

agonistin eine zentrale Funktion: Die unterschiedlichen Verleger, die im Roman porträtiert werden, fungieren daher nicht nur als Fiktionalisierung des Berufs und der sozialen Rolle dieses höchstrelevanten literaturbetrieblichen Akteurs und auch nicht lediglich als fiktionale Prototypen unterschiedlicher Verlegertypen oder als Alter Egos von real existierenden Verlegerpersönlichkeiten. Sie dienen vor allem als Exemplarfiguren, deren Verhalten die Folgen der Macht jenes Patriarchats »ohne direkte Väter«²⁶⁸, das in alle Bereiche unserer Gesellschaft – einschließlich des Literaturbetriebs – eingedrungen ist, sichtbar macht. Insbesondere verkörpert die Figur Gruhns', die zunächst als eine Art Antagonist von Nelia auftritt, später aber die Protagonistin auf seine Weise unterstützt und in bestimmten Fällen wie ein übermächtiger und Besitz ergreifender Vater vor den Angriffen anderer Figuren schützt, das Paradebeispiel eines Mannes, der sowohl im Privatleben als auch beruflich in einer patriarchalen Ordnung erzogen wurde und dessen Habitus teilweise unbewusst davon beeinflusst wird. Am Beispiel dieser Figur illustriert die Autorin also neben der Machtposition, die dem Verleger im Literaturbetrieb zugeschrieben wird, auch seine Rolle als teils hilfloses Opfer und als passiver Vertreter des Patriarchats und seiner Prinzipien, um ebendiese Prinzipien aufzudecken. Dementsprechend wirkt die fiktionale Verlegerfigur in *Nachkommen*. weder als Würdigung noch als Dämonisierung dieses literaturbetrieblichen Akteurs: Indem Streeruwitz ihrer Poetik treu bleibt und nach ihrem Motto »Ich kann nicht eine schönere Welt entwerfen, als sie ist«²⁶⁹ eine realistisch-akribische Darstellung der Verlegerfigur sowie des ganzen Literaturbetriebs liefert, entsteht eine Literaturbetriebsfiktion, in der die kollektive Poetologie des Literaturbetriebs zum Vorschein gebracht und eingehend illustriert wird, wobei diese zugleich als symbolischer Inbegriff und konkretes Musterbeispiel der allgemeinen gesellschaftlichen Ordnung und ihrer verborgenen Mechanismen aufgefasst werden darf und der ganze Roman zu einer scharfsinnigen sozialkritischen Analyse unserer Gegenwart wird.

4.4 Urs Widmer – *Das Paradies des Vergessens*

4.4.1 Widmers literarische Streifzüge im Literaturbetrieb

Die 1990 veröffentlichte Erzählung *Das Paradies des Vergessens*²⁷⁰, die im Folgenden unter die Lupe genommen wird, stellt kein Unikum im Werk des Schweizer Schriftstellers Urs Widmer dar, denn sie ist, wie auch schon gesehen, nicht der einzige

268 Ebd., S. 16.

269 C. Metz/M. Streeruwitz: »Statt eines Nachworts«, S. 252.

270 Widmer, Urs: *Das Paradies des Vergessens*, Zürich: Diogenes 1990. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PV.

Text des Autors, in dem ein Verleger als fiktiver Charakter vorkommt. Vielmehr lässt sie sich in eine Reihe von Werken einordnen, die zu Widmers Prosaproduktion insbesondere der 1970er und 1980er Jahre gehören, die Figur des Schriftstellers in den Mittelpunkt rücken und als Dichtererzählungen betrachtet werden können. Diese Werke²⁷¹, die zwischen Autobiografie und Metafiktion oszillieren, wurden von der Kritik als »autorenbiografisch«²⁷² eingestuft: Ihre Schriftstellerprotagonisten, die das »Spannungsverhältnis zwischen Leben und Schreiben«²⁷³ ans Licht bringen und jenes Zwischenreich, »wo die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen«²⁷⁴, bewohnen, zeigen zwar einige Übereinstimmungen mit dem Autor, weisen aber gleichzeitig auch grundlegende Unterschiede auf. In ihrer Gesamtheit stellen sie ein Kaleidoskop von Schriftstellercharakteren dar, denen man nicht nur in der literarischen Tradition, sondern auch im realen Literaturbetrieb oft begegnen kann. Außerdem werden in diese Texte oft metafiktionale Elemente eingebaut, die illusionsstörend wirken und die Fiktivität und Fiktionalität der Geschichte ständig unterstreichen, sodass der Leser nie die Gefahr läuft, »biographische und poetische Studien durcheinander zu bringen«²⁷⁵ und das ironisch-autofiktionale Spiel als direkte biografische Referenz zu betrachten.

Widmers »Schriftstellerromane« stehen also vielmehr im Zeichen einer »literarischen Profilierung eines spezifischen, auf die zeithistorische Situation bezogenen Autorschaftsmodells«²⁷⁶ bzw. eines schriftstellerischen Habitus, dessen Entwicklung und Entfaltung mit dem Habitus anderer Akteure im literarischen Feld eng verbunden ist. Demzufolge werden die Schriftstellerfiguren in Widmers Texten oft in ihrem literaturbetrieblichen Milieu geschildert; hiermit finden auch andere Gestalten, die an der Produktion und der Vermittlung literarischer Werke beteiligt sind, Eingang in die Fiktion.

Erinnert sei an das »Märchen«, so der Untertitel, *Die gestohlene Schöpfung* (1984) oder den schon erwähnten²⁷⁷ Roman *Der Kongreß der Paläolepidopterologen* (1989), in denen einige Topoi und Erzählstrukturen verwendet werden, die in *Das Paradies des Vergessens* wieder aufgegriffen werden und auf die nun kurz eingegangen wird. Im ersten Text, welcher die Merkmale einer »abenteuerliche[n] Kriminalstory«²⁷⁸,

271 Gemeint sind hier der Roman *Die gelben Männer* (1976), das »Märchen« *Die gestohlene Schöpfung* (1984) und der schon erwähnte Roman *Der Kongreß der Paläolepidopterologen* (1989).

272 Schaefroth, Heinz: »Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten«, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (1998) (= H. 140: Urs Widmer), S. 14-21, hier S. 19.

273 Strümpel, Jan: »In den Klauen des Papiertigers. Urs Widmers Bücherwelten«, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (1998) (= H. 140: Urs Widmer), S. 3-9, hier S. 3.

274 H. Schaefroth: »Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten«, S. 19.

275 Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: »Der intentionale Fehlschluss«, in: Jannidis, Fotis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 84-101, hier S. 88.

276 M. Wagner-Egelhaaf: »Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?«, S. 16.

277 Siehe Kap. 3.5.2.

278 Lüdke, Martin: »Gut gelogen«, in: *Die Zeit* vom 08.06.1984, S. 4.

dennoch wie eben für das Genre des Märchens charakterisierend ein glückliches Ende aufweist, wird der Literaturbetrieb nicht unmittelbar fiktionalisiert, sondern mit dem ›verbrecherischen‹ Milieu der Finanzspekulanten allegorisch verglichen. Symbolisches Bindeglied zwischen diesen zwei nur scheinbar voneinander weit entfernten Welten ist Horst, ein Börsenmakler und zugleich Schriftsteller, der daran gewöhnt ist, die Geschichten anderer Schriftsteller zu stehlen.²⁷⁹ Eines Tages versucht er sich jene Geschichte anzueignen, die der Ich-Erzähler – selbst ein Börsenspekulant und Autor – anfangs des Textes einer Sekretärin diktiert und dann überarbeitet hat: Das daraus resultierende Manuskript enthält die Lebensgeschichte des Erzählers, welche Horst dann klaut und mit dem Inhalt des Buches, das der Leser in den Händen hält, identisch zu sein scheint. Dieses metafiktionale Spiel lässt es zu einer Verschmelzung der verschiedenen Erzählebenen kommen, die wiederum daran zweifeln lässt, wer der wahre Autor der Geschichte ist und ob diese überhaupt existiert.²⁸⁰ Der Text entpuppt sich also nicht nur als eine »Persiflage auf das Genre des Spionage- bzw. Kriminalromans«²⁸¹, sondern auch als poetologische Reflexion über brisante Fragestellungen im gegenwärtigen Literaturbetrieb, wie die Frage nach der ›wahren‹ Autorschaft eines Werkes, und über damit verbundene ›verbrecherische‹ Aspekte der literarischen Produktion, wie z.B. das Phänomen des Plagiats und der Verletzung des Urheberrechtes.

