

V&R Academic

Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien

Band 17

Herausgegeben von

Carsten Gansel und Hermann Korte

Birgitta Krumrey

Der Autor in seinem Text

Autofiktion in der deutschsprachigen
Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes
Phänomen

Mit 6 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2198-6304

ISBN 978-3-8471-0464-3

ISBN 978-3-8470-0464-6 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0464-0 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

© 2015, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: suze / photocase.de

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	9
I Einleitung	11
1 Die Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: eine Einführung	11
1.1 ›Ich-Kult‹ und ›Ich-Zeit‹: Ein neuer Trend?	13
1.2 Zur Problematik einer Epochendiagnose ›nach der (Post-) Moderne‹	16
2 Perspektiven der Forschung	21
2.1 Autofiktion, fiktionale Autobiographie, autobiographisches Schreiben: Definition und Begriffsverwendung	22
2.2 Autobiographisches Schreiben in der Gegenwartsliteratur	30
2.3 Autorschaftsdebatten seit der ›Rückkehr des Autors‹	32
2.4 Autorschaft im autofiktionalen Text der Gegenwart	33
3 Forschungsansatz und Textauswahl	35
II Grundlagen	39
1 Autobiographisches Erzählen	40
2 Fiktionales Erzählen	45
3 Zum Stellenwert von Realitätsfragmenten in der Fiktion	49
4 Postmoderne Ästhetik	54
4.1 Theoretische Positionen: Fiedler, Sontag, Derrida, Barthes, Foucault	55
4.2 Charakteristika des postmodernen Textes	60
4.2.1 Ihab Hassans parataktische Liste	61
4.2.2 Der postmoderne Text nach Christer Petersen	63
III Die postmoderne Autofiktion: Gattungsüberschreitung und Gattungskritik	65
1 Serge Doubrovskys ›autofictions‹ <i>Fils</i> und <i>Le livre brisé</i>	68

2	Alain Robbe-Grillet's Romanesques <i>Le miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement</i> und <i>Les derniers jours de Corinthe</i> . . .	75
3	W. G. Sebalds Autofiktionen <i>Die Ringe des Saturn</i> und <i>Austerlitz</i> . . .	80
IV	Autofiktionales Schreiben im literarischen Feld der Gegenwart	89
	Aufmerksamkeitsgenerierung und Inszenierungsstrategien in der Gegenwart: eine Vorbemerkung	90
1	Hanns-Josef Ortheils <i>Die Erfindung des Lebens</i> : eine nachträgliche Autofiktionalisierung	95
1.1	Autobiographisches Schreiben in <i>Die Erfindung des Lebens</i>	96
1.2	Die autobiographische Dimension des Textes im Kontext von Ortheils <i>Œuvre</i>	100
1.3	Autofiktionalisierung und/oder Marketingstrategie	103
2	David Wagners <i>Leben</i> – Autofiktion im Zeichen medialer Aufmerksamkeit	109
2.1	Vita Nova: Protokoll einer Krankheitsgeschichte	110
2.2	<i>Leben</i> als autofiktionaler Text	114
2.3	Die epitextuelle Einflussnahme	116
2.4	<i>Leben</i> – Autofiktion fernab der Gattungskritik	120
3	Thomas Glavinics <i>Das bin doch ich</i> – Der Autor im Spiegel des Erfolgs	122
3.1	<i>Das bin doch ich</i> – eine Literaturbetriebs-Satire?	123
3.2	Thomas Glavinic: Autofiktionale Selbststilisierung	130
3.2.1	Das autobiographische Paktangebot	130
3.2.2	Der Fiktionsvertrag	132
3.2.3	Widerstreitende Pakte	134
3.3	»Das bin nicht ich! Das könnt' ich sein«	137
3.4	Die Positionierung im Text und der Effekt für das Autor-Label ›Thomas Glavinic‹	142
4	Rafael Horzons <i>Das weisse Buch</i> : Fiktion oder romanhaftes Leben?	145
4.1	<i>Das weisse Buch</i> – eine Unternehmer(auto)biografie?	145
4.2	<i>Das weisse Buch</i> als autofiktionaler Text	150
4.2.1	Der autobiographische Pakt und seine Unterminierung	150
4.2.2	Die ›Beweiskraft‹ der Bilder – Horzons Dokumentarfotos	156
4.2.3	Die ›Lust am Text‹ – intertextuelle Verweise und Interpiktorialität	161
4.3	Die Un(be)greifbarkeit des Verfassers: Rafael Horzon als Kunstfigur	164
5	Clemens Meyers <i>Gewalten</i> – von den Grenzen des autobiographischen Bezugs	173
5.1	<i>Gewalten</i> : (K)ein Tagebuch	174

5.2 <i>Gewalten</i> – Roman eines Jahres	176
5.2.1 ›Gewalten‹: Das Autor-Ich als unterworfenen Individuum .	178
5.2.2 ›German Amok‹: ›Clemens Meyer‹ als potenzieller Attentäter?	183
5.3 Wirklichkeitsmaterial plus X: ›Nicht nur vom Ich‹ erzählen . .	188
V Autofiktionales Schreiben nach der (Post-)Moderne?	193
Abkürzungsverzeichnis	197
Abbildungsnachweise	199
Literaturverzeichnis	201

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist im Sommersemester 2014 von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (CAU) als Dissertation angenommen worden. Sie ist das Ergebnis eines intensiven Arbeitsprozesses, der ohne die Anregungen und Hilfestellungen einer Reihe von Menschen und Institutionen nicht möglich gewesen wäre.

Mein besonderer und herzlicher Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Albert Meier für seine stete Ansprechbarkeit, die konstruktiven Diskussionen, ermutigende Worte und seine Zuversicht in das Gelingen dieser Arbeit. Darüber hinaus möchte ich ihm für die langjährige Unterstützung meiner wissenschaftlichen Tätigkeit danken, die über die Betreuung meiner Dissertation bei weitem hinausgegangen ist. Ferner danke ich meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Claus-Michael Ort für wichtige Hilfestellungen und wertvolle Hinweise.

Dem Cusanuswerk bin ich für die langjährige ideelle und finanzielle Unterstützung zu größtem Dank verpflichtet. Die Förderung hat nicht nur die Rahmenbedingungen für die Anfertigung der Arbeit geschaffen; sie hat mir darüber hinaus immer wieder neue Perspektiven eröffnet und wichtige sowie wegweisende Begegnungen möglich gemacht. Bei Prof. Dr. Carsten Gansel und Prof. Dr. Hermann Korte bedanke ich mich für die freundliche Aufnahme in die Reihe *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* sowie beim Verlag V&R unipress für die sehr gute Zusammenarbeit.

