Forum Ritualdynamik

Diskussionsbeiträge des SFB 619 »Ritualdynamik« der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Herausgegeben von Dietrich Harth und Axel Michaels

Nr. 11
April 2005

Burckhard Dücker, Dietrich Harth,
Marion Steinicke, Judith Ulmer

Literaturpreisverleihungen: ritualisierte Konsekrationspraktiken im kulturellen Feld

Inhalt

I. Voraussetzungen, Grundlagen
Distinktion und Logik des Gabentauschs 1
Terminologische Zwischenbemerkung 4
Institutionelle Wertschöpfung und soziale »Ehre« 5
Inszenierte Kanonisierungsprätentionen 9
Entwurf einer Typologie 11

II. Historische Präfigurationen 14

III. Fallstudien

1. Georg-Büchner-Preis 20
Geschichte des Preises und Bedeutung des Namenspatrons 20
(a) Die Weimarer Phase (1922/23-1932) 20
(b) Die Nachkriegsphase (1945-1950) 21
(c) Die Akademiephase (seit 1951) 21
Skript und Inszenierung 22
Rituelle Kerne der Performance 23
Funktion und Wirkung 24
Kanonfragen 29

2. Premio Strega 29
›Wiederkehr‹ des Autors 29
Gründung und Programmatik 30
Auswahlverfahren und Inszenierung der ersten Ritualsequenz 32
Erstwahl und Performance der Hauptphase 35
»Einladung zur Lektüre« 38
Kanonfragen 39

3. Nobelpreis für Literatur 41
Alfred Nobels Testament als Gründungstext 41
Kanonfragen 45
Die ökonomische und administrative Basis der Konsekrationsakte 46
Inszenierung und Performance 48
Vorbereitungsphase 48
Verkündigung 49
Hauptphase: Nobel-Woche und Verlauf der Verleihungszeremonie 50
Anschließende Lustbarkeiten 56

IV. Literaturtheoretischer Ausblick 57

Bibliographie 60

Kap. I = D. Harth – Kap. II = M. Steinicke – Kap. III/1 = J. Ulmer – Kap. III/2 = M. Steinicke – Kap. III/3 = B. Dücker u. D. Harth – Kap. IV = B. Dücker u. D. Harth – Gesamtredaktion = D. Harth.

I. Voraussetzungen, Grundlagen

Distinktion und Logik des Gabentauschs

Ist im Alltagsgespräch von »Literatur« die Rede, so verbinden Leserinnen und Leser damit meist Vorstellungen und Meinungen, die sich auf bestimmte Schriftsteller/innen sowie deren Bücher, insgesamt aber auf eben die Titel beziehen, die in den buchhändlerischen Aktualitäts– und Bestseller-Listen unter ›Bellestristik‹ firmieren. Wann und warum aber jemand als belletristischer Schriftsteller anerkannt wurde und wie der Mechanismus beschaffen ist, der seine bzw. ihre Bücher in diese Listen katapultiert, das sind Fragen, die in erster Linie Spezialisten – z. B. Marktforscher und Literatursoziologen – beschäftigen. Und dennoch würde der oder die schreibende Unbekannte niemals zum gesellschaftlich anerkannten Schriftsteller und zur renommierten Schriftstellerin, würde dem Buch nicht der Sprung in die marktrelevanten Angebote und Umsatzstatistiken gelingen und gäbe es nicht die literarische Öffentlichkeit, die sich keineswegs allein aus Kommentatoren, Feuilletonisten und einem diffusen Lesepublikum zusammensetzt, sondern auch mit zahlreichen sanktionsfähigen Institutionen aufwartet, die in der Lage sind, von Zeit zu Zeit ausgewählte Autoren und Autorinnen sowie ihre Bücher mit einem spektakulären Fest zu feiern.

Freilich ist aus dem Zusammenwirken all dieser Faktoren nicht auf kausalem Weg zu extrapolieren, welche Schriftsteller und welche Werke langfristig ›Epoche machen‹. Sonst ließen sich große Erfolge und dauerhafte Kanonisierungen mit Sicherheit prognostizieren und gleichsam mechanistisch erzeugen. Daß es solche, hier und da mit kulturpolitischen Gewaltakten verbundenen Versuche geben mag, widerlegt nicht die Unbeständigkeit eines an liberalen Wirtschaftsprinzipien orientierten literarischen Marktes und ist das genaue Gegenteil jener sich selbst überlassenen kreativen Unbekümmertheit, die den Avantgardisten unter den Schreibenden Mut macht, die Möglichkeitsspielräume des literarischen Mikrokosmos auszureizen. Auch wenn sich eine so bekannte Institution wie der Man Booker Prize im Internet mit der »Garantie« brüstet »it [the award] has the power to transform the fortunes of authors, and even publishers«, so ist das zwar ökonomisch interessant, aber unter dem Gesichtspunkt dauerhafter kultureller Wertproduktion vielleicht, aber nicht unbedingt zutreffend. Immerhin, die Garantie-Erklärung und die Bestsellerzahlen machen deutlich genug, worum es in diesem Fall geht: um die erfolgreiche Promotion-and-Image-Policy eines Investment Brokers, der bereit ist, dafür mit £ 50.000 Jahr für Jahr ein gutes (fiskalisch abschreibbares) Stück Geld hinzulegen. Die mit diesem Preis ausgezeichneten Bücher, so der pessimistische Kommentar des Nobelpreisträgers Vidya S. Naipaul, »sterben schnell«.[1]

---

[1] Zit. nach einer Glosse vom 18.11.2003, veröffentlicht in *OutlookIndia.com* (www.outlookindia.com/pti_print.asp?id=262307).

Der Kasus ist von allgemeiner Bedeutung, da sich an ihm besonders gut ablesen läßt, wie die Logik des Gabentauschs funktioniert: Die Gabe dient der Distinktion (incl. Anschlußgewinn) nicht nur der Prämierten, sondern auch der des Gebers. Trägt der oder die Prämierte unter Umständen auch ein beträchtliches zinsbringendes Kapital davon, so verbessern doch beide Parteien zuallererst auf symbolische Weise, durch Prestigezuwachs, ihre Positionen; die eine vornehmlich im ökonomischen, die andere vor allem im kulturellen Feld – in beiden Fällen eine unter Umständen rasch verfallende Währung. Diese Logik der doppelten, nämlich zweiseitigen Distinktion folgt demnach dem banalen Motto »Nichts ist umsonst!« und liegt vor allem dort auf der Hand, wo eine Wirtschaftskraft mäzenatische Aspirationen pflegt. Das gilt für eine sehr große Zahl der bekannten und weniger bekannten Kunst-, Literatur– und Wissenschaftspreise vom Nobel– bis zum Kyoto-Preis, vom Premio Strega bis zum Kiriyama Pacific Rim Book Prize. Es dürfte heutzutage selten der Fall sein, daß lohnende Prämien und Auszeichnungen ohne Beteiligung finanzkräftiger Sponsoren ausgelobt werden. Doch steht diese Tatsache der sozialen Magie und dem symbolischen Wert solcher Gaben – z. B. dem festen Glauben an einen damit verbundenen Zuwachs an Autorität und Würde – offenbar nicht im Weg. Der Nutzen der zweiseitigen Distinktionslogik macht sich vielmehr auch auf der Schwelle zwischen politischen und kulturellen Feldern bezahlt. Um einige wenige Beispiele zu nennen: Der Jury des spanischen Premio Cervantes, der sein Prestige mit dem des Literatur-Nobelpreises vergleicht, präsidiert der Minister für Cultura y Educación, und der König persönlich überreicht während der Performance das hochdotierte Geschenk; die Laureaten des Nobelpreises betreut das schwedische Außenministerium, und auch hier wird der König im entscheidenden Augenblick am magischen Ort aktiv (den Scheck gibt's freilich erst am nächsten Tag); bei der Vergabe des Büchnerpreises wirken, in der Jury verborgen, Regional– und Landespolitiker mit; in anderen, für lokale Honoratiorenkulturen exemplarischen Fällen spielt der Oberbürgermeister der finanziell und zeremoniell beteiligten Kommune als erster Gratulant quasi die Rolle des Bürgerkönigs.

Diese aktive Beteiligung politischer Institutionen und Repräsentanten dient weniger der Kontrolle als vielmehr der Erneuerung und Festigung jener kulturellen Wertkonventionen, die eine Elite als ›legitim‹ ansieht, wofür man daher auch gern etwas springen läßt.[2] Der mit dem Aufwand verbundene doppelte Distinktionssinn umfaßt einerseits die öffentliche Qualifizierung bestimmter künstlerischer und literarischer Produkte sowie andererseits die Selbstdarstellung der politischen Klasse als Repräsentant der für gültig erachteten Kulturideale. In den Gesellschaften, die sich zum Projekt der Aufklärung bekennen, spielen daher ethisch-politische Auswahlkriterien eine mindestens ebenso große Rolle

[2] In Deutschland werden jährlich Preisgelder in einer Gesamthöhe von 3,5 bis 4 Millionen Euro ausgeschüttet.

wie die ohnehin schwer zu bestimmende ästhetische Qualität.[3] Darüber hinaus kann sich jeder für die Symbiose zwischen Kultur und Macht auf ältestes Brauchtum berufen, denn seit der Erfindung des Rituals der Dichterkrönung griff natürlicherweise noch vor dem Poeten der Monarch nach dem »goldenen Lorbeer«.[4] Die Felder der Macht, der Ökonomie und Kultur sind – das belegen die zitierten Fälle – keineswegs hermetisch gegeneinander abgeschlossen, sondern überlappen einander und stehen in spannungsreichen Austauschbeziehungen. Jede relational verfahrende Kontextanalyse wird daher zeigen können, daß die Autonomieansprüche der Kunstproduzenten im Kampf gegen die Macht der Konventionen zwar berechtigt sind, ihre Verabsolutierung jedoch illusionär bleibt.

Mit den Hinweisen auf Brauchtum und Konventionen wollen wir indessen kein starres Bild der Verhältnisse suggerieren. Die kulturellen Systeme der entwickelten Gesellschaften sind alles andere als homogen. Was die eine Gruppe als lebendige Verkörperung der ›legitimen‹ Kultur anerkennt, kann anderen wie ein Stigma des Ewiggestrigen erscheinen. Die Kämpfe um symbolische Prestigegewinne und Distinktionen im sozialen Raum kommen nie zur Ruhe, worauf die Dynamik jener »kulturellen Spiele« (Bourdieu) zurückgeht, die zu den privilegierten Lebensstilen gehören und daher die Peripherie der Gesellschaft nur dann interessieren, wenn sie in Verschwendungssucht ausarten und von den Medien deswegen öffentlich gebrandmarkt werden.

Damit haben wir auch den gesellschaftlichen Rahmen angedeutet, der die hier zu befragenden kulturellen Prozesse künstlerisch-literarischer Wertbildung begrenzt: Die Konkurrenz um symbolisches Kapital und ökonomische Sinekuren, um Ehrungen und um die ersten Plätze auf den Verkaufslisten der Galeristen und Kunsthändler, der Verleger und Beststeller-Charts der Buchhändler ist nach wie vor ein exklusives Spiel; woran weder die mediale Vervielfältigung noch die oft beschworene Einebnung des zwischen Populär– und Hochkultur bestehenden Grabens sehr viel geändert hat.[5] Im Gegenteil: die Möglichkeiten der Medienästhetik tragen nicht nur zur (Zer)Streuung der Ereignisse bei, sondern steigern in vielen Fällen auch den mondänen Schick der Präsentationen. Für manchen Schriftsteller und manche Künstlerin, die auf der Siegerbühne landen, ist die Prämierung aus eben diesem Grund eine Tortur. »I should have asked them to forget the ceremony and send the cheque in the mail.« läßt der Südafrikaner J. M. Coetzee, Nobel-

---

[3] Am häufigsten genannt werden Werte wie Weltfrieden, Völkerverständigung, Toleranz und kulturelle Vielfalt.

[4] Wo heute noch Könige die Hand im Spiel haben, stellt sich die metonymische Rede vom »goldenen Lorbeer« ganz zwanglos ein; vgl. Strömberg a, 13.

[5] Wir stützen unsere Aussagen zwar vorwiegend auf die Untersuchungen literaturbezogener Inszenierungen und Konsekrationen, gehen aber davon aus, daß die Erkenntnisse über die strukturellen Eigenschaften durchaus mit denen über ähnliche Praktiken im kulturellen Feld (z. B. Prämierung von Kunst- und Theaterproduktionen) vergleichbar sind.

preisträger des Jahres 2003, seine schriftstellernde Romanheldin Elizabeth Costello vor der feierlichen Verleihung eines akademischen Preises an sie seufzen (Coetzee 2003, 3). Eine solche Klage aber muß ungehört verhallen, solange Zeremonie und ritualisiertes Schauspiel die wirksamsten Präsentationsformen sind, in denen sich die Magie der liturgischen Laureatenweihe und zugleich damit die Machtansprüche der Elite über die Normen der eigenkulturellen Wertordnung verkörpern lassen. Im übrigen gehört die ironische Distanzierung des oder der Erwählten vom Konsekrationsakt zu den erwartbaren Bestandteilen dieses Schauspiels und verspricht immer dann gute Unterhaltung, wenn der Laureat nicht nur Gelegenheit, sondern auch genug Witz hat, augenzwinkernd den Vorgang zu parodieren.

Terminologische Zwischenbemerkung

Wir sprechen vom *Schauspiel* oder *Spektakel* nicht im Sinne der Theateraufführung, obwohl zahlreiche Preisverleihungen in Theaterräumen und auf den zentralen Repräsentationsbühnen urbaner Quartiere vollzogen werden. Vielmehr meinen wir die öffentliche *Präsentation* unter (schwächerer oder stärkerer) Beteiligung der Medien. Was zu sehen ist, das sind weder Schauspieler, die Akademiepräsidenten, Schriftsteller oder Jurymitglieder *darstellen*, sondern die so bezeichneten Rollenträger *selbst*; noch sind es mimetisch nachgestellte Handlungen, sondern *Zeremonien*, *rituelle Praktiken* oder feierliche *Konsekrationen*. Auch diese von uns verwendeten Begriffe haben mit Theaterinszenierungen, wie manche Ritualtheoretiker annehmen (vgl. Köpping 2004, 342ff.), wenig zu tun. Die Mitwirkenden an einer ritualisierten Handlung bedürfen nicht wie die Schauspieler einer besonderen Ausbildung; ihre Aktivitäten setzen einen Verfahrenskonsens voraus, dem sich jede und jeder stillschweigend fügt, ist sie oder er erst einmal bejahend in den institutionalisierten Verleihungsprozeß eingetreten. Insofern sind die Akteure allzeit *kompetente* Mitspieler, zumal ihnen keine anderen Arten der ›Verstellung‹ abverlangt werden, als diejenigen, die sie ohnehin aus vertrauten Zusammenhägen symbolischen Handelns kennen.

Im übrigen werden Wörter wie *Ritual* und *Zeremonie* von den Urhebern und Produzenten der meisten Preisverleihungspraktiken nur selten benutzt. Wenn dennoch, so folgt die Verwendung natürlicherweise der in den jeweiligen Sprachgemeinschaften üblichen Frequenz und Semantik: Im Englischen und Französischen überwiegt die Vokabel *ceremony* bzw. *ceremonie*, im Italienischen *rito*; im Deutschen spielen beide Bezeichnungen eine untergeordnete, manchmal sogar ausgesprochen negative Rolle.

Diesen eingeschliffenen Sprachgewohnheiten entziehen wir uns, indem wir den Terminus *Ritualisierung* ins Zentrum rücken. Denn wir gehen davon aus, daß die zu untersuchenden Phänomene, typische Produkte der kulturellen Moderne, als »Ritualisierungen ohne Ritual«[6] zu verstehen sind. Damit greifen wir einen Gedanken der Theoretiker der ›reflexiven Modernisierung‹ auf (Beck

[6] Scott Lash, der diese Formel unter Berufung auf Anthony Giddens' Theorie der institutionalisierten Reflexivität benutzt (Lash 1996, 345), weist auf den Zusammenhang mit den von normativen Traditionsbeständen ausgehenden Handlungszwängen hin; ein wichtiger Gedanke, den wir aufgreifen, aber in seiner Bedeutung anders gewichten.

et al. 1996), wonach die Entwertung normativer Traditionen in den zeitgenössischen Gesellschaften zu einem neuen Umgang nicht nur mit diesen Traditionen, sondern auch mit der rituellen Förmlichkeit ihrer Bewahrung und Pflege geführt hat. Konventionelle Rituale stehen aufgrund dieser Veränderungen – so lautet unsere These – als Baukästen für *ritualisierte Inszenierungen* zur Verfügung, die in nonkonformer Weise auf Bausteine konventioneller Ritualelemente zurückgreifen, um sie in neuen Praxis-Kontexten mit völlig anders gearteten Elementen zu kombinieren. Im Sinne dieses kreativen Traditionsbruches ›spielen‹ manche preisverleihenden Institutionen z. B. mit den gesellschaftlichen Ritualen der großbürgerlichen Salonkultur, mit Versatzstükken religiöser Liturgien, mit Residuen höfischer Zeremonien oder mit Handlungsmustern akademischer Investituren.

Für die Gestaltung des nach unserer Auffassung als zeremonielles und/ oder ritualisiertes Ereignis wahrnehmbaren Konsekrationsschauspiels setzen wir den Begriff der *Inszenierung* ein, von dem wiederum der der *Performance* zu unterscheiden ist.[7] Die *Inszenierung* umfaßt zum einen das eigentliche *Programm*, also das ›Menü‹ der Handlungsfolgen und des Zeitrahmens, zum anderen die auf Raum und Atmosphäre bezogenen dekorativen (visuellen und musikalischen) Paraphernalien; sie liegt in den Händen der Produzenten (der Stiftungsangestellten, Regisseure, Zeremonienmeister, Dekorateure, Architekten, Techniker usw.) und läßt mannigfache experimentelle Möglichkeiten zu. Das Inszenierungsskript gilt demnach sowohl den Faktoren des simultanen Eindrucks (Atmosphäre) als auch der sukzessiv nach Akten oder Sequenzen aufgebauten Handlungsdramaturgie.

Unter *Performance* verstehen wir hingegen die Realisierung des als Skript und Rahmen (*frame*) gesetzten Programms, eine multimedial gestützte Aktion, die von den Mitwirkenden (Repräsentanten der Institution, Laudatoren, Preisträger, Gratulanten, Künstler usw.) vollzogen wird und sich von den Vorgaben z. B. in dem Maß unterscheiden kann, daß die von den Preisgründern, Stiftern und Produzenten intendierte *Magie* während des Vollzugs kippt oder ausbleibt.

Als *soziale Magie* bezeichnen wir mit Bourdieu (2001, 273f.) den »legitimen Betrug«, dessen es bedarf, um den kollektiven Glauben an die Wertideale des jeweiligen Produktionsfeldes aufrechtzuerhalten und von Zeit zu Zeit (gemäß den Daten des Konsekrationskalenders) zu erneuern. Der Schriftsteller oder Künstler, der dieses Spiel nicht mitspielen will, muß sich durch eindeutige Ablehnung der Wertzuschreibung verweigern. Eine parodistische Distanzierung *innerhalb* des Spielrahmens würde nur die Erwartungen an jenen Nonkonformismus erfüllen, der ohnehin dem Typus des modernen Künstlers und Intellektuellen auf den Leib geschrieben ist.

Institutionelle Wertschöpfung und soziale »Ehre«

Auf welche Weise ästhetische oder literarische Werte zustandekommen, durchgesetzt und gegen konkurrierende Werte verteidigt werden, ist nicht mit wenigen Sätzen zu beantworten. Wir betrachten im Rahmen unserer Analysen die kulturellen Wertsphären als symbolische Struktu-

[7] Der von Milton Singer in den 50er Jahren eingeführte Begriff der »cultural performance« stimmt mit dem, was wir *Inszenierung* nennen, nicht aber mit dem performativen Vollzug in actu überein (Singer 1959, XIIf.).

ren, die ständig zu erneuern sind und die es in der Öffentlichkeit sichtbar zu machen gilt. Dieses Sichtbarmachen kann auf verschiedenen Wegen geschehen: Im Alltag z. B. durch die Bevorzugung eines bestimmten, in Kleidung, Haltung, Lektüre und Wohnkultur manifesten Lebensstils; auf den Bühnen der an der Produktion kultureller Werte beteiligten Institutionen mit den Mitteln aufwendiger öffentlichkeits– und medienwirksamer Inszenierungen.

Unter den zahlreichen Institutionen, die in die Prozesse der kulturellen, über literarische Produktionen vermittelte Wertschöpfung eingreifen, tun sich in den modernen, mit funktionsfähigen literarischen Märkten ausgestatteten Gesellschaften die unterschiedlichsten Instanzen hervor: Akademien, Universitäten, Leseclubs, Kulturämter und Ministerien, Heimatvereine, Dichtergesellschaften, Freundeskreise, Rundfunk und Fernsehen, private Stiftungen, Buchmessen, Verleger usw. Diese Einrichtungen, die allein in Deutschland jährlich weit mehr als tausend Preise vergeben und entsprechende Inszenierungen ausrichten, scheuen keinen materiellen und symbolischen Aufwand, um vor der Öffentlichkeit wie die Gralshüter der ›legitimen‹ Künste und Literaturen, die sie oft mit Kultur schlechthin identifizieren, dastehen zu können. Ihre Strategie ist der jährlich wiederkehrende, an ein bestimmtes Kalenderdatum, einen bestimmten Eigennamen (des Stifters, ›Schutzheiligen‹ etc.) und zumeist auch an einen bestimmten Ort gebundene Konsekrations– oder Auszeichungsakt, der die handfesten Formen eines (Geld)Preises, einer Trophäe, einer Medaille, einer temporären Berufung als Stadtschreiber und Dozent oder auch nur einer gesiegelten Urkunde annehmen kann. Welche Interessen diese Institutionen vertreten, ob die der ›echten‹ oder die der ›Massenkultur‹, tut im Zusammenhang unserer Untersuchungen nichts zur Sache (auch wenn sich die unten skizzierten Fallstudien zunächst allein auf Prämierungen sog. hochliterarischer Produktionen beziehen). Zumal in der Unterscheidung zwischen Hoch– und Populärkultur keine Antinomie, sondern eine Korrelation wirksam ist, die nichts anderes besagt, als daß beide, die scheinbar niederen wie die scheinbar höheren Werte, in ihrer *Gesamtheit* das Feld der Kultur ausmachen.

Unsere These lautet: Produktion und Reproduktion der kulturellen, nicht nur der literarischen Werte bedürfen im Rahmen der für die OECD-Gesellschaften charakteristischen Fetischisierung kultureller Leistungen des öffentlichen Urteils und der Akklamation, um breite Anerkennung und Ansehen finden zu können. Anerkennung und Ansehen aber verschafft jene »Ehre«, die Max Weber als Kernelement des Sozialprestiges und somit als ein konstitutives Strukturmerkmal gesellschaftlicher Ordnungen verstanden hat (Weber 1972, 531). Theorien der Moderne klammern die Geltung von Ehrkonzepten aus ihren Begriffssystemen gern aus oder erklären sie zu fossilen Anachronismen, die irgendwie den Rationalisierungs– und Bürokratisierungsdruck der Mo-

dernisierung überlebt haben;[8] eine Einschätzung, die der Diskurs über Ehre mit dem über Rituale teilt.

Es ist hier nicht der Ort, den Gründen dafür ausführlich nachzuspüren. Wir beschränken uns auf die Anmerkung, daß sich beide Begriffe auf Formen des Gemeinschaftshandelns beziehen, die bereits in der frühen Moderne unter Verdacht gerieten, weil sie als Traditionsbestände – wie es schien – der funktionellen Organisation und Mobilität der beschleunigten Vergesellschaftungsprozesse im Wege standen. Wer die Lebensformen der modernen Gesellschaften aufmerksam beobachtet, wird indessen immer wieder auf Praktiken stoßen, die durchaus mit der Semantik der verdächtigten Begriffe übereinstimmen. Ob es sich um Ehrverletzungen in Politik und Sport, um die Verleihung von Ehrendoktortiteln und Ehrenbürgerschaften, um Ehrenämter sowie die Kodes beruflicher Ehrbarkeit oder um die staatliche Ehrung bestimmter Verdienste handelt, der offensichtliche, nach wie vor aufrechterhaltene Konnex zwischen Ehrung und institutionell gestützten Ritualisierungen ist überhaupt nicht zu leugnen.

Es sind insbesondere die hier zu beschreibenden Fälle, die in augenfälliger Weise diesen Konnex hervortreten lassen. Denn die Zuteilung des symbolischen Kapitals der sozialen Ehre in Form eines Preises ist nur dann als Prestigegewinn zu verbuchen, wenn die Übergabe im Rahmen eines Schauspiels erfolgt, das öffentliche Aufmerksamkeit erregt. Je renommierter der Preis, desto nachhaltiger der Prestigegewinn: Die geehrte Person und ihre Werke werden fortan mit dem Titel »Träger des Sowieso-Preises« verziert. Diese Tatsache lockt für gewöhnlich andere Prämien an, so daß man in manchen Fällen von einer Konsekrationsspirale reden könnte, die in der Hierarchie der Preise immer weiter nach oben führt.[9] Gehört ein Preisgeld zur Ehrung, so wird dessen Übergabe bezeichnenderweise meist verschleiert oder hinausgeschoben. Im Mittelpunkt hat nun mal das *symbolische* Kapital zu stehen, dessen ›Verzinsung‹ sich aus sozialer Ehre, Ansehen und Autorität zusammensetzt und das – wie oben beschrieben – zur Distinktion sowohl der Empfänger als auch der Spender beizutragen hat. Symbolisches ›Kapital‹ und ›Zinsen‹ sind im hier besprochenen Fall also nicht im Verborgenen zu transferieren, vielmehr bedingt eins das andere: die Veröffentlichung des künstlerischen Produkts das Vorhandensein einer Öffentlichkeit, und diese die Produktion eines öffentlich sanktionierbaren kulturellen Gutes.

---

[8] Vgl. hingegen die Beiträge in dem von Ludgera Vogt und Arnold Zingerle herausgegebenen Aufsatzband *Ehre* (1994).

