

Tim Lanzendörfer ·
Corinna Norrick-Rühl *Hrsg.*

Der Roman als Netzwerk

Formen, Ideen, Waren

 Springer

Der Roman als Netzwerk

Tim Lanzendörfer • Corinna Norrick-Rühl
Hrsg.

Der Roman als Netzwerk

Formen, Ideen, Waren

 Springer

Hrsg.

Tim Lanzendörfer
Goethe-Universität
Frankfurt, Deutschland

Corinna Norrick-Rühl
Universität Münster
Münster, Deutschland

Dieses Buch ist eine Übersetzung des Originals in Englisch „The Novel as Network“ von Lanzendörfer, Tim, publiziert durch Springer Nature Switzerland AG im Jahr 2020. Die Übersetzung erfolgte mit Hilfe von künstlicher Intelligenz (maschinelle Übersetzung durch den Dienst DeepL.com). Eine anschließende Überarbeitung im Satzbetrieb erfolgte vor allem in inhaltlicher Hinsicht, so dass sich das Buch stilistisch anders lesen wird als eine herkömmliche Übersetzung. Springer Nature arbeitet kontinuierlich an der Weiterentwicklung von Werkzeugen für die Produktion von Büchern und an den damit verbundenen Technologien zur Unterstützung der Autoren.

ISBN 978-3-031-35371-0

ISBN 978-3-031-35372-7 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-031-35372-7>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer Nature Switzerland AG 2023

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten. Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Frank Schindler

Springer ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Nature Switzerland AG und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Gewerbestrasse 11, 6330 Cham, Switzerland

Das Papier dieses Produkts ist recyclebar.

Für Anton (Lanzendörfer) und Anton (Rühl)

VORWORT UND DANKSAGUNGEN

Dieser Band ist das Ergebnis einer interdisziplinären Tagung, die im September 2016 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattfand, aber er ist kein traditioneller Tagungsband. Weder bei der ersten Konzeption, noch im Laufe der Entwicklung oder gar während der Veranstaltung hatten wir die Vorstellung, dass die Konferenz *Novel-Seeming-Goods* der Idee des Romans als Netzwerk, des Roman-Netzwerks, nachgehen sollte. Wir hielten es für sinnvoll, Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen und Perspektiven zusammenzubringen, um über die Zukunft des Romans zu diskutieren. Im Laufe der Konferenz stellten wir fest, dass die Vorträge viele Berührungspunkte hatten, und wir waren erleichtert, dass die zweitägige Veranstaltung nicht im Sande verlief, da weder die Wissenschaftler der Verlagspraxis den Literaturwissenschaftlern, die Bücher lesen wollten, etwas zu sagen hatten, noch die Fernsehwissenschaftler etwas zu sagen hatten. Eine Zeit lang konnten wir uns damit zufrieden geben, dass die Konferenz ein Erfolg gewesen war. Doch schon bald spürten wir, dass das, was auf der Konferenz entwickelt worden war, einer theoretischen Fundierung bedurfte, und bald kamen wir zu der Überzeugung, dass die Idee des Netzwerks – die die Verbindungen und viele gemeinsame Punkte in den Beiträgen und zwischen den Beiträgen zu veranschaulichen schien – für unsere Zwecke am besten geeignet sein würde. Dieser Band ist also das Ergebnis von Wissenschaft, wie sie unserer Meinung nach betrieben werden sollte: aufbauend auf den Präsentationen erstklassiger Forschungsarbeiten, ergänzt durch die hervorragenden Diskussionen unserer Referenten, reflektiert und dann in einer kohärenten Form zur Diskussion gestellt. Wir hoffen, dass Sie uns zustimmen werden.

Wir sind den Teilnehmern dieser Tagung, sowohl den Referenten als auch den Gästen, zu großem Dank verpflichtet und möchten uns für das Gelingen der Tagung bedanken. Wir möchten uns nochmals für die Förderung dieser Tagung durch die interne Forschungsförderung (Förderstufe 1) der Universität Mainz, durch den Forschungsschwerpunkt Medienkonvergenz, die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und die Society for the History of Authorship, Reading, and Publishing (SHARP) bedanken. Ohne ihre großzügigen Beiträge wäre dies alles nicht möglich gewesen.

Wir sind unseren wissenschaftlichen Hilfskräften Scarlett Saurat und Isabell Thomas für ihre unermüdliche Arbeit bei der Vorbereitung der Konferenz und ihre Unterstützung während der gesamten Veranstaltung zu Dank verpflichtet. Unser Dank gilt auch den Sekretärinnen unserer jeweiligen Abteilungen, Anette Vollrath und Renate Geyer. Ohne ihre Unterstützung hätte die Konferenz nicht stattgefunden, und sicherlich wäre niemand bezahlt, gepflegt oder untergebracht worden.

Wir möchten auch den Menschen danken, die dieses Buch zustande gebracht haben: den Herausgebern der Reihe *New Directions in Book History*, Shafquat Towheed und Jonathan Rose, sowie unseren Lektoren bei Palgrave, Allie Troyanos und Rachel Jacobe. Natürlich hätte dieses Buch nicht fertiggestellt werden können ohne die Hartnäckigkeit und Geduld unserer Beiträger, denen wir für ihre Ausdauer dankbar sind! Wir möchten uns auch bei Lukas Lieneke bedanken, der uns bei der Erstellung des endgültigen Manuskripts unterstützt hat, und bei Ellen Barth für ihre Kommentare und Anregungen in den letzten Bearbeitungsphasen.

Jeder von uns hat sich im Zusammenhang mit dieser Konferenz und diesem Band auch individuell verschuldet. Tim möchte sich bei seiner Frau Anselma und seinem Sohn Anton dafür bedanken, dass sie ihn in den Vereinigten Staaten für die fünf Tage entbehrten, die die Konferenz ihn mitten in einem Lehrauftrag an der Universität von Kalifornien, Davis, zurück nach Deutschland brachte, und anschließend für ihre Geduld und die seiner Tochter Marlene bei der Vorbereitung des Manuskripts, einige Jahre später. Er möchte sich auch bei der Englischabteilung der UC Davis bedanken, die seine Abwesenheit am ersten Tag der Vorlesungen erlaubte. Corinna dankt ihrer Familie, insbesondere Timo Rühl und Petra Norrick, für ihre unermüdliche Unterstützung, und Anton und Charlotte für die Ablenkung von akademischen Aktivitäten.

Frankfurt, Deutschland
Münster, Deutschland

Tim Lanzendörfer
Corinna Norrick-Rühl

VORWORT ZUR DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG

Während wir dieses Vorwort schreiben, sind Formen des sogenannten „generative AI“ wie ChatGTP oder Dall-E in aller Munde. Im akademischen Verlagswesen werden sie bereits seit Längerem erprobt und auf ihre Verwendbarkeit hin getestet. Obwohl es verschiedene Vorbehalte und viele offene Fragen gibt, nicht zuletzt in Hinblick auf Autorschaft und Authentizität, machen bereits viele Firmen, darunter auch Verlage, Gebrauch von den Möglichkeiten der künstlichen Intelligenz. Es scheint daher mehr als sinnvoll, sich selbst mit den Möglichkeiten und Grenzen auseinander zu setzen. In der deutschsprachigen Buchwissenschaft hat insbesondere Christoph Bläsi sich sehr früh mit diesen Fragen auseinandergesetzt (Bläsi 2020), in der englischsprachigen Buchwissenschaft ist u. a. Matthew Kirschenbaum ein Vorreiter (Kirschenbaum 2021).

