

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 10 – Neuere Philologien

der Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik

Zwischen Kunst und Kommerz: Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

1. Gutachter: Prof. Dr. Heinz Drügh
2. Gutachter: PD Dr. Christian Metz

vorgelegt von: Patrick Schlereth

aus: Frankfurt/Main

Einreichungsdatum: 29.08.2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Autobiografie	6
2.1. Hermeneutik	6
2.2. Psychoanalyse und ‚linguistic turn‘	9
2.3. Poststrukturalistische Autorkonzepte	12
2.4. Rezeptionsästhetik	15
2.5. Dekonstruktion	18
3. Autofiktion	20
3.1. Ursprung des Begriffs	20
3.2. Stand der Forschung	25
3.3. Kunst in Zeiten eines ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs	33
3.4. Kunst in Zeiten eines ästhetisierten Kapitalismus	37
4. Thomas Glavinic – <i>Das bin doch ich</i>	43
4.1. Autofiktionale Peinlichkeitspose	43
4.2. Selbstpositionierung im ‚verdorbenen‘ Betrieb	48
4.3. Die Pluralität des Ego	51
4.4. Paratext im Text	53
4.5. Text im Paratext	56
4.6. Autofiktion als literarisches Projekt	63
5. Rafael Horzon – <i>Das weisse Buch</i>	65
5.1. Die Irritation des autobiografischen Pakts	65
5.2. Antikunst als Profession	69
5.3. Das ‚wahre‘ Leben als intertextuelles (Rollen-)Spiel	73
5.4. Der vermeintliche Triumph der Wirklichkeit über die Kunst	83
5.5. Autofiktion als Lebensnarrativ	87
6. Fazit	91
7. Literaturverzeichnis	96

1. Einleitung

„Nicht selten sind es die Künstler selber, die dem Voyeurismus als primärer Kunsterfahrung Vorschub leisten. [...] Wer permanent Interviews und Statements von sich gibt, wer die Medien ununterbrochen mit Texthäppchen und Fernsehbildern alimentiert, beweist, wie wenig er der ästhetischen Kompetenz des Publikums noch vertraut.“¹ (Andreas Breitenstein, Literaturredakteur der Neuen Zürcher Zeitung)

Das Nachwort von Literaturrezensent Andreas Breitenstein zu den von ihm herausgegebenen *Dreißig Annäherungen* (1996) an den Kulturbetrieb steht beispielhaft für die mit der Ausdifferenzierung und Ausweitung des Medienangebots einhergehende und in den deutschsprachigen Feuilletons verbreitete Befürchtung, die Kommerzialisierung der Kunst hemme gleichermaßen die Kreativität des Künstlers und die ästhetische Erfahrung des Rezipienten. Der Forderung nach einer nur sich selbst verpflichteten und sich selbst genügenden Kunst stehe spätestens am Ende der Jahrtausendwende die Marktrealität der Massenproduktion entgegen, die im Wettbewerb um mediale Aufmerksamkeit mehr auf den schnellen und gewinnbringenden Effekt als die ästhetische Qualität setze. Kurz gesagt: Das Wesen der ‚reinen‘ Kunst sei durch die Mechanismen der ‚verdorbenen‘ Institution Kunst in hohem Maße gefährdet.²

Tatsächlich tendiert der Kulturbetrieb der Gegenwart zur Vermarktung und Vermittlung der Kunst über Eigenschaften, die dem Kunstwerk äußerlich zu sein scheinen. Dabei ist es nicht nur der aufwendig produzierte Hollywood-Film, der sich weniger über ein ästhetisches Programm als über populäre Hauptdarsteller verkauft, auch der deutschsprachige Literaturbetrieb macht sich das öffentliche Interesse an der Person des Autors zunutze. Gewinnbringend sind vor allem jene Schriftsteller, die auf Lesereisen, in Interviews oder in den sozialen Netzwerken

¹ Breitenstein, Andreas: „Nachwort.“ in: Ebd. (Hg.): *Der Kulturbetrieb. Dreißig Annäherungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 156-164, hier: S. 162.

² Siehe neben Breitenstein auch Theisohn, Philipp / Weder, Christine: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung.“ in: Ebd. (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 7-16. Siehe auch Assmann, David-Christopher: „Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene.“ in: „High“ und „Low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, S. 121-140. Siehe ferner Assmann, David-Christopher: *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

für ihre Texte werben, dabei scheinbar authentische Einblicke in ihr Privatleben erlauben und sich anhand ihrer Selbstinszenierung öffentlich zum Literaturbetrieb positionieren. Dies gilt besonders dann, wenn diese Positionierung in der notorischen Abgrenzung vom Betrieb und der Behauptung der eigenen Autonomie besteht, wie sich etwa am Beispiel des Bestsellerautors Daniel Kehlmann beobachten lässt. Entsprechend entzünden sich Feuilletondebatten anders als in den 1970er Jahren kaum noch am literarischen Text allein, während der medial präsente Autor als öffentliche Instanz durchaus in der Lage ist, gesellschaftliche Diskussionen oder Skandale zu provozieren.³

Die zunehmende Personalisierung der Literaturvermarktung wirkt sich auch auf die Poetik der Texte aus. Immer mehr Gegenwartsautoren üben sich in verschiedenen Formen der Selbstbeobachtung und verleihen ihre eigenen Namen und Eigenschaften an Figuren in ihren Texten. Die Literaturwissenschaft nähert sich diesem Phänomen mit dem vieldeutigen Begriff der Autofiktion an, wobei ‚Auto‘ auf die Verwandtschaft zur autobiografischen Schreibweise und ‚Fiktion‘ auf die Nähe zum Roman verweisen soll. Die postmoderne Kritik an der klassischen Autobiografie und insbesondere Roland Barthes‘ Verkündung vom ‚Tod des Autors‘ sind autofiktionalen Texten bereits eingeschrieben. Ihr literarisches Verfahren ist eng an den Kontext des Medienzeitalters gekoppelt, in dem weniger authentische Darstellungen als Inszenierungen des eigenen Lebens auf dem Spiel stehen. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Kunst werden in beide Richtungen aufgehoben: Während selbsterfindende Erzählungen im Rahmen einer Professionalisierung der Autorvermarktung auch zunehmend außerhalb der Literatur Einzug finden, vollziehen autofiktionale Texte die ästhetische Semantisierung aller Lebensbereiche. Trennscharfe Differenzierungen zwischen Text und Paratext, Kunst und Kunstbetrieb, Autor und Erzähler werden dadurch erheblich erschwert.

Diese Magisterarbeit untersucht anhand von zwei Prosatextanalysen, auf welche Weise die Autofiktion der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur die literarische Selbstinszenierung des Autors mit der Rede vom ‚verdorbenen‘

³ Vgl. Schneider, Ute: „Literatur auf dem Markt – Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung.“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 235-247.

Literaturbetrieb und der Frage nach der Autonomie der Kunst verbindet. In der Forschung wurden diese beiden Bausteine der Autofiktion bisher weitgehend isoliert voneinander betrachtet. Eine Mehrzahl der Beiträge widmet sich der Gattungskritik an der Autobiografie⁴, dem problematischen Verhältnis von Fakt und Fiktion⁵ und der poststrukturalistischen Negation von Subjekt und Bedeutung⁶ und vernachlässigt dabei, dass autofiktionale Gegenwartsliteratur längst mehr zu bieten hat. So lautet die These der Magisterarbeit: Über ihr poststrukturalistisch geschultes Erzählverfahren hinaus reflektieren autofiktionale Texte ihre Position innerhalb ihres kulturellen und wirtschaftlichen Kontexts und formulieren anhand von Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Leben die Frage nach dem Wesen der Literatur und ihrer Abhängigkeit von, aber auch ihrem Einfluss auf Marktbedingungen.

Für die Überprüfung dieser These kämen einige namhafte deutschsprachige Gegenwartsauforen infrage. Autofiktion findet sich in unterschiedlichen Ausprägungen unter anderen im Werk von Rainald Goetz, Alban Nikolai Herbst, Joachim Lottmann, Wolf Haas, Felicitas Hoppe, Christian Kracht, Marc-Uwe Kling, Emine Sevgi Özdamar, Maxim Biller, Navid Kermani, Thomas Glavinic und Rafael Horzon. Aus methodischen Gründen beschränkt sich die Magisterarbeit auf die beiden letztgenannten Autoren, denn eine ausführliche Gegenüberstellung von Glavinics *Das bin doch ich* (2007) und Horzons *Das weisse Buch* (2010) bietet sich an, um zwei entgegengesetzte Strategien der autofiktionalen Selbstinszenierung aufzuzeigen. Glavinics gleichnamige Autorenfigur zeichnet sich durch eine Sehnsucht nach Anerkennung für sein literarisches Werk bei gleichzeitigem Widerwillen gegenüber dem Literaturbetrieb

⁴ Siehe exemplarisch Nünning, Ansgar: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen.“ in: Parry, Christoph / Platen, Edgar (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium, 2007, S. 269-292.

⁵ Siehe exemplarisch Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ in: Winko, Simone / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2009, S. 285-314. Siehe auch Krumrey, Birgitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress, 2015.

⁶ Siehe exemplarisch Gronemann, Claudia: *Postmoderne / Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2002. Siehe auch Weiser, Jutta: „Psychoanalyse und Autofiktion.“ in: Zaiser, Rainer (Hg.): *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme, 2008, S. 43-67.

aus, während der Text mit der Zurschaustellung intimer Peinlichkeiten die voyeuristischen Erwartungen eben dieses Betriebs zu erfüllen scheint. Umgekehrt inszeniert sich Horzons literarischer Doppelgänger als profitorientierter Geschäftsmann und grenzt sich explizit vom Bereich der Kunst ab, während seine aus marktwirtschaftlicher Perspektive problematischen Geschäftsideen vor allem als künstlerische Zitate verständlich und rezipierbar werden. Einfacher und nur leicht überspitzt ausgedrückt: ‚Glavinic‘ fordert Kunst ohne Kommerz, ‚Horzon‘ fordert Kommerz ohne Kunst, während die untersuchten Texte zeigen, dass sich beides gegenseitig bedingt.⁷ Nebenbei widmet sich die Magisterarbeit einem Forschungsdesiderat, denn während sich zahlreiche wissenschaftliche Publikationen mit Glavinics autofiktionalem Text beschäftigen⁸, wurde Horzons Poetik bislang weitgehend ignoriert.⁹

Vor der Analyse autofiktionaler Poetiken der Gegenwartsliteratur gilt es zunächst, die Autobiografie als Ursprung der literarischen Selbstbeschreibung zu betrachten, besonders im Hinblick auf ihr Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit. Ein Überblick über die Geschichte der Autobiografieforschung seit dem 19. Jahrhundert gibt Aufschluss über die Voraussetzungen, unter denen sich der Begriff ‚Autofiktion‘ im literaturwissenschaftlichen Diskurs etablieren konnte (Kapitel 2)¹⁰. Der definatorischen Unschärfe dieses Begriffs wird im anschließenden Kapitel mit einer Gegenüberstellung gängiger Konzepte Rechnung getragen, bevor auf dieser Basis eine eigene für die literaturwissenschaftliche Analyse produktive und kohärente Theorie der

⁷ Zur Unterscheidung werden autofiktionale Autorenfiguren mit einfachen Anführungszeichen gekennzeichnet, während die Nennung empirischer Autoren ohne Anführungszeichen auskommt. Im Laufe der Magisterarbeit wird sich jedoch zeigen, dass die Trennung zwischen Autor und Erzähler bei autofiktionalen Inszenierungen nicht in jedem Fall möglich ist.

⁸ Folgende Texte haben sich dabei als besonders hilfreich für die eigene Untersuchung von Glavinics autofiktionalem Schreibverfahren erwiesen. Siehe Assmann, „Das bin ich nicht.“ Siehe auch Keck, Annette: „Das ist doch er“. Zur Inszenierung von ‚Autor‘ und ‚Werk‘ bei Thomas Glavinic.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014. S. 238-249. Siehe ferner Walter-Jochum, Robert: *Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld: Transcript, 2016.

⁹ Eine ausführliche Untersuchung von Horzons *Das weisse Buch* wurde bisher neben Krumrey nur von André Menke vorgelegt. Siehe Menke, André: *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*. München: Iudicium, 2016.

¹⁰ Der historische Überblick basiert vor allem auf Martina Wagner-Egelhaafs zahlreichen Arbeiten zur Autobiografie, die aufgrund ihrer Vielzahl erst in den folgenden Fußnoten und im Literaturverzeichnis aufgeführt werden.

Autofiktion entwickelt wird, die über die Beschreibung des erzähltechnischen Verfahrens hinausgeht (Kapitel 3). Die detaillierten Untersuchungen von *Das bin doch ich* und *Das weisse Buch* beziehen neben den Primärtexten auch paratextuelle Inszenierungen der Autoren mit ein, um Autofiktion als grenzüberschreitendes Phänomen verständlich zu machen. Glavinics vermeintlich exhibitionistische Entblößung vor den Kulissen des Wiener Literaturbetriebs (Kapitel 4) bietet dabei in vielerlei Hinsicht den Gegenpol zu Horzons autofiktionalem Rollenspiel vor dem Hintergrund der Berliner Kreativszene (Kapitel 5). Das abschließende Fazit bietet Raum für eine übergeordnete Sicht auf das Phänomen Autofiktion, eine Zusammenfassung der Poetiken in den untersuchten Texten sowie Verweise auf offene Fragen, die sich in zukünftigen Forschungsbeiträgen behandeln ließen (Kapitel 6).

2. Autobiografie

2.1. Hermeneutik

Zwar sind autobiografische Schreibweisen schon seit der Antike zu beobachten, ein wissenschaftliches Interesse entwickelt sich jedoch erst mit der disziplinären Abgrenzung der Geisteswissenschaften von den Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert. In der Forschungsliteratur dieser Zeit wird die literarische Selbstbeschreibung mit der hermeneutischen Verstehensproblematik in Verbindung gebracht.¹¹ Der Lebensphilosoph Wilhelm Dilthey schreibt über die Autobiografie, die er als „Selbstbiographie“ bezeichnet:

Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt. Hier ist ein Lebenslauf das Äußere, sinnlich Erscheinende, von welchem aus das Verstehen zu dem vorandringt, was diesen Lebenslauf innerhalb eines bestimmten Milieu hervorgebracht hat. Und zwar ist der, welcher diesen Lebenslauf versteht, identisch mit dem, der ihn hervorgebracht hat. Hieraus ergibt sich eine besondere Intimität des Verstehens.¹²

Im Gegensatz zum ‚Erklären‘ in den Naturwissenschaften, das sich mit natürlichen und allgemeingültigen Gesetzen beschäftigt, bezieht das

¹¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. S. 19f.

¹² Dilthey, Wilhelm: „Das Erleben und die Selbstbiographie.“ in: Niggel, Günther (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 21-32, hier: S. 28f.

geisteswissenschaftliche ‚Verstehen‘, das zum Kernbegriff der Hermeneutik wird, auch den historischen Kontext mit ein. So ist jeder Lebenslauf nur „innerhalb eines bestimmten Milieu[s]“ verständlich. Dilthey zufolge bildet das Leben von der Geburt bis zum Tod eine kontinuierliche Einheit und verfügt über einen tiefer liegenden Sinn, den die „Selbstbiografie“ mithilfe ihrer „Intimität des Verstehens“ freilegen soll. Dabei ergibt sich allerdings eine Paradoxie: Der Zusammenhang des Lebens wird erst in der rückblickenden und ganzheitlichen Betrachtung der Autobiografie sichtbar, die den Lebensfluss aber gleichzeitig unterbricht und in fragmentarische Einzelteile zerlegt. Die Autobiografie wird damit zum Paradebeispiel für den hermeneutischen Zirkel, demzufolge das Einzelne nur bei der Betrachtung des Ganzen zu begreifen ist, das Ganze aber nicht ohne die Betrachtung des Einzelnen verstanden werden kann.¹³

Diltheys Schüler und Schwiegersohn Georg Misch legt mit seinem vierbändigen Werk *Geschichte der Autobiographie* (1907-1969) den bislang umfassendsten Forschungsbeitrag zum Thema vor und weist gleich zu Beginn auf die Schwierigkeit hin, eine stichhaltige Definition vorzulegen. Die Autobiografie „läßt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“¹⁴ Weit davon entfernt, aufbauend auf dieser Erkenntnis den Gattungscharakter anzuzweifeln, bleibt Misch jedoch dem hermeneutischen Ansatz verpflichtet, wenn er einzelne autobiografische Werke als historische Exempel der menschlichen Geistesentwicklung betrachtet. Wie sehr den Ausführungen des Autors im Einzelnen zu trauen ist, spielt für Misch dabei keine große Rolle:

[D]er geschickteste Lügner [wird] uns durch die erfundenen oder aufgeputzten Geschichten, die er von sich erzählt, nicht über seinen wahren Charakter täuschen können. Er offenbart ihn durch den Geist, in dem er lügt. So ist, allgemein angesehen, der Geist, der über den Erinnerungen schwebt, das Wahrste und Wirklichste in einer Autobiographie.¹⁵

¹³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 20ff.

¹⁴ Misch, Georg: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ in: Niggel, Günther (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 33-54, hier: S. 38. Hervorhebungen im Original, wie auch bei folgenden Zitaten.

¹⁵ Ebd., S. 45.

Eben diese Frage nach der autobiografischen Referenz auf die Wirklichkeit stellt schon der Titel zu Johann Wolfgang von Goethes Autobiografie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, erschienen zwischen 1811 und 1833 in vier Bänden. Die Begriffe ‚Dichtung‘ und ‚Wahrheit‘ sind keinesfalls als Gegensätze zu verstehen, vielmehr betrachtet Goethe die Dichtung als „legitimes Mittel der Wahrheitsfindung“¹⁶, wie Martina Wagner-Egelhaaf feststellt. Damit ist es auch erlaubt, erfundenen Passagen den Vorzug vor der detailgetreuen Wiedergabe von Fakten zu geben, solange es der Freilegung einer höheren symbolischen Wahrheit dient. Schon im Vorwort zitiert Goethe aus einem frei erfundenen Brief, der ihn als Schriftsteller zum autobiografischen Vorhaben ermutigt. Er nimmt das Angebot an und stellt fest:

[D]ieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.¹⁷

Als „zentraler Referenztext“¹⁸ der germanistischen Autobiografieforschung bringt *Dichtung und Wahrheit* damit jenes hermeneutische Verständnis vom geschichtlichen ‚Individuum‘ zum Ausdruck, das sich später bei Dilthey und Misch findet: Der Schriftsteller ist von seinen „Zeitverhältnissen“ beeinflusst, wirkt aber mit seinem Werk auch auf seine Zeit zurück. So orientiert sich die Autobiografie zu Goethes Zeit am Bildungs- und Entwicklungsroman, beginnt bei der frühen Kindheit und schreitet linear und teleologisch zum Zeitpunkt fort, zu dem das Individuum „seinen Platz in der Gesellschaft findet.“¹⁹

¹⁶ Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“ in: Breuer, Ulrich / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Iudicium, 2006. S. 353-368, hier: S. 354.

¹⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*. Herausgegeben von Walter Hettche. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 9.

¹⁸ Wagner-Egelhaaf, Martina: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ in: Ebd. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7-21, hier: S. 7.

¹⁹ Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens.“ in: Berning, Johannes / Keßler, Nicola / Koch, Helmut H. (Hg.): *Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag*. Berlin [u.a.]: Lit, 2006, S. 80-101, hier: S. 83.

2.2. Psychoanalyse und ‚linguistic turn‘

Aufgrund ihrer eigentümlichen Identität von Subjekt und Objekt ist die Autobiografie für die Hermeneutik ein bevorzugter Schlüssel zum ‚Verstehen‘ eines Lebenslaufs innerhalb eines geschichtlichen Kontexts. Dieses ‚Verstehen‘ ist ein geistiger Prozess, der eigentliche autobiografische Text ist dabei nur Träger der zugrundeliegenden Bedeutung und spielt als solcher keine Rolle für die hermeneutische Interpretation. Mit dem Aufkommen von Psychoanalyse und Poststrukturalismus sind es jedoch gerade die Identität von Subjekt und Objekt sowie die Materialität der Schrift, die den Wahrheitsanspruch der Autobiografie in Frage stellen. Verdrängung, Einbildung und unzuverlässige Erinnerung verhindern als Mechanismen des Unbewussten eine objektive Darstellung der eigenen Lebensgeschichte, wie Sigmund Freuds Psychoanalyse lehrt, auch wenn sie dem hermeneutischen Denkansatz in ihrem „Verstehengestus“²⁰ noch nahe steht.²¹ Im biografisch orientierten, analytischen Gespräch tritt für Freud kein realer Lebenslauf zutage, vielmehr konstruiert der Patient seine Lebensgeschichte anhand „psychische[r] Realitäten“²².

In der Weiterentwicklung der Psychoanalyse nach Freud ist es Jacques Lacans kanonischer Aufsatz zum *Spiegelstadium* (1949), der die grundsätzliche Gespaltenheit des Subjekts in ein begehrendes Ich (*je*) und ein begehrt, aber fiktives Ideal-Ich (*moi*) beschreibt. Das Kleinkind erkennt sich im Spiegel zum ersten Mal in seinem Leben als einheitliches und autonomes Individuum und verkennt damit zugleich seine tatsächliche Abhängigkeit von der Fürsorge der Mutter. Für die Autobiografieforschung rückt damit sowohl die fiktionale als auch die narzisstische Komponente aller Selbstvergegenständlichung in den Vordergrund, nimmt das Kind doch mit der Bildung des Ideal-Ichs „in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorweg“²³. Auch die Sprache selbst gerät bei Lacan als Medium der Therapie in den Blick, denn „*das Unbewußte ist*

²⁰ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 34.