In *Der Kongreß der Paläolepidopterologen* wird der Leser mit einem ähnlichen Themenkreis konfrontiert. Hier wird allerdings die Figurenkonstellation um eine Figur erweitert, und zwar um den verdächtigen Verleger Bonalumi, der im Text die kriminelle Dimension des Literaturbetriebs allegorisch verkörpert. Obwohl er das Buch des Schriftstellerprotagonisten legal erwirbt, dienen ihm die verlegerische Tätigkeit und sein öffentliches Image als Förderer der Wissenschaft, nur um seine illegalen Geschäfte zu decken, was ja ebenfalls als bitter-bissige Parodie auf das von vielen Verlegern angewandte Verfahren der Mischkalkulation sowie als verschleierte Kritik an jenen unseriösen Verlagen, welche oft gegen beachtliche Geldsummen (wissenschaftlichen) Kram publizieren, interpretiert werden kann. Allerdings stellt Bonalumi nicht den einzigen Verbrecher im Roman dar: Auch in diesem Fall ist der Erzähler der Geschichte ein namenloser Schriftsteller, der die Geschichten Gustis

279 »Weil ihm keine rechten Handlungen einfallen, nimmt er sie sich, wo er sie kriegt.« Widmer, Urs: Die gestohlene Schöpfung. Ein Märchen, Zürich: Diogenes 1984, S. 197.

280 Die Anwesenheit von zwei ›Schriftstellerfiguren‹ problematisiert nämlich »die Frage nach der Schreibinstanz der Geschichte, in der sie beide vorkommen. Gerade dadurch, dass diese durch den Schluß der Erzählung in ihrer Unentscheidbarkeit ausgewiesen wird, subvertiert sich die Hierarchie zwischen Erzähler und Erzähltem zugunsten eines Erzählens der Erzähler.« Bourquin, Christophe: Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 165.

281 Schaefer, Thomas/Koetzle, Michael/Bong, Jörg: »Urs Widmer«, in Arnold/Korte, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG].

in einer Bar hört, sie »klaubt« und in einem eigenen literarischen Schöpfungsakt neu arrangiert.²⁸² Auch in *Der Kongreß der Paläolepidopterologen* findet also ein Spiel mit verschiedenen Autorschaften statt, welches das Erzählen selbst zum Thema des Romans macht.

Werden also in den beiden kurz vorgestellten Texten die Bedingungen und Begleitumstände des Schreibens auch in Bezug auf den Literaturbetrieb und seine »verbrecherische« Seite durch die Anwendung metafiktionaler Elemente und Erzählstrategien erhellt, die den fiktionalen Charakter des Erzählten und des Erzählens entlarven, fungiert die Erzählung *Das Paradies des Vergessens* als Steigerung und zugleich als *summa poetica* dieser zwei Werke, wobei der Figur des Verlegers diesmal nicht nur eine passive, sondern eine aktive Rolle in der Strukturierung der Handlung und der Textorganisation zugeschrieben wird, welche diese Figur für unsere Analyse von hohem Interesse werden lässt.

4.4.2 Eine weitere »gestohlene Schöpfung«?

Bevor es zur Analyse der Verlegerfigur sowohl hinsichtlich seiner Fiktionalisierung und Darstellung als auch in Bezug auf seine Funktion als strukturierende Instanz des Erzählten und des Erzählens, welche noch mal durch ein metafiktionales Spiel ans Licht gebracht wird, kommen kann, soll die Handlung der Erzählung kurz angerissen und auf einige spezifische Merkmale der Textstruktur hingewiesen werden.

Der Ich-Erzähler und einer der Protagonisten der Haupthandlung, welche zugleich eine Art Rahmenhandlung bildet, worin weitere Erzählstränge²⁸³ eingebaut werden, ist ein Schriftsteller, dessen jüngst noch unveröffentlichtes Manuskript von seinem Verleger versehentlich verloren wird (PV 11). Trotz des unglücklichen Vorfalls fangen Autor und Verleger bald an, eine freundschaftliche Beziehung zu knüpfen und unternehmen mehrere Trainingsfahrten mit dem Rad zusammen (PV 20ff. und 31ff). Eines Tages kündigt der Verleger nicht nur allen seinen Mitarbeitern, sondern auch dem Autor, weil er sich entschlossen hat, nach dem neuen Motto »one book, one editor« (PV 37), das er auf der New Yorker Buchmesse gehört hat, sich auf nur einen Autor bzw. ein Buch zu konzentrieren. Das Werk, das nun die ganze Aufmerksamkeit des Verlegers für sich beansprucht, heißt *Der Fall Papp* und ist eine verschlüsselte »fiction« (PV 36 [Herv. i.O.]) über einen schweizeri-

282 Die Handlung verläuft nicht linear, sondern besteht aus zahlreichen Einschüben, Flashbacks und -forwards und Abweichungen vom Plot.

283 Bei diesen Erzählsträngen handelt es sich um Teile weiterer Texte, die einmontiert werden, wie der verschollene Roman des Schriftsteller-Erzählers (PV 12-20 und 24-28), Teile aus Ceciles ursprünglichem Manuskript (PV 76-97) sowie auch Textzusammenfassungen (oder eigene Erdichtungen?) des Verlegers (PV 41-50 und 52-55).

schen Politikskandal, welche von Cecile Pavarotti, einer »um die dreißig, blond[en], hübsch[en]« (PV 38) Frau, verfasst wurde.

Obwohl der Autor sich auf die Suche nach einem neuen Verlag machen sollte, versucht er immer wieder, sich mit seinem Ex-Verleger, der sich mittlerweile mit Cecile liiert hat, zu treffen. Von einer brennenden Eifersucht geplagt, beginnt er die beiden auf ihren Trainingsfahrten mit dem Rad heimlich zu verfolgen (PV 70f.). Während einer seiner Verfolgungen wird er ohnmächtig, wobei die zwei Liebhaber ihn bemerken und anschließend mit nach Hause in die Villa des Verlegers bringen. Hier bekommt der Autor sein altes Manuskript, das angeblich die ganze Zeit unbemerkt unter einem Tischbein gelegen hatte (PV 72), zurück: Obwohl das Bündel Papier, das der Verleger ihm in die Hände drückt, ihm eigentlich fremd vorkommt, nimmt er es mit und macht sich auf den Weg nach Hause. Im Garten der Villa stößt er auf Eugen Müller, auch einen Schriftsteller, der ihn mit dem Verleger verwechselt und ihn darum bittet, das Manuskript, das er ihm – gemeint ist aber der »wahre« Verleger – geschickt hatte, nicht unter seinem Namen zu publizieren (PV 73). Ohne diesem Vorfall große Aufmerksamkeit zu schenken, kehrt der Autor nach Hause zurück: Als er aber anfängt, im Manuskript zu lesen, muss er bald feststellen, dass das Werk, welches den mysteriösen Titel »Das brennende Buch« trägt (ebd.), nicht von ihm stammt, und wirft es anschließend ins Feuer (PV 97).

