

Stephanie Bremerich

Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung

ABHANDLUNGEN ZUR LITERATURWISSENSCHAFT



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Abhandlungen zur Literaturwissenschaft

Stephanie Bremerich

Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung

J. B. Metzler Verlag

Die Autorin

Stephanie Bremerich ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Leipzig.

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.

ISBN 978-3-476-04578-2

ISBN 978-3-476-04579-9 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

Meinen Eltern

Inhalt

Danksagung	IX
1 Einleitung	1
2 ›C'est moi et ce n'est pas moi‹ – zum Begriff der ›Autofiktion‹	10
2.1 Problemaufriss und terminologische Vorüberlegungen	12
2.2 Autofiktion: Begriffsgenese und Forschungsstand	17
2.3 Autofiktion im Kontext von Fiktions- und Erzähltheorie	33
2.4 Autofiktion und literarisches Feld	47
2.5 Zusammenfassung des systematischen Teils	52
3 Vorläufer: Autofiktionen von Armut und Abweichung um 1800	56
3.1 Jean-Jacques Rousseau: <i>Rousseau juge de Jean-Jacques</i> (1782) und <i>Confessions</i> (1782/1789)	66
3.2 Autofiktion als psychologisches Schauspiel bei Karl Philipp Moritz ..	82
3.3 Zwischenfazit: kritische Beobachtung, schelmische Unterwanderung, ironische Kooperation. Vorformen autofiktionalen Erzählens um 1800	117
4 Autofiktionen von Armut und Abweichung in der Bohème	122
4.1 Die gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage der Schriftsteller und Schriftstellerinnen um 1900	127
4.2 Peter Hille: <i>Mein Heiliger Abend</i> (1902)	156
4.3 Lasker-Schüler: <i>Briefe nach Norwegen</i> (1911/12)	180
4.4 Franziska zu Reventlow: <i>Das Gräfliche Milchgeschäft</i> (1897) und <i>Der Geldkomplex</i> (1916)	209
5 Nachwirkungen: Autofiktionen von Armut und Abweichung um 2000	242
5.1 Berufsjugend in der Krise: Joachim Lottmanns <i>Geldkomplex</i> (2009)	249
5.2 Schelmische Unternehmungen in Rafael Horzons <i>Weißem Buch</i> (2010)	261

6 Resümee und Ausblick	276
6.1 Autofiktionen von Armut und Abweichung – Methode, Geschichte, Kontexte	276
6.2 Was bleibt?	286
 Literaturverzeichnis	 290
Bildnachweise	315

Danksagung

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, bei der mich viele Menschen unterstützt haben. Das gilt in besonderem Maße für Prof. Dr. Dieter Burdorf, dem ich für seine hervorragende Betreuung, sein Engagement und sein offenes Ohr ganz herzlich danke. Es hat mir viel bedeutet, dass Prof. Dr. Ludwig Stockinger in seinem wohlverdienten Ruhestand das Zweitgutachten meiner Arbeit übernommen hat. Auch ihm danke ich herzlich. Mein Dank gilt ferner der Rosa Luxemburg Stiftung, die mich mit einem Promotionsstipendium großzügig gefördert hat. Bedanken möchte ich mich außerdem bei Prof. Dr. Ilse Nagelschmidt, Prof. Dr. Adam Jones, Prof. Dr. Michael Scholz-Hänsel und Dr. Markus Wiegandt, die mir wichtige Impulse gegeben haben, sowie bei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des (Post-)DoktorandInnen-Kolloquiums, deren kollegiale Kritik mir oft einen frischen Blick auf den eigenen Text ermöglicht hat. Das gilt auch für die Rückmeldungen meiner kritischen Leserinnen und lieben Freundinnen Yvonne Albers und Eva Bormann, denen ich von Herzen danke. Besonders hervorheben möchte ich Michael Kraft. Seine persönliche Unterstützung und seine sorgfältige Lektüre haben diesen Text maßgeblich auf den Weg gebracht. Nicht zuletzt möchte ich mich herzlich bei Dr. Oliver Schütze, Dr. Ferdinand Pöhlmann und Sabine Matthes vom J. B. Metzler Verlag für ihre Geduld, ihre freundliche Hilfe und ihre kompetente Beratung bedanken.

Danke Judith, Klaus und Sandra Bremerich.

1 Einleitung

Die Kitschfigur des armen Dachstubenpoeten hat sich in den prekären Ich-Unternehmer verwandelt. So wie die Künstler werden in Zukunft viele leben müssen. Sie sind hoch gebildet und unterbezahlt, flexibel und durchhaltefähig, und sie basteln sich ihre Erwerbsbiografie um einen zentralen Wert herum – die Freiheit des Ausdrucks und der Lebensführung. [...] Künstler sind Avantgarde im Umgang mit Knappheit und Unsicherheit. Wir werden von ihnen lernen müssen.¹

Wie Jörg Lau 2006 lakonisch im Feuilleton der *ZEIT* skizziert, steckt hinter der Figur des armen Poeten weit mehr als das verkitschte Stereotyp des randständigen Literaten in der Dachstube. Für Schriftstellerinnen und Schriftsteller ist Armut auch im 21. Jahrhundert Realität. Mehr noch: Über den Bereich der Kunst hinaus sind Künstlerinnen und Künstler – so Laus ironische Diagnose – zur ›Avantgarde‹ der modernen ›Erwerbsbiografie‹ geworden, die ebenso von Freiheit und Selbstbestimmung wie von Unsicherheit und Knappheit bestimmt ist.

Der Künstler als ›role model‹ der modernen Arbeitswelt? Das klingt nach einer gewagten Behauptung und wirkt zunächst einigermaßen paradox. Tatsächlich impliziert die Metapher von den *Avantgardisten des Mangels* (so der Titel von Laus Beitrag) zweierlei bedenkenswerte Aspekte: Sie verweist zum einen auf den Bedeutungswandel von ›Arbeit‹ sowie auf wirtschaftliche Flexibilisierungs- und Destabilisierungsprozesse, die sich im Laufe der vergangenen Jahre ereignet haben und die semantische Überblendung von Künstler und prekärem Ich-Unternehmer überhaupt erst ermöglichen. Zum anderen klingt die Persistenz eines Künstlermythos an, in dem der Künstler als Exklusivfigur gesetzt und seine Autonomie wie selbstverständlich mit gesellschaftlicher und finanzieller Randständigkeit verbunden wird. Der Künstler ist eben nicht nur ein kreatives, sondern auch ein ökonomisches und soziales Ausnahmesubjekt: Die sprichwörtlich gewordene Brotlosigkeit der Kunst ist hierfür ebenso bezeichnend wie die ›Kitschfigur des armen Dachstubenpoeten‹, die durch das bekannte Gemälde von Carl Spitzweg von 1839 gleichsam ikonisch geworden ist.

Nicht zuletzt sind es die Autorinnen und Autoren selbst, die zur Bildung und Konsolidierung dieses Mythos beigetragen haben. Armut und Abweichung sowie die Dialektik von Exklusion und Exklusivität des Künstlerdaseins sind zentrale Bezugsgrößen der literarischen Selbstreflexion, werden mithin sogar gezielt vor der Öffentlichkeit inszeniert, wie sich anschaulich im Lebenswandel einer exzentrischen Existenz wie Charles Bukowski zeigt, der als »boorish and aggressive public persona [...] who detested paid employment and railed against the work ethic«² auftrat und so in hohem Maße an der Legendenbildung um die eigene Person beteiligt war.

1 Jörg Lau: Geldsache: Avantgardisten des Mangels. Die Armut des freien Künstlers. In: *DIE ZEIT* vom 29.06.2006, online abrufbar unter <http://www.zeit.de/2006/27/Spitze-27> (zuletzt abgerufen am 07.04.2018).

2 Paul Clements: Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement. New York: Routledge, 2013, S. 1.

Umso überraschender ist es, dass die ökonomische Situation von Autorinnen und Autoren in der aktuellen Literaturwissenschaft wenig berücksichtigt wird. Nach dem »rapiden Ansehensverlust«³, den das Großprojekt einer »Sozialgeschichte der Literatur« seit dem Ende der 1980er Jahre erfahren hat, und in Anbetracht des »gegenwärtigen Katzenjammers«⁴, der die Methodendiskussion nach Postmoderne und *cultural turn* bestimmt, sind die prekären wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen literarische Texte produziert werden, im germanistischen Diskurs ins Hintertreffen geraten;⁵ in der konkreten Analyse und Interpretation von literarischen Texten spielt die ökonomische Situation von Autorinnen und Autoren meist gar keine Rolle.

In diese Leerstelle möchte ich mit der vorliegenden Arbeit vorstoßen und damit nicht nur Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen aufzeigen, sondern auch einen Beitrag zu einer Debatte leisten, die in Zeiten der modernen Leistungsgesellschaft mit ihren freien Märkten, flexibilisierten Beschäftigungsformen und unsicheren Arbeitsverhältnissen heftiger denn je geführt wird.⁶ Der Fokus soll dabei auf der literarischen Selbstdarstellung der Autorinnen und Autoren liegen: Wie gehen diese mit Armut und Abweichung um, und wie reflektieren sie die eigene randständige Existenz im literarischen Text? Wie werden Selbstbilder des Mangels literarisch entworfen und vor der lesenden Öffentlichkeit zur Disposition gestellt? Welche Motivtraditionen und Diskurse werden aufgerufen, produktiv verwandelt oder konterkariert, und welche konkreten Erzählstrategien lassen sich ausmachen?

