

*Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 122*

# AUTOFIKTION HEUTE.

Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts in der  
deutschen Gegenwartsliteratur.

Herausgegeben  
von  
Leopold Schlöndorff

JGG Tokyo

日 本 独 文 学 会 研 究 叢 書 1 2 2

# オートフィクションの今

— ドイツ現代文学における自伝的主体の文学的な構造 —  
レオポルト・シュレンドルフ 編

日本独文学会

## INHALTSVERZEICHNIS

Leopold SCHLÖNDORFF

Vorwort .....1

Kentaro KAWASHIMA

Dekonstruktion und Autofiktion — Über Paul de Mans Theorie zur  
Autobiographie.....7

Jin YANG

Trauma und Tumult.....22

Masanori MANABE

*Abfall für alle*, Rainald Goetz:

Mechanismen eines (s)ich performativ generierenden  
*Weltkunstwerks*.....43

Hiroshi YAMAMOTO

*Von Geschichte hatte sie keine Ahnung, alles löste sich in Geschichten  
auf*. Zu Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman *Hoppe*.....60

Leopold SCHLÖNDORFF

*Die sogenannte Welt weiß die Wahrheit*. Zur Selbstthematisierung des  
schriftstellerischen Möglichkeitsmenschen im medialen Diskurs.....76

Leopold SCHLÖNDORFF

Diskussion.....93

## VORWORT

Die Autobiographiedebatte wurde insbesondere im deutschen und französischen Sprachraum in den vergangenen Jahrzehnten wesentlich vom Begriff der Autofiktion und dessen Implikationen mitbestimmt. Eingeführt wurde das Konzept von Serge Doubrovsky 1917 zunächst nahezu beiläufig im Klappentext zu seinem Roman *Fils*.<sup>1</sup> Gemeint ist, wie der Autor später selbst erläutert, „die Fiktion strikt realer Ereignisse“.<sup>2</sup> Martina Wagner-Egelhaaf vermerkt, dass unter Autofiktion heute „ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘“<sup>3</sup> verstanden werden. Nur zwei Jahre vor Doubrovsky hatte Philippe Lejeune noch von einem „Lektürevertrag“<sup>4</sup> gesprochen, der zwischen Autor und Leser geschlossen werde und die Historizität des Autobiographischen gewährleiste. Verbriefte werde der Faktizitätsanspruch dieses autobiographischen Paktes insbesondere durch die „doppelte Gleichung: Autor = Erzähler und Autor = Protagonist“<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris (Editions Galilée) 1977, Klappentext.

<sup>2</sup> Serge Doubrovsky spricht von einer „[f]iction, d'événements et de faits strictement réels“. Serge Doubrovsky: *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. In: *Perspectives critiques* Paris (Presses Universitaires de France) 1988, S. 69. Frank Zipfel radikalisiert diesen Gedanken in seiner Übersetzung, indem er gar von einer „Fiktion von absolut wirklichen Ereignissen“ spricht. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: *Grenzen der Literatur*. Hg. v. Simone Winke (u.a.). Berlin (DeGruyter) 2009, S. 284–314, hier S. 285.

<sup>3</sup> Martina Wagner Egelhaaf: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. v. ders. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 2013, S. 7 – 21, hier: S. 9.

<sup>4</sup> Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994 [Erstveröffentlichung im frz. Original 1975], S. 8.

<sup>5</sup> Ebda, S. 15.

Die Leistung des Begriffs der Autofiktion liegt nun nicht zuletzt in der Kritik einer allzu apodiktischen Trennung von Fiktionalität und Faktizität. Auch Paul de Man weist darauf hin, dass die „Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie“ letztlich „unentscheidbar“ sei.<sup>6</sup> Entscheidend für diese Neubewertung der literarischen Selbstthematisierung ist nicht zuletzt ein Wandel im Verständnis von Autorschaft selbst, der mit Roland Barthes' Proklamation vom Tod des Autors seinen Ausgang genommen hat.<sup>7</sup> Wir befinden uns also inmitten einer postmodernen Theoriedebatte, die nur in ihrem historischen Kontext nachvollziehbar ist. Dennoch wird das Konzept der Autofiktion heute von der deutschen Literaturwissenschaft gerne zeitübergreifend auf Quellen zurück bis in die Weimarer Klassik angewandt. Der vorliegende Band möchte hingegen bewusst solche Texte erörtern, die zeitlich nach dem erstmaligen Gebrauch des Begriffs durch Doubrovsky (1977) erschienen sind und damit auch direkt an der zugrundeliegenden Debatte partizipieren.

Das vorliegende Publikationsprojekt geht auf ein Symposium zurück, das im Mai 2016 im Rahmen der Frühlingstagung der Japanischen Gesellschaft für Germanistik an der Dokkyo Universität in Saitama abgehalten wurde. Dazu haben sich fünf Germanistinnen und Germanisten aus drei Ländern zusammengefunden:

---

<sup>6</sup> Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S. 131–146, hier: S. 133.

<sup>7</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis (u.a.). Stuttgart (Reclam) 2000 [Erstveröffentlichung im frz. Original 1967].

Die drei japanischen Germanisten Kentaro Kawashima (Keio Universität, Tokyo), Masanori Manabe (Tokai Universität, Tokyo) und Hiroshi Yamamoto (Waseda Universität, Tokyo) sowie die chinesische Literaturwissenschaftlerin Jin Yang (Shanghai Internationale Fremdsprachenuniversität) und der gebürtige Österreicher Leopold Schlöndorff (Tokyo Metropolitan University, Tokyo).

Die Autorinnen und Autoren thematisieren in ihren Aufsätzen je unterschiedliche Aspekte der Autofiktionsdebatte und lassen teilweise durchaus divergierende Zugänge zum Autofiktionsdiskurs erkennen, die im Folgenden bewusst nebeneinandergestellt werden und keinesfalls nivelliert werden sollen:

*Kentaro Kawashima* befasst sich in seinem Beitrag mit Paul de Mans Autobiographiebegriff. De Man nimmt zwar nicht dezidiert auf die Arbeiten Doubrovskys Bezug und verzichtet selbst auf den Begriff der Autofiktion, der vorliegende Aufsatz weist jedoch eine enge Verbindung der beiden Zugänge nach. Der dekonstruktivistische Ansatz de Mans versteht Autobiographie als „Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt“<sup>8</sup>. Im Unterschied zum tradierten Verständnis verliert damit die Autobiographie ihren Status als „Gattung oder Textsorte“<sup>9</sup>. Kawashima versucht über de Mans Begriff des „De-Facement(s)“ die Doppelgestalt des Autobiographischen als „Maskenspiel“ und „Verunstaltung“ greifbar zu machen, was mit

---

<sup>8</sup> De Man, wie FN 6, S. 134.

<sup>9</sup> Ebda, S. 134.

Doubrovskys Einschätzung der „Monstrosität“<sup>10</sup> seiner eigenen autofiktionalen Lebensgeschichte korreliert.<sup>11</sup>

*Jin Yang* stellt einander zwei höchst disparate Autobiographien gegenüber: Hanns-Josef Ortheils *Das Element des Elephanten* und Hans Magnus Enzensbergers *Tumult*. Dabei bedient sich Yang der theoretischen Arbeiten Paul de Mans, die bereits ausführlich im Aufsatz von Kentaro Kawashima behandelt wurden und ergänzt diese um das Konzept der „Meta-Autobiographie“ bei Ansgar Nünning. Es wird in diesem Beitrag der „Möglichkeitsspielraum der Autofiktion“ ausgelotet und der Funktion einer „Selbstbiographie“ nachgespürt, die der Autor (Enzensberger) bislang vorrangig als „Lug und Trug“ verstanden hatte.<sup>12</sup>

*Masanori Manabe* untersucht Rainald Götz' autofiktionalen Roman *Abfall für alle*. Es handelt sich hierbei um das Experiment eines Medienwechsels, das als Buch die Aufzeichnungen eines knapp einjährigen Internet-Tagebuchs beinhaltet, das seinerseits „in einer Vorwegnahme der heute sehr beliebten ‚(We-)blog-Facebook-Twitter-Kultur‘ entstand, und zwar in einer Zeit, als das Kunstwort ‚blog‘ noch nicht einmal existierte“, wie Manabe betont. Im Oszillieren „zwischen den performativen und konstativen ‚Ich-Welt-Werk‘-Schemata“ erkennt der Autor den Versuch „die herkömmliche nur konstative ‚Ich-Welt‘-Perspektive zu sprengen“.

---

<sup>10</sup> Serge Doubrovsky: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster – Autofiktion, Nr. 7, 2008, S. 123–133, hier S. 133.

<sup>11</sup> In diesem Band: Kentaro Kawashima: Dekonstruktion und Autofiktion. Über Paul de Mans Theorie zur Autobiographie, S. 7–21.

<sup>12</sup> In diesem Band: Jin Yang: Trauma und Tumult, S. 22–42.

Die erkenntnisproduktive Funktion der Autofiktion geht damit weit über innertextliche Fragen hinaus.<sup>13</sup>

*Hiroshi Yamamoto* arbeitet in seinem Beitrag den Genderaspekt autofiktionalen Schreibens heraus. Er verweist auf das Paradoxon, dass „Frauen sich gerade zur jener Zeit erst einen Autorstatus erkämpfen mussten, als dieser schon theoretisch in die Krise geraten war“. Yamamoto geht von den frühen autobiographischen Arbeiten Ingeborg Bachmanns und Christa Wolfs aus und setzt sie in Relation zu zeitgenössischen Autofiktionen, insb. jener von Felicitas Hoppe. In diesem Beitrag wird exemplifiziert, wie der „Begriff vom einheitlichen Subjekt und Autor spielerisch unterlaufen“ wird. Dabei macht Hoppe auch nicht vor dem postmodernen Konzept der Autorschaft halt, etwa wenn sie die Relativierung des Subjekts selbst wieder satirisch unterläuft und jegliche Konvention „avantgardistisch [...] zu sprengen“ versucht.<sup>14</sup>

*Leopold Schlöndorff* geht schließlich der Frage nach dem diskursiven Umfeld von autofiktionalen Äußerungen nach und versteht schriftstellerische Selbstthematisierungen vor allem im Kontext der medialen Inszenierung von Autorschaft. Autofiktionale Äußerungen werden primär als Antwort auf vorgefertigte Medienbilder verstanden. Als Beispiel wird etwa das Ringen Peter Handkes um Selbstbehauptung im medial vermittelten „Handke-Diskurs“ erörtert. Indem der Schriftsteller, wie die meisten Vertreter autofiktionaler Selbstthematisierung, bewusst ein

---

<sup>13</sup> In diesem Band: Masanori Manabe: Mechanismen eines (s)ich performativ generierenden *Weltkunstwerks*, S. 43–59.

<sup>14</sup> In diesem Band: Hiroshi Yamamoto: *Von Geschichte hatte sie keine Ahnung, alles löste sich in Geschichten auf*. Zu Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman *Hoppe*, 60–75.



Spiel mit Fiktionalität und Faktizität betreibt, wird nicht primär über den Wahrheitsgehalt der medialen Darstellung entschieden, sondern der Wahrheitsanspruch der Medien in Hinblick auf Autorendarstellungen (und darüber hinaus!) in Frage gestellt.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> In diesem Band: Leopold Schlöndorff: *Die sogenannte Welt weiß die Wahrheit*. Zur Selbstthematization des schriftstellerischen Möglichkeitsmenschen im medialen, S. 76–92.

# Dekonstruktion und Autofiktion — Über Paul de Mans Theorie zur Autobiographie

Kentaro KAWASHIMA

1.

Paul de Mans Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*<sup>1</sup>, dessen vieldeutiger und vielsagender Originaltitel *Autobiography As De-Facement*<sup>2</sup> lautet, steht in einem theoretisch engen Zusammenhang mit der Frage der Autofiktion, deren Begriff der französische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky 1977 paratextuell auf der Rückseite des Buchumschlags seines Romans *Fils* einführte:<sup>3</sup> Der im Jahr 1979 erschienene *Autobiographie*-Aufsatz des aus Belgien stammenden Literaturwissenschaftlers, der als renommierter Dekonstruktivist der sogenannten Yale-Schule gilt, steht nicht nur zeitlich nahe zum ersten autofiktionalen Text von Doubrovsky. Wenn es auch nicht belegt sein mag, dass de Man irgendwo in seinen Schriften Doubrovskys Konzept der Autofiktion kommentiert, so gibt es doch konzeptionell bedeutsame Berührungspunkte und interessante Parallelen zwischen de Mans

---

<sup>1</sup> Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S. 131–146. Auf diesen Aufsatz wird im Folgenden mit der Sigle AM und anschließender Seitenzahl Bezug genommen.

<sup>2</sup> Paul de Man: *Autobiography As De-Facement*. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York (Columbia University) 1984, pp. 67–81.

<sup>3</sup> Serge Doubrovsky: *Fils*. Roman, Paris (Éditions Galilée) 1977.

dekonstruktiver Autobiographie-Theorie und Doubrovskys autofiktionaler Schreibpraxis.

Beispielsweise fällt sofort auf, dass sowohl de Man als auch Doubrovsky die maßgebende Theoriebildung des wirkmächtigen französischen Autobiographie-Forschers Philippe Lejeune kritisch rezipieren. Wenn de Man die Autobiographie für „eine Lese- oder Verstehensfigur“ (AM, 134) hält, dann verfährt er genauso rezeptionsästhetisch wie der Autor der Essaysammlung *Der autobiographische Pakt*<sup>4</sup> aus dem Jahr 1975, der die Autobiographie, statt ihre literarische Wesensart zu befragen, als Effekt eines Vertrags zwischen Autor und Leser begreift. Richtet Lejeune, um die Gattungsproblematik zu erhellen, seine Aufmerksamkeit auf den Rezeptionsaspekt, dann macht er das Vertragsverhältnis zwischen Autor und Leser zum Grundstein für die quasi sprechhandlungstheoretische Neubestimmung der Autobiographie.<sup>5</sup> Aber de Man intendiert durch seine Pointierung und Problematisierung des Leseaktes offensichtlich das genaue Gegenteil: Er stellt den Begriff der Autobiographie radikal in Frage und beraubt sie gleichsam ihres bis dahin allgemein anerkannten Status als „Gattung oder Textsorte“: „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt.“ (AM, 134) Es ist also keine Frage des Wesens oder des Charakters eines Textes, sondern nur die Frage der Rezeption und der Lesart, ob dieser als Autobiographie klassifiziert wird oder nicht. Wenn

---

<sup>4</sup> Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994.

<sup>5</sup> Zum sprechakttheoretischen Begriff der Autobiographie, der sich explizit auf Lejeune bezieht, vgl. Elizabeth W. Bruss: *Die Autobiographie als Literarischer Akt*. In: *Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. v. Günter Niggel. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1998, S. 258–279.

sich aber prinzipiell „alle [...] Texte“ mit der Autorschaft, insofern für ihr Verständnis der Name ihres Autors eine Rolle spielt, autobiographisch lesen lassen, dann muss, so de Man, aus demselben Grund behauptet werden, kein Text sei autobiographisch. So verliert der Begriff der Autobiographie als „Gattung oder Textsorte“, ohne den etwa das hermeneutische Literaturverständnis nicht auskäme, an literaturwissenschaftlicher Bedeutung. Es ist folgerichtig, dass sich de Man nur einmal mit der Autobiographie beschäftigte, und zwar nicht als Sachkundiger der Autobiographie-Forschung, sondern als Kritiker ihres Gattungsbegriffs. Ihm geht es auch in anderen Schriften überhaupt um die Problematisierung des Lesens oder um die Lesbarkeit und Unlesbarkeit.<sup>6</sup> Aber keinesfalls befasst er sich mit Gattungsfragen der Literatur.

Mit diesem Verhältnis der dekonstruktiven Theorie zu Lejeune ist Doubrovskys kritische Rezeption der autobiographischen Vertragstheorie zu vergleichen. In seinem poetologischen Essay *Nah am Text* von 1993 qualifiziert Doubrovsky autofiktionale Texte als „nicht Autobiografien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“<sup>7</sup>. Auch hier dient der autobiographische Pakt gar nicht zur gattungstheoretischen Bestimmung der Autobiographie, weil mit ihm „gleichzeitig und somit widersprüchlich“ der Romanpakt geschlossen werden kann. Explizit auf

---

<sup>6</sup> Vgl. Werner Hamacher: Unlesbarkeit. In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1988, S. 7–27.

<sup>7</sup> Serge Doubrovsky: *Nah am Text*. In: Kultur & Gespenster – Autofiktion, Nr. 7, 2008, S. 123–133, hier S. 126. Auf diesen Aufsatz wird im Folgenden mit der Sigle NT und anschließender Seitenzahl Bezug genommen.

Lejeunes Terminus des autobiographischen Paktes Bezug nehmend, distanziert sich Doubrovsky zwar ganz deutlich von einem klassischen, essentialistischen Begriff der Autobiographie. Er geht aber unmissverständlich darüber hinaus, wenn er, ganz parallel zu de Man, von einem paradoxalen Leseverhalten ausgeht, das einen Text zugleich als autobiographisch und nicht-autobiographisch auffasst.<sup>8</sup> So löst sich auch bei Doubrovsky nicht allein der herkömmliche, sondern auch der pakttheoretische Begriff der Autobiographie in dem Maße auf, wie der Akt des Lesens radikal in den Vordergrund rückt.

De Man und Doubrovsky verfolgen letztendlich ein anderes Interesse als der Autobiographie-Experte Lejeune: Ihnen kommt es nicht auf die Gattungsfrage an, sondern auf die dynamische Bewegung eines Textes, die entfesselt wird durch die Problematisierung des gängigen Autobiographie-Begriffs. Analog zu Doubrovsky, der die Autofiktion „im Spannungsfeld von romanesker und autobiographischer Erzählung“ (NT, 123) ansiedelt, weiß de Man einen Zwischenraum zu konstatieren, in dem Autobiographie und Fiktion unaufhörlich ineinander umschlagen: „Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von Entweder-Oder zu sein, sondern unentscheidbar.“ (AM, 133) Im *Autobiographie*-Aufsatz handelt es sich um eine dezidierte Akzentuierung der Unentscheidbarkeit, die auf die produktive Destabilisierung der

---

<sup>8</sup> In dieser Hinsicht werden de Man und Doubrovsky bereits von Martina Wagner-Egelhaaf gegenübergestellt und verglichen: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. v. ders. Bielefeld (Aisthesis) 2013, S. 7–21, hier S. 11. Auch in einem weiteren Aufsatz über die Autofiktion geht Wagner-Egelhaaf kurz auf de Mans Autobiographie-Aufsatz ein. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autofiktion & Gespenster*. In: *Kultur & Gespenster – Autofiktion*, Nr. 7, 2008, S. 135–149, hier S. 137.

literaturwissenschaftlich kategorialen Unterscheidung von Roman und Autobiographie bzw. von Fiktion und Dokumentation zielt. Damit ist die Konzeption der Autofiktion durchaus verwandt, weil sie auch die etablierten Grenzen der literarischen Gattungen zu erschüttern versucht, um dadurch ein sprachliches Abenteuer in Gang zu setzen.<sup>9</sup>

Von diesen Berührungspunkten und Parallelen ausgehend, wird im Folgenden versucht, de Mans dekonstruktive Theorie zur Autobiographie als Pendant zur autofiktionalen Praxis Doubrovskys zu begreifen. De Mans Dekonstruktion des Autobiographie-Begriffs lässt sich meines Erachtens bis zu einem gewissen Grad als ein anderes Argument für die unumgängliche Autofiktionalisierung lesen als Doubrovskys. Herausgearbeitet werden soll, was die zwei poststrukturalistischen Auseinandersetzungen mit der Frage der Autobiographie verbindet und was sie trennt. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, auf das immer noch umstrittene Konzept der Autofiktion ein neues Licht zu werfen.

2.

Um über seine Konzeption der Autofiktion Rechenschaft abzugeben, bezieht sich Doubrovsky in seinem Essay *Nah am Text* insbesondere auf die Psychoanalyse. Aus seiner Sicht hat die grundlegende Umwertung des Ichs durch die Psychoanalyse das Feld autobiographischer Literatur

---

<sup>9</sup> Zu den Grenzüberschreitungen durch das autofiktionale Schreiben vgl. Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur? In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Hg. v. Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerard Lauer. Berlin/New York (De Gruyter) 2009, S. 284–314, hier S. 311.

nachhaltig verwüstet. Wenn das Ich lediglich über „Deckerinnerungen“ (NT, 126) verfügt, die seine innersten Wahrheiten vor ihm selbst verbergen, dann wird es über sich selbst nur noch fiktional schreiben können. In Doubrovskys Argumentation für die unvermeidliche Autofiktionalisierung seines Schreibens ist die Psychoanalyse ein zentraler Referenzpunkt. Daran ändert sich nichts seit der Einführung des Autofiktions-Begriffs im Roman *Fils*, dessen doppeldeutiger Titel auf die Thematisierung einer psychoanalytisch reflektierten Beziehung vom Autor als Sohn und der Mutter anspielt.

Auch de Man unterstellt, dass es keinen autobiographischen Text gäbe, der ohne fiktive Momente auskäme. Seine Argumentation ist aber eine andere: Es ist die rhetorische Verfasstheit jeder Autobiographie, die sie mit fiktionalen Momenten untrennbar verbindet. Nach seinem Begriff ist die Autobiographie keine wirklichkeitsgetreue Darstellung eines gelebten Lebens, sondern Effekt einer rhetorischen Figur. Die Prosopopöie, was etymologisch „eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben“ (AM, 140) bedeutet, ist de Man zufolge die Trope der Autobiographie: Autobiographisch wird ein Text aufgrund der rhetorischen Figur der Prosopopöie, der „Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität“ (ebda). Der Autobiographie liegt folglich keine referentielle Funktion der Sprache zugrunde, sondern ein fiktionales „Maskenspiel“, das die Figur der Prosopopöie in Gang setzt.<sup>10</sup> Was es mit diesem „Maskenspiel“ auf sich hat, formuliert de Man an einer

---

<sup>10</sup> Der Begriff der Prosopopöie taucht auch in de Mans Aufsatz *Shelleys Entstellung* auf: „Lesen ist die endlose Prosopopöie, durch die den Toten Gesicht und Stimme verliehen wird, mit der sie die Allegorie ihres Hinscheidens erzählen und wodurch wir die Möglichkeit haben, sie unsererseits anzusprechen.“ Paul de Man: *Shelleys Entstellung*. In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. a. a. O., S. 147–182, hier S. 176.

entscheidenden Stelle seines Aufsatzes: „Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.“ (ebda) Im Zitat zeigt sich eine eigentümliche Dynamik, die de Mans Theorie zur Autobiographie kennzeichnet: die Doppelbewegung.

3.

