

Alessandra Goggio

DER VERLEGER ALS LITERARISCHE FIGUR

Narrative
Konstruktionen
in der deutschsprachigen
Gegenwartsliteratur

[transcript] Gegenwartsliteratur

Alessandra Goggio
Der Verleger als literarische Figur

Alessandra Goggio (Dr. phil.), geb. 1986, unterrichtet Neuere Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft in Mailand. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige Prosa des 21. Jahrhunderts sowie der Literaturbetrieb und seine Fiktionalisierung.

Alessandra Goggio

Der Verleger als literarische Figur

Narrative Konstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Alessandra Goggio**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5777-7

PDF-ISBN 978-3-8394-5777-1

<https://doi.org/10.14361/9783839457771>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung	11
Ausgangsthesen	13
Aufbau der Arbeit	15
Textauswahl und methodologischer Ansatz	16
1. Das System Literaturbetrieb	23
1.1 Stand und Perspektiven der Forschung	25
1.2 Ökonomisierung, Mediatisierung und Inszenierung: Veränderungen des Literaturbetriebs seit 1989	32
1.2.1 Entwicklungen in der Produktion	35
1.2.2 Entwicklungen in der Vermittlung und in der Rezeption	41
2. Der Literaturbetrieb im Medium der Fiktion	49
2.1 Was ist Literaturbetriebsliteratur? Ein begrifflicher Annäherungsversuch	50
2.2 Bisherige Forschungsansätze	52
2.2.1 Eine »Redeskription literaturbetrieblichen Verderbens«: die Literaturbetriebs-Szene	53
2.2.2 Der Literaturbetriebsroman als Unterform des Künstlerromans: die poetologische Fiktion	58
2.3 Die Literaturbetriebsfiktion	62
2.3.1 Themenkonstellationen der Literaturbetriebsfiktion	65
2.3.2 Literaturbetriebsfiktion und Autofiktion	68
2.3.3 Literaturbetriebsfiktion und Metafiktion/Metanarration	71
2.4 Wozu Literaturbetriebsfiktion?	75
3. Der Verleger als literaturbetrieblicher Akteur und als literarische Figur	83
3.1 Was bzw. wer ist ein Verleger?	85
3.2 Der Verleger in der Geschichte: eine historisch-typologische Übersicht	88
3.3 Der Verleger im Literaturbetrieb der Gegenwart	97

3.4	Der Verleger in der Literatur(-wissenschaft)	104
3.4.1	Der Verleger als Gegenstand der Forschung	104
3.4.2	Der Verleger als ›Autor‹	107
3.4.3	Die Verleger-Autor-Beziehung	110
3.5	Verlegerfiguren in der deutschsprachigen Literatur	113
3.5.1	Seit dem 18. Jahrhundert bis zur Wende	113
3.5.2	Seit den 1990er Jahren	127
4.	Der Verleger in der Literaturbetriebsfiktion der Gegenwart: fünf Fallbeispiele	143
4.1	Hanns-Josef Ortheil – <i>Die geheimen Stunden der Nacht</i>	144
4.1.1	Eine ›real-utopische‹ Verlagslandschaft	146
4.1.2	Verlegerfiguren und -praktiken: Strategien der Fiktionalisierung	151
4.1.3	Eine Verlegerfamilie – vier Verlegertypen	153
4.1.4	Die von Heuken-Dynastie im literarischen Feld der Fiktion	161
4.1.5	Die Verlegerfigur als ›Motor des Textes‹	164
4.1.6	Eine Hommage an die alte Verlegergeneration und ein Hoffen auf die Zukunft	169
4.2	Thomas Lehr – <i>Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade</i>	171
4.2.1	Der gnadenlose Betrieb vs. die Bibliothek der Gnade	174
4.2.2	»Die Verlage sind Troja« – der Literaturbetrieb als mythischer Kampf	177
4.2.3	Verlegerhelden und ihre Niederlage	187
4.2.4	Ein literaturbetriebliches Epos: zur narrativen Struktur des Romans	195
4.2.5	Der Verleger und die »Bibliothek der Gnade«: eine Literaturbetriebsfiktion in der Literaturbetriebsfiktion	199
4.2.6	Ende oder Neubeginn des Verlagswesens?	201
4.3	Marlene Streeruwitz – <i>Nachkommen</i>	203
4.3.1	Streeruwitz' Spiel mit den Genres: Aspekte des Autofiktionalen in <i>Nachkommen</i>	205
4.3.2	Eine verschlüsselte Darstellung des Literaturbetriebs der Gegenwart	215
4.3.3	Verlegerfiguren in <i>Nachkommen</i>	224
4.3.4	Eine weibliche Erzählung in/von einer männlichen Welt	242
4.3.5	Mit dem Verleger »hinter den Plüschwänden« des Literaturbetriebs	247
4.4	Urs Widmer – <i>Das Paradies des Vergessens</i>	248
4.4.1	Widmers literarische Streifzüge im Literaturbetrieb	248
4.4.2	Eine weitere »gestohlene Schöpfung«?	251
4.4.3	Zwischen Suhrkamp und Diogenes	253
4.4.4	Der Verleger als verbrecherisches Genie	257
4.4.5	Ein metafiktionales Spiel mit der Autorschaft	261
4.4.6	Der Verleger als (Spiegelbild des) Autor(s)	264
4.5	Bodo Kirchhoff – <i>Widerfahrnis</i>	266
4.5.1	Kirchhoff und der Literaturbetrieb	267

4.5.2	Eine Novelle über den Spätsommer eines Ex-Verlegers.....	272
4.5.3	Eine Verlegerfigur – zwei Rollen	275
4.5.4	Der Verleger als weitere «Legende um den eigenen Körper»?	291
Resümee und Fazit		295
Literatur		303
Primärliteratur		303
Sekundärliteratur		305

Danksagung

Vorliegende Arbeit ist im Rahmen eines dreijährigen Postdoc-Stipendiums der Staatlichen Universität Mailand entstanden. Besonderer Dank gebührt daher meiner *Alma Mater* für die finanzielle Unterstützung, die mir gewährt wurde. Bedanken möchte ich mich außerdem bei meinem Betreuer Herrn Prof. Franz Haas sowie bei allen Dozentinnen und Dozenten des Germanistischen Seminars der Universität Mailand, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen. Ein besonders herzlicher Dank gilt Frau Prof. Moira Paleari für ihren aufmunternden Zuspruch, den fruchtbaren Austausch, die unzähligen gemeinsamen Kaffeepausen und nicht zuletzt für den Untertitel dieser Arbeit.

Meinen Freundinnen und Freunden, die mich mit Geduld und Verständnis durch die verschiedenen Entstehungsphasen dieses Buches begleitet haben, möchte ich an dieser Stelle ebenfalls danken.

Für das Korrekturlesen sei Robert Stricker ein ganz herzliches Dankeschön ausgesprochen. Weiterhin bedanke ich mich bei den immer freundlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, wo diese Arbeit zum größten Teil niedergeschrieben wurde.

Last but not least, möchte ich meinen Eltern, Carla und Lello, die mich schon als kleines Kind für das Lesen zu begeistern wussten und stets uneingeschränkt unterstützt haben, herzlich danken. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Mailand, im Januar 2021

Einleitung

Fiktionale Texte, insbesondere Erzähltexte, die den Literaturbetrieb und seine Protagonisten in den Fokus rücken, stellen heutzutage ein international verbreitetes literarisches Phänomen dar. Auch in der jüngsten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist eine beträchtliche Anzahl an Werken zu verzeichnen – man denke nur an den 2002 erschienenen Roman *Tod eines Kritikers* von Martin Walser oder an Thomas Glavinics autofiktionale Satire *Das bin doch ich* (2007) –, die dieser neuen Tendenz zugeschrieben werden können und immer häufiger, zunächst in den Feuilletons und später auch in der Literaturwissenschaft, als Literaturbetriebsromane bzw. Literaturbetriebsliteratur eingeordnet wurden. Unter diesen eher verschwommenen Begriff fallen also fiktionale Prosatexte, welche die »sozialstrukturellen Rahmenbedingungen für die Herstellung, Verbreitung und Aufnahme von Literatur«¹ thematisieren und/oder inszenieren. Das Hauptmerkmal eines Literaturbetriebsromans liegt demnach darin, dass Prozesse, Ereignisse, Einrichtungen, Institutionen und Figuren des Literaturbetriebs sowohl im Sinne eines abstrakten Konstrukts als auch eines in der Realität vorhandenen Handlungssystems fiktional verarbeitet werden und eine zentrale Rolle in der Entfaltung der Handlung bzw. in der Strukturierung des Textes einnehmen.

In diesem Zusammenhang lässt sich seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine gesteigerte Neigung zur Fiktionalisierung von literaturbetrieblichen Figuren – wie z.B. Literaturkritikern, Verlegern und Lektoren – beobachten. Allerdings wurde dieses Phänomen bisher von der (germanistischen) Literaturwissenschaft fast vollständig vernachlässigt und im besten Fall lediglich als Folge der sogenannten »Rückkehr des Autors«² oder als erweiterte Form von Autorschaftsinszenierung³ betrachtet. Dementsprechend haben fast alle wissenschaftlichen Studien,

-
- 1 Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 474.
 - 2 Zu diesem Begriff vgl. Jannidis, Fotis (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen: Niemeyer 1999.
 - 3 Eine umfangreiche Darstellung zu verschiedenen Typologien von Autorschaftsinszenierungen liefert das Einleitungskapitel »Autorschaft im 21. Jahrhundert« in Schaffrick/Willand, Theorien und Praktiken der Autorschaft (2014), S. 3-148.

welche literarische Darstellungen des Literaturbetriebs unter die Lupe genommen haben, fast ausschließlich die Figur des Schriftstellers⁴ in den Fokus der Analyse gerückt und weitere Charaktere, die zum Kreis der im Verlagswesen und Buchhandel tätigen Akteure gehören, beinahe vollständig ignoriert. Diese Vernachlässigung hat zu einem autorzentrischen Interpretationsmodell geführt, welches die literarische Verarbeitung von weiteren Gestalten, die zur materiellen sowie intellektuellen Produktion, Vermittlung und Rezeption eines Buches beitragen, zu sekundären Funktionen der autorschaftlichen Selbstinszenierung degradiert hat.

Aus diesen Betrachtungen leitet sich die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ab: Es gilt, diese Lücke zumindest partiell zu schließen, indem man sich auf eine paradigmatische Analyse einer spezifischen Art von fiktionalen Texten über den Literaturbetrieb beschränkt, und zwar jenen, welche die Figur des literarischen Verlegers ins Zentrum der Handlung und der Reflexion rücken. Unter der Bezeichnung »Verleger« wird hier jene »ambivalente[...] Figur des freundschaftlichen Förderers und gierigen Nutznießers«⁵ verstanden, die einen literarischen Verlag, d.h. ein (Kultur-)Unternehmen⁶, welches auf die Produktion von Büchern spezialisiert ist, sowohl intellektuell als auch wirtschaftlich leitet und mit seiner Person dafür haftet. Im Mittelpunkt folgender Untersuchung stehen demnach deutschsprachige fiktionale Prosatexte, die in dem Zeitraum von 1989 bis heute erschienen sind, in denen der Verleger entweder als Haupt- oder als Nebenfigur auftritt und eine entscheidende Rolle bei der inhaltlichen oder narrativen Strukturierung des Textes spielt. Das Ziel dieser Arbeit ist daraufhin ein zweifaches: Zum einen gilt es, die autorzentrische Perspektive, welche die Untersuchung von Werken, die den Literaturbetrieb thematisieren, bisher kennzeichnet hat, aufzubrechen und eine Analyse auszuführen, die den Verleger sowohl als autonome Figur als auch als hypostatistischen Ausdruck des Literaturbetriebs und seiner poetischen Kraft in den Blick nimmt; zum anderen geht es darum, anhand konkreter Fallbeispiele einige Strategien, welche bei der literarischen Darstellung der Figur des Verlegers, sei es auf inhaltlicher oder auf struktureller Ebene, angewandt werden, zu veranschaulichen sowie ihre Funktion und Wirkung zu erörtern.

4 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

5 Vahinger, Dirk: »Verleger«, in: Schütz *et al.*, *Das BuchMarktBuch* (2005), S. 374-377, hier S. 376.

6 »Literarische Verlage sind Kulturunternehmen. Sie fertigen aus Texten, Papier und anderen Rohstoffen ihrer Produkte und bieten sie über geeignete Vertriebswege zum Kauf an. Die Produkte – in der Regel gedruckte Medien – wirken über ihre reine Warenfunktion hinaus kulturstiftend und -gestaltend. Buchverlage gewinnen hierdurch eine wichtige katalysierende Funktion für die kulturelle Entwicklung von Gesellschaften: Sie setzen Akzente und fördern bestimmte geistige Strömungen.« Triebel, Florian: *Der Eugen Diederichs Verlag 1930-1949. Ein Unternehmen zwischen Kultur und Kalkül*, München: C.H. Beck 2004, S. 13.

Ausgangsthesen

Aufgrund der zunehmenden Anwesenheit des Verlegers als Figur in der deutschsprachigen Literatur seit 1989 ergeben sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive einige Fragestellungen, welche diese Arbeit beantworten möchte. Zumal die literarische Darstellung des Verlegers kein absolutes Novum darstellt, gilt es, insbesondere die Gründe und Anlässe zu untersuchen, welche zahlreiche Autoren in den letzten Jahren dazu veranlasst haben mögen, sich ausdrücklich mit diesem literaturbetrieblichen Akteur in ihren Werken zu beschäftigen. Entscheidend dafür erweisen sich die grundlegenden Transformationen, die den Literaturbetrieb in den letzten drei Jahrzehnten zirkum betroffen haben, und das Verlagswesen, seine Organisation und seine Funktion als strukturierende Kraft des literarischen Feldes maßgeblich verändert haben, wobei der Verleger als kultureller (Ver-)Mittler zwischen Autoren und Publikum an Relevanz stark eingebüßt hat, und zwar so, dass er immer mehr lediglich zum Manager oder in manchen Fällen – Schlüsselwort Self-Publishing – sogar entbehrlich wurde. Darüber hinaus haben die zunehmende Ökonomisierung und Mediatisierung des Literaturbetriebs und seiner Institutionen dazu geführt, dass einerseits die Beziehung zwischen Autor und Verleger oft auf ein rein wirtschaftliches Verhältnis reduziert wurde, und dass andererseits die üblichen Kommunikationsmittel zwischen diesen zwei Instanzen, man denke z.B. an die »klassischen« Briefwechsel zwischen Autor und Verleger, von schnelleren, allerdings unpersönlichen Kommunikationsformen ersetzt wurden, welche die Rolle des Verlegers als Mäzen und Freund abgeschwächt haben.

In diesem Zusammenhang wäre es vielleicht nicht übertrieben, von einem »Tod des Verlegers« zu sprechen: Sein Verkommen zur bloßen Funktion, ja zum Rädchen der literaturbetrieblichen Maschinen wird allerdings in jenen literarischen Werken, welche diese Figur und ihre Tätigkeit zentral thematisieren und teilweise performativ inszenieren, durch eine symbolische Auferstehung dieses Akteurs konterkariert, welche – so eine erste These dieser Arbeit – nicht zuletzt von dem Wunsch der Autoren zeugt, der »traditionelle« Verleger möge auch im realen Literaturbetrieb seinen Platz wiederfinden und seine kulturelle Mission weiterführen.

Aus diesem Befund lassen sich zwei weitere Postulate für diese Arbeit ableiten: Romane, Erzählungen, Novellen, aber auch Theaterstücke, die eine Verlegerfigur in den Mittelpunkt rücken, folgen nicht ausschließlich jener in der Kritik und in der Literaturwissenschaft oft weit verbreiteten Annahme, literarische Texte über den Literaturbetrieb – die hier im Folgenden als Literaturbetriebsfiktionen bezeichnet werden – stellten eine verhüllt-verschlüsselte Kritik der Autoren am Literaturbetrieb selbst und an seinen Akteuren und Institutionen dar und dienten also als fiktionale Repräsentationen eines »Verderbens der Literatur durch den Literatur-

betrieb»⁷. Wie es auch an den analysierten Fallbeispielen zu sehen sein wird, realisieren diese Texte – und das ist die zweite These – vielmehr eine Würdigung des Verlegers, indem sie seine Funktion nicht nur als kulturellen Vermittler, sondern auch als Ko-Produzenten, als ›Mitschreiber‹ eines Textes wertschätzen, und sollten dementsprechend als Plädoyer für diese Figur und die Unentbehrlichkeit ihrer Funktion im Literaturbetrieb betrachtet werden. Das schließt allerdings nicht aus, dass in manchen Fällen auch ›negative‹ Verlegerfiguren dargestellt werden, die aber meistens dazu dienen, die jüngsten schon angesprochenen Veränderungen im Verlagswesen aufs Korn zu nehmen, und demzufolge als symbolische Lobpreisungen *ex negativo* fungieren, welche die Eigenschaften des ›klassischen‹ Verlegers wiederum hervorheben.

Selbst wenn diese Texte also mehrheitlich als Hommage an den Verleger gelesen werden dürfen, soll es mitbedacht werden, dass diese stets als Huldigung bestimmter Verlegertypen – wie z.B. des engagierten Kulturverlegers des 20. Jahrhunderts – und nicht einzelner Verlegerpersönlichkeiten gelesen werden soll. Obwohl auf einen ersten Blick viele fiktionale Verlegerfiguren auffällige Ähnlichkeiten mit realen Vorbildern aufweisen, lassen sie sich in den meisten Fällen nicht ausschließlich als Fiktionalisierung einer einzelnen Verlegerpersönlichkeit interpretieren. Außer im Falle einer bloßen Abrechnung des Autors mit bestimmten Figuren- und Themenkonstellationen, wirken Verlegercharaktere in literarischen Werken – so die dritte These – vielmehr als Kristallisationspunkt der Eigenschaften verschiedener real existierender Personen, denen ein symbolisches Denkmal gesetzt wird. Ferner verkörpern solche Figuren eher ideelle Verlegertypen, die im realen Literaturbetrieb (der Gegenwart) nicht vorkommen und demzufolge als Wunschvorstellungen der Autoren gelesen werden dürfen.

Schließlich scheint die Zunahme an Verlegerfiguren als Protagonisten und/oder Nebenfiguren in literarischen Texten – so die vierte These – nicht nur ein Nebenphänomen der sogenannten Literaturbetriebsliteratur zu sein; oft verbirgt sich hinter der Fiktionalisierung dieses wichtigen literaturbetrieblichen Akteurs nämlich eine poetologische Absicht, wobei der Verleger im Medium der Fiktion entweder als Spiegelbild bzw. Pendant des Schriftstellers, also als Hypostasierung der schöpferischen Kraft des Literaturbetriebs dient und dessen Poetologie motivisch oder performativ illustriert, oder als Figur fungiert, die dank ihrer Ansiedlung an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Lebensbereichen der Gesellschaft – wie z.B. zwischen Kultur und Wirtschaft – sich bestens dazu eignet, komplexe Fragestellungen unserer Gegenwart, die über den Literaturbetrieb hinausgehen, zu behandeln.

7 Zur Debatte über das »Verderben der Literatur durch den Literaturbetrieb« siehe Jessen, Jens: »Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 11-14 und Kap. 1.1 dieser Arbeit.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit lässt sich in zwei Hauptabschnitte gliedern, wobei der erste den Hintergrund für den zweiten Teil bildet, welcher in die Analyse von ausgewählten konkreten Fallbeispielen, also von fiktionalen Texten aus der deutschsprachigen Literatur seit 1989, in denen die Figur eines Verlegers vorkommt, mündet. Der erste Abschnitt bietet einen Überblick über die theoretische Ausgangslage und besteht aus drei Kapiteln, die sich jeweils mit dem Literaturbetrieb (Kap. 1), dem Phänomen der Literaturbetriebsliteratur (Kap. 2) und dem literarischen Verleger sowohl als Akteur des literarischen Systems als auch als Figur in (literatur-)wissenschaftlichen und fiktionalen Werken (Kap. 3) befassen.

In einem ersten Schritt wird also das »diffuse Phänomen«⁸ des Literaturbetriebs von zwei Seiten erhellt: Zunächst wird eine kleine Geschichte des Literaturbetriebs als Forschungs- und Debattenobjekt in der Literaturwissenschaft umrissen, worin einige Forschungsansätze vorgestellt werden, die auch für weitere Teile der Arbeit von Bedeutung sein werden. Daran anknüpfend werden Praktiken und Veränderungen des deutschen Literaturbetriebs seit 1989 insbesondere im Hinblick auf die herrschenden Tendenzen von Ökonomisierung, Mediatisierung und Inszenierung beleuchtet und kritisch aufgewertet.

Daraufhin wird die Aufmerksamkeit auf die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs in literarischen Werken und auf die Literaturbetriebsliteratur gerichtet. Aufbauend auf den bisherigen Forschungsansätzen zu diesem Thema, wird versucht, dieses Phänomen näher zu betrachten und als eigenständige literarische Form – als Literaturbetriebsfiktion – zu begreifen. Daran anschließend werden verschiedene Beispiele von Erzähltexten vorgestellt, in welchen der Literaturbetrieb zum Darstellungsprinzip erhoben wird und an dem Aufbau der Handlung und der Erzählstruktur aktiv mitwirkt. Darauf folgend wird über mögliche Überschneidungen mit anderen literarischen Formen reflektiert, wie z.B. der Autofiktion, und Erzählverfahren, wie Metafiktion bzw. -narration, sowie über die Gründe, welche die Autoren dazu treiben mögen, eine Literaturbetriebsfiktion zu schreiben.

Im dritten und letzten theoretischen Abschnitt wird schließlich die Figur des literarischen Verlegers in den Fokus gerückt. Zunächst wird die Entwicklung des Verlegerberufs aus einer diachronischen Perspektive skizziert, um dann seine Position und Funktion im heutigen Literaturbetrieb aus praxisorientierter Sicht zu erörtern. Im Anschluss daran wird das Vorhandensein des Verlegers als Subjekt in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und Literatur unter die Lupe genommen: In diesem Zusammenhang wird seine Rolle nicht nur als Gegenstand von wissenschaftlichen Studien, sondern auch als Autor von theoretischen oder

8 Plachta, Bodo: Literaturbetrieb, Fink: Paderborn 2008, S. 9.

autobiografischen Texten und in manchen Fällen auch von belletristischen Werken in den Blick genommen; ferner wird näher auf die Verleger-Autor-Beziehung eingegangen, wobei Gattungen in Betracht gezogen werden, die an der Schwelle zwischen Fiktion, Realität und Inszenierung angesiedelt sind und das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Verleger aus beidseitiger Perspektive – wie es bei einem Briefwechsel der Fall ist – oder aus der Sicht des Schriftstellers – z.B. in Lobreden, Aufsätzen oder Anekdoten – erhellen. Schließlich wird die Gestalt des Verlegers als fiktive Figur behandelt und ihre Rolle in literarischen Texten sowohl in diachronischer als auch in synchronischer Perspektive anhand von Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert bis heute erläutert; zudem werden einige Topoi erörtert, die bei der literarischen Darstellung dieser Figur ausschlaggebend zu sein scheinen.

Im zweiten Hauptteil der Arbeit (Kap. 4) werden dann fünf Literaturbetriebsfiktionen – drei Romane, eine Erzählung und eine Novelle –, in denen die Figur eines Verlegers vorkommt, eingehend untersucht. Ziel dieser Analyse ist es, verschiedene Beispiele von fiktiven Verlegerfiguren vorzustellen und zugleich die Funktion zu veranschaulichen, welche solche Figuren in einer Literaturbetriebsfiktion auf motivischer und/oder auf struktureller Ebene als Ausdruck entweder der Poetologie des Literaturbetriebs oder der einzelnen Poetik der Autoren übernehmen, und eine Interpretation dieser Figur auch hinsichtlich des Vorhandenseins von Ähnlichkeiten und Differenzen zum real existierenden Literaturbetrieb und zu der Rolle, die dem Verleger darin zukommt, zu liefern.

Im Schlusskapitel werden zunächst die bis dahin erzielten Ergebnisse in einem Resümee vorgestellt. Daran anschließend werden mögliche Berührungspunkte zwischen den zuvor behandelten Verlegerdarstellungen hervorgehoben, und zwar mit dem Ziel, eine paradigmatische Erläuterung der Funktion dieser Figur innerhalb deutschsprachiger fiktionaler Texte der Gegenwart zu bieten.

Textauswahl und methodologischer Ansatz

Das Korpus der untersuchten Primärliteratur resultiert aus einem Selektionsverfahren, das sich an verschiedenen Kriterien orientiert. Es wurden dabei vier Hauptkriterien berücksichtigt: Bei den als Fallbeispiele ausgewählten Texten handelt es sich um Werke aus dem Bereich der erzählenden Literatur, die in dem Zeitraum von 1989 bis heute veröffentlicht und von deutschsprachigen Autoren und Autorinnen verfasst wurden und in denen ein literarischer Verleger als fiktive Figur vorkommt. Darüber hinaus wurde versucht, unterschiedliche Arten von Literaturbetriebsfiktionen in Betracht zu ziehen, um ein möglichst vielfältiges und repräsentatives Korpus zu bilden.

Zunächst werden also zwei Romane unter die Lupe genommen, die zwar einige Ähnlichkeiten, doch auch einige – die Position des Verlegers in der Fiktion betreffende – Unterschiede aufweisen: Es handelt sich um den 2005 veröffentlichten Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* von Hanns-Josef Ortheil und den 1993 erschienenen Debütroman von Thomas Lehr *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*. In beiden Romanen kommen nicht nur eine, sondern mehrere Verlegerfiguren sowohl als Haupt- (Ortheil) als auch als Nebenfiguren (Lehr) vor. Beide Werke spielen im Literaturbetrieb, setzen sich mit der Figur des Verlegers thematisch auseinander und arbeiten mit verschiedenen Fiktionalisierungsstrategien, welche die verlegerische Tätigkeit insbesondere auf motivischer Ebene erhellen.

Das dritte Werk, das behandelt wird, und zwar der 2014 veröffentlichte Roman *Nachkommen* der österreichischen Schriftstellerin Marlene Streeruwitz, ist insofern besonders interessant, weil er einerseits autofiktionale Züge trägt, die eine – wenn auch partielle – Identifikation der Autorin mit der Protagonistin ermöglichen, und weil andererseits der Verleger darin als Dreh- und Angelpunkt für eine Reflexion – nämlich die über die patriarchale Ordnung – fungiert, welche über die Grenzen des Literaturbetriebs hinausgeht und die ganze Gesellschaft betrifft.

Die letzten beiden Texte stellen schließlich einen Fall von Literaturbetriebsfiktion dar, in der der Verleger nicht nur als Figur vorkommt, sondern aktiv an der Strukturierung der Handlung sowie des Erzählens mitwirkt. Die 1999 publizierte Erzählung *Das Paradies des Vergessens* des Schweizer Autors Urs Widmer und die 2016 veröffentlichte und im selben Jahr mit dem *Deutschen Buchpreis* ausgezeichnete Novelle *Widerfahrnis* von Bodo Kirchhoff werden als Beispiel von Literaturbetriebsfiktionen untersucht, in denen die Fiktionalisierung des Verlegers auf erzählstruktureller Ebene erfolgt, wobei die Funktion dieses literaturbetrieblichen Akteurs als Mit-Schreiber eines Textes mittels einer metafiktionalen (Widmer) bzw. metanarrativen (Kirchhoff) Reflexion performativ illustriert wird.

Um die Bedeutung der Verlegerfigur innerhalb der verschiedenen Literaturbetriebsfiktionen zu veranschaulichen, werden die fünf Texte einer gründlichen Untersuchung unterzogen, die sich methodologisch auf zwei Ansätzen gründet: Einerseits wird eine sorgfältige thematisch-motivische und erzähltheoretische Analyse ausgeführt, die insofern notwendig auch para- und epitextuelle Elemente in Betracht ziehen wird und die darauf abzielt, die Rolle, welche die Verlegerfigur als Vertreter bzw. Personifikation des Literaturbetriebs und seiner Poetologie inhaltlich und/oder strukturell in den Texten einnimmt, zu beleuchten; andererseits werden durch die Anwendung eines literatursoziologischen bzw. feldtheoretischen Ansatzes im Sinne Pierre Bourdieus die Positionierungen der verschiedenen Verlegerfiguren im fiktiven literarischen Feld des jeweiligen Textes hervorgehoben, um schließlich ein paradigmatisches Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten dieser Figur ans Licht zu bringen und auf ihre Bedeutung einzugehen.

Bourdieu Theorie des literarischen Feldes

Seit der Erscheinung der Studie *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (1992) gilt Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes als vielbeliebter methodologischer Ansatz für die Analyse des literarischen Feldes, seiner Akteure und Institutionen, also des gesamten Literaturbetriebs, sowohl in historisch-diachronischer als auch in synchronischer Perspektive. Die Annahme des französischen Soziologen, das literarische Leben (eines Landes) geschehe innerhalb eines Feldes, also eines »Netz[es] objektiver Beziehungen (Herrschaft oder Unterordnung, Entsprechung oder Antagonismus usw.) zwischen Positionen«⁹, wobei dieses Feld in einer »strukturelle[n] Unterordnung«¹⁰ zu anderen Feldern der Gesellschaft steht, hat es allmählich ermöglicht, sich vom Credo einer autonomen Kunst, die ihre Existenz nur der Genialität des einzelnen Künstlers verdankt, zu entfernen und Literatur als Produkt von sozialen Interaktionen zu betrachten und demzufolge weitere Protagonisten der literarischen Produktion als wichtige Akteure des literarischen Feldes wahrzunehmen.

Unter Akteur versteht Bourdieu nicht das einzelne Individuum, sondern das soziale Subjekt, welches stets in einem Feld handeln muss, um seine Zwecke, welche hauptsächlich darin bestehen, verschiedene Arten von Kapital – kulturelles, ökonomisches, soziales und symbolisches Kapital – einzusammeln, zu erfüllen. Um ebendieses Ziel zu erreichen, muss jeder Akteur eine Position im Feld beziehen: Da aber »jede Position [...] durch ihre objektive Beziehung zu anderen Positionen [...] objektiv festgelegt«¹¹ ist, erweist sich das Handeln der einzelnen Akteure als sozial bzw. kollektiv bestimmt.¹² Zu den Akteuren des literarischen Feldes zählen alle Personen und Institutionen, die Anteil an der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur haben, also nicht nur die Autoren, sondern auch Agenten, Verleger, Lektoren, Kritiker sowie weitere Events, wie z.B. Literaturpreise oder -ausstellungen. Da das literarische Feld nach Bourdieu in zwei Subfelder unterteilt ist – einerseits das Feld der »eingeschränkten Produktion«, welches sich nach dem Prinzip des »l'art pour l'art« richtet und eine relative künstlerische Autonomie zu bewahren vermag, andererseits das Feld der »Massenproduktion«¹³, welches sich eher an ökonomischen als ästhetischen oder ethischen Maßstäben orientiert – können die Akteure im ersten Subfeld insbesondere symbolisches und im zweiten vorwiegend ökonomisches Kapital ergattern. Beide Kapitale stehen allerdings in einem relationalen Verhältnis zueinander, d.h. symbolisches Kapital

9 Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 365.

10 Ebd., S. 86.

11 Ebd., S. 365.

12 Im Feld herrscht nämlich eine »gesellschaftlich etablierte Harmonie, die wie geschaffen ist, die Illusion von der Abwesenheit jeder gesellschaftlichen Determinierungen zu begünstigen.« Ebd., S. 427.

13 Ebd., S. 198.

kann in ökonomisches Kapital umgewandelt werden und umgekehrt. Durch eine solche Kapital-Transformation kann es folglich zu einer Verschiebung der Position des einzelnen Akteurs von einem Subfeld ins andere kommen, welche wiederum zu einer Verschiebung aller Positionen im Feld führt. Das literarische Feld erweist sich also nicht als statisches Gefüge, sondern als dynamisches System, das Veränderungen stets unterworfen wird, die vom Kampf der einzelnen Akteure um Positionen im Feld erzeugt werden: »Das generierende und vereinheitlichende Prinzip dieses ›Systems‹ ist der Kampf selbst.«¹⁴

Zumal das Prinzip des Kampfes unter den Akteuren die Existenz des Feldes auf synchronischer Ebene sowie seine geschichtliche Entwicklung, also seine Historisierung¹⁵ ermöglicht, kommt dem Handeln der einzelnen Akteure, nicht als einzelne Tat, sondern als *modus operandi*¹⁶ verstanden, eine signifikante Bedeutung zu, die das Fortbestehen des Feldes selbst sichert: »Wer sich am Kampf beteiligt, trägt zur Reproduktion des Spiels bei, indem er dazu beiträgt, den Glauben an den Wert dessen, was in diesem Feld auf dem Spiel steht, je nach Feld mehr oder weniger vollständig zu reproduzieren.«¹⁷ Jeder Akteur im Feld verfügt nämlich über einen bestimmten Habitus, ein »Talent«¹⁸, das sein Handeln charakterisiert und ihm die Einbeziehung von bestimmten Positionen im Feld ermöglicht. Immerhin hängt dieser Habitus, wie schon angedeutet, nicht nur von den Dispositionen und Wünschen des Einzelnen ab, sondern auch von seiner sozialen Herkunft, seiner Umgebung und weiteren externen Bedingungen, welche das Handeln unbewusst beeinflussen. Habitusformen lassen sich also nicht als eigenständige, autonome Handlungsmuster interpretieren, sondern vielmehr ebenfalls als *opus operatum*¹⁹, als Produkt von jenem kollektiven Handlungsraum, den die Gesellschaft mit ihren Feldern bildet, und stellen

»[S]ysteme dauerhafter Dispositionen, strukturierte Strukturen [dar], die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen, die objektiv ›geregelt‹ und ›regelmäßig‹ sein können, ohne im Geringsten

14 Ebd., S. 368.

15 »Daß die Geschichte des Feldes die Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien ist: diese Aussage ist noch unzureichend; es ist vielmehr der Kampf selbst, der die Geschichte des Feldes ausmacht; durch den Kampf tritt es in die Zeit ein.« Ebd., S. 253.

16 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 281.

17 Bourdieu, Pierre: »Über einige Eigenschaften von Feldern«, in: Ders., Soziologische Fragen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 107-114, hier S. 109.

18 Bourdieu, Pierre: Rede und Antwort, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 84.

19 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 281.

das Resultat einer gehorsamen Erfüllung von Regeln zu sein; die objektiv ihrem Zweck angepasst sein können, ohne das bewusste Anvisieren der Ziele und Zwecke und die explizite Beherrschung der zu ihrem Erreichen notwendigen Operationen vorauszusetzen, und die, dies alles gesetzt, kollektiv abgestimmt sein können, ohne das Werk der planenden Tätigkeit eines ›Dirigenten‹ zu sein.«²⁰

Im Habitus kombinieren sich demzufolge individuelle und soziale Dispositionen: Die Rekonstruktion des Habitus eines Akteurs ist daher in doppelter Hinsicht relevant, da sie Auskunft über die soziale Biografie des Einzelnen als soziales Individuum und zugleich über das gesellschaftliche Feld, in dem er tätig ist, und dessen Struktur geben kann. Ferner erweist sich eine vergleichende Analyse vom Habitus der verschiedenen Akteure als interessant, denn einerseits werden damit Habitusmuster sichtbar, die bestimmte Akteuertypen (Autorentypen, Verlegertypen, Kritikertypen usw.) charakterisieren; andererseits lässt die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Handlungsstrategien, die eingesetzt werden, um Ziele zu erreichen bzw. um Positionen im Feld zu beziehen, jenes Prinzip des Kampfes, das das Feld reguliert, performativ ans Licht treten.

Gerade in diesem Zusammenhang erweist sich die Feldtheorie als wichtige Grundlage für unsere Analyse: Auch wenn Bourdieus Theorie in der Literaturwissenschaft stets in Bezug auf die Figur des Autors²¹ – und das, obwohl der französische Soziologe sie ebenfalls als Werkzeug für die Analyse weiterer Akteure des literarischen Feldes, darunter auch des Verlegers, einsetzte²² – und fast ausschließlich als texttranszendentes interpretatorisches Instrument Anwendung gefunden hat, bietet sie im Rahmen dieser Untersuchung, welche die Fiktionalisierung und Darstellung des Literaturbetriebs und eines wichtigen literaturbetrieblichen Akteurs, nämlich des Verlegers, in den Mittelpunkt rückt, einen unverzichtbaren Ansatzpunkt. In der vorliegenden Studie wird Bourdieus Theorie als textimmanentes

20 Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabbalischen Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 164f.

21 Vgl. Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015.

22 In seinem 1999 veröffentlichten Aufsatz zum französischen Verlagswesen beschreibt Bourdieu den Verleger als »celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la *publication*, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence publique (*Öffentlichkeit*), connue et reconnue. Cette sorte de ›création‹ implique le plus souvent une *consécration*, un *transfert de capital symbolique* [...] qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son ›catalogue‹, ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publiés dans le passé.« Bourdieu, Pierre: »Une révolution conservatrice dans l'édition«, in: Actes de la recherche en sciences sociales 126-127 (1999), S. 3-28, hier S. 3 [Herv. i.O.].

interpretatorisches Mittel herangezogen: Indem die Handlungen und insbesondere die Figurenkonstellationen der untersuchten Erzähltexte einer feldtheoretischen Lektüre unterzogen werden, d.h. die einzelnen Taten der Figuren als fiktionalisierter Habitus der literaturbetrieblichen Protagonisten und das Geschehen im Ganzen als Produkt dieses Habitus gelesen werden, werden einerseits bestimmte Verhaltens- und Handlungsmuster veranschaulicht, die insbesondere den Verlegerhabitus kennzeichnen²³ und für die motivische Interpretation von Bedeutung sind; andererseits wird man imstande sein, am Beispiel der Beziehungen unter den Figuren, die im Text nach einem bestimmten Habitus handeln, das Netzwerk von Relationen und Auseinandersetzungen, die das Feld bilden und seine Entwicklung sichern, also jenes agonale Prinzip des Feldes, das im Text thematisch oder aber strukturell reproduziert wird, zu illustrieren. Mithilfe von Bourdieus Feldtheorie wird es also möglich, nicht nur das literarische Feld bzw. den Literaturbetrieb als reales Konstrukt zu verstehen, sondern auch seine Fiktionalisierung und Reproduktion sowohl als motivisches als auch als konstruktives Prinzip in literarischen Werken akkurat zu untersuchen.

23 »Allen Verlegern gemeinsam ist bei Bourdieu der Kampf um die gesellschaftliche Positionierung der künstlerischen Produktion, um den Wert der von ihnen hergestellten symbolischen Güter auf der von der Gesellschaft gestalteten Hierarchieleiter. [...] Die Machtposition des einzelnen Verlegers ist für Bourdieu auch immer das Ergebnis vorgegangener Interaktionen im Sinne seines kulturpolitischen Selbstverständnisses.« Joos, Judith Claudia: *Trustees for the public? Britische Buchverlage zwischen intellektueller Selbständigkeit, wirtschaftlichem Interesse und patriotischer Verpflichtung zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Wiesbaden: Harrassowitz 2008, S. 7.

1. Das System Literaturbetrieb

Dieses Kapitel soll als Erläuterung jenes Phänomens dienen, das sich hinter dem »saloppen Begriff«¹ Literaturbetrieb verbirgt. Im Duden wird das Wort »Literaturbetrieb« lediglich als Synonym – dessen Gebrauch zudem als »oft abwertend« eingestuft wird – für »literarisches Leben« angeführt, wobei diese Bezeichnung keine befriedigende und eindeutige Erklärung dafür ist, was darunter verstanden werden sollte. Die Annahme, es handle sich um eine spezifische Art von Betrieb, nämlich eine Organisation, die für die materielle und wirtschaftliche Produktion und Distribution von Produkten bzw. Dienstleistungen zuständig ist, scheint im Falle des »Literatur-Betriebs« fehl am Platz zu sein, zumal Literatur keine Ware an sich, sondern eher eine Kommunikationsform ist, die nach eigenen, jedes externe Prinzip ignorierenden Regeln funktioniert bzw. funktionieren sollte. Und schließlich, obwohl die heutige Kritik am Literaturbetrieb viele Gemeinsamkeiten mit der von Th.W. Adorno und M. Horkheimer geübten Kritik an der »Kulturindustrie« aufweist, darf auch dieser eher negativ besetzte und politisch beladene Begriff nicht als Synonym der zumindest im heutigen Sprachgebrauch verwendeten Bezeichnung »Literaturbetrieb« angesehen werden.²

Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, wenn auch partiell gegen Arnolds Annahme, »niemand wird Auskunft geben können, über das, was denn nun Literaturbetrieb exakt sei«³, soll Literaturbetrieb im Rahmen dieser Arbeit als mehrdimensionales und dynamisches Gefüge verstanden werden, in dessen Mittelpunkt die Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur steht, wobei Literatur hier sowohl jenen immateriellen »komplex aufgebaute[n] Sinn«⁴ meint, dem ein ästhetischer und ethischer Wert beigemessen werden kann, als auch das Objekt bzw.

-
- 1 Schnell, Ralf: »Literaturbetrieb«, in: Ders. (Hg.), Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 307-309, hier S. 307.
 - 2 Vgl. dazu Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010, S. 40.
 - 3 Arnold, Heinz-Ludwig: »Skizzen aus dem Literaturbetrieb der Bundesrepublik«, in: Ders., Literaturbetrieb in Deutschland (1971), S. 7-20, hier S. 7.
 - 4 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, München: Fink 1972, S. 8.

Produkt Buch in seiner doppelten Natur von Kulturträger und Ware. Der Literaturbetrieb besteht also aus verschiedenen Institutionen, Einrichtungen und Personen – worunter auch die des (literarischen) Verlegers anzufinden ist –, die sich »Literaturbetriebspraktiken« bedienen, um an der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur mitzuwirken und gleichzeitig verschiedene – künstlerische, ökonomische oder mediale – Ziele zu erreichen. Mit dem Begriff Literaturbetriebspraktik werden

»im Anschluss an praxeologisch orientierte sozialwissenschaftliche Ansätze jene ›know-how abhängigen und von einem praktischen ›Verstehen‹ zusammengehaltenen Verhaltensroutinen‹ bezeichnet, die es sozialen Akteuren ermöglichen, sich mittels handlungs- und zeichenbasierter Aktivitäten an dem ›nexus of doings and sayings‹ im literarischen Feld zu beteiligen. Für den jeweils handelnden Akteur stellt eine Literaturbetriebspraktik also gewissermaßen Spielfeld, Spielregel und Spielgerät dar, die er bzw. sie zum einen durch eine habitualisierte, körperliche Performance (Mimik, Gestik, Stimme, Kleidung etc.) und zum anderen durch inkorporiertes Wissen, Deutungswissen und Zeichengebrauch bedient.«⁵

Dadurch, dass bestimmte Praktiken immer wieder aktualisiert und damit zu produktiv-strukturierenden Treibkräften des Literaturbetriebs werden, gestaltet sich letzterer demzufolge auch als eine »eigenartige[...] Produktionsgemeinschaft«⁶ bzw. eine »Sozialisationsgemeinschaft, welche neben den Werken ihre eigenen Normen, Regeln und Konventionen hervorbringt«⁷, welche wiederum das Handeln, also die Habitusformen einzelner Subjekte – vom Autor bis zum Leser – in ein soziales Handeln verwandelt⁸ und ebenjene Subjekte zu Akteuren im Sinne Bourdieus werden lässt. Literaturbetriebspraktiken wirken sich demzufolge auf beide Seiten – die ästhetisch und ethisch sinnstiftende (Literatur) und die produktiv-ökonomische (Betrieb) – des janusköpfigen Konstrukts Literaturbetrieb aus und führen schließlich zu Transformationen sowohl in den literarischen Texten selbst als auch in den Prozessen und Abläufen, die den eigentlichen Betrieb regulieren; wenn die Analyse ersterer schon seit Langem zum festen Bestand der

5 Assmann, David-Christopher: »Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken«, in: Ders. (Hg.), Literaturbetriebspraktiken (= Literatur für Leser 38/2), Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 69-75, hier S. 69.

6 Theisohn, Philipp/Weder, Christine: »Literatur als/statt Betrieb – Einleitung«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 7-16, hier S. 14.

7 Grau, Renate: Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb, Bielefeld: transcript 2006, S. 33.

8 »Soziales Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten *anderer* bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist.« Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen: Mohr 2002, S. 1 [Herv. i.O.].

Literaturwissenschaft gehört, wurden letztere hingegen erst in den letzten Jahrzehnten aus geisteswissenschaftlicher Sicht⁹ ernsthaft untersucht. Anhand einer skizzenhaften Darstellung der Geschichte des Literaturbetriebs als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien soll also im Folgenden eine Präzisierung dieses Phänomens in seiner Begrifflichkeit sowie in seiner Beschaffenheit erfolgen.

1.1 Stand und Perspektiven der Forschung

Als wissenschaftliches Untersuchungsfeld kommt dem Literaturbetrieb, verstanden als »Produktions- und Präsentationssystem«¹⁰ von Literatur, vor allem ab Ende der 1960er Jahre eine deutliche Relevanz zu: 1968 wird unter dem Titel *Literarisches Leben, eine Bibliographie* ein »Auswahlverzeichnis von Literatur zum deutschsprachigen literarischen Leben der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart« (so der Untertitel) veröffentlicht.¹¹ 1971 folgt die erste Auflage eines Werkes, welches bis heute immer noch zu den Standardwerken zu diesem Thema gehört, und zwar das Handbuch *Literaturbetrieb in Deutschland*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold.¹² Im Zentrum dieses Werkes steht jene »Vertreibung aus dem ästhetischen Paradies, [...] die Erfahrung, daß Literatur – heute gewiß, und früher? – historisch, gesellschaftlich, ökonomisch bedingt ist, daß sie in ihrer Entstehung und erst recht in ihrer Verbreitung mächtigen äußeren Einflüssen unterworfen ist«¹³. Der Sammelband, der als erster Versuch angesehen werden kann, sich durch eine systematisch-thematische Analyse dem komplexen Phänomen des Literaturbetriebs wissenschaftlich anzunähern, untersucht anhand verschiedener Einzelbeiträge Institutionen, Akteure sowie Problemkonstellationen des literarischen Lebens und seiner Strukturierung.

In den 1970er Jahren werden dann weitere Studien publiziert, die den Literaturbetrieb, seine Entstehungsbedingungen und Veränderungen sowie seine Einrich-

-
- 9 Innerhalb der Geisteswissenschaften sind vor allem zwei Disziplinen, welche sich fachlich mit dem Literaturbetrieb befassen: die Literatur- und die Buchwissenschaft.
 - 10 Porombka, Stefan: »Literaturbetriebskunde. Zur ›genetischen Kritik‹ kollektiver Kreativität«, in: Porombka, Stefan/Schneider, Wolfgang/Wortmann, Volker (Hg.), Kollektive Kreativität (= Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis 1), Tübingen: Francke 2006, S. 72-87, hier S. 74.
 - 11 Becker, Eva D./Dehn, Manfred: Literarisches Leben, eine Bibliographie. Auswahlverzeichnis von Literatur zum deutschsprachigen literarischen Leben der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Hamburg: Verlag für Buchmarkt-Forschung 1968.
 - 12 Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland, Stuttgart/München/Hannover: edition text + kritik Boorberg 1971. Ungeachtet des Titels und der darin enthaltenen Bezeichnung »Deutschland« handelt der Band ausschließlich vom westdeutschen Literaturbetrieb.
 - 13 Greven, Jochen: »Bemerkungen zur Soziologie des Literaturbetriebs«, in: Arnold, Literaturbetrieb in Deutschland (1971), S. 21-32, hier S. 22.

tungen und Mechanismen sowohl synchronisch¹⁴ als auch diachronisch¹⁵ unter die Lupe nehmen. Zugleich gerät der Literaturbetrieb ins Zentrum kritischer Auseinandersetzungen und Betrachtungen: Als Beispiel dafür sei hier an das erste Heft der ab 1973 vom Rowohlt Verlag veröffentlichten Zeitschrift *Literaturmagazin* erinnert, welches den brisanten Titel *Für eine neue Literatur – gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb* trägt und theoretisch-kritische Texte verschiedener Literaturwissenschaftler, Kritiker und Schriftsteller – darunter Ralf Hochhuth, Peter Rühmkorf und Hartmut Lange – enthält, die sich mit dem Thema Literaturbetrieb, insbesondere mit der vermittelnden Instanz der Literaturkritik, auseinandersetzen.¹⁶

1981 erscheint die zweite, erweiterte und völlig überarbeitete Auflage des von Arnold herausgegebenen Handbuchs, welches nun den Titel *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland* und die gattungsspezifische Bezeichnung »kritisches Handbuch« trägt.¹⁷ Eine erste kleine Geschichte des Literaturbetriebs sowie eine synchronische Analyse des literarischen Systems der BRD legt hingegen Bernhard Fabian 1983 in seiner Studie *Buch, Bibliothek und geisteswissenschaftliche Forschung* vor.¹⁸ Ein Jahr danach erscheint dann im Stuttgarter Metzler Verlag die Arbeit *Literaturbetrieb in der DDR* von Reinhild Köhler-Hausmann¹⁹, das erste Werk über die literarischen Produktions- und Vermittlungsstrategien in Ostdeutschland.²⁰ Die Etablierung des Literaturbetriebs als Gegenstand der allgemeinen

-
- 14 Vgl. u.a. Engelsing, Rolf: *Arbeit, Zeit und Werk im literarischen Beruf*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976; Bloch, Peter André (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit*, Bern/München: Francke 1975; Schwenger, Hannes: *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung*, Stuttgart: Metzler 1979.
 - 15 Vgl. u.a. Winckler, Lutz: *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973; Kiesel, Helmuth/Münc, Paul: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München: C.H. Beck 1977.
 - 16 Buch, Hans Christoph (Hg.): *Für eine neue Literatur – gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb* (= *Literaturmagazin* 1), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.
 - 17 Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch*, München: edition text + kritik 1981. Sämtliche Aufsätze wurden erweitert bzw. neu geschrieben, es wurden zusätzliche Beiträge über die jüngsten Entwicklungen hinzugefügt und der Band wurde in verschiedenen thematischen Sparten (Märkte und Medien; Szenen und Alternativen; Berufsbilder; Kritiken; Erfahrungen) organisiert.
 - 18 Fabian, Bernhard: *Buch, Bibliothek und geisteswissenschaftliche Forschung. Zu Problemen der Literaturversorgung und der Literaturproduktion in der Bundesrepublik Deutschland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983.
 - 19 Köhler-Hausmann, Reinhild: *Literaturbetrieb in der DDR. Schriftsteller und Literaturinstanzen*, Stuttgart: Metzler 1984.
 - 20 Der Band bietet außerdem eine der ersten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Fiktionalisierung des Literaturbetriebs in literarischen Werken und gilt somit als Vorläufer der jüngeren Studien über die sogenannte Literaturbetriebsliteratur.

Literaturwissenschaft markiert schließlich die Veröffentlichung des Bandes *Die Literatur der Bundesrepublik* (1986) von Ralf Schnell²¹, dessen Untertitel »Autoren – Geschichte – Literaturbetrieb« lautet und welcher dem bundesrepublikanischen Literaturbetrieb ein ganzes Kapitel – und zwar das erste – widmet.

Infolge des Falls der Berliner Mauer, der Wiedervereinigung Deutschlands sowie der entscheidenden Veränderungen, welche die ganze Gesellschaft, darin auch den Literaturbetrieb, ab Anfang der 1990er Jahre anbelangen und in ihrer Entwicklung stark beeinflussen und die unter den Stichwörtern *Ökonomisierung*, *Mediatisierung*, *Inszenierung* zusammengefasst werden könnten²², erfährt die Behandlung des Literaturbetriebs als Sujet wissenschaftlicher Untersuchungen, insbesondere was seine systematisch-synchronische Analyse angeht, bedeutende Modifikationen. Der Blick der Forscher richtet sich nun vorwiegend auf die ökonomisch-gesellschaftliche Dimension der Literaturproduktion und -vermittlung, wie zahlreiche Studien aus dem Gebiet des Kulturmanagements belegen.²³ Darüber hinaus werden im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zwei aus dem Bereich der Soziologie stammende Schlüsselwerke veröffentlicht, die das Verständnis des Literaturbetriebs maßgeblich verändern und die späteren methodischen Forschungsansätze zu diesem Thema entscheidend prägen. Es handelt sich einerseits um die schon erwähnte Studie Pierre Bourdieus *Die Regeln der Kunst* (1992) und andererseits um Niklas Luhmanns Übertragung seiner Theorie sozialer Systeme (1984) auf den Bereich der Kunst (*Die Kunst der Gesellschaft*, 1995²⁴). Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Geschichte des deutschen Literaturbetriebs, seiner Institutionen und Protagonisten seit Gutenberg bis zum Fall der Berliner Mauer bietet außerdem der 1991 erschienene (1999, 2. durchges. und erw. Auflage) ausführliche historische Abriss *Geschichte des deutschen Buchhandels* von Reinhard Wittmann.²⁵

Wird der Literaturbetrieb in den 1990er Jahren immer mehr zum festen Bestandteil literaturwissenschaftlicher Grundwerke²⁶, erlebt er im ersten Jahrzehnt

21 Schnell, Ralf: *Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren – Geschichte – Literaturbetrieb*, Stuttgart: Metzler 1986.

22 Zu den Veränderungen im deutschsprachigen Literaturbetrieb seit 1989 siehe Kap. 1.2.

23 Vgl. u.a. Fuchs, Max (Hg.): *Zur Theorie des Kulturmanagements. Ein Blick über Grenzen*, Remscheid: Rolland 1993; Rauhe, Hermann/Demmer, Christine (Hg.): *Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*, Berlin/New York: de Gruyter 1994; Tietzel, Manfred: *Literaturökonomik*, Tübingen: Mohr 1995; Heinrichs, Werner: *Kulturmanagement. Eine praxisorientierte Einführung*, Darmstadt: WBG, 2. überarbeitete Auflage, 1999.

24 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

25 Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 2. durchges. und erw. Auflage, München: C.H. Beck 1999.

26 Ab Anfang der 1990er Jahre verzeichnen nämlich fast alle Einführungen in die Literaturwissenschaft ein oder mehrere Kapitel, die dem Literaturbetrieb und seiner Struktur und Funktion gewidmet sind; vgl. u.a. Brackert, Helmuth/Stückrath, Jörn (Hg.): *Grundkurs Literatur-*

des neuen Jahrtausends eine Hochkonjunktur als beliebtes und umstrittenes Thema der Literaturwissenschaft und -kritik sowie der Literatur im engeren Sinne. 2003 widmet die von Hans Magnus Enzensberger und Karl Markus Michel begründete Zeitschrift *Kursbuch* dem Thema *Betrieb und Passion* ein ganzes Heft.²⁷ Darin werden anhand von Aufsätzen, Aufzeichnungen, autobiografischen und fiktionalen Prosatexten verschiedene Aspekte des Literaturbetriebs aus der Sicht von Journalisten, Wissenschaftlern aber auch Schriftstellern wie Antje Rávic Strubel, Hans-Ulrich Treichel und Felicitas Hoppe erhellt und teilweise schon fikionalisiert. Fruchtbaren Überschneidungen zwischen Literatur und ihrem Betrieb, wie das *Kursbuch*-Heft diese vornimmt, stehen jedoch theoretische Auseinandersetzungen und heftige Kritiken gegenüber, die eine eher kulturpessimistische Ansicht vertreten, welcher eine radikale Unversöhnlichkeit zwischen Kunst bzw. Literatur und den soziostrukturellen, ökonomischen und kommunikativen Bedingungen ihrer Produktion, Vermittlung und Rezeption zugrunde liegt. Unter den vielen in Feuilletons und Zeitschriften veröffentlichten Debatten zum Thema Literaturbetrieb, sei hier stellvertretend auf die 2007 von Jens Jessens aufgeworfene brisante Frage »Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?« hingewiesen. In einem skizzenhaft entworfenen Aufsatz, der als »Vorbemerkung zu einer Diskussion«²⁸ dienen sollte und in der Wortwahl an Adornos und Horkheimers Kritik der Kulturindustrie anknüpft²⁹, erhebt der Literaturhistoriker den schweren Vorwurf, »daß der Literaturbetrieb dem literarischen Schaffen feindlich sei«³⁰ und versucht seine These am Beispiel der Karriere des ostdeutschen Schriftstellers Wolfgang Hilbig zu illustrieren. Darüber hinaus bezeichnet Jessen den Literaturbetrieb lediglich als »soziale Erfahrung«. Da der heutige Betrieb »nicht einmal die Bilanzen der Verkäuflichkeit zuvörderst ausstelle«, sondern vielmehr »die Geselligkeiten, das Geplapper, die Küßchen, [den] Klatsch«³¹, entspreche dieser – so der Kritiker – der gegenwärtigen Form des Salons und diene lediglich als Ort, an dem Schriftsteller, Kritiker und andere literaturbetriebliche Akteure sich selbst inszenieren. Das »Anderssein« der Literatur und der Kunst werde also durch den milieuhaften »Schein« des Literaturbetriebs, welcher »der kompromisslosen Individualität, die der Kunst

wissenschaft, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992; Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, München, dtv, 1996.

27 Mosebach, Martin/Spengler, Tilman (Hg.): Literatur. Betrieb und Passion (= Kursbuch 153), Berlin: Rowohlt 2003.

28 J. Jens: »Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, S. 14.

29 Der Begriff des »Verderbens« findet im Originalaufsatz der zwei deutschen Philosophen seinen Ursprung: »Verderbt ist die Kulturindustrie, aber nicht als Sündenbabel sondern als Kathedrale des gehobenen Vergnügens.« Adorno, Theodor Wiesengrund/Horkheimer, Max: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: Dies., Dialektik der Aufklärung (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 141-191, hier S. 165.

30 J. Jens: »Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, S. 11.

31 Ebd., S. 13.

zugrunde liegt«³², schädlich sei, letztendlich »verdorben«. Die Reaktionen auf dieses »Lamento«³³, das übrigens gar kein Novum darstelle³⁴, entzogen sich rhetorisch dezidiert einer klaren Antwort³⁵ auf die im Aufsatztitel gestellte Frage: Der Literaturbetrieb – so einige Kritiker – sei im besten Falle »kasuistisch«³⁶ zu beschreiben, sodass selbst das von Jessens »geschickt gewählte[...]« Hilbig-Beispiel »ein gänzlich unrepräsentatives« sei.³⁷ Weitere Kritiker beteuerten dagegen, im Literaturbetrieb lasse sich »kein einheitliches Milieu«³⁸ erkennen; schließlich sei »die Frage zu pauschal gestellt, um sie sinnvoll beantworten zu können«³⁹. Debatten wie diese zeigen zum einen die Relevanz, die dem Literaturbetrieb im gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskurs zukommt; zum anderen zeugen sie von einem gewissen Unbehagen, das von einem Teil der literaturwissenschaftlichen Forschungsgemeinschaft gespürt wird, wenn – wie heute immer mehr üblich – Literatur nicht mehr nur als individueller Ausdruck eines Genies, sondern auch als Produkt von sozialen und materiellen Bedingungen betrachtet wird.

Ab der Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends zeichnet sich ein weiterer Versuch ab, diesem »Phänomen« klarere Konturen zu geben und eine autonome »Literaturbetriebskunde« zu etablieren, wobei zahlreiche Werke veröffentlicht werden, die sich ausschließlich dem Literaturbetrieb widmen. 2005 erscheint das Lexikon *Das BuchMarktBuch*, in dem einzelne Hauptbegriffe des literarischen Systems sowohl aus einer historisch-praxeologischen als auch aus einer kulturanalytischen Perspektive⁴⁰ untersucht werden. Drei Jahre später versucht Bodo Plachta mit seiner Studie *Literaturbetrieb* »möglichst viele exemplarische Aspekte des Literaturbetriebs anzusprechen, sie zumindest in groben Zügen vorzustellen und zu erläutern«⁴¹. Auf die Unmöglichkeit, den Literaturbetrieb als ein statisches

32 Ebd., S. 14.

33 Moritz, Rainer: »Wenig Neues unter der Sonne«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 496–497, hier S. 496.

34 »Zunächst einmal ist die Klage über den Literaturbetrieb einfach ein Topos.« Drews, Jörg: »Zum Thema: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 481–491, hier S. 486.

35 Jörg Drews ist der einzige Kritiker der sich ausdrücklich, obwohl »mit gewissen Kautelen, für ein Nein« entscheidet: »Der Literaturbetrieb verdirbt nicht die Literatur.« Ebd., S. 481.

36 Ebd., S. 490.

37 R. Moritz: »Wenig Neues unter der Sonne«, S. 496.

38 Matt, Beatrice von: »Eine Stellungnahme aus schweizerischer Sicht«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 492–495, hier S. 494.

39 Wittstock, Uwe: »Anmerkungen zu Jens Jessens Diskussionseröffnung: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 503–507, hier S. 507.

40 Vgl. dazu Schütz, Erhard *et al.*: »Vorwort«, in: Schütz *et al.*, *Das BuchMarktBuch* (2005), S. 5–9, hier S. 6f.

41 B. Plachta: *Literaturbetrieb*, S. 8.

Ganzes präzise erfassen zu können, deutet auch die Vorbemerkung zur 2009 publizierten dritten Auflage des Handbuchs *Literaturbetrieb in Deutschland*, in der die thematisch-systematische Struktur des Bandes in einzelnen Beiträgen explizit

»keine Darstellung des gegenwärtigen Literaturbetriebs [bieten will], sondern ein Panorama kritischer, teils dezidierter subjektiver Auseinandersetzungen mit den wichtigsten Berufsfeldern, Vermittlungsinstanzen und aktuellen Entwicklungen im literarischen Leben Deutschlands, der Schweiz und Österreichs.«⁴²

Die dynamische und multidimensionale Struktur des Literaturbetriebs unterstreicht auch Steffen Richter in seinem 2010 erschienenen Band *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung*, in welchem das Spannungsverhältnis zwischen Literatur und Betrieb als »ein stets mitzudenkender Bestandteil der Begriffsbestimmung«⁴³ betrachtet wird. Auch in diesem Fall wird auf eine Gesamtdarstellung zugunsten der Analyse von einzelnen Teilbereichen verzichtet; der Akzent liegt auf der Mannigfaltigkeit der Figuren und Institutionen, die den Literaturbetrieb strukturieren. Schematischer und systematischer erweist sich hingegen die Schilderung des Kulturbetriebs, die Michael Braun als Teil seiner Studie über die deutsche Gegenwartsliteratur bietet, indem er einerseits die Hauptinstanzen des Literaturbetriebs, und zwar »den Autor, die Medien und den Leser«⁴⁴ hervorhebt und ihre Funktion analysiert, andererseits fünf Aspekte – Öffentlichkeit, Wettbewerb, Pluralität, Medialität, Professionalisierung⁴⁵ –, die das literarische System der Gegenwart kennzeichnen, ausführlich und mittels konkreter Beispiele beleuchtet.

Die Etablierung des Literaturbetriebs als Gegenstand der Forschung bzw. als eines der »Grundthemen der Literaturwissenschaft«⁴⁶ bezeugt schließlich der 2019 erschienene und von Norbert Otto Eke und Stefan Elit herausgegebene Band *Literarische Institutionen: Das Handbuch* liefert neben einem umfassenden historischen Abriss seit der Antike bis zur Gegenwart einzelne Analysen zu sämtlichen literarischen Institutionen, die für die Produktion und Förderung, die Rezeption und Vermittlung und die Distribution und Speicherung literarischer Werke zuständig sind. In dem Band werden außerdem »interdisziplinäre[n] Implikationen«⁴⁷ nachgegangen, die literaturwissenschaftliche und aus anderen Disziplinen (der Soziologie, der Medienwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Wirtschaftswissen-

42 Arnold, Heinz Ludwig/Beilein, Matthias: »Vorbemerkung«, in: Dies. (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*. 3. Auflage. Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 9-13, hier S. 10.

43 Richter, Stefan: *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG 2010, S. 8.

44 M. Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, S. 39.

45 Ebd., S. 40f.

46 So heißt eben die Reihe, in der der Band erschienen ist.

47 Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen*, Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 11.

schaft) stammende Ansätze kombinieren und den Blick auf den Literaturbetrieb und seine Institutionen erweitern.

Darüber hinaus richtet sich das Interesse der Forschung im 21. Jahrhundert insbesondere auf die drei Hauptinstanzen Autor – Medien – Leser: Dies hat eine rasante Zunahme an wissenschaftlichen Studien über Begriffe wie Autorschaft⁴⁸ und (Selbst-)Inszenierung⁴⁹ sowie über die Verbreitung von neuen Medien und ihre Auswirkung auf den literarischen Schöpfungsakt⁵⁰, die Vermittlung von Literatur durch verschiedene Instanzen⁵¹ und schließlich die neuen Wege der Rezeption⁵² und der Kanonisierung und Wertung von Literatur zur Folge.⁵³

Gleichzeitig kommt es sowohl auf literaturwissenschaftlicher als auch auf literarischer Ebene zu einer Rückkopplung zwischen Literatur und Betrieb, wobei die Wechselbeziehung zwischen den beiden in den Fokus gerückt wird. Ebendiese Wechselbeziehung wird

»am offensichtlichsten [...], wenn literarische Texte den Betrieb, meist in kritischer oder parodistischer Absicht, zu ihrem Gegenstand machen. [...] Autoren werden hier, ähnlich Literaturwissenschaftler, zu Beobachtern der dritten Ordnung, die den Betrieb beobachten, der üblicherweise sie selbst beim Schreiben beobachtet.«⁵⁴

-
- 48 Unter den zahlreichen Werken zu diesem Thema, die seit dem Jahrtausendwechsel veröffentlicht wurden, sei hier auf die wegweisende Arbeit von Carlo Spoerhase, *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik* (2007) und auf den schon erwähnten Band *Theorien und Praktiken der Autorschaft* von Schaffrik und Willand (2014) hingewiesen.
- 49 Vgl. dazu u.a. Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; Grimm, Gunter E./Schärf, Christian (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008; Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript 2014; John-Wenndorf, Carolin: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld: transcript 2014; Fischer, Alexander M.: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2015.
- 50 Vgl. dazu Grond-Rigler, Christine/Staub, Wolfgang (Hg.): *Literatur und Digitalisierung*, Berlin u.a.: de Gruyter 2013; Zimmermann, Heiko: *Autorschaft und digitale Literatur. Geschichte, Medienpraxis und Theoriebildung*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015.
- 51 Vgl. dazu Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009; Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver (Hg.): *Perspektiven der Literaturvermittlung*, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2011.
- 52 Vgl. zum Thema Böck, Sebastian *et al.* (Hg.): *Lesen X.O. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*, Göttingen: V&R unipress 2017.
- 53 Für einen Überblick dazu siehe Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013.
- 54 S. Richter, *Der Literaturbetrieb*, S. 118.

Es erfolgt also ab Anfang des zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends ein Paradigmenwechsel: Die »poetologische Dimension [des Literaturbetriebs, A.G.], deren Erkundung und Vermessung in den letzten Jahrzehnten nicht (mehr) im Fokus stand«⁵⁵, wird nicht nur erneut unter die wissenschaftliche Lupe genommen, sondern auch literarisch verarbeitet. Texte, die den Literaturbetrieb oder einzelne seiner Aspekte, Figuren und Prozesse thematisieren und inszenieren, wurden in den letzten Jahren immer zahlreicher und auch schon von der Literaturwissenschaft als eigenständiges Phänomen der jüngsten deutschsprachigen Literatur betrachtet.⁵⁶ Parallel dazu entstehen im literaturwissenschaftlichen Bereich neue Studien⁵⁷, die sich vordergründig mit der Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und mit dem neuen Genre der sogenannten »Literaturbetriebsliteratur«⁵⁸ befassen. Genau an diesen Punkt, d.h. an die Bestimmung und Erweiterung dieses neuen Begriffs und dessen Funktion innerhalb des Panoramas der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, knüpft auch der Anspruch dieser Arbeit an, das weite Feld der Literaturbetriebsliteratur einer systematischen Anordnung zu unterziehen und sie am Beispiel der Fiktionalisierung der Figur des Verlegers zu veranschaulichen. Doch bevor auf eine nähere Untersuchung dieses Genres eingegangen wird, sollen zunächst die relevantesten Veränderungen angerissen werden, welche sich seit 1989 im deutschsprachigen Literaturbetrieb beobachten lassen und wiederum oft im Mittelpunkt fiktionaler Verarbeitungen und Inszenierungen des Literaturbetriebs stehen.

1.2 Ökonomisierung, Mediatisierung und Inszenierung: Veränderungen des Literaturbetriebs seit 1989

Die Geschichte des deutschsprachigen Literaturbetriebs seit 1989 ist sowohl von landes- bzw. kulturspezifischen Besonderheiten als auch von internationalen Tendenzen gekennzeichnet; es geht im Folgenden vor allem darum, einige Trendlinien zu zeichnen, welche die bedeutendsten Entwicklungen des deutschsprachigen literarischen Lebens der letzten 30 Jahre veranschaulichen. Diese lassen sich unter drei Stichwörtern zusammenfassen: Ökonomisierung, Mediatisierung und Inszenierung.

55 P. Theisohn/C. Weder: »Literatur als/statt Betrieb – Einleitung«, S. 11.

56 Vgl. Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 204f.

57 Dazu siehe Kap. 2, insbesondere 2.2.

58 Den Begriff »Literaturbetriebsliteratur« verwendete als erster der Literaturkritiker und -wissenschaftler Gunther Nickel; vgl. Nickel, Gunther: »Das Künstlerdrama in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, in: Göbler, Frank (Hg.), *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, Tübingen: Francke 2009, S. 283–302, hier S. 284.

Als erstes entscheidendes Ereignis soll die Wiedervereinigung der zwei deutschen Literaturbetriebe erwähnt werden: Auf die Frage, ob es sich dabei um ein friedliches Zusammenkommen zweier in ihren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Grundlagen völlig entgegengesetzter literarischer Systeme oder vielmehr um eine Ausdehnung westdeutscher literaturbetrieblicher Strukturen und Organisationen auf das literarische Feld der DDR⁵⁹ handelte, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht gründlich eingegangen werden.⁶⁰ Dennoch lässt sich am Beispiel der schnellen Einverleibung der »Literaturgesellschaft DDR« in den markt- und profitorientierten westdeutschen Buchhandel eine fundamentale Tendenz des Literaturbetriebs der 1990er Jahre darlegen: eine ausgeprägte Neigung zur Ökonomisierung. Verstanden werden sollte dieser Begriff allerdings in zweifacher Bedeutung: Einerseits signalisiert er das zunehmende Eindringen wirtschaftlicher und kaufmännischer Interessen in das literarische Feld, wobei immer mehr auf den Gewinn nicht nur sozialen und kulturellen, sondern vor allem ökonomischen Kapitals abgezielt wird; andererseits hat der für das Bestehen des literarischen Feldes unentbehrliche Kampf um kulturelles Kapital die Entstehung einer sogenannten »Ökonomie der Aufmerksamkeit«⁶¹ verursacht. Unter diesem Begriff versteht man ein ökonomisches System, in dem nicht Geld, sondern Aufmerksamkeit im Sinne von Ruhm und Prominenz die einzig anerkannte Währung bildet, welche als »anonymisiertes und homogenisiertes Zahlungsmittel [...] direkt in Geld konvertibel«⁶² ist. Demzufolge lässt sich der Literaturbetrieb immer mehr als ein wirtschaftliches System erfassen, wo Gewinne in zwei unterschiedlichen Währungen erzielt werden können; ebendiese Gewinne – seien sie an Geld oder an Aufmerksamkeit – dürfen anschließend in kulturelles resp. ökonomisches Kapital umgewandelt und damit zur Verfügung für weitere Investitionen gestellt werden. Beide Ökonomisierungstendenzen sind daher miteinander eng verbunden und bedienen sich unterschiedlicher Strategien, welche Produzenten und Vermittlern literarischer Güter ermöglichen, ökonomische und/oder aufmerksamkeitserregende Erfolge zu erringen.

-
- 59 Vgl. dazu Jurek Beckers pessimistische Prognose in seinem 1990 veröffentlichten Aufsatz *Die Wiedervereinigung in der deutschen Literatur*: »Und so bedeutet auch ein Zusammenwachsen der beiden deutschen Literaturbetriebe nichts anderes, als daß die Gesetze des westdeutschen Literaturbetriebs sich über das Ganze ausbreiten.« Becker, Jurek: »Die Wiedervereinigung in der deutschen Literatur«, in: *The German Quarterly* 63/3-4 (1990), S. 359-366, hier S. 364.
- 60 Zur Veränderung des Literaturbetriebs der DDR nach der Wende, siehe Rumland, Marie-Kristin: *Veränderungen in Verlagswesen und Buchhandel der ehemaligen DDR 1989-1991*, Wiesbaden: Harrassowitz 1993.
- 61 Vgl. dazu Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf, München: Hanser 1998.
- 62 Franck, Georg: »Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb«, in: Joch, *Mediale Erregungen?* (2009), S. 11-21, hier S. 17.

Eine solche schleichende Ökonomisierung bewirkt außerdem, dass literaturbetriebliche Akteure durch ihre Werke bzw. Produkte stets ein Innovations- oder Anpassungspotenzial⁶³ aufweisen müssen, wenn sie sich von anderen Konkurrenten differenzieren und im Wettbewerb besser abschneiden möchten. Um ihre ökonomische und/oder kulturelle Herrschaft in einzelnen Marktsegmenten⁶⁴ abzusichern, verlassen sie sich allerdings nicht mehr ausschließlich auf ihre eigene künstlerische, produktive oder vermittelnde Kompetenz, sondern machen immer öfter auch von anderen Medien Gebrauch.

Zwischen Literatur und anderen Medien entsteht ab Anfang der 1990er Jahre ein ambivalentes Wechselverhältnis, welches unter dem Begriff Mediatisierung zusammengefasst werden kann und insbesondere auf dem öffentlichen Schauplatz des Literaturbetriebs zum Vorschein kommt. Einerseits wird den neuen Medien bzw. dem neuen mediatisierten Literaturbetrieb häufig vorgeworfen, die literarische Produktion, Vermittlung und Rezeption grundlegend verändert und die Literatur ihrer Autonomie und Spezifität beraubt zu haben; andererseits tragen Medien wie das Fernsehen und das Internet entgegen allen Prognosen⁶⁵ geradezu dazu bei, dass neue Formen von Literatur⁶⁶ entstehen und das alte Medium Buch in der heutigen Gesellschaft immer noch eine Vorzugsstellung genießt, zumal »im Kampf um Aufmerksamkeit [...] die anderen Medien, die mit dem Buch um Zeit

63 Innovation und Anpassung erweisen sich als entscheidende Werte, je nachdem, ob die Akteure im Subfeld der eingeschränkten Produktion oder im Subfeld der Massenproduktion aktiv sind und kulturelles oder ökonomisches Kapital erzielen möchten; vgl. dazu P. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 198f.

64 »Unter Marktsegmentierung versteht man die Zerlegung von Märkten, Absatzwegen und Kundengruppen in homogene Zielgruppen mit jeweils unterschiedlichen Bedürfnissen und Anforderungen. Ziel ist, den Bedarf mit einem möglichst exakt auf das Marktsegment zugeschnittenen Angebot zu wecken oder zu erfüllen.« Erben, Tom: »Marktsegmentierung«, in: Schütz et al.: *Das BuchMarktBuch* (2005), S. 270-271, hier S. 270 [Herv. i.O.].

65 Nicht nur hat das 1962 von Marshall McLuhan vorausgesagte Ende der Gutenberg-Galaxis nicht stattgefunden; auch jüngere Prognosen sind bis jetzt nicht in Erfüllung gegangen, wohingegen man heute sogar von einer »Rückkehr der Haptik« (L. Herrmann/S. Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, S. 210) spricht.

66 Gemeint ist damit eine genuine digitale Literatur, die nicht »auf das Buch als heimliche Endstation [zielt]. Sie benutzt das digitale Medium nicht in erster Linie als Ort der Distribution oder Diskussion, sie braucht es als Produktions- und Rezeptionsort, weil sie sich in der einen oder anderen Form seiner spezifischen Eigenschaften in ästhetischer Absicht bedient.« Simanowski, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 14. Zum Thema »Netzliteratur«: siehe auch Gendolla, Peter: »Still standing. Zur Geschichte und aktuellen Tendenzen der Netzliteratur«, in: Korte, *Zukunft der Literatur* (2013), S. 76-95 und Lange, Katrin/Zopf, Nora (Hg.): *Screenshots. Literatur im Netz*, München: edition text + kritik 2020.

und Geld der Mediennutzer konkurrieren, [sich] zu Vermittlungsinstanzen zwischen Lesern und potenziellen Verkäufern«⁶⁷ entwickeln.

Der Einfluss anderer Medien wirkt sich auf die Produktion von Literatur aber insbesondere auch auf ihre Vermittlung und Rezeption aus: Zum einen werden Bücher heutzutage häufig wie Produkte anderer Medien verbraucht⁶⁸; zum anderen wird Literatur immer öfter durch eine »inszenierte Ereignishaftigkeit«⁶⁹ charakterisiert, welche literarische Texte, ihre Produzenten und ihre Vermittler vom Medium der Schrift allmählich entfernt und von einer steigenden »Eventisierung« der Literatur zeugt. Um ihre Position im literarischen Feld bzw. in der Öffentlichkeit zu festigen oder zu verbessern, setzen Autoren, Kritiker und auch Verlage immer öfter Strategien aus anderen Medien ein oder nutzen ihre Spezifität aus, insbesondere was ihr performatives Potenzial angeht:

»In der Literatur manifestiert sich das Performative vor allem in der Abschwächung bzw. Negation ihres Textcharakters und ihrer emphatischen Überführung in eine Aufführung. Dabei stehen sowohl Selbstinszenierungen der Dichter/Schriftsteller im Mittelpunkt als auch performative Prozesse der Vermittlung von Literatur.«⁷⁰

In dieser Hinsicht bilden die drei oben erwähnten Hauptentwicklungen – Ökonomisierung, Mediatisierung, Inszenierung – keinen geschlossenen Prozess, sondern einen sich fortwährend verstärkenden Teufelskreis, dessen Auswirkungen auf den Literaturbetrieb, insbesondere auf die drei Hauptbereiche Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur im Folgenden eingehend illustriert werden sollen.

1.2.1 Entwicklungen in der Produktion

Wenngleich das literarische Feld ein enges Netz von Machtrelationen herstellt, in dem »Kunstwerke aus einer kollektiven Anstrengung hervorgehen, obwohl sie jeweils einem bestimmten Künstler zugeordnet werden«⁷¹, lassen sich im Bereich

67 Schneider, Ute: »Literatur auf dem Markt – Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 235-247, hier S. 242.

68 »Das Leseverhalten hat sich gewandelt – weg vom Durchleser, hin zum Überflieger, zum Häppchen-Leser, zum Bücher-Zapper. Immer mehr Menschen lesen so, wie sie fernsehen – sie zappen sich durch die Bücher wie durch die TV-Programme.« Löffler, Sigrid: »Wer bestimmt, was wir lesen? Der globalisierte Buchmarkt und die Bücherflut«, in: Tommek, Heribert (Hg.), Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen, Heidelberg: Synchron 2012, S. 101-118, hier S. 106.

69 S. Richter: Der Literaturbetrieb, S. 113.

70 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 144.

71 R. Grau: Ästhetisches Engineering, S. 33.

der literarischen Produktion zwei Hauptakteure erkennen, die einerseits für die geistige und andererseits für die materielle Schöpfung literarischer Werke zuständig sind, nämlich der Autor, »der personale (und zumeist individuelle) Urheber literarischer Texte«⁷², und der Verlag als Ko-Produzent der Ware Buch. Beide Instanzen, die nach unterschiedlich orientierten Habitusformen im literarischen Feld handeln, wurden in den Jahren um die Jahrtausendwende entscheidenden Veränderungen unterworfen.

Zunächst zum Autor: Lange Zeit wurde in der Literaturwissenschaft um dessen vermeintlichen Tod getrauert, welcher Ende der 1960er von Barthes und Foucault heraufbeschworen wurde. Erst Anfang des neuen Jahrtausends kehrten sowohl die Figur des Autors als auch die Debatte um die Autorschaft zurück: Einerseits ließ sich eine Zunahme an Texten, z.B. Autofiktionen, beobachten, in denen die Autoren mit ihrer eigenen Autorschaft spielten bzw. experimentierten, wobei es auch zu einer Wiederbelebung des Begriffs⁷³ im akademischen Bereich kam; andererseits wurden »Autorschaft und Künstlertum zu Epiphänomenen einer performativen Inszenierung«⁷⁴, sodass der Autor und seine »Selbstkundgabe unter bestimmten Sicherheitsvorkehrungen«⁷⁵ außerhalb der literarischen Werke zum Gegenstand eines sogenannten »literarisches Kultmarketing[s]«⁷⁶ wurden.

Im Literaturbetrieb der Gegenwart ist jeder Schriftsteller, der Aufmerksamkeit auf sich richten, eine feste Position im Feld beziehen und damit Geld und Anerkennung verdienen will bzw. muss, schließlich Gestalter seines öffentlichen Images. In dieser Hinsicht gleichen Autoren selbstständigen Kleinunternehmern, die ihre Autorschaft verwalten und organisieren müssen.⁷⁷ Die Bewerkstellung einer effektiven Autorschaftsinszenierung⁷⁸ kann durch unterschiedliche »Inszenierungs-

72 Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe, Verfahren, Arbeitstechniken, Berlin/New York: de Gruyter 2012, hier S. 264.

73 Siehe dazu Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

74 Wetzel, Michael: »Autor/Künstler«, in: Barck, Karlheinz *et al.* (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 480-543, hier S. 541.

75 Honold, Alexander: »Das zweite Buch. Der Autor als Markenzeichen«, in: Theiso/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 133-155, hier S. 139.

76 Vgl. Bolz, Norbert: »Literarisches Kultmarketing«, in: Wegmann, Thomas (Hg.), Markt literarisch, Bern u.a.: Peter Lang 2005, S. 197-207.

77 S. Richter: Der Literaturbetrieb, S. 20.

78 Dem Begriff Inszenierung sollte allerdings keine negative Bedeutung zugeschrieben werden, denn »Inszenierung ist nicht gleichzusetzen mit Scheinhaftigkeit, Falschheit, gar Betrug; es sind die Inszenierungsakte, -logiken und -wahrnehmungen, die konstitutiv sind für die Bühnen der Kultur und der Geschichte, auf denen das Schauspiel der Autorschaft stattfindet.« Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 9-21, hier S. 19.

praktiken⁷⁹, die sich nicht nur auf das literarische Medium, sondern auch auf andere Medien stützen, erfolgen. Im deutschsprachigen Literaturbetrieb lassen sich in den letzten drei Jahrzehnten einige Trends beobachten, die paradigmatisch sind: 1) die (Selbst-)Stilisierung des Autors als Marke; 2) die kritisch-sensationssüchtige Profilierung in Debatten und Skandalen; 3) die auktoriale Inszenierung durch bzw. in anderen Medien; 4) die Selbstpräsentation des Schriftstellers anhand von performativen Events.⁸⁰

Wenn einerseits »AutorInnenname[n] immer mehr zur Marke [werden], die das bezeichnet, was man erwarten kann, mit entsprechenden Gratifikationen für die LeserInnen«⁸¹, wobei eine gewisse Tendenz zur (Selbst-)Etikettierung als Mitglieder bestimmter Autorengruppen mit konkreten para- sowie innerliterarischen Eigenschaften auffallend wird (man denke z.B. an die Popliteraten), lässt sich andererseits eine wachsende Neigung zur Personalisierung ausmachen: »[B]eim Konzept der Marke arbeitet die Autorin bzw. der Autor [...], um sich als einzigartig herauszustellen und Aufmerksamkeit zu erzeugen.«⁸² Die Profilierung des eigenen Selbst als »Autoren-Unikum« im Literaturbetrieb wird ferner ebenfalls mittels der Teilnahme an öffentlichen literarischen Debatten sowie der bewussten Erzeugung von Skandalen vorangetrieben, zumal insbesondere letztere die soziale Relevanz der Literatur und ihrer Schöpfer⁸³ offenbaren und zugleich die Möglichkeit bieten, das eigene individuelle soziale Kapital zu steigern. Darüber hinaus finden heutzutage Schriftstellerinszenierungen nicht nur im literarischen Medium statt, sondern sie verlagern sich auch auf andere Medien, wie z.B. das Fernsehen oder das Internet, wo Webseiten, Soziale Netzwerke und Blogs als fruchtbare Plattformen für die Selbstinszenierung ausgenutzt werden.⁸⁴

79 Unter Inszenierungspraktiken versteht man »jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen«. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese«, in: Jürgensen/Kaiser, Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), S. 9-30, hier S. 10.

80 Richter rechnet zu den verschiedenen Inszenierungsstrategien schließlich auch die Inszenierungsverweigerung: »Auch die vorgebliche Nicht-Inszenierung oder Anti-Inszenierung bleibt Inszenierung.« S. Richter: Der Literaturbetrieb, S. 24.

81 Neuhaus, Stefan: »Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb«, in: Wirkendes Wort 61/2 (2011), S. 313-328, hier S. 314.

82 Karnatz, Ella M.: »Ich kann ja gar kein Buch schreiben«. Schriftstellerische Inszenierungen in deutschen Late-Night-Shows«, in: Kyora, Subjektform Autor (2014), S. 267-280, hier S. 274.

83 Friedrich, Hans-Edwin: »Literaturskandale. Ein Problemaufriss«, in: Ders. (Hg.), Literaturskandale, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2009, S. 7-28, hier S. 15.

84 Vgl. exemplarisch dazu Jürgensen, Christoph: »Ins Netz gegangen. Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst«, in: Jürgensen/Kaiser, Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), S. 405-422.

Am produktivsten für die Behauptung der eigenen Autorschaft dem Publikum gegenüber sowie für die auktoriale Selbstreflexion scheint immerhin die Form der Selbststilisierung durch performative Ereignisse zu sein, in deren Mittelpunkt nicht so sehr der Autor, sondern eher sein Werk steht bzw. stehen sollte. Anlässe wie Lesungen, Poetikdozentenuren, Preisvergaben, literarische Wettbewerbe, Literaturfestivals und Literatúrausstellungen haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten institutionalisiert und zu einem autonomen intermedialen Genre entwickelt. Literaturveranstaltungen sind lesbar »als performative Modellierung respektive Inszenierungen der Autor-Persönlichkeit im Rahmen einer interessierten Öffentlichkeit, die den Resonanzraum für das jeweils Gesagte schafft«⁸⁵ und fungieren zugleich als »Börse für im Literaturbetrieb gültige Kapitalien«⁸⁶. Da sie mit dem System der Literaturförderung⁸⁷, also mit der ökonomisch-materiellen Versorgung der Schriftsteller, eng verbunden sind und Inszenierungsstrategien einsetzen, die für andere Medien, insbesondere das Fernsehen, typisch sind, stellen literarische Events außerdem ein konkretes Beispiel der Überschneidung zwischen Inszenierung, Ökonomisierung und Mediatisierung im Literaturbetrieb der Gegenwart dar.

Freilich stellt der Autor – wie auch schon erwähnt – nicht den einzigen Akteur im Bereich der Produktion dar: Als zweiter Hauptproduzent eines literarischen Werkes ist die Instanz des Verlags zu nennen. Unter diesem Begriff ist ein »Unternehmen des herstellenden Buchhandels, das mit der Vervielfältigung und dem Vertrieb von Werken der Literatur, der Kunst und der Tonkunst befaßt ist«⁸⁸, zu verstehen. Verlage gelten allerdings auch als kulturelle Unternehmen, die einer doppelten Handlungslogik unterliegen: Einerseits sind sie den Regeln des Marktes unterworfen und müssen durch die Herstellung von rentablen und gut absetzbaren Waren ökonomische Gewinne erzielen, um ihr Bestehen absichern zu können; andererseits erzeugen Verlage kulturelle Güter, die »narrativ-hermeneutische,

85 Eke, Norbert Otto: »Reden« über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozentenuren im literarischen Feld«, in: Schmidt/Kupczynska, Poetik des Gegenwartsromans (2016), S. 18-29, hier S. 24. Zum Thema siehe auch Grimm, Gunter E.: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.« Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation«, in: Grimm/Schärf, Schriftsteller-Inszenierungen (2008), S. 141-168.

86 Moser, Doris: »Feldspieler und Spielfelder. Vom Gewinnen und Verlieren beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb«, in: Joch, Mediale Erregungen? (2009), S. 189-203, hier S. 190.

87 »Literaturförderung ist ein komplexes Phänomen von »Geben« und »Nehmen«, weil an ihr nicht nur unterschiedliche Organisationen und Institutionen mit jeweils spezifischen Zielsetzungen beteiligt sind, sondern weil auch Autoren durch die Förderung in ein »Abhängigkeitsverhältnis« geraten können, das ihre künstlerische Autonomie tangiert.« B. Plachta: Literaturbetrieb, S. 172.

88 Brauner, Detlef/Jürgen/Raible-Besten, Robert/Weigert, Martin M. (Hg.): Multimedia-Lexikon, München/Wien: Oldenbourg 1998, S. 367.

ästhetische, gestalterische, ethische und/oder ludische Eigenschaften«⁸⁹ besitzen und infolgedessen imstande sind, dank ihres Innovations- bzw. Relevanzpotenzials, Aufmerksamkeit auf sich zu richten und folglich symbolisches und soziales Kapital zu sammeln. Verlage arbeiten also parallel in zwei ökonomischen Welten, wo sie mit unterschiedlichen Währungen – Geld und/oder Aufmerksamkeit bzw. symbolischem Kapital – handeln, und konstant darauf abzielen, ihre Profite in beiden zu maximieren.

Allerdings lassen sich in den letzten Jahrzehnten einige Entwicklungen des Verlagswesens verzeichnen, die von seiner zunehmenden Ökonomisierung zeugen und seine Funktion innerhalb der literarischen Produktion maßgeblich verändern. Seit den 1990er Jahren befindet sich das gesamte Verlagswesen in einer Entwicklungsphase, die unter dem Zeichen eines immer mehr eingreifenden Konzentrationsprozesses steht: Heutzutage wird die deutschsprachige Verlagslandschaft fast vollständig von drei internationalen Riesenunternehmen⁹⁰ kontrolliert. Diese Transformation vom Kultur- zum Konzernverlag⁹¹, welche zugleich einen »Wandel vom Publikumsorgan zum Massenmedium«⁹² mit sich bringt, übt einen starken Einfluss auf die Strukturierung des verlegerischen Feldes aus: Auch wenn sie immer noch über ein »eigenes Profil, dem eine individuelle Programmpolitik zugrunde liegt und das auf jeweils spezifische Lesergruppen ausgerichtet ist«⁹³, verfügen, zählen berühmte und früher familiengeführte Traditionsunternehmen wie Fischer, Ullstein, Piper und Rowohlt heute zu den von Großkonzernen kontrollierten Verlagen, was ihre kulturelle Freiheit weitgehend einschränkt.

