

Sonderdruck aus:

Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.)

Auto(r)fiktion

Literarische Verfahren
der Selbstkonstruktion

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2013

Martina Wagner-Egelhaaf (Münster)

Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?

Im Vorwort seiner Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833), die in der germanistischen Autobiographieforschung ein zentraler Referenztext ist, weil sie das hermeneutische Autobiographieparadigma in aller Anschaulichkeit repräsentiert, zitiert Johann Wolfgang von Goethe einen Brief. Es handelt sich um den Brief eines angeblichen Freundes, der das ‚bedenkliche Unternehmen‘ von Goethes Lebensbericht veranlasst habe. In diesem Brief heißt es:

Wir haben, teurer Freund, nunmehr die zwölf Teile Ihrer dichterischen Werke beisammen, und finden, indem wir sie durchlesen, manches Bekannte, manches Unbekannte; ja manches Vergessene wird durch diese Sammlung wieder angefrischt. Man kann sich nicht enthalten, diese zwölf Bände, welche in Einem Format vor uns stehen, als ein Ganzes zu betrachten, und man möchte sich daraus gern ein Bild des Autors und seines Talents entwerfen. [...] Im Ganzen aber bleiben diese Produktionen immer unzusammenhängend; ja oft sollte man kaum glauben, daß sie von demselben Schriftsteller entsprungen seien.

[...]

Das Erste also, warum wir Sie ersuchen, ist, daß Sie uns Ihre, bei der neuen Ausgabe, nach gewissen innern Beziehungen geordneten Dichtwerke in einer chronologischen Folge aufführen und sowohl die Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergeben, als auch die Beispiele, welche auf Sie gewirkt, nicht weniger die theoretischen Grundsätze, denen Sie gefolgt, in einem gewissen Zusammenhange vertrauen möchten. Widmen Sie diese Bemühung einem engern Kreise, vielleicht entspringt daraus etwas, was auch einem größern angenehm und nützlich werden kann. [...]¹

Das Werk bedarf also, so jedenfalls legt es der zitierte Brief nahe, zu seinem rechten Verständnis des Wissens um die Lebensumstände, unter denen es entstanden ist. Erst das Leben des Autors bzw. seine zusammenhängende Darstellung lassen den Zusammenhang des Werks sichtbar werden.

1 Johann Wolfgang Goethe. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. Klaus-Detlef Müller. J. W. G. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Bd. I/14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, 1986. S. 11f.

Andererseits, so könnte man lesen, motiviert das Werk auch erst die Autobiographie. ‚Leben‘ und ‚Werk‘ sind jedenfalls die beiden leitenden Kategorien, die hier hermeneutisch und ganz im Sinne des sich im 19. Jahrhundert ausprägenden Historismus eingeführt werden. Das tertium comparationis ist der ‚Autor‘: Er hat das Werk hervorgebracht und ist in diesem auch auf eine nicht näher bestimmbare Weise lesbar; über ihn berichtet die Autobiographie, die er ebenfalls als Autor verfasst hat. Der angebliche Brief von Goethes Freund lässt die beiden Themenkomplexe ‚Autorschaft‘² und ‚Autobiographie‘³, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung üblicherweise getrennt voneinander behandelt werden, in ihrer engen wechselseitigen Bezogenheit und ihrem funktionalen Zusammenhang hervortreten. Zwischen die kategoriale Konstellation von ‚Werk‘ und ‚Leben‘ oder, in Begriffen der neueren Literaturwissenschaft gesprochen, von ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘ ist in den letzten Jahrzehnten die Kategorie der ‚Autofiktion‘ getreten, die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet, wie nicht zuletzt auch bereits der Titel von Goethes Lebensbericht, *Dichtung und Wahrheit*, zu bedenken gibt. So schrieb Goethe in einem Brief an König Ludwig von Bayern im Dezember 1829, dass es nicht möglich sei, das eigene Leben zu schildern „ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen“ und der Autobiograph nicht umhin komme, „das dichterische Vermögen auszuüben“⁴. Und es versteht sich von selbst, dass auch der Brief, von dem Goethe im Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* berichtet, ein fingierter ist.⁵

-
- 2 Vgl. exemplarisch *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. und kommentiert v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000; *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002; *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Hg. Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: Akademie-Verlag, 2011.
 - 3 Vgl. grundlegend *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ²1998; Michaela Holdenried. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000; Martina Wagner-Egelhaaf. *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, ²2005.
 - 4 Johann Wolfgang Goethe. *Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod*. Teil II: *Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode*. Hg. Horst Fleig. J. W. G. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Bd. II/11. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. S. 209.
 - 5 Vgl. Goethe. *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 1). S. 1074 (Stellenkommentar). In einem Brief vom 17. Januar 1797 hatte sich Schiller gegenüber Goethe

Eben die (Auto)Fiktion lässt den Autor als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten.