De Man zufolge sieht sich jede Lektüre der Autobiographie mit einer chiastischen „Doppelbewegung“ (AM, 136) von „Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration“ konfrontiert. So formuliert er auch im letzten Abschnitt seines *Autobiographie*-Aufsatzes die paradoxe Verschränkung zweier gegensätzlicher Bewegungen, die für den autobiographischen Text überhaupt konstitutiv sei:

Tod ist ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma, und die Wiederherstellung der Sterblichkeit durch die Autobiographie (die Prosopopöie der Stimme und des Namens) beraubt und entstellt genau in dem Maße, wie sie wiederherstellt. Die Autobiographie verschleiert und maskiert eine Entstellung des Geistes, die sie selbst verursacht. (AM, 145)

Diese nachgerade pathetische Passage, die den Aufsatz abschließt, ist entscheidend für de Mans Autobiographie-Begriff. Beim genaueren Hinsehen stellt sie sich jedoch als eine Variation der bereits zitierten Formulierung heraus, der zufolge die Autobiographie aus „Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration“ bestehe. Die Autobiographie konstruiert sich also nicht nur durch die Figuration der Prosopopöie, sondern auch durch ihre eigene Defiguration. So konsequent arbeitet der Dekonstruktivist die paradoxe Doppelbewegung der Autobiographie als Rhetorik heraus, die den Gegenzug gegen sich selbst



impliziert.<sup>11</sup> Die rhetorische Fiktionalisierung des autobiographischen Maskenspiels setzt sich letzten Endes niemals durch, weil sie zugleich eine gegensätzliche Intention entfalten muss: Eine Entstellung und Verstümmelung dessen, was figurativ und damit fiktiv verlebendigt wird.

Parallel dazu macht auch in der Konzeption der Autofiktion von Doubrovsky die Doppelbewegung einen Grundzug aus. Auch Doubrovsky unterstreicht „die paradoxe Natur des Unternehmens“ (NT, 130), weil es bei ihm um Texte geht, die „gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“. Offenbar steht eine widersprüchliche Gleichzeitigkeit antithetischer, sich eigentlich gegenseitig ausschließender Intentionen im Vordergrund des Doubrovskyschen Autofiktions-Konzepts.<sup>12</sup> Ganz konkret zeigt sich diese Paradoxie an der folgenden Stelle aus Doubrovskys *Nah am Text*: Sein autobiographischer Text „wird ein wahrer Roman. EIN ROMAN, DER WAHR IST.“ (NT, 128) Die Autofiktion, deren lakonische Definition „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“ (NT, 123) lautet, kann gemäß ihrer paradoxen Natur auch das Authentisch-Werden einer Fiktion sein.

---

<sup>11</sup> Werner Hamacher expliziert de Mans Projekt einer kritischen Rhetorik literarischer und philosophischer Texte folgendermaßen: „Es ist diese Struktur der wechselseitigen Suspendierung, ja, der Entdeutung der einzelnen Bedeutungselemente sprachlicher Äußerungen, die de Man – im Unterschied zur terminologischen Tradition, die in diesem Begriff nur das Moment des Figurativen und weiterhin des ornamentalen der Sprache erfaßt – Rhetorik nennt.“ Werner Hamacher: *Unlesbarkeit*, a. a. O., S. 15 f.

<sup>12</sup> Frank Zipfel unterscheidet in seinem instruktiven Aufsatz drei verschiedene Konzeptionen der Autofiktion: „Autofiktion als eine besondere Art autobiographischen Schreibens“, „Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“ und „Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“. Meiner Lesart zufolge gehört Doubrovskys Konzept zum dritten Typ in der Unterscheidung Zipfels, während er selbst es zum ersten zählt. Dies liegt m.E. wohl daran, dass er den poetologischen Essay *Nah am Text* nicht berücksichtigt. Frank Zipfel: *Autofiktion*, a. a. O., S. 298–311.

Dieses „Hereinbrechen der Wirklichkeit in die Spiele der Fiktion“ (NT, 133) lässt sich durchaus vergleichen mit der fatalen Defiguration, von der de Man am Ende seines *Autobiographie*-Aufsatzes spricht: Der Tod ist, wie ich weiter unten noch zeigen werde, nicht nur für de Man, sondern auch für Doubrovsky „ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma“ (AM, 145).

Zu unterstreichen ist, dass eben diese Doppelbewegung die dekonstruktive Autobiographie-Theorie und die autofiktionale Poetik deutlich von verschiedenen Mischungszuständen zwischen Fiktion und Autobiographie unterscheidet. Ein paradigmatisches Beispiel für diese Mixtur von zwei eigentlich einander ausschließenden Sprachpraktiken ist natürlich Johann Wolfgang Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Bezeichnend ist, dass diese genuin klassische Autobiographie in der deutschen Literatur, obgleich sie unter Einsatz der dichterischen Fiktion arbeitet, ihren paradoxalen Status ersichtlich unterdrückt: Dort wird der Fiktion ganz bewusst nur eine einzige Funktion zugeschrieben, und zwar sich in den Dienst einer sogenannten „höhere[n] Wahrheit“<sup>13</sup> zu stellen. Um die Formulierung von Martina Wagner-Egelhaaf in ihrem Aufsatz über die Autofiktion zu zitieren: „Dichtung wird instrumentalisiert im Dienste der Wahrheit gelebten Lebens“.<sup>14</sup> Durch den unerschütterlichen Vorrang

---

<sup>13</sup> Eckermann protokolliert, was Goethe am 30. 3. 1831 über seine Autobiographie äußerte: „Es sind lauter Resultate meines Lebens [...] und die erzählten einzelnen Facta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit zu bestätigen.“ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Heinz Schlaffer. München/Wien (Hanser) 1986 (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 19), S. 446.

<sup>14</sup> Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion & Gespenster, a. a. O., S. 137.

der Wahrheit gegenüber der Fiktion kommt bei Goethe jene Doppelbewegung zum Stillstand, die in den poststrukturalistischen Auseinandersetzungen mit der Autobiographie von entscheidender Bedeutung ist.

Strategisch kontrastiert zur Autobiographie Goethes etwa Rainer Maria Rilkes Tagebuchroman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der autobiographische Materialien in den Dienst der Fiktion stellt: Rilkes Prager Kindheitserinnerungen, seine Lektüre der Schriften von Jens Peter Jakobsen, Søren Kierkegaard, Sigbjørn Obstfelder etc., die Reisen des Schriftstellers nach Russland und Skandinavien, insbesondere aber seine eigenen Pariser Großstadt-Erfahrungen werden verarbeitet, um eine autobiographische Narration von der erfundenen Figur Malte, einem 28 Jahre alten Dänen, der Schriftsteller werden will, zu fingieren. Anders als in *Dichtung und Wahrheit* dienen hier der Fiktion autobiographische Elemente. Freilich läuft es auf das gleiche hinaus. Auch bei Rilke kollidieren das Faktische und das Fiktionale nicht miteinander, sondern kommen zu einer Versöhnung. Denn die paradoxe Doppelbewegung gegensätzlicher Intentionen wird in diesem Fall auch zum Stillstand gebracht, und zwar dadurch, dass der unerschütterliche Vorrang der Fiktion gegenüber der Autobiographie den Status des Textes stabilisiert. Bloße Mischungszustände zwischen Fiktion und Autobiographie reichen also nicht aus, der von de Man und Doubrovsky behandelten Problematik zu entsprechen. Es wäre immerhin eine zu wenig differenzierte Betrachtungsweise, wenn man zahlreiche fiktionale Texte, die autobiographische Hintergründe haben, zur Kategorie der Autofiktion zählen würde. Fehlt ihnen doch die paradoxe Doppelbewegung, das verwirrende Hin und Herr zwischen Autobiographie und Fiktion, das die

traditionelle Vorstellung von literarischen Gattungen von Grund auf erschüttert.

4.

Mit der dominierenden Position der Doppelbewegung in der dekonstruktiven Theorie und in der autofiktionalen Literaturpraxis hängt ein weiterer Berührungspunkt zwischen de Man und Doubrovsky wesentlich zusammen: Problematisieren sie den gängigen Begriff der Autobiographie, richten sie beide dabei ihren Blick auf etwas, das dem Subjekt systematisch vorausgeht. Sei es das Unbewusste bei Doubrovsky, der psychoanalytisch argumentiert, sei es die grundsätzliche Rhetorizität der Sprache bei de Man, der mit seinem eigenen Begriff der Rhetorik argumentiert, es geht um immer schon wirkende Kräfte, die dem Subjekt vorangehen und deshalb von seinem Willen oder seiner Absicht nicht zu beherrschen sind. Die paradoxe Doppelbewegung, die als Kern sowohl der dekonstruktiven Autobiographie-Theorie als auch der autofiktionalen Poetik aufgefasst werden kann, lässt sich zurückführen auf die vorgängige, für das Subjekt unkontrollierbare Wirkung der Kräfte wie das Unbewusste oder die Rhetorizität der Sprache. Auch in dieser Hinsicht differenzieren sich de Man und Doubrovsky ausdrücklich von der Theorie des autobiographischen Paktes, denn Lejeunes sprechakttheoretisch konzipierte Definition der Autobiographie als Vertragsverhältnis von Autor und Leser lässt die Absicht des Autors intakt bleiben. De Man und Doubrovsky sind dagegen weit entfernt vom Glauben, dass sprachliche Äußerungen, seien sie konstativ oder performativ, gemäß der Absicht des Subjekts störungsfrei kommuniziert werden können: Jede Sprachhandlung kann,

einschließlich des autobiographischen Paktes, der semantischen Kontrolle des Subjekts entgehen und anders verstanden werden als beabsichtigt.

Sei es aus dekonstruktiver Sicht, sei es aus autofiktionaler Sicht, es geht ein Text ständig über die Absicht des Autors hinaus. Die unbeherrschbare Dynamik des Textes kann dabei höchst gefährlich werden, wenn es um ein Schreiben über sich selbst geht. Doubrovskys fiktionales Schreiben über die Mordgier bildet im Nachhinein mit dem Tod seiner Frau eine Wirklichkeit. Gemeint ist in den folgenden Zeilen die 1987 durch eine Alkoholvergiftung ums Leben gekommene Frau des Schriftstellers, deren Tod er schon, ohne es zu wissen, in seinem Buch *Le Livre brisé* von 1985 vorwegnahm:

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. [...] Ich habe plötzlich mit Schrecken festgestellt, dass ich es verkehrt herum geschrieben habe. Vier Jahre lang dachte ich, den Verlauf unseres Lebens, von einer Krise zur anderen bis zur abschließenden Versöhnung zu erzählen. Mein Buch jedoch erzählte ohne mein Wissen von Abtreibungen und Alkoholismus, die Ankündigung des Todes. (NT, 133)

Rückblickend erweist sich der Text als zukunftsweisend. Hat es sich doch herausgestellt, dass der autofiktionale Text gegen die Absicht des Autors sein Leben vorweggenommen hatte. Er ist also unabhängig von der Absicht des Schriftstellers, der sich aufgrund des psychoanalytischen Wissens als fiktives Wesen zu begreifen weiß, seine Autobiographie, seine Bekenntnisse des schuldigen Lebens geworden. Mit Blick auf die derartig

unkontrollierbare Dynamik des Textes weist Doubrovsky auf die „wahrhafte Monstrosität“ (NT, 133) seiner Autofiktion hin.

Parallel dazu weist de Man auch auf eine gefährliche Unbeherrschbarkeit des Textes hin, wenn er mit einem vielschichtigen Wortspiel seinen Aufsatz als „*Autobiography As De-Facement*“ titulierte. Im Originaltitel verbindet ein Bindestrich das Präfix „De“ mit „Facement“. Die damit analytisch artikulierte Wortbildung bringt neue semantische Ebenen hervor. Das Präfix, das der Bindestrich mit „ein[em] Gesicht (*prosopon*)“ verbindet, ist selbstverständlich für Paul de Man als Dekonstruktivist durchaus bedeutsam: Es bezieht sich so selbstreferentiell auf den Eigennamen des Verfassers des Aufsatzes und seine Eigentümlichkeit, dass es eine autobiographische Dimension eröffnet.<sup>15</sup> Wenn man will, lässt sich der Originaltitel dann als eine performative Explikation dessen lesen, was der Aufsatz inhaltlich behauptet: Wenn jede Lektüre eines Textes ihn auf den Namen seines Autors bezieht, dann gäbe es keinen Text, der nicht autobiographisch gelesen werden könnte. Mit demselben Argument müsste jedoch gesagt werden, kein Text sei autobiographisch.

Wenn es sich so verhält, dann muss die deutsche Übersetzung des Aufsatztitels, „Autobiographie als Maskenspiel“, als ungenügend qualifiziert werden, insofern sie nicht vermag, das *destruktive* Moment in „De-Facement“ wiederzugeben: Umso mehr, als das englische Wort

---

<sup>15</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang Werner Hamachers Einfall: „Das Problem des Imperativs, das von de Man ins Zentrum eines der zentralen Konzepte seiner Arbeit, ins Zentrum der Allegorie, gestellt wird, muß also dem Verdacht ausgesetzt bleiben, daß die darin ausgesprochene Forderung – in der Sprache seiner Texte *demand* – zum Beispiel ein bloß onomastischer, ein aller essentiellen Verbindlichkeit barer Effekt seines Namens – *de Man* – sein könnte.“ Werner Hamacher: *De Mans Imperativ*. In: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Hg. v. ders. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998, S. 151–194, hier S. 174.

„defacement“ an sich, aus dem der Neologismus „De-Facement“ hergeleitet wird und lexikalisch schon „Entstellung“, „Verunstaltung“, „Ausstreichung“ oder „Entwertung“ bedeutet.<sup>16</sup> Die deutsche Übersetzung, die die konstitutive Wirkung dieses defigurativ-destruktiven Moments von „*Autobiography As De-Facement*“ verdeckt, verharmlost de Mans dekonstruktives Denken.<sup>17</sup> Genauso irreführend ist jedoch auch die japanische Übersetzung des Aufsatztitels, „*Mamō toshitenō Jijoden*“<sup>18</sup>, der im Deutschen etwa „Autobiographie als Verschleiß“ bedeutet. Diese Übersetzung privilegiert das defigurativ-destruktive Moment, ohne das figurativ-spielerische Moment in „De-Facement“ zu berücksichtigen, das die deutsche Übersetzung hervorhebt. Das brillante Wortspiel „De-Facement“ verweist aber eben auf ein Zusammenspiel von beiden Momenten. Die Autobiographie als „De-Facement“ ist zugleich ein Maskenspiel und eine Verunstaltung: Eine gefährlich chiasmatische Doppelbewegung von Figuration und Defiguration, Maskierung und Demaskierung, die keiner Kontrolle des Subjekts unterworfen ist. Zu betonen ist, dass bei de Man, genauso wie bei Doubrovsky, der Hinweis auf die Fiktionalität als wesentlicher Bestandteil der Autobiographie nur die Hälfte der Sache darstellt. De Man geht, analog zu Doubrovsky, noch einen Schritt weiter und weist auch auf die

---

<sup>16</sup> Langenscheidts Großwörterbuch der englischen und deutschen Sprache. „Der Kleine Muret-Sanders“ Englisch-Deutsch von Helmut Willmann/Heinz Messinger und der Langenscheidt-Redaktion. Berlin u.a. (Langenscheidt) 1985, S. 273.

<sup>17</sup> Vgl. auch die folgende Formulierung in de Mans Aufsatz *Shelleys Entstellung*: „Die sich wiederholenden Tilgungen, durch die die Sprache die Aufhebung ihrer eigenen Setzungen vollzieht, kann man Defiguration, Entstellung nennen.“ Paul de Man: *Shelleys Entstellung*, a. a. O., S. 173.

<sup>18</sup> ポール・ド・マン (山形和美/岩坪友子訳) : ロマン主義のレトリック (法政大学出版局) 2014 年、87 頁。Pōru Do Man (Kazumi Yamagata/Tomoko Iwatsubo yaku): *Roman Shugi no Retorikku*. Tōkyō (Hōsei Daigaku Shuppanyoku) 2014, p. 87.

Gefährlichkeit des irreduzibel radikalisierten Maskenspiels hin, auf seine entstellende Defiguration dessen, was fiktional verlebendigt wird.



## Trauma und Tumult

Jin YANG

Gilt Autobiographie als eine seit über zwei Jahrhunderte schon gut und fest etablierte Gattung der Literatur, stellt sich insbesondere in Hinblick auf die Schreibpraxis der Gegenwartsautoren die Frage, welche Strategien der Autofiktion sie praktizieren und welche Wirkungen sie damit erzielen. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Werke der deutschen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert zur Untersuchung herangezogen: der autobiographische Roman „Die Erfindung des Lebens“ (2009) von Hanns-Josef Ortheil und die Autobiographie „Tumult“ (2014) von Hans Magnus Enzensberger. Damit wird der weite Möglichkeitsspielraum der Autofiktion durch zwei signifikante, einander diametral entgegenstehende Ausprägungen des Genres abgesteckt, und zwar zum einen durch Ortheil, ein Schriftsteller, dessen Erzählwerk in weiten Teilen um denselben autobiographischen Kern traumatischer Erfahrungen kreist, insofern sein Leben und Schreiben gewissermaßen ein symbiotisches Verhältnis eingehen, und zum anderen durch Enzensberger, ein Autor, der aus tiefer Skepsis und heftigem Widerwillen gegen das Format der Selbstbiographie bislang eher als ein „Anti-Autobiograph“ einzuschätzen war, verdeutlicht nicht zuletzt durch dessen These: Mein „Autobiografie-Ich war nie ein guter Genosse“. Was hat ihn, den renommierten Dichter, jedoch zur Kehrtwende, zum Verfassen einer „Debütautobiographie“ veranlasst? Welche Schreibmaßnahmen ergreift er, um die vermeintlichen Fallen von Lug und Trug in diesem Genre zu umgehen?

In den zwei Teilen der vorliegenden Untersuchung werden diese beiden Texte jeweils einer genauen Analyse unterzogen. Methodisch wird die Studie fundiert durch den zentralen Begriff der „Meta-Autobiographie“ von Ansgar Nünning (2013), der die Konstruiertheit des autobiographischen Schreibens betont, und durch das Konzept „Autobiographie als Maskenspiel“ von Paul de Man (1993), um auf diese Weise dem Rollenspiel der multiplen Ich-Figuren genauer auf die Spur zu kommen.

1

Der Buchtitel „Die Erfindung des Lebens“ ist signifikant, besonders wegen der Doppelimplikationen von „Erfindung“ und „Leben“. Davon ausgehend werden zuerst die Funktionen der Rahmenhandlung in Hinblick auf die Fiktions-Faktualitäts-Frage untersucht. Anschließend kommt der Zusammenhang zwischen dem autobiographischen Kern des Romans und dem Romanhaften des Lebens in Betracht, das den Effekt eines permanenten und in gewissem Sinne obsessiven Schreibens generiert.

Im Roman wird die Lebensgeschichte des Protagonisten namens Johannes bis zu dessen 25. Lebensjahr geschildert. Die diachrone Erzählform dieser Lebenschronik wird verflochten mit der Schilderung simultaner Schreibsituationen des fiktiven Autobiographen. So erhält der Romanleser einen Einblick sowohl in die fiktive Werkstatt der Textentstehung als auch in deren Endprodukt, die Autobiographie. Die zeitliche Distanz von drei Jahrzehnten zwischen der Gegenwart des Schreibens und dem vom Verfasser selbst festgelegten Endpunkt der „Memoiren“ wird durch eine topographische Einheit überbrückt, die sich als geplante Rückkehr an den

Schauplatz der letzten Station des beschriebenen Lebensausschnitts erweist  
– als Rückkehr nach Rom.

Dass die Rahmenhandlung in der Hauptstadt Italiens spielt, ist in Bezug auf die Textgenese zentral. Dass hier der Erinnerungsort und der zeitweilige Lebensmittelpunkt zur Deckung kommen, scheint schreibfördernd zu wirken, denn das Schreibverfahren präsentiert sich als schriftliche Wiedergabe der Erinnerungsbilder, die am „Tatort“, auf den bestimmten Straßen und Plätzen, jederzeit abrufbar sind und auch abgerufen werden. So wird der Effekt eines automatisierten Schreibmechanismus erzeugt, der offenbar mühelos vonstattengeht und jegliche Steuerung oder Kontrolle der Ratio suspendiert, was überdies weitgehend mit der Selbstaussage des Romanautors Ortheil übereinstimmt:

Das ist wirklich das erste Buch, das ich ohne eine einzige Notiz und ohne ein solches Skizzenbuch und ohne jede Vorbereitung geschrieben habe. Ich habe mich einfach hingesezt und hatte immer das Gefühl, ich fahre durch einen Tunnel und hoffentlich bleiben die Bilder und kommen sie wieder. Ich muss nur die Augen schließen und jetzt stellen sich die Bilder ein, und ich muss sie ruhig nacheinander erzählen und darf mich nicht verwirren lassen und darf mich auch nicht verlocken lassen, sie zu deuten. Ich bekomme das alles in der Erinnerung wieder geschenkt. So habe ich dies Buch mehr oder minder in einem unbewussten Abrufen dieser Bilder geschrieben.<sup>1</sup>

Hier wird ein authentisches autobiographisches Schreiben suggeriert, geleitet von einem unbewussten Strom der Erinnerungsbilder. Dieses ohne jegliche Notizen auskommende Schreibmodell, das Ortheil als Ausnahme

---

<sup>1</sup> Aus einem Interview des Programms „Büchermarkt“ Deutschlandfunk 06.11.2009. Das Fragile der Sprache. Hanns-Josef Ortheil: „Die Erfindung des Lebens“. Luchterhand. Zit. nach [http://www.deutschlandfunk.de/das-fragile-der-sprache.700.de.html?dram:article\\_id=84304](http://www.deutschlandfunk.de/das-fragile-der-sprache.700.de.html?dram:article_id=84304). Zugriff am 20.12.2016.

in seinem bisherigen Schaffen beschreibt, ist zugleich befreit vom Gestaltungs- oder Strukturierungswillen des Verfassers. Der angebliche Protokollcharakter seines Werkes „Die Erfindung des Lebens“ kaschiert hierbei offensichtlich all jene Operationen der Selektion und Akzentsetzung, die der Autor an anderer Stelle gerne eingesteht. Nach dem theoretischen Modell von Ansgar Nünning in einer strukturalistisch angeregten und narratologisch weitergedachten Weise ist die Transformation des erlebten Geschehens in eine gattungskonforme und sinnhaft-kohärente Lebensgeschichte in drei Stufen zu unterteilen: erstens die paradigmatische Achse der Selektion, in welcher Elemente der zu erzählenden Lebensgeschichte nach dem Prinzip der Ähnlichkeit versammelt werden; zweitens die syntagmatische Achse der Kombination, in der sie syntaktisch in eine Ordnung sukzessiver Folge gebracht bzw. zu einem Plot verdichtet werden; und drittens die diskursive Achse der erzählerischen Vermittlung.<sup>2</sup> Ortheil hingegen relativiert in einem Interview all seine narrative Leistung oder Anstrengung, indem er in Abgrenzung davon ein Schreibprinzip des Erzählens anhand der Bilder für sich in Anspruch nimmt.