²¹ Für eine Einführung in Freuds Psychoanalyse siehe: Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse*. Herausgegeben von Hans-Martin Lohmann. Stuttgart: Reclam, 2010.

²² Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 35.

²³ Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ Übersetzt von Peter Stehlin. in: Lacan, Jacques: *Schriften I*. Herausgegeben von Norbert Haas. Olten: Walter, 1973, S. 61-70, hier: S. 64.

*strukturiert wie eine Sprache*²⁴, wie er im Rückgriff auf Claude Lévi-Strauss feststellt. Für die Psychoanalyse ist das insofern von Bedeutung, als der Prozess des Sprechens und Schreibens damit nicht mehr ausschließlich Mittel zum Zweck bei der Übermittlung außersprachlicher Bedeutung ist, sondern „selbst in seiner konkreten zeichenhaften Materialität [...] zum Projektionsraum des Subjekts wird“²⁵, wie Wagner-Egelhaaf erklärt.

Eine weitere wichtige Grundlage für den ‚linguistic turn‘ in den Geisteswissenschaften und den Paradigmenwechsel in der Autobiografietheorie bildet Ferdinand de Saussures Zeichenmodell, nach dem die Verbindung zwischen dem sprachlichem Zeichen, dem Signifikanten, und dem außersprachlichem Bezugsobjekt, dem Signifikat, als arbiträr zu begreifen ist und lediglich auf Konventionen beruht.²⁶ Die Bedeutung des Signifikanten in einem Text wird daher nicht positiv durch das Signifikat bestimmt, sondern negativ durch die Abgrenzung zu allen anderen Signifikanten: „[B]ei den sprachlichen Zeichen [...] kommt es auf ihre gegenseitige Sonderung und Abgrenzung an. Nicht daß eines anders ist als das andere, ist wesentlich, sondern daß es neben allen anderen und ihnen gegenüber steht.“²⁷

Einen radikaleren Ansatz vertritt Jacques Derrida, der de Saussures implizite Voraussetzung des unabhängigen Signifikats kritisiert und zu bedenken gibt, dass ein außersprachliches Bezugsobjekt ohne ein sprachliches Zeichen nicht vorstellbar ist. So befindet sich das Signifikat „*immer schon in der Position des Signifikanten*“²⁸ [Hervorhebung im Original] und ist damit von etwas abhängig, das ihm vorausgeht. Durch diese „Totalität des Zeichens“²⁹ wird de Saussures Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat hinfällig, die Bedeutung eines Textes wird in der permanenten Bewegung der Zeichen, die nicht mit sich

²⁴ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas. Olten: Walter, 1980, S. 26.

²⁵ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 39.

²⁶ Vgl. Saussure, Ferdinand de: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übersetzt von Herman Lommel. Berlin: De Gruyter, 1967, S. 79ff.

²⁷ Ebd., S. 145.

²⁸ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, S. 129.

²⁹ Ebd., S. 129.

selbst identisch sind, immer wieder verschoben.³⁰ Wurde die ‚Schrift‘ bei Platon und in der gesamten abendländischen Philosophie noch als stumm und geistfern im Gegensatz zur übergeordneten ‚Stimme‘ betrachtet, erfährt sie bei Derrida eine Aufwertung und wird zum Überbegriff für alle Formen der Sprache: Sie ist „Möglichkeitsbedingung für [...] wissenschaftliche Objektivität“³¹ und „Geschichtlichkeit“³² und entfaltet eine unendliche Produktivität und Bedeutungsoffenheit, da sie im Gegensatz zur ‚Stimme‘ immer wieder neu gelesen und interpretiert werden kann.³³ Derridas Schrift- und Zeichenbegriff wirkt sich auch auf die Autobiografieforschung aus, die sich nun weniger mit dem Signifikat, also dem beschriebenen Leben, und mehr mit dem Signifikanten, also der Materialität des Textes beschäftigt.

Die Kritik am Referenzparadigma findet am Ende des 20. Jahrhunderts auch Eingang in die Geschichtstheorie. Dass Wagner-Egelhaaf die Autobiografie im Raum zwischen Geschichte und Literatur verortet und ihr damit eine „zweifache Lesbarkeit als **historisches Zeugnis** und als **literarisches Kunstwerk**“³⁴ zugesteht, ist nur auf den ersten Blick ein Widerspruch, denn mit dem Geschichtstheoretiker und Literaturwissenschaftler Hayden White lässt sich argumentieren, dass jeder historische Text mit narrativen Formen operiert. Für sich genommen ergeben und vermitteln geschichtliche Fakten keine Bedeutung, erst durch die Einordnung in eine „Plotstruktur“³⁵, die Betonung bestimmter und Aussparung anderer Ereignisse wird ein verständlicher und kausaler Zusammenhang konstruiert. Nicht die vorliegenden Fakten, sondern die gewählte Plotstruktur bestimmt die Art der Rezeption: „Dieselben Ereignisse können als Komponenten einer Geschichte dienen, die entweder tragisch *oder* komisch ist, je nachdem, welche Plotstruktur der Historiker gewählt hat“³⁶. Whites Ausführungen stellen nicht nur die Referentialität historischer Texte *per se* in Frage, sie sind

³⁰ Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“, S. 356f.

³¹ Derrida, S. 50.

³² Ebd., S. 50.

³³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens.“, S. 84.

³⁴ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 1.

³⁵ White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991, S. 113.

³⁶ Ebd., S. 105.

auch in hohem Maße folgenreich für eine postmoderne Autobiografietheorie: „Wir *leben* nicht Geschichten (stories), auch wenn wir unserem Leben dadurch Sinn verleihen, daß wir ihm nachträglich die Form einer Geschichte verleihen.“³⁷

2.3. Poststrukturalistische Autorkonzepte

Mindestens ebenso prägend für den Paradigmenwechsel in der Autobiografietheorie ist Roland Barthes' berühmte Verkündung vom *Tod des Autors* (1968), die den für die Hermeneutik so produktiven engen Zusammenhang zwischen dem Text und seinem Verfasser im Rahmen des Poststrukturalismus und dessen antiautoritärem Gestus auflöst. Wesentlich für diese Theorie ist das von Julia Kristeva geliehene Konzept von Intertextualität, mit dem der einzelne Text als „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“³⁸ seine Originalität verliert, womit auch der Geniestatus und die Deutungshoheit des Autors hinfällig wird. „Linguistisch gesehen, ist der *Autor* immer nur derjenige, der schreibt, genauso wie *ich* niemand anderes ist als derjenige, der *ich* sagt. Die Sprache kennt ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘.“³⁹ Der aus der „Fülle seiner Individualität“⁴⁰ schöpfende Autor wird damit zum „Schreiber“⁴¹ degradiert, der durch den Text und im Text überhaupt erst erschaffen wird, während der Leser seine prominente Position als Deutungshoheit einnimmt.

Barthes ist es auch, der mit *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) eine Autobiografie vorlegt, die sich als kritische Reflexion über das autobiografische Schreiben selbst lesen lässt und in der Forschung als eines der ersten Beispiele für die Entstehung der Autofiktion in den 1970er Jahren gilt.⁴² Der Autor verzichtet auf eine lineare und chronologische Erzählweise zugunsten von alphabetisch angeordneten Aphorismen und überlässt die Zusammensetzung damit dem

³⁷ Ebd., S. 111.

³⁸ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ Übersetzt von Matías Martínez. in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart; Reclam, 2000, S. 185-193, hier: S. 190.

³⁹ Ebd., S. 188.

⁴⁰ Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“, S. 358.

⁴¹ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 189.

⁴² Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“, S. 360.

Ordnungsprinzip der Schrift.⁴³ Als Mitbegründer des jeglichen Sinnzusammenhängen gegenüber kritischen Poststrukturalismus mag Barthes aber auch diesem Prinzip nicht vollständig trauen und durchbricht die alphabetische Reihenfolge an einigen Stellen, was im Abschnitt mit der Überschrift „Das Alphabet“ thematisiert wird:

[D]iese Ordnung kann tückisch sein: sie produziert zuweilen Sinneffekte; und wenn diese Wirkungen nicht erwünscht sind, muß das Alphabet zugunsten einer höheren Regel zerbrochen werden: der des Bruchs (der Heterologie): verhindern, dass ein Sinn „fest“ wird.⁴⁴

Die von Wagner-Egelhaaf benannte „reflexive und prozessuale Dimension autobiographischer Selbstvergegenständlichung“⁴⁵ drückt sich schon im Titel *Roland Barthes par Roland Barthes* aus, entsprechend werden Betrachtungen des eigenen Selbst gleichwertig neben allgemeine Betrachtungen gestellt. Barthes springt zwischen dem ‚ich‘ und dem ‚er‘, dem autobiografischen „Geständnis und der kritischen Distanz“⁴⁶, und wechselt sogar zum ‚du‘, wenn er in der Kommentierung eines Fotos vom Spiegelbild eines Neugeborenen explizit auf Lacans „Spiegelstadium“⁴⁷ Bezug nimmt. Die zentrale Kategorie dieser psychoanalytischen Theorie ist das Imaginäre, das sich auch in Barthes‘ Autobiografie niederschlägt: Die dem Text vorangestellten Familienfotos von verschiedenen Situationen und Lebensjahren sind weniger authentische Darstellungen einer Lebensgeschichte als Ausdruck eines reflexiven und narzisstischen Selbstbezugs. Als Kriterium für die Auswahl der Bilder nennt das autobiografische Subjekt die eigene und unbegründete Faszination, ähnlich der „jubilatorische[n] Aufnahme“⁴⁸ des eigenen Spiegelbilds in Lacans Theorie⁴⁹: „*Ich habe nur die Bilder ausgewählt, die mich wie versteinert ließen*, ohne daß ich

⁴³ Diese alphabetische Ordnung zeigt sich nur im französischen Original.

⁴⁴ Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Übersetzt von Jürgen Hoch. München: Matthes & Seitz, 1978, S. 160f.

⁴⁵ Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens.“, S. 93.

⁴⁶ Farron, Ivan: „Die Fallen der Vorstellungskraft. Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en).“ Übersetzt von Barbara Villiger Heilig. *nzz.ch*, 31.05.2003, Link: <http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> [aufgerufen am 02.05.2016, 09:24 Uhr]

⁴⁷ Barthes, *Über mich selbst*, S. 25.

⁴⁸ Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, S. 64.

⁴⁹ Vgl. Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld: Transcript, 2011, S. 187.

wüßte warum (*diese Unwissenheit ist das Eigentümliche der Faszination, und was ich von jedem Bild sage, ist immer nur imaginär.*)⁵⁰

Barthes' polemische Rede vom ‚Tod des Autors‘, die in seiner Autobiografie literarisch umgesetzt wird, bleibt nicht unwidersprochen: In seinem Aufsatz *Was ist ein Autor?* (1969) kritisiert Michel Foucault, ohne Barthes namentlich zu nennen, dessen sprichwörtlich gewordene Formel als „Leeraussage“⁵¹ und weist darauf hin, dass der zugrundeliegende Begriff des Schreibens „Gefahr läuft, die Privilegien des Autors im Schutz des *a priori* zu bewahren“⁵². Auch Foucault setzt sich kritisch mit Autorschaft auseinander, plädiert jedoch dafür, sie als „soziales Konstrukt und damit historisch variables Konzept“⁵³ zu betrachten: Während die Frage nach dem Autor etwa im Mittelalter keine Rolle für den Rezipienten spiele, werde im 17. und 18. Jahrhundert bei jedem Text zunächst danach gefragt, „woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf.“⁵⁴

Statt einer Auffassung des Autors als text hervorbringendes Subjekt schlägt Foucault das Konzept der „Autor-Funktion“⁵⁵ als diskursive Position mit vier charakteristischen Merkmalen vor: (1) Die Funktion ist mit einem institutionellen und rechtlichen System verbunden, insofern Texte mit Eigentums- und Urheberrechten verknüpft sind. (2) Sie ist historisch variabel und spielt nicht in allen Diskursen eine Rolle. (3) Auf Rezeptionsebene ist sie das „Ergebnis einer komplizierten Operation“⁵⁶: So wird den Texten des Autors etwa eine vergleichbare literarische Qualität, thematische und stilistische Einheitlichkeit sowie ein historischer Kontext zugeschrieben. Trotzdem ist die Funktion „nicht einfach eine Rekonstruktion aus zweiter Hand“⁵⁷, da (4) Textphänomene auf Produktionsebene immer auf den Autor referieren, allerdings nicht in Form eines realen Subjekts, sondern mehrerer nebeneinander stehender „Egos in mehreren

⁵⁰ Barthes, *Über mich selbst*, S. 7.

⁵¹ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ Übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond. in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart; Reclam, 2000, S. 198-229, hier: S. 207.

⁵² Ebd., S. 207.

⁵³ Heinen, Sandra: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006, S. 13.

⁵⁴ Foucault, S. 213.

⁵⁵ Ebd., S. 216.

⁵⁶ Ebd., S. 214.

⁵⁷ Ebd., S. 216.

Subjekt-Stellungen“⁵⁸. Nicht zielführend sei es daher, „den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher [zu] suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.“⁵⁹

Damit lenkt Foucaults Konzept der Autor-Funktion den literaturwissenschaftlichen Blick auf den Umstand, dass Autorschaft über die Frage der Intentionalität hinaus unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden muss. Sandra Heinen fasst zusammen: „[D]er Begriff ‚Autor‘ kann wahlweise auf eine reale Person, auf eine juristische Kategorie, ein ästhetisches oder poetologisches Konzept, ein Leserkonstrukt, ein Textphänomen, eine Ursprungsmetapher, eine Herrschaftsposition und vieles andere verweisen.“⁶⁰ Besonders Foucaults viertes Merkmal der Autor-Funktion, das sich mit der „Ego-Pluralität“⁶¹ in literarischen Diskursen beschäftigt, erweist sich als hilfreiche Grundlage für die Analyse von autofiktionalen Texten der Gegenwartsliteratur und nimmt die postmoderne Identitätsproblematik bereits vor der Einführung des Neologismus ‚Autofiktion‘ in die Literaturtheorie vorweg.

2.4. Rezeptionsästhetik

Seit die Erkenntnisse der Psychoanalyse über Verdrängung und die Unzuverlässigkeit der Erinnerung die Möglichkeit einer neutralen oder objektiven Bezugnahme auf das eigene Subjekt infrage gestellt haben, wird vermehrt die ‚Wahrhaftigkeit‘ als entscheidende Kategorie bemüht: Wenn der Autor schon nicht für die Wahrheit seiner Autobiografie garantieren kann, so solle er doch wenigstens aufrichtig und nach bestem Gewissen von sich selbst erzählen.⁶²

Entsprechend schlägt Wayne Shumaker 1954 als Definition vor:

If the author gives himself his real name and means to be understood as writing ‚truthfully‘ of his own character and actions, the work is autobiography, regardless of the inclusion of some ‚untruthful‘ detail; if he gives himself an assumed name and

⁵⁸ Ebd., S. 218.

⁵⁹ Ebd., S. 216f.

⁶⁰ Heinen, S. 5.

⁶¹ Foucault, S. 217.

⁶² Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“, S. 355.

means to be understood as writing fiction, the work *is* fiction, regardless of the admission of much autobiographical fact.⁶³

Philippe Lejeune führt diesen Gedanken weiter aus und legt mit seinem Aufsatz *Der Autobiographische Pakt* (1975) einen der einflussreichsten und meistdiskutierten Texte der Autobiografieforschung vor. Zum ersten Mal wird der Referenzproblematik der literarischen Selbstbeschreibung damit ein rezeptionsästhetischer Ansatz gegenübergestellt. Als Grundlage für diesen Ansatz stellt Lejeune zunächst eine Definition der Gattung Autobiografie auf: „*Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.*“⁶⁴ Typische Merkmale der Autobiografie, anhand derer sich die Gattung von ihren Nachbargattungen wie dem autobiografischen Roman oder der Biografie abgrenzen lasse, sind nach dieser Definition die rückblickende Erzählperspektive, die Prosaform und die Thematisierung der individuellen Lebensgeschichte.⁶⁵ Während Lejeune bei diesen Merkmalen jedoch einen gewissen Ermessensspielraum zulässt, hält er nur eine Bedingung für essentiell, um die Autobiografie zu bestimmen: „Damit es sich um eine Autobiographie [...] handelt, muß Identität zwischen dem *Autor*, dem *Erzähler* und dem *Protagonisten* bestehen.“⁶⁶

Allein mit der Verwendung des Personalpronomens ‚ich‘ lässt sich diese Identität freilich nicht herstellen, denn dieser Strategie bedient sich ebenfalls der Ich-Roman, der rein formal nicht von der Autobiografie zu unterscheiden ist. Als Lösungsvorschlag bietet Lejeune naheliegende Strategien an, mit denen der Verfasser das ‚ich‘ an seine eigene Person koppeln kann: Im Paratext⁶⁷ wird die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist durch Titel wie ‚Geschichte meines Lebens‘ oder durch die Gattungsbezeichnung als ‚Autobiografie‘

⁶³ Shumaker, Wayne: *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1954, S. 140.

⁶⁴ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994, S. 14.

⁶⁵ Lejeune legt die Abgrenzungen zu den Nachbargattungen der Autobiografie schematisch fest: Im persönlichen Roman sind Autor und Erzähler, in der Biografie Erzähler und Hauptfigur nicht identisch; das autobiografische Gedicht ist nicht in Prosa verfasst; die Memoiren behandeln weniger das persönliche als das öffentliche Leben; das intime Tagebuch ist nicht retrospektiv; das Selbstporträt und der Essay sind weder retrospektiv noch berichtend. Vgl. Lejeune, S. 14f.

⁶⁶ Ebd., S. 15.

⁶⁷ Zur historischen Einführung in die Theorie des Paratextes siehe Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus, 1992.

festgelegt. Möglich ist auch ein erklärender Abschnitt im Vorwort oder im Klappentext, in dem der Verfasser seine autobiografischen Absichten bekundet. Innerhalb des Textes entsteht die Identität dadurch, dass Erzähler und Figur mit dem Namen des Autors bezeichnet werden. Mit einer dieser oder einer Kombination aus diesen Strategien bietet der Autor dem Leser einen autobiografischen Pakt an, der eine Sonderform des Referenzpaktes darstellt und damit im Gegensatz zum Romanpakt den direkten Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit verspricht. Die Autobiografie gehört somit Lejeune zufolge zu einer „vertragliche[n] Gattung“⁶⁸, die sich allein durch die verbindliche Vereinbarung zwischen Autor und Leser begründet. Diese Vereinbarung bestimmt auch die Art der Lektüre: „Wird die Identität nicht behauptet (im Fall der Fiktion), so wird der Leser gegen den Willen des Autors versuchen, Ähnlichkeiten herzustellen; wird sie behauptet (Fall der Autobiographie), so wird er eher nach Unterschieden [...] suchen wollen.“⁶⁹

Die Stärke von Lejeunes autobiografischem Pakt liegt darin, dass er im Gegensatz zur früheren, hermeneutisch geprägten Forschung keine ontologische Bestimmung der Autobiografie anstrebt, sondern vom Rezipienten und seiner Lektüre ausgeht. Bei autofiktionalen Texten der Gegenwartsliteratur und ihrem bewussten Bruch mit den Konventionen autobiografischer Schreibweisen stößt die strikte Theorie mit ihrer Beschränkung auf den Eigennamen jedoch schnell an ihre Grenzen. Wagner-Egelhaaf schreibt:

Was passiert, wenn [...] während des Lektüreprozesses dauernd Zweifel über den Modus der Lektüre bestehen, liegt außerhalb des lejeuneschen Interesses, dem es am wohlsten zu sein scheint, wenn es gelingt, textuelle Unsicherheiten, Unentscheidbarkeiten, Irritationen auf das sichere Parkett des autobiographischen Paktschlusses zu retten.⁷⁰

Da die Erkenntnisse der Psychoanalyse und der sprachwissenschaftlichen Wende ein kritischeres Verständnis der literarischen Referenz auf die Wirklichkeit sowohl bei Autoren als auch bei Lesern begünstigt haben, sind bei der Rezeption von autobiografischen Texten der Gegenwartsliteratur „Zweifel über den Modus der Lektüre“ eher die Regel als die Ausnahme. Die Romanistin Claudia Gronemann fasst treffend zusammen: „Das Konzept der Autobiographie setzt eine

⁶⁸ Lejeune, S. 49.

⁶⁹ Ebd., S. 28.

⁷⁰ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 71f.

Trennung von der Seinsbereiche von Wirklichkeit und Fiktion, Leben und Schreiben voraus, die im Rahmen eines postmodern und poststruktural gewandelten Sprach- und Wirklichkeitsverständnisses problematisch wird.“⁷¹

2.5. Dekonstruktion

So einflussreich Lejeunes Pakt für die Autobiografieforschung ist, so umstritten ist er unter Anhängern des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion. Paul de Mans Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel* (1979) ist eine Abrechnung mit dem autobiografischen Pakt, in der die von Lejeune entworfene Vertragssituation wörtlich genommen und damit in eine Sphäre der Justiziabilität überführt wird:

Der Leser wird von einer Figur, in der sich der Autor spiegelt, zu einem mit Polizeigewalt versehenen Richter, der die *Authentizität* der Unterschrift verifiziert und beurteilt, wie es mit der Konsequenz im Verhalten des Unterzeichners bestellt ist, inwiefern er die von ihm unterschriebene vertragliche Übereinkunft respektiert oder verletzt.⁷²

De Mans Verwendung der Begriffe „Richter“ und „Polizeigewalt“ unterstreicht seinen Einsatz von Polemik im wissenschaftlichen Streit um die beste Theorie. Dass Lejeune beim Entwurf seines autobiografischen Paktes weniger die gesetzlichen Verpflichtungen des Autors als die Rezeptionserwartungen des Lesers im Sinne hatte, wird bewusst ignoriert. Neben aller Polemik wirft de Man die berechtigte Frage auf, ob die Autobiografie, die Lejeune als vertragliche Übereinkunft zwischen dem *wirklichen* Autor und Leser auffasst, nicht vielmehr als rhetorische Figur zu verstehen ist, die ihren Referenten fiktional konstruiert. Diese Figur, die de Man zufolge in der Autobiografie als Trope zum Einsatz kommt, ist die der „Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird.“⁷³ Die Prosopopöie macht die Autobiografie verständlich, indem sie dem Namen des Autors ein Gesicht verleiht. Gleichzeitig ist sie nur eine Repräsentation, „und als

⁷¹ Gronemann, S. 12.

