

den Kulissen der literarischen Produktion, sondern als symbolischer Mitschreiber und somit als Ko-Urheber literarischer Werke anerkannt und gewürdigt wird.

4.5 Bodo Kirchhoff – *Widerfahrnis*

Der letzte Text, welcher aufgrund seiner Konstruktion und insbesondere der Rolle, die die Figur des Verlegers darin spielt, für diese Arbeit sich als besonders interessant erweist, ist Bodo Kirchhoffs 2016 erschienene und im selben Jahr mit dem *Deutschen Buchpreis* ausgezeichnete Novelle *Widerfahrnis*.³³¹ Es handelt sich also – wie schon im Falle Widmers – um einen Erzähltext »mittlere[r] Länge«³³², der zudem inhaltliche sowie formale Elemente der Novelle aufweist.³³³ Dennoch unterscheidet sich Kirchhoffs Text von den bisher analysierten Werken vor allem dadurch, dass er, obwohl sein Protagonist ein Ex-Verleger, also doch ein Akteur des literarischen Feldes ist, den Literaturbetrieb, seine Institutionen und seine Figuren nicht explizit auf der inhaltlichen Ebene thematisiert. Die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Praktiken – insbesondere jener Handlungen, welche den Beruf des Verlegers charakterisieren – geschieht in diesem Fall vorwiegend auf der Ebene der Narration, verstanden als der »produzierende[...] narrative[...] Akt sowie im weiteren Sinne d[ie] reale[...] oder fiktive[...] Situation [...], in der er erfolgt«³³⁴, und wird damit zum konstitutiven und strukturierenden Prinzip des Erzählens selbst. Diese »Metaebene«³³⁵ der Novelle wurde von den meisten Rezensenten, die vorwiegend die gelungene Mischung von traditionellen und sozialpolitisch relevanten Themen³³⁶ und die Erzählkunst des Autors gelobt haben, nur in

331 Kirchhoff, Bodo: *Widerfahrnis*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2016. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle WF.

332 Die eher vage und mehrfach kritisierte Definition der Novelle als »Erzählung mittlerer Länge« stammt von E. Staiger (vgl. Arx, Bernard von: *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*, Zürich: Atlantis 1953, S. 8); der Begriff Novelle darf heutzutage auch dafür verwendet, um »nahezu jede Erzählung mittlerer Länge (in der Regel in Prosa) mit literarischem Anspruch« zu bezeichnen. Vgl. Thomé, Horst/Wehle, Winfried: »Novelle«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 2, S. 725-731, hier S. 726.

333 Dazu siehe auch Grübel, Sebastian/Kiefer, Sascha: »Schleichende Erschütterung. Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis*. Eine Novelle«, in: Kiefer, Sascha/Mergen, Torsten (Hg.), *Gegenwartsnovellen. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*, Hannover: Wehrhahn 2021, S. 261-276.

334 G. Genette: *Die Erzählung*, S. 12.

335 Schröder, Christoph: »Vom Ende der Hutgesichter«, in: *Die Zeit Online* vom 01.10.2016 – online.

336 »Die beiden Themen, die sich Kirchhoff für ›Widerfahrnis‹ ausgesucht hat, sind ohnehin schon groß genug: die Liebe und die gegenwärtige Flüchtlingskrise. Das Erste ist das größte literarische Thema überhaupt, zeitlos seit dem Gilgamesch-Epos als der ersten Literatur

seltenen Fällen erwähnt. Im Rahmen dieser Arbeit lohnt es sich aber, diesen Text einer ausführlichen Analyse zu unterziehen, um jene Elemente hervorzuheben, die es ermöglichen, *Widerfahrnis* nicht nur als »eine[...] rasante[...] Road-Novelle mit ironisch-romantischem Gefühlsüberschwang«³³⁷, sondern auch als eine verhüllte Literaturbetriebsfiktion zu lesen und interpretieren, welche eine weitere Möglichkeit für die Darstellung der Figur des Verlegers in der deutschsprachigen Prosa der Gegenwart eröffnet.

4.5.1 Kirchhoff und der Literaturbetrieb

Die Tatsache, dass der Protagonist dieser Novelle, welche auf den ersten Blick keine bestimmte literaturbetriebliche Konstellation zu thematisieren und/oder zu inszenieren scheint, dennoch ein literaturbetrieblicher Akteur ist, und zwar ein Verleger, mag eigentlich kaum überraschen. Denn auch Kirchhoff zählt zu jener ansehnlichen Gruppe von deutschsprachigen Schriftstellern der Gegenwart, die sich sowohl in essayistischen als auch in literarischen Arbeiten mit dem Literaturbetrieb und seiner Entwicklung der letzten Jahre auseinandergesetzt und sich zum Thema eher kritisch-abwertend ausgesprochen haben.

1993 nahm der seit 1979 als Autor von Dramen, Erzählungen und Romanen tätige Kirchhoff zunächst die Literaturkritik ins Visier und attackierte insbesondere jene Literaturkritiker, deren Rezensionen keine aufklärerische und wegweisende Funktion für das Publikum aufweisen, sondern vielmehr als Mittel der Selbstinzenierung der Kritiker und ihrer Macht als bloße »Mitteilungen an Kollegen«³³⁸ dienen und in denen »herabsetzende Informationen über die Person des Autors mit der eigentlichen Buchkritik«³³⁹ vermischt werden. Diese Kritik am Literaturbetrieb wurde dann ein paar Jahre später wieder aufgenommen und potenziert: 1995 wettete Kirchhoff in seiner dritten Frankfurter Poetikvorlesung, die den Titel *Schreiben und Narzissmus* trug, gegen die Macht der neuen Medien im Litera-

überhaupt. Das Zweite ist dagegen tagesaktuell, also für den Ewigkeitsanspruch von Kunst viel riskanter.« Plattaus, Andreas: »Vier Tage eines neuen Lebens«, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 20.09.2016, S. 10; dazu siehe auch die Begründung der Jury zur Verleihung des *Deutschen Buchpreises*: »Widerfahrnis« ist ein vielschichtiger Text, der auf meisterhafte Weise existentielle Fragen des Privaten und des Politischen miteinander verwebt«. Deutscher Buchpreis: »Presse-Information: Bodo Kirchhoff erhält den Deutschen Buchpreis 2016 für seinen Roman »Widerfahrnis«« – online.

337 Kämmerlings, Richard: »Reise ins Herz der Gegenwart«, in: Die Welt (Die literarische Welt) vom 27.08.2016, S. 1.

338 Kirchhoff, Bodo/Wittstock, Uwe: »Der Autor hat nur eine Chance: Er muß den Kritiker überleben. Bodo Kirchhoff im Gespräch mit Uwe Wittstock über die Brauchbarkeit der Literatur und über Kopfgängerei sowie das katastrophale deutsche Unterhaltungsverständnis«, in: Neue Rundschau 104/3 (1993), S. 69-81, hier S. 73.

339 Ebd., S. 74.

turbetrieb, und zwar insbesondere gegen jene Fernsehformate, in denen »Fernsehkritiker [...] mit ihrem Rezensionsgeplaudere, gleichgültig wie fundiert oder nicht fundiert es ist, das öffentliche Bild vom Schriftsteller«³⁴⁰ bestimmen. Damit löschen sie jene »Legenden um den eigenen Körper«, die jeder Schriftsteller durch seine Schreibearbeit und sein Werk von sich entwirft, aus, und zwar zugunsten einer im Kulturbetrieb immer mehr herrschenden Kultur der »Simulation«³⁴¹, welche zugleich dazu beiträgt, dass auch die Literatur selbst »durch das Bild von der Literatur«³⁴² ersetzt wird. Kirchhoffs Einstellung nach sei der Literaturbetrieb »eine Instanz, die Idealbilder aufstellt, vergrößert, verbreitet und einfordert, und derselbe Betrieb [sei] zugleich die Instanz, die den Autor frustriert und seine Identitätsbildung negiert«³⁴³.

Die Reflexion über den Literaturbetrieb wird spätestens ab Anfang des neuen Jahrtausends auch zum Thema seiner literarischen Produktion. Als »Rache« gegen »den Wahnsinn unseres gegenwärtigen Literaturbetriebs«³⁴⁴ und zugleich als Versuch, »das willkürlich Inszenatorische des Medien- und Literaturbetriebs und seine Macht, das Banale als etwas Großes, Geniales, Einzigartiges erscheinen zu lassen«³⁴⁵, zu entlarven, lässt sich Kirchhoffs 2002 erschienener und schon erwähnter *Schundroman* betrachten. Anhand einer geschickten Vermischung von verschiedenen Genres, die das Verschwinden einer scharfen Trennung zwischen Hoch- und Trivialekultur inhaltlich, konstruktiv und auch paratextuell inszeniert und ironisch problematisiert sowie dank eines dichten Netzes von Verweisen, die einerseits auf Texte und Eigenschaften des Autors anspielen³⁴⁶ und die »Legende Kirchhoff« wei-

340 Kirchhoff, Bodo: *Legenden um den eigenen Körper*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012, S. 97.

341 »Für den Kulturbetrieb gilt, dass die Anzahl der Abhängigen von der Droge Öffentlichkeit und damit der Idolatrie ständig zunimmt; die narzisstischen Kränkungen, die schon der listige Hofnarr erfahren hat, traditionell aufgefangen durch Stolz auf das eigene Können, werden immer mehr ausgeglichen durch Simulation – im Grunde wie bei Madonna, die, statt singen zu können, sich als Sängerin darzustellen vermag.« Ebd., S. 104.

342 Ebd., S. 98 [Herv. i.O.].

343 Martus, Steffen: »Es gibt keine Krise der Literatur, [...] sehr wohl aber eine Krise des Publikums, des Lesens.« Kirchhoffs *Logik der Prosa in Parlando und Schundroman*, in: Arndt/Deupmann/Korten, *Logik der Prosa* (2012), S. 253–266, hier S. 256.

344 Kirchhoff, Bodo/Wittstock, Uwe: »Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs. Wie man ein Buch zu einer heißen Ware macht. Ein Gespräch mit Bodo Kirchhoff«, in: *Die Welt* vom 11.06.2002, S. 28.

345 Steinmann, Siegfried: »Bodo Kirchhoff«, in: Arnold/Korte, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* [KLG].

346 Eine Figur im Roman trägt ein T-Shirt, auf dem den Titel von Kirchhoffs 2001 veröffentlichte Roman *Parlando* aufgedruckt ist (B. Kirchhoff: *Schundroman*, S. 236); der Roman, mit dem der Starautor Ollenbeck (eine Anspielung auf den französischen Schriftsteller Houellebecq) für ein großes Aufsehen sorgt, heißt *Die traurige Haut* (ebd. S. 139) und erinnert damit an Kirchhoffs Erzählung *Die Einsamkeit der Haut* von 1981; schließlich wird im Roman von dem

terbilden, und andererseits Persönlichkeiten, Begebenheiten und Institutionen des realen Literaturbetriebs und seine »sizilianische[n] Verhältnisse«³⁴⁷ porträtieren, stellt der Text einen unterhaltenden Schlüsselroman über den Literaturbetrieb dar. Nicht zuletzt aufgrund einer ähnlichen Figuren- und Themenkonstellation – auch hier wird ein berühmter Literaturkritiker ermordet –, lässt sich dieser Roman mit Martin Walsers ebenfalls 2002 erschienen Roman *Tod eines Kritikers* in Zusammenhang bringen, insbesondere was seine Vermittlung und Rezeption sowie seine Wirkung im Literaturbetrieb betrifft.³⁴⁸ Einerseits wurde die Veröffentlichung von *Schundroman* in Absprache mit dem Autor um einige Wochen vorgezogen, damit er zeitgleich mit dem Werk von Walser publiziert werden konnte, dessen Vorabdruck in der FAZ vom Redaktionschef Frank Schirrmacher abgelehnt wurde – unter dem Vorwurf, der Text enthalte ein unübersehbares Repertoire antisemitischer Klischees und ließe sich als »Mordphantasie«³⁴⁹ gegen den hinter dem fiktiven Kritiker André Ehrl-König leicht identifizierbaren Marcel Reich-Ranicki deuten – und somit schon vor seinem Erscheinen eine lebhafte und kontroverse Debatte ausgelöst hatte, und zwar vermutlich mit dem Ziel, von dieser öffentlichen Resonanz profitieren zu können; andererseits wird selbst im Roman von Kirchhoff explizit und eher abschätzig auf Walsers Text verwiesen³⁵⁰, was zu einem ironischen Kurzschluss führt, welcher einen intertextuellen Bezug herstellt, der die Selbstreferentialität des realen Literaturbetriebs an den Pranger stellt.³⁵¹

Schriftsteller Branzger die Rede, einer Figur, die man schon aus der Debütnovelle *Ohne Eifer ohne Zorn* kennt und in mehreren Werken Kirchhoffs – oft, wie eben auch in diesem Fall – als Alter Ego des Autors vorkommt (ebd., S. 67f.).