Für den fachlichen Austausch und die Korrekturhinweise, vor allem aber für ihren Zuspruch, ihre Zeit und ihr Gehör danke ich insbesondere Julia Steimle und Martina Schwalm, Gerrit Lembke und Ingo Irsigler, die mich von der Planung des Vorhabens an bis zur Fertigstellung der Arbeit begleitet haben. Außerdem möchte ich meinen Freunden und Kieler Kollegen Willem Strank, Hanna Pahl, Ingo Vogler, Yvonne Al-Taie, Gyde Opitz, Liebgard und Kristine Buchholz danken sowie allen, die mich während der Dissertationsphase im Beruflichen oder Privaten unterstützt haben.

Mein abschließender und vielleicht wichtigster Dank gilt meiner Familie: meinen Eltern, meinem Bruder Björn und seiner Frau Ute sowie Julian im Besonderen – für Geduld, Verständnis, Bestärkung und Vertrauen.

I Einleitung

*KEIN Schriftsteller, der bei Trost ist,
schreibt eine Autobiographie.¹*

1 Die Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: eine Einführung

Autobiographische Texte erfreuen sich in der Gegenwartsliteratur größter Beliebtheit. Autoren schreiben sich mit biographischen Elementen in ihre fiktionalen Texte ein und situieren diese immer häufiger zwischen Roman und Autobiographie. Michael Grote und Beatrice Sandberg haben das autobiographische Schreiben der Gegenwart daher längst als ein »Schreiben an der Grenze [...] zwischen Autor und Text ebenso wie an der Grenze zwischen Wirklichkeitsbezug und Fiktion« bezeichnet.²

Zumindest rechtlich gesehen ist der literarischen Arbeit mit der eigenen Biographie in fiktionalen Texten dort Schranken gesetzt, wo sie die Persönlichkeitsrechte Dritter verletzt. Dies haben insbesondere die juristischen Auseinandersetzungen um Maxim Billers *Esra* (2003) und Alban Nikolai Herbsts *Meere* (2003) veranschaulicht. In beiden Verfahren ist es um die Frage gegangen, ob bzw. inwiefern der Autor mit *seiner* Biographie im Roman-Text sichtbar wird und durch diese Ähnlichkeitsbeziehung andere Romanfiguren »entschlüsselt« werden können. In Bezug auf Billers *Esra* ist dem Verlag Kiepenheuer & Witsch zunächst durch das Landgericht München I, später durch das Bundesverfassungsgericht der Vertrieb des Romans untersagt worden.³ Es ist nicht bezweifelt worden, dass es sich bei einem »Roman« um ein literarisches Kunstwerk und damit um Fiktion handelt. Wegen offenkundiger biographischer Parallelen und der damit gegebenen Identifizierbarkeit realer Personen als Vorlagen für die

1 Widmer: *Reise an den Rand des Universums*, S. 7 (Hervorhebung im Original, Kursivierung B. K.).

2 Grote/Sandberg: *Einleitung*, S. 8.

3 Siehe dazu näher: LG München I: Urteil vom 15. Oktober 2003 sowie BVerfG: Beschluss vom 13. Juni 2007.

literarischen Figuren hat das Bundesverfassungsgericht die Kunstfreiheit jedoch zugunsten des Persönlichkeitsrechts eingeschränkt.⁴

Eine ähnliche Gewichtung des Persönlichkeitsschutzes hat Herbsts *Meere* betroffen. Sein Roman behandelt die Liebesgeschichte zwischen dem Künstler Fichte und der zwanzig Jahre jüngeren Deutsch-Inderin Irene und enthält sexuell explizite Schilderungen. Aufgrund der autobiographischen Nähe des Protagonisten zum Verfasser⁵ könnte angenommen werden, auch diese intimen Details seien der Realität entlehnt:

Mithin gewinnen selbst rein erfundene Erzählungen dadurch eine gewisse Authentizität, dass bestimmte Signale im Textumfeld nahelegen, hinter der Geschichte des Romans stünden empirische Ereignisse; das Werk würde dann zumindest in Teilen als Dokumentation gelesen und zwar auch dort, wo es sich in Wahrheit um freie Erfindung handelt.⁶

Herbst provoziert eine Lesart der ›Entschlüsselung‹, nimmt gleichermaßen jedoch für seinen Text in Anspruch, ein ›Roman‹ und damit Fiktion zu sein. Das Landgericht Berlin hat der Klage von Herbsts ehemaliger Partnerin stattgegeben und zugunsten ihres Persönlichkeitsrechts entschieden;⁷ dem Verlag wurde der Vertrieb des Buches verboten, obwohl die Klägerin keine Person des öffentlichen Lebens darstellt und sie, anders als im Fall ›Esra‹, vor Einreichung der Ausgangsklage für die meisten Leser kaum identifizierbar gewesen sein kann.⁸ *Meere* ist in einer modifizierten Fassung seit Mai 2008 wieder erhältlich.⁹

Das Phänomen, einen fiktionalen Text auf seinen autobiographischen Gehalt hin zu lesen, hier sozusagen ›Spuren des Autors‹ zu suchen, ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht nach wie vor heikel. Autoren legen es immer wieder auf solche Rezeptionseffekte an, die eine literaturwissenschaftliche Analyse nicht außer Acht lassen kann. Christoph Jürgensen hat dies an Herbsts *Meere* reflektiert:

Herbst wurde als Alexander von Ribbentrop geboren, Großneffe desjenigen Ribbentrop, der Außenminister im Dritten Reich war und der 1946 hingerichtet wurde, ein Wissen, dass [sic] Herbst beim Leser inzwischen durchaus voraussetzen kann und mit

4 Geklagt hatten die ehemalige Partnerin Maxim Billers, eine in Deutschland lebende türkischstämmige Schauspielerin, sowie deren Mutter. Das Gericht hat es als erwiesen angesehen, dass die Intimsphäre der Tochter in besonderem Maße betroffen sei. Siehe dazu: BVerfG: Beschluss vom 13. Juni 2007 sowie Meier: Kunstfreiheit versus Persönlichkeitsschutz.

