

Zeitschrift: Widerspruch : Beiträge zu sozialistischer Politik
Herausgeber: Widerspruch
Band: 39 (2020)
Heft: 75

Artikel: Wem der Text gehört
Autor: Klebs, Julia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1055600>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wem der Text gehört

Vor noch nicht allzu langer Zeit stellte das Buch europaweit eine durch gesetzliche Eingriffe geschützte Ware dar. Unter anderem legte die – in der Schweiz 2007 abgeschaffte – Buchpreisbindung den Preis eines Buches fest, der von den Buchhandlungen weder über- noch unterschritten werden durfte. Begründet wurde diese Regulation des Marktes damit, dass das Buch ein «nationales Kulturgut» sei (Schönstedt/Breyer/Mayländer 2010, 44). Der gebundene Buchpreis geriet jedoch unter Druck, als der EU-Binnenmarkt entstand, der Wettbewerbsbeschränkungen für den Handel zwischen Mitgliedsstaaten untersagt (ebd.). Zusammen mit dem Internetbuchhandel setzte dies der Buchbranche massiv zu.

Die in den europäischen Ländern unterschiedlich angepassten rechtlichen Grundlagen des Buchhandels werden im vorliegenden Artikel nicht im Einzelnen in den Blick genommen. Sie dienen aber als einleitendes Beispiel für die grossen strukturellen Veränderungen, unter denen Bücher geschrieben wurden und werden. Im Zentrum des vorliegenden Artikels stehen Arbeitsbedingungen und ökonomische Konzentrationsprozesse im literarisch-künstlerischen Feld sowie die von linken Autor*innen aufgeworfene Frage, in welchem Verhältnis individuelle Autorschaft und kollektive Arbeitsformen – nicht zuletzt unter digitalen Vorzeichen – stehen.

Denn wovon lebt die Autorin?

Natürlich ist es nicht so, dass es je ein goldenes Zeitalter für Schriftsteller*innen gegeben hätte. Auch als das Buch noch ein «nationales Kulturgut» war (dem an dieser Stelle im Übrigen keineswegs nachgetrauert wird), kostete das Leben Geld. Davon zeugen die «Bettel- und Brandbriefe berühmter Schriftsteller», die Birgit Vanderbeke unter dem Titel *Ich bin ganz, ganz tot, in vier Wochen* herausgegeben hat (Vanderbeke 2006). Vanderbeke selbst steht

für diese Problematik: Sogar nach Erhalt des Bachmann-Preises und der Veröffentlichung ihres fünften Buches Mitte der 1990er-Jahre erhielt die Autorin vom Verlag «eine Jahresabrechnung über etwas mehr als dreitausend Mark» (Vanderbeke 2006, 11).

Als der Dichter noch Sänger und Verkünder göttlicher Weisheit war, benötigte er einen Mäzen, um seiner Tätigkeit nachgehen zu können. Der freie, bürgerliche Autor emanzipierte sich von solch einengenden feudalen Bedingungen und tauschte sie gegen das angespannte Verhältnis von Kunst und Markt.¹ An Ideen, wie man auf selbigem bestehen konnte, mangelte es nicht. So lud 1773 etwa Friedrich Gottlieb Klopstock zur Subskription einer Zeitschrift ein, um «die Gelehrten» anstelle der Buchhändler zu «Eigenthümern ihrer Schriften» zu machen.² Dieser Marketing-Schachzug fand zur selben Zeit statt, wie andernorts die Genieästhetik erfunden wurde, gemäss der der Dichter sein Werk ganz aus sich selbst schöpft. Dieses widersprüchlich mit dem Aufklärungsprojekt verbundene, autonome Künstlergenie versprach gleichermassen ästhetische Innovation, Emanzipation von den adligen, das Herrscherlob umfassenden Bedingungen und Distanz zu den Niederungen des Marktes: Kunst sollte zweckfrei und auf keinen Fall um des ökonomischen Erfolges willen erzeugt werden – eine Idealvorstellung, die wir auch heute (unabhängig von ihrem Realitätsgehalt) noch anerkennen.