347 B. Kirchhoff: *Schundroman*, unpaginiert.

348 Nicht nur wurden die beiden Romane von der Kritik (und von der Literaturwissenschaft) oft in Verbindung gebracht; sie wurden auch im Buchhandel fast als zwei Seiten einer selben Medaille angesehen und dementsprechend vermarktet: »Amazon bot die beiden Romane im Doppelback zum Vorzugspreis an, und auch viele Buchhandlungen vermarkteten sie als literarische Zwillinge.« Knobloch, Hans-Jörg: »Literarischer Kritikermord im Doppelpack. Matin Walsers *Tod eines Kritikers* und Bodo Kirchhoffs *Schundroman*«, in: Ders., Endzeitvisionen. Studien zur Literatur seit dem Beginn der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 213–224, hier S. 213.

349 F. Schirrmacher: »*Tod eines Kritikers*. Der neue Roman von Martin Walser: Kein Vorabdruck in der F.A.Z.«, S. 49.

350 »Das war gegen elf, auf einem Monitor in der Ebene unter dem Bahnhof liefen die Spätnachrichten, Louis Freytag war immer noch Top-Thema. Man sprach jetzt von bestelltem Mord und suchte den Auftraggeber in Autorenkreisen mit Kontakt nach Polen etc., also eher unter älteren Schriftstellern, von Freytag gedemütigt wie auch in den Himmel und höchste Steuerklassen gehoben, Kreisen, in denen angeblich ein Manuskript zirkulierte, *Tod eines Kritikers*, vermutlich Krimi mit Ambition, ARD-verdächtig. Es gebe schon erste Verhöre, hieß es, Namen wie Kristlein und Mahlke fielen [...]« B. Kirchhoff: *Schundroman*, S. 218.

351 »Schlüsselromane wie der ›Schundroman‹ oder der vor einigen Jahren von Werner Fuld unter einem Pseudonym veröffentlichte ›Abstieg vom Zauberberg‹ nun heben auf eine ähnliche

Der Literaturbetrieb bildet die symbolische Kulisse sowie die Zielscheibe der Kritik auch in einem weiteren Text des Autors, und zwar dem 2009 erschienenen Roman *Erinnerungen an meinen Porsche*, in dem ebenfalls zahlreiche intertextuelle Bezüge, diesmal zu Kirchhoffs Werk, insbesondere zu *Schundroman*, hergestellt werden. Im Roman, dessen Figuren »kaum fikionalisierte[...] Gestalten der bunten Seiten, VIP-Empfänge und Tagesschau-Meldungen«³⁵² sind, wie z.B. die berühmte »blutjunge Autorin des Hämorrhoidenbestsellers«³⁵³ Helene – ein ausdrücklicher Verweis auf Charlotte Roche und ihren erfolgreichen Roman *Feuchtgebiete* (2008) – oder der Star-Autor Ludger Truchseß, der eingeladen wird, eine Lesung zu seinem »Goethe-Roman« zu halten – fraglos eine Karikatur Martin Walsers –, wird noch mal der Inszenierungs- und Medienwahn des Literaturbetriebs aufs Korn genommen. Die Handlung spielt zwar nicht in einem literaturbetrieblichen Rahmen, sondern in einem Sanatorium, das von der Kulturstiftung einer Bank gefördert wird und dessen Patienten, alle ehemalige und nun in Vergessenheit geratene Prominente, an »einer noch kaum erforschten, erst mit Beginn des neuen Jahrhunderts vor allem in unseren Breiten aufgetauchten Krankheit«³⁵⁴ leiden. Unter den »Kranken« befindet sich auch der Protagonist und Erzähler Daniel Deserno, ein junger Investment-Banker, dessen »Porsche« – so bezeichnet er sein Geschlechtsorgan – von seiner Freundin mit einem Korkenzieher schwer verletzt wurde, sodass er nun einige Zeit in der Klinik verbringen muss, um seine verlorene Männlichkeit physisch und psychisch zurückzugewinnen. Indem Daniel über seine Erinnerungen und Erlebnisse in der Ich-Form berichtet und diese, begleitet von ständigen Reflexionen über das Erzählen, die er in zehn Regeln – man könnte fast sagen Geboten – über das Schreiben zusammenfasst, welche allerdings Kirchhoffs literarisches Programm herauskristallisieren, niederschreibt und in jene Geschichte verwandelt, welche der Leser dann als Roman in den Händen hält³⁵⁵, erschafft er durch das Schreiben eine neue autonome »Legende« um seinen Körper³⁵⁶, und ist am Ende imstande, das Sanatorium, welches im Roman als Metapher für den Literaturbetrieb mit seinem Medienrummel und Prominentenwahn

Korruption des Literaturbetriebs durch menschliche Leidenschaften ab: Kirchhoffs Schriftsteller und auch seine übrigen Betriebsaktivisten sind selbstverliebt, erfolgsgelüst und sexverrückt. Damit bestätigt er keine Vorurteile, sondern bildet einfach nur genau wie sein Kollege Walser leicht übertrieben die tatsächliche Show ab, deren Zeuge man bei Buchmessen, in Talkshows oder im Feuilleton der deutschen Zeitungen werden kann.« Mensing, Kolja: »Ich Autor, du Freytag«, in: die tageszeitung vom 26.06.2002, S. 15.

352 Liebs, Holger: »Das Weichei und der Korkenzieher«, in: Süddeutsche Zeitung vom 03.04.2009, S. 14.

353 Kirchhoff, Bodo: *Erinnerung an meinen Porsche*, Hamburg: Hoffmann & Campe 2009, S. 36. Ebd., S. 21.

355 An einer Stelle bezeichnet Daniel sich selbst sogar als »Buchautor« (ebd., S. 69).

356 Es werden im Roman in den Mund des Kritikers Dr. Humbert Worte gelegt, die Kirchhoffs Poetik fast wortwörtlich wiedergeben: »Der Dichter erschafft sich durch Sprache eine zweite,

steht, zu verlassen. Die von Beginn an in den Roman eingebetteten selbstreflexiven Kommentare über das Schreiben³⁵⁷ verleihen dem Text außerdem eine ausgeprägte metafiktionale Struktur, welche die Fiktion stört und den Schreibakt nicht als abgeschlossenes Produkt, sondern als sich kontinuierlich entfaltender Prozess in den Fokus rückt – ein Genesungsprozess, welcher den ›kranken‹ Erscheinungen und Inszenierungspraktiken des Kulturbetriebs gegenübergestellt wird. Durch diese Konterkarierung wird nicht nur den Konstruktcharakter des Schreibens, sondern vielmehr die Konstruiertheit des Literaturbetriebs selbst ans Licht gebracht, welche die Schriftsteller in »Schriftdarsteller«³⁵⁸ verwandelt und Literatur durch ihr Image und ihre mediale Performativität ersetzt, wobei »das Bedürfnis nach Literatur [...] zu einem Interesse an ihrem Prestige [verkommt]«³⁵⁹.

Schließlich lässt sich auch Kirchhoffs 2017 erschienener Roman *Betreff: Einladung zu einer Kreuzfahrt* (2017) als originelle Variante jener Literaturbetriebsfiktionen lesen, die insbesondere Lesereisen und ähnliche performative Veranstaltungen thematisieren, und als subtile Kritik am Literaturbetrieb deuten. In dem Text, der lediglich aus einer mehr als hundert Seiten langen E-Mail besteht, erklärt der Ich-Erzähler, ein hochnäsiger Schriftsteller – welcher wie immer bei Kirchhoff einige Gemeinsamkeiten mit dem realen Autor aufweist –, warum er eine Einladung zu einer Kreuzfahrt in der Rolle des »Edutainer[s]«³⁶⁰, also eigentlich als Teil jenes Animationsteams, das für die kulturelle Unterhaltung der Passagiere ständig zur Verfügung stehen muss, ablehnen möchte. Die Möglichkeit, die dem Autor geboten wird, an der Kreuzfahrt gegen einige Konditionen³⁶¹ kostenlos teilzunehmen, dient im Text als Allegorie der Mechanismen und oft ungeschriebenen Bedingungen, welche den Einschluss oder den Ausschluss eines Autors im bzw. aus dem Literaturbetrieb regulieren: Wer nicht bereit ist, als »Erzieher und Unterhalter in einer Person«³⁶² in der Öffentlichkeit aufzutreten und die Wünsche des Publikums um jeden Preis zu erfüllen, der findet kaum Aufmerksamkeit und muss seine Schriftstellerexistenz am Rand des Literaturbetriebs führen.

Allerdings scheint Kirchhoffs Verhältnis zum Literaturbetrieb von einer gewissen Ambivalenz geprägt zu sein. Wenngleich seine essayistische und literarische

stabilere Männlichkeit, seine Werke sind auch Legenden um den eigenen überempfindlichen Körper.« (Ebd., S. 198).

- 357 Den Romananfang bildet nämlich die »Regel Nummer Eins: ›Wer ein Buch schreiben will, muss Zeit und Geld haben und wenigstens einen guten Grund.« (Ebd., S. 7).
- 358 Kirchhoff, Bodo: »Das Schreiben: ein Sturz«, in: Wittstock, Uwe, (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig: Reclam 1994, S. 211–219, hier S. 212.
- 359 Kirchhoff, Bodo: »Wie es um uns steht«, in: *Literaturen vom Februar 2008*, S. 20–22, hier S. 20.
- 360 Kirchhoff, Bodo: *Betreff: Einladung zu einer Kreuzfahrt*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2017, S. 37.
- 361 Die Einladung wird von einem 18 Seiten langen Schreiben begleitet, das »ungeahnte Pflichten und [...] allerlei Peinlichkeiten« (ebd., Coverbeschreibung) für den Autor enthält.
- 362 Ebd., S. 41.

Produktion eine eher kritische und abwertende Haltung dem Literaturbetrieb und seinen Institutionen gegenüber vermuten lässt, verkörpert Kirchhoff keinesfalls den Prototyp des scheuen und öffentlichkeitsfernen Schriftstellers: Immer wieder gibt er Interviews, entweder für das Feuilleton oder für das Fernsehen³⁶³, und trotz seiner mehrmals öffentlich ausgedrückten Ablehnung gegenüber Talkshows moderierte er 2003 sogar seine eigene Buchsendung im Hessischen Fernsehen.³⁶⁴ Ferner veranstaltet er seit Jahren zusammen mit seiner Frau Schreibkurse für »am Schreiben wie am Leben interessierte Menschen«³⁶⁵. Schließlich zählte er 2004 zusammen mit seinem Verleger und langjährigen Freund Joachim Unseld zu den Initiatoren und eifrigsten Unterstützern des *Deutschen Buchpreises*³⁶⁶, in dessen Jury er 2005 saß und den er 2016 – nachdem er schon 2012 für seinen Roman *Die Liebe in groben Zügen* auf der Longlist nominiert wurde – für seine Novelle *Widerfahrnis* bekam, einen Text, der ebenfalls als Text über den Literaturbetrieb, seine Akteure und Institutionen gelesen werden kann, wie es im Folgenden bewiesen wird.

4.5.2 Eine Novelle über den Spätsommer eines Ex-Verlegers

Bevor die Strategien untersucht werden, die zur Fiktionalisierung der Figur des Verlegers in *Widerfahrnis* angewandt werden, sollen nun in Kürze die Handlung, die Figurenkonstellation sowie einige grundlegende Merkmale, die diesen Text als Novelle kennzeichnen, kurz erörtert werden.

Der Protagonist der Geschichte, die in der Er-Form erzählt wird, ist Julius Reither, ein älterer Mann und ehemaliger Kleinverleger. Nach der Auflösung seines Unternehmens in Frankfurt hat er beschlossen, »der Großstadt den Rücken [zu]

363 »Nicht zuletzt tritt Kirchhoff immer wieder auch in Fernsehsendungen auf – so etwa aus Anlass der *Erinnerungen an meinen Porsche*: Neben dem *blauen sofa*, *aspekte* und *Literatur im Foyer* nimmt Kirchhoff in der ZDF-Sendung *Das philosophische Quartett* zu Ursachen der Finanzkrise um 2008 Stellung.« D.-C. Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs, S. 55.