89 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin: Suhrkamp 2018., S. 125.

90 Es handelt sich um den deutschen Familienbetrieb Holtzbrinck, die amerikanische Verlagsgruppe Random-House, die in Deutschland von der Bertelsmann AG vertreten wird, und die schwedische Mediengruppe Bonnier.

91 Zum Thema siehe auch Derlin, Katharina: Vom Text zum Buch. Strukturen und Strategien im verlegerischen Feld, München: AMV 2015, S. 194-218.

92 »Das Geniale an der Geschäftsidee des Publikationswesens ist die Aufteilung des Erlöses nach finanzieller und aufmerksamer Währung. Die Produktionsbedingung literarischer Kultur ist, daß der Verleger das Geld und der Autor die Aufmerksamkeit kriegt. Wenn der Verleger auch noch zu Reputation und der Autor auch noch zu Reichtum kommt, dann ist das, ökonomisch gesprochen, Surplusprofit: Es wäre zur Aufrechterhaltung des Betriebs gar nicht nötig. Eben diese Mischkalkulation steckt nun aber hinter dem Wandel vom Publikationsorgan zum Massenmedium. [...] Massen bringt man nur auf die Beine, wenn man sehr genau beachtet, was das breite Publikum lesen, hören, sehen will. Es muß die Sensationslust bedienen, es müssen Ohrwürmer ausgesetzt, es müssen die Bilder zum Blickfang hergerichtet werden. Auch zur Produktion für diesen ermittelten Geschmack bedarf es kreativer Geister. Es bedarf aber solcher, die bereit zum Dienst an einer fremden Sache sind. Und es ist diese Bereitschaft, die mit Geld angesprochen werden muß.« Franck, Georg: »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, in: Merkur 47/534-535 (1993), S. 748-761, hier S. 750.

93 Heinold, Ehrhardt: Bücher und Büchermacher. Verlage in der Informationsgesellschaft, Heidelberg: C. F. Müller 2001, S. 19.

Darüber hinaus zeichnet sich das gegenwärtige Verlagswesen durch eine scharfe Konkurrenz ab, die dazu führt, dass Verlage derzeit neue Strategien im Bereich der Herstellung und des Vertriebs von literarischen Werken entwickeln müssen, wenn sie sich im literarischen Feld durchsetzen wollen. Außer auf die üblichen Mitteln des Verlagsgeschäfts, wie z.B. die Durchführung von Mischkalkulationen und die Pflege einer kulturell und wirtschaftlich relevanten Backlist, setzten Verlage heutzutage immer mehr auf *cross-mediale* Marketingstrategien: Neben traditionellen ›Instrumenten‹ wie Lesungen, Autorengesprächen oder Buchbesprechungen werden immer mehr interaktive und mediatisierte Formen der Literaturvermittlung und -vermarktung eingesetzt, wie Buchtrailer⁹⁴, Verlags- und Buch-Blogs, Facebook-, Twitter-, YouTube- und Instagram-Accounts, Social-Reading-Experimente⁹⁵ und sogar Online-Gewinnspiele. Es kommt folglich zu einer (inter-)medialen Entfaltung des verlegerischen Epitextes⁹⁶: Die Inszenierung von Literatur dient zeitgleich der Profilierung des Verlags selbst, der damit darauf abzielt, eine bedeutsame Position im literarischen Feld zu beziehen sowie seine kulturelle und auch ökonomische Relevanz zu steigern.

Diese seit der Jahrtausendwende gesteigerte öffentliche Präsenz der Verlage darf außerdem als Reaktion auf ein neues Phänomen gelesen werden, welches sogar damit droht, die Funktion des Verlags als Vermittler zwischen Autor und Publikum verzichtbar zu machen: das Self-Publishing. Da es heutzutage »technisch [...] nicht mehr zwingend notwendig [ist], dass Bücher neben dem Autor auch einen Verlag als Absender haben«⁹⁷ und jedem Möchtegernautor zahlreiche Dienstleister zur Verfügung stehen, welche die Möglichkeit anbieten, das eigene Werk zu publizieren, drohen die »Verlegerfunktion der ökonomischen Vermittlung zwischen

94 Vgl. dazu Ebenau, Katharina: »Als die Bücher laufen lernten...« Buchtrailer als Marketinginstrument in der Verlagsbranche«, in: Gutenberg-Jahrbuch 86 (2001), S. 290-298.

95 2015 entwickelte der Suhrkamp Verlag in Kooperation mit der Social-Reading Plattform *Sobooks* anlässlich der Publikation von Clemens J. Setz' Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) ein »Blog für Betreutes Lesen«, wo das Buch während der Lektüre *live* kommentiert und zusammen mit Kritikern und Literaturwissenschaftlern vom Publikum besprochen werden durfte. Das Blog wurde mittlerweile gelöscht.

96 Unter Epitext versteht Genette »jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen und sozialen Raum. Der Ort des Epitextes ist also *anywhere out of the book*, irgendwo außerhalb des Buches«. Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 328 [Herv. i.O.]. Der verlegerische Epitext besitzt nach Genette eine »hauptsächlich werbende und »verkaufsfördernde« Funktion«. Ebd., S. 331.

97 Goos, Hauke/Voigt, Claudia: »Lesen und lesen lassen«, in: Der Spiegel 50 (2014), S. 64-72, hier S. 69.

Autor und Leser«⁹⁸ sowie die *gatekeeping*-Funktion⁹⁹ des Verlegers allmählich zu entfallen, was zu erheblichen ökonomischen, aber auch symbolischen Verlusten für die Verlage führt, die nur ausgeglichen werden dürfen, indem sie sich ebenjener zuvor erwähnten mediatisierten Profilierungs- und Inszenierungsstrategien bedienen.

Allerdings stellen die Entwicklungen, welche die literarische Produktion und ihre Akteure betroffen haben, nicht die einzigen Veränderungen dar, die den Literaturbetrieb der letzten drei Jahrzehnte maßgeblich geprägt haben; vielmehr sind sie als Reaktionen auf (und nur in einigen Fällen als Auslöser von) Transformationen anzusehen, die im Bereich der Vermittlung und Rezeption von literarischen Werken stattgefunden haben.

1.2.2 Entwicklungen in der Vermittlung und in der Rezeption

Unter Literaturvermittlung versteht man jene »durch technische Verbreitungsmittel erfolgende Kommunikation Einzelner mit einem ›dispersen Publikum«¹⁰⁰ über Literatur und ihre Akteure. Literaturvermittlung arbeitet oft mittels Formen sekundärer Kommunikation und spielt daher eine entscheidende Rolle nicht nur bei der Distribution, sondern auch bei der Rezeption von literarischen Werken. Demzufolge lassen sich die jüngsten Entwicklungen, die neulich sowohl im Bereich der Vermittlung als auch im Bereich der Rezeption von Literatur stattgefunden haben, nicht voneinander trennen, zumal sie auf allgemeine gesellschaftliche Entwicklungen – wie z.B. das Abhandenkommen eines bildungsbürgerlichen Milieus und die Zersplitterung jeder diskursiven Öffentlichkeit¹⁰¹ – angewiesen sind. Ne-

98 Fischer, Hannes: »Mit Nachdruck gegen den Verleger – Alte Allianzen und neue Positionen am literarischen Markt«, in: LIBREAS. Library Ideas 20 (2012), S. 56–64, hier S. 59.

99 »Der Begriff ›Gatekeeper‹ wurde im angelsächsischen Bereich zuerst von David M. White (1950) aufgegriffen und zur Bezeichnung von Individuen gebraucht, die innerhalb eines Massenmediums Positionen innehaben, in denen sie über die Aufnahmen bzw. Ablehnung einer potenziellen Kommunikationseinheit entscheiden können. [...] ›Gatekeeping‹ ist gleichbedeutend mit einer Begrenzung der Informationsmenge, d.h. mit der Auswahl von als kommunikationswürdig erachteten Themen.« Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid: Publizistik. Ein Studienbuch, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001, S. 242.

100 S. Neuhaus: Literaturvermittlung, S. 97.

101 »Man kann, ohne mit einem kulturellen Weltuntergangsszenario schrecken zu müssen, konstatieren, daß die hegemoniale literarische Öffentlichkeit in unserer Gegenwart zerfällt und historisch wird [...]. An ihre Stelle treten milieuspezifische Öffentlichkeiten.« Bogdal, Klaus-Michael: »Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur«, in: Erb, Andreas (Hg.), Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 9–31, hier S. 14.

ben den Verlagen, die sich an der Schnittstelle von Produktion und Vermittlung¹⁰² befinden, zählen insbesondere der Buchhandel, die Literaturkritik und all die Institutionen, die an der (performativen) Vermittlung und Förderung von Literatur durch verschiedene Veranstaltungs- bzw. Inszenierungsstrategien mitwirken, zu den zentralen und rezeptionssteuernden Instanzen der Literaturvermittlung.

Die jüngsten Transformationen des Buchhandels lassen sich unter zwei Aspekten zusammenfassen, die eng miteinander verbunden sind: Auch in diesem Bereich zeichnet sich ein Trend zur Konzentration ab, insbesondere im Einzelhandel, wo die klassische Buchhandlung durch Filialisten¹⁰³ oder Online-Händler wie Amazon¹⁰⁴ ersetzt wird. Diese Umgestaltung der Buchhandelsstruktur, der vor allem ökonomische Motivationen zugrunde liegen, hat nicht nur eine Konzentration des Buchhandels sowie eine zunehmende Schnellebigkeit des Marktes¹⁰⁵ zur Folge, sondern bewirkt ebenfalls eine Veränderung der vermittelnden Funktion des professionellen Buchhändlers¹⁰⁶, welche immer öfter durch performative Formen der Vermittlung von Literatur – wie z.B. Rankings und algorithmisch berechnete Kaufempfehlungen – abgelöst wird.

Ähnliche Entwicklungen lassen sich auch in der Literaturkritik beobachten. Seit nun vielen Jahren wird behauptet, die Literaturkritik befinde sich in einer schweren Krise, die einerseits als Auswirkung der postmodernen Poetik des ›anything goes‹ gelesen wird¹⁰⁷ und andererseits eng mit den Veränderungen

102 »Der Verleger bzw. Verlag vermittelt in doppelter Hinsicht: Zum einen zwischen Textproduzenten (Autoren) und Rezipienten (Lesern), zum anderen zwischen Buchproduzenten (Druckern) und Händlern (Sortimenten).« R. Klausnitzer: Literaturwissenschaft, S. 178.

103 Unter Filialist versteht man ein »Unternehmen des Sortimentsbuchhandels, das mindestens fünf gleichstellte Verkaufsstellen (Filialen) in einer Region oder einem größeren Gebiet betreibt und bewusst auf die Multiplikation einer Geschäftsidee ausgerichtet ist. [...] F. sind die marktführenden Unternehmen des stationären Buchhandels.« Emrich, Kerstin: »Filialist«, in: Keiderling, Thomas (Hg.), Lexikon der Medien- und Buchwissenschaft, 1. Teilband A-F, Stuttgart: Hiersemann 2016, S. 264.

104 2019 erzielte der Internetbuchhandel 20% der gesamten Branchenumsätze. Börsenverein des deutschen Buchhandels: Buch und Buchhandel in Zahlen 2020, Frankfurt am Main: MVB Marketing- u. Verlagsservice des Buchhandels 2020, S. 18.

105 »Der Markt ist schneller, schriller, vielfältiger geworden. Hatte ein Buch früher ein halbes Jahr Zeit, seine Käufer zu finden, bleiben ihm dafür nun mitunter nur sechs Wochen, dann verschwindet es in den Untiefen der Buchkaufhäuser oder gleich im modernen Antiquariat. Aus dem Werk für die Ewigkeit ist eine Ware mit Verfallsdatum geworden.« Siemes, Christof: »Blättern im Naherholungsgebiet«, in: Die Zeit vom 11.12.2003, S. 41.

106 »In dieser Hinsicht ähnelt die Funktion des Buchhändlers der des Literaturkritikers in den Medien: Dem Leser soll eine Entscheidungshilfe gegeben werden, man will ihn für Literatur und Lesen begeistern.« Kerstan, Wendy: Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern, Marburg an der Lahn: TransMIT 2006, S. 132.

107 Vgl. dazu Basting, Barbara: »Das Ende der Kritik, wie wir sie kannten«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 49-62, hier S. 52f.

des literarischen Feldes und der Entstehung neuer Literaturbetriebspraktiken verbunden ist. Als Grund und zugleich Ergebnis dieser Krise sind einige Phänomene aufzulisten, welche die Hauptaufgabe der Literaturkritik, nämlich die »Verknüpfung von Interpretation und Wertung«¹⁰⁸ von literarischen Werken, verfehlen und diese damit verändern. Insbesondere lassen sich zwei Hauptentwicklungen ausmachen: Die erste betrifft das Berufsbild und den Habitus des Kritikers, während die zweite sich in der Entstehung und Ausbreitung von neuen Formen der Literaturkritik manifestiert.

Seit der Jahrtausendwende ist eine Neigung zur Personalisierung und Selbstinszenierung der Figur des Literaturkritikers festzustellen: Um eine ökonomisch und vor allem symbolisch relevante Position¹⁰⁹ im literarischen Feld zu beziehen, entfernen sich die Kritiker immer mehr von den Hauptfunktionen der Literaturkritik¹¹⁰ und werden allmählich zu »Undercover-Einflussagenten«¹¹¹, die allzu oft nur dem Diktat des Marktes folgen.¹¹² Heutzutage profilieren sich die Kritiker über Differenzmerkmale¹¹³, lösen Debatten aus, die in einigen Fällen sogar die »Gren-

108 B. Plachta: Literaturbetrieb, S. 95.

109 »Literaturkritiker [...] wollen keineswegs auf ökonomischen Erfolg verzichten, doch steht in ihrer Selbstdarstellung und daher notwendigerweise auch in ihrem Selbstverständnis das Erwirtschaften symbolischen Kapitals im Vordergrund.« Neuhaus, Stefan: »Die Sprache der Mode. Vom Versagen der Literaturkritik«, in: Kucher, Primus Heinz/Langauer, Hubert/Moser, Doris (Hg.), Germanistik und Literaturkritik. Zwischenbericht zu einer wunderbaren Freundschaft, Wien: Praesens 2007, S. 49-66, hier S. 55.

110 Th. Anz verzeichnet sechs Hauptfunktionen der Literaturkritik: »[I]nformierende Orientierungsfunktion [...]; Selektionsfunktion [...]; didaktisch-vermittelnde Funktion für das Publikum [...]; didaktisch-sanktionierende Funktion für Literaturproduzenten [...]; reflexions- und kommunikationsstimulierende Funktion [...]; Unterhaltungsfunktion«. Anz, Thomas: »Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung«, in: Ders. (Hg.), Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis, München: C.H. Beck 2007, S. 194-219, hier S. 196f. [Herv. i.O.].

111 Löffler, Sigrid: »In der Radauzone«. Einleitungsreferat zur Veranstaltung »Literaturkritik und literarische Öffentlichkeit im europäischen Vergleich« im Rahmen der Tagung im Literaturhaus München am Donnerstag, den 22. November 2007.

112 »Statt das Publikum auf seine gelegentliche Inkompetenz hinzuweisen, haben sich die Kritiker weitgehend zu Moderatoren der Ereigniskultur gemacht. Sie haben ihre Vermittlerrolle aufgegeben, um dem Event zu dienen.« Wagner, Richard: »Gute Literatur wird schlecht gelesen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19.05.2008, S. 33.

113 »Verallgemeinert man Bourdieus Theorie mit Blick auf Literaturkritik und Literaturwissenschaft, dann ist in beiden Teil-Feldern besonders wichtig, inwieweit es Literatur den Aktanten im Feld ermöglicht, ihre eigene Position zu behaupten oder zu verbessern. Literatur ist daher auch immer Mittel zum Zweck. Die Betonung von Gemeinsamkeiten oder Differenzen hängt auch davon ab, ob es gerade opportun ist, bestimmte als positiv zu bewertende Merkmale eines Textes hervorzuheben oder die negativen Merkmale zu betonen [...]. Bei allen, bestimmten Moden geschuldeten Gemeinsamkeiten können sich Kritiker über Differenzmerkmale profilieren, sofern sich nicht schon eine bestimmte Beurteilung durchgesetzt

zen zwischen Kritik und Denunziation«¹¹⁴ überschreiten und reduzieren somit die Funktion der Literaturkritik lediglich auf eine bloße Inszenierung, ohne dem Publikum ästhetische Wertungen und Interpretationen zu vermitteln.

Dieser Transformation der Rolle des professionellen Kritikers korrespondiert eine Veränderung sowohl der Formen der klassischen Literaturkritik als auch ihrer Schauplätze. Im Allgemeinen lässt sich schon seit einigen Jahren eine »Verwässerung der Kritik in Richtung Rezension light«¹¹⁵ feststellen, wobei die traditionellen Formen in den klassischen (Print-)Medien – wie z.B. die Buchbesprechung – durch innovative journalistische Formen ersetzt werden, welche oft auf einer performativen und emotionalen Bewertungspraxis¹¹⁶ basieren. Darunter sind (Video-)Autorenporträts und -interviews, Homestorys sowie auch Debatten und Skandale zu verzeichnen. Diese richten die Aufmerksamkeit der Leser nicht auf den ästhetisch-literarischen Wert der Werke, sondern vielmehr auf außerliterarische oder die Person des Autors betreffende Faktoren und appellieren an den voyeuristischen Wunsch des Publikums. Solche neuen Formen finden in den klassischen Printmedien, insbesondere in den Feuilletons, immer mehr Platz sowie auch in anderen neuen Medien, die imstande sind, ein breiteres und ausdifferenzierteres Publikum anzusprechen. Während die 1990er und die ersten Jahre des neuen Jahrtausends den Höhepunkt des Fernsehens darstellten, wobei literarische Fernsehsendungen wie *Das literarische Quartett* mit Marcel Reich-Ranicki als Moderator, Elke Heidenreichs *Lesen!* oder Denis Schecks *Druckfrisch* einen deutlichen Erfolg erreichten und sogar einen spürbaren Einfluss auf die Verkaufszahlen¹¹⁷ ausüben konnten, findet Literaturkritik heutzutage vor allem online statt. Dank des Internets vollzieht sich seit Jahren eine starke Mediatisierung der Literaturkritik, welche zur Entstehung von neuen medialen bzw. digitalen Formen von professioneller Kritik – wie dem literaturkritischen Blog oder der Videorezension – und im Allgemeinen zu einer positiven Weiterentwicklung der klassischen Literaturkritik beigetragen hat.¹¹⁸

hat und es erfolgreicher zu sein verspricht, diese zu variieren.« S. Neuhaus: »Die Sprache der Mode«, S. 56.

114 o. V.: »Offener Brief an »Spiegel«, in: Börsenblatt vom 23.07.2015 – online.

115 S. Löffler: »Wer bestimmt, was wir lesen?«, S. 113.

116 Vgl. Anz, Thomas: »Werten und Fühlen. Zur Rationalität und Emotionalität literaturkritischer Kommunikation – am Beispiel von Marcel Reich-Ranicki«, in: Gansel, Christina/Kaulen, Heinrich (Hg.), *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 13–26.

117 Vgl. dazu die empirische Studie zum Einfluss des *Literarischen Quartetts* in W. Kerstan: *Der Einfluss von Literaturkritik*, S. 70–75.

118 Th. Anz fasst die positiven Entwicklungen der Literaturkritik im Internet in fünf Thesen zusammen: »1. Das Internet hat zu einer erhöhten Nachhaltigkeit der Literaturkritik geführt. [...] 2. Literaturkritik findet durch das Internet sehr viel weitere Verbreitung als früher durch die Printmedien. [...] 3. Das Internet hat der Literaturkritik viele neue Kritiker und neue Adressatengruppen zugeführt. [...] 4. Die Literaturkritik hat durch das Internet ihre Gegen-

Bedauerlicherweise hat diese an sich erfreuliche »Demokratisierung der Literaturkritik«¹¹⁹, die vom WWW eingeleitet wurde, auch die Entfaltung der sogenannten Laienkritik und hybrider Wertungspraktiken wie z.B. Kundenbewertungen begünstigt. Erstere wird von nicht-professionellen Lesern in spezifischen Blogs oder Foren betrieben und stellt eine dilettantenhafte Version der herkömmlichen Kritik dar, welche die Autorität der Literaturkritiker in Frage stellt und die professionelle Interpretation und Wertung von literarischen Texten durch persönliche Empfindungen ersetzt; Kundenbewertungen werden insbesondere auf Webseiten wie Amazon implementiert, sodass der Fokus von der Wertung des Textes auf seine Verkäuflichkeit gelegt wird:

»Es geht also bei den sogenannten Kundenrezensionen um Nutzerwertungen in engem Zusammenhang mit Kaufentscheidungen, um Warentests, die nicht von ungefähr auf einer Plattform erscheinen, wo man mit wenigen Mausklicks das besprochene Produkt auch erwerben kann. [...] Auf der einen Seite geht es also beim Umgang mit Literatur im Netz immer weniger um ein diskursives Wie und immer häufiger um das Was des Gelesen- und Gekaufthabens, ums ›Voting‹ und ›Ranking‹, um Listen und Kataloge mit messbaren Daten.«¹²⁰

Neben Rankings, die mittels Kundenbewertungen erstellt werden, sind zwei weitere Instrumente zu erwähnen, welche die Kauf- und Leseentscheidungen des Publikums maßgeblich beeinflussen: Bestsellerlisten und Bestenlisten. Diese stellen nonverbale Wertungen dar, die nach einem Reduktions- und Auswahlverfahren arbeiten. Dieses basiert entweder auf dem reinen ökonomischen Erfolg (Bestsellerlisten) oder auf einem professionellen kritischen Urteil, das aber nur mittels der Vergabe von Punkten, ohne also eine diskursiv-interpretatorische Wertung, zustande kommt (Bestenliste). Die Bedeutsamkeit solcher Listen für das Massenpublikum sowie für Verlage und Autoren selbst, die ständig auf der Suche nach dem nächsten Erfolgsbuch sind¹²¹, zeugt also noch mal von der zunehmenden Ökonomisie-

standsbereiche erheblich ausgeweitet. [...] 5. Literaturkritik hat ihre dialogischen und populären Traditionen im Internet neu aufgegriffen, intensiviert und erweitert.« Anz, Thomas: »Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets: Fünf Thesen und einige Bedenken«, in: Giacomuzzi, Renate/Neuhaus, Stefan/Zintzen, Christiane (Hg.), Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2010, S. 48-59, hier S. 48-53.

119 Krass, Stephan: Der Rezensionsautomat, Paderborn: Fink 2011, S. 116.

120 Wegmann, Thomas: »Warentest und Selbstmanagement. Literaturkritik im Web 2.0 als Teil nachbürgerlicher Wissens- und Beurteilungskulturen«, in: Beilein/Stockinger/Winko, Kanon, Wertung und Vermittlung (2012), S. 279-291, hier S. 284f.

121 Nicht nur nehmen Publikationen deutlich zu, welche die sogenannte »Bestseller-Formel« zu verraten versprechen, sondern das Phänomen der Bestseller rückt heute auch immer mehr ins Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Forschung, wie zahlreiche seit der Jahrtausendwende erschienene Studien belegen, siehe z.B. Classen, Albrecht/Parra Membrives, Eva (Hg.):

rung des Buchmarktes¹²² sowie von seiner Mediatisierung und der Verflechtung der Literatur mit anderen Medien, zumal Bestseller oft »supramediale Events«¹²³ verkörpern, d.h. sie verdanken ihren Erfolg den medialen Transformationen ihres Sujets, wie z.B. im Falle der Verfilmung eines Buches. Bestenlisten dagegen richten sich an ein eher eingeschränktes und fachkundiges Publikum und liefern einen weiteren Beweis für die Umwandlung eines Teils der Literaturkritik von einer diskursiven zu einer knappen nonverbalen Bewertungspraxis.

Gewiss sind klassische Buchbesprechungen, Kundenrezensionen und Rankings nicht die einzigen Orientierungshilfen¹²⁴, die bei der Lenkung der Leseraufmerksamkeit auf bestimmte Werke bzw. literarische Strömungen oder Themen ins Gewicht fallen: Literaturpreise z.B. fungieren als eine der wichtigsten Institutionen, die heutzutage an der Strukturierung des literarischen Feldes mitwirken. Einerseits exemplifiziert die Vergabepraxis von Preisen jenen Austausch zwischen ökonomischem und symbolischem Kapital¹²⁵, der grundlegend für die Aufrechterhaltung und die dynamische Entwicklung des literarischen Feldes ist; andererseits fungieren Auszeichnungen zugleich als Vermarktungsinstrumente¹²⁶, die immer öfter »dem Prinzip der Reduktion von Komplexität«¹²⁷ folgen und eine Vorauswahlfunktion übernehmen, welche das Interesse des Publikums auf

Bestseller – gestern und heute. Ein Blick vom Rand zum Zentrum der Literaturwissenschaft, Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.

- 122 »Bestseller produzierten kritiklos-affirmative Einstellungen zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung – das sei ihre Funktion.« Tomkowiak, Ingrid: »Schwerpunkte und Perspektive der Bestseller-Forschung«, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 99/1 (2003), S. 49-64, hier S. 55.
- 123 Rectanus, Mark W.: »The international bestseller«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17/1 (1992), S. 93-104, hier S. 104.
- 124 »Eine besondere Relevanz besitzen Rankings bei hedonischen Gütern, deren Konsum typischerweise experimenteller Natur ist und Spaß, Vergnügen und Emotionen erzeugt. Da zudem bei hedonischen Gütern der Konsum häufig symbolischer Natur ist und die Unsicherheit über die Qualität des Produkts vor dem Konsum kaum einschätzbar ist, orientieren sich z.B. Buchkäufer häufig anhand von Bestsellerlisten, um so hohe Opportunitätskosten zu vermeiden.« Clement, Michel *et al.*: »Der Einfluss von Rankings auf den Absatz – Eine empirische Analyse der Wirkung von Bestsellerlisten und Rangpositionen auf den Erfolg von Büchern«, in: Zeitschrift für betriebswirtschaftliche Forschung 60/8 (2008), S. 746-777, hier S. 746.
- 125 Zur Rolle der Literaturpreise als Tauschbörse von Kapitalien im literarischen Feld vgl. Dücker, Burckhard: »Literaturpreise« in: Schnell, Ralf (Hg.), Veränderungen des Literaturbetriebs (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 154), Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 54-76.
- 126 Vgl. dazu Schröder, Christoph: »Zu kurz, zu lang«, in: Frankfurter Rundschau vom 14.03.2007, S. 17, und Streeruwitz, Marlene: »Ich bin kein Autor«, in: Die Zeit vom 21.08.2014, S. 21.
- 127 Mayer, Franziska: »Kulturförderung als Event. Literaturpreise und Bestsellereffekte seit der Jahrtausendwende«, in: Haug, Christine/Kaufmann, Vincent (Hg.), Bestseller und Bestsellerforschung (= Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft 2), Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 53-70, hier S. 61.

eine eingeschränkte Zahl von Werken lenkt. Schließlich dürfen sie – insbesondere berühmte Preise wie der *Ingeborg-Bachmann-Preis* oder die »jüngeren« *Deutscher Buchpreis* und *Preis der Leipziger Buchmesse* – als bedeutsames Beispiel für die Inszenierungstendenz im gegenwärtigen Literaturbetrieb angeführt werden. Ihre Verleihungsveranstaltungen gestalten sich als ein »offenkundig performativer Akt«¹²⁸: Texte, Autoren und die Ehrungen selbst werden intermedial aufgeführt und Literaturvermittlung wird zu einer Unterform der Unterhaltungskultur.

Dieser als »antiliterarische Tendenz«¹²⁹ empfundene Trend zur Eventisierung der Literatur bleibt übrigens nicht auf Institutionen wie Literaturpreise oder -wettbewerbe beschränkt; vielmehr stellt die Entstehung eines »zisierten Angebot[s] an Meta- und Paraveranstaltungen«¹³⁰ ein hervorstechendes Merkmal des heutigen Literaturbetriebs dar und hebt einige Entwicklungen hervor, die sich nicht nur in der Produktion und Vermittlung von Literatur, sondern auch in ihrer öffentlichen Wahrnehmung vollzogen haben. Die Steigerung der Zahl der Autorenlesungen, Poetikdozenturen und Festivals, die sowohl von Einrichtungen der Literaturvermittlung wie Literaturhäusern als auch von Trägern der öffentlichen Bildung wie Schulen oder Universitäten veranstaltet werden, offenbart einen doppelten Umschwung in der Rezeption von Literatur: Texte werden statt privat immer öfter öffentlich bzw. gemeinsam erlebt¹³¹, was zu einem Übergang von der selbstständigen Lektüre, welche eine aktive Teilnahme des Lesers an dem Sinnbildungsprozess fördert, zu passiveren Formen¹³² wie dem Vorlesen oder der performativen Inszenierung von literarischen Texten führt. Der Akzent wird also statt auf die Lesbarkeit auf die »Präsentierbarkeit von Literatur«¹³³ gesetzt. Darüber hinaus deutet der Erfolg solcher Veranstaltungen auf eine Neigung des Publikums zum Voyeurismus und zur Suche nach einer auch nur vorgetäuschten Nähe zum Autor und zum Werk hin. In diesem Rahmen gewinnen neben den schon erwähnten Eventtypen auch

128 Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*, Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 13.

129 März, Ursula: »Geräuschkulisse Buch. Über den Repräsentanzverlust der Literatur«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 27.09.2002, S. 16.

130 Vanderath, Sonja: »Das Gespenst des Events. Zum Relaunch der Wasserglaslesung«, in: *Korte, Zukunft der Literatur* (2013), S. 122-131, hier S. 123.

131 Zu den Bedingungen und zugleich Zwecken eines gelungenen Literaturevents zählen nach Th. Wegmann die Mitwesenheit vom Publikum und Autor sowie die physische Anteilnahme beider Parteien an der Veranstaltung. Vgl. Wegmann, Wegmann, Thomas: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Wegmann, Thomas/Schütz, Erhard (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 121-136, hier S. 126f.

132 Johannsen, Anja: »Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen«, in: *Theisohn/Weder, Literaturbetrieb* (2013), S. 63-75, hier S. 67.

133 Homering, Liselotte: »Aspekte des Performativen in neueren Literatúrausstellungen«, in: *Dücker, Machen – Erhalten – Verwalten* (2016), S. 77-92, hier S. 77.

Institutionen wie Literaturarchive oder -museen an Bedeutung. In diesen Einrichtungen werden literarische Werke, aber auch para- und epitextuelle Elemente sowie persönliche Gegenstände eines Autors, dem Publikum durch intermediale und performative Zurschaustellungsstrategien sowohl narrativ als auch in ihrer materiellen Dimension vorgestellt.

Diese etwa skizzenhafte und auf die bedeutendsten Erscheinungen pointierende Darstellung der jüngsten Transformationen im deutschsprachigen Literaturbetrieb der Gegenwart macht nicht nur die Mechanismen, Abläufe und Beziehungen unter den verschiedenen Akteuren im literarischen Feld sowie die Dynamik und die Struktur des heutigen Literaturbetriebs anschaulich, sondern sie verleiht den theoretischen Grund, auf dem unsere Untersuchung basieren wird, zumal die eben analysierten Entwicklungen die Kulisse jenes Systems bzw. Milieus bilden, in dem die Figur des literarischen Verlegers tätig ist. Ferner nehmen die hier kurz erwähnten Phänomene oft eine besondere Stellung unter den Themen und Aspekten ein, die in Texten, in denen der Literaturbetrieb und seine Akteure fiktionalisiert werden, in den Fokus der literarischen Reflexion gerückt werden.

2. Der Literaturbetrieb im Medium der Fiktion

Wie schon erwähnt, stellen fiktionale Werke, die den Literaturbetrieb sowie seine Hauptakteure, Institutionen und Abläufe durch Fiktionalisierungsprozesse in den Fokus rücken und zum Hauptthema der Handlung erheben, ein verbreitetes Phänomen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart dar. Solche Texte werden heutzutage üblicherweise unter dem Begriff »Literaturbetriebsliteratur« zusammengefasst. Diese in der Literaturwissenschaft bisher eher nur am Rande untersuchte Form der erzählenden Literatur – welche, da solche Werke größtenteils zum Genre der erzählenden Literatur gehören, oft schlechthin als Literaturbetriebsroman bezeichnet wird – wird im Folgenden zum Hauptgegenstand der Analyse. Nach einer kurzen Reflexion über die verschiedenen Begriffe bzw. Definitionen, die zur Bezeichnung dieser literarischen Form sowohl in der Literaturkritik als auch im literaturwissenschaftlichen Bereich bisher angewandt wurden, wird der derzeitige Forschungsstand zu diesem Thema vorgestellt und anhand der allerdings wenigen Studien, die sich einer wissenschaftlichen Erfassung und Analyse solcher Texte teilweise auch nur marginal widmen, einige Forschungsperspektiven präsentiert, die das Phänomen der Literaturbetriebsliteratur präziser zu konturieren versuchen.

Anschließend wird die Arbeit sich dann ausschließlich auf Texte der erzählenden Literatur fokussieren, die den Literaturbetrieb thematisieren bzw. inszenieren, indem sie verschiedene Fiktionalisierungsstrategien anwenden. Es werden folglich fiktionale Prosaformen vorgestellt, welche die sozialen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen der literarischen Produktion, Vermittlung und Rezeption und den Habitus ihrer Protagonisten nicht ausschließlich zum Hintergrund, zum Hauptschauplatz der Handlung oder zum Personal der Figurenkonstellation machen, sondern zum Darstellungsprinzip erheben. Ferner wird gezeigt, wie diese literarische Form keine selbstständige literarische Gattung bildet und eher fließende Grenzen aufweist und oft in Verknüpfung mit anderen literarischen Formen auftritt, die in der deutschsprachigen Literatur seit den letzten drei Jahrzehnten ca. ebenfalls einen spürbaren Aufschwung erleben, wie die Auto- und die Metafiktion. Schließlich wird über die Stellung von diesen Texten innerhalb des deutschsprachigen literarischen Feldes der Gegenwart reflektiert und versucht, die

Gründe und Absichten, welche die Autoren dazu veranlassen, den Literaturbetrieb fiktional wiederzugeben, zu erörtern.

2.1 Was ist Literaturbetriebsliteratur? Ein begrifflicher Annäherungsversuch

Dass fiktionale Texte, die »mit Blick auf je konkrete Einzelfälle des [...] Literaturbetriebs die Grenze zwischen Literatur und ihren sozialstrukturellen Rahmenbedingungen in ihrer ganzen Porosität inszenieren«¹, ein relativ neues Phänomen in der deutschsprachigen Literatur verkörpern, lässt sich bereits an der Unschlüssigkeit ablesen, die in der Bezeichnung dieser literarischen Form heutzutage sowohl im literaturkritischen als auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs herrscht. Obwohl Texte, welche die sozialen, politischen und ökonomischen Entstehungsbedingungen von Literatur auf verschiedene Art und Weise thematisieren, seit nun schon mehr als zwei Jahrhunderten Teil der deutschsprachigen literarischen Tradition sind – man denke beispielsweise an Goethes *Tasso*² –, erfahren literarische Werke, insbesondere Romane, die sich mit dem Literaturbetrieb nicht ausschließlich aus der (fingierten) Perspektive des Schriftstellers auseinandersetzen, sondern die Ganzheit der Akteure und Abläufe, die ihn regulieren, in den Blick nehmen, vor allem seit den 1990er Jahren eine deutliche Konjunktur. Dieses »Boomen« des »Geschäft[s] mit Literatur, die vom Schreiben und der Selbstbehauptung der Autoren im – wie Walter Benjamin es nannte – »Literaturkampf« handelt«³, wurde an erster Stelle von der Literaturkritik beobachtet; aus diesem Bereich stammen folglich die ersten Versuche, diese Texte mit einem eigenen Etikett zu versehen. Unter den verschiedenen Begriffen, die von den Kritikern angewandt wurden, bahnte sich der Begriff »Literaturbetriebs satire« als einer der ersten den Weg: Diese Bezeichnung rückte vor allem inhaltliche und wirkungsästhetische Aspekte in den Fokus, wobei das »über Mimesis hinausgehende[...] Übertreiben der kritisierten Zustände«⁴ – welches ja ein kennzeichnendes, dennoch weder das einzige noch ein exklusives Merkmal der Literaturbetriebsliteratur bildet – und nicht die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs als Grundvoraussetzung dieser Textsorte angesehen wurde. Der

1 Assmann, David-Christopher: »Literaturbetrieb made in Austria«, in: Korte, Hermann (Hg.), Österreichische Gegenwartsliteratur (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur IX/15, Sonderband), München: edition text + kritik 2015, S. 113–128, hier S. 115.

2 Siehe dazu Eke, Norbert Otto: »Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen.« Vom Hof in Ferrara zur Villa Massimo in Rom oder: Der Autor im Betrieb«, in: Horstkotte/Herrmann, Poetiken der Gegenwart (2013), S. 267–282, hier S. 268f.

3 G. Nickel: »Das Künstlerdrama in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, S. 282.

4 Hanuschek, Sven: »Satire«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 652–661, hier S. 661.

Kritiker Thomas Kraft, der schon früh das Aufkommen dieses neuen Genres wissenschaftlich zu erschließen versuchte, unterstrich ausdrücklich den satirischen und oftmals parodistischen Charakter dieser Werke, welcher – so der Kritiker – in erster Linie auf die narzisstische Einstellung der Autoren zurückzuführen sei.⁵

Als später bemerkt wurde, dass nicht jeder Text, in dem eine Fiktionalisierung des Literaturbetriebs vorangetrieben wird, ausschließlich satirisch-ironische Absichten verfolgt, etablierte sich zunächst im literaturkritischen Bereich erneut ein weiterer Begriff: »Literaturbetriebsroman«. Warf die Bezeichnung »Literaturbetriebssatire« eine Frage vor allem hinsichtlich des Inhalts und der Intention der Texte bzw. des Autors auf, so haftete auch diesem eher auf die gattungsspezifische Beschaffenheit der Werke angelegten Etikett eine terminologische Ungenauigkeit an, da es die formale Vielfalt der verschiedenen Texte, die den Literaturbetrieb thematisieren, nicht berücksichtigte.

Wahrscheinlich deshalb wurden Werke, die »von einem erstaunlichen Interesse an den Vorgängen hinter den Kulissen des Literaturbetriebs«⁶ zeugen, daraufhin unter der Bezeichnung »Literaturbetriebsliteratur« zusammengefasst. Da aber die Mehrheit dieser Texte in Prosa verfasst sind und der Gattung Roman zugeschrieben werden können, hat sich diese Bezeichnung – insbesondere in der Literaturkritik – nicht durchgesetzt. Der Begriff »Literaturbetriebsroman« wird heute sowohl in der Literaturkritik als auch in wissenschaftlichen Studien in den meisten Fällen angewandt. Literaturbetriebsromane scheinen also zumindest begrifflich schon einem Kanonisierungsprozesses unterworfen zu sein, der von der Literaturkritik eingeleitet und anschließend in der Literaturwissenschaft weitergeführt wurde.

Um ein terminologisches Durcheinander und Ungenauigkeiten zu vermeiden, und um auch andere (Prosa-)Formen, also nicht nur Romane, die einen »Zugriff der Literatur auf den Markt, die Medien und den Betrieb«⁷ realisieren, ebenfalls zu berücksichtigen, wird im Folgenden in sprachlich-konzeptueller Anlehnung an andere Formen wie Science-Fiction oder auch Auto- und Metafiktion, sowie um der Fiktivität und Fiktionalität der Texte gerecht zu werden, der umfassendere Begriff »Literaturbetriebsfiktion« eingeführt und konsequent benutzt.

5 Kraft, Thomas: »Spiegelfechtereien. Der Literaturbetrieb und seine fleißigen Angestellten«, in: neue deutsche literatur 47/2 (1999), S. 163-166, hier S. 166.

6 G. Nickel: »Das Künstlerdrama in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, S. 283.

7 Assmann, David-Christopher: »Extrinsisch oder was? Bodo Kirchhoff und Andreas Maier auf dem Markt der Aufmerksamkeit«, in: Beilein/Stockinger/Winko, Kanon, Wertung und Vermittlung (2012), S. 239-259, hier S. 259.

2.2 Bisherige Forschungsansätze

Bevor es zu einer Analyse der Literaturbetriebsfiktion und ihrer Merkmale kommen kann, soll an dieser Stelle ein Überblick über jene literaturwissenschaftlichen Arbeiten verschafft werden, die das Phänomen der Literaturbetriebsliteratur in den Mittelpunkt ihrer Reflexion stellen. Zunächst sei angemerkt, dass dieses Thema noch als ein ziemlich unerforschter Bereich der Literaturwissenschaft gilt; dementsprechend wurden die ersten Forschungsansätze, welche fiktionale Texte über den Literaturbetrieb in den Blick nehmen und diese mit unterschiedlichen Ausgangspunkten und Zielen aus ebenso verschiedenen Perspektiven analysieren, erst in den letzten 15 Jahren zirka entwickelt.

Insgesamt lassen sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu diesem Thema drei Haupttendenzen beobachten: Einige Literaturwissenschaftler betrachten die Literaturbetriebsliteratur nicht als autonome literarische Form, sondern eher als Begleiterscheinung, die eng mit dem (Wieder-)Aufkommen in der deutschsprachigen Literatur nach der Wende von bestimmten Themenkonstellationen, wie z.B. dem Wirtschaftssystem oder der Arbeitswelt⁸, oder von Formen der fiktionalen Selbstinszenierung der Autoren, verbunden ist. Ein zweiter Ansatz wird von D.-C. Assmann vertreten, der den Begriff »Literaturbetriebs-Szene« entwickelt hat, um Texte zu bezeichnen, welche den Literaturbetrieb und seine Praktiken thematisieren und gleichzeitig inszenieren, und sie von anderen Formen von ›Literatur über Literatur‹ abzugrenzen. Ein dritter und letzter Strang der Forschung plädiert hingegen für die Eingliederung der Literaturbetriebsliteratur in die deutschsprachige literarische Tradition, und zwar als Weiterentwicklung oder Unterform des Künstlerromans. In diesem Zusammenhang darf in erster Linie dem Ansatz von J. Wiele und seinem Begriff der »poetologische[n] Fiktion« eine entscheidende theoretische Relevanz zugeschrieben werden.

Zumal insbesondere die zwei letzteren Perspektiven ausschlaggebende Ansatzpunkte sowohl für eine einschlägige Bestimmung der Hauptmerkmale der literarischen Form der Literaturbetriebsfiktion als auch für die darauffolgende textanalytische Untersuchung der Funktion der Fiktionalisierung der Figur des Verlegers liefern, werden die beiden nun ausdrücklich unter die Lupe genommen und kritisch erörtert.

8 »Inwiefern bestimmte Formen von Gegenwartsliteratur auf ökonomische Phänomene generell oder den Buchmarkt im Speziellen verweisen, ist nicht trennscharf zu beurteilen.« L. Herrmann/S. Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, S. 204.

2.2.1 Eine »Redeskription literaturbetrieblichen Verderbens«: die Literaturbetriebs-Szene

Als bisher einschlägiger Versuch, das Phänomen der Literaturbetriebsliteratur in seinen Konturen zu erfassen und einer literaturwissenschaftlichen und zugleich literatursoziologischen Analyse zu unterziehen, darf man den Forschungsansatz von David-Christopher Assmann und sein Konzept der »Literaturbetriebs-Szene« betrachten. Als Ausgangspunkt für seine Studie *Poetologien des Literaturbetriebs* (2014)⁹ greift Assmann einerseits auf die schon vorgestellte Debatte über das »Verderben der Literatur im Literaturbetrieb«, andererseits auf Luhmanns Theorie der sozialen Systeme zurück. Fiktionale Texte, die sich mit dem (gegenwärtigen) Literaturbetrieb auseinandersetzen, bieten seines Erachtens eine »Redeskription«¹⁰ jenes Verderbens der Literatur im Literaturbetrieb¹¹, welches in den jeweiligen Literaturbetriebsromanen performativ ans Licht gebracht wird (PL 28). Das Ziel seiner Arbeit besteht demzufolge überwiegend in einer systemtheoretischen Analyse der verschiedenen Verfahren, die »das Einpassen von Operationen in das ›Formenkombinat des Kunstwerks‹ (Luhmann)« (PL 9), also eine Kopplung von primären und sekundären Formen der (literarischen) Kommunikation realisieren (PL 29), welche in jenen fiktionalen Texten, die den Literaturbetrieb und seine Praktiken nicht nur inhaltlich, sondern auch performativ ins Zentrum rücken, zum Vorschein kommt.

Die primären Formen der Kommunikation bilden nach Luhmann die eigentlichen Kunstwerke: Diese lassen sich aber erst durch die Anwendung von sekundären Formen beobachten und anerkennen, und zwar durch das Vorhandensein eines Kunst- bzw. Literaturbetriebs (PL 33). Da die Unterscheidung zwischen diesen beiden Formen nur systematisch erfasst werden kann, bestimmen sich primäre und sekundäre Formen gegenseitig, also relational, indem sie sich voneinander abgrenzen, sich verschiedener Medien bedienen und sich an verschiedenen Selektions- und Wertkriterien orientieren.¹² Die sekundären, literaturbetrieblichen Formen

9 Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PL.

10 Assmann benutzt hier einen Begriff, den schon Luhmann sich von der englischen Philosophin Mary Hesse entlehnt hatte (»redescription«); bei Redeskriptionen handelt es sich um Neubeschreibungen von Beschreibungen, oder besser gesagt »um Versuche der Objektivierung doppelter Kontingenz, um Versuche, Kunstwerke als Gespräche in sich selbst zu beobachten«. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 54, Anm. 65.

11 Am Beispiel von verschiedenen Werken und Autoren der Gegenwartsliteratur veranschaulicht Assmann vier Kategorien vom »Verderben« der Literatur: 1) das Verderben der Literatur durch die Medien (Bodo Kirchhoffs *Erinnerungen an meinen Porsche und Schundroman*); 2) das Verderben der Literatur durch das Gerede (Andreas Maiers *Sanssouci*); 3) das Verderben der Literatur durch die Wahrheit (Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit*); 4) das Verderben der Literatur durch die Literatur (Ernst-Wilhelm Händlers *Die Frau des Schriftstellers*).

12 Kunst orientiert sich an einem Code, welcher binär zwischen Schönem und Hässlichem unterscheidet, während im »Kunstbetrieb [...] ein ›Code‹, nämlich eine laufend durchgehaltene

markieren die primären literarischen Formen als solche und stellen folglich nicht nur »eine ›erste Stufe der Annäherung‹ (Luhmann) an das jeweilige Kunstwerk« seitens eines externen Beobachters (PL 35) dar, sondern ermöglichen die Entstehung einer Literatur bzw. Kunst, die als solche anerkannt wird.

Literarische Texte, welche die Beobachtung ebenjener Unterscheidung und die anschließende Kopplung zwischen primären und sekundären Formen zu ihrem Gegenstand machen und Formen der sekundären literarischen bzw. literaturbetrieblichen Kommunikation zur Anfertigung und strukturellen Gestaltung von primären Formen anwenden, realisieren demnach »eine Selbstbeschreibungsformel literarischer Kommunikation, die durch die Unterscheidung von primären und sekundären Formen strukturiert ist« (PL 37) und ihren Ausdruck in der sogenannten Literaturbetriebs-Szene findet (PL 29). Diesen Begriff leitet Assmann sowohl sprachlich als auch theoretisch von Rüdiger Campes Konzept der »Schreibszene« ab: In einer sogenannten Schreibszene kommt es zu einer Kopplung zwischen dem »szenischen Rahmen[...] des Schreibens«¹³ und dem Akt des Schreibens selbst. Anstatt aber diese Kopplung nur motivisch zu thematisieren, wird sie gleichzeitig formal-ästhetisch »im Schnitt zwischen Schrift und Medium, Unterbrechen und Koppeln – im Schnitt, der die Implikation der Techniken in der Reproduktion der Symbolsysteme unterbricht und ihre Kopplungsstücke sehen lässt«¹⁴ – inszeniert. Texte, die eine Schreib-Szene schildern, bringen also jenes »nicht-stabile[...] Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«¹⁵, welches das Schreiben als physischen Prozess bestimmt und reguliert, nicht nur semantisch, sondern eben szenisch-dramaturgisch ans Licht.

Mit einem Blick auf die jüngste Literatur konstatiert Assmann, dass in den Texten, die sich fiktional mit dem Akt der literarischen Schöpfung auseinandersetzen, neben der traditionellen »Thematisierung und Reflexion individueller Schreibprozesse« (PL 42) die ökonomischen, soziostrukturellen und kommunikativen, also literaturbetrieblichen Umstände, die das literarische Schreiben begleiten, an Bedeutung gewinnen. Im Hinblick auf diese Tatsache schlägt er demnach vor, die Schreib-Szene der Gegenwart als Literaturbetriebs-Szene aufzufassen:

»Als ›Rahmenbedingungen literarischer Arbeit‹, ja als ›Umstände der Produktion‹ fungieren vielmehr die Praktiken von Akteuren der ›Einrichtungen [...], in denen es nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen‹. [...] Damit transformieren sie die Schreib-Szene in eine Literaturbetriebs-Szene, in der der sozialstrukturelle

binäre Orientierung nach ›Passen‹ und ›Nichtpassen‹ der zu wählenden Formen« herrscht. N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 190.

13 Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Zanetti, Sandro (Hg.), Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269-282, hier S. 275.

14 Ebd., S. 282.

15 Ebd., S. 271.

Rahmen der Literatur ›poetologische Unterscheidungen anreg[t]‹, die nicht lediglich im Bereich der programmatischen Selbstreflexion zu verorten sind, sondern in ihrer Form über diese hinausweisen.« (PL 43f.)

Eine Literaturbetriebs-Szene besteht demzufolge nicht nur in der bloßen Thematisierung oder Fiktionalisierung der literaturbetrieblichen Rahmenbedingungen, welche die Entstehung von literarischen Texten anregen und sich auf ihre Vermittlung und Rezeption auswirken; sie zeichnet sich vor allem dadurch ab, dass die Verkettung zwischen primären und sekundären Formen, also jene »angenommene literaturbetriebliche ›Störung‹ der Literatur« (PL 473), zum Darstellungs- und Inszenierungsprinzip erhoben wird. Damit wird eine zwischen Literatur und Betrieb entstehende »Irritation zur literarischen Form geadelt« (ebd.), wobei es anschließend zu einer »Wiederbeschreibung [kommt], die kritisch ausfallen und Änderungen anregen mag«¹⁶ und eine Redeskription des Verderbens der Literatur im Literaturbetrieb vor die Augen des Lesers führt. Darüber hinaus zeugt die Literaturbetriebs-Szene von dem latenten Verschwinden einer individuellen Autorschaft zugunsten einer kollektiven Urheberschaft, an der nicht nur der einzelne Autor mitwirkt, sondern auch alle Instanzen und Akteure, die an der Produktion eines literarischen Werkes offensichtlich oder indirekt teilnehmen:

»Geformt wird die Literaturbetriebs-Szene durch die literarische Thematisierung des sozialstrukturellen Rahmens der Literatur, bei gleichzeitiger Regulation der Literatur durch ihr sozialstrukturelles Eingebundensein, das die an literarischen Entstehungs-, Vermittlungs-, Medialisierungs- und Förderungsprozessen beteiligten Akteure und Organisationen bestimmen. Es geht also um eine literarische Form, in der Literaturbetriebsakteure und -organisationen an der literarischen Form, zu der sie sich produzierend, vermittelnd oder rezeptierend verhalten, ›mitwirken‹.« (Ebd.)

Indem die Literaturbetriebs-Szene eine Kopplung zwischen den primären Formen der Literatur und den sekundären ihrer Vermittlung und Rezeption wenn auch nur fiktional reproduziert, also die Irritationen veranschaulicht, die zwischen dem Kunstsystem und seiner Umwelt vorkommen, enthüllt sie eine Binsenwahrheit, die durch die Verabsolutierung der literarischen Kommunikation und die traditionelle Vorstellung einer anzustrebenden Autonomie der Kunst längst verdrängt wurde, nämlich dass »so wie Autoren, auch wenn sie sich dem verweigern, immer auch Betriebsakteure sind, so [...] Literatur immer auch Literaturbetriebsliteratur« (PL 479) ist, und zwar ein Produkt kollektiver Kreativität, das von seinen soziostrukturellen und ökonomischen Entstehungsbedingungen, schlicht vom Literaturbetrieb, nicht absehen kann bzw. darf.

16 N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 54.

Assmanns Studie, die zur Etablierung eines neuen Forschungsstranges beigetragen hat, zu dem auch diese Arbeit zählen soll, zielt also auf ein besseres Verständnis und auf eine thematische und formale Analyse der oft vernachlässigten oder manchmal sogar abwertend¹⁷ von der Literaturkritik behandelten Form der Literaturbetriebsliteratur ab. Es kommt Assmann der Verdienst zu, Texte, die den Literaturbetrieb thematisieren, im Hinblick auf die Auswirkungen seiner Fiktionalisierung auf die Erzählstruktur, nämlich als wirksames und stilbildendes Darstellungsprinzip analysiert zu haben und dadurch neue Möglichkeiten der Interpretation solcher Texte eröffnet zu haben. Jedoch sollen an dieser Stelle einige Anmerkungen eingefügt werden, die insbesondere einige methodologische und begriffliche Aspekte betreffen und Assmanns Konzept der Literaturbetriebs-Szene von jener in dieser Arbeit vorgeschlagenen Auffassung von Literaturbetriebsfiktion unterscheiden.

Zunächst soll die Aufmerksamkeit auf die (literatur-)soziologischen Grundlagen gerichtet werden, die Assmanns Argumentationen untermauern: Indem auf Luhmanns Systemtheorie, insbesondere auf den Begriff der Irritation zwischen primären und sekundären Formen der Kunst zurückgegriffen wird, droht der Ansatz, die Hervorhebung eines wesentlichen Merkmals des literarischen Feldes bzw. des Literaturbetriebs zu verfehlen, und zwar die Dynamik des Feldes.¹⁸ In dieser Hinsicht liegt die Gefahr nahe, Werke, welche durch die Realisierung einer Literaturbetriebs-Szene, die Kopplung von Literatur und Betrieb zu veranschaulichen vermögen, lediglich als Fiktionalisierung bzw. Redeskription einer Ausnahme bzw. eines isolierten Einzelfalles aufzufassen, und nicht als dynamische Aufnahme des im literarischen Feld immer schon vorhandenen Kampfes zwischen verschiedenen Akteuren und Instanzen.

Zwei weitere Einwände betreffen hingegen die von Assmann benutzte Terminologie: Erstens geht die Anwendung des eher negativ besetzten Begriffs »Verderben« als »Selbstbeschreibungsformel des literarischen Systems [...], die literarische Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse spezifisch in Szene setzt, um daraus Gewinne für die eigenen Identitätskonstruktionen zu ziehen« (PL 28), auch in diesem Fall das Risiko ein, die angeborene Dynamik des Feldes bloß abschätzig

17 Literaturbetriebsromane werden oft »durchaus in Kontinuität zu den bis in die 1990er Jahre hinein beobachteten sowie feuilletonistisch abgewerteten, weil dezidiert auf Selbstreflexion setzenden und deshalb das literarische Publikum verfehlenden Programmen deutschsprachiger Literatur gestellt«. (PL 476).

18 »Das Feld entspricht auch nicht Luhmanns Konzept des Systems; innerhalb der Systemtheorie stellt das statische Gleichgewicht den Normalzustand dar, und der Konflikt ist dann eine Störung dieser Statik, bei Bourdieu stellt er das Grundprinzip dar. Diejenigen, die in einem gegebenen Feld herrschen, müssen immer auch mit dem Widerstand, dem Protest der Beherrschten rechnen.« Jurt, Joseph: »Die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu«, in: LiThes 1/1 (2008), S. 5-14, hier S. 9.

und missbilligend zu betrachten und die fruchtbare, den Autoren kreative Anregungen verleihende Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb auf einen sterilen Klagetopos zu reduzieren. Die zweite Anmerkung bezieht sich auf den Begriff »Szene«. Mit diesem aus dem Bereich des Theaters stammenden Konzept verknüpft man üblicherweise die Vorstellung einer »dramaturgischen Einheit«, die als »kleineres Pendant«¹⁹ des Aktes fungiert. Es handelt sich demzufolge traditionell gesehen um einen bestimmten Moment im Laufe eines »aktionistischen Vorgangs«²⁰, in dem eine bestimmte Situation bzw. eine einzelne Episode²¹ innerhalb der dramatischen Handlung eingerahmt und hervorgehoben werden. Selbst wenn man *Szene* als performative Inszenierung auffasst, welche die Kopplung zwischen Literatur und Betrieb als fiktive Vergegenwärtigung der Einflüsse des Literaturbetriebs auf die Literatur darstellen sollte, lässt sich die Geschlossenheit und strukturelle Einheit der Szene kaum wegdenken; angesichts dieser Tatsache scheinen Literaturbetriebs-Szenen keine ausgedehnten Handlungen vorzulegen, sondern eher eingegrenzte Episoden, in denen die Verkettung von primären und sekundären Formen im bzw. durch den Literaturbetrieb dezidiert exponiert wird.

In Anbetracht dieser Bemerkungen wären Literaturbetriebs-Szenen und Literaturbetriebsliteratur bzw. -fiktionen demnächst kaum gleichzusetzen: Im höchsten Fall dürften die ersten als konstitutiver Bestandteil und distinktives Merkmal der zweiten betrachtet werden, wobei die Bezeichnung eines Textes als Literaturbetriebsfiktion sich nicht ausschließlich in der Anwesenheit einer oder mehrerer Literaturbetriebs-Szenen begründen lässt, sondern weitere Elemente in Anspruch nimmt, die der nun zu untersuchende Ansatz von J. Wiele zum Teil aufweist.

19 Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler 2016, S. 38.

20 Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler 2017, S. 53.

21 Asmuth, Bernhard: »Szene«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 3, S. 566-567, hier S. 566.

2.2.2 Der Literaturbetriebsroman als Unterform des Künstlerromans: die poetologische Fiktion

Seit der Jahrtausendwende scheint eine in der deutschsprachigen literarischen Tradition zahlreich vertretene Gattung wieder Hochkonjunktur zu haben: der Künstlerroman.²² Dieses Genre, welches das »autoreflexive Strukturprinzip der Kunst«²³ aus verschiedenen Standpunkten zu erörtern und zu erhellen beabsichtigt, wurde in den letzten Jahrzehnten zahlreichen thematischen sowie formalen Entwicklungen unterworfen.²⁴ Insbesondere der Anbruch der postmodernen Ära brachte entscheidende Veränderungen mit sich, die noch heute für diese Gattung kennzeichnend sind. Betrachtet man die literaturwissenschaftlichen Studien, die seit der Jahrtausendwende den Künstlerroman und seine Fortentwicklung unter die Lupe nehmen, lassen sich einige Forschungsansätze hinsichtlich dieser Gattung auch auf die Literaturbetriebsliteratur anwenden. Es werden hier also, bevor zur Analyse Wiles Ansatzes übergegangen wird, zwei Perspektiven der Forschung kurz angerissen, die gewisse Kontinuitätslinien zwischen der Gattung des Künstlerromans und der Literaturbetriebsfiktion erkennen lassen, aber dennoch eine Kopplung der beiden nicht völlig legitimieren.

Den ersten Ansatz bildet Peter V. Zimas' Annahme, der Künstlerroman der Postmoderne habe infolge des »Scheitern[s] der ästhetischen« Ideologie²⁵ auf den Kampf »gegen die Kommerzialisierung, Funktionalisierung und Technisierung der Gesellschaft«²⁶ verzichtet und sich demzufolge mit »der differenzierten Rolle der Kunst als Partial- oder Kunstsystem abgefunden«²⁷. Da der postmoderne Künstlerroman jenes »Sichabfinden« im Kunstsystem bzw. im Literaturbetrieb der Gegenwart selbstreflexiv darstellt, dürften Literaturbetriebsfiktionen, also Texte, welche die Figur des Künstlers nicht mehr zum Hauptprotagonisten, sondern lediglich zu

22 »Als hätte es die Postmoderne und ihre Behauptung vom Tod des Autors nie gegeben – oder vielmehr gerade hinter all den postmodernen Verkleidungen und Spielereien – feiert der Geniebegriff fröhliche Urständ. [...] Mag das Genie auch im zeitgemäßerem Gewand des Prominenten auftreten, so hat doch der Künstlerroman in der österreichischen wie in der deutschen Literatur eindeutig wieder Hochkonjunktur.« Strigl, Daniela: »Das unfassbare Genie. Zu aktuellen Künstlerromanen von Hans-Ulrich Treichel und Daniel Kehlmann«, in: Kopřiva, Roman/Kovař, Jaroslav (Hg.), Kunst und Musik in der Literatur. Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart, Wien: Praesens 2005, S. 101-118, hier S 101f.

23 Meuthen, Erich: Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans, Tübingen: Niemeyer 2001, S. 6.

24 Zur Tradition und Entwicklung der Künstlerliteratur vgl. auch Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin/New York: de Gruyter 2004.

25 Zima, Peter: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie, Tübingen/Basel: Francke 2008, S. 3.

26 Ebd., S. 9.

27 Ebd., S. 36 [Herv. i.O.].

einem einzelnen unter den vielen und verschiedenen Akteuren machen, die durch ihre Praktiken den Literaturbetrieb prägen und gestalten, folglich als Potenzierung und Aktualisierung dieses Genres gelesen und interpretiert werden.

Stellen also Literaturbetriebsfiktionen – dem Gedankengang von Zima folgend – eine Art Überwindung des traditionellen Gattungsmusters des Künstlerromans dar, findet eine solche Auffassung auch in Gabriele Feulners Studie über die Rolle des Künstlers in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart²⁸ Bestätigung. Werke der Künstlerliteratur, die um die Jahrtausendwende publiziert wurden, wichen – so Feulner – von »angelegten, ernsthaften Auseinandersetzungen mit dem Thema des Künstlertums [...] in der Tradition des ›Doktor Faustus‹, die den Künstler, seinen Schaffungsprozess und sein Werk an zentraler Stelle problematisieren«²⁹, ab und thematisierten dagegen jene »Entsublimierung der Künstlerexistenz«³⁰, die sich vor allem seit der Postmoderne und insbesondere in den 1990er Jahren durchgesetzt hat. Künstlerromane des 21. Jahrhunderts, insbesondere diejenigen, die jener »Literatur [angehören], die ihr eigenes System, den Literaturbetrieb und die Literaturkritik thematisiert [und] die so alt ist wie Kritik und literarische Öffentlichkeit selbst«³¹ und den Künstlerdiskurs in einem satirischen Gewand und in possenhaften Formen präsentieren³², dürften demzufolge auch als Literaturbetriebsromane bzw. -fiktionen aufgefasst werden, da sie »eine Reaktion auf die fortschreitende Medialisierung des Literaturbetriebs und die dadurch grundlegend veränderten Bedingungen literarischer Produktion und Rezeption«³³ in fiktionaler Form darstellen. Auch in diesem Fall wäre die Literaturbetriebsfiktion nicht als autonome Form, sondern eher als Variante des Künstlerromans zu verstehen, die den entmythisierten Zustand des Künstlers im literarischen Feld der Gegenwart abbildet und damit eine Kritik am Literaturbetrieb übt.

Zeugen diese beiden Ansätze bereits von einer unleugbaren Affinität zwischen Künstler- und Literaturbetriebsliteratur, soll nun auf einen dritten Ansatz näher eingegangen werden, welcher mit unserer Vorstellung von Literaturbetriebsfiktion einige grundlegende Merkmale teilt: Es handelt sich um den Begriff »poetologische Fiktion«, der von Jan Wiele geprägt und entwickelt wurde.³⁴ Am Beispiel von verschiedenen Prosatexten³⁵, die von einer teils auch metafikionalen bzw. met-

28 Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Schmidt 2010.

29 Ebd., S. 445.

30 Ebd., S. 357.

31 Ebd., S. 358.

32 Ebd., S. 357.

33 Ebd., S. 359.

34 Wiele, Jan: *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2010. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PF.

35 Wiles Untersuchung spannt einen Bogen von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) und Th. Manns *Der Tod in Venedig* (1912) über Werfels *Stern der Ungeborenen* (1946),

anarrativen Selbstreflexion über die Lage des Erzählens im 20. Jahrhundert – dem sogenannten »Jahrhundert der Erzählkrise« (PF 6) – gekennzeichnet sind, führt der Wissenschaftler und Literaturkritiker – in Anlehnung an den schon verbreiteten Begriff »poetologische Lyrik« – die Bezeichnung »poetologische Fiktion« ein, worunter er in erster Linie solche Künstlererzählungen versteht, die einen Schriftsteller zum Protagonisten oder zum Erzähler erheben (PF 6f.). Als »Genre der Gegenwart« (PF 8), dessen Ziel darin besteht, die produktionsästhetischen Bedingungen, welche die Entstehung von literarischen Werken ermöglichen, fiktional und selbstreflexiv darzustellen, schlagen die sogenannten poetologischen Fiktionen eine Brücke zwischen Fiktion und Essayistik³⁶, indem sie »sich nicht in der Thematik des poetologischen Essays erschöpfen, sondern eben doch *Fiktionen* bleiben, die über ein erfundenes Ich oder über erfundene Figuren Auskunft geben« (PF 62 [Herv. i.O.]), wobei die Grenzen zwischen diesen zwei verschiedenen literarischen Formen allmählich verwischt werden.³⁷ Auf der Tatsache beruhend, dass in der Untersuchung ausschließlich Erzähltexte, in denen ein Schriftsteller als Protagonist vorkommt, also Dichtererzählungen, analysiert werden, rückt Wiele die poetologische Fiktion in die Tradition des Künstlerromans ein:

»Sie [die poetologischen Fiktionen, A.G.] bilden damit eine Unterform der Gattung Künstlerroman oder Künstlererzählung, die insbesondere die Welt des Sprachkünstlers zur Darstellung bringt – dies jedoch, und das scheint ein wichtiger Unterschied zu den Künstlerromanen des neunzehnten Jahrhunderts zu sein – mit dezidiert modernen Stilmitteln wie etwa dem des Inneren Monologs und der Erlebten Rede sowie etwa der Montagetechnik.« (PF 66f.)

Walters *Fiction* (1970) und Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) (neben anderen Werken von Döblin, A. Schmidt und B. Vesper) bis zu Billers *Harlem Holocaust* (1998).

36 Dass Texte, in denen der Literaturbetrieb fiktionalisiert und thematisiert wird, den Autoren die Möglichkeit geben, ihre Poetik und ihren Schöpfungsakt nicht ausschließlich in essayistischer Form zu veranschaulichen, scheint auch die Entscheidung des Literaturkritikers M. Maar zu begründen, 2012 den Literaturbetriebsroman *Die Betrogenen* zu veröffentlichen: »Ich wollte bestimmt Dinge erzählen, die ich in der Form der Essays nicht ausdrücken kann. Dazu brauchte ich diese andere Form.« Maar, Michael/Hielscher, Martin/Ruppert, Alexa: »Über Autorintention, Täuschung, technisches Handwerk und die Zusammenarbeit von Autor und Lektor. Ein Gespräch zwischen Michael Maar und Martin Hielscher – kommentiert von Alexa Ruppert«, in: Bartl, Andrea/Ebert, Nils (Hg.), *Der andere Blick der Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 505-527, hier S. 511.

37 Im Anschluss an die Untersuchung strikt fiktionaler Prosatexte analysiert Wiele am Beispiel von Marons *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche* (2005) auch die »Zwergattung« der Poetikvorlesung (PF 222f.).

Wieses Auffassung der poetologischen Fiktion als »dominante Lesart« (PF 72), deren Ziel darin besteht, jene ästhetische Illusion (PF 10)³⁸, worauf jedes fiktionale Werk beruht, gleichzeitig zu durchbrechen und zu unterstreichen, und damit die Prozesshaftigkeit und Begleitumstände der literarischen Produktion in den Vordergrund zu rücken und aus der Perspektive einer »halbdokumentarisch-augenzwinkernden Manifestation einer autornahen Schriftstellerfigur, die eben doch wieder Fiktion ist« (PF 234) erfahrbar zu machen, lässt sich demnächst – auch wenn nur partiell – auf die literarische Form der Literaturbetriebsfiktion übertragen. Einerseits ist es unleugbar, dass Texte, vor allem Erzähltexte, welche die Figur eines Schriftstellers im Literaturbetrieb und deren Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Akteuren und Instanzen des Literaturbetriebs fiktionalisieren und in den Mittelpunkt ihrer Handlung stellen, die konstitutiven Voraussetzungen einer poetologischen Fiktion, verstanden als eine »Literatur, die von ihrer eigenen Poetik *handelt*« (PF 61 [Herv. i.O.]), erfüllen; andererseits scheint auch dieser Ansatz zu kurz zu greifen, da er vor allem die poetologische Ebene des einzelnen Autors in Betracht zieht und die produktionstechnische, also die rein literaturbetriebliche Ebene, zu vernachlässigen scheint.

Realisiert die poetologische Fiktion als »mustergültige Form der Künstlererzählung im 20. Jahrhundert« (PF 233), die »zentral von ihren Produktionsbedingungen handeln« (PF 62), eine Kopplung von Theorie und Fiktion, indem sie fiktional und (ausschließlich) aus der Perspektive des Schriftstellers – dessen Standpunkt zwar meistens der Poetik des einzelnen Autors entspricht³⁹ – über die Entstehungsbedingungen derselben Fiktion reflektiert, so verfehlt diese jene thematische, aber auch strukturelle Bindung von Theorie und Praxis, also zwischen der einzelnen Poetik des Autors und den kollektiven materiellen und sozialen Voraussetzungen, welche die literarische Produktion bestimmen und die hingegen den Knotenpunkt und eines der Alleinstellungsmerkmale der Literaturbetriebsfiktion bilden. Nichtsdestotrotz könnte man die Literaturbetriebsfiktion als Erweiterung der Form der poetologischen Fiktion und sie zwar als »praxeologisch-poetologische Fiktion« betrachten, die sich vorwiegend auf die Beziehungen unter den verschiedenen Akteuren im Literaturbetrieb – darunter ja auch zwischen dem Schriftsteller und anderen Figuren wie z.B. dem Verleger – sowie auf seine Institutionen und Abläufe, schlicht auf die angeborene Dynamik des literarischen Feldes fokussiert. Indem sie sich von jener autorzentristischen Perspektive, die den Künstlerroman – und die poetologische Fiktion zugleich –

38 Unter diesem von W. Wolf entlehnten Begriff versteht Viele jenes »genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit« (PF 10).

39 Viele merkt schließlich an, dass »die Form der poetologischen Fiktion [...] das eigene Kunst- und Weltverständnis der Autoren [repräsentiert]« (PF 234).

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 Geniekräft 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 selfconsciously 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.

Werken, die das Massenpublikum anziehen, die Rede sein. Literaturbetriebsfiktionen scheinen daher eher eine ›interne‹ Angelegenheit des literarischen Feldes selbst zu sein: Sie finden vor allem in der Literaturkritik oder im literaturwissenschaftlichen Bereich Echo, wobei sie manchmal auch heftig besprochen oder kritisiert werden. Darüber hinaus bilden Texte, die den Literaturbetrieb im Rahmen der Fiktion thematisieren, oft einmalige Erscheinungen im Werk der jeweiligen Autoren, und sie dürfen zwar entweder als Abrechnung mit spezifischen Vorkommnissen oder als Reaktion auf bestimmte Veränderungen im Literaturbetrieb oder schließlich als poetologische Selbstreflexion über das eigene Tun innerhalb der Gemeinschaft literaturbetrieblicher Akteure gelesen werden, obwohl die Grenzen zwischen diesen Lesarten nicht immer scharf zu trennen sind. Literaturbetriebsfiktionen stellen also eine vor allem auf das Teilfeld der eingeschränkten Produktion beschränkte Tendenz dar, die eine enge Verbindung zum Literaturbetrieb auch hinsichtlich ihrer Wirkung aufweist: Neben der dem Publikum dienenden Erörterung der literaturbetrieblichen Mechanismen und Entwicklungen werden oft in diese Form auch Diskussionsanreize andeutungsweise eingebaut, die dann vor allem in der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Rezeption in den Mittelpunkt der Reflexion gerückt und ausdiskutiert werden. Literaturbetriebsfiktionen entfalten also im Literaturbetrieb selbst ihre Wirksamkeit und ihren poetologischen Wert am relevantesten. In dieser Hinsicht erweisen sie sich als Produkt des Literaturbetriebs nicht im Sinne eines aufgrund ökonomischer oder zweckmäßiger Gründe geforderten Trends, sondern als literarische Form, die sowohl ihren Ausgangspunkt als auch ihre Rezipienten und ihr Wirkungsfeld im Literaturbetrieb findet und dessen Aufklärung und Entwicklung dient. Dementsprechend entfernen sich Literaturbetriebsfiktionen im engeren Sinne auch von jenen fiktionalen Werken, die den Literaturbetrieb oder seine Institutionen ebenfalls als Handlungshintergrund auswählen oder seine Figuren zum Protagonisten machen, allerdings keine ernstgemeinte Reflexion darüber liefern, sondern sie in andere, oft trivialere Kontexte einbetten, wo sie aber jedes poetologischen Potenzials entkleidet werden.⁹⁰

Des Weiteren bieten Literaturbetriebsfiktionen, und insbesondere jene, welche autofiktionale Elemente einbauen, den Autoren die Möglichkeit, über die Funktion des Schriftstellers im Allgemeinen sowie über die eigene Rolle und Positionierung im literarischen Feld der Gegenwart zu reflektieren. Literaturbetriebsfiktionen legen den Akzent auf den soziokulturellen, pragmatisch-wirtschaftlichen

90 Die für ein Massenpublikum konzipierte Literatur der Gegenwart wimmelt von Figuren und Schauplätzen aus der Bücherwelt: Schriftsteller, Verleger, Bibliotheken, Buchhandlungen und Bücher kommen in vielen teilweise auch richtig erfolgreichen Werken vor, wie z.B. in Carlos Ruiz Zafons Romanen rund um den »Friedhof der vergessenen Bücher« (2001-2016) oder im Krimi-Bestseller *Die Wahrheit über den Fall Harry Quebert* (2012; dt. Üb.: 2013) von Joël Dicker.

und dynamischen Rahmen, in dem diese Figur nicht als einziger oder als relevantester, sondern lediglich als einer der literaturbetrieblichen Akteure handeln kann bzw. muss. Insofern betrifft die poetologische Reflexion, die in diesen Texten stattfindet, neben dem schöpferischen Prozess des einzelnen Autors auch das produktive Prinzip des Literaturbetriebs als gemeinschaftliches Konstrukt, dank dessen Instanzen und Institutionen die Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur überhaupt möglich wird. Mittels der nicht nur mimetischen, sondern vielmehr formalen und strukturellen Darstellung nicht ausschließlich des künstlerischen Tuns des Schriftstellers, sondern auch der Arbeitsweise und des Habitus verschiedener Instanzen und Figuren, kommt es in diesen Texten – auch im Falle einer kritischen Auseinandersetzung – zu einer impliziten Anerkennung seitens der Autoren der Rolle des Literaturbetriebs in Bezug auf die literarische Produktion: Der »entgötterte« Schriftsteller betrachtet sich nicht mehr als König, sondern als Mitglied einer Gemeinschaft, die einerseits seine Tätigkeit durch Voraussetzungen und Bedingungen, die oft der Literatur und ihrer Aufgabe fernstehen, in manchen Fällen eingrenzt und sogar beschädigt, ihm andererseits aber nicht nur die konkrete Produktion und Vermittlung seiner Werke und deren anschließende Rezeption seitens eines Publikums ermöglicht, sondern auch eine materielle und finanzielle Unterstützung sichert. Indem der Autor die schöpferische Funktion des Literaturbetriebs fiktionalisiert, kommt es in Literaturbetriebsfiktionen zu einer Kopplung zwischen zwei Poetologien, die sich gegenseitig bedingen und beanspruchen, und zwar zwischen der eigenen Poetik des Autors und dem poetologisch-organisatorischen Prinzip des Literaturbetriebs. Diese Kopplung führt zu einer Verschmelzung von verschiedenen diskursiven Formen – der fiktionalen Rede und den literaturbetrieblichen Jargons und Ausdrucksformen –, die in den Texten vornehmlich in Literaturbetriebs-Szenen zum Vorschein gebracht wird. Die Tatsache, dass in der Literaturbetriebsfiktion Formen der Literaturvermittlung bzw. -rezeption reproduziert oder wiederbeschrieben werden, darf immerhin nicht zu dem Schluss führen, es handele sich stets um eine faktuale bzw. wirklichkeitsbezogene Erzählung; solche Formen unterliegen immer einer Fiktionalisierung, wobei sie ihre Plausibilität nur innerhalb des Rahmens der sprachlichen und diskursiven Fiktionalität des Textes gewinnen. Das Gestaltungsprinzip bleibt also immer in den Händen des Autors, der den Literaturbetrieb und seine Praktiken als Folie für die Fiktionalisierungsstrategien anwendet, um mit seinem Text unterschiedliche, nicht nur literaturbetriebsbezogene Ziele zu erreichen.

Daran lässt sich ein weiteres Merkmal dieser literarischen Form erkennen: Literaturbetriebsfiktionen beglaubigen zwar nur anscheinend das »Verderben der Literatur durch den Literaturbetrieb«; vielmehr zeugen sie jedoch von dessen Gegenteil, nämlich von der Fähigkeit der Autoren, sich in ihrer künstlerischen Autonomie der Strukturen und Praktiken des Literaturbetriebs meisterhaft zu bedienen und sie in einen Ansporn für den literarischen Schöpfungsakt zu verwandeln, in

dem es dann wiederum zu einer Spiegelung des fruchtbaren Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Betrieb kommt.

Dass diese Spiegelung oft im Gewand einer Kritik am Literaturbetrieb in den Texten vorkommt, soll nicht irreführen: Obwohl sich hinter der manchmal spielerischen und ironischen Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb oft eine Reaktion auf die Entwicklungen und Veränderung des literarischen Feldes verbirgt, handelt es sich in den meisten Fällen nicht um eine passive oder pauschale, sondern um eine konstruktive Kritik: Indem die Schriftsteller die Strukturen des Literaturbetriebs ihrem schöpferischen Gestus unterwerfen, entziehen sie sich zumindest symbolisch den Zwängen und Regeln des Literaturbetriebs selbst und halten ihm einen Spiegel vors Gesicht. Durch die fiktionale Dekonstruktion und Rekonstruktion des Literaturbetriebs, die in den Texten stattfindet, lenken die Autoren die Aufmerksamkeit nicht nur des Lesers, sondern auch anderer Akteure im Literaturbetrieb, insbesondere Literaturkritiker und -wissenschaftler, auf Vorkommnisse oder Phänomene, die sie für problematisch halten oder die eine besondere Brisanz entfalten. In Literaturbetriebsfiktionen machen also die Autoren die Mechanismen des Literaturbetriebs zu ihrem eigenen ästhetischen und poetologischen Nutzen: Auf diese Art und Weise lassen sie sich vom Literaturbetrieb nicht »korrumpieren« und zeigen, dass sie keine passiven Opfer, sondern aktive Mitgestalter des literarischen Feldes sind.

Bringen Literaturbetriebsfiktionen also die Macht der Schriftsteller dem Literaturbetrieb gegenüber ans Licht und lassen sie die Autoren am öffentlichen Gespräch über die letzten Entwicklungen der literarischen Produktion indirekt teilnehmen, fokussieren sie allerdings nicht nur auf die Figur des Autors, sondern auch auf andere Akteure aus dem Literaturbetrieb, die oft hinter den Kulissen arbeiten. Auch wenn die fiktionale Betrachtung dieser Figuren immer aus dem Standpunkt des Schriftstellers heraus stattfindet, brechen solche Werke die traditionelle autorzentristische Perspektive, die andere Gattungen, wie z. B. den Künstlerroman, kennzeichnet und heben, wenn auch nur in der Fiktion, Eigenschaften und Praktiken dieser Figuren hervor, wobei sie zugleich auch die Beziehungen zwischen ihnen und dem Autor erhellen. Obwohl die Fiktionalisierung dieser Akteure des literarischen Feldes oft auf verschiedenen realen Vorbildern gründet, bieten sie in den meisten Fällen stilisierte Schilderungen, die einem eher allgemeinen Figurentypus entsprechen, am Beispiel dessen die wesentlichen Hauptmerkmale und der Habitus eines bestimmten Akteurs, wie z. B. des Verlegers, illustriert werden. Diese Darstellungsweise, die zum Teil auch durch Allegorien und Symbole typologisch und verallgemeinernd verfährt, stellt zudem eine wichtige Quelle dar für die Analyse sowohl der Rolle von literaturbetrieblichen Akteuren als auch der Beziehungen, die diese Figuren zu den Autoren herstellen, also für die Untersuchung von Aspekten, die in der Forschung entweder kasuistisch, dokumentarisch oder kaum behandelt wurden.

Schließlich soll auf eine weitere Funktion der Literaturbetriebserzählliteratur hingewiesen werden, die außerdem eine weitere Begründung für die jüngste Ausbreitung dieser Form und die Aufmerksamkeit und das Interesse, die auf sie gerichtet werden, liefert: Literaturbetriebsfiktionen bilden oft ein allegorisches Gewand für die Schilderung des Zustands unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Indem die Autoren eines unter den vielen Feldern der Gesellschaft, und zwar jenes, das ihnen am nächsten liegt, fiktionalisieren und thematisieren, wobei sie den Akzent insbesondere auf die Schnittpunkte zwischen dem Literaturbetrieb und anderen Feldern, vor allem dem der Wirtschaft, legen, entwerfen sie einen Mikrokosmos, in dem die auffälligsten und brisantesten Fragestellungen unserer Gegenwart am Beispiel eines mit eigenen Gesetzen und Mechanismen ausgestatteten Systems anschaulich gemacht werden. In dieser Hinsicht dienen Literaturbetriebsfiktionen nicht nur der Darstellung des poetologischen Prinzips des Literaturbetriebs, sondern sie fungieren auch als Kristallisationspunkte, an denen verschiedene Diskurse, wie z.B. jene über die scheinbar unaufhaltsame Ökonomisierung, Mediatisierung und Globalisierung vieler Bereiche unseres Lebens, zusammengeführt werden. Damit wird der fiktionalisierte Literaturbetrieb zur Kulisse für die Darstellung und literarische Verarbeitung der Lage der heutigen Gesellschaft. Demzufolge weisen Literaturbetriebsfiktionen zum Teil auch Züge der Gattung des Zeitromans auf, also eines Textes, der sich »durch Darstellung und Kritik der politischen und/oder sozialen Zeitgeschichte als literarischer Versuch eines (dokumentarischen oder fiktionalen) Bildes der Zeit in ihren Voraussetzungen, Grundzügen und Entwicklungen«⁹¹ konstituiert. In diesem Zusammenhang dürften Literaturbetriebsfiktionen jener Tendenz eines neuen Realismus – verstanden als »antinomisches Unternehmen, als permanente ›Aushandlung‹ der Möglichkeit, einer Erzählform zwischen narrativer Vermittlung und sozialer Gegenwärtigkeit zu finden«⁹² – zugeschrieben werden, und zwar im Sinne einer nur scheinbar mimetischen und »bequemen«⁹³ Wiedergabe der Realität, die aber in Wirklichkeit darauf abzielt, wieder relevant⁹⁴ zu sein, also die verborgenen Mächte unserer Gesellschaft zu entlarven und sie

91 Göttsche, Dirk: »Zeitroman«, Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 3, S. 881–883, hier S. 881.

92 Tommek, Heribert: »Formen des Realismus im Gegenwartsroman. Ein konzeptueller Bestimmungsversuch«, in: Schmidt/Kupczynska, Poetik des Gegenwartsromans (2016), S. 75–86, hier S. 84.

93 Nach M. Baßler konstituiert sich Realismus in der Gegenwart als ein »Verfahren, das für den Leser vor allem eines ist: bequem«. Baßler, Moritz: »Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik«, in: Horstkotte/Herrmann, Poetiken der Gegenwart (2013), S. 31–46, hier S. 33.

94 »An den vorlauten Zeitgeistverlautbarungen und den Berührungängsten der Sprachartisten vorbei ist unser Ziel eine relevante Narration, denn wir glauben, dass dem Roman heute eine gesellschaftliche Aufgabe zukommt: Er muss die vergessenen oder tabuisierten Fragen der Gegenwart zu seiner Sache machen, er muss die Problemfelder, ob in lokalem oder globalem

sichtbar und spürbar zu machen: In diesem Sinne bietet sich die literarische Verarbeitung des literarischen Feldes als Schauplatz eines Kampfes unter verschiedenen Mächten als exemplarische Folie, die eine kritische Lektüre unserer Gegenwart und ihrer Strukturen suggeriert.

Durch die hier kurz angerissenen Funktionen und Zwecke zeichnet sich die Literaturbetriebsfiktion als eine »Literatur über die Gegenwart«⁹⁵ aus, welche die traditionelle Entzweiung von Kunst und Leben, die oft zur Isolation des Künstlers führt, genau in ihr Gegenteil verwandelt und den Schriftsteller mitten ins Leben katapultiert, und zwar als Mitglied einer Produktionsgemeinschaft, deren Regeln er kennt und beherrscht und die er dann zum Darstellungsprinzip seiner Kunst erhebt, um einerseits die Untrennbarkeit von Literatur und Betrieb und deren schöpferischen Ansatz poetologisch und inszenierend zu beleuchten und andererseits am Beispiel eines ihm vertrauten Milieus, Mechanismen und Strukturen der heutigen Gesellschaft kritisch-aufklärerisch zu hinterfragen.

Mit ihrer thematisch-strukturellen und unmittelbaren Darstellungsweise entwerfen Literaturbetriebsfiktionen also ein »Vorstellungsterritorium«⁹⁶, das einen fiktionalisierten und teilweise auch ästhetisierten Literaturbetrieb zum Gegenstand der Fiktion macht. Um solche Texte zu untersuchen und ihre Haupteigenschaften sowie ihren Sinn erschließen zu können, reicht demzufolge eine traditionelle Erzähl- und Interpretationsanalyse nicht aus. Aus diesem Grund wäre es angebracht, diese Werke einer feldtheoretischen Analyse zu unterziehen, welche imstande ist, das fiktionalisierte literarische Feld als dynamisches Darstellungsprinzip und die Prozesse und den Habitus der verschiedenen Akteure, wie sie dargestellt und charakterisiert werden, aufzufassen. Eine aus einer feldtheoretischen Perspektive durchgeführten Untersuchung stammende Aufnahme des vom jeweiligen Autor in der Fiktion entworfenen, also imaginierten Literaturbetriebs, könnte, wie bereits erwähnt, nicht nur das poetologische Prinzip des Literaturbetriebs selbst ans Licht bringen und seinen Einfluss auf die Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur, sondern auch auf seine eigene Struktur und Organisation, also das dynamisch-autopoietische Prinzip des Literaturbetriebs selbst anschaulich machen.

Eine solche Annahme könnte zudem eine Folie für einen Vergleich zwischen der Lage des fiktionalen und der des realen Literaturbetriebs dienen, der die Differenzen zwischen den beiden betont und damit der selbstreflexive, schöpferische und ästhetisch-autonome Antrieb, der dieser Form zugrunde liegt und der dem

Kontext eine verbindliche Darstellung bringen.« Vgl. Politycki, Matthias *et al.*: »Was soll der Roman?«, in: Die Zeit vom 23.06.2005, S. 49–50, hier S. 49.

95 M. Braun: Deutsche Gegenwartsliteratur, S. 15.

96 Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 429.

Autor einen kreativen Umgang mit dem Literaturbetrieb ermöglicht, hervorheben. Schließlich, da Literaturbetriebsfiktionen, wie poetologische Fiktionen, stets einen Zusammenschluss von Fiktion und Essayistik realisieren, könnte mittels ihrer Analyse ein besseres Wissen über den Literaturbetrieb gewonnen werden, zumal dieses aus einer Perspektive aus dem Inneren, nämlich der des Schriftstellers, stammt. Insofern dürfte der Literaturbetriebsfiktion auch ein gewisser dokumentarischer Wert zugeschrieben werden, der sie in Zukunft zum literarischen Zeugnis des jeweils porträtierten Literaturbetriebs werden lassen könnte.

3. Der Verleger als literaturbetrieblicher Akteur und als literarische Figur

Profitorientierter Unternehmer oder kultureller Träger? Autonomer Schöpfer oder Ausbeuter der Schriftsteller? Freund oder Feind der Autoren? Seit jeher oszilliert das Bild des Verlegers zwischen zwei entgegengesetzten Polen, welche die Affinität der Verlegertätigkeit einerseits zum wirtschaftlichen Unternehmertum, andererseits zur literarischen Schöpfung unterstreichen und dialektisch miteinander verknüpfen. Als janusköpfiger oder, um einen Ausdruck Alfred Döblins zu verwenden, »dreiaugiger«¹ Akteur im literarischen Feld und zugleich als Mensch, dem die kulturell höchst relevante und teilweise heikle Aufgabe zukommt, Vermittler zwischen Autor und Leser zu sein, spielt der Verleger eine wichtige Rolle sowohl bei der Strukturierung des Buchhandels und seiner ökonomischen Dimension als auch bei der Herausbildung des literarischen Feldes im Allgemeinen sowie einzelner ästhetisch-literarischer Strömungen, indem er als Ausführer und Garant jener »Doppelcodierung«² des Produkts »Buch« in die Öffentlichkeit tritt und zusammen mit dem Autor die gesellschaftliche, symbolische und auch ökonomische Verantwortung dafür übernimmt, was veröffentlicht und folglich dem Publikum vermittelt wird.