Von der Kultur zur Kreativwirtschaft

Im Namen der Autonomie brechen Künstler*innen fortan auch mit der bürgerlichen Gesellschaft. Pierre Bourdieu analysiert, wie im 19. Jahrhundert eine künstlerische Bohème entsteht, die auf der Suche nach Freiheit die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft verletzt, sich von dieser nicht vereinnahmen lassen will und sich als Gegentendenz zu ihr etabliert (Bourdieu 1999).

Im Anschluss an Bourdieu haben die Soziolog*innen Luc Boltanski und Ève Chiapello in ihrer Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* gezeigt, dass sich das Verhältnis zwischen bedrohter kultureller Autonomie und vereinnahmender Ökonomie grundlegend veränderte. Seit den 1990er-Jahren unterliege der Kapitalismus zunehmend einer projektförmigen Netzwerklogik, die er sich bei den Künstler*innen und deren Gesellschaftskritik abgeschaut habe. «Autonomie, Spontaneität, Authentizität, Selbstverwirklichung, Kreativität, Leben» – all das, was sich traditionell jenseits der Lohnarbeit und diesseits der kreativen Arbeit befindet, sei aus der Welt der Kunst auf die Arbeitswelt übertragen worden und habe dieser gleichsam zu neuer Legitimität verholfen (Boltanski/Chiapello 2006, bes. 540–544, Zitat: 541). Die Analyse

bestätigt sich zum Beispiel beim Blick auf die Webseite der Zürcher Hochschule für Künste, die affirmativ schreibt, dass «Karrieremodelle in der Kultur- und Kreativwirtschaft selten eindimensional und geradlinig» verlaufen – «ein Befund, der in zunehmendem Masse auf fast alle Branchen zutrifft» (ZhdK online, Stichwort: Kultur und Kreativwirtschaft).

Wie aber konnte diese «Künstlerkritik» als kapitalistische Triebkraft genutzt werden? Laut Boltanski/Chiapello ist es wesentlich, dass in der Zeit nach 1968 eine ursprünglich aus dem (sub-)kulturellen Bereich stammende Kritik an hierarchischen und machtförmigen Strukturen zunehmend von der sozialen Kritik an (den alltäglichen ökonomischen) Ausbeutungsverhältnissen entkoppelt wurde (Boltanski/Chiapello 2006, 542). So schwand Sozialkritik und mit ihr zunehmend das sogenannte «Normalarbeitsverhältnis». Stattdessen boomte Projektarbeit, die versprach, sich innerhalb bestehender (und längst nicht mehr hinterfragter) Strukturen zu verwirklichen. Dass dies für die Mehrheit zum Bumerang werden könnte, ahnten wohl die wenigsten, als sie in jungen Jahren MacBooks gegen geregelte Arbeitsalltage und Sicherheit gegen vernetzt-globalisierte Freiheit eintauschten. Die eine oder andere Arbeit mag dabei zwar an Eintönigkeit verloren haben, insgesamt prekarierten sich die Verhältnisse jedoch und die Kreativitätsdiskurse entpuppen sich als Teil der kapitalistischen (Selbst-)Täuschung. Lohnarbeit, die zum Anhängsel von Maschinen oder Algorithmen zu werden droht, existiert nach wie vor (und global mehr denn je) – auch im Kreativbereich.