364 Die Show, die den Titel *cult.date – Gute Leute, gute Bücher* trug, wurde nur einmal ausgestrahlt, und zwar am 11. Oktober 2003. Sein Konzept, das offenbar keine große Resonanz beim Publikum fand, erklärte der Autor in einem Interview folgendermaßen: »Ich lade mir prominente Gäste ein und konfrontiere sie mit je einem literarischen Werk, von dem ich glaube, dass es zu ihnen passt. Der Witz besteht darin, eine spannende Biographie mit einer substanziellen Fiktion zu konfrontieren. Nur dabei kann Neues herauskommen.« Kirchhoff, Bodo/Kunckel, Susanne: »Ich gehe zum Angriff über«, in: Die Welt am Sonntag vom 05.10.2003 – online.

365 bodokirchhoff.de: »Schreibkurse mit Bodo Kirchhoff und Ulrike Bauer« – online.

366 Die Einrichtung des *Deutschen Buchpreises* sah Kirchhoff 2005 als Chance, der Gattung des (deutschsprachigen) Romans wieder mal Rückenwind geben zu können: »Dieser Preis wird hoffentlich allen sechs Romanen im Finale Rückenwind geben. Ich möchte mindestens zwei oder drei dieser Bücher auf der Bestsellerliste sehen. Das wäre der eigentliche Erfolg dieses Preises.« Kirchhoff, Bodo: »Eine Lanze für den Roman«, in: Buchjournal vom 01.12.2005 – online.

kehren« (WF 6), und ist nach Oberbayern umgezogen, wo er sich eine kleine Wohnung in einer Seniorenresidenz angemietet hat und nun ein abgeschiedenes Leben führt (WF 9). In diesem Heim macht er die Bekanntschaft einer um einige Jahre jüngeren Dame, die ihn eines Abends aufsucht, anscheinend um ihn zu dem residenzigen Lesekreis einzuladen. Leonie Palm, so der Name der Frau, entpuppt sich jedoch bald als eine abenteuerlustige und auf mysteriöse Weise verführerische Frau, die den alten Verleger dazu anspornt, einen nächtlichen Ausflug zum nahegelegenen Achensee zu unternehmen, der sich allerdings bald in eine spontane Reise nach Italien entwickelt. Während der langen Autofahrt lernen die beiden sich besser kennen und kommen einander allmählich näher, bis sie irgendwann ihre tiefsten Geheimnisse preisgeben: Leonie, die vor Kurzem ihr Hutgeschäft in Berlin aufgegeben hat, ist eine Amateurschriftstellerin, die versucht hat, den Selbstmord ihrer Tochter in einem Buch³⁶⁷ zu verarbeiten, und sich den professionellen Rat von Reither nun allzu gerne holen würde. Den Verlust eines Kindes hat übrigens auch Reither durchmachen müssen, als er sich Jahre früher gemeinsam mit seiner ehemaligen Partnerin Christine für eine Abtreibung entschied. Je südlicher sie in Italien eindringen, desto schwächer wird aber Leonies Absicht, ihr Buch und ihr Schreibtalent von Reither bewerten zu lassen. Was sich in eine berufliche Autor-Verleger-Beziehung hätte entwickeln sollen, wird schließlich zu einer Liebesbeziehung zwischen zwei älteren Menschen. Eine Schicksalswende erfährt diese Liebe, als Reither und Leonie auf Sizilien in Catania ankommen, wo ein bettelndes Flüchtlingsmädchen sich zu ihnen gesellt. Das arme Kind wird nach und nach zum ideellen Ersatz der zwei abhandengekommenen Kinder – Leonies toter Tochter und Reithers nie geborenen Kindes –, und zwar auf eine so mächtige Art und Weise, dass die beiden schließlich beschließen, das Mädchen nach Deutschland mitzunehmen. Das vorgetäuschte Familienglück hält dennoch nur einige Tage lang an: Als die drei auf der Fähre von Messina nach Reggio Calabria im Auto sitzen, versucht das Kind plötzlich zu entfliehen. Indem Reither dem Flüchtlingsmädchen die Flucht zu verhindern versucht, packt er es an seiner Halskette – jener Kette mit einem seltsamen Metallanhänger, die es ihm am ersten Tag ihrer Begegnung zum Kauf angeboten hatte –, verletzt sich dabei die Hand und ist am Ende gezwungen, das Mädchen freizulassen (WF 189). Vom unerwarteten Gewaltausbruch des Mannes erschrocken und vom Schmerz erschüttert, noch einmal eine ›Tochter‹ verloren zu haben, verlässt auch Leonie das Auto und den verletzten Reither darin. Als die Fähre in Reggio Calabria anlegt, versucht der Mann, dessen Wunde an der Hand

367 Genau dieses »Büchlein« hat sich Reither kurz vor Leonies Besuch aus einer »Wand voll hinterlassener Bücher« (WF 8) im Foyer der Residenz ausgeliehen und mit in die Wohnung genommen, in der Absicht, den schmalen Band, auf dessen anspruchsvoll gestaltetem Cover keine eindeutigen Angaben über den Autor bzw. die Autorin stehen (WF 7), an dem Abend in aller Ruhe zu lesen.

immer noch stark blutet, seine Geliebte und das Mädchen ausfindig zu machen, jedoch vergebens. Während einer ziellosen Fahrt in der Gegend um den Hafen stößt er auf eine Flüchtlingsfamilie, die auf der Straße lebt, und ihm wird anschließend von dem jungen Nigerianer Taylor bei der Behandlung seiner Wunde geholfen. Um sich bei ihm zu bedanken, schlägt Reither vor, Taylors Familie im Auto mitzunehmen und zur Weiterreise in den Norden zu verhelfen: Als der Nigerianer ihn kurz am Bahnhof halten lässt, um sich einen Koffer aus einem Schließfach zu holen, erspäht der Verleger seine Geliebte (WF 219). Nach einem kurzen Gespräch auf dem Bahnhofsplatz trennen sich die zwei endgültig: Nachdem Leonie ihm die Schlüssel zu ihrer Wohnung für Taylors Familie übergeben hat, dreht sie sich um und verschwindet Richtung Bahnhof, um in einen Zug nach Florenz zu steigen und ihre Reise fortzusetzen.

Auch wenn auf den ersten Blick nicht unmittelbar erkennbar, treibt Kirchhoff in diesem Text ein geschicktes Spiel mit der Gattung der Novelle, ohne auf ihre traditionellen formal-inhaltlichen Merkmale zu verzichten.³⁶⁸ Schon der Titel des Textes – *Widerfahrnis* –, ein veraltetes und rares Wort³⁶⁹, das aus dem Bereich der Theologie stammt und bei Martin Heidegger vorkommt³⁷⁰, erweist sich

368 Der Autor selbst hat seine Wahl für dieses Genre in einem Interview folgendermaßen erklärt: »Für mich ist die Form der Novelle deshalb richtig gewesen, weil sich das Ganze in der sehr überschaubaren Zeit weniger Tage abspielt, auf einer horizontalen Erzählebene, und es gibt nur wenige Seiten, wo es in die vertikale, in die Vergangenheit zurückgeht. Und gleichzeitig geschieht dann etwas, was das Ganze vollkommen auf den Kopf stellt, und das ist ja in einer Novelle häufig der Fall.« Kirchhoff, Bodo/Müller, Lothar: »Es gibt keine Hutgesichter mehr«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 21.10.2016, S. 14.

369 Kirchhoff hat in mehreren Interviews behauptet, er sei schon vor einigen Jahren, während einer seiner Schreibkurse, über dieses Wort gestolpert und habe seitdem die Absicht gehabt, es als Titel für ein Werk zu benutzen: »Ein Widerfahrnis macht auf plötzliche Art und Weise ein ansonsten verborgenes Lebensprinzip spürbar – mit solcher Wucht, dass man dem nichts entgegensetzen kann. Das ist die Bedeutung in der Theologie und letztlich auch bei Heidegger. Als ich vor fünf Jahren zum ersten Mal von dem Wort hörte, war ich sehr davon angetan, weil eine große Kraft darin steckt. Sein Sinn erschließt sich unmittelbar, doch im Duden steht es nicht. Ich fand, das sei ein wunderbarer Titel, hatte aber damals noch keine Geschichte dafür.« Kirchhoff, Bodo/Haase, Katharina: »Die Sprache des Erzählens« in: *Prager Zeitung* vom 15.12.2016 – online.

370 Heidegger nach sei im Grunde genommen jede Erfahrung des Einzelnen ein Widerfahrnis: »Mit etwas, sei es ein Ding, ein Mensch, ein Gott, eine Erfahrung machen heißt, daß es uns widerfährt, daß es uns trifft, über uns kommt, uns umwirft und verwandelt. Die Rede vom ›machen‹ meint in dieser Wendung gerade nicht, daß wir die Erfahrung durch uns bewerkstelligen; machen heißt hier: durchmachen, erleiden, das uns Treffende empfangen, insofern wir uns ihm fügen. Es macht sich etwas, es schickt sich, es fügt sich.« Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache* (= Gesamtausgabe, Bd. 12), Frankfurt am Main: Klostermann 1985, S. 159.

als eng sinnverwandter Begriff von jener »sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit«, die seit Goethes Definition als Kern des novellistischen Erzählens gilt.³⁷¹ Und fürwahr reihen sich in dem Text verschiedene unerhörte Begebenheiten aneinander – zunächst die Entwicklung der Liebe zwischen Reither und Leonie, dann die Begegnung mit dem Mädchen –, die schließlich zu einer »Wendung ins Katastrophale«³⁷² führen. Sucht man nach anderen typischen konstitutiven Elementen der Novelle, wie z.B. dem sogenannten »Falkensymbol«, wird man ebenfalls fündig, wenn man die Funktion betrachtet, die dem seltsamen Metallanhänger an der Halskette des kleinen Bettelmädchens zugeschrieben wird, insbesondere in Hinsicht auf den tatsächlichen Wendepunkt der Geschichte. Die kleine Figurenkonstellation sowie ihr Eingebundensein in die Gegenwart³⁷³, die dichte Komposition der Handlung, die kunstvoll die einzelnen Schicksale der Protagonisten mit der sozialen Wirklichkeit verstrickt, die schon erwähnte »mittlere Länge« (knapp mehr als 200 Seiten) und schließlich die extensive Einbettung von zahlreichen selbst-reflexiven Kommentaren über das Erzählen und die Erzählbarkeit der Geschichte – auf die später in Bezug auf die Figur des Verlegers als Erzählinstanz ausführlicher eingegangen wird – sind weitere Elemente, die dazu beitragen, dass der Text nicht nur der auf dem Cover aufgedruckten Gattungsbezeichnung wegen, sondern ebenfalls aufgrund seiner Konstruktion und Merkmale als Novelle wiedererkannt werden kann.³⁷⁴

4.5.3 Eine Verlegerfigur – zwei Rollen

Der hier kurz angerissenen Handlung lässt sich entnehmen, dass in der Novelle der Verleger Julius Reither die Rolle einer der zwei Hauptfiguren der Geschichte einnimmt. Da aber das ganze Geschehen aus einer Erzählperspektive geschildert wird, welche nur Reithers Bewusstseins- und Wahrnehmungshorizont entspricht

371 In seiner Studie über die Novelle benutzt H. Aust ausgerechnet das Verb *widerfahren*, um den Sinn der Goethe'schen »unerhörten Begebenheit« zu erklären: »Begebenheit meint in der Regel nicht nur ein Ereignis schlechthin, sondern etwas, was einem widerfährt und in dieser Hinsicht erzählenswert ist.« Aust, Hugo: *Novelle*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S. 12.

372 Freund, Winfried: *Novelle*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 34.

373 »Die Novelle zeigt den Menschen eingebunden in ein unwandelbares Dasein, das sich ihm in seine Erfahrungen und Erlebnissen einschließt, über das er aber niemals verfügen und das er noch weniger verändern kann. [...] Überhaupt werden die Ergebnisse geschichtlich-gesellschaftlichen Handelns wie etwas über den einzelnen Verhängtes, von ihm nicht Abwendbares erfahren.« Ebd., S. 59.