Nun werden unter dem Begriff ‚Autofiktion‘, der auf den französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky zurückgeht, ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘ verstanden. Natürlich kann man im Blick auf Goethe und andere sagen, dass jede Autobiographie ‚eigentlich‘ Autofiktion sei, aber dies wäre kein ‚starker‘ Autofiktionsbegriff. Doubrovsky selbst nennt die folgenden Merkmale der Autofiktion: „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion“⁶. Während die Autobiographie, so Doubrovsky, „ein exklusiver Klub für Berühmtheiten“⁷ sei, kann jeder sein Leben dadurch autofiktional „interessant“⁸ machen, dass er es in Sätze umwandelt,

folgendermaßen geäußert: „Ich wünschte besonders jetzt die Chronologie Ihrer Werke zu wissen, es sollte mich wundern, wenn sich an den Entwicklungen Ihres Wesens nicht ein gewisser nothwendiger Gang der Natur im Menschen überhaupt nachweisen liesse. [...] Ich möchte aber von den früheren Werken, von [sic] Meister selber, die Geschichte wissen. Es ist keine verlorene Arbeit, dasjenige aufzuschreiben was Sie davon wissen. Man kann Sie ohne das nicht ganz kennen lernen. Thun Sie es also ja, und legen auch bey mir eine Copie davon nieder“ (Friedrich von Schiller. *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1796 – 31.10.1798*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. Bd. 29. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1977. S. 35f.). An Zelter schrieb Goethe am 22. Juni 1808 in Bezug auf die Ausgabe seiner Werke: „Die Fragmente eines ganzen Lebens nehmen sich freilich wunderlich und inkohärent genug neben einander aus, deswegen die Rezensenten in einer gar eigenen Verlegenheit sind, wenn sie mit gutem oder bösem Willen das Zusammengedruckte als ein Zusammengehöriges betrachten wollen“ (Johann Wolfgang Goethe. *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*. Teil I: *Schillers Tod bis 1811*. Hg. Rose Unterberger. J. W. G. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Bd. II/6 (33). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. S. 326).

6 Serge Doubrovsky. „Nah am Text“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008): S. 123-133, hier S. 123; vgl. S. 128.

7 Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 123f.

8 Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 123.

es gleichsam dem „Abenteuer der Sprache“⁹ überantwortet. Das Arrangement der Fakten und ihre sprachliche Bearbeitung sind es, die den Einsatz der Fiktion auf den Plan rufen¹⁰ – ein Gedanke, den freilich bereits die klassische Autobiographietheorie formuliert hatte.¹¹ Tatsächlich entwickelt Doubrovsky sein Autofiktionskonzept, wenn man denn von einem ‚Konzept‘ strictu sensu sprechen darf, in engem Bezug auf die neuere Autobiographietheorie. So qualifiziert er autofiktionale Texte als „nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“¹². Das Bild der ‚Drehtür‘ lässt an Gérard Genette denken, der die Unentscheidbarkeit, ob Prousts *À la recherche du temps perdu* als fiktionaler Roman oder als Autobiographie zu lesen sei, mit einer „Drehtür“¹³ verglichen hat. Den Begriff nimmt Paul de Man als Figur für die permanente Bewegung sprachlich-rhetorischer Figuration und Defiguration auf, die für sein Verständnis der Autobiographie als Maskenspiel grundlegend ist.¹⁴ De Mans Überlegung, dass das Leben nicht notwendigerweise der Autobiographie vorangehe, sondern umgekehrt auch die Vorstellung der Autobiographie eine Rückwirkung auf das realiter gelebte Leben ihres Autors haben könne¹⁵, ist es denn auch, die in Doubrovskys Denken der Autofiktion wiederkehrt. Die zitierte Passage von Doubrovsky enthält des Weiteren eine Anspielung auf Philipp Lejeunes einflussreiches Konzept des autobiographischen Pakts¹⁶, das in der neueren Autobiographietheorie eine Schlüsselrolle innehat, insofern als sich Theoretiker und Theoretike-

9 Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 128. Die sprachliche Dimension der Autofiktion unterstreicht Claudia Gronemann. „Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky“. *Poetica* 31 (1999): S. 237-262.

10 Vgl. Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 131.

11 Vgl. etwa Wayne Shumaker. *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1954. S. 130; vgl. Wagner-Egelhaaf. Autobiographie (wie Anm. 3). S. 54.

12 Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 126.

13 Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. S. 50.

14 Paul de Man. „Autobiographie als Maskenspiel“. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 131-146, hier S. 133f.

15 De Man. Autobiographie als Maskenspiel (wie Anm. 14). S. 132f.

16 Vgl. Philippe Lejeune. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

rinnen unterschiedlicher Provenienz auf Lejeune beziehen. Der Gedanke, dass ein Text dem Leser bzw. der Leserin ein ‚Angebot‘ macht, ihn als Autobiographie oder als Roman zu lesen, verlagert die Debatte weg von einem essentialistischen Gattungsverständnis hin zu einer rezeptionsästhetischen Entscheidung. Bekanntlich ist es neben der expliziten Gattungsmarkierung (‚Roman‘, ‚Autobiographie‘) der Name des Autors, der zum ausschlaggebenden Kriterium der Rezeptionsentscheidung wird. Ein Text wird dann, Lejeune zufolge, autobiographisch gelesen, wenn der Name des Autors mit dem des Erzählers und des Protagonisten identisch ist.¹⁷ (Auch Paul de Man setzt sich mit Lejeune auseinander, wenn er den Gattungscharakter der Autobiographie leugnet und sie hingegen als Rede- und Lesefigur konzeptualisiert.¹⁸) Doubrovsky befindet sich in der oben zitierten Passage mit Genette im „Zwischenraum der Gattungen“ und lässt den Leser/die Leserin „gleichzeitig“, wiewohl „widersprüchlich“ mit Lejeune den autobiographischen und den fiktionalen Pakt abschließen. Anders Frank Zipfel, der drei Formen der Autofiktion unterscheidet: Zum einen kann, wie bereits oben mit der älteren Autobiographieforschung und Doubrovsky angedeutet, Autofiktion als den Konstruktionscharakter des autobiographischen Werks exponierende Dimension der Autobiographie verstanden werden. „Was Doubrovsky als das fiktionale Element seines Buches ansieht, ist nichts anderes als dessen Konstruktion“¹⁹, schreibt Zipfel. Eine zweite Form der Autofiktion ist, Frank Zipfel zufolge, durch Namensidentität von Autor und Figur im Anschluss an Lejeune bei einer gleichzeitigen Gattungsbezeichnung, die Fiktionalität indiziert, gegeben. Solche Texte sind oftmals, so betont Zipfel, mit einer poetologischen Perspektive verbunden. Die dritte Möglichkeit, Autofiktion zu denken, liegt in der Kombination zwischen autobiographischem und fiktionalem Pakt. Während in Doubrovskys Definition „widersprüchlich“ der autobiographische und der romanische Pakt geschlossen werden²⁰, bleibt der Paktschluss in Zipfels Verständnis in diesem Fall in der Schwebe: Dem Leser