Als der angebliche Bestseller *Der Fall Papp* mit einer Startauflage von 80.000 Exemplaren (PV 102) gedruckt wird, lädt der Verleger Cecile und den Erzähler zu sich ein, um ihnen das fertige Buch zu zeigen. Als die beiden Schriftsteller neugierig ins Buch schauen, erkennt der Erzähler den Anfang des Textes gleich wieder: Es handelt sich nämlich um jenen Text, den er als Manuskript seinem Verleger abgegeben hatte und welcher angeblich verloren gegangen war; nur den Schluss erkennt er nicht wieder. Allerdings kommt Cecile, die die wahre Autorin des Romans sein sollte, der Text komplett fremd vor (PV 99). Bald durchschauen die beiden das Spiel des Verlegers, indem sie feststellen, dass der Text eine Collage (PV 100) ist, die aus Teilen verschiedener Manuskripte besteht, darunter auch dem von Eugen Müller – dem wahren Autor des ursprünglichen *Fall Papp*. Nur der Schluss scheint nicht abgeschrieben worden zu sein, sondern vom Verleger selbst zu stammen²⁸⁴. Da der Schriftsteller aber nicht glaubt, der Verleger habe so viele Kopien drucken lassen, lässt er sich zusammen mit Cecile in das Atelier führen, wo die frisch gedruckten Bücher gelagert sind. Hier zieht der Verleger ein Exemplar aus einem turmhohen

284 »Ist ja gut«, murmelte ich und schlug die letzte Seite des Buchs auf. ›Ich legte den Arm um ihre Schultern‹, las ich, ›und nach ein paar Schritten lehnte sie ihren Kopf an meinen – sie war ein bißchen kleiner als ich –, und ich spürte ihre weichen Haare. So gingen wir auf einer langen, schnurgeraden Straße, die von Kastanienbäumen gesäumt war, einer großen roten Sonne entgegen‹ – ›Das gefällt mir schon besser‹, sagte ich. ›Ein bißchen kitschig, nicht wahr, aber gut. Zudem kommt's mir unbekannt vor.‹ ›Mir auch‹, sagte Cécile.« (PV 99s.).

Stapel heraus und wird von einem Haufen fallender Bücher begraben (PV 103f.). Während das Schicksal des Verlegers unbekannt bleibt, verlassen der Schriftsteller und Cecile das Atelier zusammen und gehen der untergehenden Sonne entgegen. Bis auf einige kleine Unterschiede²⁸⁵ stimmen die letzten Zeilen der Erzählung mit der letzten Szene des fiktiven Bestsellers überein, sodass im Leser der Eindruck erweckt wird, dass das Buch, welches er in den Händen hält und den Titel *Das Paradies des Vergessens* trägt, *Der Fall Papp* sei und dessen (abstrakter²⁸⁶) Autor der Verleger sein könnte.

4.4.3 Zwischen Suhrkamp und Diogenes

Die Funktion, welche die Figur des Verlegers innerhalb der Fiktion als textorganisierende Instanz einnimmt und auf die später gründlicher eingegangen wird, lässt sich um einiges ausführlicher interpretieren, wenn man die realen Persönlichkeiten zu identifizieren versucht, welche als Vorbild gedient haben könnten und Widmer zur Anfertigung dieser »ironisch-aggressive[n] Persiflage auf den Literaturbetrieb«²⁸⁷ getrieben haben mögen. Dazu soll man die Erfahrungen in Betracht ziehen, die der Autor selbst im Literaturbetrieb nicht nur als Schriftsteller, sondern zunächst als Verlagsmitarbeiter gesammelt hat. Bevor sein erstes Werk, die Erzählung *Alois* (1968), veröffentlicht wurde, arbeitete Widmer eine Zeit lang als Lektor: Ab 1965 war er im Otto F. Walter Verlag in der Schweiz tätig; zwei Jahre später, als Walter entlassen und der Verlag konservativer wurde, wechselte er zum Suhrkamp Verlag, wo er bis 1968 blieb. Damit kam der Schweizer Schriftsteller in Kontakt zu einem der wichtigsten Verleger der Nachkriegszeit, Siegfried Unseld. Seine Zeit bei Suhrkamp und seine Beziehung zu Unseld resümierte Widmer in zwei Aufsätzen²⁸⁸ über die politischen und literarischen Umbrüche, die 1968 den Suhrkamp

285 Die letzten Zeilen der Erzählung beschreiben die gleiche letzte Szene des fiktiven Romans in der Erzählung, und zwar mit beinahe den gleichen Wörtern: »Nach einigen Schritten legte sie ihren Kopf gegen meinen – sie war kleiner als ich –, und ich spürte ihre Haare. So gingen wir auf der leeren, schweigenden Straße, die von Kastanienbäumen gesäumt war, küßten und küßten uns und begannen zu vergessen, wer wir waren, woher wir kamen, weshalb wir der Sonne entgegengingen.« (PV 106).

286 »Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention. Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur implizit, virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen haben, und bedarf der Konkretisation durch den Leser.« Schmid, Wolf: »Abstrakter Autor und abstrakter Leser« – online, S. 15.

287 T. Schaefer/M. Koetzle/J. Bong: »Urs Widmer – Essay«, S. 11.

288 Widmer, Urs: »1968«, in: Lüdke, Martin (Hg.), Nach dem Protest. Literatur im Umbruch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 14–27; Widmer, Urs: »Der Traum vom herrschaftsfreien Arbeiten«, in: Boehlich, Walter *et al.* (Hg.), Chronik der Lektoren. Von Suhrkamp zum Verlag der Autoren, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, S. 165–176.

Verlag in einer internen Krise versinken ließen und zur Ausscheidung eines großen Teils der Lektoren führten.²⁸⁹ Zwar spricht der Autor in den beiden Texten über sein eher gespanntes Verhältnis zu seinem damaligen Vorgesetzten²⁹⁰ sowie über die Verleger-Autor-Beziehung²⁹¹ im Allgemeinen, aber er skizziert auch einige Züge des Charakters und des Habitus Unselds, welche wenn auch leicht verändert in *Das Paradies des Vergessens* ebenfalls fiktionalisiert werden. Wie der Verleger der Erzählung verstand sich Unseld als Büchermacher im engsten Sinne, also als jemand, der aus erster Hand Bücher herstellt, als seien sie seine eigenen Kreationen und er ihr alleiniger demiurgischer Schöpfer, wie Widmer selbst in seinen Erinnerungen an ihn betont:

»Siegfried Unseld beeindruckte jeden durch seine grenzenlose Macher-Dynamik. [...] Sein Kunstwerk war der Verlag. Allein schon deshalb konnte er ihn nur als seinen Verlag sehen. [...] Wenn ein Buch da war, konnte es für ihn nicht anders sein als dass er es gemacht hatte; auch wenn er noch nicht mal im Manuskript geblättert hatte.«²⁹²

Neben solchen Anmerkungen über Unseld erläutert Widmer im selben Aufsatz zudem seine eigene Auffassung von einem guten Verleger, die für die Fiktionalisierung der Verlegerfigur in *Das Paradies des Vergessens* tonangebend ist:

»Für einen Autor ist ein guter Verlag der, der seine Bücher druckt, und ein guter Verleger geht mit ihm essen (zum Italiener, mit einem tadellosen Rotwein) und gibt ihm, wenigsten für einen Abend lang, das Gefühl, er sei, wenn nicht der einzige, so doch der wichtigste Autor seines Verlags.«²⁹³

Diese Vorstellung, jeder Autor wünsche sich mal der einzige Autor im Verlag zu sein, findet eine allegorische Erfüllung bzw. Umkehrung in Widmers Erzählung,

289 Wie im Kap. 3.2 schon erwähnt, schieden 1968 mehrere Lektoren – darunter auch Widmer –, die gegen die ›Übermacht‹ Unselds waren, aus dem Verlag aus und gründeten im Jahr danach den heute immer noch bestehenden Verlag der Autoren, dessen Struktur auf genossenschaftlicher Basis beruht.

290 »Ich hatte allerdings auch ein Schattenkabinett mit Büchern, die ich gut fand, die dann, weil Siegfried Unseld sie nicht so gut fand, in anderen Verlagen erschienen.« U. Widmer: »1968«, S. 18.

