auch poetologische Normen, literarische Stoffe, Topoi, Gattungen oder Motive können sich erst herausbilden und wirksam werden, wenn sie öffentlich und auf diese Weise anderen Akteuren der literarischen Praxis (Autorinnen, Kritikern oder Literaturwissenschaftlerinnen) zugänglich werden. Erst durch deren affirmativen, satirischen, variierenden oder analysierenden Gebrauch – der auch von außerästhetischen Normen oder Interessen geleitet sein kann – werden sie als (konstitutive) Elemente der Institution Literatur konsolidiert.[2]

Die Rolle und Relevanz der Veröffentlichung von Literatur für ihre interne wie externe Autonomie ist als bloße ‚Verlustgeschichte' allerdings noch nicht differenziert genug erfasst. Denn zugleich gilt: Erst durch die Veröffentlichung werden Texte als *literarische* Texte sichtbar. Erst durch ihre Einspeisung in den literarischen Diskurs können sie als ‚Literatur' klassifiziert, erst durch ihre Einführung in die literarische Praxis können sie als Literatur verwendet werden. Das Lesen (oder Hören) von Literatur wiederum ist Bedingung für eine Reihe von Anschlusspraktiken, welche die Texte als Literatur erkennbar und wirksam machen. Dazu gehören das Verkaufen, das ästhetische Erleben, das Rezensieren oder das Interpretieren. Erst die Veröffentlichung verleiht den Texten Relevanz als Literatur und literarische Kraft. – „Ein privates Kunstwerk wäre eine *contradictio in adjectio*." (Kölbel 2005: 36; Herv. i. Orig.)

Gleichwohl Thesen von der „Krise" ästhetischer Autonomie (Robert 2024: 5), vom Zeitalter postautonomer Kunst (Ullrich ^{2}2023) oder Plädoyers für eine „Heteronomieästhetik" (Albers et al. 2022; kritisch dazu Wolf/Rammerstorfer 2024) oder für die „Konzeption eines postautonomen oder heteronomen Literaturbegriffs" (Spoerhase/Vogel 2023: 861) gegenwärtig verbreitet sind (vgl. dazu auch Robert 2024: 7), wird die Öffentlichkeit beziehungsweise die Sozialität von Literatur dabei eher vorausgesetzt als weitergehend reflektiert.[3] Genaugenommen ist es jedoch erst der öffentliche Umgang mit literarischen Texten, der einerseits zu gesellschaftlichen Kontroversen um die Autonomie der Kunst respektive Literatur führt, wie sie etwa im Zusammenhang mit Cancel-Culture zu beobachten sind (vgl. Rauterberg ^{5}2024; Susemichel/Kastner 2022; Möller 2024). Andererseits kann es auch erst in der Öffentlichkeit zu rechtlichen Konflikten zwischen der (Kunst-)Freiheit von Literatur und anderen Rechten, etwa dem Persönlichkeits- oder Urheberrecht kommen, auf die in der Debatte um die Autonomie von Literatur vielfach verwiesen wird (vgl. z. B. Celik 2024) und wie sie in bekannten Literaturskandalen, zum Beispiel Maxim Billers *Esra* (2003) oder Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* (2010), virulent werden.

Die Schwelle der Veröffentlichung ist also ebenso zentral wie ambivalent: Sie kann Texte einerseits ihrer Autonomie ‚berauben', andererseits erhalten Texte erst durch die Veröffentlichung die nötige Freiheit, um als Literatur wirksam zu werden. Ziel ist es im Folgenden, die Relevanz dieser Ambivalenz der Veröffentlichung für die Frage nach der Autonomie von Literatur herauszuarbeiten. Dazu skizziere ich in einem *ersten Schritt*, was unter ‚Veröffentlichung' beziehungsweise ‚öffentlicher Literatur' genauer verstanden werden kann. In einem *zweiten Schritt* untersuche ich exemplarisch einige der mit der Veröffentlichung von Texten einhergehenden Heteronomien von Literatur, bevor ich in einem *dritten Schritt* in den Blick nehme, inwiefern die Veröffentlichung Texte zugleich mit einer Freiheit versieht und sie überhaupt erst kulturell wirksam macht.

1) Veröffentlichungspraxis und öffentliche Literatur

Die Veröffentlichung von Literatur ist ein Phänomen, das für jene, die an diesem Prozess unbeteiligt sind, weitgehend im Dunkeln bleibt. Diese mangelnde Beobachtbarkeit des Veröffentlichungsaktes kristallisiert sich auch im juristischen Begriff des Erscheinens eines Werkes beziehungsweise von dessen Vervielfältigungstücken (vgl. § 6 Abs. 2 UrhG). Denn ist der Veröffent-

[2] Vgl. dazu im Hinblick auf Gattungen: Voßkamp 1977.

[3] Vgl. aber die Erwähnungen z. B. bei Robert 2024: 99; Gutmann 2023: 225, 227; Albers et al. 2022: 15 f.; aus historischer Perspektive: Berghahn 1990: 207–229.

lichungszeitpunkt gekommen, so ‚erscheint' das Werk in seinem medienspezifischen Gewand, etwa als Buch oder Zeitschrift, plötzlich in der Auslage von Buchläden oder Kiosken, wo es doch tags zuvor noch unsichtbar und unverfügbar war. Ähnlich ist es im Fall von online zugänglich gemachten Texten auf Webseiten, Plattformen oder Accounts.[4] Wohl auch aufgrund dieser sonderbaren ‚Erscheinungsweise' hat das Phänomen der Veröffentlichung bislang nur eine vergleichsweise geringe theoretische Aufmerksamkeit erfahren.[5]

Nimmt man das Veröffentlichen genauer in den Blick, zeigt sich bald, dass es sich dabei weniger um einen einzelnen Veröffentlichungsakt als vielmehr um eine komplexe Veröffentlichungspraxis handelt (vgl. zum Folgenden: Kater 2024: 173–204). Dazu gehören: *erstens* eine Reihe unterschiedlicher Akteure wie Autorinnen, Agenten, Lektorinnen, – zunehmend auch Sensivity-Reader –, Verleger, Setzerinnen, Buchgestalter oder Marketingmanagerinnen; *zweitens* verschiedene, jedoch koordinierte Praktiken wie Projektieren, Konzipieren, Schreiben, Lektorieren, Korrigieren, Setzen, Drucken, Ausliefern, Online-stellen, Präsentieren oder Vermarkten; *drittens* spezifische Publikationsbedingungen in Form von sozialen Normen respektive eines institutionellen Rahmens oder in Form von Infrastrukturen und materiellen sowie medialen Voraussetzungen (etwa die Verfügbarkeit von Papier, Druckerschwärze oder digitaler Speicherkapazität), *viertens* schließlich verschiedene Artefakte, die als Textträger fungieren und auf die sich die Praktiken richten. Hier wäre an Manuskripte, Typoskripte, Word-Dateien, Druckfahnen, Bücher, Zeitschriften oder Webseiten zu denken.

