

kennzeichnet und den Schriftsteller zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung macht, erhellt sie dagegen das »weite« literarische Feld oft auch aus dem Standpunkt anderer Figuren heraus, um dem Leser ein möglichst umfassendes und dynamisches Bild des heutigen Literaturbetriebs anzubieten.

Im folgenden Abschnitt der Arbeit wird nun versucht zu zeigen, wie die Ansätze von Assmann und Wiele eine fruchtbare Grundlage für die literarische Form der Literaturbetriebsfiktion bilden und wie letztere in der Tat aus einer theoretischen Weiterentwicklung und Kopplung der beiden resultiert.

2.3 Die Literaturbetriebsfiktion

Eine nähere Analyse der Literaturbetriebsfiktion als literarische Form bedarf einiger Prämissen, die für die folgenden Auslegungen von grundlegender Bedeutung sind und diese Form von anderen Gattungen abzugrenzen vermögen. Zunächst soll darauf hingewiesen werden, dass – da die größte Anzahl von Texten der Literaturbetriebsliteratur aus Werken der Erzählliteratur besteht – unser Bestimmungsversuch in erster Linie auf Texte in Prosa – darunter nicht nur Romane, sondern auch Novellen und Erzählungen – gerichtet wird. In diesem Sinne wird ab nun von Literaturbetriebsfiktion die Rede sein: Es wird also zumindest terminologisch versucht, auf zu verbindliche (Gattungs-)Definitionen zu verzichten und Begriffe für die Bestimmung der verschiedenen Formen von Literaturbetriebserzählliteratur zu verwenden, die für alle (Prosa-)Gattungen anwendbar sein können. Zweitens werden Texte der Literaturbetriebserzählliteratur – wie schon der Begriff Literaturbetriebsfiktion nahelegt – im Rahmen dieser Studie stets als fiktionale Texte, nämlich als Fiktion im Sinne einer Kopplung von Fiktivität des Dargestellten und Fiktionalität der (Erzähl-)Rede⁴⁰, behandelt werden. Selbst wenn in einzelnen Fällen solche Werke den Charakter einer Abrechnung annehmen und eine mehr oder weniger explizite Deckung zwischen der fiktiven Realität der Handlung bzw. der Figurenkonstellation und dem realen Literaturbetrieb suggerieren, sollen explizite Signale und Anspielungen auf die außerliterarische Wirklichkeit, die oft mittels eines dezidierten Verschlüsselungsverfahrens in die Handlung eingestreut werden, als »Gebärden des Textes auf diese außerliterarische Realität hin, die in komplexer Form zugleich hinweisend und verbergend, referentiell und distanzierend sind«⁴¹ verstanden werden. Durch ihren Bezug auf eine real vorhandene Alltagswirklichkeit, deren Entschlüsselung auf dem enzyklopädischen – in diesem Fall literaturbe-

40 Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt 2010, S. 14–19.

41 Rösch, Gertrud M.: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 22 [Herv. i.O.].

trieblichen – Wissen des jeweiligen Lesers gründet⁴², beruhen Literaturbetriebsfiktionen zunächst immer auf einem »Fiktionsdiskurs, [der] ein mehr oder weniger homogenisiertes Amalgam von heterokliten, zumeist der Realität entnommenen Elementen«⁴³ ergibt.

Ein solcher Fiktionsdiskurs entfaltet, auch anhand der Einbettung von Literaturbetriebs-Szenen und poetologisch-praxeologischen Reflexionen, jene »strukturbildende Kraft der poetischen Funktion«⁴⁴, welche die Poetizität des Textes bzw. die ihm zugrunde liegende Poetologie ans Licht bringt. Als Experten des literarischen Feldes bedienen sich Autoren ihres eigenen Wissens⁴⁵, um ein »konstruierte[s] mimetische[s] Feld[...]«⁴⁶ in der Fiktion zu entwerfen, welches als Folie einer Selbstreflexion dient, die nicht nur »das poetologische Prinzip und/oder eine oder alle Komponente(n) der Erzählung«⁴⁷ veranschaulicht, sondern den gesamten Produktions- und Vermittlungsprozess eines literarischen Werkes sowie teilweise auch seine Rezeption, schlicht jene »gemeinschaftliche Poetik«⁴⁸ des Literaturbetriebs, die sich hinter dessen Kulissen verbirgt, offenbart und diskursiv-inszenierend darlegt. In dieser Hinsicht bieten Literaturbetriebsfiktionen eine »zentrale Möglichkeit literarischer Selbstverhandlung [an], [die] das Verhältnis zum Betrieb insofern doppelt produktiv [nutzt], als jener dabei direkt zum Stoff wird und nicht nur beschrieben, kommentiert oder kritisiert, sondern zugleich ganz neu erfunden werden kann«⁴⁹.

Im Gegenteil zur »poetologischen Fiktion«, wo diese ›Verhandlung‹ zwischen Literatur und Betrieb stets von einem auktorialen Schriftsteller-Alter Ego geführt und aus dessen Perspektive dargestellt wird, fokussieren sich Literaturbetriebsfiktionen, wie schon mehrmals erwähnt, auch auf andere Akteure des Literaturbe-

42 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 75f.

43 Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, München: Fink 1992, S. 60.

44 Nach J. Habermas wird die strukturbildende Kraft der poetischen Funktion »nicht [durch] die Abweichung einer fiktiven Darstellung von der dokumentarischen Wiedergabe eines Vorgangs [begründet], sondern [durch] die exemplarische Bearbeitung, die den Fall aus seinem Kontext herauslöst und zum Anlaß einer innovativen, weltauerschließenden, augenöffnenden Darstellung macht, wobei die rhetorischen Mittel der Darstellung aus den kommunikativen Routinen heraustreten und ein Eigenleben gewinnen«. Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 238.