374 Insbesondere im 21. Jahrhundert steht das Kriterium der »Wiedererkennbarkeit als »Novelle« [...] im Zentrum der Gestaltung, wo sich über den Unterhaltungswert hinaus ein künstlerischer Anspruch anmeldet.« Meier, Albert: *Novelle. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 2014, S. 186.

und zu Leonies Empfindungen und Gedanken keinen Zugang gewährt, so liegt die Annahme nahe, dass Reither zugleich auch als Erzählinstanz fungiert, welche die eigene Geschichte, wenn auch in der dritten Person, wiedergibt. Diese Interpretationsmöglichkeit wird außerdem dadurch bekräftigt, dass der Erzähler die Darstellung der Ereignisse ständig unterbricht, um metanarrative Kommentare hinzuzufügen, in denen nicht nur über die Funktion des Erzählers nachgedacht wird, sondern auch stets die Angemessenheit der Form und des Stils – wie z.B. mittels Reflexionen über die Anwendung bestimmter sprachlicher Ausdrücke – geprüft wird, als ob der Text gleichzeitig lektoriert würde. Demzufolge sind die Grenzen zwischen der Figuren- und der Erzählebene, auf denen die Fiktionalisierung des Verlegers geschieht, nicht eindeutig festgelegt, sondern eher fließend: Es kommen im Text einige Anmerkungen³⁷⁵ vor, die sowohl der Figur Reither als auch der kommentierenden Erzählinstanz zugeschrieben werden könnten, sodass es an einigen Stellen zu einer Verschränkung der beiden Ebenen kommt, die trotz des inszenierten Abstands zwischen Protagonist und Erzähler, welcher durch die Anwendung der dritten Person gewährleistet wird, eine Identität zwischen den beiden suggeriert.

Dass Reither zugleich als Protagonist und als Erzählinstanz dient, lässt sich außerdem auch an der Konstruktion des Textes sowie anhand einiger textueller Belege ablesen. In Anlehnung an das klassische Modell zeigt Kirchhoffs Novelle eine, wenn auch nur für den aufmerksamen Leser erkennbare Aufspaltung in Rahmen und Binnengeschichte auf, die zwei verschiedene Erzählebenen zum Vorschein bringt, auf denen jedoch die Erzählinstanz jeweils eine unterschiedliche Funktion und Haltung einnimmt. In dem knappen Rahmen, in den die Binnenerzählung eingebettet wird³⁷⁶, tritt ein extradiegetischer Erzähler auf, der in der dritten Person berichtet, allerdings dank einiger subtiler Hinweise (»hier im Tal«, WF 5) sich als homodiegetischer Erzähler erweist. Diese Erzählinstanz leitet zugleich – wie sonst üblich für eine Novelle – eine ironische Reflexion über das Erzählen und die Erzählbarkeit der folgenden Geschichte³⁷⁷ ein, welche nicht zuletzt durch einige implizite Andeutungen auf Reithers Tätigkeit als Verleger und die explizite Erwähnung seines Namens eine Identität zwischen dem Erzähler und Reither suggeriert:

375 Als Reither Leonie am Steuer betrachtet, wird der Erzählfluss von einem Kommentar unterbrochen (»sie so zu sehen, nur als Figur, war beruhigend«, WF 56), der sowohl als Gedanke des Protagonisten Reither, der neben ihr im Auto sitzt, als auch als Betrachtung der Erzählinstanz Reither, für die Leonie nun nur eine Figur in seiner Geschichte ist, interpretiert werden kann.

376 Der Rahmen dieser Novelle umfasst weniger als zwei Seiten und besteht aus dem Anfang – also fast der ganzen ersten Seite – und dem Ende – den letzten 15 Zeilen – des Textes.

377 Nach A. Meier, der in Anlehnung an F. Schlegel argumentiert, besteht das »zentrale[...] Distinktionsmerkmal [der Novelle, A.G.] darin, entschiedener als andere Formen der Narration die jeweilige Erzählbarkeit ihrer Stoffe zum Thema zu machen«. A. Meier: Novelle, S. 12.

»Diese Geschichte, die ihm noch immer das Herz zerreißt, wie man sagt, auch wenn er es nicht sagen würde, nur hier ausnahmsweise, womit hätte er sie begonnen? Vielleicht mit den Schritten vor seiner Tür und den Zweifeln, ob das überhaupt Schritte waren oder nur wieder etwas aus einer Unruhe in ihm, seit er nicht mehr das Chaos von anderen verbesserte, bis daraus ein Buch wurde. Also: Waren das Schritte, abends nach neun, wenn hier im Tal schon die Lichter ausgingen, oder war da etwas mit ihm? [...] Und mit der Zigarette im Mund holte Reither – genau an der Stelle hätte er den Namen eingeführt – eine Flasche von dem apulischen Roten aus einem Karton im Flur, die vorletzte.« (WF 5)

Diese zu Beginn des Textes nur andeutungsweise vorgegebene Identität wird am Ende der Novelle, als der Rahmen noch mal aufgenommen wird, dann unmittelbar bestätigt, und zwar als Reither, also der Protagonist der Binnengeschichte, als die Erzählinstanz derselben offenbart wird, indem er explizit als »der Erzähler« bezeichnet wird:

»Bleibe jetzt nur noch zu klären, womit die Geschichte, die ihm noch immer das Herz zerreißt, enden sollte – wenn er die alten Maßstäbe anlegte, genau mit jenen Falten, die aus der Mode waren. Ansonsten aber würde er noch erwähnen, dass der Mann aus Lagos bereits an der Autobahn das Steuer übernahm und die ganze Nacht durchfuhr [...]. Danach erst wieder, als der Erzähler ein Paket aus Triest erhielt [...].« (WF 224)

Betrachtet man die Tatsache, dass Reither als Erzähler sowohl des Rahmens als auch der Binnengeschichte fungiert, ist demzufolge möglich, von einer aufgespaltenen Erzählinstanz zu sprechen, die auf zwei unterschiedlichen Erzhlerebenen auftritt und dementsprechend zwei verschiedene, jedoch miteinander eng verbundene Funktionen übernimmt: Einerseits dient Reither als intradiegetischer Erzähler der Binnengeschichte und fungiert also auch als ideeller Urheber der Geschichte selbst, in der er sich aber nicht als deren Autor, also als Schriftsteller, sondern immer noch als Verleger darstellt – auch wenn im Text nie eindeutig klargemacht wird, ob diese Geschichte von ihm tatsächlich geschrieben wird oder ob er sie nur in seinem Kopf entwirft und gleichzeitig »erzählt«. Als extradiegetischer Rahmenerzähler, der über die Möglichkeit des Erzählens (bzw. des Schreibens) – wie ferner auch die Anwendung des Konjunktivs II unterstreicht – nachsinnt und zugleich seine »Arbeit« als Erzähler der Binnengeschichte insbesondere durch metanarrative Kommentare extensiv begleitet und bewertet, tritt Reither andererseits performativ in seiner Funktion als Verleger auf, indem er seine verlegerische Tätigkeit unmittelbar in die Praxis umsetzt und seine Rolle als Instanz veranschaulicht, die sich an der Schöpfung des Textes als sprachliches Konstrukt beteiligt. Dank dieser Aufspaltung des Erzählers in zwei Instanzen, die durch ihre Funktion die Prozesshaftigkeit nicht nur des literarischen Schreibens, sondern auch der verlegerischen

Arbeit, wie z.B. des Prüfens und Lektorierens von Manuskripten, zur Schau stellen, erfolgt in der Novelle eine doppelte Fiktionalisierung des Verlegers: Zum einen kommt er auf der Ebene des Erzählten als Figur vor, die wiederum als Selbstdarstellung des (Verleger-)Erzählers und seines Habitus zu betrachten gilt; zum anderen wird eine typische Praxis des Verlegers, nämlich das Lektorieren von Texten, auf der Ebene des Erzählens metanarrativ inszeniert.

4.5.3.1 Der Verleger als dargestellte Figur

Geht man also davon aus, dass in der Binnenhandlung Reither selbst mittels eines personalen Erzählers seine eigene Geschichte erzählt und sich dabei zugleich zum Protagonisten macht, kommt man zu dem Schluss, bei der Darstellung und Charakterisierung des Verlegers als Figur im Text handelt es sich um eine in der Fiktion inszenierte Selbstdarstellung des Erzählers. Denn indem dieser den Protagonisten zum einen über seine Vergangenheit entweder in seinen Gedanken, die oft die Form des erlebten inneren Monologs annehmen, oder in Gesprächen, die mal in direkter, mal in indirekter Rede wiedergegeben werden, nachdenken und zum anderen einige Handlungen ausführen lässt, die eindeutig auf seine frühere Tätigkeit als Verleger verweisen, wird es für den Leser möglich, Reithers berufliche Biografie zu rekonstruieren. Die daraus entstehende Charakterisierung des Verlegers auf der Figurenebene fungiert jedoch als ideales Porträt, welches Reither als Mensch, aber in erster Linie als Verleger, und präziser gesagt als Vertreter eines aufgrund der Entwicklungen und Transformationen des Literaturbetriebs vom Verschwinden bedrohten Verlegertypus, von sich selbst entwirft und welches einen Habitus ans Licht bringt, der dann wiederum in den Kommentaren des Rahmenerzählers performativ aufgeführt wird. In der Binnengeschichte präsentiert Reither sein innerfiktionales Alter Ego als Prototyp des unabhängigen und passionierten Kleinverlegers, der sein ganzes Leben seinem Beruf gewidmet hat und auch nachdem er sein Unternehmen aufgelöst und sich ins Privatleben zurückgezogen hat, immer noch wie ein Verleger denkt und handelt. Dass es sich um eine idealisierend-stilisierende Selbstinszenierung handelt, lässt sich auch an einigen Aspekten ablesen, welche die Darstellung der Verlegerfigur in diesem Text charakterisieren und die es nun näher zu untersuchen gilt.

Erstens scheint Julius Reither im Gegensatz zu der Figur des »Dr. Dr. Hesselbrecht«, die in *Schundroman* als Randfigur vorkommt und, wie schon gesehen, eine Karikatur Siegfried Unselds darstellt, trotz einiger Angaben seiner fiktiven Biografie, die auf Figuren und Institutionen des realen Literaturbetriebs hinweisen, keiner bestimmten Persönlichkeit des deutschen Verlagswesens nachempfunden zu sein. Obwohl die Figur des ambitionierten und engagierten Kleinverlegers als implizite Hommage an Kirchhoffs langjährigen Verleger Joachim Unseld – der *Widerfahrnis* selbst lektoriert hat – gedeutet werden darf, hat Kirchhoff selbst in einem

Interview jedwede Parallele zwischen dem Protagonisten seiner Novelle und Unseld ziemlich ironisch geleugnet.³⁷⁸

Allerdings lässt der Erzähler sein Alter Ego an verschiedenen Stellen dank nur scheinbar zufälliger Denkassoziationen sich einige Stationen seines Lebens wieder ins Bewusstsein rufen, die für die Entwicklung der Handlung ohne Belang sind, dennoch Reithers Entscheidung, Verleger zu werden, und seinen beruflichen Werdegang von den Anfängen an illustrieren. Solche Elemente lassen eine Art kleine Verleger(auto)biografie zum Vorschein kommen. Knapp einige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geboren³⁷⁹, hat Reither die Liebe für die Literatur und die Bücher sozusagen schon mit der Muttermilch aufgesogen: Seine Mutter Anne war Bibliothekarin und sein Vater ein Studienrat, der Familienausflügen in die Natur oder ins Ausland »Wanderungen durch alte Bücher« (WK 57) vorzog. Als der Vater eines Tages »mit einem Buch in der Hand vor ein Auto lief« (WK 57) und dabei tödlich verunglückte, zogen der elfjährige Sohn und seine Mutter in einen Vorort von Freiburg, wo die Mutter sich mit Leib und Seele der Gemeindebibliothek widmete und der junge Julius seinen ersten Lesungen beiwohnen durfte. Später besuchte er eine Buchhändlerschule – vermutlich ein versteckter Hinweis auf den Anfang der 1960er Jahre von Köln nach Frankfurt umgesiedelte Deutsche Buchhändlerschule – und wurde anschließend als Lehrling tätig, und zwar zuerst in der berühmten Frankfurter Bücherstube Schumann & Cöbet³⁸⁰ und danach in der Buchhandlung zum Wetzstein in Freiburg. Eine Zeit lang handelte er mit illegalen Raubdrucken³⁸¹ (WF 33) und versuchte sich auch mal als Schriftsteller, musste jedoch bald feststellen, er sei vielmehr für das Wegstreichen von Wörtern und Sätzen als für das Schreiben begabt.³⁸² Also machte er sich mit ungefähr 40 selbstständig

378 »Reither bekommt im Buch die Flasche Rotwein nicht auf. Das würde Unseld nie passieren. Außerdem trinkt er nur Weißwein.« Petersen, Christiane: »Eine Loyalität und Treue, die jetzt belohnt wurde«, in: Börsenblatt Online vom 22.10.2016 – online.