291 Während die Lektoren wie Jugendliche gegen die patriarchalische Figur des Verlegers rebellieren, benehmen sich die Autoren laut Widmer wie Kinder: »Sie [die Autoren, A.G.] wollen geliebt werden, und niemand liebt besser als die starke Vaterfigur, Verleger heißen. Die sogenannten Verlegerpersönlichkeiten der guten alten Zeit erfüllten diese Funktion perfekt, sie rochen kurz am Manuskript und gingen dann mit dem Autor einen Schnaps trinken. [...] Ach, die Lektoren mögen es ja besser wissen, aber die Kinderschar der Autoren zieht unbeeindruckt hinter ihrem Papa drein.« Ebd., S. 25 [Herv. i.O.].

292 U. Widmer: »Der Traum vom herrschaftsfreien Arbeiten«, S. 171.

293 Ebd., S. 173.

als der fiktive Verleger²⁹⁴ entscheidet, sich auf ein einziges Buch – und folglich auf einen einzigen Autor, oder genauer gesagt, auf eine einzige Autorin – zu fokussieren. Die Figur des ›demiurgischen‹ Verlegers, der aus verschiedenen Manuskripten ein ›eigenes‹ Kunstwerk herauszaubert, indem er Cecile seine ganze Aufmerksamkeit widmet bzw. zu widmen simuliert und ihr das Gefühl gibt, sie sei die einzige Autorin des Verlags, lässt sich folglich einerseits als fiktionale Verarbeitung des ›Verleger-Schöpfers‹ Unsel und andererseits als ironisch-illusorische Potenzierung des Wunsches jedes Autors, der alleinige Star des Verlags zu sein, interpretieren.

Selbst wenn die Verlegerfigur in Widmers Text also einige Züge des ›Überverlegers‹ Unsel trägt, lässt sie sich auch als Fiktionalisierung einer weiteren wichtigen Persönlichkeit des schweizerischen Verlagswesens der Nachkriegszeit deuten, und zwar des Gründers des Diogenes Verlags und Widmers lebenslangen Verlegers Daniel Keel. Der fiktive Verlegerprotagonist weist einige Übereinstimmungen mit dem 2011 verstorbenen Keel, dem die Erzählung gewidmet ist, und seiner Beziehung bzw. Freundschaft²⁹⁵ mit Widmer auf. Selbst Keel betonte einmal, Widmer habe in diesem Text ihre »Wanderungen über den Pfannenstiel« spielerisch wiedergegeben und sich damit mit dem »kuriosen Verleger«²⁹⁶ aus der Erzählung indirekt identifiziert. Allerdings weisen weitere Details der Verlegerfigur auf die Person Keels hin: Wie der fiktive Verleger, dessen ganzer Verlag am Anfang in eine »Schuhschachtel unterm Bett« (PV 37) passte, da sein Programm nur aus einem einzelnen Buch bestand, begann auch Keel seine Laufbahn als Verleger in ähnlicher Weise, als er 1952 die deutschsprachige Edition eines Buches des britischen Zeichners Ronald Searle²⁹⁷ ganz allein veröffentlichte und damit seinen »Ein-Mann- und Ein-Buch-Verlag«²⁹⁸ in einem möblierten Zimmer in der Zürcher Merkurstraße

294 Im Text wird der Verleger von dem Schriftsteller-Erzähler ständig nur »der Verleger« genannt. Im Laufe der Handlung erfährt der Leser lediglich seine Initialen – P und R –, da er sie auf seiner Radlerhose trägt (PV 70); erst am Ende der Geschichte, als er schon unter der Bücherlawine liegt, wird sein Vorname – Paul – von Cecile ausgesprochen (PV 105).

295 In einem Interview kurz nach Keels Tod sprach Widmer von seinem Verleger als einem guten Freund: »Daniel Keel war nicht nur mein Verleger, er ist mir im Laufe der Jahre ein guter Freund geworden. Er fehlt mir jetzt als Freund.« Widmer, Urs/Teuwsen, Peer: »Ein Darsteller des brüchigen Glücks«, in: Die Zeit vom 15.09.2011, S. 16. Auch Keel sprach in einem Gruß anlässlich Widmers 70. Geburtstags von einer längst zu Freundschaft gewordenen Autor-Verleger-Beziehung zwischen den beiden; vgl. Keel, Daniel: »Geburtstagsgruß«, in: Keel, Daniel/Stephan, Winfried: Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag, Zürich: Diogenes 2008, S. 259–262, hier S. 262.

296 Ebd., S. 260.

297 Das Buch enthielt außerdem ein Vorwort von Friedrich Dürrenmatt, der später einer der wichtigeren Autoren des Hauses wurde.

298 Kampa, Daniel/Diogenes Verlag: Diogenes. Eine illustrierte Verlagschronik 1952–2002 mit Bibliographie, Zürich: Diogenes 2003, S. 34.

gründete. Selbst wenn in den folgenden Jahren das Unternehmen ständig wuchs, bis es (laut Selbstdarstellung) einer der »größten unabhängigen Belletristikverlage Europas«²⁹⁹ wurde, blieb Keel sein ganzes Lebens lang von der Vorstellung, der Verleger sei der Einzige, der die wichtigsten Entscheidungen treffen muss, überzeugt.³⁰⁰ Dass Keel außerdem ein guter Freund des amerikanischen Autors und Illustrators Edward Gorey war und dass viele Bücher aus seinem Verlag auf der Bestsellerliste landeten³⁰¹, lässt weitere auffällige Parallelen zu dem Verleger aus der Erzählung erkennen, zumal dieser in seiner Karriere »mehrere Titel, [...] die monatelang auf den einheimischen Bestsellerlisten gestanden hatten« (PV 32), verlegt hatte und mit Gorey gut befreundet zu sein scheint.³⁰² Eine letzte versteckte Anspielung deutet schließlich noch mal eine Übereinstimmung zwischen der fiktiven Figur und Keel an: Letzterer wollte nämlich nicht Verleger werden, sondern Künstler und versuchte sich zuerst als Maler und als Schriftsteller, musste aber dann feststellen, dass es ihm an Talent mangelte³⁰³, und wurde am Ende Verleger. In der Erzählung wird Keels Liebe für die bildende Kunst verschleiert wiedergegeben und gewürdigt, und zwar indem Widmer sein fiktives Alter Ego das Atelier des Schweizer Malers, Grafikers und Bildhauers Arnold Böcklin übernehmen lässt und damit eine symbolische Kongruenz zwischen den beiden Figuren – also dem Verleger und dem Künstler – realisiert, die weiterhin auch für die Charakterisierung des Verlegers als Schöpfer von Bedeutung ist.

Betrachtet man die hier skizzierten Überlegungen, so lässt sich die fiktive Verlegerfigur in Widmers Erzählung als Hommage einerseits (Keel) und latente Kritik andererseits (Unsel) an zwei wichtigen Persönlichkeiten des deutschsprachigen Verlagswesens der Nachkriegszeit ausmachen, welche einen unterschiedlichen verlegerischen Habitus pflegten und dementsprechend als Vertreter zweier verschiedener Auffassungen von Literatur angesehen werden – erinnert sei hier an den symbolischen langjährigen ›Kampf‹ zwischen der Suhrkamp- und der sogenannten

299 Diogenes Verlag: »Der Diogenes Verlag stellt sich vor« – online.

300 »[E]iner [der Verleger, A.G.] muss doch verantwortlich sein, einer muss Entscheidungen treffen und dafür Kopf und Kragen riskieren!« Keel, Daniel/Raddatz, Fritz J.: »Der Leser als Verleger«, in: Die Zeit vom 07.06.2001, S. 45-46, hier S. 45.