Für die Untersuchung dieser Fragen erweisen sich autofiktionale Texte als besonders aufschlussreich, da in ihnen »eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist [...], in einer offensichtlich [...] als fiktional gekennzeichnete Erzählung auf-

- 3 Martin Huber; Gerhard Lauer: Neue Sozialgeschichte? Poetik, Kultur und Gesellschaft – zum Forschungsprogramm der Literaturwissenschaft. In: dies. (Hrsg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 1–20, hier S. 1.
- 4 Jörg Schöner: Vom gegenwärtigen Elend einer Sozialgeschichte der deutschen Literatur. In: ders.: Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 5–22, hier S. 6.
- 5 Wichtige sozialgeschichtlich orientierte Vorarbeiten für den Zeitraum zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts haben Britta Scheideler sowie Rolf Parr und Jörg Schöner geleistet, vgl. Britta Scheideler: Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933. Sonderdruck aus dem »Archiv für Geschichte des Buchwesens«. Bd. 46. Frankfurt/M.: Buchhändler-Vereinigung, 1997; Rolf Parr; Jörg Schöner: Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930. Heidelberg: Synchron, 2008. Eine Skizze der Situation um 1800 bietet Herbert Jaumann: Emanzipation durch Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42 (1981), S. 46–71. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Figur des »armen Poeten« in der Literatur des 19. Jahrhunderts finden sich in Katharina Kaspers: Der arme Poet. Existentielle und triviale Aspekte einer literarischen Figur. In: Neophilologus 74 (1990), S. 561–576 sowie dies.: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1989.
- 6 Vgl. die 2006 durchgeführte Studie des Deutschen Kulturrats zum Thema Selbstständigkeit im Bereich Kunst: Caroline Dangel; Michael-Burkhard Piorkowsky: Selbstständige Künstlerinnen und Künstler in Deutschland – zwischen brotloser Kunst und freiem Unternehmertum? Berlin: Deutscher Kulturrat, 2006.

tritt⁷. An der Schnittstelle von Fakt und Fiktion, von autobiographischer Referenz und Inszenierung, bietet die Autofiktion Spielraum für literarische Selbstentwürfe, die sowohl über die komplexe Lebensbeschreibung (Autobiographie) als auch über die reine Selbstverständigung (Tagebuch) hinausgehen und in fiktionaler Form (etwa in Roman oder Kurzgeschichte) auch und vor allem an die lesende Öffentlichkeit adressiert sind.

Autofiktionen von Armut und Abweichung sind der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Nähert man sich diesem Phänomen aus einer historischen Perspektive, so stellt man rasch fest, dass es in der Zeit um 1900 – und hier insbesondere im Kontext der Bohème – auffällig viele Texte gibt, in denen Autorinnen und Autoren ihre soziale und ökonomische Randständigkeit auf selbstreflexiv-literarische Weise thematisieren. In sozialgeschichtlicher Hinsicht ist dies nicht besonders verwunderlich: Was die ökonomische und gesellschaftliche Situation von Autorinnen und Autoren betrifft, stellt die Zeit um 1900 eine entscheidende Umbruchphase dar.

Obgleich bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Berufsbild des ›freien‹ Schriftstellers allmählich Kontur gewinnt, bleiben viele Autoren bis weit ins 19. Jahrhundert durch akademische Ausbildung und bürgerliche Berufe eng mit dem Bürgertum verbunden und gesellschaftlich integriert.⁸ Mehr noch: Dem politisch machtlosen Bürgertum in den deutschen Kleinstaaten und Fürstentümern gelten sie nicht selten als »öffentliche Stimme« für Freiheit und Menschenwürde und erfüllen als »Advokaten der Menschheit« nachgerade identifikatorische Funktion.⁹ Im Zuge der Industrialisierung und der mit ihr einhergehenden ökonomischen und gesellschaftspolitischen Umbrüche verändert sich jedoch auch die Stellung des Schriftstellers im sozialen Gefüge: Gleichsam ›gesockelt‹, muss er sich als ›geistiger Arbeiter‹¹⁰ zunehmend auf die Anforderungen des literarischen Marktes sowie verlagspolitische Entscheidungen und redaktionelle Auftragslagen einstellen. So ist auf der einen Seite durch die fortschreitende Ausdifferenzierung der Arbeitswelt und die Etablierung des modernen Verlags- sowie Pressewesens eine Professionalisierung des ›Berufes‹ Schriftsteller festzustellen; andererseits geraten Autorinnen und Autoren verstärkt in finanzielle Abhängigkeit von Verlegern und Redakteuren und müssen als »unternehmerische Einzelgänger«¹¹ auf dem freien Markt ihre Ware ›verkaufen‹, sich gegen die Konkurrenz behaupten und mit ihren Produkten den Lesergeschmack bedienen. Schreiben wird (auch) zum Brotberuf, das romantische Ideal des freien Dichter-

7 Frank Zipfel: Autofiktion. In: Dieter Lamping (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, 31–36, hier S. 31. [Zipfel 2009a]

8 Entsprechend bürgerlich ist meist auch ihr Sendungsbewusstsein, wie sich anschaulich an den Dichter-Pädagogen und Philanthropen der Spätaufklärung zeigt, vgl. Ludwig Fertig: »Abends auf den Helikon«. Dichter und ihre Berufe von Lessing bis Kafka. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, S. 64–70 sowie Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: Beck, 1990, S. 626.

9 Eberhard Lämmert: Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, S. 9.

10 Parr; Schönert 2008, S. 24, S. 71–73.

11 Lämmert 2009, S. 9.

individuum zunehmend verunsichert. Die Lage der Schriftstellerinnen und Schriftsteller um 1900 erscheint – sowohl gesellschaftlich als auch ökonomisch – prekär.¹²

Diese Randständigkeit spiegelt sich anschaulich in den verschiedenen Lebensentwürfen der so genannten Bohème wider. Die Bohemiens haben Armut und Abweichung nicht nur erfahren, sondern gleichsam ›gelebt‹ – und zwar bewusst. Armut und Abweichung in der Bohème sind auch Elemente eines Lebensstils, der sich vom bürgerlichen Erwerbsernst abgrenzt und das Selbstverständnis einer künstlerischen Gegenbewegung prägt. Das dezidiert anti-bürgerliche und anti-normative Selbstverständnis der Bohemiens kollidiert allerdings mit der schlichten Notwendigkeit des Broterwerbs: Deutlich wird dieses Changieren zwischen Opposition und Anpassung beispielsweise bei Franziska Gräfin zu Reventlow: Als ›heidnische Hetäre‹ eine der schillerndsten und prägendsten Frauenfiguren der Schwabinger Bohème, ist sie dennoch auf Übersetzertätigkeiten angewiesen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.¹³ Entsprechend werden die Auseinandersetzung mit den Themen Geld und Armut und die Reflexion des eigenen Dichterstatus in dieser Gruppe besonders forciert beziehungsweise problematisiert.

Damit komme ich zu meiner Kernthese: Autofiktionen von Armut und Abweichung setzen zwei Dinge voraus: erstens ein auktoriales Selbstbewusstsein der Autorinnen und Autoren, zweitens eine unsicher gewordene gesellschaftliche Position, die von einem entsprechenden Problembewusstsein begleitet wird. Autofiktionen von Armut und Abweichung erweisen sich derart als spezifische Phänomene der modernen Literatur, wobei ›Moderne‹ hier in einem makroepochengeschichtlichen Sinne verwendet wird. Das heißt, dass ›Moderne‹ als Großepoche verstanden wird, die im ausgehenden 18. Jahrhundert anzusetzen ist und bis in die Gegenwart andauert.¹⁴ In diesem Kontinuum werden in der vorliegenden Arbeit auch die Autofiktionen von Armut und Abweichung der Bohemiens verortet. Will man ihre Besonderheiten verstehen, ist es nötig, einen Schritt zurückzugehen und nach ihrer Vorgeschichte zu

12 Vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 51–68.

13 Vgl. Brigitta Kubitschek: *Franziska Gräfin zu Reventlow 1871–1918. Ein Frauenleben im Umbruch – Studien zu einer Biographie*. Prien/Chiemsee: B. Kubitschek, 1994, S. 304.

14 Einen solchen weiten Moderne-Begriff vertritt beispielsweise Silvio Vietta: *Eine kopernikanische Wende der Ästhetik? Frühromantik als Beginn der ästhetischen Moderne*. In: Sabina Becker; Helmut Kiesel (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 259–275; ders.: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992. Zur literaturwissenschaftlichen Doppelbelegung des Moderne-Begriffs zum einen im Sinne einer Makroepoche, die im 18. Jahrhundert und hier insbesondere in der Frühromantik beginnt und bis heute andauert, und zum anderen im Sinne einer Mikroepoche, die mit dem Symbolismus im ausgehenden 19. Jahrhundert angesetzt wird (›Klassische Moderne‹), vgl. Sabina Becker: *Moderne*. In: Dieter Burdorf u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007, S. 508 f.; ausführlich zur Begriffsverwendung in der ästhetischen Terminologie vgl. Cornelia Klinger: *Modern/Moderne/Modernismus*. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Medien–Populär. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2010, S. 121–167.

fragen, die in der so genannten ›Sattelzeit‹¹⁵ anzusetzen ist. Außerdem ist ein Blick auf ihre Nachgeschichte, also auf Autofiktionen von Armut und Abweichung in der zeitgenössischen Literatur, zu werfen, um so den Kreis zu den ›Avantgardisten des Mangels‹ der Gegenwart zu schließen.

In meiner Untersuchung fokussiere ich drei Jahrhundertwenden – die Zeit um 1800, die Zeit um 1900 und die Zeit um 2000 – und damit drei Epochenereignisse, die in Deutschland mit besonderen ästhetischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen für Autorinnen und Autoren verbunden waren.¹⁶ Dazu zählen insbesondere die Etablierung des literarischen Feldes um 1800, dessen Autonomisierung um 1900 und dessen zunehmend ökonomische Organisation im Zuge der Liberalisierung, Digitalisierung und Globalisierung um 2000. Methodisch orientiere ich mich dabei an der neueren sozialgeschichtlich ausgerichteten Forschung, die literaturwissenschaftlich-philologische Analysemethoden mit einer kontextorientierten Interpretation verbindet und dabei Theoreme aus der Literatursoziologie – etwa Pierre Bourdieus Modell des ›literarischen Feldes‹ – berücksichtigt.¹⁷ So können Autofiktionen von Armut und Abweichung sowohl auf poetologische Implikationen hin untersucht werden als auch zu gesellschaftlichen und ökonomischen Diskursen ihrer Zeit in Bezug gesetzt werden.