17 Vgl. Lejeune. Der autobiographische Pakt (wie Anm. 16). S. 30.

18 Vgl. de Man. Autobiographie als Maskenspiel (wie Anm. 14). S. 135f.; vgl. Wagner-Egelhaaf. Autobiographie (wie Anm. 3). S. 82f.

19 Frank Zipfel, „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. S. 284-314, hier S. 299.

20 Doubrovsky. Nah am Text (wie Anm. 6). S. 126.

bzw. der Leserin werden beide Pakte angeboten, da sie/er aber nicht weiß, welcher Pakt nun gilt, bleibt es bei einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart. Die Unterschiedlichkeit der beiden Pakte bleibt dabei gewahrt, „man könnte sogar sagen, dass der Leser gerade durch das Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen auf die Spezifik der beiden Pakte aufmerksam gemacht wird.“²¹ Hier ist ein reflexives Potenzial benannt, das man in Anbetracht einer auffallenden Tendenz in der Gegenwartsliteratur²², Autobiographisches und Fiktionales gezielt zu verbinden, als konstitutives Merkmal der Autofiktion betrachten könnte. Doubrovskys Feststellung, dass die Autofiktion auf das Leben des Autors zurückschlagen könne²³, mag darüber hinaus gleichfalls als spezifisches Kennzeichen des Autofiktionalen angesehen werden, insofern als die unauflösliche Verschränkung von Leben und Text einerseits das Leben im Licht des Textes wahrnehmbar macht und andererseits die Textproduktion als Teil des beschriebenen Lebens begreift.²⁴ Gerade im digitalen Zeitalter, wo sich jede/r auf einer Homepage, in sozialen Netzwerken, in Blogs etc. selbst darstellt, greifen die fiktional-konstruktiven Entwürfe und die Realität des Lebens, das sich in der Tat heute zu einem großen Teil online abspielt, untrennbar ineinander.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes²⁵ aktualisieren in ihren Analysen je verschiedene Aspekte des Autofiktionalen. Dies kennzeichnet den gegen-

21 Zipfel. *Autofiktion* (wie Anm. 19). S. 306.

22 Zu denken wäre etwa an Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* (2012).

23 „Die Autofiktion ist auf einmal Autobiographie geworden. [...] Ich habe meine Autofiktion so weit getrieben, bis mir das Unternehmen vollkommen außer Kontrolle geraten war: zunächst durch ein brutales, mörderisches Hereinbrechen der Wirklichkeit in die Spiele der Fiktion; dann, subtiler und heimtückischer, weil diese Spiele Wahrheit verrieten, ohne dass es mir bewusst war.“ Doubrovsky. *Nah am Text* (wie Anm. 6). S. 132f. Die Äußerung fällt im Kontext des Alkoholtods von Doubrovskys Frau und der ihrem Tod vorausgegangenen Formulierung Doubrovskys, er schreibe, „um mit jedem Buch eine Frau zu töten“ (Doubrovsky. *Nah am Text* [wie Anm. 6]. S. 132).

24 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf. „Autofiktion & Gespenster“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008): S. 135-149, hier S. 137.

25 Der Band geht im Ansatz zurück auf die von Anna Czajka-Cunico, Richard Gray und Martina Wagner-Egelhaaf geleitete Sektion 60 „Autofiktion. Neue Verfahren literarischer Selbstdarstellung“ auf dem XII. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), der vom 30. Juli bis 7. August 2010 in Warschau stattfand. Die Abstracts der dort gehaltenen Vorträge werden in den

wärtigen Stand der internationalen Debatte über Autofiktion. Was die vorliegende Publikation indessen von anderen Beiträgen zur Autofiktionsdebatte unterscheidet, ist ihr expliziter Bezug auf das eingangs angesprochene, bereits mit der Autobiographiediskussion verbundene zweite aktuelle Thema der literaturwissenschaftlichen Forschung, die Frage nach der Autorschaft, die in der Autofiktionsforschung immer implizit mit angesprochen, aber bislang nicht systematisch entwickelt wurde.²⁶ Nach dem in den 1960er-Jahren verkündeten ‚Tod des Autors‘ und seiner ‚Wiederkehr‘ in den 1990er-Jahren ist klar geworden, dass der Autor, der wiedergekehrt ist, nicht derselbe Autor sein kann, der von Roland Barthes und Michel Foucault für ‚tot‘ erklärt wurde.²⁷ Dem wiederauferstandenen Autor sind die Gründe und Umstände seines erklärten Todes selbstredend eingeschrieben²⁸, will sagen: der Autor ist mit Barthes als Text, mit Foucault als Funktion, mit de Man als Lese- und Verstehensfigur wiedergekehrt – Dimensionen, die jedoch durchaus im