301 1985 erzielte der Schweizer Verleger mit der Veröffentlichung von Süskinds Roman *Das Parfüm* seinen größten Erfolg. Über die vielen Bestseller des Diogenes Verlags siehe auch »Der Duft des Erfolgs«, in: D. Kampa/Diogenes Verlag: Diogenes. Eine illustrierte Verlagschronik, S. 457-463.

302 »Einmal war er auch in New York radeln gegangen, mit Edward Gorey und Woody Allens ältester Schwester [...]« (PV 32).

303 Keel bezeichnete sich selbst als »gescheiterte[n] Maler«. Keel, Daniel/Meegle, Martin: »Eigentlich wollte ich nie Verleger werden«, in: Diogenes Magazin 9 (2012), S. 17-25, hier S. 24.

Diogenes-Kultur³⁰⁴ –, welche das deutschsprachige literarische Feld entscheidend geprägt haben. Einen weiteren Beweis dafür, dass Unseld und Keel hinter der fiktiven Verlegerfigur stecken, liefert der Autor zuletzt auch, indem er seinen fiktiven Charakter zwei wichtige und mit Unseld und Keel konkurrierende Figuren erwähnen lässt, und zwar Heinrich Maria Ledig-Rowohlt³⁰⁵ und den Schweizer Verleger Egon Amman.³⁰⁶

Allerdings lässt sich die Fiktionalisierung der verlegerischen Tätigkeit in Widmers Erzählung, wie schon erwähnt, nicht ausschließlich auf eine verschlüsselte Darstellung Unselds und Keels reduzieren³⁰⁷; vielmehr erweist sie sich als parabelhaft-verallgemeinernde Inszenierung der Macht sowie der Grenzen des Verlegers als Produzent von literarischen Werken, welche sowohl durch die Charakterisierung der Verlegerfigur auf der inhaltlichen Ebene als auch durch ihre Funktion als abstrakter Autor illustriert werden.

4.4.4 Der Verleger als verbrecherisches Genie

Im Folgenden soll also der Blick auf die motivische Stilisierung des Verlegers und seiner Tätigkeit gerichtet werden, um die symbolisch-allegorische Rolle, die dieser

-
- 304 »Zwischen den in Deutschland allgegenwärtigen Polen von E und U etablierte Daniel Keel seine D-Literatur: niveauvoll und zugänglich.« Lovenberg, Felicitas von: »Alles nur nicht langweilig«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.09.2011, S. 33.
- 305 Der Verleger fürchtet nämlich, der alte Rowohlt könne ihm seine neue Spitzenautorin »wegnehmen« (PV 49). Dieser fiktive Vorfall spielt ferner auf ein Vorkommnis an, das von Widmer selbst tradiert wurde und von der Konkurrenz zwischen Unseld und Rowohlt zeugt: Auf der Frankfurter Buchmesse 1968 »stahl« H.M. Ledig-Rowohlt den Debütroman des österreichischen avantgardistischen Autors Oswald Wiener *Die Verteidigung von Mitteleuropa* dem Suhrkamp Verlag weg. Vgl. U. Widmer: »Der Traum vom herrschaftsfreien Arbeiten«, S. 169.
- 306 Als der Schriftsteller-Erzähler vom Verleger »entlassen« wird, rät dieser dem ersteren, zum Amman zu gehen (PV 51). Der 1982 gegründete Amman Verlag zeichnete sich schon von Anfang an als Verlag für anspruchsvolle Literatur, dessen Chef »es nie um vordergründige Unterhaltungsliteratur« ging, und damit als symbolischer Gegner des Diogenes Verlags aus. Vgl. Diederichs, Rainer: »Deutschschweizer Verlagslandschaft seit 1945«, in: Wirtz, Irmgard M./Weber, Ulrich/Wieland, Magnus (Hg.), *Literatur – Verlag – Archiv*, Göttingen/Zürich: Wallstein/Chronos 2015, S. 35–58, hier S. 48.
- 307 In einer kurzen Episode werden ferner auch die Figuren Samuel Fischers und dessen Schwiegersohns Gottfried Beermann Fischer evoziert: »Weit jenseits des Sees glitzerte fern die Villa, in der Thomas Mann einst Herr und Hund geschrieben hatte, und andere Meisterwerke. Vielleicht hatte auch er einmal mit seinem Verleger im Garten gestanden und über den See geschaut, zu uns hin, wir zwei kaum zu sehen von dort.« (PV 24). Die Villa, die in der Erzählung gemeint ist, ist jene in Kilchberg am Zürichsee, wo Th. Mann seine letzten Lebensjahre verbrachte und wo sein damaliger Verleger Beermann Fischer oft zu Besuch war. *Herr und Hund* wurde jedoch 1918 in einem anderen Haus verfasst, und zwar in dem kleinen Villino in Feldafing am Starnberger See: Damals war Manns Verleger noch der alte Samuel Fischer.

Figur in der Fiktion zugeschrieben wird, zu erörtern. Zunächst soll hervorgehoben werden, dass die Darstellung des Verlegers in dieser Erzählung ziemlich negativ gefärbt ist. Das mag davon abhängen, dass die Perspektive, aus der erzählt wird, jene eines Schriftstellers ist, der in einer Fantasiewelt lebt, und zwar jenes im Titel angedeutete ›Paradies des Vergessens‹³⁰⁸ bewohnt, welches sich an der Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion³⁰⁹ befindet. Sein Verleger ist dagegen fest in der Realität verankert, und zwar sowohl was seinen beruflichen Habitus als auch was seinen literarischen Geschmack betrifft. Bücher behandelt er nicht als Schöpfungen des Geistes, sondern lediglich als Waren, die wie Schüttgüter in »eine[m] turmhohen Silo« (PV 102) gelagert werden dürfen; die Manuskripte, die ihm nicht gefallen, werden dagegen in Böcklins altem Arbeitsschrank archiviert und als Müll bezeichnet (PV 103). Sogar die Bekleidung, die er beim Radfahren trägt, macht sein Interesse am Geldverdienen begreiflich: Das Trikot, das er speziell anfertigen ließ, wirbt zunächst für die Bücher des Ich-Erzählers (PV 20) und dann später für Ceciles Text (PV 31) und fungiert folglich als Werbemittel; zudem steht auf der Mütze, die er trägt, der Name einer Kreditanstalt (PV 20). An dem kleinen Tisch in seiner Villa, unter dessen Bein ein Manuskript gesteckt wird, als wäre es ein nutzloses Stück Papier, wird schließlich nicht über Bücher, sondern vielmehr über Rechte und Geschäftsanliegen diskutiert (PV 71).

Darüber hinaus scheint der Verlegerprotagonist auf den literarischen Wert der von ihm publizierten Bücher kaum Wert zu legen. Statt den Kritikern und den Literaturwissenschaftlern zu vertrauen, folgt er vielmehr jenen Moden, die vor allem aus dem amerikanischen Buchhandel kommen, und zieht anspruchsvollen Texten wie dem »Phantasiezeug« des Schriftstellers (PV 40) skandalträchtige, bestsellerfähige, dennoch literarisch ganz unbedeutende Schlüsselromane »aus dem Gedächtnis der Geschichte« (ebd.) wie *Der Fall Papp*³¹⁰ vor. Nicht zuletzt sind ihm seine

308 Der Titel bildet eine Umkehrung eines der Erzählung als Motto vorangestellten und ebenfalls im Text erwähnten (PV 106) Aphorismus von Jean Paul: »Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können.« Jean Paul: Impromptu's, welche ich künftig in Stammbücher schreiben werde, in: Ders., Vermischte Schriften 2 (= Sämtliche Werke, Abt. II, Bd. 3), München: Hanser 1977, S. 814–823, hier S. 820.

309 Alle Erzählstränge – insbesondere die verschiedenen Auszüge aus den Manuskripten – bewegen sich zwischen der Ebene der innerliterarischen Fiktion und der Ebene der in der Rahmehandlung fingierten Wirklichkeit: Der Protagonist des Romans des Schriftstellers entpuppt sich als Nachbar des Autors (PV 19) und Ceciles Manuskript, welches den Titel *Das brennende Buch* trägt, wird ins Feuer geworfen (PV 97f.).