Literatur- und sozialhistorische Besonderheiten und Unterschiede – etwa zwischen der Frühromantik und der Zeit um 1900 oder zwischen der so genannten Klassischen Moderne und der Postmoderne – sollen nicht nivelliert werden. Auch in einem weiten Moderneverständnis müssen literarische Texte in ihren jeweiligen gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und ästhetischen Zusammenhängen verortet werden. Modernität in diesem Sinne ist als ein Phänomen zu betrachten, das vom 18. bis zum 21. Jahrhundert jeweils spezifische Grundlagen, Ausprägungen und Folgen hat, die zugleich in einem historischen Langzeitzusammenhang stehen, welcher

15 Zum Begriff der ›Sattelzeit‹ vgl. Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Otto Brunner u. a. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd.1 A–D. Unveränd. Nachdruck d. 4. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994, S. XIII–XXIII. Mit ›Sattelzeit‹ bezeichnet Koselleck die Übergangsphase vom 18. zum 19. Jahrhundert, in der sich durch sozial- und geistesgeschichtliche Umbrüche (Auflösung der Ständegesellschaft, Aufklärung, Säkularisierung, Verbürgerlichung, Revolution etc.) eine Neusemantisierung bestimmter Begriffe (Bürger, Demokratie, Freiheit, Emanzipation etc.) bzw. ein »tiefgreifender Bedeutungswandel klassischer topoi« vollzogen habe, so dass »alte Worte neue Sinngehalte gewonnen haben« (ebd., S. XV). Es handelt sich bei Kosellecks »Sattelzeit« somit um einen begriffsgeschichtlichen Terminus.

16 Vgl. hierzu auch Wolfgang Braungart u. a. (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800*. Paderborn u. a.: Schöningh, 1997; Wolfgang Braungart u. a. (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. II: um 1900*. Paderborn u. a.: Schöningh, 1998; Wolfgang Braungart; Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. III: um 2000*. Paderborn u. a.: Schöningh, 2000.

17 Vgl. hierzu Huber; Lauer 2000 sowie Tilman Köppe; Simone Winko: *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008, S. 189–200.

Genese und Geschichte eines Phänomens oder Problems umfasst, das als für die eigene Gegenwart noch bestimmend oder prägend angesehen wird. Oder in umgekehrter historischer Perspektive: Das Kontinuum der jeweils eigenen Moderne entsteht, indem die das Gegenwartsbewusstsein prägenden Faktoren auf ihren Ursprung und ihre Entwicklung hin befragt werden.¹⁸

In dieser Langzeitperspektive wird Moderne nicht nur als Folge, sondern auch als beschleunigte Fortsetzung der »Kettenreaktionen der Revolutionen«¹⁹ der Neuzeit betrachtet, insofern »seit etwa 1800 die Modernisierungswellen in immer kürzeren Abständen an- und abrollen«²⁰. Zu den Revolutionen im Bereich der Naturwissenschaft, welche seit dem 16. Jahrhundert mit den Namen Kopernikus, Kepler, Galilei und Newton verbunden sind, treten im 18. Jahrhundert die Revolution der Aufklärung sowie die Entdeckung des Individuums in der Philosophie. Zu den »Modernisierungswellen« zählen ferner ökonomische, gesellschaftliche und politische Umwälzungen wie die Französische Revolution, der Aufstieg des Bürgertums und die damit verbundene funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft, die beginnende Industrialisierung (zunächst in England), die Liberalisierung und forcierte Kapitalisierung der Märkte und die Herausbildung der Nationalökonomie als Wissenschaft sowie des Kameralismus als wirtschaftspolitische Leitlinie (vor allem in den deutschen Kleinstaaten).

Für die Untersuchung von Autofiktionen von Armut und Abweichung ist vor allem die Etablierung des literarischen Feldes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein wichtiger historischer Marker: Mit der Autonomieästhetik geht die explizite Herausbildung eines prononcierten künstlerischen Selbstbewusstseins einher, und mit dem Geniebegriff wird eines der folgenreichsten Modelle entwickelt, um moderne Autorschaft ästhetisch und gesellschaftlich zu legitimieren. Zugleich kristallisieren sich mit der Verbürgerlichung der Gesellschaft, dem tendenziellen Rückgang des Mäzenatentums und der Etablierung eines breiter segmentierten, zunehmend kapitalisierten und von Konkurrenz geprägten Literaturmarktes auch die Aporien vorzüglich »freier« Autorschaft heraus.²¹

Meine Untersuchung gliedert sich in sechs Kapitel: Nach dieser Einleitung (Kapitel 1) wird in einem theoretisch-methodologischen Teil der Begriff der »Autofiktion« erläutert und für die Textanalyse fruchtbar gemacht (Kapitel 2). Die Ausführlichkeit der Darlegungen erklärt sich aus zwei Gründen: Zum einen mangelt es noch an systematischen und kritischen Überblicksdarstellungen zur Autofiktionsforschung. Zum anderen ist der Begriff der Autofiktion bislang vor allem im Kontext der Gegenwartsliteraturforschung und postmodernen Theoriebildung diskutiert worden, kaum aber zu grundlegenden fiktions- und erzähltheoretischen Kategorien in Be-

18 Dirk Kemper: Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode. In: Germanistisches Jahrbuch GUS »Das Wort« (2003), S. 161–202, hier S. 163.

19 Silvio Vietta: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München: Fink, 2005, S. 44.

20 Klinger 2010, S. 149.

21 Vgl. hierzu York-Gothart Mix: Wahre Dichtung und Ware Literatur. Lyrik, Lohn, Kunstreligion und Konkurrenz auf dem literarischen Markt 1760–1810. In: Markus Joch; Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer, 2005, S. 109–136.

zug gesetzt oder auf literaturgeschichtliche und gesellschaftswissenschaftliche Fragestellungen bezogen worden. Beides – Reflexion des derzeitigen Forschungsstands sowie Reflexion methodologischer Anforderungen – ist aber notwendig, um den Begriff der ›Autofiktion‹ für eine sozialgeschichtlich orientierte Erzähltextanalyse operabel zu machen.

Sodann wird eine ›Vorgeschichte‹ von Autofiktionen von Armut und Abweichung um 1800 skizziert (Kapitel 3), um den anschließenden Hauptteil in einen erweiterten historischen Kontext stellen und die Besonderheiten des Wandels der gesellschaftlichen Rolle des Dichters präzisieren zu können. Dabei wird zunächst auf literatur- und sozialgeschichtliche Kontexte sowie Motivtraditionen eingegangen, die um 1800 die Grundlagen für eine Poetik der Abweichung darstellen; zu nennen sind hier unter anderem die frühromantische Ironiepoetik sowie die Bedeutung, die ›abweichende‹ Motive (etwa Wanderschaft, Müßiggang und Dilettantismus) in der Literatur dieser Zeit einnehmen. Mit Karl Philipp Moritz' autobiographischem Roman *Anton Reiser* wird anschließend eine literarische »Selbsterforschung«²² untersucht, die aufgrund ihrer sozialkritischen Implikationen eine wichtige Rolle in der Geschichte der »Armutsliteratur«²³ einnimmt und Schriftsteller wie Peter Handke noch über 200 Jahre später durch ihre »fast schaurige Härte, nein, Schärfe gegen sich selbst«²⁴ frappiert. Der Analyse und Interpretation von Moritz' Text sind einige Ausführungen zu Jean-Jacques Rousseau vorangestellt. In einer Vorgeschichte von Autofiktionen von Armut und Abweichung kommt Rousseau aus mehreren Gründen eine wichtige Rolle zu: Er kann nicht nur als erster *poète maudit*, also verfemter Dichter, der Moderne gelten,²⁵ verkörpert also ein Autorschaftsmodell, das gut einhundert Jahre später in der anti-bürgerlichen Bohème besonders akut wird. Sondern er ist auch ein wichtiger »prédécesseur de l'autofiction«²⁶: Anhand seiner autobiographischen *Confessions* sowie des fiktiven Dialogs *Rousseau juge des Jean-Jacques* können Techniken der Selbstfiktionalisierung untersucht und als literarische Instrumente der öffentlichen Inszenierung von Armut und Abweichung in den Blick genommen werden. Was Letztgenanntes betrifft, dient die Gegenüberstellung von Rousseau und Moritz nicht zuletzt dazu, die besonderen Schwierigkeiten herauszuarbeiten, denen sich ein selbstbewusstes Bekenntnis zu Armut und Abweichung in den deutschen Kleinstaaten des 18. Jahrhunderts – im Unterschied zum zentralisierten, prärevolutionären Frankreich – ausgesetzt sah.

Die Analyse von Prosatexten ausgewählter Bohème-Autoren bildet den Hauptteil der Untersuchung (Kapitel 4). Nach einem einleitenden Teilkapitel zur Situation der

22 Peter Handke: Der Selbstmaßregler. Zum 200. Todestag von Karl Philipp Moritz. In: taz vom 26. Juni 1993.

23 Elke Brüns: Die zufällige Existenz. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. In: dies. (Hrsg.): *Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur*. München: Fink, 2008. S. 61–79, hier S. 62.

24 Handke 1993.

25 Vgl. Pascal Brissette: *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2005, S. 129–140, S. 359–373.

26 Camille Laurens: Rousseau et l'autofiction. In: *Nouvel Observateur* vom 25. Juni 2012, online abrufbar unter: <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20120625.OBS9502/rousseau-et-l-autofiction-par-camille-laurens.html> (zuletzt abgerufen am 07.04.2018).

Schriftstellerinnen und Schriftsteller um 1900 werden autofiktionale Texte besonders ›legendärer‹ Autorinnen und Autoren der Berliner und Schwabinger Bohème untersucht: Peter Hille, Else Lasker-Schüler sowie Franziska zu Reventlow.