Kongress-Akten veröffentlicht (Bern et al.: Lang, im Druck). Eine ganze Reihe, nicht alle, der in Warschau gehaltenen Vorträge erscheinen im vorliegenden Band in einer längeren, ausgearbeiteten Form. Einige Beiträge sind hinzugekommen. Eva-Maria Esseling sei für ihre kritische Redaktion des Bandes herzlich gedankt.

- 26 Vgl. jedoch Karl A. E. Enekel. *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographie des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*. Berlin: De Gruyter, 2008, der den Zusammenhang von Autobiographie und Autorschaft fokussiert: „Diese Autoren beanspruchen *das Recht*, über sich selbst zu reden, über sich selbst das Sagen zu haben, *sich selbst zu konstituieren*. Dies verleiht dem fraglichen Begriff des Autors eine neue Dimension. Die Schriftsteller, deren Selbstkonstituierungen in diesem Buch untersucht werden, treten nachdrücklicher, distinkter und selbstbewusster als Texthersteller auf und beanspruchen eine Autorität, die sie präziser, stringenter und einprägsamer definieren als ihre mittelalterlichen Vorgänger und ihr intellektuelles Umfeld“ (14).
- 27 Vgl. Roland Barthes. „Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. und kommentiert v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185-193; Michel Foucault. „Was ist ein Autor?“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. und kommentiert v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 198-229.
- 28 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf. „Auf der Intensivstation. Oder: Die Autorma-schine. Zu John von Düffels *Missing Müller (Müllermaschine)* (1997)“. *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Hg. Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora. München: Fink, 2003. S. 195-211, hier S. 196.

Sinne des autofiktionalen Denkansatzes Rückwirkungen auf Wahrnehmung und Selbstverständnis des ‚realen‘ historischen Autors bzw. der Autorin haben. So geht es in literarischen Autobiographien, d.h. in Autobiographien von Literaten, immer (auch) um die Geburt eines Autors, d.h. den Weg zur Autorschaft – und nicht zuletzt Goethe ist hierfür ein sprechendes Beispiel, der in *Dichtung und Wahrheit* auch die Geschichte seiner Autorwerdung erzählt und in der *Italienischen Reise*, der Fortsetzung seines Lebensberichts, seine Wiedergeburt als Autor feiert. Der autofiktionale Text – und welche Autobiographie wäre nicht autofiktional? – exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht. Eben diesen Konnex von Autofiktion und Autorschaft und seine unterschiedlichen literarisch-künstlerischen Szenarien nehmen die Beiträge des vorliegenden Bandes in den Blick.

* * *

Mit der Frage der spezifischen Literarizität der Autobiographie und einer in der Autobiographieforschung allzu umstandslos angesetzten Dichotomie von Fakten und Fiktionen setzt sich der einleitende Beitrag von ERIC ACHERMANN auseinander. Er stellt gängige Fiktionstheorien, namentlich vor dem Hintergrund von Logik und Sprachphilosophie, auf den Prüfstand und benennt ihre blinden Flecken bzw. identifiziert Tautologien. Nelson Goodmanns Theorie möglicher Welten wird ebenso kritisiert wie John Searles Verständnis fiktionaler Rede. Auch Philippe Lejeunes Konzept des ‚autobiographischen Pakts‘ greift nach der Meinung des Verfassers zu kurz, weil die Bedingungen und Modalitäten des Vertragsschlusses unausgeführt bleiben. Stattdessen wird das Augenmerk auf den Akt des Referierens gerichtet. Eine Aussage sei immer dann fiktional, wenn entweder der Eigenname auf einen Gegenstand Bezug nimmt, der nicht ist, oder aber das Prädikat etwas kennzeichnet, das so nicht ist. Da Leserinnen und Leser aber immer nur begrenzte Einsicht haben, ob etwas ist oder nicht, bleibt die Unterscheidung von ‚fiktional‘ und ‚faktual‘ von ad hoc gefällten Urteilen abhängig, die, etwa aus Gründen der Häufigkeit oder ihrer Zentralität, auf den ganzen Text appliziert werden. Der autobiographische Text per se kann weder als ‚faktual‘ noch als ‚fiktional‘ identifiziert werden.