45 »Fiktionalisieren bedeutet, [...] Privilegien der Erfahrung in Anspruch zu nehmen und so Situationen für Betroffene in Szene für Zuschauer/Leser zu verwandeln, die sich an den Problemen der Betroffenen ästhetisch ergötzen können.« Wachter, Joseph: Privilegien der Erfahrung. Fiktionalisierung als persistente Erschließung verschlossener Situationen, Heidelberg: Winter 2014., S. 39.

46 Ebd., S. 505.

47 Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens, Tübingen, Niemeyer 1997, S. 56.

48 P. Theisohn/C. Weder: »Literatur als/statt Betrieb – Einleitung«, S. 13.

49 Ebd.

triebs, die den Schriftsteller als Hauptprotagonist sogar ersetzen oder als Nebenfiguren handeln, welchen eine bedeutende Rolle in der Entfaltung der Handlung und bei der thematisch-inhaltlichen Darstellung des Literaturbetriebs zugeschrieben wird. Dass nicht ausschließlich ein Schriftsteller und seine Tätigkeit fiktionalisiert und in den Mittelpunkt der Reflexion gerückt werden, sondern der ganze Literaturbetrieb mitsamt seiner kollektiven Poetologie, bildet also das erste grundlegende Merkmal einer Literaturbetriebsfiktion.

Ein weiteres Erkennungszeichen der Literaturbetriebsfiktion, welches auch im Folgenden anhand der Analyse einzelner Texte veranschaulicht wird, betrifft die Ebene des Erzählens: Literaturbetriebsfiktionen sind oft durch eine gewisse Unmittelbarkeit des Erzählens charakterisiert, die einer Perspektive aus dem Inneren des Literaturbetriebs entspricht und folglich eine gewisse Nähe des Lesers zum Geschehen suggeriert. Diese Unmittelbarkeit wird erzähltechnisch zunächst durch das Vorliegen – zumindest in den meisten Fällen – von zwei Erzählertypen realisiert: Einerseits kommt oft ein heterodiegetischer Er-Erzähler vor, der entweder aus der Perspektive einer der (Haupt-)Figuren oder von einem ›olympischen‹ Standpunkt aus das Geschehen beschreibt und kommentiert. Die Ordnung des Diskurses folgt in solchen Fällen dem Ablauf der fiktionalisierten Mechanismen und Handlungen des Literaturbetriebs. Andererseits wird man mit einem homodiegetischen Erzähler konfrontiert, der in einigen Fällen sogar autofiktionale Züge trägt⁵⁰, der die Geschichte – also die literaturbetrieblichen Prozesse, in die er verstrickt ist –, seinen eigenen Habitus und seine Praktiken unmittelbar, oft auch durch die Anwendung von inneren Monologen, schildert und darüber reflektiert.

Dieser Eindruck von Unmittelbarkeit zum Geschehen, der jenen produktiven Ansatz des Literaturbetriebs zum Darstellungsprinzip des Erzählens sowie des Erzählten hervorhebt, wird oft auch durch die Einbettung in die Handlung von Literaturbetriebs-Szenen im Sinne Assmanns realisiert: Es handelt sich dabei vornehmlich um isolierte Momente, in denen das *showing*, also eine direkte szenische Darstellung der Geschehnisse, die manchmal sogar ohne den Einsatz einer vermittelnden Erzählinstanz zustande kommt, dem *telling* vorgezogen wird, und die eine strukturelle, aber auch sprachliche Kopplung zwischen primären und sekundären literarischen Formen inszenieren, indem bestimmte Kommunikationsformen, die unterschiedliche Instanzen des Literaturbetriebs kennzeichnen, in die Fik-

50 Modicks Romans *Bestseller* dürfte ebenfalls als Autofiktion gelesen werden, beachtete man das Spiel mit der Namensidentität – der Protagonist heißt Lukas Domcik (ein Anagramm von Klaus Modick) – und die wenigen, dennoch vorhandenen Übereinstimmungen mit der Biografie des Autors; vgl. dazu Krumrey, Birgitta: »Autorschaft in der fiktionalen Autobiographie der Gegenwart: Ein Spiel mit der Leserschaft«, in: Schaffrick/Willand, Theorien und Praktiken der Autorschaft (2014), S. 542–564, hier S. 559f.

tion einmontiert werden, teilweise auch unter Anwendung von metafiktionalen Verfahrensweisen.

Zusammenfassend lassen sich Literaturbetriebsfiktionen wie folgend beschreiben: Fiktionale Texte (in Prosa), in deren Mittelpunkt eine Darstellung des Literaturbetriebs steht, wobei diese Darstellung nicht nur auf die thematische Ebene beschränkt bleibt, sondern durch die Fiktionalisierung verschiedener Elemente, Akteure, Institutionen und Diskurse des Literaturbetriebs dessen poetologische Dimension sowohl thematisch als auch strukturell verbildlicht.

Im Folgenden wird nun versucht, anhand einer skizzenhaften Vorstellung der Themen, die in Literaturbetriebsfiktionen am häufigsten vorkommen, sowie weiterer literarischer Formen wie der Auto- und Metafiktion, in denen eine Thematisierung des Literaturbetriebs ebenfalls stattfindet, einen summarischen Überblick über die verschiedenen Arten von Literaturbetriebsfiktionen der Gegenwart zu liefern, bevor diese dann am Beispiel einzelner Texte, in denen die Figur eines Verlegers vorkommt, exemplarisch erörtert werden.