In dem vorliegenden Sammelband denken wir über den (anglophonen) Roman nach und über die Netzwerke, in denen Romane entstehen, verbreitet werden und gelesen werden. Sicherlich sind einige der „Knotenpunkte“ im Netzwerk eher relevant für automatisierte Prozesse als andere. Schon seit geraumer Zeit spielen Algorithmen verschiedenster Art eine Rolle in der Aufmerksamkeitsökonomie, in welche manche Romane mehr, manche weniger Beachtung erfahren (vgl. Murray 2021). Das hierzu von Simone Murray formulierte Konzept der „digital literary sphere“ (2018) muss bereits heute sowohl weiterentwickelt wie verkompliziert werden, insbesondere im Hinblick auf Erscheinungen wie #BookTok. Bei der internationalen Rezeption von Romanen spielen aber auch Übersetzungs-

prozesse eine wichtige Rolle und es ist im Prinzip ein offenes Geheimnis, dass viele Übersetzer*innen sich mit automatisierten Übersetzungstools behelfen lassen müssen, um Zeitdruck und finanziellen Vorgaben zu genügen.

Auch deswegen waren wir als Herausgeber*innen an der Idee des Springer-Verlags (zu welchem Palgrave gehört) interessiert, eine deutsche Fassung von *The Novel as Network* durch die KI von DeepL Professional anfertigen zu lassen und zu veröffentlichen. Wir hatten durchaus Bedenken – im Hinblick auf das intendierte Publikum wie auf die Qualität der Übersetzung – und haben sowohl uns selbst wie auch die Leitung des Übersetzungsprojekts vor Fragen gestellt gesehen. Wie gehen wir mit von DeepL übersetzten Zitaten um? Wie mit Bibliografien? Wie sinnvoll ist überhaupt eine Übersetzung aus dem Englischen, der *lingua franca* der Wissenschaft? Kann man *book history* aus dem Reihentitel einfach in Buchwissenschaft übertragen oder gehen dabei Nuancen verloren? Und so weiter.

Am Ende haben wir uns für die Übersetzung entschieden, obwohl wir uns bewusst sind, dass hier Grenzen der Technik sichtbar werden. Wir konnten einen Einblick hinter die Kulissen eines im Wandel befindlichen Bereichs des (wissenschaftlichen) Verlagswesens bekommen, und sind dankbar für die sehr offene Kommunikation mit dem Verlag. Das Ergebnis findet sich im Folgenden. Die Übersetzungen der Kapitel sind manches Mal verstörend genau, manches Mal faszinierend daneben; lektorie-rende Eingriffe unsererseits sind minimal geblieben und beschränken sich im Wesentlichen auf leichte Vereinheitlichungen sowie auf die Texte deutschsprachiger Autor*innen, die mit eigenem Sprachgefühl (im Kleinen) nachbessern konnten.

Wir hoffen, dass diese Übersetzung für Kolleg*innen einen Mehrwert darstellt, und sei es als Beleg für ein großes Experiment im wissenschaftlichen Verlagswesen. Nicht alle Besonderheiten des Deutschen konnten mit der automatisierten Übersetzung berücksichtigt werden. So ist inzwischen das Gendern mit Gender-Sternchen in einigen Bereichen der deutschsprachigen (Wissenschafts-)Sprache Standard. Die automatische Übersetzung erlaubt kein sinnvolles Gendern und ein händisches Nacharbeiten des Gender-Sternchens in allen übersetzten Texten war nicht möglich.

Wir raten Nutzer*innen dazu, beide Fassungen parallel zu nutzen. Sollten Leser*innen aus den Ideen, die hier vorgelegt werden, zitieren wollen, bitten wir darum, die englische Fassung heranzuziehen. Wir haben

uns dazu entschlossen, lange Zitate im Original zu belassen, kurze Zitate dagegen zu übersetzen; die Bibliografien erscheinen hier wie in der englischen Fassung. Ob die Übersetzung als solche sinnvoll ist, müssen ihre Leser*innen entscheiden.

Frankfurt/Münster, Deutschland
Mai 2023

LITERATUR

- Bläsi, Christoph. 2020. KI im Verlagswesen. In: *Maschinen der Kommunikation: Interdisziplinäre Perspektiven auf Technik und Gesellschaft im digitalen Zeitalter*, Hrsg. Peter Klimczak, Christer Petersen und Samuel Schilling, 167–187. Wiesbaden: Springer.
- Kirschenbaum, Matthew. 2021. *Bitstreams: The future of digital literary heritage*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Murray, Simone. 2021. Secret agents: Algorithmic culture, goodreads and datafication of the contemporary book world. *European Journal of Cultural Studies* 24(4): 970–989.
- . 2018. *The digital literary sphere: Reading, writing, and selling books in the internet era*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung: Der Roman als Netzwerk	1
	Tim Lanzendörfer und Corinna Norrick-Rühl	
2	Einführung: (Neuartige/Roman-)Formen	25
	Tim Lanzendörfer	
3	Die Neuheit des heutigen Romans	33
	Mathias Nilges	
4	Der kosmopolitische Wert des multikulturellen Romans	57
	Kristian Shaw	
5	Romannetzwerk und Genrearbeit	77
	Tim Lanzendörfer	
6	Kann ein Roman einen Comic enthalten? Grafische Nerd-Ökologie in der zeitgenössischen US-Literatur	99
	Christopher Pizzino	
7	Einleitung: (Neuartige/Roman-)Ideen	127
	Tim Lanzendörfer und Corinna Norrick-Rühl	

8	Spekulative Nostalgie und Medien der neuen intersektionalen Linken: <i>My Favorite Thing is Monsters</i> Stephen Shapiro	135
9	Vom Comic zur Graphic Novel und vom Buch zum Roman: Die unsichtbaren Autoren des <i>Sandman</i> und die Suche nach Literarizität Julia Round	157
10	Vom literarischen Lauschen: Der Roman und die Poetik des Podcasts Patrick Gill	187
11	Der Computerspielroman: Storyworld Narrative, <i>Novelization</i> und das Netzwerk des Romans Tamer Thabet und Tim Lanzendörfer	207
12	Einführung: Neuartige Waren Corinna Norrick-Rühl	231
13	Zur Verortung der <i>Ware</i> in der zeitgenössischen literarischen Kultur: Zwischen Buch und Archiv Jim Collins	241
14	Auratisches Faksimile: Der gedruckte Roman im Zeitalter der digitalen Vervielfältigung Julia Panko	259
15	Den Roman spüren/das Buch sehen/die Ware verkaufen Claire Squires	281
16	Shakespeare neu verfilmt: Hogarth, das symbolische Kapital und der literarische Markt Jeremy Rosen	303

17 Die <i>small American novel</i> : Ästhetische Handlungspotenziale des kurzen Buchs auf dem modernen Literaturmarkt	333
Alexander Starre	

HINWEISE ZU DEN MITWIRKENDEN

Jim Collins ist Professor für Film und Fernsehen an der Universität von Notre Dame. Sein neuestes Buch ist *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture* (Duke University Press, 2011). Er ist auch der Autor von *Architecture of Excess: Cultural Life in the Information Age* (Routledge, 1995) und *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism* (Routledge, 1989), Herausgeber von *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment* (Blackwell, 2002) und Mitherausgeber von *Film Theory Goes to the Movies* (Routledge, 1993). Sein aktuelles Buchprojekt trägt den Titel *Playlist Culture*.

Patrick Gill ist Dozent für Englische Literatur an der Universität Mainz, Deutschland, wo er auch promoviert hat. Er ist Autor von *Origins and Effects of Poetic Ambiguity in Dylan Thomas's Collected Poems* (WVT, 2014) und Mitherausgeber von *Constructing Coherence in the British Short Story Cycle* (Routledge, 2018). Er hat über englische Lyrik, den zeitgenössischen Roman und die britische und amerikanische Medienkultur gelehrt und veröffentlicht. Seine laufenden Forschungen befassen sich mit der Wirksamkeit literarischer Formen.

