

Alessandra Goggio (Mailand)

Der Tod des Verlegers.

Das Verschwinden der Verleger-Figur in der Darstellung von deutschsprachigen Romanen der Gegenwart

ABSTRACT: Der Aufsatz behandelt das Verschwinden einer der wichtigsten Figuren des Literaturbetriebs, nämlich der des klassischen Verlegers und die Darstellung dieses Phänomens in der deutschsprachigen Literatur der Jahrtausendwende. Anhand von Beispielen aus vier Romanen („Tod eines Kritikers“ von Martin Walser, „Die ganze Wahrheit“ von Norbert Gstrein, „Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade“ von Thomas Lehr und „Die geheimen Stunden der Nacht“ von Hanns-Josef Ortheil) soll gezeigt werden, wie literarische Texte auf den Bedeutungsverlust der Figur des Verlegers im heutigen Literaturbetrieb hinweisen, indem sie den Tod oder das Älter- und Krankwerden eines Verlegers thematisieren und den Wechsel vom klassischen Verlegertypus zum gewinnorientierten Managertypus kritisieren.

1. Vom Leben und Tod im Literaturbetrieb der Gegenwart

Ungefähr in den letzten fünfzig Jahren hat die Figur des Autors eine symbolische Christus-Parabel erlebt. 1968 gab der französische Denker Roland Barthes der Welt die traurige Nachricht bekannt: Der Autor ist tot. Im darauffolgenden Jahr setzte sich die Hexenjagd fort und der arme Autor wurde von Michael Foucault zu einer bloßen Funktion degradiert und als Produzent eines Textes von seiner eigenen Schöpfung abgekoppelt. Das Verschwinden des Autors ist problematisch: Der Begriff des Autors als Demiurg, als Gott, wurde außer Kraft gesetzt und der Leseakt und die aktive Teilnahme des Lesers an der Produktion von Sinn in den Fokus gerückt. An Barthes' Worten ist es aber möglich, die Bedingungen dieses Übergangs zu verstehen: Indem der Franzose sagt, dass „die Geburt des Lesers mit dem Tod des Autors zu bezahlen ist“ (Barthes 2012: 193), weist er unmittelbar darauf hin, dass eine Opferung vollendet ist, die den Autor als Opfergabe vorieht. In diesem Zusammenhang dürfte „vor einem christlichen Verstehenshintergrund eine irgendwie geartete Analogie mit dem Gottessohn gemeint sein, der allein – im Unterschied zu Gottvater und Heiligem Geist – eine menschliche Natur besitzt, die sterblich ist“ (Teubner 2002: 125). Dieses Bild vom Autor als Sohn Gottes wurde anschließend weitergeführt, als in den 1990er-Jahren von der Rückkehr des Autors die Rede war. Diese Wiederkehr wurde als Wiederauferstehung

(Werber/Stöckmann 2007) gefeiert und hat in der letzten Zeit nicht nur einen dezidierten Zuwachs an wissenschaftlichem Interesse an Themen wie Autorschaft oder Selbstinszenierung des Schriftstellers zur Folge gehabt, sondern auch zu einer metonymischen Transsubstantiation geführt, die den Autor in seinem menschlichen Gewand nicht nur als Urheber, sondern geradezu als materielle Verkörperung der Literatur selbst versteht. Demzufolge werden heutzutage Schriftsteller eher erlebt¹ als gelesen: Ihre allgegenwärtige physische Präsenz prägt das literarische Feld der Gegenwart. Somit scheint die Rolle des Autors nicht erneut vom Verschwinden bedroht.

Doch wenn der Glaube an den Autor, oder besser gesagt an seine Inszenierung,² im dritten Jahrtausend stärker denn je geworden ist, scheint heutzutage einem anderen wichtigen Akteur der theologischen Welt des literarischen Systems das Aussterben zu drohen: Es handelt sich dabei um die Figur des klassischen Verlegers. Bleibt man bei der Christusmetapher, spielt der Verleger die Rolle Johannes des Täufers, und zwar die Funktion dessen, der sozusagen dem Schriftsteller den Weg ebnet und ihn mit den angemessenen Mitteln versieht, die es ihm ermöglichen, seine Mission zu erfüllen, nämlich sein Wort dem Publikum zugänglich zu machen. Doch während die Figur Christus und ihre Aura immer im Vordergrund stehen, verschwindet allmählich die Figur Johannes hinter den Kulissen.³ Ein solcher Ablauf ist auch heutzutage im deutschen literarischen Feld zu beobachten, in dem die Figur des Verlegers immer häufiger in den Hintergrund tritt. Dieser Krisenzustand beruht auf zwei verschiedenen Umständen, die eng miteinander verbunden sind: Einerseits werden derzeit immer mehr klassische Verlage von Großkonzernen vereinnahmt, wobei der Verleger durch den Manager⁴ ersetzt wird; andererseits hängt die Konzentration mehrerer Verlagshäuser unter einem vor allem am wirtschaftlichen Gewinn orientierten Dach auch von dem Nachlassen einer langen Tradition ab, die den Verlag oft als eine familiengeführte

1 Man denke nur an die sogenannte Eventisierung der Literatur (Dichterlesungen, Literaturfestival, neue Literaturpreise usw.), die sich in den letzten Jahren radikal ausgebreitet hat.

2 Unter Inszenierung versteht man jene „Praktiken, deren Inszenierungscharakter, d. h. deren absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume, sich aufzeigen lässt. Ziel solcher Inszenierungspraktiken [...] ist die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes“ (Jürgensen/Kaiser 2013: 10).

3 Vgl. Johannes 3, 30: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen.“

4 Siegfried Unseld warnte schon vor fast dreißig Jahren vor der Gefahr, die eine solche „Industrialisierung“ des Literaturbetriebs als Folge haben könnte: „[Der Verlag] muß groß genug sein, um die Bedingungen und Ansprüche seiner Autoren zu erfüllen, aber er darf eine bestimmte Größe nicht überschreiten; er muß immer noch so übersichtlich sein, daß der Verleger Entscheidungen unabhängig treffen kann. Wenn das Unternehmen zu groß ist, wie im Fall Bertelsmann, gibt es keinen Verleger, der solche Entscheidungen treffen kann. Manager können offenbar keinen literarischen Verlag erfolgreich über lange Zeit führen.“ (Rectanus/Unseld 1987: 453 f.).

Angelegenheit sah und die mit dem Absterben der älteren Generation und dem Desinteresse der Nachfolger heutzutage nicht mehr gepflegt wird (Richter 2011: 82 f.). Wie das Schicksal eines Verlags nach dem Tod seines Verlegers im dritten Jahrtausend aussehen mag, ist an der Geschichte des Suhrkamp-Verlags nach Siegfried Unseld abzulesen. Darüber hinaus erscheint heute die Figur des Verlegers mit seinen Aufgaben⁵ sogar als überflüssig: „technisch ist es nicht mehr zwingend notwendig, dass Bücher neben dem Autor auch einen Verlag als Absender haben. Längst gibt es Erfolgsgeschichten aus dem Bereich des digitalen Self-Publishings“ (Goos/Voigt 2014).