⁷² De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel.“ in: Ebd.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Übersetzt von Jürgen Blasius. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 131-145, hier: S. 135.

⁷³ Ebd., S. 140.

solche ist sie still und stumm, so stumm, wie Bilder eben sind. Die Sprache ist als Trope immer privativ.⁷⁴

Durch diesen inhärenten Widerspruch zwischen Figuration und Defiguration, zwischen Maskierung und Demaskierung, den de Man in der Autobiografie am Werk sieht, erklärt sich auch der Titel „Autobiographie als Maskenspiel“. Der Aufsatz wendet sich nicht nur gegen Lejeunes Pakt, sondern auch und vor allem gegen hermeneutische Denkansätze, in denen die Autobiografie zur niedergeschriebenen Annäherung an den Sinn des Lebens wird (siehe Kap. 2.1.):

Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen? Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie *tut*, letztlich von den technischen Anforderungen der ‚Selbsterlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt?⁷⁵

De Mans Suggestivfragen bezweifeln nicht nur die hermeneutische Vorgängigkeit des Lebens vor der Autobiografie, auch die Referenz der „Selbsterlebensbeschreibung“ auf eine außerliterarische Wirklichkeit verkommt zur „Illusion“⁷⁶, die lediglich durch sprachliche Figuren hervorgerufen wird. Wenn die Unterscheidung zwischen Referenz und Fiktion „unentscheidbar“⁷⁷ wird, so lässt sich der Autor weiterlesen, verliert die Autobiografie gleichzeitig ihr wichtigstes Gattungsmerkmal: den Bezug auf eine außerliterarische Wirklichkeit. Während de Man „gattungstheoretische[n] Diskussionen [...] im Falle der Tragödie oder des Romans eine wichtige heuristische Funktion“⁷⁸ zuschreibt, hält er sie im Falle der Autobiografie für irreführend, da „jeder Einzelfall [...] eine Ausnahme von der Regel zu sein“⁷⁹ scheint. Weder lässt sich der Ursprung der Gattungsgeschichte präzise verorten, noch ist die Autobiografie auf die Prosaform beschränkt, wie de Man am Beispiel von Williams Wordsworths Gedicht *The Prelude* (1850) zeigt.

Nachdem de Man der Autobiografie mit dem Referenz- und Gattungsstatus auch die Grundlage entzogen hat, wertet er sie wieder auf und erhebt sie zur

⁷⁴ Ebd., S. 145.

⁷⁵ Ebd., S. 132f.

⁷⁶ Ebd., S. 133.

⁷⁷ Ebd., S. 133.

⁷⁸ Ebd., S. 132.

⁷⁹ Ebd., S. 132.

„Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt“⁸⁰, zumindest in solchen mit ausgewiesenem Autorennamen. Somit ist entweder jeder Text autobiografisch, oder keiner ist es. Zu Recht wurde die Radikalität dieser These hinterfragt, scheinen sich autobiografische von nicht-autobiografischen Texten doch zumindest durch ihren expliziten Anspruch zu unterscheiden, auf eine Wirklichkeit außerhalb der Literatur zu referieren, auch wenn dieser Anspruch nicht erfüllt werden kann. De Man merkt selbst an, dass sich autobiografische Schreibweisen besonders durch ihre ‚Unentscheidbarkeit‘ zwischen Fakt und Fiktion auszeichnen, worin man mit Wagner-Egelhaaf ein produktives Moment für die Literaturwissenschaft im Gesamten erkennen könnte:

Da die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion auch die romantheoretische Debatte bestimmt, kann die Autobiographie in ihrer eigentümlichen Zuspitzung der Referenzproblematik als Modellfall der Diskussion um die literarische Mimesis [...] begriffen werden.⁸¹

An dieser Stelle kommt die Autofiktion ins Spiel, die ihre ‚Unentscheidbarkeit‘ vor dem Hintergrund der sprachwissenschaftlichen Wende und der postmodernen Problematisierung des Subjekts expliziter als die Autobiografie hervorhebt und das Prinzip der literarischen Selbstbeobachtung damit in die Gegenwart überführt. Im Folgenden sollen zunächst die wichtigsten Stationen der Entwicklung des Autofiktionsbegriffs in der Forschung skizziert und darauf aufbauend eine eigene Theorie entwickelt werden.

3. Autofiktion

3.1. Ursprung des Begriffs

Vor dem Hintergrund der Problematisierung der Gattung Autobiografie wird in den 1970er Jahren der Begriff der ‚Autofiktion‘ in die Diskussion eingeführt. Der französische Schriftsteller und Literaturkritiker Serge Doubrovsky kommentiert mit der Wortneuschöpfung die Stoßrichtung seines eigenen literarischen Werks. Von Autofiktion ist zum ersten Mal im Klappentext seines Romans *Fils* (1977) die Rede, wo der Begriff in einem einzigen Satz definiert wird, den Doubrovsky

⁸⁰ Ebd., S. 134.

⁸¹ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 5.

in seinem Aufsatz *Textes en main* (1993) einleitend wiedergibt: „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.“⁸² ‚Fiktion‘ bezieht sich bei Doubrovsky also nicht auf das Verhältnis zwischen der erzählten Geschichte und der außerliterarischen Welt, sondern auf die Konstruktion des Textes und den Schreibprozess selbst. Warum aber ist *Fils* überhaupt als Roman gekennzeichnet, wenn der Text sich doch offenbar der Realität verschrieben hat? Für Doubrovsky ist die Autobiografie

verbotenes Terrain, nur für berühmte Leute. [...] Die Autofiktion kommt also gerade recht, um einen Mangel (an Substanz, an Berühmtheit) auszugleichen. Wenn man nicht interessant *ist*, wird es darum gehen sich, mit Hilfe des Schreibens, interessant zu *machen*, so wie der Romancier seine Figuren interessant macht.⁸³

Damit ist ein wichtiges Grundprinzip von Doubrovskys Autofiktionsbegriff umrissen: Während die Autobiografie bedeutenden Persönlichkeiten wie Augustinus oder Goethe vorbehalten bleibt, mit denen sich der gemeine Bürger nur schwer identifizieren kann, kann im Rahmen der Autofiktion jedermann seine eigene Geschichte erzählen. Um sich dabei in Doubrovskys Sinne „interessant zu *machen*“, muss auf die Selbstdistanzierung der klassischen Autobiografie verzichtet werden. Die Autofiktion bedarf einer schonungslosen Offenlegung intimster Geheimnisse des privaten Lebens, *alles* muss erzählt werden. Exemplarisch zeigt sich dieses Grundprinzip der Autofiktion in Doubrovskys *Le Livre Brisé* (1989), wenn der Autor von seinem Eheleben, von der Depression und dem Alkoholismus seiner zweiten Ehefrau erzählt und ihre Kommentare in den Text einfließen lässt. Noch vor der Fertigstellung der Ko-Produktion findet sie 1987 unter ungeklärten Umständen den Tod, was dem Roman zu einem Skandalerfolg verhilft. Auch wenn nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob Doubrovsky seine Ehefrau mit der Offenlegung des Privaten zum Suizid trieb – in jedem Fall wird die Formulierung aus dem Roman „wenn ich schreibe, dann um mit jedem Buch eine Frau zu töten“⁸⁴ mit dem tatsächlichen Verlust der Ehefrau

⁸² Doubrovsky, Serge: „Nah am Text.“ Übersetzt von Claudia Gronemann. in: De Toro, Alfonso / Gronemann, Claudia (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2004, S. 117.

⁸³ Ebd., S. 119.

⁸⁴ Ebd., S. 126.

zur erfüllten Prophezeiung, „die Autofiktion ist zur Autobiografie geworden“⁸⁵, wie Doubrovsky schreibt. De Mans These, die Autobiografie könne sich in gleichem Maße auf das Leben auswirken wie das Leben auf die Autobiografie, findet in Doubrovskys Werk eine Entsprechung, die die private Verlusterfahrung zum öffentlichen Skandal ausschachtet und damit die „kannibalische Seite“⁸⁶ der Autofiktion aufdeckt.

Nun lässt sich das Prinzip der radikalen Selbstentblößung schon in Jean-Jacques Rousseaus Autobiografie *Die Bekenntnisse* (1782) beobachten, die den Leser in Form einer „öffentlichen Beichte“⁸⁷ um Absolution bittet. Das Novum der Autofiktion ist damit weniger im literarischen Verfahren allein zu verorten als in der inszenierten und beobachtbaren Rückkopplung an die außerliterarische Wirklichkeit. Doubrovskys Werk wird vor allem im gegenwärtigen Kontext eines medialen Exhibitionismus (auf Seiten des Verfassers) und Voyeurismus (auf Seiten des Rezipienten) verständlich, der seit dem Ende des 20. Jahrhunderts mit Reality-TV-Formaten wie *Big Brother*, zahlreichen Talkshows und Scripted-Reality-Formaten geschürt wird.⁸⁸ Die Sehnsucht nach Ruhm und das Versprechen, dass jeder zum Star werden kann, erfährt in der Autofiktion seine ironische Ästhetisierung. Ivan Farron schreibt: „Weniger die literarische Qualität zählt bei solchen Büchern als vielmehr ihr Potenzial, eine unmittelbare Kommunikation mit dem Lese- und Fernsehpublikum aufzubauen, eine Identifikation, die als kathartisch erlebt wird.“⁸⁹ Mit der Zurschaustellung von Privatheit wirft Autofiktion die Frage nach der Grenzverschiebung zwischen öffentlichem und privatem Leben in der medialen Situation der Gegenwart auf und erhält mit der literarischen Verarbeitung realer Personen auch eine juristische Dimension, wie die Prozesse um Maxim Billers *Esra* (2003) und Alban Nikolai Herbsts *Meere* (2003) gezeigt haben.⁹⁰

⁸⁵ Ebd., S. 126.

⁸⁶ Farron.

⁸⁷ Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998, S. 102.

⁸⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens.“, S. 98.

⁸⁹ Farron.

⁹⁰ Jüngst war es der norwegische Autor Karl Ove Knausgård, der mit seinem autofiktionalen Romanprojekt *Min Kamp* (2009-2011, die deutsche Übersetzung hat auf die Übernahme des Titels „Mein Kampf“ verzichtet) Kontroversen auslöste und einige seiner Verwandten empörte, was den

Doch wie steht es um die Grenzverschiebung zwischen Fiktion und Realität in Doubrovskys Werk? Der Autor selbst klassifiziert seine autofiktionalen Texte als „nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig, und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“.⁹¹ Schon Gérard Genette zieht den Vergleich zum ‚Drehkreuz‘ („tourniquet“⁹²) im Zusammenhang mit der Frage, ob Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) der Fiktion oder Autobiografie zuzuordnen ist. De Man verwendet das gleiche Bild, um den permanenten Widerspruch der Autobiografie zwischen Figuration und Defiguration zu beschreiben.⁹³ Doubrovsky schreibt sich in diesen Autobiografiediskurs ein und überführt ihn mit der Verwendung des Begriffs ‚Autofiktion‘ zugleich auf eine neue Ebene: Die Wortneuschöpfung soll dem Umstand Rechnung tragen, dass jede literarische Selbstbeschreibung notwendigerweise von Fiktion durchsetzt ist. Doubrovsky beruft sich auf die Psychoanalyse und ihre Erkenntnisse über das Unbewusste und die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und stellt fest, dass das gesplante Ich nicht mehr der Autor der Erzählung seines eigenen Lebens sein kann. Descartes‘ Gewissheit ‚cogito ergo sum‘ ist für Doubrovsky zwar nach wie vor gültig, aber „reduziert auf die Augenblicklichkeit, die Punktualität. [...] [O]hne Gottes Hilfe löst sich das, was ich gewesen bin, was ich gedacht habe im Ungewissen, Wahrscheinlichen, Imaginären auf.“⁹⁴ Daraus zieht er die Schlussfolgerung: „Ich existiere kaum, ich bin ein fiktives Wesen. Ich schreibe meine Autofiktion“⁹⁵,

Erfolg des Sechsteilers nur beflügelt haben dürfte. Auch hier gilt die Nähe zum ‚wahren‘ Leben mehr als die literarische Qualität, zumindest wenn man Knausgård's Ausführungen in einem Interview Glauben schenken mag: „[I]ch wollte mich [...] auch befreien von diesen stilistischen Erwartungen. Ob es gut oder schlecht geschrieben ist, finde ich uninteressant. Interessant ist, was darin zum Ausdruck kommt. Also versuchte ich, schnell zu schreiben und unterhalb meiner eigenen Standards, dafür näher am Leben.“ Siehe Mangold, Ijoma: „Ein Bedürfnis nach Revanche.“ *zeit.de*, 11.12.2015, Link: <http://www.zeit.de/2015/44/karl-ove-knausgard-sterben-lieben-spielen-leben-traeumen-literaturkanon> [aufgerufen am 14.08.2016, 16:55 Uhr]

⁹¹ Doubrovsky, S. 119.

⁹² Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, S. 50.

⁹³ Vgl. de Man, S. 133. Siehe auch Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, S. 10.

⁹⁴ Doubrovsky, S. 120.

⁹⁵ Ebd., S. 119.

wobei Fiktion bei Doubrovsky immer als narzisstische Falle im Sinne Lacans zu verstehen ist.⁹⁶

Bemerkenswerterweise besteht der Erfinder des Autofiktionsbegriffs trotzdem darauf, „die Nabelschnur zum ‚bio‘ keineswegs durchgeschnitten, [...] keineswegs den autobiographischen Pakt von Philippe Lejeune gebrochen“⁹⁷ zu haben. Zwar ist nach Lejeunes strikter Definition des autobiografischen Pakts die Namensgleichheit von Autor und Protagonist nicht mit dem Romanpakt vereinbar, genauso wie sich die Namensverschiedenheit und der autobiografische Pakt ausschließen.⁹⁸ Man kann jedoch davon ausgehen, dass Doubrovsky ein weniger schematisches Verständnis des ‚autobiografischen Pakts‘ im Sinn hat und mit dem Vergleich zu Lejeune lediglich die Aufrichtigkeit seines autofiktionalen Vorhabens betonen möchte. Für die Romanistin Claudia Gronemann, die Doubrovskys Autofiktionsbegriff zusammen mit Wagner-Egelhaaf vom französischsprachigen in den deutschsprachigen Autobiografiediskurs überführt hat⁹⁹, entspricht es dem Anspruch von Wahrhaftigkeit in Doubrovskys Werk,

den literarischen Akt selbst als einen Akt des Fingierens zu kennzeichnen [...]. Die biographischen Referenzen werden damit nicht suspendiert, sondern ihre Versprachlichung wird – im Rahmen eines Bedeutungskonzeptes, welches den Aufschub des Sinns, die *différance* nicht reduziert – als Fingierung offengelegt, um daran die prinzipielle Unerfüllbarkeit des traditionellen Authentizitätsanspruchs, wie ihn z.B. Lejeune postuliert, vorzuführen.¹⁰⁰

Die textexterne oder –interne Markierung als Fiktion, die in autofiktionalen Texten die Namensidentität zwischen Autor und Erzähler unterläuft, ist somit nicht nur eine Strategie, Prozessen um das Recht der Privatsphäre zu entgehen. Sie lässt sich aufbauend auf Doubrovsky auch als Strategie verstehen, den Anspruch auf Aufrichtigkeit zu retten, der für die Autobiografie in der wissenschaftlichen Diskussion im 20. Jahrhundert verloren gegangen ist. Das Wissen um die Gespaltenheit des Subjekts und die sprachbewusste Problematisierung von Referentialität sind bei Doubrovsky die Voraussetzung für eine authentische, literarisch-produktive Auseinandersetzung mit dem Selbst.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 118. Dem hält Alain Robbe-Grillet entgegen, dass die romanhafte Fiktion dazu dienen kann, den Imaginationen der narzisstischen Fiktion zu entkommen. Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens“, S. 98, vgl. auch Farron.

⁹⁷ Ebd., S. 122.

⁹⁸ Vgl. Lejeune, S. 30ff.

⁹⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens“, S. 97.

¹⁰⁰ Gronemann, S. 49f.

3.2. Stand der Forschung

Während Doubrovskys Begriff der Autofiktion noch stark mit der autobiografischen Tradition verknüpft ist, plädiert Vincent Colonna für eine allgemeinere Definition, die den Schwerpunkt auf die bewusste Fiktionalisierung des eigenen Selbst legt.¹⁰¹ Die Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Figur kann nach dieser Definition als literarisches Phänomen unabhängig von Diskurstradition und Epoche in fast jeder Art von Text auftreten, wobei die Abgrenzung vom autobiografischen Vorhaben bei Colonna gar zum Bestandteil einer frühen Definition wird. In seiner unveröffentlichten Dissertation aus dem Jahr 1989 schreibt der Genette-Schüler: „L'autofiction, elle, est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques.“¹⁰² 15 Jahre später differenziert Colonna in seiner Studie *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires* (2004) zwischen vier verschiedenen Traditionslinien der Autofiktion. Die „autofiction phantastique“¹⁰³ positioniert den Schreibenden als Protagonist in einer offensichtlich irrealen und jenseits aller Wahrscheinlichkeit liegenden Welt. In der „autofiction biographique“¹⁰⁴ wird die Lebensgeschichte des Schreibenden auf der Basis realer Begebenheiten neu geschrieben. In der „autofiction spéculaire“¹⁰⁵ steht weniger der literarische Doppelgänger des Autors im Zentrum des Geschehens als die Reflexion des Schreibprozesses. In der „autofiction intrusive (auctoriale)“¹⁰⁶ schließlich äußert sich der Schreibende als Erzähler oder Kommentator, spielt aber keine Rolle für die Romanhandlung.¹⁰⁷

Dass Colonnas Versuch einer Typologie der Autofiktion unterschiedlichste Schreibstrategien miteinbezieht, zeugt auch von seiner Ablehnung eines Gattungs- oder Genreverständnisses der Autofiktion und der generellen Tendenz, „die

¹⁰¹ Vgl. Richter, Elke: *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – Das Algerische Quartett von Assia Djebar*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2008, S. 59.

¹⁰² Colonna, Vincent: *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Unveröffentlichte Dissertation, EHESS, 1989, S. 260. Link: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [abgerufen am 01.08.2016, 12:23 Uhr]

¹⁰³ Colonna, Vincent: *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch: Tristram, 2004, S. 75.

¹⁰⁴ Ebd., S. 93.

¹⁰⁵ Ebd., S. 119.

¹⁰⁶ Ebd., S. 135.

¹⁰⁷ Vgl. Gasser, Peter: „Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen.“ in: Pellin, Elio / Weber, Ulrich (Hg.): „*all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs.*“ *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen: Wallstein, 2012, S. 13-27, hier: S. 23ff. Vgl. auch Krumrey, S. 24f.

Selbsterzählung als permanente Versuchung aller Fiktion zu interpretieren“¹⁰⁸, wie Peter Gasser schreibt. Betrachtet die Forschungsliteratur die Autofiktion mehrheitlich als Spielart der Autobiografie, so ließe sich das Verhältnis mit Colonnas Argumentation umkehren: Autofiktion wäre nach dieser Lesart ein literarisches Phänomen, das wesentlich älter als Doubrovskys Neologismus ist und sich in fiktionalen Texten verschiedenster Art verorten lässt, während die Autobiografie lediglich einen Spezialfall der autofiktionalen Schreibweise mit besonders ausgeprägtem Wahrheitsanspruch darstellt.

Auch Genette ordnet die Autofiktion dem Bereich der Fiktion zu und fasst sie mit den Gleichungen ‚Autor≠Erzähler=Figur‘ und ‚Autor=Figur‘ zusammen: „Widersprüchlich ist diese Formel sicher, aber nicht mehr und nicht weniger als der Term, den sie illustriert (Autofiktion), und die These auf die sie sich bezieht: ‚Ich bin es und ich bin es nicht.“¹⁰⁹ Während die behauptete Nichtidentität zwischen Autor und Erzähler der Einordnung der Autofiktion in den Bereich der Fiktion geschuldet ist, bezieht sich die Gleichung ‚Autor=Figur‘ Genette zufolge lediglich auf die Namensgleichheit und behauptet keine tatsächliche Identität, andernfalls handelt es sich um „uneingestandene[...] Autobiographien.“¹¹⁰ Ähnlich wie in Colonnas Definition wird Autofiktion damit von der autobiografischen Tradition distanziert und zum weitgefassten Begriff umformuliert: Hinreichend ist bereits die Namensidentität zwischen dem Autor und einer fiktiven Figur in einer fiktionalen Welt. Als Beispiele für Autofiktion werden Dante Alighieris *Göttliche Komödie* (1321) oder Jorge Luis Borges‘ *Das Aleph* (1949) und *Der Zahir* (1949) genannt, was darauf schließen lässt, dass Genette Autofiktion vor allem in Erzählungen verortet, „deren Geschichten ans Phantastische grenzen.“¹¹¹

Marie Darrieussecq hingegen wendet sich gegen eine Engführung von Autofiktion und phantastischer Erzählung, weil diese eine autobiografische Lesart des Textes ausschließe. Eine Distanzierung von der Gattung Autobiografie wäre insofern unproduktiv für ihre Theorie, als Darrieussecq die Besonderheit der Autofiktion gerade in der widersprüchlichen und gleichzeitigen Verbindung von

¹⁰⁸ Gasser, S. 25.