Tim Lanzendörfer ist Heisenberg-Forschungsstipendiat für Literaturtheorie, Literaturwissenschaft und literaturwissenschaftliche Kommunikation an der Goethe-Universität Frankfurt, nachdem er zuvor Assistenzprofessor für Amerikanistik an der Universität Mainz und Gastprofessor an der University of California, Davis, und der Freien Universität Berlin war. Er ist Autor von zwei Monografien, *Books of the Dead: Reading the Zombie in Contemporary Literature* (UP of Mississippi, 2018) und *The Professionalization of the American Magazine: Periodicals, Biography, and Nationalism in the Early Republic* (Schöningh, 2013), sowie

Herausgeber und Mitherausgeber mehrerer Aufsatzsammlungen. Er hat die Monographie *Speculative Historism: Utopian Pasts and Futures in the Contemporary Novel* (*Utopische Vergangenheiten und Zukünfte im zeitgenössischen Roman*) abgeschlossen und arbeitet an Büchern über Literaturtheorie und das Problem des Lesens in der zeitgenössischen Belletristik. Er twittert unter @timlanzen.

Mathias Nilges ist Professor für Englisch an der St. Francis Xavier University in Kanada. Er ist der Autor von *Right-Wing Culture in Contemporary Capitalism: Regression and Hope in a Time Without Future* (Bloomsbury, 2019), sowie Herausgeber und Mitherausgeber von Sammlungen wie *Literary Materialisms* (Palgrave, 2013), *The Contemporaneity of Modernism* (Routledge, 2015), *Literature and the Global Contemporary* (Palgrave, 2017) und zuletzt *Periodizing the Future: William Gibson, Genre, and Cultural History* (U of Iowa P, 2021). Seine jüngste Monografie ist *How to Read a Moment: The American Novel and the Crisis of the Present* (Northwestern UP, 2021).

Corinna Norrick-Rühl ist außerordentliche Professorin und Inhaberin des Lehrstuhls für Buchwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, nachdem sie zuvor außerordentliche und stellvertretende Professorin für Buchwissenschaft an der Universität Mainz war. Sie ist die Autorin von *panther, rotfuchs & Co* (Harrasowitz, 2014), *Internationaler Buchmarkt* (Bramann, 2019) und *Book Clubs and Book Commerce* (Cambridge UP, 2020). Sie ist Director of Publications bei der Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP). Außerdem ist sie Mitglied der Redaktionsausschüsse von *Publishing Research Quarterly*, *Quaerendo* und dem kürzlich gegründeten *International Journal of Young Adult Literature*.

Julia Panko ist außerordentliche Professorin für Englisch an der Weber State University in Utah. Zuvor war sie Mellon Postdoctoral Fellow am MIT. Ihr Forschungsschwerpunkt sind die Überschneidungen zwischen literarischen Formen und Medienformaten. Sie ist die Autorin von *Out of Print: Mediating Information in the Novel and the Book*, das demnächst bei der University of Massachusetts Press erscheint. Ihre Arbeiten sind in Zeitschriften wie *Book History*, *Contemporary Literature* und *James Joyce Quarterly* erschienen.

Christopher Pizzino ist außerordentlicher Professor für zeitgenössische US-amerikanische Literatur im Fachbereich Englisch an der University of Georgia, USA. Er hat Artikel über Comics und zeitgenössische Literatur in einer Reihe von Zeitschriften veröffentlicht, darunter *PMLA*, *ImageText*, *Extrapolation* und *ELN*. Sein Buch *Arresting Development: Comics at the Boundaries of Literature* er-

schien 2016 bei der University of Texas Press. Seine aktuellen Buchprojekte tragen die Titel *Living Dead Images: A Guide to the Culture Wars* und *Feeling Southern Cinema*.

Jeremy Rosen ist Assistenzprofessor für Englisch an der Universität von Utah. Er ist der Autor von *Minor Characters Have Their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace* (Columbia UP, 2016) und mehrere Essays über den zeitgenössischen globalen Roman und Genre-Fiction.

Julia Round ist Hauptdozentin an der Universität Bournemouth. Zu ihren Büchern gehören *Gothic for Girls: Misty and British Comics* (UP of Mississippi, 2019), *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach* (McFarland, 2014) und die gemeinsam herausgegebene Sammlung *Real Lives Celebrity Stories* (Bloomsbury, 2014). Sie ist eine der Herausgeberinnen der Zeitschrift *Studies in Comics* (Intellect) und der Buchreihe *Encapsulations* (U of Nebraska P) und Mitorganisatorin der jährlichen International Graphic Novel and Comics Conference (www.igncc.com). Sie hat zahlreiche Aufsätze über das Medium und die Geschichte des Comics veröffentlicht und stellt ihre Forschungsergebnisse unter www.juliaround.com vor.

Stephen Shapiro ist Professor für Englisch und vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Warwick. Er ist der Autor von *The Culture and Commerce of the Early American Novel: Reading the Atlantic World-System* (Penn State UP, 2008), *How to Read Marx's Capital* (Pluto, 2008), Co-Autor (mit Philip Barnard) von *Pentecostal Modernism: Lovecraft, Los Angeles, and World-systems Culture* (Bloomsbury, 2018) und Mitherausgeber von *The Wire: Race, Class, and Genre* (U of Michigan P, 2012). Zu den neueren Mitherausgebern gehören *Neoliberalism and Contemporary American Literature* (Dartmouth College P, 2019), *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent* (Palgrave, 2019), und *The Oxford Handbook of Charles Brockden Brown* (Oxford UP, 2019). Seine Forschungsinteressen umfassen Fernsehstudien, Kulturstudien der Vereinigten Staaten und Theorie. Er ist Mitglied des Warwick Research Collective (WReC), das die Publikation *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool UP, 2015).

Kristian Shaw ist Senior Lecturer für englische Literatur an der Universität Lincoln und spezialisiert auf zeitgenössische britische und amerikanische Literatur. Seine erste vom AHRC finanzierte Monografie mit dem Titel *Cosmopolitanism in Twenty-First Century Fiction* veröffentlichte er 2017 bei Palgrave. Derzeit schreibt er an seiner zweiten Monografie mit dem Titel *BrexLit* (Bloomsbury, 2020) – ein

Begriff, den er 2016 geprägt hat, um die kulturellen Reaktionen auf den Brexit zu beschreiben – sowie an einem Sammelband über das Werk von Hari Kunzru und Kazuo Ishiguro (Manchester UP, 2021). Er hat kürzlich Kapitel zu *The Cambridge Companion to British Postmodern Fiction* und *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction* beigesteuert. Er ist Lektor für die Zeitschrift *C21 Literature* und Mitglied des Exekutivausschusses der BACLS (British Association for Contemporary Literary Studies).

Claire Squires ist Professorin für Verlagswesen an der Universität von Stirling, Schottland. Sie ist die Autorin von *Marketing Books: The Making of Contemporary Writing in Britain* (Palgrave, 2007) und ist gemeinsam mit Andrew Nash und Ian R. Willison Herausgeberin von *The Cambridge History of the Book in Britain Volume 7: The Twentieth Century and Beyond* (Cambridge UP, 2019). Zusammen mit Beth Driscoll ist sie Mitbegründerin der Ullapoolism-Bewegung und Mitautorin von *Publishing Bestsellers: Buzz and the Frankfurt Book Fair* (CUP, 2020) und, unter Pseudonym, von Blaire Squiscolls *The Frankfurt Kabuff* (Kabuff Books, 2019).