Allerdings wird das Verschwinden des klassischen Verlegers nicht nur öffentlich debattiert, sondern auch zum Objekt literarischer Darstellungen. Dieser Trend lässt sich vor allem seit ca. 25 Jahren beobachten, vor allem am Beispiel der sogenannten Literaturbetriebsromane. In diesen Werken wird nämlich das Abhandkommen des Kulturverlegers thematisiert, d. h. das Absterben einer Figur, die „als Partner, Freund und Gleichgesinnter unter seinen Autoren lebt, sie finanziert, anregt, fördert, ihre Bewegung organisiert, ihre Öffentlichkeit steuert, ihre Bücher und die gemeinsame Zielsetzung noch vor Gericht vertritt: ein Akteur im Literaturgeschehen, der als produktives Element an den Äußerungen, Beziehungen und Entwicklungen seiner Autoren teilhat, d. h. ein integraler Faktor ihrer Literaturgeschichte wird“ (Wittmann 1999: 304). An seine Stelle tritt jetzt der neue Verlegertypus, der den Verlag als eine profitorientierte Firma leitet und dementsprechend seine Rolle als Vermittler zwischen Autor und Publikum zugunsten des „Portemonnaies“⁶ aufgibt. In den Romanen, die den Literaturbetrieb als Darstellungsobjekt auswählen, wird dieser Wechsel manchmal nur nebenher erwähnt, wie z. B. im Roman „Bestseller“ von Klaus Modick, in dem der Protagonist seinen eigenen Verleger betrachtet und zu dem Schluss kommt, dass „es zwar immer noch Verlage [gibt], aber keine Verleger mehr, sondern nur noch Verlagsmanager, Verlagsleiter, gut geölte Verlagsmaschinen, die sich heute hier und morgen dort in Position bringen“ (Modick 2009: 70). Obwohl der patriarchale und klassische Verleger im realen literarischen Leben zu verschwinden droht, stellt die Thematisierung der Figur des Verlegers in verschiedenen Werken

- 5 Siegfried Unseld verzeichnete Folgendes als Aufgabe des Verlegers: „1. Entscheidungen zur Gesellschaft der Autoren, deren Bücher der Verlag verlegt. 2. Entscheidungen zu der Form, in der der Verlag seine Bücher präsentiert. 3. Entscheidungen zu der Fähigkeit der Realisierung jener Bücher und Projekte, die dem Verlag anvertraut sind, Entscheidungen also zu den Mitarbeitern des Verlages. 4. Entscheidungen zur Person des Verlegers, der der erste Partner des Autors ist und der für die hier genannten drei Kriterien ‚geschäftsführend‘ verantwortlich ist.“ (Unseld 1978: 41).
- 6 Vgl. die Aussage Döblins (1913): „Der Verleger schielt mit einem Auge nach dem Schriftsteller, mit dem anderen nach dem Publikum. Aber das dritte Auge, das Auge der Weisheit, blickt unbeirrt ins Portemonnaie.“ (Zitiert nach Unseld 1978: 15).

einen unstreitigen Beweis dafür dar, dass dieses Thema das Interesse der Autoren geweckt hat, die dann mittels ihrer literarischen Darstellungen versucht haben, die Verbreitung dieses Phänomens weniger auf materielle Weise zu verhindern, sondern eher im übertragenen Sinne zu konterkarieren, indem sie das Schicksal des Verlegers in ihre Texte einbeziehen. Dabei fällt an einigen dieser Werke die Art und Weise auf, auf die dieser Sachverhalt veranschaulicht wird: Während einige Romane den Wechseln vom konventionellen Verleger zum Manager-Typus mehr oder weniger kritisch thematisieren, betonen andere eher die Tragik, die diesem Phänomen innewohnt, indem sie die Figur des Verlegers nicht nur als unentbehrlichen Protagonisten des literarischen Feldes abbilden, sondern die Bedeutung seines symbolischen Verfalls figurativ steigern, indem die Abschwächung der Rolle des Verlegers im heutigen Literaturbetrieb durch die fiktionale Darstellung seiner physischen Dekadenz verbildlicht wird. Die Krankheit oder sogar der Tod des Verlegers fungieren in solchen Werken als Katalysator der Reflexion über den gegenwärtigen Zustand des Literaturbetriebs und werten zur gleichen Zeit die Funktion des klassischen Verlegers und seiner Eigenschaften dem neuen Typus gegenüber auf, wobei eine Verwandlung von einer realen zu einer literarischen und folglich unsterblichen Figur vollzogen wird. Die Thematisierung des Todes, der Krankheit oder des Älterwerdens wirkt als kontrapunktischer Blickwinkel, aus dem das fiktionale Sterben des Verlegers als Übertragung seines Untergangs im literarischen Feld taugt. Diese Darstellungsweise dient daher als besonderer Seitenblick auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb, der imstande ist, durch die fiktionale Verarbeitung und Potenzierung einiger im literarischen Feld vorhandenen Tendenzen, das Phänomen des Verschwindens der Figur des Verlegers zu beleuchten. Im Folgenden werden vier Romane behandelt, in denen die Verleger-Figur stirbt oder an den typischen Einschränkungen des Alters leidet, wobei vor allem die symbolische Bedeutung dieser Dekadenz als Fiktionalisierung des Untergangs des klassischen Verlegers und seiner Ablösung durch den neuen Managertypus untersucht wird. Auch wenn der Verleger in diesen Texten nicht als Protagonist der Geschichte vorkommt und die Schilderung seines Schicksals bloß in einer Nebengeschichte Platz findet, stehen die Ereignisse, die ihn betreffen und zu seinem sowohl physischen als auch bildlichen Niedergang führen, nicht im direkten, sondern eher im symbolisch-verschleierte Zusammenhang mit den Umbrüchen, die zur Entmachtung seiner Rolle geführt haben. Dabei können diese Romane nicht als Abgesang, sondern eher als Lobreden auf den klassischen Verleger verstanden werden.

2. Tod eines Kritikers oder eines Verlegers?

Der erste hier behandelte Roman, in dem das Sterben des Verlegers eine wichtige Rolle einnimmt, wenn auch als Nebengeschichte, ist der berühmt-berüchtigte „Tod eines Kritikers“ (2002) von Martin Walser. Während vordergründig nach dem vermeintlichen Mörder des „einflußreichsten Kritikers in der Geschichte der deutschen Literatur“ (Walser 2009: 59), André Ehrl-König, gefahndet wird, kommt im Roman, wenn auch eher im Hintergrund, der Tod des Verlegers vor. Ludwig Pilgrim, der „ein großer Verleger ist, vielleicht sogar ein genialer, auf jeden Fall der größte Verleger“ (Walser 2009: 47)⁷ wird als alter Mann porträtiert, der „bald achtzig ist, also weiße Haare, weiches Fleisch plus Krawatte“ (Walser 2009: 49) trägt, aber immer noch an der Spitze des literarischen Lebens steht⁸ und mit der Lyrikerin Julia Pelz verheiratet ist.⁹ Sein Verlag, in dem auch die Werke von Ehrl-König publiziert werden, genießt hohes Ansehen im literarischen Feld und wird von allen Seiten als der wichtigste Verlag Deutschlands geschätzt. Bücher, die von ihm veröffentlicht werden, werden oft mit einem „rühmenden Ehrl-König-Satz“ (Walser 2009: 206) gepriesen, wobei der Kritiker sogar die Bezeichnung „Pilgrim-Kultur“ (Walser 2009: 207) geprägt hat. Insgesamt lässt sich die Gestalt von Pilgrim mit der Siegfried Unselds zusammenführen, was aber im Text insofern unterlaufen wird, als sowohl der Suhrkamp-Verlag wie auch Unseld¹⁰ selbst im Roman erwähnt werden. Aber auch wenn Walser hier sozusagen die Karten mischt, bleiben die Anspielungen auf den Suhrkamp-Verleger doch unübersehbar und der Tod Pilgrims fungiert hier als unheimliches Omen.¹¹