5 ›Verfasser‹ wird im Folgenden als Synonym für den textexternen ›Autor‹ verwendet, um ihn sprachlich sowohl von dem textinternen ›Autor‹ als auch von der abstrakten Kategorie ›Autor‹ unterscheiden zu können.

6 Meier: Realitätseffekt ›Autor‹, S. 267.

7 Vgl. dazu Jürgensen: Ich ist ein anderer.

8 Vgl. LG Berlin: Urteil vom 23. Oktober 2003.

9 Vgl. Jürgensen: Ich ist ein anderer.

dem er offensichtlich spielt – und insofern liegt es auch nicht ganz fern, ihn als Figur in »Meere« wieder zu erkennen; dennoch sind solche Feststellungen stets mit Vorsicht zu bewerten, zeichnet doch viele Romane gerade das Spiel des Autors mit seiner Biographie aus.¹⁰

Der ›spielerischer‹ Umgang eines Autors mit der eigenen Biographie verstärkt sich nochmals in Texten, die als ›autofiktional‹ bezeichnet werden können und seit ca. 2000 vermehrt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aufzutau- chen scheinen.¹¹ Nach der schnell sprichwörtlich gewordenen »Rückkehr des Autors«¹² schreiben sich Schriftsteller ganz explizit mit ihrem bürgerlichen Namen in die dennoch als ›fiktional‹ markierten Texte ein und nutzen damit den wohl »stärksten – und gerade im Augenblick (2013) [...] epidemisch grassie- renden – Realitätseffekt«.¹³ In meist homodiegetischen Erzählungen verzichten Autoren wie Jakob Hein in *Mein erstes T-Shirt* (2003), Heinz Strunk in *Fleisch ist mein Gemüse* (2004), Thomas Glavinic in *Das bin doch ich* (2007) oder Rafael Horzon in *Das weisse Buch* (2010), anders als Biller und Herbst, nahezu gänzlich auf eine Form der ›Verschlüsselung‹ des autobiographischen Bezugs. Deutsch- sprachige Autoren greifen hier eine Textform auf, die ihren Ursprung im fran- zösischen Poststrukturalismus hat und im Kontext einer selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der traditionellen, auf eine außertextliche Wirklichkeit bezogenen Autobiographie entstanden ist. Zielen ›postmoderne Autofiktio- nen«¹⁴ im Kern darauf ab, die Grenzen einer auf Wahrheit angelegte Lebens- beschreibung zu problematisieren, nutzen die gegenwärtigen Autofiktionen den (möglichen) Bezug zum Verfasser vielmehr für eine textinterne Stilisierung bzw. Inszenierung ihrer Person. An diesen Texten scheint sich damit, wie im Fol- genden untersucht werden soll, eine Art Funktionswandel abzuzeichnen, der auf vorangegangenen Strategien autobiographischen Schreibens aufbaut, in seiner Rückbesinnung auf die Autor-Kategorie jedoch über sie hinausweist.

1.1 ›Ich-Kult‹ und ›Ich-Zeit‹: Ein neuer Trend?

Erste Stimmen konstatieren an dem behaupteten ›Trend‹ eines am Autor ori- entierten, fiktionalen Schreibens einen Epochenwandel in der Literatur. Maxim Biller z. B. sieht in der Verbindung von autobiographischen Inhalten und fik- tionalem, homodiegetischem Erzählen das zentrale Charakteristikum der Ge-

10 Ebd.

11 Siehe zum Begriff ›Autofiktion‹ in der vorliegenden Arbeit: Kap. I.2.1.

12 Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (Hg.): Rückkehr des Autors.

13 Meier: Realitätsreferenz und Autorschaft, S. 31.

14 Siehe dazu in der vorliegenden Arbeit: Kap. I.2.1 sowie III.

genwartsliteratur, mit dem in seinen Augen eine neue Epoche nach der Postmoderne angebrochen ist. In seinem Artikel ›Ichzeit‹ in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 2. Oktober 2011 heißt es dazu: »Wir – Leser, Schriftsteller, Kritiker – leben, lesen und schreiben schon lange in einer neuen literarischen Epoche und wissen es nicht.«¹⁵ Nach jenen »idyllischen, risikolosen Gruppe-47-Tagen und den vielen leeren Sprachspielen«¹⁶ stehe im Mittelpunkt der ›Ichzeit‹ ein »glaubhaftes, mitreißendes und suggestives Erzähler-Ich«,¹⁷ das aufgrund der Nähe zum Verfasser stärker sei als je zuvor:

Ist es nicht normal, dass Autoren ihre Erfahrungen verarbeiten? Ja, aber nicht gleich alle und nicht gleich alle so intensiv. Und es gibt eine weitere Gemeinsamkeit: Fast jedes der bedeutenden deutschen Bücher der vergangenen Jahre kommt in der ersten Person Singular daher – oder zumindest ist der Protagonist dem Autor zum Verwechseln ähnlich. Das ist kein Zufall. Nur ein kräftiges Erzähler-Ich kann die faszinierende, den Leser mitreißende Illusion erzeugen, dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind.¹⁸

Eingeläutet hat die ›Ichzeit‹ laut Maxim Biller Rainald Goetz mit *Irre* und der Lesung von *Subito* zum Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt 1983.¹⁹ Als Erster habe Goetz seine »ganze verletzende und verletzliche Person stolz ins grelle öffentliche Licht« gestellt.²⁰ Biller stellt jedoch heraus, dass die ›Ichzeit‹ damit keinem naiven Realismus entspricht:

Die Literatur der Ichzeit ist natürlich nie auf die altmodische Art realistisch. Das darf sie auch nicht sein. Sie ist mal Cut-up, mal ein Hin und Her zwischen Gedicht und Roman, sie ist mal linear, mal irre Montage, und sie ist in dem Sinne post-postmodern, dass keiner ihrer schreibfertigen Autoren so tut, als wäre er ein auktorialer Tyrann [...].²¹

In den vergangenen zwei Jahrzehnten sei Goetz eine Reihe von Schriftstellern gefolgt, darunter Jörg Fauser, Wolfgang Herrndorf, Monika Maron, Christian Kracht und nicht zuletzt Helene Hegemann mit ihrem Erstling *Axolotl Roadkill* (2009).²²

Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung sind Formen autofiktionalen Erzählens in den Zusammenhang eines epochalen Wandels gestellt wor-

15 Biller: *Ichzeit*, S. 23.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Die Lesung von Rainald Goetz beim Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt fand 1983 statt, nicht – wie Maxim Biller irrtümlicherweise schreibt – 1982.