-
- 1 »Der Verleger schielt mit einem Auge nach dem Schriftsteller, mit dem anderen nach dem Publikum. Aber das dritte Auge, das Auge der Weisheit, blickt unbeirrt ins Portemonnaie.« Döblin, Alfred: »Autor, Verleger, Publikum«, in: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Kleine Schriften I*, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter 1985, S. 149–150, hier S. 149f.
 - 2 »Sie [die Buchverlage, A.G.] realisieren diese Medienkonvertierung in Gestalt einer Doppelcodierung. Auf diese Weise entsteht das gedruckte Buch, das auf der einen Seite seinen kulturellen (oder im engeren Sinne literarischen, wissenschaftlichen etc.) Wert und auf der anderen Seite seinen wirtschaftlichen Wert hat. Der kulturelle (bzw. literarische, wissenschaftliche) Wert wird in der Kritik, der wirtschaftliche auf dem Markt festgestellt. Indem der Buchverlag wirtschaftliche auf kulturelle oder kulturelle auf wirtschaftliche Entscheidungen anwendet, organisiert und stabilisiert er einen wechselseitigen Transfer systemspezifischer Selektionen aus den Bereichen der Kultur und Wirtschaft.« Jäger, Georg: »Keine Kulturtheorie ohne Geldtheorie. Grundlegung einer Theorie des Buchverlags«, in: Estermann, Monika/Fischer, Ernst/Schneider, Ute. (Hg.), *Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung*, Wiesbaden: Harrassowitz 2005, S. 59–78, hier S. 69.

Um die Funktion des literarischen Verlegers bzw. des Kulturverlegers, also des traditionellen Verlegers in einem Publikumsverlag (oder einer Zeitung)³, als fiktiver Charakter besser einordnen zu können und die verschiedenen Strategien, die an der Fiktionalisierung dieser Figur mitwirken, präziser zu erfassen, wird nun der Verleger in seiner doppelten Natur als kaufmännischer Unternehmer und Produzent geistiger Werke näher untersucht, und zwar aus verschiedenen Perspektiven. In diesem Zusammenhang wird zunächst eine möglichst vollständige und gezielte Erklärung des Begriffs ›Verleger‹ geliefert. Ferner soll die Entwicklung dieses Berufs von einem historisch-diachronischen und praxisbezogenen Gesichtspunkt aus betrachtet werden und eine kleine Geschichte des Verlagswesens und seiner Protagonisten im deutschsprachigen literarischen Feld angerissen werden. Daraufhin wird der Blick auf die Gegenwart gerichtet und der Status des Verlegers im heutigen Literaturbetrieb unter die Lupe genommen und erörtert, wobei einige Veränderungen und Transformationen speziell in den Fokus gerückt werden, welchen oft auch in den fiktionalen Texten eine relevante Bedeutung zugeschrieben wird.

Anknüpfend an diesen praxisnahen Ansatz soll folglich eine Übersicht der Perspektiven sowohl der (literatur-)wissenschaftlichen Forschung als auch der literarischen Produktion über die Figur des Verlegers geboten werden, und zwar unter folgenden Gesichtspunkten: Erstens wird der literarische Verleger als Gegenstand der Literaturwissenschaft untersucht und der Stand der Forschung zu diesem Thema vorgestellt; der zweite Abschnitt fokussiert hingegen auf den Verleger als Schriftsteller bzw. Autor, sei es von theoretischen und berufsorientierten Schriften, von literarisch-fiktionalen Werken oder von autobiografischen bzw. autoinszenierenden Texten und Dokumenten; der folgende und abschließende Teil richtet die Aufmerksamkeit auf die Verleger-Autor-Beziehung und schließt somit solche Werke ein, die größtenteils von Schriftstellern verfasst werden und ihre Stellung dem Verleger gegenüber sowie ihr Verhältnis zu dieser Figur veranschaulichen, indem sie diese entweder dokumentarisch bezeugen, wie z.B. in Briefwechseln, oder literarisch verarbeiten, wie im Falle von Anekdoten-, Lobreden- und Schriftensammlungen zu bestimmten Anlässen (Geburtstage, Verlagsjubiläen usw.), theoretischen oder journalistischen Aufsätzen oder sogar Gelegenheitsdichtungen.

3 Da es sich in den fiktionalen Darstellungen des literarischen Verlegers fast immer um Verleger belletristischer Werke (oder Zeitungen) handelt, wird hier bewusst auf die Analyse der Eigenschaften und Praktiken wissenschaftlicher Verlage und deren Verleger verzichtet.

3.1 Was bzw. wer ist ein Verleger?

Verleger, der
Substantiv, maskulin
jemand, der Bücher usw. verlegt
(*Duden Universalwörterbuch*)

Die Geschichte des Verlegerberufs ist eng mit der Geschichte der Literatur, des Buchhandels sowie der Buchkunst verbunden, insbesondere mit deren materiellen, sozialen und wirtschaftlichen Aspekten. Schon die Etymologie des Wortes unterstreicht die Relevanz, die der ökonomischen Dimension dieser Tätigkeit zukommt: Laut dem Grimm'schen Wörterbuch wurde bis ins 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung »Verleger« jemand verstanden, »der auf seine Kosten die Herstellung einer Sache übernimmt«⁴, also ein Kaufmann bzw. Unternehmer, der sein eigenes Geld für eine Investition verlegt bzw. vorlegt.⁵ Erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff »besonders für den gebräuchlich, der die Kosten und den Vertrieb von Druckwerken übernimmt«⁶ und etablierte sich in seiner heutigen Bedeutung. Die dichotomische Natur dieser Tätigkeit hat sich in die Jahrhunderte hinein tradiert und bildet heute immer noch ein wesentliches Merkmal des Verlegerberufs:

»Verleger heute, seien sie Eigentümer oder angestellte Geschäftsführer, sind Manager, die organisatorische Abläufe gestalten und mit den strategischen Zielen des Verlags abstimmen. Generell betreiben Verleger ihr Geschäft nach kulturellen, geschäftlichen, an Zielgruppen orientierten oder persönlichen Interessen. In den meisten Fällen ist es eine Mischung aus allem.«⁷

Der Verleger, verstanden also als die Person, die das Unternehmen führt und mit dessen Tätigkeit »synonym«⁸ ist, verkörpert demzufolge den Betreiber eines Geschäfts *sui generis*, welches gleichzeitig eine »gefährliche Kunst«⁹ darstellt, die kei-

4 Grimms Deutsches Wörterbuch, Bd. 12/1, S. 762.

5 »Verlag ist die älteste Bezeichnung für Kapital, das von Verlegern/Kaufleuten etwa seit dem 13. Jahrhundert in der gewerblichen Massenproduktion eingesetzt wurde indem man z.B. Handwerkern und Kleingewerbetreibenden Geld vorstreckte (vorlegte).« Buske, Helmut: »Verlag«, in: Pflug, Günther (Hg.), Lexikon des gesamten Buchwesens, Bd. 8, Stuttgart: Hiersemann 2014, S. 62-64, hier S. 62.

6 Grimms Deutsches Wörterbuch, Bd. 12/1, S. 763.

7 E. Heinold: Bücher und Büchermacher, S. 250.

8 Wolff, Kurt: Autoren, Bücher, Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers, Berlin: Wagenbach 2004, S. 8.

9 Laut dem italienischen Verleger Roberto Calasso handelt es sich im Falle des Verlagswesens um »eine Art Geschäft, das gleichzeitig eine Kunst ist. Und zwar eine Kunst in jeder Hinsicht und zweifelsohne sogar eine gefährliche Kunst, da man über Geld verfügen muss, um sie

nen festen Regeln folgt, sondern aus der Zusammenstellung von verschiedenen und immer changierenden Praktiken und Habitusformen entsteht. Als Ausführer von Handlungen, die einerseits ökonomische Zwecke zu erfüllen wünschen und andererseits kulturelle und intellektuelle Absichten verfolgen, fungieren individuelle Verleger – zumal der von ihnen geführte Verlag oft ihren Namen trägt – als Knoten- und Kristallisationspunkte jenes »unüberschaubaren Spiel[s] von persönlichen Interaktionen«¹⁰, worauf der ganze Literaturbetrieb und seine Praktiken beruhen. Der Verleger in seiner Rolle als Vermittler zwischen Autor und Publikum sowie als unentbehrliches Bindeglied zwischen Produktion und Herstellung und Distribution von Literatur, agiert also in zwei zueinander reziproken Märkten¹¹, und zwar mit verschiedenen Kapitalsorten, indem er »Unverkäufliches verkauf[t]«¹² und damit zugleich eine pädagogische und kulturpolitische Aufgabe erfüllt, wie ein berühmter, zum Motto gewordener Satz von Samuel Fischer resümiert: »Dem Publikum neue Werte aufzudrängen, die es nicht will, ist die wichtigste und schönste Mission des Verlegers.«¹³ In diesem Rahmen darf der Verleger, der durch seine Tätigkeit, seine Beziehungen zu den Autoren, also durch, um es mit Benjamins Worten auszudrücken, seine »organische Verlagspolitik«¹⁴ literarischen Gruppierungen und Strömungen eine materielle Daseinsberechtigung verschafft und ihre Vertreter sowie einzelne Schriftsteller ökonomisch, aber auch

praktizieren zu dürfen.« Calasso, Roberto: »L'editoria come genere letterario« (»Das Verlagswesen als literarische Gattung«). Vortrag gehalten am 17.10.2001 in Moskau anlässlich einer Ausstellung zum Verlagshaus Adelphi im Museum Schusev.

10 J. Greven: »Bemerkungen zur Soziologie des Literaturbetriebs«, S. 17.

11 »Ich bin der Auffassung, dass Verlage grundsätzlich in zwei zueinander reziproken Märkten agieren. Reziprok sind diese Märkte insofern zueinander, als ein Verlag im Lesermarkt als Verkäufer auftritt, während er im Markt der Autoren und Programminhalte als Käufer agiert.« Wallmoden, Thedel von: »Verleger: »Der blödeste Beruf der Welt«. Über die performative Auseinandersetzung vom symbolischen und ökonomischen Kapital«, in: Dücker, Machen – Erhalten – Verwalten (2016), S. 38–48, hier S. 45.

12 Adorno, Theodor Wiesengrund: »Dank an Peter Suhrkamp«, in: Ders., Vermischte Schriften 2 (= Gesammelte Schriften, Bd. 20/2), S. 487–492, hier S. 492.

13 Pfemfert, Franz/Fischer, Samuel: »Bruchstück einer Unterhaltung«, in: Die Aktion 4/28 (1914), S. 601–605, hier S. 603.

14 Benjamin unterstreicht »die Antinomie zwischen dem, was man konstruktive und was man organische Verlagspolitik nennen könnte [...]. Ein Verleger kann sein Werk in der Umfassung und Ergründung bestimmter Interessengebiete konstruieren, er kann es aber auch in der Treue zu bestimmten Autoren oder Schulen sich organisch entwickeln lassen.« Benjamin, Walter: »Kritik der Verlagsanstalten«, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge (= Gesammelte Schriften, Bd. II/I), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 769–773, hier S. 772.

symbolisch fördert¹⁵, ebenfalls als verkörpertes Spiegelbild von literarischen Epochen und Strömungen betrachtet werden.

Eine solche literatur- und autorenfördernde Einstellung wird vor allem von jenen (Kultur-)Verlegern vertreten, die sich nicht nur dem ökonomischen Erfolg widmen, sondern insbesondere die kulturelle Relevanz ihrer Arbeit pflegen, ihren Beruf eher als eine Begabung¹⁶ empfinden und als »merkwürdige, janusköpfige Tätigkeit«¹⁷ verstehen. Eine treffende Definition der Arbeit des Verlegers lieferte einer ihrer berühmtesten Vertreter, nämlich Ernst Rowohlt, der sich der allegorischen Figur des Zwitters bediente, um seine Kollegen und sich selbst zu bezeichnen:

»Der Handel mit Häuten und Fellen ist eine klare Sache, der Handel mit Geistesprodukten wird immer ein Mittelding zwischen deinem persönlichen Geschmack und deiner Leidenschaft einerseits und deinem Gefühl für eine gute Konjunktur andererseits sein. Wenn du zwanzig Jahre dies Geschäft, das kein Geschäft ist, betrieben hast, kannst du selbst nicht mehr unterscheiden, welcher Instinkt dich leitet, der künstlerische oder der geschäftliche; du bist ein Zwitter geworden.«¹⁸

Die besondere und relevanteste Eigenschaft eines Verlegers liegt also in seinem meisterhaften Können, gleichzeitig sowohl an dem ökonomischen als auch an dem literarischen Kapitalaustausch teilzunehmen, die daraus resultierenden Gewinne zu balancieren und ständig in neue kulturell aber auch wirtschaftlich relevante Unternehmungen zu investieren, und dabei der eigenen Person, den individuellen intellektuellen Absichten, den Autoren und schließlich auch dem Image des Verlags treu zu bleiben. Demzufolge dürfte der Verleger als ein geschickter Jongleur betrachtet werden, der mit verschiedenen Bällen – also ästhetischen und kulturellen Werten, Autoren, Geldinvestitionen und Interessen – spielt und damit dem Publikum keine Kunststücke vorstellt, sondern Kunstwerke vermittelt.

Das Bild des (Kultur-)Verlegers, der imstande ist, die ökonomische und die kulturelle Dimension seiner Tätigkeit gleichzeitig zu pflegen, Autoren geistig und materiell zu unterstützen und seine bildungspolitische Vermittlungsaufgabe dem Publikum gegenüber zu erfüllen, stellt jedoch eher ein Wunschbild dar, zumal sich in

15 Vgl. dazu Schneider, Ute: »Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900«, in: Berbig, Roland/Lauster, Martina/Parr, Rolf (Hg.), *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 349–362, insb. S. 354–359.

16 Peter Suhrkamp verstand seine Tätigkeit als Verleger als Begabung: »Ich glaube nur, daß es eine Begabung bei mir gibt, die mich doch bestimmt hat, Verleger zu werden, und die mir auch die Möglichkeit gibt, einige Dinge richtig zu machen.« Zitiert in Wagenbach, Klaus: *Die Freiheit des Verlegers*, Berlin: Wagenbach 2010, S. 258.

17 Unsel, Siegfried: »Die Aufgaben des literarischen Verlegers«, in: Ders., *Der Autor und sein Verleger*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 9–64, hier S. 14.

18 Rowohlt, Ernst: »Fingerzeige über den Umgang mit Autoren«, in: Mayer, Ernst Rowohlt (1968), S. 90–93, hier S. 91.

der Realität mehrere Verlegertypen ausloten lassen, die entweder unterschiedliche Ziele anstreben oder sich verschiedener Praktiken bedienen, um sich selbst und ihre Verlage zu profilieren und/oder um Gewinne zu erzielen. Im Rahmen dieser Arbeit wird dieser spezifische (und eher ideelle) Verlegertypus zunächst anhand konkreter Beispiele – sowie auch potenzieller Abweichungen – aus der Geschichte und der Gegenwart des deutschsprachigen Verlagswesens beleuchtet, um dann später als Kontrastfolie bei der Analyse der literarischen Darstellungen der Figur des Verlegers zu dienen. Deswegen wird im Folgenden der Blick ausschließlich auf den Typus des ›literarischen‹ (Kultur-)Verlegers gerichtet werden, d.h., um die Worte des Verlegers und Theoretikers des deutschen Buchhandels Friedrich Christian Perthes zu benutzen, es wird von »Verlegern, die, schnöden Gewinnes wegen, elende Zusammenstoppelungen, freche Flugschriften, schöngeistigen Zeitvertreib etc. für Tagelohn fabrizieren lassen, [...] nicht gesprochen«¹⁹.

3.2 Der Verleger in der Geschichte: eine historisch-typologische Übersicht

Wie schon erwähnt, ist die Geschichte des Verlegerberufs mit der Entwicklung des Buchwesens und des Buchhandels eng verflochten, weshalb folgende Betrachtungen zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vor allem was die gesamte Geschichte des Literaturbetriebs angeht, erheben. Zum einen setzen sie sich als Ziel, einige Kontinuitäten und Brüche, welche die Entwicklung der Figur des Verlegers charakterisiert haben, zu identifizieren und zu erörtern; zum anderen wird versucht, aus einer historischen Perspektive und anhand von ausgewählten Beispielen aus dem deutschsprachigen literarischen Feld verschiedene Verlegertypen herauszuarbeiten, und somit eine typologische Entwicklungslinie des Berufsbildes des Verlegers bis heute nachzuzeichnen. Es geht im Folgenden an erster Stelle also darum, jene »typischen strukturellen Erscheinungen der Vergangenheit, die auch – zumindest latente – Möglichkeiten der Gegenwart [sind]«²⁰ zu beleuchten, sie in ihrer diachronischen Dimension zu erfassen und anschließend als Folie für die Analyse der Rolle des Verlegers im heutigen Literaturbetrieb zu verwenden.

Die Ursprünge der verlegerischen Tätigkeit greifen bis in die Antike zurück: Doch auch wenn als Urprototyp des Verlegers der römische Kulturvermittler und Herausgeber von Ciceros Werken Titus Pomponius Atticus betrachtet werden

19 Perthes, Friedrich Christoph: »Über den Beruf und Stand des deutschen Buchhändlers«, in: Ders., *Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseins einer deutschen Literatur*. Schriften, Stuttgart: Reclam 1995, S. 33-47, hier S. 38.

20 Langenbucher, Wolfgang R.: »Der Verlag im gesellschaftlichen Kommunikationsfeld«, in: Meyer-Dohm/Strauß, *Handbuch des Buchhandels*, Bd. II (1975), S. 33-36, hier S. 33.

darf²¹, und weitere Persönlichkeiten, die im Mittelalter Handschriften anfertigen ließen und damit handelten – wie z.B. Diebold Lauber (15. Jahrhundert), der eine Werkstatt in Hagenau führte –, als Ur-Verleger bezeichnet werden könnten, etabliert sich dieser Beruf in seiner modernen Form erst ab der Gutenberg'schen Erfindung des Drucks, als die ersten (Buch-)Drucker anfangen, verlegerische Aufgaben wahrzunehmen. Da der »Übergang zum gedruckten Buch [...] zur Festlegung einer bestimmten Auflagenhöhe« zwingt sowie die »Notwendigkeit zur Investition und, im Regelfalle, zur Lagerhaltung«²² entstehen lässt, werden die ersten Drucker in Personalunion als Drucker, Verleger und Buchhändler tätig. Diese sogenannten »Drucker-Verleger«²³ führen noch keinen Verlag im modernen Sinne, sondern verkörpern den Verlag selbst, indem sie eigenständig Werke drucken, mit anderen Verlegern handeln und sich persönlich um den Vertrieb der eigenen Produkte in ihrer Umgebung sowie auf den großen Handelsmessen in Frankfurt am Main und Leipzig²⁴ kümmern. Dennoch findet zu dieser Zeit noch kein fürs Publikum relevantes Identifikationsverfahren zwischen Verleger und Verlag statt und ihr Ruhm hängt in erster Linie von der materiellen wie inhaltlichen Qualität ihrer Produkte ab.

Erst ab dem 16. Jahrhundert, und zwar mit der Reformation, der Durchsetzung des Deutschen als literarische Sprache und der Entstehung einer frühneuzeitlichen deutschen Literatur, unterliegen das gesamte Buchwesen sowie die Figur des Verlegers neuen tiefgreifenden Veränderungen, die zur Trennung der technischen von der wirtschaftlichen und kulturellen Dimension dieses Berufs führen. Da die Verleger sich immer öfter mit der Beschaffung von Manuskripten, dem Umgang mit den Autoren und der Distribution und dem Verkauf der von ihnen publizierten Werke konfrontiert sehen, beginnen sie allmählich, das Druckverfahren bei Dritten in Auftrag zu geben. Daraufhin zeichnen sich insbesondere das 17. und das 18. Jahrhundert als eine »Sattelzeit«²⁵ ab, in der das Verlagswesen eine konjunkturelle Entwicklung erfährt, die insbesondere seine ökonomische Dimension betrifft: Herrschte in der Barockzeit der Tauschhandel, wobei man »im Prinzip Druckbogen gegen Druckbogen eintauschte, nach dem sogenannten ›Baratto‹-Prinzip«, sodass »ein Buch [...] damit unabhängig von Auflage, Druckqualität, Inhalt und Autor rein

21 Dazu siehe Dortmund, Annette: Römisches Buchwesen um die Zeitenwende. War T. Pomponius Atticus (110–32 v. Chr.) Verleger?, Wiesbaden: Harrassowitz 2001.

22 Widmann, Hans: Geschichte des Buchhandels, Wiesbaden: Harrassowitz 1975, S. 49.

23 Als Vertreter dieser ersten Verleger-Kategorie ist der Bamberger Albrecht Pfister (1420–1466 ca.) zu nennen, welcher der deutschen Verlagskunst einen erheblichen Vorschub leistete und die erste deutsche große Prosadichtung – der *Ackermann von Böhmen* (um 1400) des Johannes von Tepl – druckte.

24 R. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 31f.

25 Ebd., S. 111.

materiell gehandelt«²⁶ wurde, wird diese Handelsform rund um 1760 und vor allem im Norden – insbesondere in der Buchhauptstadt Leipzig – vom sogenannten Nettohandel ersetzt: Bücher bzw. Druckbogen werden ab nun nicht mehr getauscht, sondern gegen Barzahlung ver- und gekauft. Die Folge dieses Wechsels zu einem auf Geld basierenden Kommerz²⁷ war einerseits die Trennung zwischen Verlag und Sortiment, andererseits die Aufwertung nicht nur des materiellen, sondern auch des inhaltlichen Wertes des Buches. Dies führte außerdem zur Entstehung eines neuen Verlegertypus, der sich von seinem kaufmännischen Instinkt – sei es was die Investitionen in die Veröffentlichung von Büchern, sei es was die Verhandlungen mit anderen Verlegern und den Autoren betrifft – leiten ließ. Als Verkörperung dieses Typus kann man den Geschäftsführer der Leipziger Weidmannschen Buchhandlung Erasmus Philipp Reich (1717-1787) ansehen, der übrigens der erste war, der den kapitalistischen Nettohandel favorisierte und für seine Bücher Barzahlungen verlangte, was ihn zu einem der erfolgreichsten und vermögendsten Verleger seiner Zeit werden ließ.

Reich stellt den ersten einer Reihe von berühmten Verlegern dar, die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhebliche Impulse zur Entwicklung sowohl des Buchhandels als auch der deutschsprachigen Literatur verleihen: Verleger wie Georg Joachim Göschen (1752-1828) und Johann Friedrich Cotta (1764-1832) werden heute noch als Beispiele erfolgreicher Verlegertätigkeit angeführt, einerseits weil sie mit den wichtigsten Schriftstellern der Aufklärung, des Sturm und Drang und der Weimarer Klassik wie Wieland, Goethe und Schiller eng verbunden waren, andererseits weil sie, im Gegensatz zu einigen ihrer Vorläufer nicht nur auf direkte ökonomische Gewinne abzielten, sondern sich für die Verbreitung einer anspruchsvollen und qualitativ hochwertigen Literatur sowie für die materielle und symbolische Förderung ihrer Autoren einsetzten.

In dieser Zeit rücken Verleger nichtsdestoweniger immer mehr ins Blickfeld der Kritik seitens der Autoren, deren Selbstverständnis zu diesem Zeitpunkt zu einem neuen Bewusstsein gelangt. Als freie Schriftsteller und als Genies fühlen sich die Autoren meistens von den kaufmännischen Unternehmungen ihrer Ver-

26 Schönstedt, Eduard/Breyer-Mayländer, Thomas: Der Buchverlag. Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 22.

27 Dieser Wechsel hatte zwei weitere Hauptereignisse zur Folge: einerseits eine bibliopolitische Spaltung des deutschen Buchmarktes, die sich ebenfalls aus konfessionellen und politischen Gründen vollzog und zur Entstehung von zwei getrennten Hauptgebieten, einem nördlichen und einem südlichen, führte, wobei der nördliche Teil von den Leipziger Verlegern und ihrem neuen Handelssystem beherrscht wurde; andererseits veranlasste der Ausschluss der süddeutschen und österreichischen Gebiete aus dem Leipziger-Markt die Entwicklung des Verfahrens des Nach- bzw. Raubdruckes, wobei Bücher oft illegal oder mit erheblichem finanziellen Schaden für die Verlage nachgedruckt und verkauft wurden.

leger ausgebeutet. Beschimpfen Herder²⁸ und Goethe²⁹ die Verleger als teuflische Kreaturen, so versuchen andere Schriftsteller, wie Wieland und Nicolai, die in Personalunion Autoren, Verleger und Herausgeber von Zeitschriften waren, sowie Lessing³⁰ und Klopstock³¹ sich der Macht der »Torhüter zu Ruhm und Erfolg«³² zu entziehen und plädieren für neue Formen des Verlagsgeschäfts, insbesondere für den Selbstverlag, und kämpfen für die Anerkennung ihrer Urheberrechte. Diese Auseinandersetzungen zwischen Autoren und Verlegern werden zunächst mit der Gründung des *Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig* (1825), welcher versuchte, dem Buchhandel klare Regeln zu geben, und danach mit der Einführung des Urheberrechts (zuerst 1835 in Preußen, dann allmählich bis 1871 im ganzen Deutschland) zumindest konkret beendet und in einen eher symbolischen Kampf, welcher heute immer noch die Autor-Verleger-Beziehung kennzeichnet, verwandelt.

Neben dem Typus des Großverlegers, wie eben J.F. Cotta oder der liberale Anton Philipp Reclam (1807-1896) ihn verkörpern, lassen die politischen Unruhen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Verlegertypus entstehen. Der politisch engagierte Verlegertypus *à la* Julius Campe (1792-1867) stellt eine gelungene Mischung zwischen kultureller Mission und profitorientiertem Unternehmertum dar: Indem er sich für die Veröffentlichung und Verbreitung von oppositionellen und liberalen Werken einsetzt, gelingt es ihm einerseits die »revolutionären« Ideen der Autoren – wie Heinrich Heines und weiterer *Jungdeutschen* – dem Publikum zu vermitteln, andererseits den eigenen Profit zu vermehren, da er die Zensurmaßnahme und die Verbote geschickt zu instrumentalisieren und dabei die Nachfrage nach den von ihm publizierten Büchern zu steigern weiß.

Daraufhin gestaltet sich die Zeit um die Jahrhundertwende und die Moderne als entscheidend für die Entfaltung eines neuen Verlegertypus, die bis heute noch als erstrebenswert betrachtet wird: der sogenannte »Kulturverleger«. Unter diesem

28 »Euch Buchdrucker, Verleger und Buchhändler sollte überhaupt alle der leidige Teufel holen.« Herder, Johann Gottfried von: Briefe, Bd. 4, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1979, S. 29.

29 Berühmt ist das Diktum Goethes »Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben«, welches der Dichter 1829 in einem Gespräch mit Friedrich von Müller über seinen damaligen Verleger J.F. Cotta ausgesprochen haben soll. Zitiert nach Unseld, Siegfried: Goethe und seine Verleger, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1991, S. 617.

30 Für kurze Zeit (1767-68) war Lessing in Zusammenarbeit mit dem Verleger und Drucker Johann Joachim Christoph Bode in Hamburg als Verleger tätig.

31 Mit der Veröffentlichung seiner *Deutschen Gelehrtenrepublik* (1774) unternahm Klopstock einen der ersten Versuche, einen kollektiven und auf Subskriptionen basierten Autorenverlag zu gründen.

32 R. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 148.

von Eugen Diederichs (1867-1930) geprägten Begriff³³ wird ein Verleger verstanden, der »wirtschaftliches Erfolgsstreben verstärkt mit ideellen Zielsetzungen«³⁴ verbindet, zur Verbreitung bestimmter literarischen Tendenzen aktiv beiträgt und Autoren materiell, finanziell und nicht zuletzt kulturell-symbolisch fördert. Zu den berühmtesten Verlegerpersönlichkeiten dieser Zeit zählen, neben dem schon erwähnten Diederichs, Samuel Fischer (1859-1934), Reinhard Piper (1879-1953), Anton Kippenberg (1874-1950), Ernst Rowohlt (1887-1960) und Kurt Wolff (1887-1963). Sie alle gehören einer neuen Generation von jungen Männern aus bürgerlichen Familien mit guten ökonomischen Verhältnissen an³⁵, die diesen Beruf aus reiner Leidenschaft für Literatur und Kultur wählen. Indem sie erzieherisch-pädagogische Absichten verfolgen, die verlegerische Tätigkeit als kulturpolitische Aufgabe verstehen und menschliche und freundliche Beziehungen zu ihren Autoren zu pflegen wissen³⁶, versuchen sie, die Herausforderungen der Zeit zu bewältigen und sich der zunehmenden Expansion, Segmentierung und Vermassung des Buchmarktes³⁷ entgegenzusetzen. Demgemäß kämpfen diese »neuen« Kulturverleger gegen die Auffassung des Buches als Ware³⁸ und widmen sich immer mehr der Profilierung des eigenen Verlags und dessen Programms, wobei sie oft besondere zeitgenössische literarische Strömungen vorziehen.³⁹ Des Weiteren entwickeln sie neue Formen der Buchproduktion, wie z.B. jene preiswerten Buchreihen, die es ihnen ermöglichen, kulturell relevante Bücher – das sogenannte *Kulturbuch* – dem breiten Volk zugänglich zu machen und der wachsenden Konkurrenz vonseiten der neuen Medien, wie Hörfunk und Film, standhalten zu können.

33 »Kulturverleger sein heißt nicht dieses und jenes wichtige und schöne Buch zu verlegen, sondern unbeirrt von augenblicklichem Erfolg und dementsprechend unbekümmert um Tagesmode verlegen und an den Sieg der Idee glauben.« Diederichs, Eugen: *Aus meinem Leben*, Jena: Diederichs 1938, S. 25.

34 Faulstich, Werner: *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 200.

35 Vgl. Kuhbandner, Birgit: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2008, S. 89f.

36 Wolff bezeichnete die Beziehung zwischen Autor und Verleger eben als Liebesbeziehung: »Die Beziehung zum Autor muß von des Verlegers Seite eine Liebesbeziehung sein, die nichts fordert, die schon im Voraus verziehen hat: die kleinen Unzuverlässigkeiten, und auch die immer mögliche große Untreue.« K. Wolff: *Autoren, Bücher, Abenteuer*, S. 9.

37 R. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 271.

38 »Diese meisten noch jungen, hochmotivierten Verleger entwickelten ein Selbstverständnis, das seinen Ausdruck in dem Prinzip fand, nicht Bücher, sondern Autoren und ihr Œuvre zu verlegen.« Schneider, Ute: »Verlagswesen«, in: Eke/Elit, *Literarische Institutionen* (2019), S. 357-371, hier S. 362.

39 So wurde S. Fischer zum »Verleger des Naturalismus«, während K. Wolff sich den Titel »Verleger des Expressionismus« verdiente.

Auch im Bereich der Verlagsorganisation und der Rolle des Verlegers innerhalb seines Unternehmens verzeichnet der Zeitraum um die Jahrhundertwende einige grundlegende Veränderungen: Zum einen veranlasst die Expansion des Buchmarktes nicht nur einen Zuwachs an Verlagen, sondern auch eine strukturelle Erweiterung der einzelnen Unternehmen, vor allem was die Anzahl des Personals betrifft, sodass der Verleger nun zum Vorgesetzten mehrerer in verschiedene Fachabteilungen⁴⁰ unterteilter Mitarbeiter wird, die, wie z.B. der Lektor⁴¹, nun Aufgaben übernehmen, die früher vom Verleger selbst erfüllt wurden; zum anderen werden Verlage, die bisher größtenteils als Familienunternehmen geführt wurden, oft in Aktiengesellschaften umgewandelt⁴², die entweder vom Verleger oder von einem verantwortlichen Geschäftsführer geleitet werden.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und die Epoche der Weimarer Republik bringen durchgreifende Veränderungen im Bereich des Buchhandels mit sich, die einerseits neue Produktions-, Vertriebs- und Vermittlungswege betreffen, welche die Bedürfnisse eines breiteren und ausdifferenzierten Publikums befriedigen könnten, und andererseits den Verlagen neuere, den veränderten wirtschaftlichen Rahmenbedingungen eines immer mehr kapitalisierten Marktes gewachsene Organisationsstrukturen⁴³ verleihen.

Insbesondere während der Zeit der Weimarer Republik müssen Verleger sich »auf einen neuen Markt und auf ein verändertes Rezeptionsverhalten der Leser, die das Buch nur noch als eine von mehreren Unterhaltungs- oder Bildungsmöglichkeiten ansahen, einstellen. Neben das klassische Sortiment rückten neue Vertriebsformen einer mobiler werdenden Gesellschaft, die preiswerten Buchreihen fanden vor allem im Bahnhofs- und Warenhausbuchhandel steigenden Absatz. Auf diese Weise sank gleichzeitig die Hemmschwelle bildungsferner Schichten, Bücher zu konsumieren. Die Zeitschriften wurden zu wichtigen Partnern der literarischen Verlage, da in den deutschsprachigen Ländern jedes Jahr etwa 20.000 Zeitschriftenromane publiziert wurden.«⁴⁴

40 Vgl. Jäger, Georg: »Das Unternehmen, Unternehmensführung und -kultur«, in: Ders. (Hg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1/1, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2001, S. 245-262, hier S. 246ff.

41 Der Lektor übernimmt ab Anfang des 20. Jahrhunderts erst nur eine Funktion des Verlegers, nämlich die Lektüre und Beurteilung der Manuskripte; erst später werden Lektoren zu wichtigen Ansprechpartnern der Autoren; vgl. dazu Schneider, Ute: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen: Wallstein 2005.

42 Füssel, Stephan: »Belletristische Verlage«, in: Fischer, Ernst (Hg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 2/2, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2012, S. 1-90, hier S. 2.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 1.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die von ihnen angeordnete kulturpolitische Gleichschaltung bedeuten einen radikalen Einschnitt auch für das Verlagswesen. Die Hauptrolle wird nun vom Zentralverlag der NSDAP und von nazifreundlichen Verlagen⁴⁵ getragen; berühmte Verleger wie E. Rowohlt⁴⁶ oder Gottfried Bermann Fischer (1897-1995), Schwiegersohn des 1934 verstorbenen Samuel Fischer und seit demselben Jahr Leiter des gleichnamigen Verlags, müssen aus Deutschland fliehen und ihre Verlage verlassen. Während Rowohlt sein Unternehmen 1943 schließt und erst nach Kriegsende mithilfe seines Sohns Heinrich Maria Ledig-Rowohlt (1908-1992) wieder auf die Beine stellen wird, überlässt Bermann Fischer 1939 den Fischer Verlag Peter Suhrkamp (1891-1959), der während des Kriegs auch auf eigene Kosten – Suhrkamp kommt sogar wegen Hoch- und Landesverrats ins Konzentrationslager – den Fischer Verlag, den er 1942 in Suhrkamp Verlag umbenennt, ganz im Sinne der häuslichen Tradition führt.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist der Buchhandel Deutschlands⁴⁷ fast komplett zerstört. Dem Wiederaufbau eines vollfunktionierenden Verlagswesens verhelfen insbesondere zwei Verleger, die zudem zwei unterschiedliche Verlegertypen verkörpern – die schon erwähnten Peter Suhrkamp und Heinrich Maria Ledig-Rowohlt. Der erste trennt sich 1950 nach einem Streit mit Bermann Fischer⁴⁸ vom Fischer Verlag und wird alleiniger Leiter seines eigenen gleichnamigen Unternehmens, welches schon von Anfang an auf eine breite Autorenbasis zählt, denn

45 Als Beispiel sei hier Georg von Holtzbrinck angebracht, der dank seiner Mitgliedschaft in der NSDAP sein Verlagsunternehmen im Dritten Reich ungestört leiten konnte und nach dem Entnazifizierungsprozess lediglich zu einer Geldstrafe von 1200 DM verurteilt wurde. Vgl. Ziegler, Edda: *Buchfrauen. Frauen in der Geschichte des deutschen Buchhandels*, Göttingen: Wallstein 2014, S. 212.

46 Nach einem Zeitraum in Brasilien kehrte E. Rowohlt ins nationalsozialistische Deutschland zurück und wurde in die Wehrmacht eingezogen; vgl. dazu die Kapitel »Zwischenspiel in Brasilien« und »Ernst Rowohlt im Zweiten Weltkrieg« in Mayer, Ernst Rowohlt (1968), S. 131-149.

47 Es wird im Folgenden nur die Verlegerlandschaft der BRD in den Blick genommen, denn in der DDR beruhte das Profil der einzelnen Verlage »gerade nicht auf der großen Verlegerpersönlichkeit, die vielmehr jederzeit austauschbar war«, wobei »die Rolle des Verlegers in diesem System gegenüber der Bedeutung bürokratischer Verfahren und undurchsichtiger Entscheidungsprozesse in den Hintergrund [trat]«. Lokatis, Siegfried: »Wissenschaftler und Verleger in der DDR: Das Beispiel des Akademie-Verlages«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 1 (1996), S. 46-61, hier S. 46.

48 Als Bermann Fischer 1949 den Anspruch erhebt, den Verlag zurückzubekommen, weigert sich Suhrkamp heftig, wobei es zu einem Streit zwischen den beiden kommt, der anschließend zur Trennung führt. Vgl. dazu einerseits die Schilderung Bermann Fischers in Bermann Fischer, Gottfried: *Bedroht – Bewahrt. Wege eines Verlegers*, Frankfurt am Main: Fischer 1967, S. 318-324; andererseits die Darstellung Siegfried Unselds in Unseld, Siegfried: *Peter Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 133-139.

von den 48 Autoren, die nach der Trennung der beiden Verlage wählen dürfen, ob sie bei Fischer bleiben oder zu Suhrkamp wechseln, entscheiden sich 33 Schriftsteller für den Übergang. Unter dem Motto »Die Dichtung darf nicht aufhören«⁴⁹ leistet Suhrkamp in den 1950er Jahren einen unvergleichbaren Beitrag zum Wiederaufbau der deutschen Kultur, indem er durch die Veröffentlichung von eher konservativen und vom Publikum beliebten Werken – wie z.B. dem Werk von H. Hesse – die Publikation von wenig rentablen, doch überaus anspruchsvollen Werken zeitgenössischer Autoren nicht nur aus dem Bereich der Belletristik, sondern auch des Theaters (Brecht) und der Philosophie (Adorno), subventioniert. Profiliert sich Suhrkamp als ein »elitär-progressive[r] Literaturvermittler«⁵⁰ im Sinne der alten Kulturverleger, schlägt der zuerst in Stuttgart und ab 1950 in Hamburg ansässige Heinrich Maria Ledig-Rowohlt den entgegengesetzten Weg ein, indem er alles auf das sogenannte Billigbuch setzt. Seine *Rowohlt-Rotations-Romane* (ro-ro-ro) – ab 1946 im Zeitungsformat veröffentlicht – ebnen den Weg für die spätere Etablierung des Taschenbuchs.⁵¹ Im Vergleich zu Suhrkamp, dem die Verbreitung einer progressiven Literatur am Herzen liegt, setzt sich Ledig-Rowohlt für die Demokratisierung des Buches ein, ohne dabei den ästhetischen und literarischen Wert der Werke zu vernachlässigen oder auf ein breites und international angelegtes Programm zu verzichten.

Diese zwei unterschiedlichen Verlagspolitiken, die einerseits einer eher elitären und avantgardistischen, andererseits einer demokratischen bzw. volksnahen Auffassung von Literatur entsprechen, fließen schließlich in die Figur Siegfried Unselds (1924–2002) zusammen. Als Geschäftsführer des Suhrkamp Verlags seit dem Tod Suhrkamps 1959 wird Unseld binnen kurzer Zeit zur wichtigsten Persönlichkeit des deutschen Verlagswesens. Sein autoritärer und zielsicherer Führungsstil, seine Verpflichtung zur persönlichen Autorenpflege sowie sein sicheres Gespür für an-

49 »Und hier möchte ich nun sagen, daß es unsere, der Buchhändler und Verleger Aufgabe jetzt ist, bei uns wieder neue Dichtung möglich zu machen, indem wir die Elite der Begabten pflegen, ohne die neue Dichtung nicht möglich ist.« Suhrkamp, Peter: »Die Dichtung darf nicht aufhören«. Aus dem Vortrag »Wie wird ein Buch an den richtigen Leser gebracht«, gehalten in Berlin-Friedenau am 5. Februar 1947. Berlin: Wolff 1971, S. 7.

50 R. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 384.

51 Bald danach folgten auch andere Verlage wie Fischer und Ullstein dem Beispiel Rowohlts; dennoch ertete das Modell des Taschenbuchs auch Kritik, wie z.B. seitens desselben Suhrkamp, der die Entstehung einer Taschenbuch-Reihe in seinem Verlag stark ablehnte, oder des Schriftstellers Hans Magnus Enzensberger, der das Taschenbuch zunächst als ein reines, der Bildung feindliches Konsumgut verstand; vgl. dazu Enzensberger, Hans Magnus: »Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion«, in: Ders., Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 134–166.

spruchsvolle und gleichzeitig höchst profitable verlegerische Unternehmungen⁵² lassen Georg Steiner 1973 den berühmten Begriff »Suhrkamp-Kultur«⁵³ prägen und verdienen ihm den Beinamen »Verlegergeneral«⁵⁴. Indem er avantgardistische Ansprüche mit einem untrüglichen geschäftlichen Instinkt verbindet, ist Unseld jahrelang imstande, seinen Verlag vor den zunehmenden Konzentrationstendenzen im Verlagswesen⁵⁵ zu schützen und seine Unabhängigkeit zu sichern. Indem er einen freundlichen Umgang mit vielen Autoren und Kollegen pflegt und sich im literarischen Feld zu inszenieren und zu profilieren weiß, verkörpert er einen neuen Verlegertypus: Mit Unseld vollzieht sich eine Entwicklung vom alten Kulturverleger zum neuen »Kultverleger«, wobei die Person des Verlegers zum Inbegriff des Verlags selbst wird.

Neben dem individuellen »Überverleger«, der an der Spitze der Verlagsorganisation sitzt und die ganze Entscheidungsmacht in seinen Händen hält, setzt sich vor allem nach 1968 das Alternativmodell des Autoren-Verlags durch. In sogenannten Autorenverlagen haftet der Verleger zwar »mit Kopf und Kasse für seine Entscheidungen«⁵⁶, ist jedoch nicht der Einzige der Entscheidungen trifft und bezieht also die Position eines *primus inter pares* innerhalb eines aus Autoren, Lektoren und anderen Mitarbeitern zusammengesetzten Kollektivs, das die verlegerische Tätigkeit gemeinschaftlich ausübt. Als Beispiele für Verlage dieser Art, die sich oft für die Förderung einer politisch engagierten Literatur einsetzen und gegen die großen rechtsliberalen und marktorientierten Großkonzerne ideell und materiell kämpfen, sind unter anderen der 1969 nach dem sogenannten »Aufstand der Lektoren«⁵⁷ vom Lektor Walter Boehlich gegründete Verlag der Autoren und der 1964 von Klaus Wagenbach (*1930) ins Leben gerufene linksorientierte und oppositionelle Wagenbach Verlag zu nennen.

52 Siehe z.B. einige heute zum Klassiker gewordene Reihen, wie die avantgardistische *edition suhrkamp* (gegr. 1963) oder die 1971 ins Leben gerufene *suhrkamp taschenbuch*, bis zur Gründung der *Suhrkamp BasisBibliothek* (1991).

53 Wie Stefan Kaiser bemerkt, steht dieser Begriff vor allem »für das Prinzip Siegfried Unselds, der stets auf Köpfe und deren Lebenswerk setzte statt auf Bestsellerproduktion ab Fließband, der nicht nur eine eigenständige Literatur herausbringen, sondern sich zugleich in die gesellschaftlichen Debatten einmischen wollte und dabei nichts Geringeres als die »Gegenwartsdeutung« beanspruchte«. Kaiser, Stefan: »Die Neuinterpretation der Welt«, in: Du. Das Kulturmagazin 803 (2010), S. 3-5, hier S. 3.

54 Biller, Maxim: »Unternehmen Elfenbeinturm«, in: Ders., Hundert Zeilen Hass, Hamburg: Hoffmann und Campe 2017, S. 187-189, hier S. 187.

55 R. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 379.

56 K. Wagenbach: Die Freiheit des Verlegers, S. 284.

57 Der Begriff bezieht sich auf den Streit und die darauffolgende Trennung, die 1968/69 zwischen den Lektoren, in erster Linie Walter Boehlich, und dem Verleger Siegfried Unseld im Hause Suhrkamp stattfand.

Darüber hinaus lässt sich an diesen zwei eben genannten Beispielen der Prototyp eines weiteren Verlegertypus verorten, nämlich des ›Lektor-Verlegers‹: Da Verlage ab den 1960er und 1970er Jahren immer seltener innerhalb der Familie vererbt werden⁵⁸, werden sie immer öfter Personen anvertraut, die lange Zeit – sei es im selben oder in einem anderen Verlag – als Lektoren tätig waren. Das ist z.B. der Fall Michael Krügers (*1943), der 18 Jahre lang Lektor bei Hanser war, bevor er 1986 Leiter des Verlags wurde.

Schließlich soll auf einen weiteren, ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre an Platz und Bedeutung gewinnenden Verlegertypus hingewiesen werden, und zwar auf die sogenannten Manager-Verleger, welche sich nicht als kulturelle Träger, sondern vielmehr als kapitalistische Unternehmer verstehen und ihre Aufgabe als Verleger ausschließlich in dem »ökonomisch ausgerichteten Management«⁵⁹ sehen. Unter diesen Begriff fallen jene Persönlichkeiten, die in den obersten Etagen des von ihnen jeweilig geführten Großkonzerns sitzen und sich vornehmlich auf sichere Investitionen einlassen, indem sie sich den Regeln des Marktes beugen und statt qualitativ anspruchsvoller und sozial oder politisch engagierter Werke gewinnbringende Bestseller und Bücher für das Massenpublikum publizieren. Solche Riesenunternehmen – wie z.B. die Gruppe Bertelsmann – stellen mit ihrer ökonomischen Macht eine drohende Gefahr sowohl für kleinere und unabhängige Verlage und Verleger als auch für die Vielfalt und Qualität der literarischen Produktion dar, da sie einerseits Bücher lediglich als Konsumwaren behandeln und dabei zur »Unifizierung des Geschmacks«⁶⁰ des Publikums beitragen; andererseits schaden sie dem Berufsbild des Verlegers, indem sie diesen seiner intellektuellen und pädagogischen Funktion entkleiden und das Bestehen des literarischen Verlegers im klassischen Sinne aufs Spiel setzen.

3.3 Der Verleger im Literaturbetrieb der Gegenwart

An der eben skizzierten Geschichte des Berufs des Verlegers und dessen Rolle und Funktion im Literaturbetrieb lassen sich also einige Entwicklungslinien erkennen,

58 Eine auffällige Ausnahme in diesem Zusammenhang bildet der Fischer Verlag, der von Monika Schoeller, Tochter von Georg von Holtzbrinck, bis 2002 eigenhändig geleitet wurde.

59 S. Unseld: »Die Aufgaben des literarischen Verlegers«, S. 26.

60 Vgl. die Worte M. Krügers: »Diese Unifizierung des Geschmacks ist natürlich das Gegenteil von Literatur. Wenn wir als Verleger, Schriftsteller, Kritiker irgendetwas tun können, ist es doch das, diese eigentümliche Barriere, diese Schranke, diese riesige Wand der Unifizierung aufzubrechen.« Zitiert nach Altenhein, Hans/Franzmann, Bodo (Hg.): Gutenbergs Folgen. Von der ersten Medienrevolution zur Wissensgesellschaft, Baden-Baden: Nomos 2002, S. 134.

die immer noch ausschlaggebend für die Charakterisierung des Verlegers und seines Habitus bzw. seiner verschiedenen Tätigkeiten im literarischen Feld der Gegenwart sind. Spezifisch lassen sich folgende Aspekte betrachten:

- a) die Entwicklung des Berufs des Verlegers ist mit den wirtschaftlichen, materiellen und medialen Transformationen des Buchhandels sowie mit der Literaturgeschichte eng und wechselseitig verflochten;
- b) die Geschichte der verlegerischen Tätigkeit reflektiert eine allmähliche Ausdifferenzierung der Funktion des Verlegers, wobei die anfängliche Personalunion von Drucker, Verleger und Buchhändler stufenweise aufgehoben wird, zugunsten einer Spezialisierung dieser Figur im Bereich der wirtschaftlichen und kulturpolitischen Führung;
- c) die Auflösung der Personalunion bewirkt die Aufteilung verschiedener Aufgaben und Funktionen auf mehrere Figuren und die Entstehung einer pyramidalen Struktur, an deren Spitze sich der Verleger befindet;
- d) die Entwicklung und Segmentierung des Marktes sowie die jeweilige kulturpolitische Lage lassen verschiedene Verlegertypen ans Licht treten, die sich unterschiedlicher Habitusformen bedienen und sich für einen gewissen Zeitraum als dominant erweisen;
- e) das Aussterben der Gründergeneration von Verlegern lässt in den meisten Fällen die Namensidentität zwischen Verlagshaus und Verleger ausfallen und trägt zu erheblichen Veränderungen in der Profilierung des Verlags und zur Auflösung der familiären Struktur bei;
- f) die zunehmende Ökonomisierung des Buchhandels veranlasst eine Vergrößerung der Schere zwischen jenen Verlegern, die vordergründig auf wirtschaftliche Gewinne abzielen, und denjenigen, die ihre Tätigkeit vielmehr als kulturelle und pädagogische Mission verstehen, wobei die dichotomische Zwischenstellung dieser Figur zwischen Unternehmer und Kulturproduzent bzw. -vermittler akzentuiert wird.

Hinzu kommen heutzutage weitere übergreifende sowie länderspezifische Aspekte ins Spiel, die teilweise die Fortsetzung einiger in den 1980er Jahren schon eingeleiteter Trends sind: Erstens lässt die Konzernisierung im Verlagswesen die Figur des Verlegers allmählich in den Hintergrund treten und ersetzt sie durch die Figur des Medienunternehmers (was wiederum die Entstehung eines neuen Verlegertypus – des Independent-Verlegers – zur Folge hat, wie im Folgenden zu sehen sein wird); zweitens befinden sich traditionelle Verlage immer öfter in einem schwierigen Konkurrenzverhältnis zu den neuen Medien, vor allem dem Internet, welche neue Möglichkeiten des Publizierens und der Literaturvermittlung anbieten; drittens veranlasst das Aufkommen eines ziemlich neuen Akteurs im Literaturbetrieb, nämlich das des Literaturagenten, entscheidende Veränderungen in der

klassischen Autor-Verleger-Beziehung; schließlich vollzieht sich seit der Jahrtausendwende im deutschsprachigen Verlagswesen ein grundlegender und oft nicht reibungsloser Personalwechsel, wodurch die alte Generation abgelöst wird und eine neue, den Herausforderungen der Zeit gewachsene Gruppe von jungen und ambitionierten Verlegern auftritt.

Die schon erwähnte Tendenz zur Konzentration und Monopolisierung des Verlagswesens löst ebenfalls wesentliche Veränderungen in der organisatorischen Struktur der einzelnen Verlage sowie in der Stellung des Verlegers bzw. der Verlagsleitung aus: Galt der individuelle Verleger bisher als oberste Instanz, deren Macht durch einen entweder autokratischen oder patriarchalischen Führungsstil⁶¹ ausgeübt wurde, verkommt er im Rahmen des Konzernierungsprozesses zum unselbstständigen Untergeordneten einer breit und oft international angelegten Unternehmenspolitik. Diese Umstrukturierung der traditionellen Verlagsorganisation hat außerdem eine Verschiebung der Position des Verlegers im gesellschaftlichen Feld zur Folge, wobei dieser zum symbolischen Bindeglied zwischen einer im Feld der literarischen Produktion angesiedelten Instanz – dem Verlag – und einem im Feld der Ökonomie tätigen Unternehmen – dem Konzern – wird. Darüber hinaus kommt es immer öfter zur Zweiteilung der Geschäftsführung⁶², wobei der klassische Verlagsleiter für die inhaltliche Gestaltung des Programms, die Autorenbetreuung und das Lektorat zuständig und verantwortlich bleibt, allerdings von einer zweiten Figur vor allem in wirtschaftlichen, produktions- bzw. marketingtechnischen und rechtlichen Fragen unterstützt bzw. kontrolliert wird. Diese Transformationen in der Verlagsstrukturierung bzw. -politik beschränken erheblich die Entscheidungsfreiheit des Verlegers hinsichtlich der Profilierung des Verlags und lassen folglich die Schere zwischen seiner Person und dem öffentlichen Profil des Unternehmens größer werden und die Figur des Verlegers aus dem Blickfeld des Publikums entrücken. In diesem Zusammenhang büßt auch der Verlegername, der in der Vergangenheit als Garantie der Qualität sowie der kulturellen Bedeutsamkeit der veröffentlichten Werke diente, teilweise an Relevanz ein. Auch diese Entwicklung darf als Symptom für das allmähliche Verschwinden der traditionellen Verlegerfigur gelesen werden.

Die Konzentration der (ökonomischen) Macht in den Händen von wenigen ›Überakteuren‹ bzw. Großkonzernen bewirkt außerdem eine Reduzierung der Vielfalt der Verlagsprogramme sowie die Beschleunigung des gesamten Marktes. Mit der Ausnahme von Traditionsverlagen, die schon seit Jahrzehnten über ein eigenes, bestimmtes, vom Publikum leicht erkennbares Programm verfügen und dieses weiterpflegen (dürfen), auch wenn sie nun in Großkonzerne eingebunden sind,

61 Vgl. dazu Strobel, Hans-Heinrich: »Führungsstil«, in: Meyer-Dohm/Strauß, Handbuch des Buchhandels, Bd. II (1975), S. 142-143, hier S. 142f.

62 E. Schönstedt/T. Breyer-Mayländer: Der Buchverlag, S. 115.

zeichnet sich insgesamt eine Vereinheitlichung des Angebots (also der Produktion) in Richtung publikumswirksamer, leicht absetzbarer und maximal rentabler Werke (Bestseller) ab. Dies führt wiederum zur Verkürzung des Zeitraums, in dem ein Buch in den Buchhandlungen zum Verkauf angeboten wird, wobei Werke, die sich nicht gut verkaufen, gleich nach kurzer Zeit aus dem Markt entzogen werden. Das führt dazu, dass Verleger immer mehr zu schlichten Managern werden (müssen), deren einzige Aufgabe es ist, das bestmögliche ›Produkt‹ auf dem Markt zu platzieren und daraus den höchsten Gewinn zu erwirtschaften.

Allerdings zeigen diese eher negativen Veränderungen im Buchmarkt auch eine positive Kehrseite auf: Als Reaktion auf die zunehmende Konzentration im Verlagswesen und im Buchmarkt entstehen in letzter Zeit zahlreiche sogenannte Independent-Verlage, die sich gegen die Standardisierung und Ökonomisierung des Buchhandels engagieren.⁶³ Solche oft kleinen Verlage werden üblicherweise von einer neuen Generation junger Verleger geführt, die ihre Tätigkeit als kulturpolitische Mission verstehen und die sich gewissermaßen am Modell sowohl des Kulturverlegers als auch des unabhängigen und engagierten Verlegers *à la* Klaus Wagenbach orientieren. Da Independent-Verlage⁶⁴ selten über hierarchische Strukturen verfügen und ihre Organisation auf dem Prinzip der Teamarbeit beruht, werden die verschiedenen Aufgaben, die üblicherweise vom individuellen Verleger erfüllt werden, von mehreren gleichberechtigten Figuren übernommen⁶⁵, sodass in manchen Fällen die individuelle Figur des Verlegers von einem Kollektiv ersetzt wird. Als junge und dynamische Persönlichkeiten, die neben der verlegerischen oft auch weiteren Tätigkeiten als Autoren, Literaturkritiker oder Journalisten nachgehen, versuchen Independent-Verleger einerseits dem im Buchmarkt dominierenden Mainstream qualitativ hochwertige Alternativen entgegenzustellen, andererseits sich vom Bild des Verlegers als alter »Dinosaurier, irgendwo angesiedelt im Niemandsland zwischen Gutenberg und Video«⁶⁶ zu entfernen, indem sie vor den neuen medialen Entwicklungen im Literaturbetrieb

63 »Die Programmgestaltung richtet sich weniger an Trends aus [...]. Das Entdecken von Neuem, Unbekanntem und Vergessenem ist oft dabei Begleiteffekt.« Schöllhuber, Lucia: Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt, Berlin: de Gruyter Saur 2016, S. 290.

64 Als Beispiele für Independent-Verlage dürfen – neben den bereits »traditionell« gewordenen Wagenbach, Ch. Links oder Transit – einige im neuen Jahrtausend gegründete Verlage wie Matthes & Seitz Berlin, kookbooks, mairisch und Voland & Quist angeführt werden.

65 »Arbeitsaufgaben und -bereiche sind auch deshalb wenig konturiert, weil klassische Hierarchien in Independent Verlagen völlig fehlen. [...] Für das Programm und alles, was sonst im Verlag anfällt, zeichnen mehrere Personen verantwortlich.« L. Schöllhuber: Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt, S. 80.

66 Die Bezeichnung »Dinosaurier« stammt von Adolf Muschg. Zitiert in Unseld, Siegfried: »Verleger als Beruf«, in: Fellingner, Raimund (Hg.), »Ins Gelingen verliebt sein und in die Mittel des Gelingens«. Siegfried Unseld zum Gedenken, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 23-76, hier S. 28.

nicht zurückschrecken, sondern diese als Chance für die Entstehung neuer Formen von literarischer Produktion und Vermittlung ergreifen.⁶⁷

Die Mediatisierung sowohl des Buchhandels als auch der literarischen Produktion birgt aber auch erhebliche Gefahren für die Verleger und ihre Rolle im literarischen Feld. Der ständig zunehmende Digitalisierungstrend zwingt die traditionellen Verlage dazu, sich auch um die digitale Produktion und Vermittlung der von ihnen veröffentlichten Werke zu kümmern und ihre Programme sowie ihre öffentlichen Profile mit medialen Inhalten zu bereichern.⁶⁸ Obwohl sie den Verlagen sowie den einzelnen Verlegern eine weitere Plattform für ihre (Selbst-)Inszenierung bieten, stellen neue Formen des digitalen Verlagswesens eine ernsthafte Bedrohung für den Verlegerberuf dar. Insbesondere jene »Verlage ohne Verleger«⁶⁹, beispielsweise Self-Publishing-Verlage, darunter auch Großkonzerne wie Amazon oder Google, welche Autoren die Möglichkeit anbieten, ihre Manuskripte schnell und billig zu veröffentlichen, lassen die Figur der Verleger als überflüssig erscheinen und führen zu seiner allmählichen Entmachtung. Als Folge der Digitalisierung der Produktionswege wird der Verleger als Ansprechpartner des Autors außerdem oft durch unpersönliche und unprofessionelle⁷⁰ Online-Dienste ersetzt, die jene »Symbiose von Autor und Verleger«⁷¹ auflösen und die traditionelle Autor-Verleger-Beziehung und die Vorteile, die diese mit sich bringt, abschaffen.

Die oft unmittelbare Beziehung zwischen Autor und Verleger, wie sie in traditionellen Verlagen immer noch gepflegt wird, wird ferner seit den 1990er Jahren von dem Auftauchen eines neuen Akteurs im Literaturbetrieb bedroht, der als Mittler zwischen Autor und Verleger fungiert: der literarische Agent. Wurde die Rolle

67 »Diese Generation von Independent Verlagen ist wiederum die erste auf diesem Feld, die sich dadurch auszeichnet, die Digitalisierung nahezu von Beginn an als integraler Bestandteil ihrer Lebenswelt kennengelernt zu haben. [...] Gleichzeitig zeigen sie dabei auch auf, wie in diesem digitalen Umfeld realer Kontakt mit Autorinnen und Autoren, sowie mit der Zielgruppe erfolgt, im Kontrast zur Entkoppelung von diesen.« L. Schöllhuber: Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt, S. 291.

68 K. Derlin: Vom Text zum Buch, S. 38.

69 So der Titel eines 2000 veröffentlichten kritischen Aufsatzes von André Schiffrin; Schiffrin bezieht sich vor allem auf die Lage des amerikanischen Buchmarktes, jedoch dürften – so auch K. Wagenbach in dem Nachwort – seine Bedenken ebenfalls auf den deutschsprachigen übertragbar sein. Vgl. Schiffrin, André: Verlage ohne Verleger. Über die Zukunft der Bücher, Berlin: Wagenbach 2000.

70 Verleger unterstreichen dagegen oft und gerne die Vorteile einer persönlichen, freundlichen und vor allem kompetenten Betreuung im klassischen Verlag; vgl. stellvertretend die Aussagen Jochen Jungs (»In dem Gewusel, das sich im Netz in kürzester Zeit entwickeln dürfte, werden Institutionen, Verlage, denen man Vertrauen entgegenbringen kann, immer wichtiger«) und Jo Lendles (»Anspruchsvolle Autoren nehmen überproportional stark die Leistungen der klassischen Verlage in Anspruch«). Zitiert in Plath, Jörg: »Die Literatur in digitalen Zeiten«, in: Korte, Zukunft der Literatur (2013), S. 29–41, hier S. 34f.

71 H. Fischer: »Mit Nachdruck gegen den Verleger«, S. 64.

des Betreuers und Beraters des Autors schon seit der Nachkriegszeit immer mehr vom Lektor übernommen, wobei die Schriftsteller oft eine so enge Beziehung zu diesem entwickelten, dass ihre Treue eher diesem Ansprechpartner als dem Verlag bzw. dem Verleger galt⁷², lassen sich heutzutage immer mehr Autoren von Agenturen vertreten, sodass der Kontakt zum Verleger indirekter und unpersönlicher wird. Seitdem der Verleger vom Autor nicht mehr als erster oder direkter Ansprechpartner betrachtet wird, erfolgt eine Verschiebung der Treueverhältnisse und jene gegenseitige Loyalität, die einmal Verleger und Autor verband und »für den einzelnen Autor der Schlüssel zu seinem Erfolg und damit zum Erfolg seines Werkes sein«⁷³ konnte, nimmt allmählich ab und wandelt die oft freundliche und fruchtbare Verleger-Autor-Beziehung in ein distanziertes, unpersönliches und steriles Verhältnis. Indem sie, um ihre Chancen auf eine erfolgreiche und für sie ökonomisch profitable⁷⁴ Vermittlung zu erhöhen, den Verlegern oft nur mit dem Verlagsprofil kompatible Literatur bzw. Autoren vorschlagen, erfüllen literarische Agenten weiterhin auch die Funktion eines *gatekeepers* und tragen damit zur Schwächung der Rolle des Verlegers als Entdecker von neuen Talenten und als freier Gestalter seines verlegerischen Programms bei.

Schließlich bringt die Trennung des Autor-Verleger-Paars weitere Folgen mit sich, die sich vor allem für die zukünftige wissenschaftliche Analyse von verlegerischen Praktiken als entscheidend erweisen: War es in der Vergangenheit möglich, die Geschichte eines Verlags oder die geschäftliche und kulturpolitische Einstellung eines Verlegers an den Schriften – Briefwechseln und anderen Dokumenten – zwischen Autor und Verleger zu rekonstruieren, so wird dieses Verfahren womöglich nicht mehr anwendbar sein können, da die Kommunikation zwischen diesen zwei Akteuren heute oft über eine dritte und eher an der ökonomischen und praktischen Seite des Verlagsgeschäfts orientierte Figur läuft.

Neben den hier skizzenhaft dargestellten Entwicklungen, die mit allgemeinen Veränderungen der literarischen Produktion und des Buchhandels im Zusammenhang stehen und folglich auch die Figur des klassischen literarischen Verlegers anbelangen, findet seit der Jahrtausendwende im deutschsprachigen Verlagswesen ein radikaler Generationenwechsel statt. Als symbolischer Ausgangspunkt dieses Wechsels gilt der Tod Siegfried Unselds (geb. 1924), des Kultverlegers *par excellence*

72 Schneider, Ute: »Die Konstante in der Beziehung Autor-Verlag: Lektor oder Literaturagent?«, in: Fischer, Ernst (Hg.), *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*, Wiesbaden: Harrassowitz 2001, S. 33-40, hier S. 37.

73 Amman, Egon: »Der Verleger/die Verlegerin zwischen Markt und Autor/Autorin«, in: Rusterholz, Peter/Zwahlen, Sara Margarita (Hg.), *Am Ende das Wort – das Wort am Ende. Literatur als Ware und Wert*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2007, S. 35-42, hier S. 39.

74 Literarische Agenten verdienen in der Regel 15-20% der Autorenhonorare.

der Nachkriegszeit, der 2002 starb.⁷⁵ Noch im selben Jahr trat Monika Schoeller (1939–2019) aus dem operativen Geschäft zurück und überließ die Führung des Fischer Verlags Jörg Bong (*1966), der schon davor im Verlag tätig war, während Reinhold Neven DuMont (*1936) die verlegerische Geschäftsführung des Kiepenheuer & Witsch Verlags dem Cheflektor Helge Malchow (*1950) anvertraute. 2007 verließ Viktor Niemann (*1940) den Ullstein Verlag und wurde von Siv Bubblitz (*1960) ersetzt. 2011 starb der Gründer und Leiter des Diogenes Verlags Daniel Keel (1930–2011): Seine Nachfolge trat sein Sohn Philipp (*1968) an. 2014 gab Michael Krüger seinen Posten als Geschäftsführer des Hanser Verlags auf und wurde von Jo Lendle (*1968) ersetzt. Infolge dieses Wechsels ist eine jüngere und zielorientierte Generation von Verlegern das Erbe des traditionellen und sich oft als Patriarch verstehenden Individualverlegers angetreten, wobei es auch zu einer Neupositionierung der Figur des Verlegers im literarischen Feld gekommen ist. Es ist heutzutage immer noch schwer und zu früh, die Tragweite dieses Wechsels zu beurteilen, dennoch soll hier schon auf zwei grundlegende Veränderungen hingewiesen werden: Zum einen versuchen die neuen, jungen Verleger sich allmählich vom Bild des Überverlegers bzw. Kultverlegers zu entfernen, indem sie – in Anlehnung auch an die Independent-Verleger – eine weniger autokratische bzw. patriarchale Haltung vertreten, einen lockeren Umgang mit den Autoren und weiteren literaturbetrieblichen Akteuren pflegen und sich den neuen Herausforderungen des Marktes gewachsen zeigen, ohne dabei die kulturpolitische Aufgabe ihrer Tätigkeit zu vergessen; zum anderen vollzieht sich in den letzten Jahren ein weiterer Wandel, der die Geschlechterrolle betrifft, wobei immer mehr Frauen die Position der Verlege-

75 Der Tod Unselds galt außerdem als Auslöser eines langen Machtkampfes inklusive Gerichtsverfahren zwischen Unselds Witwe, Ulla Berkéwicz, die zunächst für eine kurze Zeit die Stelle der Verlagsgeschäftsführerin antrat, und der Medienholding AG Winterthur, die den Verlag komplett übernehmen wollte. Das Verfahren endete schließlich 2014, als der Verlag in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde. Die Veränderungen im Haus – einschließlich des Umzugs nach Berlin und ständigen Wechsels an der Führungsspitze – sorgten für Unruhe unter den Schriftstellern, wobei auch langjährige Autoren des Verlags – wie z.B. Martin Walser – zu anderen Verlagen wechselten.

rin bzw. der Geschäftsführerin⁷⁶ antreten, und zwar in einem Berufsfeld, das seit jeher prominent als männlich gilt.

Der Zeitraum um die Jahrtausendwende stellt also eine Umbruchzeit für das (deutsche) Verlagswesen dar: Der traditionelle Verleger wird in unserer Gegenwart tiefgreifenden Veränderungen ausgesetzt, die einerseits seine Rolle im literarischen Feld abzuschwächen drohen und andererseits sein altes Image als »Geschäftsmann, Freund und Mäzen«⁷⁷ revolutionieren. Dass der Abschied von der alten Generation bzw. von einem nun traditionell gewordenen Verlegertypus, wie er von Persönlichkeiten wie Unseld, DuMont, Keel und anderen verkörpert wurde, nicht leichtfällt, zeugen darüber hinaus Versuche, diese literaturbetrieblichen Akteure durch symbolische Handlungen zu ehren und ihnen allegorische Denkmäler zu setzen, wie die Einrichtung von Verlegerpreisen⁷⁸ zeigt. Eine steigende Tendenz zur Anerkennung der Bedeutsamkeit des Verlegers zeichnet sich ferner im (literatur-)wissenschaftlichen und im literarischen Bereich ab, wo der Verleger immer öfter zum Gegenstand der literatur- bzw. buchwissenschaftlichen Forschung oder fiktionaler Texte wird.

3.4 Der Verleger in der Literatur(-wissenschaft)

3.4.1 Der Verleger als Gegenstand der Forschung

Als wichtiger Akteur im Literaturbetrieb, dem oft die Veröffentlichung von Schlüsselwerken der Literatur bzw. die symbolische sowie materielle Förderung bestimmter literarischer Strömungen zu verdanken ist, hat die Figur des Verlegers in den

76 Einige Beispiele (Stand Januar 2021): Seit 2002 führt Wagenbachs Frau, Susanne Schüssler, die Tradition des Wagenbach Verlags fort; an der Spitze von DuMont sitzt seit sieben Jahren Sabine Cramer; seit Anfang 2016 wird der Piper Verlag von Felicitas von Lovenberg geleitet; 2017 (bis 2019) wurde Birgit Schmitz Programm-Verlagsleiterin bei Hoffmann und Campe; Kerstin Gleba ersetzte 2019 Helge Machow als Hauptverlegerin des Kiepenheuer & Witsch Verlags; noch im selben Jahr löste Siv Bublitz Jörg Bong als verlegerische Geschäftsführerin des Fischer Verlags ab; schließlich führt heute Barbara Laugwitz, deren Entlassung nach ihrer vierjährigen Erfahrung als Verlegerin des Rowohlt Verlags (2018) für zahlreiche Proteste sorgte und die zunächst von Anfang 2019 bis Juni 2020 den Ullstein Verlag leitete, den dtv Verlag.

77 Fischer, Samuel: »Der Verleger und der Büchermarkt«, in: Das XXVte Jahr (= Fischer-Almanach 1911), Frankfurt am Main: Fischer 1911, S. 24-33, hier S. 24.

78 Das Fachmagazin *BuchMarkt* zeichnet seit 1994 den »Besten Verleger des Jahres« aus; seit demselben Jahr wird auch der *K.-H. Zillmer-Verlegerpreis* verliehen, der »in Deutschland tätige Verlegerpersönlichkeiten für herausragenden verlegerischen Idealismus und Mut« würdigt; die Kurt-Wolff-Stiftung, die 2000 gegründet wurde, vergibt seit 2001 Auszeichnungen an bedeutende Verlage (und Verleger) der unabhängigen Verlagsszene.

letzten Jahrzehnten das Interesse der Literatur- und Buchwissenschaftler zunehmend geweckt. Es sei angemerkt, dass die Untersuchung dieser Figur einen relativ neuen Bereich der Forschung darstellt: Wissenschaftliche Analysen zu diesem Thema wurden erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgeführt, wobei die Entwicklung dieses noch kleinen Forschungsbereichs grob gerechnet parallel zur Entstehung und Etablierung der Buchwissenschaft in Deutschland verläuft.⁷⁹ Wahrscheinlich auch aus diesem Grund lassen sich die meisten Auskünfte über den Verleger als Akteur im literarischen Feld heute noch fast ausschließlich aus allgemeinen wissenschaftlichen Arbeiten über die Geschichte und die Entwicklung des Buchhandels ableiten. Außer einigen Ausnahmen stellen umfassende diachronisch angelegte Studien zur Figur des literarischen Verlegers und der Geschichte dieses Berufs bis heute ein wesentliches Manko der Forschung dar.

Zahlreich sind hingegen wissenschaftliche Arbeiten über einzelne Verlage bzw. Verleger. Diese nehmen insbesondere den Entstehungszeitraum des modernen Verlagswesens – insbesondere das 18. Jahrhundert⁸⁰ – unter die Lupe, wobei einige Verlegerpersönlichkeiten, wie z.B. Reich⁸¹ oder Nicolai, sogar mehrfach und aus unterschiedlichen praxisnahen und/oder biografischen Perspektiven schon untersucht wurden. Auch dem Verlagswesen des 19. Jahrhunderts, vor allem Figuren wie J.F. Cotta, Göschen oder Campe und ihren Verlegerstrategien, wurden schon zahlreiche Studien gewidmet. Als Basis solcher Untersuchungen dienen in den meisten Fällen Dokumente wie Briefwechsel mit den Autoren oder Verlagsprogramme.⁸² Ein besonderes Interesse im Bereich der Verlagsgeschichtsschreibung und der oft schlichtweg biografisch angelegten Untersuchung einzelner Persönlichkeiten gilt außerdem den sogenannten Kulturverlegern und ihren Unternehmen, die Anfang des 20. Jahrhunderts gegründet wurden. Zu diesem Themenkreis sind neben den üblichen Darstellungen individueller Verlegerschicksale allerdings auch Studien vorhanden, welche den Kulturverleger als einheitliche Verlegertypologie in den Mittelpunkt stellen.⁸³ Eher selten sind dagegen Verlags- bzw. Verlegergeschichten aus der Zeit des Nationalsozialismus sowie der Nachkriegszeit. Verlage

79 Die Ursprünge der deutschen Buchwissenschaft liegen in den 1950er Jahren; in den 1980er Jahren erfuhr diese Disziplin einen rasanten Aufschwung.

80 »Die Beschäftigung mit der Geschichte von Verlagen des 18. Jahrhunderts hat seit den 1980er Jahren von dem intensivierten Interesse an der Aufklärung als Folie einer aufstrebenden Gegenwart profitiert.« Estermann, Monika: »Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung«, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Buchwissenschaft in Deutschland*, Bd. I: Theorie und Forschung, Berlin/Boston: de Gruyter Saur 2010, S. 257–320, hier S. 276.

81 Zu Reich und den im Folgenden erwähnten Verlegern vgl. die ausführliche Bibliografie in ebd., S. 310–320.

82 Wie z.B. das dreibändige Werk von Stefan Füssel, *Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik* (1996–1999).

83 Vgl. dazu die schon erwähnte Studie von B. Kuhbandner: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne* (2008).

und Verleger der Gegenwart werden hingegen vornehmlich aus praxisorientierter Sicht in kleineren Aufsätzen oder Zeitungsartikeln über einzelne Verlage oder die Entwicklungen des gesamten Verlagswesens behandelt: In manchen Fällen lassen sich Biografien verzeichnen, oft mit Bildern und Dokumenten angereicht, die das Leben wichtiger verlegerischer Persönlichkeiten, wie z.B. S. Unseld⁸⁴, darstellen.⁸⁵

Neben wissenschaftlichen Arbeiten – deren Spanne von imposanten Werken, welche die ganze Geschichte eines Verlags rekonstruieren⁸⁶, bis zu kleineren Arbeiten reicht, die Teilaspekte eines Verlags oder Verlegers in den Fokus rücken – gibt es allerdings zwei weitere Quellen, die Auskunft über einzelne Verlegerpersönlichkeiten geben können: Konkrete und oft detaillierte Angaben findet man sowohl in Aufsätzen und Einzelstudien, welche die Beziehung zwischen einem Autor und seinen Verlegern thematisieren oder die Editionsgeschichte eines Textes zu rekonstruieren versuchen, als auch in solchen Verlagsgeschichten, die anlässlich bestimmter Ereignisse (Jubiläen usw.) im Auftrag der Verlage verfasst werden und oft ebenfalls Dokumente und Bilder aus den Archiven enthalten. Da sie in erster Linie dazu gedacht sind, das symbolische Kapital des Unternehmens zur Schau zu stellen, weisen vor allem letztere häufig einen entscheidenden Werbecharakter auf und dürfen nicht immer als zuverlässige und unabhängige Quellen betrachtet werden.⁸⁷

Insbesondere mangelt es im heutigen Forschungsbereich an Studien, die auf die Verlegerfigur als Akteur im literarischen Feld im Allgemeinen fokussieren und eine systematische Schilderung der Verlegertätigkeit liefern und die unterschiedlichen Verlegertypen komparativ veranschaulichen. Werke, wie z.B. Handbücher, die das Verlagswesen als unternehmerisches Feld in den Mittelpunkt der Reflexion stellen, analysieren die Tätigkeit und Funktion des Verlegers lediglich aus kaufmännischer Sicht, indem sie seine Rolle in der Verlagsorganisation erörtern und oft auf die Erläuterung des schöpferischen und kulturellen Aspekts dieses Berufs ver-

84 Zum ›Kultverleger‹ Unseld liegen schon zwei biografische Werke vor: die aus Dokumenten und Bildern zusammengesetzte offizielle Suhrkamp-Biografie (Fellinger, Raimund: Siegfried Unseld. Sein Leben in Bildern und Texten, Berlin: Suhrkamp 2014) und eine traditionelle Biografie (Michalzik, Peter: Unseld. Eine Biographie, München: Blessing 2002).

85 Dazu zählen auch Werke, die ›private‹ Dokumente bzw. Tagebücher eines Verlegers nach dessen Tod der Öffentlichkeit zugänglich machen, wie z.B. Unselds *Chronik* (bis heute nur 2 Bde., 2010/2014) oder seine *Reiseberichte* (2020).

86 Reinhard Wittmanns Geschichte des Metzler Verlags umfasst 300 Jahre und fast 800 Seiten; vgl. Wittmann, Reinhard: Ein Verlag und seine Geschichte. Dreihundert Jahre J.B. Metzler Stuttgart, Stuttgart: Metzler 1982.

87 M. Estermann: »Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung«, S. 303.

zichten. In diesem Zusammenhang sind allerdings zwei Forscher – H. Kliemann⁸⁸ und P. Meyer-Dohm⁸⁹ – zu erwähnen, die versucht haben, eine Verlegertypologie zu entwickeln. Der erste suggerierte 1963 das Vorhandensein von drei verschiedenen Verlegerhaltungen⁹⁰ und drei »verlegerischen Typologien«. Je nach Haltung unterscheidet Kliemann zwischen drei Typen von Verlegern: 1) der selbstschöpferische Verleger; 2) der dienende Verleger und 3) der verdienende Verleger.⁹¹ An diesen Ansatz knüpfte einige Jahre später Meyer-Dohm an, der den Mangel an einer systematischen Klassifikation der verschiedenen verlegerischen Berufsideale⁹² zu beheben versuchte und für eine »empirisch fundierte Soziologie des modernen Verlagswesens«⁹³ plädierte. Dass solche Ansätze kaum Resonanz und Weiterführung gefunden haben, mag davon abhängen, dass solche Verlegertypologien eben nur Idealtypen bilden, die im realen Verlagswesen nicht auftreten.

3.4.2 Der Verleger als ›Autor‹

Ein bedeutender Beitrag zur Erschließung der Figur des Verlegers und zur Erläuterung der verlegerischen Tätigkeit wird allerdings von den Verlegern selbst geleistet. Manche von ihnen treten auch als Autoren im literarischen Feld auf, publizieren eigene Werke oder inszenieren sich durch bzw. in anderen Medien, z.B. in Interviews oder in Blogs. Betrachtet man zunächst die Tätigkeit der Verleger als Schriftsteller, lassen sich hauptsächlich drei thematische bzw. gattungsspezifische Bereiche erkennen, in denen sie besonders tätig sind: 1) die Reflexion über den eigenen Beruf und seinen Alltag; 2) das (auto-)biografische Schreiben und 3) das Verfassen von belletristischen Werken (insbesondere Romanen, Erzählungen, Novellen), wobei die Grenzen zwischen diesen Bereichen manchmal fließend sind.

Vor allem der erste Themenbereich – die theoretische Reflexion über die verlegerische Tätigkeit – erfreut sich einer besonderen Beliebtheit seitens der Verleger, und zwar seit fast zwei Jahrhunderten: Als eines der ältesten Beispiele dafür ist die schon zitierte Abhandlung von Ch. F. Perthes *Über den Beruf und Stand des deutschen*

88 Kliemann, Horst: Auf dem Acker des Buches. Beiträge zu Problemen des Buches und des Buchhandels, Freiburg im Breisgau: Rombach 1963.

89 Meyer-Dohm, Peter: »Verlegerische Berufsideale und Leitmaximen«, in: Adrian, Werner (Hg.), Das Buch in der dynamischen Gesellschaft, Trier: Spee Verlag 1970, S. 133-153.

90 Nach Kliemann erfüllen verschiedene Verlegertypologien unterschiedliche Aufgaben, die entweder 1) bewährend und wiedererweckend, 2) den Aufgaben der Zeit dienend oder 3) die Zukunft vorbereitend sein können. Vgl. H. Kliemann: Auf dem Acker des Buches, S. 136.

91 Vgl. ebd.

92 Unter Berufsideal versteht Meyer-Dohm »jene komplexe, leitbildhafte Vorstellung [...], die der Verleger vom Inhalt und den Aufgaben seines Berufs hat«. P. Meyer-Dohm: »Verlegerische Berufsideale und Leitmaximen«, S. 136.

93 Ebd., S. 152.

Buchhändler aus dem Jahr 1833 anzuführen. Spätestens seit der Jahrhundertwende und dem Auftreten des Kulturverlegers lässt sich eine allmähliche Zunahme an Aufsätzen, kürzeren Artikeln und Stellungnahmen beweisen, die von Verlegern verfasst werden und die Aufgabe des Verlegers und seine Mission sowie auch persönliche Erfahrungen in den Blick nehmen und zum Teil auch Vorschläge und Kritiken die verlegerische Tätigkeit betreffend enthalten. Solche Texte, oft in Zeitungen, (Fach-)Zeitschriften, Festschriften oder als eigenständige Publikationen veröffentlicht⁹⁴, bilden einerseits eine wichtige Quelle für das bessere Verständnis des verlegerischen Berufs im Allgemeinen sowie des Habitus einzelner Verlegerpersönlichkeiten; andererseits bieten sie den Verlegern eine Möglichkeit zur Selbstinszenierung. Dementsprechend prunken die Verleger-Autoren oft mit ihren besten Qualitäten, wie z.B. ihrer Rolle als wichtige kulturelle Träger und als treue Ansprechpartner der Autoren, und bieten folglich ziemlich einseitige Schilderungen der eigenen Tätigkeit. Ferner sind »wissenschaftliche« Studien zu verzeichnen, die von Verlegern verfasst werden und entweder das Werk eines im Hause publizierenden bzw. publizierten Autors, oft sogar als Würdigung oder Gedenkschrift, in den Mittelpunkt stellen oder die Beziehung eines bestimmten Autors zu seinem Verleger erforschen – ein Beispiel stellt die berühmte Monografie *Goethe und seine Verleger* (1991) von Siegfried Unseld dar. Im letzteren Fall neigen die Autoren dazu, ihre eigene Tätigkeit oder ihre persönlichen Ereignisse mit denen von berühmten Vorgängern zu vergleichen, was oft zu einer impliziten Selbstinszenierung in dem Werk führt.

Eng mit der Reflexion über die eigene Tätigkeit sowie mit einem gewissen Inszenierungswillen verbunden sind außerdem zahlreiche Werke, die dem zweiten Bereich zugeordnet werden können, und zwar (auto-)biografische Schriften, die von Verlegern verfasst wurden. Auch diese Werke, seien es Biografien von anderen Verlegern oder die eigenen Lebenserinnerungen, besitzen einen nur »eingeschränkten Quellencharakter«⁹⁵, da sie die Ereignisse aus der einseitigen – und seine Figur verschönernden – Perspektive des Verlegers schildern und zur Inszenierung einer bestimmten positiven Verlegerfigur beitragen. Solche Verlegerautobiografien sind des Weiteren interessant, da sie oft auch Einsicht in das private Leben des Verlegers gewähren und über seinen Werdegang Auskunft geben. Es sei allerdings nebenbei bemerkt, dass diese Werke ganz selten auf ein breites Interesse stoßen: In diesem Sinne fungieren sie oft auch als Werbemittel für den eigenen Verlag.

94 Oft stellen Texte dieser Art die gedruckte Fassung von Vorlesungen, Vorträgen oder Dankesreden dar, die zu bestimmten Anlässen gehalten wurden.

95 M. Estermann: »Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung«, S. 284.

Weniger sind dagegen die Verleger, die im dritten Bereich, nämlich als Autoren von belletristischen Werken, tätig sind. Hier gilt es, zwischen zwei Sorten von ›Verleger-Autoren‹ zu unterscheiden, und zwar zwischen denen die nur gelegentlich zum Stift greifen, wie z.B. P. Suhrkamp, der 1957 eine Erzählungssammlung (*Munderloh*) veröffentlichte, und denen, die neben der Ausführung der Verlegertätigkeit eine (erfolgreiche) schriftstellerische Karriere anstreben (oder umgekehrt), wie es der Fall von F. Nicolai, A.W. Heymel, M. Krüger, Jo Lendle, Florian Illies⁹⁶ und Jörg Bong⁹⁷ ist. Diese Doppeltätigkeit bewirkt zum einen eine Steigerung des symbolischen Kapitals des jeweiligen schreibenden Verlegers, der zugleich von zwei verschiedenen Kapitalzuschreibungen – einerseits als Verleger und andererseits als Autor – und deren Austauschbarkeit profitieren kann; zum anderen erleichtert sie den Umgang dieser Verleger mit ihren Schriftstellerkollegen⁹⁸, da sie die Bedürfnisse und Wünsche der Autoren besser einschätzen können. Ferner kommt es in einzelnen Fällen sogar zu inhaltlichen Überschneidungen zwischen der verlegerischen und der schriftstellerischen Tätigkeit, wobei die Autoren ihre Tätigkeit als Verleger⁹⁹ in ihren (fiktionalen) Werken direkt oder indirekt thematisieren bzw. parodieren.

Allerdings treten Verleger, insbesondere im Literaturbetrieb der Gegenwart, auch als Autoren von hybriden Formen auf, die oft einer ausgeprägten selbstinszenierenden und marketingstrategischen Absicht unterliegen. Neben den nunmehr zum klassischen Format gewordenen Interviews oder Veranstaltungen und Podiumsdiskussionen gewinnen heutzutage neue intermediale Möglichkeiten der Selbstinszenierung an Bedeutung und Verbreitung: Auf der Blogseite des Kiepenheuer & Witsch Verlags *Die Kiepe* wurde z.B. von 2013 bis 2017 die Kolumne *Aus dem Notizbuch des Verlegers*¹⁰⁰ veröffentlicht, wo Bilder aus Helge Malchows Notizbüchern publiziert und kommentiert wurden, um seine Tätigkeit als Verleger dem

96 Der Schriftsteller Illies ersetzte 2018 Barbara Laugwitz an der Spitze des Rowohlt Verlags, verließ aber dennoch schon Anfang 2020 seinen Posten, um sich wieder dem Schreiben zu widmen.

97 Bong, der bis Mitte 2019 Geschäftsführer des Fischer Verlags war, ist für seine Kommissar-Dupin-Kriminalromane, die unter dem Pseudonym Jean-Luc Bannalec erschienen sind, international bekannt.

98 Vgl. Lendle, Jo/Kegel, Sandra: »Mehr Frauen, weniger Krimis, junge Stimmen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.01.2014, S. 4.

99 Vgl. dazu den Fall von Mathias Gatzka und Rudolf Rach im Kap. 3.5.2.

100 So wurde die Kolumne vorgestellt: »Mit einem Moleskine, das ihm der Rowohlt-Kollege Alexander Fest geschenkt hat, fing es an. [...] Was steht da drin? Was macht dieser Mann den ganzen Tag? [...] Wir zeigen es Euch ab sofort in unserer neuen Kolumne ›Aus dem Notizbuch des Verlegers‹. Alle Einträge wurden von uns mit Fußnoten versehen, in diesen befinden sich Erklärungen, Enträtselnden zu den Notizen und – sehr niedrig dosiert – Werbung.« Kiepenheuer & Witsch, *Aus dem Notizbuch des Verlegers* – online. Dieser Teil des Blogs wurde mittlerweile gelöscht.

Publikum vorzustellen und zugleich für Werke, die im Verlag erschienen, zu werben. Ein ähnliches Projekt betreibt ebenfalls Jo Lendle, der in seinem persönlichen Blog (jolendle.de) sein Leben als Schriftsteller und Verleger bzw. seine Arbeit im Verlag dem Publikum vorstellt. 2012 ließ der Hanser Verlag eine YouTube-Serie drehen: Diese trägt den Titel *Michael Krüger spricht* und besteht aus 27 Videofolgen, in denen der damalige Verlagsleiter Michael Krüger über Literatur, den Literaturbetrieb und seine Tätigkeit als Verleger vor einer Kamera spricht.¹⁰¹ An diesen innovativen Inszenierungsstrategien lassen sich einerseits die Auswirkungen der Medialisierungs- und Inszenierungstendenzen ablesen, die, wie schon ausführlich gezeigt, den ganzen Literaturbetrieb der Gegenwart prägen, andererseits der Wille, die Figur des Verlegers nicht hinter den Kulissen verschwinden zu lassen, sondern sie in den Mittelpunkt des Interesses des Publikums zu stellen und seine Rolle als einer der wichtigsten Akteure des literarischen Feldes hervorzuheben und gleichzeitig zu würdigen.

3.4.3 Die Verleger-Autor-Beziehung

Dass das Interesse an der Figur des Verlegers in den letzten Jahrzehnten in der literatur- und buchwissenschaftlichen Forschung deutlich zugenommen hat, bezeugen ferner zahlreiche Veröffentlichungen, die den Fokus auf die Beziehung zwischen Verlegern und Autoren legen. Neben wissenschaftlichen Studien, die das Verhältnis zwischen einem bestimmten Verleger und einem oder mehreren Schriftstellern – oder umgekehrt die Beziehung eines Autors zu seinen Verlegern – unter die Lupe nehmen, gehören insbesondere Autor-Verleger-Briefwechsel

»ohnein zu den bedeutendsten Quellen der Buchhandels- und Verlags-geschichtsschreibung und bieten eine Fülle von Detailinformationen über Buchherstellung, Vertrieb, Umsatz, Reklame und Honorarabrechnungen sowie über die immer bedeutender werdende Frage der Nebenrechteverwertung. Sie dokumentieren den Herstellungsprozess einzelner Verlagsprodukte sowie die Programmpolitik und gewähren Einblick in das verlegerische Alltags-geschäft.«¹⁰²

Auch wenn Briefwechsel zwischen Verlegern und Autoren üblicherweise in Archiven bewahrt werden und Interessierten und Forschern zur Verfügung gestellt werden, so wurden in den letzten zwei Jahrzehnten immer mehr Briefwechsel sorg-

101 Für diese YouTube-Serie gewann der Hanser Verlag 2012 den *Virenschleuderpreis* für die »Beste Marketingstrategie«.

102 Haug, Christine: »Das Verlagsgeschäft als Mission, nicht als Industrieprojekt« – Stefan Georges Schritt in die literarische Öffentlichkeit«, in: *George-Jahrbuch* 9 (2012/2013), S. 93–112, hier S. 92.

fältig editiert und als selbstständige Werke für ein breiteres Publikum publiziert. Darunter lassen sich drei Kategorien unterscheiden:

- a) mutuelle Briefwechsel, d.h. Briefwechsel zwischen einem Verleger und einem Autor, die (sämtliche) Briefe von beiden involvierten Parteien enthalten und damit die Entwicklung der Beziehung zwischen den beiden Figuren verfolgen lassen.¹⁰³ Briefwechsel dieser Art sind meistens mit einer Einführung des Herausgebers und einigen erklärenden Fußnoten versehen und werden, z.B. im Falle eines berühmten oder beliebten Autors, nicht zuletzt zur Steigerung des symbolischen Kapitals des Verlags veröffentlicht;¹⁰⁴
- b) anthologische Briefwechsel, d.h. Sammlungen von Briefen eines Verlegers an verschiedene Ansprechpartner bzw. Autoren oder Briefen von mehreren Autoren an einen einzigen Verleger, die das Verhältnis des Verlegers zu seiner Umgebung stichprobenartig erhellen;¹⁰⁵
- c) Repertorien der gesamten – soweit erhalten bzw. zugänglich – Korrespondenz eines Verlegers, die einen umfassenden Blick über seine Arbeit und sein Verhältnis nicht nur zu seinen Autoren, sondern auch zu anderen Figuren des Buchhandels veranschaulichen.¹⁰⁶

Darüber hinaus enthalten Briefwechsel oft eine mehr oder minder unverhüllte Selbstdarstellung der Verfasser und bringen somit sowohl den öffentlichen Habitus als auch den privaten Charakter des jeweiligen Verlegers ans Licht. Obwohl sich aus der Analyse von Verlegerkorrespondenzen eine ziemlich genaue Profilierung der Figur des Verlegers¹⁰⁷ herstellen ließe, werden solche Korrespondenzen fast

103 Zu dieser Kategorie zählen z.B. der Briefwechsel zwischen F. Schiller und J.F. Cotta, jener zwischen R.M. Rilke und A. Kippenberg sowie die Korrespondenz zwischen Th. Mann und G. Bermann Fischer.