Zudem wird die Frage der Glaubwürdigkeit der Autobiographie nicht reflektiert, weder in Hinblick auf die Authentizität der Erinnerung noch auf die Tauglichkeit der Verschriftlichung. Im Gegensatz zu der zumeist tiefen Skepsis nicht weniger Gegenwartsautoren gegenüber der Erinnerung und der Sprache, wie etwa bei Günther Grass und Erica Pedretti, werden bei

---

<sup>2</sup>Ansgar Nünning: Meta-Autobiographien: Gattungstypologische, narratologische und funktionsgeschichtliche Überlegungen zur Poetik und zum Wissen innovativer Autobiographien. In: Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation. Hg. v. Uwe Baumann und Karl August Neuhausen. Göttingen (V&R Unipress) 2013, S. 63.

Ortheil die grundsätzlichen Fragen der Selbstreflexion autobiographischen Schreibens gar nicht erst thematisiert. In der bewussten Ausstellung der Schreibszenen, die hier besonders viel Raum bekommen, wird ein Mythos der Unmittelbarkeit errichtet. Dabei wird ein Modus des Schreibens installiert, der die Erinnerung, Reflexion und Verschriftlichung in einen dynamischen Prozess miteinander verschaltet und so den Ich-Bezug des schreibenden Subjekts kinematographisch als Reise in die eigene Vergangenheit chronologisch aufrollt.

Die Wahl Roms als Erinnerungsort hat in Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf zudem eine versöhnende Funktion im Sinne einer bewussten Vergangenheitsbewältigung. Rom ist der Ort, an dem Johannes seine Pianisten-Laufbahn infolge einer chronischen Erkrankung an der Hand abbrechen musste. In der erzählten Gegenwart berichtet der Protagonist noch von seiner Nebentätigkeit als Klavierlehrer eines Nachbarkindes. Diese Tätigkeit beschert ihm das doppelte Glück, seine Kindheitserfahrung als musikalisches Wunderkind nun im Rollentausch dergestalt weitergeben zu können, dass er als Mentor seiner Klavierschülerin indirekt sein eigenes Spiegelbild fördert und den Weg für eine zukünftige große Karriere bereitet. Ebenfalls unmittelbar an den Erfolg der Schülerin schließt ein eigenes spontanes Klavierkonzert an, das zwei Stunden lang dauert und vor allem die Virtuosität des einstigen Pianisten zelebriert. Dieser Auftritt wird zwar keinerlei gravierende Auswirkung auf den weiteren Verlauf seiner längst aufgegebenen Musikerkarriere haben, abgesehen davon, dass er heute wieder – wie der Autor selbst – in Rom vereinzelt Konzerte gibt, knüpft jedoch erneut an den in Rom gerissenen Lebensfaden an und versteht sich als Versöhnung oder Rehabilitierung des in die Brüche gegangenen einstigen Lebenstraums.

Die Vergangenheit wird hier in Form einer in die Gegenwart gerückten Selbststilisierung bewältigt, die wiederum erkenntnistiftend auf das schreibende Ich zurückwirken kann.

Versteht man die Rahmenhandlung mithin als fiktiven Bezugspunkt für die Erlebnisse in der Vergangenheit, so wird mit der Figur des schreibenden Klavierlehrers offenbar eine ideelle und ideale Fortsetzung der in der Jugend vorgezeichneten Biographie entworfen, die sodann – als eine Art römischer Lebensepilog – den Jugendtraum parallel zum gegenwärtig Erlebten neu erfinden kann und in der Analogie von Vergangenheit und Gegenwart auf eine epische Art und Weise ein neues Lebenskunstwerk schafft. Die Funktion des fingierten Ich-Erzählers ist daher nicht die einer „poetische[n] Lizenz, das eigene Leben sub specie aeternitatis [aus der Perspektive der Ewigkeit, Anm.] schreiben zu können“<sup>3</sup>, wie Ulrich Baron meint, sondern vielmehr die eines freien Spielraums zum Fabulieren, in dem der verabschiedete Lebenstraum in der fiktiven Form rudimentär restituiert werden kann.

Der Erfolg von Johannes als Solo-Pianist muss demnach durch das Erzählen zuallererst kreiert werden, währenddessen sein schriftstellerischer Erfolg durch den erzeugten Einblick in seine Schreibwerkstatt als eine Selbstverständlichkeit erscheinen soll. Die Lebenserinnerungen des Romans enden mit dem ersten Erfolg von Johannes als Schriftsteller, der nach dem Scheitern seiner Musikerkarriere nach Deutschland zurückkehrt und ein Studium geisteswissenschaftlicher Fächer aufnimmt. Sieht man in dem Protagonisten das *alter ego* des Autors verkörpert, ist die Analogie zu

---

<sup>3</sup> Ulrich Baron. Die Zeit vom 15.02.2010. Zit. nach <http://www.zeit.de/2010/06/L-B-Ortheil>. Zugriff am 20.12.2016.

Ortheils schriftstellerischem Erfolg, der mittlerweile über 30 Bücher umfasst, darunter über 20 Romane, ganz offensichtlich. An dieser Stelle spricht das Leben des Schriftstellers für sich selbst und bedarf keiner Erfindung. Die Erfindung indes füllt die Lücken nicht realisierter Lebensmöglichkeiten, bietet komplementäre Lebenssequenzen und inszeniert eine kompensatorische Lebensgestaltung.

Zusammenfassend ist folgende Doppelfunktion der fiktionalen Rahmenhandlung festzustellen: Durch die Suggestion von Unmittelbarkeit im Schreibprozess wird dem Erinnerten und Beschriebenen Authentizität attestiert; umgekehrt wird durch die fiktive Rahmenkonstellation des schreibenden Klavierlehrers ein noch nicht erschöpftes Lebenspotenzial nach dem Ende der beschriebenen Lebensetappe kreierte, das sich im ästhetischen Raum der Literarisierung zu entfalten beginnt.

„Die Erfindung des Lebens“ ist ein seit Jahrzehnten geplantes Buch Ortheils. Rund zehn Jahre brauchte er, um es fertigzuschreiben und um Erzähllinien aus seinen bisherigen Werken darin zusammenlaufen zu lassen, wobei diese stets mehr oder weniger um sein Kindheitstrauma kreisen, wie auch in der Autobiographie „Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann“ aus dem Jahr 1994. Indem sich die Autobiographie bereits im Titel explizit mit der Frage nach den Anfängen des Schreibens beschäftigt, wird in diesem deutlichen Verweis auf die Genese der Zeichen und der konkreten Schreibpraxis zugleich ein poetologisches Konzept herausgearbeitet, als dessen Kernmerkmal die Zirkelbewegung der Selbstreflexion gelten kann, wie in der folgenden Passage besonders deutlich wird:

Ohne es von Anfang an zu beabsichtigen, ohne also einem bestimmten, vorgegebenen Plan zu folgen, habe ich in diesen fünf Romanen Varianten der eigenen Biographie entworfen, die um die Kernzelle meines Elternhauses und meiner Familie kreisen. [...] Ich bin im Kreis gegangen, ich habe [...] einen großen Kreis um mein Elternhaus vermessen [...]. Jetzt, denke ich, ist dieser Kreis geschlossen, [...] und erst jetzt, nach fünf Büchern und zweitausend Seiten, erkläre ich diese Arbeit für beendet.<sup>4</sup>

Hier wird das autobiographische Schreiben über das poetologische Konzept des fiktiven Prosawerks thematisiert, in dem es wiederum um das Autobiographische geht. Die Autobiographie Ortheils bildet damit – so könnte als These festgehalten werden – tatsächlich auch den Endpunkt eines über Jahre praktizierten autobiographischen Schreibmodus und schließt damit die hier ins Bild gesetzte Kreisbewegung des bisherigen Schreibens ab. Im Kontext dieser Reflexionsbewegung werden die Demarkationslinien zwischen Dokumentation und Erinnerung einerseits, und zwischen Poetisierung und Fiktionalisierung andererseits, vollends aufgehoben.

Es ist naheliegend, dass der Effekt automatisierten Schreibens in dem stark autobiographischen Roman „Die Erfindung des Lebens“ auf Ortheils reales, obsessives Schreiben zurückzuführen ist, in welchem er sein Leben mitsamt seiner Familiengeschichte in Bildern und Szenen sprachlich fixiert hat. Mit dieser sich ständig wiederholenden Schreibobsession korrespondiert auch die Erfahrung des eigenen Lebens als romanhaft und

---

<sup>4</sup> Hanns-Josef Ortheil: Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann. München (Luchterhand) 1994, S. 104ff. Vgl. dazu Ortheil: „Der Roman, den ich jetzt jedoch schreiben wollte, bedurfte gründlicher Vorbereitung. Ich wollte nicht über einen fernen, entlegenen Stoff schreiben, sondern über mein eigenes Leben, ja, ich hatte vor, die letzten Jahre meiner Schulzeit zum Thema dieses Romans zu machen.“ Ebda S. 191.



dramatisch. Die Grenze zwischen Fakt und Fiktion wird vom Autor fließend erlebt, wie er auch an anderer Stelle festhält:

Ich bin einfach relativ stark dem autobiografischen Material gefolgt, auch wenn ich manchmal gestutzt habe, als wäre alles Autobiografische zugleich schon Roman. Das hat mich teilweise ganz außerordentlich verblüfft an dieser Arbeit. Ich habe teilweise zwischen Fiktion und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden können. Ich wollte keine Autobiografie schreiben. [...] Also es ist keine Autobiografie, aber die gesamten Szenen sind so etwa vorgefallen. Im Kern sind diese Szenen alle erlebt und sind so gewesen, wie ich sie dargestellt habe.<sup>5</sup>

Mit der Behauptung, dass er, Johannes bzw. Ortheil, bis zu seinem siebten Lebensjahr nicht sprechen konnte, ist das Trauma einer anderen Figur verbunden, und zwar das der Mutter. Bekanntlich ist schon in Ortheils vorherigen autobiographischen Romanen die Darstellung des traumatischen Urszenariums, die Schilderung seiner Mutter mit dem erschossenen Bruder auf dem Schoß, besonders signifikant – ein tragischer Vorfall, der sich bereits fünf Jahre vor seiner eigenen Geburt ereignet hatte. Der Tod von vier Söhnen während und kurz nach dem Krieg verursacht den Sprachverlust der Mutter, präziser gesagt, beraubt sie der Lust zu sprechen. Erst viele Jahre später gibt ihr die akute Gefahr, den einzigen überlebenden Sohn bei einem beabsichtigten Sprung in einen Fluss zu verlieren, wieder die einstige Sprechfähigkeit zurück. Sowohl der Verlust der Sprache als auch ihr Wiedererlangen geschehen schlagartig als Verzweiflungs(re)aktionen. Dazwischen ist die Mutter die Stumme, die Romanleserin.

---

<sup>5</sup> Aus einem Interview des Programms „Büchermarkt“ Deutschlandfunk 06.11.2009, wie FN 1.

Dem lautlosen, individuellen, sozial isolierten Lesen der Mutter tagsüber steht das laute, intersubjektive und kommunikative Vorlesen des Vaters abends gegenüber. Denn er liest am Feierabend in der Küche die von der Mutter am Tag niedergeschriebenen Zettel vor, und zwar in Gegenwart des Kindes. Während Johannes beim Leseakt der Mutter von deren geistiger Welt ausgeschlossen bleibt, fühlt er sich beim Vater in den Vorleseakt einbezogen – als Hörer, manchmal sogar als Referenz der Zettel. Das Vorlesen überführt das Zettelschreiben als ein stummes Kommunikationsmedium wiederum in den Bereich der Mündlichkeit. Die verdrängte verbale Ausdrucksfähigkeit der Mutter wird im ostentativen Vorlesen des Adressierten korrigiert und in die soziale Sphäre der Familie umgeleitet.

Der Vater ist es auch, der Johannes in die Welt der Sprachzeichen hineinführt, indem er ihm bei Spaziergängen in der Natur die Dinge zeigt und sie zugleich mit Begriffen belegt und ihnen Bedeutung gibt. Die vermittelte Einheit von Gegenstand und Bedeutung verschafft Johannes den Zugang zur Zeichenwelt und stimuliert ihn zum Sprechakt, zum Äußern seines Inneren. Zuvor war das Klavierspiel das einzige probate Mittel für seinen Selbsta Ausdruck. Der spät angeeigneten Sprachkompetenz folgt eine Lese- und Schreibaktivität, eine Faszination im Rezipieren und Herstellen von Schriftzeichen. So wird in diesem Roman ein Lebensbeginn vor dem Hintergrund von vier verstorbenen Brüdern geschildert. Als Stellvertreter der abwesenden Toten erlebt Johannes das Leben mit einem Zugewinn an Intensität, praktiziert ein mehrfach-repetitives chorisches Schreiben, wie der Autor selbst bekennt: „Mein Schreiben sollte ein

*Schreiben für zwei* [für sich und den toten Bruder, Anm.] sein, deshalb kam es auf Wiederholungen nicht an.“<sup>6</sup>

Die eigene Stummheit in den ersten sieben Lebensjahren an der Seite der stummen Mutter intensiviert die Beobachtungen des Protagonisten mit allen Sinnesorganen. Johannes' allmähliche Selbstfindung in der Sprache bzw. Schriftsprache, ein Entwicklungsprozess nach dem Muster eines Bildungsromans, wird begleitet von dem Prozess der Wiederherstellung der psychischen Intaktheit der Mutter. Insofern zeigt der Roman einerseits einen Verlust und ein Scheitern, andererseits den Erfolg des Wiedergewinns der Sprache und mithin eine Heilung im Leben.

In der Retrospektive des fiktiven Autobiographen kristallisiert sich ein Lebensmuster heraus: ein Lebenstrauma und dessen Bewältigung, ein Lebenstraum und dessen Zusammenbruch, bzw. Entwurf und Erfüllung eines neuen Lebenstraums. Das heißt, einerseits führt die Zerbrechlichkeit des Lebenstraums, das Unvorhersehbare, Kontingente, das jederzeit ins Leben einbrechen kann, Enttäuschungen und Trauer herbei; andererseits erfindet die literarische Bewältigung des Lebenstraumas durch neue Pläne und Wege auch das Leben neu. Indem das Schreibprojekt die Lebenserfindung immer wieder narrativ bearbeitet und darstellt, wird auch der Erfolg des Autors stabilisiert. Insofern stehen die vier Aspekte – das romanhafte Leben, dessen Verarbeitung im obsessiven Schreiben, das literarische Verarbeiten der Desiderate des Lebens und die Lebensberufung zum Romanautor allesamt im Zeichen der Lebenserfindung. Sie bilden

---

<sup>6</sup> Hanns-Josef Ortheil: *Das Element des Elephanten. Wie mein Schreiben begann.* München (Luchterhand) 1994, S. 89.

zusammen eine wechselseitig aufeinander wirkende Spiralbewegung aus Leben und Schreiben zwischen Traum und Trauma.

2

Die Autobiographie „Tumult“ von Hans Magnus Enzensberger, an sich ein inkonsequentes Unternehmen des Antiautobiographen, wirft die Frage auf, welcher Spielraum einem Schriftsteller bleibt, der generell eine tiefe Skepsis gegenüber der Glaubwürdigkeit von Gedächtnis, Erinnern sowie den Selbstmemoiren hegt, um mit dem Aufrollen eines privaten Lebensausschnitts, der sich zugleich als ein Lebenseinschnitt erweist, der Zeitgeschichte ein Zeugnis zu geben.

Die folgende Untersuchung ist fokussiert auf die Doppelmechanismen von Authentizität und Fiktion in der Erinnerungsarbeit des Autobiographen und geht auf folgende drei Aspekte ein: 1. das Collagehafte des Textes, das aus vier heterogenen Schriftsorten besteht (Tagebuch, fiktiver Dialog, Redaktionsnotizen des Autors, erinnerndes Erzählen); 2. die Dialogizität und die damit in Szene gesetzte Spaltung des Autobiographen in das fragende/schreibende Ich des Jahres 2015 (des Mittachtzigers) und das erlebende, sich erinnernde, antwortende Ich in den 1960er Jahren (des knapp Vierzigjährigen); 3. das Aufbrechen des konventionellen Zeitmusters von Präsens und Präteritum in der Autobiographie durch die Futurform als Schreibzeit, die in das der Publikation folgende Jahr vorgerückt wird.

Zunächst blicken wir auf das Collagehafte des Textes, das sich sowohl in der Gliederung als auch in jedem einzelnen Kapitel niederschlägt. Die

insgesamt fünf Kapitel des Buches sind chronologisch angeordnet, trotz einiger Zeitsprünge dazwischen, wobei die drei Seiten in der Mitte des Buches mit der Kapitelüberschrift „Prämissen“ die doppelgleisigen Schreibstrategien von Dokument und Fiktion verdeutlichen sowie als Scharnier und Fuge zwischen den beiden Erinnerungsblöcken mit jeweils zwei Kapiteln fungieren. Einerseits ist es vom Zeitkontinuum der Selbstmemoiren her das Verbindungsglied, andererseits markiert es die mediale Brüchigkeit des Erinnerungs- sowie Schreibkonzepts. Während der erste Block aus historischen Materialien besteht – Aufzeichnungen von einer ersten Begegnung mit Russland aus dem Jahr 1963, gekritzelten Tagebuchnotizen von einer Reise durch die Sowjetunion und ihren Folgen –, und eher „wie eine Parodie auf die Suhrkamp-Materialienbände“ wirkt, bzw. die Grenzlinie zwischen literarischem und nicht-literarischem Text gewissermaßen auflöst, spaltet sich der zweite Block in einen fiktiven Dialog zwischen dem jungen und dem alten Enzensberger, und das Reinszenieren des Gestus traditioneller Autobiographik mit einigen Miszellen. Hier fällt das Verhältnis von Fakt und Fiktion, Materialität und Oralität auf. Je weniger simultan niedergeschrieben wird, desto mehr wird synchron in der Gegenwart über die zeitliche Distanz in der Form eines Gesprächs erinnert. Das heißt, die Dokumente über die frisch erlebten Geschehnisse aus dem Kurzzeitgedächtnis ersetzen in der ersten Buchhälfte das unzuverlässige Langzeitgedächtnis, während die fiktive Dialogform als innovative Spielart des Autobiographie-Genres die Inszenierung der textuellen Erinnerung auf die Spitze treibt. So ist der Text von den Schreibverfahren her polarisiert in Faktizität und Fiktivität, und präsentiert eine Palette von verschiedenen Zugängen zur *Black Box* der eigenen Lebenserinnerungen.

Jedes Kapitel ist *en detail* von derselben Formgestaltung geprägt und trägt ebenfalls collagehafte Züge eines „Flickwerks“: Nach dem Erinnerungsteil kommen am Ende jeweils Postkartenzeilen, nachträgliche Informationen sowie ein zur selben Zeit entstandenes Gedicht. Das Collagehafte der Makro- und Mikrostrukturen des Textes korrespondiert zudem mit dem Collage-Wesen der Erinnerungen, wie es das befragte Ich erzählt<sup>7</sup>. So weisen die Darstellungsform und das Dargestellte strukturelle Affinitäten auf.

Die diversen Schreibstrategien sind im Grund genommen auf den Zweifel an der Mnemotechnik und den Anspruch auf Wahrhaftigkeit zurückzuführen. Den „Prämissen“, den nachgeschobenen Herausgeber-Notizen des Tagebuchs, ist zu entnehmen, dass gerade die zufällig gefundenen Dokumente dem Autor den Anstoß zu diesem Schreibprojekt gegeben haben. Er gesteht hier ein, bisher ein hartnäckiger und rigoroser Antiautobiograph gewesen zu sein:

Allerdings läßt mein Interesse an einer Autobiographie zu wünschen übrig. Ich will mir gar nicht alles merken, was mich betrifft. Mit Widerwillen blättere ich in den Memoiren meiner Zeitgenossen. Ich traue ihnen nicht über den Weg. [...] Von der bewußten Lüge bis zur stillschweigenden Verbesserung, vom schlichten Irrtum bis zur raffinierten Selbstinszenierung sind die Übergänge schwer zu markieren. Siehe die berühmten *Bekenntnisse* Rousseaus, eines Stammvaters dieses Genres. Andere Lebensbeschreibungen klingen so, als hätte sie ein Ghostwriter verfaßt.<sup>8</sup>

Schon zuvor heißt es auf derselben Seite: „Mein Gedächtnis gleicht einem Sieb, in dem wenig hängenbleibt.“<sup>9</sup> Von der Annahme ausgehend,

---

<sup>7</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Tumult*. Berlin (Suhrkamp) 2014, S. 109.

<sup>8</sup> Ebda, S. 105.

<sup>9</sup> Ebda, S. 105.

Erinnerungen in eigener Sache liefen doch nur auf Lug und (Selbst-)Betrug hinaus, gilt es nachzuforschen: Was kann man tun, wenn man sowohl als Autor als auch als Leser den Glauben an das Gedächtnis, an die Glaubwürdigkeit des Erinnerten verloren hat? All die Skepsis und methodischen Skrupel gegenüber dem Genre bilden die Hintergrundfolie für die autobiographische Schreibpraxis, die durch einen zufällig entdeckten Fund im Keller veranlasst wird. Unabhängig davon, ob dieses Finden tatsächlich stattgefunden hat, beglaubigt das Erzählen davon die Authentizität des Gefundenen. Anders gesagt, die Geschichte des Findens als Erinnerungsträger dient dazu, beim Leser den Verdacht des Erfindens zu zerstreuen, wobei sich das als ein probater Trick in der fiktiven Literatur erweist, man braucht nur an den Roman „Steppenwolf“ (1927) von Hermann Hesse zu denken. Jedenfalls vollzieht der Achtzigjährige eine kleine Kehrtwende in seinem literarischen Schaffen. Dieses Buch ist insofern ein Experiment für ihn, den alten Schriftsteller und zugleich Neuling in dieser literarischen Gattung, ein Ausnahme-Schreibprojekt infolge der Kontingenz des Lebens.

Während der Herausgeber der eigenen Tagebuchnotizen im „Prämissen“-Kapitel beteuert, das „Rohmaterial“ im Rohzustand belassen und nur „eine minimale stilistische Überarbeitung“ als Redaktionsarbeit unternommen zu haben, wird der Inszenierungscharakter im fiktiven Dialog des vierten Kapitels nicht verschleiert, sondern geradezu zelebriert. Zwischen dem heutigen Ich als Memoirenschreiber und dem damals (er)lebenden Ich wird ein Interview imaginiert, das heißt, das vierzigjährige Ich wird vom achtzigjährigen „ausgefragt“ bzw. in Frage gestellt.