Alexander Starre ist Assistenzprofessor für nordamerikanische Kultur am John-F.-Kennedy-Institut in Berlin. Seine Forschungsinteressen umfassen die amerikanische Kulturgeschichte, Wissensproduktion, Medientheorie sowie Druckkultur und die Geschichte des Buches. Er ist der Autor von *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization* (U of Iowa P, 2015) und Mitherausgeber mehrerer Aufsatzsammlungen, darunter *Projecting American Studies: Essays on Theory, Method, and Practice* (Winter, 2018) und *The Printed Book in Contemporary American Culture: Medium, Objekt, Metapher* (Palgrave, 2019).

Tamer Thabet ist Professor für Literatur an der Fakultät für interdisziplinäre Geisteswissenschaften an der Bundesuniversität der Täler Jequitinhonha und Murici (Brasilien). Er hat an der Universität Antwerpen (Belgien) in Literaturtheorie und Videospielen promoviert und lehrte von 2008 bis 2012 Game Studies an der Brock University in Kanada. Thabet ist der Autor der beiden Bücher *Video Game Narrative and Criticism: Playing the Story* (Macmillan, 2015) und *Game Studies All Over the Place: Videogames and Gamer Identities* (EDUEL Int., 2017).



Einleitung: Der Roman als Netzwerk

Tim Lanzendörfer und Corinna Norrick-Rühl

Was ist der Roman? Die Antwort auf diese scheinbar einfache Frage hängt natürlich davon ab, wen man fragt und aus welcher Perspektive man denkt, ob man Literaturkritiker oder Buchhistoriker, Medienwissenschaftler, Verleger oder Leser ist. Für den Literaturkritiker ist der Roman eine bestimmte Form, seltener ein Genre (vgl. McKeon 2000, S. 15; Bode 2011, S. x), die unmittelbar mit der Moderne selbst verbunden ist (McKeon 2000, S. 16) und deren Eigenschaften fast per definitionem wandelbar sind. In J. A. Cuddons prägnanter und beispielhafter Definition ist der Roman „eine Vielzahl von Schriften, deren einziges gemeinsames Merkmal darin besteht, dass es sich um ausgedehnte Prosaliteratur handelt“ (1998, S. 560). In der Tat stellen heute nur wenige Kritiker diese Frage überhaupt: Lawrence Buell fragt in *The Dream of the Great American Novel* (2014) ebenso wenig danach, was der Roman ist, wie Peter Boxall, wenn er über *The Value of the Novel* nachdenkt (2015) (zwei Beispiele, die

T. Lanzendörfer (✉)
Goethe-Universität, Frankfurt, Deutschland
E-Mail: lanzendo@uni-mainz.de

C. Norrick-Rühl
Universität Münster, Münster, Deutschland
E-Mail: cnorrick@uni-muenster.de

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer Nature
Switzerland AG 2023

T. Lanzendörfer, C. Norrick-Rühl (Hrsg.), *Der Roman als Netzwerk*,
https://doi.org/10.1007/978-3-031-35372-7_1

wir hier unvoreingenommen zitieren; siehe auch Müller 2017, Caserio 2009 oder in populärerer Form Garber 2011 und Lesser 2014). Für Literaturkritiker ist es weniger wichtig, was der Roman *ist*, als vielmehr, was er *tut*, welchen kulturellen Wert er hat, wie er in und auf die Gesellschaft wirkt und so weiter. Dass er erkennbar existiert und dass er als solcher erkennbar ist, wird einfach als gegeben hingenommen. Ähnlich verhält es sich, wenn man ein Konsument von Romanen ist – ein Käufer und Leser von Romanen – dann scheint es auch ziemlich klar zu sein, was der Roman ist. Es handelt sich um ein Buch, das man kauft, sei es in gebundener Form, als Taschenbuch oder als elektronische Datei, und es wird oft hilfreich als solches gekennzeichnet – „Ein Roman“ steht als Paratext unter dem Titel des Buches, worauf Genette (1987) näher eingegangen ist. Angesichts der „unermesslichen Anhäufung von Waren“ (Marx 1987, S. 1), die in jeder Buchhandlung, egal ob stationär oder digital, ob neu oder gebraucht, erhältlich ist, ist er eine Ware unter anderen, die im Regal „Belletristik“ neben Kochbüchern, Reiseführern, Selbsthilfebüchern, Geschichtsbüchern und anderen Sachbüchern, Malbüchern, Gedichten usw. steht. Aber wie der Literaturkritiker macht sich auch der Leser vielleicht keine allzu großen Gedanken darüber, was der Roman ist. Und selbst wenn wir davon ausgehen, dass Verleger sich um literarische Definitionen scheren, kann es sein, dass für sie weniger wichtig ist, was der Roman *ist*, als vielmehr, was die Verleger *als* Roman verkaufen können (eben weil die Käufer und Leser sich auch nicht so sehr darum kümmern, was der Roman ist). Verleger werden sich womöglich darauf konzentrieren, welche Romane Bestseller sind und welche für einen Preis in Frage kommen. Sie werden sich sicherlich Gedanken darüber machen, was der Verkauf von Romanen für ihren Gewinn bedeutet, sei es in finanzieller Hinsicht oder im Hinblick auf ihr kulturelles Kapital, auch wenn sie ihr Geld gerade mit jenen Prominentenmemoiren verdienen, mit denen der Roman seine kommerziellen Räume teilt. Und zu guter Letzt dann, wenn Sie überhaupt kein Prosa-Leser sind – wenn Sie ein Fernsehzuschauer sind oder jemand, der Comics oder Podcasts bevorzugt oder Videospiele spielt – sind Sie vielleicht nicht bereit, sich überhaupt auf eine Vorstellung davon festzulegen, was der Roman *ist*; was der Roman für Sie *ist*, ist vielleicht einfach nicht sehr interessant, selbst wenn die verschiedenen Medien, die Sie konsumieren oder mit denen Sie interagieren, sich sowohl formal als auch kulturell mit dem Roman verbinden.

Dies gilt auch für die Wissenschaft, die mit diesen sehr unterschiedlichen Perspektiven auf den Roman verbunden ist. Wir haben bereits fest-

gestellt, dass dies für die Literaturwissenschaft gilt; es scheint auch weitgehend für die Wissenschaft im Bereich des Verlagswesens und der Buchwissenschaft zu gelten. John B. Thompsons bahnbrechende Studie über das Verlagswesen, *Merchants of Culture*, berührt zwar häufig das Verlegen, Redigieren, Verkaufen und Kaufen von Romanen, interessiert sich aber kaum für den Roman als Form, ebenso wenig wie Jodie Archer und Matthew Jocker in ihrem *The Bestseller Code* (2016). Das heißt, sie betrachten nicht, was den Roman zu einem Roman macht, weder aus der Perspektive derjenigen, die ihn machen, noch aus der Perspektive derjenigen, die ihn kaufen. Die selteneren Studien über Romanleser sind ebenfalls weniger an Romanlesern als Lesern von Romanen interessiert: Weder Janice Radways bahnbrechendes *Reading the Romance* (1984) noch Jim Collins, bahnbrechendes *Bring on the Books for Everybody* (2010) definieren den Roman und konzentrieren sich stattdessen darauf, was die Menschen mit ihm machen.

Es mag kontraintuitiv erscheinen, ein Buch über den Roman heute mit Anekdoten darüber zu beginnen, dass sich niemand dafür interessiert, was der Roman ist. Wir meinen jedoch, dass dies ein entscheidender Ausgangspunkt ist: Was der Roman eigentlich ist, ist in den Hintergrund getreten gegenüber den verschiedenen Arten und Weisen, in denen er unter anderem als Bezeichner für Form, Lesepraxis, Warenproduktion und Prestige fungiert. Dieser Band will die kritische Aufmerksamkeit auf die Frage zurückführen, die diese Neuorientierungen ausklammern, nämlich auf die quasi-ontologische Frage, was der Roman heute eigentlich ist.