2.3.1 Themenkonstellationen der Literaturbetriebsfiktion

Als Darstellungsprinzip einer Fiktion mag sich der Literaturbetrieb durch die Fiktionalisierung zweier unterschiedlicher, aber immerhin eng miteinander verbundener Themen- und Elementenkonstellationen erweisen, welche die Entfaltung der Handlung nicht nur motivisch, sondern auch strukturell bestimmen: Einige Literaturbetriebsfiktionen richten ihren Blick vorwiegend auf die Instanzen, die Mechanismen, die Institutionen und auch die Moden des Literaturbetriebs; andere fokussieren sich insbesondere auf die Figuren, und zwar nicht nur den Schriftsteller, die im literarischen Feld tätig sind. Im ersten Fall werden die Protagonisten, die logischerweise größtenteils Akteure des Literaturbetriebs sind, im Rahmen eines bestimmten literaturbetrieblichen Vorgangs dargestellt, der den Hintergrund und das Hauptmotiv der Handlung bildet und ihre Strukturierung einigermaßen steuert; im zweiten dagegen wird die Aufmerksamkeit des Lesers vornehmlich auf einen einzigen oder mehrere literaturbetriebliche Akteure resp. auf deren Habitus gerichtet, wobei insbesondere letzterer in den Vordergrund tritt und die Entfaltung der Handlung vorantreibt.

Liegt der Akzent des Textes auf der fiktionalen Darstellung einer Funktionsinstanz oder Institution – wie z.B. der Literaturkritik, Veranstaltungen wie Lesungen, Lesereisen und Literaturpreise – oder bestimmter Moden und Trends des Literaturbetriebs, wirkt sich ihre Fiktionalisierung auf die Entfaltung und Zusammensetzung der Handlung üblicherweise dadurch aus, dass die Abläufe und jene rituale Prozesshaftigkeit – man könnte in einigen Fällen sogar von einer fixen Dramaturgie reden –, welche die Funktion und Ziele dieser Institutionen und Instanzen im realen Literaturbetrieb festlegen, in die Fiktion transponiert und zum gestaltenden

Prinzip der Handlung gemacht werden. So fokussieren Texte wie Friedrich Christian Delius' *Der Königsmacher* (2001) oder Klaus Modicks *Bestseller* (2006) auf die sogenannte Suche nach dem Bestseller und inszenieren diese in ihrer Handlung; Joachim Zelters Novelle *Einen Blick werfen* (2013) wirft dagegen die Frage nach der Autorschaft – ein weiteres beliebtes Thema in der zeitgenössischen Literaturkritik und -wissenschaft – auf; Romane wie unter anderen Benjamin von Stuckrad-Barres *Livealbum* (1999), Marlene Streeruwitz' *Nachkommen*. (2014) oder Hanns-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo* (2015) entfalten ihre Handlung in Anlehnung an die Prozesshaftigkeit und Ritualität der jeweiligen dargestellten Instanz, also Lesereisen, Preisverleihungen und kulturstiftender Institutionen; schließlich verarbeiten einige Texte, wie Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit* (2010) oder der unter dem Pseudonym ›Jens Walther‹ veröffentlichte Roman *Abstieg vom Zauberberg* (1997), reale Vorkommnisse aus dem deutschen Literaturbetrieb der Gegenwart, wobei solche Werke oft auch als getarnte persönliche Abrechnungen⁵¹ gelesen werden können.

Alles, was erzählt wird (und wie es erzählt wird), wird in solchen Fällen also den Gesetzen und Regeln des Literaturbetriebs und seiner Institutionen und Instanzen angepasst, sodass die verschiedenen Ereignisse der Handlung in eine bestimmte Reihenfolge eingeordnet werden und zugleich das dynamisch-kämpferische Prinzip des literarischen Feldes sowie Prozesse der literarischen Kommunikation strukturell-performativ veranschaulicht werden. Damit machen solche Texte nicht so sehr den vermeintlich störenden Einfluss des Literaturbetriebs, sondern vielmehr seine kreative Kraft zumindest in der Fiktion anschaulich, und zwar indem sie ihn und seine Strukturen nicht zum symbolischen Vertreter einer trivialen und nur am Markt orientierten Regelpoetik, sondern zum praxeologisch-poetologischen Prinzip werden lassen, worüber in den Werken selbst reflektiert wird.

Werden in Literaturbetriebsfiktionen, die insbesondere Prozesse und Abläufe des Literaturbetriebs fiktionalisieren, auch die jeweiligen fiktiven Charaktere und ihre fiktionalisierten Handlungen den Konventionen, Regeln und Ritualen literaturbetrieblicher Institutionen unterworfen, fokussieren hingegen Literaturbetriebsfiktionen, die um eine oder mehrere Figuren aus dem Literaturbetrieb und um ihre Beziehungen kreisen, vor allem auf die Praktiken dieser Akteure. Wenn

51 Gstreins Roman wurde von der Kritik als bittere »Abrechnung« bezeichnet; vgl. dazu Löffler, Sigrid: »Gestus gehässiger Abrechnung«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 16.08.2010 – online; Encke, Julia: »Denk nicht an Suhrkamp!« in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 15.08.2010, S. 22; Krause, Tilman: »Neue Tendenzen in der Literaturkritik«, in: Die Welt vom 21.08.2010, S. 25.