Im Vergleich zu Ehrl-König, dessen Tod in der Öffentlichkeit als eine Sensation (Walser 2009: 150) behandelt wird und „der jetzt vollkommen ein Held geworden war, da er doch höchstwahrscheinlich ermordet worden war, weil er seinen Beruf so ernst und unbestechlich und unbeirrbar ausgeübt hatte wie noch nie ein Kritiker in der Geschichte der deutschen Literatur“ (Walser 2009: 164), nimmt

7 Die unkorrekte Schreibweise ahmt den Aussprachefehler Ehrl-Königs nach.

8 Die Spitzenposition Pilgrims wird außerdem an der pyramidalen Struktur seiner Villa vorgeführt, wo „alle Räumlichkeiten in einander über[gehen], auch alle Niveaus, das höchste Niveau habe weniger Fläche als die ihm zugeordneten niedriger gelegenen Niveaus, am meisten Fläche habe das tiefste Niveau [...]. Auf dem obersten Niveau tritt immer Ehrl-König auf, seine *SPRECHSTUNDEN*-Assistentin, sein Überraschungsgast und Ludwig Pilgrim selber.“ (Walser 2009: 39 f.).

9 Hinter Julia Pelz ist die Figur von Ulla Berkéwicz-Unseld klar erkennbar: „Frau Julia Pelz, selber Dichterin und Verlegergattin. Sie weist, [...] bei jedem Gespräch darauf hin, daß ihre Lyrikbände nicht bei ihrem Mann erschienen sind, sondern bei Suhrkamp.“ (Walser 2009: 36).

10 „Leute wie Unseld und Fest seien Honorarprofessoren in Heidelberg, Tübingen und sonstwo“ (Walser 2009: 55).

11 Als der Roman erschien, war Siegfried Unseld schon schwer erkrankt, aber immer noch am Leben.

das Abscheiden von Pilgrim eher bescheidene Züge an.¹² Während die ganze literarische Gesellschaft vom Geständnis des mutmaßlichen Mörders abgelenkt wird, erreicht den Erzähler der Geschichte die Nachricht von Pilgrims Krankheit und zwar direkt von seiner Frau: „Dann sie: Ob ich es schon wisse, Ludwig Pilgrim auf der Intensiv-Station. Diagnose ungewiß. Dann, aus großer Entfernung, ein wirklich empfundenes Der arme Ludwig.“ (Walser 2009: 151). Nach dieser Hiobsbotschaft ist im Roman über fast fünfzig Seiten keine Rede mehr von Pilgrim. Als aber die Frau von Ehrl-König gesteht, ihren Mann getötet zu haben und die ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht, wiederholt sich das vorige Kommunikationsschema, indem die Nachricht von Pilgrims Tod ein weiteres Mal telefonisch vermittelt wird:

Sie [Pilgrims Frau, A. G.] sagte: Ludwig Pilgrim sei vor zwei Stunden gestorben. [...] Ludwig sei einfach eingeschlafen und nicht mehr aufgewacht. Ich drückte ihr mein Beileid aus. Was denn, Beileid, was für Wörter. Ludwig Pilgrim starb genau im richtigen Augenblick. Und er hat das auf jene Art gewußt, die allein produktiv ist. Er wußte, es war Zeit, aber er mußte nicht wissen, warum es Zeit war. Das wisse nur sie. Und jetzt werde sie handeln. (Walser 2009: 201)

Die trockene und zynische Art, auf die Frau Pilgrim-Pelz die traurige Botschaft mitteilt, und ihre Anmerkung über die Rentabilität des Todes ihres Mannes lassen eher an eine machthungrige und berechnende Postenjägerin als an eine trauernde Witwe denken. Lässt man die Anspielungen auf die reale Unsel-Berkéwicz-Suhrkamp-Verlag-Konstellation außer Acht, gewinnt diese Entmenschlichung der Figur des Verlegers jedenfalls an Bedeutung und veranschaulicht die Wachablösung zwischen der alten Generation von Verlegern und der neuen Kategorie der profitorientierten Geschäftsführer.

Des Weiteren wird im Geflecht der Handlung der Tod Pilgrims mit einer Wiedergeburt verknüpft, und zwar mit dem Wiederauftauchen Ehrl-Königs;¹³ die Beerdigung Pilgrims dient nämlich als Inszenierungsplattform für den großen Kritiker, dem während der Zeremonie eine relevante Stelle, nämlich an der Seite der frischen Witwe, zugewiesen wird (Walser 2009: 206). Auf übertragener Ebene

12 Die Darstellung des Todes des Verlegers Pilgrim wurde übrigens neben dem Antisemitismusvorwurf zum Brennpunkt der Kritik, die Walser vorwarf, „den Tod seines schwerkranken Verlegers und Freundes Siegfried Unsel auf zynische Weise imaginiert zu haben“ (Fischer/Lorenz 2007: 311).

13 Così von Syrgenstein, bei der Ehrl-König während seiner Flucht Schutz gefunden hat, spricht diesbezüglich von Entzug und Rückgabe: „Sie, Così von Syrgenstein, hätte es in der Hand gehabt, André Ehrl-König für länger, vielleicht für sehr lange dem Literaturleben zu entziehen. [...] André Ehrl-König werde am Aschermittwoch auf der Beerdigung von Ludwig Pilgrim das Wort ergreifen. Damit gebe sie ihn zurück an den Betrieb und wünsche ihm alles Gute“ (Walser 2009: 205).

steht das Paar Witwe/Kritiker als Metapher für die Entzweiung der Funktion des Verlegers: einerseits werden Bücher im Literaturbetrieb der Gegenwart nicht mehr verlegt, sondern eher produziert, wobei Verlagshäuser sich in Konzerne verwandeln, die keinen Verleger, sondern einen Manager brauchen; andererseits wird der Sinn und der Wert eines literarischen Werkes heutzutage nicht mehr vom Verleger evaluiert und durch ein Veröffentlichungsangebot bestätigt, sondern erst durch eine positive, oder auch negative, Besprechung von einem wichtigen Literaturkritiker geschaffen. In diesem Sinne fungiert der Tod des Verlegers als sinnbildliche Opferung sowie als Zeichen für das Ende der Verleger-Ära zugunsten einer neuen Epoche von Büchermachern.