Die Idee einer Selbstbefragung, in der sich das autobiographische Ich mit seinem eigenen eloquenten Kritiker auseinandersetzt, ist bereits in der Autobiographie „Dossier K.: Eine Ermittlung“ (2006) des ungarischen Schriftstellers Imre Kertész in Form simulierter Interviews realisiert worden. Die Idee einer Selbstbefragung kam in der Folge eines tatsächlichen Interviews, das sein Freund Zoltán Hafner über Monate hinweg mit ihm führte und auf Tonband aufzeichnete. Hier setzt sich im „Selbstverhör“ das autobiographische Ich mit seinem eigenen Kritiker auseinander. Damit mutet Kertész der Literatur eine Aufrichtigkeit von besonderer Dignität zu.

Schon Rousseaus postum publizierte Autobiographie „Rousseau urteilt über Jacques: Dialoge“ (1782) kann als Vorläufer dieser Schreibart gelten, bei dem der Autor sich jeweils mit Vor- und Nachname in ein Sprechsubjekt und ein Sprechobjekt aufspaltet, bzw. ein anonymer „Durchschnittsfranzose“ als Gesprächspartner hinzukommt. Rousseau erklärt im Vorwort, dass die Dialogform bevorzugt wird, weil sie am besten geeignet sei, über das Richtige und Falsche zu diskutieren. Sowohl bei Kertész als auch bei Rousseau kommt es bei der Dialogform auf den Meinungs austausch, den Disput an, wohingegen die Pointe in „Tumult“ woanders liegt, und eine Divergenz zwischen Intention und Resultat des Gesprächs zu konstatieren ist.

Die Spaltung zwischen dem schreibenden und dem erinnernden Ich rührt vom Fremdwerden her, und das Interview ist vorgeblich ein Annäherungsversuch: „Das Einzige, was mich interessierte, waren seine Antworten auf die Frage: Mein Lieber, was hast du dir bei alledem



gedacht?“<sup>10</sup> Ironischerweise mündet das Gespräch nicht in ein Verständnis der beiden Repräsentanten des eigenen Ichs, sondern in die Einsicht einer großen Differenz zueinander, so dass das Resultat stark abweicht von der Intention des Dialogs. Das Erinnern ist hier dem simultan erlebenden Ich überantwortet, während das schreibende Ich meistens erinnerungslos geworden oder Erinnerungen losgeworden ist, und zwar nicht infolge einer Krankheit, sondern naturbedingt durch den bloßen Lauf der Zeit. Trotzdem gebührt dem erlebenden Ich keine Wissensautorität, gegen die es sich bisweilen auch pointiert zur Wehr setzt: „Als Buchhalter unserer Vergangenheit bin ich eine Fehlbesetzung.“<sup>11</sup> Im Gespräch findet mehrmals der Rollentausch statt: Als das befragte Ich dem zeitweiligen *Blackout* des Erinnerns anheimfällt, kommt das fragende Ich mit Informationen zu Hilfe, um die Erinnerungslücken zu füllen und die Gedächtnisblockade zu durchbrechen.

Anders als in Heiner Müllers autobiographischem Selbstinterview zwischen Freunden, das im unbefangenen und behutsamen Plauderton abläuft und in dem der Fragende bloß die Funktion eines anonymen Stichwortgebers erfüllt,<sup>12</sup> zeigt sich das simulierte Gespräch der beiden Enzensbergers durch den „Zeittunnel“ merkwürdig spannungsvoll und konfliktbeladen. „Als rückblickender Autor und zugleich sein eigener, respektlos dreinredender Eckermann inszeniert Enzensberger seine

---

<sup>10</sup> Wie FN 7, S. 113.

<sup>11</sup> Ebda, S. 203.

<sup>12</sup> Vgl. Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1992.

Memoiren als verbissen geführtes Zwiegespräch.“<sup>13</sup> Der Altersunterschied von vierzig Jahren zwischen den beiden Ichs macht sich bemerkbar, wenn das heutige alte Ich vorwurfsvoll, provokativ, brüsk, beurteilend und verurteilend fragt, wohingegen das damalige junge Ich sich immer wieder bedrängt und unsicher fühlt, sogar protestiert: „Willst Du jetzt den Authentischen, den Aufrechten, den Wahrhaftigen spielen? Das steht Dir nicht. Es ist keine Kunst, hinterher klüger zu sein.“<sup>14</sup>

Das Interview im Verhör-Ton gibt dem Leser den Eindruck der Demaskierung, Entlarvung, z.B. „Es reicht mir mit deinem name-dropping!“<sup>15</sup> Oder: „Ich glaube dir kein Wort. Woher hast du das? [...] Also aus zweiter Hand. Vom Hörensagen. Alles Gerüchte, politischer Tratsch. Oder du lügst einfach.“<sup>16</sup> Mit diesem ostentativen Duktus des Skeptikers lässt Enzensberger seinem generellen Unwillen über dieses Genre freien Lauf, grenzt sein autobiographisches Erzählen im Sinne eines „Schwarzweißfilms“ vom bisherigen lügenhaften und geschminkten „Farbfilm“ der Selbstbiographie ab, suggeriert das Wahre des Erzählten unter vier Augen gegenüber dem wachsamen erbarmungslosen „Inquisitor“. Das Fremdbleiben der beiden Enzensbergers ist nicht zuletzt auch ein ironischer Seitenhieb gegen den Authentizitätsanspruch des Autobiographischen, wie er etwa von Lejeune im sogenannten „autobiographischen Pakt“ formuliert wird, der auf der Namensidentität

---

<sup>13</sup> Neue Osnabrücker Zeitung vom 22.10.2014. Zit. nach: <http://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/516521/hans-magnus-enzensberger-legt-autobiografie-vor#gallery&50320&0&516521>. Zugriff am 20.12.2016.

<sup>14</sup> Hans Magnus Enzensberger: Tumult. Berlin (Suhrkamp) 2014, S. 143.

<sup>15</sup> Ebda, S. 213.

<sup>16</sup> Ebda, S. 216.

von Autor, Erzähler und Protagonist basiert.<sup>17</sup> Die Dialogform der beiden Ichs praktiziert hingegen performativ das autobiographische Schreiben nach der Definition von Paul de Man: „Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.“<sup>18</sup>

Die Lebenserinnerungen Enzensbergers beziehen sich auf einen zehnjährigen Zeitraum, der die Bezeichnung „Tumult“ verdient. „Der Begriff meint die bewegten Sechziger- und Siebzigerjahre mit Kaltem Krieg, Protestgeneration und hitzigen Ideologiedebatten ebenso wie die Anlage des Erinnerungsbuches selbst.“<sup>19</sup> Das Wort „Tumult“ impliziert das Dramatische, Ereignishafte, Wechselvolle, das sowohl das Zeitgeschehen als auch das Privatleben betrifft. Enzensberger nennt etwa seine zweite Ehe zu dieser Zeit den „russischen Roman“. Die Tumult-Zeit, die als der herausragende Teil des Eisbergs im Meer der Erinnerungen verstanden werden kann, legitimiert thematisch das autobiographische Schreiben.

Die aktuelle Zeitangabe vom Jahr 2015 für das „Prämisse“-Kapitel, d.h. ein Jahr nach dem Erscheinungsjahr des Buches, ist ein Augenzwinkern gegenüber dem Genre, weil die dem Futur immanente Voraussicht den althergebrachten Gattungsparameter des Rückblicks im Präteritum subversiv neu- und umschreibt. Das erinnernde Schreiben wird somit als imaginärer Akt in der nahen Zukunft spielerisch in Szene gesetzt, als geschicktes Tarnungsmanöver der Schreibpraxis eines Antiautobiographen.

---

<sup>17</sup> Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994.

<sup>18</sup> Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S. 140.

<sup>19</sup> Neue Osnabrücker Zeitung vom 22.10.2014, wie FN 13.

Als praktizierender Ichbiograph tendiert Enzensberger dazu, zwischen den Polen von verifizierbarer Wahrhaftigkeit durch dokumentarische Literatur und dem fiktiven Gestus des Erzählens in Dialogform zu changieren. Dabei kommt ein Zwitterwesen in der Kombination von heterogenen Schreibverfahren des Erinnerns (Tagebuch, Autoreninterview, Retrospektive) zustande, das mit der Hybridität der Erinnerungen einhergeht.

3

Die beiden oben untersuchten Werke weisen vom Schreibstil her nahezu gegensätzliche Merkmale auf. Während der autobiographische Roman Ortheils dem konventionellen narrativen Muster gemäß zugänglich und spannend zu lesen ist, sogar als intelligenter Unterhaltungsroman gelesen werden kann, erweist sich die eher dokumentarische Autobiographie Enzensbergers hingegen als sperrig in der Lektüre. Obwohl die erzählte Zeit der 1960er und 1970er Jahre in den beiden Werken nah beieinanderliegt, ist ihr Fokus dennoch ganz anders ausgerichtet. Ortheils Augenmerk richtet sich auf eine private Geschichte, die sich von der Kindheit bis ins 25. Lebensjahr erstreckt und einen Prozess der Selbstentwicklung und -findung umfasst. Dabei spielt die Eltern-Kind-Konstellation eine zentrale Rolle und zeigt intime Familienszenen, die in höchster Emotionalität beschrieben werden. Die Autobiographie Enzensbergers hingegen platziert die private Lebensgeschichte – inklusive des „russischen Romans“ – eher am Rande des Narrativs, wobei das Ich als Zeitzeuge des „Tumults“ der Weltgeschichte sowie der politischen Bewegungen seine Funktion erfüllt. Dafür wird ein Lebensausschnitt zum Erzählgegenstand der Autobiographie gerade nicht nach dem Kriterium der

Wichtigkeit für die eigene Etablierung im Leben gewählt, sondern unter dem Aspekt der Dokumentationswürdigkeit der Weltgeschehnisse.

Während Ortheil das Automatische und Authentische im Doppelakt von Erinnern und Schreiben während der Schreibphase betont, zelebriert Enzensberger im fiktiven Autoreninterview zwischen den beiden Ich-Figuren gerade das Lückenhafte und Unzuverlässige des Gedächtnisses. Dieser fiktive Teil rechtfertigt einerseits die Auswahl der Materialien im übrigen Werk, die vorwiegend aus Tagebuchnotizen bestehen, und fungiert andererseits als ein Bruch mit dem gewohnten Schreibprinzip, was ein ohnedies schon gewagtes Spiel mit Formen der Fiktionalität letztlich auf die Spitze treibt. Der Aufbruch von Ortheil bzw. Johannes nach Rom ist zugleich ein Aufbruch in die Vergangenheit mit einem zeitlichen Abstand von drei Jahrzehnten, wohingegen das aus der Perspektive der realen Bucherscheinung noch in der Zukunft liegende Jahr 2015 für das imaginierte Interview im Werk Enzensbergers in die Gegenwart bzw. Vergangenheit des künftigen Lesers verweist.

Die disparaten Werke verdeutlichen damit nicht zuletzt auch das breite Spektrum der Gattung Autobiographie und die vielfältigen Möglichkeiten der Selbstthematisierung im Zeichen der Autofiktion.

## *Abfall für alle, Rainald Goetz:*

### **Mechanismen eines (s)ich performativ generierenden *Weltkunstwerks***

Masanori MANABE

Im vorliegenden Beitrag werde ich versuchen zu erläutern, auf welchen Mechanismen basierend das „Internet-*Medienmix*-Werk“ von Rainald Goetz *Abfall für alle*<sup>20</sup> entstanden ist und rezipiert wird, wobei meines Erachtens das angeblich „Realität“ stiftende Szenario des autobiographischen Paktes eine wichtige Rolle spielt. Diesem Szenario liegt die Taktik *Medienmix* bzw. *Medienwechsel* zugrunde, die Goetz dank der rapiden Entwicklung und Verbreitung der neuen Medien erst seit Mitte der 1990er Jahre zur Verfügung stand.

#### 1. Ansätze zur autofiktionalen Methode

##### a) Wende 1988

Johannes Windrich konstatiert, dass Rainald Goetz, der spätere Pionier der Internetliteratur und der Suhrkamp-Autor der Popliteratur, bei der Lesung für den Ingeborg-Bachmann-Preis des Jahres 1983 durch seine „Blutperformance“ noch für viel Aufsehen gesorgt hatte. Aber danach hat er 1988 eine poetologische Wende vollzogen, als er im gleichen Jahr die Systemtheorie Niklas Luhmanns sowie „Acid-House“-Musik kennenlernte,

---

<sup>20</sup> Rainald Goetz: *Abfall für alle*. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1999 [im Folgenden mit „(Afa Seitenangabe)“ abgekürzt].

also die Techno(-Musik)-Kultur samt dem ausschweifenden Nachtleben in München.<sup>21</sup> Daraufhin begann er, in seinen Texten wiederholt den Namen Luhmanns und dessen Theorie zu erwähnen.<sup>22</sup> Gleichzeitig betrachtete er die improvisatorische Mischungstechnik (Zitaten-Montage) bei den Club-DJs, die völlig passive Involviertheit der Teilnehmenden an einer Rave-Veranstaltung sowie ihr rauschähnliches Zusammengehörigkeitsgefühl als innovative Momente der Techno-Kultur, mit denen man die Gegenwart und das körperlich Sinnliche unreflektiert affirmiere.

Da es sich in seinen früheren Werken wie *Irre*, *Krieg*, *Hirn* und *Kontrolliert* hauptsächlich noch um die eingehende, poetisch strukturierte Darstellung der Herrschaftsverhältnisse und der damit verbundenen, poetisch dargestellten Performance der Körperverletzung gehandelt hatte, wurde Goetz nach dieser Wende heftig kritisiert: Er habe frühere Überzeugungen aufgegeben und seinen Texten einen affirmativ-gefälligen

---

<sup>21</sup> Johannes Windrich: TECHNO THEATER. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. München (Wilhelm Fink) 2007, S. 54.

<sup>22</sup> Unter anderem sind folgende zwei Stellen als für Goetz typische Luhmann-Bemerkung zu nennen: 1) „Glockenläuten, 18 Uhr: PANIK, Angst, Horror. Verschissene Stadt. Terror der Kirche. Davor im Internet eineinhalb Stunden nach Jünger und Luhmann gesucht. Der resultierende Geisteszustand: totale WIRRNIS. (...) Immerhin fand ich ein Luhmann-Interview, das ich noch nicht kannte, (...) über das Medienbuch, wo er sagt: ‘Selbst daß Serbien und Bosnien überhaupt existieren, weiß Handke doch nur aus der Zeitung.’ Und schöne Sachen dieser Art mehr. Auch wenn das Beispiel nicht ganz stimmt.“ (Afa 17)

2) „Die Wahrheit ist: diese Zeiten, in denen man nicht schreibt, sind schlicht und einfach die HÖLLE. Weil man ja nicht schreibt, weil man keine Lust hätte zu schreiben, weil man was besseres zu tun hätte, sondern aus dem einzigen Grund, weil es nicht geht, weil man nicht kann, weil es nicht gelingt. Nichts daran ist lustig. Man ist gekündigt, entlassen, arbeitslos, und weiß noch nicht mal, warum. (...) Das andere Vorbild ist Luhmann, der mal in einem Interview meldet: ich mache nur die Sachen, die ganz leicht gehen. Wenn ich eine Stockung habe, lege ich die Arbeit zur Seite und nehme mir etwas anderes vor. So wirds gemacht, sage ich mir, bloß gelingt das fast nie.“ (Afa 22)

Zuschnitt verliehen, möglicherweise sogar aus kommerziellen Gründen. Seine Äußerungen bekämen eine gewisse konservative Färbung, oder sogar eine rechtspopulistische sowie sexistische Nuance.<sup>23</sup>

Hubert Winkels bemerkt, für Goetz vor der Wende sollte die poetische sowie wortwörtliche Darstellung der Körperverletzung erst dann ihren Sinn gewinnen, wenn das Zeichen den Körper trifft, wodurch Schmerz entsteht und Blut fließt, sodass irgendeine Bestätigung dafür sichtbar gemacht wird, dass die eigentlich irrealen bzw. nur sprachlich bezeichneten Gewalt des Symbolischen doch real werden kann.<sup>24</sup> Ihm ging es damals um die poetisch-performative Darstellung des Übertritts der Macht vom Symbolischen in die Welt des Realen, das durch das Sinnbild *Körper* zu repräsentieren ist.

Aber Niels Werber zufolge sei sich Goetz nach der Wende letztlich des Folgenden bewusst geworden: Die Gestalt der Macht habe sich verändert. Sie habe nicht mehr die klassische Kontur eines Souveräns, der im Ausnahmezustand seine wahre Gestalt offenbare. Die postsouveräne Macht sei ein unauffälliges, flexibles, anpassungsfähiges „Schwerefeld“ der Normalität im Sinne von Deleuze/Guattari geworden: Sie besteht in der Realität der normalisierten Kontrollgesellschaft im Sinne Foucaults. Um dieser ungeheuren Undurchschaubarkeit der Machtausübung in der modernen Gesellschaft beikommen zu können, hat sich Goetz eine Verfeinerung seiner poetischen Mittel vorgenommen.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 56

<sup>24</sup> Hubert Winkels: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre. Köln (Kiepenheuer und Witsch) 1988, S. 239.

<sup>25</sup> Niels Werber: Intensitäten des Politischen. Gestalten souveräner und normalistischer Macht bei Rainald Goetz. In: *Weimarer Beiträge* 46 (2000)1, S. 105–120, hier: S. 118.



Windrich stellt fest: In der roten Werkgruppe (1998 – 2000), und darunter besonders in *Abfall für alle*, habe sich der Akzent der Poetologie von Goetz demzufolge verlagert. Sein Interesse liegt nicht mehr in der aktivistischen Politisierung der Literatur durch die Veröffentlichung der herkömmlichen, formbewusst konstruierten Werke der Pöpliteratur, sondern in Luhmanns Unterscheidung zwischen zwei autonom gewordenen Subsystemen der Gesellschaft: Politik und Kunst.<sup>26</sup> Vor allem problematisiert er dabei die mögliche Verwechslung bzw. die unkluge Handlung der Künstler, die vermeintlich auf den einmischenden Effekt eines der beiden Systeme ins andere zielt. Goetz setzte sich in *Abfall für alle* mit der politischen Performance-Kunst Christoph Schlingensiefs („Chance 2000“) und dem Kosovo-Engagement Peter Handkes kritisch auseinander, wobei er meint, dass der Künstler generell in Gefahr stehe, die ersehnte Aktivität mit genuin politischem Handeln zu verwechseln.<sup>27</sup>

Goetz ist nun der Ansicht, dass die revolutionäre Kraft der Kunst anders als aus dem politischen Akt, etwa aus der „Freisetzung der Differenz“ komme, die innerhalb des Kunstsystems stattfindet.<sup>28</sup> Auch wenn eine erhebliche Irritation auf der Seite des politischen Systems entstehen würde, wenn sich ein renommierter Schriftsteller politisch engagiert hätte, doch ist jedes soziale Subsystem nach Luhmann im Grunde „geschlossen“, d.h. gegen jede vermeintlich direkt einmischende Operation eines anderen Systems immun, weil es immer in der Lage ist, nach seinen systeminternen

---

<sup>26</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 59.

<sup>27</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 62, bzw. Afa 17.

<sup>28</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 61.

Spielregeln die eigentlich beabsichtigten Konsequenzen beliebig ungültig zu machen.

Da das Ziel seiner literarischen Tätigkeit nach wie vor, zumindest teilweise, im Versuch besteht, mit der Literatur eine politisch-soziale „Revolution“ zu stiften, so hat Goetz nach der Wende seine poetologische Methode gemäß der systemtheoretischen Beobachterlehre (inklusive der bitteren Akzeptanz des „blinden Flecks“ der Beobachtung) einerseits und der hoch gelobten In-Gegenwart-Involviertheit der Techno-Kultur andererseits radikal geändert.

#### b) Verschriftlichung der Realität der Gegenwart

Zwischen 1998 und dem Jahr 2000 wurde die Werkgruppe mit dem roten Buchumschlag herausgegeben. Sie besteht aus der Erzählung *Rave*, dem Künstlerdrama *Jeff Koons*, dem Internet-Tagebuch-Roman *Abfall für alle*, der Essay-, Foto- und Interview-Sammlung *Celebration* und der Erzählung *Dekonspiratione*. All diese Texte sind auf der Umschlagseite mit dem Motto versehen: „Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe“.<sup>29</sup> Sowohl *Mix, Cuts & Scratches* (1997)<sup>30</sup>, als auch der später erschienene Band *Jahrzehnt der schönen Frauen* (2001)<sup>31</sup> gehört in den Zyklus dieser *Heute-morgen-Reihe*.<sup>32</sup> Insgesamt sieben Werke bilden also den Rahmen der Werkkette,

---

<sup>29</sup> Rainald Goetz: *Rave*. Erzählung. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998, S. 3.

Ders.: *Jeff Koons*. Stück. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998, S. 3. Afa 3.

Ders.: *Dekonspiratione*. Erzählung. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998, S. 3.

Ders.: *Celebration*. Texte und Bilder zur Nacht. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1999, S. 5.

<sup>30</sup> Westbam (alias Maximilian Lenz): *Mix, Cuts & Scratches* mit Rainald Goetz. Berlin (Merve Verlag) 1997.

<sup>31</sup> Rainald Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*. Berlin (Merve Verlag) 2001.

<sup>32</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 55.

der *Abfall für alle* angehört. Windrich schließt daraus, dass es hier um einzelne Teile eines übergreifenden Projekts gehe. Goetz macht mehrmals deutlich, das Verbindende dabei bestehe im Versuch, das „Ganze der Gegenwart“ zum Sprechen zu bringen (Afa 114): Man muss also zunächst einmal die *Gegenwart* in Sprache umsetzen, artikulieren und sie somit auch verschriftlichen, wobei dieser Versuch die poetische Verarbeitung der jeweiligen, sich ständig in Bewegung befindenden Realität bedeutet.

Lutz Hagestedt stellt fest, dass Rainald Goetz am 2. April 1998 eine Einladung zu einer Konferenz der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main bekommen habe: Mitte September im selben Jahr solle da über die (mögliche oder vermeintlich unterstellte) Weltfremdheit und Abstraktheit der deutschen Literatur diskutiert werden.<sup>33</sup> Man bat daher den für seinen extrem konkreten Schreibstil bekannten Autor um seine Teilnahme, damit ein Gegenbeweis geliefert werden könne. Außerdem war diese Einladung sinnvoll und zweckmäßig, denn Goetz hatte eben im Sommersemester 1998 an derselben Universität in Frankfurt eine Poetikdozentur inne, die er „Praxis“ nannte. Das Vorlesungsmanuskript ist auch teilweise zerstreut in *Abfall für alle* zu finden. Es sind also die Darstellung der Lebensrealität und deren Konkretheit, mit denen er sich um 1998 sowohl theoretisch, als auch auf der Ebene der literarischen *Praxis* beschäftigt hat, wobei zu beachten ist, dass er seine Tätigkeit, die eher theoretisch zu bezeichnen ist, nämlich seine Vorlesung, ebenfalls *Praxis* nannte. Seine literarische Praxis ist zugleich ihre Theoretisierung.