[9] Eine solche Hierarchie existiert im öffentlichen Bewußtsein wie die publizistische verbreitete Rede vom »bedeutendsten« oder »höchsten« Buch-, Kunst- oder Wissenschafts-Preis belegt. Natürlich ist die Weitergabe von den weniger angesehenen zu den »bedeutenderen« Preisen kein Gesetz, zumal die Wertungshierarchie sich auch nach dem Prestige der ins Preispantheon Aufgenommen richtet und somit durchaus veränderlich ist.

Bemerkenswert ist, daß sich die *Handlungskapazität* (agency) in diesem öffentlichen Prozeß ganz auf seiten jener Institutionen konzentriert, die den Konsekrationsakt organisieren und vollziehen und die durch Einberufung einer Jury nicht zuletzt auch die Auswahl unter den potentiellen Preisträgern treffen.[10] Die Nutznießer dieses Akts, die zu ehrenden Schriftsteller, Künstler, Wissenschaftler, haben sich dem Programm zu fügen und übernehmen, haben sie einmal die Einladung angenommen,[11] die vom Veranstalter vorgeschriebenen Handlungsmuster und -regeln, die ihnen – wie oben bereits angemerkt – eine Distanzierung allenfalls auf ironische Weise gestatten. Darin zeigt sich eine Rollenverteilung, die übrigens ganz generell ritualisierte Praktiken charakterisiert: Wer die rituelle Handlung vollzieht, unterwirft sich den vorgegebenen Regeln und Bewegungsmustern, ohne ihre Legitimität anzuzweifeln. Außerdem fällt die Auszeichnung mit einem Akt zusammen, »der den Einzelnen heraushebt und zugleich die Gemeinschaft beschwört« (Gephard 2004, 17). Denn Preisstifter und verleihende Institutionen verfügen in der Regel über das Rechtsamt der ›Gemeinnützigkeit‹. Also prätendieren sie demnach, zugleich mit den kulturellen auch soziale Gemeinschaftswerte zu vertreten. Das heißt jedoch, die von ihnen ausgeteilten Ehren zeichnen zwar den Einzelnen vor allen anderen aus, fügen ihn (bzw. sein Werk) aber auch, den die mediale Sichtbarmachung in eine öffentliche Person verwandelt hat, dem Bestand der als Gemeinbesitz anerkannten kulturellen Güter hinzu. Je arrivierter und angesehener die auszeichnende Institution ist, deso unanfechtbarer erscheint die Konsekration von Werk und Person. Viele Auserwählte, die an die Widerständigkeit des Ästhetischen glauben, stürzt eben dieser Prozeß in ein schmerzhaftes Dilemma. Den damit verbundenen Effekt hat Pierre Bourdieu treffend als »Dialektik der Distinktion« beschrieben: »Diese verurteilt die Institutionen, Schulen, Werke und Künstler, die ›Epoche gemacht‹ haben, der Vergangenheit anheimzufallen, *klassisch oder deklassiert* zu werden, sich *aus der Geschichte* verbannt oder aber ›in die Geschichte eingehen‹ zu sehen, in die ewige Gegenwart der kanonisierten *Kultur*, in der die ›zu Lebzeiten‹ miteinander unverträglichsten Tendenzen und Schulen, weil kanonisiert, akademisiert, neutralisiert, friedlich nebeneinander existieren können.« (Bourdieu 2001, 249)

---

[10] Wir verwenden hier den Begriff der *agency* (=Handlungskapazität) in dem von Laura M. Ahearn (2001, 112; 130) vorgeschlagenen Sinn als Äquivalent *for the socioculturally mediated capacity to act.*Der Vorteil dieser Begriffsverwendung liegt auf der Hand, da *Handlungskapazität* nicht nur individuellen, sondern auch kollektiven, also überpersönlichen Akteuren (z.B. Institutionen) zugeschrieben werden kann.

[11] Natürlich wird die Einladung manchmal abgesagt, der Preis aber in absentia dankend angenommen, was – liegt kein wirklich überzeugender Grund für die Absage vor – von der kritischen Medienöffentlichkeit meist getadelt wird.

Inszenierte Kanonisierungsprätentionen

Der Begriff des Kanons ist durchaus an den des Konsekrationsrituals anschließbar. Denn auf der Ebene der kulturellen Wertproduktion gehörte üblicherweise die Auswahl bestimmter exklusiver, gleichsam heilig gesprochener Werke zu den Aufgaben der Kanonstiftung, und die ständige rituelle Wiederbelebung der in diesem Kanon verkörperten Normen zu den Aufgaben der kanonpflegenden Bildungsinstitutionen. Als Richtschnur für Bildung bewahrten einst die aus der Großen Tradition und aus den Klassikern zusammengesetzten Kanones jene Erinnerung an das nationalkulturelle Erbe, die den künftigen Fortbestand einer als homogen verklärten Literatur/Kultur sicherstellen sollte (Harth 2000).

Dieser Zusammenhang zwischen Kanon und Kult des nationalen Erbes ist nicht mehr ohne weiteres vorauszusetzen. Der transnationale Kommerz zwischen Sprachen, Medien und Kulturen hat die Aufmerksamkeit für ästhetische Hybridisierungen und literarische Multilingualismen geschärft und gleichzeitig die Idee der Kanonverehrung durch die des Kanonmachens ersetzt.[12] An eben dieser strategischen Vorstellung von der Machbarkeit diverser Kanones, die untereinander durchaus in Konkurrenz stehen können, orientieren sich auch zahlreiche der älteren und neueren Literaturpreisgründungen. Die ursprünglich dem Kanonbegriff eingeschriebenen Verbindlichkeiten treten dabei hinter Forderungen zurück, die der Neuheit literatursprachlicher Entwicklungen gelten, etwa den Literaturen eines linguistischen Polyzentrismus, der sich weder an ethnische noch an nationale Grenzen hält; um Beispiele zu nennen: die anglo– und frankophone oder auch die ›interkulturelle‹ Literatur deutscher Sprache.[13] Dem stehen freilich die eher provinziellen Bemühungen gegenüber, auch die ›kleinen‹ Literaturen überschaubarer Landschaften und Lokalitäten wenn schon nicht zu kanonisieren, so doch wenigstens unter dem Dach eines Literaturpreises zu versammeln.

Die hier nur anzudeutenden Tendenzen einer bewußten Kanonisierungspolitik gehören vermutlich zu den Motivationen jener zahlreichen Versuche, den bereits vorhandenen immer wieder neue Preise hinzuzufügen. Das Interesse der von den literarischen Märkten lebenden Agenten und Agenturen, der Schriftsteller, Verleger, Buchhändler und audiovisuellen Medien (incl. Theater), an diesem Instrument der Publicity ist wahrhaftig kein Geheimnis. Schließen andere, vor allem wirtschaftlich starke Institutionen sich an, so entsteht auf diese Weise eine performative Struktur der kulturellen Wertproduktion, die mit teilweise

---

[12] So versteht sich z. B. der Nobelpreis für Literatur nach Aussage Kjell Strömbergs als Agent einer *universellen »Kanonisierung«* (Strömberg b, 13). Über kulturelle Hybridisierung schreibt Homi K. Bhaba (1990, 291-322), über literarische Mehrsprachigkeit Alfons Knauth (2004, 265-289).

[13] Für letztere gibt es eine eigene Auszeichnung, den *Adelbert-von-Chamisso-Preis*. Vgl. auch das von Carmine Chiellino (2000) hrsg. Handbuch.

sehr aufwendigen Inszenierungen vor der Öffentlichkeit entfaltet wird. Die ritualisierte Performance von Preisverleihungen ist eben nicht nur eine äußerlich aufgesetzte Marketingstrategie, sie muß vielmehr auch als ernsthafter Produktionsmodus für literarische und kulturelle Werte verstanden werden.

Das Besondere an den meisten Preisverleihungen liegt in der Tatsache, daß sie nicht die Werke und Leistungen der Preisträger, sondern diese selbst als Personen, dann aber vor allem die Doxa der Experten (via Laudatio) sowie die preisverleihende Institution (vom Gratulanten verkörpert) vor Zeugen (dem Publikum) in Szene setzen. Die Rollen während der Inszenierung sind relativ festgelegt und lassen sich – geht man von einer modellhaften Standardform aus – wie folgt darstellen:

Standardform der Verleihungsinszenierung

Episoden des Programms:	An der Performance mitwirkende Gruppen:				
	Repräsentant 1	Juror	Repräsentant (1) 2	Preisträger	Publikum
Begrüßung	+[14]				
LAUDATIO		+			
GRATULATION			+	+	
Akklamation					+
DANKREDE				+	
Akklamation					+
Schlußwort	+				

Die Tabelle unterscheidet zwischen den *Repräsentanten* der preisverleihenden Institution und denen, die – wie der schwedische König als Gratulant – eine ergänzende oder darüber hinausgehende Repräsentationsfunktion übernehmen. Ansonsten umschreibt die Standardform nur die einfachsten, auf den möglichen personellen Umfang und programmierten Ablauf einer Inszenierung bezogenen Elemente. Begrüßungs– und Schluß– bzw. Abschiedsworte stellen die rituellen ›Klammern‹ (*brackets*)[15] dar, die das Ereignis nach außen hin zeitlich abgrenzen und zugleich die Performance im Innern (ähnlich Vor– und Nachwort) öffnen und schließen; in sehr vielen Fällen folgt auf das Abschiedswort die Einladung zum anschließenden Bankett, das nicht zur Verleihungsinszenierung wohl aber zu den Rahmenhandlungen (mit eigener Dramaturgie) gehört. Andere Formen der dem ritualisierten Verleihungsakt vorausgehenden, räumlich und zeitlich zu unterscheidenden Rahmenhandlungen sind z. B. Empfänge und Lesungen.

[14] Die Pluszeichen markieren die Rollenauftritte der Mitwirkenden in den jeweiligen Episoden.

[15] Wir schließen uns mit diesem Begriff Erving Goffman an (1986, 251ff.), der das »bracketing« als eine Form der dramaturgischen Rahmensetzung (*framing*) beschreibt. - Die in der Verlaufsspalte in Kapitelchen gesetzten Episoden lassen sich als die eigentlichen Kernhandlungen des Konsekrationsaktes interpretieren.

Entwurf einer Typologie

Um die recht weiten Spielräume des Möglichen zu illustrieren, die den trockenen Stil der Standardform aufbrechen und variieren können, haben wir eine Reihe konkreter, sehr unterschiedlicher Verleihungsinszenierungen beobachtet und schlagen die folgende, durchaus erweiterungsfähige Typologie vor:

Olympiade: Hier geht es um Wettbewerb und nachvollziehbare Urteilsbildung, insofern ist dieser Typus in hohem Maß diskursiv und kann auf feierliche Rahmensetzungen weitgehend verzichten. Im »Olympiade«-Fall treten die nach einer Vorauswahl eingeladenen Autorinnen und Autoren an die Rampe, um vor Jury und Publikum, die als ›Kunstrichter‹ den Wettkampf beobachten und die einzelnen Leistungen bewerten, ihre Texte zu rezitieren. Oft gibt es beides: die je nach Einstufung in die Siegerränge dotierten Jury– und die symbolischen, zweifellos aber auch PR-wirksamen Publikumspreise. Im Mittelpunkt der Inszenierung stehen bei diesem Typus die öffentlichen, von den Zuhörern im Saal (und am Fernseher) mit kritischem Interesse beobachteten Debatten der Jury-Experten, die in diesem Fall als Akteure an der Performance mitwirken, über Wert und Preiswürdigkeit der vorgetragenen literarischen Werke. Hier führen also die ›Kunstrichter‹ den Prozeß und sind genötigt, Argumente zu finden, ›Beweise‹ vorzulegen sowie wohlklingende ›Plädoyers‹ zu formulieren. Diese Offenheit bildet den stärksten Kontrast zur Geheimhaltung, die der Auswahlpolitik anderer Preisverleihungstypen zugrunde liegt. Den Schlußakt bilden Siegerkür, Gratulation und Preisübergabe. Besondere, rituell wirksame Anstandsregeln, Dekor und materielle Symbolik spielen in diesem Rahmen entweder gar keine oder eine bloß marginale Rolle.

Armes Theater: Auch hier sind Schauspielhäuser oder ähnliche öffentliche (Re-)Präsentationräume die üblichen Handlungsorte. Die aus einer Vorauswahl hervorgegangenen und also designierten Laureaten und Laureatinnen betreten in der Regel betont lässig gekleidet die Bühne und unterstreichen auf diese Weise ihren künstlerisch-intellektuellen Habitus. Auch für das persönlich eingeladene Publikum besteht kein Kleiderzwang, man gibt sich aber formell. Großartige Dekorationen und musikalische Unterhaltungen werden den Teilnehmern ausdrücklich vorenthalten. Das Ambiente ist zurückhaltend, nüchtern bis puritanisch, der Ablauf streng geregelt. Im Zentrum der Inszenierung steht die Rhetorik, will sagen: das gesprochene, in der Regel vom Skript abgelesene Wort. Und so läuft die (schwach inszenierte) Performance meist nach dem Muster der Standardform ab. Spektakuläre Auftritte und Bilder sind nicht zu erwarten, weshalb die Medien sich nur dann voll engagieren, wenn eine öffentliche Berühmtheit dem Prozedere die Ehre erweist.

Showbiz: Dieser Typus ähnelt sehr oft bis zum Verwechseln einer produktorientierten Werbe-Show und wird weitgehend vom Einsatz audiovisueller Medien beherrscht. Ein Leitmotiv ist McLuhans Formel »The medium is the message.« Die Variationsbreite ist groß: mal führt die Kamera Regie, mal der Moderator. Im einen Fall folgt die Performance einem vorgeschriebenen Programm mit bestimmten Rollenskripten und werden die Akteure gezwungen, sich an festgelegte Redezeiten zu halten; im anderen Fall bestimmt der Esprit der Moderatoren die Wahl der Dialogpartner und die Länge der Gespräche, so daß die Performance mitunter das Gesicht einer relativ freien Talkshow annimmt. Ist die Jury auf der Bühne anwesend, so bleibt ihre Arbeit bis zur Urteilsverkündung doch eher im Hintergrund. Stehen aber die Preisempfänger bereits fest, so artet die Show nicht selten in eine glamouröse, mit illustrierenden Filmszenen, Musikeinlagen und raffinierten Lichtwechseln operierende Vorstellungsgala aus. Die relative Ungebundenheit der Kameraführung kann bei diesem Typus völlig verschiedene Wahrnehmungen generieren, je nachdem, ob der Zuschauer als eingeladener Gast Teil der Szene ist oder ob er, vorm Bildschirm sitzend, den Kadrierungsbewegungen (*dynamic framing*) der Kamera folgt.

Pomp & Circumstance: Ein Typus, der vom Aufwand her durchaus als Gipfel der Zeremonialkultur gelten kann: Blumen, Flaggen, nationale Embleme, Ikonen des Stifters oder des Schutzpatrons geben dem Ort der Performance eine feierliche, wenn nicht sakrale Note. Setting und Handlungverlauf sind weitgehend kodifiziert: Festliche Kleidung ist obligatorisch, das Publikum handverlesen, die Sitzordnung exakt nach den jeweils geltenden Hierarchievorstellungen eingerichtet, externe und interne Zeitrahmen sind genauestens festgelegt; die Auf– und Abgänge, aber auch bestimmte gestische Äußerungen der Akteure werden einstudiert und sind oft Ausdruck der Ehrerbietung gegenüber der Stiftung, den Laureaten, der ausrichtenden Institution sowie dem anwesenden Publikum. Kontinuität mit der Gründungsgeschichte symbolisiert nicht nur die überlebensgroße Präsentation der Ikone des Stifters oder Schutzpatrons, deren Anrufung zum festen Bestandteil der Handlung gehören kann; generationenübergreifende Kontinuität garantiert die Anwesenheit früherer Preisträger. Die Aufführung selbst geht ins Große: Hymnen, Fanfaren, symphonische Intermezzi sind keine Seltenheit; das gesprochene Wort spielt eine untergeordnete Rolle, obwohl sich doch die geballte »intentio solemnis« des Unternehmens auf die Weihe von Wortkunstwerken und/oder von verbal dokumentierten Großtaten aus anderen Feldern der kulturellen Produktion bezieht.[16]

Faßt man je zwei der hier beschriebenen Inszenierungstypen genauer ins Auge, so zeigt sich ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal, das vor allem die Art der in diesen symbolischen Praktiken verwendeten

[16] Paradigma ist der Nobelpreis. Zur Formel »intentio solemnis« vgl. Axel Michaels 2000, 114ff.

Kommunikationsmedien betrifft: In den zuerst genannten Fällen – *Olympiade* und *Armes Theater* – ist die *verbale* Kommunikation (freie Rede, Dialog und Lesung) dominant; während die beiden anderen Typen den *visuellen* und *musikalischen* Medien den Vorzug geben. Eine ›Poetik der Präsentation‹, die alle relevanten Zeichenkomplexe und Zeichenhandlungen von der Inszenierung bis zur Performance in die Analyse einbeziehen will, ist gut beraten, wenn sie dieser Mediendifferenz besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Wie jede andere Typologie schließt auch die oben vorgeschlagene ausdrücklich die Möglichkeit von Modifikationen, Mischformen und Erweiterungen ein, was sich durch Einzelfallanalysen erhärten läßt. Besinnen wir uns aber wieder auf die mit den Inszenierungen verknüpften Funktionen, so bleibt als das Gemeinsame die ehrende Auszeichnung einer Person zu konstatieren, die zur Gruppe der kulturellen Produzenten gehört. Die Bewertung gilt dem Werk – ob Buch, Bild, Komposition oder Erfindung –, die Auszeichnung dem Urheber bzw. der Urheberin. Die Konsekration jedoch hebt diese Differenz auf: Autor und Werk werden identisch. Ein Vorgang, der seinerseits als Akt kultureller Produktion zu deuten ist, da zwar der Autor das Werk hervorbringt, er selber aber Anerkennung und somit die Aufnahme in die Gruppe der Arrivierten durch jene Institutionen erfährt, die das kulturelle Feld beherrschen. Und zu diesen gehören nicht zuletzt auch die das Privileg der Konsekrierung beanspruchenden Instanzen. Es sind diese Mächte, die daran beteiligt sind, »daß der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch all jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, daß er ›entdeckt‹ wird und die Weihe erhält als ›bekannter‹ und anerkannter Künstler« (Bourdieu 2001, 271).

In diesem Zusammenhang von »Konsekration« zu sprechen, mag auf den ersten Blick übertrieben wirken.[17] Aber bietet die Tradition nicht mit dem Bild des Dichters als priesterlichem ›Seher‹ einen wunderbaren Anspielungshintergrund, und ist der Ruf der abendländischen Poesie als einer soteriologischen Spielart ›verborgener Theologie‹ denn wirklich schon ganz vergessen? Wenn eine ultramoderne Schriftstellerin wie Toni Morrison nach ihren eigenen Worten den Empfang des Nobelpreises (1993) wie einen »Augenblick der Gnade« empfindet, so scheint sie damit andeuten zu wollen, daß sie in dieser Gabe mehr als nur eine Ehrung erkennt, daß sie den Vorgang vielmehr als Weihe (Konsekration) und als Erwählung erfahren hat.[18] Auch wenn der Einzelfall eine Verallgemeinerung ausschließt, in seiner pathetischen Form bestätigt er doch die Vermutung, daß der ritualisierte Auszeichnungsakt unter bestimmten Bedingungen dem geltenden Wertkonsens einen neuen Wert hinzufügen kann, um auf diese Weise die Struktur des Feldes entschei-

[17] Den Begriff übernehmen wir von Pierre Bourdieu, dessen Theorie der kulturellen bzw. literarischen Felder für unsere Untersuchungen maßgebend ist (vgl. vor allem Bourdieu 1974; 1998; 2001).
[18] Zit. nach Daniela Marquardt 1995, 22.

dend zu verändern. Denn die Schwedische Akademie hat mit der Ehrung der Bücher von Toni Morrisson zum ersten Mal die weibliche afroamerikanische Literatur ausgezeichnet und ihr somit einen Platz im Pantheon der Weltliteratur zugewiesen, eine keineswegs allein literaturimmanente Entscheidung. Gewiß, jedes Werturteil, jede Auszeichnung, von welchem Gremium auch immer sie kommen mag, ist bestreitbar. Unbestreitbar ist aber die Tatsache, daß erst die öffentliche Inszenierung dem Akt kultureller Weihe eine manchmal kultur-, manchmal allgemeinpolitische Wendung gibt, die auch die Perzeption von Werk und Autor beim potentiellen Lesepublikum nachhaltig prägen kann.

II. Historische Präfigurationen

Das von Francesco Petrarca konzipierte Ritual der Lorbeerkrönung am 8. April 1341 auf dem Kapitol, dem religiösen Zentrum des antiken Rom, hat traditionsbegründend gewirkt und einen transdiskursiven Raum eröffnet, in dem die Person des Autors als kulturelle und kulturpolitische Instanz öffentlich in Erscheinung treten konnte;[19] zugleich ist damit der Rahmen definiert worden, innerhalb dessen in der Folgezeit der gesellschaftliche Status des Dichters, seine Aufgaben, Rechte, Ansprüche auf Privilegien und somit auch die Angemessenheit und Legitimität seiner rituellen Auszeichnungen immer wieder kontrovers diskutiert worden sind. Mit seiner systematisch geplanten und unter Einbeziehung höchster politischer Autoritäten realisierten Poetenkrönung ist es dem italienischen Humanisten gelungen, bereits bestehende akademische Ehrungen mit herrschaftlichen Elementen anzureichern und diese durch Rückgriff auf vermeintlich antike Traditionen zu legitimieren. Petrarcas geniale Ritualerfindung[20] hat nicht nur die zeitgenössische Vorstellung von der Funktion des Dichters und den kulturellen Konfigurationen des Literarischen revolutioniert, sondern auch im Hinblick auf dessen Einbindung in einem sich wandelnden sozioökonomischen Kontext normbildende Paradigmen geschaffen. Dank ihrer erfolgreichen rhetorischen Aufarbeitung hat sich die Verknüpfung von Lorbeerkrönung und Dichterehrung zu einem kulturgeschichtlichen Topos verdichtet, der bis in das 19. Jahrhundert das Bild des Dichters bestimmt hat. Der explizite Versuch, diese und andere heterogene Elemente zu einem emphatisch aufgeladenen Dichter-Konsekrationsritual zu bündeln, haben in der Folgezeit einer Ausdifferenzierung unterschiedlicher Preisverleihungsverfahren sowie deren Vereinnahmung durch jeweils andere Handlungsmächte Vorschub geleistet.

---

[19] Die »transdiskursive Position« resp. Disposition indiziert nach Michel Foucault (1969; 1971) weniger das Werk eines Autors als vielmehr die von ihm ausgehenden Möglichkeiten der Diskursivität; vgl. auch Todorov 1983.

[20] Zur Ritualinvention des poeta laureatus, vgl. Steinicke 2005a; 2005b.

Petrarcas feierliche Poetenkrönung ist an dem Vorbild des *conventus* orientiert: der zeremoniellen Verleihung der Doktorwürde an spätmittelalterlichen Universitäten, in deren Verlauf dem Laureaten ein *cappello* (Doktorhut) oder Kranz überreicht wurde. Indem Petrarca sich jedoch der Autorität eines universitären Kollegiums entzieht und den König von Sizilien, Robert d'Anjou, zur Prüfungs– und Einsetzungsinstanz erklärt,[21] werden dem Dichterkrönungsritual zugleich monarchische Strukturen eingeschrieben. Dieses Modell gereichte anderen Potentaten zur Nachahmung, so daß Petrarca *nolens volens* auch die Tradition des *poeta laureatus Caesareus* begründet hat: eines im strikten Sinne institutionalisierten und von 1355 bis 1804 dokumentierten Rechtsakts, bei dem der Herrscher den Dichter durch Investitursymbole (Ring, Lorbeerkranz) und Gnadenversprechen (*privilegium*) ständisch erhöht, während sich dieser im Gegenzug zur Loyalität gegenüber dem Potentaten und zu kulturellen Dienstleistungen durch Eid verpflichtet. Der Titel des *Poeta laureatus Caesareus* bezeichnete eine außeruniversitäre, aber akademisch anerkannte Promotion; die Träger blieben im Rahmen der Artistenfakultät ein Fremdkörper und konnten keinen Grad oder formellen Studienabschluß vergeben.[22] Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Krönungen zumeist unmittelbar durch den Kaiser des Römischen Reichs Deutscher Nation ausgeführt, später wurden sie immer häufiger mittelbar von Hofpfalzgrafen, Universitätsdekanen u.a. vollzogen, was zu ihrer Abwertung im gesellschaftlichen Bewußtsein führte, die sich wiederum – ganz vergleichbar heutigen Reaktionen auf die Vielzahl literarischer Auszeichnungen – in Kritik und Satire äußerte.

Das ritualdynamische Erkenntnisinteresse gilt jedoch weniger dem Transfer jener akademischen Auszeichnungen in eine bald schon inflationär genutzte Einrichtung kaiserlichen Rechts, als vielmehr den Ritualakteuren, namentlich den Protagonisten, die der Krönungsakt instituiert und zugleich verwandelt. Was Petrarcas Ritualerfindung intendiert und was in seiner originären *performance* auf dem Kapitol erstmals zur Darstellung gelangt, um in den mehr oder minder pompösen rituellen Derivaten späterer Zeit wiederholt und affirmiert zu werden, ist die Metamorphose des Dichters in eine – unter diachronen Vorzeichen – kulturelle Instanz, welche die Vorbilder der Vergangenheit der Mit– und Nachwelt vermittelt, und somit – als synchroner Effekt – in eine kulturpolitische Autorität, die ihren Einfluß auf die gesellschaftlichen Diskurse der Gegenwart geltend macht. Tatsächlich ist Petrarcas Lorbeerkrönung nicht nur »einer der größten Tribute, die der Dichtkunst je bezeugt worden sind«,[23] sondern zugleich die Genese des neuzeitlichen Künstlers in seinem exemplarischen Verständnis als Repräsentant einer

---

[21] Die Universität Neapel war – ein Ausnahmefall in der universitären Landschaft des Spätmittelalters – aufgrund des Sonderstatus ihres Gründers, Friedrich II., unmittelbar dem König unterstellt.

[22] Grundlegend zur Tradition des *poeta laureatus*: Theodor Verweyen 1979; Albert Schirrmeister 2003.