3. Am Beispiel Siegfried Unselds

Der Tod eines Großverlegers, der gewisse Ähnlichkeiten mit Unseld aufweist,¹⁴ wird auch im Roman „Die ganze Wahrheit“ von Norbert Gstrein zum Darstellungsobjekt. Als Vorlage der Handlung dient hier die Geschichte des Suhrkamp-Verlags nach dem Tod Unselds, auch wenn das Geschehen von Deutschland nach Österreich verlegt wird. Der Roman, der nichts anderes als eine fiktive Rekonstruktion einer vor allem im Feuilleton schon fiktionalisierten realen Begebenheit ist, stellt eingangs den Tod Heinrich Glücks dar, des „Verleger[s], den das immer ein wenig zum Windigen neigende Wiener Feuilleton weniger ehrerbietig als verächtlich mit den Größten seiner Zunft verglichen hat“ (Gstrein 2012: 10). Allerdings scheint der Tod des Verlegers kein zufälliges Ereignis zu sein, sondern es wird unterstellt, dass seine Frau ihn getötet hat:

Selbst die Stimmen, Dagmar könnte ihren Mann vergiftet haben, die unmittelbar nach seinem Tod aufkamen, gehören wohl nur zu den Klischees einer derartigen Konstellation und werden nicht besser, wenn man sie mit mehr oder weniger berühmten Beispielen aus den Kriminalarchiven garniert. [...] Zudem hieße es Dagmar unterschätzen, und die Verschwörungstheoretiker, die partout eine Hexe in ihr sehen wollen, wissen nicht, wovon sie sprechen, die Damen und Herren, die schon früh Voodoo-Geschichten über sie verbreiteten, undurchdachte Aufregtheiten, in denen von einem Medium die Rede war, das sie beschäftigt habe, von einer Spiritistin und Schwarzkünstlerin oder gar einer haitianischen Magierin, die in ihrem Auftrag mit einer Strohpuppe und Stecknadeln hantiert haben soll, und was nicht sonst noch alles. Daran ist Heinrich Glück nicht gestorben, und wenn die Behauptung, sie sei an seinem Tod nicht unschuldig gewesen, überhaupt eine Bedeutung hat, dann im übertragenen. (Gstrein 2012: 12)

14 „Dann müssen wir wohl doch darüber sprechen, worum es geht“, sagt Norbert Gstrein irgendwann, nachdem die Sparringspartner seiner Buchvorstellung in der Reihe ‚Studio LCB‘ etwa eine halbe Stunde lang um die Namen ‚Suhrkamp‘ oder ‚Ulla Berkéwicz‘ herumgeredet hatten wie um einen sehr, sehr heißen Brei, an dem sich keiner die Zunge verbrennen wollte. Sein neuer Roman, der ironisch-provokativ ‚Die ganze Wahrheit‘ heißt, schildere eine «Konstellation», die ‚an eine Konstellation im Suhrkamp Verlag erinnert‘. Da habe es keinen Sinn, ‚Versteck zu spielen‘ oder zu sagen: ‚Das ist mir unterlaufen.‘“ (Kämmerlings 2010).

Die Rolle, die die Frau bei der Tötung ihres Mannes gespielt haben mag, entspricht, wenn man von den Anspielungen auf die Suhrkamp-Konstellation absieht, dem Versuch, nicht nur den Tod eines Verlegers, sondern das Absterben des verlegerischen Berufs im alten Sinne zu veranschaulichen und durch die Ausnutzung einer skandalösen Geschichte, Aufmerksamkeit auf dieses Vorkommnis zu ziehen. Denn eigentlich stellt der Tod Glücks das Ergebnis einer längeren Auseinandersetzung zwischen dem klassischen¹⁵ und dem neuen, ambitionierten, ruhmstüchtigen Verlegertypus dar. Die Forderung Dagmars, als „Verlegerin“ angesprochen zu werden (Gstrein 2012: 122), und nicht als Witwe, legt einen Beweis dafür vor, dass mit dem Tod ihres Mannes ein Wechsel vollzogen wurde: Anstatt alte Schriftsteller zu neuen Werken zu überreden, wie Glück vergeblich versuchte (Gstrein 2012: 124), arbeitet Dagmar von Anfang an an der Veröffentlichung eines Bandes mit Gedichten von Annabel Falkner,¹⁶ was dazu führt „dass der in den vergangenen Jahren eher glücklos agierende Verlag mächtig Aufwind bekommen habe, seit die junge Ehefrau des Verlegers, [...] die Geschäfte mehr und mehr selbst in die Hand nehme und sich immer öfter in der Schönlaterngasse sehen lasse“ (Gstrein 2012: 107).

Parallel lassen sich auch andere Unterschiede zwischen Glück und seiner Frau erkennen. Während der eine eher die Geborgenheit suchte und ohne die Hilfe seiner ersten Frau vielleicht gar nicht imstande gewesen wäre, den Verlag aus einer schwierigen Lage zu befreien,¹⁷ arbeitet Dagmar in die entgegengesetzte Richtung, indem sie selbst das Rampenlicht sucht und ihre neue Position als Verlegerin als Plattforminszenierung¹⁸ nutzt. Unter Dagmars Führung wird Literatur zu einem

15 „Es stimmt schon, das ganze vergangene Jahr und die ersten Monate des neuen Jahres waren nicht gerade die große Zeit von Heinrich Glück gewesen, und es brauchte keinen Hellscher, um zu sagen, dass das neue Jahrhundert nicht mehr sein Jahrhundert werden würde“ (Gstrein 2012: 238).

16 Die junge Dichterin hatte Jahre zuvor mit ihrem Selbstmord den Verlag in einen großen Skandal hineingezogen (Gstrein 2012: 62 f.); unter Dagmars Leitung werden nun ihre Gedichte, die früher niemanden interessierten, zu einer „kleine[n] Sensation.“ (Gstrein 2012: 108 f.)

17 „Vermutlich hätte es den Verlag danach nicht mehr gegeben, wäre er nicht am Ende dieser Odyssee auf Edith gestoßen.“ (Gstrein 2012: 66).

18 „Dazu kamen die zwei Samstage im Garten der Hietzinger Villa, sogenannte Tage der offenen Tür, bei denen sie ein Klapptischchen und einen Klappstuhl aufstellte und unangekündigt mit ihrem Programm begann. Es waren beide Male warme Herbsttage, und angesichts ihrer Aufmachung, ihres schwarzen Abendkleides, der langen Handschuhe und des grell geschminkten Mundes, hätte sie gar nichts weiter tun müssen, hätte es die dramatische Attitüde gar nicht gebraucht, mit der sie vortrug, das hörbare Ein- und Ausatmen in den Pausen, die beschwörenden Gesten. Die Leute schauten sie auch so an wie eine Erscheinung, und wenn sich am Ende auch noch jemand für die Gedichte interessierte, um so besser, ich war zur Stelle und drückte den paar Unentwegten ein druckfrisches Exemplar in die Hand“ (Gstrein 2012: 112 f.).