---

<sup>33</sup> Vgl. Lutz Hagestedt: „Was darf ich sagen, was nicht“. Rainald Goetz sondiert die Grundproblematik von Internetliteratur und Tagebuch. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur (Heft 190 RAINALD GOETZ). Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München (Richard Boorberg) 2011, S. 89–99.

Goetz schreibt in *Abfall für alle* in Bezug auf Verbalisierung bzw. Verschriftlichung der Gegenwart auch Folgendes: „Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD.“ (Afa 93) Daher „gibt [es] keinen Rückgriff auf einen geistigen Zustand von früher. Das hat auch mit der Geschichte dieses Jahrhunderts zu tun. AUSLÖSCHUNG ist die RECHERCHE der Gegenwart. Meine fiktive Doktorarbeit (...) sollte davon handeln: Mit Luhmann über Bernhard auf Adornos Proust. Konstruktion der Gegenwart.“ (Afa 201) „Da man die Gegenwart mit allen Wahrnehmungen und Handlungen immer primär „lebt“ und „ist“, verfehlt man ihren Kern, wenn man ihr als (äußerer) Beobachter begegnet. Der Autor favorisiert daher eine Haltung, die an der Schnittstelle zwischen äußerer Information und selbstproduzierter Veränderung ansetzt.“ (Afa 328)

So gesehen, dann „[w]odurch entsteht eigentlich Wahrheit, im Text? Durch nichts Einzelnes, durch kein Detail. Nicht durch die Selbstdeklaration der Sache als Realität, Kunst, Trash, Reportage, als Wirklichkeit oder auch als Wahrheit, eh klar. Wahrheit ist wahrscheinlich wirklich nur Effekt von Absicht. Sie entsteht, weil jemand sie WILL. [...] Durch das Interesse an Wahrheit kommt ein ganz spezieller Darstellungs-Widerstand in die Sache, der dauernd die Spannung des Gesagten zur ursprünglichen Aussageabsicht der Wahrheit prüft: ich wollte es doch so beschreiben, wie es IST. Ein Wortwiderstand. Denn die Worte, die sich von selbst nahelegen, beschreiben eher die bestehende Wortform der Sache, den schon fertigen Text, das Bekannte, was oft eine frühere Wahrheit war, die heutige aber nicht mehr ist. Arbeit an speziell diesem Widerstand ergibt eine wortinterne Kritik, und im Effekt dann doch was völlig Äußerliches: Stil. [...] Wahrheit ist die Anmutung des Textes, was Gestisches auf Sprachebene.“ (Afa 496f.)

Nach Windrich lassen sich die wichtigen Aspekte der oben genannten Erzählmethode von Goetz folgendermaßen zusammenfassen: „[Zwar nur anhand der] „unaufhebbare[n] Blindheit der Existenz, der performative[n] [nicht unproblematischen] Komponente des Erinnerns sowie der Abnutzungsgefahr der verwendeten Sprachmittel [...] [kann man die Gegenwart] in das Medium der Schrift [übertragen]“. Dadurch werden sich schon unvermeidlich viele Widersprüche und tabuverletzende unkontrollierte Aussagen mischen. Aber dieser Übertritt „rückt alles in ein anderes Licht. Darin manifestiert sich [nun] erneut die Tendenz, alles isolierte Denken in einen Wirklichkeits-Rahmen einzubinden, der den Ideen ihre Grenzen aufzeigt und für entsprechende Verschiebungen sorgt - hier [kann man also] die Möglichkeiten [erzeugen], die sich im konkreten Produktionsprozess auftun. Das erscheint [Goetz] nicht als Verlust, sondern als Bereicherung.“<sup>34</sup>

Welche Rolle spielt nun das Moment der Autobiographie bzw. das Szenario des autobiographischen Paktes bei Goetz? Die *Ich-Perspektive* sei nach Goetz bloß wegen ihrer Einfachheit zweckmäßig und wird deswegen ausgewählt, um sein poetologisches Ziel zu erreichen. Sie führe den Autor am schnellsten aus dem Horizont abstrakter technischer Probleme heraus. Er schreibt in *Abfall für alle*: „Ich will überhaupt nicht darüber nachdenken, ich will davon nichts wissen. Ich will keine Entscheidungen fällen, auf der Ebene [der Konstruktion und Auswahl der Erzählerperspektive]. Das ist wie mit der Zeit: das soll einfach so passieren, wie es sich ergibt. [...] Es geht doch um den Inhalt, das andere ergibt sich eh.“ (Afa 522)

---

<sup>34</sup> Johannes Windrich, a.a.O., S. 91–98.

Das autobiographische Moment in *Abfall für alle* hat Goetz also ganz zielbewusst eingesetzt, um das hochproblematische Konzept der Verbalisierung sowie Verschriftlichung der *ganzen Gegenwart* zu erläutern und zu akzentuieren. Anhand von Begriffen wie „écriture“, „discours“ sowie „System“ hält die Literaturforschung schon längst die positivistische Gleichsetzung des Ichs in einem Werk mit jenem des Autors für überholt,<sup>35</sup> wobei jedes autobiographische Moment im Werk letztendlich als eine wichtige „Lese- oder Verstehensfigur“, nämlich als „Maskenspiel“ (Paul de Man)<sup>36</sup> zu begreifen ist. Betrachtet man *Abfall für alle* aber gerade in diesem Kontext der Ominipräsenz des inzwischen dekonstruierten, autobiographischen Moments, so merkt man, dass Goetz doch durch diesen Paratext, nämlich seine Web-Adresse,

---

<sup>35</sup> Claudia Gronemann konstatiert die Schwierigkeit dieser autobiographischen Gleichsetzung folgendermaßen: „Gerade das Unbehagen gegenüber den konventionellen Vorstellungen von Subjektivität scheint die literarische Beschäftigung mit der Autobiographie und ihren aus dem traditionellen Genreverständnis heraus geprägten Konstanten in Gang zu setzen. Die neuen Formen scheinen Herausforderung eines gänzlich anderen und neuen autobiographischen Schreibens zu sein, auch über Nouveau Roman und Nouvelle Autobiographie hinaus.“ (Claudia Gronemann: ‚AUTOFICTION‘ UND DAS ICH IN DER SIGNIFIKANTENKETTE: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica*. 31, 1/2. München (Wilhelm Fink) 1999, S. 237–262, hier: S. 238).

<sup>36</sup> De Man bezeichnet das autobiographische Moment als Lese- und Verstehensfigur bzw. als *Maskenspiel*: „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissen Maße in allen Texten auftritt. Das autobiographische Moment ist der Prozeß einer wechselseitigen Angleichung der beiden am Leseprozeß beteiligten Subjekte [‘Autor (auch der erste Leser dessen, was er schrieb)’, ‘Erzähler’ und/oder ‘Hauptfigur’], bei der sie einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitution bestimmen. Die Struktur impliziert sowohl Unterschiedlichkeit als auch Ähnlichkeit, da der die Subjekte konstruierende substitutive Austausch beides verlangt. [W]enn von einem Text gesagt wird, er sei von jemand und dieser Umstand sei für sein Verständnis von Bedeutung. Das heißt aber letztlich [...] daß jedes Buch [...] autobiographisch ist.“ (Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Suhrkamp (Frankfurt a.M.) 1993, S. 131–146, hier: S. 134).

www.rainaldgoetz.de, den Präsenzeffekt jenes autobiographischen Paktes extra intensiviert. In der Anfangsphase des Internetzeitalters („STEINZEIT der elektronischen Welt“) (Afa 11) war man angeleitet zu glauben, dass diese Texte auf der Web-Seite mit dem Namen *Goetz* der gleichnamige Autor selber geschrieben hätte, nämlich was er so im Alltag erlebt und empfunden habe. Durch diese bewusste Fixierung der Identifikation des Autors mit dem Erzähler und Protagonisten ist es ihm gelungen, die Aufmerksamkeit des Publikums vielmehr auf die Sinnverschiebungs-, Wortwiderstands- sowie Verdoppelungsaspekte der Ich-Perspektiven zu fokussieren und diese beim Verbalisierungsprojekt der ganzen Gegenwart effektiver zu zeigen. Es war seine Ich-Erzähler-Perspektive, deren inszenierte Präsenz als eine autobiographische *Maske* fungiert und angesichts des mittlerweile dekonstruierten Verständnisses des autobiographischen Paktes vielmehr betont wird.

## 2. Medienwechsel

Der Text in *Abfall für alle*, das erste Internet-Medienmix-Werk von Goetz, wurde vom 2. Februar 1998 bis zum 10. Januar 1999 in insgesamt *sieben* Folgen (d.h. letztendlich als Ganzes in *sieben* Kapiteln, die je *sieben* Wochen mit jeweils *sieben* Tagen enthalten: insgesamt 343 Einträge) zuerst im Internet unter der Web-Adresse [www.rainaldgoetz.de](http://www.rainaldgoetz.de) fast täglich aktualisiert veröffentlicht. Er beinhaltete Notizen und Skizzen, die seine aktuellen Gedanken, Gefühle und Bewusstseinsinhalte, Assoziationen sowie das von ihm Gesehene, Gelesene und Gehörte zum gerade betreffenden Zeitpunkt widerspiegeln sollten und daher auch aus verschiedenen Zitaten bestehen: Das war eigentlich die „originale“ Internet-Version von *Abfall für alle*, die in einer Vorwegnahme

der heute sehr beliebten „(We-)blog-Facebook-Twitter-Kultur“ entstand, und zwar in einer Zeit, als das Kunstwort „blog“ noch nicht einmal existierte. Im selben Jahr (1999) wurde das gleichnamige Buch mit dem genrebestimmenden Untertitel *Roman eines Jahres* publiziert, das mit dem mehr oder minder revidierten aber inhaltlich hinsichtlich der Internet-Vorlage nahezu identischen Text versehen ist.

Bei der Medienwechsel-Taktik von Goetz erscheinen folgende drei Aspekte als wichtig: a) *Marketing* mit Internet-*Weblog*-, und *Buch-Medienmix*, b) *Performance* (Vorlegung) der Oszillation zwischen zwei entgegengesetzten Konzepten: *Performative* Entblößung (Vorlegung) des Produktionsvorganges vs. *konstative* Verschriftlichung der Gegenwart und c) *Verwandlung* der *Para- und Metatexte* in den künstlerischen *Haupttext*.

#### a) Marketing

Im Projekt *Abfall für alle* sind zumindest drei große Phasen des Medienwechsels festzustellen (0. Gegenwart → 1. Notizen → 2. Internet-Tagebuch → 3. Tagebuchroman): Die Taktik dieses Medienwechsels sorgt in der zweiten Phase (1. Notizen → 2. Weblog) erstens für einen technisch leichteren Zugang zu seinem Werk, mit der Konsequenz, dass sein Text wegen der Offenheit und Aktualität bei naiven Rezipienten Eingängigkeit und Popularität gewinnt. Es handelt sich hier zumindest teilweise um die Skandalisierung des eigenen Privatlebens und somit um die Überlebenskunst des Autors. Das Publikum, das beim Medium *Weblog* im Internet gewonnen wurde, wird zweitens dann auch zum Kauf der Buchversion verführt, wobei das Buch von einem autoritativen Verlag publiziert werden sollte, um seine bestehende Fan-Leserschaft auch



gleichzeitig zu mobilisieren. Viele Leser waren bzw. sind immer noch nicht gewohnt, literarische Texte größeren Umfangs auf dem Bildschirm zu lesen. Zwar schreibt Tex Rubinowitz zurecht, dass Goetz um 1998 bereits seinen Schreibstil fest etabliert hatte und daher gerade damals entstandene Internet-Foren sowie das anonyme Internet-Publikum nicht unbedingt brauchte, um mit ihnen interaktiv zu kommunizieren, etwa um von ihnen Tipps für die Verbesserung seiner Schreibweise zu beziehen.<sup>37</sup> Doch dieser Mechanismus des Marketing-Effektes sollte man als Nebenprodukt des *Heute-morgen-Projektes* betrachten, das zumindest als Pionierarbeit und avantgardistisches Experiment zu verstehen ist.

b) Präsentation des Produktionsprozesses vs. Verschriftlichung des Beobachtens

Interessant an der Medienwechsel-Taktik bei Goetz ist auch der Aspekt, dass parallel zum jeweiligen Medienwechsel eine Oszillation zwischen zwei entgegengesetzten Konzepten als Produktionsvorgang vorgeführt und ins Bewusstsein gerufen wird: Es geht hier erstens um das *performative* Präsentationskonzept des Produktionsvorganges (PP-Konzept) und zweitens um das *konstative* Fixierungskonzept eines Inhalts in ein anderes Medium, inklusive der Sprache, der Schrift, der Webseite im Internet (KF-Konzept). Jeder Medienwechsel ist eigentlich eine Umsetzung (Transformation / Übertritt) eines (nur schwer bzw. kaum zu fassenden oder schon festgelegten, digitalisierten) Inhalts in ein anderes Medium: In dem Sinne folgt er immer schon dem KF-Konzept. Aber da sich Goetz hier

---

<sup>37</sup> Tex Rubinowitz: Bitte keine gelben Gesichter. Essay. (Kultur/Literatur). <http://derstandard.at/2000032728439/Tex-Rubinowitz-Bitte-keine-gelben-Gesichter>, Zugriff am 20.12.2016.

grundsätzlich provokativ mit dem PP-Konzept beschäftigt, ist es nun inszeniert, dass die zwei gegensätzlichen Vollzüge doch jedes Mal beim Vorgang der Veröffentlichung und des Medienwechsels gleichzeitig stattfinden.

Schumacher zufolge arbeitet „[d]as ‚Schreiber-Ich‘ [bei Goetz], in seiner Gegenwartsfixierung unweigerlich in den Gegenstand der Beschreibung verstrickt, (...) an einer Präsentation von Gegenwart, die nicht nur die ‚Unfaßbarkeit des Geschehenen‘ in Szene setzt, sondern aufgrund ‚ihrer schriftlich fixierten Form‘ jede Beobachtung als eine ‚Konstruktion‘ ausweist, die nicht zu denken ist ohne die korrespondierende ‚Konstruktion der Vergangenheit‘, ohne jene ‚Entfremdungs-Bewegungen‘, durch die ‚alle direkten Beobachtungen der Gegenwart gebrochen, problematisiert, fraglich, entdirektifiziert‘ werden“.<sup>38</sup> Selbst auf dieser Mikro-Ebene der Schreiber-Ich-Beobachtung hat Goetz sprachlich inszeniert, dass zwei gegensätzliche Durchführungen (Fixierung der Gegenwart und Enthüllung der Konstruiertheit solcher Fixierung) gleichzeitig geschehen. Diese *Performance* der Gleichzeitigkeit hat er auf der Ebene des Medienwechsels auch erweitert und mehrmals wiederholt, so dass eben diese oben genannte Verstricktheit der Fixierung der Gegenwart in der Vorstrukturiertheit der Fixierungsmittel und -methode zum Gegenstand der Beobachtung durch den Medienwechsel hervorgehoben wird.

Motoi Hatsumi weist darauf hin, dass sich durch *Abfall für alle* doch eher ein starkes Formbewusstsein ziehe, das keine konsequente Struktur mehr

---

<sup>38</sup> Eckhard Schumacher: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2003, S. 130f., unter Verweis auf Afa 93, S. 685.

ins Werk einbauen wolle.<sup>39</sup> Dieser Strukturlosigkeit sollte der Wille zur Anti-Strukturierung zugrunde liegen, der der Atmosphäre unter den Intellektuellen seit dem Ende des Kalten Kriegs (in der Zeit des Post-Ost-West-Konfliktes) entspreche: Da die „Große Geschichte“, herkömmliche Ideologien sowie alle bisher geglaubten Autoritäten ihren Wert verloren hätten, müsste Goetz sie ganz ambivalent in Form der Formlosigkeit sprachlich beschreiben, und zwar gemäß dem Widerstand gegen jede auf irgendeiner Ideologie basierenden Haltung und zugleich der Methode des oben zitierten *Wortwiderstandes*, um die unhaltbare Realität der Gegenwart exakt darzustellen. Hatsumi konstatiert, dass es doch zwei wesentliche Komponenten sind, die dem Werk sowohl auf dem Niveau der Textgestaltung, als auch im Produktionsvorgang eine feste Struktur verliehen haben: Die Zahl *sieben* und das Motiv *Licht*. Neben dem Hinweis auf den Bezug bzw. die Hommage auf den siebenteiligen Opern-Zyklus von Karlheinz Stockhausen: *Licht. Die sieben Tage der Woche*, zeigt er dazu noch auf, dass der „*Roman eines Jahres*“ von Goetz gerade so genannt werden sollte, weil Goetz in *sieben* Kapiteln, die je *sieben* Wochen mit jeweils *sieben* Tagen enthalten, insgesamt 343 Einträge veröffentlicht habe: Die Buch-Version habe also einen *fast ein Jahr* langen inhaltlichen Umfang, wenn es auch 13 Tage weniger als ein ganzes Jahr wären, um genau zu sein. Und dabei habe er sich streng daran gehalten, sonntags mit der Arbeit an *Abfall für alle* zu pausieren. Die ersten Zeilen der Genesis ließen uns schlussfolgern, dass das ganze Projekt eine Metapher der Wertschöpfung durch die Sprache Gottes sei: Das wäre quasi eine

---

<sup>39</sup> Motoi Hatsumi: *Yakusha-kaidai. Kūkyosanonakano <Hikariare>*. (Erläuterung. <Es werde Licht!> in der Leere.) In: Rainaruto Gettsu (Motoi Hatsumi yaku): *Jefu Kūnzu*. (Rainald Goetz: Jeff Koons. Übersetzt von Motoi Hatsumi.) Tokyo (Ronsōsha) 2006, S. 243–256, hier: S. 247–250.

schriftliche Fixierung der Generierung der Welt durch den Akt des Aussprechens der Worte, die den zu schaffenden Gegenständen entsprechen. Es geht hier meines Erachtens auch genau um das beabsichtigte Oszillieren zwischen dem performativen Präsentations- und dem konstativen Fixierungskonzept.

c) Verwandlung der Para- und Metatexte in den künstlerischen Haupttext

In *Abfall für alle* sind viele Texte zu finden, die andere Werke der roten Werkgruppe, an denen Goetz gerade zum betreffenden Zeitpunkt arbeitete und die daher noch nicht erschienen waren, und mitunter auch seine früheren Werke mit der Nennung der Titel kommentieren oder ihre Materialien enthalten, die zur Zeit der Veröffentlichung im Internet noch nicht genug verarbeitet und redigiert worden sind.

So ist festzustellen, dass die Texte in *Abfall für alle* eigentlich als ein großes Aggregat der *Para- und Metatexte* seiner anderen Werke anzusehen sind, die neben sowie außerhalb des *Haupttextes* entstanden sind. Da die bisherige Literaturforschung eine Tendenz hat, solche *Para- und Metatexte* bloß als Beiwerk, Materialien sowie Nebenprodukt zu betrachten, wird ihnen nur eine sekundäre geringere Bedeutung zugemessen als dem *Haupttext*. Aber das *Para- und Metatext*-Aggregat *Abfall für alle* hat Goetz zuletzt durch den Medienwechsel zum Buch, also zu einem *Roman eines Jahres*, nämlich sozusagen zum *Haupttext* gemacht, und zwar durch seine Bestimmung wiederum anhand eines Paratextes (Untertitel: *Roman eines Jahres*). Daraufhin ist zu bemerken, dass es in sich eben auch den eigenen Titel *Abfall für alle* nennt und seine Schreibmethode selber kommentiert,

mit der Folge, dass es sich anhand seiner ineinander eingebetteten, verschachtelten sowie dadurch selbstreferenziell gewordenen Verweisstruktur als eigenständiger *Haupttext* (also als ein literarisches *Kunstwerk*) erweist. Alles Gesagte wird hier auch auf das Sagen selbst angewandt werden, sodass es ständig zu Rückkopplungsschleifen kommt, durch die sich der Standort des Beobachters (das Subjekt des Autors) verschiebt. Die autofiktionale Inszenierung im Werk kann bei Goetz also als Verschränkungspunkt verschiedener, kultureller Diskurse fungieren, wodurch eine neue Beziehung zwischen dem Subjekt, der Welt sowie dem künstlerischen Produkt in Form des sich und (das Ich des Autors in der Gegenwart) generierenden *Möbiusbandes* bzw. der *Seltsamen Schleife* (Douglas R. Hofstadter)<sup>40</sup> konstituiert wird. Die Konstellation zwischen diesen drei Momenten sieht bei Goetz nun also wie *Abfall* aus: Alles, also was bei der Herstellung und Bearbeitung eines Werkes oder einer Ware als etwas Unbrauchbares „abfällt“. Doch nur in diesem Abfall oder im Prozess der Generierung dieses Abfalls kann man etwas Innovatives am Begriff des schon lange dekonstruierten Subjekts finden.

Durch die Analyse dieses Produktionsvorganges sowie des Werkes selbst habe ich versucht deutlich zu machen, dass im Internetzeitalter ein literarisches Kunstwerk wie *Abfall für alle* so konzipiert ist, dass mit der performativen Darstellung des Oszillierens zwischen den performativen

---

<sup>40</sup> In Bezug auf das Konzept der *seltsamen Schleife* sind v.a. folgende drei Bücher von Douglas R. Hofstadter zu nennen: Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. New York (Basic Books) 1979.  
Ders.: *Metamagical Themas*. New York (Basic Books) 1996.  
Ders.: *I Am a Strange Loop*. New York (Basic Books) 2007.

und konstativen „Ich-Welt-Werk“-Schemata die herkömmliche nur konstative „Ich-Welt“-Perspektive gesprengt wird.