20 Biller: *Ichzeit*, S. 23.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd.

den. Martina Wagner-Egelhaaf plädiert dafür, neue autofiktionale Texte,²³ die nicht mehr Teil eines poststrukturalistischen Problemdiskurses sind, nicht als »Rückfall in vorkritische Zeiten« zu begreifen, sondern als ein Ankommen in einer »Epoche nach der Kritik«: »[D]as hieße, dass das Subjekt immer schon so weit dekonstruiert ist, dass man sich diesbezüglich keine Mühe mehr machen muss. Vielmehr kann es in der Schwundstufe einer erzählerischen Geste wieder eingesetzt werden.«²⁴ Die »Epoche nach der Kritik« zeichne sich demnach dadurch aus, dass Texte der Gegenwart sich »nicht mehr an der Grenze abarbeiten« müssten, »die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung«²⁵ besteht. Die Autoren könnten das Wissen der hoch artifiziellen Auseinandersetzungen mit der Autobiographie der 1970er und 1980er Jahre inzwischen voraussetzen:²⁶

Wir befinden uns nicht mehr in den 70er Jahren, als die poststrukturalistischen Einsichten und Textverfahren neu waren und einen kritischen Blick auf vertraute, bislang nicht hinterfragte diskursive Einheiten wie ›Autor‹ und ›Werk‹, ›Bedeutung‹ oder ›Autobiographie‹ eröffneten. Gleichwohl gilt es, nicht hinter diese Einsichten zurückzufallen [...]. Dies bedeutet aber auch, dass es autofiktionalem Schreiben heute nicht mehr um die Alternative ›Wirklichkeit‹ oder ›Fiktion‹ geht. [...] Die Differenz läuft sozusagen selbstverständlich mit, gibt sich dann und wann zu erkennen, aber nicht mehr mit dem Pathos der 70er Jahre, das gegen das Pathos des entwicklungsge­schichtlich gedachten Individuums anzuschreiben hat.²⁷

Auch Peter Braun und Bernd Stiegler konstatieren einen ›Bewusstseinswandel‹, der sich in der Literatur der Gegenwart niederschlägt:

Neuere und jüngste performative Erzählweisen indes zeichnen sich einerseits durch eine wiedererwachte ›Sehnsucht nach Wirklichkeit‹ – und damit historischer oder zeitgeschichtlicher Referenzialität – aus, andererseits jedoch durch ein Reflexionsniveau, das durch Moderne und Postmoderne gegangen ist und nicht dahinter zurückfallen will.²⁸

Es bleibt bisher offen, wie sich ein solches ›Realitätsverlangen‹, das über das ›Reflexionsniveau‹ der Moderne und Postmoderne verfügt, konkret in den Texten äußert. Ebenso gilt es zu fragen, ob der Begriff einer ›Epoche nach der Kritik‹ lediglich eine Abschwächung der vordergründigen Problematisierung

23 Der ›autofiktionale Text‹ bezeichnet im Rahmen der Arbeit ausschließlich Erzähltexte. Unter ›neuen‹ autofiktionalen Texten werden diejenigen verstanden, die nach 2000 entstanden sind und darüber hinaus nicht mehr im Kontext des Poststrukturalismus sowie der genuine Postmoderne zu verorten sind (vgl. hierzu Kap. I.3).

24 Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie, S. 366.

25 Ebd., S. 368.

26 Ebd., S. 361 und 366.

27 Ebd., S. 361.

28 Braun/Stiegler: Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster, S. 11.

der Gattung ›Autobiographie‹ bezeichnet oder die Textform ›Autofiktion‹ an sich eine Weiterentwicklung erfahren hat, die noch dazu als stellvertretend für die Literatur der Gegenwart gelten kann.

Die vorliegende Arbeit hat sich daher zum Ziel gesetzt, zu untersuchen, ob und wie gegenwärtige Texte über die (post-)moderne Feststellung vom ›Tod des Subjekts‹ und der »Unverfügbarkeit autobiographischer Wahrheit«²⁹ hinausgelangen. In Bezug auf den möglichen Wandel sogenannter Autofiktionen gilt es vor allem, den »Provokationswert« ernst zu nehmen, der mit der Rückwendung auf das »traditionelle Modell (›Autor‹ → ›Werk‹)«³⁰ verbunden ist, sowie der Frage nachzugehen, ob die Einschreibung des Autors in seinen Text tatsächlich eine »nach-postmoderne Poetik« impliziert.³¹

1.2 Zur Problematik einer Epochendiagnose ›nach der (Post-)Moderne‹

An einem (Wieder-)Aufleben der Ich-Erzählung mit autobiographischem Gehalt eine neue Epoche *nach* der Postmoderne festzumachen, wie Maxim Biller dies suggeriert, scheint in mehrfacher Hinsicht problematisch zu sein. So handelt es sich bei der ›Ich-Bewegung‹ um eine Entwicklung, die zwar für Biller im frühen 21. Jahrhundert an ihrem Höhepunkt angekommen ist,³² von anderer Seite jedoch bereits wieder als vergangen erachtet wird. Dies belegt z. B. ein Gespräch zwischen der Literaturredakteurin Iris Radisch und dem Schriftsteller und Schauspieler Josef Bierbichler. Beide wollen den »Ich-Kult«³³ angesichts neuer Familienromane des Literaturherbstes 2011, wie Oskar Roehlers *Herkunft* (2011) oder Eugen Ruges *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011), verabschieden. Bierbichler erklärt die autodiegetische Erzählposition zu einem regelrechten »Ich-Zwang«,³⁴ dem er sich in seinem ebenfalls 2011 erschienenen Roman *Mittelreich* bewusst zu entziehen versucht habe.³⁵ Adam Soboczynski

29 Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie, S. 359.