Ökonom*innen werteten den Kulturbereich dessen ungeachtet (oder vielleicht zutreffender: gerade deswegen) nicht nur terminologisch auf – seit den 1990er-Jahren spricht man von «Kultur- und Kreativwirtschaft» –, sondern entdeckten in ihm auch einen Markt mit zunehmendem Wachstumspotenzial. Der terminologische Sündenfall etablierte sich mithilfe der neo-liberalen Sozialdemokratie: Die britische New-Labour-Regierung benutzte den Begriff *Creative Industries*, um jene Aktivitäten zu bezeichnen, die durch die Erzeugung und Nutzung von intellektuellem Eigentum, Wohlstand und Arbeitsplätze mehren würden (Manske/Merkel 2009, 296). Seither firmiert die traditionelle Produktion von Kunst – Büchern, bildender Kunst, Musik, Gemälden – unter demselben Begriff wie die Herstellung von Medien, Computerspielen oder Design. So rückten Kulturproduktion und Wertschöpfung noch näher zueinander, als es in der Werbeindustrie ohnehin schon etabliert war. Ganz so, als hätten sie sich nie in einem Widerspruch befunden, an dem sich Generationen von Künstler*innen abarbeiteten.

Monopole, marktorientierter Literaturbetrieb und prekäres Schreiben

Zugleich fand der eingangs zitierte Strukturwandel statt, der aus dem Buch weniger Kulturgut und mehr Ware machte und der mittlerweile das gesamte literarische Feld betrifft. Dieses entfaltet sich auf einem zunehmend monopolisierten Markt, der durch grosse Medienketten geprägt ist – sowohl auf Verlagebene (Pearson, Springer Nature Group, Haufe et cetera) als auch im (Online-)Buchhandel (amazon, Barnes & Noble, Weltbild et cetera).³ Das verschlechtert nicht nur die Bedingungen für traditionelle Buchhandlungen und mittelständische und kleine Verlage, sondern führt auch zu einer zunehmenden Konzentration auf einige wenige Titel. Zwar werden heute mehr Bücher denn je publiziert – auch anspruchsvolle, und diese teils sogar von den grossen, profitorientierten Verlagen, die das symbolische Kapital von Literatur weder ignorieren wollen noch können. Die Jagd nach Bestsellern und deren Autor*innen führt aber dazu, dass vor allem sie wahrgenommen und gelesen werden. Damit nimmt zwar nicht die Diversität der verlegten Bücher ab, wohl aber jene der gelesenen. Diese bewegen sich zunehmend auf einem «a winner-takes-more-market», wo sich alle Aufmerksamkeiten auf die sogenannten «grossen Namen» richten (Thompson 2010, 386–391, Zitat: 391).⁴

Wenn schon Klopstock und Birgit Vanderbeke Schwierigkeiten hatten, von der Literatur zu leben, so gilt dies selbstredend umso mehr für Autor*innen, die unter den Bedingungen der Monopol- und Kreativwirtschaft schreiben. Hauptberuflich Autor*in sein – von Honoraren, Lesungen, Literaturpreisen oder Stipendien leben –, das können sich die wenigsten leisten. Kommt hinzu, dass von Preisen und Stipendien immer nur wenige profitieren. Ohne entsprechenden familiären Hintergrund sind daher Mischkalkulationen zwischen schlecht entlohnter Schreib- und anderweitiger Lohnarbeit an der Tagesordnung. Nun soll an dieser Stelle nicht behauptet werden, dass durch Lohnarbeit erworbene Kenntnisse der literarischen Qualität abträglich wären. Ganz im Gegenteil, davon zeugt auch zeitgenössische Literatur mit Bezug auf in der Arbeitswelt gemachte Erfahrungen, etwa von Clemens Meyer. Dennoch sind instabile berufliche Existenzen ohne Planbarkeit der eigenen Zukunft nicht wünschenswert, auch für kreativ Arbeitende nicht. Zumal es nicht jedem gegeben ist, trotz dauernder Unterbrechungen, Sorgen und Nöten die zur Schreibarbeit nötige Konzentration aufzubringen.

