

authentisch-biografisch porträtieren, sondern bestimmte Aspekte oder Ereignisse hervorheben und die Verlegerfigur aus der eigenen Perspektive und mittels oft rhetorisch angelegter Fiktionalisierungsstrategien darstellen, befinden sich Texte dieser Art an der Schwelle zwischen Dokument und Fiktion und bilden also eine erste Stufe von Fiktionalisierung der Verlegerfigur. Denn auch wenn solche Texte in den meisten Fällen eher eine ›höfliche‹ Funktion erfüllen und einen geringen literarischen Wert aufweisen, schlagen sie eine Brücke zu jenen fiktionalen Texten, in denen der Verleger als Figur vorkommt und die es nun zu untersuchen gilt.

3.5 Verlegerfiguren in der deutschsprachigen Literatur

Bevor die motivisch-symbolische und erzählstrukturelle Rolle, welche dem Verleger als fiktionaler Charakter in Literaturbetriebsfiktionen der Gegenwart zukommt, textanalytisch untersucht wird, soll zunächst der Versuch eines umfassenden Überblicks gewagt werden, welcher die Präsenz von Verlegern als Figuren in fiktionalen Werken der deutschsprachigen Literatur seit ihren modernen Anfängen bis hin zur Gegenwart zu untersuchen beabsichtigt.¹¹⁴ Diese diachronisch angelegte Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verfolgt das Ziel, am Beispiel ausgewählter exemplarischer Einzelfälle einige Themenkonstellationen und Fiktionalisierungsstrategien zu verdeutlichen, die für die literarische Verarbeitung und Fiktionalisierung der Verlegerfigur heutzutage immer noch von Bedeutung sind. Im Folgenden wird der Blick also ausschließlich auf fiktionale Werke, insbesondere Prosatexte und Dramen, gerichtet, in denen die Figur des Verlegers als Protagonist oder als Nebenfigur vorkommt; paratextuelle Texte, in denen die Autoren sich unvermittelt an ihre Verleger wenden – soweit nicht in die Fiktion eingebunden – werden also nicht in Betracht gezogen; ebenso nicht berücksichtigt werden Erwähnungen und Darstellungen von Verlegern in (auto-)biografischen Werken.

3.5.1 Seit dem 18. Jahrhundert bis zur Wende

Obwohl, wie gesehen, die Gestalt des Verlegers sich einer langen Tradition rühmen darf, findet sie erst im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Eingang in die Fiktion, also während jener Zeit, als die Auflösung der Personalunion sich vollzog und die Figur des modernen Verlegers als selbstständiger Unternehmer entstand

114 Bisher wurde in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft nur ein Versuch unternommen, die Verlegerfigur als fiktiven Charakter zu untersuchen: vgl. das Kapitel »Verleger in der deutschen Literatur« in Ruppelt, Georg: *Buchmenschen in Büchern*, Wiesbaden: Harrasowitz 1997, S. 25-38.

und allmählich Fuß fasste. Die ersten Belege für die Fiktionalisierung der Verlegerfigur lassen sich daher erst während der Epoche der Aufklärung, der darauf folgenden Goethezeit und bis in die Romantik ausfindig machen: Einerseits wird die Figur des Verlegers paratextuell und metafiktional mittels des in jener Zeit oft angewandten Kunstgriffs der Herausgeberfiktion inszeniert; andererseits wird die verlegerische Tätigkeit zum Inhalt der Fiktion gemacht, also durch das Auftreten eines Verlegers als eigenständiger fiktiver Charakter in der Figurenkonstellation thematisch-motivisch beleuchtet.

Herausgeberfiktionen erfahren im Zeitraum um 1800 im Bereich der erzählenden Literatur Hochjunktur: Als Figur, »die den Akt der Narration als Akt der Edition vollzieht«¹¹⁵, tritt die fiktionale Instanz des Herausgebers in Vorreden, Nachberichten, Nebenbemerkungen und Fußnoten hervor. Durch ihre inszenierend-performative Dimension verleiht diese Figur der fiktiven Geschichte den Anschein größerer Authentizität¹¹⁶ und lenkt zugleich die Lektüre des Textes.¹¹⁷ Als »editoriales Dispositiv«¹¹⁸ verbildlicht der fiktive Herausgeber außerdem bestimmte Praktiken, die ebenfalls für den Beruf des Verlegers kennzeichnend sind: In dieser Hinsicht entsprechen Herausgeberfiktionen nicht nur einer Form der Autorschaft als Selbstherausgeberschaft¹¹⁹, sondern oft auch einer eigenartigen Form der »Selbstverleger-schaft«, wodurch der Habitus und einige Strategien des Verlegers im fiktiven Paratext inszeniert werden.

Im Rahmen dieser Arbeit sollen allerdings nur Herausgeberfiktionen unter die Lupe genommen werden, in denen die fiktive Gestalt des Herausgebers von einer ebenfalls fiktiven Verlegerfigur begleitet wird, deren Existenz, Funktion und Habitus vom Herausgeber dargelegt bzw. kommentiert werden. In einem solchen Fall kommt es zu einer ausdrücklichen Trennung zwischen Herausgeber und Verleger, wobei letzterer zu einer eigenständigen fiktiven Instanz wird. Als konkretes Beispiel dafür dürfen zwei fiktionale Paratexte angeführt werden, in denen die Verlegerfigur neben der des fiktiven Herausgebers vorkommt bzw. erwähnt wird: Es handelt sich um den *Nachbericht des Herausgebers, welcher aus Versehen des Abschreibers zu einem Vorberichte gemacht worden* aus dem satirischen Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba* (1764) von Ch.M. Wieland und das *Vorwort des Herausgebers* aus E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819–21). Beide fiktiv-paratextuellen Schriften geben nicht nur über die fingierte Herkunft des jeweils folgenden Textes und seines vermeintlichen Autors Auskunft, sondern liefern auch einige Angaben über eine (fiktive) Verlegerfigur, die zur Veröffentlichung des Textes beigetragen haben soll. Der mit

115 U. Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion, S. 151.

116 Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 2013, S. 337.

117 U. Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion, S. 184.

118 Ebd., S. 188f.

119 Ebd., S. 17.

dem seltsamen Kürzel »P.F.X.D.R.G.N. und S.S.D.«¹²⁰ unterzeichnende Herausgeber von Wielands Roman würdigt zunächst den Verleger als vermittelnde Instanz, welche neben sich selbst und dem Übersetzer, die Publikation des Buches überhaupt ermöglicht hat; zugleich parodiert er allerdings die Haltung und die Gier des Verlegers, der sich auf die Veröffentlichung des Romans nicht aufgrund seines literarischen Wertes eingelassen hat, sondern erst gegen die Zusicherung, das Buch würde in Zukunft sogar als Medikament verordnet, also aufgrund seiner hohen Verkäuflichkeit.¹²¹ Verbirgt sich also hinter Wielands Ironie eine subtile Kritik an der Figur des Verlegers als gewinnorientierter Unternehmer, nimmt Hoffmanns Herausgeberfiktion in seinem Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* den Anschein einer verhüllten Lobpreisung des Verlegers an. Eine solche Interpretation liegt aufgrund zweier Aspekte nahe: Erstens trägt hier der fiktive Herausgeber den gleichen Namen wie der Autor – E.T.A. Hoffmann¹²² – und zweitens wird der fiktive Verleger durch die Erwähnung seines Namens – Herr Dümmler¹²³ – mit dem realen Verleger des Romans gleichgesetzt. In diesem Kontext zeugt die Tatsache, dass Dümmler nach einem ersten Zögern sich am Ende dafür bereit erklärt hat, das Katerbuch zu veröffentlichen¹²⁴, von einer gewissen Aufgeschlossenheit des Verlegers nicht konventioneller bzw. fantastischer Literatur gegenüber, die hier indirekt gewürdigt wird. Allegorisch lässt sich also Hoffmanns Herausgeberfiktion als Versuch deuten, den Berliner Verleger und literarischen Kenner Ferdinand Dümmler, der sich unbekümmert von den möglichen ökonomischen Nachteilen auf riskante Unternehmungen einlässt, zu würdigen.

Wie aber schon erwähnt, kommt die Figur des Verlegers während dieser Zeit nicht nur in fiktionalen Paratexten vor, sondern sie wird ebenfalls zum fiktiven Charakter gemacht, dessen berufliche Dispositionen und Strategien in der Handlung thematisiert werden. Eine erste umfassende Fiktionalisierung der Verlegerfigur findet man in dem dreibändigen Roman *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker* (1773–76) von Friedrich Nicolai. Der Autor, selbst eine wichtige Verlegerfigur der Aufklärung, verarbeitet im ersten Abschnitt des Zweiten Buches seine eigenen beruflichen Erfahrungen in der Branche: In Dialogen zwischen dem Protagonisten und anderen Charakteren¹²⁵ wird ein bestimmter

120 Wieland, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva (= Werke, Bd. 1), in: Ders., Romane, München: Hanser 1964, S. 7–342, hier S. 13.

121 Ebd., S. 16.

122 Hoffmann, E.T.A.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (= Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 5), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 14.

123 Ebd., S. 11.

124 Ebd.

125 Es handelt sich um den »alten Meister« (Nicolai, Friedrich: *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*, Berlin: Rütten & Loening 1960, S. 70–95) und den Freund und Buchhändler Hyeronimus (ebd., S. 96–115).

negativer Verlegertypus dargestellt, und zwar der, welcher »gern so viele Alpha-bete als möglich so wohlfeil als möglich einhandel[t] und so teuer als möglich ver-kauf[t]«¹²⁶, seine Autoren wie in einer Fabrik »nach der Elle arbeiten«¹²⁷ lässt und sich der Vermittlung und Verbreitung von gelehrsamem Büchern nicht verpflichtet, sondern sich zu seinem eigenen Vorteil nach dem Geschmack des breiten, dum-men Publikums richtet.¹²⁸ Dieser spekulierende Verlegertypus wird in der Hand-lung außerdem von der Figur des Buchhändlers Mynheer van der Kuit verkörpert:

»Mynheer van der Kuit war ein Buchhändler, der das Handwerk verstand, und trieb es auch als ein Handwerk. Ein Buch sah er als ein Ding an, das verkauft werden könnte; weiter kümmerte ihn nichts dabei. Aber hierzu wußte er auch alle Vorteile zu suchen und, noch besser, sich dabei vor allem Nachteile zu hü-ten. Dabei bemühte er sich nicht etwa um kleine gemeine Vorteile: zum Beispiel für ein neues Buch einen pffiffigen Titel zu ersinnen, über ein verlegenes Buch nebst einer neuen Jahrzahl einen neumodischen Titel zu schlagen, sich des Ver-lagsrechts eines zu übersetzenden Buches dadurch zu versichern, daß man es ankündigt, ehe es noch im Originale erschienen ist, und dergleichen mehr. Nein! Mynheer van der Kuit spekulierte ins Große.«¹²⁹

Anhand der Gespräche zwischen dem Protagonisten und dem alten Meister sowie der Figur van der Kuits versucht Nicolai also *ex negativo* – indem er verwerfliche fiktionale Verlegervorbilder darstellt – und mit aufklärerischem Gestus eine Refle-xion über die wahre Mission des Verlegers, die der eines Pädagogen gleichen sollte, einzuleiten und zeigt zugleich seine tiefen Kenntnisse über das Verlagswesen der damaligen Zeit.

Auch in Jean Pauls Roman *Flegeljahre* (1804-05) findet ein Verleger Eingang in die Fiktion: Hier zählt der »listige Buchhändler Paßvogel«¹³⁰ zu den sieben »Nicht-erben«, die Walt vor einige Proben stellen, welche er bestehen muss, damit er sein Erbe antreten darf. Darüber hinaus weigert er sich, Walts und seines Zwillingss-bruders Vult Roman in sein Programm aufzunehmen, und zwar mit der Ausrede, er sei schon überladen¹³¹ und schlägt den beiden vor, sich einen kleineren – sprich unbedeutenderen – Verlag auszusuchen, was im Roman eine ironische Reflexion über die Haltung von Verlegern armen unbekannten Autoren gegenüber anregt. Nachdem die Zwillinge, in der Überzeugung, dass »ein Buchhändler, der selber ein Gelehrter ist, [...] doch immer mehr prüfenden Geschmack für Manuskripte

126 Ebd., S. 80.

127 Ebd., S. 84.

128 Ebd., S. 99.

129 Ebd., S. 402f.

130 Jean Paul: *Flegeljahre. Eine Biographie* 1959 (= *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 2), in: Ders., *Sie-benkäs*, München: Hanser, S. 567-1065, hier S. 575.

