

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 ›Erhöhung‹ [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 Erhöhung* 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 zusammengefükten 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 zusammenzufließen: 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[gelangt]« (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 Werbemottos 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 hervorbracht hat, und die elektronische Schriftkultur, die die Sehnsucht nach grenzenloser Partizipation, virtueller Gegenwart und absoluter Verfügbarkeit hervorbracht hat.«¹¹¹

Zweiwassers Zukunftsvision der Bibliothek der Gnade und ihr Verfall fungieren darüber hinaus als allegorisch-literarische Transposition jener »für den deutschsprachigen Raum um die Mitte der 1990er Jahre einsetzende[n] Pionierzeit im literarischen Feld des Internets, in der vornehmlich nicht-kommerzielle Initiativen und Projekte einzelner Personen, Gruppen und Institutionen entstanden«¹¹², welche spätestens seit der Jahrtausendwende zu Ende ging und von einer neuen Epoche 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 Funktion einer traditionellen Bibliothek bzw. eines klassischen Archivs und den neuen Leistungsfähigkeiten sowie den Risiken des Mediums Internet¹¹⁴ lässt sich außerdem 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 erschließt 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, vernetzten Computers auf der Stelle getötet wird, wobei kurz danach vergangene, gegenwärtige und noch nicht ereignete Szenen auf den Glassplintern des von Zweiwasser eingeschlagenen Bildschirms 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 Gedächtnisses, 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 Niederschrift 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 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 Sirenenengesang 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 eines 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.