104 Der kurze zeitliche Abstand, der die Publikation von Briefwechseln wie z.B. denen zwischen S. Unseld und bekannten Autoren wie U. Johnson (1999), W. Koeppen (2006), oder Th. Bernhard (2011) trennt, zeugt von einem gewissen Interesse der Verlage an solchen Veröffentlichungen, welche wiederum für Aufmerksamkeit für die Verlage selbst sorgen, indem sie auch an eine bestimmte voyeuristische Faszination des Publikums nicht so sehr dem Verleger, sondern eher dem ›privaten‹ Autor gegenüber appellieren.

105 Das ist beispielsweise der Fall bei G. Bermann Fischers *Briefwechsel mit Autoren*, der nur eine Auswahl an Briefen an verschiedene und von verschiedenen Autoren präsentiert.

106 Repertorien sind vor allem für ältere Verlage bzw. Verleger, wie J.F. Cotta oder Göschen, üblich.

107 Einen Versuch in diese Richtung unternimmt H. Marré, indem er am Beispiel von einigen Briefzitate S. Unselds, seine Haltung den Autoren gegenüber systematisch nachzuzeichnen, versucht; vgl. dazu Marré, Heribert: »Zum Beispiel Suhrkamp. Profilierung im literarischen Verlag«, in: Altenhein, Hans (Hg.), Probleme des Verlagsgeschäfts. Beiträge zur Entwicklung des Literaturmarktes, Wiesbaden: Harrassowitz 1995, S. 87-101, insb. S. 95-97.

nie von einem inhaltlichen oder stilistischen Standpunkt aus betrachtet.¹⁰⁸ Vielmehr dienen sie entweder der gesamten Verlagsforschung oder werden als wichtige Quelle für die Forschung zu einem Autor und seinem Werk betrachtet, wobei die Figur des Verlegers lediglich in den Hintergrund tritt. Das ist auch der Fall von weiteren Studien, welche die Beziehung zwischen Autor und Verlag/Verleger mit Fokus auf die fruchtbare Wechselbeziehung zwischen individuellem Anspruch des Autors und »Impulsen und Anforderungen des Verlags«¹⁰⁹ untersuchen, ohne aber die Rolle des Verlegers gebührend zu berücksichtigen.

Neben solchen Quellen sind weitere Zeugnisse zu erwähnen, die den Verlegerberuf oder bestimmte Verlegerpersönlichkeiten in den Mittelpunkt stellen, wie z. B. aus der Feder der Autoren stammende Denkschriften¹¹⁰, Erinnerungs- oder Lobreden bzw. -schriften¹¹¹ sowie zu bestimmten Anlässen – Verlagsjubiläen, Geburtstagen oder ähnlichem – verfasste Schriften. Solche Texte, die oft in Sammlungen veröffentlicht werden und teilweise einen literarischen Charakter aufweisen, beleuchten die Figur des Verlegers aus der Perspektive des Autors und realisieren ein ritualisiertes symbolisches »Gabe-und-Gegengabeverfahren«¹¹², wobei der jeweilige Schriftsteller, der einen Teil seines symbolischen Kapitals dem Verlag bzw. dem Verleger verdankt, letzteren wiederum mit symbolischem Kapital ausstattet, indem er ihn und seine Tätigkeit würdigt und lobt. Kreisen die Themen von solchen Schriften in der Regel vor allem um die Figur des Verlegers als Literaturförderer, als Freund und Patriarch sowie als Intellektueller, reicht hingegen die Spannbreite der stilistischen und formalen Merkmale von der klassischen Lobrede und dem biografischen Porträt bis zu persönlich-privaten Anekdoten oder zu gattungsspezifischen Texten, wie z. B. Kurzdramen und Prosastücken, Gelegenheitsdichtungen und Epigrammen.¹¹³ Da die Autoren in solchen Werken den Verleger nicht bloß

108 M. Estermann: »Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung«, S. 266.

109 Amslinger, Tobias: Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp, Göttingen: Wallstein 2018, hier S. 14.

110 Man denke an die erst posthum editierte und erschienene *Denkschrift an einen deutschen Verleger*, in der der Schriftsteller Rudolf Borchardt 1907 dem Insel-Verleger Anton Kippenberg verschiedene verlegerische Projekte vorschlug.

111 Ein Beispiel für eine Lobschrift für die gesamte deutsche Verlegerzunft stellt der 1913 von S. Zweig veröffentlichte Artikel *Lob der deutschen Verleger* dar, in dem der Schriftsteller jenen »schöne[n] Wille[n], der heute eine Reihe deutscher Verleger aus der Enge des Geschäftlichen in die ganze wachsende Weite der deutschen Kultur gehoben hat« würdigte. Zweig, Stefan: »Lob der deutschen Verleger«, in: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 1 (1913), S. 573–574 und 611, hier S. 573.

112 In der Regel werden Autoren dazu eingeladen oder besser gesagt aufgefordert, solche Texte zu schreiben.

113 Vgl. dazu als Beispiele W. Hasenclevers *Ode an Rowohlt*, C. Morgensterns *Sami Fischer* und *An einen Verleger* oder auch D. Grünbeins Gedicht *Fünf Minuten für Siegfried Unseld* zum Gedenken S. Unselds.

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 Zwillingen-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 einzusetzen, 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 »Sommersgeschichte«, 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 fiktionalisierte 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:

rung 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 Zauberberg* (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 Zauberberg (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 doppelbödi ge 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 läßt, 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 Goggio, 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.

4. Der Verleger in der Literaturbetriebsfiktion der Gegenwart: fünf Fallbeispiele

Im folgenden Teil der Arbeit wird der Fokus auf den Verleger als fiktiver Charakter in Texten gelegt, die unserer Definition zufolge als Literaturbetriebsfiktionen bezeichnet werden dürfen, und zwar indem konkrete Fallbeispiele untersucht werden. Unter den zahlreichen fiktionalen Prosatexten, die seit 1989 veröffentlicht wurden, in denen Verleger als Protagonisten oder Nebenfiguren vorkommen, wurden fünf Erzähltexte ausgewählt, die in Hinsicht auf die literarische Darstellungsweise und die Fiktionalisierungsstrategien, die angewandt werden, sowie auf die Rolle, die der Verleger innerhalb der Fiktion annimmt, paradigmatisch erscheinen.

Zunächst werden zwei Literaturbetriebsfiktionen unter die Lupe genommen, in denen die Figur des Verlegers mehr oder minder extensiv bzw. eingehend thematisiert wird, und zwar dadurch, dass sie in der Handlung entweder als Protagonist oder als Nebenprotagonist fungiert und eine entscheidende Funktion sowohl in der Entfaltung der Handlung als auch in der Veranschaulichung bestimmter Entwicklungen und Veränderungen des deutschsprachigen Literaturbetriebs und Verlagswesens der Gegenwart übernimmt. Es handelt sich um den 2005 bei Luchterhand erschienenen »Verlegerroman«¹ *Die geheimen Stunden der Nacht* von Hanns-Josef Ortheil und um Thomas Lehrs Debütroman *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*, welcher zum ersten Mal 1993 bei Rütten & Loening veröffentlicht und 2014 infolge von Lehrs schriftstellerischem Erfolg vom Hanser Verlag neu aufgelegt wurde. Anschließend wird anhand des Romans *Nachkommen*. (2014) der österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz über die handlungskonstitutive sowie symbolische Funktion der Verlegerfigur in einer Literaturbetriebsfiktion, die zugleich autofiktionale Elemente aufweist, reflektiert. Schließlich soll am Beispiel von zwei kleineren Prosaformen, der Erzählung *Das Paradies des Vergessens* (1990) des Schweizer Schriftstellers Urs Widmer und der 2016 mit dem *Deutschen Buchpreis*

1 Niefanger, Dirk: »La trippa in bianco. Zur Logik sinnlichen Erzählens in Hanns-Josef Ortheils Italien-Roman *Die große Liebe*«, in: Arndt/Deupmann/Korten, *Logik der Prosa* (2012), S. 267-282, hier S. 280.

ausgezeichneten Novelle *Widerfahrnis* von Bodo Kirchhoff, der Blick auf Literaturbetriebsfiktionen gerichtet werden, die den Habitus des Verlegers nicht nur durch eine direkte Thematisierung der Verlegertätigkeit, sondern insbesondere durch ihre Inszenierung mittels metafiktionaler und/oder metanarrativer Verfahren zu eröffnen beabsichtigen und die Verlegerfigur damit zur strukturierenden Instanz des Erzählten und/oder des Erzählens erheben.

4.1 Hanns-Josef Ortheil – *Die geheimen Stunden der Nacht*

Der Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005)², der von der Kritik als »Gesamtroman einer Branche«³, und zwar des Verlagswesens gefeiert wurde, stellt nicht nur in Ortheils literarischem Gesamtwerk, welches aus einer Art »Galerie der Figuren des Schreibens«⁴ besteht, die allerdings oft autobiografische Bezüge aufweisen, eine Ausnahme dar, sondern darf auch im Vergleich zu der Mehrheit der Literaturbetriebsfiktionen, in denen Verlegerfiguren auftreten, als ein Unikum gesehen werden: Im Text kommt die Figur des Verlegers nämlich nicht als blasser Nebenfigur oder als Pendant zur Hauptfigur des Schriftstellers, sondern als agierender Protagonist der Handlung vor. Ortheil, der mit Imma Klemm, Leiterin des seit Generationen familiengeführten Kröner Verlags⁵, verheiratet und damit mit der Verlags- und Verlegerwelt bestens vertraut ist, porträtiert in diesem Roman, den er übrigens als eine Hommage an seine Frau und ihre Familie versteht⁶, die Geschichte einer Kölner Verlegerfamilie und liefert dabei eine teilweise ironisch-verklärende, dennoch treffende sowie realitätsnahe Darstellung der deutschen Verlagslandschaft der Gegenwart (und teilweise auch der Vergangenheit), die aber auf keinen Fall ins Kolportagehafte oder Skandalöse abzugleiten droht.

Protagonist des Romans, aus dessen Perspektive durch einen heterodiegetischen personalen Er-Erzähler die Handlung geschildert wird, ist Georg von Heuken, der fünfzigjährige Leiter des Caspar & Cuyppers Verlags, eines Tochterunternehmens der in Köln seit Generationen ansässigen Heuken-Gruppe, zu der meh-

-
- 2 Ortheil, Hanns-Josef: *Die geheimen Stunden der Nacht*, München: Luchterhand 2005. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle GSN.
 - 3 Bartmann, Christoph: »Erben, als schöne Kunst betrachtet«, in: Cicero – online.
 - 4 Ortheil, Hanns-Josef: *Das Element des Elefanten*, München/Zürich: Piper 1994, S. 155.
 - 5 Ihr nachempfunden ist auch die weibliche Figur in Ortheils autobiografischem Roman *Lo und Lu* (2001), in dem die Frau des Ich-Erzählers – eines Alter Egos des Autors – als Verlegerin in einem Stuttgarter Unternehmen tätig ist.
 - 6 Vgl. die Widmung des Romans: »Dieser Roman ist der Verlegerin Imma Klemm, der Enkelin des Verlegers und Lyrikers Wilhelm Klemm, der Urenkelin des Verlegers Alfred Kröner, der Ururenkelin des Verlegers Adolf von Kröner, der als Vorsteher des »Börsenverein des Deutschen Buchhandels« in Deutschland die Preisbindung von Büchern durchsetzte, gewidmet.« (GSN 5).

rere Verlage, Zeitungen und Zeitschriften gehören. Obwohl er beruflich ziemlich erfolgreich ist, ist Georg »noch lange nicht an der Spitze des Konzerns angelangt« (GSN 12). In den höchsten Etagen des Riesenkonzerns thront eigentlich immer noch sein Vater, der achtzig Jahre alte Reinhard von Heuken. Dieser hatte schon in den 1950er Jahren, als er kaum dreißig Jahre alt war, angefangen, sein Imperium zu gründen und war schnell zu einer »Inkarnation des Wirtschaftswunders« geworden (ebd.). Trotz seiner labilen Gesundheit – einen Herzinfarkt hat er vor mehr als zehn Jahren schon erlitten (GSN 14) – will der alte von Heuken von einer Führungsübergabe an seine Nachfolger – Georgs jüngere Geschwister, Christoph und Ursula, sind ebenfalls Verleger und im Familienunternehmen tätig – nichts wissen. Jedoch eröffnet sich unverhofft den drei Kindern die Chance, endlich aus dem Schatten dieses übermächtigen Vaters herauszutreten und den Konzern in die Hand zu nehmen, als Reinhard einen zweiten Herzinfarkt erleidet, bei dem er fast ums Leben kommt und eine lange Zeit im Krankenhaus verbringen muss. Obwohl Georg der älteste unter den Geschwistern ist und sich als rechtmäßiger Erbe ansieht⁷, soll die Nachfolgeregelung nach bestimmten Vorgaben erfolgen, die Reinhard in seinem Testament festgelegt hat: Die Geschwister werden aufgefordert, den Nachfolger durch eine Abstimmung unter sich auszuwählen; in Wahrheit soll aber Ursula, die in Reinhard's Testament zu einer Art Schiedsrichterin ernannt wurde und die auf das Erbe freiwillig verzichtet hatte (GSN 242f.), bestimmen, wer der neue Leiter der gesamten Gruppe wird. Um Ursulas Stimme für sich zu gewinnen, müssen Georg und Christoph zunächst eine Aufgabe erfüllen, die ihre verlegerische Könnerschaft unter Beweis stellen soll: Beide Brüder sollen eine detaillierte Ausarbeitung eines von ihrem Vater nur grob geplanten verlegerischen Projekts, des sogenannten »Europa-Projekts«, abliefern und damit ihre Schwester überzeugen (GSN 245). Widerwillig, dennoch entschlossen, die Konzernleitung zu übernehmen, lässt sich Georg auf dieses seltsame Auswahlverfahren ein und tritt immer mehr in die Fußstapfen Reinhard's, indem er einerseits versucht, die Geheimnisse des Vaters aufzudecken⁸, und andererseits sich den verlegerischen Habitus seines Vaters allmählich aneignet und sich nicht nur seiner Schwester, sondern auch seinen Kollegen, Mitarbeitern und Autoren der verlegerischen Aufgabe gewachsen zeigt. Am Ende werden seine Bemühungen belohnt: Nicht nur Ursula, der die beiden Brüder ihre Projekte zur Beurteilung vorgelegt haben, entscheidet sich für den älteren Bruder (GSN 374), sondern auch Reinhard, der inzwischen aus

7 Georg wurde außerdem auch von seiner verstorbenen Mutter, von der Reinhard sich schon Jahre vor ihrem Tod getrennt hatte, in ihren »testamentarischen Vorschlägen«, die Georg neben dem Testament seines Vaters findet, als legitimer Nachfolger empfohlen (GSN 212).

8 Als der Vater den Herzinfarkt erleidet, befindet er sich nicht in seiner Villa, wo er seit der Trennung von seiner Frau allein mit seiner Haushälterin Liesel wohnt, sondern in einer Suite im luxuriösen Dom-Hotel (GSN 24); die Tatsache, dass sein Vater ein Zimmer in einem Hotel für eine längere Zeit angemietet hatte, scheint Georg mehr aufzuregen als seine Krankheit.

dem Krankenhaus entlassen wurde und nun entschlossen ist, das Verlagsgeschäft endgültig aufzugeben, erteilt ihm seinen Segen. Dennoch bleibt der Romanschluss offen: Obwohl der Nachfolger festzustehen scheint, bricht die Erzählung tatsächlich vor seiner Bekanntgabe während der Frankfurter Buchmesse ab und schildert also die Führungsübergabe nicht, sodass es ungewiss bleibt, ob Georg es tatsächlich gelingt, den Konzern zu übernehmen und ihn so erfolgreich wie sein Vater zu leiten.

Ortheil verwendet in diesem Roman das Genremuster des im Vergleich zur Literaturbetriebsfiktion viel erfolgreicheren und publikumswirksameren Familienromans, um einerseits einen literarischen Streifzug durch die deutsche Verlagslandschaft und ihre Geschichte zu unternehmen und andererseits am Beispiel der verschiedenen Figuren, die er in der Handlung auftreten lässt, unterschiedliche Verlegertypen und ihren Habitus anschaulich zu machen. Insbesondere die Auseinandersetzung zwischen Vater und Kindern, also zwischen der alten und der neuen Generation, bildet einen thematischen Schwerpunkt, der nicht nur in Bezug auf die Fiktionalisierung der Verlegerfigur der Handlung eine symbolisch-allegorische Bedeutung verleiht. Welche Funktion dem Verleger als Protagonisten im Text zukommt und welche Merkmale die Darstellung dieser Figur kennzeichnen, soll nun näher untersucht werden. Zunächst wird versucht, das Schlüssel- und Fiktionalisierungsverfahren, das Ortheil im Roman im Hinblick auf das Verlagswesen und seine Figuren, Institutionen und Praktiken anwendet, zu veranschaulichen; daran anschließend werden die verschiedenen Verlegerfiguren, die im Text vorkommen und unterschiedliche Verlegertypen verkörpern, zuerst einzeln und dann in ihren Beziehungen zueinander analysiert, wobei ihre Position und ihr Habitus im fiktionalen literarischen Feld des Romans illustriert wird; die Erzählstruktur in den Blick nehmend, soll ferner die Rolle, welche die Verlegerfigur bezüglich der Strukturierung des Textes spielt, erörtert werden; schließlich wird der Fokus auf die symbolische Bedeutung gerückt, die dem Verleger im Roman zugeschrieben wird, und über die Funktion dieser Figur als Protagonist reflektiert.

4.1.1 Eine ›real-utopische‹ Verlagslandschaft

In *Die geheimen Stunden der Nacht* wird der fiktive Hauptschauplatz der Handlung zu einem Vorstellungsterritorium, in dem der Literaturbetrieb, seine Figuren und Mechanismen durch diverse Fiktionalisierungsverfahren dekonstruiert und im Medium der Fiktion je nach der Intention des Autors neu rekonstruiert werden. Ortheil entwirft einen fiktiv-metaphorischen Raum⁹, indem er die Realität des

9 »Nach den natürlichen und gebauten Räumen eröffnet sich jene Sphäre der metaphorischen oder übertragenen Räume mit ihren der Zahl nach prinzipiell ins Unendliche gehenden Ausprägungen. Die für die sozial-intime Einbettung des Ichs grundlegenden Humanräume sind

Literaturbetriebs nicht lediglich mimetisch wiedergibt, sondern eine ›real-utopisch‹ Verlagslandschaft bzw. einen »Vermittlungsraum zwischen Wirklichkeit und Utopie«¹⁰ erzeugt, in dem nicht nur zeitgenössische, sondern auch historisch bedeutende Persönlichkeiten und Institutionen des deutschen Verlagswesens wiederzuerkennen sind. Im Gegensatz zu anderen Literaturbetriebsfiktionen, wo der Autor sich oft provokativer und geschmackloser Schlüsseffekte bedient, sodass die realen Vorbilder leicht erkennbar werden, schlägt Ortheil einen anderen Weg ein. Er setzt ein Schlüsselverfahren ein, das eindeutige Korrespondenzen zwischen Fiktion und Realität vermeidet und stattdessen vielmehr einer »Autonomie erzeugende[n] und die konkrete Wirklichkeit [...] auf einer Ebene höherer Allgemeinheit hebende[n] Transformation«¹¹ entspricht. Dieses Schlüsselverfahren tritt am deutlichsten in der Charakterisierung des Figurenpersonals, insbesondere der Verlegerfiguren, zu Tage: Ortheils Charaktere lassen sich nie auf einzelne Vorbilder zurückführen, da sie die Züge verschiedener Verlegerpersönlichkeiten vermischt in sich tragen. In der Figur Reinhard von Heukens konvergieren z.B. Anspielungen auf mehrere bedeutende Verleger – insbesondere der Vergangenheit: Der alte Patriarch, der sich für die Verbreitung der magisch-realistischen latein-amerikanischen Literatur einsetzte (GSN 229) und einen kameradschaftlichen, in einigen Fällen sogar intimen Umgang mit seinen Autoren zu pflegen wusste, findet zweifellos ein Vorbild in der Figur Siegfried Unselds. Die Tatsache, dass Reinhard nach einem ersten Herzinfarkt im Betrieb tätig bleibt, erinnert außerdem an die Biografie Ernst Rowohlt's, der 1951 einen Herzanfall erlitt, dennoch bis zu seinem Tod 1960 seinen Verlag weiterleitete. Auf Rowohlt's unehelichen Sohn und Nachfolger im Geschäft Heinrich Maria spielen ferner Reinhard's Leidenschaft für nordamerikanische Autoren, insbesondere Hemingway (GSN 211), auf die er sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stürzte (GSN 226), sowie sein Engagement Ende der 1940er Jahre bei dem Entwurf einer der ersten Taschenbuchreihen (GSN 192) an. Schließlich verweist auch der Name dieser Figur auf zwei weitere bedeutende Persönlichkeiten des deutschen Verlagswesens: Einerseits trägt er den gleichen Vornamen wie Reinhard Piper, der Gründer des gleichnamigen Verlags¹², andererseits beschwört der Nachname ›von Heuken‹ die Figur des Konzernleiters und Patriarchen der Verlegerfamilie von Holtzbrinck herauf.

Mutter-Kind, Eltern-Kind, Paare und Familien, darüberhinausgehend Verwandtschaften, Cliquen, Freundeskreise und auf dem allgemeinen sozialen Feld Nachbarschaften, Stadtbürgerschaften, Berufsgruppen«. Müller, Matthias C.: *Selbst und Raum. Eine raumtheoretische Grundlegung der Subjektivität*, Bielefeld: transcript 2017, S. 52. Im Roman werden sowohl der »Humanraum« Eltern-Kinder als auch der »Sozialraum« Berufsgruppe – nämlich die Verlegerbranche – ausführlich geschildert und unmittelbar ineinander verwoben.

10 Tetzlaff, Stefan: *Heterotopie als Textverfahren*, Berlin: de Gruyter 2016, S. 16.

11 C. Rösch: *Clavis Scientiae*, S. 23.

12 Im Piper Verlag sind zudem mehrere Romane Ortheils erschienen.

Die Anspielung auf die Familie Holtzbrinck dient außerdem als Vorlage für die Entschlüsselung der Verlegerpersönlichkeiten, die sich hinter den Sprösslingen der von Heuken-Dynastie verbergen: Georg, Ursula und Christoph dürften dementsprechend als fiktionale Alter Egos der Erben der berühmten Stuttgarter Verlagsgruppe – nämlich Georg-Dieter¹³, Monika (Schoeller) und Stefan von Holtzbrinck – angesehen werden. Tragen Georg und Christoph wenige gemeinsame Züge mit den Holtzbrinck-Brüdern, lässt sich dagegen eine ziemlich eindeutige Parallele zwischen Ursula und Monika Schoeller ziehen: In der Fiktion leitet Ursula den in Frankfurt ansässigen F. Schimmer Verlag, dessen Name eine offensichtliche Ähnlichkeit zum S. Fischer aufweist, und zwar dem Verlag, den die eher zurückhaltende und ruhmvermeidende¹⁴ Monika Schoeller von 1974 bis 2002 persönlich führte, bevor sie sich aus der operativen Leitung zurückzog.

Allerdings verweist die Figurencharakterisierung der beiden Brüder auf weitere Verlegerpersönlichkeiten: Georgs Vorliebe für die Expressionisten (GSN 247) verbindet ihn mit Kurt Wolff, dem Verleger des Expressionismus *par excellence*¹⁵; seine Aufenthalte in London und New York, wo er seine Lehre und Ausbildung zum Verlagskaufmann absolvierte (GSN 20), rufen nicht nur Heinrich Maria Ledig-Rowohlt noch mal in Erinnerung, sondern auch zeitgenössische Verleger, wie Michael Krüger, der drei Jahre lang als Buchhändler in London arbeitete, und Helge Malchow, der am Anfang seiner Karriere bei Kiepenheuer & Witsch mehrere Monate als Taschenbuch-Lektor in New York verbrachte. Georgs jüngerer Bruder Christoph, dem Reinhard als erster, noch vor Georg, die Leitung eines seiner Verlage anvertraute, dennoch in keiner engen Beziehung zu seinem Vater steht, scheint hingegen der Figur Joachim Unselds zugeordnet zu sein¹⁶, lässt dennoch keine eindeutige Identifizierung mit ihm zu und dient vielmehr als Prototyp des neuen Independent-Verlegers. Schließlich scheint sich in der Figur der verstorbenen Mutter, die mit zahlreichen Autoren des Verlags eine rege Korrespondenz führte (GSN 256f.), das Vorbild einer wichtigen weiblichen Persönlichkeit der Geschichte des deutschen Verlagswesens darzustellen, und zwar Katharina Kippenbergs, der

13 Als ältester unter den Holtzbrinck-Kindern übernahm Georg-Dieter 1980, also drei Jahre vor dem Tod seines Vaters, die Leitung des Konzerns.

14 Als »Meisterin der Zurückhaltung« aber zugleich »mächtige Frau« wurde Schoeller anlässlich ihres 70. Geburtstags von der Literaturwissenschaftlerin und Autorin des Fischer Verlags Silvia Bovenschen gewürdigt. Vgl. Bovenschen, Silvia: »Ehre durch Ruhmvermeidung«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.09.2009, S. 34.

15 Obwohl Wolff sich jahrelang »gegen den verfluchte[n], verhaßte[n] Ruhm, Verleger des Expressionismus gewesen zu sein« (K. Wolff: Autoren, Bücher, Abenteuer, S. 23 [Herv. i.O.]), wehrte, wird er heutzutage in literaturgeschichtlicher Hinsicht als solcher bezeichnet.

16 Wie J. Unseld, der während seines Studiums einige Zeit in Paris wohnte und dort für den renommierten französischen Verlag Gallimard arbeitete, findet Christoph seine Berufung als Verleger in Paris.

Frau des Insel-Verlegers Anton Kippenberg.¹⁷ Georgs Annahme, die Autoren, die seiner Mutter Briefe geschrieben haben, seien »bei Rilke in die Schule gegangen« (ebd.), macht die Analogie zwischen den beiden Frauen noch plausibler, zumal Katharina Kippenberg sowohl einen intensiven Briefwechsel als auch eine freundliche Beziehung mit Rilke unterhielt.

Das Schlüsselverfahren, das Ortheil im Roman anwendet, um reale und fiktive Figuren in ein komplexes Geflecht von Anspielungen und Verweisen einzuweben, wird ferner auf die Schilderung des fiktiven Verlagsmilieus, in der die Handlung angesiedelt ist, teilweise übertragen. Besteht, wie schon erwähnt, eine leicht erkennbare Übereinstimmung zwischen dem im Roman als einen »der bedeutendsten [Verlage] dieses Landes« bezeichneten F. Schimmer Verlag und dem Fischer Verlag, so tragen die Verlage der beiden Brüder Merkmale mehrerer historischer und zeitgenössischer Verlagshäuser. Auch wenn der Name des von Georg geführten Verlags Caspar & Cuypers sofort den ebenso in Köln angesiedelten Kiepenheuer & Witsch Verlag ins Gedächtnis ruft, lässt sich dieser Traditionsverlag »mit seinen mehr als zehn Lektoren und hundert Mitarbeitern« (GSN 12) nicht auf ein einziges Vorbild reduzieren, denn seine Spezialisierung auf die Bereiche Belletristik, Sachbuch, Reisebücher sowie Kunst & Fotografie (ebd.) weist ebenfalls auffällige Ähnlichkeiten mit dem verlegerischen Profil eines weiteren berühmten Kölner Verlags, und zwar DuMont¹⁸ auf. Hinter Christophs in Stuttgart ansässigen Phoebus Verlag, dessen Programm aus eleganten Editionen aus dem Bereich »Belletristik, Geschichte und nicht zuletzt Philosophie« (GSN 145) besteht, lässt sich hingegen der ebenfalls in der baden-württembergischen Hauptstadt beheimatete Kröner Verlag erkennen, auch wenn der Habitus des jüngeren Bruders – wie später zu sehen sein wird – einige Abweichungen von der Ausrichtung dieses Verlags aufweist.

Durch dieses raffinierte Spiel mit zahlreichen verschiedenen Referenzen gelingt es Ortheil in seinem Roman eine utopisch-mythische Verleger- und Verlagslandschaft zu erzeugen, in der mehrere bedeutende Persönlichkeiten des deutschen Verlagswesens nicht mimetisch-realistisch geschildert, sondern durch Namens-, Charakter- und Habitusaffinitäten fiktionalisiert werden. Mittels dieses mehrdimensionalen Schlüsselverfahrens befreit der Autor den Text von jener »Kontext- und Zeitgebundenheit«¹⁹, die Literaturbetriebsfiktionen oft vorgeworfen wird. Indem Ortheil seine Figuren mit Zügen verschiedener zeitgenössischer und historischer Verlegerpersönlichkeiten ausstattet, löst er seine Darstellung vom gegenwärtigen literaturbetrieblichen Kontext ab und macht die gesamte

17 Über K. Kippenbergs Tätigkeit als Verlegerin siehe das Kapitel »Katharina Kippenberg, die »Herrin der Insel« in E. Ziegler: Buchfrauen, S. 66-77.

18 Zudem spielt die Geschichte des Heuken-Konzerns, der anfangs des 19. Jahrhunderts in Köln gegründet und dann allmählich erweitert wurde (GSN 102), auf die Geschichte der DuMont Mediengruppe, die 1805 von Marcus DuMont ebenfalls in Köln gegründet wurde, an.

19 D.-C. Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs, S. 477.

deutsche Verlagslandschaft zum symbolischen Schauplatz des Textes. Das fiktionale Verlagswesen, das im Roman geschildert wird, dient als Hypostase für eine Totalität, die im Roman von der Familie von Heuken synekdotisch vertreten wird und erst durch die Entschlüsselung im Rezeptionsvorgang evident wird. In diesem Zusammenhang fungiert die fiktive Verlegerlandschaft des Romans als ein heterotopischer Raum im Sinne Foucaults. So wie eine Heterotopie es »vermag, an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind«²⁰, so gelingt es Ortheils Verfahren, verschiedene Verlegertypen, -persönlichkeiten und Institutionen in ein imaginiertes Verlagswesen zusammen zu führen und damit die Rolle zu veranschaulichen, die diese bei der Strukturierung sowohl des gegenwärtigen Literaturbetriebs als auch bei der Entwicklung der deutschen Verlagslandschaft ausgeübt haben. In dieser Hinsicht lässt sich der Text immerhin als Schlüsselroman, allerdings nicht als bittere oder polemische Abrechnung mit dem heutigen Literaturbetrieb deuten²¹, sondern vielmehr als »Hommage an die verbliebenen Traditionshäuser und ihre Art des Büchermachens«²² und an bestimmte Verlegerfiguren – darunter auch viele sogenannte Kulturverleger – sowie als Versuch, den Generationswechsel, der sich seit Anfang des neuen Jahrtausends vollzieht, zu thematisieren und symbolisch zu bewältigen, indem für eine Kontinuität zwischen der alten und der neuen Verlegergeneration plädiert wird.

Schließlich lässt sich dieser im Roman entworfene heterotopische Raum, in dem das deutsche Verlagswesen in diachronisch-synchronischer Perspektive evoziert und gleichzeitig gewürdigt wird, als »Welt-Folie[...]«, die einem *enzyklopädischen Interesse* entspring[t]²³, auffassen, welche zum einen dem Interesse des Autors an einem bestimmten Themenkreis entstammt, zum anderen eine weitere Rezeptionsmöglichkeit offenhält, die auf der Entschlüsselung der verschiedenen Anspielungen und Verweise basiert, also auf das enzyklopädische Wissen des Lesers angewiesen ist. Dadurch beweist der Roman eine deutliche postmoderne Prägung,

20 Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 34-46, hier S. 42.

21 Nicht alle Schlüsselromane verfügen über ein Skandalpotenzial, da »die Möglichkeit der Identifikation realer Vorbilder von literarischen Figuren allein [...] nicht ausreichend [ist], um Normkonflikte hervorzurufen, die öffentlich diskutiert werden. Das gilt insbesondere dann, wenn die Darstellung der Figuren als positiv wahrgenommen wird.« Franzen, Johannes: »Indiskrete Fiktionen. Schlüsselroman-Skandale und die Rolle des Autors«, in: Bartl, Andrea/Kraus, Martin (Hg.), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 67-92, hier S. 78.

22 Apel, Friedmar: »Bücher machen Leute«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.11.2005, S. 12.

23 Ortheil, Hanns-Josef/Siblewski, Klaus: *Wie Romane entstehen*, München: Luchterhand 2008, S. 35 [Herv. i.O.].

die auf einer Mehrfachkodierung des Textes basiert: Die Würdigung bestimmter Figuren und Institutionen des Verlagswesens kommt erst durch eine spezifische Lesart zum Vorschein und wird denjenigen Lesern zugänglich, die als Modell-Leser bezeichnet werden dürften²⁴, ohne jedoch, dass das Vorhandensein eines solchen Insider-Wissens für das Textverständnis unbedingt vonnöten ist.

4.1.2 Verlegerfiguren und -praktiken: Strategien der Fiktionalisierung

Beschwören also die verschiedenen Verlegerfiguren und die Institutionen, die im Roman geschildert werden, eine heterotopisch-utopische Verlagslandschaft herauf, die sich erst im Rezeptionsvorgang enthüllt, wird dieses fiktive Verlagsmilieu ferner auch durch die Fiktionalisierung spezifischer Mechanismen und Praktiken der verlegerischen Tätigkeit im Roman inszeniert.

Die Darstellung des Literaturbetriebs erfolgt im Text hauptsächlich durch zwei Fiktionalisierungsstrategien, die zwei unterschiedlichen Darstellungsverfahren entsprechen, und zwar einerseits dem Prinzip des *showing* und andererseits dem *telling*. Im ersten Fall werden mittels der Wiedergabe von diskursiven Interaktionen zwischen verschiedenen Figuren, also dank der Einbettung von Gesprächen mit Mitarbeitern, Lektoren, Autoren und literarischen Agenten – die ebenfalls einem Schlüsselverfahren unterzogen werden und somit realen Vorbildern nachempfunden sind²⁵ – bestimmte Praktiken der verlegerischen Tätigkeit und insbesondere des Verlegerhabitus des Protagonisten Georg diskursiv-performativ erörtert. Im zweiten Fall werden anhand von Überlegungen und Betrachtungen Georgs weitere Seiten des Verlegerberufs, wie z.B. die Organisation und Strukturierung des Konzerns, den Kontakt zu anderen Kollegen oder die wirtschaftlichen Kalkulationen, die notwendig sind, um den Verlag auf den Beinen zu halten, indirekt veranschaulicht und kommentiert. Diese zwei Fiktionalisierungsstrategien werden im Roman alternierend angewandt, sodass relevante Aspekte der verlegerischen Tätigkeit sowohl durch die szenische Vorführung von Geschäftsgesprächen als auch durch

24 Unter Modell-Leser wird hier, in Anlehnung an Jannidis' Definition, »ein anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen«, verstanden. Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York: de Gruyter 2004, S. 31.

25 Mit seinen »struppigen Augenbrauen« (GSN 65), seinen Liebesromanen mit älteren Protagonisten (GSN 60) und seinen Ansprüchen ähnelt der alte Schriftsteller Wilhelm Hanggarten Martin Walser; der Name seines Lektors, Bayermann, erinnert außerdem an den Walser-Spezialisten und Lektor im Fischer Verlag – wo er auch einige Werke Ortheils betreute – Thomas Beckermann; schließlich weist die Übersetzerin und Literaturagentin Lina Eckel einige Übereinstimmungen mit der Berliner Literaturagentin Karin Graf auf (GSN 195f.).

die Kommentierung durch die Reflexionen des Erzählers, welcher die Perspektive Georgs vertritt, präsentiert werden.

Der Ablauf von einzelnen Episoden wie die Verlagskonferenz (GSN 155ff.), das Treffen zwischen Georg und Wilhelm Hanggarten, einem der wichtigeren Autoren des Hauses (GSN 261ff.), und das Gespräch zwischen Georg und dem alten Lektor Günter Bayermann (GSN 61ff.), wird größtenteils mittels eines mimetischen, nüchternen und fast filmischen Realismus geschildert. Diese realistische Wiedergabe wird, wie in anderen Werken des Autors, durch einen »metikulöse[n] Blick auf Details [gewährleistet], der Ortheils Protagonisten schließlich in die Lage versetzt, die hinter den Bildern verborgenen Zustände zu erkennen«²⁶, und zielt vor allem darauf ab, die Prozesshaftigkeit und die rituellen Konventionen, welche die literaturbetrieblichen bzw. verlegerischen Praktiken sowie den Habitus Georgs bestimmen, performativ – also in Form einer Literaturbetriebs-Szene – ans Licht zu bringen und dem Leser zugänglich zu machen. Allerdings weisen solche Schilderungen eine gewisse anekdotische Färbung auf, die zum einen der Unterhaltung des Publikums dient und zum anderen einige ebenfalls durch eine von den Autoren, von den Verlegern selbst und schließlich auch von den Wissenschaftlern propagierte Anekdote über die Verlegerfigur kolportierte Klischees – wie das übliche Essen mit den Autoren beim Italiener – reproduzieren. Dabei tritt eine postmoderne Ironie im Roman zu Tage, welche die Referenzialisierbarkeit, sprich die Wahrhaftigkeit solcher anekdotischen Elemente steigert und zugleich negiert, indem sie als Produkt einer Fiktionalisierung der Fiktionalisierung entlarvt. Darüber hinaus erhellt diese kontrapunktistische Textur aus Realismus und postmoderner Selbstreflexion auch in diesem Roman jene zwei konstanten

»Pole der Ortheil'schen Poetik [...], ein[en] postmoderne[n], der von einem von Barthes und Foucault geprägten emphatischen Begriff des Schreibens als »unendlich zirkulierende Schrift« unterfüttert wird, und ein[en] (früh)moderne[n], der von einem ebenso nachdrücklichen Begriff des Erzählens und der Totalität bestimmt wird.«²⁷

Demzufolge dienen die Verlegerfiguren im Roman als Konkretisierung einer Auseinandersetzung »zwischen Anekdoten individuellen Erlebens und ihrer narrativen Universalisierung«²⁸, die einerseits dem Leser einen allgemeinen – wenn auch einen

26 Schmitz, Helmut: »Ichfiktionen und Landvermessungen. Der Schriftsteller Hanns-Josef Ortheil«, in: Durzak/Steinecke, Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte (1995), S. 13-36, hier S. 17.

27 Schmitz, Helmut: »Hanns-Josef Ortheil: Das Erzählen der Welt«, in: Allkemper, Allo/Eke, Norbert Otto/Steinecke, Hartmut (Hg.), Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben, Paderborn: Fink 2012, S. 143-160, hier S. 145.

28 H. Tommek: »Formen des Realismus im Gegenwartsroman«, S. 84.

fiktionalisierten – Blick hinter die Kulissen des Literaturbetriebs gewährt, andererseits nicht ausschließlich die sozioökonomischen und materiellen Rahmenbedingungen der literarischen Produktion ans Licht bringt, sondern auch jene menschlichen Attribute der einzelnen fiktiven Charaktere, welche auf kein typologisierendes Muster reduzierbar sind, jedoch dazu beitragen, den Habitus der jeweiligen Verlegerfigur zu profilieren.

Diese Fiktionalisierung bestimmter Praktiken des Verlagswesens stellt sich in erster Linie also als Strategie zur Darstellung der Verlegerfigur heraus: Neben der Entfaltung der Handlung – wie es später ausführlicher noch zu sehen sein wird – dient sie sowohl der Strukturierung der Figurenkonstellation als auch der Konturierung der einzelnen Figuren als Verlegertypen, die unterschiedliche Habitusformen verkörpern und dabei bestimmte Positionen in dem im Medium der Fiktion entworfenen literarischen Feld beziehen, wie es im nächsten Abschnitt erläutert wird.

4.1.3 Eine Verlegerfamilie – vier Verlegertypen

Im Roman nehmen vier Verlegerfiguren eine bedeutende Rolle ein: Der Familienpatriarch und Leiter des Konzerns Reinhard, sein Sohn und Hauptfigur der Geschichte, Georg, und die zwei weiteren von Heuken-Geschwister Ursula und Christoph. An ihrer Charakterisierung lassen sich einige Eigenschaften erkennen, welche verschiedenen verlegerischen Habitusformen ideeller Verlegertypen entsprechen. Grundsätzliche Unterschiede bestehen – vor allem am Anfang der Handlung – zwischen dem Verlegertypus, den der alte von Heuken verkörpert, und den ›neuen‹ Typen, die seine Kinder vertreten. Diese Diskrepanzen gründen auf einem Generationskonflikt, welcher aus einem Generationswechsel herrührt, der, wie schon erwähnt, wiederum eine Vorlage im realen Literaturbetrieb der letzten zwanzig Jahre findet, dennoch nicht nur auf das Verlegermilieu beschränkt bleibt, sondern die ganze Gesellschaft betrifft, wie der Protagonist des Romans selbst betont:

»Ein zentraler Unterschied zwischen den Alten und uns, denkt er [Georg, A.G.], besteht darin, daß die Alten so ein Empfinden nie haben, sie sehen sich niemals als überflüssig an, sie sind fest und absolut davon überzeugt, daß es auf sie und niemand anderen ankommt. Dieses Empfinden von Wichtigkeit haben sie, weil sie den Krieg überlebt haben, bis heute zehren sie von diesem stummen, starken Triumph.« (GSN 76f.)

Neben jenen Differenzen zwischen Vater und Kindern, die generationell begründet sind, lassen sich auch einige auffallende Abweichungen zwischen den Verhaltensmustern der drei Vertreter der jüngeren Generation erkennen. Diese Unterschiede lassen sich wiederum als Produkt der Vater-Kinder-Beziehung interpretieren. Indem der Vater von ihrer Kindheit an die Konkurrenz unter ihnen förderte und spä-

ter je zu verschiedenen Zeitpunkten ihnen einen Verlag anvertraute, beeinflusste er erheblich ihren künftigen Werdegang:

»[T]rotz seiner Brillanz im Umgang mit Menschen versagte der Alte doch oft genug im Umgang mit seinen Kindern, er hielt sie auf Distanz und begann, die Konkurrenz unter ihnen zu fördern, Christoph erhielt zuerst einen seiner Verlage, dann überließ er ausgerechnet Ursula, von der alle wußten, daß sie nie mit so etwas zurechtkommen würde, die Leitung eines anderen, erst zum Schluß war Georg dran, gedemütigt als der letzte der Reihe, der von nun an zwar den größten Konzernverlag leitete [...].« (GSN 40)

Wenn Reinhard also nur wie eine Art Phantom im Hintergrund der Handlung schwebt und erst am Ende eine entscheidende Rolle innerhalb der Geschichte einnimmt, dient sein Verlegerhabitus als Folie für die Entfaltung und die Veranschaulichung Georgs, Christophs und Ursulas Laufbahn als Verleger und soll aus diesem Grund näher untersucht werden.

4.1.3.1 Der alte Patriarch

Der Habitus des alten von Heuken wird im Roman durch eine indirekte Charakterisierung seiner Person dargelegt, und zwar überwiegend aus der Perspektive mehrerer Handlungscharaktere – in erster Linie seines Sohnes Georg – beleuchtet und teilweise kommentiert. Die Darstellung seiner Figur entfaltet sich daher als eine Art kollektives Bild²⁹, welches einen bestimmten ideellen Verlegertypus zur Schau stellt. Dieser stellt eine gelungene Mischung aus dem Kult(ur)verleger der Nachkriegszeit und dem geschäftstüchtigen Kaufmann dar. Reinhard wird zunächst als Prototyp des erfolgreichen und energischen Unternehmers vorgestellt: Nur dank seiner unermüdlichen Vitalität (GSN 87), seiner draufgängerischen Attitude und seines »kühlen rheinischen Kaufmannsverständ[s]« (GSN 88), konnte er nach dem Zweiten Weltkrieg den Verlag seines Vaters, bei dem schon wichtige Autoren wie »Ibsen, Strindberg oder Gerhart Hauptmann« (GSN 103) veröffentlicht wurden, retten, allmählich erweitern und schließlich in einen hoch angesehenen Konzern verwandeln. Seinen Erfolg verdankt Reinhard aber nicht nur seiner Unerschrockenheit vor Unternehmungen³⁰, also jenen hochmütigen »Strategien der Terrain-Erkundung« (GSN 228), wie sein Sohn Christoph die kühnen verlegerischen Praktiken des Vaters bezeichnet, sondern auch seiner Teilnahme am lite-

29 Neben Georg, dessen Gedanken oft um die Figur und den verlegerischen Habitus des Vaters kreisen, tragen auch andere Charaktere, wie der jüngere Sohn Christoph, die Literaturagentin Lina und nicht zuletzt der Biograf Peter Feil dazu bei, die Figur Reinhard von Heukens aus verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

30 Als er seine erste Herzattacke erlitt, schlug er seinem Kardiologen gleich vor, ein populäres Sachbuch über das Herz zu schreiben, welches später ein Bestseller wurde, der von einem zweiten ebenfalls erfolgreichen Band gefolgt wurde (GSN 137).

rarischen Leben der Nachkriegszeit³¹, seinem feinen Gespür für neue Autoren und Strömungen³² und nicht zuletzt seinen Fertigkeiten als »Meister der Konversation« (GSN 19), der mit allen Akteuren im Literaturbetrieb – z.B. seinem langjährigen Lektor Bayermann und der Literaturagentin Lina Eckl³³ – freundlich und respektvoll umgehen kann. Seine Stärke scheint aber in erster Linie in der Autorenpflege zu liegen: Obwohl er der Welt des Lektorierens völlig fremd ist (GSN 52), hat er stets insbesondere mit seinen gleichaltrigen Autoren nicht nur geschäftliche, sondern auch freundliche Beziehungen unterhalten, die teilweise auch auf der literarischen und verlegerischen Tätigkeit *stricto sensu* entfernten Aspekte gründen, wie seiner Trinkfestigkeit – die er für eine »wichtige Voraussetzung für einen guten Verleger« (GSN 112) hält –, seiner zum Ritual gewordenen Gewohnheit, »mit all den Autoren unbedingt essen [zu] gehen« (GSN 40), und zwar in einem bestimmten Lokal (GSN 267), sowie nicht zuletzt einer gewissen Dosis Geduld gegenüber der Extravaganz und den Ansprüchen seiner Autoren (GSN 273).

Was seinen Habitus außerdem kennzeichnet, ist seine Unfähigkeit und zugleich sein Widerwille, seinen Beruf von seinem privaten Leben zu trennen.³⁴ Aus diesem Grund gelingt es ihm nicht, die Leitung des Konzerns aus den Händen zu geben, zumal er, obwohl er die »alte« Art des Büchermachens vermisst³⁵ und »den

-
- 31 Seinen langjährigen Spitzenautor und Freund Hanggartner hat Reinhard bei einem der »ersten Literatentreffen nach dem Krieg« (GSN 59) kennengelernt – eine Anspielung auf die Treffen der *Gruppe 47* bleibt also nicht aus.
- 32 Als Verleger hat Reinhard zum »Wiederaufbau« des deutschen literarischen Feldes beigetragen, indem er Werke der deutschen Emigranten sowie der neuen Autorengeneration der früheren 1960er Jahre veröffentlichte und später seinen Blick erweiterte und Neuentdeckungen aus der amerikanischen und lateinamerikanischen Literatur nach Deutschland holte und sich damit dem »Gerede vom Tod der Literatur« entgegenstellte (GSN 226ff.).
- 33 Obwohl die beiden offensichtlich zwei unterschiedlichen Generationen angehören, verstanden sie sich ausgezeichnet: »Er war der beste Gesprächspartner, den ich hatte«, sagt sie [Lina Eckl, A.G.] nach einer Weile, »ich habe mit ihm über alles gesprochen, nicht nur über die gottverdammten Verträge. Er war großzügig, in seiner Gegenwart hielt ich das Leben immer für einen großen Roman mit lauter Abenteuern und gut endenden Katastrophen, aber auch mit wunderschönen Momenten, für die der ganze Quatsch sich dann letztlich doch lohnt. Ich habe ihm immer vertraut, wir waren nicht nur ein Team, wir waren etwas viel Besseres, etwas Einzigartiges, das kann ich Dir sagen.« Von Heuken glaubt ihr, sie hat es nicht nötig, ihm etwas vorzumachen. Beinahe zehn Jahre hat sie sich regelmäßig mit Vater getroffen, neben ihm wirkte sie manchmal wie eine freche und muntere Tochter, von der sich der viel ältere Mann alles sagen ließ. Vater mochte sie sehr, vielleicht haben die beiden sich Dinge erzählt, die sie niemand anderem sonst erzählen konnten. (GSN 340).
- 34 Selbst die große Villa, die er gekauft hat, hat er sich nicht nur »für seine junge Familie geleistet«, sondern stets als »de[n] ideale[n] Raum für seine Mittagsrunden mit Geschäftsfreunden und Kollegen oder für die sommerlichen Abendgesellschaften« (GSN 82), also als zusätzlichen Arbeitsplatz verstanden.
- 35 »Er [Reinhard, A.G.] sagte manchmal, daß man heutzutage keine Bücher mehr *macht*, sondern machen *läßt*. Die Verleger warten darauf, daß die Agenten mit neuen Titeln vorgehen,

Schwung, den er bei früheren Projekten besaß«, nicht mehr aufbringen kann (GSN 230), der sogenannten »Welt von Gestern« hartnäckig verbunden geblieben ist. Jedenfalls scheint er immer noch sogar bessere Ideen zu haben als seine jüngeren Kollegen³⁶, wie seine Pläne für die »Bibliothek des 21. Jahrhunderts« zeigen.³⁷

Darüber hinaus soll aber auch angemerkt werden, dass hinter dieser Gestalt eines vermeintlichen *self-made-man* und seiner Erfolge zwei weibliche Figuren stehen: Die verstorbene Ex-Frau, die, wie schon erwähnt, eine gewichtige Rolle bei der Autorenpflege spielte, und die junge tschechische Sekretärin Jana, die als Inspirationsmuse für sein letztes Projekt³⁸ dient. In dieser Hinsicht erweist sich sein verlegerischer Habitus nicht als ein rein berufliches Ethos, sondern eher als Lebensweise, weshalb keine Grenze zwischen dem Mann Reinhard und dem Verleger und Geschäftsmann von Heuken gezogen werden kann. Demzufolge sollte seine Entscheidung, die Leitung des Konzerns abzugeben und sich aus dem Verlegerleben endgültig zu verabschieden (GSN 355), nicht als tragisches Scheitern, sondern vielmehr als eine selbstbewusst vollzogene Trennung zwischen diesen zwei in einer Brust wohnenden Seelen gelesen werden – eine Trennung, die außerdem schon in der Verwandlung jener im Titel erwähnten »geheimen Stunden der Nacht« von Arbeitsstunden zu Augenblicken des Lebensgenusses³⁹ angedeutet wird.

Zusammenfassend lässt sich Reinhard von Heukens Habitus als Verleger als ein aus der Fiktionalisierung einzelner Aspekte verschiedener Verlegertypen zusammengesetztes Vorbild des idealen und patriarchalischen Verlegers betrachten, der am Ende seiner erfolgreichen Karriere sein »Lebenswerk« (GSN 89) den nächsten Generationen überlässt, in der Hoffnung, dass sie es fortführen werden.

sie kaufen, was ihnen angetragen wird, und das hat zur Folge, daß sie kein eigenes Programm mehr machen und planen. Früher, hat Ihr Vater gesagt, haben wir unsere Autoren selber entdeckt und großgezogen, und früher sind uns neue Titel und Reihen selbst eingefallen. Wir waren nicht abhängig von anderer Leute Geschmack, sondern hatten unseren eigenen, und wir haben die gesellschaftlichen Debatten.« (GSN 185f.) [Herv. i.O.].

36 Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen hat der alte von Heuken immer für eine sozialrelevante und der Realität nicht allzu ferne Literatur plädiert und sich eingesetzt: »[E]r gerät beinahe aus dem Häuschen, wenn er in einem Roman auf Dinge und Zeichen des gegenwärtigen Lebens stößt, so etwas befriedigt ihn ungemein, weshalb er mit deutscher Literatur auch selten zurechtkommt, das meiste davon ist ihm zu fern von der Welt der Geschäfte und Mitteilungen, zu winkelversessen, zu wenig inspiriert von den Themen, die eine Gesellschaft auf unzulängliche Weise, aber doch fasziniert buchstabiert.« (GSN 29).

37 Bei diesem Projekt handelt es sich um eine Reihe von Werken deutscher und europäischer Autoren unter sechzig (GSN 232).

38 Seine neue Reihe wollte der alte von Heuken mit einem Buch von Milan Kundera eröffnen, und zwar als Hommage an die Herkunft seiner jungen Geliebten Jana (GSN 379f.).

39 Während Reinhard die Nächte im Dom Hotel anfangs dafür nutzt, um sich mit Kollegen und Leuten aus dem Literaturbetrieb zu treffen (GSN 87), verbringt er sie später immer öfter mit Jana (GSN 379).

4.1.3.2 Eine Synthese aus alten und neuen Werten: Georgs Verlegerhabitus

Diese neue Verlegergeneration wird in erster Linie von dem Hauptprotagonisten, dem ältesten Sohn Reinhard, Georg, verkörpert. Wenn man diese Figur und ihre Entwicklung im Roman unter die Lupe nimmt, dürfte man den Text sogar als Entwicklungsroman bezeichnen: Auch hier wird »in sehr bewußter und sinnvoller Komposition und chronolog[ischem] Aufbau den inneren und äußeren Werdegang e[ines] jungen Menschen von den Anfängen bis zu e[iner] gewissen Reifung [...] der Persönlichkeit mit psycholog[ischer] Folgerichtigkeit verfolgt«⁴⁰, und zwar indem im Text der bedeutendste Teil des professionellen Werdegangs eines wenn auch nicht mehr so jungen, in Bezug auf seine Tätigkeit jedoch immer noch unreifen und naiven Menschen geschildert wird. Der psychologische und berufliche Reifeprozess, dem Georg unterzogen wird und am Ende zur Erörterung einer weiteren fiktiven idealtypischen Verlegerfigur führt, lässt sich am deutlichsten anhand einer vergleichenden Analyse seines verlegerischen Habitus und des seines Vaters, welche im Laufe der Handlung allerdings immer ähnlicher werden, rekonstruieren und interpretieren.

Die wesentlichsten Unterschiede zwischen Vater und Sohn werden hauptsächlich im ersten Teil des Romans herausgearbeitet, und zwar insbesondere mittels Georgs Überlegungen zu seiner eigenen Person und seiner Tätigkeit als Verleger und seine Betrachtungen über die Figur des Vaters zur Schau gestellt. Obwohl er mit seinen über 50 Jahren (GSN 9) der älteste unter den von Heuken-Geschwistern ist, leitet er den Verlag, »an dessen Spitze er seit mehr als zehn Jahren hatte stehen wollen« (GSN 12) erst seit Kurzem und genießt daher, im Vergleich zu seinem Vater, der schon mit dreißig angefangen hatte, sein Imperium auf die Beine zu stellen, den Ruf eines Spätzünders, »dem man noch keine Gelegenheit gegeben hat, zu seiner Höchstform aufzulaufen« (GSN 40). Während Reinhard ein angeborenes Talent für die verlegerische Tätigkeit zu besitzen scheint, musste Georg den Verlegerberuf erlernen⁴¹ und sein Habitus scheint auch noch nach jahrelanger Erfahrung von einer gewissen Unsicherheit⁴² geplagt zu sein. Auch als er die Möglichkeit bekommt, endlich die Macht übernehmen zu können, fehlt ihm die Entschlossenheit, autonome Entscheidungen⁴³ zu treffen und spielt einfach den beflissenen Sohn (GSN

40 G. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 215.

41 Im Vergleich zu seinem Vater absolvierte Georg eine Ausbildung zum Verlagskaufmann und mehrere Kurse im Ausland (GSN 20).

42 Georg ist kein guter Gesprächspartner und leidet sogar unter einer »gut versteckte[n] Berührungangst« (GSN 19f.); auch als er kurz nach dem Herzinfarkt seines Vaters darüber nachdenkt, wie er als künftiger Leiter die Konzernstrukturen umbauen könnte, hat er keine Vorstellung davon, wie er es machen sollte (GSN 48).

43 Als sein Vater im Krankenhaus liegt und Georg ihn vertreten muss, lässt er sich ständig von verschiedenen Mitarbeitern, wie dem Lektor Bayermann (GSN 58ff.), Reinhard's Sekretärin Minna (GSN 73) oder der Literaturagentin Eckl (GSN 117) beraten.

79) und betriebsamen Verleger weiter, dem »dauernd etwas Neues einfallen muss« (GSN 85) und der bloß in der Lage ist, den geschäftlichen Aspekt seines Berufs zu meistern.⁴⁴ Erst gegen Ende des ersten Teils des Romans beginnt Georg unter dem Motto »Kontinuität und Verlässlichkeit« (GSN 112) das Verhaltensmuster seines Vaters nachzuahmen⁴⁵ und sich seiner Kräfte und Fähigkeiten bewusster zu werden.

Der zweite Teil des Romans führt Georgs Verwandlung unmittelbar vor: Obwohl er sich immer noch als »Mann für die Finanz- und Marktstrategien« (GSN 193) hält und »den üblen Verdacht [hegt], daß Autoren ihm fremd sind« (GSN 194), gelingt es ihm schließlich ein Treffen mit dem langjährigen Freund seines Vaters und Spitzenautor des Verlags Wilhelm Hanggarten selbstständig zu vereinbaren. Danach erweist er sich in der Lage, die Verlagskonferenz, wo seine »Anerkennung [...] auf seinen Management-Fähigkeiten« (GSN 162) bisher gründete, dramaturgisch und organisatorisch souverän zu steuern. Den letzten Anstoß zur Erfüllung seiner beruflichen Entwicklung gibt ihm, wenn auch nur indirekt, ausgerechnet der Vater: Die Arbeit an dem Europa-Projekt verleiht Georg neue Energien und Begeisterung für seine Arbeit, wobei ihm sogar weitere Ideen für das gesamte Programm seines Verlags einfallen.

Zu einer anscheinend kompletten Überlagerung zwischen Reinhards und Georgs verlegerischen Habitusformen und Praktiken kommt es aber erst im dritten Teil des Romans. Ein sich immer stärker fühlender Georg schließt zunächst eine beide Parteien zufriedenstellende Vereinbarung mit Hanggarten ab (GSN 278), indem er im Umgang mit dem alten Autor die raffinierten Tricks⁴⁶ seines Vaters anwendet, ohne aber auf seine strategischen und finanziellen Kompetenzen zu verzichten⁴⁷; später entwirft er »zum ersten Mal [...] allein ein ganzes Programm« (GSN 323). Obwohl viele Figuren, die sich sowohl in seinem beruflichen⁴⁸ als auch

44 Georg hat sich »einige Zeit im Lektorieren versucht, doch er merkte schnell, daß dieses Dasein nichts für ihn war, er besaß nicht die nötige Anschmiegsamkeit und die enorme Geduld, außerdem sah er alles zu sehr von außen und unter der Perspektive des Geschäftlichen, kalkulieren hat er von Grund auf gelernt, nicht aber lektorieren« (GSN 52).

45 Dies geschieht sowohl im beruflichen als auch im privaten Bereich: zunächst verbringt Georg einige Nächte im Hotelzimmer am Domplatz, dann fängt er an, sich die Trinkrituale seines Vaters anzueignen, und schließlich lässt er sich ebenfalls von Jana verführen.

46 Wie sein Vater es getan hätte, geht Georg mit dem Autor in demselben Lokal essen, wo Reinhard die Starautoren des Verlags immer traf (GSN 267), schließt sich bei der Bestellung dem Schriftteller an (GSN 269) und lässt sich von dem »mäandernden Duktus« Hanggartens nicht einschüchtern (GSN 273).

47 Während des Gesprächs mit Hanggarten schweben in Georgs Hinterkopf vor allem Kalkulationen und Vermarktungsstrategien (GSN 328).

48 Nach ihrem gemeinsamen Treffen meint Hanggarten, Georg habe »genauso gehandelt« wie sein Vater (GSN 263), während die Agentin Lina Eckel – nachdem Georg sie zu einem Glas

in seinem privaten⁴⁹ Umkreis bewegen, ihn ständig auf die Tatsache aufmerksam machen, er sei letztendlich genau wie sein Vater geworden, Reinhard ihm seinen Segen erteilt (GSN 361) und er schon anfängt, sich als einen Konzernleiter, der alles im Griff hat⁵⁰, zu verhalten, gibt er seinen Habitus als Finanzmensch nicht preis und überlässt schließlich die verlegerische Leitung des Caspar & Cuypers Verlags dem treuen Lektor Bayermann (GSN 330f.).

In dieser Hinsicht stellt die Verlegerfigur Georgs weder eine eindeutige Wiederaufnahme noch eine Überwindung des traditionellen Typus des Kult(ur)verlegers *à la* Reinhard dar; sie verkörpert vielmehr einen neuen Verlegertypus, der nicht das Ergebnis eines Konflikts zwischen Vätern und Söhnen darstellt, sondern, wie im Familienroman der Gegenwart üblich, »im Zeichen der Kontinuität«⁵¹ mit der früheren Generation steht. Demzufolge veranschaulicht die Figur Georgs eine ideelle dialektische Synthese zwischen dem Habitus des »alten« passionierten, patriarchalen und fast gottesgleichen Verlegers und dem des »neuen« kühl berechnenden und betriebsamen Geschäftsmannes, welche – so scheint zumindest der Autor zu suggerieren – als Modell für den neuen Verleger des 21. Jahrhunderts dienen könnte.

4.1.3.3 Ambition vs. Tradition: Christops und Ursulas Verlegerhabitus

Eine Synthese zwischen dem eigenen und dem väterlichen Habitus kommt hingegen im Falle der zwei anderen von Heuken-Kinder offensichtlich nicht zustande. Im Roman werden die charakterlichen Unterschiede zwischen den drei Sprösslingen mehrmals betont, wobei sie schon am Anfang als »drei Menschen [...], die sich laufend mißtrauisch beäugen und kaum eine Gemeinsamkeit haben« (GSN 40), beschrieben werden. Georgs Geschwister, Christoph und Ursula, verkörpern außerdem zwei weitere Verlegertypen, die einige Übereinstimmungen mit Reinhard – und schließlich auch Georgs – verlegerischer Haltung aufweisen, dennoch mit ihr unvereinbar sind.

Christoph, der als erster einen eigenen Verlag vom Vater bekam, stellt den Typus des ambitionierten und übermütigen Verlegers dar, der mit seinen Unternehmungen

Champagner eingeladen hat – zugibt, er sei »außer [s]einem Vater [...] der einzige, von dem [sie sich] zu so etwas hinreißen lasse« (GSN 348).

49 Nicht nur entscheidet sich Ursula am Ende für Georg als Nachfolger, sondern auch Reinhard's Haushälterin Liesel betont Georgs Ähnlichkeit zu seinem Vater, als er einmal sagt, er müsse zurück in den Verlag: »Der Verlag, der Verlag – so hat Dein Vater früher auch immer geredet« (GSN 364).

50 Als erster Schritt als Konzernleiter übergibt Georg die Briefe, die zahlreiche Autoren ihrer Mutter geschrieben hatten, seiner Schwester Ursula, mit der Anweisung, sie in ihrem Verlag zu veröffentlichen (GSN 372f.).

51 Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München: C.H. Beck 2007, S. 73.

gen gerne spekuliert und an erster Stelle an das soziale Ansehen seines Verlags sowie seiner Person denkt (GSN 145). Wie sein älterer Bruder hat er ebenfalls im Ausland studiert, jedoch nicht in den USA und England, sondern in Frankreich, wo er zum »Liebling der Pariser Séancen« (GSN 223) wurde, seine Vorliebe für die französische Literatur und nicht zuletzt seinen verführerischen Charme entwickelt hat, welchen Georg eigentlich für pure Angeberei (GSN 227) hält. Im Vergleich zu seinem Bruder, der mit den Autoren kaum zu interagieren weiß, ist Christoph ein entschlossener Mensch, dessen »pointierte[...] Statements, [...] sich wie bildungs-satte Aphorismen des jungen Canetti [anhören]« (GSN 249) und der dank seiner bezaubernden Umgangsart auf viele »Freunde« im Konzern zählen kann, darunter auch Reinhardts Sekretärin Minna (GSN 334). Ferner nimmt er im Kampf um die Macht gar keine Rücksicht auf seine eigene Familie: Nicht nur scheint er der Einzige zu sein, der seinem Vater keine schnelle Genesung wünscht, sondern er versucht auch seinen direkten Konkurrenten und Bruder einzuschüchtern, z.B. indem er als »Überraschungsgast« an der Konferenz in Georgs Verlag teilnimmt (GSN 169). Christoph dient im Roman also als Personifikation des dandyhaften, frechen und narzisstischen Verlegers, der nicht bereit ist, Kompromisse einzugehen, und seinen Verlag und dessen »Eleganz-Programm, mit seinen teuren und aufwendigen Titeln« (GSN 145) als eine Art Erweiterung der eigenen Person versteht. Sein Habitus orientiert sich also nicht an den Richtlinien des Marktes oder an literarischen Moden, sondern ist vielmehr Ausdruck eines charismatischen, unbändigen (und vielleicht doch noch unreifen) Temperaments, welches zum Teil auch dem Modell der jungen und sich gern inszenierenden Independent-Verleger entspricht.

Gehört Christoph also symbolisch zur neuesten Verlegergeneration, scheint die Schwester Ursula den Prototyp des Kulturverlegers der Moderne zu verkörpern, insbesondere was ihre literarischen Vorlieben betrifft. Als scheue und alleinstehende Frau, widmet sie ihr ganzes Leben ihrem renommierten Verlag, den sie mit eiserner Faust und fast rücksichtsloser Entschlossenheit leitet (GSN 241). Im Gegensatz zu ihren Brüdern interessiert sie sich kaum für den geschäftlichen Aspekt ihres Berufs und erhebt auch keinen Anspruch auf die Konzernleitung. Außerdem scheint sie immer, wie ihr Vater noch in der sogenannten »Welt von Gestern« zu stecken: In ihrem Verlag ist Rilke der »Hausgott«, ihr Lieblingsgenre ist die wenig rentable und nur ein Nischenpublikum anziehende Lyrik, und zwar nicht mal die innovativen Werke der jüngeren Generationen, sondern eher Gedichtbände von Autoren, die entweder völlig unbekannt (GSN 88) oder schon fast am Ende ihrer Karriere sind, die sie dann auch vertonen lässt, als ob es sich noch um romantische Lieder handelte (GSN 247). Darüber hinaus ist sie unfähig, mit jüngeren Leuten umzugehen, und ist ausschließlich mit den älteren Autoren ihres Verlags befreundet und vertraut, vor allem mit denen, »die bereits über einen gewissen Klassiker-Nimbus verfügen« (GSN 237), als wäre die einzige Literatur, die für sie als solche anerkannt werden sollte, eine Literatur mit Klassikerruf. Als Verlege-

rin und Mäzenin der ›Klassiker von Morgen‹ positioniert sich Ursula abseits aller wirtschaftlichen Orientierungen und verkörpert schließlich einen Verlegertypus, dessen Habitus sogar altmodischer und konservativer ist als der ihres viel älteren Vaters. In dieser Hinsicht fungiert die Figur Ursulas einerseits als Hommage auf einen nicht mehr zeitgemessenen Verlegertypus, der allerdings eine grundlegende Funktion innerhalb der Entwicklung nicht nur des deutschen Verlagswesens, sondern der deutschen Literatur im Allgemeinen übernommen hat; andererseits dient diese Figur als Folie einer verhüllten Kritik am heutigen Literaturbetrieb, wo Frauen noch zu selten in den höheren Etagen sitzen, oft ausgegrenzt und teils auch unbewusst »in einem Männersystem [...] zum Selbsterhalt eines Denkerpatriarchats«⁵² ausgenutzt werden. Diese Lektüre wird ferner auch durch die Tatsache untermauert, dass Georg seine Schwester mit der »Walküre Brunhilde« vergleicht (GSN 243), denn wie diese ist auch Ursula eine starke Frau, doch genau wie die Figur aus dem *Nibelungenlied* wird sie ebenfalls von zwei Männern – ihren Brüdern – besiegt.

4.1.4 Die von Heuken-Dynastie im literarischen Feld der Fiktion

Obwohl alle in der Fiktion vorgeführten Verlegerfiguren zum selben Konzern gehören, agieren sie durch unterschiedliche Habitusformen, leiten ihre eigenen Verlage dementsprechend, und beziehen folglich verschiedene Positionen. Am interessantesten scheinen Reinhard's Bewegungen im literarischen Feld zu sein: In seiner langen Karriere als Verleger lassen sich einige Etappen rekonstruieren, die eine symbolische Bahn beschreiben. Diese entfaltet sich vornehmlich im sogenannten Teilfeld der eingeschränkten Produktion und scheint zwischen zwei Polen zu oszillieren, und zwar zwischen dem Pol der arrivierten Avantgarde und dem Pol der reinen Avantgarde. Zu Anfang seiner Tätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als er den Verlag seines Vaters erbt⁵³ und folglich über ein schon etabliertes Unternehmen und dementsprechend über genug symbolisches, kulturelles und ökonomisches Kapital verfügt, ist Reinhard im Bereich der arrivierten Avantgarde und in der Nähe des »flexibel ökonomisierte[n] Mittelbereich[s]«⁵⁴ tätig. Als er dann Anfangs der 1950er Jahre an Literaturtreffen teilnimmt und zugleich mit seinen Büchern »die gesellschaftlichen Debatten und Diskussionen bestimmt und [...]prägt« (GSN 186), neue Verlage wie Caspar & Cuypers kauft und die amerikanische Literatur ins Land bringt, bewegt er sich gegen den Pol der reinen Avantgarde, um

52 Delius, Mara: »Warum der Literaturbetrieb die falschen Männer hat«, in: Die Welt vom 28.03.2017 – online.

53 Dass Reinhard den Verlag seines Vaters erbt, wird im Roman nicht ausdrücklich erzählt, lässt sich aber aus den Erinnerungen Georgs an seinen Großvater herausarbeiten.

54 H. Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur, S. 218-229.

sich dann, fast als folgte er dem Aufstieg der *Gruppe 47* im literarischen Feld⁵⁵, sich wieder im Bereich der arrivierten Avantgarde einzunisten, als er sich zuerst gegen das »Gerede vom Tod der Literatur Ende der sechziger Jahre« (GSN 226) zu wehren versucht, anschließend »in den siebziger und frühen achtziger Jahren [...] mit den verheerenden Folgen dieses antiästhetischen Schwachsinn« (ebd.) kämpft und schließlich einen symbolischen Zufluchtsort in der eher traditionellen – »keine großen Stories, sondern übersichtliche, gut abgehangene Geschichten mit sehr viel Dekor und meist etwas zuviel an Emotion« (GSN 229) – lateinamerikanischen Literatur findet. Erst nach der Wiedervereinigung verlässt der alte von Heuken seinen Posten wieder und bewegt sich noch mal Richtung Avantgarde, indem er sich hochbegeistert auf die neuen, teilweise unbekannten ostdeutschen Autoren stürzt (ebd.). Da diese Entscheidung für ihn eine ökonomische Katastrophe bedeutet, zieht er sich wieder in den sicheren Bereich zwischen ästhetischem Pol und ökonomisiertem Mittelbereich zurück und widmet sich wieder der Veröffentlichung von gleichaltrigen und arrivierten Autoren wie Hanggarten. Eine letzte Verschiebung – die aber dann ausbleibt – stellt Reinhardts Konzept für die »Bibliothek des 21. Jahrhunderts« dar: Da in dieser Reihe deutsche und europäische Autoren unter sechzig vertreten werden sollten, lässt sich das Projekt als ein letzter Erneuerungsversuch seines verlegerischen Habitus sowie als mögliche Annäherung an die mittlere Generation interpretieren.

Erlebt Reinhardts Positionierung im literarischen Feld der Fiktion also erhebliche Schwankungen, die nicht zuletzt eng mit der Entwicklung der deutschen Literatur seit der Nachkriegszeit verbunden sind, zeichnet sich Georgs Stellung im Feld dagegen durch eine fast komplette Bewegungslosigkeit aus. Als Verleger, der »von seinen Autoren verlangt [...], daß sie genau wissen, welchen ökonomischen Wert sie für den Verlag haben« (GSN 194), handelt er vor allem im flexibel ökonomisierten Mittelbereich, wo er sich mal gegen den einen, mal gegen den anderen Pol bewegt, je nach den möglichen finanziellen Vorteilen. Sogar am Ende, als er eine Vereinbarung mit Hanggarten trifft, verlässt er seinen Bereich an der Schwelle zwischen eingeschränkter und Massenproduktion nicht und versucht hingegen auch mithilfe des Lektors Bayermann die Position des alten Autors zu verschieben und sein letztes Werk – durch dessen Umwandlung vom poetologischen Essay in einen aus ökonomischer Sicht vielversprechenderen Memoirenband (GSN 327) – weg vom Pol der arrivierten Avantgarde und gegen den Bereich der Massenproduktion zu rücken. Georgs Positionierung im literarischen Feld exemplifiziert auf diese Art und Weise den Habitus vieler etablierter »traditioneller« Verlage und Verleger, die auch durch innovative und immer mehr mediatisierte Marketingstrategien, die der Vermittlung einer anspruchsvollen, dennoch leicht lesbaren und teilweise auch unterhaltsamen Literatur dienen, sich an der Schwelle zwischen dem nobilitierten

55 Vgl. ebd., S. 85.

und symbolisch-relevanten Sektor und dem ökonomischen Mittelbereich zu positionieren und sich damit einem breiteren Publikum anzunähern versuchen. Im Unterschied zu seinem Vater, der das Verlagsprogramm nach den eigenen literarischen Vorlieben und den Dispositionen seiner Autoren gestaltete, neigt Georg eher dazu, letztere in ein kohärentes und ökonomischen Erfolg versprechendes Verlagsprogramm zu integrieren bzw. ihre Position nach seinen eigenen Wünschen zu bestimmen.

Zwei völlig unterschiedliche Positionen im literarischen Feld werden dagegen am Beispiel der anderen zwei von Heuken-Kindern veranschaulicht. Die Positionierung Christophs, der, wie schon gesehen, dem Typus des neuen Independent-Verlegers nahekommmt, lässt sich auch aufgrund der recht wenigen Informationen über seinen Verlag, nur andeutungsweise bestimmen. Seine Anfänge als Verleger liegen nämlich außerhalb des literarischen Feldes im engeren Sinne, da der Phoebus Verlag zu Beginn nur Schul- und Lehrbücher anbot. Erst allmählich erweiterte Christoph das Programm des Verlags, und zwar seinen eigenen Faibles und Leidenschaften folgend, wobei er sich der Veröffentlichung von anspruchsvollen, aber wenig rentablen Werken aus dem Ausland widmete. Im Gegensatz zu seinem Bruder positioniert sich Christoph also weit weg außerhalb des ökonomisierten Mittelbereichs, und zwar im Gebiet der reinen Avantgarde, wo er symbolisches Kapital für seinen Verlag und sich selbst zu erobern versucht.

Im Avantgardekanal, jedoch im »lyrischen Subfeld«⁵⁶, scheint sich auch Ursula größtenteils zu bewegen. Ihr Habitus positioniert sie ebenfalls weit entfernt vom Teilfeld der Massenproduktion, dennoch bleibt sie vor allem im Milieu der arriierten Avantgarde angesiedelt, da auch ihre »intermedialen« Unternehmungen – wie die Vertonung von Lyrikbänden –, welche einen Schritt in Richtung des ökonomisierten Bereichs bedeuten könnten, in Wahrheit auf kein breites oder junges Publikum abzielen. Während Christoph oft mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfen muss, um »seine« Literatur veröffentlichen zu können, muss sich Ursula hingegen keine Sorgen darüber machen, denn als Leiterin eines der wichtigsten Verlage des Landes verfügt sie über genug ökonomisches Kapital, um sich einem Nischenpublikum zu widmen, sowie über ein festes symbolisch-kulturelles Kapital, das es ihr ermöglicht, Streifzüge außerhalb ihres sicheren Terrains, wie z.B. die Veröffentlichung ausländischer und unbekannter Lyriker, unproblematisch zu unternehmen.

Betrachtet man die oben skizzierten Bahnen und Positionen der einzelnen Verlegerfiguren im fiktiven literarischen Feld, lässt sich feststellen, dass das Fiktionalisierungsverfahren, das im Roman in Bezug auf die Verlegerfiguren und ihre Positionen angewandt wird, sowohl eine diachronische als auch eine synchronische Dimension zu berücksichtigen versucht. Am Beispiel der beruflichen

56 Ebd., S. 442.

Karriere Reinhards erhellt der Roman zum einen die Bahn, die viele bedeutende (Kult-)Verleger der Nachkriegszeit zogen und damit zur Wiederauferstehung eines deutschen internationalisierten literarischen Buchmarktes beitrugen; anhand der Kinder-Triade porträtiert er zum anderen drei Verlegertypen und -positionierungen (der im ökonomischen Bereich ansässige Publikumsverleger, der neue Independent-Verleger und die klassisch-avantgardistische Verlegerin), die für die Struktur des gegenwärtigen literarischen Feldes ausschlaggebend sind. Auf diese Art und Weise veranschaulicht der Autor, nicht ohne notwendige der Fiktion geschuldete Übertreibungen, einige grundlegende Ausprägungen, Dynamiken und Verlegertypen, die das verlegerische Feld Deutschlands seit den 1950er Jahren bis heute gekennzeichnet haben.

4.1.5 Die Verlegerfigur als ›Motor des Textes‹

Dass Ortheils Roman als Literaturbetriebsfiktion betrachtet werden darf, lässt sich nicht nur der Handlung ablesen, sondern wird überdies anhand der Analyse der Erzählstruktur nachweisbar. *Die geheimen Stunden der Nacht* gehört nämlich zu jenen Literaturbetriebsfiktionen, die einzelne, oft typisierte Figuren aus dem Literaturbetrieb in den erzählerischen Fokus rücken, sodass die Fiktionalisierung dieser Figuren und ihres Habitus eine zentrale Funktion bei der narrativen Strukturierung erfüllt.

Dass die verschiedenen Verlegerfiguren – insbesondere der Protagonist Georg – eine entscheidende Rolle sowohl in der Entfaltung der Geschichte als auch bei der Erzählstruktur spielen, scheint der Romananfang selbst zu suggerieren:

»GEORG VON HEUKEN verläßt sein Haus kurz nach neun, es ist ein herbstlicher Montag, Wochenbeginn also, einer dieser Tage, an denen es auf seine Anwesenheit ankommt, mittags gegen zwölf zum Beispiel während der großen Konferenz mit den Lektoren des Verlages, den von Heuken seit erst zwei Jahren leitet.« (GSN 9)

Schon beim ersten Satz erfährt der Leser also nicht nur, dass der Protagonist Verleger ist, sondern auch, dass alles, was im Folgenden passieren wird, »auf seine Anwesenheit« angewiesen sein wird, also im übertragenen Sinne auf seine Funktion innerhalb der Fiktion. In dieser Hinsicht werden die Figur Georgs und sein Habitus als Verleger schon zu Beginn als steuerndes Darstellungsprinzip des Textes dem Leser vorgeführt.

Die strukturbildende Aufgabe, welche die Verlegerfigur innerhalb der Fiktion übernimmt, kommt außerdem schon auf der Makroebene der Konstruktion des Textes zum Vorschein. Der Roman ist in drei fast gleichgewichtige Teile gegliedert, deren Titel die Etappen von Georgs Entwicklung als Verleger in einem Wort bildhaft zusammenfassen. Der erste Teil trägt die Überschrift »Floating«, welche nicht

nur auf Georgs Besuch in einem Floating Center anspielt, sondern hauptsächlich auf Georgs schon erwähnte Unsicherheit und Ungewissheit nach der Herzattacke des Vaters; der Titel des zweiten Kapitels lautet hingegen »Standing« und verweist symbolisch auf Georgs Fähigkeit endlich auf eigenen Beinen zu stehen, was ihm zudem ermöglicht, seinen verlegerischen Geist zu entwickeln und vervollkommen und folglich sich gegen seinen eigenen Bruder als Konzernchef zu behaupten. Georgs Reifeprozess vollzieht sich schließlich im dritten und letzten Teil des Romans, welcher den Titel »Outing« trägt: Tatsächlich wird er hier von mehreren Figuren, nicht zuletzt von sich selbst, als legitimer Erbe seines Vaters, also als »wahrer« Verleger, *geoutet*.

Als Organisationsprinzip der Handlung nimmt die Verlegerfigur des Weiteren eine entscheidende Funktion für die Strukturierung der Handlung und ihrer Elemente (Schauplatz und Personenkonstellation) sowie für die Entfaltung des Erzählten ein. Dank der Fokussierung auf eine literaturbetriebliche Figur folgt der Roman einer bestimmten Handlungslogik, welche die Dynamik und die Mechanismen des literarischen Feldes in der Fiktion widerspiegelt. Neben der schon erwähnten Fiktionalisierung bestimmter verlegerischer Praktiken, wie z.B. der Verlagskonferenz oder jener Gespräche zwischen Georg und Figuren wie dem Lektor Bayermann oder der Agentin Eckl, wird jener dynamische Kampf, der die Strukturierung des literarischen Feldes dominiert und seine Entwicklung ermöglicht, ebenfalls durch den narrativen Kunstgriff des Kampfes unter den Geschwistern um das Erbe des Vaters ausdrücklich hervorgehoben und narrativ inszeniert:

»Ein Kampf unter Dreien ist so ziemlich die schwierigste Aufgabe, die ihnen gestellt werden konnte, laufend können die Fronten wechseln und jeweils zwei sich heimlich gegen den Dritten zusammentun, in solchen Fällen muß man die unverfrorensten und perfidesten Taktiken beherrschen, von einigen besonders weitgehenden hat er während seiner USA-Zeit in Manager-Kursen erfahren, in denen man von Verhaltensstrategien redete, als handelte es sich dabei um raffinierte Kriegs-Taktiken.« (GSN 94)

Die Schilderung dieses Kampfes, die ausschließlich aus der Sicht Georgs erfolgt, nimmt bei dem Aufbau der Handlung eine zentrale Rolle ein und dient neben der Aufklärung der familiären Verhältnisse einer synekdotischen Verbildlichung jener kämpferischen Dimension, welche die Dynamik des literarischen Feldes ausmacht. Da die Protagonisten dieses symbolischen Kampfes jedoch alle Verleger sind und ihre Motivationen nicht nur der inneren Kohäsion und Poetik des Textes, sondern auch strukturbildenden Handlungen des Verlagswesens unterliegen, wird die Verlegerfigur samt ihrem Habitus zum Motor und zum kausallogischen organisatorischen Prinzip der Handlung. Auf diese Art und Weise wird im Roman unter dem Vorwand einer familiären Angelegenheit ein wesentlicher Aspekt der Poetologie des Literaturbetriebs ans Licht gebracht und strukturell aufgeführt.

Als Darstellungsprinzip der Handlung bestimmt die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und insbesondere des verlegerischen Habitus des Protagonisten ferner auch die räumliche Dimension der Handlung. Obwohl der Hauptschauplatz der Geschichte eigentlich Köln, also die Geburtsstadt Ortheils, ist, spielt der Roman vor allem im Verlegermilieu und insbesondere im »Glaspalast des Konzerns« (GSN 10), wo Georgs Büro im obersten Stock liegt und wo eine der wichtigsten Szenen, welche die Funktionsweise eines Verlags und die Rolle des Verlegers erhellen, nämlich die Verlagskonferenz, veranstaltet wird. Auch wenn im Text weitere Ereignisse geschildert werden, die außerhalb des Konzerns stattfinden, sind diese allerdings fast immer literaturbetrieblicher Natur⁵⁷: Das Treffen zwischen Georg und Hanggarten erfolgt im Restaurant, das Gespräch mit Bayermann wird im Zoo geführt und die symbolische Stabübergabe zwischen der alten und der neuen Verlegergeneration wird in der großen väterlichen Villa abgeschlossen. Durch solche Szenen liefert der Roman einen Beweis für die Immaterialität und den sozialen Charakter des verlegerischen Feldes, dessen Praktiken nicht nur in den Verlagsgebäuden ausgeführt werden, sondern vielmehr von den Dispositionen des Verlegers abhängen. Ferner deutet diese Verschiebung vom Verlag in die Welt im übertragenen Sinne auf die enge Verbindung an, die zwischen dem Feld der literarischen Produktion und anderen Feldern der Gesellschaft bestehen. Durch die Verlegerfigur Georgs werden also alle sozialen Räume, die dargestellt werden, im Dienst der Schilderung des Verlagswesens und seiner Praktiken vereinnahmt: Die ganze Handlung spielt vor dem Hintergrund eines fiktionalisierten literarischen Feldes und wird also auch räumlich von diesem bestimmt.

Ein ähnlicher strukturierender Einfluss wird auch in Bezug auf die Figurenkonstellation ausgeübt. Da im Fokus des Romans ein Verleger steht, welcher wiederum fast ausschließlich mit anderen literaturbetrieblichen Akteuren⁵⁸ interagiert, entsteht ein Geflecht von Beziehungen unter den Figuren, dessen dynamische Struktur nicht nur von charakterlichen Eigenschaften der einzelnen Individuen, sondern in erster Linie von dem beruflichen Habitus bestimmter literaturbetrieblicher Typen geprägt wird. Dementsprechend werden die Figuren zu Multi-Aktanten, und zwar zu Akteuren nicht nur im literaturbetrieblichen Sinne:

57 Selbst die Liebesaffäre zwischen Georg und Jana entwickelt sich aus einer beruflichen Beziehung, da Jana Sekretärin im Konzern ist.

58 Die einzigen zwei Figuren, die keine literaturbetrieblichen Akteure sind, mit denen Georg in Verbindung tritt, sind die Haushälterin Liesel Bürger – die aber auch eine Art zweite Sekretärin des Vaters darstellt und über ein gewisses Insider-Wissen verfügt – und seine Tochter Marie, mit der er aber im ganzen Roman nur ein Paar Wörter wechselt (GSN 133). Sogar seine Frau, die aber im Roman sporadisch vorkommt, arbeitet im Literaturbetrieb, denn sie ist Übersetzerin (GSN 132).

»An der narrativen Oberfläche übernimmt der Aktant die Rolle eines Akteurs (anstelle der traditionellen ›Figur‹) und kombiniert mindestens einen Aktanten- und eine thematische Rolle in einer Einer-viele-, Viele-einer-Beziehung (ein Akteur kann mehrere Aktantenrollen einnehmen, mehrere Akteure können eine einzige Aktantenrolle spielen).«⁵⁹

Indem der Habitus verschiedener Verlegertypen – aber auch anderer Figuren, wie z.B. des Lektors oder des Literaturagenten – dargestellt bzw. inszeniert wird, erfolgt im Rahmen des gesamten Textes, eine Verschiebung vom Figurenspezifischen ins Paradigmatische, wobei auch individuelle Eigenschaften der Figuren ihrer Aktantenrolle bzw. ihrer Rolle als Akteure innerhalb des Literaturbetriebs unterworfen werden. In diesem Sinne verkörpern die Verlegerfiguren des Textes – insbesondere der Protagonist – verschiedene Aktantenmodelle, welche definierte ›thematische‹, in diesem Fall literaturbetriebliche Rollen einnehmen und deren Aufgabe es ist, im Roman nicht unmittelbar oder diskursiv angesprochene Aspekte und Veränderungen des Literaturbetriebs zu veranschaulichen. Ein Beispiel dafür: Mit seinem vor allem auf die wirtschaftliche Dimension des Verlagsgeschäfts fokussierenden Habitus deutet Georg, wenn auch indirekt, auf die zunehmende Ökonomisierung im Literaturbetrieb und Verlagswesen der Gegenwart hin.

Steht also die Geschichte, die im Roman erzählt wird, im Zeichen eines in Anlehnung an die Regeln und Praktiken des Literaturbetriebs und seiner Akteure strukturierenden Darstellungsprinzips, so wirkt dieses Prinzip auch auf der Ebene des Erzählens aktiv mit. Im Roman wird der fiktionalisierte Habitus des Protagonisten zum Modus der Narration, indem der Er-Erzähler mit einer internen Fokalisierung⁶⁰ ausgestattet wird, die auf die Figur Georgs und ihrer »Wahrnehmungs- und Wissensmöglichkeiten«⁶¹ angewiesen ist. Demzufolge erzählt er die Geschichte, als »befände [er] sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt,

59 Pier, John: »Von der französischen strukturalistischen Erzähltheorie zur nordamerikanischen postklassischen Narratologie«, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin: de Gruyter 2018, S. 59–87, hier S. 67.