¹⁰⁹ Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Fink, 1992, S. 87.

¹¹⁰ Ebd., S. 87.

¹¹¹ Zipfel, S. 302.

autobiografischem und fiktionalem Pakt vermutet. Dem Leser soll es damit unmöglich gemacht werden, zwischen autobiografischer Referenz und fiktionaler Imagination zu unterscheiden: „[S]e présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction.“¹¹²

Im deutschsprachigen Raum wird das Phänomen der Autofiktion erst seit der Jahrtausendwende und meist unabhängig von seinem Namensgeber Doubrovsky diskutiert¹¹³, auch weil lediglich ausgewählte Ausschnitte seiner Romane ins Englische übersetzt worden sind.¹¹⁴ Eine der wenigen Ausnahmen neben Gronemann ist Frank Zipfel¹¹⁵, der die verschiedenen Definitionen des Begriffs Autofiktion in der französischen Literaturwissenschaft für den deutschsprachigen Raum zusammenfasst und sich kritisch mit Doubrovskys Fiktionsbegriff auseinandersetzt: „Im Gegensatz zu späteren Autofiktionen anderer Autoren betrifft Doubrovskys Fiktionalisierung, wenn man von einer solchen überhaupt reden kann, nicht die erzählten Ereignisse, sondern lediglich deren durch die Psychoanalyse inspiriertes Arrangement in der Erzählung.“¹¹⁶ Zipfel versteht Doubrovskys Verwendung der Begriffe ‚Fiktion‘ und ‚Roman‘ als Strategie, um seine Texte für die Allgemeinheit interessant zu machen und im Bereich der Literatur zu verorten – frei nach Genette, der in der Fiktion ein hinreichendes Merkmal für Literatur zu erkennen glaubt.¹¹⁷ Die Strategie der vermeintlichen

¹¹² Darrieussecq, Marie: „L'autofiction, un genre pas sérieux.“ *Poétique* 107, September 1996, S. 369-380, hier: S. 377.

¹¹³ Die Diskussion um autofiktionale Schreibweisen im deutschsprachigen Raum wurde auch durch das Werk des Schweizer Autors Paul Nizon angeregt, der seit seinem Prosadebüt *Canto* (1963) die eigene Schriftstellerwerdung literarisch verhandelt und sich selbst in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen als „VORBEISTATIONIERENDE[N] AUTOBIOGRAPHIE-FIKTIONÄR“ bezeichnet. Siehe Nizon, Paul: *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985, S. 133.

¹¹⁴ Vgl. Krumrey, S. 27.

¹¹⁵ Jutta Weiser bleibt nah an Doubrovskys Begriff der Autofiktion, wenn sie diesen in die Nähe der Psychoanalyse rückt und als „*writing cure*“ bezeichnet. In Abgrenzung von der bewussten und distanzierten Erinnerung der Autobiografie definiert Weiser die Autofiktion als „Autobiografie des Unbewussten“, die sich rationaler Kontrolle so weit wie möglich entzieht, die Distanzierung aufhebt und der freien Assoziation Raum gibt.“ Im Mittelpunkt steht damit weniger das Erinnern als der Schreibprozess selbst, der „im Moment der Textproduktion die einzige Realität darstellt.“ Siehe Weiser, S. 48.

¹¹⁶ Zipfel, S. 299.

¹¹⁷ Bei Genette heißt es: „Wenn es also für die Sprache ein und ein einziges Mittel gibt, sich mit Sicherheit in ein Kunstwerk zu verwandeln, dann ist es ohne Zweifel die Fiktion.“ Genette, S. 20. Vgl. auch Zipfel, S. 299f.

Fiktionalisierung ist jedoch auch aus anderen Gründen von Nutzen: Unter dem Tarnmantel der Fiktion kann der Autor nicht nur den Vorwurf der Persönlichkeitsrechtsverletzung von im Text genannten Personen umgehen, er muss sich auch nicht vor den Folgen peinlicher Geständnisse fürchten.¹¹⁸ Zipfel kommt zu dem Schluss, dass Doubrovskys Verwendung der Begriffe ‚Fiktion‘ und ‚Roman‘ lediglich als List zu verstehen ist und sich sein Autofiktionsbegriff genauso stark an die Autobiografie anlehnt, wie er autobiografische Schreibweisen in Frage stellt.

Im Gegensatz dazu ist es Zipfel zufolge auch möglich, Autofiktion als eine „besondere Art fiktionaler Erzählung“¹¹⁹ zu betrachten, die eine fiktive Figur mit dem Namen des Autors ins Zentrum der Erzählung stellt. Diese Interpretation orientiert sich an Genettes und Colonnas weitgefasster Definition und wird vor allem bei der Betrachtung von Texten mit phantastischen Elementen verständlich. Zipfel selbst bevorzugt eine dritte mögliche Interpretation der Autofiktion, in der die Einordnung des gesamten Textes zum Faktualen oder Fiktionalen unmöglich wird und der Leser bei der Lektüre zwischen referentiellen Pakt und Fiktionspakt hin- und herwechselt.¹²⁰ So wird die paradoxe „Verbindung von zwei sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Praktiken“¹²¹ bei Zipfel zum wesentlichen Merkmal autofiktionaler Texte: „Die Grenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen werden in letzter Konsequenz eher verdeutlicht als verwischt“¹²². Wenn sich der Leser durch die Lektüre autofiktionaler Texte in besonderem Maße dieser Grenzen bewusst wird, so erweitern sie nicht nur sein Verständnis der autobiografischen Referenzproblematik, argumentiert Zipfel. Sie ermöglichen viel allgemeiner die Reflexion über die Schnittmenge von Fiktionalität, Referentialität und Literatur und damit auch über die Grenzen zwischen Literatur und Wirklichkeit.

Anders als Zipfel beschäftigt sich Ansgar Nünning weniger mit dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit und mehr mit der Selbstreflexivität autofiktionaler

¹¹⁸ Vgl. Zipfel, S. 301.

¹¹⁹ Ebd., S. 302.

¹²⁰ Damit wendet er sich implizit gegen Darrieussecq, die die beiden Pakte gleichzeitig am Werk sieht, und lässt somit auch Erzählungen mit phantastischen Elementen für seine Autofiktionstheorie zu. Vgl. Zipfel, S. 306, vgl. auch Krumrey, S. 26.

¹²¹ Zipfel, S. 311.

¹²² Ebd., S. 311.

Texte, die er bevorzugt als „fiktionale Metaautobiographien“¹²³ bezeichnet und damit die „Metaisierung“¹²⁴ und die Reflexion des Schreibprozesses in den Vordergrund rückt. Autofiktionale Texte fungieren, so eine der zentralen Thesen, gleichermaßen „als Gattungsgedächtnis und Gattungskritik der Autobiographie“¹²⁵, indem sie sich mit den Grenzen der Erinnerung, den Konventionen der Gattung und ihren Produktions- und Rezeptionsbedingungen beschäftigen. Nünning weist jedoch selbst darauf hin, dass Selbstreflexivität kein Novum autofiktionaler Texte darstellt, „seit langem zur Gattungsgeschichte der Autobiographie“¹²⁶ gehört und schon in Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) zu beobachten ist.

Aber geht es bei der Autofiktion der Gegenwart überhaupt noch darum, in Zipfels Sinne das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion oder auch von Wirklichkeit und Literatur auszuloten oder in Nünnings Sinne Kritik an der Gattung Autobiografie und ihrer problematischen Selbstvergegenständlichung zu üben? Zumindest nicht mit den Methoden des Poststrukturalismus, urteilt Martina Wagner-Egelhaaf, die schon „die Epoche nach der Kritik“¹²⁷ ausruft:

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. [...] Autofiktion ist [...] nicht zu verstehen im Sinne defizitärer ‚Nur‘-Sprachlichkeit, ‚bloßer‘ Konstruiertheit, als Ausstellen von Differenz, sondern im produktiven Sinne einer möglichen Selbstsetzung, die es einem Subjekt erst erlaubt, sich mittels der und im Spiegel der Sprache zu positionieren. 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 jenem Pathos der 70er Jahre, das gegen das Pathos des entwicklungsgeschichtlich gedachten Individuums anzuschreiben hatte. Das heißt aber auch, dass die autobiographische Lesart eine Option ist, eine Option neben anderen. Wir können den autobiographischen Pakt schließen, müssen es aber nicht.¹²⁸

Ging es bei Doubrovsky noch in besonderem Maße um die Dekonstruktion des Subjekts und die sprachbewusste Problematisierung von Referentialität, so muss die autofiktionale Literatur der Gegenwart diese Themen nicht dezidiert

¹²³ Nünning, S. 272.

¹²⁴ Ebd., S. 270.

¹²⁵ Ebd., S. 270.

¹²⁶ Ebd., S. 272.

¹²⁷ Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“, S. 366.

¹²⁸ Ebd., S. 361.

hervorheben, sie laufen Wagner-Egelhaaf zufolge „selbstverständlich mit“. Worum also geht es in der Autofiktion der Gegenwart? Die produktive „Selbstsetzung“, von der Wagner-Egelhaaf spricht, wird seit der Jahrtausendwende mehr und mehr zu einer bestimmenden Erzählstrategie der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. „Der autofiktionale Text [...] exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.“¹²⁹ Es geht bei der Autofiktion also in besonderem Maße um die Geburt eines Autors, um „den prozessualen Einstieg einer (privaten) Person als (öffentlicher) Autor in das literarische Feld“¹³⁰, wie David-Christopher Assmann erkennt.

Dieser „Konnex von Autofiktion und Autorschaft“¹³¹ mag so gar nicht zu Barthes' Verkündung vom 'Tod des Autors' (siehe Kap. 2.3.) passen, denn offenbar spielt der Totgeglaubte für ein Verständnis von Autofiktion eine wesentliche Rolle. Nicht zufällig erscheint parallel zur Häufung autofiktionaler Texte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur um die Jahrtausendwende auch der Sammelband *Die Rückkehr des Autors* (1999) als einer der ersten systematischen Versuche, den Autor für die literaturwissenschaftliche Diskussion wiederzubeleben. In mehreren Aufsätzen über historische und gegenwärtige Konzepte von Autorschaft wird unter anderem dafür argumentiert, dass die theoretische Verbannung des Texturhebers der literaturwissenschaftlichen Praxis widerspricht, ihn weiterhin in produktiver Weise in die Interpretation miteinzubeziehen. Matías Martínez etwa wendet sich mit Bezug auf Jeff Koons' Skulptur *String of Puppies* (1988) und Peter Handkes Text *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 27.1.1968* (1969) gegen Kristevas und Barthes' Intertextualitätstheorie (siehe Kap. 2.3.) und argumentiert dafür, dass der Autor „selbst in Fällen von extremer Intertextualität ein notwendiger (wenngleich nicht hinreichender) Bezugspunkt der Interpretation“¹³² bleibt. In der außerakademischen Diskussion über Literatur hat sich die radikale Verbannung

¹²⁹ Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, S. 14.

¹³⁰ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 125.

¹³¹ Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, S. 14.

¹³² Martínez, Matías: „Autorschaft und Intertextualität.“ in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 465-479, hier: S. 466.

des Autors ohnehin nicht durchgesetzt, ganz im Gegenteil: Die Vermarktung und Vermittlung von Gegenwartsliteratur ist in einem wachsenden und mit anderen Medien konkurrierenden Buchmarkt zunehmend an die Person des Autors gebunden. Im Rückgriff auf Wagner-Egelhaaf ist jedoch darauf hinzuweisen, dass der zurückgekehrte Autor für die literaturwissenschaftliche Diskussion

nicht derselbe sein kann, der von Roland Barthes und Michel Foucault für ‚tot‘ erklärt wurde [...]: der Autor ist mit Barthes als Text, mit Foucault als Funktion, mit de Man als Lese- und Verstehensfigur wiedergekehrt – Dimensionen, die jedoch durchaus im Sinne des autofiktionalen Denkansatzes Rückwirkungen auf Wahrnehmung und Selbstverständnis des ‚realen‘ historischen Autors bzw. der Autorin haben.¹³³

In Wagner-Egelhaafs Ausführungen wird bereits das für die Autofiktion konstitutive Wechselspiel zwischen Texturheber und gleichnamiger textinterner Figur angedeutet, durch das die Grenze zwischen Literatur und Wirklichkeit in beide Richtungen aufgehoben wird: Genauso wie die Figur im Text dem empirischen Autor zum Verwechseln ähnlich sieht, inszeniert sich dieser in der Öffentlichkeit wie seine eigene Figur. Diese autofiktionale Selbstinszenierung ist als Antwort auf den ‚Tod des Autors‘ zu verstehen und bietet die Möglichkeit, die Deutungshoheit über die eigene Biografie und das eigene Werk im medialen Stimmengewirr zurückzuerobern. Matthias Schaffrick und Marcus Willand fassen treffend zusammen: „Wenn die ‚Koordinaten des Autobiografischen‘ Leben und Tod sind, dann zeigen sich die Autorinnen und Autoren von Autofiktion als äußerst präsent [...] und überwinden den ‚Tod des Autors‘ [...] mit ihrer Rückkehr in die Literatur.“¹³⁴

Eine produktive Autofiktionsforschung muss jedoch nicht nur die Rückkehr des Autors in die Literatur untersuchen, sondern auch den damit zusammenhängenden Austritt seiner literarischen Autorenfigur in die außerliterarische Wirklichkeit, die anhand des Paratexts beobachtbar wird. Als Teil der Selbstinszenierung werden Äußerungen des empirischen Autors, Bekundungen seiner Intentionen, aber auch sein zur Schau getragener Habitus zum Untersuchungsgegenstand der Autofiktionsforschung und bieten eine produktive Ergänzung zur Rezeption der Primärtexte. Die Einbeziehung des

¹³³ Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, S. 13f.

¹³⁴ Schaffrick, Matthias / Willand, Marcus: „Autofiktion.“ in: Ebd. (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, S. 54-59, hier: S. 59.

Paratextes ist gleichzeitig unabdingbar als Voraussetzung dafür, biografische Anspielungen nachvollziehen zu können, und wird in autofiktionalen Texten explizit herausgefordert. Für die Literaturwissenschaft folgt daraus, dass der Blick über den Tellerrand unabdingbar wird, weil Autofiktion sich nicht im Primärtext erschöpft, sondern durch die Selbststilisierung in öffentlichen Auftritten ergänzt wird. Im weitesten Sinne lassen sich alle medialen Äußerungsformen als ‚Texte‘ begreifen und in eine umfassende Beschreibung der autofiktionalen Selbstinszenierung des Autors integrieren.

Eine umfassende und überzeugende Studie, die Autofiktion über Primärtextanalysen hinaus als medienübergreifendes und grenzüberschreitendes Phänomen begreift, hat bisher nur Innokentij Kreknin vorgelegt. Anhand einer Untersuchung der Selbstpoetiken bei Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst arbeitet Kreknin in plausibler Weise die Abwesenheit einer Metaposition als entscheidendes Kriterium für autofiktionale Selbstinszenierungen heraus:

Ein literarischer Text, in welchem eine Autor-Figur geschildert wird, die sämtliche Metapositionen in den Text hineinträgt, wird damit zur einzigen Quelle der Subjektivierung dieser Figur. Wenn davon abweichende Kontexte fehlen, in denen diese Figur sich selbst anders konfiguriert und darüber hinaus eine hohe Konsistenz aufweist, kann man dieser Figur einen realen Subjekt-Status zusprechen. So gesehen handelt es sich bei Autofiktionen um Schreibweisen, in denen literarische Autorschaft das Potenzial aufweist, zur Autorschaft transzendenter (da die Grenze von Alltagswirklichkeit und Literatur aufhebender) und alltagswirklicher referentialisierbarer Subjekt-Figuren zu werden, die als Personen wahrgenommen werden können. Werden jedoch Subjekt-Figuren mit abweichenden Interpretanten beobachtbar, die in einer grundsätzlich anderen Konfiguration eine Metaposition einnehmen, dann verliert die Autofiktion ihre Grundeigenschaft der Nivellierung aller Grenzen und aus der so rekonstruierbaren Zentralperspektive der Beobachtung zweiter Ordnung heraus werden wieder die alten Dichotomien von Autobiographie und Fiktion, Alltagswirklichkeit und Literatur erkennbar.¹³⁵

Wird die Metaposition des Autors als entscheidendes Kriterium für autofiktionale Selbstinszenierungen eingeführt, so lenkt das den Blick auf jene Institutionen, in denen solche Metaposition in der Regel zu beobachten sind. Im Folgenden sollen die literaturvermarktenden und -vermittelnden Institutionen unter dem Begriff ‚Literaturbetrieb‘ zusammengefasst und ihre Bedeutung für den Autofiktionsdiskurs skizziert werden.

¹³⁵ Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Nikolai Herbst*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, S. 170.

3.3. Kunst in Zeiten eines ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs

Spätestens seit dem Ende des 20. Jahrhunderts lässt sich ein „Prozess der kontinuierlichen Ausweitung und gleichzeitigen Ausdifferenzierung des Medienangebots“¹³⁶ beobachten, wie Ute Schneider erklärt. Zeitungen, Magazine, Fernsehkanäle und Radiosender konkurrieren um die beschränkte Freizeit der Mediennutzer und stehen daher unter ständigem Innovationszwang. Die Ausdifferenzierung wirkt auch auf dem Buchmarkt, der aufgrund des „dauerhaften Anstieg[s] der jährlichen Titelproduktion“¹³⁷ bei relativ konstanten Leserzahlen ein Angebot schafft, das wesentlich größer ist als die Nachfrage. Der steigende Konkurrenzdruck führt dazu, dass die „mittlerweile größtenteils zu Konzernen zusammengeschlossenen“¹³⁸ Verlage immer geringere Auflagen produzieren und ihr Marketing weitgehend auf „wenige Spitzentitel mit Bestsellerpotenzial“¹³⁹ beschränken.

Um sich als Autor in solch einer Konkurrenzsituation zu behaupten und Aufmerksamkeit zu verschaffen, bedarf es einer paratextuellen und medienübergreifenden Selbstinszenierung, wobei die Provokation dazu das publikumswirksamste Mittel darstellt: Man denke nur an Rainald Goetz, der sich bei einer Lesung im Jahr 1983 in Klagenfurt die Stirn mit einer Rasierklinge aufschnitt¹⁴⁰, oder an Christian Kracht, der mit seiner Veröffentlichung des Romans *Imperium* (2012) und des E-Mail-Wechsels mit David Woodard unter dem Titel *Five Years: Briefwechsel 2004-2009* (2011) eine Debatte über rassistisches Gedankengut und die Freiheit der Kunst in den Feuilletons auslöste.¹⁴¹ Auch weniger provokante Selbstinszenierungen nutzen die Reichweite des Fernsehens, der Tageszeitungen und der sozialen Medien, um neue Publikumsschichten zu erschließen. Vom poststrukturalistischen ‚Tod des Autors‘ kann zumindest in der Praxis des Literaturbetriebs keine Rede sein.

¹³⁶ Schneider, S. 235.

¹³⁷ Ebd., S. 237.

¹³⁸ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 122.

¹³⁹ Ebd., S. 237.

¹⁴⁰ Für eine Analyse des Zusammenhangs zwischen Selbstinszenierung und Werk bei Rainald Goetz, siehe Kreknin, S. 94ff.

¹⁴¹ Auslöser für die Debatte war ein „Spiegel“-Artikel, der dem Schriftsteller Nähe zu rechtem Gedankengut vorwarf. Siehe Diez, Georg: „Die Methode Kracht.“ *Der Spiegel*, 7/2012, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html> (Aufgerufen am 3. September 2015, 15:02 Uhr)

Die Besonderheit autofiktionaler Romane liegt nun darin, dass sie den beschriebenen Zwang zur paratextuellen Inszenierung in den Text selbst übernehmen, dort reflektieren und diese Reflexion zum literarischen Verfahren erheben. Der empirische Autor hinterlässt seine Spuren im Text, während er im Paratext Eigenschaften seiner fiktionalen Autorenfigur annimmt. Die ohnehin brüchige Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird dadurch nicht nur überschritten, sondern in beide Richtungen aufgehoben.¹⁴² Autofiktion beschäftigt sich explizit mit den Vermarktungs- und Vermittlungsbedingungen von Kunst im Allgemeinen und den Mechanismen des Literaturbetriebs im Besonderen – mithin mit allem, was die Idealvorstellung einer ‚autonomen Kunst‘ eigentlich ausschließt.

Damit ist autofiktionales Schreiben als kritische Auseinandersetzung mit der von Philipp Theisohn und Christine Weder beschriebenen intuitiven „Gleichung von literarischer Marktfähigkeit und literarischer Kunstlosigkeit“¹⁴³ zu verstehen, die sich in ihrem Grundgedanken schon in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820) bei Hegel findet: „Der allergrößte Teil der deutschen Literatur ist Fabrikwesen, bare Industrie geworden.“¹⁴⁴ Noch im Jahr 2007 fasst Jens Jessens Vorbemerkung zur Diskussion im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* unter dem Titel *Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?* die weitverbreitete Befürchtung zusammen, Literatur verkomme in einem expandierenden Markt mehr und mehr zur Massenware und gebe zugunsten optimaler Aufmerksamkeit und Verkäuflichkeit den literarischen Anspruch auf: „Es gibt [...] den Vorwurf, daß der Literaturbetrieb [...] nicht die Literatur, sondern nur das Abgeleitete, den Skandal, die Enthüllung, den Klatsch wolle, die gutaussehende Dichterin, die Homestory, die Geschichten von einer erniedrigenden Jugend.“¹⁴⁵ Die Akteure des Literaturbetriebs – Verlage, Medien, Literaturhäuser, Preisverleiher etc. – „buhlen um die knappe Ressource Aufmerksamkeit“¹⁴⁶, worunter in erster Linie die Selbstständigkeit und das Selbstverständnis der Autoren leide, aber auch die

¹⁴² Vgl. Krekнин, S. 432f.