Sollen sich Autor*innen als Schöpfer*innen ihrer Werke also vermehrt für die angemessene Bezahlung ihres geistigen Eigentums einsetzen? In der

gegenwärtigen Situation scheint dies der gangbarste Weg. Eine höhere Bezahlung wäre allein deshalb angemessen, weil (durchschnittlich) der geringste Teil des Erlöses aus einem verkauften Buch bei den Autor*innen ankommt – und der grösste beim Handel. Allerdings lässt sich eine solche auf das geistige Eigentum referierende Position nicht ganz widerspruchlos vertreten, da sie seit längerem umstritten ist. Schon Johann Wolfgang von Goethe, ein Vordenker des Geniekonzepts, bezeichnete den *Faust* nicht als sein geistiges Eigentum, sondern als «das Werk eines Kollektivwesens, das den Namen Goethe trägt» (Goethe 1993, 521f.). Die folgenden Beispiele sollen darlegen, warum Autor*innen als alleinige Urheber*innen ihrer Werke sowohl aus ästhetischer als auch aus technologischer Perspektive nicht mehr so recht in unsere Zeit passen wollen.

Brecht und das Urheberrecht

In kaum einem anderen Werk der deutschsprachigen Literatur werden die Themen «Diebstahl» und «Eigentum» so umfassend verhandelt wie in den Werken Bertolt Brechts. Ausgerechnet dieser Brecht besteht im sogenannten «Dreigroschenprozess» aber auf seinen Urheberrechten. Wie kam es dazu?

Der Dreigroschenprozess ist ein als «soziologisches Experiment» (Brecht 1992, 139) konzipierter Gang vor Gericht, bei dem die Nero-Filmgesellschaft und der klagende Dramatiker gegeneinander antraten. Brecht hatte der Filmgesellschaft im Vertrag über die Erstellung eines Drehbuchs zu einem Film über die *Dreigroschenoper* zwar Mitsprache- und Änderungsrechte eingeräumt, sich jedoch vorbehalten, dass der Film die politische Botschaft transportieren müsse. Während in Berlins Strassen auf Arbeiterdemonstrationen geschossen wurde, sollte aus der erfolgreichen Oper und den zu Schlagern gewordenen Songs von Kurt Weill nicht auch noch ein flacher kommerzieller Unterhaltungsfilm werden. Als sich die Dreharbeiten in eben diese Richtung entwickelten, erklärte die Nero Film AG den protestierenden Brecht für vertragswidrig und drehte den Film ohne ihn. Den daraufhin angestregten Prozess verloren Brecht und der Komponist Kurt Weill in allen Punkten – die zeitgenössische Presse kommentierte, dass die Künstler gegen eine von der Nero Film AG bereits getätigte Investition von 800 000 Mark zu Felde gezogen seien (ebd. 146). Diese Niederlage war indessen von Anfang an einkalkuliert, aus didaktischen Gründen geradezu erwünscht: Denn vor Gericht sollten nicht die Eigentumsrechte am Werk diskutiert werden – Brecht bezeichnete das Urheberrecht als «überholt» (ebd.). Stattdessen soll-

ten «gewisse Vorstellungen» sichtbar werden, «die für den gegenwärtigen Zustand der bürgerlichen Ideologie charakteristisch sind» (ebd. 139). Dazu gehört laut Brecht das Konzept, dass das Kunstwerk «der adäquate Ausdruck einer Persönlichkeit ist» (ebd. 180). Dies sei mit den arbeitsteiligen Bedingungen moderner technischer Verfahren längst in Widerspruch geraten – *das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Walter Benjamin) repräsentiere nicht seine Urheber*innen, sondern stehe dafür, dass es massenhaft verbreitet werden kann. Die Frage nach dem Original rückt damit in den Hintergrund (Theisohn 2009, 443–445).