310 Anhand der Zusammenfassung des Romans, die der Verleger dem Schriftsteller bietet, sowie dank des Titels lässt sich *Der Fall Papp* als Schlüsselroman über den sogenannten Fall Kopp, einen 1988 um die Schweizer Bundesrätin Elisabeth Kopp aufgefliegenen politischen Skandal, deuten.

Autoren – und insbesondere ihr Aussehen³¹¹ – wichtiger als die Werke, die sie verfassen. Dementsprechend zögert er nicht, Eugen Müller, jenem »junge[n] Mann mit einem Gesicht voller Pinkel« (PV 74) und wahren Urheber des *Fall Papp* die Autorschaft seines Werkes abzusprechen und sie der jungen und schönen Cecile zuzuschreiben, um die Verkäuflichkeit des Buches zu erhöhen. Am Habitus des Verlegers lässt sich also seine Position im literarischen Feld nachzeichnen: Auch wenn über den Anfang seiner Karriere wenige Informationen vorliegen, wäre zu vermuten, dass er Leiter eines Kleinverlags war, der – wie auch die Teile aus dem Manuskript des Erzähler-Schriftstellers bezeugen – zunächst literarische Werke für ein Nischenpublikum veröffentlichte. Damit positioniert er sich im Subfeld der eingeschränkten Produktion; allerdings versucht er seine Position schlagartig zu ändern, als er entscheidet, den *Fall Papp*, einen trivial-skandalösen Schlüsselroman zu verlegen und sich der Produktion eines Bestsellers im engeren Sinne zu widmen, wobei er damit zum Feld der Massenproduktion überwechselt. Dieser schnelle und anscheinend von den Moden des Buchmarktes diktierte Wechsel markiert außerdem den Übergang von einer eher klassischen Konzeption der Literatur als Kommunikations- und Kunstform zu einer Auffassung von Literatur als Ware, die auch trotz mangelnder Qualität hohe Einkünfte sichern kann.

Davon, dass ihm der ästhetische und ethische Wert literarischer Werke völlig fremd ist und er nur die Sprache des Geldes versteht, zeugen ferner auch einige seiner Aussagen und Handlungen: Als er dem Schriftsteller-Erzähler mitteilt, er habe sein Manuskript verloren, bietet er ihm einen finanziellen Schadenersatz und schätzt dafür den Wert des verschollenen Romans³¹² auf 750 Franken (PV 11); und als dann am Ende klar wird, dass *Der Fall Papp* ein Gemisch aus verschiedenen Manuskripten ist und folglich, obwohl Ceciles Name auf dem Cover steht (PV 98), von niemandem stammt, freut er sich schon darauf, niemandem ein Honorar zahlen zu müssen: »Im übrigen, wenn das Buch von niemandem ist, kriegt auch niemand Tantiemen.« (PV 101) Diese Aussage des Verlegers lässt ihn außerdem als eine Art Odysseus erscheinen: Da er die Geschichten seiner Autoren lediglich »gestohlen« und zu einem Buch zusammengefügt hat, ist er im Grunde genommen der wahre Urheber des Textes; indem er aber behauptet, das Werk sei »von niemandem«, macht er sich Odysseus' List gegen Polyphem zunutze und bezeichnet sich selbst dadurch als den Niemanden, dem folglich auch die Tantiemen zustehen. In dieser Hinsicht profiliert sich der Verleger ebenfalls als Verbrecher, der, statt die literarische Produktion und Vermittlung zu fördern, die Autoren betrügt und ausbeutet.

311 Hässliche Autoren kann der Verleger nicht ertragen: »Und weißt du was?« Er beugte sich zu mir hinunter, als offenbare er mir ein Geheimnis. »Ich kann's nicht ertragen, wenn ein Autor häßlich ist. Verschwitzt, oder voller Pickel. Da raste ich regelrecht aus.« (PV 22).

312 Die Gattungsbezeichnung »Roman« stammt allerdings nicht von seinem wahren Urheber, also dem Schriftsteller, sondern vom Verleger (PV 8).

Damit greift Widmer wieder auf den alten Darstellungs- und Klagetopos des Verlegers als Verbrecher zurück. Insbesondere knüpft die Schilderung des Verlegers als »doppelter Dieb« an Else Lasker-Schülers Anklage gegen ihre Verleger *Ich räume auf!* (1925) und ihre Vorstellung der Verleger als »Doppelkriminalfälle« an:

»Oder sollte es sich bei vielen Verlegern um Doppelkriminalfälle handeln? Reiche Leute, die aus eigenmütiger Laune sich Verlage eröffnen, mit ihnen spielen, ihre dichtenden Puppen, Arme und Beine ausrissen (wir liegen ja alle in der Rumpelkammer); aus der wir dem nichts ahnenden geldeinlegenden Kompagnon übergeben werden. Abgeklappertes Spielzeug im blendenden Scheine des gemachten Namens. Befinden sich unsere Bücher im Verlag eines Verlegers oder im Bordell eines Seelenverkäufers?«³¹³

Wie die Angeklagten in Lasker-Schülers Text treibt auch der Verleger in Widmers Erzählung sowohl mit seiner Tätigkeit als auch mit seinen Autoren ein willkürliches Spiel, nimmt ihre Werke auseinander, lagert ihre Manuskripte in einem Abstellraum und verkauft am Ende doch ihre Seele, indem er aus ihren Schöpfungen einen Bestseller »bastelt« und ihre Autorenintention missachtet. Demzufolge scheint der Verlegerprotagonist ein »Verbrecher von Geist«³¹⁴ im doppelten Sinne zu sein, zum einen, weil er den »Geist« seiner Autoren stiehlt, zum anderen, weil er sich selbst als ein genialer Verbrecher profiliert, da er durch seine kriminellen Handlungen eigentlich etwas Neues – in diesem Fall ein literarisches Werk – schöpft. In dieser Hinsicht nimmt der Verleger die Rolle eines »verbrecherische[n] Genie[s]« ein, das aber im Gegensatz zum »traditionellen« Genie die »absoluten Anforderungen einer als Religion aufgefassten Kunst«³¹⁵ ignoriert und seine Schöpfungskraft an anderen Regeln und Geboten, nämlich denen des Marktes, orientiert, was aber wenig an der Tatsache ändert, dass er am Ende seinem Genie bzw. seinem Verbrechen erliegen muss, und zwar als er von einer Lawine frisch gedruckter Bücher begraben wird.

Indem der Verleger in seiner Rolle als Verbrecher/Genie ein »neues« literarisches Werk schafft, dessen Autorschaft ihm zugeschrieben sein kann, wird er zugleich zum Autor des in der Fiktion entworfenen künftigen Bestsellers, sodass es zu einer symbolischen Gleichstellung vom Verleger und Autor kommt, die wenn auch kritisch-ironisch die sonst verborgene Natur des Verlegers als Nebenproduzent eines

313 Lasker-Schüler, Else: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften (= Werke und Briefe, Bd. 4.2), Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag 2001, S. 77.

314 Lombroso, Cesare: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg: Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G. 1894, S. 378.

315 Costazza, Alessandro: »Brüchige Apotheosen. Neue Genies im deutschen postmodernen Roman«, in: Meier, Albert/Costazza, Alessandro/Laudin, Gérard (Hg.), Kunstreligion, Bd. 3: Diversifizierung des Konzepts um 2000, Berlin/New York: de Gruyter 2014, S. 111-142, hier S. 114.

literarischen Werkes hervorhebt und beleuchtet. Allerdings wird diese Funktion des Verlegers als Autor und Mitverfasser und somit als wichtiger literaturbetrieblicher Akteur nicht nur auf der Handlungsebene motivisch thematisiert, sondern sie wird umso mehr mittels der strukturellen Komposition des Buches, welche einen ausgeprägten metafikcionalen Charakter aufweist, ans Licht gebracht, wie es im nächsten Abschnitt illustriert wird.