¹⁴³ Theisohn, Philipp / Weder, Christine, S. 7.

¹⁴⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*. Herausgegeben von Eva Moldenhauer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995, S. 150.

¹⁴⁵ Jessen, Jens: „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“ in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 51 (2007), S. 11-14, hier: S. 11.

¹⁴⁶ Ebd., S. 11.

Zufriedenheit der literarisch interessierten Leser, die sich als „Kunden von Konsumgütern“¹⁴⁷ abgewertet fühlten. Durch den Einfluss äußerer Faktoren, die nichts mit der eigentlichen literarischen Produktion zu tun hätten, verkomme die Idealvorstellung einer „ästhetischen Autonomie“¹⁴⁸ zur Illusion.

Der Vorwurf, der Literaturbetrieb korrumpiere die Literatur, soll an dieser Stelle weder bestätigt noch widerlegt werden. Fest steht jedoch, dass er die definitorische Unschärfe des Begriffs ‚Literaturbetrieb‘ ignoriert, der nicht einfach ‚reale‘ organisatorische Begebenheiten beschreibt, sondern auch eine „polemische“¹⁴⁹ Dimension aufweist, wie Olaf Simons herausarbeitet: „Die interessante Frage ist am Ende, in welcher Tradition wir das Wort verwenden, und wie weit wir dabei ein Ideal gegenüber einer Marktrealität ausspielen?“¹⁵⁰ Ein weiterer Einwand betrifft die in Jessens Diskussionseröffnung behauptete Differenz zwischen dem „literarischen Schaffen“¹⁵¹ und dem „Literaturbetrieb“¹⁵². Im Rückgriff auf systemtheoretische Terminologie beschreibt Assmann die Rede vom ‚Verderben‘ der Literatur im Literaturbetrieb als „Selbstbeschreibungsformel literarischer Kommunikation, die durch die Unterscheidung von primären und sekundären Formen strukturiert ist“¹⁵³ und mit der das literarische System seine eigene Identität behauptet. Die primären Formen betreffen die „Selbstprogrammierung“¹⁵⁴, die sekundären die „Wahrnehmbarkeit“¹⁵⁵ des Kunstwerks. In diesem Modell schaffen Institutionen wie Literaturhäuser, Museen oder Theater als sekundäre Formen überhaupt erst die Bedingungen dafür, dass künstlerische Kommunikation möglich wird, indem sie Kunstwerke *als Kunstwerke* erkennbar machen: „Speziell eingerichtete Erwartungsstrukturen stellen die Bedingungen der Möglichkeit dar, davon ausgehen zu können, dass es sich bei einem Objekt um ein Kunstwerk, bei einem Text um ein literarisches

¹⁴⁷ Ebd., S. 12.

¹⁴⁸ Ebd., S. 12.

¹⁴⁹ Simons, Olaf: „Literaturbetrieb – ein Konzept staatsnaher Auseinandersetzung mit Literatur?“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 115-131, hier: S. 115.

¹⁵⁰ Ebd., S. 131.

¹⁵¹ Jessen, S. 11.

¹⁵² Ebd., S. 11.

¹⁵³ Assmann, *Poetologien des Literaturbetriebs*, S. 37.

¹⁵⁴ Ebd., S. 35.

¹⁵⁵ Ebd., S. 35.

Werk handelt.“¹⁵⁶ Literarische Kommunikation wird in erster Linie dadurch möglich, dass Organisationen wie Verlage „als Stützkorsett für die historisch gewonnene Autonomie der Kunst“¹⁵⁷ fungieren, indem sie die „Produktions- und Rezeptionsvoraussetzungen“¹⁵⁸ für diese Kommunikation stellen. Bevor der Literaturbetrieb die Literatur ‚verderben‘ kann, so lässt sich Assmann weiterlesen, schafft er überhaupt erst die Bedingungen, unter denen Literatur entsteht und *als* Literatur wahrgenommen wird. Zu den sekundären Formen des literarischen Systems gehört neben den Organisationen des Literaturbetriebs auch all das, was in der Literaturwissenschaft als ‚Paratext‘ bezeichnet und in ‚Peritext‘ und ‚Epitext‘ unterteilt wird.

Was haben diese Ausführungen mit Autofiktion in der Gegenwartsliteratur zu tun? In den zugehörigen Texten lässt sich beobachten, dass sekundäre Formen bevorzugt in die Selbstprogrammierung miteinbezogen werden. Dies gilt gleichermaßen für paratextuelle Selbst- und Fremdszenierungen wie für Organisationen und Institutionen des Betriebs. Wolf Haas‘ *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) etwa besteht aus einem erfundenen Interview zwischen einem fiktiven Autor namens Wolf Haas und einer Literaturkritikerin, die über feuilletonistische Deutungsversuche eines Romans diskutieren, der nur in der Diegese existiert. Rainald Goetz versucht sich im freimütigen *Loslabern* (2009) über den Kulturbetrieb und lässt seinen gleichnamigen Ich-Erzähler unter anderem von einem Empfang der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* in Berlin und von der Buchmesse in Frankfurt berichten. ‚Goetz‘ lästert dabei offenherzig über Christian Krachts zweites Buch, streitet leidenschaftlich mit *FAZ*-Mitherausgeber Frank Schirrmacher und fürchtet sich vor Joachim Lottmann und dessen Eigenart, öffentliche Personen als Romanfiguren zu missbrauchen – eben genau vor jenem grenzüberschreitenden Erzählverfahren, dem sich Goetz selbst bedient.

Der Rede vom ‚Verderben‘ der Literatur durch den Literaturbetrieb wird in autofiktionalen Texten ein Alternativentwurf gegenübergestellt, in dem die künstlerische Autonomie zugunsten einer produktiven Einbeziehung des Paratexts infrage gestellt wird. Das folgende Kapitel soll diese Überlegungen in einen

¹⁵⁶ Ebd., S. 33.

¹⁵⁷ Müller-Jentsch, Walther: *Die Kunst in der Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 82.

¹⁵⁸ Assmann, *Poetologien des Literaturbetriebs*, S. 33.

größeren Kontext einbetten und autofiktionale Literatur als Ausdruck einer Verschränkung von Kunst und Gesellschaft begreifbar machen.

3.4. Kunst in Zeiten eines ästhetisierten Kapitalismus

Aus den bisherigen Überlegungen geht hervor, dass in autofiktionaler Gegenwartsliteratur nicht lediglich die Autonomie des schreibenden Subjekts infrage gestellt wird, sondern die Autonomie der Kunst im Gesamten auf dem Spiel steht. Damit ergeben sich offensichtliche Schnittmengen zum Programm der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, Kunst in Lebenspraxis zu überführen, das sich gegen die Autonomie der bürgerlichen Kunst und die daraus resultierende Folgenlosigkeit für die Lebenswirklichkeit richtet. Die Forderung nach einem neuen Praxisbezug der Kunst betrifft dabei weniger den Gehalt des einzelnen Werks als die isolierte Stellung der Institution Kunst innerhalb der bürgerlichen und auf Zweckrationalität ausgerichteten Gesellschaft. In seinem Standardwerk *Theorie der Avantgarde* (1974) weist Peter Bürger auf die Widersprüchlichkeit dieser Forderung hin: „Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in dieser aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren.“¹⁵⁹

An einer der radikalsten Umsetzungen des avantgardistischen Programms, Marcel Duchamps populärem ‚ready made‘ *Fountain* (1917), lässt sich zugleich dessen Widersprüchlichkeit aufzeigen: Die Provokation, ein handelsübliches Urinal mit einem Pseudonym zu signieren und auf eine Kunstaussstellung zu schicken, hinterfragt nicht nur die Mechanismen des Kunstmarkts, „auf dem die Signatur mehr gilt als die Qualität des Werks“¹⁶⁰, sondern wendet sich auch gegen die Genieästhetik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, nach der das kreative Subjekt allein für die Schöpfung des Werks verantwortlich ist. Entgegen seiner radikalen Ablehnung des genialischen Künstlerbegriffs und seiner pseudonymen Signierung der *Fountain* wird Duchamp mit seinen ‚ready made‘ jedoch zum vielzitierten und rezipierten Künstlerstar, während sich der Kapitalismus die Revolte der historischen Avantgarde einverleibt, wie Bürger

¹⁵⁹ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S. 68.

¹⁶⁰ Ebd., S. 71.

konstatiert: „Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfertum, sondern er bestätigt sie.“¹⁶¹

Dementsprechend kommt Bürger zu dem Schluss, das Programm der historischen Avantgarde sei als gescheitert zu betrachten, werde es doch in der „spätkapitalistischen Gesellschaft [...] mit umgekehrten Vorzeichen verwirklicht“¹⁶²: „Praktisch“ werde Kunst nicht im Sinne der Avantgarde als Motor politischer und gesellschaftlicher Veränderungen, sondern als „Instrument [...] der Unterwerfung“¹⁶³, wie sich anhand von Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik beobachten lasse. Die durch die Avantgardebewegungen angeregten Wechselwirkungen zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit lediglich auf eine allumfassende Kommerzialisierung der Ästhetik zu reduzieren, wäre jedoch zu kurz gegriffen: Aufbauend auf der Studie *Erfindung der Kreativität* (2012) des Kultursoziologen Andreas Reckwitz lässt sich präzise nachvollziehen, wie der ursprünglich auf die Kunst beschränkte und mit dem Geniemythos verknüpfte Kreativitätsimperativ im Laufe des 20. Jahrhunderts und insbesondere ab den 1970er Jahren in alle gesellschaftlichen Bereiche übergeht: „Kreativität umfasst in spätmodernen Zeiten [...] eine Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ, von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung: Man will kreativ sein und soll es sein.“¹⁶⁴ Die Kunst steht damit nicht mehr außerhalb, sondern im Zentrum der Gesellschaft, das Ästhetisch-Schöpferische und das Kommerziell-Pragmatische gehen eine produktive Bindung ein. Entsprechend sind ästhetische Objekte nicht mehr ausschließlich in der Kunst zu finden, der Anwendungsbereich dehnt sich aus auf Ökonomie, Werbung, Mode oder Massenmedien. Das Feld der Kunst wird „zentrifugal“¹⁶⁵ in dem Sinne, dass es zu Entgrenzungen künstlerischer Objekte in alle sozialen Bereiche tendiert und sich umgekehrt soziale Praktiken aus diesen Bereichen künstlerisch aneignet.

¹⁶¹ Ebd., S. 71.

¹⁶² Ebd., S. 73.

¹⁶³ Ebd., S. 73.

¹⁶⁴ Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 10.

¹⁶⁵ Ebd., S. 123.

Reckwitz zeichnet die einzelnen Stationen dieser historischen Entwicklung präzise nach, in dieser Arbeit genügt ein kurzer Überblick: Im Kontext der Avantgarden und des Surrealismus wird der Typus des schöpfenden Künstlers aufgegeben, der das prägende Modell des 19. Jahrhunderts darstellte. Das passive Subjekt schaut dabei zu, wie das Werk aus sich selbst und als „Produkt[...] des Zufalls“¹⁶⁶ entsteht. Im sowjetischen Konstruktivismus wird die Verbindung von „Kunstwerk und künstlerischer Tätigkeit durch den verallgemeinerten Nexus von Objekt und Arbeit“¹⁶⁷ ersetzt. Entsprechend zeugen die Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Alltagsobjekten im Surrealismus und Dadaismus und die zwischen Kunst und Technik in der Bauhaus-Bewegung und der Minimal Art von einem neuen Materialitätsbezug der Ästhetik. Die historische Avantgarde spielt für Reckwitz eine entscheidende Rolle für die Entstehung des Kreativitätsdispositivs:

Die Avantgarden betreiben eine weitgehende Entgrenzung künstlerischer Praktiken und ästhetischer Objekte sowie eine Entmythologisierung der Künstlerindividualität, die die Einschränkung des Ästhetischen und Kreativen auf die Kunst im klassischen, bürgerlichen Sinne von innen heraus aufsprengen.¹⁶⁸

Das Programm der Avantgarden ab 1900¹⁶⁹ geht in den zweiten „Entgrenzungskontext“¹⁷⁰ der postmodernen Kunst ab 1960 über, in dem sich der Fokus vom abgeschlossenen Kunstwerk zum Kunstereignis verschiebt. Der Produktionsprozess wird zur öffentlichen und medialen Performance, in der sich das kreative Subjekt über die Zurschaustellung der „Intimität seiner Kunstpraxis“¹⁷¹ als exzentrisches Originalgenie inszeniert und dadurch einem breiten Publikum zugänglich macht: „Die Künstlerfigur wird so zu einem ästhetischen Objekt eigener Art.“¹⁷² In der Betonung der Performativität der Kunst erkennt Reckwitz eine Hinwendung zur sozialen Praxis der Alltagswirklichkeit,

¹⁶⁶ Ebd., S. 99.

¹⁶⁷ Ebd., S. 103.

¹⁶⁸ Ebd., S. 53.

¹⁶⁹ Christine Magerski vergleicht Reckwitz' Thesen mit denen von Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann und Arnold Gehlen und zeigt dabei, dass die Aktualität des grenzüberschreitenden Programms der historischen Avantgarde vor allem von der Kultursoziologie herausgearbeitet wird. Siehe Magerski, Christine: „Avantgarde und Gesellschaftstheorie. Reckwitz – Bourdieu – Luhmann – Gehlen.“ in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, S. 265-293.

¹⁷⁰ Reckwitz, S. 98.

¹⁷¹ Ebd., S. 94.

¹⁷² Ebd., S. 94.

die ähnlich wie die Aufführung an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden ist. Im Zentrum dieser Aufführung steht ein postmoderner Künstlerstar, der die Dichotomie zwischen auratischem Genie und bürgerlicher Gesellschaft auflöst und als „imitierbares Ideal-Ich“¹⁷³ für die Vereinbarkeit von künstlerischer Kreativität und öffentlicher Anerkennung steht.

Doch inwiefern lässt sich die Kunst überhaupt noch von der Lebenswirklichkeit abgrenzen, wenn kreative Praktiken auch außerhalb der Kunst anzutreffen sind, während sich die Kunst im strengen Sinne immer mehr an der Lebenswirklichkeit orientiert? Reckwitz zufolge findet die Kunst ihr Alleinstellungsmerkmal darin, dass sie ästhetische Beobachtungen zweiter Ordnung forciert. Während die affektive Erregung des Publikums nicht auf die Kunstrezeption beschränkt ist und in gleichem Maße durch Werbespots, Facebook-Posts oder Fußballspiele erfolgen kann, fördert die Kunst zusätzlich die Reflexion darüber, mit welchen Mitteln solche Erregungen evoziert werden. Dabei beschäftigt sie sich nicht nur mit ihren eigenen Entstehungsbedingungen und ihrer Position als soziale Praxis innerhalb der Gesellschaft, sondern wird zum „Ort der Selbstbeobachtung des Kreativitätsdispositivs“¹⁷⁴ im Gesamten, argumentiert Reckwitz: „Mit nur wenig Übertreibung kann man feststellen: Erst wenn die Gesellschaft wie die Kunst geworden ist, kann die Kunst die Gesellschaft wirklich über sich selbst belehren.“¹⁷⁵ Was Reckwitz für die Position der Gegenwartskunst in der Gesellschaft feststellt, erinnert an de Mans Verallgemeinerung der autobiografischen Schreibweise (siehe Kap. 2.5.): Dem Untersuchungsgegenstand werden zunächst seine spezifischen Eigenschaften abgesprochen, um ihn danach in eine übergeordnete Funktion zu überführen.

So erweist sich Reckwitz' Begriff der ‚zentrifugalen Kunst‘ als in hohem Maße produktiv für eine Definition der Autofiktion, die über eine Beschreibung des erzähltechnischen Verfahrens hinausgeht. Die Funktion der Kunst als Instanz zur kritischen Selbstbeobachtung der Kreativgesellschaft äußert sich in autofiktionalen Texten als problematisierte Selbstbeobachtung eines kreativen Subjekts, das sich in explizit kritischer oder implizit ironischer Weise mit der

¹⁷³ Ebd., S. 122.

¹⁷⁴ Ebd., S. 131.

¹⁷⁵ Ebd., S. 132.

Rolle der Kunst als soziale und kommerzielle Praxis und seiner eigenen Rolle innerhalb dieses Systems auseinandersetzt. Wenn Ereignisse und Gegenstände außerhalb der Kunst zum ästhetischen Erlebnis werden können, übernimmt die Kunst im Gegenzug die Frage nach dem ökonomischen Nutzen in ihre Selbstprogrammierung, exemplarisch durchexerziert in der Autofiktion mit Fokus auf dem Markennamen des Autors. Autonomie wird in autofiktionaler Literatur also nicht durch eine Abgrenzung, sondern durch eine offensive Aneignung der Lebenswirklichkeit bei gleichzeitiger Betonung des Reflexionspotentials beansprucht, das der ‚zentrifugalen Kunst‘ eigen ist.

Der Rede von einer ‚Verdorbenheit‘ des Literaturbetriebs und den negativen Auswirkungen auf die ‚reine‘ Kunst wird damit nicht nur ein erzähltechnisches Verfahren entgegengesetzt, bei dem biografische Informationen über den empirischen Autor in den literarischen Text miteinbezogen werden. Indem autofiktionale Texte das voyeuristische Interesse der medialen Öffentlichkeit bereitwillig zu bedienen scheinen und gleichzeitig metadiskursiv thematisieren, kommen sie der unfreiwilligen kommerziellen Vereinnahmung zuvor und skizzieren gleichzeitig spielerisch den Schritt zu einer Re-Politisierung der Gegenwartsliteratur. Das Potential zum Gesellschaftskommentar erkennt auch Martina Stemberger, die Autofiktion als kritische Reaktion auf die „massive Narrativisierung [...] außerhalb des literarischen Feldes“¹⁷⁶ versteht und ihre Bedeutung vor allem in der „Funktion als Diskurs- und Theoriegenerator“¹⁷⁷ verortet. Einen mindestens ebenso grundlegenden Aspekt der gesellschaftskritischen Autofiktion formuliert Gasser, der im Rückgriff auf den amerikanischen Soziologen Richard Sennett die „Kurzfristigkeit und Elastizität“¹⁷⁸ des globalen Kapitalismus und dessen Auswirkungen auf den gebrochenen Lebenslauf des flexiblen Arbeitnehmers betont. Die literarische Entwicklung nimmt die soziologische Kulturkritik vorweg: Weil sich individuelle Lebensläufe „nicht mehr als identitäts- und sinnstiftende Biographien darstellen

¹⁷⁶ Stemberger, Martina: „L’autofiction [...] un geste politique“? Poetik und Politik der Autofiktion im Zeitalter des Storytelling.“ in: *Lendemains*, Bd. 38, Nr. 149 (2013), S. 29-45, hier: S. 29. Link: <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/view/442/423> [aufgerufen am 20.06.2016, 09:47 Uhr]

¹⁷⁷ Ebd., S. 33.

¹⁷⁸ Gasser, S. 27.

lassen¹⁷⁹, wird die lineare und teleologische Autobiografie durch die diskontinuierliche und selbstzweifelnde Autofiktion abgelöst.

Das kritische Potential der Autofiktion lässt sich auch anhand der Internetseite *RLF-Propaganda* nachvollziehen, die im Rahmen eines Projekts des Architekten Friedrich von Borries¹⁸⁰ das künstlerische Verfahren zur wirksamen Systemkritik skizziert: „Der gegenwärtige Kapitalismus kennt kein Außen. [...] Kritik am gegenwärtigen Kapitalismus [...] operiert von einem Standpunkt innerhalb des Systems.“¹⁸¹ Das Handwerkszeug zur erfolgreichen Rebellion biete die tief im System verwurzelte Kunst, die einerseits wie „kein anderer sozialer Raum [...] den unerbittlichen Gesetzen des Markts unterworfen“¹⁸² und andererseits zu jedem denkbaren Experiment befugt sei. Folglich lautet der Vorschlag: „Nutze Kunst als Tarnkappe. Nutze Kunst als Legitimation. Arbeite mit Paradoxien. [...] Erfinde Geschichten und Identitäten. Lasse die Fiktion Wirklichkeit werden und Fiktionalisiere [*sic!*] die Realität. Denn in der Kunst darf man leben, was sonst verboten ist.“¹⁸³

Wenn die ehemalige Kulturjournalistin Barbara Basting also feststellt, eine zukunftsfähige Literaturkritik müsse in Zeiten des Hypes um Skandale und Bestsellerlisten „regelmäßig auch als Meta- und Strukturkritik auftreten, falls sie weiterhin auf ihrer historisch tradierten gesellschaftlichen Verantwortung besteht“¹⁸⁴, so gilt diese Feststellung in gleichem Maße für den Untersuchungsgegenstand der Kritik: die Literatur selbst. Im folgenden Kapitel wird untersucht, inwiefern die autofiktionale „Meta- und Strukturkritik“ in

¹⁷⁹ Ebd., S. 27.

¹⁸⁰ Borries' dazugehöriger Roman heißt *RLF. Das richtige Leben im Falschen* (2013) und wendet sich damit gegen Adornos berühmte Sentenz aus seiner Schrift *Minima Moralia* (1951). Das ‚richtige Leben im Falschen‘ besteht bei Borries darin, den Kapitalismus mit den eigenen Waffen zu schlagen und zum „Shareholder der Revolution“ zu werden – nicht nur innerhalb der Fiktion, sondern auch im realen *RLF*-Onlineshop. Siehe „RLF-Produkte.“ *RLF – Werde Shareholder der Revolution*, Link: <http://www.rlf-propaganda.com/de/produkte/> [aufgerufen am 24.08.2016, 07:31 Uhr] Vgl. auch Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: „Super Wirklichkeit.“ In: *Pop. Kultur und Kritik*. Nr. 5, Herbst 2014, S. 81-86, hier: S. 85.