131 Ebd., S. 1011.

[habe] als ein Buchhändler, der erst einen Gelehrten hält, welcher prüft«¹³², ihren Erstling an Magister Dyk in Leipzig schicken und eine Absage bekommen, senden sie ihn an »Hrn. Merkel in Berlin, den Brief- und Schriftsteller, damit er das Buch einem Gelehrten, Hrn. Nicolai, empfähle und aufheftet«, ohne aber eine Antwort zu bekommen¹³³; schließlich, nachdem ein weiterer Verleger, Herr von Trattner aus Wien, dem das Buch lediglich geschickt wurde, »weil man dahin, sagte Vult, nur halb frankieren dürfe«¹³⁴, sich weigert, das Buch zu drucken, wenden sich die Zwillinge an die Buchhandlung Peter Hammer in Köln, die sich letztendlich als eine Fiktion entpuppt¹³⁵, sodass es am Ende des Romans unklar bleibt, ob das Hoppelpoppel-Manuskript je verlegt wird.¹³⁶

Spielt die Verlegerfigur bis zu diesem Zeitpunkt eine eher kleine, für die Entfaltung der Handlung teilweise bedeutungslose Rolle, beginnt sie im 19. Jahrhundert – insbesondere während der Zeit zwischen Spätromantik und Realismus – an Konturen zu gewinnen und sich als eigenständiger fiktiver Charakter durchzusetzen, und zwar auch in fiktionalen Texten, die den Literaturbetrieb nicht nur marginal, sondern zentral problematisieren und also als prototypische Literaturbetriebsfiktionen betrachtet werden dürften. Dass die Autoren sich nun für die Welt des Buchhandels besonders interessieren und sie zum Gegenstand ihrer Werke machen, steht größtenteils mit jenen Veränderungen¹³⁷ im Zusammenhang, die zu dieser Zeit zur Entstehung eines immer mehr reglementierten, segmentierten und ökonomisierten Buchmarktes führen. Es mag daher kaum überraschen, dass die Schriftsteller in ihren literarischen Verarbeitungen des Literaturbetriebs die Gestalt des Verlegers als Ansprechpartner, aber auch als Instanz, deren Interessen oft mit denen der Autoren aufeinanderprallen, fiktionalisieren und sie damit nicht nur zu einer bedeutsamen Figur ihrer Texte, sondern auch zur Folie ihrer Kritik am Buchmarkt und an den neuen Bedingungen der literarischen Produktion machen, indem sie die Verlegerfigur oft zum Scheitern verdammen.

Einen ziemlich ironischen und zugleich abwertenden Blick hinter die Kulissen des Literaturbetriebs der Zeit wirft Wilhelm Hauff. In seiner satirischen Skizze *Die Bücher und die Lesewelt* (1827) und in der Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* (1828) parodiert er (in letzterer dann am konkreten Beispiel des gierigen und

132 Ebd., S. 986.

133 Ebd., S. 1012.

134 Ebd., S. 1033.

135 Ebd., S. 1044.

136 Dabei persifliert Jean Paul auch seine erfolglosen Anfänge im Literaturbetrieb; vgl. Fertig, Ludwig: »Ein Kaufladen voll Manuskripte«. Jean Paul und seine Verleger, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1989, S. 277–288.

137 Damit sind nicht nur die neuen technischen Entwicklungen im Bereich Druck und Vertrieb gemeint, sondern auch die Entstehung neuer Leserschichten, die im Vergleich zum bisherigen eher kultivierten Publikum andere Bedürfnisse empfinden und deren Geschmack den Buchmarkt entscheidend beeinflusst.

marktorientierten, am Ende aber doch erfolglosen Verlegers Kaper) zum einen den zunehmenden Erfolg einer trivialen Unterhaltungsliteratur *à la* Walter Scott, zum anderen den Habitus vieler zeitgenössischer Buchproduzenten, die sich an keinem anderen Wert als dem Geschmack des Massenpublikums orientieren und literarische Werke nicht nach ästhetischen, sondern ausschließlich nach wirtschaftlichen Maßstäben beurteilen.

Das Image des spekulativen, opportunistischen, vorwiegend am materiellen Gewinn orientierten und an dem ästhetischen und ethischen Wert der Literatur völlig desinteressierten Verlegertypus, wie ihn ebenfalls der zeitgenössische Literaturkritiker und -historiker Wolfgang Menzel in seinem Opus *Die deutsche Literatur* (1828) porträtiert¹³⁸, bleibt in den darauffolgenden Jahrzehnten sowohl in Aufsätzen oder kritischen Schriften¹³⁹ als auch in der fiktionalen Darstellung dieser Figur tonangebend. In diese Traditionslinie lässt sich Annette von Droste-Hülshoffs Lustspiel *Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe* (1840), »eine konzentrierte Miniatur des kapitalisierten biedermeierlichen Literaturlebens«¹⁴⁰, einordnen. In dem Stück wird der Protagonist, der Verleger Speth¹⁴¹, als zynischer Unternehmer präsentiert, der die Schriftsteller als »Milchkühe«¹⁴² behandelt und der wenig – im

138 »Die Mehrzahl der Buchhändler sind nur Krämer, denen es größtentheils einerlei ist, ob sie mit Korn oder mit Wahrheit, mit Zucker oder mit Romanen, mit Pfeffer oder mit Satyren handeln, wenn sie nur Geld verdienen. Der Buchhändler ist entweder Fabrikant oder Spediteur oder beides zugleich. Die Bücher sind eine Waare. Sein Zweck ist Gewinn, das Mittel dazu nicht absolute, sondern relative Güte der Waare, und diese richtet sich nach dem Bedürfnis der Käufer. Was die meisten Käufer findet, ist für den Buchhändler gute Waare, wenn es auch ein Schandfleck der Literatur wäre. Was keinen Käufer findet, ist schlechte Waare, und wären es Offenbarungen aus allen sieben Himmeln. Soll ein Buch Käufer finden, so muß es dem bekannten Geschmack des Publicums angemessen seyn, oder seinen Neigungen und Schwächen schmeicheln und eine neue Mode erzeugen können.« Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur. Erster Theil. Zweite vermehrte Auflage*, Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung 1836, S. 88.

139 Vgl. K.F. Gutzkows kritischem Aufsatz *Literarische Industrie*, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Bd. I, Stuttgart: Balz 1839, S. 1-22.

140 Jakob, Hans-Joachim: »Vom Marktwert des Schönen. Literatur und literarischer Markt in Annette von Droste-Hülshoffs Lustspiel *PERDU! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe*«, in: Heßelmann, Peter/Huesmann, Michael/Jakob, Hans-Joachim (Hg.), »Das Schöne soll sein«. *Aisthesis in der deutschen Literatur*, Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 281-293, hier S. 293.

141 Als reales Vorbild für die Figur Speths lässt sich der Verleger Wilhelm Langewiesche unschwer erkennen; die ganze Handlung des Stückes stellt allerdings eine verschlüsselte Bearbeitung der sogenannten »Freiligrath-Langewiesche-Affäre« dar; vgl. dazu Woesler, Winfried: »Die Droste und Langewiesche, der Barmer Verleger des Malerischen und romantischen Westphalen«, in: Blum, Lothar/Hölter, Achim (Hg.), *Romantik und Volksliteratur. Beiträge des Wuppertaler Kolloquiums zu Ehren von Heinz Rölleke*, Heidelberg: Winter 1999, S. 123-143.

142 Droste-Hülshoff, Annette: *PERDU! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe*, in: Dies., *Sämtliche Werke*, Darmstadt: WBG 1966, S. 1037-1101, hier S. 1040.

Falle einer Frau sogar keinen – Wert auf das Talent seiner Autoren legt, sondern vielmehr auf die Verkäuflichkeit ihrer Werke achtet, sodass er am Ende seinem eigenen ökonomischen Ehrgeiz erliegen muss.

Die Fiktionalisierung und Darstellung der Figur eines geldgierigen Verlegers, der nicht nur seine Autoren, sondern auch seine Mitarbeiter misshandelt, findet auch in Friedrich von Hackländers Roman *Europäisches Sklavenleben* (1854) Platz. Hier dient die Figur des hartherzigen, höchst reizbaren und nur an der ökonomischen Seite seines Geschäfts interessierten Verlegers Johann Christian Blaffer, der seine Angestellten – den Kommis Beil, den Übersetzer Staiger und den jungen Lehrling August – als seine eigenen Knechte betrachtet¹⁴³, als Verkörperung des Sklavenhändlers¹⁴⁴ schlechthin. Auch in diesem Fall wird der geizige Verleger zum Scheitern verdammt, indem er am Ende seines ganzen Vermögens beraubt und anschließend zu einem einfachen Kommis herabgesetzt wird.

Eingang in die Fiktion findet in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auch ein weiterer Verlegertypus, der, selbst wenn nicht direkt im Mittelpunkt unserer Analyse stehend, häufig fiktionalisiert wird: der Presseverleger. Als eines der ersten Beispiele für die Fiktionalisierung dieser Figur gilt der Presseverleger Gabriel Henning in Gustav Freytags zeitkritischem Lustspiel *Die Journalisten* (1854), das wie der Titel schon suggeriert im Presse milieu spielt. In dem Stück – in dem es um die Konkurrenz zwischen zwei Zeitungen geht – kommt es außerdem nicht nur zu einer subtilen Kritik am gewinnorientierten Verleger, dem der ästhetische und ethische Wert der Werke, die er verlegt, oder, wie in diesem Fall, die politischen Ideen, die seine Zeitung vertritt, vollkommen gleichgültig sind, sondern auch zu einer symbolischen Würdigung jener Verleger, die hinter die Kulissen treten und ihren Redakteuren die Entscheidungsmacht und eine gewisse Freiheit überlassen.

Die folgenden Epochen des Naturalismus und des *Fin de Siècle* umspannen einen wichtigen Zeitraum nicht nur für die Literatur an sich, sondern auch für den Literaturbetrieb: Die prägenden Veränderungen und Entwicklungen im Buchmarkt, welche, wie gesehen, die Tätigkeit sowie das öffentliche Image des Verlegers betreffen, die Entstehung des sogenannten Kulturverlegers sowie der Auftritt von einflussreichen Verlegerpersönlichkeiten, die sich vor allem der Förderung zeitgenössischer literarischer Strömungen widmen, reflektieren sich auch in der Fiktionalisierung der Verlegerfigur, die ab diesem Zeitpunkt von einer

143 »Der Buchhändler, der unterdessen das Bestellbuch eifrig durchgesehen, würdigte diese Einwendung gar keiner Antwort, sondern schob die Zettel mit der Hand wieder zurück und versetzte anscheinend ruhig und bestimmt: ›Wenn ich Ihnen Zettel zur Auslieferung übergebe, so liefern Sie aus und machen mir weiter keine unnützen Bemerkungen, denn – – Da der Principal seinen Satz nicht beendigte, so hielt sich der Commis hiezu für verpflichtet und sagte: ›Ich bin der Herr und ihr seid die Sklaven.«« Hackländer, Friedrich Wilhelm von: *Europäisches Sklavenleben*, Bd. 1, Stuttgart: Kröner 1875, S. 129.

144 Ebd., Bd. 2, S. 200.

immer enger werdenden Verbindung mit dem realen Literaturbetrieb, seinen Akteuren und seinen Geschehnissen gekennzeichnet wird. Stellten literarische Verarbeitungen der Verlegerfigur und ihrer Tätigkeit bis dahin eher verallgemeinernde Schilderungen dieses Berufs, die außer in Ausnahmefällen auf keine bestimmten Vorfälle und Persönlichkeiten, sondern vielmehr auf exemplarische Vorkommnisse und Typen hinwiesen, wenden sich nun die Schriftsteller immer öfter der literarischen Darstellung des zeitgenössischen Literaturbetriebs und seiner Protagonisten. Wenn die Figur eines Verlegers in einem literarischen Werk vorkommt, handelt es sich oft um eine mehr oder minder verschlüsselte Fiktionalisierung von real existierenden Persönlichkeiten – in den meisten Fällen von Verlegerfiguren, die mit dem Autor eine enge Beziehung unterhalten. Damit etabliert sich eine Tendenz, die noch heutzutage sowohl in der Produktion als auch in der literaturkritischen Rezeption von Werken, die eine Verlegerfigur in den Mittelpunkt rücken, immer noch dominant ist.

In diesem Zusammenhang lässt sich Karl Bleibtreus »pathologischer Roman« – so der Untertitel – *Größenwahn* (1888) als allegorische Verteidigung des eigenen Verlegers, nämlich des in Leipzig ansässigen Förderers der ersten Münchner Generation der Frühnaturalisten¹⁴⁵ Wilhelm Friedrich (1851-1925), interpretieren. Der Autor wettet hier in erster Linie gegen jene neue Generation von »Gentleman-Verleger[n]«¹⁴⁶ sowie gegen solche »Verleger und Börsenspekulante[n]«¹⁴⁷, die dem »Verleger-Größenwahn«¹⁴⁸ zum Opfer fallen, also den ökonomischen Aspekt des verlegerischen Geschäfts vorziehen und Autoren, statt wie eben Friedrich durch die Veröffentlichung innovativer und anspruchsvoller literarischer Werke, eher durch Reklame und Skandale zu »machen« beabsichtigen. Beinahe prophetisch scheint im Roman außerdem die Figur eines »jungen Verleger[s], der sein väterliches Erbtheil standesgemäß zu verputzen wünschte«¹⁴⁹, welche auffällige Ähnlichkeiten mit dem zur Erscheinung des Romans erst zehnjährigen künftigen Verleger und Mäzen Alfred Walter Heymel (1878-1914) aufweist. Gerade Heymel, der 1899 mit Rudolf Alexander Schröder und Otto Julius Bierbaum die Zeitschrift *Die Insel* – aus der später der gleichnamige Verlag hervorgehen wird – gründete und herausgab, wurde ab

145 Vgl. dazu Estermann, Monika/Füssel, Stephan: »Belletristische Verlage«, in: Jäger, Georg (Hg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1/1, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2003, S. 164-289, hier S. 218f.