Was also ist der Roman? Dieser Band kann diese trügerisch einfache Frage nicht abschließend beantworten. Aber wir werden eine unserer Meinung nach sinnvolle Position dazu einnehmen. Wir werden erörtern, warum und wie in der alltäglichen Praxis die Frage, was der Roman ist, weitgehend offen gelassen werden kann: Leser, Verleger, Autoren müssen sich nicht allzu sehr darum kümmern, was der Roman ist, denn er ist all das, was wir oben skizziert haben. Der Roman ist eine literarische Form und eine physische Ware, ein Mittel zur Beanspruchung von kulturellem Prestige und ein Bezugspunkt, eine Quelle von Stilen und ein Behälter für neue Technologien. Der Roman ist viele Dinge für viele Menschen, aber das bedeutet nicht, dass er ein leerer Signifikant oder immer schwer fassbar ist. Vielmehr wird er, wie wir mit Hilfe unserer Beiträge argumentieren werden, als solcher gesehen, weil die Menschen dazu neigen, sich auf die Relevanz des Romans für ihre eigene Position in einem großen Netzwerk von Verbindungen zu konzentrieren. Es ist dieses Netzwerk von Ver-

bindungen, das, wie wir behaupten werden, am sinnvollsten als das beschrieben werden kann, was der Roman „ist“, und das uns zu der Idee des „Roman-Netzwerks“ führt. Indem wir eine Theorie und eine Auswahl praktischer Beispiele dafür anbieten, was es bedeutet, die Notwendigkeit zu betonen, den Roman als ein Netzwerk von Beziehungen zu lesen, hoffen wir, einen Beitrag zur Theorie des Romans zu leisten, indem wir ihn in einem Moment neu denken, in dem der Name *Roman* mehr denn je in einer immer größeren Anzahl von Kontexten verfügbar geworden ist.

Zwar gilt der Roman seit langem als eine konstitutiv offene Form (beginnend mit Bakhtin 1981; siehe auch Nilges in diesem Band), die gerade durch ihre Fähigkeit, sich den Veränderungen und Umständen ihrer Zeit anzupassen, ihre Langlebigkeit über die Jahrhunderte hinweg gesichert hat. Im Großen und Ganzen konzentrierten sich solche Argumente jedoch auf die Anpassungsfähigkeit des Romans, die Übernahme von Gattungen und Stilen und die Suche nach seinem Platz als Vermittler zwischen hochkulturellen und populären Formen. Seltener wurden diese Veränderungen als materielle Veränderungen oder als Veränderungen des Platzes des Romans in der medialen Landschaft gelesen – diese wurden, wie wir später noch erörtern werden, gewöhnlich als Bedrohung für den Roman angesehen, nicht als Elemente, die er ebenfalls anpasst, übernimmt und beeinflusst. Der gegenwärtige Moment scheint jedoch eine solche Sichtweise grundlegend zu erfordern und verlangt von uns, diese Verschiebungen in der medialen Präsenz des Romans nicht als Bedrohung, sondern als konstitutiven Teil dessen zu verstehen, was der Roman heute ist. Die folgenden Beispiele zeigen, wie der Roman – so wie er traditionell verstanden wurde – unter Druck gerät: durch das Fernsehen, das zunehmend seine erzählerischen Fähigkeiten hervorhebt; durch den Comic, der den Namen des Romans in der „Graphic Novel“ aufgreift (siehe Pizzino 2016); durch den Wandel im Verlagswesen hin zu elektronischen, oft radikal offenen Formen der Veröffentlichung von fiktionalen Langtexten (siehe McGurl 2016) – „Schreiben, das ohne die Leitplanken des Buches konzipiert wurde“, wie Juliet Fleming sagt (2016, S. 2); von elektronischen Lesegeräten und Apps, die die Möglichkeit interaktiver Spielbücher wie die Choose-Your-Own-Adventure-Bücher der 1980er-Jahre zum Mainstream machen (siehe Hendrix 2011; Hungerford 2016, S. 93–118); von digitaler Drucktechnologie, die den Weg für Scrapbook Fiction wie Doug Dorst und J. J. Abrams S. (2013; siehe auch Panko in diesem Band); und von Verlagskonglomeraten, die unter wirtschaftlichem Druck das tun, was Thompson als „extremes Publizieren“ („extreme publishing“) be-

zeichnet, das nicht in der Lage ist, Autoren zu fördern und bei der Schaffung sorgfältig ausgearbeiteter Romane zu helfen, sondern sich vielmehr darauf konzentriert, den multimediatauglichsten Plot der Saison zu finden (siehe Thompson 2012, S. 223–291); um nur einige zu nennen. Aus unserer Sicht sind diese Aspekte der zeitgenössischen Kulturproduktion ein wesentlicher Bestandteil dessen, was der Roman heute ist.

Eine solche Perspektive eröffnet die Möglichkeit, die Wiederkehr weitgehend traditioneller Argumente über den beginnenden Niedergang des Romans angesichts der technologischen Veränderungen zu überdenken: „Die gleichen Ängste tauchen immer dann auf, wenn eine Kommunikations- oder Ausdrucksform beginnt, sich von einer neueren Form bedroht zu fühlen“ (Fitzpatrick 2006, S. 9). Der britische Schriftsteller Will Self behauptete 2014 im *Guardian*, dass „der Roman tot ist“, und fügte selbstbewusst hinzu: „(Diesmal ist es wirklich so).“ Diese Behauptung hat er an anderer Stelle wiederholt, etwa bei Literaturfestivals. Selfs Fokussierung auf den „literarischen Roman“ (siehe dazu auch Lanzendörfer in diesem Band) schränkt seine Behauptung sicherlich weiter ein. „I do not mean that narrative fiction tout court is dying – the kidult boywizards-roman and the soft sadomasochistic porn fantasy are clearly in rude good health,“, räumt er etwas herablassend ein, aber sein Katalog von Beschwerden – 24-Stunden-Nachrichtenkanäle, Qualitätsfernsehen, elektronisches Publizieren, ein allgemeiner kultureller Niedergang, bei dem sich die Menschen nicht mehr lange genug konzentrieren können, um etwas anderes als Twitter zu lesen – legt eindeutig einen Solipsismus beim Lesen des Zustands des Romans nahe. Indem er sich auf die Codexform konzentriert, verkennt Selfs Argumentation die unzähligen Möglichkeiten, in denen der Roman relevant bleibt und dies auch in Zukunft zu bleiben verspricht, wenn er in der von uns vorgeschlagenen umfassenden Weise verstanden wird. Selfs Behauptung, der Roman sei eine „spezifisch an den physischen Codex angepasste Inhaltsform“ (2014), ist sicherlich ebenso historisch zutreffend wie apokalyptisch in ihren angenommenen Konsequenzen: dass einerseits die Codexform im Sterben liegt (siehe Gomez 2008; Striphas 2009) und dass andererseits der Roman nicht in der Lage sein wird, sich an diese Veränderung anzupassen, wie er sich an zahlreiche andere zuvor angepasst hat. Die berühmte Formbarkeit der Romanform, die vor allem von Michail Bakhtin (1981) hervorgehoben wurde, scheint jedoch durchaus in der Lage zu sein, nicht nur den generischen, sondern auch den physischen Veränderungen standzuhalten, denen sie derzeit unterliegt. Wie China Miéville feststellte, „kann man die Verbreitungs-

formen des Romans nicht radikal umstrukturieren, ohne dass dies Auswirkungen auf seine Form hat“ (2014, S. 43). Wir würden vielleicht noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass man nicht ändern kann, wie der Roman gemacht wird (geschrieben und bearbeitet, gedruckt und veröffentlicht, vertrieben, verkauft, gekauft und konsumiert), ohne zu ändern, was der Roman *ist*. Das war schon in der Vergangenheit so, wie Peter Stoicheff überzeugend dargelegt hat (2015, S. 83–86), und ist heute vielleicht wahrer denn je.