30 Meier: Realitätsreferenz und Autorschaft, S. 31.

31 Meier: Realitätseffekt ›Autor‹, S. 268.

32 Auch in Bezug auf die englischsprachige Literatur wird vielfach hervorgehoben, dass es eine Konjunktur des ›Ich-Romans‹ gebe. So schreibt u. a. David Lodge: »I haven't done any statistical analysis, but my impression is that a majority of literary novels published in the last couple of decades have been written in the first person« (Lodge: *Consciousness and the Novel*, S. 86). – Während Maxim Biller die Ich-Erzählform in der deutschen Literatur als charakteristisch für die Zeit *nach* der Postmoderne ansieht, hebt Martin Löschnigg in Anlehnung an David Lodge die Vorherrschaft des homodiegetischen Erzählform in der englischsprachigen Literatur wiederum als Charakteristikum der Postmoderne hervor (vgl. Löschnigg: *Die englische fiktionale Autobiographie*, S. 1).

33 Radisch: Josef Bierbichler, S. 7.

34 Ebd., S. 6.

35 Ebd., S. 7.

thematisiert das Ich-Erzählen 2012 anhand von Christian Krachts *Imperium* (2012). In diesem (wenigstens vordergründig) auktorial erzählten Roman erkennt der Rezensent eine Steigerung von Krachts Erzählkunst, da sich der Autor hier von dem zuvor von ihm häufig verwendeten Ich-Erzähler absetze:

Christian Kracht hat mit *Imperium* seinen bisher besten, seinen ausgereiftesten Roman vorgelegt. Und sich nebenbei als Autor neu erfunden: Der rollenprosaartige Ich-Erzähler mit begrenztem Ausblick und dümmlichem Horizont, der in *Faserland* zweifelt durch die Partyszene, in 1979 durch den Iran und China, in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* auch durch eine fiktive kommunistische Schweiz wandere, ist einem auktorialen gewichen, der seine Spiegelfiguren souverän über das Schachbrett zieht.³⁶

Die hier nur schlaglichtartig aufgeworfenen Positionen in der ›Ich-Debatte‹ des deutschen Feuilletons um den Jahreswechsel 2011/12 veranschaulichen zwar, dass das Schreiben in der Ich-Form, das sich an der autobiographischen Form orientiert, in der Tat zu einer der markanteren literarischen Entwicklungen zu zählen ist. Biller erfasst aber mit seinen Überlegungen nur einen kleinen Ausschnitt der gegenwärtigen Literaturproduktion, die nicht zuletzt sein eigenes Schaffen einschließt.

Die von Wagner-Egelhaaf angesprochene ›Epoche nach der Kritik‹ lässt sich ebenso wenig grundsätzlich an autofiktionalen Texten der Gegenwartsliteratur festmachen. Nach wie vor kommt in Romanen wie *Feuer brennt nicht* (2009) von Ralf Rothmann oder *Hoppe* (2012) von Felicitas Hoppe gerade die Skepsis gegenüber dem ›Ich‹-Erzählen und der Autobiographie explizit zum Ausdruck. In Rothmanns Roman heißt es z. B.:

Von sich zu schreiben in der ersten Person geht selten ohne Verstellung. Das ›Ich‹ ist ein schiefes Licht, und der Vorsatz, schonungs- oder gar schamlos zu sein, hat sich immer noch abgeschliffen während der Arbeit und Schwächen in persönliche Vorzüge verwandelt. So bleibt nur die dritte Person, eine notdürftige Tarnung, womöglich mit sprechendem Namen. Man denkt an das Kind, das glaubt, nicht gesehen zu werden, wenn es die Augen schließt oder beide Hände vors Gesicht schlägt.³⁷

Hoppe hingegen wählt für den mit ihrem Familiennamen betitelten Text die Form der fiktiven *Biographie* und thematisiert selbstreflexiv die Unmöglichkeit eines ›wahren‹ autobiographischen Schreibens.³⁸ Nach der Verabschiedung des Subjekts sowie des Autors in der Postmoderne zeigt sich hier zwar eine rege Auseinandersetzung mit dem ›Ich‹ und der Autobiographie. Es bleibt aber

36 Soboczynski: Seine reifste Frucht, S. 49.

37 Rothmann: *Feuer brennt nicht*, S. 14. – Da die Genretitel für autofiktionale Texte von Relevanz sind, werden diese in den Literaturangaben mit aufgeführt.

38 Siehe dazu näher: Krumrey: *Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne*, insbesondere S. 287f.

fraglich, ob dies allein schon als epochemachendes Element gewertet werden kann.

Obwohl eine Epoche grundsätzlich anhand *einer* »initialen Innovation«³⁹ festgelegt werden könnte und nicht zwangsläufig eine Abgrenzung von zwei Epochen erfahren muss (*post quem* und *ante quem*), stellt sich im Bereich der Gegenwartsliteratur⁴⁰ die Frage, ab wann sich die Literatur tatsächlich so wandelt, dass von einer neuen Epoche die Rede sein kann. Dies vermag in der Regel – so hat die Literaturwissenschaft vielfach bewiesen – erst ein systematisierender Rückblick zu zeigen. Welche Art der Thematisierung in der Gegenwartsliteratur nun überwiegt (ob skeptische Problematisierung oder aber tatsächliche Überwindung), ist damit derzeit wohl kaum absehbar.

Unabhängig von der Frage nach der Möglichkeit einer Epochendiagnose ist darüber hinaus die Frage nach dem Epochenbegriff selbst zu berücksichtigen. Bei der Postmoderne, von der Biller die sogenannte ›Ichzeit‹ absetzt, handelt es sich um ein Stil-Phänomen, das in verschiedenen Kulturräumen⁴¹ und in unterschiedlichen Bereichen in Erscheinung getreten ist.⁴² Die ›Postmoderne‹ bzw. der Begriff ›postmodern‹ werden zur Etikettierung höchst unterschiedlicher Texte und Schreibweisen verwendet. Bereits 1987 erklärt Wolfgang Iser, dass die Verwendung des Begriffs ›Postmoderne‹ geradezu »inflationär[...]«⁴³ gebraucht werde. Nicht zuletzt aufgrund der Unbestimmtheit und der weit-schweifigen Anwendung wird der Terminus zur Benennung einer Epoche daher immer mehr als ungeeignet eingeschätzt: »Man hat sich oft am Ausdruck ›Postmoderne‹ gestoßen – zu Recht. Er scheint einen Epochenanspruch auszudrücken, aber damit übernimmt er sich.«⁴⁴ Der Begriff suggeriere,

daß die Moderne vorbei sei und Antimodernes künftig die Tagesordnung bestimmen werde. Genau das aber ist grundfalsch, denn die Postmoderne transformiert zwar die Moderne, aber sie beendet sie nicht und verkehrt sie nicht in eine Antimoderne.⁴⁵

Die postmoderne Kunst verstehe sich als Kunst *nach* der Moderne, aber nicht als deren Ablösung, sondern als ihre Radikalisierung. *Post-modern* sei die post-

39 Meier: Weimarer Klassik – Eine Epoche in der deutschen Literaturgeschichte, S. 60f.

40 Gegenwartsliteratur ist ein »relationaler Begriff, der eine Teilmenge des Gesamtbereichs ›Belletristik‹ bezeichnet (Bluhm: Gegenwartsliteratur [Art.], S. 267). ›Gegenwart‹ lässt sich zugleich als Objekt und als Subjekt der Literatur verstehen, kann also die Zeit betreffen, in der die Literatur entsteht, oder selbst Thema der Literatur sein (vgl. Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur, S. 15).