146 Bleibtreu, Karl: *Größenwahn. Pathologischer Roman*, Bd. 2, Leipzig: Friedrich 1888, S. 101.

147 Ebd., Bd. 3, S. 145.

148 »Wenn man die Reklamen der Buchhändler und der Blätter liest, wird einem übel. ›Endlich einmal ein Meisterwerk!‹ annonciren sie das Produkt irgend eines Sudelmännleins. Und der Verleger-Größenwahn, welcher am liebsten eine ganze Rotte von Genies in seinem Verlag aus dem Boden stampfen möchte, läßt die Macher über sich selber Prospekte schreiben, worin sie ihre leidlich gelungenen Werkchen zu den ›höchsten Darstellungen der Weltliteratur‹ rechnen und zwar ›unstreitig‹.« Vgl. ebd., Bd. 4, S. 494.

149 Ebd., Bd. 2, S. 100.

1900 zum beliebten Vorbild für verschiedene fiktive Charaktere, die allerdings keine Verleger sind, wie z.B. Claude Marehn, den Protagonisten von Heinrich Manns »Persiflage des Münchner Kunstbetriebs«¹⁵⁰ *Die Jagd nach Liebe* (1903), und den extravaganten Helden des dreibändigen Romans von Bierbaum *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings* (1907/08), dessen Handlung eine offensichtliche Parodie von Heymels Biografie darstellt.¹⁵¹

Ein weiteres aus der Literatur des *Fin de Siècle* stammendes Beispiel für diese Art von Fiktionalisierung, die auf realen Vorkommnissen basiert, liefert die Verlegerfigur in Wedekinds Stück *Oaha* (1908; 1916 verarbeitet und in *Till Eulenspiegel* umbenannt), das den expliziten Untertitel »Die Satire der Satire« trägt. In diesem Stück verarbeitet der Dramatiker, Dichter und Schauspieler seine Erfahrungen als Mitarbeiter der 1896 von dem Verleger Albert Langen gegründeten politisch-satirischen Zeitschrift *Simplicissimus*. Im Zentrum der Handlung steht der berühmte Zensurvorfall, der 1898 das Blatt betraf: Als Wedekind aufgrund des spöttischen Inhalts eines im *Simplicissimus* veröffentlichten Gedichtes¹⁵² wegen Majestätsbeleidigung fast fünf Monate Festungshaft absolvieren musste¹⁵³, floh Langen, der als Verleger für den Inhalt des Blattes verantwortlich war, jedoch Zensurvorfälle grundsätzlich als Werbemaßnahme betrachtete¹⁵⁴, zuerst nach Frankreich und anschließend nach Norwegen. Im Ausland verhalf ihm sein Schwiegervater, der Dichter Bjørnstjerne Bjørnson, zur Niederschlagung jedes gerichtlichen Verfahrens gegen ihn¹⁵⁵, was 1903 seine Rückkehr nach Deutschland ermöglichte. Im Anschluss an diese Begebenheit wurde Langen von seinen Mitarbeitern gezwungen, den *Simplicissimus* in eine GmbH zu verwandeln und die Autoren »am Reingewinn

150 Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk, Tübingen: Niemeyer 1962, S. 57.

151 Da Bierbaum und Heymel nach der gemeinsamen Erfahrung bei der *Insel* sich wegen eines Streites distanziert hatten, lässt sich der Text auch als Abrechnung des Autors mit seinem früher hochgeschätzten Mitarbeiter und Freund deuten.

152 In seinem Gedicht *Im heiligen Land*, das im *Simplicissimus*-Heft 31, erschienen im November 1898, unter dem Pseudonym Hieronymos veröffentlicht wurde, ironisierte Wedekind über die Reise Wilhelms II. nach Palästina und stellte den Kaiser in einer spöttisch-ironischen Weise dar, die den Zensurbehörden nicht unbemerkt blieb.

153 Wedekind floh zuerst in die Schweiz und dann nach Paris, konnte sich aber aus finanziellen Gründen nicht lange im Ausland aufhalten und musste schließlich 1899 nach Deutschland zurückkehren, wo er einem Gerichtsverfahren unterzogen wurde.

154 Die Folgen der wilhelminischen Zensur und das opportunistische Verhalten jener Verleger, die alles dafür tun würden, ihre Gewinne zu erhöhen, schildert Wedekind übrigens auch in dem sogenannten und an den *Faust* erinnernden »Prolog in der Buchhandlung«, der erst 1910 in der Zeitschrift *Pan* (Jg. 1, Heft 2) veröffentlicht und im folgenden Jahr dem Stück *Die Büchse der Pandora* (EA 1904) beigelegt wurde.

155 Langen wurde schließlich begnadigt und musste nur eine Strafe in Höhe von 20.000 Mark zahlen.

zu beteiligen und zu Mitbesitzern des Blattes zu machen«¹⁵⁶. Aus Langens Schicksal wurde in Wedekinds Drama die Geschichte Georg Steiners, des Verlegers der Zeitschrift *Till Eulenspiegel*. Die Handlung des Stückes folgt dem Ablauf des realen Vorfalls ziemlich treu; erst am Ende fällt Wedekind ein allegorisches verkappetes Urteil über das Verhalten Langens, als dessen fiktionales Alter Ego nicht nur von seinen Mitarbeitern enteignet wird¹⁵⁷, sondern auch von seinem eigenen Geschöpf, dem seltsamen Wesen Oaha, einer Art Verkörperung der Literatur selbst, gedemütigt und zum Sitzredakteur des Blattes herabgesetzt wird.¹⁵⁸

Obwohl während der Weimarer Republik das Verlagswesen tiefgreifenden Umwandlungen unterworfen wird, scheint die Figur des Verlegers die Autoren in diesem Zeitraum kaum zu interessieren und taucht in fiktionalen Werken dementsprechend fast nie auf. Eine partielle Ausnahme bildet der aus literarischer Perspektive eher belanglose »Verlegerroman«, so der Untertitel, *Die da zween Herren dienen* (1919), in dem der Buchhändler und Verlagsleiter Julius R. Haarhaus die Geschichte zweier fiktiver Leipziger Verleger erzählt. Der eine Verleger betreibt eine an den Regeln und Bedingungen des Marktes orientierte und auf kommerziellen Erfolg abzielende Produktionspolitik, während der andere seine Tätigkeit als kulturelle Mission versteht und sich für die Verbreitung anspruchsvoller, aber finanziell wenig rentabler Literatur einsetzt, sodass er schließlich Konkurs anmelden muss. Sein Verlag wird am Ende von einer dritten Verlegerfigur übernommen, deren Berufsauffassung eine dialektische Synthese zwischen dem Habitus des zynischen, geldgierigen Geschäftsführers und dem des engagierten und leidenschaftlichen Verlegers verkörpert und als Verleger-Idealtypus fungiert.¹⁵⁹ Haarhaus, der kein Schriftsteller, sondern selbst Verleger ist, bedient sich hier der Form des Romans, um den Zustand des damaligen Verlagswesens kritisch zu veranschaulichen und seine Auslegungen über den eigenen Beruf nicht nur seinen Kollegen oder den Experten, sondern auch dem breiten Publikum zu präsentieren.

Eine weitere Ausnahme bildet der 1931 veröffentlichte Roman *Schloss Gripsholm* von Kurt Tucholsky. Dem Text stellt der Autor einen fingierten Briefwechsel mit seinem Verleger Ernst Rowohlt voran: Darin versucht der sich als »Riesenschnörkel«¹⁶⁰ unterzeichnende Ernst Rowohlt Tucholsky dazu zu überreden, eine »Sommergeschichte«, etwas »was sie [die Leute, A.G.] ihrer Freundin schenken können«¹⁶¹ zu schreiben; dabei inszeniert der Autor einen verbalen Kampf mit sei-

156 Langen, Albert: »In eigener Sache«, in: *Simplicissimus* 10/48 (1906), S. 570.

157 Wedekind, Frank: Oaha (= Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 8), Darmstadt: Häusser 2003, S. 66ff.

158 Ebd., S. 90f.

159 Vgl. dazu auch die kurze Analyse in G. Ruppelt: *Buchmenschen in Büchern*, S. 25-27.

160 Tucholsky, Kurt: *Schloß Gripsholm*, Stuttgart: Kröner 2014, hier S. 9 und S. 11.

161 Ebd., S. 11.

nem Verleger um eine gerechte Vergütung seiner Arbeit. Dieser fingierte Paratext hat eine doppelte Funktion: Einerseits versucht Tucholsky darin, »den Anstoß für das ›leichte Ding‹ dem Verleger zuzuschreiben, als ob er nolens volens sich dieser Aufgabe unterzogen habe«¹⁶² und ironisiert also über den Grund, der ihn zur Anfertigung des Romans veranlasst hat; andererseits persifliert er die Figur des profitinteressierten Verlegers, der sich immerhin als »arme[n] Verleger« bezeichnen mag, allerdings die Autoren ausbeutet und ihnen eine angemessene Entlohnung vorenthält.

Bis ein Verleger dann erneut zum Protagonisten eines literarischen Werkes gemacht wird, muss man bis 1940 warten, dem Erscheinungsjahr von Lion Feuchtwangers Roman *Exil*. Im Text, der den dritten Teil der sogenannten *Wartesaal Triologie* bildet, schildert der Autor auch anhand von eigenen persönlichen Erfahrungen¹⁶³ das intellektuelle Milieu der deutschsprachigen Emigranten in Frankreich während des Nationalsozialismus und verarbeitet zugleich die Affäre, welche 1936 die einzige außerhalb Deutschlands erscheinende deutschsprachige Tageszeitung, das *Pariser Tageblatt* (1933-1940), betraf, als ihr Verleger, der russische Exilant Vladimir Poliakov, von seinen eigenen Mitarbeitern in einem Artikel öffentlich beschuldigt wurde, weil sie davon überzeugt waren, er habe die Absicht, die Zeitung an die Nationalsozialisten zu verkaufen.¹⁶⁴ Trotzdem lässt sich der Text nicht ausschließlich als Schlüsselroman lesen: Im Roman wird die Figur des Verlegers Gingold (man merke den sprechenden Namen) nur teilweise in Bezug auf seine berufliche Tätigkeit dargestellt; vielmehr bedient sich der Autor dieser Figur als negatives Paradebeispiel des manchmal opportunistischen und widerstandslosen Verhaltens einiger deutsch-jüdischer Exilanten.¹⁶⁵ In Feuchtwangers Roman dient die fikionalisierte Verlegerfigur also nicht ausschließlich als Folie für die Veranschaulichung des Verlegerberufs oder für eine Kritik am Literaturbetrieb, sondern als Verkörperung bestimmter ethischer und moralischer Eigenschaften und als musterhafter Kristallisations- und Entfaltungspunkt für die allgemeine Poetik des Autors,

162 Bark, Joachim: »Nachwort«, in: ebd., S. 189-219, hier S. 191.

163 Seit 1933 lebte Feuchtwanger in Süd-Frankreich und hatte Kontakte zu anderen deutschen Intellektuellen im französischen Exil.

164 Der Vorfall führte zu dem sofortigen Zwangsrücktritt Poliakovs und zur Umbenennung der Zeitung in *Pariser Tageszeitung*; Poliakov wurde erst 1938 nach einem Gerichtsprozess von jeder Anschuldigung freigesprochen. Allerdings lehnt Feuchtwanger schon in einem 1939 verfassten Vorwort jede Übereinstimmung zwischen Poliakov und dem fiktiven deutsch-jüdischen Verleger Louis Gingold, der sich dann tatsächlich auf eine Zusammenarbeit mit den Nazis einlässt, explizit ab. Vgl. Feuchtwanger, Lion: *Exil* (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 12), Berlin/Weimar: Aufbau 1976, S. 794.

165 Vgl. dazu Milling, Marco: »Lion Feuchtwanger: Exil«, in: Bannasch, Bettina (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Berlin/New York: de Gruyter 2013, S. 291-298, hier S. 294.

dessen Hauptanliegen darin liegt, das Verhalten der Exilanten unter die Lupe zu nehmen.

In der Zeit unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs scheint die Figur des Verlegers als Protagonist oder Nebenfigur literarischer Texte noch einmal zu verschwinden: Obwohl insbesondere während der 1950er und 1960er Jahre die alten Kulturverleger von einer neuen Generation von Verlegern abgelöst werden und einige Schlüsselpersonlichkeiten des Verlagswesens der Nachkriegszeit – wie Siegfried Unseld, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt und Daniel Keel – ihre berufliche Laufbahn beginnen, zeigen sich die Autoren an der literarischen Darstellung dieser Figur fast komplett desinteressiert, und zwar sowohl in der BRD als auch in der DDR.