Im Folgenden werden wir in dieser Einführung zwei miteinander verbundene Dinge tun. Erstens werden wir kurz die vielfältigen Verbindungen skizzieren, die jede Erwähnung des Romans heute berührt, vom Film über das Fernsehen bis hin zu Comics, zu Fragen der Produktion, der Verbreitung, der elektronischen Medien, der Lesepraktiken und so weiter. Wir werden argumentieren, dass diese Verbindungen nicht zufällig sind, sondern konstitutiv für das, was der Roman heute ist. Und wir schlagen eine Lesart der zeitgenössischen Netzwerktheorie vor, die es uns erlaubt, diese Totalität der Reichweite des Romans zu erfassen. Zweitens werden wir diese Konzeption des Netzwerks auf unsere Lesart des Romans übertragen und eine Vorstellung davon vermitteln, was es bedeutet, über das Netzwerk des Romans zu sprechen. Wir schließen diese Einführung wie üblich mit einer Skizze der Logik der Beiträge und ihres besonderen Inhalts ab.

DER ROMAN ALS NETZWERK: ZUSAMMENHÄNGE UND THEORIE

Was bewirkt ein Verweis wie „Roman“ in den Begriffen „Graphic Novel“ oder „Roman in Geschichten“, oder die Bezeichnung eines Textes wie George Packers Reportage über den Zustand der heutigen Vereinigten Staaten, *The Unwinding* (2013), als „ein großer amerikanischer Roman im Gewand eines großen Sachbuch-Epos“ (wie Douglas Kennedy auf dem Umschlag des Buches schreibt)? Im Mittelpunkt dieses Sammelbandes steht die Behauptung, dass diese und eine Vielzahl anderer scheinbar dahingeworfener Verweise auf den Roman gar nicht so dahingeworfen sind, sondern in der Tat ein entscheidender Teil dessen sind, was der zeitgenössische Roman „ist“. Die Neukonzeption des Comics als „Graphic Novel“ (siehe Round in diesem Band) ist nur das offenkundigste, bekannteste und inzwischen am wenigsten umstrittene Beispiel für diese Art von

Bezugnahme; andere Beispiele für solche Verbindungen gibt es zuhauf. Das Qualitätsfernsehen – oder „Prestigefernsehen“, wie es kürzlich genannt wurde, als Ankündigung der allerersten Ausgabe des *New Yorker*, die im August 2017 dem Fernsehen gewidmet wurde (siehe Rothman und Overbey 2017) – macht in bemerkenswerter Weise Gebrauch von solchen Bezügen. Die HBO-Serie *The Wire* (2002–2008), das vielleicht am meisten gelobte Beispiel für Qualitätsfernsehen, wurde von ihrem Produzenten David Simon als „ein Roman für das Fernsehen“ beschrieben (zitiert in Talbot 2007). Kritiker waren sich einig, dass die Serie einem „60 Stunden langen Roman“ (Griffin 2007) oder dem „zeitgenössischen Äquivalent eines Dickens-Romans“ (Mittell 2015, S. 323) glich; am direktesten hat vielleicht Kyle Bishop kürzlich behauptet, dass „Fernsehserien Romane sind“ (in Jones 2019). Netflix, erfolgreiches Politdrama *House of Cards* (2013–2018) bezeichnete seine einzelnen Episoden als „Kapitel“, ebenso wie die in den 1980er-Jahren angesiedelte Nostalgie-Horrorserie *Stranger Things* (2016–), was darauf hindeutet, dass diese Serien nicht nur als längere serielle Erzählungen verstanden werden wollen, sondern auch als spezifisch auf die ältere Form des Romans bezogen – oder zumindest den Zuschauer auffordern, diese Verbindung herzustellen. Eine solche referenzielle Verwendung des Namens Roman steht neben anderen medialen Erweiterungen des Begriffs: von Steve Tomasulas „New-Media-Roman“ *TOC aus* dem Jahr 2009, der ausschließlich online funktioniert, bis hin zu Russell Quinns und Eli Horowitz’ *The Silent History*, einem App-basierten, interaktiven und geografisch gebundenen „Roman“ (siehe Hungerford 2016). All diese Formen profitieren einerseits eindeutig von dem dauerhaften literarisch-kulturellen Renommee, das der Idee des Romans innewohnt; gleichzeitig scheinen sie die von Will Self aufgestellte Behauptung zu untermauern, dass der „literarische Roman“ seine Rolle als „kultureller Schlussstein“ im zeitgenössischen Klima verloren hat und von einer Vielzahl von Formen verdrängt wurde, die seinen Mantel übernommen haben, und zwar mit einem offenkundigen Anspruch auf das Prestige der älteren Form. Es ist auch nicht unerkannt geblieben, dass der Roman im Vergleich zu anderen Medien etwas behäbig erscheint (ob das eine sinnvolle Einschätzung ist, sei dahingestellt): Eine aktuelle Studie des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels schlug vor, dass Verlage ihre Bücher wie erfolgreiche Fernsehsendungen konzipieren sollten, um Buchreihen zu schaffen und das Binge-Reading zu fördern (Martus und Spoerhase 2018, S. 9).

Wir wenden uns der Idee des Netzwerks zu, um diese Verbindungen zu beschreiben und daraus die Anfänge einer Theorie des Romans für die Gegenwart abzuleiten, zum Teil deshalb, weil wir aus verschiedenen akademischen Bereichen kommen, die sich mit dem Problem des Romans befassen – Buchwissenschaft und Literaturwissenschaft – und unsere eigenen Praktiken bereits sehr unterschiedliche Perspektiven darauf berücksichtigen, was der Roman ist und wie er in verschiedenen Kontexten funktioniert. Deshalb möchten wir vorschlagen, dass der Begriff „Roman“ am besten als ein Knotenpunkt im **Netzwerk der Akteure, Objekte, Ideen und Märkte des Romans** verstanden wird. Die Verwendung des Begriffs „Roman“ ist weniger geeignet, etwas besonders Formales oder Prestigeträchtiges am Comic, an der Fernsehserie oder an der multimedialen Erfahrung zu bezeichnen, als vielmehr seine Konnektivität als solche, seine Bereitschaft, in Verbindung mit den anderen Strängen gelesen zu werden, die der Name Roman aussendet. Diese Stränge sind nicht auf das Quasi-Förmliche beschränkt. Sie umfassen Verlage, die Kurzgeschichtensammlungen als Romane verpacken (siehe Norrick-Rühl 2018); intermediales Storytelling, das Eigenschaften von Fernsehen, Film, Videospiel und Prosaliteratur miteinander verbindet; und sogar solche Gebrauchsgegenstände wie Blanko-Notizbücher, E-Reader-Hüllen oder Tragetaschen, die sich stolz als Roman in Codexform ausgeben. Unser Verständnis dessen, was sich in der Buchbranche und in der Buchkultur verändert, kann sich nicht auf die Form des Romans und seine Verwendung als Nachschlagewerk beschränken – das wäre die traditionelle Domäne der Literaturwissenschaft. Die Frage, was der Roman *ist*, ist mit den materiellen Bedingungen von Produktion, Vertrieb, Rezeption und Lektüre verbunden. Dies sind traditionell die Eckpfeiler der Buchgeschichte und der Verlagswissenschaft (siehe Noorda und Marsden 2019), und wir argumentieren, dass diese Perspektiven herangezogen werden müssen, um das zeitgenössische Romannetzwerk zu verstehen.