Den metaleptischen Zusammenhang von ‚Autor‘ und ‚Werk‘ sowie denjenigen der beiden in diesem Band enggeführten Kategorien ‚Autorschaft‘

und ‚Autobiographie‘ erarbeitet theoretisch und am Beispiel des Historikers Edward Gibbon (1737-1794), auch in der Textanalyse, der Beitrag von CHRISTIAN MOSER. Mit dem Originalitätspostulat der modernen Autorschaft verbindet sich die Paradoxie, dass die konkrete Arbeit der Werkerstellung unsichtbar bleiben muss und von daher das eigene Werk dem Autor, der es hervorgebracht hat, fremd bleibt. In die Lücke zwischen Werk und Autor, so argumentiert Christian Moser, tritt die Autobiographie, die nach Lejeune immer schon Autorschaft voraussetzt, und zwar eine Autorschaft, die erst durch die Publikation eines Werks begründet wird: Der Autor wird auf diese Weise zum Geschöpf seiner Schöpfung. Scheiterte Gibbon in dem Bemühen, die Anstrengungen des Arbeitsprozesses an seinem in sich stilistisch geschlossenen Werk *The Rise and Decline of the Roman Empire* (1776-1788) diesem nachträglich wiedereinzuschreiben, sind es die im Anschluss entstandenen *Memoirs of My Life*, in denen durch die Dokumentation des Schaffensprozesses das gleichsam autonom gewordene Werk wieder angeeignet werden sollte. Jedoch verstrickt sich der auf die ‚nackte Wahrheit‘ bedachte Autor in der Figuralität einer verhüllend-enthüllenden Stilisierung, die, unterstützt durch eine bemerkenswerte Metaphorik von Zeugung, Schwangerschaft und Geburt, im monströsen Bild einer verschwiegenen Erkrankung Anfang und Vollendung des Werks wie des Autors in eins setzt.

YAHYA ELSAGHE rekonstruiert in einer genauen Analyse die auto(r)-fiktionale Selbststilisierung Bertolt Brechts in seinem in der *Hauspostille* (1927) erschienenen Gedicht „Vom armen B. B.“. Er arbeitet heraus, wie sich das Ich in diesem Gedicht eine rein matrilineare Herkunft zuschreibt und dazu sein Herkunftsmilieu sozial herunterskaliert, um eine antibürgerliche Autorschaftsposition einnehmen zu können. Das autofiktionale ‚Self fashioning‘ setzt bereits mit der Modellierung des Namens ein. Brecht war auf den Namen Eugen Berthold Friedrich getauft worden und über mehrere Bearbeitungsstufen hinweg lässt sich verfolgen, wie daraus nach dem Prinzip der phonetischen und graphematischen Äquivalenz schließlich der Autorname Bert Brecht wurde. Auch wenn Brecht seinen Vater in diesem Gedicht verschweigt, arbeitet es doch ‚im Namen des Vaters‘. Allerdings ist es eine literarische Vaterfigur, die im Gedicht „Vom armen B. B.“ vernehmbar wird, der französische Dichter François Villon (1431-1463) nämlich. Deutlich lehnt sich Brechts Gedicht an Verse aus Villons *Kleinem Testament* an, so dass Villon geradezu als ‚role model‘ für den jungen Brecht gelten kann. Da er ihn aber nicht explizit erwähnt bzw. sogar explizit aus der Hauspostille ausschloss (ursprünglich war eine „Ballade vom François Villon“ vorgesehen

gewesen), spricht Elsaghe hier im Anschluss an Harold Bloom von ‚Einflussangst‘ und von einem psychoanalytischen Familienroman, den das Gedicht zu lesen gibt.

Das literarische Feld der 1970er-Jahre ist der Bezugspunkt von CHRISTIAN SIEGS kritischer Inblicknahme von Niklaus Borns Roman *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* aus dem Jahr 1976. Er interpretiert den Text, der als Roman auftritt, von den Rezensenten aber als autobiographisch gelesen wurde, insofern als Auto(r)fiktion, als er argumentiert, dass das autobiographische Narrativ der literarischen Profilierung eines spezifischen, auf die zeithistorische Situation bezogenen Autorschaftsmodells dient. Die Zeit, die literaturgeschichtlich als ‚neue Innerlichkeit‘ oder ‚neue Subjektivität‘ qualifiziert wurde, ist durch ein Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft geprägt. Ganz anders als in Goethes biographischem Bildungskonzept, demzufolge sich das Ich an der Welt und den Zeitumständen ‚bildet‘, aber diese auch wiederum produktiv prägt, misslingt in der Perspektive von Borns Text die Vermittlung zwischen Außenwelt und Innenwelt. Im autobiographischen Akt der Selbstvergewisserung, in dem das Authentizitätspostulat und das für die Autobiographik zentrale Todesmotiv zu entscheidenden rhetorischen Argumenten werden, versucht sich eine politische Autorposition zu begründen. Politisch ist sie nicht zuletzt deshalb, weil sie sich gegen die Banalität und Leere des Alltags stellt, ihnen allerdings auch nurmehr die eigene Zerrüttung entgegensetzen kann.

„[...] [A]llzusehr bin ich mit meinen Stoffen verwoben und in sie eingespinnen“, so schreibt Friedrich Dürrenmatt in *Turmbau. Stoffe IV-IX*. MARTA FAMULA zeichnet die Grundlinien eines literarischen Projekts nach, in dem sich Autobiographie und Poetologie auf komplexe Weise verschränken. Dürrenmatts *Stoffe*-Projekt versammelt jene Stoffe des Autors, die er nicht ausgearbeitet hat. Sie zum Gegenstand einer autobiographischen Reflexion zu machen stellt das gängige Schema der Autobiographie auf den Kopf: Anstatt Erlebtes zu literarisieren, rückt in *Stoffe* der Literarisierungsprozess selbst in den Fokus. Im ‚Stoff‘ verbinden sich Erleben und Denken; Erzählen wird als Teil der Existenz, des Erlebens, verhandelt. Dabei ist mit der Figur des Stoffes die Vorstellung eines Ursprünglichen verknüpft; der Stoff ist für Dürrenmatt eine Art mythisches Urmodell, in dem Wahrnehmung und Darstellung zusammenfallen. Dürrenmatts Autobiographie berichtet also nicht aus dem Leben des Autors, sondern von seinen Schaffensprozessen. Das Motiv des Scheiterns, das insbesondere in den Stoffen ‚Labyrinth‘ und ‚Turmbau‘ zum Ausdruck kommt, ist dabei konstitutiv. Es handelt sich um ein Scheitern an

der Wirklichkeit, im Leben und im Schreiben – was gewissermaßen auf dasselbe herausläuft.