„Happening“ (Gstrein 2012: 113), bei dem nicht mehr die Autoren, sondern die Verlegerin im Mittelpunkt steht: „Es war klar, dass sich die Leute lustig über Dagmar machten, und das ganze Spektakel funktionierte auch nur, weil ihr getragener Ernst dadurch sofort aufgehoben wurde und sie sich noch so sehr bemühen konnte, eine weihevollere Aura zu erzeugen, es endete in ausgelassener Stimmung.“ (Gstrein 2012: 114)¹⁹

Am Beispiel der Figurenkonstellation Glück/Dagmar nimmt Gstrein Roman das Verschwinden der Figur des klassischen Verlegers unter die Lupe, indem Dagmar als Kristallisationspunkt verschiedener Veränderungen wird, die im Literaturbetrieb immer mehr an Bedeutung gewinnen und den wahren Sinn der Literatur wegzudrängen scheinen, wie z. B. die Eventisierung der literarischen Werke oder die Selbstinszenierung der Akteure im literarischen Feld. Und genau um auf diesen Zusammenhang hinzuweisen, lehnt Gstrein seine Handlung und seine Figuren an die Suhrkamp-Geschichte nach dem Tod Unselds an: Dadurch, dass er das Mittel des Skandals nutzt, wobei dieser den Anschein einer personalen Abrechnung annimmt, zieht er besondere Aufmerksamkeit auf den Roman und potenziert zur gleichen Zeit dessen Anliegen, das gar nicht in einer „Ulla-Pornographie“ (Krekeler 2010) besteht, sondern in der Realisation eines äußerst realistischen, wenn auch nicht ganz angenehmen Porträts des heutigen Literaturbetriebs, zu dem auch der *Tod* des alten Verlegertypus gehört.²⁰

19 Die Inszenierungslust Dagmars bleibt nicht nur auf ihre verlegerische Tätigkeit beschränkt, sondern verlagert sich ebenfalls auf ihre Privatsphäre, dadurch dass sie den Tod ihres Mannes literarisch verarbeitet und zugleich zum Spektakel macht: „Tatsächlich habe ich mich auch deswegen, wegen dieses Postulats und wegen dieser befremdlichen Exotik, lange geweigert, ihr Buch über das Sterben und den Tod ihres Mannes zu lesen, aber seit ich es getan habe, bin ich überzeugt, man muss sie vor ihrem eigenen Schreiben in Schutz nehmen, weil sie damit erst das Spektakel daraus macht, das es nicht war“ (Gstrein 2012: 249).

20 Die Schriftstellerin Petra Morsbach hat das Desinteresse der Kritik an der Figur Glück unterstrichen: „Hier fällt mir das Elende [sic!] Sterben des Großen Mannes ein, ein starkes Thema des Romans, das in keiner Kritik erwähnt wurde. Auch wenn Heinrich Glück nicht Siegfried Unseld „war“: Man konnte an Unseld denken, der eine Figur von riesigem Nimbus war und durch Männlichkeit, Erfolg, Charisma alles verkörperte, wonach ehrgeizige Leute sich sehnen. Heinrich Glücks – also der Romanfigur – hilfloser und unwürdiger Niedergang konfrontierte die Ehrgeizigen mit dem, was sie vielleicht am meisten fürchten, nämlich Machtverlust, und das wurde als [sic!] möglicherweise als Sakrileg empfunden. Es wäre eine instinktive emotionale Abwehr gewesen, eine Art Kurzschlußhandlung: Man ertrug das Bild nicht und zerschlug den Spiegel. Und flüchtete sich aus Scham über diesen Kurzschluß in die ehrenwerte Rechtfertigung des Einsatzes für eine verwundbare Frau“ (Morsbach 2013: 6).

4. „Die Verlage sind Troja“

Es bedarf aber nicht eines Skandals oder der literarischen Verschlüsselung einer realen Begebenheit, um den Verfall des klassischen Verlegers zu schildern. Im Roman „Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade“ (1993) von Thomas Lehr wird unter anderem der Untergang eines berühmten Verlags dargestellt. Als Verkörperung des Zerfalls dienen in dem Text die Figur Paulus Vaerssens, des alten Leiters des gleichnamigen Verlags, und seines Sohns Alexander, der den Verlag vom Vater geerbt hat. Paulus, der achtzig ist, wird als „einer der Nestoren des deutschen Verlagswesens“ (Lehr 1998: 130) und als Verleger gepriesen, der seine Autoren „wie leibliche Kinder“ (Lehr 1998: 130) behandelte. Ihm gegenüber steht nun sein Sohn, der neue Geschäftsführer, der im Gang ist, den Verlag an einen Großkonzern zu verkaufen. Demgemäß gestaltet sich die Situation als „ein typisch patriarchalischer Konflikt“ (Lehr 1998: 110) zwischen Paulus, der das Verlagshaus in den Zeiten geführt hat, „als es im Geschäft noch um Mut und Solidität ging und in der Literatur um Leben und Tod“ (Lehr 1998: 131), und Alexander, der „am Puls der Zeit. Distribution, Marketing, Blitzschnelle Auslieferung“ (Lehr 1998: 215) lebt. Dass Paulus zum Untergehen verurteilt ist, zeigen sein körperlicher Zustand sowie seine verminderten geistigen Fähigkeiten, die ihm trotz allem ermöglichen, seine Einwände gegen die „smarten Windhunde“, wie der Sohn, „Playboys, Kerle, die auf der Börse dichten und die Bücher so schnell und eng machen wie ihre Sportwagen“ (Lehr 1998: 135) verlauten zu können.

Die Darstellung des alten Verlegers als kranker, schwacher Mensch fungiert als Metapher der Lage des Verlags, der einmal eine Institution war und jetzt durch die MARITIM-MEDIA-GRUPPE übernommen werden soll; darüber hinaus wird im gesamten Buch die Welt des Literaturbetriebs mit dem mythischen Zustand Trojas verglichen.²¹ Das führt wiederum zu einer Analogie zwischen Paulus Vaerssens und König Priamos. Diese Anspielung wird außerdem durch das Vorhandensein eines anderen Sohns Paulus', dessen Name Hektor ist, verstärkt. Genau wie im griechischen Epos, wird Hektor, der eigentlich als berühmter Literaturkritiker²² tätig ist und nicht das geringste Interesse am Schicksal

21 Der Schriftsteller Zweiwasser, der sich seit zehn Jahren vergeblich bemüht, sein Manuskript zu veröffentlichen, vergleicht in einem Gespräch seine Lage mit der des Odysseus und die Position der Verlage mit dem Zustand des belagerten Trojas: „Keiner will meine Bücher drucken. Es geht mir wie tausende anderer. Ich schicke die Manuskripte von Verlag zu Verlag‘ ‚Auf die Odyssee‘ ‚Ja. Sie kehren unbedingt wieder heim. Es ist wie eine Belagerung, ein Krieg eben. [...]‘ ‚Die Verlage sind Troja? Und die Autoren sind die angreifenden Achaier. Ich sehe...‘“ (Lehr 1998: 104).