Im Fall analoger Literatur ist es gerade die spezifische Materialität der involvierten Artefakte, welche die erfolgte Veröffentlichung eines Textes indizieren kann. In Bezug auf Bücher lässt sich die Ausgabenform als ein solcher Indikator betrachten. Dass ein Gegenstand des Buchhandels nämlich nach dem Herstellungsprozess ‚ausgegeben' wird, bedeutet zugleich, dass er „verbreitet und an die Öffentlichkeit gebracht [wird]." (Estermann 2016: o. S.) Und dieser Text ist nicht auf sich allein gestellt, sondern durch verlegerische Peritexte wie Format, Papier, Schriftart, Seitenbild, Umschlag, Titel oder ISBN gerahmt. Es ist gerade dieses „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt" (Genette ^{6}2016 [1987]: 10). Besonders deutliche Indikatoren für einen erfolgten Veröffentlichungsprozess sind in der gegenwärtigen Veröffentlichungspraxis die ISBN (*International Standard Book Number*) beziehungsweise die ISSN (*International Standard Serial Number*) oder der Copyrightvermerk, auf die noch zurückzukommen sein wird (vgl. Kater 2024: 202). Im Hinblick auf digitale Texte können DOIs (*Digital Object Identifier*) und die Symbole von Creative Commons-Lizenzen eine ähnliche Funktion übernehmen.

Mit Blick auf die gegenwärtige literarische Praxis[6] herrscht ein Verständnis vor, demzufolge ein Text durch seine Veröffentlichung *der* Öffentlichkeit zugänglich wird. Eine solche Makroöffentlichkeit ist indes ein historisches Phänomen. Denn erst durch die Etablierung „einer nationalen, bürgerlich orientierten Literaturgesellschaft im Deutschland des 18. Jahrhunderts […] wurde literarische Kommunikation erstmals zur Angelegenheit einer potentiell unbegrenzten Öffentlichkeit." (Wittmann 2019 [1991]: 155) Die Veröffentlichungspraxis ebenso wie die Öffentlichkeit etwa im durch das Mäzenatentum geprägten „höfischen Literaturbetrieb" (Bumke 1982: 13) wird anders zu beschreiben sein als die gegenwärtige Veröffentlichungspraxis und Öffentlichkeit des modernen, institutionalisierten Literaturbetriebs in Deutschland.[7]

---

[4] Wann genau allerdings ein Werk online ‚erschienen' ist, also der Öffentlichkeit online zugänglich gemacht wurde, ist umstritten. Vgl. Dreier/Schulze/*Dreier* ^{8}2025, UrhG § 6 Rn. 16.

[5] Vgl. für diesen Befund mit Blick auf Literatur- und Buchwissenschaft Malik 2008: 708; Bhaskar 2013: 4, 8. Ausnahmen sind z. B. Kater 2024: 173–204; Gilbert 2019: bes. 540–543; Amlinger 2021: 515–522 u. bereits Escarpit 1961 [1958]: 69–80.

[6] Wenn nicht anders gekennzeichnet, meine ich mit ‚literarische Praxis' die literarische Praxis in Deutschland.

[7] Zum Literaturbetrieb vgl. Plachta 2008.

Für die historische Entwicklung unterschiedlicher Veröffentlichungspraxen und Öffentlichkeiten sind nicht nur politische und soziale Faktoren, sondern auch und insbesondere medientechnologische Entwicklungen wie neue Druck- und Distributionsformen ursächlich. In besonderem Maße gilt dies für die Digitalisierung, die einerseits die Dominanz von Drucken (insbesondere gedruckter Bücher) als Medien der Literatur in Frage stellt[8] und andererseits über soziale Medien (wie Instagramm oder TikTok, #BookTok) und Plattformen (wie Wattpad) neue Meso- und Mikroöffentlichkeiten in Bezug auf Literatur hervorbringt.

Eingedenk der Tatsache, dass Veröffentlichungspraxis und Öffentlichkeit Phänomene sind, die sowohl aus diachroner als auch aus synchroner Perspektive als vielgestaltig beschrieben werden können, fokussiere ich für die Frage nach der Autonomie von Literatur die Makroöffentlichkeit des gegenwärtigen institutionalisierten Literaturbetriebs – also jene Öffentlichkeitkonfiguration, die sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, (noch)[9] heute beschreibbar ist und die zum Ort und Resonanzraum jener künstlerischen und literarischen Praxis geworden ist, in der sich „‚ästhetische Autonomie' als eine Reflexionsfigur der Künste […] gegen Ende des 18. Jahrhunderts konzeptuell verdichtet" hat (Robert 2024: 137). Mit Blick auf die von mir hervorgehobene Relevanz der Veröffentlichung im Zusammenhang mit den Heteronomien von Literatur ist es durchaus bemerkenswert, dass „die Autonomieerklärung der Kunst", wie sie nicht zuletzt in der Weimarer Klassik durch Goethe und Schiller erfolgt, zugleich eine „Abwendung vom realen Publikum" bedeutet, das zentraler Bezugspunkt der Volksaufklärung war. Auf diese Weise „etabliert sich eine literarische Elite zu einer schönen [Mikro-; T. K.] Öffentlichkeit, deren Ideal ein ästhetischer Gemeinsinn ist." (beide Zitate Berghahn 1990: 208, 209) Wesentliche außerästhetische Bedingungen und Merkmale der sich gerade erst herausgebildeten Öffentlichkeit beginnen mit diesem Konzept der ‚schönen Öffentlichkeit' also bereits am Übergang zum 19. Jahrhundert aus dem Blick zu geraten.

Die hier vorausgesetzte Auffassung von Literatur als soziales, öffentliches Phänomen kann – gleichwohl es freilich Alternativen gibt (vgl. z. B. Köppe/Gottschalk 2006) – in der Kunst- und Literaturphilosophie durchaus ‚prominent' genannt werden. Die Vorteile dieser sich insbesondere in sogenannten Institutionentheorien der Kunst[10] kristallisierenden Position liegen darin, dass sich ihre Vertreter nicht an der zum Scheitern verurteilten Suche nach textinhärenten Literarizitätskriterien (vgl. Winko 2009) beteiligen müssen, die Position zugleich als wesentlich (wenn auch nicht als hinreichend) geltenden Eigenschaften von Literatur Rechnung trägt (z. B. der spezifischen Sprachverwendung oder der Fiktionalität) (vgl. Schneider 2007: z. B. 2) und darüber hinaus sowohl die historische Variabilität von Literatur zu erklären vermag als auch den Einfluss des Literaturbetriebes berücksichtigen kann. Eine nicht-öffentliche Literatur kann es aus dieser Perspektive hingegen nicht geben,[11] weshalb die Frage nach der Autonomie von nicht-institutionalisierten, privaten oder halböffentlichen ‚Literatur'-Praxen, etwa die Praxis des „Manuscript[s] für Freunde" (Spoerhase 2014) oder Graue Literatur, in den folgenden Ausführungen unberücksichtigt bleiben muss.

---

8 Zum Buchdruck als „Primärmedium der Literatur": Hahn 2019: 437.

9 Für einen Ausblick auf die Veränderungen der Publikationspraxis durch die Digitalisierung vgl. Gilbert 2019; Kater 2024: 427–430.