[23] Ernst Hatch Wilkins 1951, 9.

gemeinschaftsbildenden Kulturtradition.[24] Francesco Petrarcas programmatische Festrede auf dem Kapitol, die nur in einem 1874 wiederaufgefundenen Manuskript überdauert hat, die aber als Selbstzitat in zahlreichen seiner Schriften erscheint, so daß die zentrale Thematik ihren Weg in die literarische Öffentlichkeit finden konnte,[25] setzt deutliche Akzente. Indem für den gelehrten Poeten nichts geringeres als das religiös-politisch inspirierte Ritual des römischen *triumphus* reklamiert wird, erscheint dieser auf der gesellschaftlichen Prestige-Skala durchaus den vom Kaiser öffentlich geehrten Feldherren ebenbürtig, deren feierliche Siegesprozession ihren Abschluß auf dem Kapitol fand, wo sie ihren Siegeskranz dem Jupiter Optimus Maximus weihten.

Dieser persuasiven und nachhaltig wirksamen Vision eines zivilisatorischen Triumphs des Dichters hat Petrarca auch literarisch vorgearbeitet. Sein an der *Aeneis* orientiertes und mit Anspielungen auf das französische Königshaus durchsetztes episches Fragment *Africa* beschreibt die ehrenvolle Sonderstellung des Dichters Ennius, der – eben weil er sich als Dichter und Gelehrter (in seiner Funktion als Berater Scipios) um sein Vaterland verdient gemacht hat – auf dem Kapitol mit dem Lorbeer bekrönt wird. Petrarcas Ritualerfindung ist somit Teil einer umfassenden und sorgfältig disponierten literarischen Überzeugungsstrategie, deren Erfolg um so bemerkenswerter erscheinen muß, da sie sich realiter auf keine Tradition stützen kann. Für die von Petrarca inaugurierte Verbindung von martialischem und apollinischem Triumph, die sich in dem Krönungs– und Investiturritual eines *poeta triumphans* manifestiert, gibt es in der Antike keinerlei Entsprechung. Die Initiation des modernen Dichterfürsten, dessen kultureller Status dem des Feldherrn gleichkommen oder ihn sogar noch überbieten soll, wird durch eine ehrwürdige Überlieferung autorisiert, die es niemals gegeben hat und die erst mit dem rituellen Einsetzungsakt selbst geschaffen wird. Petrarcas Ritualerfindung beruht ebenso wie das, was ritualiter dargestellt und damit zur politischen Realität erklärt wird, auf einer literarischen Fiktion. Allein der persuasive Charakter des Rituals resp. seiner spezifischen rituellen Zeichensetzung vermag – so die These – ihren dauerhaften Erfolg zu erklären.[26]

Der Protagonist in Petrarcas Initiations– und Instituierungsritual ist der *gelehrte Dichter*, den im Unterschied zu den vornehmen Dilettanten ebenso wie zu den professionellen Gelegenheitsschreibern nicht »nur nach Art der Dichter zu spielen erfreut«,[27] sondern der seine tiefsten

24 Zum Konzept des »artista« in Anlehnung an das humanistische Vorbild des poeta doctus vgl. Alessandro Conti, 75-83.

25 Zu den (Selbst)Zeugnissen von Petrarcas Rede auf dem Kapitol vgl. Karlheinz Stierle 363ff.

26 Vgl. Steinicke 2005c; wie sich die »Kraft der Bilder« (Aby Warburg) auf neue Bedeutungszusammenhänge transferieren und sich somit als »reimpiego« (Salvatore Settis) reaktualisieren läßt, zeigt im Bereich des Rituals Carlo Severi.

27 »neque enim, quamvis poetarum more ludere delectet, sic poeta videri velim, ut non sim aliud quam poeta«, zit. n. Stierle, 367.

Einsichten in die Geheimnisse der Schöpfung und des Menschen durch kunstvolle Gestaltung vermittelt. Seine Meisterschaft versteht sich als Synthese und zugleich als höhere Form der Freien Künste. Das neue kulturelle Selbstbewußtsein des Dichters, das sich in dem Krönungsritual performativ in Szene setzt, gründet einerseits in der wiederbelebten resp. neu konstruierten antiken Tradition, die Petrarca zur Projektionsfläche seines poetischen Idealtypus gereicht, stützt sich jedoch zugleich auf hagiographische Konzeptionen und charakteristische Elemente mittelalterlicher Heiligen-Viten.[28] Jene literarischen Werke, die – nach der klassischen Formulierung des Horaz dauerhafter als das Erz der Statuen und Waffen – sowohl das individuelle Leben ihres Schöpfers, als auch künftige Zeitalter überdauern sollen, setzen nicht nur ein göttlich begnadetes, inspiriertes Ingenium voraus; erst das Mysterium des Triebverzichts – jene Sublimierungsleistung, die bei Petrarca in dem seine Schriften leitmotivisch wiederkehrenden quid pro quo der geliebten *Laura* mit und des geliebten *lauro* zur Sprache kommt – sichert dem Dichter das ewige Leben, das in der Lorbeerkrönung ritualiter antizipiert wird.[29]

Dem Anspruch auf Kanonisierung innerhalb einer zurückreichenden und weiterführenden literarischen Tradition korrespondiert der auf normbildende oder –verändernde kulturelle Zeichensetzung in der Gegenwart auch über die konkreten Felder einer (im engeren Sinn) literarischen Tätigkeit hinaus. Wie die rituelle Initiation des Dichters auf dem Kapitol sinnfällig vor Augen führt und ihre literarische Beschreibung diskursiv verdeutlicht, werden dem Literaten genuin politische Aufgaben und Funktionen zugeschrieben, die noch in der deutschen Klassik ein spätes Echo finden, um dann – insbesondere unter sozialreformerischen oder auch revolutionären Vorzeichen – im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen zu werden. Petrarcas Idealtypus des Dichters verbindet humanistische Gelehrsamkeit und rhetorische Fähigkeiten zu einer grundlegenden Kompetenz artistischer Zeichensetzung (als Ritualexperte in Fragen des Geschmacks, des Stils, der Etikette ebenso wie als Autor von künstlerischen Fest– und Dekorationsprogrammen und als Spezialist für politische Ikonographie), und seine beispielhafte Sublimierungsleistung – die in seinem Werk bezeugte exemplarische Balance von Ethos und Pathos – prädestinieren ihn auch späterhin zum gesellschaftlichen Leitbild nicht nur in künstlerischen und literarischen Belangen, sondern zum Kulturpolitiker im weitesten Verständnis, als Fürstenberater und Prinzenerzieher, als Pädagogen der sozialen Eliten, als Vermittler von Vernunft und christlichen Tugenden, als Erzieher des ganzen Menschengeschlechts oder eines bestimmten Volkes. Indem das klassische *prodesse et delectare*, das auch als christliche Instruktionsformel in Kunst und Literatur Anwendung finden konnte, auf die In-

[28] Vgl. neben den klassischen Studien von Ernst Kris/Otto Kurz die neueren Untersuchungen von Alessandro Conti und Paul Barolsky.
[29] Vgl. Steinicke 2005b.

stanz des Autors selbst übertragen wird und dessen sozio-kulturelle Funktionen definiert, ist ein Idealtypus des Literaten geschaffen, der sich unbeschadet der daraus resultierenden Rivalitäten und Konflikte um soziales Prestige und ökonomische Ressourcen mit bemerkenswerter Persistenz der abendländischen Tradition eingeschrieben und sich mit unterschiedlichen Akzenten und Gewichtungen bis zum Beginn der Moderne behauptet hat.

Mit der Auflösung traditioneller literarischer Funktionsgefüge und einer damit einhergehenden Neubewertung künstlerischer Tätigkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerät auch die Instanz des Autors vermehrt in den Brennpunkt teils philosophisch-kritischer, teils poetisch-literarischer Diskurse. Was mit dem Auftakt der Moderne als sogenannte Künstler-Problematik in Erscheinung tritt,[30] resultiert aus einer grundsätzlichen Aufkündigung jener kulturpolitischen Instanz, die der Autor seit seiner Genese aus dem Geist des Humanismus verkörpert hat. An ihrer Stelle entstehen im Verlauf der Kunstperiode literarische Diskurse, welche die fortgesetzte Diskrepanz zwischen artistischer Zeichensetzung und ökonomisch-pragmatischer Lebenspraxis durch ideale Gestaltung zu überwinden oder durch romantische Metamorphosen zu überschreiten suchen. In dieser Logik figuriert der Künstler als Substitut untergegangener und als Garant fortdauernder Kultrealitäten, jedoch ohne religiöse oder politische Autorität, die seine diskursiven Funktionen legitimieren könnten; er wird zum exemplarischen Individuum, zum Repräsentanten des zivilisatorischen Fortschritts und somit zum Stellvertreter der gesamten Gattung stilisiert und andererseits als gesellschaftliche Randexistenz mit dem Stigma des Sonderlings oder Außenseiters versehen.[31]

Zwei in dieser Zeit entstandene Texte, die auf jeweils unterschiedliche Weise das Scheitern des Künstlers als kulturelle Instanz und als kulturpolitische Autorität gerade im exemplarischen Rückgriff auf das statusbegründende Ritual der Lorbeerkrönung thematisieren, verdienen in diesem Kontext besondere Aufmerksamkeit. Bezeichnenderweise wird in beiden Fällen die von Petrarca entworfene und ritualiter sanktionierte Verknüpfung von literarischer Produktion, Triebverzicht und Sozialprestige als utopisches Wunschdenken entlarvt. Dem Titelhelden in Goethes *Tasso* (1789) wird das *prodesse* seines literarischen Werks mit dünkelhafter Herablassung in Abrede gestellt und auch jede weitere Aktivität innerhalb der Gesellschaft mit Verweis auf seine träumerische Disposition unterbunden; indem er sich von seinem sinnlos erscheinenden Triebverzicht zu befreien sucht, um sich dem reinen *delectare* zu widmen, erfährt der Protagonist mit brutaler Deutlichkeit die Strenge der Klassengesetze und –gegensätze, die in der Instanz des gekrönten Dichters wenn nicht aufgehoben, so doch ausgeglichen werden sollten.

---

[30] Zur radikalen Neubestimmung des Künstlers um 1800 vgl. Hans Belting, 17-60; Werner Hofmann, 12-28.

[31] Klaus Heinrich 1995, 75-97; ders. 2000, 85-87; Heinz Georg Held, 197-238.

Auch die Dichterin *Corinna* (1807) in Mme de Staëls gleichnamigem Roman, der mit der ausführlichen Beschreibung der triumphalen Lorbeerkrönung der Protagonistin auf dem römischen Kapitol einsetzt, wird ungeachtet ihrer privilegierten sozialen und ökonomischen Stellung auf ihre Außenseiterposition zurückgeworfen; ihre Gelehrsamkeit, ihre Bildung, ihre Poesie vermögen die weniger überwundenen als überspielten konfessionellen, nationalen und sozialen Schranken – indem diese in Gestalt psychischer Widerstände, melancholischer Selbstzweifel und voreiliger Entsagungsversprechungen wieder hervortreten – nicht aufzuheben, so daß sich die erotischen Neigungen in unwiderstehliche Todessehnsucht verkehren, der schließlich auch die literarischen Sublimierungsutopie zum Opfer fällt.

Das 19. Jahrhundert verzeichnet insgesamt einen generellen Rückzug des Autors aus dem sich verändernden sozialen Machtgefüge und somit von seinen Funktionen als kulturelle Instanz; der Künstler versteht sich zunehmend als eine dezidiert nicht-öffentliche Person, indem er sich gesellschaftlichen Einbindungen verweigert, sozial oder politische Inanspruchnahmen als unkünstlerisch ablehnt und nicht selten seinen gesellschaftlichen Status als Künstler gerade in der Öffentlichkeit durch radikal individualistische Selbstperformanz kultiviert. Strikter Eigensinn, Verzicht auf allgemeines Prestige, unangepaßter Lebensstil, soziale Absetzungs– und Distanzierungsstrategien erscheinen als distinktives Merkmal künstlerischer Begabung; nicht Triebverzicht oder Balance von Pathos und Ethos, sondern gesellschaftliche Isolation, Erfolglosigkeit, Unverständnis oder Teilnahmslosigkeit zumindest eines breiten Publikums bilden nunmehr das Martyrium des Dichters und Künstlers. Enge Beziehungen zur herrschenden Schicht, Mäzenatentum und Auftragsarbeit, mitunter sogar Erfolge und soziales Ansehen erscheinen in dieser Logik nicht minder suspekt als der bürgerlichen Gesellschaft die Experimente und Innovationen der literarischen Moderne. Repräsentativ für die Distanzierung des Autors, die sich bereits in Flauberts Gedanken einer poetischen »impersonalité« abzeichnet, steht Prousts bekannte Polemik *Contre Sainte Beuve* (1909), die im Namen eines anderen schreibenden Selbst sich nicht nur gegen jede Form des Biographismus wendet, sondern generell die Präsenz des Autors als Individuum in seinem Text negiert. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Stiftungen von Literaturpreisen lassen sich aus dieser Perspektive als Resozialisierungsunternehmungen verstehen, die darauf abzielen, den Autor als Person gesellschaftlich zu reintegrieren.

III. Fallstudien

Die folgenden Untersuchungen beziehen sich auf den Georg-Büchner-Preis, den italienischen Premio Strega und auf den schwedischen Lite-

raturnobelpreis. Jeder einzelne dieser Preise repräsentiert einen eigenen institutionell verankerten Mikrokosmos und ist dennoch am Maß der einleitend diskutierten Kriterien zu messen. Ja, wir gehen soweit, jedem einzelnen eine über die Besonderheiten hinausgehende exemplarische Bedeutung im Hinblick auf die oben skizzierte Typologie möglicher Preisverleihungen zuzusprechen. So korrespondiert die Verleihungspraxis des Georg-Büchner-Preises in etwa dem Typus des ›Armen Theaters‹, die des Premio Strega kommt dem des ›Showbiz‹ ziemlich nahe, während die Feierlichkeiten der Nobelpreisverleihung ohne Zweifel mit dem ›Pomp & Circumstance‹ genannten Typus übereinstimmen.

1. Georg-Büchner-Preis

Geschichte des Preises und Bedeutung des Namenspatrons

Die Geschichte des Georg-Büchner-Preises lässt sich in drei Abschnitte einteilen: (a) die Weimarer Phase (1922/23 bis 1932), (b) die Nachkriegsphase (1945-1950), (c) die Akademiephase (seit 1951). Jeder Abschnitt zeichnet sich durch spezifische Merkmale aus, denen die Auszeichnung in ihrer heutigen Gestalt jeweils entscheidende Veränderungen verdankt. Die gleichwohl konstatierbare Kontinuität bezieht sich auf zahlreiche Elemente wie den Preispatron, die Organisationsstruktur, das Performanzprofil oder die gesellschaftliche Position und Funktion des Preises im sozialen und speziell im kulturellen bzw. im literarischen Feld der Bundesrepublik Deutschland.

(a) Die Weimarer Phase (1922/23-1932)

Auf Anregung des DDP-Abgeordneten Julius Reiber wurde der mehrspartige Hessische Staatspreis für Kunst 1923 in der Landeshauptstadt Darmstadt gegründet. Künftig zeichnete eine aus Mitgliedern des Hessischen Bildungsamtes zusammengesetzte Jury jährlich zwei im Volksstaat geborene oder dort lebende und arbeitende Künstler mit dem Georg-Büchner-Preis aus. Die Benennung der Auszeichnung nach dem hessischen Dichterrevolutionär hatte im Darmstädter Landtag zuvor eine erhitzte Debatte zwischen den Parteien der regierenden »Weimarer Koalition« und der konservativen Opposition ausgelöst, die deutlich machte, wie instabil die kulturelle Wertorientierung in der Weimarer Republik war.[32] Mittels der Preisverleihung sollte das 1918 unterlegene »Sklavenvolk« geistig gekräftigt, die Stärke der freiheitlich-republikanischen Ideen bezeugt werden, mit einem Wort: »daß der Volksstaat den Künstlern verpflichtet ist.«[33] 1932 wurde der Büchnerpreis zum letzten

[32] Vgl. Franz/Köhler 1991, 19ff.
[33] Julius Reiber (DDP), 29. Sitzung des Hessischen Landtags, 8.8.1922, in: Verhandlungen des Landtags des Volksstaats Hessen im Jahre 1921/24, Zweiter Landtag, Protokolle 1.Bd. Nr. 1-40, Darmstadt 1923, 595-623, Hessisches Staatsarchiv AD 332/5-2-P2, 613.

Mal vergeben. Die nationalsozialistische Regierung des Volksstaates übernahm die Auszeichnung nicht.

(b) Die Nachkriegsphase (1945-1950)

Die Revitalisierung des Büchnerpreises unmittelbar nach Kriegsende ging wieder auf Julius Reiber zurück, der 1945 von den amerikanischen Besatzern als Bürgermeister von Darmstadt eingesetzt worden war. Dreiundzwanzig Jahre nach seinem Appell im Hessischen Landtag rief er nun erneut dazu auf, die kriegsgebeutelten Bürger nicht länger »ohne jede Nahrung für den Geist«[34] zu lassen. Getragen wurde der mehrspartige Preis nun vom Magistrat und dem Regierungspräsidenten der Stadt Darmstadt. Eine Jury aus »Persönlichkeiten des öffentlichen und kulturellen Lebens«[35] zeichnete pro Jahr einen hessischen Künstler aus.

(c) Die Akademiephase (seit 1951)

Seit 1951 verwaltet die 1949 gegründete Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt den zum Literaturpreis umgewandelten Georg-Büchner-Preis. Im Rahmen einer Jurysitzung während der Frühjahrstagung der Akademie, an der neben den Präsidiumsmitgliedern je ein Vertreter der Stadt Darmstadt sowie des Regierungspräsidiums Darmstadt stimmberechtigt teilnimmt, wird jährlich ein deutschsprachig schreibender Autor für die Auszeichnung ausgewählt. Das Preisgeld (derzeit 50.000 Euro) wird zu etwa je einem Drittel vom Bund, dem Land Hessen und der Stadt Darmstadt gestiftet und mit Hilfe einer privaten, zweckgebundenen Erbschaft aufgestockt. Die Kosten für Urkunde und Verleihungsfeier übernimmt die Stadt.

Die Akademie für Sprache und Dichtung hat es sich zum Ziel gesetzt, »das deutsche Schrifttum vor dem In– und Ausland zu vertreten und auf die pflegliche Behandlung der deutschen Sprache in Kunst und Wissenschaft, im öffentlichen und privaten Gebrauch hinzuwirken.«[36] Der Verwirklichung dieses Anspruchs dient die Vergabe von verschiedenen Akademiepreisen,[37] die jährliche Ausschreibung von Preisfragen, Tagungen, öffentliche Arbeitssitzungen und verschiedene kulturelle Veranstaltungen, Symposien, Jahrbücher, Editionen und Veröffentlichungen, die sich unter anderm auch aktuellen kulturpolitischen Fragen widmen. Die Akademie behauptet, mit der Vergabe des Büchnerpreises bzw. mit der Auswahl der Laureaten kein distinktes literaturpolitisches oder ästhetisches Programm zu verfolgen, sondern satzungs-

[34] Julius Reiber 1946.
[35] Undatiertes maschinenschriftliches Manuskript, Hessisches Staatsarchiv ST 24 Nr. 4/530 3/1.
[36] § 2.1. der Satzung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1966) in: Assmann/Heckmann 1999, 472.
[37] Neben dem Georg-Büchner-Preis wird der Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik (seit 1969), der Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa (seit 1964), der Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung (seit 1958) und der Friedrich-Gundolf-Preis für Germanistik im Ausland (seit 1964) vergeben; vgl. ebd., 431ff.

gemäß Autoren auszuzeichnen, »die in deutscher Sprache schreiben, durch ihre Arbeiten und Werke in besonderem Maße hervortreten und die an der Gestaltung des gegenwärtigen Kulturlebens wesentlichen Anteil haben.«[38] Welche Kriterien genau die Jurymitglieder ihrer Auswahl zugrunde legten, bleibe ihnen überlassen.

Da die Sitzungsprotokolle der Jury strengen Zitatauflagen unterworfen sind, konnten in der in Vorbereitung befindlichen Monographie (Ulmer 2005) gewisse Auswahlkriterien nur anhand weniger Fallbeispiele – nämlich der Jahre 1951 (Gottfried Benn), 1969 (Helmut Heißenbüttel) und 1987 (Erich Fried) – eruiert werden. Hier standen vor allem ästhetischer Gehalt und Originalität sowie die Nähe des Laureaten zum Namenspatron im Vordergrund. Was jedoch genau unter dieser, oft mit dem Begriff des »Büchnerschen Geistes« bezeichneten Qualität zu verstehen ist, blieb unter den Jurymitgliedern vage. Auch die in den Urkundentexten geäusserten Begründungen für die Zusprechung des Georg-Büchner-Preises an einen bestimmten Autor lassen kaum eine Deutung der Auswahlkriterien zu. Sie zeichnen – nicht zuletzt mit Hilfe einer poetisierenden Rhetorik – größtenteils ein überhöhtes, verklärendes Bild des Laureaten z. B. als tugendhaftes Idol oder als Erlöser in einer kulturell morbiden Umwelt.[39]

Skript und Inszenierung

Wie die Vergabe des Georg-Büchner-Preises gestaltet werden sollte, ist zu keinem Zeitpunkt seiner historischen Entwicklung schriftlich festgehalten worden. Es existierte nie ein Skript, und doch fällt die Konstanz des Performanzprofils von 1923 bis heute auf: Die Inszenierung der Büchnerpreisverleihung entspricht dem Typus des ›Armen Theaters‹, ihre Performance ist ritualisiert, wortzentriert und in materiell asymbolischem, sachlich-nüchternem Stil gehalten.

In der Weimarer Phase wurde die Auszeichnung am 11. August, dem Tag der Weimarer Verfassung, in Anwesenheit weniger geladener Gäste im Hessischen Staatsministerium unmittelbar vor den offiziellen Verfassungsfeierlichkeiten vergeben. Kulturelles und politisches Machtfeld waren nicht streng getrennt. Doch aufgrund eines wohl antihöfisch motivierten Abgrenzungswillens wurde die Zeremonie im Sinne der Neuen Sachlichkeit nüchtern, ja eher wie ein Rechts– und Verwaltungsakt gestaltet, auf Musik und materielle Zeichen verzichtet. Der Ansprache eines hohen Regierungsbeamten folgte die Urkundenübergabe.[40]

Zwischen 1945 und 1947 wurde die Zeremonie zunächst anderen kulturellen Aktivitäten der Stadt angegliedert und bildete einen öffentli-

[38] § 4 der Satzung des Georg-Büchner-Preises (1951), in: ebd., 424.
[39] Vgl. ebd., 425.
[40] Vgl. Presseberichterstattung in: Darmstädter Zeitung (DZ) 16.5.1923, 13.8.1924, 14.8.1924; Darmstädter Tagblatt (DT) 20.6.1923, 14.8.1923, 12.8.1928, 12.8.1929; Hessischer Volksfreund 12.8.1929, 12.8.1930.

chen Inszenierungsteil der Internationalen Darmstädter Musiktage.[41] Seit 1948 wurde das Verleihungsdatum dem Geburtstag des Namenspatrons angepasst. Der Georg-Büchner-Preis wird seitdem an einem Wochenende in zeitlicher Nähe zum 17. Oktober (Büchners Geburtstag) im Rahmen einer eigenständigen Veranstaltung übergeben. In den ersten Jahren kamen auch musikalische Intermezzi zu Gehör, die Urkunde wurde nach Ansprache und Laudatio überreicht. Auch wurden zu diesem Zeitpunkt ein Essen vor der Feier in kleinem Rahmen und die Teilnahme ausgewählter Darmstädter Schüler 1948 eingeführt, beides ist bis heute erhalten geblieben.

In der letzten, bis heute andauernden Phase wurde die Zeremonie maßgeblich von akademischen Ritualtraditionen geprägt. Unmittelbares Produkt ist z. B. die Dankrede der Laureaten (1951 eingeführt), die sog. Büchnerpreisrede. Die Feier ist nicht nur ein herausragendes Ereignis im Leben der Deutschen Akademie und bildet Höhepunkt sowie Abschluss ihrer jährlichen, in zeitlicher Nähe zu Büchners Geburtstag durchgeführten Herbsttagung. Sie ist auch ein wichtiges Element im städtischen und überregionalen Politik– und Kulturbetrieb. Zu den Teilnehmern gehören daher neben den lokalen und regionalen Honoratioren des politischen und kulturellen Feldes oft auch hochrangige Verantwortungsträger des Bundes wie etwa der Bundespräsident. Die seit 1974 im kulturellen Zentrum der Stadt, im Darmstädter Staatstheater, vollzogene Zeremonie, in deren Rahmen auch der Johann-Heinrich-Merck-Preis und der Siegmund-Freud-Preis vergeben werden, gestaltet sich nach wie vor nüchtern und schlicht.[42] Neben einem schwarz verhüllten Urkundentisch in der Mitte der Bühne und zwei floralen Dekorelementen wird auf Schmuck verzichtet. Es gibt keine musikalischen Einlagen und keine nationalen bzw. regionalen Fahnen und Embleme, die Beleuchtung von abgedunkeltem Zuschauerraum und gleichmäßig angestrahlter Bühne wird während der Veranstaltung nicht variiert. Auf materielle Symbole wird vollständig verzichtet.[43]

Rituelle Kerne der Performance

Die stark wortzentrierte Zeremonie gliedert sich in drei Abschnitte, gerahmt von Eröffnungs– und Verabschiedungsreden. Den Kernszenen, d.h. den Verleihungen der drei Akademiepreise, liegt jeweils dasselbe

[41] Vgl. Elke Gerberding 1996 und die einschlägige Presseberichterstattung.

[42] Neben der Feier und dem Büchnerpreisessen gehören noch weitere Elemente zum Handlungskomplex der Zeremonie. So ist es üblich, daß der Laureat am Vorabend der Verleihung für eine öffentliche Lesung zur Verfügung steht und der Bürgermeister im Anschluss an die Verleihung im Staatstheater einen Empfang für geladene Gäste gibt.