Dass die bemerkenswerte Präsenz autofiktionaler Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur mit der Wiederkehr des Autors zu tun hat, vermutet DANIEL WEIDNER in seinem Beitrag, der dafür plädiert, die Kategorie der Autofiktion theoretisch weiter zu schärfen und sie nicht ausschließlich auf die Gattung der Autobiographie zu beziehen. Autofiktion sei (im Anschluss an Paul de Man) eine übergreifende Figur des Verstehens, deren Strategien eingesetzt werden können, um den insistierenden Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten, etwa wenn es um Fragen von Schuld und Zeugenschaft geht, hervorzuheben. Am Beispiel von Uwe Johnsons autofiktionalem Realismus, Walter Kempowskis Vermischung von Autobiographie und Dokument und W.G. Sebalds Spiegelung von Autorschaft in der Zeugenschaft wird diese These belegt. In allen Fällen ermöglicht Auto-Heterofiktion ein mehrstimmiges Erzählen, das keinesfalls als unverbindliches Spiel zwischen Fakten und Fiktionen verstanden werden will. Vielmehr reflektiert es die Rolle des modernen Autors, dessen Leben sich im Schreiben vervielfacht, der sich aber auch vor die Aufgabe gestellt sieht, den Toten eine Stimme zu geben und die paradoxe Situation unmöglicher Zeugenschaft in einer Ethik des Schreibens zwischen Faktizität und Fiktionalität einzufangen.

STEPHAN BERGHAUS zeigt an zwei exemplarisch ausgewählten Passagen aus W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995), in welcher Weise der Text eine autofiktionale Autorposition räumlich figuriert. Die absolute Bewegungsunfähigkeit des Ich, das sich zu Beginn des Texts in einem Krankenhauszimmer festgehalten sieht, wird zum Schreib Anlass: Das auf einen Punkt zusammengeschrunpfte Leben erscheint als Schlusspunkt, aber auch zugleich als Anfangspunkt der einsetzenden Schreibbewegung, die Raum- und Icherfahrung miteinander verschränkt. Die labyrinthische Erfahrung eines Sichverlierens in der Heide von Dunwich wird als unauflösbare Situation der Autofiktion gelesen, die dem modernen Subjekt alle räumlichen Fixpunkte und sprachlichen Ordnungsmuster entzieht und daher kein Außerhalb der dargestellten Erzählwelt mehr ermöglicht. Der Gang durch das Haus des englischen Schriftstellers Michael Hamburger aktiviert das rhetorische Gedächtnismodell der Memoria und lässt die Biographien des Ich-Erzählers und Hamburgers zusammenfallen. Aber nicht nur Hamburger, auch Hölderlin und Hofmannsthal erscheinen als literarische Präfigurationen, die es unmöglich machen, die eigene Lebenserzählung unabhängig von den Mustern kulturell vorgeprägter Autorschaft zu entwerfen.

In welcher Weise Autobiographie und die Problematisierung von Autorschaft ineinander greifen, arbeitet INGE ARTEEL in einer Analyse von Gerhard Roths *Orkus-Zyklus* (1995-2011) heraus. Dabei kann sie zeigen, wie der Werkprozess ein Selbstporträt hervorbringt und der Autor zur Figur seines Werks wird. Mithilfe der von Gérard Genette profilierten rhetorischen Figur der Metalepse wird einsichtig, wie die biographische Welt des Autors außerhalb der Erzählung und die erzählte fiktionale Welt miteinander verschränkt sind. Rückt die Frage nach der Autorität des Autors im fünften Roman des Zyklus, *Das Labyrinth* von 2005, in den Mittelpunkt, erfährt mit dem 2007 publizierten autobiographischen Band *Das Alphabet der Zeit* die Architektur des Zyklus eine Irritation, insofern als das autobiographische Ich in den entworfenen literarischen Kosmos eintritt. Allerdings präsentiert es sich nicht als souveräne Autorfigur, vielmehr tritt es als detektivischer Sammler auf, der dem eigenen Leben und Werk eine enzyklopädische Ordnungsstruktur auferlegt. Die Beziehung zwischen dem gelebten Leben und der literarisierten Autobiographie ist weder durch ein Abbildungsverhältnis geprägt noch mit den Mitteln der Hermeneutik zu entschlüsseln, sondern als zeichenhafte Verschiebung zu beschreiben. Auch ist es nicht so, dass der autobiographische Band den *Orkus-Zyklus* im Sinne einer Rückkehr an den biographischen Ort des Autors abschließt, ganz im Gegenteil: Die einzelnen Bände des Zyklus, in den sich die Autobiographie einreihet, praktizieren unterschiedliche Mischformen des faktualen und des fiktionalen Schreibens, die auch das Selbstporträt einer beständigen Verschiebung überantworten.