379 Da die Handlung in der unmittelbaren Gegenwart spielt und Reither nebenbei erwähnt, er erlebe nun den Winter »zum vierundsechzigsten Mal schon, die paar Kleinkindwinter nicht mitgerechnet« (WF 7), lässt sich daraus folgern, dass er ein Paar Jahre älter als 64 ist, also gegen Ende der 1940er Jahre – wie Kirchhoff selbst – geboren wurde.

380 Wie es sich einem Rundbrief Siegfried Unselds an den Autoren des Suhrkamp Verlags entnehmen lässt, hatte Joachim Unseld selbst in den 1970er Jahren in der Frankfurter Bücherstube hospitiert; vgl. dazu Handke, Peter/Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 446. In einem Interview 2007 hat Kirchhoff übrigens die inzwischen in ein Juweliergeschäft verwandelte traditionsreiche Frankfurter Buchhandlung zu seinen Lieblingsbüchereien gezählt. Vgl. Börsenblatt-Serie *Meine Lieblingsbuchhandlung*, Sendung vom 19. Juli 2007.

381 Gemeint sind hier mit hoher Wahrscheinlichkeit die Schriften der Frankfurter Schule und anderer Theoretiker, die gegen Ende der 1960er Jahre dank der Studentenbewegung in der BRD in Form von Raubdrucken zirkulierten. Vgl. R. Schnell: Die Literatur der Bundesrepublik, S. 23.

382 Reither »hatte es immer nur als tragisch empfunden, auszusehen wie ein Schreibender. Schon mit zwanzig hatte er diese Aura gehabt und war ihr selbst erlegen; der Lehrling in

und gründete einen Kleinverlag. Das Unternehmen, dem auch eine kleine Buchhandlung in einem Frankfurter Altbau gehörte, wurde für über dreißig Jahre zu seiner Lebensaufgabe und zugleich zu einer Art Zufluchtsort, wo er jahrelang »das Chaos von anderen verbesserte, bis daraus ein Buch wurde« (WF 5), anstatt sein eigenes Leben zu genießen:

»Das Lieben, das Vergehen darin, alles Schmelzen, er hatte es immer vermieden und dafür Bücher gemacht, die davon erzählten, jedes durch seinen Stift so verschlankt, so ausgedünnt, bis nichts mehr darin weich war, faulig, süß, nur noch Sätze wie gemeißelt, ohne die Klebrigkeiten, die Widerhaken der Liebe, all ihr Unsägliches.« (WF 194)

Außerdem werden in den Text weitere Passagen eingestreut, die dazu dienen, Reiters Selbstdarstellung als Verleger, der seinen Beruf nicht so sehr als Geschäft, sondern vielmehr als kulturelle Mission versteht, zu bekräftigen. Wie er zunächst Leonie und später dem Flüchtling Taylor erklärt, hat er immer versucht Bücher zu verlegen, »die es wert gewesen seien, gedruckt und verarbeitet zu werden« (WF 208), also Bücher mit einer ästhetischen sowie gesellschaftlichen Relevanz, die für ein eher begrenztes jedoch anspruchsvolles Publikum gedacht waren. Dementsprechend hatte er in seiner Verlagsbuchhandlung weder Kriminalromane noch Ratgeber oder andere »Buchwaren« zum Kauf angeboten, wie diejenigen die er im Schaufenster einer kleinen Buchhandlung in Taormina liegen sieht (WF 29).

Indes entsprach sein verlegerischer Habitus in keiner Weise dem Verhalten eines Kultverlegers, der sich gerne in der Öffentlichkeit zeigt und Aufmerksamkeit auf seine Person zu ziehen beabsichtigt. In seiner fiktionalen Selbstdarstellung inszeniert sich Reither lieber als ein Handwerker, der sich allen Seiten des Bücher-machens alleinig widmet und die von seinem Verlag veröffentlichten Bücher fast wie Kinder betreut. Deswegen hat er immer, vor allem zu Anfang seiner Karriere, »im Jahr höchstens vier Romane, die diesen Namen verdienen« (WF 8) aus den vielen Einsendungen, die von Möchtegernschreibern dem Verlag eingereicht wurden, eigenhändig ausgewählt, selbst lektoriert und sich dann auch um ihr äußerliches Aussehen persönlich gekümmert (WF 6). Manuskripte, deren Wirkung die Lebensdauer einer einfachen Leselampe hätte nicht überdauern können (WF 18), oder Werke, die keinen Anspruch auf hohe Literatur erhoben, sondern vielmehr

einer Buchhandlung sah sich in der hintersten Ecke eines Nachtcafés mit Zigarette im Mund, eine Hand im Haar, wie er da mit Bleistift in winziger Schrift etwas in ein Notizheft schreibt, und in den frühen Morgenstunden ist eine ganze Erzählung fertig, wie Kafkas Urteil in nur einer Nacht. Jedes Wort sitzt, jeder Satz steht, und alle Sätze erschließen ein Stück Welt mit einer Sprache von so unplausibler Effektivität wie die der Mathematik für das Geschehen im Universum. Ein paar Versuche hatte er gemacht, alle aufgegeben nach wenigen Seiten – das einzig Effektive, das war der komplette Strich, letztlich das Schwärzen des Traums vom Schreiben.« (WF 108).

eine Art Trosttherapie für ihre Autoren darstellten – wie eben das »Büchlein«, das Leonie verfasst hat –, hatte er dagegen »oft wochenlang liegen lassen, um dann die erste und letzte Seite zu überfliegen, in seiner Abneigung fast immer bestätigt« (WF 7), um schließlich ihre Publikation im Verlag abzulehnen (WF 27).

Diese Neigung zur Abgeschlossenheit und Handwerklichkeit³⁸³, die Reithers Habitus und Gestus als Verleger – aber auch als Mensch, der sich dazu entschlossen hat, seine Existenz mit keinem Menschen, sondern nur mit Büchern zu teilen – kennzeichnet, lässt sich auch an der Organisation seines Unternehmens sowie an seinem Umgang mit den Autoren und anderen Figuren aus seinem beruflichen Umfeld ablesen. Wie Reither selbst unterstreicht, hatte er jahrelang nur eine einzige Mitarbeiterin – die »Kressnitz [...], seine rechte und auch linke Hand im Verlag« (WF 34) –, welche er wie eine Art Tochter³⁸⁴ großzog und von einer einfachen Bürokräft, die Bücher respektvoll, jedoch lediglich als Ware handelte, in eine engagierte Lektorin verwandelte, die zugleich mit den Autoren und ihren Krisen geschickt umzugehen weiß (WF 10). Dennoch scheint er mit anderen Akteuren aus dem Literaturbetrieb kein besonders kameradschaftliches Verhältnis gepflegt zu haben: Von einer Interaktion mit seinen Kollegen, also mit anderen Verlegern, ist im Text nirgends die Rede. Die einzigen Figuren, mit denen er früher nachts immer telefonierte, um sie darum zu bitten, »das eine und andere aus seinem Verlag doch mit in die Auslage zu stellen« (WF 11), und die er noch als seine einzigen Freunde betrachtet, sind gleichaltrige Buchhändler »die ihm lange die Treue gehalten hatten, solche, die manchmal noch abends an ihren früheren Läden vorbeigingen und sich über Smartphones im Schaufenster wunderten« (WF 10), also wie er aufgrund der neuesten Entwicklungen des Buchhandels und des kapitalistischen Marktes im Allgemeinen³⁸⁵ ihre Geschäfte schließen mussten (ebd.).

Auch in Bezug auf die Verleger-Autor-Beziehung neigt Reither dazu, von jenen Verlegern, die viel Wert darauf legen, mit ihren Autoren ein persönliches und manchmal auch geradezu freundschaftliches Verhältnis aufzubauen, sich in seiner Selbstrepräsentation deutlich distanzieren zu wollen: Obwohl er sich als jemanden inszeniert, der imstande ist, anscheinend mühelos Texte und Geschichten anderer Menschen zu lesen, zu verstehen und dementsprechend zu beurteilen und auszubessern, bekennt er zugleich, immer unter einer gewissen »Blindheit des Verlegers

383 Reithers Beruf als Verleger wird in der Novelle außerdem mit Leonies ebenfalls gescheiterter Tätigkeit als Hutmacherin im übertragenen Sinne verglichen; beide sind des Weiteren, so Kirchhoff selbst, »gefährdete, vom Aussterben bedrohte Berufe«. B. Kirchhoff/L. Müller: »Es gibt keine Hutgesichter mehr«, S. 14.

384 Reither bezeichnet sie als »gewissermaßen seine nächste Angehörige« (WF 10).

385 In einem Laden in Taormina beobachtet Reither »Handtäschchen [...], für die man mehr hätte hinlegen müssen als er früher für ein ganzes Buch, vom Vorschuss bis zu den Druckkosten« (WF 172).

für das Gewöhnliche am Autor« (WF 20) gelitten zu haben, also unter einer Art Unfähigkeit, Schriftsteller als Menschen, die eine ganz normale Existenz führen, zu betrachten, und nicht als jene Idealbilder, die er sich von ihnen während der Lektüre ihrer Werke in seinem Kopf entworfen hatte, also nur als Produkt bzw. Funktion des Textes. Dieses fast strukturalistisch anmutende Verhalten Autoren gegenüber bekräftigt allerdings Reithers Image als Verleger, der viel mehr Wert auf die literarische Qualität des Textes als auf das Aussehen ihrer Urheber legt und folglich dem neuesten Inszenierungswahnsinn des Literaturbetriebs nicht folgt.

In dieser Hinsicht fungiert Reithers Selbstdarstellung nicht nur als Würdigung seiner Person und seines Verlegerethos; sie dient ebenfalls als Folie für eine ziemlich unverhohlene Kritik an dem Zustand des gegenwärtigen Literaturbetriebs. Schließlich liegt sein Entschluss, in einem für einen Verleger nicht so fortgeschrittenen Alter³⁸⁶ den Verlag unmittelbar aufzulösen und dem Verlagswesen den Rücken endgültig zu kehren, nicht an persönlichen Gründen, sondern an jenen Veränderungen, die in den letzten Jahren im Literaturbetrieb stattgefunden haben, die aber mit seiner verlegerischen Mission unversöhnlich zu sein scheinen. Schuld an dem »Tod des guten Buches« (WF 15) – und folglich, wie seine Überlegungen freilich suggerieren, an dem allegorischen Tod des »guten« Verlegers und des klassischen Buchhandels – ist Reithers Meinung nach in erster Linie die Tatsache, dass es mittlerweile »mehr Schreibende als Lesende« (WF 10) gibt und immer mehr Leute den Wunsch haben, »den eigenen Namen nicht bloß am Türschild, sondern auch auf einem Buchumschlag zu sehen« (WF 15) – ein Wunsch, der insbesondere von neuen Publikationsmöglichkeiten, wie z.B. dem immer mehr verbreiteten Self-Publishing, in zunehmendem Maß erfüllt wird und zu einer Überflutung des Marktes führt. Sich der Gefahren bewusst, die von diesem neuen Phänomen ausgehen und den ästhetischen und gesellschaftlichen Wert der Literatur zu mindern drohen und gleichzeitig die Funktion des Verlegers als selektierende und Qualität garantierende Instanz überflüssig machen³⁸⁷, bleibt Reither seinem Habitus treu und weigert sich, auf die neuen Bedingungen des Buchmarktes einzugehen, leitet somit seinen unausweichlichen Untergang ein und stilisiert sich dementsprechend als Opfer eines »neuen« Literaturbetriebs, welcher die Einzigartigkeit des Mediums Literatur verkennt und seinen traditionellen Formen und Erscheinungen andere

386 Außer einigen Ausnahmen – wie z.B. Michael Krüger, der sich mit 70 in den Ruhestand verabschiedete – haben fast alle großen Verleger der Nachkriegszeit bis zu ihrem Tod oder kurz davor weitergearbeitet.