[43] Die aktuelle reduzierte Gestalt der Büchnerpreisverleihung kann als Substrat der Preistradition bezeichnet werden. Bis 1969 wurde die Feier noch aufwendiger begangen, so gab es bis 1960 musikalische Einlagen und die Bühne wurde bis 1969 mit nationalen und regionalen Fahnen und Wappen geschmückt; vgl. Der Georg-Büchner-Preis 1951-1987, 135ff. und das Bildarchiv der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

Performanzmuster zugrunde. Der Georg-Büchner-Preis wird im Sinne der Klimax an dritter Stelle, also zum Schluss der Feier, verliehen. Zuerst betritt der Laudator die Bühne und kehrt nach getaner Rede an seinen Platz zurück. Der Präsident der Deutschen Akademie und der Laureat erheben sich nun von ihren Plätzen in der ersten Reihe, betreten gemeinsam die Bühne und stellen sich einander gegenüber vor dem Urkundentisch auf. Der Präsident verliest den Urkundentext und überreicht beide Konsekrationsinsignien, Urkunde und Scheck, mit Handschlag dem Preisträger, der sich sofort anschließend dem applaudierenden Publikum präsentiert: Er ist von nun an, was die Anwesenden bezeugen, Träger des Büchner-Preis-Titels. Dann kehrt der Akademiepräsident an seinen Platz zurück und der Laureat hält seine Dankrede. Schließlich nimmt auch er wieder Platz im Publikum und wird dort von den Umsitzenden umringt und beglückwünscht. Gestik und Mimik sind während den Kernszenen eingeschränkt und formalisiert. Vor allem Übergabe und Beglückwünschung am Platz werden von den zahlreich anwesenden Medienvertretern aufgenommen, was zu Verzögerungen und zur Rücksichtnahme der Akteure auf die technischen Ansprüche von Fernsehkameras und Fotoapparaten führen kann.

Die Verleihung der Akademiepreise hat ein festes, geregeltes und wohlgegliedertes Ablaufschema, das in Form eines allen Zuschauern zur Verfügung gestellten gedruckten Programms veranschaulicht wird. Die zweistündige Veranstaltung als die dreimalige Wiederholung identisch strukturierter Handlungslemente läuft auf einen Höhepunkt, nämlich die eigentliche Preisverleihung zu. Die Dauer aller Redebeiträge wird im Vorhinein durch die Akademie auf höchstens zehn Minuten festgelegt. Variationen oder zufällige Veränderungen sind von den Veranstaltern zwar nicht erwünscht, kommen jedoch trotzdem in geringem Maße vor, so etwa wenn ein Redner das Zeitlimit überschreitet oder ein Akteur nicht genau weiß, wann er sich wohin bewegen muss. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, führen solche geringfügigen Verstöße gegen den von den Veranstaltern vorgesehenen Ablauf jedoch größtenteils nicht zu Unterbrechungen oder sogar zum Abbruch der Veranstaltung, sondern werden toleriert und gegebenenfalls korrigiert.[44]

Funktion und Wirkung

Die Büchnerpreisverleihungen der Weimarer Phase stellten nicht etwa kulturpolitische Randerscheinungen, sondern kulturelle Höhepunkte der Verfassungsfeierlichkeiten in der Hessischen Landeshauptstadt dar. Sie waren republikanisch-mäzenatische Praxis und zugleich eine Demonstration demokratischer Ideen gegenüber dem konservativ-rechtslastigen Lager. Als staatlich getragene, ritualisierte Ehren-Gaben dien-

[44] Ausnahmen waren etwa die viertelstündige Störung der Büchnerpreisverleihung 1969 durch Mitglieder der APO mit anschließender Polizeiintervention und die Rede Erich Frieds 1987, die Unmutsäusserungen im Publikum und einen Eklat während des bürgermeisterlichen Empfangs im Anschluss an die Verleihung provozierte.

ten sie der Instituierung einer Künstlerelite, die patriotische Gesinnungen repräsentierte. Mit ihrer Wahl suchten aktive Vertreter des politischen und kulturellen Feldes eine demonstrative Allianz im Namen Georg Büchners zu schmieden. Deren im Bourdieuschen Sinne »magische«[45] Wirkung war auf die Festigung des Glaubens an freiheitlich-demokratische Wertvorstellungen gerichtet.

Wie eng der Hessische Staatspreis für Kunst mit dem aus Person und Werk Georg Büchners abgeleiteten politischen Gedankengut verknüpft war, zeigt die Tatsache, daß die Nationalsozialisten sofort den Büchnerpreis abschafften. Ferdinand Werner, 1923 Abgeordneter der Deutschnationalen Partei im Darmstädter Landtag und Hauptgegner Reibers, wurde unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung Hessischer Ministerpräsident und hätte entsprechend einer gängigen Praxis der NSDAP bereits vorhandene Kunst– und Literaturpreise übernehmen und entsprechend umwerten können.[46] Doch ein staatlich getragener Preis, der den Namen eines ehemals staatlich verfolgten Sozialrevolutionärs trug und zehn Jahre dazu beitragen sollte, den demokratischen Geist der Weimarer Republikaner gegenüber ihren Gegnern zu stärken, konnte den Nationalsozialisten nur ein Gräuel sein. War doch zu vermuten, daß die jährliche Durchführung einer ritualisierten Handlung des verhassten Vorgängersystems möglicherweise nonkonformes Gedankengut wachhalten und auf diese Weise eventuell sogar Widerstand schüren würde.

Die Entwicklung des Georg-Büchner-Preises zwischen 1945 und 1950 endlich war einerseits eng auf die Geschichte der Auszeichnung in der Weimarer Phase bezogen und hatte andererseits den aktuellen Ver-

---

[45] Pierre Bourdieu beschreibt die Wirkung von Instituierungen als »soziale Magie"; vgl. Pierre Bourdieu (1990, 85ff.). Der Kultursoziologe definiert den Begriff – unzureichenderweise von ihm auch »symbolische Wirkung« genannt - als »Macht, über die Vorstellung von der Wirklichkeit die Wirklichkeit selbst zu beeinflussen«; vgl. ebd., 86. Bourdieu bezeichnet »soziale Magie« als Qualität aller Instituierungshandlungen. Er schreibt sie einerseits den Konstituierungen zu, im Zuge derer eine Person in ein mit definierten Vollmachten ausgestattetes Amt wie etwa das des Bundeskanzlers eingesetzt wird. Andererseits bezeichnet er auch diejenigen instituierenden Handlungen als »magisch«, deren gesellschaftliche Macht unverfassten, d.h. nicht gesetzlich verankerten, Ursprungs ist. So können etwa konsekrierende Akte wie die Verleihung des Nobelpreises für Literatur genauso langfristig soziale Unterschiede festschreiben wie die konstitutive Vereidigung des deutschen Bundeskanzlers. In beiden Fällen hebt der Instituierungsakt die Eingesetzten dauerhaft von den Nicht-Eingesetzten ab. Durch Instituierungshandlungen wird die Realität nach Bourdieu insofern real verwandelt, als sich einerseits die Einstellung der Nicht-Eingesetzten gegenüber dem Instituierten ändert und diese ihr Verhalten ihm gegenüber dieser veränderten Haltung anpassen. Andererseits wandelt sich auch die Einstellung des Eingesetzten zu sich selbst, der ebenso sein zukünftiges Verhalten auf diese Haltung abstimmt. Die spezifische symbolische Wirkung von Instituierungen hat also unmittelbaren Einfluss auf alle an der Einsetzung Beteiligten – Akteure wie Kontext - und ihr praktisches Verhältnis zueinander. Bourdieu fasst die Instituierung als sozialen Erfindungsakt auf, der Unterschiede anhand bereits bestehender Differenzierungen wie auch ex nihilo schaffen und festschreiben kann.

[46] Vgl. Hanna Leitgeb 1999, 33ff.

hältnissen geschuldete Veränderungsimpulse erfahren. Auch in der Nachkriegsphase erfüllte die Auszeichnung die Funktion eines politisch-kulturellen Machtinstruments. Der Vollzug einer mittlerweile traditionellen, mit der demokratischen Grundhaltung Weimars identifizierten ritualisierten Ehrung diente der inneren Stärkung der Bevölkerung nach dem Niedergang des Nationalsozialismus und konnte von den westdeutschen Verantwortungsträgern zugleich gezielt als ein von Selbstbewusstsein geprägter Loyalitätsbeweis gegenüber den Siegermächten eingesetzt werden. Vor allem in den Krisenjahren 1948/49 kam der sozialen Dimension der Gabe als Transfer eines kleinen ökonomischen Kapitals besondere Bedeutung zu. Die unter alliierter Aufsicht stehende »soziale Magie« der Verleihungszeremonien richtete sich nun an eine breite Öffentlichkeit. Als ritualisierte Instituierung im kulturellen Feld anfangs noch eine unter vielen Aktivitäten der Stadt im Zeichen des mentalen und materiellen Wiederaufbaus, stand die Auszeichnung mit zunehmender Differenzierung und Entpolitisierung der Felder 1950 an der Schwelle zur Institutionalisierung.

Die dritte Entwicklungsphase des Büchnerpreises von 1951 bis 2004 lässt sich in sechs Abschnitte gliedern, die eng mit der Geschichte der Darmstädter Akademie verknüpft sind:

- Funktion des Preises als Etablierungsinstrument der Deutschen Akademie im kulturellen Feld der jungen Bundesrepublik (1951-1956).
- Der Preis als literaturpolitisches Mittel zur Durchsetzung der Gruppe 47 als ästhetischem Standard (1957-1969).
- Die Preisvergabe an Nicht-Deutsche als institutionelle Ausweichstrategie und Stabilisator gegenüber Kritik (1970-1976).
- Der Preis als Medium der Sozialkritik und der kulturpolitischen Annäherung zwischen Ost und West (1977-1988),
- als Mittel der deutsch-deutschen Auseinandersetzung und Neupositionierung (1989-1994),
- als Forum ästhetischer Besinnung im Zeitalter der Globalisierung und als kulturkritisches Medium (1995-2004).

Die akademische Institutionalisierung des Büchnerpreises hatte zahlreiche Neuerungen zur Folge. Die konsekrative Autorität lag nun in der Hand einer autoritativen Institution des kulturellen Feldes. Diese stellte nicht nur einen Großteil der Jurymitglieder, sondern definierte auch, entsprechend ihrer feldinternen Rolle, das Kernkriterium für die Wahl des Laureaten: den Anteil eines Künstlers an der »Gestaltung des gegenwärtigen deutschen Kulturlebens«.[47] Mit ihrem Preis wollte die Akademie erklärtermaßen keine abstrakten Ideale auszeichnen wie etwa die Schwedische Akademie mit dem Literaturnobelpreis. Vielmehr honorierte sie die Feldverbundenheit von Literaturproduzenten, die sie auf den gesamten deutschsprachigen Raum, mithin auf eine polyzentrisch

[47] Satzung Georg-Büchner-Preis, § 4, in: Assmann/Heckmann (Hrg.): Kritik und Zuversicht, 424.

strukturierte Sprachengemeinschaft bezog. Mit der Festlegung des Preises auf Literatur begegnete die Akademie nicht nur der sich ausdifferenzierenden Struktur des Kulturbereichs und so auch des Kunstmäzenats nach 1950, sondern schloss darüber hinaus auch eine Lücke in der Darmstädter Kulturpolitik. Der Büchnerpreis hatte sich von einer staatlichen Ehrung des politischen Feldes zu einer institutionellen Ehrung des kulturellen Feldes entwickelt.

Die zunehmende Autonomisierung der Kunst und des Künstlers in der Moderne und vor allem auch der Einfluss der wortzentrierten Akademietradition sorgten für eine zentrale Veränderung der Verleihungspraxis. Zwar blieben die Handlungskapazität und -autorität bei der Akademie bzw. dem Präsidenten als ihrem Repräsentanten. Die Institution, sprich: das Geberkollektiv trat nun jedoch, im Gegensatz zu den früheren politisch dominierten Entwicklungsphasen, deutlich zurück. Mit Einführung der Dankrede erhielten das individuelle bzw. idiosynkratische Ethos von Laureat und Laureatin einen größeren Stellenwert. Ab jetzt war es den Empfängern möglich, aus der Passivität herauszutreten, um in Form eines rhetorischen Kunststücks, der Büchnerpreisrede, eine Gegengabe anzubieten. Erst die Dankrede komplettiert die Gabentauschlogik.[48] Sie eröffnet dem Geehrten gleichzeitig die Möglichkeit, seine Individualität gegenüber der bis dahin stillschweigend ertragenen Vereinnahmung durch den Geber zu behaupten. Nicht zuletzt hatte die jeweilige politische und wirtschaftliche Zwangslage die Preisträger bisher davon abgehalten, ihren minimalen Handlungsspielraum zu nutzen, die Beziehung zwischen Geber und Empfänger zu kommentieren, rhetorisch auf Distanz zu gehen oder die Auszeichnung gar abzulehnen. Hätte die Zurückweisung des Beziehungsangebots doch implizit die Negation des republikanischen Gedankens wie auch den Verzicht auf das mit dem Preisgeld verbundene Sinekure bedeutet. Nach 1951 war es zwar immer noch der Akademiepräsident, der die Autoren durch die Übergabe der Preisinsignien – Urkunde und Scheck – als Büchnerpreisträger einsetzte und sie auf diese Weise in aller Öffentlichkeit symbolisch wie materiell aufwertete. Doch wurde das Autoritätsgefälle dieser Ehrung durch die Neuerung insofern verringert, als der Autor nicht mehr feldübergreifend, sondern primär feldintern instituiert und als autonome künstlerische Persönlichkeit im kulturellen Feld Beifall fand.

Seine unmittelbare politische Dimension, die Fokussierung auf seine Funktion als republikanische Speerspitze bzw. demokratische Bewährungsprobe hatte der Büchnerpreis 1951 durch die Institutionalisierung und die Zuweisung zum Kulturbetrieb verloren. Vielmehr stand nun die konsekrative Dimension der Preisverleihung im Vordergrund, mittels derer die Deutsche Akademie innerhalb des kulturellen Feldes auf die Position der Autoren und zugleich damit auf die Kontrolle ästhetischer

[48] Vgl. Marcel Mauss 1990. Mauss geht davon aus, daß die Gabe als reziproke Handlung zwischen Geber und Adressat aufzufassen ist.

Standards einwirken konnte. Eine Funktion, die zur Distinktion beider Seiten beizutragen vermag und der Akademie den Ruf eines Repräsentanten der ›legitimen‹, will sagen: der weithin anerkannten Literaturproduktion eingebracht hat.

Trotz der veränderten Feldstrukturen in der Bundesrepublik nach 1949/50 und der notwendigen Anpassung des Auszeichnungsprofils bewahrt der Georg-Büchner-Preis doch auch etliche verwandte Züge mit den vorangegangenen Entwicklungsphasen. So verbindet die im Namen eines Sozialrevolutionärs vollzogene Ehrung die Institution enger als andere große Literaturpreise mit dem Machtfeld. Nicht umsonst überdauerten zentrale Organisationsmerkmale der Weimarer Phase und der Nachkriegsphase die Überantwortung der Auszeichnung an die durch öffentliche Mittel getragene Deutsche Akademie. So wurde nicht allein die Finanzierung des Preisgeldes und der übrigen, mit der Verleihung verbundenen Kosten aus staatlichen bzw. städtischen Geldern bestritten. Darüber hinaus billigte man zwei Vertretern des politischen Feldes Stimmrecht bei der Juryentscheidung zu. Die Deutsche Akademie bewies auf diese Weise nicht nur Respekt gegenüber ihren Geldgebern, sondern nutzte auch die soziale Etablierung des ehemaligen Hessischen Staatspreises für die Einführung ihres neuen Akademiepreises und die Sicherung seiner künftigen Bedeutung in den deutschsprachigen, gleichwohl aber übernationalen literarischen Feldern.

Diese relative Kontinuität in der Büchnerpreisgeschichte seit 1951 ist wohl auch als Teil einer institutionellen Konstituierungsstrategie der Deutschen Akademie zu bewerten, insofern ihr die Übernahme der traditionellen Auszeichnung zu größerer konsekrativer Macht verhalf. Nach Staat und Stadt in der Weimarer Phase und in der Nachkriegsphase hob nun auch die Deutsche Akademie durch die Ehrung bestimmte Autoren als beispielhaft hervor und inszenierte öffentlich wahrnehmbare Werturteile. Auch nach 1951 nutzte also die Büchnerpreisverleihung als Positionierungsinstrument nicht nur den Adressaten, sondern auch dem Geber, der durch die öffentliche Einsetzung des Laureaten nicht zuletzt seine eigene Bedeutung im jeweiligen Feld festigen konnte.

Die als »soziale Magie« bezeichnete spezifische Wirkung von Instituierungen und so auch der Büchnerpreisverleihungen auf das gesellschaftliche Gefüge setzt in der Weimarer Phase, der Nachkriegsphase und schließlich in der Akademiephase an der Vorstellung von Wirklichkeit und nicht unmittelbar an den realen Zusammenhängen selbst an. Nicht allein die Investitur eines Künstlers als Büchnerpreisträger und die Nennung seines Ehrentitels haben 1923-32, 1945-50 und 1951-2004 die Wirklichkeit verändert. Vielmehr nimmt und nahm der Geber – sei es der Hessische Volksstaat, der Darmstädter Magistrat oder die Deutsche Akademie – durch die Ehrung gezielt Einfluss auf das Bild, das sich die Öffentlichkeit von einer auszeichnungswürdigen Persönlichkeit machte und macht – sei es als beispielhafter Patriot und Repu-

blikaner bzw. Demokrat oder als exemplarisch in die Dynamik der deutschsprachigen Literaturen eingebundene Schriftsteller.

Kanonfragen

Spezielle Maßnahmen zur Kanonisierung des Georg-Büchner-Preises bzw. der Büchnerpreisträger oder ihrer Werke wurden in den ersten beiden Phase seiner historischen Entwicklung nicht ergriffen. Keiner der jeweiligen Träger engagierte sich für eine werk- oder autorenbezogene Traditionspflege etwa in Form einer Bibliothek, oder eines fotogenen Pantheons der Büchnerpreisträger. Bestenfalls kann die 1948 eingeführte regelmäßige Teilnahme ausgewählter Darmstädter Gymnasiasten an den Verleihungen als Indiz für einen gewisses literturpädagogisches Interesse angesehen werden.

Auch die Deutsche Akademie verzichtete weitgehend auf solche Kanonisierungsmaßnahmen. Immerhin wurde die wechselvolle Geschichte dieser Einrichtung 1978/79 im Rahmen der Ausstellung »Der Georg-Büchner-Preis 1951-1978« in Bonn und Darmstadt gewürdigt. Eine zweite Ausstellung folgte 1987 in Darmstadt. Aus diesem Anlaß produzierte die Deutsche Akademie in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach einen ausführlichen Katalog, der die bisher einzige umfangreiche Veröffentlichung über den Georg-Büchner-Preis darstellt. Darüber hinaus verlegte der Reclam-Verlag die Büchnerpreisreden seit 1951 und seit 1972 auch die Laudationes in drei Bänden. Bezeichnenderweise wurde diese Reihe jedoch 1994 eingestellt.

2. Premio Strega

›Wiederkehr‹ des Autors

Unbeschadet einer gegenläufigen – und übrigens explizit gegen den bürgerlichen Literaturbetrieb gerichteten – Theoriebildung, die in Anlehnung an Positionen der literarischen Moderne den Tod des Autors und seine Auflösung in den anonymen Fluß einer *écriture blanche*[49] oder in Analogie zur Verdrängung des Individuums als Gegenstand der Humanwissenschaften auch die Person des Autors durch die Instanz des Textes und des Diskurses ersetzt,[50] haben sich die Tendenzen zur Reinstitutionalisierung des Autors in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher noch verstärkt.[51]

Stiftung und Verleihung von Literaturpreisen sind in diesem Zusammenhang wichtige Indizien. Die rituelle Praxis der Preisverleihung zielt

[49] Roland Barthes 1953; 1968.

[50] Claude Lévi-Strauss, 1962; Michel Foucault 1971; Zur Kritik an der »archäologischen« Rekonstruktion des Autors und seiner Substitution durch einen womöglich nicht weniger metaphysischen Diskursbegrff vgl. Gilles Deleuze 1986.

[51] Vgl. Uwe Japps provokante Formel »L'auteur est mort. Vive l'auteur", daneben Sean Burkes These von der Wiederkehr des Autors.

darauf ab, den Autor als öffentliche Person wieder zur Erscheinung zu bringen. Insofern ist die Frage nach ihrer rituellen Zeichensetzung – die zugleich einem möglichen historischen Ritualtransfer sowie der damit einhergehenden medialen Transformation ritueller Abläufe gilt – in diesem Kontext von primärer Bedeutung. Gerade vor dem Hintergrund der historisch präfigurierten Ritualinvention ist sowohl nach dem konkreten sozialen und kulturpolitischen Status und damit verbundenen Positionswechsel im literarischen Feld zu fragen, den das Ritual der Preisverleihung dem Autor überträgt, als auch nach der Funktion und Legitimität der Ritualakteure, die als Repräsentanten der Gesellschaft oder einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe den Akt der Preisverleihung vollziehen, nicht zuletzt auch nach jenen Handlungsmächten, in deren Namen der Preis vergeben wird. Auch steht zu erwarten, daß im Zuge der rituell inszenierten »Wiederkehr des Autors« (Burke 1992) die medialen Aspekte eine dominante Rolle spielen.

Gründung und Programmatik

In dieser Perspektive scheint dem Premio Strega exemplarische Bedeutung zuzukommen. Der Premio Strega, der sich explizit in der Tradition des italienischen Renaissance-Humanismus sieht und darin konsequent nationalen Impetus und elitäres Kulturbewußtsein mit einem ausgeprägten Interesse an bildungspolitischen Aufgaben verbindet, ist der heute bedeutendste zeitgenössische Literaturpreis Italiens. Zu seinen Trägern gehören so illustre Namen wie Cesare Pavese, Alberto Moravia, Dino Buzzatti, Natalia Ginzburg, Claudio Magris und Umberto Eco. Obwohl satzungsgemäß ein Text – ein in den vorangegangenen zwölf Monaten erschienenes italienischsprachiges Prosawerk – prämiert wird, zielt der Preis von Beginn an darauf ab, den Autor als kulturelle Instanz, als öffentliche Person und heute zunehmend auch als Medienakteuer sichtbar zu machen. Das sich über sechs Wochen erstreckende Auswahlverfahren sowie die anschließende Preisverleihung zeichnen sich im Unterschied zu anderen prominenten italienischen Literaturpreisen wie etwa dem Premio Bagutta (Mailand), dem Premio Campiello (Venedig) oder dem Premio Viareggio (Viareggio) in auffälliger Weise durch wiederkehrende rituelle Sequenzen mit hohem Wiedererkennungswert aus. In den vier publikumswirksam in Szene gesetzten Kernritualhandlungen werden explizit römische und gesamtitalienische kulturtopographische Komponenten miteinander verknüpft:

1) Mitte Mai feierliche Präsentation der vorgeschlagenen Kandidaten in einer der kulturell prominenten Städte Italiens.
2) Anfang Juni Präsentation der Kandidaten in Benevento (Sitz der preisstiftenden Strega-Firma); Begegnung mit Gymnasialklassen der Region Latium und Kampanien am Vormittag; abends Präsentation der Autoren im Stadttheater).
3) Mitte Juni erster Wahlgang in der Casa Bellonci (heute Sitz der *Fondazione Bellonci*) und Erstellung einer Fünferliste.

4) Am ersten Donnerstag des Juli Endabstimmung und Kürung des Preisträgers in der Villa Giulia in Rom.

Diese Ritualsequenz wird von zahlreichen mehr oder minder stark ritualisierten kulturellen Events begleitet (Verlagspräsentationen, Autorenlesungen, Filmpremieren, Satellitenpreisverleihungen wie beispielsweise die Verleihung des »Strega Europeo« auf dem Kapitol anläßlich der italienischen EU-Präsidentschaft im Jahr 2003). Zwei der vier Kernrituale des Premio Strega spielen sich seit Gründung des Preises im Jahr 1947 traditionell in Rom ab: der erste Wahlgang in der Casa Bellonci, bei dem die Fünferliste der Kandidaten erstellt wird, sowie Endabstimmung und Kürung des Preisträgers am ersten Donnerstag des Monats Juli in der Villa Giulia. Beide Orte sind eng mit der 1902 in Rom geborenen Schriftstellerin und Übersetzerin Maria Bellonci verknüpft, die gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Literaturkritiker und Journalisten Goffredo Bellonci, den Premio Strega ins Leben gerufen hat. Literarisch ist Maria Bellonci vor allem als Autorin historischer, überwiegend in der Renaissance angesiedelter Romane in Erscheinung getreten. (*Lucrezia Borgia,* 1939, ausgezeichnet mit dem Premio Viareggio; *I segreti dei Gonzaga*, 1947; *Milano viscontea*, 1956, *Pubblici segreti*, 1965, *Tu vipera gentile*, 1973, *Rinascimento privato*, 1985, posthum mit dem Premio Strega ausgezeichnet). Neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin und Herausgeberin war sie als Übersetzerin (u.a. von Stendal) und seit Anfang der 80er Jahre verstärkt für Rundfunk und Fernsehen tätig.

In der Wohnung der Bellonci trafen sich seit 1944, unmittelbar nach der Befreiung Roms vom Faschismus, sonntäglich Literaten, Künstler, Intellektuelle: die *amici della domenica*. Aus diesem Kreis der »Sonntagsfreunde« ist im Jahr 1947 die Idee des »Hexen«Preises hervorgegangen. Seine Entstehung ist explizit als »alleanza culturale degli spiriti« und Wiederaufnahme eines humanistischen Wertekanons intendiert,[52] der nach den barbarischen Jahren von Krieg und Faschismus Italien zu einer neuen kulturellen und nationalen Einheit führen sollte und mit diesem Anliegen auch politisch an Petrarca anknüpft. Konsequent wird die Gründung des Strega zum emphatischen Ausdruck einer geistigen Wiedergeburt Italiens, zum Zeichen einer literarischen Renaissance nach den barbarischen Kriegszeiten verklärt. Unter Berufung auf eine angeblich politisch unbelastete italienische Kulturnation verstehen sich die *amici della domenica* als Repräsentanten fortdauernder humanistischer Werte und Traditionen. Mit dem öffentlichkeitswirksamen Selektions– und Verleihungsritual des umstrittensten Literaturpreises Italiens

[52] Maria Bellonci zit. n. Valleria della Valle, Homepage der Fondazione Bellonci http://www.fondazionebellonci.com/Presentazione.htm; die Entstehung des Premio wird nicht ohne Pathos beschrieben als »l'affermazione del valore insostituibile della letteratura come solidarietà e contributo alla ricostruzione d'una società civile degna di questo nome«. vgl. Ernesto Ferreros Vorwort in: Maria Bellonci, V.

demonstrieren die *amici* zugleich ihren intellektuellen Führungsanspruch.