22 „Aus dem Ruhm gab es keinen Ausweg mehr. Man lud ihn ein, erwartete seine Kritik, seine Feuilletons, seine wissenschaftlichen Artikel“ (Lehr 1998: 36).

des Verlags zeigt, ermordet.²³ Die Führung des literarischen Unternehmens bleibt daher in den Händen des alten Paulus und des ambitionösen Alexander.²⁴ Der letztere wird dabei vom Reiz des Ruhmes und des Geldes geblendet und tötet dementsprechend mit seiner verlegerischen Kampagne den Achilleus des Literaturbetriebs, nämlich die Schriftsteller, indem er nur profitable Literatur veröffentlicht: „Der Jüngere hatte schon längst begriffen, daß ambitionierte Literatur zu den Spezialartikeln für ein Spezialpublikum gehörte, hinsichtlich der Umsätze gerade noch ägyptischen Zigaretten oder seltenen Lakritzsorten vergleichbar“ (Lehr 1998: 215).

Demgemäß wird am Ende die Verleger-Troja erobert, wenn auch nicht von den rebellierenden Achaier-Schriftstellern, sondern von dem listigen Herrn Nowak, dem Leiter der Maritim-Media-Gruppe. Er nimmt den Verlag in seinen Großkonzern auf und verändert dessen literarische Orientierung komplett, indem er nur noch „internationale Konfektionsliteratur“ (Lehr 1998: 331) verlegt. Das Eindringen der Maritim-Gruppe in einen klassischen Verlag wie den VAERSSSEN-Verlag gestaltet sich als trojanisches Pferd, das in der Lage ist, die Festung der Verlage von innen zu Grunde zu richten. Zurück bleibt nur der „fette alte Paulus, ein Anachronismus im Rollstuhl. Die absterbende Garde der bekannten Namen“ (Lehr 1998: 214), dessen Schicksal dem Leser unbekannt bleibt, der aber, in Anlehnung an das griechische Epos, mutmaßlich von Neoptolemos, dem Sohn des Achilleus, also von der neuen Generation von Schriftstellern aus Rache ermordet wird.

Daher ist es auch kein Zufall, dass das letzte Kapitel den Titel Epitaph trägt: In diesem von der Haupthandlung unabhängigen Epilog wird die Geschichte von der Bibliothek der Gnade erzählt, einer Bibliothek, deren „Ziel, [...] in der Sammlung, Archivierung und dem öffentlichen Zurverfügungstellen all derjenigen Werke, die keinen Verlag gefunden hatten“ (Lehr 1998: 347) besteht und in der alle Schriftsteller ihre Texte frei veröffentlichen und dem Publikum anbieten dürfen. Verlagshäuser werden damit überflüssig, da ihre Vermittlungsfunktion nicht mehr gebraucht wird. Allerdings bleibt der Erfolg der Bibliothek der Gnade nur auf einen kurzen Zeitraum begrenzt: Der Abwesenheit jeder Veröffentlichungsregulierung wegen sinkt bald das Niveau der durch die Bibliothek zugänglich gemachten Bücher, was zur Wiedereinführung eines strukturierten Verlagswesens führt (Lehr 1998: 353 f.). Schließlich aber beginnen all die Bücher, die in der Bibliothek enthalten sind, unerklärlich zu verschwinden:²⁵

23 Hektor wird nach der Verleihungsfeier des literarischen Wettbewerbs in Tränenstadt mit einem Füller von einem Schriftsteller getötet (Lehr 1998: 332).

24 Auch der Name Alexander deutet auf die trojanische Metapher, da Paris in Homers Epos mehrmals als Alexandros vorgeführt wird.

25 „Der schwarze Tag der Gnadenbibliothek wurde der 9. November des Jahres 2027. [...] Überall, auf jedem der eingeschalteten Bildschirme, verschwanden in Abständen von wenigen Sekunden Buchnachweise auf die gleiche spektakuläre Art“ (Lehr 1998: 355).

Das Ende der Gnadenbibliothek bedeutet zur gleichen Zeit die Wiederauferstehung der alten Verlagshäuser und die Rückkehr zum alten Status-quo.²⁶ Mit seiner fiktiven Bibliothek der Gnade entwirft Lehr eine zum Teil prophetische Zukunftsgeschichte des Buchhandels²⁷ währenddessen er gleichzeitig für die Unentbehrlichkeit des klassischen Verlagswesens plädiert.

Auch wenn der Tod des Verlegers im Roman nicht dargestellt wird, stellt dieser Text mit seinem mythischen Bezug den Zerfall großer patriarchalisch geführter Verlagshäuser dar. Auf diese Weise gewinnen die geschilderten Ereignisse sogar an Bedeutung, da sie nicht nur als literarische Verarbeitung einer im Literaturbetrieb vorhandenen Situation fungieren, sondern das ganze Geschehen als eine archetypische Entwicklung präsentieren, woraus kein Ausweg mehr führt.

5. Väter und Söhne

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn, und zwar zwischen dem alten patriarchalischen Verlegertypus und seinem Nachfolger, wird auch in Hanns-Josef Ortheils Roman „Die geheimen Stunden der Nacht“ (2005) ausgeführt, auch wenn mit anderen Folgen. Protagonist der Handlung ist Georg von Heuken, Sohn des großen Verlegers Richard, der eines Tages die schlimme Nachricht bekommt, sein Vater sei an einem Herzinfarkt fast gestorben und liege jetzt bewusstlos im Krankenhaus. Die plötzliche Erkrankung des Vaters verschärft ein familiäres Dilemma, nämlich das der Nachfolger:

Die Konzernleitung hat der alte von Heuken noch nicht aus der Hand gegeben, seit Jahren werden Gespräche geführt, Planungen angestellt, Umstrukturierungen sind angeblich notwendig, bis jetzt ist aber nichts Greifbares dabei herausgekommen, außer mehreren eintägigen Treffen des Alten mit seinen drei Kindern, Georg ist der älteste, aber es gibt auch noch Christoph und Ursula, auch diese beiden leiten jeweils einen Verlag, zum Glück nicht hier in Köln, sondern in Stuttgart und Frankfurt. (Ortheil 2005: 12)

Georg, der Caspar & Cuypers, einen „Traditionsverlag der Heuken-Gruppe“ (Ortheil 2005: 12) leitet, sieht sich als ältester Sohn als natürlichen Erbe des Unternehmens und tritt mehr und mehr in den Fußstapfen des Vaters, indem er die Leitung des Konzerns provisorisch übernimmt. Während der alte Richard im Krankenhaus um sein Leben ringt, wird Georg mit der alltäglichen Arbeit eines großen Verlegers konfrontiert: Besprechungen mit den Lektoren, Treffen mit Autoren und Verlagskonferenzen. Was aber Georg am meisten beschäftigt, ist weder die gesundheitliche Lage seines Vaters, noch das Schicksal des eigenen Verlags, sondern die Frage nach der Nachfolge. Diese ruft eine schonungslos-

²⁶ „Nach wenigen Monaten schon gelangte das klassische Verlagswesen zu seiner alten Blüte zurück“ (Lehr 1998: 359).