387 Wie er fast nebenbei bemerkt, bestand gegen Ende seiner Karriere, als die Möchtegernschreiber zahlreicher, allerdings zeitgleich niveauloser wurden, seine Aufgabe ausschließlich lediglich darin, anstatt Texte zu lesen und zu lektorieren, »all die Bedrückten, die sich mit Schreiben retten wollen [...], ohne Hoffnungen zum Italiener um die Ecke« zu führen (WF 11).

heutzutage beim Publikum erfolgreichere und wirksamere Medien – wie das Fernsehen oder das Internet – vorzieht.³⁸⁸

Dennoch bedeutet das Ende seines Verlags, dessen ökonomischer Verfall³⁸⁹ und Verlust an Relevanz im literarischen Feld sich eigentlich schon einige Zeit vor der eigentlichen Schließung abgezeichnet hatten – an einer Stelle vergleicht Reither den Untergang seines Unternehmens mit dem Abschmelzen eines Gletschers³⁹⁰ –, nicht das Ende seiner Existenz als Verleger. Denn obwohl er die Bücher, die er während seiner Karriere verlegt hatte, in einem Kellerraum gelagert hat (WF 8), als ob er sie aus seinem neuen Leben löschen würde, und sich freiwillig und in der Hoffnung, niemand würde ihn stören, in eine Seniorenresidenz zurückgezogen hat, betrachtet er sich immer noch als einen Verleger und inszeniert sich nach wie vor als einen solchen, und zwar nicht ausschließlich was die Erinnerung an seine frühere Tätigkeit, sondern auch was seinen öffentlichen Auftritt sowie sein Wahrnehmungs- und Aufarbeitungsmodus der unmittelbaren Wirklichkeit angeht.

In der von ihm entworfenen Fiktion potenziert Reither seine Selbstdarstellung etwa dadurch, dass er sein Alter Ego in der Geschichte anderen Leuten gegenüber sich ständig weiterhin als Verleger präsentieren lässt, unter anderem was seine Pose und sein Aussehen betrifft. So zeigt das einzige Bild von ihm, das in seiner neuen Wohnung liegt, ihn bei der Arbeit, jedoch nicht hinter einem Schreibtisch sitzend oder vor einer Wand voller Bücher stehend – zwei verbreitete Topoi in der fotografischen (Selbst-)Darstellung von Verlegern –, sondern auf dem Boden kniend und sich mit der Anfertigung eines Buchumschlags beschäftigend. Als dann an seiner Tür geklingelt wird, zieht er den alten Pullover, den er grade anhat, aus und zieht sich ausgerechnet jenes Hemd und jene Lederjacke an, die er früher auf den Buchmessen immer getragen hatte (WF 12), als stellten diese zwei Kleidungsstücke eine Art ›Verlegeruniform‹ bzw. die einzige Kleidung dar, in der er sich wohlfühlt

388 Das Verhältnis zwischen neuen Medien und Literatur, sowie zwischen Betrieb und Literatur, hat Kirchhoff nicht nur in seinen Poetikvorlesungen 1994/95, sondern immer wieder thematisiert: »Literatur und Betrieb lassen sich offenbar kaum mehr trennen, sind aber eigentlich unvereinbar; natürlich sollte die Literatur in die Medien kommen, nicht aber umgekehrt. Das vulgärpsychologisch handliche Menschenbild, das vor allem das Fernsehen geschaffen hat, kann und darf von der Literatur nicht bestätigt werden – Menschen sind komplizierter, als man sie in einer Talkshow oder einer Serienfolge erlebt. Man kann sie genauer zeigen, viel genauer; man kann wahrhaftig von ihnen erzählen.« B. Kirchhoff: »Wie es um uns steht«, S. 21.

389 Teil des Geldes, das er von der Liquidierung seines Unternehmens und dem Verkauf der Räumlichkeiten, wo der Verlag und seine Buchhandlung untergebracht waren, bekam, hat Reither benutzt, um »Schulden bei Druckereien« (WF 6) zu bezahlen, was ja auf die Tatsache hinweist, dass der Verlag in letzter Zeit mehr Verluste als Gewinne verbuchte.

390 Reithers Meinung nach sei sein Verlag einfach »weggeschmolzen von der Abwärme des Bernalen wie die letzten Gletscher mit all ihrer sperrigen Schönheit.« (WF 129).

und demzufolge auch traut, sich vor anderen Menschen zu zeigen und mit ihnen in Verbindung zu treten.

Darüber hinaus spiegelt Reithers gesamtes Verhalten seine Unfähigkeit, sich von seinem alten Verlegerhabitus zu befreien, wider. Bücher scheint er immer noch nur aus einer professionellen Perspektive betrachten zu können, wobei nicht nur ihr Inhalt, sondern auch ihre materielle Machart in seinen Augen eine besondere Bedeutung erlangen: Beispielsweise fällt ihm Leonies Buch nicht wegen dessen Gehalts, Stils oder Sprache auf, sondern in erster Linie wegen seiner feinen Gestaltung.³⁹¹ Obwohl Reither einen solchen Text in seinem Verlag höchstwahrscheinlich nie veröffentlicht hätte, lässt der Erzähler seinen fiktionalen Doppelgänger außerdem mehrmals mit dem Gedanken spielen, ein neues Design für das Cover des Buches zu entwerfen³⁹² und einen angemessenen und zugleich wirksamen Titel zu finden.

Schließlich scheint, wie schon erwähnt, Reithers Verlegerhabitus auch seine Wirklichkeitswahrnehmung zu bedingen. Als Mensch, der jahrelang die Geschichte anderer Leute gelesen und korrigiert hat, neigt er wiederholt dazu, die Ereignisse, die er erlebt, nicht unmittelbar wahrzunehmen und wiederzugeben, sondern vielmehr als Abschnitte aus einem Text zu betrachten, den er lektorieren³⁹³ oder ständig mit literarischen Vorlagen konfrontieren muss³⁹⁴, wobei Leonie ihn einmal sogar daran erinnern muss, sie seien »nicht in einem Buch« (WF 16).³⁹⁵

391 Unter den vielen Büchern, die sich im Kaminfoyer der Residenz befinden, entscheidet sich Reither ausgerechnet für Leonies schmales Bändchen aufgrund dessen ansprechender Gestaltung und seltsamen Paratextes – das Cover trägt nur die seltsame Aufschrift »Ines Wolken«, wobei diese sowohl der Name der Autorin als auch der Titel des Buches sein könnte (WF 7).

392 Ohne das Buch je gelesen zu haben und dessen Handlung nur grob kennend, »stellt[...] sich [Reither] einen neuen Umschlag vor, auch nur Schrift und wenig Farbe, elfenbeinfarben etwa, dunkel umrahmt, und auf der Grundfarbe lichte Ornamente, die sich wellenartig verfolgen und kreuzen, darauf, im Ton des Rahmens, ein noch zu findender Titel, wie der Name einer vergessenen Heimsuchung« (WF 36f.).

393 Mehrmals bildet er sich ein, Situationen aus seinem realen Leben zu korrigieren oder zu verändern, wie er es jahrelang bei Manuskripten machte, indem er ein paar Wörter strich: »Es ist der falsche Laden, sagte Reither, ein Versuch, seine Sicht abzuwälzen, wie er früher das Zuvieler oder Peinliche verbannt hatte [...] das hätte er glatt gestrichen, nur war das Leben keine Neuerscheinung im Reither-Verlag.« (WF 163).

394 Sogar als die zwei Protagonisten zum ersten (und letzten) Mal miteinander schlafen, ersetzt er die Wiedergabe des Liebesaktes zwischen den beiden durch eine Darstellung, die er Jahre zuvor in dem Manuskript einer Frau gelesen hatte, um am Ende zu bemerken, es sei zwischen ihm und Leonie so gewesen, »als hätten sie die Seite als Vorlage gehabt« (WF 152), als wäre also die Literatur dem Leben vorausgegangen und nicht umgekehrt.

395 Solche Passagen erwecken allerdings den gegensätzlichen Eindruck, Reither und Leonie seien tatsächlich nur Figuren aus einem Buch, und deuten auf die Metafiktionalität des Textes hin.

Dabei wird die Wiedergabe der Geschichte sowohl explizit – z.B. durch Aussagen des Protagonisten in direkter Rede³⁹⁶ – als auch implizit – anhand von Gedanken und Reflexionen, die eindeutig der Figur Reithers zuzuschreiben sind³⁹⁷ – mit Anmerkungen versehen, die einzelne Szenen oder Passagen in Bezug auf ihre Adäquatheit für die literarische Darstellung unmittelbar kommentieren und die von Reithers Unfähigkeit zeugen, seinen alten Habitus als Verleger abzulegen und das Leben unmittelbar zu genießen.

4.5.3.2 Der Verleger als gestaltende (Erzähl-)Instanz

Die Praxis des Verlegers, der es gewohnt ist, in seiner Rolle als Lektor und Mitverfasser, Texte zu überarbeiten, wird jedoch nicht nur auf der Figurenebene als Teil der Selbstdarstellung Reithers thematisiert und anschaulich gemacht. Wie schon erwähnt und wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, wird die Darstellung und Inszenierung dieser Praxis im gesamten Text mittels Kommentare des Rahmenerzählers, der ab und zu den Erzählvorgang des Binnenerzählers mehr oder minder ausdrücklich unterbricht, um seine Auslegungen zu präsentieren, potenziert und damit zum strukturierenden Prinzip des Textes erhoben, sodass die Novelle zudem als Literaturbetriebsfiktion gelesen werden darf. Im Vergleich zu anderen Rahmenerzählungen besteht die Aufgabe des Rahmenerzählers in *Widerfahrnis* also nicht ausschließlich darin, die »Binnengeschichte lediglich zu motivieren«³⁹⁸, sondern auch diese in Hinsicht auf ihre Erzählkonstruktion zu prüfen und zu kommentieren. Neben den Anmerkungen und Betrachtungen des Protagonisten, die von dem Binnenerzähler wiedergegeben werden und folglich zur Figurenrede gehören, sind weitere Kommentare zu verzeichnen, die hingegen dem Rahmenerzähler zuzurechnen sind. Anders als in der Binnengeschichte, in der Reither seine Geschichte mittels eines personalen Erzählers wiedergibt, welcher der Entfaltung des Geschehens Schritt für Schritt zu folgen scheint, nimmt der Verleger in seiner Rolle als Rahmenerzähler eine auktoriale Haltung ein. Als Erzählinstanz, die von Beginn an über den Ausgang der Geschichte Bescheid weiß und nun versucht, diese in Form einer literarischen Erzählung zu präsentieren, die bestimmte strukturelle und stilistische Bedingungen erfüllen muss, unterbricht er wiederholt den Erzählfluss des Binnenerzählers, um »fachliche« Kommentare einzustreuen,

396 Als Leonie in Reithers Wohnung eingelassen werden möchte, um mit ihm eine Zigarette zu rauchen und womöglich ein Gespräch über Bücher zu führen, gibt er zu, dass er lange Dialoge nicht mag und fügt dann wie nebenbei Folgendes hinzu: »Ich mochte sie auch in Büchern nie. Sie zeugen meist nur von Erzählfaulheit.« (WF 16).

397 Einmal, als Reither einen Satz nicht zu Ende bringen kann, vergleicht er seine Unfähigkeit fortzureden mit der Anwendung von jenen »drei Pünktchen [...] gegen die er sich immer gesträubt« hatte (WF 38) und die in den von ihm lektorierten Büchern oft vorkamen.

398 W. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 81.

die »Fragen der literarischen Produktionspraxis oder ästhetische Probleme erörtern«³⁹⁹. Solche Ausführungen, die Aufmerksamkeit auf den Erzählvorgang und seine Elemente richten, sind also als selbstreflexive Auslegungen⁴⁰⁰ anzusehen, die verschiedenen Formen von Metanarration entsprechen und aufgrund ihres Inhalts und ihrer Funktion, den Anschein erwecken, der Rahmenerzähler inszeniere sich nicht so sehr als Autor, der über die eigene Erzählweise reflektiert, sondern vielmehr als Verleger, der den Text kommentiert und gleichzeitig bewertet.