Bei der Casa Bellonci handelt es sich um eine 4-Zimmerwohnung, die mehr einer Bibliothek als einer Privatwohnung ähnelt; sie beherbergt heute die 1989 gegründete *Fondazione Bellonci,* der als Geschäftsführerin die seinerzeit engste Vertraute Belloncis, Anna Maria Rimoaldi, vorsteht. Neben der rituellen Wahl der Fünferliste finden in der Casa Bellonci in unregelmäßigen Abständen kleinere Zusammenkünfte der *amici* statt. Die Wohnung ist seit dem Tod Maria Belloncis (1986) kaum verändert, auch ihre persönlichen Aufzeichnungen (darunter das wertvolle Notizbuch, in dem sie akribisch ihre Sonntagsgäste erfaßte) und ihre Kleider befinden sich noch dort. Die Intention ist unverkennbar, den Geist der Gründungsheroin und die Tradition der *amici* in diesen Räumen fortleben zu lassen. Durch Plakate ihrer Bücher, Photographien und Portraits von zeitgenössischen Künstlerfreunden ist Maria Bellonci allenthalben präsent. Auch bei der Preisverleihung in der Villa Giulia werden in Filmsequenzen immer wieder Bilder eingestreut, die an die Gründungsheroin erinnern. Viele dieser Aufnahmen, die vor allem aus der Glanzzeit des Preises – den Fünfziger und Sechziger Jahren – stammen, haben durch ihren prominenten Status, ihren Wiedererkennungswert sowie aufgrund ihrer repräsentativen Funktion den Charakter moderner Ikonen.

Die Finanzierung des Preises geht auf einen Freund des Ehepaars Bellonci zurück, den kulturell engagierten Produzenten des Kräuterlikörs Strega aus Benevento, Guido Alberti. Noch heute bildet die Übergabe einer Strega-Flasche durch einen Vertreter der Firma Alberti die eigentliche Preisverleihung. Auch auf der Homepage der Firma wird auf den Premio Strega und seine Geschichte verwiesen, wobei sich im letzten Jahr die Tendenz abgezeichnet hat, die Rolle Guido Albertis, der immer im Schatten Maria Belloncis stand, zu akzentuieren (extensiver Ausbau der Sektion »Premio Strega« auf der Homepage des Unternehmens, deutlich verstärkte Präsenz von Photographien Guido Albertis).

Auswahlverfahren und Inszenierung der ersten Ritualsequenz

Die Bücher, die in das alljährliche Auswahlverfahren aufgenommen werden sollen, müssen der Satzung zufolge jeweils von mindestens zwei *amici* vorgeschlagen werden; der Autor muß sein Einverständnis erklären, an dem Auswahlverfahren teilzunehmen. Die Mitte Mai erfolgende Inauguration des Premio Strega, bei der die von den *amici* vorgeschlagenen Bücher und ihre Autoren (in den letzten Jahren waren es durchschnittlich etwa zwölf Autoren, während die Liste in den Fünfziger und Anfang der Sechziger Jahre häufig bis zu zwanzig Namen umfaßte) erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt werden, ist ein ergänzendes Ritual neueren Datums, das im Zusammenhang mit einer Ausstellung über das Werk Maria Belloncis 1999 in Mantua eingeführt wurde. Auf Mantua (dem Schauplatz von Belloncis Roman *Rinascimento privato*) folgten

Turin, Neapel, Mailand, Palermo und im Jahr 2004 Ferrara. Die Präsentation der Kandidaten erfolgt an einem historisch bedeutenden italienischen Erinnerungsort (Kirche, Palazzo o.ä.); 2004 fand sie im traditionsreichen *municipio* Ferraras statt: Über die beflaggte große Freitreppe wurden – flankiert von Wächtern in historischen Kostümen – die Kandidaten in den *salone d'onore* geleitet. In seiner Eröffnungsrede betonte der Bürgermeister die führende kulturelle Rolle Ferraras in der Renaissance, hob aber auch den Wert der Stadt als »città cinematographica« hervor (Ferrara ist die Geburtsstadt des großen Cineasten Michelangelo Antonioni). Es folgten Ansprachen des Präsidenten der Fondazione Bellonci (der insbesondere auf die engen Beziehungen Maria Belloncis zu Ferrara einging) und des Präsidenten des Comitato Scientifico der Fondazione, Tullio de Mauro, der – weniger geschichtsverklärend – auf das gegenwärtige Leseverhalten der Italiener (60% der Italiener lesen der Statistik zufolge keinerlei Bücher) und den Bildungsauftrag der Fondazione zu sprechen kam. Auf die offiziellen Ansprachen folgte die Präsentation der Bücher und ihrer – auf einer Bühne plazierten – Autoren durch den Preisträger des Vorjahres. In Ferrara war es Melania Mazzucco, die nach einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung des jeweiligen Buches Fragen an die Autoren stellte. Die Veranstaltung dauert insgesamt etwa zwei Stunden, wobei auf die Präsentation der Autoren und ihrer Werke etwa die Hälfte der Zeit entfallen. Im Anschluß findet ein Gala-Essen für die Autoren statt, das von der jeweiligen Kommune (der sogenannten *madrina*, Taufpatin) ausgerichtet wird. Am darauffolgenden Tag organisiert die *madrina* ein kleines kulturelles sightseeing-Programm für die Strega-Kandidaten (Stadtführungen, Ausstellungsbesuche, Vorträge o.ä.).

Die rituelle »Apertura dello Strega« hat sich inzwischen zu einem bedeutenden und von den Medien aufmerksam verfolgten Bestandteil des Auswahlverfahrens entwickelt. Deutlich bringt der Premio Strega mit dem Eröffnungsritual seinen Anspruch zur Geltung, das gesamte nationale Kulturerbe zu repräsentieren, und begegnet auf performativer Ebene den seit seiner Gründung hervorgebrachten Vorwürfen, ein vorrangig regional ausgerichteter »römischer« Preis zu sein; andererseits erhält die jeweilige *madrina*-Kommune durch die Präsentation der Strega-Kandidaten Gelegenheit zur Städtewerbung in eigener Sache.[53] Das erste offizielle Auftreten der Autorengruppe ist besonders wichtig, da mit ihm jedes Jahr von neuem interne Debatten, Richtungsstreitigkeiten und Profilierungsversuche beginnen, die gezielt in die Öffentlichkeit getragen werden.[54]

---

[53] »Premio Strega ferrarese. La presentazione a Ferrara perchè città amata da Maria Bellonci« (Ferraresischer Premio Strega. Präsentation in der von Maria Bellonci geliebten Stadt Ferrara) titelte beispielsweise *La Nuova Ferrara*.

[54] Zu dieser Art von Selbstinszenierungen und der Verbreitung einer »narzisstischen Kultur«, vgl. Thomas Kleinspehn 1995, 270-278, in Anlehnung an Jean Baudrillards Analyse in *Societé de consommation*, Paris 1970.

Auch das zweite Kernritual in Benevento ist kein originärer Bestandteil des Auswahlverfahrens. Die etwa 200 km südlich von Rom gelegene Stadt hat in diesem Zusammenhang zunächst gar keine Rolle gespielt und ist erst seit 1994 prominent in den rituellen Ablauf einbezogen worden. Nach dem ersten Treffen im Mai begeben sich die Autoren Anfang Juni *en groupe* nach Benevento, wo sie ein genau festgelegtes Programm erwartet. Am Vormittag findet im Palazzo Archivescovile eine Begegnung mit Gymnasialschülern aus den Regionen Latium und Kampanien statt, die unter der Anleitung ihrer Lehrer Fragen an die Autoren vorbereitet haben. Textlektüre und Ausformulierung der Fragen und Kommentare sind zumeist das Gemeinschaftsprodukt einer Gruppe resp. einer Klasse, werden aber stellvertretend von nur einem Schüler vorgetragen, der an das Mikrofon tritt, sich vorstellt, Herkunftsort, Schule und Klasse nennt, ggf. den Hintergrund der jeweiligen Frage andeutet.

Die Autoren werden in zwei Gruppen eingeteilt, von denen zunächst die eine, nach der Pause die andere auf der Bühne der Aula im Halbkreis sitzt. Für den Dialog mit dem jeweiligen Autor, der von einem Mitarbeiter oder einer der Fondazione nahestehenden Person geleitet wird, sind 15 Minuten angesetzt. Insgesamt sind ca. 250 Schülerinnen und Schüler und deren Lehrer anwesend. In der Pause werden von der Firma Alberti außerordentlich beliebte (alkoholfreie) Strega-Pralinen verteilt – für viele Teilnehmer Höhepunkt der Veranstaltung. Gleichwohl steht die Autorendiskussion auf beachtlichem Niveau und findet bei den Schülern reges Interesse.

Nachmittags werden die Autoren von einem Vertreter der Firma Alberti durch die Ausstellungsräume des Unternehmens geführt (neben der Geschichte des Unternehmens sind dort die wichtigsten Ingredienzen für die Strega-Herstellung sowie historische Werbeplakate dokumentiert), die Führung wird mit einem Strega-Umtrunk beendet. Mit dem Besuch der Firma wird die finanzielle Unterstützung durch das Unternehmen hervorgehoben, das seit einigen Jahren (nicht unbedingt zur Freude der Fondazione) seine Bedeutung für den Premio zu betonen und werbewirksam einzusetzen versucht. Am Abend erfolgt unter reger Teilnahme der lokalen Highsociety und unter Beteiligung kommunaler und regionaler Politiker die Präsentation der Kandidaten im Stadttheater, die in den letzten Jahren von prominenten Fernsehmoderatoren geleitet wurde. Im Jahr 2002 und 2003 handelte es sich um Gigi Marzullo, im Jahr 2004 um Piero Marrazzo. Gigi Marzullo leitet im Nachtprogramm von RAI Uno die Sendung *Sotto Voce* (Geflüster): eine zwischen Interview und Astralshow changierende Veranstaltung mit Prominenten aus dem Kultur– und insbesondere TV-Ambiente. Während Gigi Marzullo sich betont unpolitisch gibt, hat im Jahr 2004 mit Piero Marrazzo ein Moderator, der eher dem linken politischen Spektrum zugeordnet wird, den Event in Benevento geleitet. Marrazzo ist vor allem durch eine mehrmals wöchentlich ausgestrahlte Sendung bekannt, in der Bürger erlittenes Unrecht durch private Firmen oder staatliche In-

stitutionen an die Öffentlichkeit bringen können. Die Präsentation der Strega-Autoren im Stadttheater von Benevento ist vor allem für die regionalen Print– und Fernsehmedien von Bedeutung,[55] wird aber auch – wie das gesamte Preisverleihungsverfahren – auf nationaler Ebene aufmerksam verfolgt. Für die Stadt, die bislang nur wenig im Tourismus– oder Kulturbereich profiliert ist, stellt die aktive Einbeziehung in das Strega-Auswahlverfahren eine wichtige Gelegenheit dar, die besondere geschichtliche Bedeutung Beneventos in der Antike und im Mittelalter hervorzuheben und auf die Kunstschätze seiner Museen hinzuweisen.[56]

Erstwahl und Performance der Hauptphase

Das dritte Kernritual – die Wahl der Fünferliste – findet seit Gründung des Preises in der Wohnung des Ehepaars Bellonci statt, zunächst in der Viale Liegi, seit ihrem Umzug 1951 in der bereits erwähnten Casa Bellonci in der Via Fratelli Ruspoli, die nach dem Tod Maria Belloncis von der 1989 gegründeten Fondazione gekauft wurde.

Die Erstwahl Mitte Juni ist dasjenige Kernritual, das die wenigsten Modifikationen gegenüber dem ursprünglichen Ritual aufweist, wenngleich der Zuwachs der *amici* auf heute etwas mehr als 400 Personen die zeitweise Präsenz der Medien (am darauffolgenden Tag erfolgt im lokalen Fernsehen ein kurzer Bericht über die Erstwahl) sowie die Anwesenheit eines Cateringservice die Atmosphäre dieser Zusammenkünfte entscheidend verändert haben dürften. Der rituelle Ablauf selbst ist hingegen stabil geblieben: Um 19.00 Uhr öffnet die Casa ihre Türen zur persönlichen Stimmabgabe,[57] und es beginnt ein geschäftiges Kommen und Gehen. Es ist noch heute chic, sich in der Casa Bellonci zu zeigen, alte Freunde ostentativ zu begrüßen und lange Zugehörigkeit zum Kreis der *amici* zu demonstrieren. Die ‚neuen' Autoren stehen zumeist etwas verunsichert in eigenen Gruppen zusammen. Die Stimmen werden in einen mit einer Hexe bemalten Stimmkasten geworfen, auf dem seit den fünfziger Jahren die Strega-Preisträger ihre Namen signieren, und ab 21.00 Uhr durch den Strega-Preisträger des Vorjahres in der Bibliothek (dem größten Raum der Casa) laut ausgezählt. Neben den Autoren sind vor allem die Lektoren und Verleger der kandidierenden Bücher, Journalisten sowie auch der engste Kreis der *amici* in dem überfüllten Raum anwesend.

---

[55] Die »beneventische Etappe« wird in den Regionalausgaben aller bedeutenden Zeitungen (Republica, Corriere del Mezzogiorno) ausführlich sowie in der regionalen Presse (Il Sannio) auf mehreren Seiten kommentiert.

[56] Die Versuche, Benevento durch diese Initiativen als Literaturstadt des Premio Strega hervorzuheben, können allerdings auch die Gefahr politischer Einflußnahme implizieren; so hat ein prominenter Kommunalpolitiker (Alleanza Nationale) im Rahmen der Strega-Preisverleihung 2003 bereits unmißverständlich darauf hingewiesen, daß er unter die preisauslobenden *amici della domenica* aufgenommen zu werden wünsche.

[57] Die Stimmzettel werden ab Ende Mai, also sobald die Kandidaten feststehen, an alle *amici* versandt. Es besteht die Möglichkeit per Brief oder Telegramm zu wählen.

Die Beteiligung an der Wahl der Fünferliste[58] ist relativ hoch: von den ca. 400 Stimmberechtigten haben in den letzten drei Jahren zwischen 350 bis 365 Personen (ca. 85-90%) ihre Stimme abgegeben. Die Auszählung wird mit höchster Aufmerksamkeit und Spannung verfolgt; nach jeweils 50 Stimmen wird der Zwischenstand bekannt gegeben und bereits bei minimalen Abweichungen zwischen der offiziellen und den privaten Listen kommt es zum sofortigen Protest der Teilnehmer. Bei der Erstwahl geht es noch nicht primär um den künftigen Gewinner, wenngleich dieser Wahlgang in aller Regel als Vorentscheidung gelten kann, sondern um die Aufnahme in die prestigeträchtige Fünferliste; in der Tat wird den Autoren, die diesen Sprung nicht schaffen, bei den anschließenden Ritualen so gut wie keine Beachtung mehr geschenkt, während – wie die Geschäftsführerin der Fondazione immer wieder betont – die Kandidaten der Fünferliste »alle gewonnen haben« (hanno vinto tutti): an Ansehen, in Bezug auf den Absatz ihrer Bücher und – last but not least – auch im Hinblick auf ihre künftigen Chancen in einem der nachfolgenden Jahre mit einem anderen Buch den Preis zu gewinnen; mehr als die Hälfte der Strega-Preisträger hatte zuvor bereits ein– oder auch zweimal für den Preis kandidiert und war im ersten Wahlgang für die Fünferliste nominiert worden. Auch die Auszeichnung mit dem konkurrierenden Premio Campiello, dessen Vergabe allgemein als objektiver eingeschätzt wird, scheint in den letzten Jahren für die anschließende Kanonisierung als Strega-Autor nicht irrelevant gewesen zu sein: So sind sowohl Margaret Mazzantini (Strega-Preisträgerin 2002) als auch Ugo Riccarelli (Strega-Preisträger 2004) zuvor mit dem venezianischen Preis ausgezeichnet worden.

Die Hauptphase, das vierte und abschließende Kernritual, in dem – anders als bei den meisten Literaturpreisen – Abstimmung resp. Entscheidung und Preisverleihung ineinander übergehen, findet seit 1953 in der Villa Giulia statt (zunächst im Nymphäum, seit 1965 aufgrund statischer Probleme im Garten der Villa). Die bekannte Renaissance-Architektur des heutigen etruskischen Museums, das im öffentlichen Bewußtsein als Erinnerungsort einer (vermeintlich) ungebrochenen Kontinuität panitalienischer Kultur figuriert, läßt sich in diesem Sinn zugleich als symbolträchtige Kulisse verstehen.

Die Verleihung des Premio Strega ist ein gesellschaftlicher Event der etablierten italienischen Kulturszene, dem zunehmend Elemente des Showbusiness eingeschrieben werden. Den festlich-mondänen Rahmen bildet ein betont informelles Gala-Essen an kleinen Bistrotischen, die im Garten der Villa aufgebaut sind. Trotz des egalitären Eindrucks herrscht in der Sitzordnung eine sorgfältig abgestimmte Hierarchie: Die fünf Kandidaten sitzen mit ihren Begleitpersonen, Freunden und Verlegern in den vordersten Reihen, relativ gleichmäßig über die Breite des Gartens verteilt, doch in gebührendem Abstand zueinander.

[58] Nur selten wurde aufgrund von Stimmengleichheit eine Sechserliste erstellt.

Auf einer Tribüne ist ein langer Tisch für die Stimmauszählung aufgebaut; rechts davon steht eine veritable Reliquie: jene altertümliche Schiefertafel, auf der seit Gründung des Strega die ausgezählten Stimmen mit Kreide verzeichnet werden. Über ihr prangt in großen Lettern die jeweilige Edition des Preises (im Jahr 2004 die 58. Strega-Verleihung), dessen Namen durch die charakteristischen roten Schriftzüge des Likörs hervorgehoben wird; die preisausrichtende Strega-Firma ist durch dieses Emblem auch auf den Buchplakaten an den Stellwänden, den Wahlzetteln, den Tisch– und Menükarten präsent.

Die Stimmen werden vom Preisträger des Vorjahres laut verlesen, so daß sich bereits bei der Stimmauszählung abzeichnet, wer den Preis erhalten wird. In den meisten Jahren scheint das Ergebnis jedoch ohnehin spätestens nach der Wahl der Fünferliste festzustehen. Bestimmte Wahlverhalten, Stimmenwechsel, langfristige Absprachen, Einflußnahme der Fondazione haben Tradition und gehören selbst zum Ritual. Immer wieder wird dem Strega vorgeworfen, ein Preis der großen Verlagshäuser zu sein.[59]

Die Kernszene der Preisverleihung besteht aus folgenden Elementen: Proklamation des Preisträgers, Ovation (keine Ansprachen), Gang des Preisträgers auf die Tribüne (von den gratulierenden *amici* umringt), Präsentation vor den Photographen, Präsentation des Strega-Likörs bei der Übergabe des Preises; Körpersprache und Gestik des Autors (triumphale Siegesgeste, Verbeugung, ›Spontanitäten‹ aller Art) variieren entsprechend der jeweiligen Persönlichkeit. Das Preisgeld ist in Form eines Schecks im Verpackungskarton des Strega enthalten, der geöffnet wird, um die Flasche zu präsentieren. Seit 1951 bis zur Einführung des Euro betrug es 1 Mio. Lit, eine Summe, die in den Fünfziger und Sechziger Jahren noch einen beträchtlichen Wert darstellte, später dann eher symbolische Bedeutung hatte. Seit Einführung des Euro ist der Betrag auf 5.000 festgelegt worden.

Finanzielle Gewinne erwachsen den Autoren aus dem Mehrabsatz ihrer Bücher, aus Übersetzungen und Lesungen, vor allem jedoch aus eigenen Fernsehauftritten und aus Verfilmungen der preisgekrönten Bücher, die mit dem Strega oftmals einhergehen. Die Initiation in die Reihe der Preisträger des Strega ist in jeder Hinsicht einschneidend. »Mi ha cambiato la vita« (Er hat mein Leben verändert) resümiert Melania Mazzucco (Preisträgerin 2003) ein Jahr nach ihrer Wahl die Wirkung des Preises, die sich gerade auch in den vielfältigen medialen Folgeinszenierungen der Autoren manifestiert.

Das Preisverleihungsritual wird seit 1959 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen live übertragen und ist dadurch den sich wandelnden tech-

[59] Die Vorwürfe setzen bereits in der Frühphase des Preises ein; sie kulminieren im Jahr 1968, als Rizzoli vorgeworfen wird, massiven Druck auf seine Autoren unter den *amici* ausgeübt und die Wahl Alberto Bevilacquas dadurch entscheidend beeinflußt zu haben. Gegen den »Preis der großen Verlage« wird bis heute jährlich wieder in der Presse polemisiert.

nischen Möglichkeiten und medienästhetischen Bedingungen unterworfen. In den letzten Jahren lassen sich verstärkt Interessenkonflikte und Machtverschiebungen konstatieren, die auch die Außendarstellung entscheidend beeinflussen. Das ursprüngliche Verleihungsverfahren wird zunehmend von massenmedialen Formen (namentlich einer bestimmten Spielart der VIP– und Polit-Talk-Show) überlagert und hat durch die Einbeziehung professioneller Medienritualexperten eine spezifische Dynamik entwickelt. Die Leitung der Sendung ist für den jeweiligen Moderator außerordentlich prestigeträchtig. Das Auswahlverfahren im Vorfeld und die live übertragene Preisverleihung sind von der Spannung zwischen traditionellen und trendorientierten Elementen geprägt. Dabei ist zu beobachten, daß die primär literarisch-diskursiven Aspekte zunehmend zum Verschwinden gebracht, die Autoren und ihre Werke hingegen zu Funktionselementen medialer Inszenierungen transformiert werden.[60]

Unter ritualdynamischen Gesichtspunkten ist vor allem die daraus hervorgegangene Aufspaltung resp. Verdoppelung des Rituals in den letzten zwei Jahren interessant: einerseits in den traditionellen und strukturell unveränderten Verlauf der Abstimmung und Vergabe des Preises, wie er im Garten der Villa Giulia von den Autoren und *amici* erlebt wird, andererseits in das aus Elementen populärer TV-Sendungen kompilierte Medienritual, an dem eine breite Öffentlichkeit als Fernsehzuschauer teilnimmt. Bezeichnenderweise agiert in diesem – der Festarchitektur räumlich angegliederten und zugleich davon abgehobenen, virtuellen Bereich kaum noch ein Repräsentant des literarischen Lebens, sondern fast ausschließlich die Medienprominenz – neben Politikern, Filmregisseuren, Schauspieler/innen, TV-Models – als Vertreter (wie ohne Ironie betont wird) all jener, »die wenig lesen«. Der literarische Autor erscheint in diesem Kreis als Initiand, der nunmehr seinerseits medienspezifische Kompetenzen unter Beweis stellen muß.

»Einladung zur Lektüre«

Neben ihren Aktivitäten im Zusammenhang mit der Preisvergabe des Premio Strega engagiert sich die 1989 gegründete Fondazione Bellonci insbesondere im allgemeinen Bildungsbereich. In Zusammenarbeit mit dem Ministero per i Beni Culturali, dem Assessorato alla Cultura di Roma und dem Servizio Biblioteche führt sie das Programm »Invito alla Lettura« (Einladung zur Lektüre) durch. Es werden Lehrerseminare für die Vermittlung zeitgenössischer Literatur mit Literaturkritikern und Autoren aus dem Kreis der *amici* veranstaltet, literarische Wettbewerbe in Schulen ausgeschrieben (im Bereich des Essays oder der Rezension), Bibliotheksbesuche und –führungen mit Kindern zwischen 11 und 14

[60] Auf eine »Ästhetik des Verschwindens« als Konsequenz massenmedialer Inszenierungen geht (unter Bezugnahme auf Foucault.) Paul Virilio ausführlich ein. Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang auch die Bemerkungen von Claudia Schmölders zur »fazialen Heuristik« in den Medien.

Jahren organisiert. Dezidiert geht es um die Förderung und Verbreitung insbesondere der nationalen Prosa der letzten sechzig Jahre; programmatisch heißt es in der Ankündigung des »Invito alla Lettura«, daß »Bücher verbreitet werden sollen, in denen die Geschichte unseres Landes erzählt wird, die seine Sprache, Gebräuche, Traditionen und somit ein Kulturerbe dokumentieren, das die jungen Menschen der heutigen Generation nicht mehr kennen«.[61]

Das umfangreiche kulturpolitische Programm der Stiftung ist nicht explizit in der Satzung verankert, kann aber als ihrem Geist entsprechend gewertet werden (so hatte bereits Bellonci verfügt, daß ihre Stimme nach dem Tod Abiturienten eines bestimmten römischen Gymnasiums übertragen werden sollte). Obgleich man sich bemüht, die bildungspolitischen Aktivitäten auch in das Auswahlverfahren einfließen zu lassen (wovon insbesondere die jährliche Begegnung mit Schülern in Benevento zeugt), ist das Preisverleihungsritual fast überwiegend von der Medienpräsenz und deren spezifischer Ästhetik geprägt.

Kanonfragen

Die seit Gründung des Preises intendierte Schaffung eines Kanons nationaler Prosawerke, eines »festen Bezugspunkts für jeden, der sich einen Eindruck von der zeitgenössischen Literatur verschaffen will«,[62] hat im Jahr 1968 zur Gründung der *Collana Strega* (zunächst Club degli Editori, heute Mondolibri) geführt, der damals – neben der Reihe der Nobelpreisträger – einzigen Publikationsreihe eines Literaturpreises.

Der Wille zur Kanonbildung hat von Beginn an auch die Preisverleihungen beeinflußt. So wurde der *Gattopardo*, den Giovanni Bassani, Strega-Preisträger des Jahres 1956, ein Jahr nach dem Tod Tomasi di Lampedusas entdeckt hatte, sogleich zum sensationellen »literarischen Fall« und als solcher mit dem Premio bedacht, obwohl die Satzung die Preisvergabe an verstorbene Autoren explizit ausschließt; übrigens wurde durch diese Entscheidung ein anderer, heute durchaus kanonisierter Schriftsteller, der indessen auch in späteren Jahren den Preis nicht erhielt, nämlich Pier Paolo Pasolini, auf den zweiten Platz verwiesen. Auch die posthume Auszeichnung Maria Belloncis (deren Teilnahme einige Polemiken ausgelöst hatte) ist nicht nur als Hommage an die Gründerin, sondern vor allem als Kanonisierungsakt zu verstehen.