²⁷ Siehe z. B. das heute immer mehr verbreitete Phänomen des Autopublishings.

se Konkurrenz unter den Geschwistern hervor, da Richard entschieden hat, dass „die Geschwister seinen Nachfolger unter sich ausmachen“ (Ortheil 2005: 221) sollten. Der Wettbewerb unter den drei offenbar drei verschiedene unternehmerische Auffassungen: Georg verkörpert den Mittelweg zwischen klassischem und wirtschaftlich-ambitioniertem Verlegertypus,²⁸ während Christoph eher an Ansehen und Ruhm²⁹ interessiert ist und Ursula eher eine matriarchalische Figur für ihre Autoren verkörpert.³⁰

Dass aus diesem Dreieck letztlich Georg als neuer Chef ausgewählt wird,³¹ mag nicht überraschen: Während der Vater im Krankenbett liegt, erlebt Georg eine Verwandlung, die ihn vom Managertypus entfernt und zum klassischen Verleger im alten Sinne werden lässt. Die Metamorphose wird in der Handlung mehrmals unterstrichen: Nicht nur besetzt Georg das Hotelzimmer, das sein Vater vor dem Infarkt als Alkoven auserwählt hatte, sondern er fängt auch an, sich wie der alte von Heuken zu verhalten.³² Bei einem Treffen mit einem der wichtigeren Autoren des Verlags handelt Georg „wie der Sohn [s]eines Vaters“ (Ortheil 2005: 264) und landet folglich einen großen verlegerischen Coup, der sowohl finanziell als auch literarisch wertvoll ist. Der Wechsel vom Vater zum Sohn wird daher unter der Linie der Kontinuität, einem Begriff, den Georg immer wieder unterstreicht, vollzogen:

-
- 28 „Im Konzern ist er der Mann für die Finanz- und Markt-Strategien, schon in der Kindheit hatte er eine Freude an Zahlen. Wenn man einen wie ihn mit fünfhundert Euro auf die Galopprennbahn von Weidenpesch schickt, kommt er ohne Verlust, aber auch ohne hohe Wett-Gewinne nach Haus. Er kalkuliert und bilanziert, er wußte genau, wie man mit einem Startkapital für tausend Sack Erdnüsse ein florierendes Erdnußgeschäft betreibt. Unter seiner Leitung wird ein Konzern daher niemals Konkurs gehen, schließlich ist er ein Kaufmann ohne den geringsten Hang zu spekulativen Geschäften, die alles in Schiefelage bringen könnten“ (Ortheil 2005: 193 f.).
- 29 „Vater hat ihm vor einigen Jahren die Leitung des Phoebus-Verlages anvertraut, aber ein Verlag mit lauter Lehrbüchern zur Grundschuldidaktik in braver Aufmachung war Christoph nicht genug, so daß er das gut verkäufliche, aber biedere Didaktik-Programm durch ein schlecht verkäufliches, allerdings elegantes ergänzte, das aus Belletristik, Geschichte und nicht zuletzt Philosophie besteht. Seither hat der Phoebus-Verlag viel Ansehen gewonnen, steht wirtschaftlich aber jetzt eher auf wackligen Beinen“ (Ortheil 2005: 144 f.).
- 30 „Ursula ist mit vielen ihrer Autoren sehr eng befreundet, vor allem die älteren unter ihnen betrachten sie als ihre enge Vertraute“ (Ortheil 2005: 372).
- 31 Am Ende wird Ursula die Entscheidung darüber, wer den Konzern erben wird, überlassen, wobei sie die beiden Brüder zu einem *verlegerischen* Wettbewerb einlädt: „Das ist ganz einfach, sagt Ursula, Ihr legt mir beide eine detaillierte Ausarbeitung von Vaters Europa-Projekt vor: Themen, Autoren, Kalkulation, Werbung, einfach alles. Die Ausarbeitung, die ich für die überzeugendste halte, bekommt meine Stimme, und damit wäre der Nachfolger gefunden“ (Ortheil 2005: 245).
- 32 Auf Georgs Einwand, er habe keine Zeit und müsse sofort in den Verlag, antwortet Liesel, die Haushälterin des alten von Heuken: „Der Verlag, der Verlag – so hat Dein Vater früher auch immer geredet“ (Ortheil 2005: 364).

Zwei Begriffe sind wichtig, Wilhelm, zwei, die ich hier nennen will, Kontinuität ist der eine, Verlässlichkeit ist der andere. Kontinuität und Verlässlichkeit, davon hat Vater gesprochen, denn, Du verstehst, nichts quält ihn jetzt so sehr wie die Sorge, daß es in all unseren Aktivitäten zu einem Bruch kommen könnte. Es darf kein Bruch entstehen, Georg, kein Bruch, sagte er mir immer wieder. (Ortheil 2005: 112)

Metaphorisch gesehen gestaltet sich dieser Wechsel nicht als gewaltsame Eroberung, sondern als friedliche Abdankung, bei der der alte Verleger freiwillig aus dem literarischen Leben zurücktritt: „Die Zeit im Buchgeschäft ist für mich vorüber, ich halte mich jetzt an die weniger anstrengenden Seiten des Lebens“ (Ortheil 2005: 355), bekennt Richard von Heuken, sobald er wieder gesund ist. Im Vergleich zu den anderen Texten, in denen der Tod des Verlegers als Auflösung seiner Rolle dient, wird im Roman der Übergang vom Vater zum Sohn eher als positives Ereignis geschildert, wobei der alte und müde Patriarch³³ von einem neuen enthusiastischen,³⁴ betriebsamen und, vor allem, den Herausforderungen des literarischen Marktes gewachsenen Verleger ersetzt wird.

6. Fazit: Realer Tod vs. literarische Geburt

Wie gesehen, stellen alle vier Texte, wenn auch mittelbar, ein gegenwärtiges Phänomen dar: das Verschwinden des alten Verlegertypus zugunsten neuer Typologien von Verlegern. Das Bild vom Tod des Verlegers dient daher als bildliche Erläuterung eines Vorgangs, der die Beziehungen und die Machtpositionen im Literaturbetrieb grundsätzlich verändert. Auch wenn er nicht stirbt, sondern lediglich erkrankt oder des Alters wegen nicht mehr fähig ist, seine leitende Position einzunehmen, ist eine Auswechslung unvermeidbar, die zu Erneuerungen und Veränderungen der Verlagsstruktur führt.

Darüber hinaus ist auch die Rolle, die vom Verleger in den analysierten Werken gespielt wird, von großem Interesse: Sowohl im Roman von Lehr als auch in dem von Walser steht die Figur des Verlegers im Schatten eines anderen Akteurs im Literaturbetrieb, nämlich des Literaturkritikers. Diese Überlegenheit des Kritikers dem Verleger gegenüber lässt eine bestimmte Tendenz erkennen,

33 „In den letzten Jahren hatte er [Richard von Heuken, A. G.] vermehrt Sorgen wegen der Zukunft seiner Verlage und der des ganzen Konzerns. [...] Er sagte manchmal, daß man heutzutage keine Bücher mehr macht, sondern machen läßt. Die Verleger warten darauf, daß die Agenten mit neuen Titeln vorgehen, sie kaufen, was ihnen angetragen wird, und das hat zur Folge, daß sie kein eigenes Programm mehr machen und planen. Früher, hat Ihr Vater gesagt, haben wir unsere Autoren selber entdeckt und großgezogen, und früher sind uns neue Titel und Reihen selbst eingefallen. Wir waren nicht abhängig von anderer Leute Geschmack, sondern hatten unseren eigenen, und wir haben die gesellschaftlichen Debatten und Diskussionen bestimmt und geprägt, anstatt sie nur noch in Sammelbänden zu dokumentieren, wenn sie längst vorbei sind“ (Ortheil 2005: 185 f.).