Den Fokus des Beitrags von YVONNE DELHEY bildet die sogenannte Migrationsliteratur und Ilija Trojanows autofiktionales Spiel mit der Autorschaft. Vor dem Hintergrund der Frage, wie sich die Migrationsliteratur zum nationalen Kanon verhält, wird die These vertreten, dass die Autorschaft von Autorinnen und Autoren anderskultureller Herkunft im literarischen Feld in besonderer Weise wahrgenommen wird und präsent ist. Trojanow selbst spricht einerseits Migrationsautorinnen und -autoren aufgrund ihrer spezifischen Erfahrung einen literarisch produktiven Status außerhalb der vermessenen Koordinaten zu, betont aber andererseits, dass die Migrationserfahrung den von ihr geprägten Autorinnen und Autoren eine besondere Freiheit im Umgang mit dem biographischen Selbst ermögliche. Trojanows Autorschaftskonzept ist geprägt von einer Individualitätsvorstellung, die dem Individuum Raum zur Verwandlung lässt. Diese ‚hybride Autoridentität‘ liest Yvonne Delhey als ein autofiktionales Self-fashioning im Anschluss an Stephen Greenblatt; in diesem Sinne hat sich Trojanow in der Figur Sir

Richard Francis Bacons ein Alter ego geschaffen, das ihm sowohl politische Positionierungen erlaubt als auch herkömmliche literaturwissenschaftliche Grenzziehungen in Frage stellt.

ALBERT MEIER zeigt am Beispiel der Romane *Esra* (2003) von Maxim Biller und *Meere* (2003/2007) von Alban Nikolai Herbst Strategien einer ‚nach-postmodernen Poetik‘ auf, die den Bezug auf das Faktische und d.h. auch auf das reale Leben des Autors in hohem Maße literarisiert und damit bewirkt, dass literarisch-künstlerische Darstellungen als Abbildung der Realität aufgefasst werden können. Paradigmatisch sind in diesem Zusammenhang Szenen explizit dargestellter Sexualität, durch die sich Intimpartnerinnen der jeweiligen Autoren als persönlich geschildert und in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt empfinden konnten. Die Sexualität, die als Inbegriff kreatürlicher Körperlichkeit gilt und der daher der höchste Grad von Realität zugesprochen wird, erhält deshalb eine Schlüsselfunktion in der Poetik des Autofiktiven, weil ihre Literarisierung höchste künstlerische Ansprüche stellt. Gelingt sie, so Meiers These, erscheint sie in ihrem Kunstcharakter als natürlich und ‚real‘, umso mehr als die betreffenden Autoren, Biller und Herbst, in ihren Texten gezielt die Spuren zu sich selbst gelegt haben. Während die Literatur immer schon lebensweltliches Material verwendet hat, liegt das Neue in der Gegenwartsliteratur darin, dass nun ganz bewusst damit verfahren und versucht wird, die vormalige, scheinbar klare Unterscheidung von Faktizität und Fiktionalität gezielt zu unterlaufen. Die Wiedererkennbarkeit des lebensweltlichen Materials im fiktionalen Medium wird zum Ausweis der Literarizität, die in der Lage ist, noch das offensichtlich Nichtliterarische ihrer Eigengesetzlichkeit zu unterwerfen. In diesem Sinne eines Übergriffs des Ästhetischen auf das Reale werden selbst sehr reale Gerichtsurteile, wie sie sowohl *Esra* als auch *Meere* evoziert haben, zu Literarizitätselementen der betreffenden Texte.

Auch INNOKENTIJ KREKNIN setzt sich mit den autofiktionalen Verfahrensweisen von Alban Nikolai Herbst auseinander. Im Fokus des Artikels stehen die *Dschungel*-Internettexpte, deren Aufbau systematisch analysiert wird. Herangezogen werden aber auch Herbsts zahlreiche poetologische Texte, insbesondere das von Herbst formulierte Konzept des „Kybernetischen Realismus“. Der Aufsatz stellt einen differenzierten und eigenständigen Beitrag zur Autofiktionstheorie dar, insofern als nicht nur vorliegende Autofiktionstheorien kritisch gewürdigt, sondern mit der Einführung der Kategorien ‚Konsistenz‘, ‚Referentialität‘ und ‚(fehlende) Metaposition‘ die Autofiktionstheorie einen entscheidenden Schritt weitergeführt wird. Innokentij Kreknin zeigt,

wie die Aufspaltung des Autors in eine Vielzahl von Autorfiguren, in deren Namen die Texte verfasst werden, diese zugleich als fiktive Figuren bzw. digitale Avatare hervorbringt. Gleichmaßen werden die Leserinnen und Leser der Texte, an denen sie durchaus mitschreiben können, zu Figuren eben dieser Texte. Es bleibt jedoch nicht beim Befund einer autofiktionalen Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion. Der Verfasser argumentiert, dass es dem Leser/der Leserin möglich wird, im Dschungel des Herbst'schen Textkosmos mittels einer einheitlichen Referentialität beispielsweise durch die Verwendung von Fotos eine konsistente Figur Alban Nikolai Herbst zu identifizieren, die gleichwohl nicht für eine empirische Person gehalten werden darf. Auch wenn in Herbsts Poetik wieder von ‚Metaphysik‘ und ‚Transzendenz‘ die Rede ist, kommt es nicht zur Einnahme von Metapositionen, die das autofiktionale Oszillieren stillstellen würde.