*Von Geschichte hatte sie keine Ahnung, alles löste sich in Geschichten  
auf.*

**Zu Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman *Hoppe*.**

Hiroshi YAMAMOTO

Nachdem Felicitas Hoppe die Welt der Abenteurer und Hochstapler in den frei erfundenen Erzählwerken (*Johanna*, *Pigafetta*, *Verbrecher und Versager*) bereits um historische Figuren erweitert hatte, und sich dabei in einem „Wippmechanismus“ zwischen Faktizität und Fiktionalität sowie einem koketten Spiel mit der Erwartung des Lesers („Teasing“)<sup>1</sup> einen Namen gemacht hat, treibt die Autorin nun im bisher letzten Roman, *Hoppe* (2012), das irrwitzige Verwirrspiel mit ihrer eigenen Lebensgeschichte weiter. Anders als der Titel erwarten lässt, geht es im Roman gerade nicht darum, den realen Lebenslauf der Autorin wiederzugeben, sondern um ein parodistisches Spiel mit dem Genre der Autobiographie: „In einer Zeit, in der das Reden in eigener Sache die Literatur immer mehr dominiert“, wie es in der Begründung der Jury des Büchner-Preises heißt, „umkreist Felicitas Hoppes sensible und bei allem Sinn für Komik melancholische Erzählkunst das Geheimnis der Identität.“<sup>2</sup> Das Authentizitätspostulat des aufrichtigen und wahrheitsgetreuen Bekennens, an das sich die Nachkriegsliteratur im Allgemeinen gehalten hat, wird hier durch die, wenn man das Selbstporträt aus ihrem eigenen

---

<sup>1</sup> Paul Ingendaay: Handbuch der Feinmechanik. Die Erzählerin Felicitas Hoppe. In: *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. Hg. v. Thomas Kraft. München u.a. (Piper) 2000, S. 127–140, hier S. 133.

<sup>2</sup> Zit. n.: Felicitas Hoppe erhält Georg-Büchner-Preis. SZ vom 15.5.2012.

Roman zitieren darf, „literarische Ausformung ausufernder Phantasie“<sup>3</sup> in Frage gestellt. Ihr autofiktionales Spiel zeigt exemplarisch, wie weit sich das weibliche autobiographische Schreiben in der Gegenwart, das „Autobiographisches und Fiktionales gezielt verbinde[t]“,<sup>4</sup> von ihren Vorläufern und Wegbereitern der 1970er Jahre entfernt hat, als die Autorinnen noch im Zeichen der „Neuen Subjektivität“ und der Frauenbewegung verpflichtet um Wahrheit bemüht waren und ihr Erfahrungsmaterial so rücksichtslos und tabulos wie möglich darstellten. Im Folgenden soll versucht werden, den Roman *Hoppe* im literaturhistorischen Kontext zu situieren, um seine innovativen Momente herauszuarbeiten.

### 1. Zur Entwicklung des weiblichen autobiographischen Schreibens in der Nachkriegszeit

In der Geschichte der deutschsprachigen Autobiographie fand in den 1970er Jahren eine Zäsur statt. Damals hat das autobiographische Schreiben trotz unterschiedlicher historisch-politischer Bedingungen gleichzeitig in der BRD wie in der DDR eine Konjunktur erfahren: Im Westen hatte die Enttäuschung über die politischen Entwicklungen der 68er Bewegung zur Abkehr vom Politischen geführt. Im Osten hingegen konnte politisches Schreiben in ein positives Licht rücken, denn was im Westen als Flucht ins Private kritisiert wurde, nämlich die Individualität, die in der Aufbauphase durch die Wir-Parole völlig vernachlässigt worden

---

<sup>3</sup> Felicitas Hoppe: *Hoppe*. Frankfurt a.M. (Fischer) 2012, S. 16. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

<sup>4</sup> Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung. In: *Was ist Auto(r)fiktion? Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. v. ders. Bielefeld (Aisthesis) 2013, S. 7–21, hier S.12.



war, wurde nun erst von der nächsten Generation im Zeichen der „Ankunft im Alltag“ wiederentdeckt und verfügte über ein gewisses kritisches Potenzial. Es sollte jedoch auch das steigende Interesse im Westen für den privaten Bereich nicht vorschnell als narzisstische Regression in die Innerlichkeit abgetan werden. Denn den schreibenden Frauen ist „das Private“, so hieß damals der feministische Slogan, „politisch“. In Vorherrschaft „eines an die diametrale Entgegensetzung der Geschlechter gebundenen Denkens in Binarismen“<sup>5</sup> hat das offene Aussprechen der Lebensrealität in den persönlichen Beziehungen von Frauen und Männern, insbesondere in den Bereichen Sexualität und Schwangerschaft, durchaus eine sozialkritische Ebene.<sup>6</sup>

Die Ironie der Geschichte liegt aber darin, dass die Frauen sich gerade erst in jener Zeit einen Autorenstatus erkämpft haben, in der dieser schon längst theoretisch in die Krise geraten war.<sup>7</sup> Die anfänglichen Versuche haben zwar inhaltlich durch dezidierte Tabubrüche öffentliche Aufmerksamkeit generiert, jedoch kaum im ästhetischen Sinne. Da sich jedoch die Innovation innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne vollzogen hat, kann die Beschäftigung mit dem weiblichen autobiographischen Schreiben und seiner Entwicklung der letzten Jahrzehnte auch für das Verständnis des Begriffs der Autofiktion, den der Franzose Serge Doubrovsky in den 1970er Jahren prägte, wichtige Erkenntnisse liefern, und vielleicht auch

---

<sup>5</sup> Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin (Erich Schmidt) 1999, S. 111.

<sup>6</sup> Vgl. Ebda, S. 119.

<sup>7</sup> Vgl. zum Thema der Identitätskonstruktion durch Literatur: Stefan Neuhaus: „Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten. In: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Stefan Neuhaus u. Martin Hellström. Innsbruck (Studienverlag) 2008, S. 39–53.

dazu beitragen, das Autobiographische neu zu bestimmen, das lange Zeit ein europäisch-angloamerikanisches bürgerliches Subjekt des männlichen Geschlechts vorausgesetzt hatte.

Karin Strucks *Klassenliebe* (1973) und Verena Stefans *Häutungen* (1975), die ersten Beispiele der weiblichen Autobiographie in der Bundesrepublik der 1970er Jahre, versuchten zwar der kanonisierten Literatur, so die Autobiographie-Forscherin Martina Wagner-Egelhaaf, „eine neue, dem weiblichen Körper und dem weiblichen Begehren angemessenere Sprache entgegenzustellen.“<sup>8</sup> Doch vermochte deren problematische „Parteinahme für die weibliche Körperlichkeit“ letztlich bloß den essentialistischen Mythos des zweiten Geschlechts zu reproduzieren. Und so brachte auf ästhetischer Ebene ihr naiver Glaube an „Ehrlichkeit und Offenheit“<sup>9</sup> nichts anderes als Bekenntnisse mit trivialen Konventionalitäten hervor: „Realitätssegmente werden“, so der Literaturhistoriker Ralf Schnell, „vermittelt über die Perspektive weiblicher Subjektivität, entweder in einer traditionellen, die Grenze zum Kitsch streifenden Metaphorik eingefangen oder sprachlich so unvermittelt, direkt und unliterarisch mitgeteilt“.<sup>10</sup>

Im nachzüglerischen Bemühen um eine weibliche Autonomie ist aber eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auszumachen. Zur selben Zeit hat etwa Ingeborg Bachmann im Roman *Malina*, also in ihrer schon 1971 erschienenen „geistigen, imaginierten Autobiographie“, durch die Einführung eines androgynen Doppelgänger-Motivs dem Umstand

---

<sup>8</sup> Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar (Metzler)<sup>2</sup> 2005, S. 198.

<sup>9</sup> Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 1993, S. 410.

<sup>10</sup> Ebda, S. 413.

Rechnung getragen, dass das „historisch schwer beschädigte [...] Ich“<sup>11</sup> keine „Gewähr“<sup>12</sup> mehr beansprucht. Für Bachmann besteht das Subjekt aus widersprüchlichen Momenten, die um Hegemonie streiten. Auf diese Weise blieb sie jedoch auch den traditionellen Vorstellungen von einem „rational Männlichen“ und einem „emotional Weiblichen“ verhaftet. Der Roman führt vor Augen, wie der Aufstand des weiblichen Teils, der im Musil’schen „anderen Zustand des Liebesrausches“ erstmals Erwähnung fand, vom männlichen Teil wieder niedergeschlagen wird. Auch Christa Wolf ging vom Zweifel an der Selbstverständlichkeit des Subjekts und der Sprache aus und erhob den Schreibakt selbst zum Gegenstand.<sup>13</sup> Im Roman *Kindheitsmuster* (1976) wird die moralische Intention sich mit der verdrängten NS-Vergangenheit auseinanderzusetzen mit dem postmodernen Bewusstsein eng verbunden, wonach weder die Geschichte noch das Subjekt als vorsprachliche Gegebenheiten zugänglich sind.<sup>14</sup> So zog Wolf die traditionellen Formen der Selbstdarstellung in Zweifel, mit deren Hilfe sich seit langem das bürgerliche, männliche Selbstbewusstsein herausgebildet hatte: Das „lineare Erzählen einer chronologisch strukturierten Lebensgeschichte“<sup>15</sup> wird durch jene verschiedenen Zeitebenen und durch die metafiktionale Reflexionen über den Erzählprozess durchbrochen, die allesamt in diesem Roman durcheinander

---

<sup>11</sup> Andrea Stoll: Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. München (Bertelsmann)<sup>2</sup> 2013, S. 36.

<sup>12</sup> Ingeborg Bachmann: „Das schreibende Ich“, Frankfurter Vorlesung III, Kritische Schriften. München (Piper), S. 306.

<sup>13</sup> Vgl. Claudia Gronemann: „Autofiction“ und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica* 31, 1999, S. 237–262.

<sup>14</sup> Wagner-Egelhaaf (2005), S. 201f.

<sup>15</sup> Vgl. Sandra Frieden: „Falls es strafbar ist, die Grenzen zu verwischen“: Autobiographie, Biographie und Christa Wolf. In: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Berlin, Weimar (Aufbau) 1989, S. 121–139, hier S. 129 ff.

und nebeneinander eingebettet sind. Auch die Namensidentität, eine Grundvoraussetzung für die traditionelle Autobiographie, verliert ihre Bedeutung, indem das Pronomen „ich“ bis zur letzten Seite des Buches akribisch vermieden wird. Die Erzählerin, die deutlich autobiographische Züge Wolfs trägt, spricht nicht nur das schreibende Ich in der Du-Form an, sondern erfindet ein kindliches *alter ego* namens Nelly. Denn „die Selektivität des Gedächtnisses und die ununterbrochene Deutungsarbeit des Bewusstseins“ haben „den Weg zum vergangenen Ich der Kindheit unumkehrbar überschrieben.“<sup>16</sup> In diesem Sinn ergibt jeder Versuch, sich vom eigenen Vergangenen ein Bild zu machen, notwendigerweise eine „Fälschung.“<sup>17</sup>

Allerdings verzichtet Christa Wolf nie auf eine „subjektive Authentizität“, die jenseits der verifizierbaren Fakten die persönliche Betroffenheit zum Ausdruck bringen soll. Am Beispiel der literarisch gescheiterten Versuche der Expressionisten und der Romantiker versucht sie immer wieder zu zeigen, dass die subjektive Wahrheit einer vergangenen Leid- und Schockerfahrung sich erst an deren Unsagbarkeit bewähren kann. Die literarische Aufrichtigkeit liegt nicht in einer detailgetreuen Wiedergabe, sondern gerade darin, sich an dem zu orientieren, was unaussprechbar, unsagbar ist, nämlich, wie Bachmann einmal formulierte, in einem Ziel, das, „wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“.<sup>18</sup> Neben diesem moralischen Anspruch mit der unbewältigten Vergangenheit umzugehen, kommt bei Wolf ferner der Überzeugung eine große Bedeutung zu, mit

---

<sup>16</sup> Wie FN 15.

<sup>17</sup> Christa Wolf: Die Kindheitsmuster. Darmstadt (Luchterhand)<sup>15</sup> 1987, S. 11.

<sup>18</sup> Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Werke IV, Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Müller. München, Zürich (Piper) S. 276.

dem autobiographischen Schreiben „ein allgemeines, den Zeitgenossen gemeinsames Muster der Kindheit“<sup>19</sup> zeigen zu müssen.

## 2. Felicitas Hoppe – Wiederkehr des Autors und idiotische Fabulierkunst

Nichts liegt Felicitas Hoppe ferner als eine Repräsentationsrolle zu übernehmen, worauf es etwa Christa Wolf noch anlegt hatte. Dies hängt sicher damit zusammen, dass die Biographien von Hoppes Generation, insbesondere jener im Westen, von einer gewissen Erfahrungsarmut gekennzeichnet sind, bzw. dass die Vertreter dieser Generation zumindest über keine gemeinsamen existenzialistischen Erfahrungen wie Krieg oder die Revolte in der Studentenbewegung verfügen. Aus der Biographie Hoppes, die ihr Hausverlag Fischer im Internet veröffentlicht, kann man nur schwer schließen, dass die Autorin einen ereignisvollen Lebenslauf vorweisen kann. Wenn auch eine Weltreise angemerkt wird, besteht ihre Vita im Wesentlichen doch eher aus bibliographischen Daten und Preisauszeichnungen:

Felicitas Hoppe, geb. 1960 in Hameln, lebt als Schriftstellerin in Berlin. 1996 erschien ihr Debüt ›Picknick der Friseur‹, 1999, nach einer Weltreise auf einem Frachtschiff, folgte der Roman ›Pigafetta‹, 2003 ›Paradiese, Übersee‹, 2004 ›Verbrecher und Versager‹, 2006 ›Johanna‹, 2008 ›Iwein Löwenritter‹, 2009 ›Sieben Schätze‹ und die Erzählung ›Der beste Platz der Welt‹, 2010 ›Abenteuer – was ist das?‹, 2011 ›Grünes Ei mit Speck‹, eine Übersetzung von Texten des amerikanischen Kinderbuchautors Dr. Seuss, und 2012 der Roman ›Hoppe‹. Für ihr Werk wurde Felicitas Hoppe mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Aspekte-Literaturpreis, dem Bremer Literaturpreis, dem Roswitha-Preis der Stadt Bad Gandersheim, dem Rattenfänger-Literaturpreis, dem Georg-Büchner-

---

<sup>19</sup> Wagner-Egelhaaf (2005), S. 201.

Preis und zuletzt dem Erich Kästner Preis für Literatur. Außerdem Poetikdozenturen und Gastprofessuren in Wiesbaden, Mainz, Augsburg, Göttingen, am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire, an der Georgetown University, Washington D.C., in Hamburg, Heidelberg und Köln.<sup>20</sup>

Für die Schriftstellerinnen ihrer Generation scheinen Versuche, sich der unverfälschten eigenen Kindheit anzunähern oder sich mit den Schwierigkeiten bei der Sozialisation in der ‚männerdominierten‘ Gesellschaft zu beschäftigen, längst passé zu sein. Trotzdem tritt in ihrer mitunter exzessiven narzisstischen Beschäftigung mit der eigenen Person die Autorin in den Vordergrund, als wollte sie damit die Todeserklärung des Autors im Sinn Barthes‘ als voreilig denunzieren. Allerdings handelt es sich bei dieser ‚Wiederkehr des Autors‘<sup>21</sup> im Zeichen der Postmoderne um ein erfinderisches Spiel, das Hoppe mit ihrer Autofiktion auf die Spitze treibt, etwa indem sie die Szenen der eigenen Kindheit und Jugend in unterschiedlichen Varianten ausgestaltet. Dabei nimmt sie sich die Freiheit, Wunschbilder und Charaktere aus Unterhaltungsromanen, die sich an stereotypen geschlechtlichen Rollenbildern orientieren, und in den Generationen davor von den Vorkämpferinnen der Emanzipation wohl noch vehement abgelehnt worden wären, zu recyceln. Selbst in der weiblichen Selbstdarstellung treten nämlich ironische Inszenierungen und Parodien in den Vordergrund und ersetzen jene Stilprinzipien, die früher für die Suche nach weiblicher Autonomie eingesetzt wurden. Hoppe versucht, das Subjekt als facettenreiches und wandelndes Wesen zu fassen. Oder in den Worten des Romans: ‚Von Geschichte hatte sie keine Ahnung, alles löste sich in Geschichten auf‘ (153). Die Erkenntnis, dass die

---

<sup>20</sup> Über Felicitas Hoppe, Fischerverlag-Homepage:

[http://www.fischerverlage.de/autor/Felicitas\\_Hoppe/14383](http://www.fischerverlage.de/autor/Felicitas_Hoppe/14383), Zugriff am 20.12.2016.

<sup>21</sup> Wagner-Egelhaaf (2013), S. 17.

Geschichte, sei es jene des Kinos, der Literatur oder der Autobiographie, nur in der Pluralform erzählbar ist, weil es die einzige kanonisierte Geschichte nicht geben kann, ist in den postmodernen Diskussionen über die Historiographie grundsätzlich nicht neu. Es ist aber bezeichnend, dass Hoppe diese Frage von einer Figur nur am Rande und noch dazu im Zustand der Betrunkenheit äußern lässt, sodass diese Erkenntnis sogleich wieder performativ entschärft und relativiert wird.

So weicht der Roman in vielerlei Hinsicht von den autobiographischen Regeln ab. Es handelt sich vielmehr um ein „fabulöse[s] Frage- und Verwirrspiel“.<sup>22</sup> Trotz der Namensidentität zwischen der Titelfigur und der Autorin ist der Roman eben keine Autobiographie, sondern, so Hoppe in einem Interview, als „eine Biographie über Felicitas Hoppe“<sup>23</sup> konzipiert. Ferner macht der Einsatz einer mit der Signatur *fh* bezeichneten Biographin als Erzählerin die Diskrepanz zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin deutlich, wodurch nicht zuletzt auch der sogenannte autobiographische Pakt (Lejeune) gebrochen wird.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Frauke Meyer-Gosau: Pied Piper & Partners. Wie die Schriftstellerin Felicitas Hoppe mit ihrem Roman über eine Schriftstellerin namens Felicitas Hoppe die Phantasie wieder an die Macht bringt. In: Text + Kritik 207 (Hoppe). Hg. v. Peer Trilcke, S. 80–84, hier S. 81.

<sup>23</sup> DAS BESTE, WAS BISLANG ÜBER HOPPE GESCHRIEBEN WURDE! Fünf Fragen von Felicitas Hoppe (fh) an die Autorin von Hoppe (Hoppe), [http://www.fischerverlage.de/interview/interview\\_hoppe/1478149](http://www.fischerverlage.de/interview/interview_hoppe/1478149), Zugriff am 20.12.2016

<sup>24</sup> Vgl. Gaby Pailer: *Hoppe*, Hockey und der reisende Puck. Selbst(er)findung und kanadische Kindheit in Felicitas Hoppes fiktionaler Auto/Biografie. In: Felicitas Hoppe: Das Werk. Hg. v. Michaela Holdenried. Berlin (Erich Schmidt) 2015, S. 161–172, hier S. 162.

Zwar lässt *fh* ihre Erzählung einer Chronologie folgen. Aber sie interessiert sich kaum für die üblichen biographischen Eckpunkte: Weder die Geburtsszene noch die Familiengenealogie, sei es eine aufsteigende oder eine abfallende, finden Erwähnung. Denn das angeblich nach Kanada entführte Kind Hoppe hat jeden Kontakt mit der Familie verloren. Für ihre Sozialisation sorgen die „Wahlväter“ und „Wahlmütter“ (243) in der Nachbarschaft, in der Schule und im Sportverein. In der großen Patchwork-Familie, der die hierarchische Ordnung der patriarchalen Familie von Anfang an fehlt, kann von weiblicher Emanzipation keine Rede mehr sein.

Ferner ist auffällig, dass die heiklen Themen der deutschen Zeitgeschichte und des weiblichen Begehrens fast völlig ausgeblendet sind, also ausgerechnet jene Bereiche, die gerade in den weiblichen Autobiographien der Nachkriegsliteratur eine zentrale Rolle gespielt hatten. Stattdessen steht nun im Mittelpunkt, was im Allgemeinen als unpolitisch und harmlos, gar als stereotype Vorstellung über das Mädchensein gilt: Kinderbücher, Musik und Sport. So zeigt sich die Erzähler-Protagonistin etwa wiederholt von einem künstlerischen Genie wie Glenn Gould oder einem sportlichen Superstar wie Wayne Gretzky naiv begeistert. Allerdings bekommt all dies eine hintersinnige Bedeutung, wenn man die groteske Art und Weise berücksichtigt, in der die fiktionale Hoppe Eishockey spielt oder wie sie sich ständig mit einem komischen Rucksack in der Arena der Lächerlichkeit preisgibt. Ihren Trainer Bamie Boots irritiert zudem ihre Neigung, „andauernd über das Spielfeld hinauszudenken“ (31) und gegen die Regeln zu verstoßen. Die Leser werden durch diese Erzählstrategie, die im Wesentlichen darin besteht, mit verschiedenen Mitteln immer wieder an den Konventionen des Genres zu rütteln, bewusst irritiert. Hoppes Text



kehrt ständig seinen eigenen fiktiven Charakter heraus und verwischt überall die Grenzen zwischen Fakten und Erfindungen.

In *dramatis personae* treibt sie auch ein postmodernes Spiel: Reale Personen wie Wayne Gretzky und Glenn Gould sind mit den fiktiven Figuren gleichrangig gestellt, einige mit wohl bewusst etwas übereindeutig sprechenden Namen ausgestattet wie Boots und Knit, Parole und Gott. Andere Namen werden aus Kinderbüchern geliehen, wie Ayrton und Paganel aus Jules Vernes' *Captain Grant's Children* bzw. *Pinocchio*. Die selbsternannte „Ausbeuterin und Plagiatörin des literarischen Fundus“, die im Zeichen der Postmoderne „nicht aufschreibt, was sie erlebt, sondern lediglich erlebt, was längst geschrieben steht“ (234), hat „die reale Lebenswelt“ immer wieder mit „der imaginären Legendenwelt“ kombiniert, und verarbeitet, was sie in den Büchern angelesen hatte.<sup>25</sup> Allerdings werden die bekannten Geschichten, etwa das Märchen vom Rattenfänger und die Kindergeschichte *Pinocchio*, nicht einfach zitiert, sondern vielfach variiert und „neu erfunden“, sodass die wichtigsten Themen des Romans in jenen Motiven miteinander verbunden werden, etwa im Falle von „Entführung“, „Musik“ (Pfeifen) und „Patent“ (Rattenbekämpfung).

Zwar erweckt die fingierte Biographie zunächst den Anschein, als hätte eine neutrale Erzählerin über das Leben und das Werk Hoppes zahlreiche historische und aktuelle Dokumente gesammelt: Zitate aus ihren veröffentlichten Werken, ihren unveröffentlichten Manuskripten und privaten Briefen, Zeitungsrezensionen und Forschungsartikeln sowie aus

---

<sup>25</sup> Friederike Eigler: „Könnte nicht alles auch ganz anders sein?“ Hoppe zwischen Autofiktion und Metafiktion. In: Felicitas Hoppe: *Das Werk*. Hg. v. Michaela Holdenried. Berlin (Erich Schmidt) 2015, S. 145–159, hier: S.155.

Aufzeichnungen ihres Vaters und ihrer Wahleltern und nicht zuletzt aus Interviewaussagen von Bekannten. Manche angegebene Titel werden in der Tat auch ihren authentischen Bibliographien entnommen, aber ebenso viele stellen reine Erfindungen dar.