Folgende Fragen sollen in meinen Interpretationen im Mittelpunkt stehen: Wie rekurren Autofiktionen von Armut und Abweichung um 1900 auf die Interdependenzen zwischen ökonomischem, sozialem und literarischem Feld? Welche Hinweise geben sie auf die wirtschaftliche Situation und gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers um die Jahrhundertwende, und welche Rückschlüsse lassen sie auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Autorinnen und Autoren zu? In dieser Hinsicht müssen Autofiktionen von Armut und Abweichung auch als Formen der literarischen Selbstinszenierung betrachtet und auf ihre performativen sowie poetologischen Implikationen hin untersucht werden. Konkret wird deshalb zu prüfen sein, auf welche Autorschaftsmodelle (etwa *poeta vates*, *poeta doctus*, Genie, *poète maudit*)²⁷ bei der literarischen Selbstfiktionalisierung Bezug genommen wird, wie die eigene Vita im literarischen Text gestaltet wird und welche Referenzen auf wirtschaftliche und gesellschaftliche Diskurse (etwa Arbeitsbegriff, wirtschaftliche Leitbilder) auszumachen sind. Auf der Ebene der *histoire* ist zu prüfen, auf welche literarischen Motivtraditionen die Selbstdarstellungen der Autorinnen und Autoren Bezug nehmen, um die eigene randständige Existenz zu fiktionalisieren; auf der Ebene des *discours*, wie und ob sich Autofiktionen von Armut und Abweichung auch durch ›abweichende‹ Erzählstrategien auszeichnen. Aufgrund des dezidiert anti-bürgerlichen und anti-normativen Selbstverständnisses der Bohémiens fordern ihre Autofiktionen von Armut und Abweichung außerdem dazu auf, die Beziehung zwischen Bürgertum und Bohème sowie zwischen marginalisierter Autorschaft und Literaturmarkt in den Blick zu nehmen.

Dem Schlussteil (Kapitel 6) vorgeschaltet ist ein knapper Blick auf die zeitgenössische Literatur (Kapitel 5): Wie Autofiktionen von Armut und Abweichung heute die wirtschaftliche Lage der Autorinnen und Autoren reflektieren, welche Kontinuitäten und Brüche sich dabei zu den historischen Vorläufern ergeben und wie die Beziehung zwischen ›prekären Ich-Unternehmern‹ und ›Avantgardisten des Mangels‹ (Lau) im literarischen Text gestaltet wird, kann an Joachim Lottmanns *Geldkomplex* sowie Rafael Horzons *Weißem Buch* gezeigt werden.

Noch ein Hinweis zum Sprachgebrauch: Auf einen gendersensiblen Sprachgebrauch wurde prinzipiell geachtet; allerdings kann es gerade bei der Untersuchung älterer Texte zu Missverständnissen führen, wenn konsequent von Autor_innen die Rede ist, da sich die Situation schreibender Frauen nicht mit derjenigen schreibender Männer gleichsetzen lässt. Auf den Gebrauch des Gender-Unterstrichs wurde

27 Unter Autorschaftsmodellen sind »typenhafte Formen« zu verstehen, »die das Rollenverständnis des Autors in Bezug auf seine Tätigkeit des Schreibens einerseits und sein Verhältnis zur Gesellschaft andererseits umreißen«. Autorschaftsmodelle enthalten somit ein »Set poetologischer Annahmen über Ursprung, Grundlagen, Anspruch und Absicht der literarischen Tätigkeit des Autors«, wobei sich als wirkungsmächtigste Modelle der *poeta vates* (inspirierter Dichter-Seher), der *poeta doctus* (gelehrter Dichter) und das autonomieästhetische Genie-Konzept ergeben haben, vgl. Torsten Hoffmann; Daniela Langer: Autorschaftsmodelle. In: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Sonderausgabe. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 139–148, hier S. 139.

deshalb verzichtet; stattdessen wurden, in Abwägung der jeweilig beschriebenen Situation, entweder beide Varianten (Autorinnen und Autoren) oder nur die männliche Form (Autor) benutzt. Zur Vereinfachung des Leseflusses wurde bei konzeptuellen und terminologischen Belangen (etwa ›impliziter Autor‹) nur die männliche Form verwendet.

2 ›C'est moi et ce n'est pas moi‹ – zum Begriff der ›Autofiktion‹

»C'est moi et ce n'est pas moi«¹: Ich bin es, und ich bin es nicht. Mit dieser Kurzformel bringt Gérard Genette ein Paradox auf den Punkt, das kennzeichnend ist für das literarische Phänomen, welches im Folgenden unter theoretischen und methodologischen Gesichtspunkten diskutiert werden soll: die Autofiktion. Seitdem er in den 1970er Jahren in Frankreich populär geworden ist, ist der Begriff der ›Autofiktion‹ nicht mehr aus der Literaturwissenschaft wegzudenken: Fiktionale Texte, in denen der Autor als fiktive Figur und/oder Erzählinstanz in Erscheinung tritt, haben seitdem vor allem der Autobiographie-Forschung neue Perspektiven eröffnet. Doch nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs, auch auf dem Buchmarkt liegen autofiktionale Texte im Trend: So unterschiedlich Autorinnen und Autoren wie Thomas Glavinic, Wolf Haas, Felicitas Hoppe, Clemens Meyer und Peter Schneider auch sein mögen, sie alle teilen zumindest ein Faible für die »fictionalisation de soi en littérature«² – und stellen mit ihren Autofiktionen nur eine Auswahl eines literarischen Phänomens dar, das die moderne Literatur weiterhin prägt.³

Wenig Klarheit herrscht jedoch in Bezug auf die literaturwissenschaftliche Begriffsbestimmung, betrachtet man die Bandbreite kursierender Definitionen. Mit Frank Zipfel kann man den Minimalkonsens folgendermaßen formulieren:

Eine ›Autofiktion‹ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt. In einer weiten Definition versteht man darunter Erzähltexte, die sich selbst zur Fiktion erklären – z. B. durch die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ –, in denen jedoch der Autor als Figur auftritt; in einer engen Definition Erzähltexte, die dem Leser sowohl den autobiographischen Pakt als auch den Fiktionspakt anbieten.⁴

1 Gérard Genette: *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991, S. 87. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Fiktion und Diktion*. Aus d. Franz. v. Heinz Jatho. München: Fink, 1992.

2 Vgl. Vincent Colonna: *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)* [1989]. Doctorat de l'E. H. E. S. S., 2004, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (zuletzt abgerufen am 07.04.2018) [Colonna 2004a].

3 Hier nur eine kleine Auswahl an autofiktionalen Texten der vergangenen Jahre: Wolf Haas: *Das Wetter vor fünfzehn Jahren*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2005; Thomas Glavinic: *Das bin doch ich*. München: Hanser, 2007; Clemens Meyer: *Gewalten. Ein Tagebuch*. Frankfurt/M.: Fischer, 2010; Felicitas Hoppe: *Hoppe*. Frankfurt/M.: Fischer, 2012; Peter Schneider: *Die Lieben meiner Mutter*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2013.

4 Zipfel 2009a, S. 31.

Jenseits der bündigen Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Figur gehen die terminologischen Bestimmungen im fachwissenschaftlichen Diskurs weit auseinander.⁵ Ob metadiskursives Genre oder postmoderne Schreibweise: Was genau eine Autofiktion sein soll, wie (und ob) man ihre gattungstypologische Reichweite bestimmen und sie kulturhistorisch kontextualisieren kann, ist alles andere als ausgemacht. Gleiches lässt sich über die systematische und methodologische Verortung des Begriffs innerhalb der Erzähl- und Fiktionstheorie sagen. Auch hier ist eine grundlegende Forschung noch zu leisten.

Diesen Desiderata möchte ich in der vorliegenden Untersuchung theoretisch und praktisch begegnen. Ziel ist es, einen Begriff von ›Autofiktion‹ zu konzipieren, der für die vergleichende literaturhistorische Arbeit, also die konkrete Textanalyse und Interpretation, operabel ist. Damit grenze ich mich von der dominanten französischen Debatte ab, die sich durch einen postmodernen Zugriff und einen starken gegenwartsliterarischen Fokus auszeichnet und die ›autofiction‹ vor allem als metadiskursive Spielart des autobiographischen Romans definiert. Ich schlage stattdessen, anknüpfend an Frank Zipfel, eine relativ weite Begriffsbestimmung vor, die nicht gattungstypologisch, sondern pragmatisch ausgerichtet ist: Autofiktion soll nicht in erster Linie als Textsorte, sondern vor allem als spezifischer Textstatus, der mit einem bestimmten *Aussagemodus* verbunden ist, begriffen werden – ein ambivalenter Status und »Grenzfall«⁶ der Fiktion, in dem ein Autor im literarischen Text ein Selbst (griech. *autos*) fingiert, das zugleich eindeutig als empirische Person referenzialisierbar bleibt. Dieser ›Grenzfall‹ zwischen Fakt und Fiktion konstituiert sich auf diffizile Weise im Zusammenspiel von Erzählstrategien im Text selbst und außertextuellen Momenten (etwa Paratexten wie Titeln und Klappentexten, Autorcommentaren und Verlagsinformationen). Da eine weite Begriffsbestimmung von ›Autofiktion‹ Gefahr läuft, vage und unpräzise zu sein, muss sie in besonderem Maße fiktionstheoretisch und narratologisch diskutiert sowie auf die aktuelle Forschungsdiskussion bezogen werden. Ein Überblick über den deutschsprachigen Forschungsstand und seine Herleitung aus der französischen Debatte steht bislang in der Literaturwissenschaft ebenso aus wie eine kritische Reflexion der daraus entstandenen, aktuellen Positionen.