10 Institutionentheorien der Kunst fokussieren die soziale Einbettung respektive die Einführung von potentiellen Kunstwerken in eine Öffentlichkeit. Dabei ist die Öffentlichkeit insofern qualifiziert, als sie mit den ihnen präsentierten Artefakten auf adäquate Weise umgehen können muss. George Dickie (1984: 67, 81 u. vgl. ebd.: 66, 72) etwa bestimmt die „artworld public" als „*set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them*." Für eine Neuformulierung der Institutionentheorie im Anschluss an Dickie vgl. Graves 2010. Für eine Institutionentheorie der Literatur vgl. Lamarque/Olsen 1994: 255–267. Aber auch aus soziologischer Perspektive ist die Auffassung von Kunst als *fait social* verbreitet. Vgl. z. B. Karstein/Zahner 2017: 1.

11 Mit Blick auf alternative Literaturbegriffe ist im Titel dieses Beitrages der Zusatz ‚veröffentlicht' eingefügt, der aus institutionentheoretischer Perspektive tautologisch wäre.

Zur hier im Fokus stehenden Makroöffentlichkeit eines potenziell unbegrenzten Publikums[12] von Texten führt jene, oben skizzierte, Veröffentlichungspraxis, die aus dem Zusammenwirken verschiedener Akteure, ihrer koordinierten Praktiken und einer Reihe verschiedener Artefakte hervorgeht, auf die sich die Praktiken der Akteure richten. Die Veröffentlichung lässt sich als Sozialisierungsprozess von relativ abgeschlossenen Texten begreifen. Nicht nur die Öffentlichkeit, sondern bereits dieser Sozialisierungsprozess von Texten, der schließlich in der Öffentlichkeit mündet, erfolgt unter spezifischen Bedingungen und wird – durch die Ausrichtung der Texte auf die Öffentlichkeit – von sozialen Normen reguliert (vgl. Kater 2024: 194–199). Damit stellt sich die Frage nach den Heteronomien der öffentlichen oder zur Veröffentlichung bestimmter Literatur.

2) Heteronomien öffentlicher Literatur

Dem emphatischen Autor- und Werkverständnis der Autonomieästhetik zufolge ist es das Genie, das – frei von allen äußeren Zweckmäßigkeiten – ein organisches, in sich geschlossenes Werk schafft, in dem Teil und Ganzes harmonisch zusammenwirken (vgl. z. B. Moritz 1997a [1788]: 970–974; 1997b [1785]: 943–946; 1997c [1789]: 1021). Es ist diese innere Vollkommenheit, die Immanuel Kant (1913 [1790]): §15: 226; §42: 301) als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" bezeichnet. Das autonomieästhetische Organismus-Modell des Kunstwerks (vgl. dazu Kater 2024: 36–38) führt, darauf hat Andrea Polaschegg (2019: 401) aufmerksam gemacht, zu einer „paradoxen Ontologie" von „‚Gegenstände[n] im Kopf'". Auch aufgrund dieser mentalistischen Hypothek kann das Kunstwerk als ebenso dekontextualisiert wie entpragmatisiert konzipiert werden. Eine Folge dieser mentalistischen Konzeption besteht darin, dass das Kunstwerk immer auch privat ist – wenn auch in einem anderen Sinne als die Texte in Brechts Schublade.

Wenn Texte jedoch öffentlich werden, dann stellt die Autor-Werk-Relation nur noch ein Element in einem komplexen Netzwerk aus Akteuren, Praktiken, Artefakten und Normen dar, als welches die Veröffentlichungspraxis rekonstruiert werden kann. Als systemübergreifende Praxis, welche all jene – im Rahmen der Systemtheorie differenzierten – gesellschaftlichen Systeme der Politik, der Ökonomie, des Rechts, der Wissenschaft oder der Religion durchkreuzt, heißt das, dass in einem Veröffentlichungsgeschehen üblicherweise ein Netzwerk von Akteuren, Praktiken, Artefakten und Normen unterschiedlicher gesellschaftlicher Systeme zusammenwirkt, die gemeinsam jene Texte respektive Werke prägen, die dann in der Öffentlichkeit als Literatur wahrgenommen und verwendet werden. Literatur ist entsprechend in einem „vielschichtigen Gefüge heterogener normativer Ordnungen" situiert (Ortland 2025: 53). Im Folgenden skizziere ich exemplarisch drei Abhängigkeiten von Literatur anhand von kurzen Beispielen, nämlich *erstens* mediale, *zweitens* ökonomische und *drittens* rechtliche Heteronomien von Literatur.

Die Autonomie der Literatur endet bereits im Hinblick auf ihre materielle und mediale Form. Ein literarischer Text muss in ein gängiges Format gebracht werden, damit er in der Öffentlichkeit zirkulieren kann, damit er gelesen, interpretiert oder bewertet – und damit er durch literarische Anschlusspraktiken als Literatur an-erkannt (und verfügbar gehalten) werden kann. Das DIN-A3-Format der Erstausgabe von Arno Schmidts *Zettel's Traum* (1970) ließ das noch gerade zu. Noch größere Formate erschweren hingegen die Zirkulation von Texten und damit ihre Akzeptanz und Wirksamkeit als Literatur. Ebenso gilt in der gegenwärtigen institutionalisierten Literaturpraxis die Norm, dass ein Text durch ein Medium vermittelt werden muss, das eine ISBN oder ISSN erhalten hat. Erst durch diese Nummern wird ein literarisches Werk in seiner spezifischen medialen Gestalt identifizierbar, werden Informationen zur Publikation leichter zugänglich, mithin das Werk leichter auffindbar. So lässt es sich leichter vertreiben und es kann leichter zirkulieren. Die für die öffentliche Verbreitung und Präsenz eines literarischen Werks so zentrale ISBN ist indes eine Publikationsbedingung, die aus pragmatischen Gründen von Buchhandel und

[12] Im Folgenden verwende ich der Einfachheit halber den Ausdruck ‚Öffentlichkeit' für diese Makroöffentlichkeit.

Bibliothekswesen zu Beginn der 1970er Jahre eingeführt wurde (vgl. Internationale ISBN-Agentur 2017). An diese Publikationsnorm unangepasste Texte verbleiben daher in der Regel im Graubereich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, bleiben Graue Literatur – und im Vergleich zur veröffentlichten, in diesem Sinne normierten Literatur üblicherweise relativ wirkungslos.

Dass Autorinnen diese *medialen Heteronomien* von Literatur nicht nur für künstlerische Strategien nutzen (vgl. Gilbert 2018: z. B. 339–409; Gilbert 2016), sondern grundsätzlich mit ihnen kalkulieren (müssen), zeigt das Beispiel von Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere. zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder* (Bd. 1: 1779; Bd. 2: 1780). In seinem Vorwort erläutert Campe seinen Subskribenten, dass er aus seinem geplanten einbändigen Werk schließlich ein zweibändiges machen musste, weil das gewünschte Papierformat nicht verfügbar war. Die Erweiterung zum zweibändigen Werk sei nötig geworden, weil er zunächst mit „zwanzig Bogen in klein Oktav" kalkuliert habe. „Darnach", so führt er weiter aus, „schnit ich also bei der Ausarbeitung meinen Stof zu." (Campe 1779: o. S.)