Dieses große Wirrwarr verschiedener Stimmen macht den Roman dann auch insgesamt recht polyphonisch. Die Erzählerin zitiert, wie in einem musikalischen Sampling, verschiedene Diskurse: Das Tagebuch des „Entführervaters“ Karl besteht aus „akribische[r] Auflistung äußerer Ereignisse unter entschiedener Weglassung der inneren“ (14), während das Buch L., das Hoppe als Vierzehnjährige geschrieben haben soll, ganz und gar durch sentimentale mädchenhafte Phantasien von einem rettenden Prinzen geprägt ist. Von dieser Art der Figurenrede heben sich dann wiederum Kommentare der Literaturkritiker in deren Fachsprache deutlich ab. Es geht bei den verschiedenen Stimmen nicht um eine einzelne letzte Instanz, sondern gerade um eine Vielheit an Instanzen.

Die Erzählerin unterzieht die augenscheinlich recht unterschiedlichen Aussagen zwar einer strengen Prüfung, um faktische Korrekturen zu machen. Dabei geht sie dann oft gnadenlos ins Detail, etwa um die harmlosen Prahlereien von Hoppes kanadischer Klavierlehrerin pedantisch zu korrigieren: „Lucy Bell [dürfte] kaum in der Lage gewesen [sein], sich 1964 (kaum vierundzwanzigjährig) eine Reise nach Los Angeles zu leisten, wo der große GG [Glenn Gould] übrigens nicht Beethovens opus 108, sondern opus 109 zu Gehör brachte“ (69). Vor allem werden Tendenzen beschränkt, kindische Phantasien allzu sehr und abseits der Fakten ausschweifen zu lassen: „Vorsicht ist also geboten gegenüber der sentimental Rhetorik, mit der uns Hoppe in ihren *Briefen an vier*

*deutsche Geschwister* immer wieder weismachen will, ihr Vater sei seiner Tochter ausgewichen, sie sei ihm womöglich gleichgültig gewesen“ (43). Jede Aussage Hoppes, wie auch der anderen Figuren, kann so im nächsten Moment schon wieder aus der Sicht der sachkundigen Erzählerin korrigiert werden.

Allerdings macht selbst die Stimme der Erzählerin keine Ausnahme von dieser Regel. Ihre Kindheit in Hameln z. B. ist in Varianten dargeboten, die zueinander in deutlichem Widerspruch stehen. Der Protagonistin zufolge sei Hoppe entführt worden, um für immer von den Eltern und den vier Geschwistern getrennt ein einsames Leben zu führen. In der korrigierten Fassung der Erzählerin musste der leibliche Vater aus dienstlichen Gründen mit dem Einzelkind (Hoppe) zusammen nach Übersee übersiedeln. Die Pointe des Romans liegt jedoch darin, dass sich gerade die Erzählerin *fh* als eine ganz und gar nicht zuverlässige Erzählerin erweist. Wenn wir sie mit den öffentlich zugänglichen Daten der Autorin vergleichen, stellen sich die beiden Versionen sofort als reine Erfindung heraus. Denn Hoppe unternahm erst viel später mit dem Literaturpreisgeld auf einem Containerfrachtschiff eine Reise um die Welt. Trotzdem stellt die Erzählerin die geprüften Tatsachen genau auf den Kopf: „Sowenig beglaubigt ist, dass Hoppe jene vielzitierte Reise um die Welt auf einem Containerfrachtschiff tatsächlich persönlich unternahm, ist bekannt, dass sie bereits als Kind mehrfach die Weltmeere befuhr“ (14).<sup>26</sup> Es steht jedoch auch keineswegs fest, dass die außertextuelle Referenz Gewähr für die Authentizität leistet. Denn letzten Endes ist nicht auszuschließen, dass die Autorin auch in den Interviews und Klappentexten erfundene Storys zum

---

<sup>26</sup> Vgl. Ingendaay (2000), S. 135.

Besten gibt. So befindet sich der multiperspektivische Roman nicht nur auf seinem eigenen Spielfeld, sondern auch darüber hinaus in Bezug auf die Realität, in einem Prozess der ständigen Korrektur und Verbesserung, ohne dass sich je irgendein stabiler Anhaltspunkt ergeben würde.

Wohl im Rekurs auf Roland Barthes, der einmal in seinem Text *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) Selbstkritiken und -erläuterungen in der Er-Form verfasst hatte, webt auch Hoppe hier zahlreiche kritische Einwände gegenüber ihrem Werk ein, wie die Bemerkung eines erdichteten Kritikers:

Hoppe, wir wissen es längst, schreibt Kai Rost 2010 in seinem aufschlussreichen Aufsatz *Ahistorische Bauchredner / Anmerkungen zur Postpostmoderne*, „kann weder Biographie noch Autobiographie. Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen, jederzeit flieht sie in die Erzählung, jeder Ansatz zu ernsthafter Selbstbefragung, Grundvoraussetzung der Autobiographie, wird durch Mittel der Selbststilisierung und naiven Beschönigung ersetzt. (294)

Wenn man dies, wie der Text nahelegt, auf den Roman selbst anwendet, wird einerseits auch ihm jede Plausibilität abgesprochen. Andererseits macht er sich damit aber auch immun und unverletzbar, als wolle er sich schon vorsorglich gegen jeden Einwand der „Ahistorizität“ und „Weltfremdheit“ immunisieren. Erst unter diesen Bedingungen kann die Autorin ihrer Phantasie freien Lauf lassen.

Anders als Barthes, bei dem der Autor „buchstäblich in seinem Text [verschwindet],“<sup>27</sup> erscheint bei Hoppe die Autorin zu sehr auf der Bildfläche, und zwar in ihrer ganzen Vielschichtigkeit und Pluralität. Am

---

<sup>27</sup> Eigler (2015), S. 147.

Schluss erzählt der Roman im Stile konventioneller künstlerischer Autobiographien vom schriftstellerischen Debüt Hoppes: „Im Hamburger Rowohlt Verlag bei Reinbek erscheint Hoppes erstes Buch, eine kleine Sammlung von Kurzgeschichten, die allerdings nicht, wie Felicitas sich das gewünscht hatte, den Titel *Die Handlanger* trägt, sondern, wie Reimar Strat, einer ihrer ersten Rezensenten, spöttisch bemerkt, den „ambitioniert provinziellen“ Titel „*Picknick der Friseure*“ (326). Danach tritt Hoppe sogar in Gestalt eines Spuks in der wenig bekannten Abteilung *Erfinderzimmer* in der *National Portrait Gallery* in Washington auf, wo auch Hoppes Erfindervater registriert ist. „Ein etwa fünfjähriges in ein wasserdichtes graues Rattenkostüm eingenähtes Mädchen“ läuft, so der Museumswärter, „die endlose Reihe ihrer Erfindungen ab“ (329), um alle ihre erfundenen und realen Charaktere Revue passieren zu lassen, und erzeugt damit einen Effekt wie im filmischen Nachspann. Dann verschwindet der Roman selber wie der Spuk und wie die Kinder in Hameln aus dem Märchen und hinterlässt in einer letzten ironischen Brechung der Genrekonventionen bloß die Schlussfloskel „To be continued. (Fortsetzung folgt. / fh)“, wobei der redundante deutsche Untertitel den Schlusseffekt allerdings wieder entschärft.

Die filmische Inszenierung am Ende legt aber auch die Vorstellung nahe, dass ein Regisseur, der bei all den ausufernden Phantasmen die Zügel in der Hand hält, immer hinter den Kulissen bleibt und alles in Szene setzt, als wäre das längst abgeschaffte alte Subjekt durch die Hintertür wiedereingeführt worden. Hoppe geht es, wie sie in einem Interview betont, keineswegs darum, die Dinge „durcheinander[zu]bringen und ihnen ihren Sinn [zu] entziehen. Wenn man anfängt zu spielen, dann entsteht kurzfristig ein Chaos, aber das Ganze folgt am Ende doch Regeln und

mündet in irgendeine Ordnung”.<sup>28</sup> Dabei sollten Regeln und Zuordnungen zugleich parodiert oder ad absurdum geführt werden. Hoppes Spiel macht daher auch beim Konzept Autofiktion keine Ausnahme, denn die Vorstellung vom inszenierenden Regisseur konterkariert schließlich unsere bisherige Lektüre, nach der der Roman *Hoppe* den traditionellen Begriff vom einheitlichen Subjekt und Autor spielerisch unterlaufen hat.

Im kühnen Unterfangen, alle Konventionen, selbst die avantgardistischen, zu sprengen, zu parodieren und ad absurdum zu führen, hat Felicitas Hoppe einen beträchtlichen Vorsprung gegenüber den zeitgenössischen Vertretern der deutschsprachigen Literatur.

---

<sup>28</sup> Peer Trilcke, Jana Wolf: Das Erfundene rettet einen vor gar nichts. Im Gespräch mit Felicitas Hoppe. In: Peer Trilcke (Hg.) Text + Kritik 207 (Hoppe), 2015. S. 74–79, hier S. 75.

*Die sogenannte Welt weiß die Wahrheit.*  
**Zur Selbstthematization des schriftstellerischen  
Möglichkeitsmenschen im medialen Diskurs.**

Leopold SCHLÖNDORFF

Die Autofiktion verdeutlicht, worüber eigentlich schon der Titel von Goethes genrebildendem Selbstzeugnis *Dichtung und Wahrheit* keinen Zweifel lässt, nämlich dass die erzählte Lebensgeschichte auf einer Durchmischung von Erlebtem und Erdachtem beruht.<sup>1</sup> So ist es nicht der Umstand, dass die Fiktion in die vermeintliche Faktizität der eigenen Biographie Einzug hält, was das Konzept des Autofiktionalen so attraktiv erscheinen lässt, sondern viel mehr der konsequente Verzicht auf die Verschleierung der fiktionalen Konstitution autobiographischer Texte. Die Autobiographie folgt in diesem Schritt der Geschichtswissenschaft nach, die sich mit Hayden White bereits 1973 der Einsicht gebeugt hat, dass die apodiktische Unterscheidung zwischen historischer Faktizität und literarischer Fiktionalität nicht aufrecht zu erhalten ist, wenn die

---

<sup>1</sup> Kentaro Kawashima verweist allerdings auch darauf, dass das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit bei Goethe immer noch eines ist, das der Wahrheit, also der Faktizität, Vorrang gegenüber der Dichtung, der Fiktion, einräumt. Vgl. in diesem Band: Kentaro Kawashima: Dekonstruktion und Autofiktion. Über Paul de Mans Theorie zur Autobiographie, S. 7–22, hier: S. 15 (FN 13).

Geschichten der Historie den gleichen Mechanismen der Narrativierung unterworfen sind wie jene der Literatur (im engeren Sinne).<sup>2</sup>

Dass im Vorgang der Fiktionalisierung von Welt mögliche Welten narrativ erschaffen werden, also Wirklichkeit im Plural gedacht wird, ist spätestens seit Leibniz' *Essais de Théodicée* (1710), bzw. dessen Schlusskapitel von *der besten aller möglichen Welten*, Gegenstand philosophischer Diskussionen. Der Gedanke, dass Fiktionalisierung sogar eine notwendige Konstante im menschlichen Erkenntnisprozess in Bezug auf die äußere Welt ist, hat zunächst der Neukantianer Hans Vaihinger in seiner *„Philosophie des Als Ob“* (1911) formuliert:

Das menschliche Vorstellungsgebilde der Welt ist ein ungeheures Gewebe von Fiktionen voll logischer Widersprüche, d. h. von wissenschaftlichen Erdichtungen zu praktischen Zwecken bzw. von inadäquaten, subjektiven, bildlichen Vorstellungsweisen, deren Zusammentreffen mit der Wirklichkeit von vornherein ausgeschlossen ist.<sup>3</sup>

Wenn hier noch unentschieden bleibt, ob es sich bei dieser von „Widersprüchen gekennzeichneten“ Fiktionalisierung von Welt um ein Vermögen oder um einen Mangel der menschlichen Erkenntnisfähigkeit handelt, so wird doch ihre Unvermeidbarkeit anerkannt. Eindeutig

---

<sup>2</sup> Hayden White folgt im Wesentlichen Northrop Fryes Systematik narrativer Modellierung („emplotment“) als Tragödie, Komödie, Satire und Romanze und macht diese auch in historischen Texten aus. Weiters weist White die vier grundlegenden Tropen poetischer Rede, Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie, im Bereich der Geschichtswissenschaften nach. Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. Baltimore (John Hopkins University Press) 2014 [Erstveröffentlichung 1973], hier: S. 1–10.

<sup>3</sup> Hans Vaihinger: *Die Philosophie des als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin (Scientia) 1911, S. 14.



emphatisch ist jedenfalls die in Musils *Mann ohne Eigenschaften*<sup>4</sup> transportierte Vorstellung, wonach dem Möglichkeitsdenken ein „*Möglichkeitssinn*“ (MoE, 16) zugrunde liege, wodurch das Ausloten von Möglichkeiten in Hinblick auf das, was uns als Welt erscheint, zur „*Fähigkeit*“ (MoE, 16) erhoben wird. Ja mehr noch, wird jener Mensch, der sich über das Denken in Möglichkeiten seiner Möglichkeiten besinnt zum „*Möglichkeitmenschen*“ (MoE, 16) geadelt, nahe an der Utopie eines neuen Menschen.

Das perspektivische, multiple Ich der Autofiktion erinnert nun in manchem an Musils *Möglichkeitmenschen*, wobei eine weitere Radikalisierung des Grundgedankens auszumachen ist, insofern hier der Zeitvektor nicht bloß in die Zukunft eines „*bewußten Utopismus*“ (MoE, 16) weist, sondern auch und gerade in die Vergangenheit und auf diese Weise der *Möglichkeitssinn*, wie später bei White, bereits Eingang in den Bezirk des Historischen erlangt. Freilich handelt es sich bei der Autofiktion um persönliche Biographien und individuelle Perspektiven. Dadurch unterscheidet sie sich von der *Alternate History*, die die möglichen Verläufe von Historie im Ganzen gedanklich durchspielt, etwa meisterhaft umgesetzt von Christian Kracht, der in seinem Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* die groteske Frage erörtert, wie die Geschichte verlaufen wäre, hätte Lenin seinen Zug aus dem Exil nach Russland verpasst und wäre dadurch eine Kette von Zufällen in Gang gesetzt worden, durch die die sozialistische Revolution nicht in Russland sondern in der Schweiz

---

<sup>4</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978 [Erstveröffentlichung: 1930/1932], fortan zitiert als MoE.

stattgefunden hätte.<sup>5</sup> Das kreative Potenzial der *Alternate History* ist offensichtlich, es werden jedoch zumeist bloß solche Geschichtsnarrative angeboten, die zwar von der ‚realen‘ Geschichtswirklichkeit abweichen, in sich aber wieder einen geschlossenen, singulären Geschichtsverlauf darstellen, mitunter sogar im Rahmen eines sehr konventionellen Geschichtsverständnisses einfacher Ursache-Wirkungs-Relationen.<sup>6</sup>

Indem die Autofiktion jedoch gerade ihren Blick vom Höhenkamm des Historischen weg auf die Niederungen des Persönlichen verlagert, schärft sie das Verständnis für die Vielfalt an Möglichkeiten der Wahrnehmung und der damit verbundenen Konstruktion von Geschichte. Geschichte wird hier letztlich wesentlich konsequenter als Geflecht von Beziehungen verstanden, in denen Zufälle ihr grausames Spiel mit den (vermeintlichen) Subjekten ihrer Lebensgeschichte(n) treiben und letztlich alles so, oder auch anders hätte sein können.

### 1. Schriftstellerische Autofiktion und mediale „Autorfiktion“

Die Infragestellung des Subjekts und die Relativierung des Wahrheitsanspruches von Autorenselbstaussagen gehören längst zum Gemeingut des literaturwissenschaftlichen Verständnisses von Autobiographie.<sup>7</sup> Das von der postmodernen Theorie zum Motto für den

---

<sup>5</sup> Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Roman. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 2008.

<sup>6</sup> Wenn Kracht auch bloß ironisch gebrochen usurpiert, dass die versäumte Zugfahrt des Revolutionsführers die Revolution verhindert, dann wird doch zumindest mit einem Geschichtsbild kokettiert, das geschichtliche Ereignisse und gesellschaftliche Umbrüche in historischen Persönlichkeiten individualisiert, anstatt sie als Geflecht von Machtbeziehungen diskursiv zu analysieren.

<sup>7</sup> Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart (Metzler) 2000.

Subjektdiskurs auserkorene Beckett-Zitat „*Wen kümmert's wer spricht*“<sup>8</sup>, ist zwar in Hinblick auf das Textverständnis nach wie vor eine verwegene Zuspitzung, bleibt jedoch als Mahnung gegenüber einer Überbetonung des schriftstellerischen Subjekts stets präsent. Besonders im medialen Diskurs erscheint jedoch eine gegenläufige Tendenz vorzuherrschen, indem die Autoren zum eigentlichen Gegenstand der Literaturberichterstattung gemacht werden und die Texte hinter der Figur des Autors und dessen Biographie nahezu verschwinden. Das Resultat ist eine Vielfalt an Geschichten über den Autor, mit denen sich zunächst die Autoren selbst auseinandersetzen müssen. Schriftstellerische Selbstaussagen, einschließlich komplexer Autofiktionen, können in dieser Hinsicht als Antwort auf mediale Fremdzuschreibungen verstanden werden. Enzensberger äußert sich zu seiner medialen Darstellung etwa folgendermaßen:

Sehen Sie, es gibt über mich so viele Geschichten. Es gibt die Bruder-Leichtfuß-Geschichte von dem, der überall mitmacht und dauernd seine Überzeugung wechselt, es gibt die Geschichte vom Verräter, der unzuverlässig und kein guter Genosse ist, es gibt die Deutschland-Geschichte über einen, der mit seiner Heimat Probleme hat. Das sind Legenden, mit denen man leben muss. An all diesen Geschichten ist etwas dran. Keine würde ich als absolut falsch bezeichnen. Aber warum soll ich sie mir zu eigen machen?<sup>9</sup>

Der Autor akzeptiert zwar den kakophonischen Plural an medialen Geschichten von der eigenen Person, verfasst jedoch auch seine Geschichte, eine späte Autobiographie, die sich bei genauerer Betrachtung dann freilich abermals als teils hochgradig fiktiv erweist: So datiert eine Episode in Enzensbergers

---

<sup>8</sup> Samuel Beckett: *Warten auf Godot*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1976.

<sup>9</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Zu große Fragen*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2007, S. 107.

*Tumult*<sup>10</sup> erst nach dem Erscheinen des Textes und von einigen vergangenen Episoden sind gleich mehrere konkurrierende Versionen zu finden, worauf auch Jin Yang im vorliegenden Band hinweist.<sup>11</sup> Obwohl Enzensberger nur sehr indirekt und verklausuliert mit den eigenen Medienbildern verfährt, bleibt doch offensichtlich, wie sehr Autofiktion in der Mediengesellschaft stets im medialen Kontext zu verstehen ist. Noch deutlicher wird dies etwa auch bei zwei weiteren in diesem Band besprochenen Texten,<sup>12</sup> nämlich *Abfall für alle* (Rainald Goetz) und *Hoppe* (Felicitas Hoppe), die beide mediale Äußerungen über die eigene Person beinhalten, teils in Form von Zitaten und collagehaften Entfremdungen, teils in Form satirischer Erfindungen.<sup>13</sup>

Insbesondere Thomas Glavinic erweist sich in seinem Roman *Das bin doch ich* als profunder Kenner der Autofiktionsdebatte. Ganz in der Tradition Doubrovskys, der den Begriff der Autofiktion im Klappentext zu seinem Roman *Fils* eingeführt hat,<sup>14</sup> legt Glavinic bereits auf der Coverseite des Buches paratextuell dar, worum es in seiner Autofiktion geht: Der Titel lautet *Das bin doch ich* und scheint damit den vielzitierten „autobiographischen Pakt“ Lejeunes zu besiegeln, der aus der namentlichen Identität von Autor, Erzähler und Protagonist für die

---

<sup>10</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Tumult*. Berlin (Suhrkamp) 2014.

<sup>11</sup> Vgl. in diesem Band: Jin Yang: *Trauma und Tumult*, S. 7–21

<sup>12</sup> Vgl. in diesem Band zu *Hoppe* (Felicitas Hoppe): Hiroshi Yamamoto: *Von Geschichte hatte sie keine Ahnung, alles löste sich in Geschichten auf*. Zu Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman *Hoppe*, S. 60–75.; sowie zu *Abfall für alle* (Rainald Goetz): Masanori Manabe: *Abfall für alle*, Rainald Goetz. *Mechanismen eines (s)ich performativ generierenden Weltkunstwerks*, S. 43–59.

<sup>13</sup> Felicitas Hoppe: *Hoppe*. Roman. Frankfurt a.M. (Fischer) 2012; sowie Rainald Goetz: *Abfall für alle*. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1999.

<sup>14</sup> Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris (Editions Galilée) 1977, Klappentext.

Autobiographie einen besonderen Authentizitätsanspruch ableitet. Im Untertitel wird dieser Faktizitätsverweis bei Glavinic jedoch sogleich wieder durchkreuzt, indem das Werk als Roman ausgewiesen wird, also als fiktionaler Text. Auf dem Cover ist ein Bild zu sehen, auf dem sich der Autor ein Buch vor das Gesicht hält, auf dessen Cover wiederum sein Gesicht zu sehen ist. Das (mediale) Gesicht des Autors wird durch dieses Bild im Bild unmissverständlich als Maske präsentiert. Das Maskenspiel entspricht wiederum dem Verständnis von Autobiographie nach Paul de Man: „Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.“<sup>15</sup> Im Text treibt Glavinic, ähnlich wie später Felicitas Hoppe, ein kokettes Spiel mit teils möglicherweise realen, teils augenscheinlich erfundenen Episoden aus dem Leben einer Person, die den Namen des Autors trägt. Als *Running Gag* verbindet die lose miteinander verbundenen Szenen aus dem Alltag eines Schriftstellers dessen letztlich enttäuschte Hoffnung auf die Listung seines Namens für den Deutschen Buchpreis, wobei dem Katz-und-Maus-Spiel mit den Medien breiter Raum eingeräumt wird. An einer Stelle meint die ebenfalls zwischen Realität und Fiktion angesiedelte Kehlmann-Figur des Romans: „Na die [Journalisten, Anm.] wollen schreiben wie ich BIN! Die wollen was über mich schreiben als PERSON verstehst du als MENSCH wie ich bin wollen sie ihren Lesern vermitteln [...]“<sup>16</sup> Die Handlung thematisiert satirisch die Mechanismen des Literaturbetriebs und die mediale Inszenierung des Autors. Glavinics Autofiktion ist als eine selbstironische Antwort auf eben diese Inszenierung zu lesen.