41 Zu nennen sind hier vor allem die USA, Frankreich, Deutschland, Spanien, Lateinamerika und Russland (vgl. Riese/Magister: Postmoderne/postmodern, S. 1).

42 Riese/Magister zählen die Architektur, Urbanistik, Literatur, den Film, die Musik, Theaterproduktion und das Ballett auf (ebd., S. 14).

43 Iser: Unsere postmoderne Moderne, S. 1 und 10.

44 Ebd., S. 1.

45 Ebd., S. 319.

moderne Moderne lediglich gegenüber der Moderne im neuzeitlichen Sinne.⁴⁶ Auch Dirk von Petersdorff thematisiert im Anschluss an die im *Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* geführten und von Anke-Marie Lohmeier 2007 angestoßenen Debatte um den Begriff der Moderne, »das Dilemma des Begriffs ›Postmoderne‹.«⁴⁷ Dieses ergebe sich »aus der Komposition aus ›Post‹ und ›Moderne‹, das die Behauptung impliziert, sich in einem Zustand nach der Moderne zu befinden.«⁴⁸ Dennoch »dürfte es innerhalb dieser Fächer kaum Vertreter geben, die davon ausgehen, dass die Basisprinzipien der Moderne außer Kraft gesetzt und wir uns realgeschichtlich in einer Epoche nach der Moderne befinden würden.«⁴⁹ In Anlehnung an Michael Titzmann begreift Petersdorff daher mit ›postmodern‹ Unterschiede bzw. »Transformationen innerhalb der ästhetischen Moderne.«⁵⁰

Auch Henk Harbers führt an, dass viele Werke und Autoren mit postmodernen Zügen noch in der Tradition der Moderne stünden.⁵¹ Der Bezug der Postmoderne zur Moderne, der durch Wolfgang Welsch und andere ausführlich

46 Vgl. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6. Siehe zur Kritik an Welschs Position und Formulierungen etwa: Petersen: *Der postmoderne Text*, S. 304–306. Vgl. auch die im IASL geführte Debatte um den Begriff der Moderne. In ihrem Aufsatz plädiert Anke-Marie Lohmeier dafür, in der literaturwissenschaftlichen Moderne-Forschung die Ergebnisse der Geschichts-, Sozial- und Politikwissenschaft stärker zu berücksichtigen. Sie konstatiert u. a., dass von einem Ende der Moderne kaum zu sprechen sei und dass die ›Postmoderne‹ vielmehr als die bei sich selbst angekommene Moderne bezeichnet werden könne (Lohmeier: *Was ist eigentlich modern*, S. 15). Thomas Anz antwortet 2008 mit einer Replik auf Lohmeiers Aufsatz (Anz: *Über einige Missverständnisse*) und betont u. a., dass »sich die Einschätzung [etabliert hat], dass sich die Postmoderne von der ästhetischen Moderne darin unterscheidet, dass sie den Zusammenbruch tradierter Ordnungen und Sinngebungen nicht als Verlust betrauere, sondern als Gewinn begrüße« (ebd., S. 228). Siehe näher auch die weiteren sich 2009 anschließenden Beiträge von Ingo Stöckmann (Stöckmann: *Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne*), Walter Erhart (Erhart: *Editorial*), Stefan Breuer (Breuer: *Für einen epochal differenzierten Begriff der Moderne*), Christof Dipper (Dipper: *Was ist eigentlich modern*) und Martin Huber (Huber: *»Was bleibt aber...«*).

47 Petersdorff: *Postmoderne*, S. 130.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 131. Petersdorff spricht hier auch von einer »markanten Umorientierung« (ebd., S. 130), die letztlich einer Umdefinierung des Begriffs ›Postmoderne‹ bedürfe, wenn nicht gar einen neuen Begriff fordere.

51 Harbers: *Gibt es eine ›postmoderne‹ deutsche Literatur*, S. 68. Harbers hat zudem darauf hingewiesen, dass es insbesondere in Bezug auf die deutschsprachige Literatur problematisch sei, von einer Postmoderne als Epoche zu sprechen, weil die tatsächlichen Bezugsgrößen für das postmoderne Schreiben vor allem aus anderen europäischen und der amerikanischen Literatur stammen: »Wenn man von postmoderner Literatur spricht, sind es meistens unausgesprochen einige Werke, die das Muster für den Begriff prägen. Auch ohne sich in die Diskussion zu begeben, ob nun das Werk von Beckett oder von Joyce nicht oder ganz oder teilweise zur Postmoderne gehört, kann man feststellen, daß Autoren wie John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Italo Calvino, John Fowles, Umberto Eco, Julio Cortázar zum allgemein akzeptierten postmodernen Kanon gehören« (ebd., S. 53).

aufgearbeitet worden ist,⁵² veranlasst auch ihn dazu, die Postmoderne nicht als eigenständige Epoche, sondern als eine Strömung innerhalb der Moderne zu begreifen.⁵³ Umberto Eco bezeichnet mit ›postmodern‹ »eine Geisteshaltung oder [...] eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*«. ⁵⁴

Dennoch ist das Ende *der* Postmoderne wiederholt ausgerufen worden.⁵⁵ Gleichzeitig gibt es aber auch gegenwärtig noch immer Stimmen, die von einem postmodernen Schreiben in der Gegenwartsliteratur sprechen. So sieht etwa Uwe Wittstock in der Entwicklung seit Mitte der 1990er Jahre einen Prozess, in dem postmoderne Grundzüge immer deutlicher hervorgetreten seien.⁵⁶