Die ‚Zuschneidung' des ‚Stoffes' mit Blick sowohl auf das gewählte Medium und seine spezifische Materialität als auch die gewählte Distributionsform kann wie im Fall Campes nicht nur die Gestalt einzelner literarischer Werke beeinflussen, sie kann sogar gänzlich neue literarische Formen hervorbringen. Derartige neue Formen sind gerade nicht Resultat autonomer Kunstausübung eines Genies, sondern können zum Beispiel – wie im Fall des Cliffhangers – Ergebnis ökonomischer Erwägungen sein. Denn die literarische Form des Cliffhangers, die sich mit dem Aufkommen der sogenannten Lieferungsromane im 19. Jahrhundert entwickelt, sollte zunächst vor allem der degressiven Auflagenentwicklung der in Heftform erscheinenden Lieferungsromane entgegenwirken (Ajouri 2021). Im ökonomisierten Literaturbetrieb steht Literatur also *zweitens* in der Regel auch in *wirtschaftlichen Abhängigkeiten*.

Derartige ökonomische Erwägungen, wie sie für die Entstehung des Cliffhangers charakteristisch sind, spielen nicht nur für Herausgeberinnen und Verleger eine hervorgehobene Rolle, sondern ebenso für Autorinnen, die oft genug nur vermeintlich ‚freie' Schriftstellerinnen sind (vgl. Balint et al. 2021: 7; Amlinger 2021: 336; Wittmann 2019 [1991]: 155–185). Insbesondere die „Existenzsicherungsfunktion" (Kater 2024: 375–388) literarischer Werke spielt für das Gros der Schriftstellerinnen und Schriftsteller eine entscheidende Rolle – und prägt deren Werke. Dabei war es gerade die durch die Autonomieästhetik etablierte Vorstellung des autonomen Kunstwerks, die einen entscheidenden Beitrag dazu leistete, dass Autoren Urheberrechte an ihren literarischen Werken erhielten und dadurch in die Abhängigkeiten des literarischen Marktes gerieten (vgl. Bosse 2014). Da nicht zuletzt alle, die am Publikationsprozess professionell beteiligt sind, im ökonomisch organisierten Literaturbetrieb auch – finanziell – davon profitieren wollen und müssen, ist es nicht verwunderlich, wenn für die Gestaltung und ‚Zuschneidung des Stoffes' neben ästhetischen Erwägungen gerade auch solche eine Rolle spielen, welche die Verkäuflichkeit des Werks betreffen.

Selbst wenn arrivierte Autorinnen schließlich einen Spielraum erhalten haben sollten, der sie von ästhetisch unliebsamen, aber ökonomisch notwendigen Projekten sowie dem Zwang zum Publizieren befreit, hilft der Status eines arrivierten Autors in Bezug auf andere Heteronomien des Literaturbetriebs nicht weiter. Hier bleiben Konzessionen nötig. Diese gelten, wie in der aktuellen Forschung immer wieder betont wird, vor allem in Bezug auf das *Recht* (vgl. z. B. Celik 2024; Gutmann 2023), womit die *dritte* exemplarisch zu diskutierende Heteronomie von Literatur adressiert ist. Zwar steht die Kunstfreiheit unter keinem expliziten Gesetzesvorbehalt, doch kann sie an ihre Grenzen kommen, wenn sie mit anderen Grundrechten kollidiert, etwa dem Persönlichkeitsrecht Dritter, der Religionsfreiheit, dem Jugendschutz oder dem Urheberrecht als Ausprägung des Eigentumsrechts (vgl. Germelmann 2023: Rn. 76–95).[13] Hier zeigt sich, dass Li-

[13] Derartige Grundrechtskollision sollten der gegenwärtigen Rechtsauslegung zufolge – fallspezifisch (vgl. Germelmann 2023: Rn. 89) – nach dem Prinzip der praktischen Konkordanz gelöst werden. Vgl. diesbezüglich mit Blick auf die Kollision von Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht Bülow 2013: 41–46.

teratur eben nicht in einem Sinne ‚autonom' ist, der „frei von Einschränkungen durch andere [gesellschaftliche] Teilsysteme" (Celik 2024: 6) bedeutet (was wohl kaum je in einem derart strengen Sinne vertreten wurde; so Ortland 2025: 63). Derartige Grenzen der Kunstfreiheit machen einmal mehr deutlich, dass Literatur einer Sozialität zugehört, die durch die Legislative reguliert und in der Gesetzesverstöße durch die Judikative sanktioniert werden. Dass in Bezug auf derartige Schranken erst die Schwelle der Veröffentlichung ästhetische Konzessionen nötig macht, lässt sich anhand von Max Frischs gescheitertem Versuch zeigen, eine „Poetik der Faktizität" (Kater 2024: 329–337) ins Werk zu setzen.

Unter ‚Poetik der Faktizität' kann ein radikal faktuales literarisches Schreiben begriffen werden, das auf Konzessionen an das in Art. 2 Abs. 1 GG festgeschriebene Persönlichkeitsrecht verzichtet. Derartige poetologische Erwägungen finden sich bereits in Frischs *Tagebuch 1966–1971*. Versuche der Umsetzung einer solchen Poetik lassen sich im Hinblick auf das schließlich aufgegebene *Berliner Journal* (entst. 1973–1980; vö. 2014), *Montauk* (1975) und die *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch* (entst. 1982/1983; vö. 2010) beobachten. Dabei ist es stets eine rechtliche Norm, nämlich das Persönlichkeitsrecht, die dafür sorgt, dass die Texte Frischs, je näher sie der Veröffentlichung kommen, desto mehr zur Fiktionalisierung derjenigen Inhalte tendieren, welche die Privatsphäre Dritter betreffen. Gerade dieser Fiktionalisierung sollte die Poetik der Faktizität allerdings entgegenwirken. Die mit dem Veröffentlichungsansinnen nötig werdenden Konzessionen an die rechtlichen Normen der literarischen Praxis verurteilen eine radikale Poetik der Faktizität mithin zum Scheitern. Genau diesen Umstand reflektiert Frisch im *Berliner Journal*:

> Seit ich die Notizen, die anfallen, in ein Ringheft einlege, merke ich schon meine Scham; ein Zeichen, dass ich beim Schreiben schon an den öffentlichen Leser denke, gleichviel wann es dazu kommen könnte. Und mit der Scham gleichzeitig auch die Rücksicht auf andere, die auch tückisch sein kann, verhohlen, vorallem [sic] doch wieder ein Selbstschutz; ich schreibe nicht: Paul ist ein Arschloch. Punkt. Damit wäre ich ja ungerecht. (Frisch 2015 [2014]: 38)

Dass außerästhetische Gründe entscheidend für die Form oder sogar für den Verzicht auf die Veröffentlichung eines Textes sein können, lässt sich freilich auch mit Blick auf politische oder religiöse Publikationsbedingungen beobachten. Für die Abhängigkeit von religiösen, moralischen und politischen Normen in Bezug auf Literatur kann die Geschichte der Zensur eindrückliche Belege liefern (vgl. Roßbach 2024: bes. 205–367). Beispiele wie Salman Rushdies *Die Satanischen Verse* (1988) oder das Todesurteil gegen den iranischen Autor Peyman Farahavar (mit dem Künstlernamen ‚Sheyda')[14] zeigen die teils drastischen Folgen, die ein Verzicht auf religiöse oder politische Konzessionen in einem autoritären Regime mit sich bringen können.