solche Figuren – wie z.B. Verleger, Lektoren⁵², literarische Agenten⁵³ oder Literaturkritiker⁵⁴ – zu Protagonisten oder wichtigen Nebenfiguren einer fiktionalen Geschichte gemacht werden, so werden diese zu einem Figurentypus, »bei dem sich das Gewicht der Aussage vom Charakter auf die Handlungsmotivik verlagert, sodass nicht mehr die Figur als Mensch im Mittelpunkt steht«⁵⁵, sondern ihr »Ges-tus«⁵⁶, also ihr Habitus und die zur Erfüllung ihrer Zwecke ausgeführten sprachlichen oder materiellen Handlungen. Was in erster Linie fiktionalisiert und anschließend zum steuernden Prinzip der Handlung wird, sind demzufolge nicht nur persönliche, physische oder charakterliche Eigenschaften der Figuren⁵⁷, sondern insbesondere ihre Funktion als handelnde Subjekte im Literaturbetrieb: Geschehnisse und Ereignisse in der Handlung sind größtenteils als fiktionale Wiedergabe der Folgen der verschiedenen Handlungen, Absichten und Wünsche zu verstehen, die den Habitus des dargestellten Akteurs zusammenstellen. Sind in der Fiktion mehrere literaturbetriebliche Figuren anwesend – was in den meisten Werken der Fall ist –, so werden auch Konflikte zwischen ihnen, und insbesondere zwischen ihren Praktiken und Zwecken, zu konstitutiven Momenten der Handlung, welche wiederum das dynamische und kämpferische Prinzip des literarischen Feldes fiktional beleuchten. Da der Habitus der fiktionalisierten Figur üblicherweise in Anlehnung an einen im realen Literaturbetrieb vorhandenen und handelnden Typus dargestellt wird, können die Charaktere einer Literaturbetriebsfiktion dieser Art auch als Aktanten aufgefasst werden, denen bestimmte Funktionen im Sinne Propps⁵⁸ zugeschrieben werden, die für die Entfaltung der Handlung relevant sind; da aber ihre Funktionen, sprich ihr Habitus, nicht nur von ihren eigenen Prädispositionen und Wünschen, sondern auch von dem Einfluss anderer im literarischen Feld handelnder Akteure und Instanzen bestimmt werden, fungieren solche Figuren auch als Kristallisationspunkte, an denen verschiedene Tendenzen und Veränderungen

52 In der Erzählung *Idylle mit ertrinkendem Hund* (2008) von Michael Köhlmeier wird z.B. die Beziehung zwischen Autor und Lektor thematisiert.

53 Literarische Agenten spielen eine bedeutende Rolle sowohl in Ernst-Wilhelm Händlers *Die Frau des Schriftstellers* als auch in Julia Trompeters Debütroman *Die Mittlerin* (2014), dessen Titel gezielt auf die Tätigkeit dieser Figur anspielt.

54 Martin Walsers skandalöser Roman *Tod eines Kritikers* (2002) fokussiert in erster Linie auf die Figur des übermächtigen Literaturkritikers und dessen Verhältnis den Autoren gegenüber.

55 Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt 2014, S. 185.

56 Ebd., S. 38.

57 Wenn physische oder charakterliche Eigenschaften dennoch Eingang in die Fiktion finden, kommt ihnen oft eine symbolische Bedeutung zu, die nicht für die einzelne Figur, sondern für den Figurentypus charakterisierend ist.

58 Unter dem Begriff Funktion versteht V. Propp »eine Aktion einer handelnden Person [...], die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird«. Propp, Vladimir Jakovlevič: *Morphologie des Märchens*, München: Hanser 1972, S. 27.

des Literaturbetriebs indirekt – manchmal auch allegorisch – anschaulich gemacht werden können, wie später am Beispiel der Figur des Verlegers ausgeführt wird.

2.3.2 Literaturbetriebsfiktion und Autofiktion

Wie vorher schon erwähnt, stellt die Literaturbetriebsfiktion keine in sich geschlossene Gattung, sondern eine literarische Form, die oft auch in Verknüpfung mit anderen Formen realisiert wird, die sich in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur größter Beliebtheit erfreuen⁵⁹, wie z.B. der Autofiktion.

Als ein »von einem gattungstypologischen Standpunkt aus betrachtet [...] Zwitterwesen«⁶⁰, das vorhandene literarische Praktiken – insbesondere das autobiografische Schreiben – in Frage stellt⁶¹, offenbart die Autofiktion in den meisten Fällen einen poetologischen Charakter, der »ein Strukturmoment jeglichen autobiographischen Erzählens in den Blick [nimmt]«⁶² und den autobiografischen Schreibakt in den Mittelpunkt der literarischen Selbstreflexion, oft auch spielerisch, rückt. Autofiktionen – oder besser gesagt »Auto(r)fiktionen«, also autofiktionale Texte in denen der Protagonist/Ich-Erzähler ein Schriftsteller ist – lassen »den Autor, als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten«⁶³ und spiegeln dabei die performative Schöpfung des Autors im Akt des Schreibens wider. Hierbei stellen sie also eine weitere Möglichkeit für die Schriftsteller dar, sich selbst »beruflich« im Medium der Fiktion zu inszenieren. Zahlreiche Autofiktionen der Gegenwart ermöglichen also eine poetologische Selbstreflexion über die Rolle des Schriftstellers, welche oft innerhalb eines fiktionalisierten Literaturbetriebs realisiert wird, und dürfen folglich als hybride Form zwischen Auto- und Literaturbetriebsfiktion betrachtet werden.

In Literaturbetriebsfiktionen, die ausdrückliche autofiktionale Elemente aufweisen, werden insbesondere Ereignisse thematisiert, die auf den Status des Autors als Akteur im literarischen Feld zurückzuführen sind und deren Plausibilität vom Vorhandensein eines fiktionalen bzw. fiktionalisierten Literaturbetriebs, der nach den Regeln und Mechanismen seines realen Analogons arbeitet, garantiert

59 Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 11.

60 Gronemann, Claudia: Postmoderne, postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2002, S. 11.

61 Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?«, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Winko, Simone (Hg.), Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 284-314, hier S. 305.

62 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Autofiktion? Zur Brauchbarkeit einer Kategorie«, in: Literaturstraße 17 (2016), S. 15-21, hier S. 21.