Auch ein einheitlicher Epochen- oder aber Stilbegriff, der auf den der Moderne resp. (Post-)Moderne folgen könnte, liegt in der Forschung nicht vor. Neben der Verwendung des Begriffs ›Gegenwartsliteratur‹⁵⁷ werden allerdings erste Wortbildungen wie ›Post-Postmodernismus‹ bzw. ›Post-Postmoderne‹ verwendet.⁵⁸ Welsch weist ferner darauf hin, dass in den USA bereits in den 1970er Jahren von einem Post-Postmodernismus die Rede gewesen ist.⁵⁹ Erste literaturwissenschaftliche Forschungsbeiträge greifen den Begriff auf,⁶⁰ um Anzeichen von Neuerungen in der Gegenwartskultur zu erfassen. Carsten Rohde beispielsweise spricht das umstrittene Ende der Postmoderne und eine mögliche

52 Vgl. neben Welsch: Unsere postmoderne Moderne auch Renner: Die postmoderne Konstellation.

53 Harbers: Gibt es eine ›postmoderne‹ deutsche Literatur, S. 55. Als Moderne bezeichnet er in Anlehnung an Wolfgang Iser die ästhetische Moderne in Abgrenzung zur Neuzeit (als »aufklärungsorientierte ›Moderne‹ seit Descartes« (ebd.)).

54 Eco: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, S. 77 (Hervorhebung im Original).

55 Vgl. Petersen: Der postmoderne Text, S. 7 und Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 10. Vgl. dazu auch Petersdorff: Postmoderne, S. 129, der in diesem Zusammenhang auf ein Sonderheft der Zeitschrift *Merkur* von 1998 verweist (Bohrer/Scheel: Postmoderne).

56 Wittstock: Nach der Moderne, S. 24.

57 In der bisherigen Literaturgeschichtsschreibung wird ›Gegenwartsliteratur‹ vielfach als Epochenbezeichnung für die jüngste Periode der Literaturproduktion verwendet (Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur, S. 15). Angelehnt an die politische Ereignisgeschichte verortet die Literaturgeschichtsschreibung die Gegenwartsliteratur ab 1945 bzw. 1968 oder 1989/90 (vgl. ebd., S. 22). Im Rahmen der Studie wird der Begriff hingegen herangezogen, um die Literaturproduktionen ab 2000 zu bezeichnen. Vgl. zur Problematik der Gegenwartsliteratur als Forschungsgegenstand: Brodowsky/Klupp: Einleitung sowie im selben Band Zanetti: Welche Gegenwart.

58 Vgl. etwa Turner: City as Landscape.

59 Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 10.

60 Vgl. u. a. Rohde: Der Roman in der Postmoderne, S. 186 und Hoberek: An Introduction. Vgl. auch: Krumrey/Vogler/Derlin (Hg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Für eine begriffliche Schärfung verschiedener Konzepte, die denen der Postmoderne folgen könnten, schlägt Mikhail Epstein Wortbildungen mit der Vorsilbe ›Trans-‹ vor (Epstein: Conclusion: On the place of postmodernism in postmodernity, S. 460f.). Albert Meier hat diesen Vorschlag aufgenommen und als Bezeichnung für die spezifische Ironie-Praxis einer Post-Postmoderne verwendet. Siehe dazu: Meier: Realitätsreferenz und Autorschaft, S. 26.

Post-Postmoderne als Folgeepoche an.⁶¹ Der Landschaftsarchitekt Tom Turner sieht »signs of post-postmodern life in urban design, architecture and elsewhere«. ⁶² Er konstatiert überdies: »The modernist age, of ›one way, one truth, one city‹, is dead and gone. The postmodernist age of ›anything goes‹ is on the way out. Reason can take us a long way, but it has limits«. ⁶³

Die vorliegende Studie verfolgt nicht das Ziel, die bereits in die Jahre gekommene und immer wieder aufkeimende Diskussion um den Begriff ›Postmoderne‹ und den Bezug zur ästhetischen Moderne, wie er hier nur angedeutet worden ist, weiterzuführen. Ebenso wenig möchte sie anhand einer Untersuchung eines kleinen Ausschnitts der gegenwärtigen Literaturproduktion eine neue Epoche ausrufen. Wolfgang Iser folgend bezeichnet ›Postmoderne‹ im Rahmen der Arbeit vielmehr eine Stilrichtung in der Kunst, die die Moderne mit anderen Mitteln weiterführt, folglich auf ihr aufbaut und sie nicht ablöst.

Aus Ermangelung eines geeigneteren Begriffs und der Einsicht, dass eine weitere Wortneuschöpfung keinen Mehrwert besitzt, finden die Begriffe ›Post-Postmoderne‹ und ›post-postmodern‹ (bzw. ›nach-postmodern‹) Anwendung. In Anlehnung an Iser werden sie ohne Epochalisierungsanspruch verwendet. Die Begriffe dienen der Bezeichnung einer Schreibweise, die sich gegenüber solchen als ›postmodern‹ bezeichneten Autofiktionen verändert hat, sie sollen also eine Transformation innerhalb einer Textsorte kenntlich machen, wobei im Folgenden zu klären sein wird, ob darin eine Abkehr von früheren Positionen oder eine Weiterentwicklung zum Ausdruck kommt.

2 Perspektiven der Forschung

Bevor die Zielsetzung des Forschungsvorhabens näher erläutert werden kann, gilt es, notwendige Begriffsdifferenzierungen im Bereich des autobiographischen Schreibens der Gegenwartsliteratur vorzunehmen (Kap. 2.1) und insbesondere den Begriff ›Autofiktion‹ näher zu erläutern, da in der gegenwärtigen Forschung verschiedene Sammelbegriffe koexistieren, die ähnliche Phänomene zu bezeichnen versuchen. Im Anschluss daran wird die aktuelle Forschungslage zum autobiographischen Schreiben abgebildet, in die sich die Studie einordnet (Kap. 2.2). Hier sollen vor allem die sich zunehmend ausdifferenzierende Autofiktionsforschung sowie einschlägige Stimmen im Rahmen der Autorschaftsdebatten seit der ›Rückkehr des Autors‹ skizziert werden.