Solche metanarrativen Erläuterungen des Rahmenerzählers⁴⁰¹ werden mittels verschiedener Strategien in den Text einmontiert und kenntlich gemacht: 1) durch die Verwendung von unterschiedlichen Erzähltempora, wobei das in der Binnengeschichte dominierende epische Präteritum an einigen Stellen durch das Konjunktiv II ersetzt wird; 2) durch die Anwendung von Satzzeichen – insbesondere Gedankenstrichen und Auslassungspunkten –, die das Einschalten des Rahmenerzählers vom Rest des Textes grafisch abgrenzen; 3) durch ihre Positionierung an prominenten Stellen, wie z.B. dem Anfang eines Kapitels, wobei sie als kommentierende Einführung dienen. Dank dieser Strategien, die außerdem oft kombiniert eingesetzt werden, wird eine extensive Metanarration⁴⁰² realisiert, die sich über die ganze Novelle spannt. Auf inhaltlicher Ebene decken die in den Text eingestreuten metanarrativen Kommentare ein breites Spektrum an Aspekten des Erzählens ab und bieten »Reflexionen über die Auswahl und Anordnung des Erzählten, die Thematisierung und Begründung von Aussparungen [...] die Gestaltung des Anfangs oder die Schlussgebung, Hinweise zum Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sowie weiterreichende Erläuterungen der eigenen erzählerischen Vorgehensweise«⁴⁰³ an. So finden sich neben den schon zitierten selbstreflexiven Digressionen des Rahmenerzählers darüber, wie er einen wirksamen Beginn sowie einen angemessenen und nicht allzu abrupten Schluss für seine Geschichte erfin-

399 A. Nünning: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie«, S. 131.

400 Nach Scheffels Modell signalisieren solche Digressionen eine »Selbstreflexion im Sinne von ›Sich-Selbst-Betrachten‹«, die auf der Ebene des Erzählens manifest wird, und zwar »sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählte reflektiert.« M. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 56.

401 In diesem Fall handelt es sich also um eine hypodiegetische Metanarration, da die metanarrativen Kommentare auf einer der Binnengeschichte übergeordneten Kommunikationsebene – und zwar auf der Ebene des Rahmenerzählers – geliefert werden. Vgl. A. Nünning: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie«, S. 135–136.

402 Als extensiv lässt sich die Metanarration in *Widerfahrnis* ansehen, insofern metanarrative Passagen in hoher Frequenz in die Narration eingestreut werden (ebd., S. 139).

403 Ebd., S. 142.

den könnte, weitere metanarrative Betrachtungen, welche Möglichkeiten⁴⁰⁴ und Grenzen⁴⁰⁵ des Erzählens zu erhellen versuchen, sowie Passagen, in denen der Erzähler über die Prozesshaftigkeit des Erzählvorgangs und sein Verhältnis zu jener Wirklichkeit⁴⁰⁶, die er auf verschiedene Weise abzubilden und wiederzugeben versucht, nachdenkt. Diese metanarrativen Anmerkungen fokussieren also in erster Linie die Rolle des Erzählers als Organisator des Textes und als Instanz, die darüber entscheidet, was erzählbar bzw. erzählenswert ist, und scheinen folglich auf den ersten Blick den Akt des Schreibens aus der Perspektive eines Schriftstellers zu thematisieren.⁴⁰⁷ Da aber der Rahmenerzähler allerdings mit Reither selbst, also mit einem Verleger identifizierbar ist, lassen sich seine Reflexionen über den eigenen Erzähllakt sowie über das Erzählen im Allgemeinen und seine neuesten Entwicklungen⁴⁰⁸ ebenfalls als mögliche Kommentare eines Verlegers interpretieren, der in seiner Funktion als Prüfer/Lektor und unsichtbarer Ko-Autor über die Struktur und Gestaltung der Binnenerzählung sinniert und sie dabei auszubessern versucht, als ob er einem seiner Autoren bei der Anfertigung eines Textes helfen würde.

Allerdings bleibt die Veranschaulichung und Inszenierung der verlegerischen Praxis des Lektorierens nicht nur auf allgemeine metanarrative Kommentare beschränkt: Im Text lassen sich in fast regelmäßigen Abständen zahlreiche Bemerkungen ausfindig machen, die bestimmte vom Binnenerzähler zur Wiedergabe des

404 An einer Stelle muss der Rahmenerzähler darüber nachdenken, was er von einer bestimmten Situation erzählen könnte: »Was hätte er von der folgenden Stunde, oder wie lange so eine Kassette läuft, erzählt?« (WF 83).

405 Da der Rahmenerzähler sich dafür entschieden hat, seine Geschichte mittels eines personalen Erzählers wiederzugeben, muss er später feststellen, dass ebendieser Erzähler die Stunden, die Reither schlafend verbringt, überspringen muss, also darüber nichts Konkretes berichten kann (WF 73).

406 Vgl. z.B. den Anfang des 13. Kapitels: »Kein Erzähler hat gleich seinen Fuß in einer Geschichte, erst nach und nach; wenn aber alles erzählt ist und man noch einmal von vorn anfängt, kann man freilich so tun, als hätte man gleich den Fuß darin gehabt, schon beim ersten Satz, nur ist es ein Mogeln und verwischt das Werden, das sich aus Zufällen am Wegrand des Erzählens ergibt, ganz nach dem Vorbild des Lebens.« (WF 169).

407 Solche Fragen über die Erzählbarkeit einer Geschichte, sind für viele Werke Kirchhoffs kennzeichnend; erinnert sei hier stellvertretend an die Reflexionen des vom Schreiben faszinierten Father Butterwort in dem Roman *Infanta* (1990): »Was ist eine Geschichte? Wie erzählt man? Wer spricht? Es gab so viele Fragen. Bewältigung der Zeit. Bedeutung von Namen. Führung des Helden. Fluß der Sprache, Gesetze der Sprache; durfte man sie beugen, brechen? Und durfte man erfinden, lügen? Schalten und walten mit seinen Figuren?« Kirchhoff, Bodo: *Infanta*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 367.

408 Als am Ende der Binnengeschichte der Rahmenerzähler sich wieder zu Wort meldet und über den Ausgang des Textes nachdenkt, versucht er sich einen Schluss zu erdenken, der sich von jenen »alten Maßstäbe[n]« (WF 224) entfernen und womöglich für ein zeitgenössisches Publikum erfolgreicher sein könnte.

Geschehens angewandte sprachliche Ausdrücke, formelhafte Wendungen oder sogar einzelne Wörter kommentieren bzw. bewerten. Diese erweisen sich als teils affirmative, teils unterminierende metanarrative Äußerungen, deren Funktion in der »Einschätzung der eigenen narrativen Kompetenz durch die Erzählinstanz«⁴⁰⁹ liegt und ebenfalls als Ergebnisse der Fiktionalisierung und Inszenierung des Habitus des engagierten Verlegers, der die sprachliche und stilistische Adäquatheit der Wiedergabe der (fiktiven) Wirklichkeit – in diesem Fall also von Reithers »herzzerreißender Geschichte« – mit Sorgfalt prüft, betrachtet werden dürfen.

Anmerkungen dieser Art lassen sich wiederum in drei Kategorien unterteilen, die unterschiedlichen Zwecken dienen und verschiedene Aufgaben der verlegerischen Tätigkeit performativ schildern. Eine erste Gruppe von Bemerkungen fasst einzelne Wörter und Ausdrücke in den Blick, die der Rahmenerzähler »als Verleger« im Hinblick auf ihre Wirkung im Text und ihre Angemessenheit überprüft und kommentiert: Z.B. bezeichnet er die kolloquiale Wendung »Und?«, die der Binnen-erzähler in Leonis Mund gelegt hat, als »[e]ins dieser Worte, die alles in der Schwebe halten« (WF 74). Das Wort »Empfangsfeen«, das im Text benutzt wird, um die zwei Frauen zu bezeichnen, die an der Rezeption der Seniorenresidenz arbeiten, empfindet er als »kein ganz lupenreines Wort«, entscheidet sich aber am Ende doch dafür, es stehen zu lassen, da es »doch [...] ein Gefühl für sie« traf (WF 39). An einer anderen Stelle sinniert er eine Weile über den Ausdruck »sie betrachtet ihn« und insbesondere über die Anwendung des Verbs »betrachten«: »Sie betrachtete ihn – ein Wort, vor dem er häufig gewarnt hatte, betrachten, es gehöre ins Museum, sei zu mächtig, wie auch das Wort Blick, es gelte, andere Worte zu finden, unaufdringliche« (WF 52).

Während solche Anmerkungen die Auswahl von einzelnen Wörtern und Anwendungen in Bezug auf das persönliche Sprachgefühl Reithers bewerten und in manchen Fällen rechtfertigen, lassen sich im Text weitere metanarrative Kommentare ausfindig machen, die als kritisch eingestuft werden dürfen, da die »Erzählinstanz dadurch [sich] von vorherrschenden Erzählkonventionen distanziert oder diese ironisiert«⁴¹⁰. In einer Passage erlaubt sich der Rahmenerzähler sogar eine umfassende Reflexion über die etwas antiquierte Wendung »zu Bett gehen«, die in den Werken der Gegenwartsliteratur anscheinend immer seltener vorkommt:

»Zu Bett, ein Ausdruck, der ihn überraschte, man hörte ihn nicht mehr so oft, und geschrieben sah man ihn kaum noch, in neueren Büchern eigentlich gar nicht, als bräuchten die Verfasser keinen Schlaf oder besäßen keine Betten und ruhten allenfalls auf Isomatten, während die Gedanken in Spannung blieben, Worte und

409 A. Nünning: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie«, S. 149.

410 Ebd., S. 146.

Sätze produzierten, so nervös wie die Musik in den Clubs, in denen solche Leute zu Hause waren.« (WF 20f.)

An dieser Digression lässt sich eine ziemlich unverhohlene Kritik an den Texten jener jüngeren Autoren ablesen – wobei auch ein Angriff auf die sogenannten Pop-Literaten unschwer zu erkennen ist –, deren Erzählkonventionen Reither als unangemessen taxiert. Ähnliche, gegen die Erzählweise der jüngeren Schriftstellergenerationen gerichtete Äußerungen tauchen außerdem auch an anderen Stellen auf und kreisen um das Verschwinden von klassischen Redewendungen über die Liebe, »die man in Büchern jüngerer Schreiber schon vergeblich suchte« (WF 85), oder um weitere inhaltlich-motivische Aspekte.⁴¹¹ Solche Kommentare, die Entwicklungen und Transformationen der neuesten Gegenwartsliteratur aus einer eher kritischen Perspektive zu erhellen beabsichtigen, dienen außerdem der Bekräftigung der Selbstdarstellung Reithers Habitus und seiner Rolle als Opfer der neuen Entwicklungen des Literaturbetriebs, die schon auf der Figurenebene entfaltet wird.

Schließlich kommt im Text eine letzte Kategorie von metanarrativen Einschüben vor, welche die Praxis des Lektorierens entweder thematisieren oder unmittelbar inszenieren: Solche Passagen erwecken den Ausdruck, der Text würde unmittelbar lektoriert und die Geschichte, die man gerade liest, nur die erste, noch auszubessernde Fassung eines noch nicht fertigen (und mit aller Wahrscheinlichkeit nur imaginierten) Manuskripts wäre. In seiner Rolle als Rahmenerzähler bezeichnet Reither zum einen einige Wendungen und Wörter als Ausdrücke, die er früher entweder »mit drei Fragezeichen versehen hätte« (WF 149) oder »immer unterkringelt hatte« (WF 107), sodass er damit die materiell-schriftliche Dimension der Lektorentätigkeit diskursiv ans Licht bringt; zum anderen kommt einigen metanarrativen Äußerungen, in denen der Rahmenerzähler über das Behalten oder das Wegstreichen von Ausdrücken (»er hätte ewig so fahren können, immer noch weiter aufwärts, festgehalten, wunschlos glücklich, wie man sagt – ja, den Ausdruck hätte er gelten lassen in dem Fall –«, WF 171), einzelnen Wörtern (»und doch war ihm der Hals wie zugeschnürt – ja dieses kleine Wie hätte er sogar gestrichen«, WF 195) oder sogar ganzen Szenen (»Sonne schien in die Café-Bar, ein Morgen, fast fröhlich, nur lose Wölkchen am noch blassblauen Himmel und auf dem Platz schon reges Leben, Frauen mit Tüten und Körben, Männer unterwegs mit Ersatzteilen, einem Auspuff, einer Felge, mit Karren voll Waren, Töpfe, Matratzen, Obst – schön fürs Auge, nichts für ein Buch«, WF 171) nachdenkt, eine »perloku-