In diesem eher desolaten Panorama lassen sich immerhin einige Erzähltexte nennen, in denen ein Verleger als fiktiver Charakter auftaucht. In Martin Walsers Roman *Ein Einhorn* (1966), der den zweiten Teil seiner *Anselm Kristlein Trilogie* bildet, zählt zu den Nebenfiguren auch eine weibliche Verlegerfigur, Melanie Sugg. Diese wird anfangs als Verlegerin vorgestellt, die einen Verlag leitet, den sie mit dem Geld ihres Mannes finanziert und dessen Programm fast ausschließlich aus erotischer Literatur besteht.¹⁶⁶ In diesem Rahmen beauftragt sie Kristlein dazu, ein Buch über die Liebe zu schreiben. Doch anstatt das versprochene Buch zu schreiben, profitiert Kristlein sowohl von dem monatlichen Honorar, das ihm ausgezahlt wird, als auch von der sexuellen Verfügbarkeit seiner Verlegerin. Indem sie eine der vielen Geliebten des Protagonisten wird, verschiebt sich der Fokus von ihrer beruflichen Tätigkeit auf ihre sentimentale Beziehung; demzufolge dient die Figur Melanies im Roman nicht so sehr als Verkörperung eines bestimmten Verleger(in)typus, sondern vielmehr als Inbegriff der Frau, »die mit der sexuellen Befreiung ihren Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft begründet, aber [...] von ihrem Mann finanziell abhängig bleibt«¹⁶⁷, was wiederum als Kritik nicht nur an dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern und der damaligen Gesellschaftsordnung, sondern auch an der männlichen Dominanz im Verlagswesen gelesen werden darf.

Auch in Peter Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* (1976) stellt der Verleger lediglich eine Nebenfigur der Handlung dar. Allerdings handelt es sich auch in diesem Fall um eine Schilderung, welche den beruflichen Aspekt des verlegerischen Geschäfts fast vollkommen meidet. Vielmehr bildet der Verleger das männliche

166 »Frau Sugg will also Verlegerin werden. Von ihrem Mann kriegt sie Geld, soviel sie will. Sie will aber nicht soviel. Der Verlag wird auch ein Geschäft. Die Bücher, die sie machen will, fehlen so sehr, daß der Verlag ein Geschäft werden muß. Die Gewinne wird sie nur wie ein notwendiges Übel kassieren. Ihr Programm heißt, leichthin gesagt: erotische Literatur.« Walsers, Martin: *Das Einhorn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 60.

167 Barsch, Frank: *Ansichten einer Figur. Die Darstellung der Intellektuellen in Martin Walsers Prosa*, Heidelberg: Winter 2000, S. 146.

Pendant zur Protagonistin: Wie diese hat er sich ebenfalls vor kurzer Zeit von seiner Freundin, einer jüngeren Frau, getrennt¹⁶⁸ und scheint nun in einer Alterskrise zu stecken. Aus diesem Grund schließt er sich dem Kreis von namenlosen Gestalten – dem Schauspieler, dem Fahrer, der Verkäuferin – um die Frau an¹⁶⁹, wo er seine wahre menschliche Natur allmählich entfalten kann. Indem der Autor die Figur dieses Verlegers, der einige sehr subtile Ähnlichkeiten mit Handkes Verleger S. Unseld aufweist¹⁷⁰, in seine poetische Welt eintauchen lässt, ohne seine berufliche Tätigkeit an den Pranger zu stellen, konterkariert er einerseits das übliche Bild des Verlegers als egoistischer Despot, der nur an Geld und Macht interessiert ist; andererseits setzt er seinem realen Verleger ein literarisches Denkmal, das seine Persönlichkeit würdigt und verewigt.

Eine Darstellung des Verlegers als Akteur im Literaturbetrieb und der Beziehung zwischen dieser Figur und den Autoren findet man hingegen in der Erzählung *Das Treffen in Telgte* (1979) von Günter Grass. Im Text, konzipiert als Hommage an Hans Werner Richter zu seinem 70. Geburtstag, schildert Grass ein fiktives Treffen der bedeutendsten Dichter der Barockzeit im Sommer 1647 – eine allegorische Verarbeitung der Tagungen der von Richter selbst initiierten *Gruppe 47*. An diesem Treffen lässt der Autor aber nicht nur Schriftsteller, sondern auch etliche Verleger¹⁷¹ teilnehmen, wie es ab den 1950er Jahren bei der *Gruppe 47* üblich war. Das Bild des Verlegers, das in der Erzählung entsteht, entfernt sich einigermaßen von anderen Darstellungen dieser Figur, vor allem was die Autor-Verleger-Beziehung betrifft: Verleger und Schriftsteller scheinen hier nicht im Kontrast, sondern eher in einem freundlich-kameradschaftlichen Verhältnis zueinander zu stehen. Darüber hinaus wird an manchen Stellen die übliche Charakterisierung der Verlegerfigur als schlauer Geschäftsmann, der die Autoren zu seinem eigenen Vorteil ausbeutet, ironischerweise in ihr Gegenteil umgekehrt, z.B. als es Hoffmannswaldau gelingt, nicht nur einen, sondern drei Verleger gleichzeitig zu betrügen.¹⁷² Grass' Schilde-

168 Handke, Peter: *Die linkshändige Frau*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 53f.

169 Ebd., S. 114ff.

170 Wie S. Unseld in den 1970er Jahren ist auch der fiktive Verleger in Handkes Erzählung ein Mann um die fünfzig Jahre (ebd., S. 45); ein weiterer Hinweis auf Unseld entsteht übrigens als der Verleger erzählt, er sei »im Krieg einmal schiffbrüchig gewesen« (ebd., S. 121), da Unseld während des Kriegs Funker der Kriegsmarine gewesen war und selbst einen Schiffbruch erlitten hatte (vgl. R. Fellingner: *Siegfried Unseld*, S. 18).

171 »[N]eben dem Kaufmann Schlegel [waren] etliche Buchdrucker aus Nürnberg, Straßburg, Amsterdam, Hamburg und Breslau als Verleger der Einladung Dachs gefolgt.« Grass, Günter: *Das Treffen in Telgte* (= Werkausgabe, Bd. 9), Göttingen: Steidl 1997, S. 17.

172 »Nachdem der Verleger Endter mit Rist, der bislang in Lüneburg hatte drucken lassen, so gut wie einig geworden war über ein umfänglich den bevorstehenden Frieden feierndes Manuskript, versuchte er, im Wettstreit mit dem Straßburger Mülben und dem Holländer Elzevihrn, den findigen Hoffmannswaldau zu bewegen, ihnen – dem einen, dem anderen oder dem dritten – das Trutznachtigallen-Manuskript des toten Jesuiten Spee zu verschaffen:

nung der Verlegerfigur lässt sich im Rahmen der Erzählung als liebevoller Spott interpretieren, dem die Absicht unterliegt, neben Richter und den Schriftstellern auch den Verlegern, die mit ihrer Tätigkeit zur Verbreitung der Literatur der *Gruppe 47* maßgeblich verholfen haben, ein »wohlverdientes Denkmal«¹⁷³ zu setzen.

Keine Würdigung einer Verlegerfigur, sondern einen ziemlich expliziten Angriff auf den Literaturbetrieb führt Thomas Bernhard in seinem Künstlerdrama *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) aus. In dieser Komödie schildert der österreichische Autor, wie der Untertitel »Ein deutscher Dichtertag um 1980« bereits antizipiert, einen Tag aus dem Leben des berühmten Schriftstellers Moritz Meister. An dem Tag empfängt Meister eine Doktorandin, einen Journalisten der FAZ und schließlich seinen Verleger in seiner Villa, bevor er ihnen abends einen Auszug aus seinem jüngst abgeschlossenen Werk vorliest. In der zehnten Szene des Stückes inszeniert der Autor das Treffen zwischen Meister und seinem Verleger: Obwohl der erste den Verleger am Anfang für einen Mann »von unglaublichem Kunstverständnis«¹⁷⁴ hält, entpuppt sich letzterer schrittweise als Geschäftsmann, der weder das »Gewissen der Nation«¹⁷⁵ verkörpert noch von einer wahren Leidenschaft für die Literatur bewegt wird, sondern ein starkes Interesse für die materiell-finanziellen Aspekte seines Berufs zeigt. Die unternehmerische Denkweise des Verlegers wird in der Unterhaltung zwischen den beiden immer wieder ans Licht gebracht, indem der Verleger Meisters Anmerkungen über sein eigenes Buch und über Werke und Autoren der Weltliteratur ständig zum Anlass dafür nimmt, entweder dem Autor Promotionsmaßnahmen für seine Bücher und seine Person – wie Lesereise, Vorlesungen, Taschenbuch-Ausgabe¹⁷⁶ – aufzudrängen oder um sich seines kulturellen und ökonomischen Erfolgs als Verleger zu rühmen.¹⁷⁷ Mit seinem Stück persifliert Bernhard die Unausgewogenheit der Autor-Verleger-Beziehung, wobei ersterer in den meisten Fällen nicht nur was seine Karriere, sondern auch was sein persönliches Leben betrifft, dem zweiten und seinen Absichten ausgeliefert ist; damit erhebt Bernhard eine scharfe Kritik insbesondere an jenem Verlegertypus, der nur auf ökonomische Gewinne abzielt und die Bedürfnisse der Autoren vernachlässigt.

Wenn es nur gut sei, wolle man auch Papistisches drucken. Und Hoffmannswaldau gab dem einen, dem anderen, dem dritten Hoffnung. Er soll – so lästerte später Schneuber – von allen dreien Vorschuß kassiert haben; doch gedruckt ist des Friedrich von Spee »Trutz-Nachtigal« erst im Jahr neunundvierzig bei Friessem im katholischen Köln.« Ebd., S. 44.

173 Reich-Ranicki, Marcel: »Gruppe 1647«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31.03.1979, S. 5.

174 Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 105.

175 Ebd., S. 128.

176 Ebd., S. 130ff.

177 Vgl. dazu Birker, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 2009, insb. S. 235-237.

3.5.2 Seit den 1990er Jahren

Wenn man auch nur einen kursorischen Blick auf die deutschsprachige Literatur seit der Wende wirft und sich auf die Suche nach fiktiven Verlegerfiguren macht, wird man gleich fündig. Seit den 1990er Jahren lässt sich eine exponentielle Zunahme an Werken – insbesondere Erzähltexten – verzeichnen, in denen Verleger als fiktive Charaktere eine deutliche Rolle spielen. Im Vergleich zu anderen Epochen scheint diese Gestalt heutzutage das Interesse der Autoren besonders zu wecken, und zwar in so einem Maße, dass sie in einer beachtlichen Anzahl von Texten – und zwar nicht nur in solchen, deren Handlung im Literaturbetrieb angesiedelt ist, also in Literaturbetriebsfiktionen im engeren Sinne¹⁷⁸, sondern auch in Werken, die zu anderen Gattungen oder sogar zur Trivialliteratur gehören – als Protagonist oder als Nebenfigur auftaucht und in manchen Fällen sogar eine bedeutende Rolle für die Entfaltung der Handlung einnimmt.

Dieser Zuwachs an Verlegerdarstellungen in der deutschsprachigen Literatur der letzten 30 Jahre lässt sich nicht auf einen einzigen eindeutigen Grund zurückführen; er findet vielmehr in verschiedenen Tendenzen, die zwar nicht nur literarischer, sondern auch extraliterarischer Prägung sind, eine plausible Erklärung. Unleugbar scheint zunächst die Tatsache zu sein, dass die Zunahme an fiktiven Verlegerfiguren in belletristischen Werken zunächst der Verbreitung der Literaturbetriebsfiktion als literarische Form zu verdanken sei: Als fiktionale Verarbeitung des Literaturbetriebs, seiner Praktiken und seiner Akteure bildet die Literaturbetriebsfiktion den passendsten Rahmen für die fiktionale Darstellung des Verlegers, und zwar vorzugsweise in Bezug auf die Veränderungen, die sich auf diese Figur, ihren Habitus und ihr öffentliches Bild in den letzten drei Jahrzehnten ausgewirkt haben. Als wichtiger, ja unentbehrlicher Akteur im literarischen Feld und als bedeutender Ansprechpartner der Autoren scheint der Verleger eine der beliebtesten Figuren zu sein, an deren Beispiel die Autoren die innere Poetologie des Literaturbetriebs, sei es thematisch-motivisch, sei es formal-strukturell, in ihren Werken anschaulich zu machen versuchen. In einer Literaturbetriebsfiktion dient die fiktive Verlegerfigur also nicht nur der Erweiterung der Figurenkonstellation, sondern auch als Folie einer Kritik, die sich einerseits gegen die allgemeinen Entwicklungen des zeitgenössischen Literaturbetriebs richtet und andererseits die Veränderungen im Verlagswesen aufs Korn nimmt. Dabei kommt es in manchen Fällen zu thematischen Überschneidungen mit der Poetik des einzelnen Autors oder mit anderen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart Konjunktur erfahrenden Themenkreisen, wie z.B. der Wirtschaft und der Arbeitswelt.

178 Umgekehrt soll angemerkt werden, dass die Figur des Verlegers nicht in jedem Text, der unter der Makrokategorie Literaturbetriebsfiktion subsumiert werden kann, vorkommt.