Technologisch sei die Gesellschaft weiter fortgeschritten und arbeitsteiliger organisiert, als es ihre Selbstbilder und Eigentumsrechte vermuten lassen. Deswegen seien auch die Rechte des Urhebers vor Gericht nicht einklagbar: «Praktisch ermöglicht die Justiz die Produktion, wie soll sie da eine Ideologie (‹Geistiges Eigentum ist unantastbar!›) schützen, welche die Produktion gefährdet?» (Brecht 1992, 204) Allein die technischen Möglichkeiten (und die daran gebundenen Möglichkeiten zur Realisierung von Profit) verschaffen dem Medienkonzern die weitaus besseren Ausgangsbedingungen als dem Urheber des Werks. Brecht kommentiert lapidar: «Die kapitalistische Produktionsweise zertrümmert die bürgerliche Ideologie» (ebd.) und stellt die Frage nach der Bestimmungsgewalt über die Produktion: «Die Technik, die hier siegt und nichts anderes zu können scheint, als den Profit einiger Saurier und damit die Barbarei zu ermöglichen, wird, in die rechten Hände gelangt, durchaus anderes können.» (Ebd.) Wobei die erhoffte Befreiung der Technik die Expropriation derer bedingt, die vom skizzierten Widerspruch zwischen Schein und Sein profitieren.

Kreativität und Transformation

Einige Zeit nach der brechtschen Probe aufs Exempel interessierte die Bedeutung des Textes als *textum* (ein aus aufeinander verweisenden Zitaten bestehendes Textgewebe) trotz der skizzierten Monopolisierungsprozesse nicht auf ökonomischer, sondern primär auf ästhetischer Ebene. So gehört etwa die poststrukturalistische These vom Tod des Autors (Roland Barthes) zu den folgenreichsten Sätzen der neueren Literaturtheorie. Sie behauptet die Auflösung des Subjekts in einem aus intertextuellen Bezügen bestehenden Textgewebe, aus dem sich zwar beliebig viele Subjektentwürfe, Rollen und Identitäten lesen lassen, aber kein (für sein geistiges Eigentum haftbar machender) Autor mehr. Dagegen wird eingewendet, dass ein solches Literaturverständnis Schreibende von jeder Verantwortung entbindet und

unter anderem der postfaktischen Problematik in die Hände spielt. Mittlerweile sind die Autor*innen wieder zurückgekehrt (Jannidis 2000), überspannte Positionen, die Autorschaft an sich als unzulässige Machtposition bezeichneten (Theisohn 2009, 470), haben ihren Zenit längst schon überschritten. Was aber bleibt, ist die Erkenntnis, dass weder Autor*innen noch Texte als autonome Einheiten zu betrachten sind. Sie stehen immer auf den Schultern ihrer Vorgänger*innen, fügen sich in eine sich kollektiv entwickelnde, vielfältig ineinander verwobene Kultur ein und Autor*innen schreiben von bestimmten Positionen aus und verfügen letztlich nicht über ihr Werk.

Die Digitalisierung, auf die an dieser Stelle nur am Rande eingegangen wird, befeuerte die Diskussion um kollektives Schreiben und kaum mehr einhaltbare Urheberrechte weiter (die Auswirkungen des 2019 auf europäischer Ebene angepassten digitalen Urheberrechts sind erst noch abzuwarten). So publiziert etwa Elfriede Jelinek seit der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 nur noch im Netz und bezeichnet dies unter anderem als Massnahme, um zur «extrem korrupten und nepotistischen» (Jelinek 2014) Verlags- und Literaturwelt auf Distanz zu gehen. Eurydike, eine Figur Jelineks, erklärt im Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)*, dass sie weder Werke schaffen noch als «Figur» (Jelinek 2011, 54) in irgendein Werk eingeführt werden will. Stattdessen bevorzugt sie es, Teil eines – die Gewebemetapher umspielenden – «Schattenteppichs» (ebd. 37) zu sein, wo sich niemand eifersüchtig um Anerkennung, Ruhm und Ehre streitet und eine Existenz als Schriftstellerin vorstellbar ist (Autorinnen werden, wie Jelinek argumentiert, im herkömmlichen Literaturbetrieb ohnehin nicht beachtet, was im Fall von Dramatikerinnen sogar eine über 2400 Jahre alte Tradition hat (Roeder 1989, 7)).