In einem ersten Problemaufriss sind grundlegende terminologische Fragen zu Fiktionalität und Faktualität zu klären (2.1). Der anschließende Forschungsüberblick (2.2) dient dazu, die französische Begriffs-genese zu skizzieren und den deutschen Autofiktions-Diskurs kritisch aufzuarbeiten, der sich noch nicht vom französischen emanzipiert hat. Der Begriffstransfer der französischen ›autofiction‹ wird dabei als grundsätzlich problematisch erachtet; insbesondere die autobiographietheoretische Fundierung, die Schwerpunktlegung auf Gegenwartsliteratur und der postmoderne Zugriff in der aktuellen Diskussion hierzulande werden hinterfragt. Auf der Grundlage eines sprachhandlungstheoretischen ›Kontraktmodells‹ werden anschließend

5 Vgl. Zipfel 2009a; Vincent Colonna: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004, S. 11–21; S. 195–200, S. 227–242 [Colonna 2004b].

6 Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001, S. 284 f. Vgl. außerdem ders. 2009a.

fiktionstheoretische und narratologische Fragestellungen (Fiktionsindikatoren, Instanzen des autofiktionalen Erzähltextes) erörtert (2.3). Als prinzipiell notwendig erweist sich dabei die Unterscheidung zwischen empirischem Autor und Erzählinstanz; die besonderen interpretationstheoretischen Herausforderungen, die die Autofiktion aufwirft, werden mit Blick auf das Konzept des ›impliziten Autors‹ dargelegt. Auf dieser theoretisch-methodischen Grundlage wird das performative Potenzial der Autofiktion in den Blick genommen. Als fiktionaler Hybrid stellt die Autofiktion eine Schnittstelle von außer- und innertextuellen Inszenierungstechniken dar. Insbesondere bei Texten, die sich mit Armut und Abweichung des Schriftstellers auseinandersetzen, erweist sich eine sozialgeschichtliche Perspektivierung des Autofiktionsbegriffs als notwendig. Mit Rückgriff auf Theoreme Pierre Bourdieus soll auf die Bedeutung eingegangen werden, die der autofiktionale Text für die schriftstellerische Selbstinszenierung und Selbstpositionierung im ›literarischen Feld‹ spielt (2.4). Die autofiktionalen Texte der Bohemiens zeichnen sich durch einen freien, spielerischen Umgang mit der Autorenvita und eine auffällige Affinität zur Komik und Ironie aus. Es sind oftmals kurze und unterhaltsame Texte, die mit den Großnarrativen ›Autobiographie‹ und ›autobiographischer Roman‹ wenig gemeinsam haben. Das letzte Teilkapitel (2.5) verbindet deshalb das Resümee des systematischen Theorie- und Methodenteils mit einem Ausblick. Dabei soll insbesondere auf den besonderen Nexus von Autofiktionalität und Selbstironie hingewiesen werden.

2.1 Problemaufriss und terminologische Vorüberlegungen

Eine Arbeit zum ›Grenzfall‹ Autofiktion sieht sich zwangsläufig mit Fragestellungen konfrontiert, die die Referenz fiktionaler Gebilde und somit ihren Wirklichkeitsbezug betreffen. Sie stieße an ihre Grenzen, wollte sie diese Fragen ontologisch⁷ diskutieren und versuchen, die »philosophische[n] Debatte über Sinn und Unsinn, Existenz oder Nicht-Existenz fiktiver Entitäten«⁸ hier weiterzuführen. Zu betonen, dass ich 1.) davon ausgehe, dass es eine außersprachliche Wirklichkeit gibt, auf die sich 2.) literarische Texte jedweder Art in irgendeiner Form – sei es nun explizit (referenziell, zitierend, kommentierend) oder implizit (parodistisch, metaphorisch, allegorisch o.ä.) – beziehen, die 3.) von einem empirischen Autor oder einer empirischen Autorin geschrieben worden sind, und zwar mit einer bestimmten Intention (womit nicht gesagt ist, dass diese Intention rekonstruierbar wäre oder dies das Ziel einer Interpretation sein sollte), mag banal erscheinen, ist aber an dieser Stelle trotzdem wichtig, bedenkt man die Dekonstruktion und die theoretische Auflösung

7 Zur ontologischen Sicht auf die Gegenstände fiktionaler Rede vgl. beispielsweise: Wolfgang Künne: Fiktion ohne fiktive Gegenstände. Prolegomenon zu einer Fregeanischen Theorie der Fiktion. In: Maria E. Reicher (Hrsg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. 2., durchges. u. korrig. Aufl. Paderborn: Mentis, 2010, S. 54–72. Allgemein zur Ontologie des Kunstwerks vgl. außerdem Reinold Schmücker (Hrsg.): Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst. Paderborn: Mentis, 2003.

8 Zipfel 2001, S. 103.

von Identitäten im Zuge des Poststrukturalismus.⁹ Ein unkommentierter Gebrauch von Begriffen wie ›Realität‹, ›Fiktionalität‹ und ›Referenz‹ muss heute naiv anmuten.

Etymologisch gründen die Begriffe ›Fiktion‹, ›Fiktionalität‹ und ›Fiktivität‹ auf dem lateinischen Verb ›fingere‹, das ›gestalten‹, ›erdichten‹, ›vortäuschen‹ bedeutet.¹⁰ Im Folgenden werden die Adjektive ›fiktiv‹ und ›fingiert‹ zur Bezeichnung von einzelnen Inhalten (Handlungen, Figuren, Orten, Gegenständen etc.) verwendet. Sie beziehen sich also auf die Nicht-Wirklichkeit von Elementen der Geschichte, deren ontologischer Status hier nicht vertiefend diskutiert werden kann. Es genügt an dieser Stelle festzuhalten, dass ›fiktiv‹ gleichbedeutend mit ›nicht referenzialisierbar‹ aufgefasst wird, was umgekehrt bedeutet, dass nicht-fiktive Elemente des Textes (etwa Handlungsorte wie ›Berlin‹ oder autofiktive Figuren wie ›Peter Hille‹) als ›potenziell referenzialisierbar‹, nicht aber als ›real‹ verstanden werden. In diesem Sinne wird auch das (weniger sperrige) Adjektiv ›faktual‹ verwendet. Das Adjektiv ›fiktional‹ kennzeichnet hingegen eine bestimmte *Darstellungsweise* und steht für den Status eines Textes insgesamt: In fiktionalen Texten wird Fiktives (Nicht-Wirkliches) dargestellt.¹¹ Auf eine Faustregel gebracht, ist Fiktionalität eine Makroeigenschaft des

9 Für die Auflösung von Präsenzen und die Austreibung der Referenz aus der Sprache kann hier exemplarisch auf zwei längst sprichwörtlich gewordene Proklamationen verwiesen werden: Derridas ›il n'y a pas de hors texte‹ (*De la grammatologie*, 1967) und Barthes' *Tod des Autors* (1967). Nach dem Vorbehalt gegenüber intentionalistischen Deutungen, der mit der strukturalistischen und poststrukturalistischen Theoriebildung einherging, haben sich in den vergangenen Jahrzehnten intentionalistische Ansätze wieder stärker profilieren können. Zur Bedeutung und Ausdifferenzierung der verschiedenen Positionen vgl. ausführlich Carlos Spoerhase: Hypothetischer Intentionalismus. Rekonstruktion und Kritik. In: *Journal of Literary Theory* 1 (2007), S. 81–110.

10 Vgl. die Artikel von Matías Martínez zu *Fiktion* und *Fiktionalität* in: Burdorf u. a. 2007, S. 239 f.

11 Die hier vorgestellte Definition von ›fiktiv‹ und ›fiktional‹ entspricht in modifizierter Form Frank Zipfels Binnendifferenzierung, die sich für die Literaturwissenschaft in *terminologischer* Sicht als sehr praktikabel erweist, vgl. Zipfel 2001, S. 19. Zipfels *Begründungszusammenhang* ist jedoch etwas missverständlich und widersprüchlich, da er genau die Frage aufwirft, die laut Zipfels Eigenaussage »den Literaturwissenschaftler letztlich nicht interessieren« muss (ebd., S. 104), nämlich jene nach dem ontologischen Status fiktiver Gegenstände. So bindet Zipfel die Fiktionalität eines Textes notwendig an die Fiktivität des Dargestellten (ebd., S. 122), betont aber andererseits, dass »[f]iktive Geschichten [...] nie ganz und gar fiktiv« seien (ebd., S. 79). Zur Kritik an Zipfel vgl. J. Alexander Bareis: *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, S. 56 f. Gerade im Hinblick auf hybride Formen wie autofiktionale Texte muss Zipfels Letztbegründung von Fiktionalität im fiktiven Inhalt problematisch, da stark verkürzend erscheinen. Bareis schlägt eine schlüssige Modifikation Zipfels vor, die auch in dieser Arbeit vertreten wird, und definiert als »*differentia specifica* der Fiktion« nicht die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten, sondern »die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten aufgrund *des Aktes des Vorstellens*« (ebd., S. 56) durch den Rezipienten. Das Problem der (Nicht-)Fiktivität der Gegenstände entfällt ganz in einem bündigen Fiktionskonzept, wie es Wolf Schmid vorschlägt, der postuliert, dass »die fiktive Welt des Erzählwerks eine homogene Ontologie hat« und »alle in ihr dargestellten Gegenständlichkeiten, gleichgültig wie eng sie mit real existierenden Objekten assoziiert werden können, grundsätzlich fiktiv sind«, vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Aufl. Berlin; New York: de Gruyter, 2008, S. 40 f. Diese These vereinfacht zwar den ersten, formanalytischen Zugang zum Text enorm, ist aber der Interpretation der etablierten sozialen,

gesamten Textes, die ihn vom Anspruch auf faktische Referenzialisierung suspendiert. Diese Makroeigenschaft umfasst nicht nur Inhalte (*histoire*), sondern auch die Art und Weise, in der diese dargestellt werden (*discours*),¹² und ist wesentlich rückgekoppelt an die Haltung und Erwartung, mit der der Text gelesen und die eigenständige ›Wirklichkeit‹, die er generiert, als Fiktion wahrgenommen (mit Alexander Bareis: ›vorgestellt‹¹³) wird. Fiktionalität wird also ›kontraktuell‹ beschlossen und ist an eine »soziale, kulturelle, in gewisser Hinsicht institutionalisierte, jedenfalls etablierte Praxis *Fiktion*«¹⁴ gebunden, zu der Lektürekonventionen und Publikationskontexte gehören und in der vor allem die Paratexte (etwa die Gattungsbezeichnung eines Textes als ›Roman‹) eine wichtige lektürelenkende, fiktionsindizierende Funktion haben. Mit Nickel-Bacon u. a. kann Fiktivität somit als semantische und Fiktionalität als pragmatische Kategorie präzisiert werden.¹⁵ Obwohl es sich in dieser Arbeit um eine Auseinandersetzung mit literarischen Texten handelt, muss betont werden, dass der Begriff ›Fiktion‹ kategorial verschieden vom Begriff der ›Literarizität‹ ist. Er kann als Oberbegriff¹⁶ sowohl im Sinne einer Institution und kulturellen Technik als auch für fiktionale Gebilde aller Art dienen (neben literarischen Texten können dies auch Werke der darstellenden und bildenden Künste, Werbe- und Schulbuchtexte sowie andere Medienprodukte, zum Beispiel Filme, sein).¹⁷

kulturellen und institutionalisierten Praxis Fiktion (vgl. Zipfel 2001, S. 279–281) nicht zu-träglich. Im Hinblick auf aktuelle Hybridformen des Reality TV und Docutainment beispielsweise scheint eine solche Auffassung von Fiktivität und Fiktionalität an ihre Grenzen zu stoßen.