Dennoch scheint die Häufigkeit, mit der die Verlegerfigur fiktionalisiert wird, nicht nur mit den jüngsten Entwicklungen in der Literatur und im Literaturbetrieb im Zusammenhang zu stehen, sondern auch mit weiteren entscheidenden Faktoren, die dazu beigetragen haben, dass diese Gestalt immer mehr in die Öffentlichkeit gerückt wurde. Der Verleger wurde – wie auch schon erwähnt – seit den 1990er Jahren zum beliebten Objekt zahlreicher Studien und Arbeiten, wie z.B. Biografien, Verlegerporträts und Briefwechsel mit in manchen Fällen noch lebenden Autoren, die das Interesse eines breiteren (Laien-)Publikums dieser Figur gegenüber steigen ließen. Im selben Zeitraum tauchten Verlegerpersönlichkeiten außerdem immer öfter im journalistischen Diskurs auf: Dies geschah einerseits, weil sich um die Jahrtausendwende ein Generationswechsel vollzog, der insbesondere die alten Traditionshäuser anbelangte und folglich in der Öffentlichkeit ausführlich besprochen wurde; andererseits fanden bestimmte Ereignisse, die das Schicksal einzelner Verleger und Verlagshäuser prägten, großen Widerhall, da sie nicht nur das literarische Profil des Verlags oder den Habitus des jeweiligen Geschäftsführers beeinflussten, sondern auch außerliterarische, insbesondere ökonomisch relevante Aspekte betrafen – die schon erwähnte Suhrkamp-Affäre ist in diesem Zusammenhang paradigmatisch. Ins öffentliche Rampenlicht wurden Persönlichkeiten aus dem Verlagswesen nicht zuletzt durch Preise gebracht, die seit den 1990er Jahren von verschiedenen Stiftungen vergeben werden und deren Ziel es ist, verdienstvolle verlegerische Tätigkeiten sowie einzelne Verleger gebührend zu ehren und den Fokus des Publikums auf diese Figur zu richten. Vor diesem Hintergrund wäre es angemessen, die Zunahme an Darstellungen der Verlegerfigur in fiktionalen Texten als Folge einer in der Öffentlichkeit gesteigerten Aufmerksamkeit dieser Gestalt und ihrer Praktiken gegenüber zu deuten.

Wie der vorige erhebt auch folgender chronologischer Überblick keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verfolgt an erster Stelle die Absicht, die Breite dieses Phänomens, also der literarischen Auseinandersetzung mit der Figur des Verlegers in der deutschsprachigen Erzählprosa seit 1989¹⁷⁹ zu verdeutlichen und die Fiktionalisierungs- und Darstellungsstrategien sowie die Rolle, welche diese Figur in verschiedenen Arten von Literaturbetriebsfiktion annimmt, grob zu skizzieren, bevor sie im anschließenden textanalytischen Teil der Arbeit ausführlicher und systematischer untersucht werden.

Als erster Protagonist dieser Galerie von Verlegerfiguren der Gegenwartsliteratur darf man den seltsamen Verleger aus Urs Widmers Roman *Der Kongreß der Paläolepidopterologen* (1989) betrachten. Im Text wird der Protagonist, der Ethnologe und Verfasser einer innovativen Abhandlung über den Ursprung aller Lebewe-

179 Obwohl die Literaturbetriebsfiktion vorwiegend als Prosaform Ausdruck findet, sind auch Ausnahmen vorhanden, wie z.B. Widmers Komödie *König der Bücher* (2014), ein einzigartiger Fall von Literaturbetriebsfiktion in Form eines Theaterstückes.

sen aus den Schmetterlingen, Gusti Schlumpf, von einem italienischen, bankrotten Pizzabäcker aus Venedig, dem mysteriösen Charles Bonalumi, ermuntert, sein Manuskript in dessen neu gegründetem Verlag Venezia Press zu veröffentlichen. Als das Buch ein Bestseller wird, werden sowohl Bonalumi als auch Gusti reich: Während letzterer aber allmählich anfängt, an seiner eigenen Theorie zu zweifeln, investiert der geschäftstüchtige Verleger seine Gewinne nicht in die Veröffentlichung weiterer Bücher, sondern in illegale Geschäfte. Schließlich wird er verhaftet, und zwar genau einige Minuten vor Gustis Ankündigung seiner Theorie im Rahmen eines von Bonalumi selbst organisierten Kongresses der Paläolepidopterologen.¹⁸⁰ Widmer greift im Roman einen Topos auf, der für die literarische Darstellung der Verlegerfigur in den folgenden Jahren von weiteren Autoren mehrmals verwendet wird, nämlich das Motiv des Verlegers als Gauner und Verbrecher, der seinen finanziellen Interessen folgend nicht immer legal handelt und damit nicht nur seine Existenz und die seiner Autoren in Gefahr bringt, sondern auch der Literatur – oder wie in diesem Fall dem wissenschaftlichen Fortschritt – schadet. Leicht variiert tauch dieser Topos auch in Widmers Erzählung *Das Paradies des Vergessens* (1990) auf, wo ein weiterer Verleger-Dieb eine zentrale Rolle spielt und die im Folgenden näher untersucht wird (siehe Kap. 4.4).

Eine bissige Persiflage einer Verlegerfigur, die ebenfalls wie eine Art ironischer Cameo-Auftritt wirkt, findet man hingegen in Michael Krügers Novelle *Das Ende des Romans* (1990). In dem Text thematisiert der Verleger Krüger seinen eigenen Beruf: Der Autor lässt den Ich-Erzähler, einen Schriftsteller, der damit beschäftigt ist, seinen jüngsten Roman physisch zu zerstören, sich an seine Zeit als Packer in einem Verlag erinnern und porträtiert dabei einen ziemlich ahnungslosen und erfolglosen Verleger, einen ehemaligen »vierschrötige[n] Germanist[en] aus der Bonner Schule«¹⁸¹, der in einer großen Villa¹⁸² wohnt, dennoch völlig geschäftsunfähig ist – sein Lektor empfiehlt ihm fast jedes Manuskript, das eingereicht wird, und er lässt alles verlegen. Erst als er auf Ratschlag des Erzählers sein gesamtes Verlagsprogramm umstellt und sich anstatt auf ernsthafte Literatur auf »pornographische Romane von in Österreich lebenden Frauen«¹⁸³ spezialisiert, erzielt er einen großen, dennoch zeitlich begrenzten Erfolg. Mittels seiner Darstellung entwirft Krüger ein eher negatives Verlegervorbild, am Beispiel dessen er zugleich gegen zwei Verlegertypen – den unkritischen und an Literatur kaum interessierten Verleger und den Geschäftsmann, der nur den Moden des Buchhandels folgt – wettet und

180 Die Festnahme Bonalumis verhindert nämlich, dass Gusti seinen Vortrag hält und damit das Ende der Paläolepidopterologie als Wissenschaft.

181 Krüger, Michael: *Das Ende des Romans*, Salzburg: Residenz-Verlag 1990, S. 79.

182 Die Tatsache, dass Verleger üblicherweise in einer Villa wohnen, bildet außerdem einen weiteren Topos in der Darstellung dieser Figur.

183 M. Krüger: *Das Ende des Romans*, S. 80f.

dabei implizit für einen Mittelweg zwischen den beiden plädiert. In dieser Hinsicht lässt sich Krüger in eine bestimmte Tradition von Verleger-Autoren – wie den schon erwähnten Nicolai und Haarhaus – einschreiben, die ihre Tätigkeit in fiktionalen Werken zu veranschaulichen versuchen und im Gegenteil zu den ›reinen‹ Schriftstellern die Zwitternatur des Verlegers anerkennen, die eigenen Erfahrungen in ihre Darstellungen dieser Figur einbringen und nicht so messerscharf und kritisch-abwertend verfahren.

Die Fiktionalisierung des Verlagswesens im Allgemeinen sowie der Verlegerfigur bildet ferner auch einen der thematischen Kerne in Thomas Lehrs Debütroman *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* (1993). Dieses Werk, das wohl als Literaturbetriebsfiktion betrachtet werden kann und mittels der Bearbeitung des mythisch-literarischen Stoffs des trojanischen Kriegs insbesondere auf die Beziehung zwischen den Autoren und der Welt der Verleger fokussiert, wird im folgenden Teil dieser Arbeit gründlich untersucht (siehe Kap. 4.2).

Beruhet die literarische Darstellung des Verlegers in den 1990er Jahren vorwiegend auf idealtypischen Vorbildern, beginnt sich die Tendenz zur Fiktionalisierung realer Persönlichkeiten und Ereignisse in der Sattelzeit um die Jahrtausendwende erneut durchzusetzen. Diese Fiktionalisierung erfolgt entweder explizit – wie z.B. in Sten Nadolnys *Ullsteinroman* (2003), in dem der Autor Fakten und Fiktion verbindet und dadurch die Geschichte der berühmten Verlegerfamilie Ullstein literarisiert, sodass am Ende ein »Sachroman«¹⁸⁴ daraus wird – oder, wie es meistens der Fall ist, implizit, d.h. durch die Anwendung von Verschlüsselungsstrategien. Was diese zweite Fiktionalisierungsstrategie betrifft, scheint die Figur Siegfried Unselds in diesen Jahren – auch dank der verschiedenen Geschehnisse (und Legenden) rund um seine Person – ein sehr beliebtes Vorbild zu sein. Als erstes Zeugnis dafür taugt der unter dem Pseudonym ›Jens Walther‹ veröffentlichte Schlüsselroman *Abstieg vom Zaubenberg* (1997), in welchem neben zahlreichen Figuren aus dem deutschen Literaturbetrieb der 1990er Jahre¹⁸⁵ insbesondere die Gestalten von Siegfried und Joachim Unseld – in der Fiktion heißen sie Helmut und Johannes Rieger und leiten den Münchner¹⁸⁶ Verlag Engsfeld – und der Streit zwischen den beiden und

184 Kipphoff, Petra: »Ein Schicksal kommt selten allein«, in: Die Zeit vom 09.10.2003, S. 38–39, hier S. 38.

185 Hinter der Figur des mit dem Verlagshaus eng verbundenen Literaturkritikers und Moderators der literarischen Fernsehshow Triade – ein Wortspiel für Tirade? – Claude Muller-Marceau erkennt man Marcel Reich-Ranicki; die zwei Hausautoren Stefan Bach und Karsten Trost tragen außerdem Züge von Martin Walser und Uwe Johnson. Vgl. dazu auch Classen, Albrecht: »Jens Walther's Abstieg vom Zaubenberg (1997): A Literary Reflection on the World of Publishing in the Postmodern World«, in: Publishing Research Quarterly 36/1 (2020), S. 32–42.

186 Dass der Verlag seinen Sitz in München in der Georgenstraße hat, weist übrigens auf eine weitere Verlegerfamilienkonstellation, nämlich die des Piper Verlags, hin.

seine Folgen im Zentrum der Handlung stehen.¹⁸⁷ Unseld und die Figurenkonstellation im Suhrkamp Verlag bilden die Protagonisten ebenfalls von weiteren Literaturbetriebsfiktionen, die entweder unmittelbar vor dem Tod des Verlegers 2002 oder danach veröffentlicht wurden. In dem vieldiskutierten und vehement kritisierten Roman von Martin Walser¹⁸⁸ *Tod eines Kritikers* (2002) ist z.B. die Figur des fast 80 Jahre alten berühmten Münchner Verlegers Ludwig Pilgrim, der mit dem Kritiker André Ehrl-König¹⁸⁹ eng befreundet ist und dessen dritte Gattin Autorin einiger Lyrikbände ist¹⁹⁰, als eine kaum verschlüsselte Fiktionalisierung Unselds zu lesen. Was die Kritiker in Bezug auf diese Fiktionalisierung zutiefst irritierte¹⁹¹, war neben dem von Frank Schirrmacher erhobenen Antisemitismusvorwurf¹⁹² die Tatsache, dass Walser das Alter Ego seines langjährigen Verlegers und Freundes¹⁹³ in der Fiktion sterben ließ – Unseld war zur Zeit der Veröffentlichung schon schwer erkrankt – und die Machtübernahme Ulla Berkéwicz' prophezeite.

Auch in dem ebenfalls 2002 in der von Joachim Unseld geleiteten Frankfurter Verlagsanstalt erschienenen Roman von Bodo Kirchhoff *Schundroman* – welcher nicht nur als Parodie des Literaturbetriebs, sondern auch als Persiflage sowohl des Genres des Schundromans als auch skandalträchtiger Literaturbetriebsfiktionen, wie die von Walser, gelesen werden kann – findet man einen verschlüsselten, doch

187 Nach einem Streit über die Betreuung (und zwar nicht nur die verlegerische) der jungen Autorin Anna Becker, die außerdem Züge der zweiten Ehefrau S. Unselds – Ulla Berkéwicz – trägt, wird die Beziehung zwischen Vater und Sohn immer gespannter; am Ende entschließt sich der junge Rieger – so wie auch J. Unseld in der Realität –, aus dem Familienunternehmen auszusteigen, um seinen eigenen Verlag zu gründen.

188 Zwei Verlegerfiguren – ein junger und geschäftstüchtiger Presseverleger und ein literarischer Verleger, der einige Ähnlichkeiten mit Unseld aufweist – tauchten auch schon in Walsers 1993 veröffentlichtem Roman *Ohne einander* auf.

189 Auch in diesem Fall eine offensichtliche Fiktionalisierung des Kritikers Marcel Reich-Ranicki.

190 Um das Verschlüsselungsspiel zu steigern, lässt Walser die Werke der Verlegergattin in einem gewissen ›Suhrkamp Verlag‹ erscheinen.

191 Unseld dagegen soll laut Walser »mit dem Buch, zu dem dann der Skandal inszeniert wurde, ohne Einschränkung einverstanden« gewesen sein. Walser, Martin: »Die Verlagsleitung ging in die Knie« – Abschied vom Suhrkamp-Verlag: Offener Brief von Martin Walser«, in: Der Spiegel 10 (2004), S. 162–163, hier S. 163.

192 Vgl. Schirrmacher, Frank: »Tod eines Kritikers. Der neue Roman von Martin Walser: Kein Vorabdruck in der F.A.Z.«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.05.2002, S. 49.