¹⁸¹ „5 Bullet Points zur Kritik am totalen Kapitalismus – RLF legt seinen Quellcode für alle offen!“ *RLF – Werde Shareholder der Revolution*, 11.05.2014, Link: <http://www.rlf-propaganda.com/rlf-sourcecode> [aufgerufen am 05.05.2016, 12:52 Uhr]

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Basting, Barbara: „Das Ende der Kritik, wie wir sie kannten.“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 49-62, hier: S. 59.

Glavinics *Das bin doch ich* anhand einer Poetik des ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs umgesetzt wird, an dem sich das kreative Schriftsteller-Subjekt ‚im Wartestand‘¹⁸⁵ aufreibt. Die daraus resultierenden Beobachtungen werden mit einer Analyse von Horzons *Das weisse Buch* kontrastiert, dessen kreatives Unternehmer-Subjekt jeden Kunstverdacht emphatisch von sich weist und gerade dadurch den Verdacht bestätigt.

4. Thomas Glavinic – *Das bin doch ich*

4.1. Autofiktionale Peinlichkeitspose

Im Stil einer ‚fingiert[en] [...] autobiografische[n] Homestory‘¹⁸⁶ erzählt der Wiener Schriftsteller Thomas Glavinic in *Das bin doch ich* von einem Wiener Schriftsteller namens ‚Thomas Glavinic‘, der neben alltäglichen Problemen in der Familie vor allem unter seiner schwierigen Beziehung zum Literaturbetrieb leidet. Der autodiegetische Erzähler wartet sehnsüchtig auf die Veröffentlichung seines Romans *Die Arbeit der Nacht* (der außerhalb der Diegese schon im Jahr 2006 veröffentlicht wurde) und sehnt eine Nominierung für den Deutschen Buchpreis herbei, beneidet seinen Schriftsteller-Kollegen und Freund ‚Daniel‘ um dessen Erfolg mit *Die Vermessung der Welt*¹⁸⁷ und hadert mit sinnentleerten Literaturbetriebsveranstaltungen und unzureichend vorbereiteten Journalisten. Seinen Frust über fehlende schriftstellerische Beschäftigung und Anerkennung, seine Neurosen und die hypochondrische Angst vor Krankheiten versucht er durch übermäßigen Alkoholgenuss zu bekämpfen.

¹⁸⁵ Hacker, Doja: „Schriftsteller im Wartestand. Thomas Glavinic vergnügt mit dem selbstironischen Roman ‚Das bin doch ich.‘“ *spiegel.de*, 25.09.2007, Link: <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/a-507752.html> [aufgerufen am 26.08.2016, 10:25 Uhr]

¹⁸⁶ Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 123.

¹⁸⁷ Zur eigentlich eindeutigen Referenz auf Daniel Kehlmann sagt Glavinic in einer Lesung: „Ich muss gleich darauf aufmerksam machen, dass diese Person nicht Kehlmann heißt. Der Mensch in diesem Buch heißt Daniel und hat ein Buch geschrieben, das *Die Vermessung der Welt* heißt. Aber der Name Kehlmann kommt nicht vor.“ Siehe Cornils, Kerstin: „Von Alpträumen und Glücksmomenten. Thomas Glavinic: Lesung und Gespräch mit der Literaturkritikerin Kerstin Cornils.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.) *Zwischen Alpträumen und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014, S. 321-348, hier: S. 327. Zugunsten der Lesbarkeit ist im Folgenden trotzdem von ‚Kehlmann‘ die Rede.

Wie Assmann erkennt, ist die „Namensidentität von Ich-Erzähler und Autor [...] dabei nur das offensichtlichste Element einer Verführung des Lesers, auf das Angebot zum autobiographischen Pakt einzugehen“¹⁸⁸ (siehe Kap. 2.4.), denn ‚Glavinic‘ bewegt sich in einem Umfeld, das Literaturkennern nicht unbekannt sein dürfte: Neben dem Schriftsteller Daniel Kehlmann, dessen Nachname in *Das bin doch ich* eine betonte Leerstelle bleibt, werden mit den Kritikern Denis Scheck und Klaus Nüchtern, dem Verleger Michael Krüger oder der Agentin Karin Graf weitere mehr oder weniger bekannte Personen des Literaturbetriebs mit Klarnamen literarisiert. Die hierdurch hervorgerufenen Authentizitätseffekte und die Aneinanderreihung scheinbar alltäglicher Erlebnisse stehen in permanentem Widerspruch zur Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ im Peritext. Dass der empirische Autor streng zwischen sich und seiner Erzählerfigur unterscheidet, den fiktionalen Status von *Das bin doch ich* betont und damit eine Metaposition einnimmt¹⁸⁹, löst diesen Widerspruch nicht auf, vielmehr wird durch diese Selbstinszenierung das ohnehin komplexe Verhältnis von Realität und Fiktion weiter problematisiert. Wer glaubt, sich für eine mögliche Lesart zwischen Roman und Autobiografie entscheiden zu müssen, tendiert meist zu letzterem, wie Stephanie Catani in ihrer Untersuchung von Glavinics multimedialer Selbst- und Fremdinszenierung anhand von Amazon-Kundenrezensionen und Facebook-Kommentaren aufzeigt.¹⁹⁰

Die Nichtunterscheidbarkeit ist ein gewollter Effekt des Textes, der nicht nur in seinem Kontrast zwischen autobiografischen Fakten und der Gattungsbezeichnung ‚Roman‘, sondern auch in seiner Zurschaustellung von vermeintlicher Privatheit auf Doubrovskys Autofiktionsbegriff referiert (siehe Kap. 3.1.). *Das bin doch ich* beginnt mit folgenden Zeilen:

¹⁸⁸ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 123.

¹⁸⁹ Von den vielen Stellungnahmen des empirischen Autors zum autobiografischen Gehalt von *Das bin doch ich* sei an dieser Stelle nur eine der prägnantesten zitiert: „Mein Roman ist auch ein Spiel mit Identitäten. Wenn man eine Ich-Erzählung schreibt, wird man ohnehin immer gefragt, ob oder inwieweit sie autobiografisch ist. Ich wollte dieses Spiel weitertreiben. Autor und Ich-Erzähler heißen gleich – und sind trotzdem nicht ident.“ Siehe Urbanek, Julia: „Wer meine Bücher ablehnt, lehnt mich ab. Thomas Glavinic spielt in seinem neuen Roman selbst die Hauptrolle.“ *Wiener Zeitung*, 01.09.2007.

¹⁹⁰ Catani, Stephanie: „Glavinic 2.0. Autorschaft zwischen Prosum, paratextueller und multimedialer (Selbst-) Inszenierung.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014. S. 267-284.

Ich gehe ins Bad. Bevor ich die Unterhose ausziehe, wende ich mich vom Spiegel ab. Den Kopf starr geradehaltend, damit mein Blick nicht doch noch auf mein Geschlechtsteil fällt, steige ich in die Duschkabine. Beim Rausgehen, als ich den Blick in den Spiegel nicht vermeiden kann, kneife ich die Augen zusammen.¹⁹¹

Schon in den ersten Sätzen des Romans, noch bevor der Ich-Erzähler seinen vom Autor geliehenen Namen preisgibt, wird durch das Entkleiden die Selbstentblößung als literarisches Verfahren offengelegt. In der Autofiktion in Doubrovskys Sinne muss alles erzählt werden, auch und ganz besonders das Private, Intime, mitunter Peinliche – nicht einmal das „Geschlechtsteil“ wird ausgespart. Dass sich bei der autobiografischen Selbstvergegenständlichung „de[r] Blick in den Spiegel“ langfristig nicht vermeiden lässt, liegt auf der Hand. Fernab von jeder literarischen Selbstbeweihräucherung kehrt Glavinic den Narzissmus des Lacan'schen Spiegelstadiums (siehe Kap. 2.2.) jedoch in sein Gegenteil um und rückt seinen literarischen Doppelgänger ins denkbar schlechteste Licht. Dessen Blick in den Spiegel offenbart nämlich eine äußere Erscheinung, die nicht recht zu seinem Selbstbild als intellektueller Schriftsteller passen will, worüber der Erzähler bei einem Zusammentreffen mit seinem Autorenkollegen ‚Jonathan Safran Foer‘ nachsinnt:

Foer [...] hat das, was Karl May ein 'feines, durchgeistigtes Gesicht' nennt, und das erinnert mich nicht ganz leidlos daran, daß [...] man meinem Gesicht nicht Bildung abliest oder Geistestiefe oder Scharfsinnigkeit oder die Lektüre von Tausenden Büchern, sondern – naja, irgend etwas anderes.¹⁹²

Nicht nur das Äußere widerspricht der schriftstellerischen Profession, auch das Betragen lässt zu wünschen übrig, sowohl im privaten Rahmen als auch im Beisein von Autoritäten des Literaturbetriebs, redet der Protagonist doch „wie ein russischer Bauer“¹⁹³ auf den zurückhaltenden ‚Foer‘ ein, „er soll sich ordentlich einen ansaufen“¹⁹⁴. Mit seinem unhöflichen Betragen kaschiert ‚Glavinic‘ seine Bewunderung für den feingeistigen Jungautor, die sich auch in einem unausgesprochenen intertextuellen Bezug ausdrückt: Foers erfolgreicher Debütroman *Everything is Illuminated* (2002) kennzeichnet sich ebenfalls durch eine autofiktionale Schreibsituation inklusive Namensgleichheit zwischen Autorinstanz, Erzähler und Figur und bildet insofern das Vorbild für die

¹⁹¹ Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. München: Hanser, 2007, S. 7, im Folgenden: Glavinic, *Dbdi*.

¹⁹² Ebd., S. 13.

¹⁹³ Ebd., S. 14.

¹⁹⁴ Ebd., S. 14.

Verfahrensweise von *Das bin doch ich*. Robert Walter-Jochum schreibt: „Auf der ‚Rückseite‘ der Ergebenheitsgeste, die Glavinic gegenüber Foer vollzieht, steht damit letztlich eine Aneignung von dessen Romanerstling zur subkutanen postmodernen Profilierung des eigenen Textes.“¹⁹⁵

Mindestens genauso peinlich wie das Zusammentreffen mit ‚Foer‘ verläuft der Abend nach der Lesung des – im Gegensatz zu allen anderen Figuren namenlosen – „größten Starautors der westlichen Welt“¹⁹⁶. Während der sich mit ‚Kehlmann‘ ganz vertraut über den Materialismus, „das Wesen der Phrase“¹⁹⁷ und den Humor von Thomas Bernhard unterhält, kann sich der Protagonist nach dem Genuss etlicher alkoholischer Getränke nur noch durch „Lallen“¹⁹⁸ verständigen und benimmt sich auch sonst eher primitiv als intellektuell: „In Ermangelung irgendeiner anderen sinnvollen Tätigkeit greife ich an Nüchterns Hinterteil“¹⁹⁹. Das gesellige Zusammentreffen von Akteuren des literarischen Feldes in der österreichischen Hauptstadt rekuriert auf den „intellektuellen Austausch auf distinguiertem Niveau in den Wiener Salons und Kaffeehäusern“²⁰⁰ am Anfang des 20. Jahrhunderts, der mit der ‚Kaffeehausliteratur‘ der ‚Wiener Moderne‘ verbunden wird. Als autofiktionaler Text bedient sich *Das bin doch ich* der Themen und Motive dieser literarischen Strömung, die sich unter dem direkten Einfluss von Freuds Psychoanalyse bevorzugt mit Identitätskrisen beschäftigt. Der körperliche Verfall, dem der Schriftsteller ‚Glavinic‘ bei seiner Suche nach „Anzeichen für Hodenkrebs“²⁰¹ ausgesetzt zu sein glaubt, seine Neurosen, sein übermäßiger Alkoholkonsum und das damit verbundene „Zwei-Flaschen-

¹⁹⁵ Walter-Jochum, S. 224.

¹⁹⁶ Glavinic, *Dbdi*, S. 26. Die Wendung lässt sich einerseits als Anspielung auf Jonathan Franzen lesen, der es im Jahr 2010 mit dem Titel „Great American Novelist“ auf das Cover des *Time Magazine* schaffte. Vgl. Grossman, Lev: „Jonathan Franzen: Great American Novelist.“ *Time Magazine*, 12.08.2010, Link: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2010185,00.html> [aufgerufen am 04.06.2016, 14:40 Uhr] Einige Seiten später wird allerdings auch Maria Vargas Llosa ins Spiel gebracht. Vgl. Glavinic, *Dbdi*, S. 34. Zur Namenlosigkeit des „größten Starautors der westlichen Welt“ schreibt Annette Keck: „Diese Verschlüsselung kann einerseits als maliziöse Aufforderung zur Dechiffrierung verstanden werden, weil sie den Voyeurismus der Lesenden greifbar macht, andererseits kann sie auch auf die vermeintlich schwache Autorschaftskonzeption dieses Romans hindeuten.“ Siehe Keck, S. 247.

¹⁹⁷ Glavinic, *Dbdi*, S. 29.

¹⁹⁸ Ebd., S. 30.

¹⁹⁹ Ebd., S. 27. Auch das Hinterteil des Erzählers spielt eine Rolle, trägt es doch bei einer mit Übelkeit und Erbrechen verbundenen Zugfahrt zur sprichwörtlichen Selbstentblößung bei: „Nun liegt meine Brücke vor mir im Zugklo, während ich mit nacktem Hintern auf dem Boden knie, Fieber habe und sich mein Magen zusammenkrampft.“ Siehe Ebd., S. 125.

²⁰⁰ Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 126.

²⁰¹ Glavinic, *Dbdi*, S. 7.

Selbstmitleid²⁰² knüpfen an die „Décadence-Vorstellungen“²⁰³ der ‚Wiener Moderne‘ an und lassen sich als direkte Folgen eines vermeintlichen kulturellen Verfalls lesen, unter dem der Erzähler hundert Jahre später in Form eines ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs leidet: „[I]ch scrolle mich durch den Nummernspeicher, mich packt Wut auf den Literaturbetrieb. Ohne viel Nachdenken beginne ich Nummer um Nummer zu löschen, die ich in diesem Moment als Betriebsnummern ansehe.“²⁰⁴

Zeigt sich der literaturbetriebsmüde Erzähler auf der Ebene der ‚histoire‘ in hohem Maße anschlussfähig an die literarische Tradition, so liegt in der produktiven Verarbeitung des Betrieblichen auf der Ebene des ‚discours‘ auch der Bruch mit der ‚Wiener Moderne‘: Während diese nämlich in Abgrenzung vom Naturalismus eine ‚Kunst um der Kunst willen‘ anstrebt und sich in all ihren heterogenen Schreibweisen unter anderem durch eine „Verachtung des ‚Geschäftes“²⁰⁵ und einen „höhnischen Hochmuth gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge“²⁰⁶ auszeichnet, ist das Geschäft der Buch- und vor allem Autorvermarktung das beherrschende Thema von *Das bin doch ich*, das mit dem vermeintlichen Exhibitionismus seiner fingierten autobiografischen Homestory die Anbiederung an den Voyeurismus der Mediengesellschaft literarisch zelebriert. Da ‚Glavinic‘ der direkte Zugang zum eigenen Ich im Sinne der Psychoanalyse verbaut ist, übernimmt die Außenwelt eine Spiegelfunktion für den beschäftigungslosen Schriftsteller, der sich zwischen Veröffentlichung des geschriebenen und Inspiration für den noch zu schreibenden Roman vor allem nach Anerkennung durch den Literaturbetrieb sehnt und damit in eine „diskursive[...] Feedbackspirale“²⁰⁷ gerät: „Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der beste Autor seiner Generation. Ich zucke zusammen. Das bin doch ich!“²⁰⁸ Die durch die schriftstellerische Untätigkeit begünstigte ‚Ich‘-Bezogenheit, die auf der Ebene der ‚histoire‘ die Verfahrensweise des autofiktionalen Romans spiegelt, führt zu einer zwanghaften

²⁰² Ebd., S. 96.

²⁰³ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 126.

²⁰⁴ Glavinic, *Dbdi*, S. 96.

²⁰⁵ Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar: VDG, 2006, S. 25.

²⁰⁶ Ebd., S. 25.

²⁰⁷ Walter-Jochum, S. 214.

²⁰⁸ Glavinic, *Dbdi*, S. 41.

Beschäftigung mit dem Urteil der Rezeption und geht letztlich so weit, dass der Erzähler nicht zwischen Kritik an seinen Texten und Kritik an seiner Person unterscheiden kann: „[W]er meine Bücher ablehnt, ist des Teufels.“²⁰⁹

4.2. Selbstpositionierung im ‚verdorbenen‘ Betrieb

Dass die Unzulänglichkeiten des Erzählers und seine Unlust am Literaturbetrieb nicht nur Komik evozieren sollen, sondern als Teil von Glavinics Selbstinszenierung den Trend zur Vermarktung von Gegenwartsliteratur durch die Person des Autors ironisieren, wird in *Das bin doch ich* an mehreren Stellen verdeutlicht. Ausgerechnet „der erst in den Massenmedien erzeugte literarische Superstar Deutschlands, Daniel Kehlmann“²¹⁰, beschwert sich beim Ich-Erzähler über das Interesse der Zeitungen an seiner privaten Person:

Na die wollen schreiben wie ich BIN! Die wollen was über mich schreiben als PERSON verstehst du als Mensch wie ich bin wollen sie ihren Lesern vermitteln und da schreibt einer ich sei der SCHRIFTSTELLER-SCHLAKS! Also bitte bin ich schlaksig?²¹¹

Die Rede von einer ‚Verdorbenheit‘ des Literaturbetriebs wird an dieser Stelle dadurch aufgegriffen, dass ‚Kehlmann‘ weniger durch sein schriftstellerisches Werk als durch sein privates Leben, seine Biografie und sein äußerliches Erscheinungsbild für die Öffentlichkeit interessant ist. Während sich die Massenmedien um Interviews mit dem „SCHRIFTSTELLER-SCHLAKS“ reißen, muss der Erzähler noch auf den großen Durchbruch warten und sich bis dahin mit Menschen herumschlagen, die seinen Nachnamen noch nie gehört haben und ihn „Klawenetsch“²¹² oder „Glawischnig“²¹³ nennen. Das „entstellende[...] Spiel mit der Aussprache des Signifikanten ‚Glavinic‘“²¹⁴, wie Assmann es ausdrückt, stellt einmal mehr die Frage, auf wen sich das ‚ich‘ im Text eigentlich bezieht.

In jedem Fall reibt sich dieses ‚ich‘ am Erfolg des Schriftsteller-Kollegen auf und tritt mit ihm in einen inoffiziellen Wettbewerb um Verkaufszahlen ein, dessen

²⁰⁹ Ebd., S. 27. Ähnlich inszeniert sich der empirische Autor Glavinic außerhalb seiner literarischen Texte. Siehe Urbanek, „Wer meine Bücher ablehnt, lehnt mich ab.“

²¹⁰ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 130.

²¹¹ Glavinic, *Dbdi*, S. 114.

²¹² Ebd., S. 38.

²¹³ Ebd., S. 237.

²¹⁴ Assmann, „Das bin ich nicht.“, S. 130.

Ausgang der informierte Leser bereits kennt. Ironischerweise heißt der Bestseller-Roman, um dessen Erfolg der Erzähler den Schriftsteller-Star ‚Kehlmann‘ beneidet, *Die Vermessung der Welt* und beschäftigt sich mit zwei historisch bedeutenden Persönlichkeiten, Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß. Während solche und ähnliche Referenzgrößen der Geschichte ihre ruhmreichen Taten bevorzugt in Autobiografien für die Nachwelt festhalten, ist Glavinics Spielfeld lediglich die Autofiktion, das ewige Kreiseln um die eigene Niedrigkeit, das sich nicht mit der Vermessung der Welt, sondern mit dem „Abstand von Thomas Glavinic zum ‚Ideal-Autor‘, von ‚Ich‘ zu ‚Kehlmann‘ beschäftigt.“²¹⁵ Während die finanzielle Zukunft von ‚Kehlmann‘ mit der Veröffentlichung des Bestsellers *Die Vermessung der Welt* vorerst gesichert sein dürfte, zeugen die chronischen Geldsorgen des Erzählers ‚Glavinic‘ davon, dass die Idealvorstellung von einer Autonomie der Literatur nicht zuletzt durch finanzielle Aspekte unterlaufen wird:

„Sie schreiben Bücher?“

„Mhm.“

„Und davon können sie leben?“ schreit er.

„Hmja“, sage ich und denke an die sechs- oder siebentausend Euro, die ich der Bank schulde.²¹⁶

Die kommerzielle Erfolglosigkeit scheint in *Das bin doch ich* in erster Linie an die schriftstellerische Unfähigkeit zurückgebunden, die in zahlreichen intertextuellen Verweisen betont wird. Ebenso wie dem Protagonisten dabei zeitgenössische Schriftsteller-Stars wie ‚Kehlmann‘ und ‚Foer‘ als Vorbilder dienen, spielt auch der von Genette in den Autofiktionsdiskurs eingespeiste ‚Borges‘ (siehe Kapitel 3.2.) eine Rolle für ‚Glavinics‘ Selbstdefinition und wird sogar wörtlich zitiert: „Borges hat einen Satz geschrieben, [...] an den ich schon immer geglaubt habe: ‘Die Wirklichkeit pflegt mit dem Vorausgesehenen nicht übereinzustimmen. Daraus folgt, daß etwas vorhersehen soviel heißt wie verhindern, daß es eintritt.“²¹⁷ Das Zitat steht im Zusammenhang mit ‚Glavinics‘ ausgeprägter Flugangst, lässt sich aber auch auf die Schreibstrategie des autofiktionalen Textes übertragen: In seiner pessimistischen Grundhaltung muss

²¹⁵ Keck, S. 245.