Darüber hinaus sollten sie als notwendigerweise mit den traditionellen Fragen der Literaturwissenschaft zusammenhängend verstanden werden. Peter Stoicheff, der sich auf die Materialität und Produktion des Romans konzentriert, erklärt, dass der Roman ursprünglich kaum mehr als ein „billiges Produkt ... mechanischer Reproduktion“ gewesen sein mag: „Die niedrigen Produktionskosten, gepaart mit den Möglichkeiten der Massenproduktion, eröffneten einen neuen Markt für aufmerksamkeitstarkes Erzählen statt für künstlerische Tiefe.“ Oder aber, so räumt er ein, die Verbindung zwischen den materiellen Bedingungen und der Form des

Romans war umgekehrt: „Die weite Verbreitung des Romans, die durch das technologisierte Fließband der Druckerpresse ermöglicht wurde, ließ die menschliche Vorstellungskraft stärker in die Welt des Buches eintauchen und ebnete den Weg für die Explosion der romanhaften Experimente und Raffinesse im späten neunzehnten Jahrhundert“ (Stoicheff 2015, S. 86). So oder so kann man mit Sicherheit sagen, dass das Netzwerk von Akteuren, die an der Produktion, dem Vertrieb, der Rezeption und der Lektüre von als Roman bezeichneten Buchprodukten beteiligt sind, einen großen Einfluss auf unser Verständnis davon hat, was der Roman ist und in Zukunft sein könnte. Claire Squires hat überzeugend dargelegt, dass „die materiellen Bedingungen und die Handlungen des Marketings die Produktion, Rezeption und Interpretation von Literatur zutiefst bestimmen“ (2009, S. 16). In jüngerer Zeit hat Caroline Koegler die Verflechtung von postkolonialen Autoren, Kritikern und Lesern durch „Markenakte“ innerhalb eines „performativen Marktes“ diskutiert (2018). Auf unterschiedliche Weise und unter Verwendung verschiedener konzeptioneller Metaphern ergänzen diese Studien unser Interesse am Roman als Netzwerk. Einige Beispiele für vernetzte Aspekte des Produktionsprozesses sind die „Verpackung“ des literarischen Textes mit Deskriptoren (Sequel, Prequel, Novelle usw.; vgl. Genette 1987), Klappentexten von anderen Autoren oder Verweisen auf wichtige Medien – oder der Verweis auf andere Medienversionen mit Filmstills auf dem Cover und dem Hinweis „now a major motion picture“. Die Entscheidung über die Materialität des Romans – ob als gebundenes Buch, Taschenbuch oder Taschenbuch für den Massenmarkt oder alles zusammen – hängt auch mit dem Vertrieb zusammen – die Materialität bestimmt die Vertriebskanäle oder umgekehrt. Was den Vertrieb im weitesten Sinne betrifft, so umfasst das Netz auch Akteure wie Buchhändler, Bibliothekare und die Autoren selbst, die ihre Werke auf Lesereisen und Literaturfestivals vorstellen. Betrachtet man schließlich die Rezeptionsprozesse, so ist das Romannetzwerk kaum noch zu bändigen. Schon vor dem Web 2.0 war die Rezeption schwer messbar, sie reichte von den Rezensionen im Feuilleton bis zu den Nominierungen für Literaturpreise. Doch nun ist die Zahl der Literaturpreise innerhalb des Romannetzes in die Höhe geschossen. Die Akteure, die über das Schicksal von Romanen entscheiden, können professionelle Leser oder Laien sein, die Bücher online in Vlogs, Blogs oder auf Verkaufswebsites rezensieren oder ihre Leseerfahrungen mit anderen Lesern rund um den Globus diskutieren. Eine „neue literarische Mittelschicht definiert die Zukunft des Lesens“ (Driscoll 2014, S. 201) – und, so würden

wir argumentieren, auch, was der Roman ist. Das Lesen als Prozess wird aufgrund der sich verändernden Formen, die Texte annehmen können, immer komplexer. Anouk Lang warnt uns davor, dies als ein striktes „Vorher“ und „Nachher“ zu betrachten, sondern vielmehr als einen Übergang von analogen Rezeptionsprozessen zu einer Mischung aus analogen und digitalen Rezeptionsprozessen: „Die daraus resultierenden hybriden Praktiken stellen selten eine gänzlich neue Formation dar, sondern schaffen vielmehr eine Verflechtung von alten und neuen Technologien sowie von etablierten und emergenten Interaktionsformen“ (Lang 2012, S. 4). So oder so sind die Leserinnen und Leser ein zentraler Knotenpunkt im Romannetzwerk. Das Internet und E-Reading bieten neue Formen des gemeinsamen Lesens. Der relativ neue Begriff des *sozialen Lesens* verweist auf „die Sozialität einer zunehmend vernetzten Welt der Leser“ (Lang 2012, S. 2).

All dies weist darauf hin, dass der Roman – als Erzählform, als materielle Form, als Konzept und als Ware – in eine Vielzahl von Kontexten eingebunden ist, von denen keiner für sich genommen erschöpft, was der Roman „ist“, und die in der akademischen Beschäftigung oft unangemessen voneinander getrennt werden. Gegen diese Tendenz – die zwangsläufig eine Folge der disziplinären Atomisierung, aber auch der schier Masse an Daten ist, die in jedem dieser getrennten Bereiche der Romanaktivität analysiert werden müssen – richtet sich der vorliegende Band, der eine ganzheitlichere Sicht auf den komplexen Zustand des zeitgenössischen Romans zusammenstellt.

Wir haben für diesen neuen Zustand des Romans den Begriff „Roman-Netzwerk“ gewählt: Statt den Roman als eine monolithische, wenn auch kulturell wichtige und wirksame Form zu sehen, schlagen wir vor, ihn immer schon als eine Reihe von Wechselbeziehungen, Verbindungen und Verweisen zu betrachten. Aber inwiefern ist der Roman wie ein Netzwerk? Hier geht es letztlich weniger um „Romane“ – jeden einzelnen Roman, jeden einzelnen Text, der als Roman verkauft wird, sei es ein Kodex, ein E-Book oder ein Hörbuch. Diese bleiben von diesem Eingriff weitgehend unberührt (d. h. Romane *sind* immer noch Romane – wir schlagen nicht vor, die Bezeichnung abzuschaffen). Es geht um den Begriff des „Romans“, der, wie wir heute vorschlagen möchten, nur in dem großen Netz von Beziehungen und Zwängen verstanden werden kann, in dem jeder einzelne Roman seinen Platz findet. Es mag hilfreich sein, diesen Punkt in ein paar handlichere Behauptungen zu zerlegen. Wir behaupten, dass, wenn ein Text wie Alan Moores *Watchmen* als Graphic Novel bekannt und

kanonisiert wird, dies an sich schon Auswirkungen auf „den Roman“ hat – nicht nur auf die Idee der Literarizität von Comics (vgl. Hoberek 2014). Wir behaupten, dass, wenn ein Produzent wie David Simon von seiner Fernsehserie sagen kann, sie sei ein „Roman für das Fernsehen“ (Simon 2004, S. 28), dies an sich den „Roman“ ebenso beeinflusst wie er eine Aussage über die Struktur von *The Wire* macht. Wir behaupten mit Mark McGurl, dass das „Zeitalter von Amazon“ „die Logik der zeitgenössischen Fiktion als solche“ (2016, S. 447) verändert hat – oder zumindest die Logik des Romans. Wir behaupten, und das ist wichtig, dass alle diese Fragen gleichzeitig gelten und dass wir verstehen müssen, wie jeder dieser Prozesse mit den anderen in der Produktion, Verteilung und Rezeption dessen interferiert, was wir allzu leichtfertig als Roman bezeichnen.