63 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?« in: Sies. (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-21, hier S. 9.

wird. Wie Autofiktionen bedienen sich Literaturbetriebs(auto)fiktionen eines autodiegetischen Erzählers, der oft den gleichen Namen wie der reale Autor trägt oder dessen Eigenschaften und Erfahrungen im und außerhalb des Literaturbetriebs mit denen des Autors übereinstimmen. Allerdings wird oft der autofiktionale Status des Textes auch durch inter-, para- oder epitextuelle Angaben untermauert, die ebenfalls literaturbetrieblicher Natur sind und die in die Fiktion einmontiert werden⁶⁴; schließlich sind explizite Nennungen von real-existierenden Persönlichkeiten oder Instanzen des gegenwärtigen Literaturbetriebs in den meisten Fällen anzutreffen.⁶⁵

Literaturbetriebs(auto)fiktionen führen also nicht nur den dichterischen, sondern auch den literaturbetrieblichen Habitus der Figur des Schriftstellers vor, wobei im Dienst des »auktorialen Auftritts«⁶⁶ Mechanismen, Institutionen und weitere Akteure des literarischen Feldes fiktionalisiert und dem Leser präsentiert werden. Der Literaturbetrieb fungiert hier also als Rahmen, innerhalb dessen der Autor seine eigene Person inszeniert und damit sozusagen am eigenen Leib sowohl über die Voraussetzungen und Funktionen einer solchen Inszenierung als auch über die Struktur des literarischen Feldes und seiner Institutionen reflektiert. Diese Reflexion kommt in den Texten durch verschiedene literarische Inszenierungsstrategien zustande, welche oft in einem engen Wechselverhältnis zum Literaturbetrieb stehen: Einerseits entsprechen sie den verschiedenen (medialen) Inszenierungsmöglichkeiten, die im realen Literaturbetrieb durch seine Instanzen und Institutionen⁶⁷ den Autoren zur Verfügung gestellt werden, wobei sie konsequenterweise in Anlehnung an ihre ritualhafte Struktur – üblicherweise durch die Ausführung von einzelnen Literaturbetriebs-Szenen – fiktionalisiert werden; andererseits

64 Jan Brandts *Tod in Turin* (2015), ein Werk, das keine eindeutige Gattungsbezeichnung weder auf dem Cover noch auf dem Titelblatt aufweist und dessen Handlung größtenteils im literaturbetrieblichen Milieu angesiedelt ist, wird in einer dem Text vorangestellten Notiz des (vermeintlichen) Lektors als eine »Fiktion voller Fakten« bezeichnet, was ja als Paraphrase von Dubrovskys Definition der Autofiktion – »Fiction, d'événements et de faits strictement réels« (Dubrovsky, Serge: Fils, Paris: Gallimard 2001, S. 10) –, gelesen werden kann.

65 In Th. Glavinics Roman *Das bin doch ich* (2007) werden z.B. nicht nur Figuren, wie die Schriftsteller Daniel Kehlmann, Arno Geiger, Robert Menasse oder der Kulturjournalist Klaus Nüchtern explizit genannt, sondern auch weitere Institutionen des Literaturbetriebs, wie z.B. der *Deutsche Buchpreis*, der Hanser Verlag sowie die berühmte Webseite *Perlentaucher*.

66 »Der autofiktionale Text [...] exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.« M. Wagner-Egelhaaf: »Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?«, S. 14.

67 Gemeint sind u.a. Autoreninterviews und -porträts, Literaturpreise, literarische Wettbewerbe und Festivals, Lesungen, Lesereisen und Poetikvorlesungen. Als Beispiel für Literaturbetriebs(auto)fiktionen im engeren Sinne dürfen Romane wie Joachim Lottmanns *Happy End* (2015) und die schon erwähnten *Livealbum* von B. Stuckrad-Barre und *Das bin doch ich* von Th. Glavinic betrachtet werden.

erlauben sie den Autoren nicht nur am Beispiel ihres Umgangs mit dem Literaturbetrieb und seinen Institutionen einzelne dominante Aspekte ihrer eigenen Poetik zu erläutern, sondern auch eine »kontrollierte Entgrenzung«⁶⁸ ihres öffentlichen Images oder ihrer Positionierung im literarischen Feld zu veranlassen, indem diese im Medium der Fiktion verändert und in einigen Fällen sogar konterkariert werden, und zwar so, dass dabei eine Differenz zwischen dem realen Habitus des Autors und dem seines autofiktionalen Alter Egos markiert wird, die das Image bzw. die Marke des Autors im realen Literaturbetrieb dekonstruiert und im fiktionalen Literaturbetrieb neu entwerfen lässt.⁶⁹

Anhand dieses manchmal todernten, manchmal ironischen Spiels mit der eigenen Person sowie mit der eigenen Autorschaft veranschaulichen die Autoren einerseits die entscheidende Rolle, die bei der Konstruktion ihrer Person bzw. ihres ›Labels‹ vom Literaturbetrieb und seinen Institutionen gespielt wird; andererseits versuchen sie ihre Autonomie innerhalb des Literaturbetriebs geltend zu machen, indem sie ihn fiktionalisieren, ihn also den ›Regeln‹ ihrer Kunst unterwerfen und damit zum kreativen Antrieb oder zur Kulisse für die Entfaltung der eigenen Poetik werden lassen. In dieser Hinsicht dürften Literaturbetriebs(auto)fiktionen außerdem als verhüllte Stellungnahme des jeweiligen Schriftstellers zum Literaturbetrieb und seiner Poetologie verstanden werden, die aber nicht die Form des Essays oder der Poetikvorlesung annehmen, sondern die Mechanismen und Strategien des heutigen Literaturbetriebs – wie z.B. den schon mehrmals erwähnten Trend zur Selbstinszenierung – produktiv ausnutzen.