193 Schon zwei Jahre nach dem Tod Unselds verließ Walser den Suhrkamp Verlag und wechselte zu Rowohlt. Dank einer Klausel, die der Autor 1997 mit Unseld vereinbart hatte, durfte Walser sein gesamtes Werk ins neue Verlagshaus mitbringen. Grund für den Wechsel war, unter anderem, die Haltung des Verlags während des Skandals, den *Tod eines Kritikers* auslöste.

leicht erkennbaren fiktiven Doppelgänger Unselds, den hochmütigen¹⁹⁴ und ebenfalls als »de[n] größte[n] aller Verleger«¹⁹⁵ bezeichneten Dr. Dr. Hesselbrecht.¹⁹⁶

Eine weitere offensichtliche Verarbeitung¹⁹⁷ der Suhrkamp-Affäre – insbesondere der Machtergreifung Ulla Berkéwicz' nach dem Tod ihres Ehemannes – erfolgt in Norbert Gstreins von der Kritik heftig diskutiertem Schlüsselroman *Die ganze Wahrheit* (2010), in dem der Autor einen Ich-Erzähler vorkommen lässt, der als Lektor im Verlag tätig ist. Aus dieser Perspektive schildert der Erzähler zunächst den Tod des berühmten österreichischen Verlegers Heinrich Glück und anschließend die Übernahme des Verlags und Veränderung dessen Profils durch die zur »Verlegerin« selbst ernannte Witwe Dagmar, sodass ein im Buch selbst thematisiertes Spiel zwischen Fiktion und Realität, Wahrheit und Täuschung entsteht.¹⁹⁸

Eine diskretere, aber immerhin leicht entschlüsselbare Fiktionalisierung der Figur Unselds wird ferner auch in Ernst-Wilhelm Händlers Literaturbetriebsfiktion *Die Frau des Schriftstellers* (2005) getrieben. Hier wird eine charismatische und entschlossene Verlegerfigur namens Guggeis dargestellt, die wie der wahre Unseld das Verlegen als Kunst versteht, die Beziehung zu seinen Autoren intensiv pflegt, vom Feuilleton ständig gefeiert und sogar als Gründer einer »Guggeis-Kultur«¹⁹⁹ betrachtet wird. Züge des Suhrkamp-Verlegers trägt schließlich auch Gabriel, jene scheinbar überirdische Verlegerfigur²⁰⁰, die im Debütroman des Kritikers Paul Maar *Die Betrogenen* (2012) ganz am Anfang der Handlung beerdigt wird und jedoch die ganze Zeit im Hinterkopf des Protagonisten Karl wie eine Vaterfigur schwebt.

Auch wenn, wie hier kurz angerissen, die Darstellung der Verlegerfigur im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts von einer ausgeprägten Tendenz zur Fiktionalisierung der Figur Unselds beherrscht zu sein scheint, ist die Annahme,

194 Als er den Nachruf auf den ermordeten Kritiker Louis Freytag ausspricht, ehrt der Verleger eher seine Tätigkeit als Verleger als die von Freytag.

195 Kirchhoff, Bodo: Schundroman, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 201.

196 Der Name des Verlegers ist übrigens aus den Namen zweier der wichtigsten Autoren des Hauses Suhrkamp zusammengesetzt: Hesse und Brecht.

197 Auf die Tatsache, dass es sich um einen Schlüsselroman handelt, wird gleich am Anfang des Romans vom Ich-Erzähler hingewiesen, z. B. als er abwägt, ob er »den Ort des Geschehens von Wien nach Berlin [...] verlegen, ob Dagmar anders [...] nennen« sollte. Gstrein, Norbert: *Die ganze Wahrheit*, München: dtv 2012, S. 9.

198 Um das Spiel der Referenzen zu steigern, lässt Gstrein den Protagonisten und Erzähler sich ganz am Ende des Romans an eine Begegnung mit dem »wahren« Unseld erinnern.

199 Händler, Ernst-Wilhelm: *Die Frau des Schriftstellers*, Frankfurt am Main: Fischer 2006, S. 59.

200 »Der Tod ihres Verlegers war trotz seiner langen Krankheit überraschend gekommen. Gabriel hatte nicht zu den Menschen gezählt, von denen man sich vorstellen konnte, sie stürben wirklich. Selbst die Natur schien empört und tobte in der Nacht seines Todes mit einem Sturm über der Stadt, der Masten knickte, parkende Autos versetzte und Flugzeuge an der Landung hinderte.« Maar, Michael: *Die Betrogenen*, München: C.H. Beck 2012, S. 11.

»dass jeder deutschsprachige Roman der Jahrtausendwende, der seine sozialstrukturellen Rahmenbedingungen unter anderem als Thematisierung einer Verlegerfigur in Szene setzt, sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf den massenmedialen Diskurs um den *Suhrkamp*-Verleger zur Figurencharakterisierung bezieht«²⁰¹,

durchaus nicht treffend. Denn auch wenn einige Literaturbetriebsfiktionen die Suhrkamp-Konstellation als Vorlage nehmen, weisen zahlreiche Texte auf andere Figuren des (deutschen) Verlagswesens der Gegenwart bzw. der Vergangenheit oder aber auf allgemeine Verlegertypen hin. Neben dem Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005) von H.-J. Ortheil, auf den später ausführlicher eingegangen wird (siehe Kap. 4.1) und in dem ein Verleger, der kein Unseld-Alter Ego darstellt, als Protagonist auftritt, sind weitere Werke zu verzeichnen, in denen Verlegerfiguren, die sich vom Unseld-Vorbild entfernen, eine entscheidende Rolle in der Handlung spielen und weitere Verlegertypen veranschaulichen.

In Friedrich Christian Delius' Roman *Der Königsmacher* (2001), einem »kleinen Sketch zum Literaturbetrieb«²⁰² und zum Bücherschreiben unter den Bedingungen des Marktes, taucht die Figur des Münchner Verlegers Dr. Hemmerle auf, der seine unterbezahlten Autoren dazu aufmuntert, sich an die jeweilig erfolgreichsten literarischen Moden anzupassen, um möglichst einen Bestseller hervorzubringen und damit deutliche Gewinne für den Verlag zu erwirtschaften. Ein ähnlicher Habitus kennzeichnet auch Ralf Scholz, der fiktive Verleger in Klaus Modicks *Bestseller* (2006): Als Verlagsleiter des Lindbrunn Verlags in Frankfurt am Main orientiert er sich ebenfalls an extraliterarischen Maßstäben, wie z.B. an den Trends aus der Filmindustrie in Hollywood, treibt keine Autorenpflege und legt einen großen Wert sowohl auf das Inszenierungsvermögen seiner Autoren als auch auf die Verkäuflichkeit ihrer Texte. Dass Scholz wie ein Geschäftsmann handelt, zeugt allerdings auch die Tatsache, dass er von dem Protagonisten, einem Schriftsteller, der ihn seit den Anfängen seiner Karriere kennt, als »Produktmanager«²⁰³ bezeichnet wird. Auch in Joachim Zelters »Roman eines Schriftstellers« – so der Untertitel – *Das Gesicht* (2003) ist Dr. Dolm, der Geschäftsführer und »Dezisionist«²⁰⁴ des habsburgisch klingenden K.i.K. Verlags und Nachfolger des alten Verlegers Calmund, der keine Entscheidungen mehr trifft, sondern nur eine symbolische Rolle im Verlag

201 D.-C. Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs, S. 431.

202 Müller, Lothar: »Bastarde. Friedrich Christian Delius kontert Pop mit Preußen«, in: Süddeutsche Zeitung vom 20.10.2001, S. IV.

203 Modick, Klaus: Bestseller, München: Piper 2009, S. 68.

204 Zelter, Joachim: Das Gesicht, Tübingen: Klöpfer & Meyer 2003, S. 116.

spielt²⁰⁵, mehr an extraliterarischen Aspekten²⁰⁶ als am schriftstellerischen Talent der Autoren interessiert.

Richten Literaturbetriebsfiktionen wie die von Delius, Modick und Zelter die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Typus des mediatisierten, den (außer-)literarischen Moden folgenden und zur ›mittleren Generation‹ gehörenden Verlegers und dessen Habitus, welcher im Medium der Fiktion die Handlungen der Figuren und damit das ganze Geschehen steuert und lenkt, was als indirekte Kritik an den Veränderungen des Literaturbetriebs gelesen werden kann, so lassen sich weitere Darstellungs- und Fiktionalisierungsverfahren dieser Figur ausmachen, die zusätzliche Perspektiven eröffnen und schon verwendete Topoi wiederaufgreifen.

Als Literaturbetriebsfiktion, die sich zahlreicher metafikционаler Elemente²⁰⁷, bedient, um »eine Allegorie der Literatur in allen ihren Facetten, ein Buch über Bücher«²⁰⁸ zu realisieren, gilt der fantastische Roman *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004) von Walter Moers. Im Text werden der Literaturbetrieb, seine Regeln und Gesetze sowie seine Protagonisten am Beispiel Buchhaims dargestellt, eines Orts, an dem »die kommerzielle Schattenseite des Schriftstellerdaseins«²⁰⁹ hypostasiert wird und an dem es von Verlegern nur so wimmelt. Letztere, im Buch »Haifischmaden« genannt, werden eher abwertend beschrieben, z.B. indem sie als gierige Kreaturen charakterisiert werden, die sich wie verbrecherische und skrupellose Geschäftsmänner und Herrscher des Buchmarktes – wie der berühmte und gefürchtete Phistomefel (!) Smeik²¹⁰ – verhalten und damit im völligen Gegensatz zum

205 Der alte Patriarch tritt im Roman selbst nie auf, er ist lediglich durch ikonografische Darstellungen (ebd., S. 87), zur Schau gestellte Dokumente (ebd., S. 93f.) und eingesandte Grüße (ebd., S. 95) anwesend.

206 Der Protagonist und Ich-Erzähler wird zwar nicht aufgrund seines literarischen Könnens im Verlag aufgenommen, sondern weil sein Gesicht dem des erfolgreichen, jedoch verstorbenen Autors Vašiček ähnelt (ebd. S. 120ff.).

207 Vgl. dazu Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien Romanen, Marburg: Tectum 2012.

208 Engelhardt, Dirk: »Walter Moers«, in: Neuhaus, Stefan (Hg.), Kindler Kompakt. Märchen, Stuttgart: Metzler 2017, S. 199–203, hier S. 202.

209 Goslar, Tim-Florian: »Zurück nach Arkadien. Die Kulturlandschaften Zamoniens in Die Stadt der träumenden Bücher«, in: Lembke, Gerrit (Hg.), Walter Moers Zamonien-Romane, Göttingen: V&R unipress 2011, S. 261–280, hier S. 265.

210 So resümiert Smeik seine Tätigkeit als Verleger: »Ich verschiebe riesige Kontingente von Büchern. Ich überschwemme den Markt mit Billigangeboten, ruiniere die ganze Konkurrenz im Umkreis, und wenn sie dann pleite sind, kaufe ich ihre Läden zu Spottpreisen. Ich bestimme die Mietpreise von ganz Buchhaim. Mir gehören die meisten Verlage der Stadt. Fast alle Papiermühlen und Druckereien. Sämtliche Vorleser von Buchhaim stehen auf meiner Gehaltsliste und auch alle Bewohner der Giftigen Gasse. Ich lege den Papierpreis fest. Die Auflagen. Ich bestimme, welche Bücher Erfolg haben und welche nicht. Ich mache die erfolgreichen Schriftsteller, und ich vernichte sie wieder, wenn es mir gefällt.« Moers, Walter: *Die Stadt der träumenden Bücher*, München: Piper 2007, S. 149.

Ethos der Buchlinge stehen, jener Lebewesen, deren einziger Zweck darin besteht, »das Gesamtwerk eines großen Schriftstellers auswendig«²¹¹ zu lernen, sowie auch zum genialen Schriftsteller, dem gewährt wird, das »Orm« – eine Art Gral der Literatur – zu erreichen, wobei hier noch mal auf die Dichotomie zwischen Literatur und Betrieb hingewiesen wird.

Ein weiteres im Rahmen dieser Untersuchung vor allem auf der Ebene der narrativen Struktur interessantes Beispiel für die Darstellung der Verlegerfigur innerhalb einer Literaturbetriebsfiktion stellt der Roman *Der Schreibtisch am Fenster* (2006) des Schweizer Krimiautors Peter Zeindler dar. Es handelt sich um einen Roman im Roman – oder besser gesagt um einen Metaroman. Hier wird die Figur des Verlegers einem doppelten Fiktionalisierungsverfahren unterworfen: Auf einer ersten Ebene, welche der fiktiven Realität entspricht, wird die Geschichte des Verlegers Alexander Heldt – der wiederum einige Gemeinsamkeiten mit Unseld aufweist – aus der Perspektive des erfolglosen Autors Jakob Solbach geschildert; die Figur Heldts wird jedoch im »Roman im Roman« – mit welchem der Roman von Zeindler eigentlich anfängt – ebenfalls fiktionalisiert, da Heldt von Solbach zum Protagonisten einer komplizierten Geschäfts- und Liebesaffäre gemacht wird. Obwohl der Text einen eher geringen literarischen Wert besitzt und hinsichtlich der Darstellung der Verlegerfigur mit abgegriffenen Klischees und allzu bekannten Topoi arbeitet, lässt sich der Roman als ironische Reflexion ebenjener Texte gegenüber lesen, die Figuren wie Unseld aus dem realen Literaturbetrieb fiktionalisieren und lediglich den Schein einer bitterbösen Abrechnung erwecken.