Sofern es sich bei der Veröffentlichungspraxis um eine systemübergreifende Praxis handelt, die stets von verschiedenen Bedingungen und soziale Normen geprägt ist, wird das Scheitern von ästhetischen Strategien oder ganzen Werken allerdings wohl nur selten monokausal begründet sein. Oft wirken die Normen zusammen, was sich nicht zuletzt am Beispiel von Uwe Johnsons erstem, aber zu Lebzeiten unpubliziert gebliebenen Werk *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953* (entst. 1953–1957; vö. 1985) ablesen lässt. Für dessen Ablehnung in Ost und West waren ästhetische, politische und ökonomische Gründe ausschlaggebend, die auch zusammenwirken können. Das zeigt etwa die in der DDR-Nachkriegsliteratur vorherrschende Norm des Sozialen Realismus, in welchem politische und poetologische Normen verschmelzen – und unter anderem diese Norm *konnte* (den Lektoren zufolge) und *sollte* (dem Autor zufolge) *Ingrid Babendererde* nicht erfüllen.

Weil veröffentliche Literatur auf eine insbesondere ökonomisch und rechtlich organisierte Sozialität hin angelegt sowie an spezifische mediale Bedingungen gebunden ist, wird sie also

[14] Vgl. dazu PEN Berlin: Iran: Todesurteil gegen den Dichter Peyman Farahavar. Pressemitteilung vom 7. Mai 2025. https://penberlin.de/pm-iran-todesurteil-gegen-dichter-peyman-farahavar/ (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

nicht nur von ästhetischen, sondern ebenso von sozialen und medialen Normen geprägt. Die dadurch entstehenden Heteronomien veröffentlichter Literatur können stärker oder schwächer ausgebildet sein. Dies ist von der je fallspezifischen Medienvielfalt und der ästhetischen, politischen, rechtliche, ökonomischen, religiösen etc. Konstitution und Prägung der jeweiligen Öffentlichkeit und ihrer Sanktionsinstanzen abhängig. Heteronomien bestehen jedenfalls dann und dort, wann und wo Literatur sozial und öffentlich wird. Doch das ist erneut nur eine Seite der Veröffentlichung. Je nach Rechtskonzeption kann sie den Autorinnen auch Rechte und Freiheiten bringen.

3) Freiheiten öffentlicher Literatur

Zur Autonomie gehört Freiheit.[15] Doch folgt aus den Heteronomien veröffentlichter Literatur kein vollständiger Verlust der Freiheiten von Literatur. Im Gegenteil: Durch die Veröffentlichung von Texten, durch welche die skizzierten Konzessionen an die medialen und sozialen Publikationsbedingungen nötig werden, kann veröffentlichte Literatur, können diejenigen, die mit ihr umgehen, gewisse Rechte und Freiheiten erlangen. Auch hier kann ich nur einige davon skizzieren, nämlich *erstens* die Freiheit von Texten, Literatur zu sein beziehungsweise als ‚Literatur' gelten zu können (und damit zusammenhängende literarische und literaturwissenschaftliche Freiheiten von Akteuren der literarischen Praxis), *zweitens* die Freiheit, vor staatlichen Eingriffen geschützt zu sein (die Kunstfreiheit), sowie *drittens* – was zunächst überraschen mag – die Freiheit von Texten, postautonom sein zu können.

Für die *erste Freiheit*, die Freiheit als ‚Literatur' gelten zu können, ist eine räumliche ‚Befreiung' von Texten aus den Schubladen ihrer Autoren ausschlaggebend: Durch ihre Veröffentlichung werden Texte mobil, werden verbreitet und erreichen auf diese Weise neue Orte und dort ihre Leserinnen und Leser. In Bezug auf digitale Literatur lässt sich immerhin metaphorisch von einer Mobilität der Literatur im digitalen Raum sprechen. Hier werden die Texte Teil des Datenverkehrs, und zwar mit vergleichbaren Folgen: Die Texte können zirkulieren, so ihre Leserinnen und Leser erreichen und ihre Wirkungen entfalten.

Eine Folge dieser räumlichen Befreiung im konkreten oder metaphorischen Sinne ist die Möglichkeit neuer Umgangsweisen mit den Texten. Dazu gehört insbesondere die Lektüre der Texte durch Leserinnen in unterschiedlichen Kontexten und mit jeweils verschiedenen Voraussetzungen. Damit entsteht auch eine Deutungsfreiheit in Bezug auf die Texte, auf die von poststrukturalistischer Seite unter dem Slogan vom „Tod des Autors" vehement verwiesen wurde. Nach Roland Barthes' (durchaus elitärem) Lektüreverständnis bedeutet der – metaphorische – „Tod des Autors" die „Geburt des Lesers" (Barthes 2006a [1967]: 63). Anstelle der Instanz des Autors, die Barthes als Begrenzung der Sinnpotenziale eines Textes begreift (vgl. Barthes 2006b [1971]: 66, 69; Barthes 2006a [1967]: 62), trete der Leser, dessen „literarische[] Arbeit" (Barthes 1976 [1970]: 8) Literatur zum Ereignis einer unabschließbaren Sinnproduktion mache. Mit Blick auf die in der literarischen und literaturwissenschaftlichen Praxis weiterhin zu beobachtenden Relevanz (oder sogar ‚Deutungshoheit') des Autors (vgl. Willand 2011) ist zumindest die Emphase derartiger Aussagen hinsichtlich einer „interpretationstheoretische[n] Autonomie" (Köppe/Winko ^{2}2013: 40) zu relativieren. Gleichwohl bleibt – auch aufgrund der Impulse poststrukturalistischer Provenienz – eine durch den Veröffentlichungsakt ermöglichte Deutungsfreiheit in Bezug auf die Texte zu konstatieren.

Eine in dieser Hinsicht freie Lektüre wiederum erlaubt eine Reihe von Anschlusspraktiken: Die Texte können nun von Literaturkritikern – unterschiedlich – bewertet, von Jurys prämiert, von Literaturwissenschaftlerinnen analysiert und interpretiert oder von anderen Autorinnen in ihre eigenen künstlerischen Praktiken eingebunden werden (als implizite Inspiration oder indem sie adaptiert, collagiert, satirisch verarbeitet, kommentiert oder zu Bezugspunkten intertextueller

[15] Vgl. Vollhardt 2007 [1997]; Robert 2024: 76, 139.

Verweise gemacht werden). Indem die Texte durch ihre Veröffentlichung in die literarische Praxis entlassen werden, können sie auch erst ihre ästhetische Wirksamkeit voll entfalten, indem sie ästhetische Erfahrungen evozieren und in die literarische Tradition eingehen können. Erst diese Einbindung in die literarische Praxis schafft die Möglichkeit, dass die Texte vor dem Hintergrund von als gültig vorausgesetzten Literaturbegriffen als *literarische* Texte evaluiert und anerkannt werden und auf diese Weise Literaturstatus erhalten (vgl. Kater 2024: 229–238). Das zeigt auch das anfangs genannte Stück Brechts. Denn *Der gute Mensch von Sezuan* kann erst nach seiner Veröffentlichung 1953 zum „große[n] Exildrama Brechts [avancieren], das das Konzept des epischen Theaters mustergültig umgesetzt hat." (Ziegler/Knopf 2020: o. S.)