411 An einer Stelle beteuert der Rahmenerzähler, dass in den letzten von seinem Verlag veröffentlichten Büchern immer mehr neue Synonyme für das alte Wort »Telefon« aufgetaucht waren und »das Telefonieren von überall die Krücke ganzer Geschichten war« (WF 51).

tive« Funktion zu, da sie zugleich ihre Ausführung erahnen lassen und damit die praktische Arbeit des Verlegers vor den Augen des Lesers ideell inszenieren.⁴¹²

Demzufolge lässt sich feststellen, dass die metanarrativen Äußerungen, die eingestreut werden, keine reine ornamentale, sondern eine funktionale Aufgabe erfüllen: Die Tatsache, dass Reither, also ein Verleger, nicht nur als Protagonist, sondern auch als Erzählinstanz des Textes, und zwar sowohl auf der Ebene der Rahmenhandlung als auch auf der Ebene der Binnengeschichte fungiert, liefert einen »einleuchtenden Begründungszusammenhang dafür, dass eine Erzählinstanz oder eine erzählende Figur in selbstreflexiver Weise über Probleme des Erzählens reflektiert«⁴¹³. In dieser Hinsicht stellen die metanarrativen Kommentare, mittels derer der auktoriale Rahmenerzähler nicht nur allgemeine Aspekte des Erzählens anspricht, sondern in den Erzählvorgang selbst eingreift, um Änderungen vorzuschlagen oder Urteile abzugeben, eine performative Steigerung jenes auf der Figurenebene schon thematisierten Habitus des Verlegers dar. Dank dieser metanarrativen Dimension, welche die Praxis des lektorierenden Verlegers als Folie der Erzählung stets mitinszeniert, wird im Text eine kommunikative Situation erzeugt, die, wie eben typisch für die Gattung der Novelle⁴¹⁴, mündlichkeits- und zeitgleich schriftlichkeitsfingierend ist: Reithers imaginierte Begleitkommentare fließen in den geschriebenen Text ein, welcher aber wiederum kein gedrucktes, sondern ein imaginiertes Manuskript zu sein scheint. In Anlehnung an Monika Fluderniks Konzept des »storytelling frame«⁴¹⁵ wäre es in diesem Fall möglich, von einem »editing frame« zu reden, welcher die Tätigkeit des Verlegers als Lektor sowie seine eigene Rolle als aktiver Co-Autor eines Textes performativ ans Licht bringt. Damit wird gleichzeitig im »Text fiktional wahr gemacht [...], dass der Text oder Teile des Textes fiktional sind«⁴¹⁶, also dass es sich um eine Metafiktion handelt, wobei der

412 Judith von Sternburg spricht in diesem Zusammenhang von einer Doppelbödigkeit des Erzählens, die »das intensive Erleben im Präsenz [sic!] und die parallele Reflexion über die adäquate Form dafür« zur Schau bringt. Sternburg, Judith von: »Bodo Kirchhoff: ›Widerfahrnis‹«, in: Frankfurter Rundschau vom 31.08.2016 – online.

413 A. Nünning: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie«, S. 140.

414 »Die Produktivität des Novellierens rührt wesentlich aus dem Paradox her, dass es eine Mündlichkeit vorspiegelt, die nur im Medium der Schriftlichkeit möglich ist. Geschriebenes gibt sich als eigentlich Gesagtes aus, obwohl die Leser keine Sprecher vor sich sehen und häufig ein ›Verfasser‹ offen dafür einsteht, die ganze Plauderei nachträglich zusammengefasst oder ganz erfunden zu haben.« A. Meier: Novelle, S. 13.

415 »Thus, a holistic understanding of the frame of storytelling immediately projects a set of dramatis personae on the communicational level (tellers, listeners, i.e. narrators and narratees) just as it helps to conceptualize the fictional world in terms of a situation and/or plot complete with agents and experiences, i.e. characters.« Fludernik: Towards a natural narratology, S. 341.

416 Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe, Göteborg: ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS 2008, S. 198.

Akzent jedoch nicht auf die Fiktivität der Geschichte⁴¹⁷, sondern vielmehr auf den Prozess des Produziertwerdens eines literarischen Werkes als kollektives Produkt gelegt wird.

Schließlich lässt sich also die konsequente Einstreuung von metanarrativen Kommentaren als Fiktionalisierungsstrategie auffassen, welche die Figur des Verlegers nicht nur als dargestelltes, sondern auch als darstellendes Subjekt auftreten lässt. Durch die Spaltung der Erzählinstanz in eine erzählende und eine ›lektorie-rende‹ Instanz wird die verlegerische Praxis zum Darstellungsprinzip des Textes erhoben und der Prozess der literarischen Schöpfung als kollektive Leistung nicht aus der üblichen Perspektive des Schriftstellers, sondern aus der Sicht eines weiteren literaturbetrieblichen Akteurs anschaulich gemacht; ferner werden ebenfalls jene unvermeidbaren Überschneidungen zwischen einer allgemeinen Poetik des Erzählens, welche Übereinstimmungen mit Kirchhoffs Poetik aufweist, und den praxeologisch-produktiven Bedingungen des Literaturbetriebs am Beispiel der Reflexionen, Überlegungen und Handlungen des Verleger-Erzählers illustriert, sodass *Widerfahrnis* nicht nur als Novelle sondern auch als gelungene Mischung zwischen poetologischer Fiktion und Literaturbetriebs-Szene, also als Literaturbetriebsfiktion, gelesen werden kann.

4.5.4 Der Verleger als weitere «Legende um den eigenen Körper»?

Wie unsere Analyse gezeigt hat, stellt Kirchhoffs *Widerfahrnis* nicht nur – wie es in der Jurybegründung zur Verleihung des *Deutschen Buchpreises* 2016 hieß – »einen vielschichtige[n] Text, der auf meisterhafte Weise existentielle Fragen des Privaten und des Politischen miteinander verwebt«⁴¹⁸ dar, womit es dem Autor gelungen ist, ein höchstaktuelles und brisantes Thema wie die Flüchtlingskrise⁴¹⁹ mittels auch der Anwendung einer eher traditionellen Gattung mit Poesie zu bemänteln und einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Vielmehr kommt man zu dem Schluss, wenn man den Text mit Aufmerksamkeit liest, »dass in Kirchhoffs Novelle ›Widerfahrnis‹ noch ein ganzer Roman steckt«⁴²⁰, und zwar eine Literaturbetriebsfiktion, die insbesondere dank der Fiktionalisierung des Verlegers, welcher

417 »[W]eder die Thematisierung der Artifizialität des narrativen Diskurses (fictio-Status) noch der der Erfundenheit der Wirklichkeit (fictum-Status) schließt aus, daß ein Text eine plastische und nachvollziehbare Wirklichkeit vor Augen stellt.«. Dirk, Frank: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus, Wiesbaden: DUV 2001, S. 82.

418 Deutscher Buchpreis: »Presse-Information: Bodo Kirchhoff erhält den Deutschen Buchpreis 2016 für seinen Roman ›Widerfahrnis‹« – online.

419 Zu diesem Thema siehe Theele, Ivo: »Vom Sturz in die Menschlichkeit. Bodo Kirchhoffs Novelle ›Widerfahrnis‹«, in: Der Deutschunterricht 70/1 (2018), S. 58–66.

420 Lüdke, Martin: »Bodo Kirchhoff: Widerfahrnis«, in: Faust Kultur vom 21.08.2016 – online.

sowohl als Figur als auch als aufgespaltete Erzählinstanz, die einerseits seine eigene Geschichte wiedergibt und andererseits den Erzählvorgang kommentiert und bewertet, im Text auftritt, die literaturbetriebliche Dimension der literarischen Produktion nicht nur thematisiert, sondern auch explizit inszeniert.

In diesem Zusammenhang weist Kirchhoffs Text entscheidende Ähnlichkeit mit Widmers Erzählung *Das Paradies des Vergessens* auf, wo ebenfalls über die neuesten Entwicklungen des Literaturbetriebs reflektiert wird und die Fiktionalisierung des Verlegers und seines Habitus einerseits als motivische Darstellung auf der Figurenebene stattfindet und andererseits ihre Wirkung auf die erzählerische Konstruktion des Textes entfaltet. Allerdings wird in Kirchhoffs Text die Funktion des Verlegers als Prüfer und Ko-Autor eines Textes zudem auch metanarrativ inszeniert, sodass sowohl sein Habitus als auch seine Tätigkeit exemplarisch-diskursiv veranschaulicht werden.

Ferner lässt sich die Verlegerfigur Reither nicht als fiktionalisierte Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit des deutschen Verlagswesens deuten; vielmehr verkörpert der Protagonist der Geschichte den Modelltyp des selbstständigen und unabhängigen Verlegers, der sich persönlich um alle Seiten der Buchproduktion, darunter auch die gemeinsame Arbeit am Text an der Seite des Autors, kümmert, und – im Gegensatz zu der großen Mehrheit der in den analysierten Romanen dargestellten Verlegerfiguren – weder am ökonomischen Aspekt des Verlagsgeschäfts noch an den neuesten thematischen, stilistischen und formalen Moden des Literaturbetriebs ein besonderes Interesse zeigt und bis zum Ende dem eigenen Habitus treu bleibt. In diesem Sinne darf *Widerfahrnis* als melancholisch-resignativer Abgesang⁴²¹ auf jene immer geringer werdende Gruppe von »Verrückten«⁴²² gelesen werden, welche die verlegerische Tätigkeit weiterhin als kulturelle Mission betrachten und wegen der wachsenden Ökonomisierung des literarischen Feldes der Gegenwart immer öfter dazu gezwungen werden, ihre Unternehmen entweder an Medienkonzerne zu verkaufen oder aufzulösen und sich ins Privatleben zurückzuziehen.⁴²³

Darüber hinaus nutzt Kirchhoff die Figur des Verlegers nicht nur, um eine verhohlene Kritik am Literaturbetrieb zu üben, sondern auch als eine Art Fiktionali-

421 U. Rüdenauer bezeichnet *Widerfahrnis* in diesem Zusammenhang als ein »Verfallsbuch« über »den Verfall alter Kulturtechniken«. Rüdenauer, Ulrich: »Zukunft? Führen wir nicht«, in: Süddeutsche Zeitung vom 31.08.2016, S. 12.

422 K. Wagenbach: Die Freiheit des Verlegers, S. 286.

423 Ein praktisches Beispiel dafür liefert der Fall des Verlegers Egon Ammann, der 2010 im Alter von 69 seinen 1981 gegründeten gleichnamigen Verlag auflöste, wobei der Verleger unter den Gründen, die ihn zu diesem Entschluss führten, neben seinem Alter auch eine »Marktsituation, die für Literatur zunehmend schwieriger wird«, nannte. Ammann, Egon/Billerbeck, Liane von: »Das Buch wird nicht verschwinden«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 22.07.2010 – online.

sierung seiner selbst bzw. als Konkretisierung seines Verständnisses vom Schriftstellerberuf: Indem der Autor den Verleger zum Erzähler der Geschichte macht und ihn andauernd über die Möglichkeiten und die Angemessenheit des Erzählens reflektieren lässt, bringt er nicht nur den poetologischen Habitus des Verlegers ans Licht, sondern versucht auch jene Grundfrage, die seine Arbeit als Autor literarischer Werke leitet, nämlich die Frage »wie [...] man in einer Welt, die immer unübersichtlicher wird, in der immer mehr verschiedene Dinge gleichzeitig nebeneinander existieren, [...] noch erzählen [kann]«⁴²⁴, performativ aufzuwerfen und gleichzeitig zu beantworten. Ausgerechnet in dieser Hinsicht lässt sich der Text als poetologische Fiktion lesen, in der Kirchhoff am Beispiel der Figur des Verlegers und seiner Tätigkeit als selektierende und korrigierende Instanz *par excellence*, jene Schwierigkeit des Schreibens, die »offenbar darin [liegt], aus dem, was wir erlebt haben, eine Auswahl zu treffen«⁴²⁵, inszenierend – also unter Rekurs auf die Form der Literaturbetriebs-Szene – veranschaulicht, wobei die Novelle als eine Literaturbetriebsfiktion und die darin vorkommende Verlegerfigur als eine weitere ›Legende‹, die der Autor Kirchhoff um seinen Körper geschrieben hat, betrachtet werden dürfen.

424 B. Kirchhoff/U. Wittstock: »Der Autor hat nur eine Chance«, S. 69f.

425 B. Kirchhoff: Legenden um den eigenen Körper, S. 99.