60 Fokalisierung bedeutet bei Genette »eine Einschränkung des ›Feldes‹, das heißt eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition Allwissenheit nannte [...] Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein positionierter Fokus, das heißt eine Informationsschleuse, die nur durchlässt, was die Situation erlaubt. [...] Bei der internen Fokalisierung fällt der Fokus mit einer Figur zusammen, die alsdann zum fiktiven ›Subjekt‹ aller Wahrnehmungen wird, einschließlich derer, die sie selbst als Objekt betreffen«. Genette, Gérard: Die Erzählung, Paderborn: Fink 2010, S. 218.

61 Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart: Metzler 2016, S. 108.

sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt«⁶², wobei Georg zur Reflektorfigur wird.⁶³ Aus Rezeptionssicht bedeutet das, dass der Verleger nicht nur der Protagonist der Geschichte ist, sondern auch die Instanz darstellt, die dem Leser Einsicht in die fiktive Welt gewährt. Es wird im Roman also doch nicht aus der Perspektive eines Schriftstellers – wie in einigen Literaturbetriebsfiktionen üblich – sondern aus der eines Verlegers, der sein eigenes Aktionsfeld wahrnimmt und zugleich prägt, erzählt. Damit wird versucht, einerseits die Verlagswelt aus dem Inneren zu beleuchten und andererseits, durch die narratologische Gleichstellung von Erzähler und Figur⁶⁴ dem Verleger eine autorähnliche Form von Autorschaft zuzuschreiben, ihn also zum symbolischen Miterzähler und Mitautor der Handlung zu erheben.

Die Fokalisierung auf die Figur Georgs, die zugleich die einzige ist, die sich entwickelt und verändert, vermittelt außerdem eine gewisse Dynamik, die wiederum der Dynamik des literarischen Feldes entspricht. Diese wird auch durch das ausgewählte Erzähltempus betont: Statt im üblichen epischen Präteritum werden die Ereignisse im Roman im Präsens erzählt. Dieses Erzählverfahren erzielt eine doppelte Wirkung: Zum einen lässt sie sich als »stilistischen Kunstgriff zur Erzeugung von Spannung und Unmittelbarkeit«⁶⁵ interpretieren, die es ermöglicht, der Entwicklung und dem Reifeprozess Georgs Schritt für Schritt zu folgen und seinen Habitus sozusagen »live« zu erleben und auf diese Weise die dynamische und stets wandelbare Struktur des literarischen Feldes adäquat nachzuahmen; zum anderen deutet sie auf die Fiktionalität⁶⁶ der Erzählung hin und unterstreicht damit noch mal den fiktiven Gehalt des Romans, der nicht als mimetische Abbildung des realen Literaturbetriebs gelesen werden soll. Die Anwendung des Präsens setzt allerdings kein zeitdeckendes Erzählen voraus: Nur an einigen Stellen, die als Literaturbetriebs-Szenen betrachtet werden könnten, wie z.B. im Falle der Verlagskonferenz, erzeugt das Erzähltempus die Illusion einer Gleichzeitigkeit zwischen

62 Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964, S. 17.

63 »Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden.« Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 194.

64 Bei Todorov entspricht Genettes interne Fokalisierung der Formel »Erzähler = Figur«; vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 110.

65 F. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 161.

66 »Zusammenfassend kann man also sagen, daß Erzählen im Präsens nur dann eine sprachhandlungs- bzw. erzähllogische und damit eine fiktionstheoretisch relevante Besonderheit darstellt, wenn damit die Illusion eines dem Erleben (Homodiegese) bzw. dem Beobachten (Heterodiegese) simultanen Erzählens erzeugt werden soll. In diesem Fall kann der Text dadurch, daß er eine unmögliche Erzählsituation voraussetzt, erzähllogisch phantastisch und damit offensichtlich fiktional angesehen werden.« Ebd., S. 163.

Erzählen und Erzähltem, die den Leser in die Rolle Georgs schlüpfen und aus seiner Perspektive am Geschehen teilnehmen lässt. Daher kommt es zu einer möglichen Identifizierung des Lesers mit dem Protagonisten, die ebenfalls darauf abzielt, die Welt des Verlagswesens aus einem inneren Standpunkt heraus zu beleuchten und anscheinend ohne die Hilfe einer kommentierenden bzw. urteilenden externen Erzählinstanz dem Publikum unmittelbar zu machen und zu präsentieren.

Schließlich nimmt die interne Fokalisierung auf die Figur Georgs auch eine weitere symbolische Funktion ein: Im Roman werden nicht nur die Geschehnisse, Gespräche und Vorfälle, die sich ereignen, aus der Sicht des Protagonisten erzählt, sondern auch der jeweilige Habitus Reinhards, Ursulas und Christophs, sowie die Rolle Bayermanns und die Persönlichkeit Hanggartens und der Agentin Lina Eckl unter anderen, werden aus Georgs Blickwinkel kommentiert und teilweise evaluiert. Dementsprechend werden auch Georgs Handlungen, Gedanken und Meinungen gewissermaßen aus einer subjektiv-autobiografischen Sicht illustriert. In dieser Hinsicht ähnelt die Erzählperspektive des Romans der Erzählsituation vieler nichtfiktionaler Werke über bzw. von Verlegerpersönlichkeiten. Durch die Nachahmung einer solchen Erzählsituation, persifliert der Autor jene Texte (auto-)biografischer und anekdotischer Prägung, die teils von den Verlegern selbst, teils von anderen Figuren aus dem Literaturbetrieb verfasst werden, jedoch keine reinen fiktionalen Texte darstellen. Im Roman hingegen wird die Verlegerfigur nicht zum Objekt einer manchmal sogar voyeuristischen Neugier herabgesetzt, sondern zum Protagonisten und zugleich zum strukturbildenden Prinzip erhoben, das verschiedene literaturbetriebliche Praktiken sowohl performativ als auch diskursiv erhellt.

4.1.6 Eine Hommage an die alte Verlegergeneration und ein Hoffen auf die Zukunft

Wie eben an der ausgeführten Analyse sich ablesen lässt, darf Ortheils Roman als gelungenes Exempel einer Literaturbetriebsfiktion betrachtet werden, die insbesondere auf die Figur des Verlegers fokussiert. Der Text verbindet die Merkmale einer poetologischen Fiktion, welche durch die Darstellung mehrerer Verlegerfiguren, die ebenso viele Verlegertypen verkörpern, die materielle und kreative Poetik des Literaturbetriebs ans Licht bringt, mit dem Charakter einer sogenannten Literaturbetriebs-Szene, in der ebenjene Poetik inszenierend veranschaulicht wird. Darüber hinaus dient die fiktionale Darstellung verschiedener Verlegerfiguren im Roman als Kristallisationspunkt einiger sowohl gegenwärtiger als auch historischer Tendenzen und Entwicklungslinien des deutschen Verlagswesens, ohne dass bestimmte Ereignisse oder Persönlichkeiten an den Pranger gestellt werden. In diesem Zusammenhang fungiert der Text als Würdigung jener von Reinhard von Heuken personifizierten deutschen Verlegergeneration der Nachkriegszeit und zugleich als symbolische Aufforderung für einen heutzutage – der Roman erschien ja

2005 – fast vollzogenen Generationswechsel in den höheren Etagen der deutschen Verlagswelt. Ortheils Roman lässt sich also nicht als kritisch-polemische Abrechnung oder Klage gegen das vermeintliche Verderben des Literaturbetriebs interpretieren, sondern vielmehr als hoffnungsvolles und positives Plädoyer für eine neue, ihren Vorgängern gegenüber ebenbürtige, wenn nicht geradezu leistungsfähigere Verlegergeneration.

Es soll schließlich auch hinzugefügt werden, dass der Roman die Poetik des Literaturbetriebs bzw. des Verlagswesens als Folie für die Entfaltung einiger in Ortheils gesamtem Werk abermals vorhandener Aspekte fungiert. Auch in diesem Text findet Ortheils Poetik eines realistischen Schreibens Ausdruck, das »nicht als Repräsentanz, sondern als Herstellung des Lebens«⁶⁷ fungieren sollte: Die Welt, die im Roman geschildert wird, bildet keine flache Nachahmung der realen Welt, sondern einen weiteren Teil jenes literarischen Universums, das Ortheils gesamtes Werk als eine paradigmatische »kollektive Geschichte der Nachgeborenen«⁶⁸, zu denen der Autor, Jahrgang 1951, ebenfalls gehört, erscheinen lässt. Diesbezüglich reiht sich auch *Die geheimen Stunden der Nacht* in eine beachtliche Zahl von literarischen Texten ein, die den Konflikt zwischen der Generation derer, die vor dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden, und der Generation der heute schon Siebzigerjährigen in den Blick nehmen. Wie in anderen Werken Ortheils, z.B. im Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992) sowie in den zwei autofiktionalen Texten *Die Erfindung des Lebens* (2009) und *Die Moselreise* (2010), wird dieser Generationskonflikt auch in diesem Fall am Beispiel einer Vater-Sohn-Beziehung erörtert. Die Dynamiken, welche die Beziehung zwischen Reinhard und Georg im Roman kennzeichnen, sind ferner nicht nur für das Verhältnis zwischen einer Vätergeneration, die den Zweiten Weltkrieg physisch überlebt, dennoch geistig nicht völlig bewältigt hat, und einer Söhngeneration, die ihren »Anfang gänzlich paradox [...], als Beginn einer Zukunft und, mit größerem Recht, als Ende einer Vergangenheit«⁶⁹ empfindet, sondern sie verbildlichen zugleich jenes Verhältnis zwischen den alten Schriftstellerintellektuellen der deutschen Nachkriegsliteratur, die im Roman von Hanggarten verkörpert werden, und den Autoren der sogenannten »78er Generation«⁷⁰, und zwar jener »Schwellengeneration zwischen 68ern und 89ern, zwischen

67 Ortheil, Hanns-Josef: »Weiterschreiben«, in: Ders., Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre. München/Zürich: Piper 1990, S. 89-104, hier S. 99.

68 Jurgensen, Manfred: »...als wollte ich zu mir kommen.« Erzählmodelle in den Romanen Hanns-Josef Ortheils«, in: Durzak/Steinecke, Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte (1995), S. 37-51, hier S. 37.

69 H.-J. Ortheil: »Weiterschreiben«, S. 95.

70 Dieser Begriff wurde schon 1992 von Reinhard Mohr mit seinem Buch *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam* eingeführt, hat sich aber erst einige Jahre später – im neuen Jahrtausend – durch die publizistischen Arbeiten eines der Exponenten dieser Generation, Matthias Politycki, im öffentlichen Diskurs verbreitet.

Schrift- und Hyperlink-Kultur«⁷¹ – zu der Ortheil schließlich auch gehört –, welche die Gefahr läuft, zwischen der Übermacht ihrer Vorgänger und dem Aufkommen einer neuen Gruppe jüngerer Autoren, für die »ihr erstes Nutella-Brot ein Erlebnis und deshalb allen Ernstes ein Thema« (GSN 193) ist, zerquetscht zu werden. In dieser Hinsicht darf Georg als ein weiteres fiktionales Alter Ego Ortheils betrachtet werden: Auf diese Art und Weise entsteht zudem eine Parallele zwischen Schriftsteller- und Verlegerwelt, die diese zwei Figuren auf dieselbe Ebene stellt und damit die enge Verbindung dieser zwei Bereiche der literarischen Schöpfung noch mal betont.

Zusammenfassend lässt diese Gleichstellung von Verleger und Schriftsteller *Die geheimen Stunden der Nacht* als Fortsetzung einer ganzen Reihe von Romanen des Autors betrachten, die, auch wenn sie entweder reale Künstlerpersönlichkeiten⁷² oder (auto-)fiktionale Schriftstellerfiguren zu Protagonisten der Handlung machen, ihre Thematik nicht in der Künstlerproblematik erschöpfen und mit postmodernem Gestus eine Brücke zwischen dem traditionellen Genre des Künstlerromans und anderen Gattungen, wie dem Familienroman, schlagen. Ortheils Roman erweist sich also bis heute als eines der ästhetisch und kompositorisch gelungensten Beispiele von Literaturbetriebsfiktion, welches die Figur des Verlegers in den Blickpunkt nimmt, detailliert illustriert und zugleich als relevanter Protagonist des literarischen Feldes würdigt.

4.2 Thomas Lehr – *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*

Lässt man die Literatur der letzten 30 Jahre Revue passieren und macht sich auf die Suche nach Literaturbetriebsfiktionen, die nicht nur auf vereinzelte Figuren des literarischen Feldes fokussieren, sondern in denen der Literaturbetrieb als Ganzes zum Gegenstand einer literarischen Fiktion gemacht wird, stößt man schon anfangs der 1990er Jahre auf einen Erzähltext, der lange unbeachtet blieb, jedoch zweifellos einen der ersten Erscheinungen einer »neuen« Literaturbetriebsliteratur darstellt. Es handelt sich um den Debütroman von Thomas Lehr, welcher 1993 unter dem Titel *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*⁷³ bei Rütten & Loening erschien. Der Roman, in dem inhaltliche und strukturelle Merkmale verschiedener Gattungen und literarischer Traditionen – hauptsächlich des Familien- und Künstlerro-

71 Politycki, Matthias: »Das Gequake von satten Fröschen. Die Generation der Vierzigjährigen und ihre Angst vor der Verantwortung«, in: Süddeutsche Zeitung vom 30.08.1997, S. 18.

72 Erinnert sei an dieser Stelle an Ortheils Trilogie über drei bekannte Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (J.W. Goethe, W. Turner und W.A. Mozart), die aus den Romanen *Faustinas Küsse* (1998), *Im Licht der Lagune* (1999) und *Nacht des Don Juan* (2000) besteht.

73 Lehr, Thomas: *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*, Berlin: Rütten & Loening 1993. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle ZW.

mans, aber auch des Thrillers⁷⁴, der griechischen Mythologie und der klassischen Tragödie – geschickt vermischt werden, darf zusätzlich als Literaturbetriebsfiktion gelesen werden: Erstens sind fast alle Schauplätze der Handlung Orte, die entweder materielle oder symbolische Räume des Literaturbetriebs repräsentieren; zweitens verkörpern alle Figuren, die im Roman vorkommen und handeln, verschiedene Akteure, darunter auch einige Verlegerfiguren, aus dem gesamten Literaturbetrieb; darüber hinaus werden Praktiken, Rituale und Tendenzen des (zeitgenössischen) Literaturbetriebs, die sowohl die materielle Produktion als auch die Vermittlung literarischer Werke ermöglichen, thematisiert und ironisch-verklärend inszeniert, wobei solche literaturbetriebsspezifischen Vorgänge einerseits die Handlungen und den Habitus der Figuren beeinflussen und teilweise lenken und andererseits eine wichtige Funktion bei der Entfaltung der Handlung sowie bei der narrativen Konstruktionen übernehmen.

Um diese »in der Überspitzung gnadenlose Darstellung des Literaturbetriebs ohne besserwisserischen Gestus«⁷⁵ zu entwerfen, greift Lehr zum einen auf seine eigenen Erfahrungen im Literaturbetrieb und zum anderen auf seine eigene Poetik zurück. In Bezug auf den ersten Punkt hat Lehr selbst in mehreren Interviews hervorgehoben, der Roman wurde als Reaktion, ja als Verteidigung⁷⁶ gegen den Literaturbetrieb geschrieben, nachdem er für seinen ersten Roman, an dem er jahrelang gearbeitet hatte, keinen Verleger, der ihn publizieren wollte, gefunden hatte.⁷⁷ In dieser Hinsicht gewinnt der Roman auch eine autobiografische Färbung: In *Zweiwasser* hat Lehr seinen literarischen Werdegang, und zwar von den Anfängen als junger Leser⁷⁸ bis zu seinem Kampf, um als Schriftsteller an die Öffentlichkeit zu gelangen, in die Fiktion versetzt und verarbeitet.

74 Vgl. den Klappentext: »Lehrs Roman ist ein Balanceakt zwischen einem Thriller und dessen Parodie«.

75 Luchsinger, Martin/Franck, Svenja: »Thomas Lehr«, in: Arnold/Korte, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG].

76 »Ich fand keinen Verlag, der die Publikation wagte, dafür aber die Idee zum ›Zweiwasser‹ [...]. Daß die ›Erhörung‹ [der erste Roman Lehrs, A.G.] keine Gnade fand, versetzte mich in einen Zustand der Depression und der Wut. Wenn man ein Schriftsteller sein will, muß man sich mit der Schrift wehren.« Lehr, Thomas: »Schreib-Auskunft«, in: neue deutsche literatur 41/487 (1993), S. 53-55, hier S. 53.

77 Lehrs erster Roman *Die Erhörung* wurde erst 1995 im Aufbau Verlag veröffentlicht, nachdem *Zweiwasser* ziemlich viel Beifall seitens der Kritik – für den Roman bekam Lehr 1994 den *Rauriser Literaturpreis* – erntete.

78 Als explizit autobiografisch erklärt der Autor den ganz am Anfang positionierten Abschnitt, in dem der junge Zweiwasser »eine Passage in einem anscheinend ganz gewöhnlichen Seeräuberroman« (ZW 10) liest und die Lektüre als »Offenbarung« (ZW 11) empfindet, wobei seine Leidenschaft für die Literatur entzündet – dieselbe Leidenschaft, die den Autor bei der Lektüre von Stevensons' *Schatzinsel* überfiel. Vgl. T. Lehr: »Schreib-Auskunft«, S. 53.

Diesen Kampf hat Lehr aber nicht in eine schonungslose und abgeschmackte Abrechnung mit Figuren und Institutionen des Literaturbetriebs verwandelt, sondern in einen kunstvoll konstruierten Text, der – hier der zweite Bezug des Romans – seiner Auffassung einer Literatur entspricht, deren Ziel es ist, »[d]urch ihre Reichhaltigkeit, ihr Formbewußtsein und ihre originäre künstlerische Sprache [...] zu einer erweiterten Auffassung von Gegenwart [zu] verhelfen«⁷⁹. Dem Autor nach sei Gegenwart ein von dem Bewusstsein als dreidimensionales empfundenen Kontinuum, das den inneren Zusammenhang der Zeit in sich miteinschließt⁸⁰ und als flüchtiger Übergang im Sinne Heraklits⁸¹ zu verstehen sei. Aus diesem Grund beschränkt sich Lehrs Literaturbetriebsfiktion nicht nur auf eine mimetische Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Akteure. Indem, wie später noch mal ausführlicher erläutert wird, der symbolische Kampf des Protagonisten gegen den Literaturbetrieb als allegorische Re-Inszenierung des trojanischen Kriegs inszeniert wird – wobei der antike Mythos mit der politischen und sozialen Lage des jüngst wiedervereinigten Deutschlands⁸² sowie mit fantastischen Zukunftsvisionen über die Entwicklung des Literaturbetriebs verknüpft werden –, schildert Lehr eine potenzierte literarische Gegenwart, in der, wie im ewigen Feuer des Heraklits, die Grenzen zwischen Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem verwischt werden.

-
- 79 Lehr, Thomas: »Der Schmetterling der Zeit. Versuch über die literarische Gegenwart«, in: *Sinn und Form* 68/2 (2018), S. 265–272, hier S. 271.
- 80 »Dieser Gedanke, den Henri Bergson am deutlichsten formuliert hat, besagt, daß das Bewußtsein die Welt nicht zusammenfügen könnte, wenn sie aus einer bloßen Abfolge infinitesimal feiner Gegenwartsschichten bestünde. Dann nämlich wüßte keine Gegenwart von der anderen. Nach einem kurzen Aufblitzen zerfiel jeder Weltenschnitt in die Schwärze einer nicht erinnerbaren Vergangenheit. Das Bewußtsein kann nicht in einem einzigen Zeitpunkt oder auf einer einzigen Zeitfläche existieren. Es muß seit jeher zeitlich dreidimensional sein: gleichzeitig gegenwärtig gegenwärtig, gegenwärtig vergangen und gegenwärtig zukünftig. Es muß auf dem Zeitstrahl dahingleiten können in einem Kontinuum, im sicheren Glissando, im lautlosen Schlitten der sogenannten drei zeitlichen Ekstasen, die es unaufhörlich miteinander verbindet. Auf diese Weise kann alles gerettet werden – nun ja, wenigstens der innere Zusammenhang der Zeit.« Ebd., S. 265.
- 81 Der vorsokratische Philosoph des »panta rhei« Heraklit verstand den Ursprung und die Natur des Universums als ewig brennendes Feuer, in dem die üblichen drei Zeitkategorien (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) aufgehoben werden: »Diesen Kosmos (derselbe für alle) schuf weder einer der Götter noch der Menschen, sondern er war immer und ist und wird sein immer lebendes Feuer, entflammend nach Maßen und erlöschend nach Maßen« (Heraklit: *Fragmente*, Vachendorf: neon-text media 2019, Fragment B30); siehe auch ebd., Fragment B88: »Es ist immer dasselbe, Lebendes wie Totes, Waches wie Schlafendes, Junges wie Altes. Das eine schlägt um in das andere, das andere wiederum schlägt in das eine um.«
- 82 Aus einer expliziten Erwähnung im Roman (ZW 114) sowie aus einigen in die Fiktion eingestreuten Details lässt sich die Haupthandlung auf die Woche vom 5. bis 11. November 1990 datieren.

Was also Lehrs Roman von anderen Literaturbetriebsfiktionen absetzt, ist die Absicht, nicht nur einen spezifischen Teil oder Mechanismus oder einen individuellen Akteur bzw. eine Akteursgruppe des Literaturbetriebs zu fiktionalisieren, sondern am Beispiel einer sehr eng zusammengefüigten Figurenkonstellation den gesamten Literaturbetrieb zum Gegenstand und zugleich zum Darstellungsprinzip des Textes zu erheben und damit ein zeitlich-räumlich multidimensionales Bild des Literaturbetriebs zu realisieren, das zugleich auch als Aufnahme unserer vielfältigen Gegenwart dienen kann.

4.2.1 Der gnadenlose Betrieb vs. die Bibliothek der Gnade

Um im Folgenden die Rolle, welche die Figur des Verlegers im Roman einnimmt, erörtern zu können, werden zunächst die kompositorisch dicht verwobene Handlung und das Figurenpersonal bzw. die Figurenkonstellation kurz illustriert. Was die Komposition des Textes anbelangt, soll es hervorgehoben werden, dass der Roman, wie auch schon im Titel angedeutet, eigentlich aus zwei inhaltlich, stilistisch und auch hinsichtlich ihrer Breite sehr unterschiedlichen Teilen resp. Texten besteht, die aber zugleich nur im Zusammenhang miteinander den Sinn des Werkes erschließen. Die erste Handlung spannt sich vom Prolog über sieben Kapitel – die an ebenfalls sieben Tagen, von Montag bis Sonntag, spielen und aus nummerierten Unterkapiteln bestehen, die verschiedene Figuren bzw. Figurenpaare und Ergebnisse fokussieren – bis zum vorletzten Abschnitt (»An anderen Tagen«) und konstituiert den Hauptteil des Romans. Die zweite Handlung, welche aus dem letzten kurzen Kapitel besteht, entpuppt sich als eine »Erzählung in der Erzählung«, da sie auf der fiktionalen Ebene aus der Feder des verstorbenen – daher die Überschrift »Epitaph« – Autors Zweiwasser stammt und als Literaturbetriebsfiktion in der Literaturbetriebsfiktion gelesen werden darf.

Nachdem im Prolog einer der Protagonisten der Geschichte – der Pyromane und künftige Schriftsteller Zweiwasser – dem Leser vorgestellt wird, setzt die eigentliche Haupthandlung in dem ersten Kapitel – »Montag« – an: Zweiwasser, inzwischen 43 Jahre alt, arbeitet nun in einem Architektenbüro als Berater, hat aber seinen Wunsch, Schriftsteller zu werden, noch nicht aufgegeben, auch wenn er noch kein Buch veröffentlicht hat und sein letztes Manuskript, an dem er vier Jahre lang gearbeitet hat (ZW 20), von sämtlichen Verlagen abgelehnt wurde (ZW 18). Seine Position als erfolgloser Autor, der von den Verlagen ignoriert und folglich von der literarischen Öffentlichkeit ausgeschlossen bleibt, vergleicht er in seinen fantasievollen Reflexionen mit der Lage der Achaier im zehnten Jahr des trojanischen Kriegs (ZW 14) und insbesondere Odysseus', mit dem er sich gerne identifiziert (ZW 29). Sogar die Postboten, die ihm die Absagen der Verlage ausliefern, scheinen ihm »Boten der Seuche, mit der die »Ilias« begann« (ZW 18), zu sein. An diesem Montag trifft Zweiwasser zum ersten Mal eine Kundin, der er damit helfen soll, die

Renovierung ihres Landhauses zu planen. Die rothaarige Claudia ist Übersetzerin von Beruf und mit dem Verleger Alexander Vaerssen verheiratet; da sie sich aber mit ihrem Mädchennamen vorstellt (ebd.) und ihren Ehemann später lediglich als »Kaufmann« (ZW 61) bezeichnet, kann Zweiwasser nicht wissen, dass er die Frau des Leiters eines der renommiertesten Verlage des Landes, des Vaerssen Verlags, kennengelernt hat.

In der Zwischenzeit liegt der Verleger Alexander mit einer seiner Geliebten im Bett und denkt über sein Liebesleben nach – er ist zwar seit zehn Jahren verheiratet, unterhält aber mit weiteren Frauen, darunter auch einer Lektorin aus dem Verlag, einige Affären. Als er die Wohnung seiner Geliebten verlässt, überfährt er fast den Rad fahrenden Klaus Meinhardt (ZW 26). Dieser befindet sich auf dem Weg zu seinem Schriftstellerkollegen und Freund Zweiwasser, um ihm von einem kuriosen Vorfall zu berichten: Aus Versehen habe er eines der Manuskripte Zweiwassers unter seinem Namen einigen literarischen Wettbewerben verschickt und nun habe man ihn zum »alljährliche[n] Literatenwettbewerb zu Tränenstadt« (ZW 29) eingeladen. Zweiwasser scheint diese Verwechslung zunächst zu irritieren, dennoch gelingt es Meinhardt, indem er sich als »trojanisches Pferd« (ebd.) bezeichnet, also als »Mittel«, um in die Bastion der Verlage einzudringen, ihn zu überreden und nach Tränenstadt fahren zu lassen.

Im nächsten Kapitel – »Dienstag« – wird ein weiterer Protagonist der Handlung vorgestellt: Hektor Vaerssen, der Bruder von Alexander und berühmter Literaturkritiker, sitzt an seinem überladenen Schreibtisch (ZW 35) und denkt über die Erzählung von Zweiwasser (eigentlich ist der Autor für ihn immer noch Meinhardt) nach, die er als Juror des Tränenstädter Wettbewerbs gelesen hat und nun schon für den Sieger hält (ZW 37f.).

Am kommenden Tag – »Mittwoch« – ereignen sich mehrere weitere entscheidende Vorkommnisse: Die Lektorin des Vaerssen Verlags Thea Pinsel entscheidet, Zweiwassers Manuskript abzulehnen (ZW 57); Hektor und sein Bruder Alexander treffen sich in einem Lokal und unterhalten sich über die Unternehmungen ihrer Schwester Karla, die auch im Verlagswesen als Herausgeberin einiger Schriftenreihen tätig ist, (ZW 66), über Philosophie und schließlich über das Manuskript, das von Meinhardt beim Wettbewerb vorgelesen wird (ZW 64ff.); derselbe Meinhardt stattet Zweiwasser einen letzten Besuch vor seiner Abreise nach Tränenstadt ab und bekommt von seinem Freund als »Unterstützung« einen Füller geschenkt (ZW 85).

Im vierten Kapitel – »Donnerstag« – treffen sich Zweiwasser und Claudia erneut: Er gesteht ihr, Schriftsteller zu sein und illustriert ihr zugleich seine Auffassung des Kampfes der Autoren gegen die Verlage als Kampf der Achaier gegen Troja (ZW 104). In der Zwischenzeit redet Karla mit ihrem Psychologen über die prekäre Lage des Vaerssen Verlags: Das familiengeführte Unternehmen droht, von der Me-

diengruppe des mächtigen Nowak⁸³ übernommen zu werden (ZW 109f.). Noch am selben Abend versammelt sich die ganze Vaerssen-Familie im Verlag, um den 80. Geburtstag des Patriarchen Paulus öffentlich zu feiern (ZW 114ff.). Auf dem Empfang hält Alexander eine glühende Rede über die Zukunft der Literatur und des Verlagswesens (ZW 134ff.), während Hektor die Erzählung von Meinhardt/Zweiwasser öffentlich lobt (ZW 151ff.) und Karla sich mit Dr. Loes, Nowaks rechter Hand, über die Zukunft des Verlags streitet (ZW 150).

Im nächsten Kapitel – »Freitag« – beginnen die verschiedenen Erzählstränge in einer Fülle von Ereignissen zusammenzufießen: Die Lektorin Thea, die Hektor überhört hatte, als er von Meinhardts Text schwärmte und sich dann daran erinnerte, die Erzählung schon einmal gelesen zu haben, und zwar in dem Manuskript, das Zweiwasser an den Verlag eingereicht hatte, versucht nun den Absagebrief, den sie schon geschickt hat, abzufangen und taucht schließlich bei Zweiwasser auf, wo sie während eines Koitus mit dem Autor stirbt. Zugleich findet Alexander Zweiwassers Manuskript im Verlag, erkennt dessen literarische Qualität und entscheidet, es zu publizieren (ZW 240). Als am folgenden Abend – also »Samstag« – Meinhardt schließlich zum Sieger des Tränenstädter Wettbewerbs erklärt wird, schenkt er Hektor jenen Füller, den Zweiwasser ihm als Glücksbringer gegeben hatte, und gibt dann in der Dankesrede zu, nicht der wahre Autor der gekrönten Erzählung zu sein (ZW 282f.), bevor er kurz danach von Hektor unabsichtlich überfahren und getötet wird (ZW 299). Karla kapituliert vor Dr. Loes und Nowak und fügt sich in die neuen Machtverhältnisse im Verlag ein, indem sie der Übernahme durch den Konzern zustimmt und sich bereit erklärt, für Nowak zu arbeiten (ZW 314f.). Am »Sonntag«, nachdem er vom Tod Meinhardts erfahren hat, fährt Zweiwasser nach Tränenstadt, wo er in Meinhardts Hotelzimmer auf Hektor trifft und ihn mit dem ursprünglich ihm gehörenden Füller tötet (ZW 323f.); später zündet er die Leichenhalle der Stadt, in der die Leiche Meinhardts untergebracht ist, an.

Das letzte Kapitel – »An weiteren Tagen« – bildet eine Art Epilog der Geschichte: Der Vaerssen Verlag wird von der Mediengruppe Nowaks übernommen, wobei Alexander seinen Posten als Geschäftsführer verlässt und spurlos verschwindet (ZW 331). Nachdem er Hektor getötet hat, findet Zweiwasser in dessen Hotelzimmer Unterschlupf, arbeitet dort eine Nacht lang an einer Erzählung (ZW 335) und bringt sich am folgenden Tag um, indem er seinen Kopf gegen das Schaufenster einer Buchhandlung mehrmals schlägt (ZW 341). Erst nach mehr als einem Jahr nach seinem Tod, als Zweiwassers ursprünglich abgelehntes Manuskript posthum publiziert und ein Erfolg wird (ZW 344), lässt Claudia einen letzten Text von ihm drucken, und zwar jene Erzählung, die er in der Nacht nach Hektors Mord verfasst hatte (ZW 346).

83 Nowak ist übrigens selbst Teil der erweiterten Vaerssen-Familie, da er mit Claudias Zwillingsschwester verheiratet ist und somit Alexander Vaerssens Schwager ist.

Der Inhalt dieser Erzählung, eine Zukunftsfantasie, wird im letzten Kapitel – »Epitaph« – wiedergegeben: 1997, also sieben Jahre nach den Ereignissen, die in der Haupthandlung erzählt wurden, wird die sogenannte »Bibliothek der Gnade« anonym gegründet. Es handelt sich um eine Bücherei, wo alle Manuskripte, die von den Verlagen abgelehnt wurden, gesammelt und zunächst auf Papier, später aber auch digital, allen zur kostenlosen Verfügung gestellt werden. Der rasche Erfolg dieser seltsamen Bibliothek, in die in wenigen Jahren Millionen von Manuskripten einfließen, bewirkt grundlegende Veränderungen im Literaturbetrieb: Das Verlagswesen droht zu verschwinden, da seine vermittelnde Funktion nun von der Bibliothek übernommen wird. Die Verlage beginnen also neue Strategien zu entwickeln, um ihre Geschäfte weiterführen zu können – sie schicken z.B. Scharen von Lektoren in die Bibliothek, um die besten Manuskripte zu finden und sie wie in »alten« Zeiten in Prachtausgaben zu veröffentlichen (ZW 352f.) –, sodass das klassische Verlagswesen die Überhand allmählich wiedergewinnt. Der Schlussakt der Bibliothek der Gnade ereignet sich am 9. November (!) 2027, als plötzlich alle gespeicherten Texte, und zwar sowohl die physischen als auch die digitalen Kopien, zu verschwinden beginnen, wobei auf den Bildschirmen der Bibliothek an ihrer Stelle ein Flämmchensymbol (ZW 335) auftaucht. Der Untergang der Bibliothek bedeutet die komplette Wiederauferstehung des Verlagswesens, das bald »zu seiner alten Blüte zurück[ge]langt« (ZW 359). Als Erinnerung an die Bibliothek bleibt schließlich ihre Hauptstelle, die »Mater Libraria«: Dort dürfen Autoren ihre Manuskripte in einem kleinen Raum abgeben, um sie verschwinden zu lassen, in der Hoffnung, »daß der größte Verleger sich [ihrer] erbarmt« (ebd.).

4.2.2 »Die Verlage sind Troja« – der Literaturbetrieb als mythischer Kampf

Die äußerst komplizierte und verflochtene Handlung des Textes wird allerdings übersichtlicher, wenn man die Vorlage in Betracht zieht, worauf im Roman die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs beruht. Die Allegorie des trojanischen Kriegs, die Zweiwasser allzu gerne anwendet, um seinen »Kampf« gegen die Verlage zu illustrieren, bleibt nicht nur auf der Ebene der Geschichte beschränkt, sondern erstreckt sich auf die ganze Figuren- und Handlungskonstellation des Romans, wobei die *Ilias*-Erzählung als Vorlage für den Roman und die darin enthaltene Fiktionalisierung des Literaturbetriebs verwendet wird. Wie Joyce in seinem *Ulysses* »den Alltag eines Annoncenakquisiteurs in Dublin als universelles Abenteuer [...], eben als jene vielbesagte moderne Odyssee«⁸⁴ darstellt, versucht Lehr in seinem Roman den Alltag des Literaturbetriebs als eine (post-)moderne *Ilias* zu inszenieren und damit jene »Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung«⁸⁵, die unsere Epoche kenn-

84 T. Lehr: »Der Schmetterling der Zeit«, S. 267.

85 Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen Verlag 1994, S. 122.

zeichnet, zu stillen. Der Rückgriff auf die literarisch-mythische Dimension der *Ilias* und deren Anwendung als Folie für eine Fiktion, die einen hohen Grad an Selbstreflexivität aufweist, lässt den Roman zu einer Metaerzählung werden, welche archetypische Widersprüche und Paradoxien unserer Gegenwart sichtbar zu machen beabsichtigt. In diesem Zusammenhang stellen die vielen expliziten sowie impliziten Hinweise nicht nur auf die *Ilias*, sondern auch auf die griechische Antike im Allgemeinen keine besserwisserische »Graecomanie«⁸⁶ der Protagonisten (oder des Autors) dar; vielmehr fungieren sie als mehr oder minder versteckte Signale, die das Fortbestehen bestimmter Verhaltensmuster und Beziehungskonstellationen in unserem Alltag und in unserer Gesellschaft – hier am Beispiel des höchst dynamischen und kompetitiven literaturbetrieblichen Systems – anschaulich machen. In dieser Hinsicht erweist sich eine Analyse des Textes, welche die Anspielungen und Parallelen zwischen der Romanhandlung und dem homerischen Epos entschlüsselt und deutet, als unverzichtbar, um die Rolle, welche die Protagonisten der Handlung, insbesondere die Verlegerfiguren, einnehmen, sowie die Beziehungen, die sie miteinander unterhalten, zu beleuchten.

Eine gründliche Analyse des Romans ermöglicht dem aufmerksamen Leser, alle wichtigeren Figuren der Handlung ihrem jeweiligen literarisch-mythologischen Vorbild zuzuordnen. Wie im antiken Epos sind die Protagonisten des Textes ebenfalls in zwei entgegengesetzten Parteien aufgeteilt: Auf der einen Seite sind die »Trojaner« des Literaturbetriebs, also diejenigen, welche die Macht im Literaturbetrieb besitzen und eine *gatekeeping*-Funktion innehaben⁸⁷; auf der anderen Seite befinden sich dagegen all diejenigen, die gegen die Übermacht Trojas, sprich den institutionalisierten Literaturbetrieb, mit allen möglichen Mitteln kämpfen. Die trojanische Sippe wird im Roman vom »Vaerssen Clan« (ZW 146) personifiziert, während all die anderen Figuren, die nicht zum engen Kern der Verlegerfamilie gehören und Troja im übertragenen, geistigen Sinne erobern – wie es der Fall der zwei Schriftsteller Zweiwasser und Meinhardt ist – oder bezwingen – wie der Medienunternehmer Nowak – möchten, stellen die »Achaier« dar.

Zu dieser letzten Gruppe gehört jene Masse von namenlosen Schriftstellern⁸⁸, deren Werke von den Verlagen nicht veröffentlicht werden und damit nie an die Öffentlichkeit gelangen: Ihr Anführer und Held ist der ebenfalls erfolglose Schrift-

86 Vgl. Christ, Richard: »Literaturbetrieb als trojanischer Krieg«, in: neue deutsche literatur 41/488 (1993), S. 137–140, hier S. 139.

87 Dank ihres Sitzes an den Dardanellen fungierte Troja selbst als Tor zwischen Europa und Asien und übte somit im damaligen wirtschaftlichen Feld eine *gatekeeping*-ähnliche Funktion aus.

88 Diese namenlosen – im Sinne von unveröffentlichten – Schriftsteller entsprechen jenen »Unbekannten«, denen der Roman gewidmet ist (ZW 5).

steller Zweiwasser. Obwohl er sich gerne als listiger Odysseus⁸⁹ selbst porträtiert, wird er jedoch schon auf den ersten Seiten durch eine ironisch-parodistische Verarbeitung des Mythos der ›Fast-Unsterblichkeit‹ des griechischen Helden mit dem Hauptprotagonisten der *Ilias*, dem kriegerischen und mutigen Achill gleichgesetzt:

»Theas [Zweiwassers Mutters, A.G.] Sorge galt der Zukunft. In ihren Augen ruhten grüne Ozeane der Geduld, und nur ein einziges Mal verlor sie die Nerven, bei einem ihrer zahlreichen Versuche, Zweiwasser das Schwimmen beizubringen. [...] Überzeugt davon, er benötigte nur noch einen kleinen Anstoß, um zu sehen, daß er tatsächlich schwimmen könne, lenkte Thea ihn in eine Richtung, in der Ufergrund jäh verschwand. Ohne den Blick von ihr zu wenden und ohne die geringste sinnfällige Kraubewegung ging Zweiwasser unter. Sie erwischte ihn beim Nachtauchen gerade noch an der Ferse.« (ZW 7)

Das Motiv der Ferse wird übrigens am Ende des Romans noch mal aufgenommen, als Zweiwasser Selbstmord begeht: Während Achill in der *Ilias* von einem Pfeil Paris' an der Ferse getroffen und tödlich verletzt wird, wird der Schriftsteller leblos in dem Schaufenster einer Buchhandlung gefunden, und zwar unter einem Werbeschild des Vaerssen Verlags (ZW 342), dessen Name eine phonetische Affinität mit dem Wort ›Ferse‹ aufweist. Auch wenn nicht direkt, wird Zweiwasser/Achill also vom Paris der Geschichte, nämlich Alexander, der der Erfinder des Werbemotus ist, allegorisch getötet. Der Vaerssen Verlag fungiert daher als Hypostasierung Zweiwassers größter Schwäche, welche darin besteht, durch die Veröffentlichung seiner Werke unbedingt an die Öffentlichkeit gelangen und Ruhm ernten zu wollen.

Weitere Anspielungen sowie eine explizite Anmerkung Claudias, die Zweiwassers Annahme, er sei ein moderner Odysseus bestreitet⁹⁰, tragen dazu bei, Zweiwasser mit Achill zu identifizieren: Wie sein mythisches Vorbild bekommt er die Waffe, jenen Füller⁹¹, mit dem er dann seinen Feind Hektor töten wird, von seiner Mutter geschenkt. Ebendiesen Füller borgt er seinem beliebten Freund Mein-

89 Claudia gegenüber bezeichnet sich Zweiwasser als Odysseus: »Auf Odysseus bin ich vor einiger Zeit gekommen, als mir auffiel, daß ich am Ende des Buches, an dem ich gerade schrieb, zehn Jahre lang als Dichter gearbeitet haben würde. Plötzlich mußte ich daran denken, daß der Trojanische Krieg ebenfalls zehn Jahre gedauert hat.« (ZW 104). Odysseus verstehe er übrigens nicht als sein Pseudonym, sondern eher als »Anonym« (ebd.), wobei das Identifikationspotenzial mit dem Helden des antiken Epos, der sich Polyphem gegenüber eben als »Niemand« bezeichnete, noch mal gesteigert wird.

90 Als Zweiwasser sich noch mal als Odysseus bezeichnet – und zwar als einen Niemand vor dem Riesen Polyphem –, schlägt Claudia vor, er solle sich doch am besten mit Achill vergleichen: »Vielleicht paßt er besser zu dir als Odysseus« (ZW 189).

91 Der Füller, den Zweiwasser von seiner Mutter Thea »zu Beginn des trojanischen Krieges« geschenkt bekommt, ist übrigens ein Produkt der Marke »FAISTOS INK« (ZW 84), wobei der Markenname auf Hephaistos, den Gott des Feuers verweist, der dem Mythos nach für die

hardt, der wie Patroklos als erster der zwei Verbündeten mit den Waffen Achills⁹² in den offenen Kampf, welcher im Roman vom literarischen Wettbewerb symbolisiert wird, zieht, jedoch, obwohl er im Gewand Achills/Zweiwassers zunächst einen Sieg erzielt, der Macht Hektors unterliegen muss, als er von diesem überfahren wird. Meinhardts Tod wird dann getreu dem Schluss des homerischen Epos von Zweiwasser gerächt, als er bei dem Versuch, seinen alten Füller zurückzubekommen, in eine physische Auseinandersetzung mit Hektor gerät und letzteren mit der Spitze des Füllers am Hals letal verwundet (ZW 323f.). Als er dann die Leichenhalle in Tränenstadt, wo Meinhardts Leiche liegt, in Brand setzt, verhält sich Zweiwasser noch einmal wie Achill, der den Körper seines Freundes Patroklos verbrennt.

Ferner werden sowohl Achills Beziehung mit Helena, die im Roman von Claudia verkörpert wird, als auch sein Streit mit Agamemnon um die Sklavin Briseis verklärt und mit einigen Abweichungen vom Original wiedergegeben. Vereinigen sich der griechische Held und die schöne Helena nach der am meisten tradierten mythischen Vorlage⁹³ erst nach ihrem Tod, kopulieren dagegen Zweiwasser und Claudia mehrmals im Laufe des Romans: Im Gegensatz zum Mythos erzeugen die beiden aber keinen Sohn, da sie verhüten. Hiermit entsteht außerdem eine verkehrte Anspielung auf Goethes *Faust*: Anstatt Euphorion, also den Inbegriff des Poetischen, zu erzeugen, landet Zweiwassers Samen ziemlich prosaisch in einem Kondom, das Claudia/Helena nach dem Geschlechtsakt betrachtet, »als stellte es die eingeschüchterte spirituelle Gesamtheit des Dichters dar« (ZW 180).

Der machtgierige Herrscher Agamemnon wird im Roman von dem ebenfalls gewalttätigen und skrupellosen Medienunternehmer Nowak⁹⁴ verkörpert. Die Bekanntschaft zwischen Zweiwasser und Nowak geht übrigens schon auf ihre Kindheit zurück, da die beiden dieselbe Schulklasse besuchen haben (ZW 9). Im Roman wird der Raub der Briseis so umgestaltet, dass er eine allegorische Bedeutung gewinnt: Als Zweiwasser seinen ersten literarischen Erfolg erzielt – er hatte ein schönes Gedicht geschrieben und durfte es vor seiner Grundschulklasse lesen –, macht sich Nowak über ihn lustig und beraubt ihn also im übertragenen Sinne seines ersten literarischen Ruhms (ZW 12f.). Dieses Vorkommnis löst den Zorn⁹⁵

Nereide Thetis die neuen Waffen ihres Sohnes Achill anfertigte. Auf der Spitze des Füllers sind außerdem »zwei streitende Krieger eingraviert« (ZW 323).

92 Wie Patroklos mit den Waffen Achills nicht so geschickt umzugehen weiß, scheint auch Meinhardt Zweiwassers Geschichte und seinen Stil nicht »bändigen« bzw. verstehen zu können und muss schließlich eingestehen, dass er die schriftstellerische Könnerschaft des Freundes nicht besitzt.

93 Weitere Varianten des Mythos suggerieren, Achill und Helena hätten sich schon während des Kriegs dank des Eingriffs von Thetis und Aphrodite getroffen und vereinigt.

94 Wie Helena die Schwägerin Agamemnon ist, so ist auch Claudia Nowaks Schwägerin, da er ihre Zwillingsschwester geheiratet hat.

95 Im Roman wird »ein schrecklicher, blinder Zorn« (ZW 13) als Grundlage für Zweiwassers künftige Tätigkeit als Schriftsteller ausdrücklich erwähnt.

Zweiwassers aus, der sich auf der Stelle entscheidet, zunächst ein Verbrecher und später ein Schriftsteller zu werden.⁹⁶

Auf der anderen Seite des symbolischen Schlachtfeldes – also des Literaturbetriebs –, das im Roman entworfen wird, befindet sich die Familie Vaerssen, deren Mitglieder stellvertretend für die Literaturkritik (Hektor) und das Verlagswesen (Alexander, Karla und der Vater Paulus) stehen. Auch diese Figuren lassen sich als postmoderne Verkörperungen weiterer Protagonisten der *Ilias* lesen.

Dank seines Namens lässt sich Hektor unschwer mit dem gleichnamigen Helden aus der *Ilias* identifizieren. Der älteste unter den Vaerssen-Geschwistern⁹⁷ ist einer der berühmtesten Kritikerpäpste des Landes (ZW 35f.), ein »Held der Öffentlichkeit« (ZW 36), der wie der griechische Krieger über das Schicksal vieler Achaier, sprich vieler Schriftsteller, entscheiden kann. Ob »ein bis dato unbekanntes, hochgefährdetes Hirn- und Typengespinnt die Transsubstantiation zu einem VAERSSENSchen Druckwerk [vollzieht]« (ZW 128), also ob ein Autor symbolisch getötet wird oder nicht, ist in den meisten Fällen von Hektors Meinung abhängig. Seine *gatekeeping*-Funktion wird oft von Alexander in Anspruch genommen: Der jüngere Bruder, der, wie schon erwähnt, im Rahmen der Figurenkonstellation des Romans Paris⁹⁸ personifiziert, lässt sich bezüglich seiner verlegerischen Unternehmungen gerne von Hektor beraten. Wie sein mythisches Vorbild verkörpert Alexander die Figur des Frauenverführers und des nur äußerlich tapferen Helden, der in Wahrheit jede direkte Konfrontation mit dem Feind zu vermeiden versucht und wegen dessen Eigensinns Troja, also sein Familienunternehmen, vor der Macht Nowaks/Agamemnons schließlich kapitulieren muss. Dass der Verlag untergehen wird, wird außerdem von Hektors und Alexanders Schwester Karla schon früh prophezeit (ZW 109). Die jüngere und engagierte Verlegerin, die Alexander für »de[n] falsche[n] Mann für die Verlagsleitung« hält (ZW 111) und für den (künftigen) Verfall des Verlags schuldig macht, spielt im Roman also die Rolle der Cassandra.⁹⁹ Im Gegensatz zu der trojanischen Hellseherin wird Karla allerdings nicht durch die Anwendung von Gewalt von Agamemnon entführt und zu seiner Konkubine gemacht, sondern sie übergibt sich freiwillig noch vor der Niederlage Trojas der »Sklaverei«

96 Schon als Kind erkennt Zweiwasser eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Beruf des Verbrechers und dem des Schriftstellers: »Seither kannte Zweiwasser seine Mission und seinen künftigen Beruf. Dazu brauchte man außergewöhnliche Ideen. Schmerz, Einsamkeit und Verachtung gehörten zum täglichen Brot. Nur ganz hervorragende Personen, die alles durchschauen, waren zu solchen Dingen fähig.« (ZW 13). In der Tat wird Zweiwasser am Ende doch sowohl Schriftsteller als auch Verbrecher.

97 Allerdings vergleicht sich Hektor selbst gerne mit Polydoros, dem jüngeren Sohn, der sich der Obhut seines Vaters Priamos entzieht (ZW 143f.).

98 Als einziger Held in der *Ilias* trägt Paris einen zweiten Namen, und zwar Alexandros.

99 Des Weiteren sieht Karla auch den Tod ihres Bruders Hektors in einem ihrer Träume voraus (ZW 108).

(ZW 314f.), indem sie Nowaks Assistentin wird. Eine letzte wichtige Figur in diesem an den homerischen Epos angelehnten Figurenpersonal stellt schließlich der alte Verleger Paulus Vaerssen dar. Im Roman nimmt er die symbolische Position des alten Königs Priamos ein, jenes einst erfolgreichen Kriegers, der wegen seines Alters am Krieg jedoch nicht mehr aktiv teilnimmt, sondern im Schatten bleibt und nur beobachten kann, wie sein Reich zerstört wird. Darüber hinaus ist Paulus einer der zwei Protagonisten der Geschichte – der andere ist sein Sohn Alexander – dessen Tod, abweichend von der mythischen Vorlage¹⁰⁰, im Roman nicht explizit erwähnt bzw. thematisiert wird.¹⁰¹

Es soll allerdings unterstrichen werden, dass Lehrs literarische Verarbeitung der *Ilias* einen entscheidenden Unterschied zur homerischen Vorlage vorsieht: Im Roman sind keine Götter anwesend, die den verschiedenen Figuren helfen. Das Schlachtfeld, auf dem sich der Kampf abspielt, nämlich der Literaturbetrieb, wird von keiner außerirdischen Kraft gesteuert und strukturiert, sondern eher von den Regeln und Bedingungen des nun allgegenwärtigen kapitalistischen Marktes und der Ökonomie der Aufmerksamkeit, denen alle – Schriftsteller, Kritiker und auch Verleger – unterstehen müssen.¹⁰²

Allerdings entsteht diese Darstellung eines den »willkürlichen und autokratischen Mechanismen des Marktes«¹⁰³ unterworfenen Literaturbetriebs, der, wie später zu sehen sein wird, in Zweiwassers Erzählung über die Bibliothek der Gnade eine weitere Fiktionalisierung erfährt, dennoch nicht nur durch die Adaptation des alten homerischen Epos, sondern auch durch eine Fiktionalisierung des realen deutschsprachigen Literaturbetriebs der Gegenwart und seiner Entwicklungen. Das Bild dieser postmodernen Troja – welches nicht nur die Welt der Verlage mit einschließt, sondern auch weitere literaturbetriebliche Institutionen und Akteure – weist markante Bezüge sowohl zu jenem für den Literaturbetrieb und insbesondere das Verlagswesen der Nachwendezeit kennzeichnenden Generationswechsel als auch zu jener seit den 1990er Jahren immer mehr steigenden Tendenzen zur Ökonomisierung, Inszenierung und Mediatisierung im literarischen Feld auf. Diese Veränderungen werden anhand von der teils ironisch-verklärenden, teils explizi-

100 Paris wird von Philoktet mit einem Pfeil Herakles' tödlich verwundet, während Priamos von Neoptolemos im letzten Kampf um Troja getötet wird.

101 Das mag wahrscheinlich davon abhängen, dass ihr Tod mit dem »Tod« des Vaerssen Verlags durch dessen Einverleibung in den Nowak-Konzern übereinfällt.

102 In diesem Zusammenhang erweist sich Lehrs Roman auch als symbolische Bestätigung und literarische Ausführung Benjamins These des Kapitalismus als Religion: »[D]er Kapitalismus [ist] eine reine Kultreligion, vielleicht die extremste, die es je gegeben hat.« Benjamin, Walter: »Kapitalismus als Religion«, in: Ders., Fragmente, autobiographische Schriften (= Gesammelte Schriften, Bd. VI), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 100–102, hier S. 100.

103 T. Lehr: »Schreib-Auskunft«, S. 55.

ten¹⁰⁴ Inszenierung bestimmter Institutionen und Ritualen des literarischen Systems anschaulich gemacht und erörtert.

Der Generationswechsel wird im Roman vor allem am Beispiel der Familie Vaerssen und insbesondere des symbolischen Konflikts zwischen Paulus und seinen Kindern beleuchtet. Während die Figur Paulus', wie auch später zu sehen sein wird, den Typus des alten Patriarchen und Großverlegers der Nachkriegszeit verkörpert, der Anfang der 1990er Jahre, sich gezwungen sieht, die Macht, d.h. die Leitung des eigenen Verlags der nächsten Generation zu überlassen, stehen Hektor und Alexander stellvertretend für zwei verschiedene ›Lösungen‹ jenes »typisch[en] patriarchalische[n] Konflikt[s]« (ZW 110), der kennzeichnend für den Generationswechsel im Verlagswesen der Nachwendezeit war. Die Laufbahn Hektors, der als ältester Sohn den Verlag hätte erben sollen, dennoch nach einigen Jahren als Lektor das Familienunternehmen verließ, um Kritiker zu werden, und infolgedessen in einen Streit mit seinem Vater geriet, signalisiert im übertragenen Sinne den Bruch zwischen den Generationen und spielt außerdem, wenn auch ziemlich überspitzt, auf reale Vorkommnisse an, in diesem Fall auf den Konflikt zwischen Siegfried und Joachim Unseld, welcher letztendlich zu Joachims Ausscheiden aus dem Suhrkamp Verlag führte. Hingegen gilt die Figur Alexanders als Bildnis des neuen jungen und ambitionierten Verlegers, der sich am Markt und seinen kapitalistischen Bedingungen orientiert und sich neuen Formen der Literaturvermittlung widmet, anstatt die ästhetische und ethische Bedeutung der Literatur zu pflegen. Solche »smarte Windhunde« (ZW 137), wie Paulus den Sohn und seinesgleichen bezeichnet, konstituieren aber zugleich ein symbolisches Bindeglied zwischen der Generation der Väter, welche durch einen streng patriarchalischen, dennoch immer auf der Höhe der Zeit und zwischen Leidenschaft und Kalkül gekonnt balancierten Führungs- und Verlegerstil gekennzeichnet war, und jenen neuen spätkapitalistischen Unternehmern, welche die traditionellen Verlage erobern und sie zu Abteilungen ihrer Medienkonzerne machen wollen und damit die Kunst des Verlegens auf eine reine Wirtschaft reduzieren. Hektors Verweigerung, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, und Alexanders Habitus, der dem eines Geschäftsmannes vielmehr als dem eines Verlegers im engeren Sinne entspricht, stehen allegorisch für zwei typische Aspekte der Vater-Söhne-Beziehung: Einerseits symbolisieren sie Rache und Betrug an der väterlichen Figur; andererseits verkörpern die zwei Vaerssen-Brüder zugleich die Unfähigkeit der neuen Generation, das Erbe der ›Eltern‹ anzutreten und ihre verlegerische Tradition fortzuführen.

104 Dass es sich ausgerechnet um den deutschsprachigen Literaturbetrieb handelt, wird im Roman anhand von einigen expliziten Erwähnungen real existierender Institutionen, wie z.B. des Klett-Cotta Verlags (ZW 268), oder Autoren wie der »dahingehenden Meister [...] Frisch, Grass, Dürrenmatt. Fried, Jandl« (ZW 214) bewiesen.

Die Figur Alexanders fungiert zusammen mit dem Medienunternehmer Nowak außerdem als Personifizierung der zunehmenden Ökonomisierung des Verlagswesens und des Literaturbetriebs der Gegenwart. Der junge Verlagsleiter widmet seine ganze Aufmerksamkeit und seine Anstrengungen nicht der Planung eines durchdachten und literarisch anspruchsvollen Verlagsprogramms, sondern eher der Maximierung des wirtschaftlichen Gewinns und der Aufpolierung des öffentlichen Verlagsimages. Dementsprechend lässt er eine neue Reihe, die hauptsächlich aus marktgängigen und leicht absetzbaren Werken besteht, veröffentlichen und entwirft gerne griffige Werbeslogans. Eine weitere Anspielung auf die betrübliche Tatsache, dass im literarischen Feld der Gegenwart die Vermarktung von Literatur bedeutender als die Literatur selbst geworden ist, liefern zudem einige Szenen, in denen die Protagonisten mit verschiedenen literaturbetrieblichen Vermittlungsinstitutionen konfrontiert werden: Dreimal im Roman¹⁰⁵ kommt eine Buchhandlung – oder präziser gesagt das Schaufenster einer Buchhandlung – vor, also ein Ort, an dem Literatur hauptsächlich vermarktet wird und die also symbolisch im Gegensatz zu dem Zweiwasser'schen Ideal einer universellen und kostenlos benutzbaren Bibliothek steht; darüber hinaus weist die Fokussierung auf den öffentlichsten Teil der Institution Buchhandlung, und zwar das Schaufenster, wo Werke, Autoren, Kritiker und Verlage anhand Werbematerialien und Bilder verdinglicht werden, synekdotisch auf eine weitere Tendenz des zeitgenössischen Literaturbetriebs, nämlich auf die aufsteigende Neigung zur Inszenierung und Spektakularisierung der Literatur hin. Dieser Trend, der mit der Ökonomisierung eng verwickelt ist, wird im Roman außerdem am Beispiel der Darstellung des Verlagsfestes und des Tränenstädter Wettbewerbs fiktional nachgezeichnet. Der 80. Geburtstag Paulus' fungiert nicht so sehr als Fest der Literatur und als Ehrung des alten Verlegers und seiner Verdienste, sondern vielmehr als Inszenierungsplattform für verschiedene literaturbetriebliche Akteure, wie z.B. Hektor oder Nowak, die durch ihren öffentlichen Auftritt versuchen, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und damit ihre Position im literarischen Feld zu verbessern.

Als Inbegriff der Tendenz zur Eventisierung der Literatur dient im Roman die Inszenierung des Wettbewerbs in Tränenstadt, der außerdem als Fiktionalisierung eines der bekanntesten und meisterwarteten Termine des deutschsprachigen literarischen Feldes dient. Es fällt daher nicht schwer, hinter dieser fiktiven Veranstaltung die sogenannten *Tage der deutschsprachigen Literatur*, welche jedes Jahr

105 Zunächst bleibt Meinhardt vor einer Buchhandlung in Tränenstadt stehen, wo die neue Reihe des Vaerssen Verlags ausgestellt wird (ZW 125); vor demselben Laden verweilt einige Tage später auch Hektor, dessen Bild als einer der Literaturpäpste des Landes neben den Fotografien bekannter Dichter im Schaufenster hängt (ZW 214f.); dort wird Zweiwasser schließlich Selbstmord begehen.

in Klagenfurt stattfinden und wo nach einem öffentlichen Wettlesen der *Ingeborg-Bachmann-Preis* verliehen wird¹⁰⁶, zu erkennen. Das Event wird sowohl von Zweiwasser¹⁰⁷ als auch von einem seiner Hauptprotagonisten, dem in Tränenstadt als Juror tätigen Hektor, stark kritisiert: Zunächst bezeichnet er schon auf dem Verlagsfest das Wettlesen als ein deprimierendes und entwürdigendes Ritual, bei dem die Autoren von den Juroren wie Vieh abgeschlachtet werden (ZW 212); in seiner Rede bei der Preisverleihung stempelt dann der Literaturkritiker das Festival als »einen kleinen Spektakel« (ZW 277) ab. Dass der Wettbewerb statt eine Feier der Literatur zu sein, vielmehr als Bühne der »Eleven der Schreibkunst« und der »Kulturmafia« (ZW 279) ausgenutzt wird, wird im Roman durch den spannungsreichen Ausgang des Wettbewerbs noch mal unterstrichen, als die ganze Aufmerksamkeit nicht auf den ausgezeichneten Text und auch nicht auf den Sieger Meinhardt, dessen Ansehen ohnehin »dem Tränenstädter Gewinntypus« nicht entspricht (ebd.), sondern zunächst auf Hektors flammende Rede und dann auf den folgenden Skandal über den wahren Autor des Textes gerichtet wird.

Wird also im Roman eine subtile, dennoch leicht erkennbare Kritik an jenem Ökonomisierungs- und Inszenierungswahn, dem das ganze literarische Feld zum Opfer gefallen zu sein scheint, geübt, so bleibt auch jene dritte Tendenz, die kennzeichnend für den Literaturbetrieb der Gegenwart ist, nämlich seine immer mehr durchdringende Mediatisierung nicht erspart. Das Medium, dessen Chancen und Gefahren in Bezug auf das Feld der Literaturvermittlung im Roman unter die Lupe genommen werden und hauptsächlich im letzten Teil des Romans, also in Zweiwassers eigener Literaturbetriebsfiktion veranschaulicht wird, ist das zur Entstehungszeit des Textes und noch mehr zu der Zeit, in der sich die Handlung abspielt, völlig neue und noch rudimentäre Medium des Internets. Die von Zweiwasser in seiner Erzählung imaginierte Bibliothek der Gnade fungiert demzufolge nicht nur als postmoderne Version der alexandrinischen Bibliothek¹⁰⁸, sondern auch als Allegorie des Potenzials des Internets, sich als Speicher des kollektiven kulturellen (und literarischen) Gedächtnisses der Menschheit¹⁰⁹ durchzusetzen und ebendieses Ge-

106 Einerseits weist der Name »Tränenstadt« eine offene semantische Affinität zu Klagenfurt auf, andererseits lassen einige topografische Angaben den Sitz des fiktionalen Wettbewerbs mit der Stadt am Wörthersee identifizieren; darüber hinaus zeigt die Ritualität, welcher diese Veranstaltung unterliegt, unverkennbare Ähnlichkeiten sowohl mit dem Auswahlverfahren als auch mit dem Wettbewerb des *Ingeborg-Bachmann-Preises*; schließlich trägt die Auszeichnung, die am Ende des Wettlesens verliehen wird, den Namens einer ebenfalls österreichischen Schriftstellerin, Marie von Ebner-Eschenbach.

107 Zweiwasser weigert sich als »exotisches Tier, das man in einen Stadtschreiberturm einsperren kann«, aufzutreten und »vor aufgeblasenen Juroren« lesen zu müssen (ZW 29).

108 Vgl. dazu auch Brandt, Shoshana: Ort der Gnade, Schatzkammer oder Inferno? Die Fiktionalisierung der Bibliothek im Kontext der Postmoderne, Marburg: Tectum 2012, S. 66f.

109 Ein weiterer allegorischer Hinweis auf die Beschaffenheit des Internets und sein Potenzial (sowie gleichzeitige Gefährlichkeit), Vergangenes, Gegenwärtiges und auch Künftiges in

dächtnis von den ökonomischen und materiellen Beschränkungen physischer Archive zu befreien.¹¹⁰ In dieser Hinsicht bildet die Bibliothek der Gnade

»ein allegorisches Lehrstück, das zeigt, wie sich heute [in den 1990er Jahren, A.G.], zwei Kulturen überlagern: die materielle Schriftkultur, die die Sehnsucht nach der Dauer des Geschriebenen und der Unsterblichkeit des Namens hervor- gebracht hat, und die elektronische Schriftkultur, die die Sehnsucht nach gren- zenloser Partizipation, virtueller Gegenwart und absoluter Verfügbarkeit hervor- gebracht hat.«¹¹¹

Zweiwassers Zukunftsvision der Bibliothek der Gnade und ihr Verfall fungieren darüber hinaus als allegorisch-literarische Transposition jener »für den deutsch- sprachigen Raum um die Mitte der 1990er Jahre einsetzende[n] Pionierzeit im li- terarischen Feld des Internets, in der vornehmlich nicht-kommerzielle Initiativen und Projekte einzelner Personen, Gruppen und Institutionen entstanden«¹¹², wel- che spätestens seit der Jahrtausendwende zu Ende ging und von einer neuen Epo- che gefolgt wurde, »in der sich in der Regel die *Interesselosigkeit* an ökonomischem Erfolg nicht mehr aufrechterhalten lässt«¹¹³.

Lehrs utopisch-dystopische Synthese zwischen dem Gefüge und der Funkti- on einer traditionellen Bibliothek bzw. eines klassischen Archivs und den neuen Leistungsfähigkeiten sowie den Risiken des Mediums Internet¹¹⁴ lässt sich außer- dem zum einen als Veränderungsforderung an das herkömmliche Verlagswesen, das sich selbst erneuern muss, wenn es nicht von den gesellschaftlich-medialen Transformationen überwältigt werden will, zum anderen als vehemente Absage an die These des Endes der Gutenberg-Galaxis lesen. Eine weitere Deutung er- schließt sich aus der zeitlichen Distanz, woraus wir heutzutage den Roman lesen

sich zu schließen, liefert außerdem die Passage, in der die Lektorin des Vaerssen Verlags vom Anschauen des Bildschirms eines mit der ganzen Welt, also durch das WWW, vernetz- ten Computers auf der Stelle getötet wird, wobei kurz danach vergangene, gegenwärtige und noch nicht ereignete Szenen auf den Glassplintern des von Zweiwasser eingeschlagenen Bild- schirms gezeigt werden (ZW 296ff.).

110 »Durch die exponentiell gesteigerten Speicherungsmöglichkeiten des Computers werden Grenzen und Selektionsmechanismen hinfällig, die von der Ökonomie und Verwaltbarkeit materieller Speichermedien diktiert sind.« Assmann, Jan: »Das kulturelle Gedächtnis«, in: Erwägen, Wissen, Ethik 13/1 (2002), S. 239-247, hier S. 246.

111 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnis- ses, München: C.H. Beck 1999, S. 403.

112 Giacomuzzi, Renate: »Literaturvermittlung im Internet«, in: Caduff, Corinna/Vedder, Ulrike (Hg.), Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015, Paderborn: Fink 2017, S. 223-232, hier S. 224.

113 Ebd., S. 225 [Herv. i.O.].

114 Lehr hat jahrelang als EDV-Techniker gearbeitet und war also zu dem Zeitpunkt der Nieder- schrift des Romans mit den neuesten Entwicklungen bestens vertraut.

können: Rückblickend erscheint das Thema der kurzen Erzählung als eine frühzeitige und gegen den anfänglichen Enthusiasmus gerichtete Prophezeiung, die verschiedene zur Entstehungszeit des Romans kaum vorhersehbare Entwicklungen in der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur¹¹⁵ vorwegnimmt und sie gleichzeitig indirekt kritisiert, indem sie sie scheitern lässt und eine Rückkehr zu den klassischen Produktions- und Vermittlungswegen voraussieht.¹¹⁶ Das Wiederaufblühen des alten Verlagswesens und der alten Verlegerpersönlichkeiten, das am Ende des Zweiwasser'schen Textes angekündigt wird, fungiert schließlich als symbolische Wiederaufrichtung Trojas, deren Macht sich auch in der digitalen Ära ausbreitet und damit die alte Ordnung wiederherstellt. Als nächster Schritt gilt es also, die Charakterisierung der verschiedenen Verlegerfiguren zu untersuchen, die im Text vorkommen und in Bezug auf jenes zyklische Geschichtsbild, das den poetologischen Hintergrund des Romans bildet, bestimmte Verlegertypen verkörpern, welche fernerhin verschiedene Stadien in der Evolution des Verlagswesens repräsentieren.

4.2.3 Verlegerhelden und ihre Niederlage

Nimmt man die verschiedenen Protagonisten der Haupthandlung unter die Lupe, stößt man auf vier Figuren, darunter zwei, die im engeren, und zwei, die im weiteren Sinne als Verlegerfiguren betrachtet werden können: die beiden Vaerssen-Verleger Paulus und Alexander einerseits, Karla und Nowak andererseits. Da die krisenhafte Lage des Vaerssen Verlags auf einem patriarchalischen Konflikt zu beruhen scheint, gilt es, als Erstes die Figur des alten Paulus näher zu untersuchen.

Im Vergleich zu den anderen Charakteren, die in der Handlung mehrmals eine aktive Stellung einnehmen, tritt Paulus als agierende Figur nur in einer einzelnen Episode auf, und zwar als das Verlagsfest geschildert wird. Ansonsten wird er nur nebenläufig von seinen Kindern in Gesprächen oder Gedanken erwähnt. Aus den wenigen Angaben, die dem Roman zu entnehmen sind, lässt sich in Bezug auf seine Figur folgende berufliche Laufbahn nachzeichnen: Geboren noch vor dem Ersten Weltkrieg und Erbe eines in der Weimarer Zeit bedeutenden Verlags (ZW 110), wurde Paulus Vaerssen allmählich zu einem »der Nestoren des deutschen Verlagswesens« (ZW 130) und machte während der unmittelbaren Nachkriegszeit, also in den 1950er und 1960er Jahren, seinen Verlag zu einer der wichtigsten Institutionen des deutschsprachigen literarischen Feldes (ZW 110); die Leitung des Verlags, den

115 Phänomene wie das Self-Publishing online oder das gemeinnützige Projekt Internet Archive, das 1996 gegründet wurde und heute über 15 Millionen digital frei zugängliche Texte bietet, finden in der Bibliothek der Gnade ihren fiktionalen Vorläufer.

116 In diesem Zusammenhang erweist sich Zweiwassers Voraussage als nicht vollkommen richtig, da es in den letzten Jahren zu einer Verschmelzung zwischen analogem und digitalem Literaturbetrieb gekommen ist.

er ursprünglich seinem Sohn Hektor hatte vererben wollen, überließ er schließlich seinem anderen Sohn Alexander und zog sich dann ins Privatleben zurück. Zu der Zeit, in der sich der Roman abspielt, also November 1990, ist Paulus ein alter, schwacher und kranker Mann, der im Rollstuhl sitzen muss und nur ein Schatten seines alten Selbst ist:

»Sein fast würfelförmiger Kopf hing in Kippstellung auf dem Kragen eines braunen Anzugs, als müsse er jeden Moment herabfallen. Was von seinen brillenlosen Augen, die sich habituell zu asiatisch anmutenden Schlitzern verengten, noch gesehen werden wollte, mußte sich wohl auf die plumpen Knie des Jubilar's setzen oder noch näher, in den Bereich der sprichwörtlichen vorgehaltenen Hand begeben.« (ZW 129)

Das Bild, das von ihm im Roman entworfen wird, ist also ein eher dekadentes und dient als allegorischer Gegensatz zu der Position im Feld, welche Paulus in der Vergangenheit bezogen hat. In seinen besten Jahren, unmittelbar nach dem Krieg, »als es im Geschäft noch um Mut und Solidität ging und in der Literatur um Leben und Tod« (ZW 131), hat er nicht nur das »Vaerssen-Universum« (ZW 115) wieder aufgebaut, sondern auch vielen Autoren, die zu seiner Generation gehörten und zu denen er eine liebevollere Beziehung als zu den eigenen Kindern pflegte (ZW 130), zum Durchbruch verholfen und damit entscheidend dazu beigetragen, die literarische Landschaft der Nachkriegszeit zu prägen. Damit gehört Paulus zu der »absterbende[n] Garde der bekannten Namen« (ZW 214), also jener Verlegergruppe, die an der Rekonstruktion des kulturellen Feldes Deutschlands aktiv mitgewirkt hat, ihrer Tätigkeit mit Leidenschaft aber auch Hartnäckigkeit¹¹⁷ nachgegangen ist, ohne aber den wirtschaftlichen Aspekt des Geschäfts je zu vernachlässigen (ZW 131). In dieser Hinsicht stellt der alte Vaerssen eine Fiktionalisierung jenes Verlegertypus dar, der sich gleich nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte und der, wie schon gesehen, seinen symbolischen Vertreter in der Person Peter Suhrkamps fand.

Obwohl er in der Vergangenheit also eine wichtige Rolle spielte, scheint Paulus nun nicht mehr auf der Höhe der Zeit zu sein: Anstatt einer flammenden Rede kann er auf seinem Geburtstagsfest nur ein verworrenes »Goethe-Kafka-Schopenhauer-Genuschel« (ZW 137) aussprechen; die neuen jungen Autoren sind ihm unverständlich und fremd (ZW 132); die Entwicklungen im Verlag darf er nur von außen beobachten und sich dabei nostalgisch an die alten Zeiten erinnern (ZW 135). Paulus' physische und geistige Lage fungiert im Roman als symbolische Verbildlichung einer ganzen Verlegergeneration, die wegen ihres Alters und der neuesten Entwick-

117 Paulus ist allerdings das einzige Mitglied der Vaerssen-Familie, das Nowaks Habitus von Anfang an nachvollzieht: »Er [Nowak] war vom gleichen Schrot und Korn wie Paulus selbst vor zwanzig und erst recht vor vierzig Jahren, ein Mann, der seinen Feldzug führte.« (ZW 136).

lungen des Literaturbetriebs sich gezwungen sah, ihr Lebenswerk an eine jüngere und den neuen Herausforderungen des Marktes und der Technologie gewachsene Generation zu überlassen, und zwar nicht immer ohne Konflikte. Diese Konstellation wird außerdem bei der Darstellung des Verlagsfestes allegorisch sehr treffend illustriert: Während der alte Paulus im Rollstuhl sitzen und von seiner Frau hin- und hergeschoben werden muss und nicht mal deutlich sprechen kann, »federt der elegante Nachfolger die fünf Treppenstufen zur Bühne empor«, um seine glänzende Rede zu halten (ZW 132).

Die Rolle des Nachfolgers und Stellvertreters der neuen und energischen Verlegergeneration wird im Roman von Alexander gespielt. Der jüngere Sohn, der erst aufgrund des Verzichtes des älteren Bruders die Führung des Verlags übernommen hat, ist der Inbegriff des jungen, ambitionierten Hedonisten, dem Geld, Luxusautos und schöne Frauen von höherer Bedeutung sind als das Fortleben des Verlags. Seinen Beruf als Verleger versteht er nicht als Tätigkeit im Dienste der Literatur bzw. der Autoren, sondern vielmehr als eine Mischung aus gewinnorientiertem Unternehmertum und Selbstinszenierung. Demzufolge wird er im ganzen Text stets als Kaufmann und nie als Verleger bezeichnet – sein Vater stempelt ihn als »lächelnden Ausverkäufer« (ZW 136) und seine ganze Generation als »Playboys, Kerle, die auf der Börse dichten und die Bücher so schnell und eng machen wie ihre Sportwagen« schonungslos ab (ZW 135).

Alexander ist ein Kind des Wirtschaftswunders, das schon während seiner Jugend »den ganzen Anachronismus des Verlags erkannt [hatte]« und im Gegensatz zu seinem literaturbesessenen Bruder wusste, »daß das Leben außerhalb der Papiermauern spielt« (ZW 215). Als erwachsener Mann ist er folglich ein tüchtiger und schlauer Unternehmer geworden, der zwar am »Puls der Zeit lebt« (ebd.), dennoch weder den Typus des geschickten Verlegers, der den Anspruch auf hohe Literatur mit einem feinen Spürsinn für wirtschaftlich rentable Unternehmungen zu verbinden weiß, noch den skrupellosen spätkapitalistischen Manager *à la* Nowak, der unabhängig davon, ob es sich um Literatur oder andere Waren handelt, nur an der Maximierung seines Profits interessiert ist, verkörpert. Demzufolge muss auch Alexanders impliziter Wunsch, sich in die Traditionslinie seines Vaters zu stellen und zugleich als Unternehmer Erfolg zu ernten, an seinen Versuchen, sich als neue Koryphäe des deutschen Verlagswesens zu etablieren, scheitern: Der von ihm erfundene Slogan »Die Dichtung muss weitergehen«¹¹⁸ entpuppt sich als leere Floskel, die nur als Lockmittel für das Publikum fungiert, ohne auf einem konkreteren anspruchsvollen Verlagsprogramm zu gründen¹¹⁹; seine von ihm selbst als »flam-

118 Alexanders Motto scheint außerdem auch eine Art symbolisch-ironische Umkehrung P. Suhrkamps Devise »Die Dichtung darf nicht aufhören« darzustellen (vgl. Kap. 3.2).

119 Alexander ist allerdings der Tatsache lange bewusst, dass wer mit ambitionierter Literatur handelt, mit keinen leicht verkäuflichen Waren handelt, sondern vielmehr mit »Spezialar-

mendes Plädoyer für die Dichtung« (ZW 139) lobgepriesene Rede stellt bestenfalls nur einen Versuch Alexanders dar, sich als Kenner und Förderer der Literatur zu stilisieren und als solcher anerkannt zu werden.

Darüber hinaus zeugt auch sein Umgang mit den Autoren des Verlags von seiner Unfähigkeit, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten. Behandelte Paulus seine Autoren wie eigene Kinder, indem er sie stets unterstützte, zeichnet sich Alexanders Beziehung zu ihnen durch einen gewissen Abstand und ein hierarchisches Verhältnis aus: Nirgends im Roman ist von einem persönlichen Treffen zwischen dem jungen Verleger und einem Schriftsteller die Rede. Erst anlässlich der Verlagsfeier trifft er einige Hausautoren, lässt sich aber von ihnen wie eine Art Gottheit verehren: »Fortwährend sprach man ihn an, lobte seine Rede, seinen Vater, die neue Verlagsreihe. Autoren kamen auf ihn zu und berichteten von ihren faszinierenden Projekten.« (ZW 149) Wenn also die Schriftsteller sich wie »Kopfprostituierte« – so bezeichnet sie Alexanders Frau Claudia (ebd.) – benehmen, die ihr Talent, sprich ihre Werke gegen Ruhm und Geld anbieten, spielt Alexander als Verleger die Rolle eines Zuhälters, der sich dank der Arbeit seiner Unterstellten sowohl symbolisches als auch ökonomisches Kapital sichert. Diese sexuelle Metaphorik, die Alexanders Beziehung zu den Autoren charakterisiert, wird außerdem fortgeführt, als der Verleger seiner Geliebten Nummer 3, einer Möchtegernschriftstellerin, das Verlagslektorat – einen riesigen Saal, wo »Tonnen und Abertonnen von Papier« wie eine unüberschaubare Flut auf dem Fußboden liegen (ZW 159) – zeigt und anschließend mit ihr auf einem »Bett« aus eingesandten Manuskripten schläft. Auch in diesem Zusammenhang erweist sich Alexanders Umgang mit der Literatur und ihren Schöpfen als ein Ausbeutungsverhältnis, das in erster Linie der Erfüllung der sinnlichen Bedürfnisse des Verlegers dient.¹²⁰

Alexanders Ichbezogenheit und Hedonismus tragen dazu bei, seine schon unsichere Stellung zwischen dem Gewicht des väterlichen Erbes und den wirtschaftlichen Bedingungen der spätkapitalistischen Gesellschaft zu verunsichern. Er selbst scheint dennoch seiner prekären Lage bewusst zu sein, wie seine Interpretation einer Passage aus Goethes Gedicht *Ein anderes*, das Paulus beiläufig zitiert, suggeriert:

»Im Hintergrund rollte man gerade Paulus aus dem Saal. Der alte Narr hatte selbstredend Goethe zitieren müssen, einige Zeilen aus dem bekannten Jugendedicht. ›Du mußt steigen oder sinken... Hammer oder Amboß sein!‹ Das ließ

tikeln für ein Spezialpublikum [...] hinsichtlich der Umsätze gerade noch ägyptischen Zigaretten oder seltenen Lakritzsorten vergleichbar. Ein Unterelement der Gruppe Printmedien.« (ZW 214).

120 Dass Alexander dank seiner Geliebten ausgerechnet das Manuskript Zweiwassers in der Flut der Werke der unbekannten Autoren findet, stellt außerdem einen weiteren Bezug zur Chaos-Theorie, auf die im Roman ständig hingewiesen wird, her.

sich auf den Überlebenskampf eines Verlegers im Gewitter der freien Marktwirtschaft beziehen.« (ZW 154)

Obwohl er sich auf die Seite der Gewinner stellen möchte, ist Alexander prädestiniert, Amboss zu sein und eine schwere Niederlage einzustecken. Hinter dem äußeren Erscheinungsbild des stolzen Verlegers und Bonvivants verbirgt sich in Wahrheit nur ein feiger Wicht, der einerseits wie sein mythologisches Vorbild Paris Angst hat, gegen seine Feinde mit Schweiß und Blut zu kämpfen¹²¹ und schließlich vor der Macht des Marktes kapitulieren muss, andererseits nicht in der Lage ist, weder den verlegerischen Habitus seines Vaters fortzusetzen noch effektiv gegen die alte Generation zu rebellieren. In dieser Hinsicht lässt sich auch die Tatsache, dass Alexander und Paulus die einzigen Protagonisten der Handlung sind, deren Tod nicht geschildert wird, allegorisch deuten: Versinnbildlicht Paulus' Überleben das Fortbestehen des Verlegertypus der Nachkriegszeit als Vorbild für die neuen Verleger und die Hoffnung darauf, dass diese jenem symbolischen Vermächtnis der alten Generation gerecht werden, weist der künstlerische Griff des Erzählers, der die Figur des jungen Verlegers eigentlich abrupt verlässt und keine Auskünfte über seine Zukunft erteilt, auf die Bedeutungslosigkeit Alexanders als Verleger hin. Seine Spuren verlieren sich im »Gewirr der erzählenswerten Dinge« (ZW 331), was ein letztes Mal auf seine Unfähigkeit, sich als Verleger, also als »Marke« einer bestimmten Sorte von Literatur, durchzusetzen, sowie auf die Strafe, die ihm zugeteilt wird, als ruhmloser »Untote«¹²² weiterleben zu müssen, allegorisch hindeutet.

Während Paulus und sein Sohn Alexander den Kern des Vaerssen Verlags verkörpern, dürfen – wie schon erwähnt – zwei weitere Protagonisten der Haupthandlung ebenfalls als Verlegerfiguren – wenn auch im erweiterten Sinne – aufgefasst werden. Die erste ist Karla, die jüngere und einzige Tochter unter den drei Vaerssen-Sprösslingen. Obwohl ihre berufliche Tätigkeit im Text nie explizit dargestellt wird, lässt sich diese anhand einiger Details erörtern: Die Tatsache, dass sich in ihrem Wagen »Manuskripte, Broschüren und Bücher der Reihen »Gaia«, »Serie Feministische Wissenschaft«, »Esotera« und »Edition Sappho« (ZW 72) stapeln, lässt zu dem Schluss kommen, dass sie ebenfalls im Familienunternehmen arbeitet, wo sie für die Veröffentlichung der genannten Reihen verantwortlich ist. Diese Annahme wird außerdem im Laufe des Romans von einer Anmerkung Paulus' bestätigt: »Sie [Karla] verschleuderte einen – von Alexander mit behutsamer Heimlichkeit kontrollierten – Teil der Verlagsgewinne mit wilden Pamphleten« (ZW 133). Demzufolge lässt sich auch Karla als Verlegerfigur betrachten, die aber, wahrscheinlich

121 Alexander würde es tatsächlich genügen, wenn die Kunst »zu einundfünfzig Prozent« frei wäre (ZW 148).

122 Alexanders letztes Bild im Roman ist nämlich das eines fluchtartigen Schattens: »Im Dunkeln zündet er sich eine Zigarette an. Die Flamme des Streichholzes wirft seinen Schatten hoch an die Wand, in den Knick zur Decke hin, zu kurz, um ein klares Bild zu geben.« (ZW 331).

auch dank ihrer eher marginalen Position in der Familienkonstellation¹²³, einen komplett verschiedenen Habitus im Vergleich zu ihrem Bruder pflegt. Im Gegensatz zu Alexander stellt Karla den Typus der engagierten Verlegerin dar, die ihre Tätigkeit eher als Mission im Dienste ihrer literarischen Vorlieben sowie auch politischen und ethischen Überzeugungen¹²⁴, als Kampf, der auch mit literarischen »Waffen« ausgetragen werden kann, versteht und fast kein Interesse am wirtschaftlichen Aspekt des Geschäfts hat. Als Verlegerin anspruchsvoller, jedoch ökonomisch aber völlig unrentabler Literatur, kann Karla im Gegensatz zu ihrem Bruder Alexander auch die politisch-soziale Funktion, die das Familienunternehmen in den Jahren der Weimarer Republik oder der Nachkriegszeit übernahm, begreifen und erkennt als erste – wie allerdings ihr mythisches Vorbild Cassandra – nicht zuletzt aus Angst um ihre verlegerische Tätigkeit die Gefahren, welche eine Übernahme des Verlags seitens der von Nowak geführten Maritim-Media-Gruppe mit sich bringen würde. Trotz ihrer antikapitalistischen und kämpferischen Einstellung und ihrer anfänglichen Verweigerung, nach dem geplanten Verkauf des Verlags als »Sklavin« unter Nowak weiterzuarbeiten (ZW 150), kapituliert Karla nicht wie ihr Bruder Alexander vor der Macht des Medienunternehmers, um dann endgültig aus der Verlagsszene zu verschwinden, sondern begibt sich freiwillig in die »Sklaverei«, indem sie sich zuerst mit Nowaks Assistenten einlässt und kurz danach »Nowaks Assistentin und bald auch rechte Hand, ziel- und marktbewußter, als es sich Alexander in seinen kühnsten Träumen hätte ausmalen können« (ZW 315), wird. Diese abrupte und überraschende Wendung in Karlas Habitus lässt sich als Folie für eine Kritik an jenen Verlegern, die dem Sirenengesang des Marktes folgen und damit einer im wahrsten Sinne des Wortes engagierten und anspruchsvollen Hochkultur zugunsten einer oft niveaulosen, jedoch gut absetzbaren Trivialliteratur den Rücken zeigen. Ferner entspricht ihr Verhaltensmuster dem jener sogenannten Wendehälse, also derjenigen, die sich nach der Wende vom bis vor Kurzem leidenschaftlich gepredigten sozialistischen Credo blitzschnell distanzieren und sich den neuen aus der BRD kommenden und teilweise vorteilhafteren Verhältnissen ebenso schlagartig anpassen.

Insofern stellt der Überlebenskampf des Vaerssen Verlags auch eine allegorische Darstellung der Wende selbst dar, wobei der Unternehmer Nowak als Inbegriff der westdeutschen kapitalistischen Konsumgesellschaft zu deuten wäre. Obwohl keine Verlegerfigur im engeren Sinne lohnt es sich also, auch Nowaks Charakter und Habitus kurz zu skizzieren. Als Leiter einer Gruppe, der schon viele Verlage

123 Als Frau, die seit der Kindheit von einer bestimmten »Heftigkeit und Bedingungslosigkeit« (ZW 132) getrieben wurde und der ihr Vater »immer eine gewisse Narrenfreiheit zugestanden« (ZW 133) hat, kommt Karla für die Rolle des Geschäftsführers nicht mal in Frage und darf in verlegerischer Hinsicht freier als ihr Bruder sein.

124 Durch die Namen der Reihen, die sie herausgibt, lässt sich Karla als überzeugte Feministin identifizieren.

sowie weitere Medienunternehmen des Landes angehören¹²⁵, stellt Nowak den Typus des marktbewussten und erfolgreichen Managers dar, für den die Übernahme von Verlagen, hinter deren Fassaden oft eine lange eigenständige kulturelle und literarische Tradition steckt, einem Spiel oder einer Sportart gleicht. Der Sieg Nowaks, dem, im Gegensatz zu dem armen Schriftsteller Zweiwasser, wenn auch nur mit der Kraft des Geldes es gelingt, Troja zu erobern, versinnbildlicht das letzte Stadium des Untergangs der traditionellen Verlage, die immer öfter drohen, von Zitadellen des Wissens und wahren Polis der literarischen Produktion und Vermittlung in sozial und kulturell bedeutungslose Fabriken verwandelt zu werden, in denen »nur noch internationale Konfektionsliteratur« (ZW 331) produziert wird. Mit der Figur Nowaks, die gar keine Verlegerfigur mehr ist, schließt sich also der Bogen, den Lehr im Roman spannt, um verschiedene Verlegertypen zu präsentieren und die allgemeine historische Entwicklung (und das Ende) des traditionellen Verlagswesens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darzustellen.

Die paradigmatische Entwicklungslinie, die im Roman am Beispiel des Vaerssen Verlags geschildert wird, kommt am deutlichsten zum Vorschein, wenn man anhand der oben dargestellten Dispositionen der Verlegerfiguren ihre Positionierung im fiktionalisierten literarischen Feld nachzuzeichnen versucht. Da jede einzelne Figur – insbesondere Paulus und Alexander – als symbolischer Stellvertreter nicht nur eines Verlegertypus, sondern auch einer bestimmten Zeitdimension auftritt, entsteht durch die Ortung ihrer zu verschiedenen Zeitpunkten besetzten Position im Feld keine statische, sondern eine dynamische Aufnahme der Evolution des Vaerssen Verlags seit der Nachkriegszeit (Paulus) über die Gegenwart der 1990er Jahre (Alexander und teilweise Karla) bis in die Zukunft (Nowak).

Die erste Phase dieser Entwicklung entspricht Paulus' Positionierung und deren Verschiebungen im literarischen Feld der 1950er und 1960er Jahre, als er »die Köpfe, die aus dem Feuer des Kriegs kamen« (ZW 131), also jene Autoren, die nach dem Zweiten Weltkrieg debütierten und mit ihren Werken die Literatur der Nachkriegszeit prägten, ins Haus holte und seinen Verlag durch die Anhäufung sowohl von kulturellem als auch von moralisch-politischem Kapital¹²⁶ zu einer Institution der literarischen Landschaft werden ließ. Paulus' verlegerische Tätigkeit lässt sich also im Subfeld der eingeschränkten Produktion verorten und beschreibt eine Bahn, die sich vom avantgardistischen bis zum ästhetischen Pol bewegt. Erst ab Ende der 1960er Jahre scheint Paulus' Interesse an den neuen Schriftstellergenera-

125 Die Maritim-Gruppe und ihre Untersparten (»Schallplattenfirmen, Fernsehsender, Rundfunk, Zeitungen«, ZW 109) lassen sich überdies als Fiktionalisierung der Bertelmanns-Gruppe sowie der Holzbrinck-Gruppe deuten.