Es ist auch erst der durch die Öffentlichkeit und ihre Sanktionsinstanzen (wie Gerichte) akzeptierte oder zuerkannte Literaturstatus, der den veröffentlichten Texten die in § 5 Abs. 3 GG kodifizierte Kunstfreiheit sichert, womit die *zweite* zu skizzierende *Freiheit* genannt ist.[16] Literatur ist zwar in rechtlicher Hinsicht heteronom, insofern das Recht bestimmten Inhalten oder Darstellungsweisen eine Grenze setzen kann. Doch zugleich ist es gerade die literatur-‚fremde' Gesetzgebung, die der Literatur in Form von §5 Abs. 3 GG eine weitreichende Freiheit zusichert und – so weit wie möglich – zu schützen versucht.[17] Dieses Abwehrrecht gegen staatliche Eingriffe oder staatliche Einflussnahme eröffnet Künstlerinnen einen Spielraum sowohl bei der Herstellung von Kunstwerken (Werkbereich) als auch bei deren Verbreitung (Wirkbereich) (Germelmann 2023: Rn. 52–58). Bedingung für die juristische Gewährung des Spielraums ist sowohl eine kunstspezifische Betrachtungsweise als auch eine „wohlwollende Interpretation dahingehend […], dass eine Verletzung des konfligierenden Verfassungsguts etwa aus dem Bereich der Persönlichkeitsrechte im Zweifel gerade nicht anzunehmen ist und dem künstlerischen Schaffen Raum gegeben wird." (Germelmann 2023: Rn. 85; Fettungen getilgt)

Insbesondere als ‚fiktionale Literatur' klassifizierte Texte besitzen offenbar besondere poetische Lizenzen. Den entsprechenden, „ein Set zusätzlicher Lizenzen verleihende[n] Autorisierungsprozess" bezeichnen Eric Achermann, Daniel Arjomand-Zoike und Nursan Celik (2023: 6) als „*Lizensur*". In Bezug auf die über die Lizenzen ‚bloßer' Kunstwerke hinausgehenden Lizenzen fiktionaler Kunstwerke unterscheiden sie zwischen „systemintern von der Literatur- und Fiktionsinstitution" oder „systemextern etwa von der Rechtspraxis" gewährten internen und externen Lizenzen (Achermann et al. 2013: 6). Unter einem ‚künstlerischen Spielraum' oder einer poetischen Lizenz in Bezug auf fiktionale Literatur, der sowohl intern als auch extern gewährt werden kann, lässt sich zum Beispiel eine „moralische Immunisierung des Autors" begreifen, mit der ein (allerdings nicht im juristischen Sinne verbürgtes) „‚Recht auf Rücksichtslosigkeit'" verbunden ist, das in Bezug auf faktuale Texte nicht in Anspruch genommen werden kann (Franzen 2017: 41, 42).

Wie aber lässt sich eine solche poetische Lizenz zur ‚Rücksichtslosigkeit' rechtfertigen? Einerseits kann die den Texten attestierte Fiktionalität dafür sorgen, dass der Realitätsbezug der Aussagen oder Botschaften in Frage gestellt werden kann. Andererseits kann die Vermittlung des Erzählten durch eine fiktive Erzählinstanz und/oder fiktive Figuren ermöglichen, dass die Äußerungen oder Botschaften nicht (immer) klar der Autorin als Äußerungsinstanz im realweltlichen Kontext zugeschrieben werden können. Als eine andere, nicht an die Fiktionalität gebundene Ursache für den künstlerischen Spielraum kann auch die (relative) Mehrdeutigkeit von literarischen Texten gelten. Sie kann zur Folge haben, dass sich Aussagen oder Botschaften von literarischen

[16] In rechtlicher Hinsicht sind indes bereits – nicht-öffentliche – Vorbereitungshandlungen, z. B. Entwürfe oder Orchesterproben durch das Recht auf Kunstfreiheit geschützt (vgl. Germelmann 2023: Rn. 52 f.). Wie erwähnt treten Konflikte jedoch in der Regel erst dann auf, wenn die Entwürfe oder dergleichen öffentlich werden.

[17] Allerdings lässt sich die Vermutung plausibilisieren, „dass die Einführung rechtlicher Normen zum Schutz der Freiheit der Kunst in den Rechtsordnungen, die sich derartige Normen zu eigen gemacht haben, nur vor dem Hintergrund bestimmter normativer Erwartungen zu verstehen ist, die maßgeblich durch Literatur generiert oder geschürt wurden" (Ortland 2025: 43).

Texten nicht präzise fassen lassen (vgl. Kater 2024: 351 f.). Es läge mithin kein klarer Tatbestand vor, der sanktioniert werden könnte.[18]

Aufgrund dieser spezifischen literarischen Lizenzen müssen Autorinnen nicht in demselben Maße Verantwortung für die – interpretierbaren – Botschaften ihrer Texte übernehmen wie es bei nicht-literarischen Texten der Fall ist. Als Beispiele, in denen die Lizenzen auch extern gewährt wurden, mögen Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002) oder Jan Böhmermanns die Grenzen der Satire austestendes *Schmähgedicht* (2016) fungieren. Doch im Zweifel sind die externen Lizenzen, insbesondere der mächtigsten Sanktionsinstanz, der Gerichtsbarkeit – im wahrsten Sinne des Wortes entscheidend. Auf ein vermeintliches ‚Recht auf Rücksichtslosigkeit' kann sich dann nicht berufen werden (vgl. Arjomand-Zoike 2023: 210, 208). Das zeigen die mittlerweile berühmten Beispiele von Klaus Manns *Mephisto* (1936) und Billers *Esra*, deren Verbreitung verfassungsgerichtlich untersagt wurde, weil der postmortale Persönlichkeitsschutz beziehungsweise das Persönlichkeitsrecht Dritter höher gewertet wurde als die Kunstfreiheit (vgl. Obergfell 2007). Dies wird aber auch am Beispiel von Frischs *Montauk* deutlich, das schließlich ebenfalls nicht in einer Gestalt erscheint, die als Umsetzung von Frischs Poetik der Faktizität gelten kann, sondern zumindest bis zu einem gewissen Grad eine Konzession an rechtliche, Bedingungen (in Form des Persönlichkeitsrechts) darstellt.[19] In diesem Sinn ist Literatur zwar bis zu einem gewissen Grad frei, nicht jedoch autonom.

Allerdings ermöglicht Kunstfreiheit, dass Literatur selbst – und zwar im Modus der Literatur (und ggf. auch der Fiktion) ihre Heteronomien reflektieren und in Frage stellen kann. Das zeigt einerseits Böhmermanns *Schmähgedicht*, mit dem gerade der Spielraum von Satire ausgelotet wird. Andererseits wird es ebenso an der oben zitierten Äußerung Frischs deutlich, der im Modus des literarischen Schreibens die Konzessionen an das Persönlichkeitsrecht explizit macht. Das gelingt jedoch nur in den Grenzen des Persönlichkeitsrechts, an denen die Kunstfreiheit endet: Frisch schreibt im *Berliner Journal* gerade nicht ‚Paul Nizon ist ein Arschloch' (der hier womöglich gemeint sein könnte), sondern er belässt es bei „Paul", markiert jedoch durch den performativen Widerspruch respektive die rhetorische Figur der Paralipse („ich schreibe nicht…") zugleich die persönlichkeitsrechtlichen Grenzen der öffentlichen Literatur (Frisch 2015 [2014]: 38).