Der Strega ist – obgleich offiziell das Buch des Jahres prämiert wird – längst zum Autorenpreis mutiert. Diesem Umstand tragen auch die preisgekrönten Autoren Rechnung, wenn sie ihre Freude über die Auszeichnung regelmäßig damit begründen, daß es eine Ehre sei, in die Reihe der bedeutendsten Autoren Italiens aufgenommen zu werden. In

[61] »Libri che raccontano la storia del nostro paese, che ne documentano la lingua, gli usi, le tradizioni, un patrimonio che i giovani delle nuove generazioni non conoscono più«, Valeria della Valle, http://www.fondazionebellonci.com/Presentazione.htm.

[62] »un riferimento stabile per chiunque voglia avere un'idea della letteratura contemporanea«, Maria Bellonci, 85.

der Tat hat sich die Kanonisierungspraxis des Strega (die durch die Aktivitäten der Fondazione im Bildungsbereich stabilisiert wird) als durchaus erfolgreich erwiesen: In der Liste der Strega-Preisträger sind fast alle bedeutenden italienischen Autoren enthalten, an bereits verstorbenen Schriftstellern (die folglich nicht mehr in den Kanon integriert werden können) fehlen unter anderen Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino und Emilio Gadda. Da Pasolini, der mehrfach heftig gegen die *amici* polemisierte und sich 1968 endgültig aus ihrem Kreis zurückzog, in seiner Symbiose als Autor und Filmregisseur dem Profil des Preises ideal entsprochen hätte, wird es noch heute als Versäumnis empfunden, daß er den Preis nicht erhalten hat. Es entbehrt nicht der Ironie, daß man gerade durch die extensive Präsenz seiner Photographien in den Programmen und auf der Homepage des Strega diesen Mangel zu kompensieren sucht.

Die Bedeutung von Literaturverfilmungen für das Selbstbewußtsein der preisverleihenden Institution läßt sich an der Liste des *cinema stregato* auf der Homepage der Fondazione ersehen. Insgesamt sind siebzehn preistragende Bücher kommerziell erfolgreich verfilmt worden, doch ist die Verfilmung oftmals nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Auszeichnung zu sehen, da sie (wie im Fall von Ecos *Der Name der Rose*) Jahre später erfolgen kann oder (wie im Fall der Schauspielerin und Regisseursgattin Mazzantini, Strega-Preisträgerin 2004) ohnehin bereits geplant war. In den letzten Jahren zeichnet sich die Tendenz ab, Bücher zu prämieren, die zur Verfilmung besonders geeignet scheinen; der Autor muß sich insofern zunehmend im literarischen *und* im massenmedialen Feld behaupten. In den letzten beiden Jahren wurden die Titel der Fünferliste (die erst im Jahr zuvor publiziert wurden und von denen die wenigsten verfilmt werden dürften) bei der Stimmauszählung in der Villa Giulia dem (Fernseh)Publikum bereits in Form kurzer Filmtrailer präsentiert. Indem die Bücher nur noch im Modus ihrer Verfilmung zur Sprache resp. zur Ansicht kommen, zeichnet sich die zunehmende Tendenz ab, die Literatur in diesem Medienwettbewerb auf den hinteren Platz zu verweisen. Auch in dieser Hinsicht scheinen in den Ritualen des Premio Strega zeitspezifische Entwicklungen exemplarisch Ausdruck zu finden. Die Wiederkehr des Autors geht offenbar einher mit der Verwandlung des literarischen in einen visuellen Text.[63]

[63] Steinicke 2005c

3. Nobelpreis für Literatur

Alfred Nobels Testament als Gründungstext

In der endgültigen Fassung seines Testaments vom 27. November 1895 hat der schwedische Industrielle Alfred Nobel festgelegt, die Zinserträge seines hinterlassenen Vermögens mögen für die jährliche Verleihung von Preisen mit gleicher Dotation in den Sparten Physik, Chemie, Physiologie oder Medizin, Literatur und Einsatz für den Frieden Verwendung finden. Nobel starb am 10. Dezember 1896, die Preise wurden in Übereinstimmung nach den im Testament als Gründungstext festgelegten Richtlinien erstmals im Jahr 1901 verliehen.[64]

Exemplarisch zeigt die Chronologie der Stiftung und Verleihung der Nobelpreise, daß für die Untersuchung von Ehrungs– und Anerkennungshandlungen von der Position des Stifters bzw. der Stiftungsinstitution auszugehen ist, weil diese den handlungslogischen Rahmen bestimmen. Mit Stiftungssatzungen teilt ein korrekt abgefaßtes Testament den rechtlich verbindlichen Anspruch auf Umsetzung der darin festgelegten Handlungsdispositionen. Wer ein Testament aufsetzt, entwirft einen Gestaltungsrahmen für die Zukunft: Eine bestehende Situation soll nach den Vorstellungen des Erblassers geordnet, d. h. verändert werden. So finden sich in Nobels Testament eine wertbezogene Fundierung und eine programmatische Ausrichtung seines Stiftungsprojekts, die sowohl das Verleihungsverfahren als auch die damit intendierte Ehrungshandlung selbst in Grundzügen nach dem Deutungsmuster von »Urbild« und »Abbild« (Hahn 1977, 51ff), von Setzung und Wiedererkennen, strukturieren.

Nobels Preisstiftung erweist sich zugleich als Indikator und Faktor der soziokulturellen Situation seiner Gegenwart. Obwohl das Projekt an uralte Konventionen des Mäzenatentums anknüpft, zielt seine Stiftung auf die Veränderung der kulturellen Architektonik seiner Zeit, die aus seiner Perspektive durch national begrenzte, miteinander konkurrierende normative Kulturkonzepte gekennzeichnet zu sein scheint. Im Testament sind die Preise als Gabe definiert, die diejenigen erhalten sollen, »die im verlaufenen Jahre der Menschheit den größten Nutzen erwiesen haben«, eine Formulierung, die mit grundsätzlicher Akzeptanz rechnen kann. Ein Teil der Zinsen geht an den, »der auf dem Gebiete der Physik die wichtigste Erfindung oder Entdeckung gemacht hat; ein Teil an den, der die wichtigste chemische Entdeckung oder Verbesserung gemacht hat; ein Teil an den, der im Bereiche der Physiologie oder Medizin die wichtigste Entdeckung gemacht hat; ein Teil an den, der in der Literatur das Vorzüglichste in idealer Richtung geschaffen hat; und

[64] Die geschichtswirksame Geltung des Testaments ist daran abzulesen, daß es nicht nur in allen Veröffentlichungen zu Leben und Stiftung Alfred Nobels mehr oder weniger ausführlich zitiert wird, sondern daß es in vollem Umfang (in englischer Sprache) auch jeden Jahrgang des offiziellen Handbuchs der Nobelstiftung ›Nobel Foundation Directory‹ eröffnet.

ein Teil an den, der am meisten oder am besten für die Verbrüderung der Völker und die Abschaffung oder Ver-minderung der stehenden Heere sowie die Anordnung und Förderung von Friedenskongressen gewirkt hat« (Ståhle 1989, 14). Angesichts der hier formulierten Leistungs– und Exzellenzprinzipien spielen die Nationalität des möglichen Preisträgers, seine Religion, sein Geschlecht, seine politisch-kulturelle Orientierung keine Rolle für die Prämierung. Gerade diese leistungsbezogenen Kriterien wurden in den Jahren 1897 bis 1900 Anlaß zu heftiger Kritik an Nobels Stiftung wegen der angeblichen Vernachlässigung nationaler Interessen (vgl. Sohlman 1950, 83). Zugleich liegt hierin der größte Unterschied zu den auf eine Einzelsprache (Georg-Büchner-Preis) oder allein auf eine einzelsprachliche Prosagattung (Premio Strega) bezogenen Literaturpreisen.

Die Wertbestimmungen des »größten Nutzens« und der »idealen Richtung« dienen als Parameter, um literarische Texte als Menschheitsgabe zu bewerten und ihre Autoren mit der Gegengabe einer öffentlichen Gratifikation zu ehren. So ist das archaische Institut des Gabentauschs gerahmt als Sichtbarmachung eines Wertes durch seine szenische Inszenierung (vgl. Vogt 1997); es generiert eine publizistisch und rituell produzierte Beziehung zwischen Institution und Laureat und folgt so dem Gesetz der zweiseitigen Distinktion. Eine kulturelle Institution investiert ökonomisches und symbolisches Kapital in einen Autor, weil dessen vorliegende und die von ihm noch zu erwartende Produktion mit der institutionellen Wertorientierung übereinzustimmen scheinen. Indem der designierte Preisträger dies durch seine Teilnahme am Ritual akzeptiert, verändert sich sein öffentliches Image zu dem eines ernannten Preisträgers, der die institutionelle Wertorientierung gleichsam verkörpert. Er repräsentiert nicht nur die Institution und ihr Wertsystem, er stellt sie als Titelträger auch dar. Auf diese Weise wird der Wert eines literarischen Werkes und seines Produzenten vom gesellschaftlichen »Produktionsfeld als Glaubensuniversum« (Bourdieu 2001, 362) abhängig. Die Konsekrationsinstanz Nobelstiftung spricht dem Preisträger aufgrund ihrer Agency symbolisches Kapital zu, das den Erwerb ökonomischen Kapitals einschließt bzw. ermöglicht. Als einziger designierter Preisträger entzog sich bislang der französische Philosoph Jean-Paul Sartre durch Ablehnung dieser – von ihm so genannten – Monumentalisierung. Letztenendes aber entging auch er der Vereinnahmung nicht, da er als designierter Preisträger zu einem Datum der Institutionengeschichte geworden ist, das als glänzende Ausnahme im Grunde nur die Regel bestätigt.

Entsprechend seiner weltweit operierenden Unternehmungen intendierte Nobel die Nutzung seiner Kapitalerträge für die Konstitution einer transnationalen und transkulturellen Weltkultur, vor allem in der Ausprägung des weltliterarischen Erbes. Dieses Programm ist mit der Absicht institutionell verankerter Wert-Setzung, wie es im Testament heißt: dem »größten Nutzen für die Menschheit«, verbunden. Das Sichtbarmachen dieses Wertideals in den Bildern einer opulent ausgerichte-

ten rituellen Performanz, die mit Pomp & Circumstance aufwartet, legitimiert zugleich die Bildung einer Elitegemeinschaft. Jede Performance der Preisverleihung aktualisiert die Beziehung zu Nobels Konzept der Weltkultur als Elitekultur. Wie bei anderen Wertsetzungen handelt es sich auch hier um eine kulturelle Konstruktion und damit zugleich auch um den Ausdruck konkreter Interessen.

Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich dies am Preis für Literatur; denn die vom Stifter beanspruchte »ideale Richtung« ist Ausdruck einer westlich orientierten Kulturtauffassung[65] und tendiert als überhistorischer Programmbegriff für Weltliteratur zur Ausgrenzung jener literarischen Produkte, die eine andere Programmatik vertreten, womöglich eine mit antiwestlicher, z. B. de-kolonialistischer Ausrichtung. Verstärkt durch den normativen ästhetischen und literaturpolitischen Standpunkt der Schwedischen Akademie, die über die Auswahl der Preisträger des Literaturnobelpreises entscheidet, hat dieses Programm im ersten Jahrzehnt – gemessen am weltliterarischen Anspruch – ein insgesamt »dürftiges Ergebnis« (Espmark 1988, 37) erbracht. Ideal/idealistisch erhielt die Deutung eines »konservativen Idealismus«, für den »die Heiligkeit des Staates und die Souveränität des Monarchen« wie die Werte »Familie, Heim, sittliche Lebensweise« (Espmark 1988, 22f.) und christliche Religion von Kritik ausgenommen waren.[66] Die ethico-ästhetischen Werte Maß, Harmonie, Ausgleich, Positivität, Klarheit, Verständlichkeit verhinderten die Berücksichtigung der literarischen Moderne: des Naturalismus und der Avantgarden.[67] Weil sich

---

[65] Im Interview weist Horace Engdahl daraufhin, daß bei Abfassung des Testaments auf Nobels Schreibtisch ein Band Goethe gelegen habe, aufgeschlagen gewesen sei Goethes Wort von der Weltliteratur. Im übrigen habe Nobel sich vor allem an der Ästhetik F. Th. Vischers orientiert. Allén/Espmark (2001, 8/9) verweisen auf schrifttechnische Untersuchungen, die erwiesen hätten, daß Nobel mit ›idealirad‹ ein Schreibfehler unterlaufen sei, den er in ›idealisk‹ korrigiert habe, womit er auf das wahrscheinlich gemeinte ›idealiserad‹ (idealisiert) verzichtet habe.

[66] Ausdrücklich in Übereinstimmung mit dem Wertbegriff des »Vorzüglichsten in idealischer Richtung« verstehen die Geheimen Räte Heinze und Vaihinger ihren Vorschlag, Elisabeth Förster-Nietzsche 1908 den Nobelpreis für die von ihr verfaßte Biographie ihres Bruders zu verleihen. Im Grunde wird ein Preis für Friedrich Nietzsche gefordert, denn die Leistung der Kandidatin wird ausschließlich in der Sorge um Leben und Werk des Philosophen gesehen. Preiswürdig sei sie wegen ihrer »Kenntnis der Persönlichkeit und des Werks von Nietzsche« (35), wegen »der ihr eigenen sachgemässen und zugleich liebenswürdigen Form der Darstellung, die sozusagen Melodie und Text zu einer harmonischen Einheit verschmolzen erscheinen lässt« (35), wegen der Einrichtung eines Nietzsche-Archivs (36), weil »sie alle nötigen litterarischen und biographischen Daten beibringt«, was »ein Beweis ihrer objektiven Behandlungsweise derartiger wissenschaftlicher Aufgaben« (37) sei, weil in ihrem ganzen Einsatz für das Werk ihres Bruders ein »Zug von Heroismus zum Ausdruck« (38) komme.

[67] So schreibt Österling (1950, 192) über Spitteler (Nobelpreis 1920 für 1919): »Ein Dichter wie Spitteler konnte natürlich nie zu einem populären Preisträger werden: seine originellen und kunstvollen Schöpfungen waren für eine Übersetzung ungeeignet. Der ihm verliehene Preis war aber vollauf gerechtfertigt und gleichzeitig eine Huldigung an einen Repräsentanten der stolzen kulturellen Tradition der Schweiz und einen Schüler und Erben Jakob Burckhardts.«

niemand selbst um die Zugehörigkeit zur Weltliteratur bewerben kann, ist sie kaum mit Konzepten einer Republik der Weltliteratur zu vergleichen. Zwar ist die Erfindung des Nobelpreises ein Produkt der Moderne, ihre Begründung indessen greift, wie um einen Schaden wieder gut zu machen, auf konservative Denkmuster zurück.

Daher sei heute – so erläutert der Ständige Sekretär der Schwedischen Akademie, Horace Engdahl, im Interview – die Bedingung der »idealen« Ausrichtung »nicht mehr zitierbar«,[68] was auf eine Reinterpretation der Satzung hinweist, die durch den Wandel soziokultureller Erfahrungen bedingt wird. Die mit Nobels Wertsetzung verbundenen Momente von Subjektivität und Kontingenz verwandelt die derzeitige institutionalisierte Praxis der Akademie in Faktoren der literarischen und sozio-kulturellen Legitimation. Ausgezeichnet werden AutorInnen und Texte, die zur »Höhenkammliteratur«[69] gehören und nach vollzogener performativer Ehrung eine Reihe von »Monumentalliteraturen« bilden. Formen mündlicher Literatur werden nicht berücksichtigt, da sie – so Engdahl – nur von lokaler oder regionaler Bedeutung seien. Dagegen komme es einer Idealität der Weltliteratur auf das Überschreiten nationaler Grenzen an.

Bedenkt man die Problematik des Kulturbegriffs, der normativ oder offen, traditionsfundiert oder reflexiv-kombinatorisch definiert sein kann, der Ausprägungen von Volkskultur, von bürgerlicher, bildungsfundierter Kultur und der modernen Massenkultur umfaßt, dann haben akzeptanzfähige Konzepte von Weltkultur, wollen sie der Offenheit dieses Begriffs gerecht werden, bestimmte Anforderungen zu erfüllen. »Eine Weltkultur kann also nur entstehen, wenn Kultur überhaupt und als solche nicht mehr als übergeordnete Sphäre aufgefaßt wird, die sich in der Bildung als jeweils individueller Errungenschaft niederschlägt.«[70] Mit dieser Art Weltkultur hat die von A. Nobel imaginierte kaum etwas gemeinsam. Vor allem geht es der – dieser Begriff liegt nahe – ›Nobelkultur‹ um die Konstruktion eines wertdefinierten Zentrums, von dem aus die Weltkultur expandieren soll. Das zeigt sich auch noch in der geltenden Praxis: Weil es unverzichtbar ist, daß die rituelle Konsekration im ›heiligen‹ Zentrum erfolgen muß, gilt der Schwedischen Akademie

---

[68] Insgesamt wird ein weiter Literaturbegriff zugrunde gelegt. »It should be noticed that the word ›literature‹ comprises both belles lettres and other works of literary value through their form and style« (Allén/Espmark 2001,7). Verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf die Preisträger Theodor Mommsen (1902, Historiker), Rudolf Eucken (1908, Philosoph), Henri Bergson (1927, Philosoph), Bertrand Russell (1950, Philosoph), Winston Churchill (1953, Politiker).

[69] Engdahl übernimmt diesen von D. Harth im Interview angebotenen Begriff.

[70] »Ihre hauptsächliche Funktion (so fährt Panajotis Kondylis fort) wäre die des Schmelztiegels, sie müßte also *mutatis mutandis* im Weltmaßstab dasselbe zuwege bringen, was die Massenkultur innerhalb des Vielvölkerstaates Vereinigte Staaten leistete: Nivellierungs- und dadurch Integrationskraft zu sein. Für die Lösung einer solchen Aufgabe erscheint freilich der größtmögliche gemeinsame Nenner viel wichtiger zu sein als trennende qualitative Momente. [...] Heutige westliche Massenkultur auf Weltmaßstab – das wäre die einzig denkbare Weltkultur« (FAZ 10.09.1997).

die Verleihung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek am 17. 12. 2004 außerhalb Stockholms, nämlich in der Schwedischen Botschaft in Wien, als ein singulärer Fall, dessen Wiederholung auszuschließen sei.[71] Allerdings birgt Nobels Konzept der Weltliteratur einen inneren Widerspruch, da die Kandidaten meist im Rahmen ihrer nationalen Kontexte bereits große Bekanntheit, mitunter auch höchste Anerkennung genießen, so daß eine Preisverleihung vor allem die Stärkung der Position der Autoren im eigenkulturellen Feld zur Folge hat.

Kanonfragen

Ein Kanon stellt die Konzeption des Wissenswürdigen und der Wertbestände einer sozialen Formation dar. Er konstituiert sich im diskursiven Prozeß einer Deutungsgemeinschaft über ihren Bedarf an orientierenden Normen und räumt die Möglichkeit ein, die Unübersichtlichkeit der Überlieferung zu ordnen, da er ein bestimmtes, mit Autoritätsansprüchen verbundenes Segment aus dem weiten Phänomenbereich der Kultur hervorhebt (vgl. Dücker 2000). Die Frage ist, worauf ein Kanon zielt, der sich nicht auf die Interessen einer bestimmten, ideologisch oder sonstwie kulturpolitisch definierbaren Deutungsgemeinschaft zurückführen läßt.

Die von der Foundation unterstützte Nobel-Bibliothek jedenfalls, deren Bände zwei bis drei Preisträger in chronologischer Folge mit biographischen sowie werkgeschichtlichen Einführungen und abgeschlossenen literarischen Texten vorstellt, scheint vor allem nationalkulturellen Relativierungen entgegen wirken zu wollen. Vor allem verkörpert diese Bibliothek die mit den heute vertretenen Wertidealen und dem Konzept der Weltliteratur verbundene Kanonisierungspolitik der Akademie. Wenn Sture Allén (2005, 69) feststellt, »that one of the effects of the Academy's choice of laureates is its impact on the global literary canon«, so folgt daraus jedoch, daß dieser Kanon ebenfalls nur ein prätendierter, nämlich ein Akademie-Kanon sein kann, der aber – vergleicht man das entsprechende Literaturpreis-Pantheon der letzten Jahrzehnte – nicht einmal ein ästhetisches Maß von relativer Dauer zu konstruieren imstande ist. Im Interview gesteht denn auch der Ständige Sekretär, die Akademie versuche erst gar nicht, einen Kanon der Weltliteratur zu stiften, weil Kanonbildung kein steuerbarer Prozeß sei; gleichwohl aber stehe die Nobel-Bibliothek in einer definierten Beziehung zu einem immerhin potentiellen Kanon der Weltliteratur. Dieser sei als ein »Subkanon« unter anderen anzusehen, der sich wohl einer allgemeinen Kanonvorstellung als Modell anböte.

[71] Konnte ein Preisträger den Preis nicht persönlich entgegennehmen, wurde er durch Familienangehörige oder den Botschafter seines Landes bei der Verleihung in Stockholm vertreten.

Die ökonomische und administrative Basis der Konsekrationsakte

Seit 2001 erhält jeder Nobel-Laureat ein generöses Geldgeschenk im Wert von etwa 1.100.000 Euro. Grundlage ist das von Alfred Nobel hinterlassene Kapital, das die Foundation im Laufe einer wechselvollen Geschichte geschickt zu mehren wußte, so daß nach der Bilanz des Jahres 2003 von einem Kapitalwert in Höhe von mindestens 396 Millionen USD auszugehen ist. Welchen Aufwand die Stiftung sich leisten kann, zeigen die Zahlen von 2003: Die *operating expenses* betrugen in diesem Jahr 6.344.000 Euro incl. der Ausgaben für die Inszenierungen der Nobel-Woche, die nicht weniger als 710.000 Euro verschlungen haben. Eine zweifellos königliche Summe, die der sichtbare Glanz des vor allem mit symbolischen Gaben beteiligten schwedischen Königshauses immerhin Jahr für Jahr mit einer weihevollen Aura umgibt.

Alfred Nobel delegierte in seinem Testament, die Entscheidung über die jeweils weltbesten Leistungen in Wissenschaft und Kultur wie auch die Zuständigkeit für Verfahren und Organisation der Konsekrationshandlungen an verschiedene schwedische Eliteeinrichtungen der Wissenschaft. Das Testament legte fest, daß die Preisträger aus Physik und Chemie von der Königlich Schwedischen Akademie der Wissenschaften, die aus Physiologie oder Medizin vom Karolinska Institutet, und die aus dem Bereich der Literaturproduktion von der Schwedischen Akademie in Stockholm auszuwählen sind; während der Friedenspreis in Oslo von einem Komitee vergeben werden sollte, dessen Mitglieder das norwegische Parlament bestimmt. Die für den Literaturpreis zuständige Schwedische Akademie wählt – ähnlich wie die anderen beteiligten Institutionen – aus ihren Mitgliedern jeweils für drei Jahre (mehrmalige Wiederwahl möglich) ein Nobel-Komitee, das aus fünf Personen, einem Sprecher und vier Mitgliedern, besteht und für alle Aufgaben im Zusammenhang der Ermittlung der potentiellen Preisträger zuständig ist.[72]

Mit der Einbindung der Schwedischen Akademie in das Nobelpreisverfahren ist die Erwartung verbunden, daß auch die Institution der Monarchie sich an den Ehrungshandlungen beteiligt. So ergibt sich für den Nobelpreis eine Kombination aus unternehmerisch-mäzenatischer, akademischer und monarchischer Tradition. Damit privilegiert Nobels Projekt nicht nur die nationalen, also eigenkulturellen Traditionen, sondern auch den Literaturpreis selbst. »The prize in literature is in fact the internationally most noticed manifestation of Swedish culture« (Allen/Espmark 2001, Preface o.S.). Für Espmark repräsentiert der Literaturpreis ein »Stück schwedischer Kultur« (1988, 13), Engdahl erkennt darin »ein nationales Ereignis«, einen »Teil der schwedischen Nationalkultur« (Interview). Die Verleihung werde komplett im Fernsehen über-

[72] »The Comitee`s task is to prepare discussions on candidates by registering, collecting and presenting nominations; to commission various studies, and finally for each of the commitee members to issue a recommendation to the Academy in advance of the decision on a winner« (Svensén 2000, 58).

tragen und für viele Schweden sei es eine Verpflichtung, diese live-Übertragung zu sehen.

Die für den Literaturnobelpreis zuständige Schwedische Akademie ist eine alte, auf die europäische Aufklärung zurückdatierbare Einrichtung. Sie wurde am 5. April 1786 mit der Unterzeichnung der Statuten von König Gustaf III. nach dem Vorbild der Französischen Akademie Paris gegründet. Ihre bis heute als Motto gebräuchliche Devise lautet *Geist und Geschmack* (Snille och Smak). Zu den Statuten und Aufgaben (vgl. Allén 1989, Svensén 1990) gehörten in der Gründungsstunde: die Arbeit an der Reinerhaltung, der Kraft und Erhabenheit der schwedischen Sprache, die literarische Vorbildpflicht der Akademiemitglieder, die Geschmackserziehung, die Edition von Wörterbüchern und Grammatiken des Schwedischen, die Förderung des nationalen Gedächtnisses durch jährliche Herausgabe der Biographie und der Porträtmedaille eines berühmten Schweden, die Ausrichtung von Wettbewerben in Rhetorik und Poesie incl. Preisvergabe – aktuell vergibt die Akademie eine Vielzahl von Preisen – durch den König. Weiterhin räumt der König der Akademie das Recht ein, eine eigene Zeitung (*Postoch Inrikes Tidningar*) herauszugeben und zu vertreiben. Wie die Gründungsgeschichte zeigt, waren von Anfang an die von der Akademie verteilten Ehrungen an die Institution der schwedischen Monarchie gebunden. Auch hier greift die doppelte Distinktionslogik, denn die öffentlich inszenierten Ehrungen verschaffen der Monarchie ein hohes Maß an medialer Aufmerksamkeit, während die Beteiligung des Königshauses wiederum das Prestige der Nobel Foundation stärkt.