Eine solche Behauptung bringt uns zu der Frage nach Theorie und Methode. Am wichtigsten ist, dass jede Untersuchung des Romannetzwerks interdisziplinär sein muss: Sie muss anerkennen, dass bei aller Nützlichkeit der Beschäftigung der einzelnen Disziplinen mit dem Roman ein Gespräch zwischen Literaturwissenschaftlern, die die Folgen und die Bedeutung der formalen und generischen Veränderungen des Romans untersuchen, Medienwissenschaftlern, die seine Bedeutung für die von ihnen gewählten Erzählformen erörtern, und Wissenschaftlern aus dem Bereich des Verlagswesens und der Buchwissenschaft, die sich mit den Veränderungen der Materialität und der Produktion des Romans befassen, erforderlich ist, um das Ausmaß und die Bedeutung der vernetzten Beziehungen des Romans in der Gegenwart herauszufinden. Die Beiträge in diesem Band decken diese Bandbreite ab, und jeder von ihnen deutet mit seiner disziplinären Perspektive bereits auf die vielfältigen Verknüpfungen hin, die der Roman mit sich bringt.

Wir schlagen außerdem vor, diese Perspektiven durch den Rückgriff auf die Metapher des „Netzwerks“ zu synkretisieren. Die Idee des Netzwerks ist heute von großer Bedeutung, vor allem durch die zunehmende Aufmerksamkeit, die Akademiker außerhalb der Wissenschaftsforschung den Ideen des französischen Soziologen Bruno Latour (2005) schenken. Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und ihr etwas niedliches Akronym ANT wurden in jüngster Zeit in vielfältiger Weise von der Literaturwissenschaft aufgegriffen, von Franco Morettis Darstellung von Netzwerken intrafiktionaler Beziehungen (2011) bis hin zu Rita Felskis Aufruf, ANT in den Mittelpunkt einer weniger kritischen Literaturwissenschaft zu stellen, da sie „unsere Aufmerksamkeit auf die vielen Akteure, mit denen Literatur verwoben ist, und die Besonderheiten ihrer Interaktion lenkt“ (2015,

S. 189), bis hin zu Caroline Levines Aufruf, Netzwerke als Formen zu verstehen, die „Menschen und Objekte miteinander verbinden“ (2015, S. 21), und Amy Hungerfords jüngstem Versuch, eine Version dieser Idee zu verwenden, um „die Netzwerke, durch die zeitgenössische Literatur gemacht wird“ (2016, S. 1), nachzuzeichnen. Der Netzwerkansatz bietet uns, wie ein aktueller Versuch, ihn für die Kultur- und Literaturwissenschaft zu operationalisieren, feststellte, die Möglichkeit, „die kritische Perspektive auf ein Verständnis der kulturellen Praxis im Sinne von Komplexität, Relationalität und Prozesshaftigkeit zu verlagern“ (Reichert et al. 2015, S. 12). Und konkreter mit Blick auf die Objekte, die wir im Folgenden ebenfalls untersuchen, haben Heike Schäfer und Alexander Starre kürzlich erklärt, dass sie „Medien als Netzwerke miteinander verbundener Technologien, Institutionen und Praktiken verstehen, die sowohl aus soziokulturellen und ökonomischen Prozessen hervorgehen als auch zu ihnen beitragen“ (2019, S. 18). Diese Anerkennung der Bedeutung des Konzepts in der Kritik sollte jedoch nicht so verstanden werden, dass wir uns alles zu eigen machen, wofür es steht. Vielmehr wollen wir die Suggestivität des Konzepts anerkennen, ohne es notwendigerweise pauschal zu übernehmen.¹

Wenn sich die Akteur-Netzwerk-Theorie nach Latours ursprünglicher Einschätzung damit befasst, „wie das Soziale erzeugt wird“ (2005, S. 30), dann könnte man sagen, dass wir uns hier damit befassen, wie „der Roman erzeugt wird“, indem wir Lesarten potenzieller Akteure und ihrer Verbindungen anbieten. Das Netzwerkkonzept ermöglicht es uns, sowohl die Fluidität der Idee des Romans zu verstehen als auch Argumente über Kausalität zugunsten von Argumenten über Einfluss zu dezentrieren, über die Art und Weise, wie verschiedene Akteure im Netzwerk des Romans „andere dazu bringen, Dinge zu tun“ (107). Wir übernehmen und adaptieren diese Konzeption der persönlichen und materiellen Interaktionen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, in denen sich in Latours ursprünglicher Konzeption das Soziale formt, mit einigem Zögern für den Roman. Wir tun dies, weil sich die Latoursche Netzwerktheorie mit ihrem Beharren auf dem „Aufspüren von Assoziationen“ (5) nicht nur einmal,

¹ Das Netzwerk ist auch keineswegs die einzige brauchbare Metapher, um die Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Akteuren im Prozess der Literaturproduktion zu beschreiben. Jeremy Rosen schlägt beispielsweise vor, das zu verstehen, was er als „Ökologie des neoliberalen Verlagswesens“ bezeichnet, um „eine Reihe lokaler Veränderungen in der Art und Weise zu entdecken, wie Literatur heute produziert wird“ (2020).

sondern immer wieder, der Theoretisierung eines bestimmten festen Systems widersetzt:

Ein Netzwerk besteht nicht aus Nylonfäden, Wörtern oder irgendeiner dauerhaften Substanz, sondern ist die Spur, die ein sich bewegender Akteur hinterlässt. Man kann seine Fischernetze zum Trocknen aufhängen, aber ein Akteursnetzwerk kann man nicht aufhängen: Es muss durch die Passage eines anderen Vehikels, einer anderen zirkulierenden Einheit, neu aufgespürt werden. (132)

Wenn wir also ein bestimmtes neues Netzwerk vorschlagen, müssen wir den Anschein erwecken, dass wir es übermäßig verdinglichen. Aber das Gegenteil ist natürlich auch ein Problem: Wie Amy Hungerford es formuliert, „wird jeder Bericht über das *Machen* ein Kaninchenbau in ein breiteres Netzwerk von Herstellern, Objekten und Handlungen“ (2016, S. 2, Hervorhebung im Original). Jede der Darstellungen des neuartigen Netzwerks, die wir im Folgenden anbieten, scheint uns also in ein Wunderland unendlicher Verbindungen zu führen.

Im Folgenden möchten wir versuchen, so etwas wie einen Mittelweg zu finden. In Anlehnung an Latour wird in unserer Lesart des Romans als Roman-Netzwerk der Roman nicht so sehr zu einem Ding, sondern zu einem Konzept, zu einer „zirkulierenden Entität“ (2005, S. 128), die erst in ihren Beziehungen zu Akteuren im Roman-Netzwerk zum „Roman“ wird. „Die Akteur-Netzwerk-Theorie ... [ist] ein produktiver theoretischer Ansatz, um Medien, ihre Nutzung und die Vermittlungsprozesse, die Netzwerke konstituieren, zu verstehen“ (Spöhrer 2017, S. xv), aber es ist sicherlich unsere Aufgabe, ihre konkrete Anwendung deutlich zu machen. Den Roman als Netzwerk zu begreifen, erlaubt es uns, die Aufmerksamkeit auf die Vielzahl der Akteure zu lenken, die an der Art und Weise, wie der Roman heute verstanden werden muss, beteiligt sind. Es bedeutet, auf die Verbindungen zu achten, die zwischen den verschiedenen Akteuren bestehen, die an der Gestaltung des Romans beteiligt sind, ohne einem von ihnen eine einzigartige Position zuzuschreiben. Es bedeutet, auf die Art und Weise zu achten, in der ein bestimmter Roman entsteht und zu dem wird, was er ist. Wenn das Netzwerk „die Spur ist, die ein sich bewegender Akteur hinterlässt“, dann besteht die unmögliche Herausforderung nicht darin, die Entstehung des Romans zu erklären, sondern die Entstehung jedes einzelnen der Zehntausenden von Romanen, die jedes Jahr entstehen (siehe Childress 2018 für eine ausführliche Dar-