Es soll schließlich auf ein weiteres wesentliches Merkmal dieser hybriden Form zwischen Literaturbetriebsfiktion und Autofiktion hingewiesen werden. Obwohl in einer Autofiktion die Aufmerksamkeit in erster Linie gewöhnlich auf die Figur des Autors gerichtet wird, wird in Literaturbetriebs(auto)fiktionen der Blick ebenfalls um andere Figuren, die im Literaturbetrieb tätig sind, erweitert. Die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs reguliert in diesem Fall auch die Figurenkonstellation, wobei die autofiktionale Inszenierung in Bezug auf das fiktionale Auftreten anderer Akteure aus dem literarischen Feld sich entfaltet. Demzufolge fokussieren Autofiktionen, die eine zusätzliche Lesart als Literaturbetriebsfiktionen erlauben, nicht ausschließlich auf den einzelnen Habitus des Schriftstellers, da dieser stets in einer Wechselbeziehung mit dem Habitus und den Praktiken anderer Figuren und Institutionen aus dem Literaturbetrieb, mit denen der Protagonist in einer (beruflichen) Beziehung steht, fiktionalisiert und dargestellt wird. Kritiker, Agenten,

68 J. Wiele: Poetologische Fiktion, S. 231f.

69 Im Roman *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015), der ebenfalls als Literaturbetriebs(auto)fiktion gelesen werden kann, entwirft der Autor Thomas Brussig eine dystopische Realität, in der die DDR als deutscher Staat neben der BRD immer noch besteht und versucht, anhand der Darstellung eines fiktionalen Literaturbetriebs seine Marke als ›Wendeautor‹ loszuwerden und sich eine neue schriftstellerische Identität zu verschaffen.

Lektoren und natürlich auch Verleger finden daher Eingang in die (auto-)fiktionale Welt und dienen oft als Mit- oder Gegenspieler des Protagonisten, indem sie durch ihre Handlungen Einfluss auf den Habitus und die Aktionen der Hauptfigur ausüben und dadurch bestimmte Ansichten des Autors über diese Figuren verdeutlichen. Daher sollte eine Analyse, die wie unsere sich das Ziel setzt, die Poetologie des Literaturbetriebs, welche in die Fiktion eingeschrieben wird, zu veranschaulichen, ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf die Figur des Autors richten, sondern auch die anderen in der Autofiktion vorkommenden Akteure berücksichtigen und ihren Habitus und ihre Haltung, insbesondere der Schriftstellerfigur gegenüber, sowie ihren symbolischen Wert gründlich untersuchen. Andere Figuren, wie die des Verlegers, dienen außerdem nicht nur als symbolische Vertreter der Meinung des Autors hinsichtlich spezifischer literaturbetrieblicher Aspekte; vielmehr spielen sie durch ihre teilweise agonale Funktion in der Handlung eine erhebliche Rolle in der Entfaltung nicht nur der Poetologie des Literaturbetriebs, sondern auch der Poetik des Autors selbst, sodass es zu einer Kopplung zwischen interner und externer Poetologie der literarischen Produktion kommt, welche oft »ein nur für begrenzte Leser*innenkreise und Fachwissenschaftler*innen faszinierendes Terrain«⁷⁰ darstellt. Dementsprechend führen Literaturbetriebsfiktionen, die autofiktionale Strukturen und Merkmale aufweisen, eine Reflexion über den Charakter nicht nur des autobiografischen Erzählens, sondern eines allgemeinen »Erzählen[s], das sich der Konstruiertheit der Fakten ebenso bewusst ist wie des Wahrheitsgehalts der Fiktion«⁷¹ aus. In dieser Hinsicht nehmen Literaturbetriebs(auto)fiktionen schließlich auch jene Art von Texten aufs Korn, die einfach nur kalkulierte Skandale auszulösen beabsichtigen, indem sie »Lektüren [ermöglichen, die] die unhintergehbaren Differenzen zwischen realer und fiktionaler Realität übergehen«⁷² und lediglich das Voyeurismusbedürfnis des Publikums zu befriedigen beabsichtigen.

2.3.3 Literaturbetriebsfiktion und Metafiktion/Metanarration

Um neben der eigenen Poetik auch die Poetologie des Literaturbetriebs ans Licht zu bringen, bedienen sich Autoren auch weiterer Erzählstrategien, welche nicht nur den genial-schöpferischen Erzählakt des Schriftstellers und seine formalen

70 Pontzen, Alexandra: »Autofiktion als intermediale Kommunikation. Französische und deutschsprachige Ich-Narrationen der Gegenwart im Vergleich (M. Houellebecq, T. Glavinic, G. Grass, F. Hoppe, M. Köhlmeier, D. Leupold und C. J. Setz)«, in: Tommek, Heribert/Steltz, Christian (Hg.), *Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2016, S. 275-302, hier S. 198.

71 M. Wagner-Egelhaaf: »Autofiktion? Zur Brauchbarkeit einer Kategorie«, S. 21.

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

Bedingungen⁷³ zumindest in der Fiktion zu enthüllen und erläutern vermögen, sondern auch die Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse, die das Zustandekommen eines literarischen Werkes begleiten. Es handelt sich insbesondere um metafiktionale Verfahren, welche die Fiktion zur »Metapher ihres eigenen Entstehungsprozesses«⁷⁴ werden lassen und mittels autoreferentieller Elemente »den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewusstsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio*- sowie der *fictum*-Natur) zusammenhängen«⁷⁵, und damit die ästhetische Illusion des Textes in den meisten Fällen stören.⁷⁶

Fasst man Metafiktion als reproduktive Art des fiktionalen Erzählens, welche dann vorliegt, »wenn das Erzählen Gegenstand des Erzählens wird und damit seinen unbewussten oder »selbstverständlichen« Charakter einbüßt«⁷⁷ und daran anschließend der Kategorisierung von W. Wolf folgt, so lassen sich zwei Erscheinungsformen der Metafiktion ausmachen, die *fictio*- und die *fictum*-thematisierende Metafiktion:

»Erstere umfaßt dabei sowohl die Thematisierung des sprachlichen Mediums als auch die Auseinandersetzung mit demjenigen Teil des narrativen Mediums und der Erzählung allgemein, der nicht direkt mit der Referentialisierung der textuellen Sachverhalte im Zusammenhang steht. *Fictum*-Metafiktion dagegen ist der Diskussion ebendieser Referentialisierung (des Wahrheitsstatus der Fiktion) gewidmet.«⁷⁸

Sind also nach Wolf beide Strategien Signale einer Metafiktion, so wurde hingegen in den letzten Jahren, insbesondere in der angloamerikanischen Forschung, für eine Trennung dieser zwei Phänomene plädiert. Die Unterscheidung zwischen

73 Nach J. Schramke stellt Metafiktion ein deutliches Merkmal des modernen Romans im Allgemeinen dar: »Der moderne Roman kommt kaum noch zum Erzählen, weil er zunächst die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens zu klären versucht. [...] Der moderne Roman macht seine Darstellungsprobleme thematisch, kommentiert seinen Entstehungsbedingungen, kritisiert seinen Fortgang und potenziert sich schließlich zum Roman des Romans.« Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans, München: C.H. Beck 1974, S. 142.

74 Vgl. Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 137.

75 Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen: Niemeyer 1993, S. 228.

76 W. Wolf versteht Metafiktion als »ein so zentrales Verfahren der Destabilisierung von Illusion, daß sie [...] als erstes Charakteristikum illusionsstörender Erzählungen betrachtet werden soll«. Ebd., S. 221.

77 Löffler, Arno *et al.*: Einführung in das Studium der englischen Literatur, Tübingen/Basel: Francke 2006, S. 113.

78 W. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, S. 247.

Metafiktion im Sinne einer »Thematisierung der Fiktionalität des Erzählten« und Metanarration als »Thematisierung des Erzählens bzw. des Erzählvorgangs«⁷⁹, wie sie von A. Nünning vorgeschlagen wurde, erweist sich auch im Falle einer Untersuchung der in den Literaturbetriebsfiktionen angewandten selbstreflexiven und redeskriptiven Textverfahren als grundlegend. Im Folgenden wird also von meta-fiktionalen und metanarrativen Verfahren die Rede sein.

In Literaturbetriebsfiktionen, in denen metafiktionale Signale auftreten, wird also der fiktional-illusionäre Status des Erzählten partiell aufgehoben, indem bestimmte literaturbetriebliche Praktiken entweder explizit oder implizit⁸⁰ und mehr oder weniger extensiv⁸¹ zum konstruktiven Prinzip der Narration gemacht werden: Der Literaturbetrieb fungiert als »zentrale[r] Illusionsansatz innerhalb des Textes«, zugunsten dessen »die jeweils gebrochenen Illusionsansätze sich zusammenfügen«⁸². Auf diese Art und Weise enthüllen sie den Text nicht nur als Fiktion, die aus der Fantasie und Geniekraft des Autors entstammt, sondern eher als Erzeugnis einer gemeinsamen Urheberschaft, die mehrere Instanzen zusammenfasst und die Arbeitsweise des Literaturbetriebs als Gemeinschaft stellvertretend wiedergibt.

In den meisten Fällen – wie auch später am Beispiel von Urs Widmers Erzählung *Das Paradies des Vergessens* anschaulich gemacht wird – lassen sich Literaturbetriebsfiktionen, die eine metatextuelle Wirkung entfalten, als implizite Metafiktionen erfassen. Der Literaturbetrieb als Darstellungsprinzip wird in solchen Texten nicht direkt, also durch die Rede einer fiktionalen Figur bloßgelegt, sondern es wird eher auf seine Praktiken inszenierend angespielt, indem der (fingierte) Produktionsprozess eines literarischen Werkes durch die extensive Einbettung von metafikionalen Passagen, die bestimmte Praktiken und Instanzen des Literaturbetriebs und seiner Figuren exemplifizieren, (meta-)fiktional reproduziert wird. Damit wird allerdings nicht nur auf die Künstlichkeit der Fiktion, sondern auch auf die ontologische Natur eines Textes/Buches als gesellschaftliches und sozio-ökonomisches Produkt hingewiesen. Insbesondere in dieser Art von Literaturbetriebsfiktion erweisen sich Literaturbetriebs-Szenen als unerlässlich, da sie ebenjene Kopplung von dichterischer und literaturbetrieblicher Produktion implizit und dennoch offensichtlich verdeutlichen. In diesem Rahmen sind auch metafiktionale Paratexte von Bedeutung: Es sei hier exemplarisch an die sogenannte Herausgeberfiktion erinnert, in der die Figur des Herausgebers nicht nur die (fingierte) Vermittlung eines Werkes ermöglicht, sondern sich ebenfalls als »Dazuschreiber, des-

79 Nünning, Ansgar: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen«, in: AAA. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 26/2 (2001), S. 125–164, hier S. 129f.

80 Vgl. W. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, S. 265ff.

81 Ebd., S. 239ff.

82 J. Wiele: Poetologische Fiktion, S. 233.

sen Schrift den Rahmen des Textes überhaupt konstituiert«⁸³ stilisiert und durch entweder eine Vor- oder Schlussrede oder die Einbettung von Fußnoten oder Kommentaren⁸⁴ eine literaturbetriebliche Praktik inszeniert, welche die Fiktion entweder stört oder potenziert. Darüber hinaus können Literaturbetriebsfiktionen Metafiktion durch die Nachahmung von epitextuellen Formen und Praktiken erzeugen: In Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) wird z.B. eine sehr verbreitete literaturbetriebliche Praxis wie die des Autoreninterviews zum Strukturierungsprinzip der Fiktion gemacht, wobei es zur gleichen Zeit zu einer Reflexion nicht nur über den Konstruktcharakter der Literatur im Allgemeinen, sondern auch über diese spezifische Form von Literaturvermittlung kommt.