Für die Schwedische Akademie stellt die Beteiligung am Verfahren der Nobelpreisverleihung eine nicht zu überschätzende Anerkennung ihrer Arbeit dar. Eine Übertragung akademischer Ritualtraditionen auf die Praxis der Nobelpreisverleihung liegt unter anderem in der Verwendung von Urkunden und Urkundenmappen sowie von Medaillen vor, deren Vorderseite das Porträt Nobels (Akademie: des Königs) und deren Rückseite antike Motive zeigt. Die zentrale Bedeutung des – auch für die Preisträger geltenden – Arguments, durch internationales Engagement symbolisches Kapital auf nationaler Ebene zu erwerben, bestätigt Sture Allén, Ständiger Sekretär von 1986-1999, in einer aktuellen Veröffentlichung: »The decisive argument when the Academy accepted this wider responsibility a hundred years ago was that a broad international outlook is of great importance in its work on the national scene« (Allén 2005, 68).

Damit aber die Arbeit der verschiedenen Institutionen koordiniert und die Bereitstellung der Preisgelder institutionell und juristisch legitimiert ist, wurden am 29. Juli 1900 die Statuten (Erläuterungen und Regelungen zu mehreren Passagen des Testaments) der Nobelstiftung (zur Gründung vgl. Sohlman 1950, 75ff.) als administrative Rechtsgrundlage von der schwedischen Regierung ratifiziert. Die Aufgabenverteilung sieht danach folgendermaßen aus: Für die Wahl der Preisträger sind die wissenschaftlichen Institutionen zuständig, die Nobelstif-

tung für die Verwaltung der Finanzen und alle Aufgaben, die mit der Inszenierung und Durchführung der Preisverleihung sowie des Banketts verbunden sind; die Funktion der Ritualspezialisten wird von Mitarbeitern der Nobelstiftung übernommen.

Inszenierung und Performance

Vorbereitungsphase

Der erste vorbereitende Akt betrifft die Aufstellung einer Kandidatenliste. Um diese zu ermitteln (Eigenbewerbungen sind ausgeschlossen), verschicken die Nobel-Komitees der beteiligten Institutionen jeweils im Vorjahr der Preisverleihung mehrere Tausend Aufforderungen, das Komitee der Schwedischen Akademie ca. 3000 (vgl. Svensén 2000, 58) an Vorschlagsberechtigte in aller Welt, geeignete Kandidaten zu nominieren. Berechtigt dazu nach dem »Prinzip von Kompetenz und Universalität« sind folgende Personengruppen: »1. Mitglieder der Schwedischen Akademie und anderer Akademien, Institutionen und Gesellschaften, die ihr hinsichtlich der Mitgliedschaft und der Ziele gleichen; 2. Professoren für Literaturwissenschaft oder Sprachen an Hochschulen und Universitäten; 3. Nobelpreisträger für Literatur; und 4. Präsidenten von Autorenverbänden, die für die schriftstellerische Tätigkeit ihrer betreffenden Länder repräsentativ sind« (Ståhle 1989, 29ff.). Die Namen der vorgeschlagenen Kandidaten, die Gutachten und Protokolle der betreffenden Sitzungen unterliegen einer Sperrfrist von 50 Jahren (zur Aktenedition bis 1950 vgl. Svensén 2001).

Berücksichtigt werden Nominierungen, die jeweils bis zum 1. Februar eingehen. Svensén (2000, 58) gibt für den Literaturnobelpreis eine durchschnittliche Zahl von 350 Nominierungen an, wobei in der Regel dieselben Namen mehrmals auftauchen, so daß die Kandidatenliste letztlich ca. 200 Namen umfaßt. Normalerweise werden dieselben Kandidaten immer wieder in aufeinanderfolgenden Jahren vorgeschlagen.[73] Zunächst prüft das Nobel-Komitee, ob die Nominierungen von autorisierten Institutionen und Personen eingereicht wurden, erstellt die Kandidatenliste und legt sie der Akademie vor (Anfang Februar). Diese reicht sie nach Kenntnisnahme zusammen mit Kommentierungen der Kandidatenwahl an das Komitee zurück. Nun werden die Kandidaten und ihre Werke einer eingehenden Prüfung unterzogen. Zur Vorbereitungsphase gehören auch die mögliche Bestellung bezahlter externer Gutachter sowie die Anfertigung von Übersetzungen, falls ein Kandidat in einer Sprache schreibt, die den Akademiemitgliedern nicht bekannt ist und falls keine Übersetzung in einer der von den Mitgliedern in der Regel beherrschten 10 Sprachen vorliegt. Die zum Abschluß dieser Se-

[73] Gerhart Hauptmann 1902, 1906, 1912 (Nobelpreis); Carl Spitteler 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1918 (keine Preisverleihung, Nobelpreis 1919); Hermann Hesse 1931, 1938, 1944, 1946 (Nobelpreis); Thomas Mann 1924, 1928, 1929 (Nobelpreis).

quenz im April entstandene vorläufige Liste umfaßt zumeist nicht mehr als 15 Namen.

Nach einer weiteren Begutachtung dieser Liste durch die Akademie legt das Komitee auf der Basis des neuen Ergebnisses Ende Mai ein Kandidatenregister mit fünf Namen vor. Adressat sind wiederum die Mitglieder Akademie, die zwar zu Veränderungen (Erweiterung, Streichung von Namen, Favorisierung einer Aufteilung auf zwei Preisträger) berechtigt sind, aber selten Einwände machen. Die Aufteilung eines Preises auf zwei oder maximal drei Personen, die für wissenschaftliche Preise eher die Regel ist, weil hier zumeist mehrere Wissenschaftler an einer Entdeckung beteiligt sind, stellt für den Literaturnobelpreis die Ausnahme dar und ist bisher nur viermal praktiziert worden.[74]

Während der Sitzungspause im Sommer machen sich die Mitglieder der Akademie mit den (neu erschienenen) Werken der fünf Kandidaten vertraut, die Mitglieder des Komitees bereiten ihre persönlichen Empfehlungen für die erste Sitzung nach der Sommerpause vor. Normalerweise wird der Literaturnobelpreisträger in der vierten Sitzung nach der Sommerpause bekanntgegeben; im Fall von Günter Grass fand die Bekanntgabe schon nach zwei Sitzungen am 30. September 1999 statt, was als Zeichen besonderer Einigkeit gilt.

Am ersten Donnerstag nach der Sommerpause plädiert das Komitee für einen bestimmten Kandidaten; am zweiten Donnerstag geben die übrigen Akademiemitglieder ihr Urteil ab, es kommt zu einer Diskussion über den Vorschlag des Komitees und zu möglichen Gegenvorschlägen. Am dritten Donnerstag wird eine geheime Probeabstimmung durchgeführt. Am vierten Donnerstag vormittags kommt es zur endgültigen Abstimmung unter allen anwesenden Akademiemitgliedern. Pünktlich um 13 Uhr verkündet der Ständige Sekretär die Entscheidung über die Erwählung des bzw. der GewinnerIn vor der Presse und damit vor der Weltöffentlichkeit. Allerdings fragt er zuvor bei den Erwählten an, ob sie den Preis auch annehmen werden, was die Bekanntgabe verzögern kann. Mit der Bekanntgabe verändert sich gleichsam schlagartig die bisherige Lebenssituation des oder der Erwählten. Da diese erst nach der Verleihung den Titel »Nobelpreisträger« tragen dürfen, befinden sie sich bis zum 10. Dezember in einer Zwischen– bzw. Übergangsphase.

Verkündigung

Seit 1997 findet die Bekanntgabe, an die sich eine Pressekonferenz anschließt, im Großen Saal der Schwedischen Akademie statt. Dort haben sich um diese Zeit, möglichst in der Nähe der Tür zum Büro des Ständigen Sekretärs, Medienvertreter und andere Interessierte versammelt.

---

[74] 1904: José Echegaray (Spanien)/Frédéric Mistral (Frankreich); 1917: Karl Gjellerup/Henrik Pontoppidan (beide Dänemark); 1966: Samuel Agnon (Israel)/Nelly Sachs (Schweden, Jüdin deutscher Herkunft); 1974: Eyvind Johnson/Harry Martinson (beide Schweden).

Der Beginn der ritualisierten Bekanntgabe wird durch den im Saal gut vernehmbaren Schlag ›ein Uhr‹ der im Büro stehenden Pendeluhr[75] markiert. Daraufhin öffnet der Ständige Sekretär den rechten Flügel der Tür zwischen seinem Büro und dem Großen Saal, betritt den Saal, schließt die Tür und informiert die Weltöffentlichkeit, z. Zt. vertreten durch sieben internationale Fernsehanstalten und eine große Zahl von Journalisten, über den aktuellen Preisträger. Gewöhnlich wird die Bekanntgabe von der Gruppe der Wartenden mit dem dreimal wiederholten Ruf ›endlich‹ beantwortet, eine Reaktion, die z.B. bei der Wahl Jelineks (2004) ausblieb.[76] Der polyglotte Ständige Sekretär antwortet dann auf die Fragen der Anwesenden und ist meist auch zu einem anschließenden Exklusivinterview in seinem Amtszimmer bereit.

Bis 1996 fand die Bekanntgabe im Vorzimmer des Ständigen Sekretärs statt, in dem aber die zunehmende Zahl der Medienvertreter nicht angemessen untergebracht werden konnte, eine Veränderung wurde schon seit 1980 diskutiert. Eine weitere Ausprägung medienbedingter Veränderungen erscheint nicht ausgeschlossen, da sich ständig weitere Fernsehanstalten anmelden.[77] Es zeigt sich demnach, daß der mediale Erfolg des Verkündigungsrituals weitere Veränderungen zur Folge haben wird.

Hauptphase: Nobel-Woche und Verlauf der Verleihungszeremonie

Die Preisverleihung, die stets am 10. Dezember, dem Todestag Alfred Nobels stattfindet, markiert den Höhepunkt der sog. Nobel-Woche vom 6. bis 13. Dezember. Vor ihrer Ankunft in Stockholm können die PreisträgerInnen Wünsche hinsichtlich der Programmgestaltung dieser Woche äußern.[78] Während ihres Aufenthalts wohnen sie im Grand Hotel, wo vor der Erbauung des Rathauses das Nobel-Bankett stattfand, und haben jeweils eine Limousine mit Chauffeur zur individuellen Verfügung (z.B. für den Transfer vom Konzerthaus zum Rathaus am Tag der Preisverleihung); außerdem begleitet sie ein persönlicher, vom Außenministerium bestellter Attaché.

Die Veranstaltungen der Nobel-Woche beginnen unmittelbar nach der Ankunft der designierten Preisträger mit einer Pressekonferenz am Flughafen Arlanda. Traditionell am 7. Dezember – spätestens aber

---

[75] Diese reich verzierte Uhr ist ein Geschenk des Akademiegründers Gustaf III., um die Nähe zwischen Hof und Akademie für alle Zeiten zu dokumentieren. Ein gleiches Exemplar wurde für den Hof angefertigt.

[76] »Das Stockholmer Nobelpreiskomitee sorgte gestern für eine faustdicke Überraschung. Zwar war im Vorfeld schon gemutmasst worden, daß in diesem Jahr die Wahl auf eine Frau fallen könnte, aber die Österreicherin Elfriede Jelinek hatte niemand auf der Rechnung« (Aargauer Zeitung 08.10.2004).

[77] Für die Information über die Dynamik des Bekanntgabemodus danken wir Herrn Dr. Odd Zschiedrich von der Schwedischen Akademie.

[78] Für Informationen über Details der Nobel-Woche danken wir Herrn Prof. Dr. Bert Sakmann, Nobelpreisträger für Medizin 1991, vom Max-Planck-Institut für medizinische Forschung in Heidelberg.

sechs Monate nach der Preisverleihung – sind die Laureaten verpflichtet, in ihrer Muttersprache eine öffentliche Nobel-Vorlesung im Großen Saal der Akademie zu halten. Woran der Einfluß der akademischen Ritualisierung abzulesen ist, der sich in weiteren Vorträgen und Vorlesungen an zahlreichen schwedischen Universitäten und Schulen fortsetzt, ein vielseitiges Instrument der Legitimierung, der Bekanntmachung, der Werbung und – nicht zuletzt – der Autoritätssteigerung. An die Vorlesung schließt sich ein nicht-öffentliches Abendessen im akademieeigenen Haus Bergsgården im Stadtteil Kvarn Holmen/Djurgården an. Am Nachmittag des 9. Dezember bietet ein Treffen aller Designierten im Großen Saal der Akademie Gelegenheit zum gegenseitigen Kennenlernen des neuen Preisträgerjahrgangs. Im übrigen ist die Programmgestaltung auf die Fachrichtung der jeweiligen Preisträger ausgerichtet.

Zumeist am 10. Dezember vormittags erhalten die Preisträger eine Einführung mit praktischer Übung (Rollenspiel) in das angemessene Verhalten während der Performance. Am Nachmittag des 10. Dezembers findet die Preisverleihung im Stockholmer Konzerthaus[79] (mit ca. 1600 Plätzen) am Neumarkt (Hörtorget) im Zentrum Stockholms statt. Für die Inszenierung ist ein aufwendiger Umbau von Bühnen– und Zuschauerraum erforderlich. Das Ergebnis ist eine Kombination aus sakralen und nationalen (Empore mit Orgel, Orchester, schwedischen Flaggen) sowie antiken Architekturmustern (Amphitheater, Bühnenzugänge auf jeder Seite von hinten), vermischt mit Elementen des monarchischen Traditionalismus.

Die Teilnehmer sitzen auf theaterüblichen Sesseln im Parkett (in den ersten Reihen Angehörige der Königsfamilie, politische Repräsentanten, Begleiter der Nobelpreisträger) und auf den dreistöckigen, von Säulen getragenen Balkonen seitwärts und hinten. Bühne und Zuschauerraum sind durch Blumenschmuck (Lilien, Gerbera, Chrysanthemen, Anthurien) hervorgehoben, der traditionell von der italienischen Stadt San Remo gestiftet wird, wo Alfred Nobel sich gern aufhielt und wo er auch starb. In der Arena befinden sich zwei Tribünen, die durch einen Mittelgang voneinander getrennt sind. Aus der Zuschauerperspektive gesehen sitzen auf der linken Tribüne auf blau bezogenen Stühlen die Mitglieder der beteiligten schwedischen Institutionen, frühere Preisträger sowie Ehrengäste. Vor dieser Tribüne sitzen die designierten Nobelpreisträger auf roten Polsterstühlen, deren Zahl je nach Aufteilung der Preise von Jahr zu Jahr variiert. Vor der rechten Tribüne am Rand der Arena werden Mitglieder der königlichen Familie auf thronartigen (breiten, hohen) goldgerahmten Sesseln Platz nehmen. Dahinter sitzen in der Reihenfolge ihres Auftretens die Laudatoren. Die unterschiedliche Gestaltung der

[79] Bis 1926 fanden die Verleihungen in der Musikakademie statt. Die 90. Verleihungszeremonie im Jahr 1991 fand in einem Sportstadion mit 16000 Plätzen, der Globe Arena Stockholm, statt, die für diesen Zweck zu einer Festhalle umgewandelt wurde.

Sessel (Farbe, Höhe, Verzierung) markiert unterschiedliche soziale Zuordnungen.

Weiterhin gehört zu den für die Durchführung der Zeremonie notwendigen Ritualobjekten ein Holzpult mit Lampe, Mikrofon, Wasserglas, Ablageplatte, verziert mit Lorbeergerank[80] und einer Porträtmedaille Nobels, an dem die vorgeschriebenen Reden (Einführung und Laudationes) gehalten werden und das auf der Bühne in der Nähe der Sitzreihe der Königsfamilie aufgestellt ist. Am rechten Bühnenrand liegen auf einem mit einer roten Tischdecke überzogenen Tisch wie auf einem Altar die ›heiligen‹ Preisträgerinsignien (Medaillen und Urkunden) bereit, die von einem ›Ritualhelfer‹ bewacht werden, der weiße Handschuhe trägt, damit die ›heiligen‹ Gegenstände bei Berührung ihre Reinheit behalten, damit sie nicht ›entweiht‹ werden. Studentische Ordnungskräfte, Journalisten, Kameraleute finden sich überall im Raum verteilt.

Die Kleidung der Teilnehmerinnen (Kostüm, Abendkleid, farblich unterschiedlich) und Teilnehmer (schwarzer Frack, weißes Hemd, weiße Weste und Fliege, weißes Tuch in Brusttasche, schwarze Lackschuhe) ist relativ einheitlich, was den Eindruck einer homogenen Festgemeinde hervorruft. Die Mitglieder der Königsfamilie tragen in der Regel zusätzlich Schärpen, diversen Schmuck, die Königin eine Krone, König und Prinz haben Orden angelegt.

Symbolisches Zentrum der Konsekrationshandlung ist der auf dunkelblauem Bodenbelag eingezeichnete ›magische‹ Kreis mit der Initiale N, dem Logo der Nobel Foundation, in dessen Fortsetzung, eine Sichtachse für die Zuschauer und zugleich den Abschluß des Mittelganges zwischen den Tribünen bildend, sich die mit Blumen geschmückte Ikone des Stifters als plastische Bronzevollbüste befindet. Selbstverständlich werden beide Stationen der Sichtachse, der Kreis im Zentrum der Szene und die Büste, durch besondere Lichtgestaltung hervorgehoben. Indem so Alfred Nobel als Stifterfigur und Namenspatron in effigie dauernd – gleichsam als »postuliertes Wesen« (Platvoet 2003, 175) – anwesend ist, übernimmt die institutionell legitimierte Konsekrationshandlung zugleich die Funktion eines Gedenkrituals. Alles, was während der Performance ausgeführt wird, vergegenwärtigt die Programmatik Nobels und geschieht sichtbar in seinem Namen. Das kommemorative Moment ist dauernd präsent in Gestalt diverser Relieftafeln des Stifters, die an allen Handlungsorten angebracht sind, und durch sein den Broschüren aufgeprägtes goldfarbenes Medaillenporträt in Reliefdruck auf weißem Grund.

Der kommemorierenden Omnipräsenz der Stifterfigur entspricht, daß die Preise in der von ihr testamentarisch festgelegten Reihenfolge vergeben werden: Physik, Chemie, Physiologie oder Medizin, Literatur und –

[80] Der Lorbeer (laurea) als Pflanze Apolls (Ovid, Met. 1. Buch, 452-567) spielt im Ritual der Dichterkrönung (poeta laureatus) eine wichtige Rolle. Vgl. Ritter-Santini 1972 zu literarischen und künstlerischen Gestaltungen des Mythos, Schirrmeister 2003 zur Dichterkrönung.

als Novum seit 1969 durch Stiftung der Schwedischen Reichsbank hinzugekommen – Wirtschaftswissenschaften. Aus historischen Gründen findet die Verleihung des Friedenspreises (ebenfalls am 10. Dezember) in Oslo statt. Das sklavische Festhalten an der testamentarischen Verfügung entspricht einer Tradition der Ahnenverehrung, die angesichts der großen Veränderungen in der fächerspezifischen Systematik der Wissenschaften anachronistische Züge trägt.

Am 11. Dezember empfangen die LaureatInnen im Haus der Nobel Foundation ihren Preisscheck aus der Hand des Stiftungsvorsitzenden. Traditionell an diesem Tag richten der König und die Königin ein Essen für die Preisträger in den Staatsgemächern im ersten Obergeschoß des Schlosses aus. Am 12. 12. findet ein Studentenball statt, an dem die Nobelpreisträger teilnehmen können, am Morgen des 13., des Lucia-Tages, werden sie von Lucia, der Heiligen und Hüterin des Lichts, und ihren Begleiterinnen durch Gesang geweckt (schwedische Folklore). In den Tagen nach der Preisverleihung treten sie ihre Vortragsreisen durch Schweden an, wozu sie übrigens in fünfjährigem Turnus immer wieder eingeladen werden, als wolle man sich davon überzeugen, daß der Nobelpreis sie nicht aus dem Konzept gebracht hat.

Daß die höfischen Komponenten der Zeremonie selbst weit über den Ritus der königlichen Gratulation nebst Überreichung der Preisinsignien hinausgeht, hat der Blick auf das gesamte Veranstaltungsprogramm gezeigt. Dazu gehören außerdem, neben der Verleihung und dem anschließenden Bankett, der königliche Empfang der Preisträger kurz vor der Verleihung in der Prinzengalerie und das Essen am Tag danach. Die Kleiderordnung schreibt *white tie* vor, die Einladung trägt das königliche Wappen in Goldprägung und ist als Ausweis mitzubringen. Weiterhin befindet sich das Bild der Urkundenüberreichung als offizielles Foto im Internet und ziert meist auch die Umschläge einschlägiger Veröffentlichungen. Zum Beispiel ist auf dem Umschlag der deutschen Ausgabe von Espmarks Untersuchung über den Literaturnobelpreis das Foto der Übergabe des Preises an Heinrich Böll wiedergegeben. Der Souvenirladen im Königlichen Schloß hält Fotos von Nobelpreisverleihungen als Postkarten bereit, das Nobel-Museum in der Alten Börse bietet ein üppiges Angebot an Historica und Devotionalia an.

Der eigentliche Verleihungsakt beginnt um 16.30 Uhr. Bevor die Akteure auf der Bühne erscheinen, haben alle anderen Teilnehmer ihre Plätze schon eingenommen. Der Einzug der Akteure über den rechten Bühnenzugang wird von einem Ritualhelfer angeführt, der in der Nähe des ›Altars‹ stehen bleibt. Nach ihm betreten der König, die Königin, die anderen Mitglieder der Königsfamilie die Szene, ihnen folgen die Repräsentanten der beteiligten Institutionen. Zu Ehren der königlichen Familie erheben sich alle Anwesenden, auch das Orchester. Der Ritualhelfer geht auf dem gleichen Weg zurück und schließt die Tür. Noch vor ihren Sitzen stehend singen alle außer dem König die Königshymne (Kungssången), deren Beginn ein feierlicher Trommelwirbel markiert. Danach führt der König eine angedeutete Kopfbewegung (Verneigung

als Ausdruck des Dankes) aus, daraufhin nehmen er, seine Familie, die Personen in der Arena, schließlich alle Anwesenden Platz. Unter Begleitung einer von der Regie in Auftrag gegebenen Einzugsmusik schreiten die designierten Nobelpreisträger von links und die Laudatoren von rechts, geleitet von zwei Studentinnen, herein, während alle anderen als Zeichen der Ehrerbietung aufstehen. Die Eintretenden erweisen dem Stifter ihre Reverenz, indem sie nach dem Vorbild der antiken ›pompa‹ an seiner Büste vorbeiziehen, um dann ihre Plätze einzunehmen; die Studentinnen verlassen die Szene auf dem Weg, auf dem sie sie betreten haben. Durch ein Kopfnicken gibt der König das Signal, daß sich nun alle setzen können.

Nach der Einzugsmusik (ohne Applaus) hält der Vorsitzende der Nobelstiftung am Pult die Begrüßungsrede in englischer Sprache. Darauf folgt ein kurzes musikalisches Intermezzo (+Applaus). Noch während applaudiert wird, begibt sich der Laudator für Physik zum Pult und trägt die erste Laudatio vor. Üblicherweise dient diese epideiktische Redegattung, die ihre eigene, durchaus rituell wirksame Formelhaftigkeit besitzt, der Präsentation von Person und Werk und begründet, verständlich auch für Laien, Auszeichnung und Ehrung. Die Laudationes werden auf Schwedisch gehalten, eine Zusammenfassung folgt in englischer Sprache (mondäner Aspekt).

In mehrfacher Weise ist die Kernhandlung, die sich aus Gratulation und Urkundengabe zusammensetzt, rituell strukturiert. Schließt sie doch eine Reihe formelhaft-repetitiver »kleiner Pietäten« (Goffman) und mit dem Imagewandel auch ein Moment »sozialer Magie« (Bourdieu) ein. Die Sequenz hat folgende Struktur:

Ankündigung des performativen Akts durch den Laudator in stereotyper Formulierung bei jeder Preisverleihung: »On behalf of the Nobel Assembly at Karolinske Institute [Medizin], / of the Royal Swedish Academy of Sciences [Physik, Chemie, Ökonomie], / of the Royal Swedish Academy [Literatur] I wish to convey to you our warmest congratulations and ask you to step forward to receive the Nobel Prize from the hands of His Majesty the King«. Für den Literaturnobelpreisträger von 2002, Imre Kertész, hieß es in deutscher Sprache, daß »die Schwedische Akademie Ihnen herzlich gratulieren [möchte], wenn ich Sie jetzt auffordere, den Nobelpreis für Literatur aus der Hand seiner Majestät des Königs entgegenzunehmen«.

▼

Synchrone Bewegung des designierten Preisträgers und des Königs zum Kreis in der Mitte der Arena, parallel dazu geht der Ritualhelfer mit den Insignien zum König;

▼

gemeinsame Überschreitung der ›Schwelle‹ des markierten Kreises von entgegengesetzten Seiten, der nur betreten wird, um die Konsekration des Preisträgers zu vollziehen;

▼

Handschlag (Körperkontakt als Element des Gabentauschs) zwischen Preisträger und König (Gleichheits– und Vertragssymbol), während Fanfaren erklingen;

▼

Überreichung und Annahme der Preisinsignien (als künstlerisches Unikat gestaltete Urkunde), König und Preisträger halten für wenige Sekunden gemeinsam die Urkundenmappe;

▼

Verbeugung des Preisträgers vor dem König und Verlassen des Kreises;

▼

anschließend außerhalb des Kreises ein– oder zweimalige Verbeugung des Preisträgers vor jedem Publikumsblock;

▼

Nach dem letzten Gratulations– und Gabe-Akt (für Wirtschaftswissenschaften) bleiben alle Beteiligten stehen und singen die schwedische Nationalhymne (»Du gamla, du fria«).

▼

Es folgt der Auszugsmarsch,[81] den das Orchester auf ein Zeichen des Königs zu spielen beginnt. König, Königin und Familie sowie die Repräsentanten der Institution verlassen währenddessen die Szene, Akademie– und Komiteemitglieder beglückwünschen die Preisträger, andere Gäste laufen in die Arena, um zu gratulieren und Fotos zu machen. Indem die Öffentlichkeit als Zeugengemeinschaft das vollzogene Geschehen auf diese Weise bestätigt, die designierten Preisträger als Nobelpreisträger wieder aufnimmt und aus ihrer Zwischenposition befreit, löst sich die rituelle Ordnung auf.