Schließlich ermöglicht paradoxerweise gerade die Kunstfreiheit, dass literarische Texte – oft besonders wirkungsvoll – für außerästhetische Zwecke nutzbar gemacht werden können, womit die *dritte* zu skizzierenden Freiheit in den Blick kommt, nämlich die *Freiheit von Texten, postautonom sein zu können*. Der Veröffentlichung wohnt nämlich eine *doppelte Dialektik* inne: *Erstens* bedeutet gerade der Autonomie-, Einfluss- und Machtverlust von Autorinnen durch die Veröffentlichung ihrer Texte – etwa mit Blick auf die Deutungshoheit über ihre Werke –, dass sie zugleich eine an ihr Œuvre gebundene Diskursmacht und Aufmerksamkeit erhalten. Diese kann wiederum in politischer oder politisierender Literatur oder auch in publizistischen Äußerungen wie Interviews oder Offenen Briefen eingesetzt werden. Eine derartige Diskursmacht muss durch keine besonderen politischen Fähigkeiten gerechtfertigt sein, sondern kann allein auf der durch die öffentliche Literatur der Autoren konstituierten Reichweite basieren. Das zeigen nicht nur Peter Handkes oder Uwe Tellkamps politische Stellungnahmen. Ein prominentes Beispiel aus dem Bereich der Musik ist Taylor Swift und ihre Rolle im US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 2024. Daneben kann jedoch ein als moralisch integer erachtetes oder dezidiert politi-

[18] Aus rechtlicher Perspektive werden in ähnlicher Weise „die Interpretationsoffenheit", „die Ambivalenz von Aussagen sowie ihr Kontext" zur Begründung der Lizenzen angeführt (Germelmann 2023: Rn. 83; Fettung getilgt). Das Merkmal der Mehrdeutigkeit beziehungsweise Deutungsoffenheit ist auch charakteristisch für den vom Bundesverfassungsgericht entwickelten weiten Kunstbegriff (vgl. BVerfGE 67, 213, 227 u. vgl. dazu Ortland 2025: 51).

[19] Rückblickend hält Frisch (zit. n. Hage 2011: 230) entsprechend fest: „Heute würde ich das Buch noch viel direkter schreiben, es kommt mir viel zu verschleiert vor, unnötig verschleiert."

sches Werk auch zu einer politischen Autorität von Autorinnen führen, die entsprechend nutzbar gemacht werden kann (vgl. Kater 2024: 342–373). Hier wäre etwa an Juli Zeh oder an Autoren wie Bertolt Brecht, Max Frisch, Günter Grass oder Heinrich Böll zu denken, wovon letzterer gar zum ‚Gewissen der Nation' avancierte (vgl. Sieg 2017: 206–213).

Zweitens ist es gerade die Entpragmatisierung und die ihr daher zuerkannte Kunstfreiheit, die der Literatur in Form poetischer Lizenzen einen Spielraum gewährt, der auch für politische oder moralische Äußerungen im Modus des Literarischen genutzt werden kann, und zwar einen Spielraum, der für politische, moralische etc. Botschaften in Form nicht-literarischer Kommunikation nicht zur Verfügung steht: „Künstler*innen dürfen deshalb Dinge tun und Äußerungen tätigen, die in anderen Ausdrucksmedien [als der Kunst; T. K.] versagt sind." (Gutmann 2023: 226) Ein deutlicher Hinweis auf diese durch die Kunstfreiheit bedingte ‚Freiheit von der Zweckfreiheit' ist wiederum die Zensur und der Umstand, dass in autoritären Staaten gerade Künstlerinnen verfolgt und ihre Werke unzugänglich gemacht, mithin der Öffentlichkeit entzogen werden. Nur auf diese Weise können ihre Wirkungen – langfristig – verhindert werden.

Damit ist gewisser Weise wieder das Beispiel Brecht und der Ausgangspunkt meiner Überlegungen erreicht: Für die Schublade braucht man keine Konzessionen – aber auch keine Literatur.

Bibliographie

Achermann, Eric/Daniel Arjomand-Zoike/Nursan Celik (2023): Zum Spannungsverhältnis Fiktion und Lizenz, in: *Lizensur. Was darf fiktionale Literatur?*, hg. von dens., Berlin: Metzler, 1–15.

Ajouri, Philip (2021): Der Cliffhanger im Kolportageroman um 1900, in: *KulturPoetik* 21.1, 47–69.

Albers, Irene/Marcus Hahn/Frederic Ponten (2022): Die Heteronomieästhetik der Moderne und das Projekt einer symmetrischen Literaturwissenschaft, in: *Heteronomieästhetik der Moderne*, hg. von dens., de Gruyter, Berlin, 1–23.

Amlinger, Carolin (2021): *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Suhrkamp, Berlin.

Arjomand-Zoike, Daniel (2023): Die Fiktionalitätsvermutung des Bundesverfassungsgerichts, in: *Lizensur. Was darf fiktionale Literatur?,* hg. von Eric Achermann/Daniel Arjomand-Zoike/Nursan Celik, Metzler, Berlin, 205–223.

Balint, Iuditha/Julia Dathe/Kathrin Schadt/Christoph Wenzel (2021): Vorwort, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. von dens., Verbrecher Verlag, Berlin, 7–15.

Barthes, Roland (2006a [1967]): Der Tod des Autors, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 57–63.

Barthes, Roland (2006b [1971]): Vom Werk zum Text, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 64–72.

Barthes, Roland (1976 [1970]): *S/Z*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Bhaskar, Michael (2013): *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*, Anthem Press, London/New York/Delhi.

Berghahn, Klaus L. (1990): Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik, in: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Niemeyer, Tübingen, 207–229.

Bosse, Heinrich (2014 [1981]): *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Fink, Paderborn.

Bülow, Karoline Sophia (2013): *Persönlichkeitsrechtsverletzungen durch künstlerische Werke*, Duncker & Humblot, Berlin.

Bumke, Joachim (1982): Einleitung, in: *Literarisches Mäzenatentum. Ausgewählte Forschungen zur Rolle des Gönners und Auftraggebers in der mittelalterlichen Literatur*, hg. von dems., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1–31.

Campe, Joachim Heinrich (1779): *Robinson der Jüngere. zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder*, Erster Theil, beim Verfasser und in Commission bei Carl Ernst Bohn, Hamburg, online: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/campe_robinson01_1779 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

Celik, Nursan (2024): Die Literaturautonomie im deutschen Rechtssystem. Grenzen, Widersprüche und literaturtheoretische Potenziale, in: *Journal of Literary Theory*, 18.1, 1–19, https://doi.org/10.1515/jlt-2024-2001 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

Dickie, George (1984): *The Art Circle. A Theory of Art*, Haven, New York.