Ausgehend von Elfriede Jelineks Internetroman *Neid* (2007) beobachtet JEANINE TUSCHLING die Engführung autofiktionaler Textverfahren mit einer Reflexion von Autorschaft im digitalen Zeitalter. Verwendete Jelinek bereits in früheren Texten Autobiographisches zur Fiktionalisierung des eigenen Lebens und ließ sie wiederholt eine als ‚Autorin‘ benannte Figur auftreten, die eine Identität mit der realen Autorin des Texts zumindest nahelegte, so radikalisiert der Internetroman diese auto(r)fiktionalen Strategien, indem er den Effekt der Authentizität mit der betonten Ephemierität des digitalen Mediums konfrontiert. Während die Postmoderne die Substantialität des Subjekts auflöste, wird es in der Gegenwartsliteratur und auch bei Jelinek wieder eingeführt, um auch die hochgehaltene Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Frage zu stellen. Dem Leser und der Leserin wird der Eindruck vermittelt, sich im direkten Gespräch mit der Autorin zu befinden, gleichzeitig aber entzieht der Text jeglicher substanzialistischer Lektüre den Boden, geht es dem Internetroman doch darum deutlich zu machen, dass er sich gegen Dauerhaftigkeit und Kontinuität, wie sie das Buch vielleicht noch beansprucht hat, wehrt. Bei diesem poetologischen Anliegen der österreichischen Nobelpreisträgerin handelt es sich indessen nicht um l'art pour l'art; vielmehr haben ihre elaborierten Textverfahren auch eine politische Zielsetzung, die etwa darin besteht, in der Debatte um den Holocaust unangemessene Identifizierung mit den Opfern zu vermeiden und ihnen doch eine Stimme zu geben, die den politischen und feuilletonistischen Konsens verstört und aufbricht.

Mit Texten, in denen das Private schonungslos der Öffentlichkeit preisgegeben wird, befasst sich der Artikel von BEATRICE SANDBERG. Ganz

offensichtlich scheint sich in der medialen Situation der Gegenwart das Verhältnis von ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ verschoben zu haben. Für Personen, die in diesen Texten porträtiert werden und deren Privatsphäre damit ebenfalls veröffentlicht wird, ist dies häufig nicht leicht zu verkraften. Es stellt sich die Frage, welche Rolle Nähe und Distanz, d.h. die genauere Kenntnis oder Nichtkenntnis der im Text geschilderten Personen und Umstände, dafür spielen, ob ein Text als fiktional oder faktual gelesen wird. Unter Bezugnahme auf verschiedene Autoren, die ihr privates Leben unter dem vermeintlichen Schutz der Fiktion der Öffentlichkeit preisgegeben haben, wie Urs Widmer, Max Frisch oder Thomas Hürlimann, widmet sich die Verfasserin der sechsbändigen Autobiographie des norwegischen Autors Karl Ove Knausgård mit dem skandalösen Titel *Mein Kampf* (2009-2011). Der Autor selbst erhebt den Anspruch, sich von der Fiktion befreien zu wollen und nur seine persönliche Wirklichkeit darzustellen und auf diese Weise zu verarbeiten. Aufgezeigt werden Paradoxien dieses Unterfangens, dem es nicht zuletzt darum geht, den Weg des Autors zum Schriftsteller zu dokumentieren. Da das Moment der Fiktion von Knausgård negiert wird, möchte die Verfasserin nicht von ‚Autofiktion‘ sprechen; die eingeführte Bezeichnung des ‚autobiographischen Schreibens‘ erscheint ihr als hinreichend.

Inhaltsverzeichnis

Martina Wagner-Egelhaaf	
Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?	7
Eric Achermann	
Von Fakten und Pakten.	
Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten	23
Christian Moser	
„My final deliverance“.	
Zur Konstitution von Autorschaft im autobiographischen	
und historiographischen Werk Edward Gibbons	55
Yahya Elsaghe	
Auto- und Autorfiktion in Bertolt Brechts <i>Hauspostille</i>	77
Christian Sieg	
Die Überwindung der Lebenskurzschrift.	
Schwierigkeiten beim Schreiben des Selbst	
in Nicolas Borns <i>Die erdabgewandte Seite der Geschichte</i>	113
Inge Arteel	
Selbstbildnis als multiples Alloporträt.	
Gerhard Roths autofiktionales Schreiben im <i>Orkus</i> -Zyklus	133
Daniel Weidner	
Bildnis machen.	
Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski,	
Uwe Johnson und W.G. Sebald	163
Marta Famula	
Erlebtes, Erkanntes und Fingiertes.	
Dürrenmatts ästhetisches Konzept einer Erkenntnistheorie	
in seinem autobiographischen Projekt <i>Stoffe I-IX</i>	183

Stephan Berghaus Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W.G. Sebalds <i>Die Ringe des Saturn</i>	207
Jeanine Tuschling „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“ Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman <i>Neid</i>	235
Albert Meier Realitätseffekt ‚Autor‘. Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000	261
Innokentij Kreknin Kybernetischer Realismus und Autofiktion. Ein Ordnungsversuch digitaler poetischer Phänomene am Beispiel von Alban Nikolai Herbst	279
Annika Jensen / Jutta Müller-Tamm Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur	315
Yvonne Delhey Ilija Trojanow und das ‚self-fashioning‘	329
Beatrice Sandberg Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten	355