Andere Ziele verfolgt hingegen die Anwendung von metanarrativen Elementen, also »Erzähläußerungen, die nicht zugleich illusionsstörend sind«⁸⁵. In diesem Fall wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf die Künstlichkeit der Fiktion und auf die Auswirkungen des Literaturbetriebs auf ihre Konstruktion, Vermittlung und Rezeption gerichtet, sondern vielmehr auf den Erzählvorgang selbst und seine Strukturierung, wobei insbesondere die Funktion der Erzählinstanz in den Fokus gerückt wird: »In metanarrativen Äußerungen kann eine Erzählinstanz Fragen der literarischen Produktion oder ästhetische Probleme erörtern oder aber den gegenwärtigen Erzählvorgang zum Thema machen.«⁸⁶ In Literaturbetriebsfiktionen, die sich metafiktionaler Verfahren bedienen, wird oft ein literaturbetrieblicher Akteur – wie z.B. der Ex-Kleinverleger in Bodo Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis* – zur Erzählinstanz erhoben, deren Habitus als literaturbetrieblicher Akteur jedoch nicht explizit inszeniert, sondern durch sprachliche Aussagen ausgeführt und zugleich kommentiert wird. Durch die Hinzufügung eines »frame of storytelling«⁸⁷, welcher bestimmte literaturbetriebliche Praktiken diskursiv zu erhellen versucht, wird über den Erzählvorgang, also im Rahmen sowohl der inneren Poetologie des Textes oder der Poetik des einzelnen Autors als auch der Poetologie des Literaturbetriebs performativ reflektiert.

Da metanarrative Äußerungen nicht unbedingt illusionsstörend sein müssen, darf die Haupthandlung außerdem auch außerhalb des Literaturbetriebs spielen und diesen nicht unmittelbar thematisieren; die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs findet in solchen Fällen nur in den metanarrativen Kommentaren statt. Sol-

83 Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800, Paderborn/München: Fink 2008, S. 15.

84 Als literaturbetrieblich-metafiktionales Verfahren lässt sich z.B. die Herausgeberfiktion in Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* betrachten, wobei in diesem Fall die Metafiktion mit dem autofiktionalen Status des Textes sogar gekoppelt wird.

85 A. Nünning: »Metanarration als Lakune der Erzähltheorie«, S. 130.

86 Ebd., S. 131.

87 Fludernik, Monica: *Towards a »Natural« Narratology*, London/New York: Routledge 1996, S. 341.

che Texte verkörpern also eine eher latente Variante von Literaturbetriebsfiktion, die nicht immer auf Anhieb zu erkennen ist; erst wenn die literaturbetriebsbezogenen metanarrativen Äußerungen extensiv und konsequenterweise in die Fiktion eingebaut werden und somit einen weiteren Deutungsspielraum eröffnen, in dem der schöpferische Prozess, welcher die Produktion des ganzen Textes reguliert, sowie – auch wenn am Beispiel von Einzelfällen – die Rolle des Literaturbetriebs als produktive Gemeinschaft veranschaulicht werden, dürfen Werke, deren thematischer Kern woanders liegt, ebenfalls als Literaturbetriebsfiktionen gelesen und interpretiert werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass metafiktionale und metanarrative Literaturbetriebsfiktionen keine streng mimetische Darstellung des Literaturbetriebs liefern; vielmehr transponieren sie seine Formen und den Habitus seiner Protagonisten auf die Ebene des Erzählens, wo sie zu Erzählstrategien werden, die das Wechselverhältnis von Fiktion und Realität⁸⁸, also von Literatur und Betrieb, diskursiv zu erläutern versuchen.

2.4 Wozu Literaturbetriebsfiktion?

Bevor zur Analyse der Rolle des Verlegers als Akteur im Literaturbetrieb und anschließend zur Textanalyse übergegangen wird, gilt es nun, über die Stellung und Funktion der Literaturbetriebsfiktion im deutschsprachigen literarischen Feld der Gegenwart zu reflektieren und die möglichen Gründe zu untersuchen, welche die Autoren veranlassen, sich mit dem Literaturbetrieb in ihren Werken auseinanderzusetzen und diesen zum Thema sowie zur strukturell-organisatorischen Rahmung der Fiktion zu machen.

Wie schon ausführlich dargelegt, stellen Literaturbetriebsfiktionen einen auffälligen Trend in der deutschsprachigen Literatur seit der Jahrtausendwende dar, der ebenfalls Teil einer international verbreiteten Tendenz zu sein scheint.⁸⁹ Obwohl die beachtliche Anzahl an Literaturbetriebsfiktionen, die ca. in den letzten 20 Jahren veröffentlicht wurde, von einem deutlichen Interesse an literaturbetrieblichen Themen zeugt, darf in Bezug auf diese Texte nicht von Bestsellern oder von

88 Vgl. dazu auch Waugh's Definition des Begriffs Metafiktion: »*Metafiction* is a term given to fictional writing which selfsconsciously and systematically draws attention to its status as an artefact to pose questions about the relationship between fiction and reality.« Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Meuthen 1984, S. 2 [Herv. i.O.].

89 Als Beispiele für Literaturbetriebsfiktionen aus anderen Literaturen seien hier stellvertretend der Roman *Belles Lettres* (1987; dt. Üb.: 2003) des amerikanischen Autors Charles Simmons und Edward St. Aubyns Satire über den Man Booker Prize *Der beste Roman des Jahres* (2014; dt. Üb.: 2014) erwähnt.