Die einzelnen Gratulationsakte sind übrigens durch musikalische Intermezzi, die oft im Auftrag der Nobel Foundation für diesen Zweck komponiert werden, voneinander abgehoben. Eine besondere Symbolfunktion erfüllen allerdings die chorischen Teile. Denn Königs– und Nationalhymne bilden, dramaturgisch gesehen, die ein– und zugleich ausschließenden ›Klammern‹ der Handlung; unter rituellem Gesichtspunkt markiert ihr Vollzug – ähnlich dem Introitus und dem Schlußchor der Messe – Anfang und Ende einer liturgischen Feier. Die gesamte Inszenierung instituiert auf feierliche Weise eine Grenze zwischen den Geehrten (zugehörig) und den Anderen (nicht zugehörig) und erteilt zugleich den Laureaten die Berechtigung, fakultativ einen weltweit anerkannten Titel führen zu dürfen. Dieser Titel – »Nobelpreisträger« – wird in der Regel dem Namen auf Visitenkarten, in Medienberichten usw. hinzugefügt; ja er ersetzt mitunter den Eigennamen und liest sich – nomen est omen – ohnehin wie ein Adelsprädikat.

[81] Hugo Alfvén: The Queen of Sheba's Festivity March, aus: The Prodigal Son.

Anschließende Lustbarkeiten

Nach der Konsekrationsfeier werden alle Teilnehmer quer durch die aus diesem Anlaß gesperrte und illuminierte Stadt vom Konzert– und Schauspielhaus zum Rathaus transportiert. So führt der Weg zwar vom kulturellen zum administrativ-politischen Zentrum des öffentlichen Stadtlebens, doch das Ziel von Feiernden und Gefeierten ist vor allem der saturnalische Genuß. Denn nun findet im Blauen Saal des Rathauses (erbaut 1911-1923) ein rituelles Mahl, das Nobel-Bankett, mit anschließendem Tanzvergnügen statt, ein in der Öffentlichkeit vielbeachtetes Ereignis, an dem ca. 1300 Personen auf Einladung teilnehmen können.[82]

Die Tischdekoration im Blauen Saal besteht nicht nur aus aufwendigen Blumengestecken, die wiederum aus San Remo kommen, sondern auch aus fünf, an den Plätzen der Laureaten aufgestellten Kristallobelisken, deren jeder für einen der Preise steht. Es sind die verkleinerten Repliken der während des Verleihung im Konzerthaus errichteten Monumente, die zur kulturellen Vorstellungswelt der Gründungszeit um 1900 gehören. Obelisken sind Symbole überzeitlicher Dauer, die in vielen – imperialen, freimaurerischen, mystischen – Kontexten vorkommen und eine hermetische Verbindung zwischen Menschen– und Götterwelt andeuten. Diesen steinernen bzw. kristallinen Symbolen einer ins Monumentale verliebten Idee der Ewigkeit im Kontext der Nobelpreisfeiern wiederzubegegnen, ist im Grunde nicht überraschend. Zeigt doch der ausgeprägte Personenkult um den Stifter, daß es um mehr geht als die Auszeichnung humanitären Nutzens, nämlich auch um Prestige und Ehre jener Nation, in die der Stifterheilige hineingeboren wurde. Und natürlich ist während des Banketts dieser ›Heilige‹ dauernd abwesend anwesend, in effigie der Bronzereliefs, in dem ersten Champagner-Toast des Königs, den dieser dem Gedächtnis des Stifters widmet, und in den eigens von preisgekrönten schwedischen Designern entworfenen Schüsseln, Tellern, Tassen, Gläsern, Löffelchen, Messern, Gabeln etc., die – als wäre man bei Krösus zu Gast – das goldene Medaillenporträt des Stifters zur Schau stellen.

Im übrigen liegt dem Bankett ein besonders spektakuläres Inszenierungskonzept zugrunde. Dieses sieht nicht nur unterhaltsame (szenische und/oder musikalische) Zwischenspiele vor, es gibt auch den Laureaten Gelegenheit, in Form kurzer Ansprachen ihrer Dankbarkeit Aus-

[82] Zur Aufrechterhaltung der rituell sich forterbenden ›Nobelkultur‹ gehört auf gastronomischer Ebene das Angebot der dem Rathaus angeschlossenen Stadshus Källaren, das komplette Menü eines Nobel-Banketts aus jedem beliebigen Jahr seit Beginn im Jahr 1901 auf Bestellung nachzukochen.

druck zu verleihen und in geistreicher Form ihre Rolle im Zentrum des feudalen Ereignisses zu kommentieren.

IV

Literaturtheoretischer Ausblick

Daß die öffentliche Konsekration eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin auch polarisieren und latente Konfliktkonstellationen aktualisieren kann, läßt sich immer wieder anhand der in den Medien geführten Auseinandersetzungen über die Position im literarischen/politischen Feld und damit zugleich über die Preiswürdigkeit der Prämierten beobachten. In 99 von hundert Fällen erregt das aber nur jene den Produzenten hochwillkommene Aufmerksamkeit, die den Bücherverkauf ankurbelt. Aus Protest gegen die Nobelpreisverleihung an Heinrich Böll trat z. B. der Präsident des österreichischen PEN-Clubs, Alexander Lernet-Holenia, von seinem Amt zurück – eine politisch motivierte Überreaktion. Hierzulande bekannt wurden in diesem Zusammenhang vor allem die ideologischen Fehden zwischen Grass und Schirrmacher sowie zwischen Grass und Reich-Ranicki.[83]

Es sind die öffentlichkeits– und medienbezogenen Inszenierungen, die den großen Literaturpreisverleihungen eine derartige Resonanz verschaffen und zugleich damit die Person des Autors/der Autorin zum Objekt öffentlicher Neugier und der Streitkultur, ihre Bücher aber zu temporären Bestsellern machen. Nach Bekanntgabe der Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek war diese »mit gleich drei Büchern in der Liste der zehn meistverkauften Bücher des Online-Buchhändlers Amazon vertreten« (Schweizer. Depeschenagentur 08.10.2004).[84] Die Fragen lauten dann nicht: ›Zeigt das prämierte Buch oder Werk eine über jeden Streit erhabene Qualität? sollte es in den unverzichtbaren Kanon aufgenommen werden?‹ sondern: ›Wo kommt der Autor/die Autorin her? wo steht er/sie ideologisch, moralisch, politisch? wie sieht er/sie aus? Repräsentiert er/sie das, was wir für kulturell wertvoll halten und daher bewahren wollen?‹ Die Medien beantworten solche Fragen mit einer Fülle von Bildern und Texten und fügen den konventionellen Ritualisierungen mäzenatischer Art jene Ritualisierungen hinzu, die zur medialen »Ökonomie der Aufmerksamkeit« (Franck 1998) gehören. Die banale These lautet, es sei vorteilhaft für die eigene Positionierung im soziokulturellen Feld, die Aufmerksamkeit eines großen Publikums zu erringen. Angesichts einer Fülle öffentlicher Unterhaltungsangebote, Sinnge-

[83] FAZ v. 9.10.1999. Vgl. auch die bei Jürgs 2002, 421ff. und Moser 2000, 185ff. zitierten kritischen und zustimmenden Bewertungen.

[84] Am 10.10.2004 heißt es in Die Neue Vorarlberger Tageszeitung:»4 Jelinek Texte unter Top 10 von amazon: 1. Die Klavierspielerin 4. Lust 6. Gier 7. Die Liebhaberinnen.« »Jelinek hat ihren Marktwert gesteigert« (Neue Vorarlberger Tageszeitung 12.10.2004).

bungsofferten, Infotainments jedweder Art hat die vom interessierten Publikum aufzubietende Aufmerksamkeit sich auf immer mehr Gegenstände zu verteilen. Die Folge ist: Zerstreuung hat Konjunktur, Aufmerksamkeit wird zum knappen Gut. Um diese dennoch immer wieder zu erregen, sind daher besondere Strategien zu entwickeln. Auf die Frage, ob die Ablehnung der FPÖ oder die scheinbare Zustimmung der ÖVP ihr lieber sei, antwortete die Nobelpreisträgerin des Jahres 2004, Elfriede Jelinek: »Auf Rituale kann ich verzichten, auf die positiven wie die negativen. Aber was mich wirklich rührt, ist die echte Freude, die ich bei vielen Kolleginnen und Kollegen spüre, sogar bei 'Amtspersonen'« (Falter/Wien 15.10. 2004). Die einen wollen Aufmerksamkeit um jeden Preis, die anderen sie nur denen widmen, die sie in ihren Augen verdienen. Am Ende jedoch ist der Unterschied unerheblich, da allein Frequenz und Machart der Medienauftritte zählen.

Natürlich, größter medialer Aufmerksamkeit kann sich sicher sein, wer die Exklusivität, die Bekanntschaft des Königs, das Renommee früherer Preisträger, das weltweite Echo, die mit Pomp & Circumstance aufwartende Gesamtinszenierung, nicht zuletzt die hohe Dotation eines Nobelpreises auf sich vereinigt und sein Konterfei auf von der schwedischen Post gestempelten Briefumschlägen und Postkarten wiederfindet.[85] So kann jeder Preisträger nicht nur mit weltweiter Aufmerksamkeit rechnen, sondern auch damit, daß mit seiner Teilnahme am Ritual als wertexpliziter Handlung die institutionelle Wertorientierung ein Stück weit auf ihn übertragen wird (Inkorporation), so daß er noch lange Zeit nach der Konsekration als ein Produkt der preisverleihenden Institution wahrgenommen wird.

Weil letztlich die Präsentation im Ritual konstitutiv für die Generierung von Aufmerksamkeit als einer bestimmten Wahrnehmungsform ist, schließt das aber nicht aus, daß die Preisträger wieder in Vergessenheit geraten können, zumal die Prämierung weniger etwas über die wirkliche Qualität der Werke und Leistungen als über deren Konsensfähigkeit mit den von den preisstiftenden Institutionen vertretenen Werten aussagt. Fehlt die Approbation durch die Experten, verschafft die Konsekration nur einen Platz in der Geschichte der Institution und in ihrem relativen Preiskanon. Damit Preisträger ausgewählt werden, die längst arriviert und insofern auch approbiert sind, ist für die Institution die Anpassung ihrer Wertideale in bezug auf die jeweilige ästhetische Gemengelage daher unerläßlich. Bedeutsam für Literaturgeschichte und –theorie (was gilt als Literatur, als Dichtkunst?) wird der Komplex der Operationalisierung des im Ritus sichtbar gemachten Wertes aber erst als Parameter der Preisentscheidung.

Gängige Literaturgeschichten machen wenig Aufhebens von den hier angedeuteten Zusammenhängen. Sie leiden in diesem Punkt unter einem Aufmerksamkeitsdefizit, das aufzuheben sich lohnt. Denn jede

[85] Seit 1961 produziert die staatliche Post Schwedens Jahr für Jahr Briefmarkensets mit den Porträts der jeweiligen NobelpreisträgerInnen.

Prämierung führt zur Positionsveränderung der Prämierten im literarischen Feld, und diese wiederum zu einer Veränderung der das Kräftefeld konstituierenden Relationen und Hierarchien: Neue Konkurrenzen bzw. Rivalitäten entstehen und neue Möglichkeitsspielräume öffnen sich. Die Literaturkritik reflektiert diesen Wandel, bestätigt aber oft genug jene Dialektik der Distinktion, die einem Werk zwar größere Aufmerksamkeit verschafft, zugleich aber seinen – sei es avantgardistischen, sei es oppositionellen – Wert zu neutralisieren droht.

Manche Autorinnen und Autoren reagieren auf diese Dialektik, indem sie die in die Inszenierungen und Rahmenhandlungen eingeplante Möglichkeit zur öffentlichen Rede nutzen, um ihre Produktionen zu rechtfertigen oder direkte literaturprogrammatische Statements abzugeben. Auf diese Weise entstehen Reihen von Autorpoetiken, die sich – die inzwischen leider eingestellte reclam-Bibliothek der Büchnerpreisreden ist dafür ein schöner Beleg – eignen, die historischen Verwerfungen im Selbst– und Literaturverständnis unterschiedlichster Autorenjahrgänge nachzuzeichnen.[86]

Eines ist sicher: ›der‹ Autor (Autorinnen inclusive) ist – wie von den Poststrukturalisten behauptet – niemals völlig aus dem öffentlichen Bewußtsein verschwunden. Mag das konventionelle Autor-Werk-Modell auch ausgedient haben; und mag der mit der poststrukturalistischen These einhergehende literaturtheoretische Perspektivenwechsel den Blick auf die Textprozesse grundlegend verändert haben. An der außerordentlichen Konjunktur von Literaturpreisgründungen läßt sich dennoch ablesen, daß sich die literarische Öffentlichkeit nach wie vor und in steigendem Maß für das soziokulturelle Konstrukt des Autor-Image interessiert.

Der von den Medien verstärkte Inszenierungsdruck auf die kulturelle Produktion schließt die literarische Welt nicht aus. Längst hat die Kulturindustrie den Büchern neue, farbenfrohe und modisch wechselnde Kleider angepaßt, warum soll sie nicht auch etwas für die physiognomische Omnipräsenz ihrer Urheber in den Medien tun? Daß jede mehr oder weniger aufwendig inszenierte Literaturpreisverleihung, geht sie nur auf eine angesehene Stiftungsinstitution zurück, die Wahrnehmungsprägnanz des lesenden Publikums verändert, ist eine Vermutung, deren Überprüfung auf weitere, vor allem auf empirische Studien angewiesen ist.

---

[86] Die elektronisch hervorragend organisierte Nobel Foundation präsentiert die Vorlesungen der prämierten AutorInnen nebst umfangreichem Dokumentations- und Bildmaterial im Internet (www.nobel.se).

Bibliographie

(a) Unveröffentlichte Texte

Heinze, M. u. Vaihinger, H.: Vorschlag Nr. 16 zum Nobelpreis für Literatur 1908 (34-38): Elisabeth Förster-Nietzsche. 21. u. 25.1.1908. Archiv der Schwedischen Akademie, Stockholm.

Protokoll des [in deutscher Sprache geführten] Gesprächs von Burckhard Dücker und Dietrich Harth mit dem Ständigen Sekretär der Schwedischen Akademie, Dr. Horace Engdahl, am 19. November 2003 in der Schwedischen Akademie Stockholm.

Undatiertes maschinenschriftliches Manuskript, Hessisches Staatsarchiv ST 24 Nr. 4/530 3/1.

Verhandlungen des Landtags des Volksstaats Hessen im Jahre 1921/24, Zweiter Landtag, Protokolle 1.Bd. Nr. 1-40. Darmstadt 1923, 595-623, Hessisches Staatsarchiv AD 332/5-2-P2.

(b) Untersuchungen und Berichte

Ahearn, L. M.: Language and Agency. In: Annual Review of Anthropology 30 (2001), 109-134 (www.AnnualReviews.org).

Allén, S. (Hg.): Stadgar för Svenska Akademien. Svenska Akademien. Stockholm 1989.

Allén, S./K. Espmark: The Nobel Prize in Literatur. Swedish Academy. Stockholm 2001.

Allén, S.: In the spirit of cultural communication with reflections on the Nobel Prize for literature. In: European Review, Jg. 13, H. 1 (2005), 67-72.

Assmann, M. u. H. Heckmann (Hg.): Zwischen Kritik und Zuversicht. 50 Jahre Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Göttingen 1999.

Baecker, D.: Wozu Kultur? Berlin 2000.

Barolsky, P.: Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives. Pennsylvania 1992.

Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Mantéia 5 (1968), 12-17.

Barthes, R.: Le Degré zéro de l'écriture. Paris 1953.

Beck, U., A. Giddens, S. Lash: Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt a. M. 1996.

Bellonci, M.: Il Premio Strega. Milano 1987 [1969].

Belting. H.: Das unsichtbare Meisterwerk. München 1998.

Bhaba, Homi K.: DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: Bhaba (Hg.): Nation and Narration. London/New York 1990, 291-322.

Bourdieu, P.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. B. Schwibs u. A. Russer, Frankfurt a. M. 2001.

Bourdieu, P.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Übers. v. H. Beister, Frankfurt a. M. 1998.

Bourdieu, P.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Übers. v. W. Fietkau, Frankfurt a. M. 1974.

Bourdieu, P.: Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien 1990.

Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Stuttgart 1972.

Büchner-Preis-Reden 1972-1983. Stuttgart 1984.

Büchner-Preis-Reden 1984-1994. Stuttgart 1995.
Burke, S.: The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida. Edinburgh 1992.
Chiellino, C.: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Stuttgart 2000.
Coetzee, J. M.: Elizabeth Costello. Eight Lessons. London 2003.
Conti, A.: Der Weg des Künstlers. Berlin 1998 [1979]
Deleuze, G.: Foucault. Paris 1986.
Der Georg-Büchner-Preis 1951-1987. Eine Dokumentation, Katalog von Dieter Sulzer, Hildegard Dieke und Ingrid Kußmaul überarbeitet, aktualisiert und ergänzt von Michael Assmann, München 1987.
Dücker, B.: Die Modernisierung des künstlerisch-literarischen Mäzenats im Rahmen ritualisierter Kulturpräsentationen. In: Ahn, G./J. Snoek/R. Langer/H. Jungaberle (Hg.): Framing und Ritualtransfer (erscheint 2005).
Dücker, B.: Rezension folgender Untersuchungen: Maria Moog-Grünewald (Hg.): Kanon und Theorie, 1997. Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, 1998. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 45. Jg. H 1, 143-158.
Dücker, B.: Das Ritual der Literaturnobelpreisverleihung und seine literaturgeschichtliche Funktion (unveröff. Ms.).
Espmark, K.: Der Nobelpreis für Literatur. Prinzipien und Bewertungen hinter den Entscheidungen. (Det litterära Nobelpriset. Principer och värderingar bakom besluten, 1986) Göttingen 1988.
Foucault, M.: Qu'est-ce qu'un auteur? In : Bulletin de la Société française de Philosophie 63 (1969), 73-104.
Foucault, M.: L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France. Paris 1971.
Franck, G.: Ökonomie der Aufmerksamkeit. München/Wien 1998.
Franz, E. G. u. M. Köhler (Hg.): Parlament im Kampf um die Demokratie. Der Landtag des Volksstaates Hessen 1919-1923, Vorgeschichte und Geschichte des Parlamentarismus in Hessen 6, Hessische Historische Kommission. Darmstadt 1991.
Gephart, W.: Rituale der Ritualbeobachtung. Von Émile Durkheims ›effervescence‹ über Marcel Mauss' ›fait total‹ zu Pierre Bourdieus ›acte d'institution‹. In: Forum Ritualdynamik Nr. 6, 2004 (www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/4677).
Gerberding, E.: Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit 1945-1949. Darmstadt 1996.
Goffman, E.: Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. Boston 1986.
Hahn, Alois: Kultische und säkulare Riten und Zeremonien in soziologischer Sicht. In: Anthropologie des Kults. Freiburg u.a. 1977, 51- 81.
Harth, D.: Nationalliteratur – ein Projekt der Moderne zwischen Mystifikation und politischer Integrationsrhetorik. In: A. Gardt (Hg.): Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart. Berlin/New York 2000, 349-381.
Heinrich, K.: Der Untergang von Religion in Kunst und Wissenschaft. In: Ders.: Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte. Frankfurt a. M. 1995, 75-110.
Heinrich, K.: vom bündnis denken. Frankfurt a. Main 2000

Held, H.-G.: Das fremde Kind, der kommende Gott, der unheimliche Gast. Geschichtliche Konfigurationen der Kunstperiode. In: Confronto Letterario 35 (2001), 197-238.
Hofmann, W.: Die Moderne im Rückspiegel. München 1998.
Japp, U.: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: J. Fohrmann u. H. Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1988, 223-234.
Jürgs, M.: Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters. München 2002.
Kleinspehn, T.: „Ich wußte sofort, welche Szene angesagt war". Nacktheit zwischen privater und medialer Inszenierung. In: K. Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a. M. 1995, 263-283.
Knauth, K. A.: Multilinguale Literatur. In: M. Schmitz-Emans (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit (Hermeia 7). Heidelberg 2004, 265-289.
Kondylis, P.: Symbolische Waffen in der globalisierten Gesellschaft. Jenseits des Bildungsideals: Westliche Massenkultur im Weltmaßstab. In: FAZ 10.09.1997.
Köpping, K.-P.: Ritual und Theater im Licht ethnologischer Theorien: Interperformativität in Japan. In: D. Harth u. G. J. Schenk (Hg.): Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns. Heidelberg 2004, 339-361.
Kris, E. u. Kurz, O.: Die Legende vom Künstler. Frankfurt a. M. 1980 [1934].
Lash, S.: Expertenwissen oder Situationsdeutung? Kultur und Institutionen im desorganisierten Kapitalismus. In: U. Beck, A. Giddens, S. Lash: Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt a. M. 1996, 338-364.
Leitgeb, H.: Der ausgezeichnete Autor: städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland 1926-1971. Berlin 1999.
Lévi Strauss, C.: La pensée sauvage. Paris 1962.
Marquardt, D.: Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Toni Morrison (1993). In: Nobelpreis für Literatur Nr. 88 [Eine Sammlung unter der Schirmherrschaft der Schwedischen Akademie und der Nobelstiftung Stockholm]. Lachen am Zürichsee: Coron Verlag 1994, 9-23.
Mauss, M.: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a. M. 1990.
Michaels, A.: Ex opere operato: Zur Intentionalität promissorischer Akte in Ritualen. In: K.-P. Köpping, U. Rao (Hg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Hamburg 2000, 104-123.
Moser, Sabine: Günter Grass. Romane und Erzählungen. Berlin 2000.
Nobel — Nobelservice. Informationsbroschüre zum Nobelservice. Stockholm o.J.
Österling, A.: Der Preis für Literatur. In: Alfred Nobel. Der Mann und seine Preise. Stockholm 1950, 135-163.
Österling, A.: Die Preisträger des Nobelpreises für Literatur. In: Alfred Nobel. Der Mann und seine Preise. Stockholm 1950, 165-248.
Platvoet, J.: Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften. In: Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Opladen/Wiesbaden 1998, 173-190.
Reiber, J.: Rechenschaftsbericht. In: Darmstädter Echo 16.1.1946.
Ritter-Santini, L.: Der goldene und der bleierne Pfeil. Die Wunde der Nymphe Daphne. In: Jb. der Dt. Schillergesell. 16 (1972), 659-688.
Schechner, R.: Performance Studies. An introduction. London 2002.

Schirrmeister, A.: Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2003.
Schmölders, C.: Himmlische Leinwand – irdisches Fenster. In: K. Huizing u. H.F. Rupp (Hg.): Medientheorie und Medientheologie. Münster 2003, 14-31.
Settis, S.: Les Remplois. In: F. Furet (Hg.): Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Paris 1997, 67-86.
Severi, C.: Donna Anna, o il doppio nemico (unveröffentl. Manuskript) 2004.
Singer, M. (Hg.): Traditional India: Structure and Change. Philadelphia 1959.
Sohlman, Ragnar: Alfred Nobel und Die Nobelstiftung. In: Alfred Nobel. Der Mann und seine Preise. Stockholm 1950, 37-134.
Ståhle, Nils K.: Alfred Nobel und die Nobelpreise. Hg. Die Nobel Stiftung / Das Schwedische Institut. Stockholm 1989.
Steinicke, M. (=Steinicke a): Dichterkrönung und Fiktion. Petrarcas Ritualerfindung als poetischer Selbstentwurf. In: M. Steinicke u. S. Weinfurter (Hg.): Investitur- und Krönungsrituale. Herrschereinsetzungen im kulturellen Vergleich. Köln/Weimar/Wien 2005, 427-446.
Steinicke, M. (=Steinicke b): Reflekionen zu einer kleinen Geschichte des Lorbeers. In: H. Burmeister (Hg.): Metamorphosen. Loccum 2005 (in Druck).
Steinicke, M. (=Steinicke c): Rituelle Verwandlungen des Autors. Zur Geschichte und Tradition des Premio Strega (unveröffentl. Manuskript 2005).
Stierle, K.: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München 2003.
Strömberg, K. (=Strömberg a): Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Grazia Deledda (1926). In: Nobelpreis für Literatur Nr. 26 [Eine Sammlung unter der Schirmherrschaft der Schwedischen Akademie und der Nobelstiftung Stockholm]. Zürich: Coron Verlag o. J., 9-13.
Strömberg, K. (=Strömberg b): Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Sigrid Undset (1928). In: Nobelpreis für Literatur Nr. 28 [Eine Sammlung unter der Schirmherrschaft der Schwedischen Akademie und der Nobelstiftung Stockholm]. Zürich: Coron Verlag o. J., 9-14.
Svensén, B. (Hg.): Svenska Akademiens Stiftelsebrev, Privilegiebrev, Ordningsbok och Stat 1786. Svenska Akademien. Stockholm 1990.
Svensén, B.: Nobelpriset i litteratur. Nomineringar och utlatanden 1901-1950. Del I. 1901-1920, Del II. 1921-1950. Svenska Akademien. Stockholm 2001.
Svensén, B.: The Swedish Academy and the Nobel Prize in Literature. Swedish Academy. Stockholm 2000.
Todorov, T.: Les genres du discours. Paris 1983.
Ulmer, J.: Die soziale Magie von Literaturpreisen. Eine Analyse offentlicher Ehre am Beispiel des Georg-Büchner-Preises (ersch. 2005).
Verweyen, T.: Dichterkrönung. Rechts- und sozialgeschichtliche Aspekte literarischen Lebens in Deutschland. In: C. Wiedemann (Hg.): Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock. Heidelberg 1979, 7-29.
Virilio, P.: Ereignislandschaft. München 1998.
Vogt, L. und A. Zingerle (Hg.): Ehre. Archaische Momente in der Moderne. Frankfurt a. M. 1994.
Vogt, L.: Zur Logik der Ehre in der Gegenwarts-Gesellschaft. Differenzierung, Macht, Integration. Frankfurt a. M. 1997.
Weber, M.: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Tübingen [5]1972.
Wilkins, E.: The making of the “canzoniere” and other Petrarca studies. Roma 1951.