126 Paulus' Laufbahn in der unmittelbaren Nachkriegszeit ähnelt der seines Altersgenossen Reinhard in Ortheils Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* (siehe Kap. 4.1.3.1).

tionen und ihren Werken¹²⁷ nachzulassen, wobei anzunehmen ist, dass er Zuflucht in jenem Bereich findet, wo sich die ›älteren‹ Autoren nun befinden, welche infolge der permanenten Verschiebung des Feldes¹²⁸ nicht mehr der reinen, sondern der arrivierten Avantgarde angehören und über ein spezifisches symbolisches Kapital sowie auch ein hohes Notorietätskapital verfügen, welches wiederum vom Verlag in ökonomisches Kapital transformiert werden kann.

Das Profil des Vaerssen Verlags als etablierter Träger und Vermittler der Hochkultur wird erst durch den Habitus des neuen Verlegers Alexander verändert, welcher wiederum von den Entwicklungen des literarischen Feldes und des Literaturbetriebs, insbesondere ihrer Entpolitisierung und Ökonomisierung, stark beeinflusst wird. Alexanders Habitus steht unter dem Zeichen der sogenannten »kulturellen Allodoxia«¹²⁹ und führt zu einer Verschiebung gegen das Subfeld der Massenproduktion und in den flexibel ökonomisierten und mediatisierten Mittelbereich. Durch neue Marketingstrategien – wie z.B. die Verlagsreihe »Bibliothek der neuen Klassiker«, in der u.a. Texte von eben zu Klassikern gewordenen Autoren wie Grass, Frisch und Fried veröffentlicht werden – sollen nämlich Werke von Autoren, die eher zu den Polen der beiden (reinen und arrivierten) Avantgarden gehören neben wenig anspruchsvoller Unterhaltungsliteratur¹³⁰ dem breiteren Publikum angeboten werden.

Alexanders Positionierung an der Schnittstelle zwischen eingeschränkter Produktion und Massenproduktion, also zwischen Ästhetik und Ökonomie, stellt schließlich nur eine Übergangsphase dar, die den Weg für die künftige Entwicklung des Verlags bzw. seinen Niedergang ebnet. Die Übernahme durch Nowaks Mediengruppe und die endgültige Verschiebung ins Subfeld der Massenproduktion, wo zu Ungunsten der literarischen Qualität nur um wirtschaftlichen Gewinn gekämpft wird, sprechen dem Verlag jedes symbolische und kulturelle Kapital ab. Die Figur des Verlegers wird endgültig von der des Managers ersetzt.

127 Paulus' Ansichten über die jüngeren Schriftsteller sind ziemlich abschätzig: »Ihren Buchstambendampf hatte er sich kaum noch zu Gemüte geführt: die Revolutionsschmierer der 68er; die Pseudo-Aussteiger der siebziger; die müden Seelchen der neuen Empfindlichkeit, die ganzen Bluffer und Großstadtdesperados, bis hin zu den neuen Zynikern, die sich aus hundertvierzig Seiten nicht vorhandenen Konflikte ausdachten, die sie mit Blut und Fäkalien würzten, um härter zu sein als das Fernsehen selbst.« (ZW 132).

128 P. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 257ff.

129 Unter »kultureller Allodoxia« versteht Bourdieu jene »Verkennungen, die auch auf der Nähe von legitimer und mittlerer Kultur beruhen, ›die dazu verleitet und ermächtigt, die beiden zu verwechseln.« Bremer, Helmut/Lange-Vester, Andrea/Vester, Michael: »Die feinen Unterschiede«, in: Fröhlich, Gerhard/Rehbein, Boike (Hg.), Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 289–312, hier S. 299.

130 Neben der »Bibliothek der neuen Klassiker« gibt der Vaerssen-Verlag z.B. auch eine sogenannte »Sommerurlaub-Reihe« heraus, in der »amüsante Thriller« (ZW 130) erscheinen.

Die Entwicklung des literarisch-verlegerischen Feldes, die durch die Triade Paulus-Alexander-Nowak im Roman inszeniert wird, wird außerdem auch, wie schon erwähnt, am Beispiel der vierten Verlegerfigur der Haupthandlung veranschaulicht: Die rasche Positionsänderung vom avantgardistisch-engagierten und moral-symbolisch relevanten Pol der eingeschränkten Produktion zum ökonomisierten Bereich des Subfeldes der marktgängigen Massenproduktion, die Karla binnen einer kurzen Zeitspanne vollzieht, fungiert in diesem Sinne als synthetisierende und allegorisch überspitze Darstellung jener Positionsverschiebung des Verlags, die unter der Leitung der drei anderen Figuren erst in mehreren Jahrzehnten stattgefunden hat. Darüber hinaus lässt sich Karlas Verhalten auch als Allegorie der Transformationen des literarischen Feldes der DDR nach der Wende und dessen darauffolgender blitzschneller ›Eroberung‹ seitens des westdeutschen kapitalistisch angelegten Literaturbetriebs deuten.

Folgt man der Bahn, die Paulus', Alexanders und schließlich Karlas sowie Nowaks Positionen und Bewegungen im literarischen Feld beschreiben, wird es möglich, Lehrs Roman als fiktionalisierte Geschichte des »Niedergang[s] einer bedeutenden deutschen Verlagsanstalt [zu] lesen, deren literarisches Profil durch die Übermacht des Trivial-Bunten verformt und vernichtet wird«¹³¹, welche entsprechende Beispiele im Literaturbetrieb der Gegenwart findet, wobei der Text, ähnlich wie der Roman von Ortheil, allerdings mit einem unglücklicheren Ausgang, als eine Literaturbetriebsfiktion interpretiert werden darf, welche Tendenzen und Veränderungen des Literaturbetriebs nicht nur synchronisch inszeniert, sondern auch diachronisch thematisiert und illustriert.

4.2.4 Ein literaturbetriebliches Epos: zur narrativen Struktur des Romans

Wie schon hervorgehoben, handelt es sich im Falle dieses Romans um eine Literaturbetriebsfiktion, welche – und darin besteht ein weiterer Unterschied zu Ortheils Roman – nicht ausschließlich die Figur und Funktion eines spezifischen Akteurs des literarischen Feldes fokussiert, sondern den ganzen Literaturbetrieb, seine Institutionen und seine strukturbildenden Relationen fiktionalisiert, um sie zu beleuchten. Demzufolge wird der Literaturbetrieb in seiner Gesamtheit zum Darstellungs- und poetologischen Prinzip des Textes, das ebenfalls die Erzählstruktur sowie die Figurenkonstellation, die ferner auch der formalen Beschaffenheit des antiken Epos entsprechen, bestimmt und steuert. Das gilt insbesondere für den Hauptteil des Romans: Dieser ist, wie schon erwähnt, in sieben – neun, wenn man den Prolog und den Epilog mitzählt – Kapitel aufgeteilt, die wiederum aus mehreren nummerierten Abschnitten bestehen, in denen einzelne Figuren oder, wie es

131 R. Christ: »Literaturbetrieb als trojanischer Krieg«, S. 137.

meistens der Fall ist, Figurenpaare (Alexander und Hektor, Zweiwasser und Claudia, Meinhardt und Zweiwasser) vorkommen und handeln und somit ein formales Pendant zu den Gesängen bzw. Büchern im antiken Epos bilden. Das Geschehen wird stets von einem expliziten¹³², heterodiegetischen und allwissenden¹³³ Erzähler präsentiert, dessen Fokalisierung variabel ist. Die Erzählinstanz bewegt sich ständig zwischen Nullfokalisierung, wobei der Fokus einiger Erzählpassagen »an einem so unbestimmten oder fernen Ort, mit einem so weiten Blickfeld [...] [liegt], dass er unmöglich der einer Figur sein kann«¹³⁴, und die Geschichte mittels auktorialer Rückblenden und Vorausdeutungen wiedergegeben und kommentiert wird, und interner Fokalisierung, sodass die Ereignisse aus der Sicht einer bestimmten Figur – oft auch durch die Anwendung der direkten Rede und durch die Wiedergabe der Wahrnehmungen und Gefühle der einzelnen Figuren – erzählt werden. Diese fließenden Grenzen zwischen Null- und interner Fokalisierung entsprechen jener Vermischung von Diegesis und Mimesis, die von Platon und später auch von Aristoteles als grundlegendes Merkmal eines Epos betrachtet wurde. Darüber hinaus erweist sich die Wahl des Präteritums als Tempusform nicht nur als reine Genrekonvention, sondern auch als weiteres Element, das eine bestimmte Ähnlichkeit zum antiken homerischen Epos entlarvt: Obwohl der Erzähler die Ereignisse rückblickend, also von einem späteren Zeitpunkt aus erzählt, entfaltet sich die epische Vergangenheit »als eine Zeit *sui generis*«¹³⁵, die die Gegenwärtigkeit und gleichzeitige Zeitlosigkeit des Erzählten und des Erzählens selbst hervorhebt.

Die Funktion des Erzählers, seine Stellung zum Geschehen und die daraus resultierende komplexe Erzählstruktur des Romans weisen also auffällige Ähnlich-

132 Obwohl der Roman keine konkreten Angaben zu dem Erzähler liefert, meldet sich dieser mehrmals zu Wort, und zwar vorwiegend im letzten Teil der Haupthandlung, als er den Ausgang der Geschichte erzählt und teilweise auktorial kommentiert.

133 Seine Allwissenheit bzw. sein »olympischer« Blick werden außerdem durch eine Parallele zu den Göttern hervorgehoben: Genau wie die »Götter wußten einmal, wie die Geschichte ausging« (ZW 330), ist der Erzähler der Einzige, der über alle Figuren und Ereignisse Bescheid weiß und also imstande ist, die Geschichte anscheinend lückenlos und bis zum Ende zu erzählen.

134 G. Genette: Die Erzählung, S. 217.

135 Grethlein, Jonas: »Das homerische Epos als Quelle, Überrest und Monument«, in: Dally, Ortwin et al. (Hg.), Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom, Berlin: de Gruyter 2014, S. 64–73, hier S. 68 [Herv. i.O.].

keiten zu der Erzählstruktur¹³⁶ und -instanz¹³⁷ der ebenfalls auf inhaltlicher Ebene als Vorlage für die Fabel dienenden *Ilias* auf und lassen den Roman zu einer Art Kriegsgesang werden. Wie im homerischen Epos die Darstellung der verschiedenen Figuren, ihrer Handlungen und ihrer Funktion in den Kontext des trojanischen Kriegs eingebettet werden, werden die einzelnen Figuren im Roman als Akteure des Literaturbetriebs und seiner Institutionen charakterisiert, denen eine bestimmte Rolle bzw. eine bestimmte Position im literarischen Feld zugewiesen wird. Die Beziehungen zwischen den Inhabern dieser Positionen werden in der Handlung durch einzelne, dennoch miteinander verbundene Handlungskonstellationen veranschaulicht, welche den Habitus einiger Institutionen sowie Mechanismen und Tendenzen des Literaturbetriebs fiktionalisieren – wie z.B. den Ablauf des Wettbewerbs in Tränenstadt, den Publikationsvorgang eines Manuskripts, die Selbstinszenierung im literarischen Feld und die Ökonomisierung des Verlagswesens. Am Beispiel der Inszenierung dieser literaturbetrieblichen Momente werden die Relationen zwischen den verschiedenen Akteuren des Literaturbetriebs als Kampf um Macht, Aufmerksamkeit und Geld entlarvt, wobei jenes kämpferische Prinzip, das die Reproduktion und das Fortbestehen des literarischen Feldes ermöglicht, illustriert wird. Dieses agonale Prinzip wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern auch erzählstrukturell anschaulich gemacht: Durch den ständigen Wechsel zwischen Erzählabschnitten, in denen der Fokus auf eine Figur und ihren Habitus gelegt und ihre Position im Feld erhellt wird, und Handlungshöhepunkten, an denen verschiedene Handlungsstränge zusammengeführt werden, wobei die Handlung in erster Linie mittels sprachlicher oder – vor allem gegen Ende – sogar physischer Konfrontation zwischen den Figuren vorangetrieben wird, übernimmt die Erzählstruktur eine agonale Gestaltung, die eine Folge der Fiktionalisierung des literaturbetrieblichen Kampfes darstellt.

Obwohl dieser Kampf von den verschiedenen Figuren ausgetragen wird, sind diese in ihren Handlungen nicht völlig frei, sondern den Regeln des Feldes unterworfen. In diesem Zusammenhang nimmt die Verlegerfigur als handelnder Charakter eine eher passive Rolle in der Konstruktion und Organisation der Geschichte ein: Wie alle anderen Figuren werden auch die verschiedenen Verleger den in der Handlung inszenierten Mechanismen und Praktiken des Literaturbetriebs unterworfen, die sie wiederum mittels ihrer Handlungen entweder zu bekämpfen

136 Sämtliche Merkmale des antiken Epos, also »zahlreiche Vor- und Rückverweise, zeitliche Koordination vieler Handlungsstränge, Stimmigkeit unzähliger Details in weit entfernten Passagen« lassen sich auch an der Struktur des Romans erkennen. Vgl. Reichel, Michael: »Homer«, in: Brodersen, Kai/Zimmermann, Bernhard (Hg.), Metzler-Lexikon Antike, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 253-254, hier S. 254.

137 Vgl. dazu Tilg, Stefan: »Erzähler und Fokalisierer in der *Ilias*«, in: Martínez, Matias (Hg.), Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 171-173, hier S. 171f.

oder zu begünstigen versuchen. Im Gegensatz zu anderen Literaturbetriebsfiktionen nehmen die Verlegerfiguren im Text also keine prominente Rolle weder in der Strukturierung des Erzählens noch in der Entfaltung der Handlung ein: Der Verleger wird sowohl auf der motivischen als auch auf der narrativen Ebene nur als einer unter vielen Akteuren erörtert, die mit ihren konkurrierenden Habitusformen die verschiedenen literaturbetrieblichen Praktiken prägen. Die Geschlossenheit der Themen- und Figurenkonstellation lässt die Verlegerfigur als Teil eines einheitlichen Ganzen erscheinen, das aus der dialektischen Synthese der Praktiken aller seiner Parteien besteht, welche sich wiederum auf die Handlungen der einzelnen Figuren niederschlagen. Demzufolge dürfen in diesem Fall die Verlegerfiguren, so wie alle anderen Figuren, als Aktanten verstanden werden, deren Funktion innerhalb der Fiktion jedoch nicht so sehr durch die Ausführung eines autonomen (verlegertypischen) Habitus, sondern vielmehr durch jene in dem Roman inszenierten Abläufen und Mechanismen des Literaturbetriebs im Ganzen bestimmt wird. Erst indem die verschiedenen Aktanten in einen Kampf um ihr »Objekt des Begehrens«¹³⁸, also um die Realisierung ihrer Ziele, treten, entfaltet sich jene sonst verborgene und kollektive Macht des Literaturbetriebs, welche erst aus der Zusammenfügung der Habitusformen der verschiedenen Autoren entsteht und die Produktion und Vermittlung von Literatur – und in diesem Fall sogar des Textes selbst – ermöglicht.

Infolgedessen wird in der Fiktion weder der Verlegerfigur noch anderen Charakteren eine übergeordnete Rolle oder eine strukturbildende Funktion zugeschrieben, sondern alle werden jenem poetisch-poetologischen Prinzip des Literaturbetriebs unterworfen, das sie durch ihren Kampf miteinander kollektiv bilden und gestalten. Während in anderen Literaturbetriebsfiktionen die demiurgische Kraft einzelner Figuren sowohl motivisch als auch strukturell hervorgehoben wird, zielt der Roman von Lehr darauf ab, die kooperative Macht des Literaturbetriebs nicht nur thematisch-inhaltlich unter die Lupe zu nehmen, sondern auch performativ als Darstellungsprinzip des Textes einzusetzen. Die strukturbildende Wirkung dieses Darstellungsprinzips wird außerdem durch die Einbettung der Geschichte in den mythologischen Kontext der *Ilias* und die Nachahmung der Erzählstruktur des homerischen Epos gesteigert: Die Tatsache, dass Zweiwassers Vorstellung des trojanischen Kriegs als Allegorie für den Kampf im Literaturbetrieb auf den Inhalt und die Struktur des Textes übertragen wird, lässt sich weiterhin als symbolische Entfaltung der Poetik des Autors betrachten, wobei diese Poetik, wenn auch sich kritisch verhaltend, von der inneren Poetik des Literaturbetriebs relational abhängig ist, da auch der Autor nur ein kämpfender Akteur im literarischen Feld ist.

138 Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik, Braunschweig: Vieweg 1971, S. 117.

Schließlich liefert die Konstruktion der Haupthandlung einen letzteren Hinweis darauf, dass der Literaturbetrieb als schöpferische Kollektivgemeinschaft aufgefasst werden kann und soll: Sobald einige literaturbetriebliche Figuren von der Handlung ausgeschlossen werden, kommt der Text rasch zu seinem Ende, und weist damit symbolisch auf die Unmöglichkeit hin, Literatur außerhalb der kollektiven Strukturen des Literaturbetriebs zu produzieren, vermitteln und rezipieren.

Demzufolge lässt sich die Erhebung des kämpferischen Prinzips des Literaturbetriebs als strukturbildendes Prinzip des Textes eher positiv aufwerten: Damit wird »jenes Zusammenspiel auf dem literarischen Feld als ein *kreatives*«¹³⁹ betrachtet, das nicht an sich, sondern erst durch seine Ausnutzung für die Erreichung von Zielen, die außerliterarischer und insbesondere ökonomischer Natur sind, die die Literatur zu »verderben« droht, wie eben auf der motivischen Ebene beleuchtet wird.

4.2.5 Der Verleger und die »Bibliothek der Gnade«: eine Literaturbetriebsfiktion in der Literaturbetriebsfiktion

Die Figur des Verlegers nimmt auch in der im letzten Abschnitt enthaltenen Erzählung eine für die Deutung des ganzen Romans tragende Rolle ein. Dieser als allegorische Fortsetzung der Haupthandlung konzipierte Text fungiert als »Literaturbetriebsfiktion in der Literaturbetriebsfiktion«, deren Autor der fiktive Zweiwasser ist, und stellt folglich eine potenzierte und kontrapunktistische Re-Fiktionalisierung des schon in der Haupthandlung vorhandenen Literaturbetriebs¹⁴⁰ und seiner Praktiken dar. Diese Steigerung und Konterkarierung der Haupthandlung kommt in der Form eines episch-fiktionalen Gleichnisses¹⁴¹ zustande, das den Kunstgriff der »verkehrten Welt« ausnutzt, um eine literarisch-allegorische Darstellung der Lage des zeitgenössischen Literaturbetriebs zu entwerfen. Wenn man die Darstellung des Literaturbetriebs und der Figur des

139 S. Porombka: »Literaturbetriebsurkunde«, S. 76 [Herv. i.O.].

140 Als Beweis dafür, dass es sich um eine Fiktionalisierung der schon vorhandenen Fiktion handelt, werden in der Erzählung einige Verlage (»Knüppel & Ruch, Vaerssen, GROESCHEN, BERTHOLD und LICHTENBRINK«, ZW 352) genannt, die nicht nur spielerisch-phonetisch auf reale Institutionen der deutschen Verlagswelt anspielen, sondern auch schon in der Haupthandlung erwähnt werden (ZW 131).

141 Zweiwassers Erzählung weist sämtliche Merkmale dieser Gattung auf: Die Geschichte der Bibliothek der Gnade wird »als vollkommene vergangen und wirklich vorgefallen präsentiert«, sodass der Text, »die Basisstruktur des Vergleiches (X ist so wie Y)« überschreitet, und zwar durch amplifizierende Beschreibungen zu mindestens eines der Glieder der Basisstruktur oder aber durch hypothetisch-fiktionale Handlungsschilderungen, die sich an mindestens eines der Glieder der Basisstruktur knüpfen.« Zymner, Rüdiger: »Gleichnis«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 1, S. 724-727, hier S. 725.

Verlegers in den Fokus nimmt¹⁴², kann der Text sowohl als Anklage des Autors¹⁴³ gegen den Literaturbetrieb und insbesondere gegen das Verlagswesen und seine vom Markt beherrschten Mechanismen, als auch als Aufforderung an die Verlage bzw. die Verleger, die Lage zu verändern, gelesen werden.

Diese zweifache Deutungsmöglichkeit, die für das Objekt unserer Untersuchung von hoher Bedeutung ist, eröffnet sich erst durch eine Lektüre, welche die Bibliothek der Gnade als »Gegenbild zum [im Hauptteil, A.G.] parodierten kapitalistischen Literaturbetrieb«¹⁴⁴ versteht und ihre Institution sowie ihr breites Angebot an Manuskripten als Allegorie des in den letzten Jahrzehnten unüberschaubar gewordenen Buchmarktes deutet. Folgt man dieser Auslegung, könnte die durch die Einrichtung dieser speziellen Bibliothek gewährleistete Aufhebung der Selektionskriterien, die seit jeher die Veröffentlichung und die Vermittlung literarischer Werke bestimmt haben, als Allegorie für die Abschwächung jener *gate-keeping*-Funktion interpretiert werden, die unter anderem traditionell von den Verlagen übernommen wird¹⁴⁵ und die aber in letzter Zeit von den Regeln der freien Marktwirtschaft sowie von den neuen digitalen Veröffentlichungsmöglichkeiten – oft zu Ungunsten der literarischen Qualität – immer mehr verdrängt wurde.¹⁴⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Feldzug, den die Verlage gegen die Bibliothek der Gnade unternehmen, als Versuch derselben ansehen, sich gegen den degenerierten Markt zu wehren und ihre verlorengegangene Rolle als selektierend und das literarische Feld gestaltende bzw. kontrollierende Instanz, die sich für die Produktion und Vermittlung thematisch und ästhetisch relevanter Werke einsetzt, zurückzuerobieren. In dieser Hinsicht dürfen die Strategien, die von den Verlagen entwickelt werden, um die Macht der Bibliothek der Gnade zu kontrastieren, im Rahmen jener ironischen Umkehrung, worauf der Text gründet, geradezu als Aufforderungen an die Verlage gelesen werden: Nicht die reine »Profitsucht«, sondern eine »wahre Liebe zur Literatur« (ZW 352) sollte die Selektionskriterien der Verlage

142 Eine weitere Lektüremöglichkeit legt den Akzent auf jenes zyklische Prinzip, dem, der Auffassung des Autors nach, die Geschichte der Menschheit unterworfen zu sein scheint, und welches in der Erzählung am Beispiel des Niederganges und der Wiederauferstehung des traditionellen Verlagswesens verbildlicht wird.

143 Vgl. T. Lehr: »Schreib-Auskunft«, S. 55.

144 S. Brandt: Ort der Gnade, Schatzkammer oder Inferno?, S. 57.

145 Diese Tendenz wird außerdem schon in der Haupthandlung anhand des allmählichen Verschwindens der Figur des Verlegers signalisiert; in Zweiwassers Erzählung wird der Verleger schließlich von einem unbekannten Stifter, der über ein »unermeßliches Vermögen« (ZW 346) verfügt und keine Selektionskriterien festlegt, symbolisch ersetzt.

146 Die Titelproduktion Deutschlands betrug schon 1991 fast 70.000 jährliche Titel (R. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 423); heutzutage kommen jedes Jahr mehr als 90.000 Neuerscheinungen auf den Markt, worunter aber nur »wenige Dutzend Titel pro Saison« zu dem Bereich »der bereinigt so genannten Hochkultur« gehören. S. Richter: Der Literaturbetrieb, S. 12.

lenken; ferner sollten die Verleger ihren Umgang mit den Autoren ändern und sich auch für jene Autoren einsetzen, die »wenig materiell interessiert« sind (ZW 353). Erst eine solche Veränderung der verlegerischen Praktiken würde – so suggeriert zumindest der Text und mit ihm der Autor – einerseits eine Verkleinerung des Marktes bewirken, welche zugleich eine Steigerung des Qualitätsniveaus zur Folge haben könnte¹⁴⁷, und andererseits »das klassische Verlagswesen zu seiner alten Blüte« (ZW 359) zurückbringen.

Demzufolge darf die Erzählung nicht nur als personelle Abrechnung Zweiwassers mit dem Literaturbetrieb oder als bittere und hoffnungslose Kritik des Autors am Verlagswesen, sondern ebenfalls als Plädoyer für die Unentbehrlichkeit der Figur des Verlegers als selektierende Instanz interpretiert werden, die dank ihrer Professionalität, Leidenschaft und nicht zuletzt Menschlichkeit sich der brutalen Kommerzialisierung der Literatur widersetzen kann und damit literarische Werke, die wirklich verdienstvoll sind, dem gnadenlosen Feuer der Geschichte entreißen kann. Lässt sich der Roman als Allegorie des Niedergangs des klassischen Verlagswesens und des Verschwindens des traditionellen Verlegers lesen, stellt der ironisch als »Epitaph« bezeichnete Text über die Bibliothek der Gnade und ihren Untergang einen symbolischen Kontrapunkt zur Haupthandlung, an dem für die Wiederauferstehung einer seiner Funktion als »Retter«¹⁴⁸ und nicht ausschließlich als skrupelloser Händler von Literatur bewussten Verlegertypus plädiert wird, der zudem Lehrs Wunsch, man möge »mutiger verlegen«¹⁴⁹, entgegenkommen könnte.

4.2.6 Ende oder Neubeginn des Verlagswesens?

Lehrs Roman *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* stellt einen der ersten Versuche der Nachwendezeit dar, die Welt des Literaturbetriebs mittels ihrer Fiktionalisierung in ihrer Totalität – d.h. alle ihre Institutionen, Mechanismen und Akteure in den Blick nehmend – und in ihrer Grundstruktur in einem fiktionalen Werk zu veranschaulichen und zugleich kritisch zu untersuchen. Der Text darf folglich als Literaturbetriebsfiktion gelesen werden, insofern er eine gelungene Mischung zwischen Literaturbetriebs-Szene und poetologischer Fiktion darstellt. Während die

147 Als Folge der Einrichtung der Bibliothek der Gnade und der neuen Strategien der Verlage »fand sich [der Markt] mit einem kleineren Kontingent zurecht. [...] Kulturforscher bestätigen ein auffallend gestiegenes Niveau des kommerziellen Sektors« (ZW 353).

148 Diese Fähigkeit des Verlegers, Literatur zu retten, wird im Text außerdem durch eine Parallele zwischen dieser Figur und Gott, dem »größte[n] Verleger«, verdeutlicht; schon in der Haupthandlung befindet sich eine ähnliche Parallele, als der von Nowaks Übernahme bedrohte Vaerssen-Verlag mit (dem leidenden) Jesus Christus verglichen wird (ZW 135).

149 T. Lehr: »Schreib-Auskunft«, S. 55.

kreativ-produktive Kraft des Literaturbetriebs in erster Linie durch ihre Hervorhebung als Darstellungsprinzip und als strukturbildende Instanz des Textes performativ illustriert wird, wird der zeitgenössische Literaturbetrieb in der Haupthandlung nicht lediglich thematisiert, sondern auch unter Rückgriff auf Lehrs Poetik einer literarisch erweiterten Gegenwart, die verschiedene Zeitdimensionen in sich miteinschließt und sich somit von der Vergangenheit bis in die Zukunft erstreckt – wobei die Geschichte und die Entwicklung der Menschheit von einem zyklischen Ablauf, jener, um es mit Nietzsche zu sagen, ewigen Wiederkunft der Gleichen, gekennzeichnet werden –, veranschaulicht. Im Roman wird der Literaturbetrieb des Anfangs der 1990er Jahre zur Folie einer »zeitlosen Zeitlichkeit«: Einerseits wird er durch die Anwendung der mythologischen Vorlage der *Ilias*, jenes antiken homerischen Epos, der als einer der Grundtexte der abendländischen Literatur gilt, in eine mythische Dimension versetzt, wobei sein ursprünglich bildendes Prinzip, nämlich das des Kampfes, archetypisch illustriert wird; andererseits bleibt die Darstellung dank der Fiktionalisierung einiger Abläufe, Mechanismen und Institutionen, die im realen Literaturbetrieb ihre Referenz finden, der (historischen) Realität verbunden, sodass einige Problemkreise des Literaturbetriebs der zirka letzten dreißig Jahre sowohl in der Haupthandlung als auch im Zweiwasser'schen utopischen bzw. dystopischen Gleichnis kritisch illustriert werden.

In diesem Zusammenhang wird der Verleger als Figur unter anderem dargestellt, am Beispiel deren fiktionalen Habitus und Schicksals, Entwicklungen und Gefahren des Literaturbetriebs der Gegenwart, wie die zunehmende Ökonomisierung der Verlagswelt hervorgehoben werden. Allerdings fungiert die Figur des Verlegers in Lehrs Roman nicht nur als Verkörperung des unaufhaltsamen Untergangs eines Literaturbetriebs, der sich in erster Linie für die Produktion, Vermittlung und Rezeption von einer Literatur, die ihren Namen verdient, einsetzt; insbesondere wird in der kleinen, den Roman abschließenden Erzählung, welche den Niedergang und aber auch den Neubeginn des traditionellen Verlagswesens ironisch-allegorisch inszeniert, wenn auch indirekt für die Rückkehr der anscheinend im Literaturbetrieb der Gegenwart verschwundenen Figur des traditionellen (Kultur-)Verlegers plädiert, was zugleich zur Wiederherstellung jener goldenen Epoche, »als der Literatur noch einige Bedeutung zugekommen war« (ZW 135) – so bezeichnet der alte Paulus die Zeiten, als er im Verlagswesen tätig wurde, – führen könnte.

Lehrs inhaltlich an einen Essay angrenzender Roman¹⁵⁰ darf also zugleich als Aufforderung gelesen werden, sich gegen die Macht einer vom Markt aufgezwungenen »literarischen Monokultur«, deren »durchschnittlichste und geschmacklo-

150 »Daß daraus kein Essay wurde, sondern ein Roman, läßt sich hier nur mit der auch an den satirischen Möglichkeiten sich entfachenden Fabulierfreude des Autors erklären.« Rathgeb, Eberhard: »Schweig oder stirb«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.11.1995, S. 34.

seste Früchte [...] hochgejubelt und palettenweise in die Buchsupermärkte gekarrt werden«¹⁵¹, entgegenzustellen und im Rahmen der kollektiven Produktionsgemeinschaft des Literaturbetriebs die Wiederauferstehung einer ästhetisch, im Sinne von formal-inhaltlich anspruchsvollen Literatur zu ermöglichen, die imstande ist, unsere komplexe und mehrdimensionale Gegenwart zu erfassen und erschließen.

4.3 Marlene Streeruwitz – *Nachkommen*.

Unter den zahlreichen Erzähltexten, die seit der Wende geschrieben wurden und die als Literaturbetriebsfiktionen betrachtet werden können, nimmt der 2014 erschienene Roman *Nachkommen*.¹⁵² der österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz eine Sonderstellung ein. Werke der Erzählliteratur, in denen eine Fiktionalisierung des Literaturbetriebs, seiner Institutionen und Akteure sowie seiner Mechanismen vorangetrieben wird, werden fast ausschließlich von männlichen Autoren verfasst, sodass die kollektive Poetik des Literaturbetriebs in der Regel aus einer ebenfalls männlichen Perspektive beleuchtet wird. In ihrem Roman, wie eben in all ihren Werken, unternimmt Streeruwitz dagegen den Versuch, sich von jenem »männlichen Blick« zu befreien¹⁵³, welcher in unserer – so die Autorin – immer noch patriarchal geprägten Gesellschaft als dominante Blickform gilt, um den Literaturbetrieb aus einem weiblichen Blickwinkel zu betrachten und als Ort, an dem die symbolische Ordnung des Patriarchats unterschwellig aufrechterhalten wird, zu entlarven. Eine solche Enttarnung erfolgt im Roman anhand einerseits der Fiktionalisierung bestimmter Institutionen des realen Literaturbetriebs der Gegenwart – wie z.B. des *Deutschen Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse – und andererseits durch den Entwurf einer fiktiven weiblichen Autorfigur, »also [einer] Figur[...], die selbst Autor[...] [ist] oder sich als solche aus[gibt]«¹⁵⁴, die wesentliche Übereinstimmungen mit Streeruwitz' Biografie ausweist und aus deren Perspektive der »männlich« dominierte Literaturbetrieb und seine Mechanismen erlebt – oder besser gesagt erlitten – werden. Dementsprechend fungiert die Thematisierung und Fiktionalisierung des deutschen Literaturbetriebs, seiner Institutionen

151 Lehr, Thomas: »Spaziergang im Schneckenhaus. Eine poetologische Spirale«, in: Sprache im technischen Zeitalter 42/171 (2004), S. 324-345, hier S. 327.

152 Streeruwitz, Marlene: *Nachkommen*., Frankfurt am Main: Fischer 2014. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle NK.

153 Vgl. Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 21ff.

154 Neuhaus, Stefan: »Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe)«, in: Kyora, Subjektform Autor (2014), S. 307-325, hier S. 311.

und seiner Akteure, die im Roman eine ebenfalls erzählstrukturelle Rolle einnehmen, in erster Linie als Folie für die Kritik der Autorin an der patriarchalen Struktur der heutigen Gesellschaft und folglich als Grundlage für die Entfaltung Streeruwitz' Poetik, deren Ziel eben die Dekonstruktion¹⁵⁵ jener »patriarchal geordneten Poetik«¹⁵⁶ ist, die nicht nur in der Literatur und ihrem Betrieb, sondern überall in unserer Welt Ausdruck findet. Diese poetologische Absicht wird außerdem dadurch untermauert, indem *Nachkommen*. von der Autorin selbst als erster Baustein ihres sogenannten »Griselda Projekts«, eines Romanzyklus, in dem es »um die Frage [geht], worin sich überall Gehorsam versteckt«¹⁵⁷ bzw. sich die patriarchalische Ordnung heutzutage verbirgt, betrachtet wird.¹⁵⁸

Der Roman lässt sich ferner nicht lediglich als »Satire über den Literaturbetrieb aus feministischer Sicht«¹⁵⁹ oder als revanchelustige »Abrechnung mit dem Betrieb«¹⁶⁰ betrachten, sondern darf ebenfalls als hybride Form zwischen Autofiktion und Literaturbetriebsfiktion angesehen werden. Mittels des Auftritts einer Autorfigur, welche »den Konstruktionsprozess [und in diesem spezifischen Fall vor allem den Rezeptionsprozess, A.G.] transparent [macht], indem sie das Subjekt verdoppel[t] oder vervielfach[t] und auch zur Reflexion über den dem Text zugrunde liegenden schöpferischen Akt im Kontext spezifischer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen anreg[t]«¹⁶¹, offenbaren sich die verborgene Poetologie des Literaturbetriebs und Streeruwitz' Poetik parallel und bestimmen sich wechselseitig. Eine bedeutende Rolle in der Entfaltung der Handlung und des poetologischen Gehaltes des Textes kommt in diesem Rahmen allerdings nicht nur der Schriftstellerprotagonistin zu, sondern auch all jenen Charakteren, die verschiedene Akteure des Literaturbetriebs verkörpern. Insbesondere die Figur des Verlegers wird in der Fiktion zum Träger und symbolischen Treffpunkt der Poetologie des Literaturbetriebs und der Poetik der Autorin. Bevor aber diese Funktion, welche der Verlegerfigur in *Nachkommen*. zugeschrieben wird, erläutert wird, sollen zunächst auch

155 Vgl. Streeruwitz, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 93.

156 Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 100.

157 Streeruwitz, Marlene/Gmünder, Stefan: »Nachkommen. Eine Beschuldigung«, in: Der Standard vom 28.06.2014, S. A1-A2, hier S. A1.

158 Laut Selbstaussage der Autorin gehören sowohl *Nachkommen*. als auch *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. – jener Roman, der in der Fiktion von der Protagonistin von *Nachkommen*. verfasst, aber in Wirklichkeit dann von Streeruwitz geschrieben wurde – zu diesem Projekt, das den Untertitel bzw. die erklärende Bezeichnung »Die Suche nach dem Gehorsam hinter den Plüschwänden« trägt. Vgl. ebd.

159 Baureithel, Ulrike: »Die Prinzessin im Kaisersaal«, in: Der Tagesspiegel vom 28.06.2014, S. 30.

160 Leitner, Joachim: »Der Wille zum Widerstand«, in: Tiroler Tageszeitung vom 04.07.2014, S. 15.

161 S. Neuhaus: »Das bin doch ich – nicht«, S. 324.

anhand einer kurzen Zusammenfassung der Handlung jene Züge des Textes hervorgehoben werden, die es ermöglichen, dass der Roman zeitgleich als Autofiktion und als Literaturbetriebsfiktion gelesen werden darf.

4.3.1 Streeruwitz' Spiel mit den Genres: Aspekte des Autofiktionalen in *Nachkommen*.

Protagonistin der Handlung¹⁶² und Figur, aus deren Perspektive das ganze Geschehen geschildert wird, ist die zwanzigjährige österreichische Schriftstellerin Cornelia (Nelia) Fehn. Sie ist die uneheliche Tochter der erfolgreichen, seit einiger Zeit verstorbenen Autorin Dorothea Fehn und des bekannten Literaturprofessors und -kritikers Rüdiger Martens, den sie aber nie kennengelernt hat. Zu Beginn der Handlung befindet sich Nelia in Kaiserbad, einem kleinen Dorf in der Nähe von Wien, wo die Familie ihrer Mutter wohnhaft ist und sie selbst großgeworden ist. Hier nimmt sie an der Beerdigung ihres Großvaters, der sie nach dem Tod der Mutter bei sich zu Hause aufgenommen und sich um sie finanziell gekümmert hatte, teil. Da ihr Debütroman auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* nominiert wurde, muss Nelia noch am selben Tag von Wien nach Frankfurt fliegen, um der Verleihungszeremonie im Frankfurter Römer beizuwohnen. Obwohl sie letzten Endes die Auszeichnung und den damit verbundenen Geldpreis, den sie für eine Operation für ihren griechischen Freund Mario¹⁶³ ausgegeben hätte, nicht bekommt, ist sie immerhin gezwungen, an dem Galaabend nach der Zeremonie und in den folgenden Tagen an der Buchmesse teilzunehmen. In Frankfurt kommt Nelia mit verschiedenen, überwiegend männlichen Figuren des Literaturbetriebs – Schriftstellerkollegen, Literaturkritikern und Journalisten, darunter auch mit ihrem Verleger Thorsten Gruhn, den sie vorher nur einmal persönlich getroffen hatte – in Berührung und muss unmittelbar miterleben, wie sie als junge weibliche Autorin nicht ernstgenommen wird¹⁶⁴ und wie der ganze Literaturbetrieb eher von

162 Die Handlung lässt sich in drei Teile gliedern, die sich an verschiedenen Schauplätzen abspielen, wobei der erste und der dritte Teil als eine Art Rahmenhandlung betrachtet werden können und der zweite, welcher den Hauptteil des Romans bildet, die Binnengeschichte und den Haupthandlungsstrang darstellt. Diese triadische Struktur entspricht außerdem der Komposition jenes *Griselda-Triptychons*, das die Protagonistin am Ende der Handlung in der National Gallery in London betrachtet; im Gegensatz zu Boccaccios Novelle endet aber die Geschichte, die im Roman erzählt wird, nicht mit der Unterwerfung der Protagonistin, sondern mit ihrer Emanzipation.

163 Mario wurde während einer Demo in Athen von einem Polizeiwagen an beiden Füßen schwer verletzt und muss sich nun, um die gebrochenen Knochen rekonstruieren zu lassen, mehreren teureren Operationen unterziehen, die er sich aber nicht leisten kann.

164 Schon bei der Verleihung und dann auf der anschließenden Party muss Nelia feststellen, dass niemand ihren Roman eben als Roman bezeichnet, sondern dass alle – wie auch in ihrer Familie – von ihrem »Buch«, als wäre es eine Ware, reden und sie anstatt als Urheberin eines

ökonomischen Interessen und von einem sexuell triebhaften Verhalten als von dem Willen, die Produktion und Vermittlung anspruchsvoller und engagierter literarischer Werke zu fördern, beherrscht wird. Während ihres Aufenthaltes in der Stadt der Banken trifft sich Nelia außerdem zum ersten Mal mit ihrem leiblichen Vater, der sie damals eigentlich hätte abtreiben wollen und nun den Kontakt zu seiner Tochter erst in dem Moment aufnehmen will, als sie berühmt wird, um sie seinen Peers wie ein schönes Ausstellungsstück, dessen Schöpfung er sich rühmen darf, vorstellen kann. Entschieden, sich auf eine passive Projektionsfläche der Wunschvorstellungen einer männlich-dominierten Gesellschaft nicht reduzieren zu lassen, lehnt Nelia die materielle sowie die symbolische Erbschaft ihres Vaters und des ganzen literaturbetrieblichen Patriarchats ab, indem sie sich von diesem endgültig verabschiedet und den Frankfurter Buchmessestempel verlässt.

Das letzte Kapitel des Romans spielt sich in London ab: In der National Gallery betrachtet Nelia eine Bildreihe, die schon ihre Mutter geliebt hatte und welche die Geschichte Griseldas – der Protagonistin einer Novelle aus Boccaccios *Dekameron*¹⁶⁵ und Namensgeberin Streeruwitz' Prosaprojekts – schildert, reflektiert dabei über die Stellung der Frau, ihre untergeordnete Rolle und ihren Zwang zur Gehorsamkeit Männern gegenüber in der patriarchalischen Gesellschaft des 14. Jahrhunderts sowie in der Gegenwart, und befreit sich letztendlich auch von der allegorischen Erbschaft der Mutter, die sich dem Patriarchat gefügt hatte und folglich »ihr die Sicht verstellt« (NK 426) und indirekt dazu beigetragen hatte, dass sie ebenfalls ein passives und unschuldiges Opfer des Patriarchats wurde.

Parallel zur Haupthandlung, die Nelias Bewegungen und den Ereignissen, in die sie involviert wird, folgt, und die im Literaturbetrieb angesiedelt ist, entfaltet sich, wenn auch fast ausschließlich in den Gedanken der Protagonistin, ein weiteres Motiv, und zwar die Lage Griechenlands während der politisch-ökonomischen Krise der 2010er Jahre. Diese Themenkonstellation, die auch im Zentrum Nelias Debütroman steht, bildet einen allegorischen Gegenentwurf zu der Welt des Literaturbetriebs, wo andauernd über eine mutmaßliche Krise des Buchhandels – welche aus Nelias Sicht auch eine Krise der Literatur ist – beklagt wird und die verschiedenen literaturbetrieblichen Akteure nicht bemerken oder nicht bemerken wollen, dass sie selbst an dieser angeblichen Krise schuld sind und im Schatten der

womöglich interessanten, anspruchsvollen und lesenswerten Textes, schlicht als Autorin, lediglich mit leeren Floskeln wie »Star« (NK 175) bezeichnen.

165 In Boccaccios Novelle repräsentiert Griselda das Inbild einer Frau, die trotz der Erniedrigungen und des Leids, die ihr von ihrem Mann als »Probe« ihrer Treue zugefügt werden, ihm gegenüber einen absoluten Gehorsam zeigt, wobei sie zum Symbol jener Unterwürfigkeit und Passivität Männern gegenüber wird, welche laut Streeruwitz immer noch heute Frauen schon als Kleinkinder unterschwellig beigebracht wird und die Aufrechterhaltung des Patriarchats ermöglicht.

hohen Türme der größten Banken der Welt unbekümmert an ihrem Sekt weiter-nippen, während Griechenland, die sogenannte Wiege der europäischen Kultur, immer tiefer in der Krise versinkt.

Obwohl die Figur Nelias auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten mit der realen Autorin aufweist, lassen sich immerhin einige Elemente im Roman aus-machen, die auf einige Aspekte der Biografie Streeruwitz' und ihrer Karriere als Schriftstellerin hinweisen: Sowohl die reale Autorin als auch die fiktive Figur sind Schriftstellerinnen und kommen aus Österreich, wo sie in einer kleinen Gemein-de¹⁶⁶ in der Nähe der Hauptstadt aufgewachsen sind; beide wurden – dennoch zu verschiedenen Zeitpunkten in ihrem Leben – für den *Deutschen Buchpreis* nomi-niert¹⁶⁷, und nehmen eine kritische Haltung gegenüber diesem Preis und seinen Mechanismen ein¹⁶⁸; beide teilen eine sehr ähnliche Einstellung der Gesellschaft gegenüber und empfinden diese als Ort, wo die Männer immer noch herrschen, während Frauen zu manipulierbaren und unterwürfigen Wesen¹⁶⁹ gemacht und als solche behandelt werden und wo es einer engagierten Literatur bedarf, die sich dem patriarchalischen Machtdiskurs und seinen Strukturen entziehen kann¹⁷⁰; schließlich engagieren sie sich für eine bessere Welt, indem sie nicht nur Texte schreiben, die nah an der sozialen Realität sind, sondern auch an Demonstrationen aktiv teilnehmen.¹⁷¹ Ferner wird das Identifikationspotenzial zwischen der realen

166 Hinter dem fiktiven Karlsbad – einem kleinen Ort in der Nähe von Wien – lässt sich Streeruwitz' Geburtsstadt Baden bei Wien erkennen.

167 Streeruwitz landete 2011 mit ihrem Roman *Die Schmerzmacherin* auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* und musste ebenfalls, wie von der Satzung des Preises vorgeschrieben, der Verleihung im Römer beiwohnen.

168 Zwischen Nelias Anklage gegen den *Deutschen Buchpreis*, sein Auswahlverfahren, seine Wirkung und seinen Mangel an einer geschlechtergerechten Sprache (NK 90) und Streeruwitz' öffentlicher Kritik an dem Preis, welche die Autorin in einem Zeitungsartikel, der nach der Veröffentlichung von *Nachkommen* erschien, offenlegte, bestehen eindeutige Parallelen, wobei Roman und Artikel genau dieselben Themen streifen. Vgl. dazu M. Streeruwitz: »Ich bin kein Autor«, S. 21.

169 »Die Frau ist das immer gegenwärtig Ängstliche. Immer besorgt. Immer bereit, alles auf sich zu beziehen. [...] Die Frau bleibt so immer manipulabel. Immer in Angst und Schrecken zu halten.« M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 37.

170 Beide, Nelia und Streeruwitz, engagieren sich für eine Literatur, die als »Gegenmittel« zur politischen Manipulation dienen will (NK 318), und verstehen das Schreiben als »Gegenstrategie« vor allem »gegen eine große Anzahl von Personen, die jetzt in Gruppen von Einzelpersonen sich sozusagen als Anwälte der Verdrängung betätigen in der Gesellschaft«. Riemer, Willy/Berka, Sigrid/Streeruwitz, Marlene: »»Ich schreibe vor allem gegen, nicht für Etwas.« Ein Interview mit Marlene Streeruwitz«, in: *The German Quarterly* 71/1 (1998), S. 47–60, hier S. 59.

171 Während Nelia auf den Straßen Athens gegen die politischen und sozialen Auswirkungen der Troika marschiert, wie in ›ihrem‹ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* geschildert wird (S. 154ff.), gilt Streeruwitz als eine der eifrigsten Unterstützerinnen der Wiener Donnerstagsdemonstrationen.

Autorin und der Protagonistin des Romans dadurch erhöht, dass die Schilderung der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* dank zahlreicher Details – auf die später noch mal ausführlicher eingegangen wird – nicht nur als literarische Inszenierung der Mechanismen und literaturbetrieblichen Praktiken, welche den Ablauf dieses Events dramaturgisch strukturieren, sondern auch als kaum verhüllte Fiktionalisierung der Verleihung des *Deutschen Buchpreises* 2011, die Streeruwitz aus erster Hand miterlebte, zu deuten ist.

In dieser Hinsicht ließe sich *Nachkommen* als Roman lesen, der auf einem biografischen Hintergrund gründet und dem Leser eine autobiografische Lesart anbietet. Folgt man aber dem klassischen, von Lejeune vorgeschlagenen Definitionsversuch der Autobiografie als literarische Gattung, wonach diese eine »rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt«¹⁷², sei, deren wesentliches Kriterium bzw. Bedingung die (Namens-)Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist ist, wird die Möglichkeit, *Nachkommen* als Autobiografie ansehen zu dürfen, auf mehreren Ebenen aberkannt. Obwohl der autobiografische Status des Textes schon paratextuell explizit verleugnet wird, indem die Gattungsbezeichnung »Roman« auf dem Cover angeführt wird, wird im Roman ferner auch jeder autobiografische Ausgangspunkt der Geschichte anhand einiger Elemente so konterkariert, dass eine gewisse ironische Distanz¹⁷³ zwischen realer Autorin und Protagonistin entsteht, die eine eindeutige Identität zwischen den beiden zerlegt.

Auf inhaltlicher Ebene bildet vor allem der Altersunterschied zwischen Streeruwitz und Nelia einen relevanten Aspekt, der eine unmittelbare Identifikation der Autorin mit ihrer Figur – und umgekehrt – ausschließt: Während Streeruwitz schon eine erfahrene Schriftstellerin über sechzig ist, die ein umfangreiches dichterisches Werk hervorgebracht hat und eine ziemlich feste Position im deutschsprachigen Literaturbetrieb innehat, ist Nelia eine kaum zwanzigjährige Autorin, die ihren ersten Roman gerade veröffentlicht hat und bisher am literarischen Leben noch nie persönlich teilgenommen hat, sondern es nur durch die Erfahrungen der Mutter kennt. Zwischen den beiden besteht also ein markanter Altersunterschied, der trotz der zahlreichen (poetologischen) Gemeinsamkeiten Nelia als Vertreterin einer jüngeren Schriftstellerinnengeneration erscheinen lässt, die sich jener Generation der »Oldies« (NK 135), zu der auch Streeruwitz ihres Alters wegen gehören sollte, entgegensetzt, sodass die Protagonistin nicht so sehr zum fiktionalen Alter

172 Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 14.

173 »Marlene Streeruwitz hat den autobiografischen Ausgangspunkt gerade deswegen gewählt, um die Distanz zu markieren.« Kämmerlings, Richard: »Fräuleinwunder«, in: Die Welt (Die literarische Welt) vom 21.06.2014, S. 1.

Ego, sondern vielmehr zu einer Art symbolischer Antagonistin der Autorin avanciert. Außerdem scheint die Protagonistin selbst mittels einer ihrer Aussagen, die zudem eine indirekte Anspielung auf ebendiesen Altersunterschied zwischen ihr und ihrer Urheberin realisiert, jede Identifikation mit Autorinnen älterer Generationen demonstrativ verweigern zu wollen. Als eine Literaturkritikerin während eines Interviews behauptet, Nelia sei eine »Feministin« (NK 378) – eine Bezeichnung, die Streeruwitz seit ihren Anfängen im Literaturbetrieb als Etikett angehängt wird und die sie auch gerne benutzt, um sich zu selbst zu profilieren, – dementiert die junge Autorin diese Annahme ausdrücklich: »Nein. Ich bin keine Feministin. Dafür müsste ich heute sechzig Jahre alt sein.« (ebd.) Nelias Antwort unterstreicht also noch mal die Distanz zwischen ihr und der sechzigjährigen ›Feministin‹ Streeruwitz.

Indem aber eine mögliche Identität zwischen Autorin und Protagonistin unter Rekurs auf ihren Altersunterschied verleugnet wird, lassen sich weitere Parallelen zwischen Streeruwitz und einer weiteren Figur ziehen, und zwar der verstorbenen Schriftstellerin Dorothea Fehn. Wenn Nelias Mutter noch am Leben wäre, dann wäre sie nämlich, wie es sich einigen Details entnehmen lässt, so alt wie eben Marlene Streeruwitz zum Erscheinungszeitpunkt des Romans war.¹⁷⁴ Darüber hinaus teilen die verstorbene Mutter und die reale Autorin weitere Gemeinsamkeiten, da beide, die eine in der Fiktion und die andere in der Wirklichkeit, Autorinnen des Fischer Verlags¹⁷⁵ sind; schließlich wurde auch Dorothea Fehn wie ihre Tochter und Streeruwitz einmal auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* nominiert. Schlussfolgernd lässt sich also auch die Figur der Mutter als zweite Autorfigur bzw. zweites Alter Ego Streeruwitz' sowie als weiterer Pol jenes fiktionalen Raums betrachten, in dem der auktoriale Auftritt der Autorin sich im Roman entfaltet.

Diese ironische Brechung, welche die Identität der Autorin im Roman durch die Verteilung verschiedener Elemente und Aspekte ihrer Biografie auf verschiedene Figuren erfährt, wird außerdem auch auf narrativer Ebene wiedergegeben, wobei es noch mal zur Verhinderung einer eindeutigen autobiografischen Lesart kommt. Nelias Geschichte wird von einer autodiegetischen Erzählerin wiedergegeben, die aber nicht wie in autobiografischen Texten üblich in der Ich-Form, sondern in der Er- bzw. Sie-Form erzählt, allerdings zugleich aus der Perspektive der Hauptfigur,

174 Dorothea Fehn ist mit 58 gestorben, als ihre Tochter noch nicht fünfzehn, also vierzehn Jahre alt war; zum fiktiven Zeitpunkt, an dem die Handlung des Romans spielt, also sechs Jahre später (Nelia ist mittlerweile zwanzigjährig), wäre die Mutter der Protagonistin 64 Jahre alt, d.h. genauso alt wie die Autorin 2014 war.

175 Die Tatsache, dass der Fischer Verlag der einzige Verlag ist, der im ganzen Roman explizit mit seinem Namen erwähnt wird (NK 314f.), zeugt für die Relevanz dieses Details, hinter dem sich eine bestimmte Autorintention verbirgt, die viel weiter als eine reine Würdigung des eigenen Verlags reicht.

also das Geschehen durch eine interne Fokalisierung wiedergibt. Diese Erzählhaltung, die übrigens typisch für Streeruwitz ist, schafft eine ›grammatikalische‹ Distanz zwischen Erzähler(in) und Autorin, und damit auch zwischen Protagonistin und Autorin, welche die Identität dieser zwei Instanzen wiederum unterbindet.

Aus diesen eben genannten Gründen lässt sich *Nachkommen*, trotz seiner autobiografischen Färbung nicht als reine Autobiografie betrachten; viel plausibler wäre es, den Text als autobiografischen Roman¹⁷⁶ zu interpretieren, also als Roman, der »einer höheren Allgemeinheit verpflichtet ist als die auf den ganz individuellen Fall zugeschnittene Autobiographie«¹⁷⁷. Nichtsdestotrotz darf *Nachkommen*, als Roman betrachtet werden, dessen Ziel nicht so sehr in der Fiktionalisierung der eigenen persönlichen Biografie, sondern vielmehr in dem Versuch besteht, durch ein fein durchdachtes Spiel mit jenen traditionellen Bedingungen und Mustern des autobiografischen Schreibens, die laut der Autorin aus einer ›männlichen‹ Tradition stammen, eine neue Form von weiblicher (Auto-)Biografie zu entwerfen. Mit *Nachkommen*, setzt Streeruwitz eine intensive Auseinandersetzung mit dem Genre der Biografie fort, welche sie schon 1999 mit dem Roman *Nachwelt*.¹⁷⁸ begann, und versucht, indem sie Teile ihrer eigenen privaten Geschichte sowie ihre Stellung als Autorin im Literaturbetrieb, also als Frau in einer männlich dominierten Welt inszeniert, eine parabelhafte¹⁷⁹ »weibliche Schreibbiografie«¹⁸⁰ im Medium der Fiktion zu entwerfen. Das Spiel mit der Referenz sowie mit den traditionellen Mustern

176 Als autobiografischen Roman bezeichnet Lejeune jene »fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten. Der dergestalt definierte autobiographische Roman umfaßt sowohl personale Erzählungen (Identität des Erzählers mit dem Protagonisten) als auch »nichtpersonale« Erzählungen (worin die Personen mit der dritten Person bezeichnet werden); er ist inhaltlich definiert.« P. Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 26.

177 Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 50.

178 »Die Leistung von *Nachwelt* ist es, beinahe den Anspruch erheben zu können, eine Biografie zu sein, aber diesen Anspruch gleichzeitig zu negieren, indem die Gültigkeit und die Autorität der eigenen Gattung in Frage gestellt wird.« Kallin, Britta: »Marlene Streeruwitz' Roman *Nachwelt* als postmoderne feministische Biographie«, in: Hemecker, Wilhelm (Hg.), Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 423-447, hier S. 445. Man beachte allerdings auch die Affinität zwischen den zwei Titeln, die auf das Aufkommen einer neuen, postpatriarchalischen Generation hinweisen.

179 Für die Autorin lässt sich die Biografie immer nur als »Form von Annäherung« an das Leben einer Person verstehen. Vgl. Streeruwitz, Marlene/Klute, Hilmar: »Die Wolke Alma Mahler. Autorin Marlene Streeruwitz über Biografie und Identität«, in: Süddeutsche Zeitung vom 31.03.2001, S. 17.

180 »So glaube ich, gibt es kein weibliches Schreiben, sondern weibliche Schreibbiografien.« Streeruwitz, Marlene/Moser, Doris: »Interview. Doch«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 11-26, hier S. 11.

des autobiografischen Schreibens dient folglich nicht so sehr der Selbstinszenierung der Autorin Streeruwitz, sondern in erster Linie der Entfaltung einer politisch-poetologischen Perspektive, die eine »Entkolonialisierung«¹⁸¹ von Schreibpraktiken, die traditionell männlich dominiert sind¹⁸², und die Hervorbringung einer weiblichen Form des (auto-)biografischen Schreibens anstrebt, welches nicht auf einzelne Frauenschicksale, sondern auf das Weibliche schlechthin fokussiert.

In diesem poetologischen Rahmen lässt sich *Nachkommen*. als Produkt eines autobiografischen Schreibens lesen, »das sich seines sprachlichen Konstruktcharakters bewusst ist, ihn geradezu inszeniert und mit ihm spielt«¹⁸³. Indem einige Aspekte der Biografie Streeruwitz', und insbesondere ihrer Schreibbiografie, anhand der Zuschreibung bestimmter autobiografischer Angaben auf zwei Figuren – Nelia und Dora – in den Roman eingestreut werden, wird die Autorin »gleichsam vom Text und d.h. im Akt des Schreibens performativ geschaffen«¹⁸⁴. Wenn man diese Merkmale des Romans in Betracht zieht, dann wird es möglich, *Nachkommen*. als Autofiktion zu betrachten:

»Eine Autofiktion ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder einer unverkennbaren Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt. In einer weiten Definition versteht man darunter Erzähltexte, die sich selbst zur Fiktion erklären – z.B. durch die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ –, in denen jedoch der Autor als Figur auftritt.«¹⁸⁵

181 »Es muss in einer nicht patriarchalen Poetik um Entkolonialisierung gehen. Darum. Dass nicht einfach neu gedacht werden kann. Sondern, wie anders gedacht werden kann. Wie ein Anders-Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Und wie anders geschrieben werden kann. Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 108.

182 *Nachkommen*. oder der schon erwähnte *Nachwelt*. sind nicht die einzigen Texte der Autorin, die verschiedene traditionelle und oft normativ-definierte Gattungen vermischen; die Brechung der Genrekonventionen und die Hybridisierung verschiedener literarischer Formen stellt ein Markenzeichen der Poetik Streeruwitz' dar. Dazu siehe auch Scalla, Mario: »Formvollendete Fragen. Über das Verhältnis von literarischer Form und gesellschaftlicher Aktualität in den Texten von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 149-163.

183 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens«, in: Berning, Johannes,/Kessler, Nicola/Koch, Helmut H. (Hg.), Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag, Berlin/Münster: Lit 2006, S. 80-101, hier S. 97.

184 Ebd., S. 86.

185 Zipfel, Frank: »Autofiktion«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-37, hier S. 31.

In *Nachkommen*. zeichnet sich die fiktionale Inszenierung der Autorin aber nicht durch eine »absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume«¹⁸⁶ aus, sondern dient vielmehr einem poetologischen Anliegen¹⁸⁷ und einer Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des autobiografischen Schreibens, insbesondere hinsichtlich der Herstellung und Schilderung einer weiblichen Schreibbiografie, die als exemplarisches Frauenschicksal innerhalb einer männlich dominierten Welt fungieren soll.

Das Spiel mit der eigenen Biografie und ihrer Teilinszenierung im Text beleuchtet also einerseits den für das literarische Werk der Autorin entscheidenden Willen zur »vollständige[n] Erhellung aller Lebensbereiche im Gegensatz zur Verdunkelung, die patriarchale Macht immer ausbreitete«¹⁸⁸, und realisiert andererseits, indem Streeruwitz' nicht unverhohlen mit ihrem eigenen Namen und ihrer Identität als Figur und insbesondere als Schriftstellerfigur, also als Teil des literarischen Feldes, in der Fiktion auftritt, keinen *Nachkommen*, sondern ein allegorisches Entkommen aus den Maschen des Literaturbetriebs. Dies geschieht also durch die symbolische Ablehnung jener Etikette, die ihr als Autorin von den Akteuren des Literaturbetriebs in all den Jahren angeheftet wurden und sie aus einem vorwiegend männlichen Blickpunkt heraus nicht als Autorin bzw. Frau, sondern als Objekt definiert haben: Dadurch, dass die Autorin sich eine neue (und jüngere) fiktive Identität anlegt, wird allerdings nicht nur der »männliche Mythos schlechthin«¹⁸⁹ – der Faust-Mythos – okkupiert, sondern es wird auch ein fiktiver »Kampf gegen alle Metaerzählungen und vorgestanzten Bilder«¹⁹⁰, die lediglich »Medienbiographien«¹⁹¹ bilden, ausgetragen, sodass die Autorin, wenn auch nur symbolisch, die Freiheit wiedererlangt, die eigene Biografie nach ihren Wünschen und Ansprüchen statt nach den Maßstäben der patriarchalen Gesellschaft bzw. des männlichen Literaturbetriebs zu gestalten.

In dieser Hinsicht gewinnt auch die Tatsache, dass der Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland.*, für den Nelia für den *Deutschen Buchpreis* in der

186 C. Jürgensen/G. Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken«, S. 10.

187 Nach F. Zipfel grenzen Autofiktionen in bestimmten Fällen oft an poetologische Erzählungen, da in ihnen »poetologische Äußerungen, deren angestammte Gattung der faktuale Essay ist, [...] in die fiktionale Erzählung verlagert« werden. F. Zipfel: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, S. 303.

188 M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 124.

189 R. Kämmerlings: »Fräuleinwunder«, S. 1.

190 Metz, Christian/Streeruwitz, Marlene: »Statt eines Nachworts. Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Christian Metz«, in: Streeruwitz, Marlene: Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 229-256, hier S. 254.

191 Dieser Begriff wird von Krumrey angewandt, um jene Biografie zu bezeichnen, mit der ein Schriftsteller »im literarischen Feld anwesend [ist und] die sich aus den vom Autor und seinem Verlag gestreuten und den sich zusätzlich im öffentlichen Raum zugänglichen Informationen über ihn speist«. B. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 28.

Fiktion nominiert wird, einige Monate nach dem Erscheinen von *Nachkommen*. tatsächlich veröffentlicht wurde, an Bedeutung. Denn obwohl dieser von der realen Autorin Marlene Streeruwitz verfasst wurde, wird schon auf dem Cover ziemlich plakativ¹⁹² darauf hingewiesen, dass die Schriftstellerin den Text ›als Nelia Fehn‹, die gleichzeitig auch die Protagonistin des Textes¹⁹³ ist, geschrieben hat. Der zweite Roman stellt also ein gelungenes Beispiel Rollenprosa dar, in dem das autofiktionale Prinzip als »texttranszendierendes Phänomen«¹⁹⁴ Ausdruck findet und eine, allerdings artifizielle Identität zwischen der Schriftstellerin Streeruwitz und Nelia in der außertextuellen Wirklichkeit herstellt. Damit wird nicht nur das Spiel mit der eigenen Schreibbiografie in der literaturbetrieblichen Realität fortgesetzt, sondern auch der Status von *Nachkommen*. als autofiktionaler Text untermauert und dessen Rezeption rückwirkend gesteuert. Daran anschließend entsteht ein enges Verhältnis zwischen den beiden Texten, welches einige im Literaturbetrieb vorhandene Tendenzen zudem performativ inszeniert. Denn zum einen deutet die paratextuelle Angabe »Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn«, die Streeruwitz als wahre Autorin des Romans *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* festlegt, auf die immer mehr verbreitete Neigung vieler gegenwärtiger Autoren hin, sich nicht nur in ihren Werken, sondern auch in der Öffentlichkeit als Figuren oder Typen zu inszenieren – man denke z.B. an die Profilierung C. Krachts als Dandy¹⁹⁵ –; zum anderen darf, zumal dieser Aspekt auch in *Nachkommen*. mehrmals an den Pranger gestellt wird, die Reihenfolge, in der die zwei Romane veröffentlicht wurden – also zuerst der ›Metaroman‹ und erst einige Monate danach das ›Buch im Buch‹ *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. – als allegorische Übertragung der Auswirkungen jener im Literaturbetrieb immer bedeutender werdenden sekundären Diskurse, wie z.B. des literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Diskurses¹⁹⁶, die allzu oft den ›reinen‹ literarischen Diskurs in der Öffentlichkeit ersetzen

192 Die Covers der beiden Bücher zeigen fast die gleiche Gestaltung – nur die Farben ändern sich – und ähnliche Bilder – zwei weibliche Figuren.

193 Im Text wird mittels einer Ich-Erzählerin, die Nelias Perspektive entspricht, erzählt, wobei in diesem Fall die Identität zwischen (fiktiver) Autorin, Protagonistin und Erzählerin hergestellt wird.

194 B. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 27.

195 Das Foto auf dem Cover von *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. zeigt eine junge Frau – vermutlich Marlene Streeruwitz selbst – in ihren Zwanzigern, die in ihrer Pose auf die Coverfotos der Autorinnen des sogenannten Fräuleinwunders – das in *Nachkommen*. kritisiert wird – ironisch anspielt.

196 Vgl. Streeruwitz, Marlene: »Schäferspiele im Park. Vom Abstand zwischen Literaturwissenschaft und Literatur«, in: Neue Rundschau 126/1 (2015), S.15-23. In dem Aufsatz richtet sich Streeruwitz gegen Literaturkritiker und insbesondere Literaturwissenschaftler, die angeschuldigt werden, eine »willfährige Hilfskohorte« (S. 22) der herrschenden Ordnung zu bilden.

und die Rezeption literarischer Werke nicht nur aufgrund ästhetischer oder ethischer Werte lenken, sondern auch in Hinsicht auf extraliterarische und oft auch soziopolitische Gründe.

Wenn man also die hier erwähnten Aspekte näher betrachtet, die in *Nachkommen*. und in der außerliterarischen Realität den auktorialen Auftritt der Autorin Marlene Streeruwitz als fiktive Figur bzw. als ihr Alter Ego Nelia ermöglichen, und welche den Text, wenn nicht als »reine« Autofiktion, zumindest als Roman, der autofiktionale Elemente aufweist¹⁹⁷, erscheinen lassen, ist eine auffällige Gemeinsamkeit festzustellen: Die Identifikation der Autorin mit ihrem Alter Ego wird dem Leser, sowohl in der Fiktion als auch in der Wirklichkeit, mittels der Fiktionalisierung und der (literarischen) Inszenierung von Details, Mechanismen und Praktiken suggeriert, die größtenteils literaturbetrieblicher Natur sind. Zum einen kommt das autofiktionale Prinzip des Textes insbesondere in Bezug auf die Fiktionalisierung realer Erfahrungen der Autorin im Literaturbetrieb – wie z.B. ihrer Teilnahme an der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* – ans Licht, sodass der fiktionalisierte Literaturbetrieb innerhalb der Fiktion den Raum bildet, in dem sowohl die verschlüsselte Inszenierung der Autorin als auch die Umsetzung ihrer Poetik zustande kommt. Zum anderen wird die Autofiktionalität des Textes auch im realen Literaturbetrieb, wo die Autorin mit dem Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. explizit als ihre fiktive Figur auftritt, hervorgehoben. Demgemäß erweisen sich der Literaturbetrieb und seine Mechanismen als symbolischer Ansatzpunkt für die Entfaltung der Autofiktionalität des Romans; letztere fungiert nicht nur als Mittel für die Herstellung einer weiblichen Schreibbiografie, sondern auch als mimetische Wiedergabe literaturbetrieblicher Praktiken. Zusammenfassend lässt sich also die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs als dialektisches Gegenstück zur Autofiktionalisierung auffassen. Damit kommt es zu einer thematischen sowie erzählstrukturellen Wechselbeziehung zwischen den beiden, die zu einer gegenseitigen Erhellung der verborgenen Mechanismen des Literaturbetriebs und seiner Akteure und der Poetik Streeruwitz' führt.

Demzufolge lässt sich *Nachkommen*. ganz im Sinne jener für Streeruwitz programmatischen Hybridisierung der Genres¹⁹⁸ als Literaturbetriebsfiktion, die sich ebenfalls autofiktionaler Elemente bedient, auffassen; daraufhin ist es zunächst

197 Dazu vgl. auch Dröschers-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn: Fink 2018, insb. S. 246–253.

198 »[Streeruwitz'] Romane und Erzählungen funktionieren sämtlich nicht innerhalb ihres eigenen Genres. Sie sind nicht wirklich erzählerisch. Sie wollen mehr als das Genre. Sie benutzen das Genre, bedienen sich seiner Versatzstücke, seiner Vehikel, doch nur um zu entlarven, was es an Falschem transportiert. An kulturellen Festschreibungen, die auf ihre Gültigkeit – vor allem für den weiblichen Teil unserer Welt – zu überprüfen versäumt wurde.« Döbler, Katharina: »Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene

erforderlich, die verschiedenen Strategien, die für die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Figuren eingesetzt werden, sowie ihre Wirkung auf die Komposition des Textes in den Blick zu nehmen.

4.3.2 Eine verschlüsselte Darstellung des Literaturbetriebs der Gegenwart

Dass *Nachkommen.* unter anderem¹⁹⁹ ein (kritischer) Roman über den Literaturbetrieb ist, lässt sich schon an den ersten Seiten erkennen, als die Protagonistin die Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* wenn auch nur andeutungsweise mit einer Beerdigung vergleicht.²⁰⁰ Die Darstellung von Ereignissen, die im Literaturbetrieb stattfinden, sowie des (Miss-)Verhaltens verschiedener Akteure, die mit ihren Handlungen das literarische Leben, den öffentlichen Diskurs über Literatur und nicht zuletzt die Entwicklung des Buchmarktes steuern, bildet den Haupterzählstrang der Geschichte, sodass die Handlung größtenteils in einem literaturbetrieblichen Kontext spielt und zahlreiche Anregungen und Ansätze zur Reflexion über dieses Thema liefert. Allerdings dienen der Literaturbetrieb und seine konkreten und symbolischen Räume nicht nur als hintergründiger Schauplatz bzw. als Rahmen der Geschichte; vielmehr bildet der Literaturbetrieb, verstanden als System von Institutionen und Figuren, eine Art Antagonist der Protagonistin, der zugleich als Darstellungsprinzip der Handlung selbst fungiert.

Im Vergleich zu den bisher analysierten Romanen, jedoch in partiellem Einklang mit weiteren Literaturbetriebsfiktionen, wo die intendierte Autofiktionalität des Textes auch durch die unmittelbare Thematisierung und literarische Inszenierung des realen literarischen Feldes gestützt wird, wird der Literaturbetrieb in *Nachkommen.* nicht völlig verklärt abgebildet. Vielmehr als eine utopisch-mythische Nachahmung seiner Referenz erfolgt im Roman eine Vermischung von Faktuellem und Fiktivem, die anhand von zwei abwechselnden Darstellungs- bzw. Fiktionalisierungsstrategien zustande kommt.

Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?«, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (2004) (= H. 164: Marlene Streeruwitz), S. 11-18, hier S. 16.

199 Der Roman wurde in den Rezensionen überdies als »Freudsche[r] Familienroman« (Hartwig, Ina: »Wer schafft es auf die Shortlist?«, in: Die Zeit vom 03.07.2014, S. 45), als »Krisen- und Frankfurt-Roman« (Sternburg, Judith von: »Wie es ist, in bösen Zeiten regiert zu werden«, in: Frankfurter Rundschau vom 02.07.2014, S. 24-25, hier S. 24), als »Roman, der an gesellschaftskritische Sichtweisen aus den 70er-Jahren erinnert« (Falcke, Eberhardt: »Sensorium für die Zumutungen des sozialen Lebens«, in: Der Tagesanzeiger vom 28.07.2014, S. 18) bezeichnet.

200 Gestellt vor die Wahl, an der Beerdigung des Großvaters oder am Galaabend teilzunehmen, entscheidet sich Nelia am Ende dafür, beiden beizuwohnen, und stellt sie somit allegorisch auf dieselbe Ebene: »Am Vormittag eine Totenvisite und am Abend eine Preisverleihung.« (NK 40).

Auf der einen Seite werden die Arbeitsweise und Wirkung von einigen real existierenden »Institutionen der Autorenpräsentation und -förderung«²⁰¹, welche außerdem der offiziellen Repräsentanz und der selbstaffirmierenden Inszenierung des Literaturbetriebs dienen, sowie von verschiedenen Medien, die tatsächlich existieren und ebenfalls eine vorrangige Aufgabe im Bereich der Literaturvermittlung erfüllen und in der Fiktion durch die explizite Nennung ihres Namens oder die Erwähnung weiterer Merkmale, die ihr öffentliches Image kennzeichnen, erkennbar werden, so getreu reproduziert, dass diese eine vordergründige Position in der Handlung einnehmen und auf ihre Entwicklung und Entfaltung einwirken. Auf der anderen Seite beruht die Schilderung einiger spezifischer Geschehnisse und Figuren auf einem höheren Fiktionalisierungsgrad: Einzelne erst nur für den fachkundigen Leser mühelos erkennbare Konstellationen und Persönlichkeiten aus dem realen deutschsprachigen Literaturbetrieb werden im Roman nicht explizit, sondern verschlüsselt dargestellt. Dies geschieht besonders dadurch, dass individuelle Eigenschaften und Verhaltensmuster, die eindeutig auf bestimmte Institutionen und Akteure des Literaturbetriebs ironisch-allegorisch hinweisen, fiktionalen Einrichtungen und Figuren zugeschrieben werden.

Das Vorhandensein von verschlüsselten Hinweisen auf real existierende Figuren- und motivische Konstellationen führt aber nicht dazu, dass *Nachkommen*. zu einem »platten Schlüsselroman einer schlechten Verliererin«²⁰² verkommt, im Gegenteil: Streeruwitz, die den Roman als Schlüsselroman »im weitesten Sinne«²⁰³ bezeichnet, distanziert sich hier ganz bewusst von anderen Literaturbetriebsfiktionen, die als persönliche bitterböse Abrechnung des Autors mit dem Literaturbetrieb lesbar sind – und dementsprechend als solche von der Kritik gelesen werden und in einigen Fällen sogar zu regelrechten Skandalen treiben – und dazu beitragen, die »verderblichen« Praktiken des Literaturbetriebs nicht nur in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, sondern auch zu reproduzieren.²⁰⁴

201 Hagestedt, Lutz: »Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise«, in: Anz, Th. (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 296-306, hier S. 297.

202 I. Hartwig: »Wer schafft es auf die Shortlist?«, S. 45.

203 Streeruwitz, Marlene/Nüchtern, Klaus: »Ich hasse Wayne Rooney«, in: Falter 26 (2014), S. 22-23, hier S. 22.

204 »*Nachkommen*. ist ein ernster Text, der etwas ganz anderes im Sinn hat als die simple und schon oft getätigte Abrechnung mit dem Literaturbetrieb, man denke an Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002), Klaus Modicks *Bestseller* (2006), Thomas Glavinics *Das bin doch ich* (2006) oder Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit* (2010). Diese Schlüsselromane sind hochgradig selbstreferentiell bis autopoetisch. Nun ist ein publizierter literarischer Text über den Betrieb ohne Selbstreferentialität kaum möglich, schon gar nicht, wenn er aus der Feder einer so erfolgreichen und vielfach prämierten Autorin wie Marlene Streeruwitz stammt und bei einem Traditionsverlag wie S. Fischer erscheint. Doch ihre Perspektive ist eine andere und

Was die Autorin interessiert, ist nicht die böswillige Verleumdung bestimmter Persönlichkeiten, sondern vielmehr die Enthüllung jener verborgenen Praktiken und Verhaltensmuster, die im realen Literaturbetrieb herrschen. Darum werden im Roman auch Figuren entworfen, für die es im Literaturbetrieb kein reales Vorbild gibt (oder zumindest auf kein bestimmtes Vorbild zurückzuführen sind) und eher als Verkörperung verschiedener Habitusformen, als exemplarische Typen fungieren, die dazu dienen, bestimmte – vorwiegend negative – literaturbetriebliche Denk-, Handlungs- und Verhaltensweisen plakativ zu veranschaulichen.

Als Beispiel für die erste Strategie soll, neben z.B. der direkten Erwähnung von Zeitungen, wie der Süddeutschen Zeitung (NK 122) oder den Salzburger Nachrichten (NK 198), insbesondere die explizite Nennung und eingehende Fiktionalisierung zweier Institutionen des deutschsprachigen Literaturbetriebs angeführt werden, die sowohl eine tragende Funktion bei der Verteilung von symbolischen und ökonomischen Kapitalen ausüben, als auch über eine beachtliche öffentlich-mediale Resonanz verfügen. Es handelt sich um den in den letzten Jahren immer bedeutsamer gewordenen *Deutschen Buchpreis*²⁰⁵ und um eines der weltweit wichtigsten und wirtschaftlich relevantesten Events des Literaturbetriebs, die Frankfurter Buchmesse.

Gerade die grundlegenden Mechanismen des *Deutschen Buchpreises*, seine Wirkung auf die Strukturierung des literarischen Feldes und des Buchmarktes²⁰⁶ und die Haltung der Schriftsteller (und insbesondere der Schriftstellerinnen) dieser Auszeichnung gegenüber werden im Roman keineswegs oberflächlich oder affirmativ behandelt, sondern in erster Linie durch die Wiedergabe des Verleihungsrituals – die, wie schon erwähnt, auf der Fiktionalisierung der eigenen Erfahrungen der Autorin basiert – einer beißenden Kritik unterzogen. Ausgehend von der Nominierung Nelias Roman auf der Shortlist und ihrer anschließenden Teilnahme an der Preisverleihung werden neben den verschiedenen öffentlichen Phasen, die den

sie verfängt sich nicht im Geflecht von Betriebsinterna und persönlichen Befindlichkeiten.« Schuchter, Veronika: »Auf den Punkt gebracht.«, in: literaturkritik.at vom 03.01.2015 – online.

205 Der *Deutsche Buchpreis* verfügt heutzutage über eine Bedeutung und öffentliche Resonanz, vor allem bei dem nicht fachkundigen Publikum, die nur vom *Büchner-Preis* überwunden wird. Auch im Roman wird er als der »wichtigste[...] Preis im deutschsprachigen Literaturbetrieb« (NK 22) bezeichnet.

206 »In [den] Zahlen dokumentiert sich die Position des Preises als Branchen-Primus, die aber nicht nur ökonomischer Natur ist; vielmehr hat der *Deutsche Buchpreis* immensen Einfluss auf die Art und Weise, wie die deutsche Gegenwartsliteratur im In- und Ausland wahrgenommen wird. Damit kommt neben der Förderung von AutorInnen und der Vermarktung von Büchern eine weitere Funktion ins Spiel: eine *literaturpolitische*. [...] Er übt durch seine starke Medienpräsenz die derzeit wohl wichtigste literaturpolitische Funktion im Literaturbetrieb aus.« Irsigler, Ingo/Lembke, Gerrit: »The winner takes it all.« Der Deutsche Buchpreis im Profil«, in: Dies. (Hg.), Spiel, Satz, Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis, Berlin: Berlin University Press 2014, S. 11–28, hier S. 15 [Herv. i.O.].

Ablauf dieses literarischen Wettbewerbs konstituieren, auch jene verborgenen Bedingungen und Voraussetzungen, die zur Satzung des Preises²⁰⁷ gehören und den Verlauf des Verleihungsabends streng regulieren²⁰⁸ aus einer innerbetrieblichen Perspektive mit »nahezu naturalistischer Beschreibungsakribie«²⁰⁹ repräsentiert. Betrachtet Nelia zumindest vor ihrer Ankunft im Römer den *Buchpreis* als wichtiges Instrument der Autoren- und Literaturförderung²¹⁰, werden ihre anfänglichen und fast naiven Erwartungen enttäuscht, sobald sie den Selbstinszenierungscharakter des Events erkennt. Die ganze Veranstaltung sei in Nelias Augen nur ein hollywoodhaft inszenierter Abgesang für eine Kulturtechnik, die Literatur, die an ihrem Ende angelangt ist, und wo lediglich das Bücher-Machen und Bücher-Verkaufen gefeiert werden:

»Die Literatur war am Ende. Alles andere war wichtiger geworden. Und es ging um den Abstieg. Die ganze Veranstaltung war ein Versuch, den eigenen Wert darzustellen und damit der Einschätzung preiszugeben. Das Marketing war dann das Instrument des Obsoleten. Das Marketing stellte das Obsolete offen aus. Das hier. Das war alles schon lange vorbei. Das war eine Erinnerungsveranstaltung. Das war ein Literaturkränzchen. Gut inszeniert. Sehr gut inszeniert und im Fernsehen übertragen.« (NK 85)

Nelias Meinung nach sei der Preis nichts anders als ein Instrument, das Autoren »macht«, eine »Bewertung mit Anwesenheitspflicht« (NK 77), ein banales »Voting«, bei dem man »aus den seltsamsten Gründen gewählt und nicht gewählt« wird (NK 62) und die Kandidaten bloß als ein Rädchen im Getriebe betrachtet werden, das »halt funktionieren muss« (NK 73), während sie und ihr Werk vor dem Publikum öffentlich benachteiligt werden (NK 103). Die offizielle, dem Publikum jedoch nicht zugängliche Feier nach der Preisverleihung wird von der Protagonistin als ein

207 Z.B. die Bedingung, dass alle auf der Shortlist nominierten Autoren, vertraglich verpflichtet werden, an der Preisverleihung teilzunehmen: »Sie würde nun nicht zum Deutschen Buchpreis kommen, und damit war sie draußen. Wenn man da nicht anwesend war, dann konnte man nichts bekommen.« (NK 19).

208 Den Ablauf der Preisverleihung empfindet Nelia als eine »festgezurzte Dramaturgie« (NK 75).

209 Nüchtern, Klaus: »Schlüsselkartensteckkästchen und Spargelsuppe«, in: Falter 27 (2014), S. 27.

210 An einer Stelle sinniert Nelia über die Tatsache, dass sie von dem Geld, das sie gewinnen könnte, fünf Jahre lang leben könnte (NK 65); als sie herausfindet, dass ihr Roman von der Jury nicht eigenhändig ausgewählt wurde, sondern dass ihr Verleger ihn für den Preis eingereicht hatte, fühlt sie sich betrogen und enttäuscht von einem Auswahlverfahren, das wenig mit literarischer Qualität zu tun hat: »Sie hatte gedacht, sie käme durch ein literarisches Auswahlverfahren auf diese Liste. Sie hatte gedacht, die Jury las alle Bücher, die in einer Saison erschienen, und dann wurde ausgewählt. Der Gruhns hatte sie denen angetragen. Angebietet.« (NK 101f.).

»Schulball«, wo jeder seinen verborgenen Absichten folgt und kleinen Gruppen angehört (NK 106), empfunden; ferner wird sie während der Party ständig von älteren Männern belästigt – insbesondere von Kritikern, die sich statt für ihren Roman, den sie allerdings abwertend als »kleine, hübsche Odyssee« (NK 108) abstempeln, oder für ihre schriftstellerische Tätigkeit, vielmehr für sie als junge attraktive Frau interessieren, als wäre sie nur ein Sexualobjekt.

Indem die Gedanken und Gefühle der Protagonistin während der Veranstaltung unmittelbar wiedergegeben und den beweihräuchernden Hymnen der offiziellen Redner gegenübergestellt werden, wird ein Aufklärungsverfahren eingeleitet, das darauf abzielt, das öffentliche Image des *Deutschen Buchpreises* als Instrument, dessen deklarierte Aufgabe es ist, »über Ländergrenzen hinaus Aufmerksamkeit zu schaffen für deutschsprachige Autoren, das Lesen und das Leitmedium Buch«²¹¹, zu dekonstruieren und den Preis als eine jener Erscheinungen in unserer Gesellschaft zu entblößen, hinter denen sich patriarchale Machtstrukturen verbergen, die nach Gehorsam verlangen und zur Vergegenständlichung des Menschen, insbesondere der Frau, führen.

Darüber hinaus wirken Nelias Reflexionen über den Preis und seine Auswahl- und Inszenierungsmechanismen an einigen Stellen fast wie essayistische Passagen, die eine scharfsinnige und tiefgreifende Kritik an dem *Deutschen Buchpreis* offenlegen. Die Wahl Streeruwitz', im Gegensatz zu anderen Schriftstellerinnen, die sich in Interviews oder Artikeln in den Feuilletons über diese Institution ebenfalls abschätzig geäußert haben, zunächst einem fiktiven Alter Ego eine solche Kritik in den Mund zu legen, erlaubt der Autorin, zum einen sich unverhohlen über die Auszeichnung auszusprechen; zum anderen gibt Nelias Stellungnahme nicht ausschließlich Streeruwitz' Auffassungen dem Preis gegenüber wieder, sondern sie fungiert, und das wird insbesondere anhand der Wörter durchschaubar, die angewandt werden, als eine Art Abriss der Meinungen ebenjener Autoren, die den *Deutschen Buchpreis* öffentlich angeprangert haben. Wenn Nelia z.B. mehrmals betont, das Verfahren, dem die Shortlist-Autoren ausgesetzt werden, sei »erniedrigend« (NK 79) und »demütigend« (NK 93), wird man sofort an Daniel Kehlmanns 2008 im Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung veröffentlichten Kurzaufsatz erinnert, in dem der Autor, der 2005 auf der Shortlist nominiert wurde und also persönlich an der Veranstaltung im Römer teilnehmen musste, letztere als ein »entwürdigendes Spektakel« und eine »demütigende Situation«²¹² bezeichnete. Als die Protagonistin dann bereut, an dem Preis – und in erster Linie an dem Galaabend im Römer – teilgenommen zu haben und das Ganze für einen »Zirkus«

211 Deutscher Buchpreis: »Über den Preis« – online.

212 Kehlmann, Daniel: »Schon wär's. Den Buchpreis abschaffen«, in: Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 21.09.2008. Alle Beiträge zum Thema »Was taugt die Shortlist zum Deutschen Buchpreis 2008?« wurden mittlerweile gelöscht.

erklärt (NK 73), verwendet sie ein Wort, das schon von Autoren wie Julia Franck²¹³ und Clemens Meyer²¹⁴ in der Öffentlichkeit gebraucht wurde; ferner wird auch Terézia Moras Kritik an der emotionalen Spannung²¹⁵, welche die sechs Finalisten während der Preisverleihung aushalten müssen, dennoch zugleich ein wichtiger, ja unverzichtbarer »Teil der Show« (NK 78) ist, in die Fiktion eingebaut. Damit wird Nelia zum fiktionalen Sprachrohr einer kollektiven Anschuldigung jener Autoren, die sich dem öffentlich-offiziellen Diskurs über den Preis zu widersetzen versuchen, auch wenn sie, wie die Protagonistin, oft keine andere Chance haben, als sich literaturbetrieblichen Mechanismen wie eben denjenigen, die den *Deutschen Buchpreis* regulieren, zu fügen, um überhaupt im Literaturbetrieb wahrgenommen zu werden und als freie Schriftsteller weiterarbeiten zu dürfen.

Ein ähnliches Darstellungsverfahren, welches überwiegend auf der Fiktionalisierung von offiziellen sowie herkömmlichen Ritualen, aber auch von symbolischen Orten gründet, die eine konstitutive und strukturierende Rolle bei der Konstruktion des öffentlichen Images dieser Institution spielen, erfährt auch die »Multifunktionsveranstaltung«²¹⁶ Frankfurter Buchmesse. Auch in diesem Fall dient die Teilnahme der Protagonistin an diesem Event als Ausgangspunkt ihrer Darstellung, welche auf zwei Ebenen verläuft. Einerseits werden Nelias erste Eindrücke unmittelbar wiedergegeben, als wäre sie eine Flaneurin, die mit »dem Spürsinn eines Detektivs«²¹⁷ durch die Hallen der Buchmesse schlendert und gleich von Anfang an die wahre Natur dieses Ereignisses erkennt:

213 Franck, Julia: »Ich beneide keinen, der auf der Liste steht«, in: Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom September 2008.

214 »Schön war das nicht. Man wird ja in gewisser Weise vorgeführt. Man macht das mit, weil man Geld damit verdient; ich lebe ja von dem Beruf. Aber unabhängig von solchen Preisen: Bücher sind vorher da, und sie sind nachher da. Und das ist das Entscheidende. Aber, wie gesagt, man macht diesen Zirkus mit. Aber es ist und bleibt ein Zirkus.« Meyer, Clemens/Thelen, Thomas: »Clemens Meyer: »Man macht's mit. Aber es ist und bleibt ein Zirkus«, in: Aachener Zeitung vom 21.10.2013 – online.

215 »Also ich muss sagen, dieses Procedere, so dankbar ich jetzt auch für diesen Preis bin, das ist schrecklich für Autoren. Und ich weiß gar nicht, warum das so sein muss. Ich war ja 2006 in der Jury dieses Preises drin, und ich kann mich noch genau erinnern, dass mein dominierendes Gefühl an diesem Abend war, dass mir meine Kollegen leid getan haben, die sechs, die da warten mussten. Als mein Name fiel, war das etwas unwirklich, weil ich ja vorher mit mir ausgemacht habe, das wird sowieso nichts. Wahrscheinlich, um es auszuhalten, diese Anspannung. Am besten, man macht sich überhaupt keine Hoffnungen.« Mora, Terézia/Timm, Ulrike: »Trauerarbeit als Roadmovie«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 08.10.2013 – online.

216 Niemeier, Sabine: Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel – von den Anfängen bis heute, Wiesbaden: Harrassowitz 2001, S. 37.

217 Benjamin, Walter: »Die Wiederkehr des Flaneurs«, in: Ders., Kritiken und Rezensionen (= Gesammelte Schriften, Bd. III), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 194–199, hier S. 196.