Dreier, Thomas/Gernot Schulze ([8]2025): *Urheberrechtsgesetz. Urheberrecht-Diensteanbieter-Gesetz. Verwertungsgesellschaftengesetz. Nebenurheberrecht. Portabilitätsverordnung. Marrakeschverordnung. Kunsturhebergesetz. Kommentar*, bearb. von Thomas Dreier/Benjamin Raue/Reto Mantz/Louisa Specht-Riemenschneider, C. H. Beck, München.

Escarpit, Robert (1961 [1958]): *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie*, Westdeutscher Verlag, Köln/Opladen.

Estermann, Monika (2016): Ausgabe, in: *Lexikon des gesamten Buchwesens*, online: http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862_lgbo_COM_011160 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025), o. S.

Franzen, Johannes (2017): Ein ‚Recht auf Rücksichtslosigkeit'. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität, in: *Faktualität und Fiktionalität*, hg. von Marcus Willand, Wehrhahn, Hannover, 31–48.

Frisch, Max (2015 [2014]), *Aus dem Berliner Journal (1973–1980)*, unter Mitarbeit von Margit Unser hg. von Thomas Strässle, Suhrkamp, Berlin.

Genette, Gérard ([6]2016 [1987]): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Suhrkamp, Berlin. Germelmann, Claas Friedrich ([4]2023): Artikel 5 III (Kunst), in: *Dreier Grundgesetz-Kommentar*, Bd. I, 4, hg. von Frauke Brosius-Gersdorf, Mohr Siebeck, Tübingen, 741–794.

Gerok-Reiter, Annette/Jörg Robert (2022): Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, hg. von Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak, de Gruyter, Berlin/Boston, 3–51.

Gilbert, Annette (2019): Die Zukünfte des Werks: Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von Morgen, in: *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, hg. von Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase, de Gruyter, Berlin/Boston, 495–550.

Gilbert, Annette (2018): *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Fink, Paderborn.

Gilbert, Annette (Hg.) (2016): *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlin.

Graves, David (2010): *The new institutional theory of art*, Common Ground, Champaign, Ill.

Hage, Volker (2011): „Ich bin auf Erfahrung sehr angewiesen.“ Volker Hage im Gespräch mit Max Frisch (1981/1982), in: *Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten*, hg. von Volker Hage, Suhrkamp, Berlin, 213–244.

Hahn, Torsten (2019): Drucksache. Medium und Funktion der Literatur, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 49, 435–449.

Kant, Immanuel (1913 [1790]): Kritik der Urteilskraft, in: *Kant’s gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt.: 1: Werke, Bd. V: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, Georg Reimer, Berlin.

Internationale ISBN-Agentur (2017): *ISBN-Handbuch. Internationale Ausgabe*, Siebte Ausgabe, London.

Karstein, Uta/Nina Tessa Zahner (2017): Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von dens., Springer, Wiesbaden, 1–47.

Kater, Thomas (2024): *Status und Funktion: Zu Theorie und Praxis des literarischen Werks. Mit Analysen zum Œuvre von Max Frisch*, de Gruyter, Berlin/Boston.

Kölbel, Martin (2005): Das literarische Werk. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Literaturtheorie, in: *TextKritische Beiträge*, 10, 27–44.

Köppe, Tilmann/Jürn Gottschalk (2006): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, mentis, Paderborn.

Köppe, Tilmann/Winko, Simone (^{2}2013): *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart/Weimar.

Lamarque, Peter/Stein Haugom Olsen (1996): *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*, Clarendon, Oxford.

Malik, Rachel (2008): Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies, in: *ELH* [*English Literary History*], 75.3, 707–735.

Möller, Melanie (2024): *Der entmündigte Leser. Für die Freiheit der Literatur. Eine Streitschrift*, Galiani, Berlin.

Moritz, Karl Philipp (1997a [1788]): Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, ästhetische Theorie, Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt a. M., 958–991.

Moritz, Karl Philipp (1997b [1785]): Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. An Herrn Moses Mendelssohn, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, ästhetische Theorie, Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt a. M., 943–949.

Moritz, Karl Philipp (1997c [1789]): Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, ästhetische Theorie, Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt a. M., 1021–1022.

Obergfell, Ines (2007): Dichtung oder Wahrheit? Anmerkungen zum Spannungsverhältnis zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsschutz sowie zum Beschluß des BVerfG ZUM 2007 – Esra, in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht*, 51.12, 910–915.

Ortland, Eberhard (2025): Normative Voraussetzungen und Implikationen ästhetischer Autonomie, in: *Normativität in Recht und Literatur*, hg. von Thomas Gutmann/Martina Wagner-Egelhaaf, Metzler, Berlin, 41–103.

PEN Berlin: Iran: Todesurteil gegen den Dichter Peyman Farahavar, in: Pressemitteilung vom 7. Mai 2025, https://penberlin.de/pm-iran-todesurteil-gegen-dichter-peyman-farahavar/ (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

Plachta, Bodo (2008): *Literaturbetrieb*, UTB, Paderborn.

Robert, Jörg (2024): *Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie*, de Gruyter, Berlin/Boston.

Roßbach, Nikola (Hg.) (2024): *Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Nomos/Rombach Wissenschaft, Baden-Baden.

Schneider, Jost (2007): Literatur und Text, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hg. von Thomas Anz, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar, 1–23.

Sieg, Christian (2017): *Die ‚engagierte Literatur' und die Religion. Politische Autorschaft im literarischen Feld zwischen 1945 und 1990*, de Gruyter, Berlin/Boston.

Spoerhase, Carlos (2014): „Manuscript für Freunde". Die materielle Textualität literarischer Netzwerke 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, 88.2, 172–205.

Susemichel, Lea/Jens Kastner (2022): Die Freiheit der Kunst zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual*, 21.2, 529–539, https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89067 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

Vollhardt, Friedrich (2007 [1997]): Autonomie, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Jan-Dirk Müller, Bd. I: A–G, de Gruyter, Berlin/New York, 173–176.

Voßkamp, Wilhelm (1977): Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie, in: *Textsortenlehre, Gattungsgeschichte*, hg. von Walter Hinck/Alexander von Bormann, Quelle und Meyer, Heidelberg, 27–44.

Willand, Marcus (2011): Autorfunktionen in literaturwissenschaftlicher Theorie und interpretativer Praxis. Eine Gegenüberstellung, in: *Journal of Literary Theory*, 5.2, 279–301.

Winko, Simone (2009): Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hg. von dies./Fotis Jannidis/Gerhard Lauer, de Gruyter, Berlin/New York, 374–396.

Wittmann, Reinhard (^{4}2019 [1991]): *Geschichte des deutschen Buchhandels*, C. H. Beck, München.

Wolf, Norbert Christian/Lydia Rammerstorfer (2024): Die Autonomie der Literatur auf dem Prüfstand. Bourdieus feldtheoretischer Ansatz als Alternative zu soziologistischen Kurzschlüssen, in: *Journal of Literary Theory*, 5.2, 18.1, 42–66, https://doi.org/10.1515/jlt-2024-2003 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025).

Ziegler, Anja/Jan Knopf (2020): Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Metzler, Stuttgart, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6054-1 (zuletzt abgerufen am 14.07.2025), o. S.