---

<sup>15</sup> Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S. 131–146, hier: S. 140.

<sup>16</sup> Thomas Glavinic: Das bin doch ich. Roman. München (Hanser) 2007, S. 114.

## 2. Im Wald des Autofiktionalen

Ein Autor, der ein besonders prekäres Verhältnis zu den Medien pflegt, ist Peter Handke, weshalb hier auf einige seiner Texte näher eingegangen werden soll.

Der in der Nähe von Paris lebende, österreichische Schriftsteller hat seine autofiktionalen Texte im Unterschied zu den eingangs erwähnten Autoren jedoch nicht im Stile von Autobiographien verfasst, sondern in Form von Essays. Der Essay teilt mit der Autobiographie allerdings seine Hybridität aus erzählender Fiktionalität und referierender Faktizität und eröffnet aufgrund seiner stark subjektivistischen Schreibperspektive vielfältige Möglichkeiten der Selbstthematization. Wolfgang Popp ordnet insbesondere fünf mit dem Titel „Versuch“ versehene Essays Handkes aus den Jahren 1989 bis 2013 einem „autobiografischen Projekt“<sup>17</sup> zu.<sup>18</sup> Tatsächlich sind die Texte nur auf der ersten Ebene thematische Essays, bei genauerer Betrachtung stehen der Akt des Schreibens, bzw. der Autor und dessen Rolle im literarischen und gesellschaftlichen Diskurs im Mittelpunkt. Die historischen Ereignisse bilden bloß den Hintergrund, ein

---

<sup>17</sup> Wolfgang Popp, Mittagsjournal, 8. 10. 2012 (Radiosendung Ö1), zit. nach <http://oe1.orf.at/artikel/319453>, Zugriff am 20.12.2016.

<sup>18</sup> Peter Handke: Versuch über die Müdigkeit. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1989.  
Ders.: Versuch über die Jukebox. Erzählung. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1990, fortan zitiert als VJ.

Ders.: Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991.

Ders.: Versuch über den Stillen Ort. Berlin (Suhrkamp) 2012, fortan zitiert als VSO.

Ders.: Versuch über den Pilznarren. Eine Geschichte für sich. Berlin (Suhrkamp) 2013, fortan zitiert als VP.

Zugang, der auch aus Handkes erzählerischen und dramatischen Arbeiten bekannt ist und der ihm insbesondere vom Feuilleton wiederholt den Vorwurf des Unpolitischen eingebracht hat.<sup>19</sup> Handke spielt freilich auch selbst mit dieser Fremdzuschreibung, etwa wenn er in einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld die Frage stellt: *„Ist der ‚Versuch über die Jukebox‘ nicht ein Meisterwerk (aus dem Hinterwald jenseits der Geschichte)?“*<sup>20</sup> Dem Sachlichkeitsanspruch dezidiert politischer Essayistik begegnet Handke auch auf der ästhetischen Ebene und zwar mit einer betont poetischen Sprache, die weitschweifig die Sachverhalte umkreist, anstatt geradlinig auf den Punkt zu kommen. So etwa wenn das erzählende Ich des Essays seine „Flucht“ vor den politischen Umbrüchen in Osteuropa des Jahres 1989 folgendermaßen begründet:

Und jetzt, da die Geschichte als das große Märchen der Welt, der Menschheit, dem Anschein nach Tag für Tag weiterging, sich weitererzählte, fortzauberte (oder war es doch bloß eine Abart der alten Gespenstergeschichte?), wollte er hier sich, fernweg, in dieser von Steppen und Felswüsten umgebenen, geschichtstauben Stadt – vor den zwar allüberall da schallenden Fernsehern später eine gemeinsame Stille nur einmal bei einer Lokalnachricht, der von einem Baugerüst Erschlagenen – versuchen an einem so weltfremden Gegenstand wie der Jukebox, einer Sache ‚für Weltflüchtlinge‘, wie er sich jetzt sagte; einem bloßen Spielzeug, laut Literatur wohl dem ‚der Amerikaner liebsten‘, doch nur für die kurze Zeit jenes ‚Samstagnachtfiebers‘, nach dem Ende des Kriegs. (VJ 27)

Bereits in seinen frühen theoretischen Reflexionen, und hier insbesondere in seinem Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*,<sup>21</sup> hatte der

---

<sup>19</sup> Thomas Assheuer: Irrfahrt im Einbaum. Die Zeit 18/1999.

<sup>20</sup> Peter Handke, Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Hg. v. Raimund Feller. Berlin (Suhrkamp) 2012, S. 601.

<sup>21</sup> Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, in (ders.): Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1972 [Erstveröffentlichung 1967], S. 19–28.

Autor seine dezidierte Weigerung gegenüber dem politischen Schreiben festgehalten:

Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders, (höchstens eine anarchistische). Ich weiß nicht, was sein soll. Ich kenne nur konkrete Einzelheiten, die ich anders wünsche, ich kann nichts ganz anderes, Abstraktes, nennen. Im übrigen interessiert es mich als Autor auch nicht so sehr.<sup>22</sup>

Es könnte freilich eingewandt werden, dass politisches Schreiben hier sehr eng gefasst wird als Parteinahme, als Engagement am Rande des Utopischen („was sein soll“), und dass der Blick auf „konkrete Einzelheiten“ auch politische Relevanz haben kann. Offensichtlich wird hier auf das in den 1960er Jahren dominante Verständnis politischer Literatur der Gruppe 47 abgezielt. Ins Zentrum seiner Arbeit rückt Handke dafür jedenfalls die manische Eigenbeobachtung, ja sogar eine fast naiv anmutende Selbsterfahrung:

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann.<sup>23</sup>

Das erzählende Ich, das hier thematisiert wird, ist freilich kein geschlossenes, sondern selbst einer mehrfachen Brechung und Spaltung unterworfen. Im Essay *Versuch über den Pilznarren* werden etwa zwei Figuren präsentiert, die von Kindheitstagen an eng durch Freundschaft und Biographie miteinander verbunden sind, wobei der entscheidende Hinweis

---

<sup>22</sup> Handke (1972), wie FN 20, S. 26.

<sup>23</sup> Ebda, S. 26.



in der Herkunft der beiden liegt, die als Heimat Handkes im slowenischsprachigen Teil Kärntens erkennbar ist. Es handelt sich also um Doppelgänger von Kindheitstagen an.<sup>24</sup> Dieses Motiv ist im Werk Handkes auffällig häufig anzutreffen, etwa auch in seinem Roman *Die Wiederholung*,<sup>25</sup> in dem der Protagonist sein infantiles *alter ego* wiederzutreffen vermeint. Ferner in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied*<sup>26</sup> oder in Form einer Traum-Realität-Spaltung in *Der Chinese des Schmerzes*<sup>27</sup>. Zentral ist das Doppelgängermotiv schließlich auch im essayistischen *Versuch über den Stillen Ort*:

So wortlos wie selbstverständlich machten wir, einer neben dem anderen, unsere Toilette, er sich dann rasierend, mit Pinsel und Schaum, ich beim eigens langwierigen Ribbeln und Rubbeln, meinen Doppelgänger von der Seite betrachtend, nicht verstohlen, sondern offen, zugleich nachdenklich und versunken, weiterhin so selbstverständlich, wie mir das noch nie beim Anschauen eines anderen Menschen, höchstens vielleicht eines Schläfers, eines Neugeborenen oder eines Toten, zugestoßen war. Der dort war ich also. Und so wie er würde ich einmal sein? Und wer war ich? [...] Und wer war ich noch? (Als könnte ich über mich angesichts meines Doppelgängers nicht genug erfahren – von mir nicht genug bekommen). (VSO, 59 - 61)

Im Pilznarren erfüllen die Doppelgängerfiguren eine spezielle Funktion, die eine repräsentiert die poetische Existenz als Schriftsteller, die andere die politische in der Figuration eines Strafverteidigers von Kriegsverbrechern in den Prozessen von Den Haag. Damit referenziert

---

<sup>24</sup> Das Doppelgängermotiv wurde in diesem Zusammenhang schon von Ingeborg Bachmann in ihrem Roman *Malina* genutzt. Vgl.: Ingeborg Bachmann: *Malina*. Roman. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1971; sowie im vorliegenden Band Hiroshi Yamamoto, zit wie FN 12, S. 63.

<sup>25</sup> Peter Handke: *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1986.

<sup>26</sup> Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1972.

<sup>27</sup> Peter Handke: *Chinese des Schmerzes*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1983.

Handke auf seine eigene Rolle als kritischer Beobachter im Jugoslawienkrieg. Entgegen seiner Selbstverortung als „Bewohner des Elfenbeinturms“ findet sich Handke nun plötzlich „im Zeugenstand der Geschichte“, <sup>28</sup> wie Malte Herwig autorisierter Handke-Biograph, scharfzüngig vermerkt. Handke ergreift, in einer langen österreichischen Tradition der pazifistischen Medienkritik, die bis Karl Kraus zurückzuverfolgen ist, <sup>29</sup> zunächst Partei für den Frieden am Balkan, gegen die Kriegsbefürworter und hier vor allem gegen die Scharfmacher in den Zeitungsredaktionen, gegen die „Fernfuchter, welche ihren Schreiberberuf mit dem eines Richters oder gar mit der Rolle des Demagogen verwechseln [...]“. <sup>30</sup> Doch nimmt Handke allmählich bekanntlich immer stärker Partei für eine Seite im fortdauernden Bürgerkrieg, nämlich für jene Serbiens, und ist schließlich dort angelangt, wo er niemals hinwollte, nämlich in der Rolle des politischen Autors. Der Höhepunkt dieser Wandlung ist erreicht, als sich Handke bei der Beerdigung des serbischen Präsidenten Milosevic bereit erklärt, eine Grabrede zu halten. Aber, wenn man es genau besieht, wozu die Medien nicht immer im Stande oder bereit sind, handelt es sich bei den Worten Handkes dann doch nicht primär um eine Ehrenbekundung für den Toten, sondern zunächst um eine Selbstbestimmung des Autors in diesem vielfältigen Konfliktfeld:

Ich hätte gewünscht, hier als Schriftsteller in Požarevac nicht allein zu sein, sondern an der Seite eines anderen Schriftstellers, etwa Harold Pinter. Er hätte kräftige Worte gebraucht. Ich brauche schwache Worte. Aber das Schwache soll heute, hier recht sein. Es

---

<sup>28</sup> Malte Herwig: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. München (Deutsche Verlagsanstalt) 2010, S. 262.

<sup>29</sup> Vgl. Karl Kraus: In dieser großen Zeit, in (ders.): Schriften: Weltgericht I. Verlag der Schriften von Karl Kraus (Wolff), Leipzig, S. 7–24, hier: S. 19.

<sup>30</sup> Peter Handke: Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1996, S. 148.

ist ein Tag nicht nur für starke, sondern auch für schwache Worte. Die Welt, die sogenannte Welt, weiß alles über Jugoslawien, Serbien. Die Welt, die sogenannte Welt, weiß alles über Slobodan Milosevic. Die sogenannte Welt weiß die Wahrheit. Deswegen ist die sogenannte Welt heute abwesend, und nicht bloß heute, und nicht bloß hier. Die sogenannte Welt ist nicht die Welt. Ich weiß, dass ich nicht weiß. Ich weiß die Wahrheit nicht. Aber ich schaue. Ich höre. Ich fühle. Ich erinnere mich. Ich frage. Deswegen bin ich heute anwesend, nah an Jugoslawien, nah an Serbien, nah an Slobodan Milosevic.<sup>31</sup>

Es handelt sich doch um auffällig viel Selbstthematization für eine Grabrede: Elf Mal nennt Handke sich selbst, nur zwei Mal den Toten. Es sind epistemologische Zweifel, die hier formuliert werden, aber auch Zweifel an der vorgefertigten Medienrealität und letztlich eine Bestimmung der Rolle des Autors als skeptischer Beobachter.

Die Bestimmung der Autorenrolle wird Handke in dieser Debatte jedoch strittig gemacht, und zwar von jenen Medien, die er kritisiert. So etwa der ARD-Korrespondent Detlef Kleinert in einem Brief: „Ich war während der Balkan-Kriege in fast jedem Schützengraben (und) kann nur sagen: H. (Peter Handke) weiß gar nicht, wovon er schreibt.“<sup>32</sup> Oder der österreichische Kolumnist Hans Rauscher (Der Standard), der Handke schlicht für verrückt erklärt, und den Verlagen empfiehlt, ihm die Publikationsmöglichkeit zu entziehen.<sup>33</sup> Eine besondere Ironie in der

---

<sup>31</sup> <http://handkeonline.onb.ac.at/node/1877>. Zugriff am 23.11.2016

<sup>32</sup> Kurt Gritsch: Feuilletonistische Hinrichtung? Peter Handkes Äußerungen zum „Kosovo-Krieg“ in den deutschsprachigen Printmedien 1999. In: ÖGL (Österreich in Geschichte und Literatur) 1/2013, S. 91–109, zit. nach: <http://www.cnj.it/CULTURA/Gritsch-Handke-Kosovo.pdf>, Zugriff am 24.11.2016.

<sup>33</sup> Hans Rauscher: Verbotsgesetz für Peter Handke? In: Der Standard, 5.7.2005, zit. nach: <http://derstandard.at/2100696/Verbotsgesetz-fuer-Peter-Handke>, Zugriff am 19.12.2016.

Geschichte ist, dass Peter Handke tatsächlich, wie er dies 1989 noch mit gehörigem Sarkasmus formuliert hatte, zum „poetischen Geschichtszeugen“ (VJ 26) hätte werden sollen, nämlich als ihn die Anwälte Slobodan Milosevics 2003 als *expert witness* zum Den-Haager Kriegsverbrechertribunal als Entlastungszeugen ihres Mandanten vorladen wollten.<sup>34</sup>

Im *Versuch über den Pilznarren* wendet sich Handke nun gegen die mediale Darstellung seiner Person, ironisiert aber auch seine eigene Rolle im Jugoslawienkonflikt, wenn das *alter ego*, der Doppelgänger des (ebenfalls fiktionalen) Autors, selbst als Verteidiger im Kriegsverbrechertribunal von Den Haag auftritt - und kläglich versagt. Von der politischen Debatte ermüdet, wendet sich Handke abermals der detailversessenen Beschreibungskunst zu, dem „Wichtignehmen von Kleinigkeiten auf dem Boden“, dem der Autor bereits 1973 einen Essay gewidmet hatte.<sup>35</sup> Im *Versuch über den Pilznarren* werden diese sprichwörtlichen „Kleinigkeiten auf dem Boden“ wörtlich genommen:

Das Pilzesuchen, überhaupt das Suchen, lasse den Blickkreis, das Blickfeld zusammenschnurren zum bloßen Blickpunkt. Blick? Blicklosigkeit. Und was machten die zu Boden gehefteten Augen doch für einen schweren Kopf, und wie wurden die Augen trüb [...]. (VP 200)

Der Pilznarr ist hier unverkennbar der Autor, das Pilzesammeln wird auf diese Weise zur Metapher für das Schreiben selbst. Damit tritt Handke den vielen Außenzuschreibungen der medialen Öffentlichkeit entgegen und

---

<sup>34</sup> Christoph Deupmann: Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001. Göttingen (V&R) 2013, S. 389.

<sup>35</sup> Peter Handke: Die offenen Geheimnisse der Technokratie. In (ders.): Als das Wünschen noch geholfen hat. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1974 [Erstveröffentlichung Neue Freie Presse 1973], S. 31–38, hier: S. 31.

definiert seine Rolle selbst als Schreiber, der den Elfenbeinturm nur für einen kurzen Ausflug in das Feld des Politischen verlassen hatte und nun den Rückzug in den „Wald“ des selbstreferentiellen Schreibens antritt.

Wenn man, wie Peter V. Zima, den Essay nicht als Gattung, sondern als „Intertext par excellence“<sup>36</sup> versteht und diesen zwischen den Polen von fiktionaler Erzählung und faktischer Abhandlung einordnet, so kann insbesondere in Hinblick auf Handkes Essays eine dritte Ebene hinzugefügt werden, die sich aus der subjektivistischen Perspektive ableitet, nämlich die Selbstthematization.

Handke spielt mit der Aura des weltabgewandten Schriftstellers, der sich der Sphäre des Öffentlichen und Politischen entzieht, sei es als „Bewohner des Elfenbeinturms“ oder als „Pilznarr“ im Wald. Seine Autofiktion erhält hier die Funktion der Selbstbehauptung des Autors im medialen Diskurs gegenüber Fremdzuschreibungen. Der Autor dekonstruiert die Maske, die ihm von den Medien als vermeintliches Spiegelbild vorgehalten wird. Er demaskiert quasi die mediale Kunstfigur, die seinen Namen trägt. Das Doppelgängermotiv versinnbildlicht hier die Gespaltenheit zwischen der Ich-Identität, die der Autor für sich selbst in Anspruch nimmt, und jener, die ihm von den Medien zugeschrieben wird. Während Enzensberger in seiner Stellungnahme zu den medial verbreiteten Bildern von seiner Person mehr oder weniger stillschweigende Akzeptanz praktiziert und seine eigene Autofiktion nicht dezidiert gegen das eigene Medienbild positioniert, wehrt

---

<sup>36</sup> Peter V. Zima: *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potential des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne.* Würzburg (Königshausen & Neumann) 2012, S. 6

sich Handke gegen die mediale Darstellung in seinen eigenen Texten also durchaus vehement.

### 3. Resümee

Die hier erwähnten zeitgenössischen Autoren erweisen sich in ihrer Selbstthematization als *Möglichkeitsmenschen*, wenn sie die eigene Person und die eigene Biographie in teils erfundenen, teils realen Möglichkeiten erörtern. Der Authentizitätsanspruch des klassisch Autobiographischen wird als Täuschung entlarvt, die um den Preis der Selbstverschleierung erkaufte wird. Diesen Preis sind die Autoren zusehends nicht mehr bereit zu zahlen und lassen sich auf ein freies Spiel im Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktizität ein. Eine Hierarchisierung von Wahrheit und Dichtung, wie sie Goethe noch zu Ungunsten des Fiktionalen vorgenommen hat, ist den Gegenwartsautoren wesentlich fremd. Selbst die Dichotomie von Fiktion und Fakt erscheint fragwürdig, wenn, wie Jensen/Müller-Tamm festhalten, „fiktionales und faktuales Erzählen nicht etwa als entgegengesetzte, sich wechselseitig konterkarierende, aneinander abarbeitende oder sich aufhebende Pole narrativer Möglichkeiten eingesetzt werden, sondern sich als wechselseitig bestätigende Spielformen eines in verschiedenen Dimensionen angesiedelten autofiktionalen Raums“<sup>37</sup> erweisen.

Das literarische Projekt der Autofiktionalisierung findet freilich im Kontext einer sehr konkreten medialen Realität statt. Der Literaturbetrieb benötigt

---

<sup>37</sup> Annika Jensen, Jutta Müller-Tamm: Echte Wiener, falscher Inder, in: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hg. v. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 2013, S. 315–328, hier: S. 320.

Persönlichkeiten („personalities“), um das Produkt Literatur markttauglich zu machen. Dazu werden Schriftsteller, ähnlich wie Politiker, Sportler und Pop-Musiker, zu Personen des öffentlichen Interesses aufgebaut, um dann in einer permanenten Grenzverletzung von Öffentlichkeit und Privatheit möglichst persönliche Geschichten von und über diese zu produzieren. Die schriftstellerische Selbstthematization gerät dann gleichsam zu einem Akt der Selbstverteidigung gegenüber den Begehrlichkeiten der Medien. Dabei geht es den Autoren nicht primär darum, wahr von falsch zu unterscheiden, sondern den Wahrheitsanspruch der Medien selbst zu relativieren, indem sie eine Pluralität von Möglichkeiten entwerfen, die der „sogenannten Welt“ (der Medien) gegenübergestellt wird.

## DISKUSSION

Die abschließende Diskussion befasste sich zunächst mit der Frage nach der Abgrenzung von Autobiographie und Autofiktion. Für diese Problematik gibt es verschiedene Zugänge. Martina Wagner-Egelhaaf folgend, handelt es sich bei der Autofiktion um „Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘“<sup>1</sup>. Serge Doubrovsky, auf den der Begriff historisch zurückzuführen ist, spricht von einem „Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“<sup>2</sup>. Noch wesentlich radikaler beantwortet die Frage der Dekonstruktivist Paul de Man, der die Vorstellung einer autobiographischen Gattung gänzlich aufgibt, den Begriff der Autofiktion jedoch nicht dezidiert verwendet. Autobiographie wird bei De Man zu einer „Lese und Verstehensfigur“<sup>3</sup>, die allen Texten inhärent sein kann. In weiterer Folge wurde das Konzept in seinen unterschiedlichen Gewichtungen an konkreten Textbeispielen angewandt und im kulturgeschichtlichen Kontext postmoderner Debatten (Roland Barthes und der *Tod des Autors*, Hayden White und *Fiktionalität von Historie*, Michel Foucaults Subjekttheorie(n), etc.) geprüft. Schließlich wurde die Inszenierung des Autors im Literaturbetrieb thematisiert und die Medienabhängigkeit des Autorbegriffs angerissen.

---

<sup>1</sup> Martina Wagner Egelhaaf: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hg. v. ders. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 2013, S. 7 – 21, hier: S. 9.

<sup>2</sup> Serge Doubrovsky: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster – Autofiktion, Nr. 7, 2008, S. 123–133, hier S. 126.

<sup>3</sup> Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S. 131–146, hier S. 134.



Dass die konventionelle Autobiographie, und damit möglicherweise auch Lejeunes autobiographischer Pakt, in Teilbereichen doch weiterexistiert, wurde ebenfalls postuliert, allerdings seien diese traditionellen Lebensbeschreibungen eher im Bereich der trivialen und populären Genres zu finden, etwa in Form von Politiker-, Unternehmer-, Sportler-, Popstar-, Skandal- und Sensationsautobiographien.

Die vielfältigen Zugänge und Interpretationswege legen eine fortgesetzte und vertiefte Auseinandersetzung mit der Thematik nahe.

*Leopold Schlöndorff (Hg.)*

*Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik*

Nr. 122

Alle Rechte vorbehalten

©2017 Japanische Gesellschaft für Germanistik Tokyo

Printed in Japan 2017

日本独文学会研究叢書 122号  
2017年5月27日発行

*Autofiktion heute  
Zur literarischen Konstitution  
des autobiographischen Subjekts  
in der deutschen Gegenwartsliteratur*

編集 レオポルト・シュレンドルフ  
(LEOPOLD SCHLÖNDORFF)

発行 日本独文学会  
〒170-0005

東京都豊島区南大塚3-34-6-603

電話 03-5950-1147

メールアドレス <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

© 2017 日本独文学会

S r J G G

ISBN 978 4 908452 12 3