»Lauter Lärm war da. Vom Reden. Vom Gehen. Menschentrauben in den Gängen. Es war kaum durchzukommen. Sie ging den breiten Gang in der Mitte. Wollte die Halle durchqueren. An einem Stand wurde Sekt getrunken. Sie kam nicht durch. Alle standen und redeten und lachten und prosteten einander zu. Überhaupt. Es waren alle guter Laune. Sie wurde mitgerissen. Sie lächelte selbst alle an. Fragte freundlich, ob sie vorbeidürfte. Ob man sie vorbeilasse. Sie wurde gefragt, ob sie ein Glas Sekt haben wolle. Es wäre deutscher Sekt. Sparmaßnahmen. Aber es sprudle ja auch. Sie lehnte ab. Bedankte sich und wich durch einen Stand auf der Seite aus. Da war alles in Rot dekoriert. In roten Regalen standen Bücher über Heilkräuter und Gartenkunde. Das hatte sie nicht gedacht. Aber es war gleich ganz klar. Das war die Buchmesse und nicht die Literaturmesse. Was hatte sie geglaubt.« (NK 303)

Während ihrer Spaziergänge trifft die Protagonistin ständig auf elegant angezogene Menschen, die sich dem Anschein nach wie eine Masse bewegen, auch wenn jeder sein Ziel im Auge behält²¹⁸, auf Menschen, die ein Glas Sekt in der Hand haben oder ihr eines anbieten, allerdings aber auf niemanden, der sich mit ihr über ihren Roman ernst unterhalten würde. Obwohl es sich um eine Buchmesse handelt, werden Bücher eher als wertlose Gegenstände gehandelt, die entweder dazu dienen, die Stände zu schmücken oder, wie jede andere Ware mithilfe ihrer Fabrikanten, also der Schriftsteller, verkauft werden müssen²¹⁹: Auf der Buchmesse wird also keine Literatur im herkömmlichen Sinne vermittelt, sondern, wie Nelia schließlich feststellen muss, das »Innere eines Marktes fabriziert« (NK 366). Anstelle der Texte, deren Inhalts und deren ästhetischer Werte, welche die eigentlichen Protagonisten einer solchen Messe sein sollten, müssen die Autoren für sie stellvertretend auftreten und bei den üblichen Inszenierungsritualen mitmachen. Auch wenn Nelia den Preis letztendlich nicht gewinnt, sich also auf das berühmte Blaue Sofa nicht setzen darf und der kleine Stand ihres Verlags im Vergleich zu anderen Ständen nicht wie eine Bibliothek aussieht (NK 314), muss Nelia immerhin als »[d]ie jüngste Autorin, die je die Shortlist des deutschen Buchpreises erreichte« – wie es in dem Vorstellungsvideo über ihren Roman, das bei der Preisverleihung gezeigt wurde, heißt (NK 89) – eine Reihe von Terminen absolvieren, in denen zwar nicht auf den Inhalt ihres Romans oder auf ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin eingegangen wird, sondern es vielmehr um die Inszenierung ihrer Person geht, also

218 »Das Gehen war schwierig. So viele Leute unterwegs. Schnell gehen war unmöglich. Es gab nur ein einziges Tempo für alle. Ein Gewälze war das. Alle rieben sich aneinander. Alle hatten den Blick auf ein Ziel gerichtet. Schauten nicht, wo und wie sie gingen. Stiegen einander auf die Füße. Lächelten. Entschuldigten sich. Alle blieben fröhlich. Oder angestrengt beschäftigt.« (NK 358).

219 Nelia selbst wird von ihrem Verleger dazu aufgefordert, alles zu machen, »was den Verkauf ihres Buchs vorantreiben konnte« (NK 115).

um die Pflege einer Literatur, die »nur in Personenform und nicht als Texte« existiert, und die dazu führt, dass Nelia als Autorin wahrgenommen wird, nur »weil die Buchpreis-Shortlist sie zu einer wichtigen Person gemacht habe« (NK 342). Sowohl das Fotoshooting, dem Nelia sich unterziehen muss und welches sie an die Reality Show *Germany's Next Top Model* erinnert (NK 330), als auch das Interview mit einem alten Kritiker der Salzburger Nachrichten bieten ihr kaum eine Chance über ihren Roman und darüber, was Literatur für sie bedeutet, zu sprechen.²²⁰ Erst während des Fernsehinterviews für den Sender 3sat, während dessen die Interviewerin²²¹ ständig versucht, das Gespräch zu lenken und Nelias Standpunkt zu widerlegen, versteht die Protagonistin, dass es ihre Aufgabe lediglich sei, »die Inszenierung zu verstärken« (NK 376). Zugleich ist Nelia aber imstande, dieses Inszenierungsspiel auszunutzen, um ihre Meinung frei auszusprechen und sich autonom als Schriftstellerin zu definieren, anstatt sich vom Literaturbetrieb kategorisieren zu lassen, und fungiert damit als Beispiel für eine Rebellion gegen jene Mechanismen, welche die Autoren auf bloße Etikette reduzieren.

Die Fiktionalisierung der Rituale und Praktiken, welche die Funktionsweise und Wirkung des *Deutschen Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse bedingen und oft nicht an die Öffentlichkeit gelangen, sondern hinter ihrem glamourösen Image verborgen bleiben, fungiert im Roman einerseits als *pars pro toto* für die Darstellung des Literaturbetriebs als Organisation, die bestimmte Regeln und Bedingungen voraussetzt, andererseits als struktureller Rahmen innerhalb dessen die zweite oben erwähnte Darstellungs- und Fiktionalisierungsstrategie, die insbesondere bestimmte Persönlichkeiten und Institutionen aus dem deutschen literarischen Feld betrifft, zu Tage kommt, wobei ihre außertextuelle Referenz für das Publikum erkennbar bleibt. Demzufolge lassen sich die sechs Shortlist-Autoren ziemlich leicht mit den Finalisten des *Deutschen Buchpreises* 2011, also jenes Jahres, als Streeruwitz auf der Shortlist nominiert wurde, identifizieren: Neben Nelia, die, wie gesagt, als Alter Ego der Autorin auftritt, darf man jene sich wie eine kapriziöse Diva benehmende Pangäa-Schriftstellerin, die sich zunächst weigert, zusammen mit den anderen fotografiert zu werden (NK 72) und später bei der Preisverleihung für einen – mit aller Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit dem Verlag vorabgeplanten (NK 122) – Skandal sorgt, indem sie gegen die Entscheidung

220 Obwohl sie von Menschen – vorwiegend Männern – umgeben ist, die ihren Roman ständig als Buch bezeichnen und mehr an ihrer Person und ihrer Lebensgeschichte interessiert sind als an dem Inhalt ihres Textes, glaubt Nelia immer noch, »dass es Romane geben musste. Romane und nicht Gschichterln. In die Erfindung gebündelte Wahrheit und nicht diese dünne Sauce des Echten. Ins Zweidimensionale gepresster Kitsch.« (NK 314).

221 Das Interview wird von Ida Rückert geführt, die Mitglied der Jury des *Deutschen Buchpreises* war und Nelias Roman also mit Aufmerksamkeit hätte lesen sollen; ihre Fragen und Kommentare beweisen jedoch, dass sie die wahre Absicht der Autorin dennoch völlig missverstanden hat.

der Jury energisch protestiert (NK 96f.)²²², als bissige Karikatur von der 2011 für die Auszeichnung ebenfalls kandidierten Sybille Lewitscharoff gelesen werden. Viel gutmütiger und wertschätzender wirkt dagegen die Fiktionalisierung der anderen weiblichen – es standen tatsächlich drei Frauen auf der Shortlist 2011 – Nominierten, und zwar Angelika Klüssendorf, die im Roman als die junge und freundlich wirkende Schriftstellerin Eva Lichterloh porträtiert wird, deren Roman, »eine ehemalige DDR-Mädchengeschichte« (NK 88)²²³, im Gegensatz zu anderen Texten, die wie »für den alten Germanistikprofessor in Pension gemacht« sind, laut Nelia den Lesern »[e]ine kleine, winzige Wahrheit« (NK 99) anbietet und in der Fiktion mit dem Preis ausgezeichnet wird.²²⁴ Weniger scharf konturiert sind die Figuren der drei männlichen Anwärter auf den Preis: Höchstens der »norddeutsche Schriftsteller«, der in seinem Vorstellungsfilm »über die Schönheit der Nordsee« spricht (NK 92), könnte mit dem aus Ostfriesland stammenden Schriftsteller Jan Brandt identifiziert werden; weder der andere etwas ältere Schriftsteller, der ebenfalls einen norddeutschen Akzent hat und dessen Verlag sich »die Rettung mit diesem Preis [verspricht]« (NK 74), noch der österreichische Autor weisen auffällige Gemeinsamkeiten mit den weiteren zwei Nominierten auf, und zwar Michael Buselmeier und dem eigentlichen Gewinner des Preises 2011 Eugen Ruge.

Unverkennbar ist hingegen die Fiktionalisierung einer Ikone der deutschsprachigen Literaturkritik, und zwar des 2013 verstorbenen Marcel Reich-Ranicki, der im Roman als Herr Kowalski auftritt, ein alter Kritiker, der Nelia wegen ihres jungen Alters und ihrer vermutlichen Unerfahrenheit in Sachen Liebe verbal angreift (NK 120ff.) und dank seiner Berühmtheit und der Position, die er im literarischen Feld bezieht – und trotz seines Alters weiterhin beziehen darf –, seine persönlichen Meinungen als sakrosankte Wahrheiten betrachtet, die von allen akzeptiert werden müssen. In der Fiktion wird also Kowalski/Reich-Ranicki²²⁵ zum Inbegriff jener

222 Der Protest der Schriftstellerin, der sich gegen eine andere Frau richtet, zeugt einerseits von jenem Konkurrenzverhältnis das in einer solchen Situation wie einer Preisverleihung unter den Autoren entsteht, andererseits von jenem Konkurrenzprinzip, das unter Frauen gilt und das seine Wurzeln noch mal in der patriarchalen Ausrichtung unserer Gesellschaft findet: »Frauen sind die besten Abonentinnen in der Abteilung Frauenverachtung des Archivs des Patriarchats. Weil die Frauen gleicher geworden sind, haben sie Zugang dort. Sie brauchen ihn auch. Schließlich gilt für die gleicheren Frauen das Konkurrenzprinzip in verschärftem Ausmaß und in alle Richtungen.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 114f.

223 2011 wurde Angelika Klüssendorf für ihren Roman *Das Mädchen* nominiert, der eben von der Kindheit und Jugend einer Frau in der DDR erzählt.

224 Im Gegensatz zur Wirklichkeit wird der Preis in der Fiktion also nicht Eugen Ruge und seinem DDR-Familienroman, dessen Hauptprotagonisten fast nur Männer sind, verliehen, sondern einer weiblichen Schriftstellerin mit einem sehr ersten Roman über Frauen sowie eine komplizierte Mutter-Tochter-Beziehung.

225 Im Roman wird die Identifikation zwischen den beiden durch eine ironische Bemerkung untermauert, die auf Reich-Ranickis berühmte Vorliebe für Thomas Mann anspielt: »Das war

Generation der ›Oldies‹, die mit den von ihnen fabrizierten »Literaturgarantien« (NK 403) die Entwicklung einer ästhetisch und vor allem auch ethisch relevanten Literatur verhindern, indem sie nur für die Bewahrung ihrer persönlichen Macht kämpfen und die Entwicklungen und Krisen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Buchhandels verleugnen.

Die Instanz des Verlagswesens findet allerdings nicht nur durch die Fiktionalisierung einer oder mehrerer bestimmter und bekannter Verlegerpersönlichkeiten Eingang in die Fiktion, sondern auch zum einen durch die literarisch-chiffrierte Darstellung der Lage einer der berühmtesten und vor allem bedeutendsten Verlagshäuser des deutschsprachigen Literaturbetriebs und zum anderen anhand von mehreren fiktiven Charakteren, die verschiedene Verlegertypen stellvertretend verkörpern. Was den ersten Punkt betrifft, lässt sich hinter dem fiktiven Pangäa Verlag²²⁶, der in verschiedenen Prozessen und Verhandlungen involviert ist und dessen Lage »so kompliziert [ist], dass man ein Lehrbuch für Verlags- und Finanzgesellschaftsrecht damit füllen könne« (NK 182), der Suhrkamp Verlag und seine prekäre Situation nach dem Tod Unselds unschwer erkennen. Das nur angedeutete Schicksal des Pangäa Verlags dient im Roman außerdem als Beispiel für den Untergang eines großen und kulturell bedeutsamen Verlags, der großenteils auf die Transformation des literarischen Feldes in ein Subfeld des ökonomischen Feldes zurückzuführen ist.

4.3.3 Verlegerfiguren in *Nachkommen*.

Unter den verschiedenen literaturbetrieblichen Akteuren, die in *Nachkommen* porträtiert werden, wird der Verlegerfigur – oder besser gesagt, den Verlegerfiguren, da im Roman mehrere Charaktere vorkommen, die diesen Beruf ausüben und verschiedene Verlegertypen verkörpern – eine herausgehobene Funktion zugeschrieben, die zum einen den Habitus und die Praktiken dieser Figur sowie ihre Beziehung zu den Autoren – in diesem Fall insbesondere zu den Autorinnen – im Medium der Fiktion zu erhellen versucht und zum anderen dazu beiträgt, dass neben der produktiven Poetologie des Literaturbetriebs auch Streeruwitz' Poetik im Roman zu Tage tritt.

der alte Kowalski. Dem kann es niemand mehr recht machen. Seit Thomas Mann hat für den niemand mehr Literatur geschrieben.« (NK 410).

226 Schon der Name des Verlags lässt eine Parallele zwischen dem ursprünglichen Superkontinent und dem Suhrkamp Verlag entstehen, welcher zumindest bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kulturell eine Supermacht im deutschsprachigen Verlagswesen verkörperte, bevor er wegen interner Kontraste, Machtstreite und ökonomischer Konflikte, wie eben Pangäa, auseinanderzubrechen begann.

4.3.3.1 Der Verleger als Vertreter des patriarchalischen Systems?

Die wichtigste Verlegerfigur im Roman ist zweifellos der schon erwähnte Thorsten Gruhns, in dessen Protokoll Verlag Nelias Roman erschienen ist. Als ihr Verleger nimmt Gruhns die Rolle eines modernen Vergils ein: Er begleitet die junge Schriftstellerin durch ihren Gang in die Hölle des Literaturbetriebs – von der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* bis hin zur Buchmesse – und bildet also das symbolische Bindeglied zwischen dem Literaturbetrieb und Nelia. Demzufolge lässt sich seine Figur aus einer doppelten Perspektive analysieren, und zwar einerseits in Bezug auf seinen beruflichen Habitus sowie auf die Position, die er innerhalb des Literaturbetriebs einnimmt, und andererseits hinsichtlich seiner Beziehung zu Nelia, wobei in diesem Rahmen auch einige Parallelen zwischen dieser Figur und der Protagonistin zu beobachten sind.

Im Vergleich zu den Verlegern aus den Romanen von Ortheil und Lehr weist die Figur Gruhns bezüglich sowohl seiner Biografie und seines beruflichen Werdegangs als auch seiner Stellung im literarischen Feld grundlegende Unterschiede auf. Der »alte Hase« (NK 79) Thorsten Gruhns stammt nicht aus einer Verlegerfamilie und auch wenn er seit mehr als 30 Jahren im Verlagswesen tätig ist (ebd.), verfügt er weder über ein verlegerisches Erbe noch über eine prominente Position im Literaturbetrieb, da er sich erst vor kurzer Zeit selbstständig gemacht hat und einen eigenen Verlag auf die Beine gestellt hat. Wie Gruhns selbst Nelia erzählt, hat er »in den letzten Jahren kein Glück in seinem Beruf gehabt« (NK 59): Nach jahrelanger Mitarbeit bei dem Pangäa Verlag und vermutlich infolge des Wechsels an der Verlagsführung und der daraus entstandenen Konflikte innerhalb des Unternehmens, hat sich Gruhns von seinem ehemaligen Partner getrennt.²²⁷ Anstatt aber, wie einer seiner Kollegen, zu einem anderen Verlag zu wechseln²²⁸, hat er dank der finanziellen Unterstützung der Heublis, eines reichen Schweizer Paares, und einer weiteren mysteriösen Teilhaberin den Protokoll Verlag gegründet. Obwohl man die Tatsache, dass er Leiter des eigenen Unternehmens ist, als Zeichen seines Erfolgs als Verleger interpretieren könnte, stellt diese Konstellation für ihn eher eine Niederlage dar. Er gehört nun nicht mehr zu der Elite des Verlagswesens und muss im Gegensatz zu seinen Kollegen, die sich ständig über die »Strukturkrise im Buchgewerbe« (NK 122) beschwerten, obwohl sich die Auswirkungen dieser Krise auf sie kaum niederschlagen, täglich einen »Überlebenskampf« (NK 123) führen, nicht nur um seinem Unternehmen die wirtschaftliche Subsistenz, und damit auch seine eigene finanzielle Existenz, zu sichern, sondern auch um die Stellung

227 Wie nebenbei erzählt Gruhns Nelia von seiner »schwierige[n] Trennung von seinen Partnern des Pangäa Verlags« (NK 59); die wesentlichen Gründe, die zu dieser Trennung geführt haben, werden dennoch nicht erwähnt.

228 Gemeint ist hier »der Dolfi«, der immer noch ein guter Freund von Gruhns zu sein scheint und nun in München – also mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem der renommierten Verlage der Bayrischen Hauptstadt – arbeitet (NK 308).

des Verlags im literarischen Feld verbessern zu können und damit seine Rolle als einfluss- und erfolgreicher Verleger neu zu behaupten. In dieser Hinsicht bedeutet für Gruhns die Tatsache, dass ein Roman aus seinem Verlag auf der Shortlist nominiert wird, nicht nur die Möglichkeit, noch mal in jenen Elitekreisen des Literaturbetriebs zu verkehren, aus denen er für einige Zeit »ausgeschlossen« wurde, sondern auch im Falle eines Sieges die Chance, seinen Verlag (und sich selbst) ins Rampenlicht zu stellen und diesen symbolischen Erfolg in einen ökonomischen Gewinn zu verwandeln. Insofern scheint auch Gruhns auf einen ersten Blick als eine Art Debütant zu fungieren, der wie Nelia von den Altlasten des Literaturbetriebs »unbeeindruckt neu anfangen« (ebd.) und mit seinem neuen Verlag sich scheinbar für eine jüngere und relevantere Literatur einsetzen möchte.

In Wirklichkeit entpuppt sich jedoch jene scheinbare Freiheit, die ihm als Chef des Verlags gewährt wird und ihm die Gelegenheit geben sollte, das Verlagsprogramm autonom, d.h. im Einklang mit seiner eigenen Vorstellung von Literatur, zu gestalten, als illusorisch: Trotz des Neuanfangs muss er immer noch einerseits mit den Regeln des Literaturbetriebs, insbesondere den wirtschaftlich-ökonomischen Anforderungen des (Buch-)Marktes, und andererseits mit jenem Habitus, der seinen früheren beruflichen Werdegang wesentlich geprägt hat, rechnen, sodass beides sein Verlegerverhalten, wenn auch manchmal fast unbewusst, weiterhin beeinflusst. Obwohl es tatsächlich scheint, dass Gruhns bei der Gestaltung des Verlagsprogramms eine gewisse Freiheit und Unabhängigkeit genießen kann, muss er immerhin den (stillen) Teilhabern des Verlags Rechenschaft über seine Entscheidungen und vor allem über die wirtschaftlichen Leistungen des Unternehmens ablegen. Da aber die Teilhaber – insbesondere das Schweizer Paar – weder ein leidenschaftliches Interesse an der Literatur als Kulturtechnik²²⁹ pflegen noch detaillierte Fachkenntnisse über das literarische Feld nachweisen können, und die Bücherwelt vielmehr als faszinierenden und aussichtsreichen Investmentbereich betrachten, von dem sie »so viel mehr aus ihrer Geldanlage zurück [bekämen], als wenn sie zum Beispiel in Privatkliniken investiert hätten« (NK 184), wird Gruhns verlegerische Freiheit als Kulturvermittler stark beschränkt. Denn obgleich er sich ständig von den Einmischungen seiner neoliberalen Mäzene zu wehren versucht und für die Trennung von wirtschaftlichen und inhaltlichen Entscheidungen plädiert (NK 182), werden seine Leistungen als Verleger nicht hinsichtlich der literarischen Qualität und des kulturellen Wertes der von ihm entdeckten und veröffentlichten Werken (und Autoren), sondern in erster Linie bezüglich seiner kaufmännischen Fähigkeiten gemessen und bewertet. Als »Genie der Verlagsarbeit« (ebd.) wird Gruhns von den Kapitalanlegern betrachtet und symbolisch gekrönt, weil er

229 Als das Paar Gruhns bittet, sie in den Verlag mitzunehmen, um sich »die Bücher an[zu]schauen«, meinen die beiden nicht die vom Verlag schon veröffentlichten oder zu veröffentlichen Bücher, sondern die Bilanzbücher (NK 186).

mit Geld richtig umgehen kann und nicht wegen seines Spürsinns für neue Stoffe und Talente. Um die finanziellen Erwartungen der stillen, jedoch nicht stummen Teilhaber erfüllen zu können, ist Gruhns folglich dazu gezwungen, zum einen seine Tätigkeit an jenen Tendenzen und Moden des Literaturbetriebs zu orientieren, die einen hohen ökonomischen Gewinn versprechen²³⁰, und zum anderen an Veranstaltungen teilzunehmen, die es erlauben, in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit für den Verlag und seine Autoren zu verschaffen, symbolisches und zugleich ökonomisches Kapital zu sammeln und damit sowohl die Position des Verlags im Feld zu verbessern als auch die Gesellschafter zufrieden zu stellen.

Demzufolge achtet Gruhns im Endergebnis vielmehr auf die finanzielle Seite des Geschäfts als auf seine Mission als Kulturvermittler – was auch Nelia stets durch Kommentare und Reflexionen über ihn andeutet: Romane, wie z.B. ihr Debütwerk, nennt er einfach nur ›Bücher‹ und betrachtet sie als Waren, die ein bestimmtes ökonomisches Potenzial besitzen, das ausgeschöpft werden muss, bevor er sich der Produktion und Vermarktung eines neuen Werkes widmen kann. Dementsprechend sichert er den Teilhabern des Verlags zu, dass er aus Nalias Roman schon alles »herausgeholt, was herauszuholen war« (NK 180) hat und scheut sich nicht davor, in Nalias Anwesenheit von ihrem möglichen Nachfolger – einem weiteren Debütanten, dessen eher traditioneller, jedoch richtig gut geschriebener Roman verspricht, ein großer Erfolg zu werden (ebd.) – zu sprechen, als wären Nelia und ihr Buch, nachdem sie beim *Deutschen Buchpreis* leer ausgegangen ist, schon überholt und aus Gruhns' Gedankenhorizont verschwunden. Darüber hinaus scheint Gruhns die Zufriedenheit der Verlagsinvestoren, die immerhin bereits über ein ansehnliches Vermögen verfügen, den finanziellen Bedürfnissen seiner Autoren voranzustellen: Obwohl er – nicht zuletzt aus der Lektüre ihres (autobiografischen) Romans²³¹ – weiß (oder wissen sollte), dass Nelia unter Geldmangel leidet, hat Gruhns ihr keinen Vorschuss gewährt und sich trotz des Erfolgs des Romans dank seiner Nominierung für den *Deutschen Buchpreis* streng an die im Vertrag enthaltenen Bedingungen gehalten und Nelia bisher noch keine Honorare ausgezahlt.²³² Um seine Profite zu maximieren, versucht Gruhns außerdem alle unnötigen, weil zur Verbesserung des öffentlichen Auftritts des Verlags nichts beitragenden Ausgaben zu streichen. Aus diesem Grund lässt er Nelia nach der ersten

230 Als Buchumschlag für Nalias Roman hatte Gruhns ursprünglich ein Urlaubsfoto gewählt, auf dem die Autorin im Hafen von Heraklion zu sehen war, welches dem Buch den Schein eines Urlaubsromans mit Griechenlandfeeling verliehen und seinen Absatz wahrscheinlich gesteigert hätte (NK 78).

231 An einer Stelle nennt Nelia ihr Tagebuch als explizite Vorlage für ihren Roman: »Sie hatte ihr Tagebuch ein bisschen ausgebessert, und der Zufall hatte ihr geholfen, und das war ein Buch geworden.« (NK 66).

232 Da sie laut Vertrag erst nach halbjährlicher Abrechnung bezahlt wird, muss Nelia bis zum Anfang des neuen Jahres warten, bis sie Geld vom Verlag bekommen wird (NK 107).

Übernachtung in einem luxuriösen Hotel, deren Kosten von den Organisatoren des *Deutschen Buchpreises* übernommen werden, für die weitere Zeit, die sie in Frankfurt wegen der Messe verbringen muss, in eine kleine und altmodische Pension im Bahnhofsviertel umziehen (NK 197) und anschließend mit dem Zug – »sicherlich die allerbilligste Kategorie von Ticket« (NK 289), wie Nelia boshaft unterstellt –, anstatt mit dem Flugzeug nach Wien zurückzufahren. Ferner ist er von Sparsamkeit so besessen, dass er Nelia sogar vorwirft, keine Studentin zu sein, und zwar weil er, wäre sie doch eine gewesen, weniger Geld für die Buchmesse-Eintrittskarten hätte vorlegen müssen, wobei die junge Schriftstellerin ihn darauf aufmerksam macht, dass eine Dauerkarte für Fachbesucherinnen – was sie als Autorin ohnehin ist – schließlich billiger ist als die von ihm erdachte Option (NK 297), was allerdings sein Renommee als »Wirtschafts-genie« deutlich in Frage stellt. Gruhns' Bemühungen, die Ausgaben des Verlags auf ein Minimum zu senken, zeigen sich außerdem auch an der Organisation seines Unternehmens sowie an dessen Repräsentation in der Öffentlichkeit. Obwohl der Sitz des Verlags nicht im eleganten Westend, sondern in einem schäbigen Gebäude mitten im sogenannten »Frankfurter Istanbul« (NK 53) liegt, hat Gruhns ein schöneres Büro, als das Äußere des Hauses hätte erwarten lassen – wie Nelia selbst bemerkt –, einrichten lassen, wo aber kein einziger Mensch zu arbeiten scheint. Denn auch wenn Nelia an einer Stelle sich vorstellt, von ihrem eventuellen Erfolg beim *Deutschen Buchpreis* hänge das Schicksal nicht nur von Gruhns, sondern auch von einer »Kette von Mitarbeiterinnen« ab (NK 77), wird nur eine einzige Figur als offizielle Angestellte des Verlags im Roman eingeführt, und zwar Frau Mastrelli, die als »Marketingexpertin« (NK 317) arbeitet, also eine Figur, die strategische Maßnahmen entwickelt, die zu einer erfolgreichen Platzierung der verlegten Werke in der Öffentlichkeit und anschließend zur Umsatz- und Gewinnerhöhung des Unternehmens beitragen sollten. Weitere in einem Verlag üblicherweise tätige Figuren, wie Sekretäre oder Lektoren tauchen weder in der Handlung auf noch werden von Nelia erwähnt. Allerdings wird der Verleger bei der Ausführung von eher praktischen, dennoch ziemlich bedeutungslosen Aufgaben – wie z.B. dem Autofahren oder dem Kaffeeholen – von seinem jungen Sohn Lukas unterstützt, der aber von weiteren wichtigeren Tätigkeiten im Verlag ausgeschlossen zu sein scheint, was wiederum von der patriarchalischen Einstellung Gruhns' und seiner Unfähigkeit, mit der jüngeren Generation ebenbürtige und auf Vertrauen basierende Beziehungen zu entwickeln, zeugt.

Gruhns' Verhalten als Geschäftsführer, der auf die Maximierung des Profits bei gleichzeitiger Minimierung der Kosten abzielt, veranschaulicht nicht nur seinen eigenen Habitus als ambitionierter und gewinnorientierter Verleger, der nach jahrelanger Arbeit als Angestellter in einem großen Verlagshaus nun als alleiniger Leiter eines kleineren Unternehmens sein eigenes Glück versuchen möchte, sondern auch wie ebendieser Habitus sowohl von Gruhns charakterlichen Dispositionen und persönlichen Absichten, als auch von den wirtschaftlichen Bedingungen und

Forderungen der stillen Teilhaber, also von Kriterien und Interessen, die von einer zunehmenden Ökonomisierung des literarischen Feldes zeugen, bestimmt wird. In diesem Zusammenhang darf die Verlegerfigur Gruhns eher als passives ›Instrument‹ betrachtet werden, wodurch die ökonomisch-wirtschaftliche Macht der kapitalistischen Gesellschaft ihren Einfluss im Literaturbetrieb entfaltet und damit die relative Autonomie des literarischen Feldes eingeschränkt wird. Trotz seiner mutmaßlichen Versuche, wie die Veröffentlichung von Nelias Roman bezeugt – welcher übrigens nicht nur das Debütwerk der Schriftstellerin, sondern auch die erste Publikation des Protokoll Verlags zu sein scheint²³³ –, sich für eine engagierte Literatur einzusetzen, die sich bewusst fern von den gängigen Moden des Literaturbetriebs positionieren will, bleibt Gruhns immerhin von den ökonomischen Bedingungen abhängig, welche in erster Linie die Existenz seines Verlags und im weiteren Rahmen das Funktionieren des Buchmarktes als kapitalistischer Markt garantieren. Demzufolge erweist sich die Autonomie, die Gruhns als alleinigem Verleger und Geschäftsführer gewährt werden sollte, als eine der vielen Täuschungen, welche die streng kalkulierte Strukturierung bzw. das »Fabrizieren« des Literaturbetriebs²³⁴ dissimulieren und ihm den Schein eines autonomen und selbstbestimmten Systems verleihen sollten.

Allerdings wird Gruhns' Verhalten als Verleger auch von anderen Faktoren geprägt, die von seiner beruflichen Biografie und seiner Rolle als Mitglied des literaturbetrieblichen Kollektivs wesentlich abhängen. Wie bereits kurz erwähnt, stellt Gruhns' neue Tätigkeit als Leiter eines Kleinverlags eine Art sozialer Abstieg dar: Nach jahrelanger Arbeit als Angestellter in einem der mächtigsten und angesehensten Verlage des Landes, was ihm ermöglicht hat, mit bedeutenden Akteuren des literarischen Feldes berufliche sowie freundschaftliche Verbindungen aufzubauen und ein gewisses Insiderwissen, d.h. Auskunft über die Verhältnisse hinter den Kulissen des Literaturbetriebs, zu ergattern, gehört er nicht mehr zum Klub der ›hohen Tieren‹ und findet es nun schwer, sich in seine neue Lage zu fügen. Die Tatsache, dass er nicht mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen darf, sondern sich lediglich mit Randpositionen²³⁵ zufrieden geben muss und von den

233 Im Roman ist von weiteren, schon veröffentlichten Autoren oder Werken des Verlags nirgends die Rede.

234 Nach einer Tour durch die Hallen der Buchmesse kommt Nelia zu dem Schluss, dass solche Events genau veranstaltet werden, um was Bourdieu als »illusio« bezeichnet zu stärken: »Genau für solche Trugschlüsse und Selbsttäuschungen der Zugehörigkeit wurden solche Messen abgehalten.« (NK 366).

235 Bei der Preisverleihung müssen Nelia und Gruhns in der zweiten und nicht in der ersten Reihe sitzen; auf der Buchmesse befindet sich der Stand des Protokoll Verlags – welcher übrigens mit einem anderen Verlag geteilt wird – nicht in der Halle der wichtigsten Verlage, sondern in einem anderen Großraum, wo kleinere und unbedeutende Unternehmen untergebracht sind.

Kollegen, die im Gegensatz zu ihm immer noch in Großverlagen arbeiten und relevante Positionen beziehen – wie z.B. Umlauf, eine weitere Verlegerfigur im Roman, auf die später eingegangen wird –, oder von anderen Figuren aus dem Literaturbetrieb entweder ignoriert oder herablassend und abschätzig behandelt wird, wirkt sich auf sein Verhalten sowie auf seine Beziehung zu denjenigen, die er als seine Unterstellten betrachtet – insbesondere zu der jungen Nelia – entscheidend aus. Gruhns' Verhalten in der Öffentlichkeit ist sowohl bei der Preisverleihung und der anschließenden Party als auch während der Buchmesse durch eine allgemeine Nervosität und eine ausgeprägte Empfindlichkeit gekennzeichnet, die zugleich seine Furcht davor, die Chance, dank Nelias Erfolg sich eine bessere Position im Feld zu erobern, zu verpassen, durchblicken lässt. Diese Furcht gleicht er dann entweder mit arrogantem Hochmut aus – z.B. als er dem Begleiter der österreichischen Kulturministerin erklärt, er brauche Nelias Erfolg nicht, um zum Österreich-Empfang eingeladen zu werden, da er »schon seit Jahrzehnten jedes Jahr [da] gewesen« sei (NK 341) – oder er versucht, sie hinter einem autoritären und patriarchalischen Führungsstil zu verbergen. Insofern sind Gruhns' Habitus und seine Reaktionen auf die verschiedenen »Angriffe«, die er im literaturbetrieblichen Kampf um Aufmerksamkeit, Bedeutung und Macht täglich erleiden muss, nicht ausschließlich das Ergebnis autonomer Entscheidungen, sondern vielmehr, wie Nelia an einer Stelle scharfsinnig anmerkt, als Ausdruck eines Verlegerethos aufzufassen, das sich während der 1980er Jahre entwickelte und durchsetzte und welches Gruhns, der damals sich am Anfang seiner Karriere im Verlagswesen befand, nicht nur erleiden musste, sondern zugleich verinnerlichte und nun, da er selbst Leiter eines Verlags geworden ist, wiederaufnimmt und reproduziert:

»[Gruhns] war das gewohnt, seine Unsicherheiten so in der Welt nach unten zu verteilen. Bossing war das. Das kam noch aus den alten Zeiten beim Pangäa Verlag. Da hatte der alte Verleger da die Herrschaft gehabt, und seither dachten alle, dass man es so machen musste. Quälen. Geistige Arbeit erquälen. Weil man ja keinen Schweiß sehen konnte, wenn jemand geistig arbeitete. Das machte so Bosstypen nervös. Die mussten dann demütigen. Und das war unabhängig von den Umständen. Das war die Arbeitsweise. Das war diese 80er-Jahre-Geschichte. Diese Form der Selbstbeweise dieser Typen.« (NK 297)

Gruhns' Habitus, den er von jener Figur, die jahrelang sein Chef war, wie unbewusst erlernt hat, stellt im Roman jene Erbschaft dar, die es ermöglicht, dass das Verhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten, das laut Streeruwitz in unserer Gesellschaft basal verankert ist und schon seit der frühen Kindheit unsere Denkweise prägt²³⁶, von Generation zu Generation übertragen wird und zur Aufrechterhaltung des Patriarchats dient. In einer männlich dominierten Welt, insbeson-

236 Vgl. M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 10f.

dere in einem von mächtigen und manchmal sogar frauenverachtenden Männerfiguren wimmelnden Literaturbetrieb, ist Gruhns symbolisch gezwungen diese Erbschaft anzutreten, und zwar nicht nur weil er ein Mann ist, sondern auch um auf der Seite der Herrscher bleiben zu dürfen, d.h. eine relevante Position im literarischen Feld beziehen zu können. Gruhns' patriarchalisch-chauvinistischer Habitus wird im Roman ferner auch im Hinblick auf sein Verhalten zu Frauen hervorgehoben und veranschaulicht: Enttäuscht muss Nelia feststellen, dass für ihren Verleger zwar nur Autoren und keine Autorinnen existieren, da er nur »die männliche Form« und folglich »[d]ie männliche Erscheinungsweise« kennt (NK 71); ferner wird er als Typ dargestellt, der es gewöhnt ist, Affären mit verschiedenen Frauen in seinem beruflichen Umfeld, vermutlich also auch mit Autorinnen²³⁷, zu unterhalten, und Frauen auf Objekte sexueller Befriedigung reduziert.

Obwohl Gruhns den Habitus seiner gleichaltrigen Kollegen teilt – jener Oldies, die trotz ihres von patriarchalischen Herrschaftsmechanismen und sexistischen Klischees gekennzeichneten Verhaltens nach wie vor einen verbreiteten Verlegertypus zu verkörpern scheinen –, zeigt er sich immerhin bewusst, dass es sich dabei um eine soziale Erbschaft handelt, die er aber leider nicht imstande ist, abzulehnen: An einer Stelle gesteht er Nelia sogar, dass er »seinem Sohn ein Vorbild sein [möchte], und das gelänge ihm nicht« (NK 191); in anderen Passagen, z.B. als Nelia von Umlauf verbal angegriffen wird, stellt sich Gruhns auf die Seite der Schriftstellerin und distanziert sich damit von jenem Verhalten, das auch seinen Verlegerhabitus oft beeinflusst, ohne aber sich komplett davon befreien zu können. Obwohl er nun nicht mehr dem Modell eines Vorgesetzten folgen müsste, sondern in seiner neuen Rolle als Verlagsleiter seinen eigenen persönlichen und unabhängigen Habitus entwickeln dürfte, beeinflussen Gruhns' frühere berufliche Erfahrungen im Verlagswesen sowie seine lange Zugehörigkeit zur Welt des Literaturbetriebs weiterhin sein gegenwärtiges Verhaltensmuster. Dass Gruhns ständig zwischen einer funktionalen Abhängigkeit von den tradierten literaturbetrieblichen und gesellschaftlichen Denkschemata, nicht zuletzt was die Verhältnisse betrifft, welche die sozialen Beziehungen zwischen Männern und Frauen regeln, und dem Versuch pendelt, jenen alten patriarchalischen Habitus, der seine Tätigkeit als Verleger fast unbewusst steuert, abzulegen und sich einen neuen zu verschaffen, der ihn von seinen Kollegen unterscheiden würde, wird im Roman außerdem am Beispiel der Beziehung, die er mit Nelia, also mit einer jungen weiblichen Autorin, unterhält, verbildlicht.

237 Gruhns besitzt einen gewissen Ruf als Frauenheld, der eigentlich bestätigt wird, da er »mit der Ditti«, also einer der stillen Teilhaberinnen des Verlags eine Affäre unterhält (NK 183f.); darüber hinaus wird es im Roman von mehreren Figuren unterstellt, er sei schon mit Nelia ins Bett gegangen oder habe zumindest die Absicht, es zu tun (vgl. NK 125 und 368f.).

4.3.3.2 Patriarch oder Vaterersatz?

Im Hinblick auf die Darstellung der Beziehung zwischen dem Verleger und seinen Autoren stellt *Nachkommen* eher eine Ausnahme dar, da im Roman statt des üblichen geschäftlichen, im besten Fall geistigen und des Öfteren sogar freundlichen Bundes zwischen Verleger und Autor, also zwischen zwei Männern, das Verhältnis zwischen einem älteren Verleger und einer jungen Schriftstellerin, also zwei symbolischen Repräsentanten unterschiedlicher Geschlechter sowie Generationen, fiktional wiedergegeben und zudem aus einer weiblichen Perspektive beleuchtet wird.

Das Verhältnis zwischen Nelia und Gruhns wird im Text als Beziehung präsentiert, die von einer grundlegenden Asymmetrie geprägt ist, welche zunächst von dem unterschiedlichen Erfahrungsgrad der einzelnen Figuren mit den Praktiken und Akteuren des Literaturbetriebs abzuhängen scheint. Insbesondere am Anfang wird die Naivität der Protagonistin, die über eine eher idealisierende, jedoch irreführende Vorstellung der Figur des Verlegers und vom Literaturbetrieb im Allgemeinen verfügt, unterstrichen: Obwohl Nelia mit großer Wahrscheinlichkeit die Möglichkeit gehabt hätte, ihren Text im selben Verlag der Mutter, also bei jenen »seriöse[n] Männer[n], die einen ernst nahmen« (NK 56f.), publizieren zu lassen, hat sie aus Angst, sie könne als Tochter der verstorbenen Dorothea Fehn nur Mitleid erwecken und nicht als verdienstvolle Schriftstellerin anerkannt werden, ihr Manuskript nicht beim Fischer, sondern bei anderen Verlagen eingereicht. Dennoch, anstatt, wie sie heimlich hoffte (NK 61), bei einem von jungen Leuten geführten Verlag zu landen, wurde ihr Text von einem »Oldie«, nämlich Gruhns, ins Programm genommen. Die Tatsache, dass Nelia ihren Verleger nicht frei wählen darf, sondern im Endergebnis von Gruhns ausgewählt wird, markiert zum einen den Beginn eines »intakte[n] Ausbeutungsverhältnis[ses]« (NK 386), welches laut Nelia die Grundlage jedes beruflichen Verhältnisses zwischen einem Autor und einem Verlag bzw. einem Verleger bildet und das nur eine der vielen Herrschafts- und Ausbeutungsformen darstellt, die das Funktionieren unserer Gesellschaft als dialektisches Verhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten aufrechterhalten; zum anderen bringen dieser Sachverhalt sowie die Beziehung, die sich zwischen dem Verleger und der Autorin allmählich entwickelt, zunächst ein traditionelles patriarchal-hegemoniales Narrativ zum Ausdruck, welches als Vorwand dient, die Vorherrschaft der Männer über die Frauen als konstituierendes Merkmal unserer Gesellschaft zu entlarven. Dementsprechend dient die Verleger-Autor(in)-Beziehung im Roman als leuchtendes Musterbeispiel dafür, wie Männer, insbesondere diejenigen, die Machtpositionen besetzen, Frauen statt als gleichrangige und gleichberechtigte Wesen als Besitz und Gebrauchsgegenstand des Mannes betrachten und sowohl physisch als auch sprachlich-diskursiv behandeln, sei es innerhalb von familiären, sozialen oder beruflichen Verhältnissen. Damit entwirft Streeruwitz,

nicht zuletzt dank der internen Fokalisierung der Erzählerin, wie es im Folgenden ausführlicher erörtert wird, ein »Gegenkonzept[...] zur Praxis eines männlichen literarischen Traditionalismus, der Frauen zu Randnotizen degradiert und sich klassischer Vater-Sohn-Narrative bedient«²³⁸ und versucht am Beispiel sowohl der gescheiterten Annäherung zwischen Nelia und ihrem abwesenden, dennoch immerhin seine patriarchalische Macht ausübenden Vater, als auch der Vater-Tochter-ähnlichen Beziehung zwischen der Autorin und ihrem Verleger, die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern aus einer kritisch-feministischen Sicht zu erhellen.

Im Roman lassen sich mehrere Stellen ausmachen, an denen das Verhältnis zwischen Nelia und ihrem Verleger, also jene »delikate und intime Angelegenheit« (NK 56), wie Gruhns die Beziehung zwischen einem Verleger und »seinen Autoren« bezeichnet (wobei er von Nelia in Bezug auf seinen nicht geschlechtergerechten Sprachgebrauch prompt korrigiert wird, ebd.), entweder anhand von Nelias Reflexionen oder durch die teils direkte, teils indirekte Wiedergabe von Gesprächen zwischen den beiden offenkundig als unausgewogenes Macht- und Besitzverhältnis versprachlicht und illustriert wird. Besonders einleuchtend erweisen sich in diesem Zusammenhang sowohl die Art und Weise wie Gruhns mit Nelia umgeht, als auch bestimmte sprachliche Wendungen, von denen der Verleger oft Gebrauch macht, wenn er mit bzw. von Nelia redet. Im Hinblick auf den ersten Aspekt signalisiert schon die Tatsache, dass Gruhns die Autorin schon ab ihrem ersten persönlichen Kennenlernen – welches ohnehin erst nach der Nominierung Nelias Roman für die Longlist des *Deutschen Buchpreises* stattfindet, als wäre sie vorher einem Zusammentreffen nicht würdig genug gewesen (NK 51) – ohne ihre Erlaubnis duzt, ein ausgeprägtes Überlegenheitsgefühl des Verlegers Nelia gegenüber. Einen weiteren Beweis dafür, dass Gruhns die junge Autorin nicht als gleichrangigen Ansprechpartner schätzt, sondern vielmehr als eine Untergeordnete, liefert dann die Tatsache, dass Nelia ständig »überwacht« wird und Gruhns' Befehle gehorchen muss. Immer wenn Nelia sich verspätet oder kurz von Gruhns' Seite weicht – wie etwa am Abend der Preisverleihung (NK 54) oder als sie einen kleinen Spaziergang durch die Hallen der Buchmesse unternimmt (NK 381ff.) – wird sie wegen ihres vermeintlichen Ungehorsams von ihrem Verleger sofort zurückgerufen und zurechtgewiesen und anschließend daran erinnert, dass sie »Aufgaben zu erfüllen« hat (NK 388). Darüber hinaus wird Gruhns' kontrollierende und dominierende Haltung, die als Fallbeispiel für die nicht nur soziale sondern auch physische Dominanz des männlichen Geschlechts fungiert, ebenfalls anhand einer körperlichen Gebärde, die von Gruhns eigentlich wie unbewusst vollführt wird, demonstrativ vergegenständlicht: Als Gruhns Nelia den Verlagssitz zeigen möchte und die beiden in einen kleinen Aufzug steigen müssen, greift der de facto unbekannte und um mehr als vierzig Jahre ältere Mann die junge Frau an die Hüfte und schiebt sie in

238 V. Schuchter: »Auf den Punkt gebracht«, in: literaturkritik.at vom 03.01.2015 – online.

die kleine Kabine; dasselbe tut er übrigens auch, als die beiden nach einer Minute aus dem Fahrstuhl kommen (NK 54f.) sowie am Tag danach, als er Nelia anlässlich des Besuchs der Teilhaber im Verlag anscheinend grundlos aus dem Gebäude drängt (NK 197). Solche für Gruhns spontanen und von der Gesellschaft gewöhnlich nicht sanktionierten Gesten, die er allerdings nicht nur Nelia gegenüber vollzieht, sondern anscheinend allen Frauen, und die jedoch dem aufmerksamen Blick der jungen Schriftstellerin nicht entgehen, stellen eine implizite Besitzerklärung dar, wobei Frauen nicht als eigenständige Wesen, sondern als Eigentum des Mannes betrachtet werden, der nach seinen »männlichen« Begierden und Bedürfnissen über sie verfügen und über ihr Schicksal und sogar ihre Bewegungen entscheiden darf.

Die Darstellung des Verhältnisses zwischen dem Verleger und »seiner« Autorin – oder, wie Nelia es bezeichnet, jener »übliche[n] Manipulation« (NK 306), die Gruhns ständig anstellt, um seine Macht zu beweisen – wird im Roman, wie schon angedeutet, ebenfalls durch den Sprachgebrauch der Verlegerfigur Gruhns untermauert und expliziter gemacht, zumal die Anwendung von bestimmten Wendungen oft zum Thema entweder Nelias Reflexionen über ihre Rolle als Autorin oder verbaler Auseinandersetzungen zwischen den beiden wird. Neben der Tatsache, dass Gruhns, auch wenn ausdrücklich von oder sogar mit Frauen geredet wird, ständig, wie eben im Literaturbetrieb üblich, die männliche Form benutzt, sich also keiner geschlechter- bzw. gendergerechten sondern einer sexistischen Sprache bedient, die Frauen (bzw. alle, die keine Männer sind) unsichtbar macht und sie ihrer eigenen Ausdrucksweise beraubt²³⁹, verwendet der Verleger oft unglückliche Formulierungen, die das Bestehen eines Besitzverhältnisses zwischen ihm und »seiner« Autorin versprachlichen. Ein Beispiel dafür liefert die idiomatische Wendung, die Gruhns gleich einige Minuten nach Nelias Ankommen in Frankfurt und ihrem Treffen vor dem Verlag benutzt, um den Wert der Autorin für den Verlag hervorzuheben: Anstatt sie für die literarische Qualität ihres Romans zu loben oder als eine der besten, wenn nicht sogar die beste Schriftstellerin im Verlag zu würdigen, bezeichnet Gruhns Nelia als »sein bestes Pferd im Stall« (NK 55), so dass er erstens durch die Verwendung des Possessivpronomens sich Nelia als sein Eigentum symbolisch aneignet und zweitens die Schriftstellerin nicht als Mensch behandelt, sondern zum Tier degradiert. Als dann Nelia ihn pikiert darauf aufmerksam macht, dass sie »diesen Ausdruck nur von Zuhältern« (NK 56) kennt und damit die sexistische Dimension des Ausdruckes deutlich macht, entschuldigt er sich bei ihr nur summarisch, indem er abstreitet, er habe Nelia als eine Prostituierte bezeichnen wollen, und ihr außerdem rät, nicht so kritisch zu sein. Dennoch

239 »Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden.« M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 25.

beharrt er darauf, Nelia sein bestes Pferd²⁴⁰ zu nennen und bittet sie sogar darum, den Ausdruck ›wörtlich‹ zu nehmen, was seine Unfähigkeit bezeugt, die sexistisch abwertende Färbung, welche sich hinter dieser Formulierung verbirgt, zu erkennen.

Darüber hinaus bleibt Gruhns' Versprachlichung seiner Rolle als ›Besitzer‹ Nelias, der über sie frei sowie willkürlich verfügen kann, nicht auf die Anwendung von Metaphern beschränkt, sondern kommt an weiteren Stellen vor, z.B. als der alte Verleger Nelia als »meine Autorin« (NK 126) bezeichnet und ihr erklärt, sie habe an dem *Deutschen Buchpreis* teilnehmen dürfen und müssen, nur weil er, wie er ausdrücklich betont, nicht ihren Roman, sondern ›sie‹ als Person »eingereicht« (NK 101) hat. Da er aber dies getan hat, ohne um ihre Erlaubnis zu bitten, bekommt Nelia noch einmal den Eindruck, sie wurde von Gruhns schon wieder wie eine Prostituierte oder sogar wie eine Handelsware »angetragen« und »angebiedert« (NK 102). Ferner gebraucht Gruhns weitere Ausdrücke, die er ausgerechnet als einen Zuhälter erscheinen lassen, z.B. als er entdeckt, dass Nelia während einer Runde durch die Hallen von einem Mitarbeiter des Fischer Verlags eine Visitenkarte bekommen hat. Da er diese Geste als einen Versuch deutet, ›seine‹ Schriftstellerin von ihm und seinem Unternehmen wegzulocken, reagiert er auffällig aggressiv darauf, indem er die Visitenkarte beschlagnahmt, Nelia erklärt, »[s]ie könne nicht so einfach von ihm weg« (NK 316) und sich anschickt, zum Fischer-Stand zu gehen, um »seine Besitzansprüche« (ebd.) geltend zu machen, als ob Nelia und er nicht durch einen gesetzlich geregelten Vertrag, sondern durch ein unsichtbares, allerdings untrennbares Besitzverhältnis verbunden wären. Als Nelia schließlich während Gruhns' Anwesenheit von Umlauf verbal beleidigt wird, unterstreicht der Verleger noch mal Nelias Rolle als sein Eigentum und will Umlaufs Angriff als Angriff gegen ihn wahrnehmen, als wäre Nelia keine autonome Person, sondern lediglich ein Glied seiner Person.

Schließlich als die junge Frau ihm daraufhin plakativ verkündet, sie stehe »nicht zur Verfügung für solche Besitzverhältnisse« (NK 334) und möge »nicht über diesen Konflikt in Besitz genommen werden« (NK 335), scheint Gruhns seine Haltung als Nelias Eigentümer und Ausbeuter aufzugeben und wandelt sich in eine väterliche Figur im besten Sinne des Wortes um, welche die junge Frau zu trösten und vor den Gefahren, die im Literaturbetrieb insbesondere aufgrund von persönlichen Konflikten oder ökonomischen Interessen überall lauern, zu schützen versucht. Die Beziehung zwischen Gruhns und Nelia lässt sich allerdings nicht

240 Damit wird außerdem beiläufig auf den Schweizer Schriftsteller Max Frisch verwiesen, der in einem kurzen und berühmt gewordenen Tagebucheintrag bezüglich seines Besuchs auf der Frankfurter Buchmesse 1970 die Verleger als »Pferdehändler« indirekt bezeichnete: »Der Unterschied zwischen einem Pferd und einem Autor: das Pferd versteht die Sprache der Pferdehändler nicht.« Frisch, Max: Tagebuch 1966-1971, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 346.

nur am Beispiel des Ereignisses mit Umlauf, sondern im Allgemeinen als eine Art Vater-Tochter-Beziehung deuten, die positive sowie negative Seiten hat: Auf der einen Seite verkörpert Gruhns, wie gesehen, das Klischee des patriarchalischen Verlegertypus, der besonders in Deutschland²⁴¹ lange verbreitet war bzw. noch ist, und fungiert als Ersatz für Nelias fehlende Vaterfigur, und zwar immerhin als autoritäre Figur, welche »die selbstständige Autorin durch sein Verhalten nur zu einem unmündigen Kind degradiert«²⁴² und die Vater-Tochter-Beziehung, wie gesehen, als Besitzverhältnis versteht; auf der anderen Seite versucht er in verschiedenen Situationen als positive Vaterfigur nicht nur für seinen eigenen Sohn, sondern auch für Nelia aufzutreten, indem er ihr zur Seite steht und hilft, wobei an einigen Stellen im Roman am Beispiel ihrer Beziehung jene »utopische Möglichkeit partnerschaftlicher Kooperation von Frauen und Männer«²⁴³ verwirklicht wird, wofür Streeruwitz in ihren Werken plädiert.

Diese »positive« Vater-Tochter-Beziehung zwischen Gruhns und Nelia entwickelt sich dennoch erst allmählich: Während die junge Autorin ihrem Verleger anfänglich ein latentes Misstrauen entgegenbringt, ändert sie im Laufe der Zeit ihre Meinung über ihn, als sie versteht, dass Gruhns' Habitus und Verhalten nicht so sehr unmittelbarer Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit sind, sondern zum einen ein unausweichliches Erbe, das er als Mann und als Verleger, der bestimmte Vorbilder hatte, antreten muss, und zum anderen eine Maske, die er tragen muss, um überhaupt als Mitglied des Literaturbetriebs anerkannt zu werden, darstellen. In diesem Sinne ist er auch wie Nelia ein Opfer und zugleich unbewusster Verfechter jener sozialen Strukturen patriarchalischer Prägung, worauf die Gesellschaft und der Literaturbetrieb gründen. Auf der anderen Seite bemüht sich Gruhns, Nelia hilfreiche Ratschläge zu erteilen und ihr in heiklen Situationen beizustehen: Zunächst hilft er ihr, sich auf Interviews – ein Novum für sie – vorzubereiten (NK 49); anschließend versucht er sie zu beruhigen, als Nelia von einer vermeintlichen Journalistin der 3sat Redaktion – die in Wirklichkeit eine eifersüchtige und neidische Liebhaberin ihres Vaters ist – als »Deutschenhasserin« bezeichnet wird (NK 290). Als schützende Vaterfigur verhält sich der Verleger ebenfalls nach der Preisverleihung, als Nelias Vater auf der Party auftaucht, und Gruhns, selbst von der Angst überfallen, die Lage könnte Nelia in Unruhe versetzen, die junge Autorin umarmt, als ob er sie mit seinem Körper verteidigen und ihr seine »väterliche« Liebe mitteilen möchte (NK 347). Dieses Verhalten sowie die schon erwähnte Tatsache, dass Gruhns als ein gutes Vorbild für seinen Sohn dienen möchte, treiben Nelia

241 »Der Verleger verkörperte in Deutschland mehr eine Vaterfigur als anderswo.« Liepman, Ruth: Vielleicht ist Glück nicht nur Zufall: Erzählte Erinnerungen, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 221.

242 Gleichauf, Ricarda: »Die Regeln des Patriarchats«, in: Faust Kultur vom 26.10.2015 – online.

243 Lorenz, Dagmar C.G.: »Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 51-73, hier S. 60.

nach und nach dazu, ihren Verleger als einen Menschen, der »vielleicht [...] doch nett« ist (NK 192), zu betrachten. Ferner, als nach dem Fall mit Umlauf die beiden zusammen essen gehen und Gruhns Nelia gesteht, er habe ihr auch aufgrund der jahrelangen Freundschaft zu ihrer Mutter helfen wollen, nimmt der Verleger die Rolle des Ersatzvaters symbolisch ein, da er im Vergleich zu Nelias leiblichem Vater, der sogar nicht wollte, dass sie geboren wurde, alles dazu getan hat, damit sie immerhin als Autorin zur Welt kommen konnte. Darüber hinaus untermauert die Tatsache, dass er Nelia kurz danach darum bittet, ihn zu duzen, beim Weggehen sie auf die Wange küsst und kurz danach zurückkommt, um ihr mitzuteilen, er habe sich »ausführlich erkundigt« und sie solle sich wegen der Angelegenheit mit der 3sat Redaktion überhaupt keine Sorgen machen (NK 346f.), Gruhns' Selbstverständnis als Figur, welche die vakante Vaterposition für sich in Anspruch nimmt. Diese Vaterposition entspricht allerdings nicht einer patriarchalischen Machtposition, sondern lässt sich eher als ehrlicher Versuch Gruhns' deuten, in Nelias Leben ein positives männliches Vorbild zu verkörpern und für sie als vertrauenswürdige, schützende und unterstützende Gestalt zu fungieren, also wenn nicht die Funktion eines Vaters, jedoch mindestens die einer Art Onkel²⁴⁴ zu übernehmen.

In dieser Hinsicht erweist sich die Darstellung der Hauptverlegerfigur in Streeuwitz' Roman als wichtiger Reflexionspunkt im Hinblick nicht nur auf die Funktion des Verlegers als Mittler zwischen Autoren und Literaturbetrieb, sondern auch auf seine Rolle innerhalb einer von teilweise verborgenen patriarchalischen Mächten geprägten Gesellschaft. Dementsprechend lässt sich Gruhns' Verhalten nicht als Ereignis individueller Denk- und Handlungsweise interpretieren: Es stellt vielmehr das Produkt eines kollektiven bzw. sozialen Habitus dar, welcher von den (überwiegend männlichen) Akteuren mitkonstruiert und aufrechterhalten wird. Als Bereich, der seit den Ursprüngen bis heute noch – sei es auf der Seite der geistigen Schöpfung, der materiellen Produktion, der Vermittlung sowie auch der Ehrung literarischer Werke – vorwiegend von Männern beherrscht wird und in letzter Zeit Bühne einer zunehmenden Ökonomisierung wurde, wobei nicht mehr der kulturell-symbolische Wert der Texte, der Autoren und der literarischen Institutionen, sondern vielmehr die Geldanhäufung als Ziel und Ausdruck der Macht²⁴⁵ gilt, stellt der »Macho Literaturbetrieb«²⁴⁶ ein konkretes Beispiel dafür dar, wie das Patriarchat in allen Sphären der Gesellschaft und auf ihre Einrichtungen und Protagonisten unmerklich, jedoch unaufhaltsam, eine immer noch wesentliche und strukturierende Wirkung entfaltet.

244 Um sich über seinen Überwachungswahn ihr gegenüber lustig zu machen, nennt Nelia seinen Verleger ironisch, doch auch wohlwollend, »Onkel Gruhns« (NK 315).

245 »Die Aufträge [des Patriarchats, A.G.] werden verschleiert weitergegeben. [...] Das Ziel ist nicht mehr die Eroberung von Land, sondern die Erringung von Marktanteilen. Das Ziel der Macht ist die Geldanhäufung.« M. Streeuwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 46.

246 N. George: »Macho Literaturbetrieb« – online.

Demzufolge kommt der Darstellung des Verlegers Gruhns und seines Habitus ein exemplarischer Charakter zu, da er im Roman sowohl als Fortführer der patriarchalischen Tradition, jedoch auch als Opfer ihrer neuen Erscheinungsformen, wie der absoluten Macht des Geldes, welches sich in unserer Gegenwart als »Real-ausdruck des Patriarchats«²⁴⁷ durchgesetzt hat, auftritt und, indem sein Lebenslauf und sein Verhalten »als exemplarische Schnittstelle aller komplexen Strukturen, die uns bilden, die wiederum von uns mitkonstituiert werden«²⁴⁸, ausgeführt werden, es ermöglicht, am Beispiel des sozialen Teilbereichs des Literaturbetriebs, die ganze Gesellschaft, paradigmatisch darzustellen und zu interpretieren.

4.3.3.3 »Man muss auf alle Verleger aufpassen« – weitere Verlegerfiguren im Roman

Auch wenn Gruhns im Rahmen der Handlung die relevanteste Verlegerfigur verkörpert, tauchen im Roman zusätzliche fiktive Verlegercharaktere auf, die kleinere und für die Entfaltung der Geschichte eher untergeordnete Rollen spielen, allerdings einerseits als fiktionalisiertes Vorbild für weitere Verlegertypen dienen und andererseits wiederum dazu beitragen, die Macht-, Geschlechter- und Generationsverhältnisse im Literaturbetrieb zu erhellen. Es handelt sich um die Figuren des älteren Verlegers Umlauf und der Chefin jenes Grußkartenverlags, mit dem der Protokoll Verlag sich den Stand auf der Buchmesse teilen muss; schließlich zählen auch die zwei jungen Leute, die erst kürzlich eine Art Independent-Verlag gegründet haben und Interesse an Nelias Arbeit zeigen, zu den Verlegerfiguren im Roman.

Als bissige und teilweise groteske, dennoch den realen Umständen entsprechende Karikatur des alten chauvinistischen Verlegers, dessen körperliche Haltung und Sprachgebrauch zudem als Ausdruck einer expliziten Frauenfeindlichkeit gilt, dient im Roman die Figur Umlauf. Dass er als Verkörperung jenes männlich-patriarchal und autoritär geprägten Habitus, der – wie schon gesehen – Gruhns' Führungsstil wesentlich beeinflusste –, sowie als Vertreter der älteren (Männer-)Generation angesehen werden darf, die bisher die Macht in den Händen gehalten und den Literaturbetrieb zu ihrem Reich gemacht hat, nun aber vom Voranschreiten einer neuen Generation, die aus jüngeren und engagierten Leuten – darunter auch Frauen – besteht, sich bedroht fühlt, beweisen seine zwei Auftritte im Roman: Im ersten Fall setzt er sich leicht angetrunken und begleitet von einer Frau, die er als eine Puppe mit sich herumführt und dann abkommandiert, an den Tisch, wo Nelia und Gruhns während der Party nach der Preisverleihung sich mit dem Literaturkritiker Peter Meier unterhalten, obwohl niemand ihn dazu eingeladen hat. Daraufhin beschwert er sich zunächst über die Tatsache, dass immer jüngere

247 Streeruwitz, Marlene: Tagebuch der Gegenwart, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002, S. 178.

248 M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 64.

Schriftsteller – insbesondere Schriftstellerinnen wie Nelia – Platz und Anerkennung im Literaturbetrieb finden, bezeichnet sie abwertend als »Junggemüse« (NK 120) und äußert sich anschließend unverhohlen sexistisch, als er die Schriftstellerin des Pangäa Verlags als »Kuh« (NK 122) und den Vorfall während der Preisverleihung missbilligend als »Damencatchen« (NK 120) abstempelt. Als er sich dann über die vermeintliche Krise des Buchhandels beklagt und in eine Auseinandersetzung mit Nelias Verleger gerät, beendet er die Diskussion, indem er Gruhns' Argumente nicht ernst nimmt, sondern sie für Versuche seines Gegners, sich aufzuspielen, um mit Nelia ins Bett zu gehen, hält, und ungeachtet der Tatsache, dass Nelia gerade neben ihm sitzt, seine Meinung ungeniert kundtut. Umlaufs männlich-sexistische Suada wird schließlich von einem Autor seines Verlags unterbrochen, der – wie eine Art Babysitter – sich für das Verhalten seines Verlegers entschuldigt und den Mann vom Tisch wegbringt.

Umlaufs Abneigung gegen junge Schriftstellerinnen, die als unterschwellige Reaktion auf jene Veränderungen gelesen werden darf, welche die bisherige männliche Dominanz im Literaturbetrieb und seine patriarchalische Struktur gefährden könnten²⁴⁹, wird mittels eines zweiten Auftritts des Verlegers verstärkt thematisiert und inszeniert: Höchstwahrscheinlich angetrunken begibt Umlauf sich absichtlich zum Stand des Protokoll Verlags und, von der momentanen Anwesenheit Gruhns' profitierend, greift er die unbeschützte Nelia verbal an, indem er ihr vorwirft, junge Frauen wie sie seien nur »Jungzicken«, die glauben, sie könnten »mit [ihrem] Geschreibsel einen Eindruck machen« (NK 334), jedoch »alles« – d.h. den männlich dominierten Literaturbetrieb – ruinieren. Des Weiteren deutet auch seine Körperhaltung²⁵⁰ seine Absicht an, Nelia seine männliche Überlegenheit ebenfalls physisch spüren zu lassen, was die junge Frau dazu treibt, reflexartig einen Laptop als Schild in den Händen zu halten, um sich vor dem Mann zu wehren. Doch bevor die Situation eskalieren kann, wird Umlauf von demselben Autor, der ihn schon bei der Party weggebracht hatte, angepackt und vom Stand weggedrängt.

-
- 249 »Streeruwitz schafft mit Nelia als junger emanzipierter Autorin, die versucht, sich einen Platz zu nehmen, in einem männerdominierten Kunst- und Literaturbetrieb, auch eine Amazone, die sich einen Raum nehmen will, der ihr aufgrund einer männerdominierten Gesellschaftsordnung nicht zusteht. Das ist der Tatbestand, den die männliche Figur Umlauf Nelia vorwirft. Um keine Kriegshandlungen handelt es sich hier, doch die Gesten des Mannes wirken nichtsdestotrotz bedrohlich und sollen auch bedrohlich wirken, denn die Exklusion der Frauen aus dem Literaturbetrieb wäre das Ziel dieses Mannes. Als Stellvertreter einer institutionalisierten Männlichkeit greift Umlauf Nelia an, weil er befürchtet, seine Weltordnung könnte ins Wanken geraten.« Seisebacher, Priska: Neue Götter, alte Patriarchen. Die Griechenlandkrise als Ausgangspunkt einer Kapitalismuskritik bei Jelinek und Streeruwitz [Diplomarbeit], Universität Wien: Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2015, S. 70.
- 250 Zunächst stützt er sich mit beiden Händen auf dem Tisch ab und beugt sich nach vorne, sodass sein Gesicht ganz nah an Nelias Gesicht gerät; danach ballt er die Hände zu Fäusten, dreht sie in der Luft und »fuchelt[...] mit dem Zeigefinger an ihrem Gesicht herum« (NK 334).

Im Vergleich zu Gruhns, der, wie gesehen, Unterstützer, aber zugleich auch ›Opfer‹ der patriarchalischen Strukturen des Literaturbetriebs ist, verkörpert die Figur Umlauf mit seinem frauenfeindlichen und gewalttätigen Verhalten das Patriarchat schlechthin, welches jede Form von Kooperation bzw. Gleichstellung zwischen Männern und Frauen streng ablehnt und dessen Vertreter ihre langbesetzte Machtposition – in diesem Fall die Position eines Verlegers, der über das Schicksal von Autoren und Autorinnen entscheiden darf – dazu nutzen, um den *status quo* zu erhalten und Frauen weiterhin zu unterdrücken.

Allerdings taucht im Roman, wenn auch eher am Rande der Handlung, ebenfalls eine weibliche Verlegerfigur auf: Isabella, die Leiterin jenes Grußkartenverlags, der sich mit dem Protokoll Verlag einen Messestand teilen muss. In einem Bereich, dem Verlagswesen, wo alle führenden Positionen von Männern besetzt sind, scheint diese Verlegerfigur auf den ersten Blick eine Ausnahme zu bilden; trotzdem lässt sie sich ebenfalls als Figur interpretieren, welche die schleichenden Auswirkungen des Patriarchats im Literaturbetrieb indirekt ans Licht bringt. Erstens ist ihr Unternehmen kein traditioneller Verlag: Es werden nämlich keine Bücher verlegt, sondern »Grußkarten für alle Fälle« (NK 305) hergestellt, also Gegenstände, die nicht zum traditionellen Buchhandel gehören und im Vergleich zu Büchern für minderwertigere Ware gehalten werden. Daraus lässt sich schließen, dass Isabellas Position eigentlich nur eine scheinbare Machtposition ist: Auch wenn sie aktiv am Literaturbetrieb – wie ihre Anwesenheit auf der Buchmesse beweist – teilnehmen darf, muss sie sich jedoch eher am Rand halten und steht damit nicht auf dem gleichen Niveau wie die Männer, die als einzige mit der hochwertigen Ware ›Bücher‹ handeln dürfen. Die einzige Aufgabe der »Glückskindgrußkartenverlegerin« (NK 338) ist es, an ihrem Stand strickend in einer Ecke zu sitzen und vorbeilaufenden Interessierten ihre Ware zu zeigen. Zweitens verkörpert die etwas ältere Verlegerin auch nicht den Typus der *self-made-woman*, die ihre berufliche Laufbahn selbstständig wählen und bestimmen konnte. Wie sie Nelia erzählt, während die beiden nach Umlaufs Eklat ein Glas Prosecco trinken – ein Zeichen von weiblicher Solidarität –, hat Isabella den Verlag nicht selbstständig gegründet, sondern von ihrer Familie geerbt. Nur aus diesem Grund ist sie Verlegerin geworden und versucht seitdem, »das Beste daraus zu machen« (NK 336), und zwar ohne weitere Ansprüche zu erheben. In dieser Hinsicht fungiert die Verlegerinfigur als weiteres Beispiel der passiven Anpassung und Assimilation der Frau an die patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft, wie ihr Sprachgebrauch ebenfalls einleuchtend darlegt: Wie Gruhns bezeichnet sie Nelia, wenn sie dem Verleger den Vorfall mit Umlauf erklären will, als »Ihre [also Gruhns', A.G.] Autorin« (NK 342) bzw. »Ihre[...] Nelia« (NK 343), und rät ihm dazu, auf sie besser aufzupassen (NK 342), als wäre Nelia tatsächlich Gruhns' Eigentum.

Stellt also auch die einzige weibliche Verlegerfigur, die im Roman als handelnde Figur vorkommt, wenn auch *ex negativo* eine weitere Personifikation jener pa-

triarchalischen Macht dar, die im Literaturbetrieb herrscht, scheint zumindest das Verlegerpaar, das Nelia während der Messe trifft, hinsichtlich der Möglichkeit, die patriarchalischen Strukturen und Institutionen des Literaturbetriebs abzuschaffen, einen Hoffnungsschimmer zu bieten. Nicht zufällig stammen die zwei jungen Verleger nicht aus der Stadt der Banken, sondern aus der Hauptstadt Berlin, wo seit der Jahrtausendwende immer mehr junge Leute, darunter auch Schriftsteller aus Deutschland und der ganzen Welt, ihr Glück versuchen und in den letzten Jahren viele Independent-Verlage gegründet wurden²⁵¹, deren Ziel es ist, sich dem Konformismus des Buchmarktes zu entziehen und neue engagierte Projekte zu entwickeln. Darüber hinaus besteht das Paar nicht aus zwei Männern, sondern aus einer Frau und einem Jungen, wobei der Name des Verlags – hunger publishing – nicht nur auf das Motiv des Hungers, welches die ganze Handlung durchzieht²⁵², anspielt, sondern identisch mit dem Nachnamen der Begründerin ist, was eine Art symbolische Überlegenheit der Frau suggeriert. Ferner sind die beiden die einzigen, die eine spontane Begeisterung für Nelia und ihr Werk manifestieren und sie dazu ermuntern, mit ihnen Kontakt aufzunehmen, um, statt »bei diesen vergangenen Typen [zu] verschmachten« (NK 328), Teil eines Kollektivs – auch wenn sie einzeln sprechen, benutzen die beiden immer die Pluralform »wir« – von jungen Leuten zu werden, die wie Nelia jene Erbschaft, die aus jenen verachteten und patriarchalisch-autoritären Strukturen besteht, die von der alten Generation im Literaturbetrieb hergestellt und bisher verteidigt wurden, ablehnen und neue progressive und inklusive Konzepte entwickeln wollen (ebd.).

Obwohl sie keine relevante Rolle in der Handlung spielen, dienen diese drei Verlegerfiguren dazu, einerseits weitere Verlegertypen und -habitusformen zu illus-

251 »Umgekehrt sind Verlage auch für Orte attraktiv, wie etwa das Buhlen der Stadt Berlin um den Suhrkamp Verlag, wie dessen Wegzug aus Frankfurt am Main im Jahr 2010 deutlich gemacht hat. Ein weiteres Beispiel ist der Umzug des Ueberreuter Verlags von Wien nach Berlin im Jahr 2012. Blumenbar und Salis waren beide in anderen Städten gestartet, zogen im selben Jahr schließlich auch aus den Gründen nach Berlin, die für viele Büchermacherinnen und Büchermacher die Stadt anziehend machen: »Berlin ist im Moment die Stadt, wo sich am meisten dreht in Sachen Bücher. [...] Viele Indie-Verlage sind hier. Das Netzwerk ist stark, [...] und es ist spannend, hier zu schauen, ob ich meine Autoren in Lesungen reinkriege und in Literaturfestivals«, äußert sich ein Verleger zur Stadt. Und wenn ein Interviewpartner konstatiert: »Der Zeitgeist wird im Moment eben stärker in Berlin formuliert als in Stuttgart«, so beschreibt diese Aussage einen Kontext bzw. Bedingungen vor Ort, die für kulturelles Geschehen und Produzieren attraktiv sind. In keine andere Stadt sind in den letzten Jahren so viele Künstlerinnen und Künstler aus der ganzen Welt gezogen.« L. Schöllhuber: Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt, S. 84.

252 Im Roman spielt das Hunger-Motiv eine signifikante Rolle, und zwar nicht nur was den symbolischen Hunger nach Anerkennung im literarischen Feld der Protagonistin, die selbst ihres Vegetarismus wegen stets unter Hungersnot leidet (NK 65 und 107), angeht, sondern auch in Bezug auf die Griechenland-Krise und den prekären Zustand des griechischen Volkes.

trieren, die überdies vom Geschlecht und/oder von einer bestimmten Generationszugehörigkeit abhängen, andererseits den Literaturbetrieb nicht nur als sozialen Raum, wo patriarchalische Mächte immer noch herrschen, zu entlarven, sondern diesen auch als möglichen Kampfplatz gegen solche Mächte auszuweisen.

4.3.4 Eine weibliche Erzählung in/von einer männlichen Welt

Nimmt man die gesamte Struktur des Romans unter die Lupe, lässt sich die ganze Handlung als Reihenfolge von Ereignissen zusammenfassen, die einen ausgeprägten literaturbetrieblich-gesellschaftlichen Charakter vorweisen, wobei allen Figuren – einschließlich der Protagonistin – eine bestimmte Rolle zugeschrieben wird, die ihre Funktion als Rädchen im Getriebe, das nur »funktionieren« (NK 5) muss, hervorhebt. Besonders am Beispiel der Fiktionalisierung der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises*, welche einer festen Dramaturgie folgt, wird die Ritualität, die bestimmten Praktiken des Literaturbetriebs unterliegt und ihr Funktionieren absichert, ans Licht gebracht: Die verschiedenen konstitutiven Momente, die den Ablauf dieses Events streng regulieren, als ob »die Zeit in die Regie gefesselt« wäre (NK 82), werden aus der Perspektive der Protagonistin, die das Geschehen unmittelbar erlebt, mittels eines fast zeitdeckenden Erzählens wiedergegeben, sodass im Roman die Auszeichnungsgabe nach ihrem vorgegebenen Schema (re-)inszeniert wird. In einem solchen Fall – so wie auch an anderen Stellen im Roman, wo weitere literaturbetriebliche Ereignisse, welche auch eine eigene kennzeichnende Ritualität aufweisen, wie z.B. die Autoreninterviews oder das Fotoshooting, performativ wiedergegeben werden – wird eine fiktionale Inszenierung des Literaturbetriebs und seiner Praktiken realisiert, die sich auf die strukturelle Entfaltung der Handlung sowie auf die Aktionen der einzelnen Figuren und deren Verhältnis zueinander auswirkt. Solche Teile der Handlung lassen sich als Literaturbetriebs-Szenen im Sinne einer performativen Darstellung jener außerliterarischen Bedingungen interpretieren, welche insbesondere die Vermittlung und Rezeption von literarischen Texten steuern und die Autonomie sowohl der Literatur an sich als auch der verschiedenen Akteure, die im Literaturbetrieb tätig sind, einschränken und teilweise gefährden. Demzufolge ist die Handelslogik der Figuren, die in solchen Szenen vorkommen, sowie ihre Funktion und Position innerhalb der Handlung, wie auch schon am Beispiel der Verlegerfigur Gruhns illustriert wurde, nicht ausschließlich subjektiv motiviert, sondern sie folgt bestimmten Verhaltensmustern, die entweder offensichtlich oder getarnt die »ungeschriebenen« Konventionen des Literaturbetriebs reproduzieren. In diesem Zusammenhang wird die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Rituale, die nicht unbedingt öffentlicher Natur sind oder ausschließlich Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse veranschaulichen, zum strukturierenden Darstellungsprinzip erhoben, das, wie in einer Literaturbetriebsfiktion üblich, die Entfaltung der Handlung, die Schauplät-

ze, wo diese spielt, sowie die Figurenkonstellation und die Rolle und Position des Erzählers reguliert.

Im Roman entsteht allerdings zwischen dem den Ritualen und Praktiken des Literaturbetriebs unterworfenen Erzählten und dem Erzählen eine Spannung, die jenen Kampf der Protagonistin gegen den männlich dominierten und von wirtschaftlichen Interessen beherrschten Literaturbetrieb auf erzählstrukturelle Ebene überträgt. Wie schon erwähnt, wird das ganze Geschehen von einer personalen Sie-Erzählerin wiedergegeben, die sich mit der Protagonistin des Textes, also Nelia, identifizieren lässt. Dank der internen Fokalisierung der Erzählinstanz, die nicht nur das wiedergibt, was vor Nelias Augen geschieht, sondern mittels des ständigen Wechsels zwischen Gedankenbericht, erlebter Rede und erlebtem inneren Monolog über den Ablauf und die Wirkung der (literaturbetrieblichen) Ereignisse nachdenkt, fungiert Nelia – wie es schon in Ortheils Roman der Fall war – als Reflektorfigur, aus deren Perspektive das Geschehen selektiv und zugleich kritisch²⁵³ erzählt wird und die anderen Figuren und ihre Beziehungen zueinander betrachtet werden. Allerdings werden einige Figuren, die im Roman sowohl was die Entfaltung der Handlung als auch was ihre symbolische Funktion betrifft, eine wichtige Rolle spielen, wie eben die Verlegerfigur Gruhns, nicht nur durch die Fremdcharakterisierung seitens der Erzählinstanz porträtiert, sondern auch durch die direkte und indirekte Wiedergabe ihrer Worte, wobei ihre Funktion sowohl als literaturbetriebliche Akteure als auch als allegorische Personifikationen bestimmter sozialer Verhältnisse diskursiv erörtert wird. Die Tatsache, dass insbesondere die Aussagen von Figuren, die eine symbolische oder aber eine ökonomische Machtposition innehaben und folglich in der literaturbetrieblichen Hierarchie der Protagonistin gegenüber eine überlegenere Stellung einnehmen, wie z.B. der Verleger Gruhns und das Heubli-Paar, durch die Anwendung der direkten Rede unmittelbar vorgetragen werden, während die Ansichten und Reflexionen Nelias von der Erzählinstanz fast immer²⁵⁴ entweder in Form von indirekter Rede oder von inneren Gedanken

253 »Für meine Romanfiguren. Ich gehe radikal von der Wahrnehmung einer als alleiniges und dominantes Wahrnehmungszentrum konzipierten literarischen Figur aus. Die Autonomie der literarischen Figur ist durch die Erzählinstanz garantiert. Diese Figur spricht aus sich heraus. Alle Wahrnehmung läuft über diese Figur. Wird von dieser Figur gefiltert. Der Roman führt die gelebten oder erinnerten Erfahrungen dieser Figur entlang. Der Roman selbst ist das Medium der Autonomie der jeweiligen Figur. In einem Vorgriff wird der von der Moderne intendierte Idealzustand der autonom gedachten Person formal ermöglicht. Und. In der schonungslosen Gegenüberstellung der literarischen Figur und der zu lebenden Realität die Kritik daran geübt.« Streeruwitz, Marlene: Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2017, S. 13.

254 Erst im Gespräch mit dem Reporter der Salzburger Nachrichten und dann im Fernsehinterview auf Sat3 darf die Protagonistin ihre eigene Meinung frei aussprechen, wobei ihre Worte dementsprechend in direkter Rede wiedergegeben werden.

wiedergegeben werden, reproduziert auf erzählstruktureller Ebene jene Ungleichheit, die im Literaturbetrieb herrscht, wo es nur den Mächtigeren erlaubt ist, ihre Meinung frei auszusprechen und sich auch sprachlich zu behaupten, während diejenigen wie Nelia, die über keine Macht verfügen, von dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen und ihrer eigenen Stimme beraubt werden.

Diese Entgegensetzung zwischen den »Sprachen der Täter« und den »Nicht-Sprachen der Opfer«²⁵⁵, die symbolisch für den asymmetrischen Konflikt zwischen denjenigen, die im Literaturbetrieb sowie in der patriarchalen Gesellschaft die Macht besitzen und ausüben, und denjenigen, die unterdrückt und ausgebeutet werden, steht, kommt nicht nur in Bezug auf die Frequenz, mit der die jeweiligen Figuren sich unmittelbar zu Wort melden und ihre Anschauungen offen äußern, zur Schau, sondern auch durch die Anwendung einer Erzählinstanz, die zum einen, da sie der Wahrnehmungsposition und der Sicht der Protagonistin entspricht, aus einer eingeschränkten bzw. unterdrückten Perspektive erzählt, und zum anderen sich einer für Streeruwitz typischen allerdings ihres Duktus wegen entfremdenden Erzählweise bedient. Damit versucht die Autorin jene weibliche Subjektivität, welche die »Darstellung von Wahrnehmungsprozessen und Bewusstseinsinhalten« vorzieht²⁵⁶, den Konventionen der traditionellen (und männlich dominierten) Grammatik und Narration gegenüberzustellen und damit eine Sprache bzw. eine Ausdrucksweise zu entwerfen, die »aus dem Nichts des weiblichen Nichtsprechens entsteht«²⁵⁷. Der männlich beherrschten Welt des Literaturbetriebs, die im Roman dargestellt wird, wird auf der Ebene des Erzählens eine Erzählinstanz entgegengesetzt, die sich performativ, also durch eine ausgeprägte weibliche Wirklichkeitssicht und Stimme, jenem männlichen bzw. gottähnlichen Blick entzieht, der in den narrativen Strukturen der Gesellschaft, also im »patriarchale[n] Text«²⁵⁸ dominiert und diesen für Frauen bzw. alle, die keine Männer sind, unlesbar macht²⁵⁹, sie also aus der Gesellschaft ausschließt, und dessen Macht sich auch in der Literatur durch die Tradierung von männlich-traditionellen Erzählweisen fortsetzt. Die kritische Auseinandersetzung mit den Macht- und Geschlechterkonventionen wird also nicht nur thematisiert, sondern auch erzählerisch inszeniert: Die Befreiung von der Macht der Geschlechterordnung geschieht im Roman dadurch, dass das männliche Darstellungsprinzip des Literaturbetriebs von einer

255 Vgl. M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 48.

256 Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 143-179, hier S. 170.

257 W. Riemet/S. Berka/M. Streeruwitz: »Ich schreibe vor allem gegen, nicht für Etwas.«, S. 48.

258 M. Streeruwitz: Gegen die tägliche Beleidigung, S. 60.

259 Charim, Isolde: »Nichts als Einsatz. Neoliberalismus im Werk von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 24-37, hier S. 33.

weiblichen bzw. nicht-männlichen²⁶⁰ Erzählinstanz konterkariert wird, welche die »stumme« Stimme der Protagonistin und jene »Verschweigung«²⁶¹, zu der Frauen verpflichtet werden, dank ihrer stakkatoartigen Erzählweise²⁶² wieder hörbar macht. Dank dieser unkonventionellen Ausdrucksform versucht die Autorin ein weibliches Narrativ zu entwerfen, welches die (im Literaturbetrieb herrschende) männliche Literatur zu dekonstruieren versucht:

»Frauen erkämpfen sich durch Umformungen der männlichen Literatur, die ihnen eigentlich Objektfunktion zuweist, eigene Sprechpositionen. Sie erzählen ihre andere Geschichte, indem sie die von männlichen Autoren entwickelten Erzählmuster durch Verstöße gegen die vorgegebene narrative Grammatik überfremden.«²⁶³

Während also auf der Ebene des Erzählten am Beispiel von Nelia und weiteren Figuren gezeigt wird, wie insbesondere Frauen oder aber auch all diejenigen, die über keine Macht verfügen, lediglich auf passive Komponente des literarischen Systems reduziert werden, denen jede Subjektivität und Handlungsfähigkeit entzogen wird, erfährt diese Verhältnislage auf der Ebene des Erzählens eine Umwandlung, indem die im Literaturbetrieb gültige patriarchale Hierarchie aus einer weiblichen Perspektive sprachlich seziert und so wiedergegeben wird, dass ihre Gehorsams-, Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen aufgedeckt werden und Nelias Zurückweisung aller alten Erbschaften in der Literatur und im Literaturbetrieb von einer Ablehnung der traditionellen Erzählmuster und -weise begleitet

260 Frauen werden von Streeruwitz als Symbolfiguren der (männlichen) Unterdrückung eingesetzt, fungieren also als leuchtendes Beispiel für alle Ausbeutungsphänomene, die in der Gesellschaft stattfinden: »Obwohl Streeruwitz durchgängig aus einer feministischen Perspektive argumentiert, beschreibt sie das Phänomen der Ausgrenzung im Allgemeinen, Unterdrückungsmechanismen, die immer gleich funktionieren, ungeachtet dessen, ob das hegemoniale Gefälle entlang ethnischer, konfessioneller, sozialer oder Geschlechtergrenzen verläuft.« Millner, Alexandra: »Kriegszuständen. Vergangenheiten als Gegenwarten«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 46–61, hier S. 48.

261 M. Streeruwitz: Gegen die tägliche Beleidigung, S. 27.

262 Den Grund für ihre einzigartige Schreibweise, die ganze Sätze vermeidet und den Punkt nicht nur als grafisches, sondern als semantisches Zeichen einsetzt, erklärt die Autorin in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung folgendermaßen: »Ich musste einen Ort finden, an dem meine Kontingenz mit der des Lesers in eins fällt. Einen Raum, an dem die Geschichte des Lesers und der Leserin ihren Platz findet. Einen Raum, in dem der Leser und die Leserin den Text über ihr Eigenes vollenden und damit zu ihrem Text machen können. Ich suchte eine Möglichkeit, die nicht zu erzählende Geschichte, die nicht erzählt werden kann, weil ihr keine Sprache zur Verfügung steht, jedenfalls keine verständliche, einzubauen und damit zumindest Raum zu geben. [...] Ich denke, dass der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 141f.

263 Schabert, Ina: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung, Stuttgart: Kröner 2006, S. 13.

wird. Die akribische und präzise Beschreibung des literaturbetrieblichen Alltags bei gleichzeitiger Berücksichtigung und angemessener Darstellung eines weiblichen Bewusstseins sowie dessen innerer Vorgänge, die von der Erzählinstanz geleistet wird, bietet daher eine »Form[...] feministischer Subversion«²⁶⁴, deren Ziel die Zerstörung des patriarchal geprägten gesellschaftlichen Textes zugunsten einer »vollständige[n] Erhellung aller Lebensbereiche«²⁶⁵ und die Auslöschung aller Abhängigkeitsverhältnisse ist – ein Anliegen, das sowohl von der Protagonistin mittels ihrer Vorstellung einer Literatur, »die auf der Seite der Benachteiligten bleibt« (NK 319) und ihnen eine Ausdrucksmöglichkeit verleiht, als auch von Streeruwitz durch ihre Poetik und in ihrem ganzen Drama- und Prosawerk vertreten wird.

Es lässt sich also feststellen, dass der Roman eine programmatisch-poetologische Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form ans Licht bringt, die eine scharfe Kritik am Literaturbetrieb als sozialer Raum, der als repräsentativer Mikrokosmos für die ganze Gesellschaft und ihre patriarchale Strukturen und Unterdrückungsmechanismen fungiert, übt: Nelias Versuch, sich von jenen Zwängen des Literaturbetriebs zu befreien, die im Roman durch die Fiktionalisierung bestimmter Rituale, Habitusformen und Abläufe inszeniert werden und die Entfaltung der Handlung bedingen, und den Literaturbetrieb als Ort des Gehorsams zu entpuppen, wird von der Anwesenheit einer weiblich markierten Erzählinstanz, die ebenfalls die Konventionen der »männlichen« Grammatik und Erzählweise dekonstruiert, um aus ihren Lücken, eine neue freie Sprache entstehen zu lassen, untermauert und bekräftigt. In *Nachkommen* findet also eine »sprach- und handlungs-basierte Machtkritik«²⁶⁶ Realisierung, welche die Macht des Literaturbetriebs performativ wiedergibt und gleichzeitig versucht, diese durch das literarische Medium selbst zu bekämpfen. Ausgerechnet in diesem Zusammenhang soll schließlich darauf hingewiesen werden, dass die Wahl sowohl einer weiblichen Protagonistin, die als Reflektorfigur fungiert, als auch einer weiblich markierten Erzählinstanz, anstelle einer männlichen Hauptfigur und einer männlichen Stimme, einerseits auf die Durchsetzung und Anerkennung einer weiblichen Autorschaft im Literaturbetrieb und im literaturkritischen Diskurs abzielt und andererseits einen Versuch darstellt, die Unterrepräsentation von Frauen in Literaturbetriebsfiktionen, einem Genre, das wie das System, das es abzubilden beabsichtigt, von männlichen Autoren und folglich von männerzentrierten Plotmustern dominiert wird, zu beheben.

264 Kernmayer, Hildegard: »Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 29-45, hier S. 42.

265 M. Streeruwitz; Frankfurter Poetik, S. 124.

266 Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung, Darmstadt: WBG 2013, S. 107.