Eine ähnliche metaliterarische Pointe hält auch der Roman *Hirngespinnste* (2009) von Markus Orths bereit: Hier wird der zweite Roman – eine »Satire [...] über [s]eine Erlebnisse im Literaturbetrieb. Eine schonungslose Abrechnung«²¹² – des mit seinem Debüt erfolgreichen Schriftstellers Martin Kranich – eines Alter Egos Orths²¹³ – von seinem Verleger, dem energischen und eifrigen V, mit der Ausrede abgelehnt, dass der Literaturbetrieb kein gutes Thema für ein Buch sei.²¹⁴ Allerdings ist der Roman zugleich eine Literaturbetriebsfiktion, die auf die Beziehung zwischen Autor und Verleger fokussiert: Der Ich-Erzähler und Protagonist Martin persifliert bestimmte Vorstellungen der Autoren dem Beruf des Verlegers gegenüber – wie z.B. die Annahme, Verleger hätten nichts anderes zu tun als Manuskripte zu lesen²¹⁵ oder seien stets willig, sich auf Literaturgespräche einzu-

211 Ebd., S. 212.

212 Orths, Markus: *Hirngespinnste*, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 2009, S. 32.

213 Nicht nur hat Orths wie Kranich einen erfolgreichen »Lehrerroman« – *Lehrerzimmer* (2003) – geschrieben, sondern auch für einige Zeit als Lehrer gearbeitet.

214 M. Orths: *Hirngespinnste*, S. 42.

215 »Vielleicht, dachte ich jetzt, hatte V einfach anderes zu tun? Aber was? Was hat ein Verleger schon Wichtigeres zu tun, als die Manuskripte seiner Autoren zu lesen? Was hat ein Verleger überhaupt zu tun, außer Manuskripte zu lesen!? Der saß doch den ganzen Tag nur rum und

lassen²¹⁶ – und macht zugleich auf einige Entwicklungen aufmerksam, die dazu beitragen, unter anderem die Beziehung zwischen Autor und Verleger zu verändern – wie das allmähliche Verschwinden der Briefkultur, welches das Ausbleiben von Verleger-Autor-Briefwechseln zur Folge haben könnte.²¹⁷ Schließlich lässt sich der ganze Roman in Hinsicht auf seinen letzten Satz – »und du musst mir glauben, V, auch ich hätte nie gedacht, dass ein Buch mit so einem Satz enden könnte.«²¹⁸ – auch als Metafiktion lesen: Das Buch, das man in den Händen hält, scheint genau jener Text über den Literaturbetrieb zu sein, der am Anfang vom Verleger abgelehnt wurde. Darüber hinaus darf die ganze Handlung ebenfalls als eine Art innerer Monolog interpretiert werden, dessen Adressat ausgerechnet der Verleger ist, sodass seine unentbehrliche Rolle bei der Entstehung eines Textes indirekt hervorgehoben wird.

Metafiktionale Elemente und eine doppelbödige Erzählstruktur kennzeichnen auch Josef Haslingers Roman *Jáchymow* (2011). Der alte und »frühzeitig den Altersschwächen anheim gefallene Kleinverleger«²¹⁹ Anselm Findeisen fungiert im Text als Protagonist eines der beiden Geschichtsstränge und zugleich als Erzähl- und »Leserinstanz« des anderen: Nach einem Treffen im tschechischen Kurort Jáchymow gelingt es Findeisen, die Tochter des Eishockeytorwarts Bohumil Modrý – einer real existierenden Figur – dazu zu überreden, die Erfahrungen ihres Vaters literarisch zu verarbeiten, um sie später als Buch in seinem Verlag zu veröffentlichen. Modrý wurde 1950 wegen Fluchtverdachts verhaftet und zur Zwangsarbeit in den Uranminen in der Nähe von Jáchymow verurteilt, wobei er, obwohl er nach fünf Jahren entlassen wurde, 1963 an Leukämie starb.²²⁰ Diese Geschichte erfährt bzw. liest der Leser sozusagen durch die Augen des Verlegers²²¹, der nicht nur das Manuskript der Frau liest und an einigen Stellen im Hinblick auf die spätere Publikation schon lektoriert, sondern auch die Geschehnisse, auf die Modrýs Tochter in ihren Erinnerungen nicht ausreichend eingeht, durch andere Quellen ergänzt. Damit fungiert die Figur des Verlegers als organisatorische und teilweise schöpferische Instanz der Binnenerzählung, wobei die verlegerische Tätigkeit mittels metafiktionaler und metanarrativer Äußerungen inszeniert wird. Wie ein

wartete auf Manuskripte! Und wenn die kamen, konnte er sofort anfangen mit dem Lesen! *Umgehend!*« Ebd., S. 37 [Herv. i.O.].

216 Ebd., S. 80f.

217 Ebd., S. 81.

218 Ebd., S. 157.

219 Haslinger, Josef: *Jáchymow*, Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 14.

220 Der Roman basiert auf mündlichen Aussagen und Briefen der Tochter Modrýs, Blanka, sowie auf den offiziellen Prozessakten.

221 Der Roman beginnt mit dem ersten Teil des Manuskripts, das Findeisen vor Kurzem angefangen hat zu lesen (J. Haslinger: *Jáchymow*, S. 9), und endet mit dessen Schluss, den der im Krankenhaus liegende und auf eine Untersuchung wartende Verleger liest (ebd., S. 259).

solches Verfahren eine Reflexion über die Funktion des Verlegers als ›zweiter‹ Autor eines literarischen Werkes ermöglicht, wird später auch am Beispiel der Novelle *Widerfahrnis* (2016) von Bodo Kirchhoff exemplarisch illustriert (siehe Kap. 4.5).

Darüber hinaus nimmt im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts die Zahl solcher Texte zu, die sich dem Literaturbetrieb im Gewand der Autofiktion nähern, sich aber nicht nur auf die Fiktionalisierung der Autorfigur beschränken, sondern auch weitere literaturbetriebliche Akteure auftreten lassen.

In seiner mächtigen Meta- und Autofiktion *Dein Name* (2011) »bedenkt [Navid] Kermani konsequent und von Anfang an die Entstehungsbedingungen und Voraussetzungen seines Romans«²²² und lässt sein Alter Ego sich mit zwei Verlegerfiguren auseinandersetzen, welche, insbesondere die zweite, eine wichtige Rolle auf metafikционаler Ebene spielen. Die erste Figur, ein Verleger aus Zürich, der in einem Verlag in Frankfurt angefangen hat²²³, scheint am Anfang von der Arbeit des ›Romanschreibers‹ begeistert zu sein; doch als er bemerkt, dass der Roman fortwährend geschrieben und nie abgeschlossen wird, fängt er allmählich an, sein Desinteresse zu zeigen, indem er jeden Kontakt zu seinem unproduktiven und vor allem unrentablen Autor abbricht. Am Ende bleibt dem Protagonisten nichts anderes übrig, als sich von seinem alten Verleger zu trennen, was für ihn »die praktischen und emotionalen Dimensionen einer Scheidung«²²⁴ hat, und sich auf die Suche nach einem neuen Verleger zu machen. Nach einigen Überlegungen findet er doch einen zweiten Verleger – und zwar einen, »der mehr von Büchern verstünde als jeder andere in Deutschland«²²⁵. Dieser interessiert sich aber nur oberflächlich

222 Bucheli, Roman: »Das Heilige und die Waschmaschine«, in: Neue Zürcher Zeitung (Bücherherbst) vom 08.10.2011, S. 2.

223 »Der Verleger war immer schon leicht entflammbar, damals noch Lektor in Frankfurt, wo der legendäre Chef große Stücke auf ihn hielt«. Kermani, Navid: *Dein Name*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015, S. 248. Damit scheint Egon Amann gemeint zu sein; im Amman Verlag erschienen vor dessen Schließung 2010 einige Werke Kermanis, darunter sein erster Roman *Das Buch der von Neil Young Getöteten* (2002).

224 Ebd., S. 537. Vgl. auch den Abschiedsbrief, den der Romanschreiber an seinen alten Verleger schickt und welcher in den Roman einmontiert wird: »Man möchte gar nicht mehr nach Hause kommen, weil dort Briefe liegen könnten wie Deiner. Es hat mich enttäuscht und schwer verwundet, daß Du Dich nie mehr bei gemeldet hast, Dich am Telefon verleugnen ließt, nach Köln und Rom kamst, ohne anzurufen. [...] Wie mit einer Geliebten, die nicht einmal Lebwohl gewünscht, schloß ich ab, sagte jedem, der es nicht wissen wollte, daß meine Bücher künftig anderswo erschienen, und wartete auf die Gelegenheit, es Dir zu sagen, ohne daß daraus ein Brief oder ein Anruf würde, denn schreiben oder anrufen wollte ich nicht mehr, solange meine früheren Nachrichten unbeantwortet blieben. [...] Als Romanschreiber warst du für mich der eine einzige Verleger und wirst es bleiben.« Ebd., S. 1058f.

225 Anstatt zu einem renommierten Verlag in Frankfurt, wo auch Adorno und Handke verlegt werden – also zu Suhrkamp –, zu wechseln, geht der Romanschreiber letztendlich nach München (ebd., S. 1060); auch *Dein Name* erschien schließlich im Münchener Hanser Verlag, dessen Verleger damals Michael Krüger war.

für die Struktur des Romans und seinen Inhalt, denkt schon beim ersten Treffen an den Ladenpreis für einen solchen »Riesenknödel«²²⁶ und verspricht dem Autor, ihn »ganz groß rauszubringen«. Gegen Ende des Romans – der, wenn nicht die Abmahnung der Setzerin da wäre, »dass jeder Absatzwechsel umgerechnet sechzig Anschläge kostet«²²⁷, wahrscheinlich kein Ende nehmen würde – wird der Blick auf die Überarbeitung des Buches intensiviert und schließlich auf die Wahl des Titels gerichtet. Diese wird dann vom Verleger getroffen, der sich einen attraktiveren Titel als den vom Autor vorgeschlagenen *In Frieden*²²⁸ wünscht: Die Tatsache, dass der ausgewählte Titel – *Dein Name* – mit dem Titel des Romans, den der Leser in den Händen hält, übereinstimmt, steigert einerseits die Autofiktionalität des Werkes und erörtert andererseits metafictional dessen Konstruiertheit, wobei die Rolle des Verlegers nicht nur als Vermittler, sondern auch als eine Art »Mitschöpfer« des Romans veranschaulicht wird.

Ein ironisch-postmodernes Spiel treibt ebenfalls Thomas Brussig in seinem schon erwähnten autofiktionalen²²⁹ Roman *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015). Im Text entwirft der Autor einen utopisch-dystopischen Raum, in dem der Fall der Mauer und die Wiedervereinigung 1990 nie stattgefunden haben, sodass die DDR 2014 immer noch existiert. Brussig nutzt diese kontrafaktische Wiedergabe der Geschichte als Anlass, um sein eigenes Image als Wendeautor zu konterkarieren.²³⁰ Während einige real existierende Persönlichkeiten aus dem »westlichen« Literaturbetrieb – wie Jörg Bong und Uwe Wittstock – wahrheitsgetreu dargestellt werden, wird aus dem ehemaligen Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaft der DDR und späteren SPD Politiker Wolfgang Thierse im Roman »der legendäre Verleger« Thierse²³¹, ein listiger Geschäftsmann, der – wie Albert Langen zu Beginn des vorigen Jahrhunderts – mit der Zensur spielt, um die Verkäuflichkeit der von ihm verlegten Bücher zu erhöhen. Der fiktive Thierse ist Leiter des bekannten unabhängigen ostdeutschen Bombastus Verlags, wo wichtige DDR-Autoren wie Günter

226 Ebd., S. 1067.

227 Ebd., S. 1229.

228 Ebd., S. 1185.

229 Joch, Markus: »Gegen die Fakten«, in Der Freitag vom 13.03.2015, S.16.

230 »Den 1964 in Ostberlin geborenen Brussig kann man, weil sich sein steiler Aufstieg im gerade wiedervereinigten Deutschland vollzog und seine erfolgreichsten Texte den November 1989 zum Fluchtpunkt haben, problemlos als Wendeautor bezeichnen.« Gansel, Carsten/Joch, Markus/Wolting, Monika: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): Zwischen Erinnerung und Fremdheit: Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 11-28, hier S. 22. Zu Brussigs Dekonstruktion der eigenen Autormarke im Roman siehe auch Coggio, Alessandra: »Das wäre doch Ich! Autoreninszenierung am Beispiel von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig«, in: Recherches Germaniques 47 (2017), S. 95-112.

231 Brussig, Thomas: *Das gibts in keinem Russenfilm*, Frankfurt am Main: Fischer 2015, S. 258.

Kunert, Hans-Joachim Schädlich, Ingo Schulze, Julia Schoch und Christa Wolf veröffentlicht werden. Die parodistische Darstellung dieser teils der Fantasie des Autors, teils realen Vorbildern entstammenden Verlegerfigur fungiert in erster Linie als Mosaikstück in Brüssigs Sozialsatire, die sich gegen jene literarische Tendenz, »von der DDR auf eine Weise zu erzählen, die politisch-soziale Details verschleiert, aber auf 3Sat gut aussieht«²³², richtet und zugleich eine Kritik an der Einverleibung des DDR-Literaturbetriebs in den kapitalistischen westdeutschen Buchmarkt übt.