²¹⁶ Glavinic, *Dbdi*, S. 135.

²¹⁷ Ebd., S. 197.

der Erzähler ‚Glavinic‘ voraussehen, dass eine Nominierung für den Deutschen Buchpreis unerreichbar bleiben wird, damit der Autor Glavinic eben diese Nominierung doch einheimsen kann, was ihm mit *Das bin doch ich* tatsächlich gelingt.

Bezugsgrößen des literarischen Feldes wie ‚Kehlmann‘, ‚Foer‘ oder ‚Borges‘, an deren schriftstellerischem Erfolg der Erzähler sich aufreißt, bilden einen starken Gegensatz zu seiner bevorzugten Freizeitbeschäftigung. Als scheinbar „schlichtes Gemüt“²¹⁸ bekennt sich ‚Glavinic‘ zu Bud-Spencer-²¹⁹ und Don-Camillo-Filmen²²⁰, Fernsehserien wie *Star Trek: Deep Space Nine*²²¹ (1993-1999) oder *The Sopranos* (1999-2007), während er letztere in impliziter Anspielung auf die gegenwärtige Diskussion um die Entwicklung des Fernsehens zum ‚Quality Television‘ als „große Kunst“²²² bezeichnet. Seine Faszination für das Computerspiel *Civilization III*²²³ (2001) lässt sich mit Walter-Jochum als „ironischer Kommentar zum Bild des Autors als Schöpfer fiktionaler Welten“²²⁴ lesen und steht damit im Kontrast zur suggerierten autobiografischen Form von *Das bin doch ich* als mimetische Abbildung der Realität, aber auch zur schriftstellerischen Untätigkeit des Erzählers, die ihn auf sich selbst und seine eigenen Unzulänglichkeiten zurückwirft. Wird in Goethes *Faust* (1808) noch die metaphysische Frage aufgeworfen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“²²⁵, so ist ‚Glavinic‘ ausreichend mit sich selbst beschäftigt und fragt sich in seinen zahlreichen Selbstreflexionen lediglich, „was mich eigentlich zusammenhält.“²²⁶ Die Antwort: „[E]s ist das Schreiben“²²⁷. Im Mittelpunkt des Romans steht aber nicht der Schreibprozess des Schriftstellers, sondern „die Warterei“²²⁸ auf die Veröffentlichung und den Erfolg von *Die Arbeit der Nacht*, die mit der wiederholten Reflexion über die eigene Position im literarischen Feld und der Pflege der Marotten gefüllt wird.

²¹⁸ Ebd., S. 232.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 224.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 175.

²²¹ Vgl. ebd., S. 179 und 197.

²²² Ebd., S. 82.

²²³ Vgl. ebd., S. 17f, 22 und 63f.

²²⁴ Walter-Jochum, S. 225.

²²⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2008, S. 15.

²²⁶ Glavinic; *Dbdi*, S. 11.

²²⁷ Ebd., S. 11.

²²⁸ Ebd., S. 95.

4.3. Die Pluralität des Ego

Wenn die Identität des Schriftsteller-Subjekts durch das produktive Schreiben ‚zusammengehalten‘ wird, dann zerfällt sie in Zeiten des Nicht-Schreibens in ihre Einzelteile. Keck bringt *Das bin doch ich* mit Foucaults Autor-Funktion in Verbindung (siehe Kap. 2.3.) und stellt in Bezug auf die offensichtliche Spannung zwischen Autorinstanz und Erzählinstanz richtigerweise fest, dass „Glavinics Roman die Spaltung der Autorposition ausschreibt“²²⁹. Mit Foucault’scher Terminologie lässt sich schon die Identität des Erzählers innerhalb der Diegese als ‚Ego-Pluralität‘ beobachten, etwa wenn ‚Glavinic‘ seine ungesunde Angewohnheit hinterfragt, täglich beim gleichen indischen Restaurant am Wiener Naschmarkt Essen zu gehen: „Das Essen ist ausgezeichnet dort, aber jeden Tag? Ja, denn woanders könnte es ja schlecht schmecken und dann wäre ich verärgert usw. Thomas Glavinic ist ein Achtjähriger, und ich muß mit ihm leben.“²³⁰ Noch deutlicher wird die Problematisierung der autobiografischen Referenz auf das ‚ich‘, wenn ‚Glavinics‘ übermäßiger Alkoholgenuss Erinnerungslücken und scheinbar unbewusste Handlungen begünstigt:

„Es passiert mir immer wieder. Ich weiß, ich sollte es nicht tun, und dennoch setze ich mich im Zustand erheblicher Beeinträchtigung durch Alkohol an den Computer. Sentimental, aggressiv, überschlau, einmal etwas davon, einmal alles zusammen. Dann schreibe ich Mails an Menschen, denen ich in solchem Zustand auf keinen Fall schreiben sollte. An alte Freunde, die ich lange nicht gesehen habe. Oder an alte Freunde, mit denen ich schon seit langer Zeit zerstritten bin und die ich in nüchternem Zustand nie wieder sehen will.
Wem habe ich gestern was geschrieben?“²³¹

Die notirisch unzuverlässige Erzählinstanz gibt freimütig zu, dass sie keine gesicherten Einsichten über das eigene Selbst liefern kann. Die an dieser Stelle vorgeführte ‚Ego-Pluralität‘, die der suggerierten Form der autobiografischen Homestory zuwiderläuft, referiert auch auf Glavinics Vorgängerroman, dessen Vermittlung und Vermarktung in *Das bin doch ich* auf dem Spiel steht. Nachdem der Protagonist Jonas in *Die Arbeit der Nacht* eines Morgens in einer menschenleeren Welt aufwacht, überwacht er sich per Videoaufzeichnung selbst beim Schlafen und lernt so seinen nachtaktiven Doppelgänger kennen, der hellwach in die Kamera starrt, bedrohlich mit einem Messer hantiert oder sich einen Zahn zieht. In *Das bin doch ich* scheint sich die literarische Beschäftigung

²²⁹ Keck, S. 249.

²³⁰ Glavinic, *Dbdi*, S. 18.

²³¹ Ebd., S. 114.

mit der Isolation und der Zerrissenheit des eigenen Selbst auf die Autorfigur ‚Glavinic‘ auszuwirken, die nach der Fertigstellung ihres Romans die schizophrene Veranlagung des Protagonisten Jonas in den eigenen Alltag überträgt.

Das Motiv der Subjektsplaltung, das in *Die Arbeit der Nacht* zwischen wachem und schlafendem Jonas und in *Das bin doch ich* zwischen nüchterner und betrunkenen Autorenfigur durchgespielt wird, steht auch exemplarisch für Glavinics Poetik der autofiktionalen Selbstinszenierung. Der Protagonist und Erzähler in *Das bin doch ich* präsentiert sich als Glavinics dunkle Facette mit ungesundem Hang zum Alkoholmissbrauch, die dem Ansehen des empirischen Autors mehr zu schaden als zu nutzen scheint. Assmann weist allerdings darauf hin, „dass der Ich-Erzähler sich seines peinlichen Handelns durchaus bewusst ist.“²³² Seine übertriebene Peinlichkeitspose erweist sich schon innerhalb der Diegese mehr als bewusste Inszenierung²³³ denn als authentisches Bekenntnis, wenn er nicht nur den Leser in das Geheimnis seiner „Iatrophobie und Hypochondrie“²³⁴ einweiht, sondern auch in einem von ihm verfassten Artikel für den Österreicher *Standard* von seinen Unzulänglichkeiten berichtet. Während der Text „[e]igentlich von Hochstaplern“²³⁵ handeln soll, verbindet der notorische Tiefstapler ‚Glavinic‘ das allgemeine Thema mit dem persönlichen Bedauern, „keine Ärzte zu Freunden zu haben“²³⁶ – eine als Journalismus getarnte Kontaktanzeige, auf die sich tatsächlich eine interessierte Doktorin meldet, auch wenn das Treffen nicht zustande kommt. Der Erzähler versteht sich also nicht nur darin, das eigene psychische Leiden für sich selbst und den Leser zu zelebrieren, sondern weiß es auch medial erfolgreich in Szene zu setzen, und verweist damit spielerisch auf den Autor Glavinic und das autofiktionale Programm von *Das bin doch ich*, das sich gewissermaßen als ‚Inszenierung der Autorinszenierung‘ verstehen lässt.

²³² Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 136.

²³³ Um den mit dem Inszenierungsparadigma verbundenen „Grundannahmen intentionaler Schöpfungsprozesse“ zu entgehen, schlägt Walter-Jochum etwas bemüht den paradoxen Begriff der „unbewussten Selbstinszenierung“ vor. Siehe Walter-Jochum, S. 208.

²³⁴ Glavinic, *Dbdi*, S. 17.

²³⁵ Ebd., S. 17.

²³⁶ Ebd., S. 17.

4.4. Paratext im Text

Dass der Zeitungsartikel für den *Standard* auch außerhalb der Diegese seine Entsprechung findet²³⁷, entspricht der im gesamten Text durchexerzierten produktiven Einbindung des Paratextes, der nach der Idealvorstellung einer Autonomie der Literatur eigentlich außen vor bleiben sollte. Assmann bringt dieses Verfahren mit Rüdiger Campes Begriff der ‚Schreibszene‘ in Verbindung, der literarische Inszenierungen von Schreibprozessen als Ausdruck der historisch und individuell unterschiedlichen Bedingungen des Schreibens als „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“²³⁸ verständlich macht.²³⁹ Wird das Zusammenspiel zwischen Semantik, Technologie und Körperlichkeit des Schreibens im Schreiben selbst „thematisiert, problematisiert und reflektiert“²⁴⁰, kann in Abgrenzung von der produktiven ‚Schreibszene‘ von einer reflexiven ‚Schreib-Szene‘ gesprochen werden – eine Unterscheidung, die bei Campe nur angedeutet und erst im Rahmen seiner Rezeption ausformuliert wird. Martin Stingelin fasst zusammen: „Die Singularität jeder einzelnen ‚Schreibszene‘ entspringt der Prozessualität des Schreibens, die Singularität jeder einzelnen ‚Schreib-Szene‘ der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-) Reflexion anhält“²⁴¹.

Auch *Das bin doch ich* beschäftigt sich mit seiner eigenen „Produktionslogik und –Bedingung“²⁴², hält sich dabei aber kaum an problematischen Schreibsituationen des Schriftstellers auf²⁴³, sondern thematisiert vor allem die für

²³⁷ Im entsprechenden Artikel heißt es wenig subtil: „[K]ein Arzt, keine Ärztin will mein Freund sein. Zumindest lerne ich privat keine kennen.“ Siehe Glavinic, Thomas: „Nachfragen erlaubt. Gefälschte Zeugnisse, Charme und ein paar Fremdwörter brachten Hochstapler wie Gert Postel schon bis ganz nach oben. Ein Porträt und eine versuchte Annäherung an ein Phänomen.“ *Der Standard*, 07.10.2005, Link: <http://derstandard.at/2169671/Nachfragen-erlaubt> [aufgerufen am 28.05.2016, 20:13 Uhr]

²³⁸ Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene. Schreiben.“ in: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. S. 269-282, hier: S. 271.

²³⁹ Vgl. Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 123f.

²⁴⁰ Stingelin, Martin: „Schreiben“. Einleitung. in: Ebd. (Hg., unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti): *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Fink, 2004, S. 7-21, hier: S. 15.

²⁴¹ Ebd., S. 15.

²⁴² Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 124.

²⁴³ Eine Ausnahme ist die Passage, in der die Notizen des Erzählers für seinen nächsten Roman nach *Die Arbeit der Nacht* thematisiert werden, bei dem es sich – zumindest außerhalb der Diegese im Œuvre des empirischen Autors Glavinic – um *Das bin doch ich* handelt. In selbstreferenzieller Weise vollzieht der autofiktionale Text scheinbar seine eigene Entstehungsgeschichte nach, nicht ohne dabei die Identität seines Verfassers in Form einer Variation des Romantitels zu problematisieren: „Ich schaue in die Aufzeichnungen, die ich mir zu

die Positionierung im literarischen Feld relevanten, „verdorbenen Begleitumstände“²⁴⁴, die mit Publikation und Vermarktung einhergehen, weshalb Assmann Campes Begriff der ‚Schreib-Szene‘ zur ‚Literaturbetriebs-Szene‘²⁴⁵ umformuliert. In Glavinics Roman wird innerhalb dieser paratextuell angereicherten Szenen der Weg der Privatperson zum erfolgreichen Schriftsteller als autofiktionale Geburt eines Autors inszeniert, der entgegen seinem Streben nach einer autonomen und ästhetisch ambitionierten Kunst der erbarmungslosen Marktrealität des Kulturbetriebs ins Auge sehen muss. So spricht sich ‚Glavinic‘ als Jurymitglied des Wiener Filmpreises ‚Viennale‘ für den künstlerisch anspruchsvollsten Beitrag aus und steht damit letztendlich auf verlorenem Posten, weil die anderen Mitglieder geschlossen für eine „sympathische, nicht besonders gut gemachte Doku über [...] einen Justizskandal“²⁴⁶ votieren, um ungeachtet der Bedenken hinsichtlich der Qualität ein „politisches Zeichen zu setzen“²⁴⁷. Weniger stört sich der Erzähler dabei an der konkreten Entscheidung für die handwerklich fragwürdige Dokumentation als an einer generellen Selbstsicherheit der kulturbetrieblichen Akteure, die sich in der Tatsache äußert, „daß sie auf alles eine Antwort haben, prompt und ohne Zögern. Sie sind sich ihrer Meinungen so sicher.“²⁴⁸

So tarnt ‚Glavinics‘ Habitus *Das bin doch ich* als explizite Abrechnung mit dem ‚verdorbenen‘ Literatur- und Kulturbetrieb, wie auch Theisohn und Weder erkennen: „Suggeriert wird, Betrieblichkeit korrumpiere die Literatur, auch und gerade wenn diese Korrumpierung offenbar selbst glänzend literarisierbar ist.“²⁴⁹ Gleichzeitig setzt sich der Roman durch das Fingieren einer Schriftsteller-Homestory und die Einbindung des vermeintlich sekundären Paratextes selbst dem Verdacht aus, der voyeuristischen Gier des Lesers nach biografischen Informationen über den Autor und einem Blick hinter die Kulissen des Literaturbetriebs nachzugeben. Zwar wird *Das bin doch ich* in den Rezensionen

meinem nächsten Roman gemacht habe. Da und dort notiere ich etwas, ergänze, arbeite noch weiter aus. Ich sehe ihn vor mir, nicht handfest als Buch, sondern als Idee, und bin – ja, es ist schwer zu sagen, was ich bin.“ Siehe Glavinic, *Dbdi*, S. 176.

²⁴⁴ Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 124.

²⁴⁵ Ebd., S. 136.

²⁴⁶ Glavinic, *Dbdi*, S. 46.

²⁴⁷ Ebd., S. 47.

²⁴⁸ Ebd., S. 47.

²⁴⁹ Theisohn / Weder, S. 8.

der großen deutschen Zeitungen mehrheitlich gelobt, nicht jedoch wegen, sondern trotz seiner Thematisierung der betrieblichen Bedingungen. Es scheint nämlich ein ungeschriebenes Gesetz zu sein, dass man „als Romancier nicht über den Literaturbetrieb [schreibt], als gäbe es sonst nichts Interessantes auf der Welt“²⁵⁰, wie es in der Literaturkritik der *Zeit* heißt. Ähnlich liest sich der Einstieg zur Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Was wäre noch langweiliger als ein Betriebsroman? Vielleicht eine Betriebsanleitung. Eine Satire über den Literaturbetrieb ist so ziemlich das uninteressanteste Vorhaben, das sich ein Autor vornehmen kann.“²⁵¹ Dass sich Glavinic mit *Das bin doch ich* auf die Shortlist für den Deutschen Buchpreis schreibt und damit genau die schriftstellerische Anerkennung erhält, die seinem Erzähler vergönnt bleibt, ist Anlass genug für die „*Grande Dame* der deutschen Literaturkritik Sigrid Löffler“²⁵², sowohl den Preisträger als auch die Jury mit Verachtung zu strafen:

Es funktioniert also tatsächlich. Man kann als Autor die Jury des Deutschen Buchpreises ins Bockshorn jagen. Wenn man es mit seinem Roman nicht einmal auf die Longlist geschafft hat, schreibt man im Jahr darauf einen Roman darüber, wie man es nicht auf die Longlist geschafft hat, nennt ihn ‚Das bin doch ich‘, um auf die Verwechslungsgefahr von Autoren-Ich und Roman-Ich empfehlend hinzuweisen – und siehe da: die Jury lässt sich von der Ich-Fiktion ganz real düpierten, fühlt sich gemeint und zieht ‚Das bin doch ich‘ ernstlich in Preis-Erwägung.²⁵³

Löffler nimmt in ihrer kurzen Rezension vor allem den realen Autor ins Visier und wirft ihm vor, dass er „für einen Blick hinter die Kulissen [...] nicht einmal die Kulissen gut genug“²⁵⁴ kenne und der Leser daher keine „Enthüllungen“²⁵⁵ erwarten könne. „Hass- und Hohn-Tiraden“²⁵⁶ im Stil von Thomas Bernhard traue sich Glavinic ohnehin nicht zu, wolle es sich der Autor doch „mit niemandem verderben, der ihm noch nützen könnte.“²⁵⁷ Mit ihrer direkten Kritik am realen Glavinic verdeutlicht die Rezension, wie schwierig Autoren-Ich und Roman-Ich selbst für das Qualitätsfeuilleton auseinanderzuhalten sind, und trägt damit

²⁵⁰ März, Ursula: „Ohne ein Fitzelchen Fiktion.“ *zeit.de*, 19.09.2007. Link: <http://www.zeit.de/2007/39/L-Glavinic> [aufgerufen am 20.07.2016, 11:42 Uhr]

²⁵¹ Kämmerlings, Richard: „Das Ich im Kreise seiner Teufel.“ *faz.net*, 01.09.2007. Link: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-das-ich-im-kreise-seiner-teufel-1465423.html> [aufgerufen am 20.07.2016, 11:44 Uhr]

²⁵² Assmann, „Das bin ich nicht.“ S. 131.

²⁵³ Löffler, Sigrid: „Thomas Glavinic. Das bin doch ich.“ *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*. 11/2007, S. 84.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

letztendlich zur autofiktionalen Inszenierung bei. Löfflers abschließendes Urteil, „[d]er Kunstgattung Roman wird damit freilich am wenigsten genützt“²⁵⁸, ist einem idealistischen Verständnis von Literatur geschuldet, das den Mythos von einer autonomen Kunst propagiert und jegliche Interferenzen von außen ablehnt, während *Das bin doch ich* eine Entzauberung dieses Mythos anstrebt. Der „Literaturbetriebswiderwillen“²⁵⁹ des Ich-Erzählers ‚Glavinic‘ und sein Leid an der Unproduktivität des Nicht-Schreibens auf der Ebene der ‚histoire‘ werden dadurch ironisch gebrochen, dass der gleichnamige Autor die Eigenheiten des Literaturbetriebs auf produktive Weise nutzt, indem er sie in seinem Roman verarbeitet. Die Beziehung zwischen Werk und Beiwerk wird dabei in beide Richtungen ausgelotet: Während der Paratext in die Selbstprogrammierung des Romans miteinbezogen wird, schlägt sich dessen Schreibverfahren wieder im Paratext nieder, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird.

4.5. Text im Paratext

Wenn die Autobiografie sich genauso auf das Leben auswirkt wie das Leben auf die Autobiografie, wie de Man vorschlägt (siehe Kap. 2.5.), so ist es nur folgerichtig, dass Glavinic seine Autorenfigur aus *Das bin doch ich* auch in die paratextuelle Inszenierung übernimmt. Zur Buchmesse 2007 veröffentlicht der Autor einen Essay im *Spiegel*, der die Motive des kurz zuvor erschienenen Romans aufgreift: Wieder wartet der neurotische Ich-Erzähler ‚Glavinic‘ vergeblich auf eine Auszeichnung für sein Werk, wieder leidet er dabei am Literaturbetrieb und muss sich mit Menschen herumschlagen, die nicht einmal seinen Namen aussprechen können: „‘Herr Glawatschnig, wieso haben Sie den Deutschen Buchpreis nicht gekriegt?’“²⁶⁰ Zusätzlich zu *Das bin doch ich* eröffnet der Artikel eine weitere Ebene des autofiktionalen Spiels mit dem Selbst, das die Dichotomie zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen auflöst. Im Gegensatz zu autobiografischen oder autofiktionalen Texten bedienen sich journalistische Artikel selten des ersten Personalpronomens, und wenn doch, so soll es auf den empirischen Autor verweisen. Glavinic jedoch versteckt sich in seinem Essay zur

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Glavinic, *Dbdi*, S. 188.

²⁶⁰ Glavinic, Thomas: „Ein Mangel an Anarchie.“ *Der Spiegel*, 42/2007, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53278252.html> [aufgerufen am 26.03.2016, 15:25 Uhr]

Buchmesse erneut hinter seinem gleichnamigen Ich-Erzähler – nur diesmal ohne eine Gattungsbezeichnung, die den Text als Fiktion ausweisen würde, wie Krumrey anmerkt: „Glavinic konterkariert die eigene Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit und treibt das Spiel mit der eigenen Person außerhalb des Romans weiter.“²⁶¹ Wenn sich der Leser autofiktionaler Texte durch die Verwischung der Grenzen von faktuellem und fiktionalem Erzählen in besonderem Maße dieser Grenzen bewusst wird, wie Zipfel vorschlägt (siehe Kap. 3.2.), so wird dieser Effekt durch die komplexen Interferenzen zwischen *Das bin doch ich* und dem dazugehörigen Artikel im *Spiegel* besonders zur Schau gestellt: Der ‚reale‘ Glavinic steht zuerst Modell für den ‚fiktiven‘ Glavinic, um diesen danach aus dem fiktionalen Rahmen des Romans zu lösen und im faktualen Rahmen des Zeitungsartikels für sich sprechen zu lassen.