4.3.5 Mit dem Verleger »hinter den Plüschwänden« des Literaturbetriebs

Zusammenfassend lässt sich Streeruwitz' Roman *Nachkommen*. sowohl hinsichtlich der Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Akteure, insbesondere des Verlegers, als auch in Bezug auf die Handlungsstruktur und auf die Erzählweise, welche die Autorin verwendet, um eine detaillierte Darstellung des literarischen Feldes zu liefern sowie eine gezielte und ihrer Werkpoetik entsprechende Kritik an dem literarischen System zu formulieren, als Literaturbetriebsfiktion lesen. Zum einen wird dank der ausführlichen und auf dem jeweiligen Vorbild beruhenden literarischen Verarbeitung zweier wichtiger und höchst wirksamer öffentlicher Veranstaltungen bzw. Institutionen des literarischen Lebens wie des *Deutsche Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse, welche zum Teil die Form einer Literaturbetriebs-Szene annimmt, deren Wahrheitstreue außerdem durch autofiktionale Elemente untermauert wird, jenes poetologische Prinzip des Literaturbetriebs erörtert, das aus teilweise verborgenen Ritualen und Habitusformen besteht, die sich herauskristallisiert haben und bestimmte Mechanismen der Gesellschaft widerspiegeln und reproduzieren. Zum anderen, da *Nachkommen*. als eine Art Metatext zu dem später von der Autorin unter dem Pseudonym Nelia Fehn veröffentlichten Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. interpretiert werden darf, ist es möglich, den Text als poetologische Fiktion aufzufassen, in der nicht ausschließlich über die ästhetischen Produktionsbedingungen eines literarischen Textes reflektiert wird, sondern auch über jene Mechanismen, welche die Vermittlung und Rezeption eines Werkes steuern und die wenig auf die Intentionen des einzelnen Autors, sondern vielmehr auf die Funktion und Zwecke der übergeordneten Autorschaft des kollektiven literaturbetrieblichen Systems zurückzuführen sind. Da die Behandlung dieser Themenkonstellation im Roman aus Streeruwitz' typischer feministischer Sicht erfolgt, welche, wie gesehen, nicht nur inhaltlich, sondern auch formell-stilistisch zum Ausdruck kommt, fungiert die Fiktionalisierung der literaturbetrieblichen Verhältnislage im Rahmen der Werkpoetik der Autorin, die Literatur als ein politisches Mittel versteht²⁶⁷, einerseits als Widerstandsgestus gegen den männlich-ökonomisch dominierten Literaturbetrieb und seine Institutionen und andererseits als Anstoß, um eine grundlegende Reflexion über die patriarchal geprägten Strukturen unserer Gesellschaft und die daraus folgenden systematischen Unterdrückungsprozesse sowie über mögliche Aussichten auf Veränderung einzuleiten.

In diesem poetologischen Rahmen übernimmt die Darstellung der verschiedenen Verlegerfiguren, ihrer Habitusformen und ihrer Beziehungen zu der Prot-

267 »Die Literatur wirft Fragen auf, um so die Möglichkeit zu eröffnen, die nächste, daran anschließende Frage zu stellen. [...] Solange Fragen gestellt werden, wird Literatur existieren. Das ist das eigentlich Politische an Literatur.« M. Streeruwitz: *Frankfurter Poetik*, S. 236f.

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

4.4 Urs Widmer – *Das Paradies des Vergessens*

4.4.1 Widmers literarische Streifzüge im Literaturbetrieb

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

268 Ebd., S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

277 Siehe Kap. 3.5.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.2 Eine weitere »gestohlene Schöpfung«?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.3 Zwischen Suhrkamp und Diogenes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

293 Ebd., S. 173.

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

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

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

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

296 Ebd., S. 260.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.4 Der Verleger als verbrecherisches Genie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.5 Ein metafiktionales Spiel mit der Autorschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

320 Siehe Kap. 2.2.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

327 Ebd.

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

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

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

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

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

330 U. Widmer: »1968«, S. 24.

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

4.5 Bodo Kirchhoff – *Widerfahrnis*

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.1 Kirchhoff und der Literaturbetrieb

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

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

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

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

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

339 Ebd., S. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

347 B. Kirchhoff: *Schundroman*, unpaginiert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

357 Den Romananfang bildet nämlich die »Regel Nummer Eins: ›Wer ein Buch schreiben will, muss Zeit und Geld haben und wenigstens einen guten Grund.« (Ebd., S. 7).

358 Kirchhoff, Bodo: »Das Schreiben: ein Sturz«, in: Wittstock, Uwe, (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig: Reclam 1994, S. 211–219, hier S. 212.

359 Kirchhoff, Bodo: »Wie es um uns steht«, in: *Literaturen vom Februar 2008*, S. 20–22, hier S. 20.

360 Kirchhoff, Bodo: *Betreff: Einladung zu einer Kreuzfahrt*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2017, S. 37.

361 Die Einladung wird von einem 18 Seiten langen Schreiben begleitet, das »ungeahnte Pflichten und [...] allerlei Peinlichkeiten« (ebd., Coverbeschreibung) für den Autor enthält.

362 Ebd., S. 41.

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

4.5.2 Eine Novelle über den Spätsommer eines Ex-Verlegers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.3 Eine Verlegerfigur – zwei Rollen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.3.1 Der Verleger als dargestellte Figur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.3.2 Der Verleger als gestaltende (Erzähl-)Instanz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

403 Ebd., S. 142.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

410 Ebd., S. 146.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resümee und Fazit

Wie die Analyse gezeigt hat, bilden fiktionale Texte, die den Literaturbetrieb und die Mechanismen, die ihm zugrunde liegen, sowie den Habitus seiner Akteure thematisieren und in einigen Fällen zugleich erzählstrukturell inszenieren, keine seltene Ausnahme im Panorama der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Etabliert sich der Literaturbetrieb seit den 1990er Jahren immer mehr als Gegenstand der (literatur-)wissenschaftlichen Forschung, so gerät er ebenfalls in den Blick der Autoren, die ihn zum Thema ihrer Werke machen. Wenn man die 30 Jahre lange Zeitspanne seit der Wiedervereinigung in Betracht zieht, lässt sich ein reiches Korpus von fiktionalen Texten, insbesondere Erzähltexten, zusammenstellen, in denen der Literaturbetrieb und seine Protagonisten nicht lediglich als Schauplatz oder als belanglose Nebenfiguren, sondern als konstitutives Motiv der Handlung und der Figurenkonstellation dienen. Diese Konzentration von Werken, die den Literaturbetrieb in den Mittelpunkt stellen, erfordert die Entwicklung eines Gattungsmodells, welches die spezifischen inhaltlichen und formellen gemeinsamen Merkmale dieser Texte herausstellen kann.

Dazu wurde in dieser Arbeit der Begriff ›Literaturbetriebsfiktion‹ eingeführt: Auf den schon vorliegenden Ansätzen aufbauend, insbesondere mit Rückgriff auf D.C. Assmanns Modell der Literaturbetriebsszene und J. Wiewies Konzept der poetologischen Fiktion, wurde die Literaturbetriebsfiktion als literarische Form definiert, die den Literaturbetrieb als Darstellungsprinzip erhebt, was dazu führt, dass es sowohl zu einer inhaltlich-motivischen Darstellung seiner Mechanismen und Protagonisten als auch zu einer Inszenierung seiner Praktiken kommt, welche auf die Struktur der Texte eine entscheidende Wirkung entfalten und gleichzeitig die Poetologie des Literaturbetriebs und die Poetik des einzelnen Autors bzw. eine Reflexion darüber anschaulich machen. Außerdem wurde eine mögliche Klassifizierung vorgeschlagen, wobei zwischen Literaturbetriebsfiktionen, die den Literaturbetrieb vorwiegend motivisch-thematisch auf der Handlungsebene erörtern, und jenen, die autofiktionale Bezüge aufzeigen, und schließlich Werken, die sich metafiktionaler bzw. metanarrativer Verfahren bedienen, nicht zuletzt anhand von zahlreichen Beispielen differenziert wurde. Allen diesen Kategorien von Literaturbetriebsfiktion sind allerdings mehrere Aspekte gemeinsam, die diese literarische

Form von dem Genre des Klatschs oder der bitterbösen Abrechnung mit dem (realen) Literaturbetrieb oder (real existierenden) Akteuren abheben lassen. Auch wenn einige Seiten des Literaturbetriebs, vor allem seine jüngsten Veränderungen, in den Texten kritisch beleuchtet werden und bestimmte Persönlichkeiten als mehr oder minder verschlüsselte Vorbilder für die Figuren genommen werden, lassen sich Literaturbetriebsfiktionen nicht als Zeugnis eines vermeintlichen Verderbens der Literatur durch den (realen) Literaturbetrieb lesen, sondern vielmehr als Produkt eines konstruktiven Umgangs der Autoren mit dem Literaturbetrieb und seinen Akteure. Damit wird also die Unentbehrlichkeit des Literaturbetriebs als kollektive Gemeinschaft verstanden, welche die Produktion, die Zirkulation und die Rezeption von literarischen Werken ermöglicht, demonstriert, was zugleich neue Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten für die Autoren eröffnet, indem sie den Literaturbetrieb als Folie für die literarische Verarbeitung weiterer Themenkonstellationen benutzen.

Dieser theoretische Rahmen bot den Ausgangspunkt für den Hauptteil der Studie: Da unter den im deutschsprachigen literarischen Feld der Gegenwart vorhandenen Literaturbetriebsfiktionen zahlreiche den Blick nicht ausschließlich auf die Figur des Autors beschränken und diese zum Protagonisten machen, sondern auch weitere Akteure des Literaturbetriebs zu einer für die Entfaltung entweder der Handlung oder der Poetik des Autors immerhin relevanten Haupt- oder Nebenfigur erheben, wurde der Fokus der Analyse auf den Verleger, und zwar zunächst als literaturbetrieblichen Autor und dann als fiktiven Charakter gelegt. Dies erfolgte aus einem doppelten Grund: Die Anwesenheit zahlreicher Verlegerfiguren in deutschsprachigen Literaturbetriebsfiktionen der letzten 30 Jahre zirka galt einerseits als Anregung, um jene autorzentristische Perspektive aufzubrechen, welche die Analyse solcher Texte typischerweise beherrscht, und die Aufmerksamkeit auf eine wichtige Figur des literarischen Lebens zu lenken, deren fiktionale Darstellung bisher noch nicht ausführlich untersucht wurde; andererseits stellte sich die Frage nach den Hintergründen, welche die Autoren dazu veranlassen, diese Figur als Protagonisten ihrer Werke auszuwählen. Bevor es zur Analyse der ausgewählten Erzähltexte kam, wurde die Entwicklung des Verlegerberufs von den Anfängen bis zur Gegenwart kurz nachgezeichnet, um insbesondere jene Merkmale dieses literaturbetrieblichen Akteurs sowie dessen Tätigkeit hervorzuheben, welche auch für seine Darstellung in den Texten ausschlaggebend sind. Daran anschließend wurde ein Überblick über den Verleger als Gegenstand der Forschung, als Adressat bzw. Subjekt von zu gegebenen Anlässen verfassten Schriften (wie Lobreden, Geburtstagswünschen, Anekdotensammlungen zu Jubiläen usw.) sowie nicht zuletzt als Autor, sei es in Briefwechseln mit Autoren oder Kollegen, sei es von Studien und Aufsätzen über den Verleger selbst oder weitere literaturbetriebliche Konstellationen oder von Autobiografien und, in einigen Fällen, sogar von fiktionalen Texten, verschafft. Daraufhin wurde ein kurzer Abriss geboten, in dem einige Beispiele von

der Fiktionalisierung des Verlegers seit dem 18. Jahrhundert bis zur Wende angeführt wurden. Damit wurde es möglich, einige Topoi herauszuarbeiten, die heute noch für die Darstellung dieser Figur tonangebend sind und interessante Ansätze für die Erfassung der Rolle und Funktion des Verlegers innerhalb einer Literaturbetriebsfiktion liefern. Neben der schon bei Wieland und E.T.A. Hoffmann angewandten paratextuellen Inszenierung des Verlegers innerhalb einer sogenannten Herausgeberfiktion oder die ab Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr verbreitete Fiktionalisierung und/oder Parodie von realen Vorbildern und Vorfällen, wie das Drama *Oaha* von Wedekind bezeugt, ließen sich weitere Topoi ausfindig machen, welche die Darstellung des Verlegers prägen: Vielbeliebt bei den Autoren scheint das Bild des Verlegers als Dieb und geiziger Ausbeuter, der die Schriftsteller und seine Mitarbeiter ausnutzt, nur um Gewinne für sich zu sichern, wie es der Fall in Droste-Hülshoffs Lustspiel *Perdu!* oder Hackländers Roman *Europäisches Sklavenleben* ist. Außerdem wurde der Verleger insbesondere seit dem 20. Jahrhundert nicht ausschließlich als literaturbetrieblicher Akteur porträtiert, sondern er fungiert zudem als Figur, die als Kristallisationspunkt für die Auslegung weiterer Themen bzw. der Poetik des Autors dient – man siehe z.B. die Verlegerfigur in Feuchtwangers Roman *Exil*, die sich als Zielscheibe der Kritik an dem Verhalten einiger deutsch-jüdischer Intellektuellen während des Zweiten Weltkriegs bietet, oder die aus Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau*, wo der Verleger außerhalb seines Milieus als ›normaler Mensch‹ dargestellt wird.

Besondere Aufmerksamkeit wurde dann dem Zeitraum von 1989 bis heute geschenkt: Die unübersehbare Zunahme an Literaturbetriebsfiktionen, in denen eine Verlegerfigur vorkommt, wurde durch zahlreiche Beispiele belegt. Dabei wurden einige Tendenzen bei der Darstellung der Verlegerfigur hervorgehoben, welche alte Topoi wieder aufgreifen und aktualisieren oder mittels des Einsatzes von metafikcionalen Verfahren oder autofikcionalen Elementen der Figur des Verlegers eine strukturierende Funktion innerhalb der Erzählung verleihen. Diese Übersicht diene überdies als Grundlage für die Analyse der fünf ausgewählten Erzähltexte – drei Romane, eine Erzählung und eine Novelle –, die ebenso viele Literaturbetriebsfiktionen darstellen, in denen die Figur des Verlegers durch die jeweils angewandten Fiktionalisierungsstrategien verschiedene Rollen einnimmt, welche wiederum unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten angesichts ihrer Funktion für die Handlung sowie der Absicht des Autors, die hinter der Darstellung dieser Figur steckt, eröffnen.

Die ersten beiden Texte, die untersucht wurden – Ortheils »Verlegerroman« *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005) und Lehrs Ilias-Bearbeitung *Zweiwässer oder die Bibliothek der Gnade* (1993) –, wurden als Beispiel für jene Art von Literaturbetriebsfiktion angeführt, die den Literaturbetrieb und seine Protagonisten, insbesondere auf motivisch-inhaltlicher Ebene porträtiert, wobei in diesem Fall der Verleger entweder als Protagonist (Ortheil) oder als Nebenfigur (Lehr) auftritt. Obwohl die

beiden Romane auffällige Ähnlichkeiten aufweisen, da sie auch als Familienromane, die einen Generationswechsel thematisieren, gelesen werden können lassen sich einige Unterschiede erkennen, die zwei Möglichkeiten der Darstellung des Verlegers in einem fiktionalen Text veranschaulichen. Indem in Orthells Roman der Verleger als Protagonist und Reflektorfigur fungiert, wird die Handlung durch diese Figur nicht nur wiedergegeben und wahrgenommen, sondern auch erzählstrukturell organisiert. Georgs Bildung im ›Kampf‹ mit dem Literaturbetrieb und seinen Geschwistern bestimmt die Entfaltung der Handlung, und zwar so, dass Georgs verlegerischer Habitus zum Darstellungsprinzip erhoben wird. In Lehrs Roman dienen dagegen die verschiedenen Verlegerfiguren eher als Ko-Protagonisten unter mehreren literaturbetrieblichen Akteuren, wobei die Figurenkonstellation des Romans als Fiktionalisierung jenes Netzes von Beziehungen zwischen Akteuren und Institutionen, die den Literaturbetrieb strukturiert, interpretiert werden kann. Demzufolge wird die Organisation der Narration nicht von den Handlungen und dem Habitus der Verlegerfiguren, sondern von jenen Mechanismen, welche das ›Funktionieren‹ des Literaturbetriebs prägen, bestimmt, was zur Folge hat, dass die Verlegerfigur als Rädchen im Betrieb, das seinen unsichtbaren Regeln unterworfen ist, porträtiert wird. Während in Orthells Roman der Verleger als unabhängige Figur dargestellt wird, die mit ihren Handlungen auf den Literaturbetrieb und seine Strukturierung einen spürbaren Einfluss ausüben kann, wird in Lehrs Roman eher die Unmöglichkeit des Verlegers, sich gegen die Veränderungen des Literaturbetriebs zu wehren, geschildert. Die zwei Darstellungen lassen demzufolge zwei entgegengesetzte Interpretationen der Figur des Verlegers ans Licht treten. In *Die geheimen Stunden der Nacht* dient Georg als positives Vorbild einer neuen Verlegergeneration, die in Kontinuität mit der alten Generation der Väter steht und zugleich die neuen Herausforderungen des Literaturbetriebs mit Erfolg zu meistern weiß, sodass der Roman als Würdigung dieses Verlegertypus, der Tradition und Innovation vereint, gelesen werden kann; in *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* hingegen wird am Beispiel der verschiedenen Verlegerfiguren, die sich als unfähig erweisen, die alte verlegerische Tradition aufrechtzuerhalten, eine doppelte Kritik betrieben, und zwar einerseits an den jüngsten Veränderungen im Literaturbetrieb, welche die Funktion des Verlegers erheblich modifizieren, indem sie ihn zum Manager werden lassen, oder sogar überflüssig machen, und andererseits an jenen jungen Verlegern, die sich diesen Veränderungen lediglich anpassen. Nichtsdestotrotz lässt sich auch Lehrs Roman, insbesondere dank der kleinen Erzählung, die den Text abschließt, als Plädoyer für die Fortführung des traditionellen Verlagswesens und das Aufkommen einer neuen Generation qualifizierter und mutiger Verleger lesen.

Eine andersgeartete Darstellung des Verlegers erfolgt in Streeruwitz' Roman *Nachkommen*. (2014). Die Autorin spielt hier mit dem Genre der Autofiktion und konstruiert sich ein fiktionales (Teil-)Alter Ego, das es ihr erlaubt, aus der Sicht

einer jungen und rebellierenden Schriftstellerin die Welt des Literaturbetriebs zu erkunden und diese als Ort, der eine hervorstechende patriarchalische Struktur aufweist, zu entlarven und damit zum Spiegelbild der gegenwärtigen Gesellschaft zu machen. Als Nebenfiguren der Handlung, die von den Ritualen und Praktiken des Literaturbetriebs fast dramaturgisch gestaltet wird, kommen mehrere Verlegerfiguren vor, die verschiedene Verlegertypen verkörpern, welche wiederum jene Auswirkungen des Patriarchats auf das Individuum allegorisch beleuchten. Insbesondere am Beispiel der Figur des Verlegers der Protagonistin, seines Habitus und seines Verhältnisses zu der jungen Schriftstellerin sowie zu seinen Kollegen, werden jene Regeln und Habitusformen aufgedeckt, welche die Interaktionen im Verlagswesen zwischen jenen, die die Macht besitzen, nämlich den Verlegern, und denjenigen, die instrumentalisiert und ausgebeutet werden, also den Autoren, bestimmen und stillschweigend dazu beitragen, das Fortleben einer patriarchalischen Gesellschaft zu sichern. Allerdings wird im Roman die Figur des Verlegers auch als ›Opfer‹ porträtiert, das sich nur mühsam von jenen patriarchalischen Verhaltensmustern, die es von seinen Vorgesetzten bzw. Vorfahren im Berufsfeld unbewusst geerbt hatte, befreien kann und schließlich sogar imstande ist, eine fast authentische und freundliche Beziehung mit der Protagonistin zu entwickeln. Die verschiedenen Verlegerfiguren im Roman fungieren demnach nicht so sehr als Folie der Kritik an einem bestimmten Verlegertypus, sondern vielmehr als Figuren, die als Konkretisierung des Patriarchats interpretiert werden können und es der Autorin ermöglichen, anhand von greifbaren Beispielen das Eindringen des Patriarchats in alle Lebensbereiche zu erhellen. In diesem Rahmen wird die Verlegerfigur also vorwiegend in ihrer beruflich-gesellschaftlichen Dimension betrachtet, um anhand von der Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Protagonisten über die wahren Verhältnisse, die die ganze Gesellschaft strukturieren, aufzuklären.

Ein weiteres Fiktionalisierungsverfahren erfährt der Verleger in Widmers Erzählung *Das Paradies des Vergessens* (1990): Hier dient die Verlegerfigur nicht nur als einer der Protagonisten der Geschichte, sondern wird durch ein metafiktionales Spiel zum ›Autor‹, indem er als die Instanz fungiert, die für die collageartige Organisation des Textes zuständig zu sein scheint. Damit wird die Tätigkeit des Verlegers, nämlich das Auswählen von Werken und die Kreation eines für das Publikum attraktiven und zugleich anspruchsvollen Verlagsprogramms, zweimal thematisiert, und zwar einerseits durch die Darstellung einer Verlegerfigur, die aus verschiedenen Manuskripten einen Bestseller zusammenbastelt, andererseits durch die performative Inszenierung dieses Prozesses als strukturierendes Prinzip des Textes. Auf diese Art und Weise erfolgt eine Gleichsetzung von Autor und Verleger, wobei letzterer zum (abstrakten) Urheber der Erzählung selbst wird. Diese Würdigung der schöpferischen Kraft des Verlegers, der implizit als Ko-Autor literarischer Werke anerkannt wird, wird allerdings dadurch konterkariert, dass der

Verlegerprotagonist sich die Werke seiner Autoren diebisch aneignet, sodass es in der Erzählung zugleich zu einer Kritik an jenen Verlegern kommt, die die Arbeit der Autoren für ihre eigenen, oft ökonomischen Zwecke ausnutzen.

Eine performative Inszenierung des Berufs des Verlegers, in diesem Fall insbesondere seiner Tätigkeit als Lektor, findet ebenfalls in Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis* statt. Auch in diesem Text lässt sich eine doppelte Fiktionalisierung des Verlegers feststellen: Zum einen tritt ein alter Ex-Verleger als Protagonist auf, dessen Werdegang und Habitus motivisch dargestellt werden; zum anderen übernimmt derselbe Verleger auch die Rolle der Erzählinstanz, indem er seine eigene Geschichte erzählt und diese gleichzeitig mit metanarrativen Kommentaren und Erläuterungen versieht, die den Eindruck erwecken, ein Verleger würde den Text lektorieieren. Dieses Verfahren lässt die Novelle, die auf den ersten Blick keinen expliziten Bezug zum Literaturbetrieb aufweist, zu einer Literaturbetriebsfiktion werden, wo die Inszenierung der Tätigkeit des Verlegers als Ausdruck der kollektiven Poetologie des Literaturbetriebs zum Vorschein kommt.

Die verschiedenen Darstellungs- und Fiktionalisierungsstrategien, die in den analysierten Texten angewandt werden, lassen unterschiedliche Kategorien von fiktiven Verlegerfiguren ausmachen, denen aber einige Merkmale gemeinsam sind, welche wiederum die Konturen für eine allgemeine Interpretation der Rolle des Verlegers als Figur in der deutschsprachigen Erzählprosa der Gegenwart umreißen. Wie schon zu Beginn dieser Arbeit suggeriert, wird der Verleger vorwiegend positiv geschätzt, sei es direkt oder indirekt: Entgegen dem Verschwinden der ›alten‹ Generation von klassischen Verlegern, der zunehmenden Ökonomisierung der Verlagswelt, welche Verleger in oft skrupellose und an der Literatur völlig desinteressierte Manager verwandelt, und dem Fortschreiten der neuen Technologien, die den Verleger in Zukunft komplett ersetzen könnten, plädieren die Autoren mit ihren Texten symbolisch für das Fortleben der traditionellen verlegerischen Tradition, indem sie entweder charismatische, einflussreiche und qualifizierte fiktive Verlegerpersönlichkeiten entwerfen oder am Beispiel von Verlegerfiguren, die sich eher als Verbrecher oder Unternehmer als als Vermittler zwischen Autor und Publikum benehmen, *ex negativo* eine Lobpreisung des klassischen Verlegers vorlegen. In den fiktionalen Darstellungen wird der Verleger also nicht als eine die Literatur ›verderbende‹ Kraft präsentiert, sondern eher als Akteur, der von den Veränderungen des Literaturbetriebs, welche die Autoren gefährden, ebenfalls bedroht ist und im Endergebnis einer der wenigen ist, der, wenn er seiner kulturellen Mission treu bleibt, entscheidende Maßnahmen gegen jenes vermeintliche Verderben der Literatur durch den Literaturbetrieb einzuleiten vermag. Dass eine solche Würdigung allerdings nicht einer bestimmten Persönlichkeit aus dem deutschsprachigen Verlagswesen, sondern dem (deutschen) Verleger im Allgemeinen zukommt, bezeugt weiterhin die Tatsache, dass alle Verlegerfiguren, die in den analysierten Texten vorkommen, zwar Züge von einigen berühmten Verlegern tragen, sich aber nicht

eindeutig mit einer real existierenden Person identifizieren lassen. Dieses mehrschichtige Verschlüsselungsverfahren darf einerseits als Versuch der Autoren, das ganze deutschsprachige Verlagswesen und seine Protagonisten zu ehren, andererseits als Strategie, im Medium der Fiktion das Bild eines idealtypischen Verlegers zu entwerfen, der die positiven Eigenschaften seiner realen Vorfahren in sich vereint und als Vorbild dienen könnte, angesehen werden.

Allerdings erfüllen die Darstellung bzw. die Fiktionalisierung des Verlegers und seiner Tätigkeit in einem Text auch eine zusätzliche zentrale Funktion, die einen weiteren Grund liefert, warum diese Figur in den letzten Jahren in fiktionalen Werken so präsent wurde. Insbesondere die Erhebung des Verlegers bzw. seiner Tätigkeit und seines Habitus als strukturierendes Prinzip der Handlung und seine Gleichsetzung mit der Figur des Autors oder die Thematisierung der Verleger-Autor-Beziehung lassen den fiktiven Verleger eine Identifikationsfigur für den Schriftsteller werden, wobei die üblichen Reflexionen über das Schreiben, den Literaturbetrieb und die Literatur als Kommunikationsform aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden, nämlich der des »anderen« Protagonisten jener »Verlagsautorschaft«¹, welche die Schöpfung literarischer Werke als kollektiven Prozess betrachtet, in dem der Verleger eine erhebliche Rolle spielt. Damit wird nicht nur die Relevanz des Verlegers als unentbehrlicher Akteur bei der Kreation von literarischen Werken unterstrichen und für eine enge Kooperation zwischen Verleger und Autor plädiert, sondern auch eine neue Möglichkeit für die Autoren geschaffen, über das in den letzten Jahren viel diskutierte Konzept der Autorschaft zu reflektieren und gleichzeitig die Tätigkeit des Schriftstellers als Mitglied der Produktionsgemeinschaft Literaturbetrieb aus einer zumindest fingierten, nicht autorzentristischen Perspektive zu veranschaulichen und inszenieren. Darüber hinaus dient der fiktive Verleger als Figur, die an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Welten – Literatur, Ökonomie, Gesellschaft – angesiedelt ist, ebenfalls als Verortungspunkt verschiedener Fragestellungen unserer Gegenwart, wie des Verhältnisses zwischen den Generationen und den Geschlechtern, die in den Texten am Beispiel dieser Figur und ihrer Interaktionen mit anderen Akteuren im literaturbetrieblichen Mikrokosmos exemplarisch erörtert werden, jedoch von gesamtgesellschaftlicher Relevanz sind.

1 »Moderne Autorschaft, die zu großen Teilen kollektiv organisiert ist und der Logik des verlegten Textes folgt, bezeichne ich als *Verlagsautorschaft*. Wer Autor eines bestimmten Verlags ist, der sieht sich und seine literarische Produktion in ein soziales Gefüge eingebettet, mit dem Kooperationserwartungen, Wirkungs-, aber auch Konfliktpotentiale verbunden sind. Als öffentliche Figur wird der Verlagsautor mit seinem Verlag identifiziert, als Person muss er bestimmte Verhaltensweisen annehmen, die teils durch Verträge expliziert werden, teils unausgesprochen gelten. Verlagsautorschaft ist nicht allein durch originäres, einsames Schöpferum gekennzeichnet, sondern auch durch geschicktes Management von Impulsen und Anforderungen des Verlags.« T. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 14 [Herv. i.O.].

Obwohl der Verleger trotz seiner langen Geschichte als literaturbetrieblicher Akteur und seiner entscheidenden Rolle im Bereich der literarischen Produktion erst seit ungefähr einem halben Jahrhundert in den Blick der buch- und literaturwissenschaftlichen Forschung geraten ist und seine Fiktionalisierung bzw. sein Auftreten als fiktionaler Charakter in literarischen Werken kaum untersucht wurde, hat die Analyse gezeigt, dass dieser Figur oft eine sinnstiftende Funktion zukommt, welche nicht nur für die literarische Reproduktion des Literaturbetriebs, sondern auch für weitere poetologische Themenkonstellationen, wie z.B. die Reflexion über die Grenzen und Möglichkeiten des Schreibens und des Erzählens in unserer Gegenwart, von Bedeutung ist. Ob der Verleger, verstanden als kultureller Vermittler, als Ansprechpartner der Autoren und als Ko-Produzent von literarischen Texten, in den nächsten Jahren weiteren Veränderungen unterworfen und in fiktionalen Werken weiterhin Platz finden wird, lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten; wünschenswert wären immerhin weitere Studien, welche die Fiktionalisierung und Darstellung dieses sowie auch anderer literaturbetrieblicher Akteure (wie z.B. Kritiker, Lektoren und literarischer Agenten) in den Blick nehmen, wobei sich neue Deutungsansätze und Forschungsperspektiven ermitteln ließen, die den Literaturbetrieb nicht als Ort des Verderbens, sondern vielmehr als Geburtsort der literarischen Kommunikation gebührend würdigten.

Literatur

Primärliteratur

- Alt, Sabine: Die schönen Lügen der Maria Wallot, Leipzig: Reclam 2002.
- Bernhard, Thomas: Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Bierbaum, Otto Julius: Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings, 3 Bde., München: Müller 1907/08.
- Bleibtreu, Karl: Größenwahn. Pathologischer Roman, 3 Bde., Leipzig: Friedrich 1888.
- Brandt, Jan: Tod in Turin, Köln: DuMont 2015.
- Brussig, Thomas: Das gibts in keinem Russenfilm, Frankfurt am Main: Fischer 2015.
- Delius, Friedrich Christian: Der Königsmacher, Berlin: Rowohlt 2001.
- Dicker, Joel: Die Wahrheit über den Fall Harry Quebert, München: Piper 2013.
- Dobrovsky, Serge: Fils, Paris: Gallimard 2001.
- Droste-Hülshoff, Annette: Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe, in: Dies., Sämtliche Werke, Darmstadt: WBG 1966, S. 1037-1101.
- Feuchtwanger, Lion: Exil (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 12), Berlin/Weimar: Aufbau 1976.
- Franzobel (Franz Stefan Griebel): Groschens Grab, Wien: Zsolnay 2015.
- Freytag, Gustav: Die Journalisten, Stuttgart: Reclam 1988.
- Galbraith, Robert (J.K. Rowling): Der Seidenspinner, München: Blanvalet 2014.
- Gatza, Mathias: Der Schatten der Tiere, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.
- Glavinic, Thomas: Das bin doch ich, München: Hanser 2007.
- Grass, Günter: Das Treffen in Telgte (= Werkausgabe, Bd. 9), Göttingen: Steidl 1997.
- Gstrein, Norbert: Die ganze Wahrheit, München: dtv 2012.
- Gutzkow, Karl: Literarische Industrie, in: Ders., Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur, Bd. I, Stuttgart: Balz 1839, S. 1-22.
- Haarhaus, Julius R.: Die da zween Herren dienen. Ein Verlegerroman, Leipzig: Grunow 1919.

- Hackländer, Friedrich Wilhelm von: *Europäisches Sklavenleben*, 5 Bde., Stuttgart: Kröner 1875.
- Handke, Peter: *Die linkshändige Frau*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Händler, Ernst-Wilhelm: *Die Frau des Schriftstellers*, Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Haslinger, Josef: *Jáchymow*, Frankfurt am Main: Fischer 2011.
- Hauff, Wilhelm: *Die Bücher und die Lesewelt*, Weil am Rhein: Beil 1982.
- : *Die letzten Ritter von Marienburg*, in: Ders., *Märchen, Novellen* (= *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 2), München: Winkler 1970.
- Hoffmann, E.T.A.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (= *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 5), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Hoppe, Felicitas: *Hoppe*, Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Jean Paul: *Flegeljahre. Eine Biographie*, in: Ders., *Siebenkäs* (= *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 2), München: Hanser 1959, S. 567-1065.
- : *Impromptu's, welche ich künftig in Stammbücher schreiben werde*, in: Ders., *Vermischte Schriften 2* (= *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 3), München: Hanser 1977, S. 814-823.
- Kermani, Navid: *Dein Name*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.
- Kirchhoff, Bodo: *Betreff: Einladung zu einer Kreuzfahrt*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2017.
- : *Erinnerung an meinen Porsche*, Hamburg: Hoffmann & Campe 2009.
- : *Infanta*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- : *Schundroman*, Frankfurt am Main: Fischer 2003.
- : *Widerfahrnis*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2016.
- Köhlmeier, Michael: *Idylle mit ertrinkendem Hund*, Wien: Deuticke 2008.
- Krüger, Michael: *Das Ende des Romans*, Salzburg: Residenz-Verlag 1990.
- Lehr, Thomas: *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*, Berlin: Rütten & Loening 1993.
- Lottmann, Joachim: *Happy End*, Berlin: Haffmans & Tolkemitt 2015.
- Maar, Michael: *Die Betrogenen*, München: C.H. Beck 2012.
- Mann, Heinrich: *Die Jagd nach Liebe* (= *Gesammelte Werke*, Bd. 3), Berlin: Aufbau 1988.
- Modick, Klaus: *Bestseller*, München: Piper 2009.
- Moers, Walter: *Die Stadt der träumenden Bücher*, München: Piper 2007.
- Nesbø, Jo: *Schneemann*, Berlin: Ullstein 2008.
- Nicolai, Friedrich: *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*, Berlin: Rütten & Loening 1960.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Die geheimen Stunden der Nacht*, München: Luchterhand 2005.
- : *Lo und Lu*, München: Luchterhand 2001.
- : *Rom*, Villa Massimo, München: Langen-Müller 2015.

- Orths, Markus: Hirngespinnste, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 2009.
- : Lehrerzimmer, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 2003.
- Rach, Rudolf: ...und viele Küsse, Frankfurt am Main: Weissbooks 2016.
- : Eine französische Geschichte, Frankfurt am Main: Weissbooks 2010.
- Simmons, Charles: Belles Lettres, München: Beck 2003.
- St. Aubyn, Edward: Der beste Roman des Jahres. München: Piper 2014.
- Streeruwitz, Marlene: Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland., Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- : Nachkommen., Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- Strobl, Arno: Das Skript, Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: Livealbum, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.
- Suhrkamp, Peter: Munderloh, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957.
- Trompeter, Julia: Die Mittlerin, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 2014.
- Tucholsky, Kurt: Schloß Gripsholm, Stuttgart: Kröner 2014.
- Walser, Martin: Das Einhorn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- : Ohne einander, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- : Tod eines Kritikers, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Walther, Jens (Werner Fuld): Abstieg vom Zauberberg, Frankfurt am Main: Eichborn 1997.
- Wedekind, Frank: Oaha (= Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 8), Darmstadt: Häusser 2003.
- Widmer, Urs: Das Paradies des Vergessens, Zürich: Diogenes 1990.
- : Der Kongreß der Paläolepidopterologen, Zürich: Diogenes 1989.
- : Die gestohlene Schöpfung. Ein Märchen, Zürich: Diogenes 1984.
- : König der Bücher, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2014.
- Wieland, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, in: Ders., Romane (= Werke, Bd. 1), München: Hanser 1964, S. 7-342.
- Zeindler, Peter: Der Schreibtisch am Fenster, Zürich/Hamburg: Arche Literatur Verlag 2006.
- Zelter, Joachim: Das Gesicht, Tübingen: Klöpfer & Meyer 2003.
- : Einen Blick werfen, Tübingen: Klöpfer & Meyer 2013.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor Wiesengrund: »Dank an Peter Suhrkamp«, in: Ders., Vermischte Schriften 2 (= Gesammelte Schriften, Bd. 20/2), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 487-492.

- /Horkheimer, Max: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: Dies., *Dialektik der Aufklärung* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 141-191.
- Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 143-179.
- Altenhein, Hans/Franzmann, Bodo (Hg.): *Gutenbergs Folgen. Von der ersten Medienrevolution zur Wissensgesellschaft*, Baden-Baden: Nomos 2002.
- Amman, Egon: »Der Verleger/die Verlegerin zwischen Markt und Autor/Autorin«, in: Rusterholz, Peter/Zwahlen, Sara Margarita (Hg.), *Am Ende das Wort – das Wort am Ende. Literatur als Ware und Wert*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2007, S. 35-42.
- Ammann, Egon/Billerbeck, Liane von: »Das Buch wird nicht verschwinden«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 22.07.2010 – online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-buch-wird-nicht-verschwinden.954.de.html?dram:article_id=145470 (abgerufen am 07.01.2021).
- Amslinger, Tobias: *Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp*, Göttingen: Wallstein 2018.
- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt 2014.
- Anz, Thomas: »Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets: Fünf Thesen und einige Bedenken«, in: Giacomuzzi, Renate/Neuhäus, Stefan/Zintzen, Christiane (Hg.), *Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung*, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2010, S. 48-59.
- : »Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung«, in: Ders. (Hg.), *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis*, München: C.H. Beck 2007, S. 194-219.
- : »Werten und Fühlen. Zur Rationalität und Emotionalität literaturkritischer Kommunikation – am Beispiel von Marcel Reich-Ranicki«, in: Gansel, Christina/Kaulen, Heinrich (Hg.), *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 13-26.
- Apel, Friedmar: »Bücher machen Leute«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.11.2005, S. 12.
- Arndt, Astrid/Deupmann, Christoph/Korten, Lars (Hg.): *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, Göttingen: V&R unipress 2012.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München, dtv 1996.
- (Hg.): *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch*, München: edition text + kritik 1981.

- (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland, Stuttgart/München/Hannover: edition text + kritik Boorberg 1971.
- : »Skizzen aus dem Literaturbetrieb der Bundesrepublik«, in: Ders., Literaturbetrieb in Deutschland (1971), S. 7-20.
- /Beilein, Matthias: »Vorbemerkung«, in: Dies. (Hg.), Literaturbetrieb in Deutschland. 3. Auflage. Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 9-13.
- (Begr.)/Korte, Hermann (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG]. München: edition text + kritik 1978-.
- Arx, Bernard von: Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit, Zürich: Atlantis 1953.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler 2016.
- : »Szene«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 3, S. 566-567.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H. Beck 1999.
- : Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München: C.H. Beck 2007.
- Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- : »Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene«, in: Wegmann, Thomas/Wolf, Norbert Christian (Hg.), »High« und »low«. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, S. 121-140.
- : »Extrinsisch oder was? Bodo Kirchhoff und Andreas Maier auf dem Markt der Aufmerksamkeit«, in: Beilein/Stockinger/Winko, Kanon, Wertung und Vermittlung (2012), S. 239-259.
- : »Literaturbetrieb made in Austria«, in: Korte, Hermann (Hg.), Österreichische Gegenwartsliteratur (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur IX/15, Sonderband), München: edition text + kritik 2015, S. 113-128.
- : »Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken«, in: Ders. (Hg.), Literaturbetriebspraktiken (= Literatur für Leser 38/2), Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 69-75.
- Assmann, Jan: »Das kulturelle Gedächtnis«, in: Erwägen, Wissen, Ethik 13/1 (2002), S. 239-247.
- Aust, Hugo: Novelle, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012.
- Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe, Göteborg: ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS 2008.
- Bark, Joachim: »Nachwort«, in: Tucholsky, Schloß Gripsholm (2014), S.189-219.
- Barsch, Frank: Ansichten einer Figur. Die Darstellung der Intellektuellen in Martin Walsers Prosa, Heidelberg: Winter 2000.

- Bartmann, Christoph: »Erben, als schöne Kunst betrachtet«, in: Cicero – online: <https://www.cicero.de/kultur/erben-als-schoene-kunst-betrachtet/44818> (abgerufen am 07.01.2021).
- Baßler, Moritz: »Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik«, in: Horstkotte/Herrmann, Poetiken der Gegenwart (2013), S. 31-46.
- Basting, Barbara: »Das Ende der Kritik, wie wir sie kannten«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 49-62.
- Baureithel, Ulrike: »Die Prinzessin im Kaisersaal«, in: Der Tagesspiegel vom 28.06.2014, S. 30.
- Becker, Eva D./Dehn, Manfred: Literarisches Leben, eine Bibliographie. Auswahlverzeichnis von Literatur zum deutschsprachigen literarischen Leben der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Hamburg: Verlag für Buchmarktforschung 1968.
- Becker, Jurek: »Die Wiedervereinigung in der deutschen Literatur«, in: The German Quarterly 63/3-4 (1990), S. 359-366.
- Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hg.), Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012.
- Benjamin, Walter: »Die Wiederkehr des Flaneurs«, in: Ders., Kritiken und Rezensionen (= Gesammelte Schriften, Bd. III), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 194-199.
- : »Kapitalismus als Religion«, in: Ders., Fragmente, autobiographische Schriften (= Gesammelte Schriften, Bd. VI), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 100-102.
- : »Kritik der Verlagsanstalten«, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge (= Gesammelte Schriften, Bd. II/I), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 769-773.
- Bermann Fischer, Gottfried: Bedroht – Bewahrt. Wege eines Verlegers, Frankfurt am Main: Fischer 1967.
- /Bermann Fischer, Brigitte: Briefwechsel mit Autoren. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Bernhard, Thomas/Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Biller, Maxim: »Unternehmen Elfenbeinturm«, in: Ders., Hundert Zeilen Hass, Hamburg: Hoffmann und Campe 2017, S. 187-189.
- Birker, Nina: Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 2009.
- Bloch, Peter André (Hg.): Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit, Bern/München: Francke 1975.

- Böck, Sebastian *et al.* (Hg.): Lesen X.o. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart, Göttingen: V&R unipress 2017.
- bodokirchhoff.de: »Schreibkurse mit Bodo Kirchhoff und Ulrike Bauer« – online: <https://bodokirchhoff.de/biografie/schreibkurse-bodo-kirchhoff/> (abgerufen am 07.01.2021).
- Bogdal, Klaus-Michael: »Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur«, in: Erb, Andreas (Hg.), Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 9-31.
- Bolz, Norbert: »Literarisches Kultmarketing«, in: Wegmann, Thomas (Hg.), Markt literarisch, Bern u.a.: Peter Lang 2005, S. 197-207.
- Bong, Jörg/Spahr, Roland/Vogel, Oliver (Hg.): »Aber die Erinnerung davon«. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Borchardt, Rudolf: Denkschrift an einen deutschen Verleger, Leipzig: Rudolf Borchardt-Gesellschaft 2013.
- Börsenverein des deutschen Buchhandels: Buch und Buchhandel in Zahlen 2020, Frankfurt am Main: MVB Marketing- u. Verlagsservice des Buchhandels 2020.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- : Die Regeln der Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- : Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- : Rede und Antwort, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- : »Über einige Eigenschaften von Feldern«, in: Ders., Soziologische Fragen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 107-114.
- : »Une révolution conservatrice dans l'édition«, in: Actes de la recherche en sciences sociales 126-127 (1999), S. 3-28.
- Bourquin, Christophe: Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Bovenschen, Silvia: »Ehre durch Ruhmvermeidung«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.09.2009, S. 34.
- Brackert, Helmuth/Stückerath, Jörn (Hg.): Grundkurs Literaturwissenschaft, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Brandt, Shoshana: Ort der Gnade, Schatzkammer oder Inferno? Die Fiktionalisierung der Bibliothek im Kontext der Postmoderne, Marburg: Tectum 2012.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010.
- Brauner, Detlef Jürgen/Raible-Besten, Robert/Weigert, Martin M. (Hg.): Multimedia-Lexikon, München/Wien: Oldenbourg 1998.

- Bremer, Helmut/Lange-Vester, Andrea/Vester, Michael: »Die feinen Unterschiede«, in: Fröhlich, Gerhard/Rehbein, Boike (Hg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 289-312.
- Buch, Hans Christoph (Hg.): *Für eine neue Literatur – gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb* (= Literaturmagazin 1), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.
- Bucheli, Roman: »Das Heilige und die Waschmaschine«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Bücherherbst) vom 08.10.2011, S. 2.
- Buske, Helmut: »Verlag«, in: Pflug, Günther (Hg.), *Lexikon des gesamten Buchwesens*, Bd. 8, Stuttgart: Hiersemann 2014, S. 62-64.
- Calasso, Roberto: »L'editoria come genere letterario« (»Das Verlagswesen als literarische Gattung«). Vortrag gehalten am 17.10.2001 in Moskau anlässlich einer Ausstellung zum Verlagshaus Adelphi im Museum Schusev.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Zanetti, Sandro (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269-282.
- Charim, Isolde: »Nichts als Einsatz. Neoliberalismus im Werk von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 24-37.
- Christ, Richard: »Literaturbetrieb als trojanischer Krieg«, in: *neue deutsche literatur* 41/488 (1993), S. 137-140.
- Classen, Albrecht: »Jens Walther's Abstieg vom Zauberberg (1997): A Literary Reflection on the World of Publishing in the Postmodern World«, in: *Publishing Research Quarterly* 36/1 (2020), S. 32-42.
- /Parra Membrives, Eva (Hg.): *Bestseller – gestern und heute. Ein Blick vom Rand zum Zentrum der Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.
- Clement, Michel *et al.*: »Der Einfluss von Rankings auf den Absatz – Eine empirische Analyse der Wirkung von Bestsellerlisten und Rangpositionen auf den Erfolg von Büchern«, in: *Zeitschrift für betriebswirtschaftliche Forschung* 60/8 (2008), S. 746-777.
- Coser, Lewis: »Publishers as Gatekeepers of Ideas. Perspectives in Publishing«, in: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 421 (1975), S. 14-22.
- Costazza, Alessandro: »Brüchige Apotheosen. Neue Genies im deutschen postmodernen Roman«, in: Meier, Albert/Costazza, Alessandro/Laudin, Gérard (Hg.), *Kunstreligion*, Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin/New York: de Gruyter 2014, S. 111-142.
- Delius, Mara: »Warum der Literaturbetrieb die falschen Männer hat«, in: *Die Welt* vom 28.03.2017 – online: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article163201708/Warum-der-Literaturbetrieb-die-falschen-Maenner-hat.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- Derlin, Katharina: *Vom Text zum Buch. Strukturen und Strategien im verlegerischen Feld*, München: AMV 2015.

- Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
- Deutscher Buchpreis: »Presse-Information: Bodo Kirchhoff erhält den Deutschen Buchpreis 2016 für seinen Roman ›Widerfahrnis‹« – online: http://www.deutscher-buchpreis.de/fileadmin/user_upload/pdf/pressemitteilungen_2016/16-10-17-dbp-Sieger.pdf (abgerufen am 07.01.2021).
- : »Über den Preis« – online: <https://www.deutscher-buchpreis.de/der-preis/> (abgerufen am 07.01.2021).
- Diederichs, Eugen: Aus meinem Leben, Jena: Diederichs 1938.
- Diederichs, Rainer: »Deutschschweizer Verlagslandschaft seit 1945«, in: Wirtz, Irmgard M./Weber, Ulrich/Wieland, Magnus (Hg.), Literatur – Verlag – Archiv, Göttingen/Zürich: Wallstein/Chronos 2015, S. 35-58.
- Diogenes Verlag: »Der Diogenes Verlag stellt sich vor« – online: <http://www.diogenes.ch/leser/verlag/ueber-uns.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- Dirk, Frank: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus, Wiesbaden: DUV 2001.
- Döbler, Katharina: »Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?«, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (2004) (= H. 164: Marlene Streeruwitz), S. 11-18.
- Döblin, Alfred: »Autor, Verleger, Publikum«, in: Ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Kleine Schriften I, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter 1985, S. 149-150.
- Dortmund, Annette: Römisches Buchwesen um die Zeitenwende. War T. Pomponius Atticus (110-32 v. Chr.) Verleger?, Wiesbaden: Harrassowitz 2001.
- Drews, Jörg: »Zum Thema: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 481-491.
- Dröschler-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn: Fink 2018.
- Dücker, Burckhard (Hg.): Machen – Erhalten – Verwalten. Aspekte einer performativen Literaturgeschichte, Göttingen: Wallstein 2016.
- : »Literaturpreise« in: Schnell, Ralf (Hg.), Veränderungen des Literaturbetriebs (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 154), Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 54-76.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch, Berlin: Dudenverlag 2019.
- Durzak, Manfred/Steinecke, Hartmut (Hg.): Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte. Studien zu seinem Werk, München: Piper 1995.
- Ebenau, Katharina: »Als die Bücher laufen lernten...« Buchtrailer als Marketinginstrument in der Verlagsbranche«, in: Gutenberg-Jahrbuch 86 (2001), S. 290-298.
- Eger, Christian: »Die Wende findet nicht statt«, in: Berliner Zeitung vom 18.02.2015 – online: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/neuer-ddr-rom>

- an-das-gibts-in-keinem-russenfilm-von-thomas-brussig-die-einheit-findet-nicht-statt-li.31884 (abgerufen am 07.01.2021).
- Eke, Norbert Otto: »Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen.« Vom Hof in Ferrara zur Villa Massimo in Rom oder: Der Autor im Betrieb«, in: Horstkotte/Herrmann, Poetiken der Gegenwart (2013), S. 267-282.
- : »Reden« über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld«, in: Schmidt/Kupczynska, Poetik des Gegenwartsromans (2016), S. 18-29.
- Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen, Berlin/Boston: de Gruyter 2019.
- Emrich, Kerstin: »Filialist«, in: Keiderling, Thomas (Hg.), Lexikon der Medien- und Buchwissenschaft, 1. Teilband A-F, Stuttgart: Hiersemann 2016, S. 264.
- Encke, Julia: »Denk nicht an Suhrkamp!« in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 15.08.2010, S. 22.
- Engelhardt, Dirk: »Walter Moers«, in: Neuhaus, Stefan (Hg.), Kindler Kompakt. Märchen, Stuttgart: Metzler 2017, S. 199-203.
- Engelsing, Rolf: Arbeit, Zeit und Werk im literarischen Beruf, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion«, in: Ders., Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 134-166.
- Erben, Tom: »Marktsegmentierung«, in: Schütz *et al.*: Das BuchMarktBuch (2005), S. 270-271.
- Estermann, Monika: »Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung«, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Buchwissenschaft in Deutschland, Bd. I: Theorie und Forschung, Berlin/Boston: de Gruyter Saur 2010, S. 257-320.
- /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.
- Fabian, Bernhard: Buch, Bibliothek und geisteswissenschaftliche Forschung. Zu Problemen der Literaturversorgung und der Literaturproduktion in der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983.
- Falcke, Eberhardt: »Sensorium für die Zumutungen des sozialen Lebens«, in: Der Tagesanzeiger vom 28.07.2014, S. 18.
- Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Fellinger, Raimund: Siegfried Unseld. Sein Leben in Bildern und Texten, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Fertig, Ludwig: »Ein Kaufladen voll Manuskripte«. Jean Paul und seine Verleger, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1989.

- Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Schmidt 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel: Francke 2001.
- Fischer, Alexander M.: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2015.
- Fischer, Hannes: »Mit Nachdruck gegen den Verleger – Alte Allianzen und neue Positionen am literarischen Markt«, in: *LIBREAS. Library Ideas* 20 (2012), S. 56-64.
- Fischer, Samuel: »Der Verleger und der Büchermarkt«, in: *Das XXVte Jahr (= Fischer-Almanach 1911)*, Frankfurt am Main: Fischer 1911, S. 24-33.
- Fludernik, Monica: *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London/New York: Routledge 1996.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 34-46.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München: Hanser 1998.
- : »Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb«, in: Joch, *Mediale Erregungen?* (2009), S. 11-21.
- : »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, in: *Merkur* 47/534-535 (1993), S. 748-761.
- Franck, Julia: »Ich beneide keinen, der auf der Liste steht«, in: *Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom September 2008.
- Franzen, Johannes: »Indiskrete Fiktionen. Schlüsselroman-Skandale und die Rolle des Autors«, in: Bartl, Andrea/Kraus, Martin (Hg.), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 67-92.
- Freund, Winfried: *Novelle*, Stuttgart: Reclam 2009.
- Friedrich, Hans-Edwin: »Literaturskandale. Ein Problemaufriss«, in: Ders. (Hg.), *Literaturskandale*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2009, S. 7-28.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1966-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Fuchs, Max (Hg.): *Zur Theorie des Kulturmanagements. Ein Blick über Grenzen*, Remscheid: Rolland 1993.
- Füssel, Stephan: *Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik*, 3 Bde., Berlin: de Gruyter 1996-1999.
- : »Belletristische Verlage«, in: Fischer, Ernst/Füssel, Stephan (Hg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2/2, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2012, S. 1-90.

- 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.
- Gendolla, Peter: »Still standing. Zur Geschichte und aktuellen Tendenzen der Netz-literatur«, in: Korte, Zukunft der Literatur (2013), S. 76-95.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, Paderborn: Fink 2010.
- : Fiktion und Diktion, München: Fink 1992.
- : Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- George, Nina: »Macho Literaturbetrieb«, in: Börsenblatt vom 12.01.2017 – online: https://www.boersenblatt.net/artikel-nina_george_ueber_die_stellung_der_frauen_im_literaturbetrieb.1272531.html (abgerufen am 07.01.2021).
- Giacomuzzi, Renate: »Literaturvermittlung im Internet«, in: Caduff, Corinna/Vedder, Ulrike (Hg.), Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015, Paderborn: Fink 2017, S. 223-232.
- Gleichauf, Ricarda: »Die Regeln des Patriarchats«, in: Faust Kultur vom 26.10.2015 – online: <https://faustkultur.de/2448-o-Streeruwitz-Nachkommen.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- Goggio, Alessandra: »Das wäre doch Ich! Autoreninszenierung am Beispiel von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig«, in: Recherches Germaniques 47 (2017), S. 95-112.
- Goos, Hauke/Voigt, Claudia: »Lesen und lesen lassen«, in: Der Spiegel 50 (2014), S. 64-72.
- 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.
- Göttsche, Dirk: »Zeitroman«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 3, S. 881-883.
- Grau, Renate: Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb, Bielefeld: transcript 2006.
- Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik, Braunschweig: Vieweg 1971.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«, Bern u.a.: Peter Lang 1999.
- Grethlein, Jonas: »Das homerische Epos als Quelle, Überrest und Monument«, in: Dally, Ortwin *et al.* (Hg.), Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom, Berlin: de Gruyter 2014, S. 64-73.
- Greven, Jochen: »Bemerkungen zur Soziologie des Literaturbetriebs«, in: Arnold, Literaturbetrieb in Deutschland (1971), S. 21-32.
- Grimm, Gunter E.: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.« Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation«, in: Grimm/Schärf, Schriftsteller-Inszenierungen (2008), S. 141-168.

- /Schärf, Christian (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Grimms Deutsches Wörterbuch, Stuttgart: Hirzel, 1965-2018.
- Grond-Rigler, Christine/Staub, Wolfgang (Hg.): Literatur und Digitalisierung, Berlin/Boston: de Gruyter 2013.
- Gronemann, Claudia: Postmoderne, postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2002.
- Grübel, Sebastian/Kiefer, Sascha: »Schleichende Erschütterung. Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis. Eine Novelle*«, in: Kiefer, Sascha/Mergen, Torsten (Hg.), Gegenwartsnovellen. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert, Hannover: Wehrhahn 2021, S. 261-276.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Hagedstedt, Lutz: »Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise«, in: Anz, Th. (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 296-306.
- Handke, Peter/Unsel, Siegfried: Der Briefwechsel, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Hanuschek, Sven: »Satire«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 652-661.
- Hartwig, Ina: »Wer schafft es auf die Shortlist?«, in: Die Zeit vom 03.07.2014, S. 45.
- /Spengler, Tilman (Hg.): Literatur. Betrieb und Passion (= Kursbuch 153), Berlin: Rowohlt 2003.
- Haug, Christine: »Das Verlagsgeschäft als Mission, nicht als Industrieprojekt« – Stefan Georges Schritt in die literarische Öffentlichkeit«, in: George-Jahrbuch 9 (2012/2013), S. 93-112.
- Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache (= Gesamtausgabe, Bd. 12), Frankfurt am Main: Klostermann 1985.
- Heinold, Ehrhardt: Bücher und Büchermacher. Verlage in der Informationsgesellschaft, Heidelberg: C. F. Müller 2001.
- Heinrichs, Werner: Kulturmanagement. Eine praxisorientierte Einführung, Darmstadt: WBG, 2. überarbeitete Auflage 1999.
- Heraklit: Fragmente, Vachendorf: neon-text media 2019.
- Herder, Johann Gottfried von: Briefe, Bd. 4, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1979.
- Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler 2016.
- Höfler, Günther A./Melzer, Gerhard (Hg.): Marlene Streeruwitz, Graz/Wien: Droischl 2008.
- Homerig, Liselotte: »Aspekte des Performativen in neueren Literatúrausstellungen«, in: Dücker, Machen – Erhalten – Verwalten (2016), S. 77-92.

- Honold, Alexander: »Das zweite Buch. Der Autor als Markenzeichen«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 133-155.
- Horstkotte, Silke/Herrmann, Leonhard (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin/Boston: de Gruyter 2013.
- Hutcheon, Linda: Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo u.a.: Laurier University Press 1980.
- Irsigler, Ingo/Lembke, Gerrit: »The winner takes it all.« Der Deutsche Buchpreis im Profil«, in: Dies. (Hg.), Spiel, Satz, Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis, Berlin: Berlin University Press 2014, S. 11-28.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Jäger, Georg: »Das Unternehmen, Unternehmensführung und -kultur«, in: Ders. (Hg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1/1, Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2001, S. 245-262.
- : »Keine Kulturtheorie ohne Geldtheorie. Grundlegung einer Theorie des Buchverlags«, in: Estermann, Monika/Fischer, Ernst/Schneider, Ute. (Hg.), Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung, Wiesbaden: Harrassowitz 2005, S. 59-78.
- 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.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York: de Gruyter 2004.
- (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin/New York: de Gruyter 2004.
- Jessen, Jens: »Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 11-14.
- Joch, Markus (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Niemeyer 2009.
- : »Gegen die Fakten«, in: Der Freitag vom 13.03.2015, S.16.
- Johannsen, Anja: »Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 63-75.
- John-Wenndorf, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld: transcript 2014.
- Johnson, Uwe/Unsold, Siegfried: Der Briefwechsel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

- Joos, Judith Claudia: *Trustees for the public? Britische Buchverlage zwischen intellektueller Selbständigkeit, wirtschaftlichem Interesse und patriotischer Verpflichtung zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Wiesbaden: Harrassowitz 2008.
- Jürgensen, Christoph: »Ins Netz gegangen. Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst«, in: Jürgensen/Kaiser, *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (2011), S. 405-422.
- /Kaiser, Gerhard (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, Typologie und Geschichte*, Heidelberg: Winter 2011.
- : »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese«, in: Jürgensen/Kaiser, *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (2011), S. 9-30.
- Jürgensen, Manfred: »...als wollte ich zu mir kommen.« Erzählmodelle in den Romanen Hanns-Josef Ortheils«, in: Durzak/Steinecke, *Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte* (1995), S. 37-51.
- Jurt, Joseph: »Die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu«, in: *LiThes* 1/1 (2008), S. 5-14.
- Kaiser, Stefan: »Die Neuinterpretation der Welt«, in: *Du. Das Kulturmagazin* 803 (2010), S. 3-5.
- Kallin, Britta: »Marlene Streeruwitz' Roman *Nachwelt* als postmoderne feministische Biographie«, in: Hemecker, Wilhelm (Hg.), *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 423-447.
- Kämmerlings, Richard: »Fräuleinwunder«, in: *Die Welt (Die literarische Welt)* vom 21.06.2014, S. 1.
- : »Reise ins Herz der Gegenwart«, in: *Die Welt (Die literarische Welt)* vom 27.08.2016, S. 1.
- Kampa, Daniel/Diogenes Verlag: *Diogenes. Eine illustrierte Verlagschronik 1952-2002 mit Bibliographie*, Zürich: Diogenes 2003.
- Karnatz, Ella M.: »Ich kann ja gar kein Buch schreiben«. Schriftstellerische Inszenierungen in deutschen Late-Night-Shows«, in: Kyora, *Subjektform Autor* (2014), S. 267-280.
- Keel, Daniel: »Geburtstagsgruß«, in: Keel, Daniel/Stephan, Winfried: *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, Zürich: Diogenes 2008, S. 259-262.
- Keel, Daniel/Meegle, Martin: »Eigentlich wollte ich nie Verleger werden«, in: *Diogenes Magazin* 9 (2012), S. 17-25.
- Keel, Daniel/Raddatz, Fritz J.: »Der Leser als Verleger«, in: *Die Zeit* vom 07.06.2001, S. 45-46.
- Kehlmann, Daniel: »Schon wär's. Den Buchpreis abschaffen«, in: *Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 21.09.2008 – online.

- Kernmayer, Hildegard: »Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. *Écriture féminine*. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 29-45.
- Kerstan, Wendy: Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern, Marburg an der Lahn: TransMIT 2006.
- Kiepenheuer & Witsch, Aus dem Notizbuch des Verlegers – online: <http://www.kiwi-verlag.de/blog/2013/10/18/aus-dem-notizbuch-des-verlegers-1/> (abgerufen am 06.08.2019 – mittlerweile gelöscht).
- Kiesel, Helmuth/Münch, Paul: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland, München: C.H. Beck 1977.
- Kippstoff, Petra: »Ein Schicksal kommt selten allein«, in: Die Zeit vom 09.10.2003, S. 38-39.
- Kirchhoff, Bodo: Legenden um den eigenen Körper, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2012.
- : »Das Schreiben: ein Sturz«, in: Wittstock, Uwe, (Hg.), Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig: Reclam 1994, S. 211-219.
- : »Eine Lanze für den Roman«, in: Buchjournal vom 01.12.2005 – online: <http://www.buchjournal.de/108048/> (abgerufen am 19.08.2019 – mittlerweile gelöscht).
- : »Wie es um uns steht«, in: Literaturen vom Februar 2008, S. 20-22.
- /Haase, Katharina: »Die Sprache des Erzählens« in: Prager Zeitung vom 15.12.2016 – online: <https://www.pragerzeitung.cz/die-sprache-des-erzaehlen-s/> (abgerufen am 07.01.2021).
- /Kunckel, Susanne: »Ich gehe zum Angriff über«, in: Die Welt am Sonntag vom 05.10.2003 – online: <https://www.welt.de/print-wams/article101138/Ich-gehe-zum-Angriff-ueber.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- /Müller, Lothar: »Es gibt keine Hutgesichter mehr«, in: Süddeutsche Zeitung vom 21.10.2016, S. 14.
- /Wittstock, Uwe: »Der Autor hat nur eine Chance: Er muß den Kritiker überleben. Bodo Kirchhoff im Gespräch mit Uwe Wittstock über die Brauchbarkeit der Literatur und über Kopffägerei sowie das katastrophale deutsche Unterhaltungsverständnis«, in: Neue Rundschau 104/3 (1993), S. 69-81.
- /Wittstock, Uwe: »Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs. Wie man ein Buch zu einer heißen Ware macht. Ein Gespräch mit Bodo Kirchhoff«, in: Die Welt vom 11.06.2002, S. 28.
- Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe, Verfahren, Arbeitstechniken, Berlin/New York: de Gruyter 2012.
- Kliemann, Horst: Auf dem Acker des Buches. Beiträge zu Problemen des Buches und des Buchhandels, Freiburg im Breisgau: Rombach 1963.
- Knobloch, Hans-Jörg: »Literarischer Kritikermord im Doppelpack. Martin Walsers Tod eines Kritikers und Bodo Kirchhoffs Schundroman«, in: Ders., Endzeitvi-

- sionen. Studien zur Literatur seit dem Beginn der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 213-224.
- Koeppen, Wolfgang/Unsold, Siegfried: »Ich bitte um ein Wort«. Der Briefwechsel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Köhler-Hausmann, Reinhild: Literaturbetrieb in der DDR. Schriftsteller und Literaturinstanzen, Stuttgart: Metzler 1984.
- Korte, Hermann (Hg.): Zukunft der Literatur (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur V/13, Sonderband), München: edition text + kritik 2013.
- Kraft, Thomas: »Spiegelfechtereien. Der Literaturbetrieb und seine fleißigen Angestellten«, in: neue deutsche literatur 47/2 (1999), S. 163-166.
- Krass, Stephan: Der Rezensionautomat, Paderborn: Fink 2011.
- Krause, Tilman: »Neue Tendenzen in der Literaturkritik«, in: Die Welt vom 21.08.2010, S. 25.
- Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Göttingen: V&R unipress 2015.
- : »Autorschaft in der fiktionalen Autobiographie der Gegenwart: Ein Spiel mit der Leserschaft«, in: Schaffrick/Willand, Theorien und Praktiken der Autorschaft (2014), S. 542-564.
- Kuhbandner, Birgit: Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, Wiesbaden: Harrassowitz 2008.
- Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid: Publizistik. Ein Studienbuch, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001.
- Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript 2014.
- Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart: Metzler 2016.
- Lange, Katrin/Zopf, Nora (Hg.): Screenshots. Literatur im Netz, München: edition text + kritik 2020.
- Langen, Albert: »In eigener Sache«, in: Simplicissimus 10/48 (1906), S. 570.
- Langenbucher, Wolfgang R.: »Der Verlag im gesellschaftlichen Kommunikationsfeld«, in: Meyer-Dohm/Strauß, Handbuch des Buchhandels, Bd. II (1975), S. 33-36.
- Lasker-Schüler, Else: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften (= Werke und Briefe, Bd. 4.2), Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag 2001.
- Lehr, Thomas: »Der Schmetterling der Zeit. Versuch über die literarische Gegenwart«, in: Sinn und Form 68/2 (2018), S. 265-272.
- : »Schreib-Auskunft«, in: neue deutsche literatur 41/487 (1993), S. 53-55.

- : »Spaziergang im Schneckenhaus. Eine poetologische Spirale«, in: Sprache im technischen Zeitalter 42/171 (2004), S. 324-345.
- Leitner, Joachim: »Der Wille zum Widerstand«, in: Tiroler Tageszeitung vom 04.07.2014, S. 15.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Lendle, Jo/Kegel, Sandra: »Mehr Frauen, weniger Krimis, junge Stimmen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.01.2014, S. 4.
- Liebs, Holger: »Das Weichei und der Korkenzieher«, in: Süddeutsche Zeitung vom 03.04.2009, S. 14.
- Liepman, Ruth: Vielleicht ist Glück nicht nur Zufall: Erzählte Erinnerungen, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993.
- Löffler, Arno *et al.*: Einführung in das Studium der englischen Literatur, Tübingen/Basel: Francke 2006.
- Löffler, Sigrid: »Gestus gehässiger Abrechnung«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 16.08.2010 – online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/gestus-gehaessiger-abrechnung.950.de.html?dram:article_id=139047 (abgerufen am 07.01.2021).
- : »In der Radauzone«. Einleitungsreferat zur Veranstaltung »Literaturkritik und literarische Öffentlichkeit im europäischen Vergleich« im Rahmen der Tagung im Literaturhaus München am Donnerstag, den 22. November 2007.
- : »Wer bestimmt, was wir lesen? Der globalisierte Buchmarkt und die Bücherflut«, in: Tommek, Heribert (Hg.), Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen, Heidelberg: Synchron 2012, S. 101-118.
- Lokatis, Siegfried: »Wissenschaftler und Verleger in der DDR: Das Beispiel des Akademie-Verlages«, in: Geschichte und Gesellschaft 1 (1996), S. 46-61.
- Lombroso, Cesare: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg: Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G. 1894.
- Lorenz, Dagmar C.G.: »Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 51-73.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, München: Fink 1972.
- Lovenberg, Felicitas von: »Alles nur nicht langweilig«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.09.2011, S. 33.
- Luchsinger, Martin/Franck, Svenja: »Thomas Lehr«, in: Arnold/Korte, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG], <http://www.nachschlage.NET/document/16000000660> (abgerufen am 07.01.2021).
- Lüdke, Martin: »Bodo Kirchoff: Widerfahrnis«, in: Faust Kultur vom 21.08.2016 – online: <http://faustkultur.de/2784-o-Bodo-Kirchoff-Widerfahrnis.html#.Wu18BZOLTpA> (abgerufen am 07.01.2021).

- : »Gut gelogen«, in: *Die Zeit* vom 08.06.1984, S. 4.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, Wien: Passagen Verlag 1994.
- Maar, Michael/Hielscher, Martin/Ruppert, Alexa: »Über Autorintention, Täuschung, technisches Handwerk und die Zusammenarbeit von Autor und Lektor. Ein Gespräch zwischen Michael Maar und Martin Hielscher – kommentiert von Alexa Ruppert«, in: Bartl, Andrea/Ebert, Nils (Hg.), *Der andere Blick der Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 505-527.
- Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien Romanen*, Marburg: Tectum 2012.
- Marré, Heribert: »Zum Beispiel Suhrkamp. Profilierung im literarischen Verlag«, in: Altenhein, Hans (Hg.), *Probleme des Verlagsgeschäfts. Beiträge zur Entwicklung des Literaturmarktes*, Wiebaden: Harrassowitz 1995, S. 87-101.
- Martus, Steffen: »Es gibt keine Krise der Literatur, [...] sehr wohl aber eine Krise des Publikums, des Lesens.« Kirchhoffs Logik der Prosa in *Parlando* und *Schundroman*«, in: Arndt/Deupmann/Korten, *Logik der Prosa* (2012), S. 253-266.
- März, Ursula: »Geräuschkulisse Buch. Über den Repräsentanzverlust der Literatur«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 27.09.2002, S. 16.
- Matt, Beatrice von: »Eine Stellungnahme aus schweizerischer Sicht«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 52 (2008), S. 492-495.
- Mayer, Franziska: »Kulturförderung als Event. Literaturpreise und Bestsellereffekte seit der Jahrtausendwende«, in: Haug, Christine/Kaufmann, Vincent (Hg.), *Bestseller und Bestsellerforschung (= Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft 2)*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 53-70.
- Mayer, Paul: *Ernst Rowohlt. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- Meier, Albert: *Novelle. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 2014.
- Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 9-21.
- Mensing, Kolja: »Ich Autor, du Freytag«, in: *die tageszeitung* vom 26.06.2002, S. 15.
- Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur. Erster Theil. Zweite vermehrte Auflage*, Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung 1836.
- Metz, Christian/Streeruwitz, Marlene: »Statt eines Nachworts. Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Christian Metz«, in: Streeruwitz, Marlene: *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 229-256.
- Meuthen, Erich: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen: Niemeyer 2001.

- Meyer-Dohm, Peter: »Verlegerische Berufsideale und Leitmaximen«, in: Adrian, Werner (Hg.), *Das Buch in der dynamischen Gesellschaft*, Trier: Spee Verlag 1970, S. 133-153.
- Meyer-Dohm, Peter/Strauß, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Buchhandels*, 4 Bde., Hamburg: Verlag für Buchmarkt-Forschung 1975.
- Meyer, Clemens/Thelen, Thomas: »Clemens Meyer: »Man macht's mit. Aber es ist und bleibt ein Zirkus««, in: *Aachener Zeitung* vom 21.10.2013 – online: https://www.aachener-nachrichten.de/kultur/clemens-meyer-man-macht-s-mit-aber-es-ist-und-bleibt-ein-zirkus_aid-26419243 (abgerufen am 07.01.2021).
- Michalzik, Peter: *Unsold. Eine Biographie*, München: Blessing 2002.
- 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.
- Millner, Alexandra: »Kriegszuständen. Vergangenheiten als Gegenwart«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 46-61.
- Mohr, Reinhard: *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*. Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- Mora, Terézia/Timm, Ulrike: »Trauerarbeit als Roadmovie«, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 08.10.2013 – online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/trauerarbeit-als-roadmovie.954.de.html?dram:article_id=264467 (abgerufen am 07.01.2021).
- Moritz, Rainer: »Der Verleger und seine Assistentin«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 08.06.2010, S. 17.
- : »Wenig Neues unter der Sonne«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 52 (2008), S. 496-497.
- Moser, Doris: »Feldspieler und Spielfelder. Vom Gewinnen und Verlieren beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb«, in: Joch, *Mediale Erregungen?* (2009), S. 189-203.
- Müller, Lothar: »Bastarde. Friedrich Christian Delius kontert Pop mit Preußen«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.10.2001, S. IV.
- Müller, Matthias C.: *Selbst und Raum. Eine raumtheoretische Grundlegung der Subjektivität*, Bielefeld: transcript 2017.
- Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009.
- : »Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe)«, in: Kyora, *Subjektform Autor* (2014), S. 307-325.
- : »Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb«, in: *Wirkendes Wort* 61/2 (2011), S. 313-328.
- : »Die Sprache der Mode. Vom Versagen der Literaturkritik«, in: Kucher, Primus Heinz/Langauer, Hubert/Moser, Doris (Hg.), *Germanistik und Literaturkritik*.

- Zwischenbericht zu einer wunderbaren Freundschaft, Wien: Praesens 2007, S. 49–66.
- /Ruf, Oliver (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2011.
- Nickel, Gunther: »Das Künstlerdrama in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, in: Göbler, Frank (Hg.), Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen, Tübingen: Francke 2009, S. 283–302.
- Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung, Darmstadt: WBG 2013.
- Niefanger, Dirk: »*La trippa in bianco*. Zur Logik sinnlichen Erzählens in Hanns-Josef Ortheils Italien-Roman Die große Liebe«, in: Arndt/Deupmann/Korten, Logik der Prosa (2012), S. 267–282.
- Niemeier, Sabine: Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel – von den Anfängen bis heute, Wiesbaden: Harrassowitz 2001.
- Nüchtern, Klaus: »Schlüsselkartensteckkästchen und Spargelsuppe«, in: Falter 27 (2014), S. 27.
- 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.
- o. V.: »Offener Brief an »Spiegel«, in: Börsenblatt vom 23.07.2015 – online: http://www.boersenblatt.net/artikel-offener_brief_an__spiegel.513014.html vom 23.07.2015 (abgerufen am 07.01.2021).
- Ortheil, Hanns-Josef: Das Element des Elephanten, München/Zürich: Piper 1994.
- : »Weiterschreiben«, in: Ders., Schauprozeesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre. München/Zürich: Piper 1990, S. 89–104.
- /Siblewski, Klaus: Wie Romane entstehen, München: Luchterhand 2008.
- Perthes, Friedrich Christoph: »Über den Beruf und Stand des deutschen Buchhändlers«, in: Ders., Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseins einer deutschen Literatur. Schriften, Stuttgart: Reclam 1995, S. 33–47.
- Petersen, Christiane: »Eine Loyalität und Treue, die jetzt belohnt wurde«, in: Börsenblatt Online vom 22.10.2016 – online: <https://www.boersenblatt.net/archiv/1245020.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- Pfemfert, Franz/Fischer, Samuel: »Bruchstück einer Unterhaltung«, in: Die Aktion 4/28 (1914), S. 601–605.
- Pier, John: »Von der französischen strukturalistischen Erzähltheorie zur nordamerikanischen postklassischen Narratologie«, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin: de Gruyter 2018, S. 59–87.
- Plachta, Bodo: Literaturbetrieb, Fink: Paderborn 2008.

- Plath, Jörg: »Die Literatur in digitalen Zeiten«, in: Korte, Zukunft der Literatur (2013), S. 29-41.
- Platthaus, Andreas: »Vier Tage eines neuen Lebens«, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 20.09.2016, S. 10.
- Politycki, Matthias: »Das Gequake von satten Fröschen. Die Generation der Vierzigjährigen und ihre Angst vor der Verantwortung«, in: Süddeutsche Zeitung vom 30.08.1997, S. 18.
- Politycki, Matthias *et al.*: »Was soll der Roman?«, in: Die Zeit vom 23.06.2005, S. 49-50.
- 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.
- Porombka, Stefan: »Literaturbetriebskunde. Zur »genetischen Kritik« kollektiver Kreativität«, in: Porombka, Stefan/Schneider, Wolfgang/Wortmann, Volker (Hg.), Kollektive Kreativität (= Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis 1), Tübingen: Francke 2006, S. 72-87.
- Propp, Vladimir Jakovlevič: Morphologie des Märchens, München: Hanser 1972.
- Rathgeb, Eberhard: »Schweig oder stirb«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.11.1995, S. 34.
- Rauhe, Hermann/Demmer, Christine (Hg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst, Berlin/New York: de Gruyter 1994.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin: Suhrkamp 2018.
- Rectanus, Mark W.: »The international bestseller«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17/1 (1992), S. 93-104.
- Reich-Ranicki, Marcel: »Gruppe 1647«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31.03.1979, S. 5.
- Reichel, Michael: »Homer«, in: Brodersen, Kai/Zimmermann, Bernhard (Hg.), Metzler-Lexikon Antike, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 253-254.
- Richter, Stefan: Der Literaturbetrieb. Eine Einführung, Darmstadt: WBG 2010.
- Riemer, Willy/Berka, Sigrid/Streeruwitz, Marlene: »»Ich schreibe vor allem gegen, nicht für Etwas.« Ein Interview mit Marlene Streeruwitz«, in: The German Quarterly 71/1 (1998), S. 47-60.
- Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013.
- Rösch, Gertrud M.: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen: Niemeyer 2004.
- Rowohlt, Ernst: »Fingerzeige über den Umgang mit Autoren«, in: Mayer, Ernst Rowohlt (1968), S. 90-93.

- Rüdenauer, Ulrich: »Zukunft? Führen wir nicht«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.08.2016, S. 12.
- Rumland, Marie-Kristin: *Veränderungen in Verlagswesen und Buchhandel der ehemaligen DDR 1989-1991*, Wiesbaden: Harrassowitz 1993.
- Ruppelt, Georg: *Buchmenschen in Büchern*, Wiesbaden: Harrassowitz 1997.
- Scalla, Mario: »Formvollendete Fragen. Über das Verhältnis von literarischer Form und gesellschaftlicher Aktualität in den Texten von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 149-163.
- Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart: Kröner 2006.
- Schaefer, Thomas/Koetzle, Michael/Bong, Jörg: »Urs Widmer«, in: Arnold/Korte, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG]*, <http://www.nachschlage.NET/document/16000000598> (abgerufen am 07.01.2021).
- Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- Schafroth, Heinz: »Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X* (1998) (= H. 140: Urs Widmer), S. 14-21.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, Tübingen, Niemeyer 1997.
- Schiffirin, André: *Verlage ohne Verleger. Über die Zukunft der Bücher*, Berlin: Wagenbach 2000.
- Schirmmacher, 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.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- : »Abstrakter Autor und abstrakter Leser« – online: https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/ws_abstrautorlesero30325.pdf (abgerufen am 07.01.2021).
- Schmidt, Nadine J./Kupczynska, Kalina (Hg.): *Poetik des Gegenwartsromans (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur IX/16, Sonderband)*, München: edition text + kritik 2016.
- Schmitz, Helmut: »Hanns-Josef Ortheil: Das Erzählen der Welt«, in: Allkemper, Allo/Eke, Norbert Otto/Steinecke, Hartmut (Hg.), *Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben*, Paderborn: Fink 2012, S. 143-160.
- : »Ichfiktionen und Landvermessungen. Der Schriftsteller Hanns-Josef Ortheil«, in: Durzak/Steinecke, Hanns-Josef Ortheil – *Im Innern seiner Texte* (1995), S. 13-36.
- Schneider, Ute: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein 2005.

- : »Die Konstante in der Beziehung Autor-Verlag: Lektor oder Literaturagent?«, in: Fischer, Ernst (Hg.), *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*, Wiesbaden: Harrassowitz 2001, S. 33-40.
- : »Literatur auf dem Markt – Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung«, in: Theisohn/Weder, *Literaturbetrieb* (2013), S. 235-247.
- : »Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900«, in: Berbig, Roland/Lauster, Martina/Parr, Rolf (Hg.), *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfling*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 349-362.
- : »Verlagswesen«, in: Eke/Elit, *Literarische Institutionen* (2019), S. 357-371.
- Schnell, Ralf: *Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren – Geschichte – Literaturbetrieb*, Stuttgart: Metzler 1986.
- : »Literaturbetrieb«, in: Ders. (Hg.): *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 307-309.
- Schöllhuber, Lucia: *Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt*, Berlin: de Gruyter Saur 2016.
- Schönstedt, Eduard/Breyer-Mayländer, Thomas: *Der Buchverlag. Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler 2017.
- Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*, München: C.H. Beck 1974.
- Schröder, Christoph: »Vom Ende der Hutgesichter«, in: *Die Zeit Online* vom 01.10.2016 – online: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-09/bodo-kirchhoff-widerfahrnis-roman> (abgerufen am 07.01.2021).
- : »Zu kurz, zu lang«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 14.03.2007, S. 17.
- Schuchter, Veronika: »Auf den Punkt gebracht.«, in: *literaturkritik.at* vom 03.01.2015 – online: <https://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/1284550.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- Schütz, Erhard *et al.* (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.
- Schütz, Erhard *et al.*: »Vorwort«, in: Schütz *et al.*, *Das BuchMarktBuch* (2005), S. 5-9.
- Schwenger, Hannes: *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung*, Stuttgart: Metzler 1979.
- Seisebacher, Priska: *Neue Götter, alte Patriarchen. Die Griechenlandkrise als Ausgangspunkt einer Kapitalismuskritik bei Jelinek und Streeruwitz [Diplomarbeit]*, Universität Wien: Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2015.
- Siemes, Christof: »Blättern im Naherholungsgebiet«, in: *Die Zeit* vom 11.12.2003, S. 41.

- Simanowski, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Spöerhase, Carlo: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin, New York: de Gruyter 2007.
- Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979.
- : *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.
- Steinmann, Siegfried: »Bodo Kirchhoff«, in: Arnold/Korte, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG]*, <http://www.nachschlage.NET/document/16000000301> (abgerufen am 07.01.2021).
- Sternburg, Judith von: »Bodo Kirchhoff: ›Widerfahrnis‹«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 31.08.2016 – online: <https://www.fr.de/kultur/literatur/bodo-kirchhoff-widerfahrnis-11687634.html> (abgerufen am 07.01.2021).
- : »Wie es ist, in bösen Zeiten regiert zu werden«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 02.07.2014, S. 24-25.
- Streeruwitz, Marlene: *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Fischer 2017.
- : *Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Fischer 2004.
- : *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- : *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- : *Tagebuch der Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002.
- : »Ich bin kein Autor«, in: *Die Zeit* vom 21.08.2014, S. 21.
- : »Schäferspiele im Park. Vom Abstand zwischen Literaturwissenschaft und Literatur«, in: *Neue Rundschau* 126/1 (2015), S.15-23.
- /Gmünder, Stefan: »Nachkommen. Eine Beschuldigung«, in: *Der Standard* vom 28.06.2014, S. A1-A2.
- /Klute, Hilmar: »Die Wolke Alma Mahler. Autorin Marlene Streeruwitz über Biografie und Identität«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.03.2001, S. 17.
- /Moser, Doris: »Interview. Doch«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 11-26.
- /Nüchtern, Klaus: »Ich hasse Wayne Rooney«, in: *Falter* 26 (2014), S. 22-23.
- Strigl, Daniela: »Das unfassbare Genie. Zu aktuellen Künstlerromanen von Hans-Ulrich Treichel und Daniel Kehlmann«, in: Kopřiva, Roman/Kovař, Jaroslav (Hg.), *Kunst und Musik in der Literatur. Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart*, Wien: Praesens 2005, S. 101-118.
- Strobel, Hans-Heinrich: »Führungsstil«, in: Meyer-Dohm/Strauß, *Handbuch des Buchhandels*, Bd. II (1975), S. 142-143.

- Strümpel, Jan: »In den Klauen des Papiertigers. Urs Widmers Bücherwelten«, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (1998) (= H. 140: Urs Widmer), S. 3-9.
- Suhrkamp, Peter: »Die Dichtung darf nicht aufhören«. Aus dem Vortrag »Wie wird ein Buch an den richtigen Leser gebracht«, gehalten in Berlin-Friedenau am 5. Februar 1947. Berlin: Wolff 1971.
- Tetzlaff, Stefan: Heterotopie als Textverfahren, Berlin: de Gruyter 2016.
- Theele, Ivo: »Vom Sturz in die Menschlichkeit. Bodo Kirchhoffs Novelle ›Widerfahrnis‹«, in: Der Deutschunterricht 70/1 (2018), S. 58-66.
- Theisohn, Philipp/Weder, Christine (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn: Fink 2013.
- : »Literatur als/statt Betrieb – Einleitung«, in: Theisohn/Weder, Literaturbetrieb (2013), S. 7-16.
- Thomé, Horst/Wehle, Winfried: »Novelle«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 2, S. 725-731.
- Tietzel, Manfred: Literaturökonomik, Tübingen: Mohr 1995.
- Tilg, Stefan: »Erzähler und Fokalisierer in der Ilias«, in: Martinez, Matias (Hg.), Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 171-173.
- Tomkowiak, Ingrid: »Schwerpunkte und Perspektive der Bestseller-Forschung«, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 99/1 (2003), S. 49-64.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015.
- : »Formen des Realismus im Gegenwartsroman. Ein konzeptueller Bestimmungsvorversuch«, in: Schmidt/Kupczynska, Poetik des Gegenwartsromans (2016), S. 75-86.
- Triebel, Florian: Der Eugen Diederichs Verlag 1930-1949. Ein Unternehmen zwischen Kultur und Kalkül, München: C.H. Beck 2004.
- Ulmer, Judith S.: Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals, Berlin/New York: de Gruyter 2006.
- Unsel, Siegfried: Chronik 1970, Berlin: Suhrkamp 2010.
- : Chronik 1971, Berlin: Suhrkamp 2014.
- : Goethe und seine Verleger, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1991.
- : Peter Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- : Reiseberichte, Berlin: Suhrkamp 2020.
- : »Die Aufgaben des literarischen Verlegers«, in: Ders., Der Autor und sein Verleger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 9-64.
- : »Verleger als Beruf«, in: Fellingner, Raimund (Hg.), »Ins Gelingen verliebt sein und in die Mittel des Gelingens«. Siegfried Unsel zum Gedenken, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 23-76.

- Vahinger, Dirk: »Verleger«, in: Schütz *et al.*, Das BuchMarktBuch (2005), S. 374-377.
- Vanderath, Sonja: »Das Gespenst des Events. Zum Relaunch der Wasserglaslesung«, in: Korte, Zukunft der Literatur (2013), S. 122-131.
- Wachter, Joseph: Privilegien der Erfahrung. Fiktionalisierung als persistente Erschließung verschlossener Situationen, Heidelberg: Winter 2014.
- Wagenbach, Klaus: Die Freiheit des Verlegers, Berlin: Wagenbach 2010.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.
- : »Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens«, in: Berning, Johannes,/Kessler, Nicola/Koch, Helmut H. (Hg.), Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag, Berlin/Münster: Lit 2006, S. 80-101.
- : »Autofiktion? Zur Brauchbarkeit einer Kategorie«, in: Literaturstraße 17 (2016), S. 15-21.
- : »Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?« in: Dies. (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-21.
- Wagner, Richard: »Gute Literatur wird schlecht gelesen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19.05.2008, S. 33.
- Wallmoden, Thedel von: »Verleger: »Der blödeste Beruf der Welt«. Über die performative Aushandlung vom symbolischen und ökonomischen Kapital«, in: Dürcker, Machen – Erhalten – Verwalten (2016), S. 38-48.
- 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.
- Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London: Meuthen 1984.
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen: Mohr 2002.
- Wegmann, Thomas: »Waretest und Selbstmanagement. Literaturkritik im Web 2.0 als Teil nachbürgerlicher Wissens- und Beurteilungskulturen«, in: Beilein/Stockinger/Winko, Kanon, Wertung und Vermittlung (2012), S. 279-291.
- : »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Wegmann, Thomas/Schütz, Erhard (Hg.), literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing, Berlin: Weidler 2002, S. 121-136.
- Weimar, Klaus/Fricke, Harald/Müller, Jan-Dirk (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bde., Berlin/New York: de Gruyter 2003.
- Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk, Tübingen: Niemeyer 1962.
- Wetzel, Michael: »Autor/Künstler«, in: Barck, Karlheinz *et al.* (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 480-543.
- Widmann, Hans: Geschichte des Buchhandels, Wiesbaden: Harrassowitz 1975.
- Widmer, Urs: Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen, Graz: Droschl 1991.

- : »1968«, in: Lüdke, Martin (Hg.), Nach dem Protest. Literatur im Umbruch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 14-27.
- : »Der Traum vom herrschaftsfreien Arbeiten«, in: Boehlich, Walter *et al.* (Hg.), Chronik der Lektoren. Von Suhrkamp zum Verlag der Autoren, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, S. 165-176.
- /Teuwsen, Peer: »Ein Darsteller des brüchigen Glücks«, in: Die Zeit vom 15.09.2011, S. 16.
- Wiele, Jan: Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert, Heidelberg: Winter 2010.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 2013.
- Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: »Der intentionale Fehlschluss«, in: Jan-nidis, Fotis *et al.* (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam 2000, S. 84-101.
- Winckler, Lutz: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800, Paderborn/München: Fink 2008.
- Wittmann, Reinhard: Ein Verlag und seine Geschichte. Dreihundert Jahre J.B. Metzler Stuttgart, Stuttgart: Metzler 1982.
- : Geschichte des deutschen Buchhandels. 2. durchges. und erw. Auflage, München: C.H. Beck 1999.
- Wittstock, Uwe: »Anmerkungen zu Jens Jessens Diskussionseröffnung: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 503-507.
- Woesler, Winfried: »Die Droste und Langewiesche, der Barmer Verleger des Male-
rischen 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.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen: Niemeyer 1993.
- : »Metafiktion«, in: Nünning, Ansgar (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 447-448.
- Wolff, Kurt: Autoren, Bücher, Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers, Berlin: Wagenbach 2004.
- Ziegler, Edda: Buchfrauen. Frauen in der Geschichte des deutschen Buchhandels, Göttingen: Wallstein 2014.
- Zima, Peter: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie, Tübingen/Basel: Francke 2008.
- Zimmermann, Heiko: Autorschaft und digitale Literatur. Geschichte, Medienpraxis und Theoriebildung, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015.

- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt 2010.
- : »Autofiktion«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-37.
- : »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.
- Zweig, Stefan: »Lob der deutschen Verleger«, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 80 (1913), S. 573-574 u. 611.
- Zymner, Rüdiger: »Gleichnis«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 1, S. 724-727.

Literaturwissenschaft



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

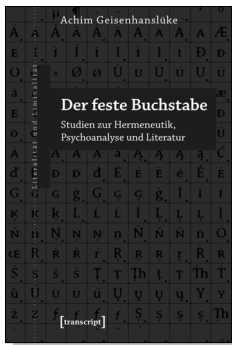
Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

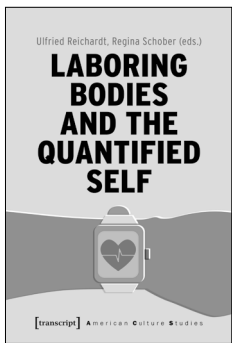
Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Urbane Kulturen und Räume intermedial

Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive

2020, 258 S., kart., 10 SW-Abbildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-4884-3
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4884-7



Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