61 Vgl. Rohde: Der Roman in der Postmoderne, S. 186.

62 Turner: City as Landscape, S. 8. Vgl. auch Hermand: Nach der Postmoderne.

63 Turner: City as Landscape, S. 10.

2.1 Autofiktion, fiktionale Autobiographie, autobiographisches Schreiben: Definition und Begriffsverwendung

Um die in den vergangenen Jahrzehnten beobachteten Grenzverschiebungen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Subgattungen der Autobiographie zu erklären und die Verschränkung von Autor und Erzähler bzw. Figur in fiktionalen Texten näher bestimmen zu können, diskutiert die aktuelle Forschung verschiedene Sammelbegriffe. Vor allem der Begriff ›Autofiktion‹ ist trotz seiner kurzen Geschichte inzwischen vielfältig belegt⁶⁴ und muss für die vorliegende Arbeit vor dem Hintergrund der neuesten Forschungsperspektiven definiert sowie gegenüber alternativen Begriffen, wie dem autobiographischen Schreiben, abgegrenzt werden.

Der Terminus ›Autofiktion‹ geht auf Serge Doubrovsky zurück und hat sich in Frankreich spätestens Anfang der 1990er Jahre etabliert, während die deutschsprachige Forschung ihn erst nach 2000 aufgegriffen hat. Gleich mehrere Probleme stellen sich hinsichtlich seiner Definition: Autofiktionen enthalten fiktive und referentielle Elemente und vermischen damit die Gattungskonzepte ›Roman‹ und ›Autobiographie‹.⁶⁵ Insbesondere die Frage, ob eines dieser beiden überwiegen darf bzw. deutlicher indiziert wird als das andere, ist Gegenstand der Forschungsdebatte. Des Weiteren stellt sich das Problem der historischen Verortung: Die *autofiction* bezieht sich in der Regel auf Serge Doubrovskys Prägung des Begriffs. Andere Vertreter – wie Vincent Colonna – gehen davon aus, dass die Autofiktion als Textform bereits vor der Begriffsfindung vorkommt (*avant la lettre*).⁶⁶ Auch das Verhältnis zwischen

64 Vgl. dazu: Weiser/Ott: Autofiktion und Medienrealität, S. 7; Pellin/Weber: Einführung; Wagner-Egelhaaf: Autofiktion & Gespenster, S. 137; Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion, S. 9. Vgl. überdies Farron: Die Fallen der Vorstellungskraft Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en).

65 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität, S. 304–305. Siehe dazu in der vorliegenden Arbeit: Kap. II.1.

66 Vgl. hierzu Zipfel: Autofiktion, S. 35 sowie Colonna: Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires, S. 79. Vgl. auch Toro: Die postmoderne ›neue Autobiographie‹ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte, S. 1407 und Waller: Serge Doubrovsky: *Le livre brisé*. Zu inzwischen als autofiktionale Texte bezeichneten Werken siehe Lecarme: Autofiktion: un mauvais genre, S. 235f. Eine Einschätzung der oben genannten Position ist nicht zuletzt abhängig von der jeweiligen Definition der Autofiktion. Insbesondere das Spiel mit einer Figur im Text, die den Namen des Verfassers trägt, hat es in der Literaturgeschichte auch zu früheren Zeiten gegeben. Als Beispiele seien hier Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1669), Karl Immermanns *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* (1841) oder Eckhard Henscheids *Die Vollidioten – Ein historischer Roman aus dem Jahr 1972* (1973) genannt. Ferner ließen sich u. a. Jean Paul und E. T. A. Hoffmann nennen, bei dem »die Transkription des Autornamens« zu den »selbstreflexiven Standardverfahren« gehört (Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt, S. 66).

Autor, Erzähler und Hauptfigur sowie der vermeintliche Gattungsstatus werden vielfach diskutiert.⁶⁷

In der französischen Literaturwissenschaft haben sich der Autofiktion neben Colonna und Doubrovsky vor allem Philippe Lejeune, Gérard Genette, Marie Darrieussecq, Philippe Gasparini, Jacques Lecarme und Philippe Vilain gewidmet.⁶⁸ Im Folgenden sollen die für die Arbeit wichtigsten Positionen referiert werden, um die Probleme und Herausforderung einer begrifflichen Festlegung der Autofiktion zu verdeutlichen.⁶⁹

Bei Serge Doubrovsky bezeichnet der Begriff eine spezielle Art des autobiographischen Schreibens,⁷⁰ die in der französischen Postmoderne zu verorten ist. Er erläutert den Begriff erstmals 1977 auf dem Umschlagtext von *Fils*⁷¹ in Abgrenzung zur traditionellen Autobiographie:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁷²

Die hier gegebene Erläuterung der *autofiction* als ›aventure à l'aventure du langage‹ ist in vielerlei Hinsicht paradox und bewusst nicht klar umrissen. *Fils* gibt – wie in Kap. III.1 als Beispiel postmoderner Autofiktion näher ausgeführt wird – als Referenztext weitere Auskunft zu Doubrovskys Konzept der *autofiction*. Einerseits enthält der Text die für die Autobiographie charakteristische

67 Vgl. dazu Astrid Lohöfer, die in diesem Zusammenhang auf Philippe Forest und Vincent Colonna verweist (Lohöfer: Autofiktion als Ikonotext, S. 20). Ob es sich bei der Autofiktion tatsächlich um ein Genre oder lediglich ein Textphänomen handelt, vermag selbst Doubrovsky nicht eindeutig zu beantworten. So heißt es in den *Textes en mains*: »Plutôt que de philosopher abstraitement sur la nature d'un ›genre‹ (qui n'en est peut-être pas un), j'aimerais relire certains passages des textes où le problème générique affleure et s'énonce de lui-même, suscité par une sorte de nécessité interne« (Doubrovsky: *Textes en main*, S. 207).

68 Obwohl Doubrovsky den Begriff bereits Ende der 1970er Jahre prägt, setzt erst mit der Dissertation des Genette-Schülers Vincent Colonna eine ausführliche und ergiebige Diskussion um das Phänomen ein. Siehe dazu Gronemann: Postmoderne/Postkoloniale Konzepte, S. 55.

69 Auf weitere wichtige Positionen, die für das Verständnis der Autofiktion relevant sind, nicht jedoch für die eigene Begriffsverwendung herangezogen werden müssen, wird ferner in den Fußnoten hingewiesen.

70 Vgl. dazu: Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität, S. 298–301.

71 Der Text trägt einen zweideutigen Titel: ›Fils‹ heißt sowohl ›Fäden‹ als auch ›Sohn‹.

72 Doubrovsky: *Fils*, Umschlagtext. – Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle ›F‹ zitiert.