Eine andere, in digitalisierten Zeiten zukunftsweisende Position zeichnet sich im Bereich des wissenschaftlichen Publizierens ab. So setzen sich Wissenschaftspolitik und Bibliothekskonsortien in der Frage des Open-Access-Publishing seit einigen Jahren erfolgreich gegen (Gross-)Verlage durch, die bislang die für wissenschaftliche Zeitschriften sehr hohen Preise diktieren konnten. Artikel, die von öffentlichen Geldern bezahlte Wissenschaftler*innen verfassen, sollen unter freien Lizenzen publiziert werden und ohne Pay-wall zugänglich sein.⁵ Mit Brecht lässt sich fragen, ob hier «die Organisationsform der geistigen Produktion [...] der technischen Entwicklung angeglichen werden» (Theisohn 2009, 527) soll und sich der einst skandalisierte Widerspruch an dieser Stelle gerade auflöst oder ob er neue Formen annehmen und die Grossverlage ihre Zahlen anderweitig ins Trockene bringen werden.⁶

Die von Brecht, Jelinek und vielen anderen angedachten Strategien

bleiben indessen aktuell und es lohnt sich, weiter daran zu arbeiten, zumal sich Künstler*innen als von der Corona-Krise besonders betroffene Gruppe zur Zeit vermehrt solidarisieren und organisieren (Bossen 2020). Heute erlauben technologische Entwicklungen in potenziert Form neue Formen der Zusammenarbeit und der Reproduzierbarkeit von Inhalten, mehr denn je profitieren aber vor allem die grossen Tech-Monopole davon – das Netz wird zum Grenzgebiet, in das der globale Kapitalismus seine «Landnahme» auch noch ausdehnen kann.⁷ Dabei wäre dringend zu diskutieren, wie soziale, kulturelle, technologische und mentale Produktionsverhältnisse nach den Bedürfnissen gesellschaftlicher Mehrheiten ausgerichtet werden können. Auch im Bereich der Literaturproduktion und -rezeption, die momentan – als liessen sich aus den poststrukturalistischen Debatten keine Erkenntnisse mitnehmen – wieder auf individuelle Autorschaft fokussiert (der Shitstorm für Peter Handke spricht diesbezüglich Bände). Dazu gehört auch, die oben skizzierte linke Medienutopie und deren Fundierung in der technologischen Entwicklung auf den Prüfstand zu stellen. Dies in Anbetracht der unzähligen Rebound-Effekte (Rückschlageffekte) in der aktuellen Phase des Internets. Berechtigterweise erhoffen wir Effizienz-, Demokratisierungs- und Kooperationspotenziale von der Technik, die sich gegenwärtig aber vermehrt gegen uns kehren. Zu den Rebound-Effekten gehören unter anderem: die Verschärfung bestehender Machtstrukturen im Netz, Social-Media-Überkonsum, Blaseneffekte, eine Hass- und Hetzkultur, vor der sich vor allem Minderheiten und Linke in Acht nehmen müssen, der Einfluss von vorwiegend akademisch gebildeten Einzelpersonen auf Social Media und eine Linke, die ihre Diskussionen zu weiten Teilen – und aus nachvollziehbaren Gründen! – auf (jederzeit abschaltbaren) Plattformen grosser Technologiekonzerne führt. Auf der Basis solcher Vorbehalte wäre erneut zu fragen, wie der von Brecht topisch skizzierte Widerspruch unter den aktuellen Verhältnissen zur Infragestellung ökonomischer Imperative genutzt werden kann und welche Räume sich für Kritik und Gegenkultur eröffnen, wenn wir das Bewusstsein um die Widersprüche mit dem notwendigen Kampf für öffentliche Kultureinrichtungen und existenzsichernde Arbeitsbedingungen verbinden.