- 12 Zur Genette'schen Unterscheidung von *discours* und *histoire* vgl. Matías Martínez; Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erw. u. aktual. Aufl. München: C. H. Beck, 2012, S. 20–26.
- 13 Bareis 2008, S. 56 f.
- 14 Zipfel 2001, S. 279 (Herv. i. Orig.). Zipfel beruft sich hier auf den institutionsbasierten Ansatz zur Bestimmung von Fiktion von Peter Lamarque; Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: University Press, 1994.
- 15 Vgl. Irmgard Nickel-Bacon u. a.: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32 (2000), H. 3–4, S. 267–299, hier insbesondere S. 269 f.
- 16 Vgl. Nickel-Bacon u. a. 2000, S. 270.
- 17 Welchen (materiellen und medialen) Geltungsbereich ein solcher Oberbegriff abdeckt (ob z. B. auch Objekte der Bildenden Kunst wie Gemälde und Skulpturen darunter fallen und ob Träume und Imaginationen als Fiktionen gelten können), ist diskutabel und kann hier ebenso wenig erschöpfend diskutiert werden wie die Vor- und Nachteile einer allgemeinen Theorie der ästhetischen Fiktion. Einen Fiktionsbegriff, der alle darstellenden Künste umfasst, konzipiert Kendall L. Walton: *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990 sowie ders.: *Fictionality and Imagination Reconsidered*. In: Carola Barbero u. a. (Hrsg.): *From Fictionalism to Realism*. New Castle: Cambridge Scholar Publishing, 2013, S. 9–26, ebd. S. 25: »I understand novels, stories, paintings, films etc. to have fictional worlds. There are also fictional worlds of dreams, daydreams and children's make-believe-games.« Zur Kritik an Waltons trans-medialer Fiktionstheorie vgl. Zipfel 2001, S. 22–30. Es gilt wiederum festzuhalten, dass Fiktivität allein nicht als Merkmal ausreicht (so basieren Alltagserzählungen wie Gerüchte, aber auch Falschmeldungen in Zeitungen sicher auf fiktiven Inhalten, sind aber keine fiktionalen Texte). Abgesehen von paratextuellen Merkmalen (Kennzeichnung als Fiktion) scheint die Enge oder Weite des Begriffs ›Fiktion‹ wesentlich davon abhängig zu sein, ob man Fiktionen als Artefakte (etwas ›Gemachtes‹) begreift oder an Narration bzw. im

Ungeachtet ihrer faktischen Anteile sind Autofiktionen letztlich Fiktionen. Aus heuristischen Gründen sind sie folglich wie fiktionale Texte zu behandeln, was nicht zuletzt einen zentralen methodologischen Aspekt, nämlich die erzähltheoretische Unterscheidung zwischen Autor und Erzählinstanz, betrifft. Die Verunsicherung des Status der *Fiktionalität* der Texte ist ein Lektüreeffekt, der vor allem auf der Ebene der *histoire* entsteht. Es ist also in erster Linie eine Verunsicherung der *Fiktivität* ihrer Gegenstände, also der dargestellten Ereignisse, Orte, vor allem aber der Personen.¹⁸ Der *literaturwissenschaftliche* Umgang mit der spezifischen Fiktionalität, die die Autofiktion als Grenzphänomen kennzeichnet, kann meines Erachtens nicht zum Ziel haben, Referenzen zu verifizieren und auf biographische Spurensuche zu gehen. Stattdessen gilt es, der Eigenständigkeit des literarisch-fiktionalen Textes Rechnung zu tragen – auch wenn er autofiktional ist, und umso mehr, wenn er aus dem Kreis der *Bohème* stammt, deren literarische Werke leicht in den Zeugenstand einer als ›legendär‹ verstandenen Autorenvita erhoben werden.¹⁹ Die Zirkelschlussgefahr ist evident, denn schnell schreibt man so einen Mythos fort, den der moderne Autor, der »nicht nur Schriftsteller, sondern auch Figur des öffentlichen Lebens«²⁰ ist, selbst angelegt hat, wenn er vor der literarischen Öffentlichkeit seine größte »Propagandawaffe«²¹ einsetzt: die »Legende seines Lebens«²². Die vorliegende Arbeit fußt auf der Überzeugung, dass es oft unentscheidbar und grundsätzlich unerheblich ist, ob autofiktionale Texte ›wahr‹ sind. Ungleich interessanter ist, wie sie wahrgenommen (und für ›wahr‹ genommen) werden. Dies bedeutet wiederum nicht, das referenzielle Bedeutungsangebot der Autofiktion zu ignorieren, womit man ihre Wechselwirkungen mit sozialen und medialen Praktiken ausklammern würde.²³ Der

weitesten Sinne Kommunikation bindet. In dieser Arbeit werden beide Punkte als notwendig erachtet. Träume und Imaginationen würden demnach erst zu Fiktionen, wenn sie (literarisch oder künstlerisch) be- und verhandelbar gemacht worden sind (beispielsweise als Texte oder Filme).

- 18 Damit radikalisiere autofiktionale Texte und andere Hybridformen einen Sachverhalt, der für die meisten fiktionalen literarischen Texte zutrifft, insofern einzelne Gegenstände als potenziell referenzialisierbar vorgestellt werden. Man kann hier beispielsweise an Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* (1901) denken, der von vielen Zeitgenossen eben nicht als rein fiktional gelesen wurde, den wir als Literaturwissenschaftler aber selbstverständlich als fiktionalen Text behandeln. Über die Fiktionalität oder Nichtfiktionalität eines Textes entscheidet also wesentlich, wer ihn wie mit welcher Erwartungshaltung behandelt.
- 19 So differenziert beispielsweise die Studie von Elisabeth Kleemann: *Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution. Studien zur deutschen Bohème zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik*. Frankfurt/M: Peter Lang, 1985 nicht zwischen faktualen und fiktionalen Texten und behandelt Selbstaussagen, Tagebücher, Essays, Briefe, Romane und Erzählungen gleichermaßen als ›Informationen‹.
- 20 Boris Tomaševskij: *Literatur und Biographie* [1923]. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 49–61, hier S. 51.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 61.
- 23 Auf die inner- und außertextuellen Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien von Autorinnen und Autoren sowie Künstlerinnen und Künstler weisen vor allem neue Studien zur zeitgenössischen Literatur und Kunst hin, vgl. u. a.: Christopher F. Laferl; Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2014; Christoph Jürgensen; Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg:

autofiktionale Text ist eine intertextuelle und intermediale Schnittstelle: Das Bild, das er von Autor oder Autorin entwirft, rekurriert nicht selten auf Diskurse und Bilder, mithin das ›Image‹ der jeweiligen Person in der öffentlichen Wahrnehmung. Und es nimmt Bezug auf zeitgenössische (ökonomische, politische, kulturelle) Kontexte und Bedingtheiten, in die Autorinnen und Autoren ihre literarischen Selbstfiktionalisierungen ›hineinschreiben‹ und ihre Autorschaft vor den Leserinnen und Lesern zur Disposition stellen – eine Autorschaft, die im Fall der von mir untersuchten Autofiktionen von Armut und Abweichung prekär geworden ist und mit tradierten Autorschaftsmodellen konfiguriert und die (trotzdem oder gerade deshalb) höchst ›selbstbewusst‹ ist. Der autofiktionale Text impliziert also eine paradoxe Poetik, insofern seine ästhetische Eigenständigkeit nicht unverbindlich ist. Sie basiert nicht auf ›interesselosem Wohlgefallen‹, sondern ist in hohem Maße dem ›Außen‹ des Textes verpflichtet. Um diese Bezüglichkeit auch terminologisch adäquat fassbar zu machen, wird statt der theoretisch vielfach vorbelasteten Begriffe ›Realität‹ und ›Wirklichkeit‹²⁴ der neutralere Begriff der ›Lebenswirklichkeit‹ vorgeschlagen, um den Handlungs- und Kommunikationsraum einer Interaktionsgemeinschaft sowie ihren Erfahrungszusammenhang und Wissenshorizont zu einem bestimmten Zeitpunkt zu kennzeichnen.