Literaturbetriebsfiktion und Autofiktion vermischen sich auch in Jan Brandts »Turiner Journal« *Tod in Turin* (2015). Der Ich-Erzähler, auch diesmal ein leicht identifizierbares Alter Ego des Autors, schildert im Text – der laut dem Vorspann des Lektors Martin Kordić²³³ als eine Erzählung, also als eine Fiktion anzusehen ist – seine Erfahrungen während verschiedener literaturbetrieblicher Veranstaltungen, wie Lesungen, Autorentreffen, Literaturfestivals, die er absolvieren muss – unter anderem auch den Besuch der Buchmesse in Turin, wohin er von seinem italienischen Verlag Bompiani eingeladen wird. Dieses Vorkommnis gibt dem Autor die Gelegenheit, ein akkurates Porträt der italienischen²³⁴ Verlagslandschaft der Gegenwart zu entwerfen, und zwar mittels zweier verschiedener Darstellungsverfahren: Einerseits lässt er Elisabetta Sgarbi, die damalige Chefin des nun zur RCS Gruppe gehörenden Verlags Bompiani²³⁵, als Figur auftreten und mit seinem Alter Ego ins Gespräch kommen, sodass die »Rebellin« Sgarbi das Wort selbst ergreift²³⁶ und ihren Werdegang sowie ihren Habitus als Verlegerin, die sich gegen den Mainstream richten möchte, darlegt. Andererseits werden weitere wichtige Verleger Italiens – wie Luciano Foà, der Gründer des Adelphi Verlags, oder Giulio Einaudi – und deren Orientierungen in einigen der vielen Fußnoten, die dem Text hinzugefügt sind, sachlich, man könnte fast wissenschaftlich sagen, vorgestellt. Hinsichtlich der Darstellung der Verlegerfigur realisiert Brandts Text, ohne auf komplizierte

232 Eger, Christian: »Die Wende findet nicht statt«, in: Berliner Zeitung vom 18.02.2015 – online.

233 Es bleibt außerdem ungeklärt, ob diese Anmerkung eigentlich vom Lektor oder von Brandt selbst stammt; Kordić war jedenfalls zu der Zeit Lektor im DuMont Verlag.

234 Nur zwei deutsche Verleger werden in Brandts Text kurz erwähnt, und zwar der DuMont-Ex-Verleger und Krügers Nachfolger bei Hanser Jo Lendle, der von Brandts fiktionalem Alter Ego ausgesprochen gelobt wird (Brandt, Jan: *Tod in Turin*, Köln: DuMont 2015, S. 128f.), und der damalige Piper-Verleger Marcel Hartges, den der Ich-Erzähler auf einem Buchmesseempfang sieht, ohne aber mit ihm ins Gespräch zu kommen (ebd., S. 193f.); beiden ist eine Fußnote gewidmet, die ihre berufliche Position klärt.

235 Kurz vor der Übernahme RCS seitens des von Marina Berlusconi geführten Medienkonzerns Mondadori verließen Sgarbi und einige Autoren Bompianis – darunter auch der damals noch lebende Umberto Eco – die Gruppe und gründeten 2015 einen neuen »unabhängigen« Verlag, La nave di Teseo, der heute schon zu den renommiertesten Verlagen Italiens zählt.

236 Dass die Wahrhaftigkeit dieser Worte allerdings bezweifelt werden darf, wird schon im Vorwort nahegelegt: »Einige sagen, dass sie, was sie hier sagen, so nie gesagt haben.« J. Brandt: *Tod in Turin*, S. 5).

Verschlüsselungsverfahren zurückzugreifen und »das postmoderne Spiel auf die Spitze zu treiben«²³⁷, eine einzigartige Vermischung zwischen Fiktion und Fakten, Belletristik und Sachliteratur. Brandt kommt das Verdienst zu, dem deutschen Publikum nicht nur ein amüsantes fiktionales Buch, sondern auch ein unterhaltendes und zugleich höchst informatives Werk über die italienische Kulturlandschaft geliefert zu haben.

Auch wenn die italienische Verlegerlandschaft in Brandts Werk von einer Frau vertreten wird, soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass Verlegerinnenfiguren eher eine Seltenheit darstellen: Wie im realen Literaturbetrieb, wo die Debatte um dessen männliche Dominanz immer mehr entbrennt²³⁸, scheinen Frauen auch in dessen literarischen Verarbeitungen und Fiktionalisierungen von den Führungsebenen der Verlage ausgeschlossen zu sein. Falls eine weibliche Verlegerfigur in einer Literaturbetriebsfiktion dennoch vorkommt, nimmt diese üblicherweise eine kleine oder passive Rolle ein²³⁹ oder wird schablonenhaft geschildert. Dementsprechend tritt ihr beruflicher Habitus oft in den Hintergrund und andere, der Trivialliteratur entlehnte Erzählmuster gewinnen die Oberhand²⁴⁰, wobei die Frau stets in eine unterlegene literaturbetriebliche sowie gesellschaftliche Position versetzt wird. Solche männlich-patriarchalischen Machtstrukturen, die den Literaturbetrieb und insbesondere das Verlagswesen heutzutage immer noch beherrschen, werden später am Beispiel von Marlene Streeruwitz' teilweise autofiktionalem Roman *Nachkommen*. (2014) beleuchtet (siehe Kap. 4.3).

Als Autofiktionen, oder immerhin als Texte, denen ein gewisser autobiografischer Wert zugeschrieben werden kann, dürfen schließlich auch jene Werke angesehen werden, die von (Ex-)Verlegern geschrieben werden. Während einige Verleger das Thema Verlagswesen gezielt vermeiden, wie z.B. Reinhold Neven DuMont, der während seines Ruhestandes zwei Romane – *Die Villa* (2009) und *Der Maskensammler* (2011) – schrieb, deren Handlung sich fern vom Literaturbetrieb abspielt, literarisieren andere ihre beruflichen Erfahrungen und bauen sie in ihre fiktionalen Werke ein. Das ist der Fall Rudolf Rachs, des Ex-Verlegers des Suhrkamp Theaterverlags und seit 1986 Leiters des französischen Verlags L'Arche, der in seinem

237 Ebd., S. 291.

238 Vgl. dazu George, Nina: »Macho Literaturbetrieb«, in: Börsenblatt vom 12.01.2017 – online.

239 In Julia Trompeters Roman *Die Mittlerin* (2014), eine mit weiblichem Personal besetzte Literaturbetriebsfiktion – die Hauptprotagonisten sind eine Literaturagentin und eine Schriftstellerin – kommt die Figur einer gewissen »Verlagsfrau« – wobei nicht genau angegeben wird, ob es sich um die Verlagsleiterin handelt – lediglich im Prolog und Epilog zum Vorschein.

240 Einer der wenigen Texte, in dem die Hauptprotagonistin eine Verlegerin ist, der literarisch eher belanglose Roman *Die schönen Lügen der Maria Wallot* (2002) von Sabine Alt, stellt eine misslungene Mischung zwischen Literaturbetriebsfiktion und trivial-klischeehaftem Frauenroman dar.

Debütroman *Eine französische Geschichte* (2010) – einem Text, dem es bedauerlicherweise »fast an allen literarischen Qualitäten«²⁴¹ fehlt – die Geschichte rund um den Pariser Verleger Jean Bart und dessen ambivalentes Verhältnis zu seiner neuen Assistentin, die zugleich Autorin eines Schlüsselromans über den Starautor des Verlags ist, erzählt. Der Roman gewährt dem Leser einige Einblicke in die Verlagszene sowie in die Beziehungen zwischen dem Verleger und seinen Autoren und Mitarbeitern. Dennoch lässt der Autor seinen Protagonisten mit einem lehrhaften Ton über seine Tätigkeit als Verleger schwadronieren, der im schroffen Gegensatz zu der eher flachen und trivialen Handlung steht²⁴², was den Roman zu einer missratenen Literaturbetriebsfiktion werden lässt.

Literarisch anspruchsvoller²⁴³ ist dagegen ein weiteres Debüt, und zwar der Roman *Der Schatten der Tiere* (2008) des Ex-Verlegers Mathias Gatza. Auch wenn in diesem Fall der Schauplatz der Handlung nicht der Literaturbetrieb an sich ist, ist der Protagonist und Ich-Erzähler wie der Autor ein ehemaliger Verleger, dessen Firma Konkurs anmelden musste und der nun die meiste Zeit im Zoo verbringt, um Tiere zu beobachten. Sein früheres Leben als Verleger betrachtet er fast als eine Sucht, der er sich noch völlig entziehen muss und die er zunächst mit Alkohol ersetzt, bis er wieder »genest« und dabei realisiert, dass die Verlagswelt eigentlich nur eine Welt »aus kultivierten Menschen [ist], die sich in einem kulinarischen Intermondium selbst genossen und ihr nutzloses Leben als Anspielung auf noch nutzlosere Bücher [begreifen]«²⁴⁴. Obwohl er sich nun seinen Ex-Kollegen gegenüber wie ein Fremder fühlt und die neuesten Entwicklungen im Verlagswesen verachtet, kann er seinen alten Habitus nicht völlig ablegen und denkt über Literatur wie ein Verleger weiter nach – wie mehrere Auslegungen im Roman bezeugen: Was der Protagonist – und mit ihm auch der Autor Gatza – im Roman aufs Korn nimmt, und zwar ohne auf die Form der Literaturbetriebsfiktion oder auf eine allzu sehr wirklichkeitsbezogene Fiktionalisierung des realen Literaturbetriebs zu rekurrieren, ist nicht der verlegerische Beruf an sich, sondern eher jene snobistisch-prachtvolle, jedoch intellektuell völlig inhaltsleere Haltung des verlegerischen Milieus.

Schließlich sind nicht nur die Fiktionalisierung realer Figuren- und Themenkonstellationen oder das Vorhandensein einer Verlegerfigur in auto- und/oder metafikcionalen Texten, die zugleich als Literaturbetriebsfiktionen gelesen werden können, für die Darstellung dieser Figur in der deutschsprachigen Literatur nach 2000 kennzeichnend: Verleger treten als Haupt- oder Nebenfiguren immer öfter

241 Moritz, Rainer: »Der Verleger und seine Assistentin«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 08.06.2010, S. 17.

242 Bart taucht auch im zweiten Roman von Rach auf (*...und viele Küsse*, 2016), in dessen Mittelpunkt eine Literaturagentin und ihre Liebesabenteuer stehen.

243 Der Roman gewann 2009 den Förderpreis des *Literaturpreises der Stadt Bremen*.

244 Gatza, Mathias: *Der Schatten der Tiere*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008, S. 56.

auch in literarischen Werken auf, die populäreren und trivialeren Gattungen angehören. Ein weiterer interessanter Fall, auf den hier aus Platzmangel nicht näher eingegangen wird, stellt die zunehmende Anwesenheit von Verlegern als fiktive Charaktere in Krimis und Thriller dar – üblicherweise in der Rolle des Verdächtigen und manchmal sogar des Mörders. Dieser Trend, der in anderen Ländern²⁴⁵ ebenfalls verbreitet ist und als Wiederaufnahme des Topos des Verlegers als Krimineller zu verstehen ist, findet im deutschsprachigen Raum vor allem in Unterhaltungsromanen Ausdruck. Ein Beispiel dafür ist der Psychothriller *Das Skript* (2012) von Arno Strobel, wo der Verleger Kleekamp verdächtigt wird, ein grausames Delikt inszeniert zu haben, um die Absatzzahlen jenes Romans zu erhöhen, in dem ein ähnliches Verbrechen geschildert wird. Auch im zweiten satirischen Kriminalroman von Franzobel – *Groschens Grab* (2015) – wird einem Verleger unterstellt, eine 82 Jahre alte erfolgreiche Pornoschriftstellerin getötet zu haben, weil sie den Verlag wechseln wollte.

Ob die Gestalt des Verlegers als Figur im Medium der Fiktion – insbesondere in Literaturbetriebsfiktionen – in den nächsten Jahren weiterhin so präsent sein und welche Rolle sie dabei spielen wird, kann heute nicht mit Gewissheit vorausgesagt werden: Wenn die rasanten Entwicklungen im Literaturbetrieb, die schon heute die Existenz dieser Figur bedrohen und schon zur Debatte in der Öffentlichkeit stehen, sich weitgehend durchsetzen werden, ist es aber möglich, dass der »tote« Verleger – wie es schon hinsichtlich des Todes des Autors der Fall gewesen ist – seine Wiedergeburt im Reiche der Fiktion immer mehr feiern wird.

245 Im Roman *Schneemann* (2007; dt. Üb.: 2008; Verfilmung 2017) von Jo Nesbø wird der Presseverleger Arve Stöp verdächtigt, ein Serienmörder zu sein; auch J.K. Rowlings zweiter unter dem Pseudonym Robert Galbraith veröffentlichter Krimi *Der Seidenspinner* (2014; dt. Üb.: 2014) spielt im Literaturbetriebsmilieu und handelt vom Tod des Autors einer Satire über die Londoner Literaturszene, wobei auch in diesem Fall verschiedene Verlegerfiguren als Mörder in Betracht gezogen werden.