Anmerkungen

- 1 Die männliche Form ist jeweils bewusst gewählt. Autorinnen prägten bis in die jüngere Vergangenheit weder die Literatur, nach der Epochen konstruiert wurden, noch die Literaturtheorie – dies, obschon es schreibende Frauen seit je gibt.
- 2 Zitiert nach Pape, Helmut: Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung F. G. Klopstocks, Bonn 1961, 405.
- 3 Quellen: buchreport.de (*Verlagsranking 2020* sowie *Die grössten Buchhandlungen 2019/20*) und Google-Recherche zum englischsprachigen Raum.
- 4 Zu überprüfen wäre, inwiefern dies – jenseits etablierter Belletristik – auch auf populäre Literatur wie Fantasy oder Science-Fiction zutrifft.
- 5 Der Stand der Vereinbarungen zwischen deutschen Wissenschaftsorganisationen und den kommerziellen Verlagen findet sich auf der Webseite des Projekts DEAL (www.projekt-deal.de, Abfrage 5.6.2020). Auch die Schweizer Universitäten verhandeln mit den Grossverlagen über eine Transformation zu Open Access (www.swissuniversities.ch/themen/digitalisierung/open-access/verlagsverhandlungen, Abfrage 12.6.2020). Mit freien Lizenzen, z. B. den Creative Commons, lassen sich bei der Verbreitung und Nutzung von Publikationen mehr Rechte einräumen, als es im Urheberrechtsgesetz vorgesehen ist.
- 6 Daneben stellt sich auch die Frage, was der Trend zu freien Lizenzen für Nischenverlage oder -medien bedeutet, etwa den *Widerspruch*, der auf eine zahlende Leser*innen-schaft angewiesen ist.
- 7 Siehe Beitrag Siegl in diesem Band.

Literatur

- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève, 2006: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz
- Bossen, Anja, 2020: Einfach nur: Danke! medien-kunst-industrie.verdi.de/ueberuns/nachrichten/++co++f840694e-6cf2-11ea-bc8b-525400f67940 (Abfrage 12.6.2020)
- Bourdieu, Pierre, 1999: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.
- Brecht, Bertolt, 1967: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. In: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 25. Frankfurt a. M., 139–209
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1993: Sämtliche Werke, Abt. II, 11 (Frankfurter Ausgabe). Frankfurt a. M.
- Jannidis, Fotis u. a., 2000: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart
- Jelinek, Elfriede, 2011: Schatten (Eurydike sagt) [zitiert nach einem vom Rowohlt Theaterverlag zur Verfügung gestellten Textbuch].
- Jelinek, Elfriede, 2014: Interview mit Elfriede Jelinek, 27.2.2014. fiktio.cc/elfriede-jelinek/ (Abfrage 12.6.2020)
- Manske, Alexandra / Merkel, Janet, 2009, Prekäre Freiheit – Die Arbeit von Kreativen. In: WSI-Mitteilungen 6, 295–301
- Pape, Helmut, 1961: Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung F. G. Klopstocks. Bonn
- Roeder, Anke, 1989: Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a. M.
- Theisohn, Philipp, 2009: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart
- Thompson, John B., 2010: Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century. Cambridge

Neue Wege

Religion
Sozialismus
Kritik

neuewege.ch



9.20

Wirtschaft ist Care

Ina Praetorius
Feline Tecklenburg
Adelheid Biesecker
June Barrett u.a.

10.20

Demokratie in der Krise

Dominik Gross
Luzia Sutter Rehmann
Barbara Heer
Rohit Jain u.a.

11.20

Medien und Politik

Sylvia Stam
Benjamin von Wyl
Marlies Prinzing
Ugur Gültekin u.a.

Schnupperabo

3 Heftausgaben

15.–

Bestellung

Neue Wege
Postfach
8048 Zürich
044 447 40 46
info@neuewege.ch