Eine germanistische Arbeit zum Thema Autofiktion muss sich außerdem zwei weiteren terminologischen Problemen stellen, die zugleich zwei gegenläufige Tendenzen in der aktuellen wissenschaftlichen Literatur zur Autofiktion widerspiegeln: Zum einen sind dies die Schwierigkeiten, die eine enge gattungstypologische, an die französische Autofiktionsdebatte anknüpfende Begriffsverwendung mit sich bringt. Diese hat theoretisch wie praktisch eine eigenständige Autofiktions-Tradition ausgebildet, die sich nicht auf die allgemeine, oder, im vorliegenden Fall, germanistische Literaturwissenschaft übertragen lässt. Zum anderen ist dies die Gefahr der Beliebigkeit, die ein intuitiv verständlicher Begriff wie ›Autofiktion‹ – der sich im Diskurs längst verselbstständigt hat und oft unreflektiert verwendet wird – mit sich bringt. Um beiden Problemen zu begegnen und eine weite Begriffsverwendung theoretisch plausibel zu machen, sind die Abgrenzung vom französischsprachigen Diskurs sowie ein kritisch-reflektierter Überblick über aktuelle Positionen in Deutschland nötig.

Winter, 2011; Gunter E. Grimm; Christian Schärf (Hrsg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis, 2008; Jörg Dünne; Christian Moser (Hrsg.): Automedialität. Subjekt-konstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. Paderborn; München: Fink, 2008; Christine Künzel; Jörg Schönert (Hrsg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

24 Vgl. Bareis 2008, S. 55 f. sowie Siegfried J. Schmidts Einträge zu *Wirklichkeitsbegriff*, *Wirklichkeitskonstruktion* und *Wirklichkeitsmodell* und Jan Knopfs Eintrag zu *Wirklichkeitsbezug* in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart; Weimar, 2008, S. 768–770.

2.2 Autofiktion: Begriffsgenese und Forschungsstand

Bereits 1965 bezeichnete der polnisch-amerikanische Schriftsteller Jerzy Kosinski seine Erzählung *Painted Bird* als ›Autofiktion‹.²⁵ In der deutschen Literaturwissenschaft taucht der Begriff ›autofiktiv‹ sogar schon einige Jahre früher auf: Helmut Kreuzer greift in seiner 1968 erschienenen Monographie zur Bohème auf eine Dissertation zurück, die der spätere Filmkritiker und Publizist Peter W. Jansen 1958 zum Werk Joseph Roths vorgelegt hat.²⁶ Als autofiktiv bezeichnet Kreuzer »Figuren der Literatur, die permanent auf ihren Autor zurückverweisen, nicht ›abgelöst‹ sind, nicht ›rundplastisch‹ objektiviert«²⁷, wobei diese ›Ablösung‹ »gar nicht intendiert« sei, denn »der Autor will Projektionen. Er erschafft sich Träger einer persönlichen Existenzproblematik [...]«. ²⁸ In der Autofiktionsdebatte ist Kosinski jedoch allenfalls eine Marginalie, und Kreuzer sowie Jansen sind dort überhaupt nicht bekannt. Die Autofiktion gilt als Frankreichimport und wird meist in einem Atemzug mit dem Romancier und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky genannt, dessen Pionierleistung wenn nicht in der Erfindung des Begriffs, so doch in seiner Popularisierung besteht.

Die französische Autofiktionsdebatte

Mit seinem 1977 erschienenen Roman *Fils* (deutsch: Sohn/Fäden)²⁹ und – in der Folge – vor allem mit seinem skandalumwitterten *Livre brisé*³⁰ hat der 1928 geborene Autor maßgeblich zur wissenschaftlichen Diskursivierung des Begriffs beigetragen und kann als Initiator der Autofiktionsdebatte gelten. Nicht im literarischen Text selbst, sondern auf der Rückseite des Umschlags von *Fils* findet sich folgende Definition:

-
- 25 Vgl. Christina Schaefer: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion. In: Irina O. Rajewski; Ulrike Schneider (Hrsg.): Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Stuttgart: Steiner, 2008, S. 299–327, hier S. 299.
- 26 Vgl. Peter W. Jansen: Weltbezug und Erzählhaltung. Eine Untersuchung zum Erzählwerk und zur Dichterexistenz Joseph Roths. Freiburg/Brsg. Univ. Diss. 1958 sowie Helmut Kreuzer: Die Bohème. Stuttgart: Metzler, 1968, S. 85.
- 27 Kreuzer 1968, S. 85.
- 28 Ebd.
- 29 Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris: éditions galilée, 1977.
- 30 Serge Doubrovsky: *Le Livre brisé*. Paris: éditions galilée, 1989. In diesem Roman, der zum Teil intimste Details aus ›Doubrovskys‹ Eheleben beschreibt, wird die Grenze zwischen Literatur und Leben auf tragische Weise überschritten: Doubrovskys zweite Ehefrau ›Ilse‹, die realiter und im Text als Ko-Autorin agierte, beging während der Arbeit am Manuskript Selbstmord. Die daraus resultierende Lebenskrise wird im Fortgang des autofiktionalen Textes schreibend bewältigt. Vgl. Claudia Gronemann: Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiktion – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte. Hildesheim u. a.: Olms, 2002, S. 43 f.; Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion – Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens. In: Johannes Berning; Nicola Keßler und Helmut H. Koch (Hrsg.): Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Alltag. Berlin: LIT Verlag, 2006, S. 80–101, hier S. 98.

Autobiographie? Nein, das ist ein Privileg der Wichtigen dieser Welt, am Ende ihres Lebens und im schönen Stil geschrieben. Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten, wenn man so will, ist Autofiktion: die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen, jenseits von Konvention und Syntax des Romans, sei er neu oder traditionell.³¹

Nicht ganz unerheblich ist, dass es sich bei Doubrovskys erster begrifflicher Explikation gerade nicht um eine heuristische Begriffsbestimmung handelt, die einen Anspruch auf wissenschaftliche Explizierung erhebt, sondern um den paratextuellen Selbstkommentar eines Schriftstellers. Im Klappentext bieten Verlag und Autor den Leserinnen und Lesern den Lektüreschlüssel zum Roman an, wobei die ›autofiction‹ als Gattungserneuerung der klassischen Autobiographie im Sinne einer »fiktionalen Autobiographie«³² proklamiert wird. Der Kontext, in dem diese innovative Reformulierung stattfindet, ist entscheidend, denn Doubrovsky ist neben beispielsweise Alain Robbe-Grillet und Roland Barthes nur einer von vielen Autoren, die sich literarisch auf ganz neue Weise mit der Autobiographie auseinandergesetzt haben – eine Auseinandersetzung, die im Frankreich der 1970er Jahre auf der Folie des Poststrukturalismus und dessen ›Autordebatte‹ sowie vor dem Hintergrund des *Nouveau Roman* erfolgt, vor allem aber gleichzeitig mit Philippe Lejeunes gattungstheoretischen Forschungen zur Autobiographie stattfindet.³³

Diese seien hier kurz skizziert – nicht nur, weil Philippe Lejeunes *autobiographischer Pakt* auch heute, über 40 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung, immer noch als Standardwerk der Forschung zur literarischen Autobiographie gilt. Sondern auch, weil er in wissenschaftshistorischer und theoretischer Hinsicht einer der zentralen Referenztexte der Autofiktionsdebatte ist, von dem diese in den 1970ern ihren Ausgang nahm. Was Lejeunes Pakt-Modell so anschlussfähig macht – im Übrigen auch für die Fiktionstheorie, in der sich vergleichbare Vertrags-Modelle finden –, ist die pragmatische, kommunikationsorientierte Fundierung. Die Faktizität der Autobiographie wird bei Lejeune nicht mit Blick auf ihre Referenz auf die ›Wirklichkeit‹ (im Sinne einer faktischen Verifizierbarkeit) untersucht, sondern rückt als Rezeptionseffekt in den Fokus, das heißt als Einverständnis zwischen Autor und Leser, das den ›autobiographischen Pakt‹ besiegelt. Der Pakt bestimmt die Haltung des Rezipienten zum Text; erst im Lektürevertrag zwischen Autor und Leser wird

31 »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans le 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 syntax du roman, traditionnel ou nouveau.« Doubrovsky 1977 (Klappentext): [Herv. i. Orig.]. Als Auszug übersetzt in: Serge Doubrovsky: *Nah am Text/textes en main* [1993]. In: Alfonso de Toro; Claudia Gronemann (Hrsg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim u. a.: Olms, 2004, S. 117–127, hier S. 117.

32 Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literalität?* In: Simone Winko; Fotis Jannidis; Gerhard Lauer; Matías Martínez (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin; New York: de Gruyter, 2009, S. 285–315, hier S. 285. [Zipfel 2009b]

33 Vgl. Gronemann 2002, S. 49.

laut Lejeune die Authentizität des Geschriebenen verbürgt.³⁴ Zentral für das Gelingen des ›autobiographischen Paktes‹ ist, dass der Autor mit dem Erzähler und Protagonisten identisch ist: »Hier gibt es weder Übergänge noch Ermessensspielraum. Identität besteht oder besteht nicht.«³⁵ Klassisch, wenngleich nicht zwangsläufig, artikuliere sich dies in einer Ich-Erzählsituation, wobei Lejeune betont, »dass man die grammatikalischen Probleme der Person nicht mit den Identitätsproblemen verwechseln darf.«³⁶ Damit rückt der Eigenname des Autors in den Fokus, der für Lejeune das wichtigste textuelle und paratextuelle Kriterium und »die einzige unzweifelhaft außertextuelle Markierung«³⁷ der Identität von Autor, Erzähler und Protagonist ist: »Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.«³⁸ Die namentliche Übereinstimmung und entsprechende Identifizierung durch den Leser sind für Lejeune also prinzipiell; eine anonyme Autobiographie gilt für ihn als Ding der Unmöglichkeit, da die Gattung »kein Rätselraten«³⁹ erlaube. Für die Lektürelenkung und Kennzeichnung der Fiktionalität (bzw. Nicht-Fiktionalität) eines Textes sind also die Paratexte entscheidend. Autobiographie und autobiographischer Roman sind damit für Lejeune kategorial verschieden und konstituieren ihren jeweiligen Textstatus bzw. ihren Aussagemodus (nicht-fiktional vs. fiktional) durch entsprechende Pakte (autobiographischer Pakt vs. Romanpakt). ›Lügen‹ kann laut Lejeune nur die Autobiographie (der man wiederum Authentizität unterstellt), nicht jedoch der Roman, der im Spiel mit autobiographischen Ähnlichkeiten seine fiktionale Freiheit geltend macht, welche dem Leser qua Gattungsbezeichnung angezeigt wird.⁴⁰ Ausgehend von diesen Überlegungen entwirft Lejeune ein tabellarisches Raster der Realisierungsformen autobiographischer bzw. autobiographisch gefärbter autodiegetischer Texte, das zwei markante leere Felder enthält: Die Möglichkeit

34 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt [1975]. Aus dem Französischen von Wolfgang Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, S. 27 f.