4.4.5 Ein metafiktionales Spiel mit der Autorschaft

Wie schon erwähnt, besteht die Handlung der Erzählung aus mehreren Erzählsträngen und -handlungen, die einen eigenen Status als Fiktion dadurch aufweisen, dass sie Teile verschiedener Manuskripte oder deren Zusammenfassung bilden, welche wiederum in die Rahmenhandlung durch gezielte Erzählstrategien einmontiert werden. Beachtet man den Aufbau des Textes, lässt sich feststellen, dass man nicht mit einer einheitlich-organischen Fiktion konfrontiert wird, sondern mit mehreren Fiktionen, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind und deren Konstruiertheit explizit gemacht wird, sodass die Erzählung einen metafikcionalen Charakter annimmt. Allerdings liegt das Hauptziel dieses metafikcionalen Spiels nicht nur darin, eine Reflexion über das Erzählen und seine Möglichkeiten anzuregen oder die Fiktivität des Erzählten in Frage zu stellen³¹⁶, sondern durch die Hervorhebung der Figur des Verlegers als abstrakter Autor seine immanente Funktion als »zweiter« Autor eines literarischen Werkes erzählstrukturell zu inszenieren und zu beleuchten.

Diese Rolle des Verlegers als abstrakter Autor wird in der Erzählung anhand von einigen metafikcionalen Signalen untermauert, die impliziter bzw. verdeckter Natur sind³¹⁷ und die Fiktivität des Geschehens nicht direkt thematisieren³¹⁸, welche den gesamten Text als Produkt des Schreibprozesses des individuellen Schriftstellers und zugleich literaturbetrieblicher, in diesem Fall verlegerischer Praktiken performativ aufdecken. Solche Signale, welche einige für einen Verleger üblichen Handlungen inszenieren – wie z.B. das Manuskriptlesen und -korrigieren (PV 74)

316 »[Metafiction] provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception«. Hutcheon, Linda: *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo u.a.: Laurier University Press 1980, S. XII.

317 »Wesen der impliziten Metafiktion ist ihre Verdecktheit. Das aber heißt, daß sie nie selbstständig und primär an der Oberfläche eines Textes als solche zu erkennen ist. Sie muß sich vielmehr immer anderer Oberflächenphänomene bedienen können und sich erst durch sie sekundär manifestieren.« W. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 288.

318 »Metafiktion wird in ihrer impliziten Spielart also nicht über eine verbale Thematisierung, sondern eine Inszenierung faßbar«. Ebd., S. 226.

– sowie die Einbettung von den verschiedenen Erzählsträngen in die Haupthandlung, fungieren für den aufmerksamen Leser als ›Spuren‹, die die Komposition des Buches als Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit des Verlegers identifizieren und den Produktionsprozess rückblickend rekonstruieren lassen. Erst gegen Ende des Textes entfalten diese ›Spuren‹ ihre Wirkung als Elemente, die nicht nur den Fiktionsstatus des Erzählten problematisieren (fictum-thematisierend), sondern durch eine narrative Metalepse die ganze Erzählung in eine metafiktionale Inszenierung literaturbetrieblicher Praktiken verwandeln (fictio-thematisierend).

Dass der Verleger und nicht Cecile der ›wahre‹ Autor des in der Fiktion als künftiger »Renner des Jahres« (PV 56) bezeichneten Werkes ist, welches wiederum mit der Erzählung, die man in Händen hält, zu korrespondieren scheint, wird eigentlich erst am Ende der Erzählung offenbart, und zwar wie schon erwähnt, als der Schriftsteller-Erzähler einen Blick in das frischgedruckte Buch wirft. Obwohl in jenem Moment klar wird, dass der Verleger verschiedene Manuskripte abgeschrieben und zusammengefügt hat, um sie unter einigen ebenfalls geklauten paratextuellen Angaben – wie dem Autornamen auf dem Cover – zu veröffentlichen, wird seine Rolle als Urheber, wenn auch nicht der ganzen Geschichte, zumindest eines Teils davon, und zwar des Schlusses, unterstrichen. Als der Schriftsteller das Manuskript von Eugen Müller findet, also den ›wahren‹ *Der Fall Papp* entdeckt, muss er feststellen, dass sein Schluss anders lautet als die letzten Zeilen der gedruckten Fassung, woraus sich ableiten lässt, dass der Verleger einen neuen Schluss erfunden hat, also aktiv an dem Erfindungs- und Schreibprozess des Werkes mitgewirkt hat. Demzufolge lassen sich die letzten Zeilen der Erzählung als Dreh- und Angelpunkt jenes metafiktionalen Verfahrens, das sich über die ganze Handlung bzw. die verschiedenen Erzählstränge spannt, erfassen: Angesichts der Tatsache, dass sie mit dem Schluss des *Fall Papp* fast identisch sind und dieser der einzige Teil zu sein scheint, den der Verleger nicht geklaut bzw. abgeschrieben, sondern sich selbst ausgedacht hat, wird der Leser dazu bewegt, den Verleger einerseits mit dem wahren Autor des *Fall Papp* und andererseits mit dem »Niemanden«, der hinter der Organisation des gesamten Textes steckt, also mit dem abstrakten Autor der Erzählung, zu identifizieren.

Damit wird nicht nur die ästhetische Illusion der Fiktion durchbrochen: Indem einige verlegerische Praktiken sowohl auf der Ebene der Fiktion dargestellt und thematisiert werden als auch auf der Ebene der Textkonstruktion performativ aufgeführt werden, werden jene Konventionen beleuchtet und illustriert, die nicht nur sprachlicher, ästhetischer und kultureller, sondern in erster Linie literaturbetrieblicher Natur sind und den Produktionsprozess eines literarischen Werkes ebenso lenken. Damit erweist sich *Das Paradies des Vergessens* als Metafiktion, die Elemente beinhaltet, die »zur Reflexion veranlassen über Textualität und ›Fiktionalität‹ –

im Sinne von ›Künstlichkeit‹, ›Gemachtheit‹ oder ›Erfundenheit‹³¹⁹ –, also insbesondere auch über die materiellen und literaturbetrieblichen Bedingungen und Praktiken, welche die Produktion eines literarischen Textes begleiten und beeinflussen. Da in der Erzählung solche Begleitumstände der literarischen Produktion am Beispiel der Verlegerfigur auf metafiktionaler Ebene extensiv inszeniert werden, darf der Text in seiner Gesamtheit als eine Literaturbetriebs-Szene betrachtet werden. Das bedeutet allerdings nicht, dass das Werk eine »Redeskription literaturbetrieblichen Verderbens«³²⁰ anbietet: Auch wenn in *Das Paradies des Vergessens* der Habitus und die Praktiken des Verlegers mit denen eines Diebes bzw. Verbrechers verglichen werden, zielt das metafiktionale und metaleptische Spiel zwischen den verschiedenen Erzählebenen und Autorinstanzen in erster Linie darauf ab, die unentbehrliche, jedoch meistens stillgeschwiegene und wenig geschätzte Mitwirkung des Verlegers an der literarischen Produktion hervorzuheben.