34 „Er ist von seinen Ideen so begeistert, daß sein Herz klopft, mitten in der Nacht hat ihn eine Erregung befallen, die ihn hellwach und froh macht“ (Ortheil 2005: 251).

und zwar den Aufstieg der Kritik als ausschlaggebende Bewertungsinstanz im literarischen Felde. Dieser Perspektivenwechsel spielt auf eine im Literaturbetrieb schon vollzogene Verschiebung des Begriffs der literarischen Produktion an: Wenn vor Jahrzehnten der Verleger als der Büchermacher schlechthin betrachtet wurde, wird heutzutage diese Funktion immer häufiger den Kritikern zugeschrieben. Bücher, die veröffentlicht werden, werden als literarische Werke erst dann angenommen, wenn sie von einem Kritiker besprochen werden; die Figur des Verlegers wird so immer stärker in den Hintergrund gerückt, indem der Verleger ausschließlich als Manager, d. h. als bloßer Händler der Ware Buch, und nicht als Mitproduzent literarischen Werts betrachtet wird.

Wie am Beispiel von den analysierten Werken gezeigt, entspricht aber der Herabsetzung des Verlegers eine gesteigerte Aufmerksamkeit dieser Figur gegenüber: Der Bedeutungsverlust, den der klassische Verlegertypus im mediatisierten und leistungsorientierten Buchhandel der Gegenwart erfährt, wird durch eine erhöhte Anwesenheit seiner Person in literarischen Werken ausgeglichen.

Auf diese Art und Weise zielen die Autoren auf eine doppelte Wirkung: Einerseits stellen Texte, die den Verleger, seine Tätigkeit und sein Schicksal in den Fokus rücken, eine Art Hommage an die deutsche Tradition des Verlagswesens dar, als ob die Gestalt des klassischen Verlegers schon zur historischen Figur geworden wäre; andererseits fungieren diese Werke als kritische Auseinandersetzung mit den jüngsten Entwicklungen des Literaturbetriebs im Allgemeinen. Das Verschwinden des Berufs des Verlegers wird dabei als offensichtlichstes Symptom einer radikalisierten Krise betrachtet. Folglich korrespondiert der reale Untergang des Verlegers mit seiner Geburt auf literarischer Ebene. Der Eintritt dieser Figur in die Fiktion vollzieht sich in aller Regel als selbstständiger Auftritt, d. h. sie wird nicht mehr lediglich als symbolischer Kontrapunkt des Autors geschildert, sondern wird als eigenständiger Charakter anerkannt, im Falle von Ortheils Roman sogar als Protagonist, und dementsprechend als wichtiger und entscheidender Akteur des Literaturbetriebs vorgestellt. Im Gegensatz zu der vielbeschworenen Auferstehung des Autors, die sich auch auf eine verstärkte Tendenz zur Autoinszenierung und zum Spiel mit der Autorschaft stützt, wirkt die Literarisierung der Figur des Verlegers als externe Konsekration seitens des Schriftstellers zugunsten einer Gestalt, die an der Produktion des Buches aktiv mitwirkt und meist einfach hinter den Kulissen bleibt. Darüber hinaus deuten auch andere Elemente auf einen umgekehrt proportionalen Parallelismus zwischen der Auferstehung des Autors und dem Tod der Verlegers: Wenn einerseits in letzter Zeit dem Autor eine erneute Achtung seiner Rolle als Demiurg seines Erzählens zugemessen wird, verliert andererseits die Funktion des Verlegers an Bedeutung und vor allem an physischer Präsenz im literarischen Feld, was dazu führt, dass dem immer unentbehrlicher werdenden Bedürfnis nach dem körperlichen Vorhandensein einer Person, die als greifbarer

Autor anerkannt wird, das sowohl reale als auch fiktionale Ableben einer ganzen Reihe von Persönlichkeit aus den führenden Positionen des Verlagswesens entgegengestellt wird. Wird der Autor zum mediatisierten Superstar des literarischen Systems, so verkommt die Figur des Verlegers in seinem neuen Gewand als Manager zu einem kleinen Rädchen im Getriebe, das den Spielregeln eines immer stärker ökonomisierten Literaturbetriebs unterliegen muss. Auf diese Weise stellen die oben untersuchten Romane einen Versuch dar, die Opferung des klassischen Verlegers literarisch zu verarbeiten und die Abschwächung seiner vermittelnden und produktiven Funktion im literarischen Felde durch eine Verstärkung seiner Rolle als fiktionale Figur auszugleichen.

In diesem Sinne findet die christliche Metapher, die am Anfang dieses Beitrags eingeführt worden ist, eine angemessene Bestätigung: Der Autor als Christus nimmt zu seiner (Wieder)Auferstehung seinen Vorläufer und Vermittler mit, damit diese Figur nicht in Vergessenheit gerät und sein Tod nicht als zwecklose Opferung, sondern eher als Heiligsprechung verstanden wird. Die Krankheit und der Tod des Verlegers werden nämlich zum fiktionalen Ausgangspunkt, der dafür vorgesehen ist, das Abhandenkommen der alten verlegerischen Tradition zu repräsentieren, wobei diese Darstellung zur gleichen Zeit als kritische Auseinandersetzung mit diesem Thema dient. Indem der Schriftsteller nicht nur sich selbst inszeniert, sondern auch den Verleger, nutzt er seine wiedergewonnene Präsenz im literarischen Feld, um dieser Figur zu huldigen und ihr einen Platz im Literaturbetrieb zuzuweisen: Dieses Verfahren signalisiert zugleich den Wunsch nach der Auferstehung des klassischen Verlegers selbst, nämlich nach einer Person, die nicht nur als Manager handelt, sondern seine Rolle als Koproduzent und Vermittler literarischer Texte wahrnimmt. Ob die Wiederauferstehung des Verlegers als literarische Figur eben nur auf die Fiktion beschränkt bleiben wird, wird sich in Zukunft erweisen; bis dahin werden Texte, die seinen Tod thematisieren, als Zeugnis des Phänomens des Verschwindens des traditionellen Verlagswesens und als kritische Anregung zur Wiedergeburt des alten Verlegers dienen.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (2012): *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 181–197.
- Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (2007): *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript.
- Goos, Hauke/Voigt, Claudia (2014): *Lesen und lesen lassen*. In: *Der Spiegel* 50, S. 64–72.
- Gstrein, Norbert (2012): *Die ganze Wahrheit*. München: dtv.
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (2011): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte*, Heidelberg: Winter.