35 Lejeune 1994, S. 15.

36 Ebd., S. 18; die Verwendung der dritten Person in autobiographischen Texten markiert laut Lejeune eine Distanz zwischen Erzähler und Protagonist und ist mit einem bestimmten Sendungsbewusstsein verbunden: in Cäsars *Commentarii de bello gallico* beispielsweise mit einem »immensen Stolz«, hingegen in manchen religiösen Autobiographien des Mittelalters, in denen der autobiographische Er-Erzähler sich als Diener Gottes versteht, mit Bescheidenheit. Ebd. S. 17.

37 Ebd., S. 23.

38 Ebd., S. 27.

39 Ebd. sowie S. 37.

40 Da Lejeunes Fokus auf retrospektiven autodiegetischen Groß Erzählungen liegt und er in dieser Hinsicht den autobiographischen Roman in Abgrenzung zur Autobiographie betrachtet, ist auch sein ›Romanpakt‹ nur in Ansätzen mit den verschiedenen, ungleich umfassenderen Kontraktmodellen der Fiktionstheorie (die einen allgemeinen, gattungsübergreifenden Literaturbegriff anlegen) vergleichbar. Lejeunes normativer Gattungsbegriff (den er selbst durchaus kritisch reflektiert) und die schematische Gegenüberstellung der ›Groß Erzählungen‹ Autobiographie und autobiographischer Roman führen dabei mitunter zu Unschärfen in seiner eigenen Argumentation, etwa wenn er behauptet, »dass der Roman in der derzeitigen Terminologie einen Romanpakt bedingt, während der Begriff *Erzählung* unbestimmt und mit einem autobiographischen Pakt vereinbar ist.« Lejeune 1994, S. 29 (Herv. im Orig.).

eines Romanpaktes bei gleichzeitiger Namensidentität von Autor und Protagonist schließt Lejeune ebenso aus wie die Möglichkeit, einen autobiographischen Pakt zu schließen, wenn die Namen verschieden sind.⁴¹ Von Belang ist hier vor allem der erste Fall, also die Vorstellung eines literarischen Textes, der sich als Roman ausgibt, aber zugleich einen Protagonisten aufweist, der den Autornamen führt. Er ist die Leer- und Schwachstelle von Lejeunes normativem und stark schematisiertem Konzept, in die Doubrovskys ›autofiction‹ vorstößt und damit einen der ›blinden Flecken‹ (*cases aveugles*)⁴² erhellt, welche Lejeune 1975 noch vor die Frage stellten:

Kann der Protagonist eines als solchen deklarierten Romans denselben Namen haben wie der Autor? Dem steht nichts im Wege, und hier liegt vielleicht ein innerer Widerspruch, dem sich interessante Effekte abgewinnen lassen könnten. *Ein konkretes Beispiel für einen solchen Versuch fällt mir jedoch nicht ein.*⁴³

Mit *Fils* liefert Doubrovsky 1977 genau dieses Beispiel, und er tut es auf programmatische Weise: Seine ›autofiction‹ ist ein fiktionaler Gegenentwurf zur klassischen Autobiographie, die – in ›schönem Stil‹ geschrieben – ›ein Privileg der Großen dieser Welt am Ende ihres Lebens‹ sei. Die neue Hybridgattung fordert damit nicht nur Lejeunes Paktmodell heraus, sondern stellt dieses sogar gänzlich in Frage, da eine streng zwischen Referenz und Fiktion trennende Gattungstypologie hier nicht mehr greift.⁴⁴

Mit seiner ›autofiction‹ hat Doubrovsky in Frankreich eine neue literarische Gattungstradition begründet. Doch nicht nur praktisch, auch theoretisch ist sein Konzept einflussreich gewesen. Es markiert den Dreh- und Angelpunkt eines wissenschaftlichen Diskurses, der bis heute andauert. Denn nicht nur Autorinnen und Autoren, auch französische Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler haben nicht lange gezögert, das Wort in Sachen ›autofiction‹ zu ergreifen: Neben Doubrovsky selbst, der sich später auch in seiner Rolle als Literaturwissenschaftler mehrfach theoretisch zur ›autofiction‹ geäußert hat,⁴⁵ haben sich unter anderem Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, Marie Darrieussecq und auch Gérard Genette immer wieder mit dem Begriff auseinandergesetzt.⁴⁶ Bis heute wird die

41 Lejeunes Tabelle enthält auf der horizontalen Achse drei Felder möglicher Realisierungsformen des Namens des Protagonisten: 1.) entspricht nicht dem Namen des Autors, 2.) namenlos, 3.) entspricht dem Namen des Autors), während die vertikale Achse in drei Feldern auslotet, wie die Fiktionalität eines Textes via ›Pakt‹ konstituiert wird: 1.) Romanpakt, 2.) kein Pakt, 3.) autobiographischer Pakt. Von neun theoretischen Kombinationen fallen laut Lejeune jedoch zwei praktisch heraus. Sie werden im Schema zu Leerstellen, »da naturgemäß die Koexistenz von Namensidentität und Romanpakt und die der Namensverschiedenheit und des autobiographischen Paktes ausgeschlossen sind.« Ebd., S. 30.

42 Vgl. auch Gronemann 2002, S. 50–55.

43 Lejeune 1994, S. 34 (Herv. v. mir).

44 Vgl. Gronemann 2002, S. 53.

45 Serge Doubrovsky: »L'initiative aux maux: écrire sa psychoanalyse« [1979]. In: ders.: *Parcours critique, essais*. Paris: Galilée, 1980 sowie ders. 2004; vgl. auch Gronemann 2002, S. 46.

46 Vgl. hierzu Zipfel 2009a, S. 31.

theoretische Diskussion in Frankreich sehr vital geführt.⁴⁷ Nicht nur, weil sie ungleich älter und breiter als der vergleichsweise junge deutschsprachige Diskurs ist, sondern auch aufgrund der anderen literarischen und literaturtheoretischen Strömungen, auf denen sie fußt, weist Christian Benne zu Recht darauf hin, dass die französische differenziert von der deutschen Autofiktions-Debatte betrachtet werden muss.⁴⁸

Bevor ich genauer auf den deutschen Diskurs eingehe, möchte ich deshalb zunächst einen kurzen Abriss der französischsprachigen Autofiktionsforschung geben, bei der sich nach Zipfel grob drei Kategorisierungsansätze unterscheiden lassen.⁴⁹

1. Autofiktion wird als besondere Art autobiographischen Schreibens definiert

Bei diesem Ansatz fungiert als Fiktionsindikator lediglich die Gattungszuweisung ›Roman‹, die einer ›Enthemmung‹ des Autors Vorschub leiste, intime und möglicherweise peinliche Details aus seinem Privatleben zu ›gestehen‹. Es handelt sich also im Grunde um eine ›versteckte‹ bzw. »entfesselte Autobiographie«, die den autobiographischen Pakt aufrecht erhält, wobei das offensichtliche Bekenntnis zur Fiktion auch als Markierung der Literarizität des Textes dient.⁵⁰ Als Beispiel führt Zipfel Doubrovskys Roman *Fils* an.

2. Autofiktion wird als besondere Art des fiktionalen Erzählens definiert

Dieser Ansatz wird unter anderem von Gérard Genette vertreten und ist ungleich weiter als 1.), da er auch fantastische Erzählungen einschließt. Dreh- und Angelpunkt ist die Identifizierung der Figur mit dem empirischen Autor (durch Namensidentität und unter Umständen weitere prägnante Persönlichkeitsmerkmale). Bei fantastischen autofiktionalen Texten »ist sicher nicht beabsichtigt, dass der Rezipient die Erzählung als Tatsachenbericht lesen soll. Dem Leser wird allerdings die Interpretationsfrage aufgegeben, warum die Figur den Namen des Autors trägt.«⁵¹ Dem kann Zipfel zufolge vor allem ein poetologisches Sendungsbewusstsein des Autors zugrunde liegen, wie beispielsweise in den fantastischen Texten des Argentiniers Jorge Louis Borges.

47 Vgl. hierzu die eigenständige Domain <http://www.autofiction.org>, auf die sich auch deutsche Interessierte weiterhin beziehen sollten – es sei denn, sie möchten sich auf dem Taxi-Weblog <http://www.autofiktion.com> über gänzlich andere Formen auto-fiktionaler Irrfahrten durch Berlin informieren.

48 Christian Benne: Was ist Autofiktion? Paul Nizons ›Erinnerte Gegenwart‹. In: Christoph Parry; Edgar Platen (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicum, 2007, S. 293–304. Benne betont, dass sich in der französischen Autofiktion zwei literarische Strömungen treffen: der *nouveau roman* und ein neu begründetes autobiographisches Schreiben, dessen Anfänge er bei Michel Leiris' *L'age d'homme* (1939) ansetzt. Dadurch sei das Autobiographieverständnis in beiden Ländern zu unterscheiden: Während »[i]n Deutschland [...] die Autobiografie seit Jahren ein Fiktionsproblem« habe, sei es in Frankreich genau anders herum: »Hier hat die Fiktion seit Jahrzehnten gleichsam ein Faktenproblem.« Ebd., S. 297.

49 Vgl. hierzu Zipfel 2009a und Zipfel 2009b, S. 298–305.

50 Zipfel 2009a, S. 33, Frank Zipfel: Autofiction. In: David Herman u. a. (Hrsg.): The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, 2005, S. 36 f., hier S. 36.

51 Zipfel 2009a, S. 33.