Die Tatsache, dass die Verlegerfigur in der Erzählung die Funktion des abstrakten Autors übernimmt und dadurch seine Tätigkeit metafikional inszeniert, spielt auf der strukturellen Ebene, wenn auch im übertragenen Sinne, explizit auf die Rolle des Verlegers als Ko-Produzent eines Textes, ja als zweiter Autor an, der neben und in Kooperation mit dem ›realen‹ Autor arbeitet, um aus der Fantasie der Schriftsteller, sprich aus ihren Manuskripten Bücher zu machen und anschließend deren Vermittlung und Rezeption zu ermöglichen. Durch die Einführung der Verlegerfigur als Charakter der Fiktion und zugleich als Instanz, die den Text strukturiert, wird die Erzählung zu einer Literaturbetriebs-Szene im Sinne eines »Re-entry der Produktions- und Vermittlungsbedingungen im literarischen Text«³²¹, welche nicht nur »den Transformationsprozeß von Wirklichkeit in Literatur [problematisiert]«³²², sondern auch jenen kollektiven Produktionsprozess anschaulich macht, der es ermöglicht, dass Literatur vermittelt und von einem Publikum rezipiert wird. Dabei wird eine besondere Aufmerksamkeit sowohl auf die Funktion des Verlegers als »gatekeeper of ideas«³²³ als auch auf seine handwerkliche Tätigkeit als Büchermacher geschenkt, wobei neben dem Problem des Erzählens auch das Problem des Verlegens diskursiv-performativ erörtert wird. In dieser Hinsicht

319 Wolf, Werner: »Metafiktion«, in: Nünning, Ansgar (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 447-448, hier S. 448.

320 Siehe Kap. 2.2.1.

321 Assmann, David-Christoph: »Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene«, in: Wegmann, Thomas/Wolf, Norbert Christian (Hg.), »High« und »low«. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, S. 121-140, hier S. 136.

322 J. Wiele: Poetologische Fiktion, S. 234.

323 Coser, Lewis: »Publishers as Gatekeepers of Ideas. Perspectives in Publishing«, in: The Annals of the American Academy of Political and Social Science 421 (1975), S. 14-22.

könnte man behaupten, Widmers Erzählung rücke auf fiktionaler Ebene genau jene Prioritäten in den Fokus, die von der *critique génétique* französischer Herkunft zum höchsten Ziel der Untersuchung der literarischen Kreativität bzw. ihrer Produkte erklärt wurden, und zwar

»die [Priorität, A.G.] der Produktion gegenüber dem Produkt, des Schreibens gegenüber dem Geschriebenen, der Textualisierung gegenüber dem Text, des Vielfältigen gegenüber dem Einzigartigen, des Möglichen gegenüber dem Abgeschlossenen, des Virtuellen gegenüber dem *ne varietur*, des Dynamischen gegenüber dem Statischen, des Vollbringens gegenüber dem Vollbrachten, der Genese gegenüber der Struktur, der Äußerung gegenüber der Aussage, der bewegenden Kraft des Schreibens gegenüber der festgefrorenen Form des Gedruckten.«³²⁴

Aufgrund seiner Metafiktionalität gestaltet sich *Das Paradies des Vergessens* als stark selbstreflexiver Text, der mittels eines geschickten Spiegelungsspiels³²⁵, das Produziertwerden eines Textes samt allen seinen literarischen und literaturbetrieblichen Bedingungen zum Darstellungs- und Organisationsprinzip der Erzählung erhebt und dabei sowohl die Poetik des Autors als auch die des Literaturbetriebs bei gleichzeitiger Thematisierung und Inszenierung ans Licht bringt.

4.4.6 Der Verleger als (Spiegelbild des) Autor(s)

Wie schon ausgeführt, nimmt *Das Paradies des Vergessens* eine besondere Stellung in Widmers Werk ein, da diese Erzählung eine Art Krönung seiner Versuche darstellt, mittels der literarischen Fiktion über das »Problem« des Erzählens und die literarische sowie literaturbetriebliche Entstehungsbedingungen von Literatur eine Reflexion einzuleiten. Dass Widmer diese Erzählung als eine Art literarische Umsetzung seiner poetologischen Einstellung verstand, bezeugt darüber hinaus auch die Tatsache, dass er den Text im Anschluss an seine Grazer Poetikvorlesungen dem Publikum vorlas. In diesen Vorlesungen illustrierte der Schweizer Autor seine Vorstellung von Literatur als Magie, als »Versuch, die ungenügende Wirklichkeit mit Wörtern besser zu zaubern«³²⁶, wobei die Wirklichkeit immer etwas Subjektives sei, »nichts anderes als das innere Bild, das wir uns von ihr machen«³²⁷, und also schon eine Fiktion, welche die Literatur – aber nicht so wie sie ist – reproduzieren,

324 Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique, Bern/Berlin; Bern u.a.: Peter Lang 1999, S. 15 [Herv. i.O.].

325 »Eine Spiegelung in einem Erzähltext liegt vor, [...] sobald infolge eines Erzählebenenwechsels ein Teil der Erzählung in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht.« M. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 71.

326 Widmer, Urs: Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen, Graz: Droschl 1991, S. 26.

327 Ebd.

aber zumindest umgestalten sollte, um »ein Mehr an Leben in die Welt hineinbringen«³²⁸ zu können. Von diesem Hintergrund ausgehend lässt sich *Das Paradies des Vergessens* dank seiner Konstruktion, die der Struktur einer Matroschka³²⁹ ähnelt, als literarisch-fiktionalisierte Ausführung Widmers Poetik betrachten. Indem der Autor die Verlegerfigur als abstrakter Autor auftreten lässt, wird diese zu einem Spiegelbild des Autors selbst: Die Praxis des fiktiven Verlegers, der mehrere Manuskripte zusammenfügt und mittels der Anwendung seiner eigenen schöpferischen Kraft in etwas Anderes bzw. Neues verwandelt, das ein bestimmtes Mehr an Leben sowie an Fantasie aufweist, lässt sich als Allegorie der Aufgabe des Autors interpretieren, der verschiedene Wirklichkeitsvorstellungen zusammenwebt und sie mithilfe seiner Einbildungskraft und seiner Fähigkeit, durch die Sprache der Realität eine neue Form zu verleihen, in Literatur verwandelt und dann der Welt der Leser angereichert zurückgibt.

Schließlich gilt die Verlegerfigur in der Erzählung nicht ausschließlich als Spiegelbild des Autors, sondern auch als Inbegriff einer schöpferischen Instanz. Wie ein Schriftsteller Fragmente der Wirklichkeit sammelt und nach seinen eigenen Wünschen zusammenfügt und neugestaltet, so verfährt auch der Verleger ähnlich, indem er die Werke, die er publizieren will, nach seinen Vorlieben und Interessen, seien es literarischer oder ökonomischer Natur, auswählt und in sein eigenes Verlagsprogramm integriert. In dieser Hinsicht hebt die Erzählung nicht nur Widmers schriftstellerische Poetik, sondern auch sein fachkundiges Verständnis der verlegerischen Tätigkeit hervor – ein Verständnis, das durch seine persönlichen Erfahrungen im Verlagswesen und als Mitarbeiter von Verlegern wesentlich geprägt wurde: »Jeder Verleger hat – genau so, wie jeder Autor seine Bücher allein schreiben will – den intensiven Wunsch, sein Programm allein zu bestimmen. Es ist sozusagen sein Kunstwerk, ein aus vielen Büchern zusammengesetztes Gesamtkunstwerk.«³³⁰

Zusammenfassend lässt sich *Das Paradies des Vergessens* als Literaturbetriebsfiktion erfassen, die dank der Darstellung einer Verlegerfigur, deren Charakterisierung sowohl auf der Fiktionalisierung realer Vorbilder als auch auf dem klassischen Topos des Verlegers als Verbrecher fußt, sowie einer mittels eines ausgeprägten metafiktionalen Verfahrens ausgeführten Inszenierung der Verlegerpraxis, das schöpferisch-kollektive Prinzip des Literaturbetriebs thematisch darstellt und zugleich strukturell aufführt, wobei der Verleger nicht nur als Mann hinter

328 »Kein Autor ist gezwungen, den Status quo abzubauen und nur ihn. Literatur kann auch, und ich glaube, gute Literatur tut es immer, ein Mehr an Leben in die Welt hineinbringen.« Ebd., S. 54.

329 Auch der Titel, unter dem die Vorlesungen veröffentlicht wurden, – *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur* – deutet auf die Konstruktionsgefüge der Erzählung an.

330 U. Widmer: »1968«, S. 24.

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