Die Differenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Autor und Erzähler, zwischen Text und Paratext scheinen nicht nur an dieser Stelle zu „implodieren“²⁶², auch die Ausführungen des Roman-Erzählers über den Wikipedia-Eintrag zum Schriftsteller ‚Thomas Glavinic‘ sorgen für Rückkopplungen zwischen Werk und Beiwerk, bei denen das Autor-Ich „bei aller begrifflichen [...] Genauigkeit“²⁶³ nicht mehr vom Erzähler-Ich zu trennen ist:

Zu Mittag habe ich das fünfte Interview. Ich finde es interessant zu beobachten, daß auch dieser fünfte Journalist die Wikipedia-Seite über mich vor sich liegen hat. Ich finde es schon deswegen interessant, weil ich die selbst geschrieben habe. Also zumindest die erste Fassung. Ist schon eine Weile her, zwei Jahre bestimmt, ich hatte keine Lust, darauf zu warten, bis irgendein Lump Bösarbeiten über mich verbreitet. Ein wirklich sachlicher Artikel übrigens, ich lobte mich nicht besonders, über mein zweites Buch schimpfte ich sogar, natürlich im Rahmen. Aus taktischen Gründen von mir hinterlassene Detailfehler (falsches Geburtsjahr etc.) wurden von eifrigen Usern bald korrigiert, die seither den Artikel auch immer wieder auf den neuesten Stand bringen, so daß er keine große Ähnlichkeit mehr hat mit meinem.²⁶⁴

Freilich lädt dieses vermeintliche Bekenntnis den interessierten Leser zur Überprüfung ein. Im aktuellen Wikipedia-Artikel zu ‚Thomas Glavinic‘ findet sich zwar kein Hinweis mehr auf die entsprechende Textstelle aus *Das bin doch ich*, in früheren Versionen wurde den Behauptungen des Ich-Erzählers dafür noch ein ganzer Abschnitt gewidmet. In der letzten Fassung vor der Löschung dieses

²⁶¹ Krumrey, S. 144.

²⁶² Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 134.

²⁶³ Ebd., S. 136.

²⁶⁴ Glavinic, *Dbdi*, S. 211f.

Abschnitts vom 15. Juni 2015 heißt es unter der Überschrift ‚Thomas Glavinic und die Wikipedia‘:

In seinem Roman *Das bin doch ich* (2007) behauptet der Ich-Erzähler (der ebenfalls „Thomas Glavinic“ genannt wird), diesen Wikipedia-Eintrag als Erster angelegt zu haben; sein Geburtsdatum habe er absichtlich vordatiert und einen seiner Romane absichtlich negativ bewertet, um sich nicht in den Verdacht zu bringen, sich selbst eingetragen zu haben. Tatsächlich ist in der ältesten Fassung des *Wikipedia*-Artikels *Thomas Glavinic* vom 21. März 2004 ein falsches Geburtsdatum zu finden, aber keine Negativkritik eines Werkes. Erst in der Version vom 27. Oktober 2004 findet sich eine Negativkritik, und zwar des Romans *Herr Susi*. Beide Versionen des Artikels stammen von einem Chello-Kunden aus Wien, was die Behauptung in *Das bin doch ich* zumindest möglich machen würde. Außerdem gibt der Erzähler „Thomas Glavinic“ in dem Roman an, dass „alle [...] Journalisten“, denen er im Vorfeld der Veröffentlichung des Romans *Die Arbeit der Nacht* ein Interview gegeben habe, diesen Wikipedia-Eintrag ausgedruckt vor sich liegen gehabt hätten.²⁶⁵

Auch nach der fleißigen Recherche der Wikipedia-Nutzer kann also nicht abschließend beantwortet werden, ob der Autor Glavinic tatsächlich die erste Version seines eigenen Eintrags in der Online-Enzyklopädie verfasst hat, wie der gleichnamige Ich-Erzähler behauptet. Allein die Beschäftigung mit dieser Frage jedoch lässt Glavinics Strategie aufgehen, die autofiktionale Selbstinszenierung zum Teil der Fremdsinszenierung zu machen. Das Zusammenspiel zwischen Text und Paratext legt nicht nur offen, dass auch im Internet auffindbare Informationen über den empirischen Autor ebenso unzuverlässig sein können wie die vermeintliche Selbstdarstellung in *Das bin doch ich*. Das behauptete Selbstverfassen der Internet-Biografie bei gleichzeitiger Schummelei erweist sich gleichzeitig als selbstreflexiv, indem es auf komprimiertem Raum das Verfahren des gesamten Textes widerspiegelt. Während die pauschal abgewerteten Journalisten, die sich nur oberflächlich über Wikipedia informieren, an dieser Stelle für die ‚Verdorbenheit‘ des Literaturbetriebs stehen, erobert sich der Autor die Deutungshoheit über sein Werk und seine Biografie zurück und nimmt damit eine ‚Geste der Autonomie‘²⁶⁶ ein, die eine Autonomieästhetik der ‚reinen Literatur‘ ohne jegliche Interferenzen von außen allerdings *ad absurdum* führt.

Das Setting des journalistischen Interviews, mit dem der Erzähler in *Das bin doch ich* hadert, findet seine literarische Entsprechung in Glavinics Bamberger

²⁶⁵ „Thomas Glavinic.“ *Wikipedia*, Version vom 15.05.2015. Link: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Thomas_Glavinic&diff=143118229&oldid=143118206 [aufgerufen am 07.05.2016, 18:07 Uhr]

²⁶⁶ Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 136.

Poetikvorlesungen, die unter dem Titel *Meine Schreibmaschine und ich* (2014) veröffentlicht wurden. Das letzte Kapitel mit der Überschrift „Was andere denken“ besteht aus einem fingierten Interview²⁶⁷, in dem sich eine Autor-Figur namens ‚G‘ den oberflächlichen und einigermaßen unhöflichen Fragen eines fiktiven Journalisten namens ‚I‘ stellen muss: „Haben Sie etwas gegen Sex? [...] Herr Glawinik, sind Sie ein prüder Autor?“²⁶⁸ Die bereits aus *Das bin doch ich* bekannte Namensentstellung auf der Ebene der Signifikanten zieht sich auch durch den Verlauf des Gesprächs und verweist spielerisch auf die mangelnde Vorbereitung des Journalisten, der seinen Gesprächspartner wechselweise mit „Glawinik“, „Glawnik“, „Glawienik“, „Glawinitsch“, „Glaschinik“ oder tatsächlich „Glavinic“²⁶⁹ anspricht. Gleichzeitig betont das Namensspiel, das mehr über unterschiedliche Schreibweisen als über Sprechweisen zugänglich ist, die Literarität des Textes und seine Abhängigkeit von der schriftlichen Fixierung, die der suggerierten Form des Interviews zuwiderläuft.²⁷⁰

Neben der Namensverwirrung bringt der Interviewer auch im Hinblick auf das *Œuvre* des Autors einiges durcheinander, befragt sein Gegenüber zu dessen „Literaturbetriebssatire *Das bin ja ich*“²⁷¹ und stellt triumphierend fest: „Sie mögen den Literaturbetrieb nicht! Ist doch so! Geben Sie es zu!“²⁷² Die Sehnsucht nach dem Deutschen Buchpreis, die den autodiegetischen Erzähler in *Das bin doch ich* leitmotivisch plagt, wird im fingierten Interview auch dem vermeintlich realen Autor unterstellt, diesmal in Bezug auf einen fiktiven Roman: „Was wollen Sie mit *Schaltstellen der Einsamkeit* erreichen? Winkt da der Deutsche Buchpreis?“²⁷³ Zudem bietet der Interviewer dem Schriftsteller im Laufe des

²⁶⁷ In einem ganz realen Interview geht der empirische Autor Glavinic auf diese Fingierung ein: „Dieses Interview hat zwar nicht stattgefunden, aber so fiktiv ist es nicht. Ich begegne auf Lesereisen immer wieder solchen Leuten. Ich bemühe mich ja dennoch, höflich zu sein.“ Siehe Trenkler, Thomas: „Ich bin selten einsam, ich bin allein.“ *morgen*, Nr. 2, 2014, S. 32-35, hier: S. 35.

²⁶⁸ Glavinic, Thomas: *Meine Schreibmaschine und ich. Bamberger Vorlesungen*. München: Hanser, 2014, S. 104.

²⁶⁹ Ebd., S. 93-114.

²⁷⁰ Die Diskrepanz zwischen schriftlicher Fixierung und mündlicher Flüchtigkeit ist auch in Glavinics Roman *Lisa* (2011) angelegt: Auf der Ebene der ‚histoire‘ spricht der Erzähler per Internet-Radio an ein virtuelles Publikum, auf der Ebene des ‚discours‘ fügt die Verschriftlichung dem Gesagten eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzu: „Qual, der Wal.“ Glavinic, Thomas: *Lisa*. München: Hanser, 2011, S. 18.

²⁷¹ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, S. 102.

²⁷² Ebd., S. 102.

²⁷³ Ebd., S. 97.

Gesprächs mehrfach Alkohol an: „Sie gelten ja doch eher als jemand, der gern mal einen trinkt...“²⁷⁴ Indem der Journalist Autor-Ich und Erzähler-Ich unreflektiert gleichsetzt und damit eine oberflächliche Lesart für *Das bin doch ich* formuliert, steht er als Vertreter des ‚verdorbenen Literaturbetriebs‘ für jenen Stereotyp des naiven Lesers, über den sich der vermeintlich reale Autor im ersten Kapitel unter dem Titel „Was ich mag und was ich nicht mag“ amüsiert: „Ich mag Bücher, die oberflächlicher wirken, als sie sind. Ich mag Bücher, die den Leser, der es sich zu einfach macht, hereinlegen.“²⁷⁵

Auf den ersten Blick wird an dieser Stelle lediglich aus einer Metaposition heraus die doppelbödige Verfahrensweise von *Das bin doch ich* beschrieben, gleichzeitig wird jedoch auch die Metaposition der Poetikvorlesung selbst infrage gestellt. Das ist insofern bemerkenswert, als Poetikvorlesungen per Definition eine Zentralperspektive des Autors zu seinem Werk und seinen poetologischen Schreibweisen versprechen.²⁷⁶ Der physischen Präsenz des Autors ist es dabei zu verdanken, dass seine mündlichen Aussagen im Zweifelsfall für authentischer gehalten werden als die schriftlichen in seinen Texten, wie Walter-Jochum feststellt:

Die performativ erlebbare Tatsache, dass ein Autor [...] seine Sicht der Dinge zu artikulieren scheint, lässt den Gedanken vom ‚Tod des Autors‘ oder dem ‚Verschwinden des Subjekts‘ kontraintuitiv erscheinen, scheint doch die Präsenz des Sprechenden dessen auf die eigene Existenz bezogene Worte umgehend zu beglaubigen.²⁷⁷

Dass poetologische Reflexionen in Poetikvorlesungen oft mit autobiografischen Einblicken gekoppelt werden²⁷⁸, wird im „etwas reißerische[n]“²⁷⁹ Klappentext von *Meine Schreibmaschine und ich* durch einen Verweis auf Rousseaus Autobiografie ironisch überhöht: „[S]elten hat man sich einem Autor so nah gefühlt wie während der Lektüre dieses Bekenntnisses.“²⁸⁰ Die

²⁷⁴ Ebd., S. 104.

²⁷⁵ Ebd., S. 28.

²⁷⁶ Vgl. Kreknin, S. 31.

²⁷⁷ Walter-Jochum, S. 228f.

²⁷⁸ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: „Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit.“ in: Schmitz-Emans, Monika / Schmitt, Claudia / Winterhalter, Christian (Hg.): *Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 377-386, hier: S. 377.

²⁷⁹ Walter-Jochum, S. 229.

²⁸⁰ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, Klappentext.

„Authentizitätsillusion“²⁸¹ von Glavinics Bamberger Poetikvorlesungen hält einer eingehenden Überprüfung jedoch nicht stand und erweist sich nicht nur im Fall des fingierten Interviews als Teil der autofiktionalen Inszenierung, die – ähnlich wie der Artikel im *Spiegel* – auf eine Verschmelzung von Erzähler-Ich und Autor-Ich und eine Nivellierung der Grenzen zwischen Text und Paratext, aber auch zwischen poetologischer Reflexion und poetischer Schreibweise abzielt. Einfach ausgedrückt: Glavinics Poetikvorlesungen müssten eigentlich einen übergeordneten Blick auf die Bedingungen seines literarischen Schaffens bieten, bedienen sich aber selbst den Verfahrensweisen der Literatur.

So arbeitet Walter-Jochum heraus, dass die unter dem Kapitel „Was ich mag und was ich nicht mag“ versammelten, vermeintlich autobiografischen Einblicke auf das Modell von *Roland Barthes par Roland Barthes* (siehe Kap. 2.3.) rekurren: In der Verbindung von kurzen, weitgehend voneinander unabhängigen Fragmenten ergibt sich in beiden Fällen „ein plastisches Bild des ‚Autors‘, das gleichwohl unterstreicht, nur ein Effekt des Textes zu sein“²⁸², zumal der referentielle Gehalt der Aussagen ohnehin nicht überprüfbar ist. Weit davon entfernt, ein konsistentes und stimmiges Bild des Autors Glavinic zu liefern, stellt *Meine Schreibmaschine und ich* ähnlich wie Barthes‘ Anti-Autobiografie widersprüchliche Arten der Selbstvergegenständlichung nebeneinander. Einerseits wird hochtrabend das „existentialistisch anmutende“²⁸³ Programm des idealen Schriftstellers formuliert: „Wenn schon schreiben, dann über die großen Dinge. Über Liebe, über den Tod, über das Scheitern, vielleicht auch über den Erfolg und das Glück und die Unendlichkeit.“²⁸⁴ Andererseits folgt darauf lediglich die lapidare Feststellung „Ich mag Facebook“²⁸⁵, in der dazugehörigen Fußnote ergänzt durch einige Worte der offensichtlichen Anbiederung an den internetaffinen Leser zum Zweck der Selbstvermarktung:

²⁸¹ Walter-Jochum, S. 229.

²⁸² Ebd., S. 229f.

²⁸³ Ebd., S. 232.

²⁸⁴ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, S. 29.

²⁸⁵ Ebd., S. 29. In einer später veröffentlichten Kolumne für das Magazin *Wired* behauptet Glavinic, aus Facebook ausgestiegen zu sein und sich dafür bei Bekannten rechtfertigen zu müssen. Siehe Glavinic, Thomas: „Play-Kolumne / Thomas Glavinic ringt mit den Folgen seines Facebook-Ausstiegs.“ *Wired.de*, 22.09.2015, Link: <https://www.wired.de/collection/latest/ausgabe-1015-eremitage-wie-diese> [aufgerufen am 11.05.2016, 11:01 Uhr]

„Über ein paar nette Worte auf der Fanseite, die mein Verlag für mich eingerichtet hat, würde ich mich freuen.“²⁸⁶

Auch das für die Autofiktion konstitutive Wechselspiel zwischen autobiografischem Pakt und fiktionalem Pakt (siehe Kap. 3.2.), das einmal mehr an die Nichtunterscheidbarkeit zwischen Autor-Ich und Erzähler-Ich gebunden wird, entfaltet sich im Zusammenspiel zwischen Haupttext und Fußnoten: Während der vermeintlich reale Autor – der wohl treffender als Erzählinstanz zu bezeichnen ist²⁸⁷ – versichert, er habe mit seiner Romanfigur aus *Das bin doch ich* „weniger zu tun, als die meisten Menschen glauben“²⁸⁸, heißt es in der dazugehörigen Anmerkung: „Könnte auch eine Schutzbehauptung sein, ich weiß es nicht.“²⁸⁹ Auch von der ausgeprägten Flugangst seiner Romanfigur distanziert sich die Erzählinstanz der Poetikvorlesungen, nur um in einer Fußnote selbstentlarvend hinzuzufügen: „Xanor hilft. [...] [K]ann bei langfristigem Gebrauch zu körperlicher [...] Abhängigkeit führen.“²⁹⁰ An anderer Stelle ist es nicht der Erzähler selbst, sondern die unwahrscheinlich große Macht des Lektorats, die seine Aussagen ironisch kommentiert. „Ich verzichte mittlerweile auf alle Drogen außer auf Alkohol, weil ich vor den Folgen Angst habe“²⁹¹, versichert ‚Glavinic‘ im Haupttext, während die dazugehörige Fußnote widerspricht: „Haha! *Anm. d. Lektorin*“²⁹². Einerseits wird den Akteuren des ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs in den Bamberger Poetikvorlesungen implizit eine oberflächliche und naive Lesart von *Das bin doch ich* als autobiografisches Bekenntnis unterstellt, andererseits erweist sich diese Lesart im Zusammenspiel zwischen Haupttext und Fußnoten als intendierter Effekt der autofiktionalen Inszenierung.

²⁸⁶ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, S. 29.

²⁸⁷ Vgl. Walter-Jochum, S. 231.

²⁸⁸ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, S. 84.

²⁸⁹ Ebd., S. 84.

²⁹⁰ Ebd., S. 33.

²⁹¹ Ebd., S. 35.

²⁹² Ebd., S. 35.

4.6. Autofiktion als literarisches Projekt

Anhand der Analyse von *Das bin doch ich* ließ sich Glavinics autofiktionale Selbstinszenierung als bewusstes Spiel mit Lesererwartungen beschreiben, das einerseits einen Einblick in die inneren Mechanismen des österreichischen Literaturbetriebs verspricht, andererseits aber den Wahrheitsanspruch dieses Einblicks hinterfragt. Entsprechend scheint sich auch der empirische Autor im Rahmen einer vermeintlich authentischen Homestory als Opfer des erbarmungslosen Betriebs bloßzustellen. Die in verschiedenen Varianten durchexerzierte Peinlichkeitspose seines Erzähler-Ichs, mit der Glavinic auch außerhalb des literarischen Textes und innerhalb der medialen Öffentlichkeit kokettiert, wird aber dadurch unterlaufen, dass der Autor immer wieder auf den fiktionalen Status von *Das bin doch ich* hinweist und den Drang zum autobiografischen Paktschluss im Sinne Lejeunes (siehe Kap. 2.4.) somit beim Leser verortet. Das Topos des autobiografischen Blicks in den Spiegel wird dabei umgedreht: Glavinics autofiktionaler Text liefert keine gesicherten Erkenntnisse über den Autor, vielmehr hält er dem Publikum den Spiegel vor und ironisiert seine voyeuristische Sucht nach Authentizität.

Als vermeintlich „‘unverschlüsselter‘ Schlüsselroman“²⁹³ eröffnet *Das bin doch ich* nicht nur nachträglich eine zusätzliche Deutungsebene für Glavinics frühere Romane, sondern bildet gleichzeitig den Ursprung einer werkübergreifenden autofiktionalen Poetik, die sich auch in den später veröffentlichten Texten des Autors beobachten lässt.²⁹⁴ Der autodiegetische Erzähler aus *Unterwegs im Namen des Herrn* (2011) etwa heißt ebenfalls Thomas Glavinic und ist Schriftsteller, leidet unter ausgeprägter Flugangst und neigt zum Alkohol- und Medikamentenmissbrauch, mit dem er auf einer Pilgerreise zum Balkan seinem Verdruss über frömmelnde Gläubige und den damit einhergehenden physischen und psychischen Leiden entgegenwirkt. Intendiert ist an dieser Stelle der Widerspruch zwischen der offensichtlichen Nähe zur Erzählinstanz aus *Das bin doch ich* und der Behauptung aus Glavinics Poetikvorlesungen, *Unterwegs im Namen des Herrn* sei im Gegensatz zu *Das bin*

²⁹³ Assmann, „Das bin ich nicht“, S. 131.

²⁹⁴ Vgl. Keck, S. 248.

doch ich „kein Roman, der Ich-Erzähler mit mir identisch“²⁹⁵. Der Text kommt ohne Gattungsbezeichnung aus und wird als Reportage beworben, zur Betonung der dokumentarischen Genauigkeit ist auch Glavinics angebliche Reiseroute von Wien über den Wallfahrtsort Medjugorje bis nach Split auf der Innenseite des Bucheinbands skizziert.²⁹⁶ Die Abgrenzung vom ‚Roman‘ und die Kategorisierung als ‚Reisebericht‘ verschleiern jedoch, dass *Unterwegs im Namen des Herrn* ähnlich wie *Das bin doch ich* die Konstituierung des eigenen Selbst innerhalb eines bestimmten sozialen Kontexts literarisiert. Auch die Erzählinstanz aus dem Roman *Lisa* (2011), die vor einer Massenmörderin in ein verlassenes Landhaus flüchtet und Radiobeiträge an ein unbekanntes Publikum sendet, ließe sich aufgrund ihres Namens ‚Tom‘ und ihrer Eigenschaften (Paranoia, exzessiver Kokainkonsum, ausgeprägtes Mitteilungsbedürfnis) als ironisch überzeichnete Variante des Erzählers aus *Das bin doch ich* und damit als Teil des autofiktionalen Programms begreifen.

In seinem jüngsten Roman *Der Jonas-Komplex* (2016) schließlich verknüpft Glavinic im Stil eines ‚Opus Magnum‘ Motive und Figuren aus früheren Texten zu einem mehr als 700 Seiten langen Roman, der das autofiktionale Projekt im Modus der Foucault’schen ‚Ego-Pluralität‘ (siehe Kap. 2.3.) anhand von drei verschiedenen Perspektiven fortschreibt: ein namenloser Wiener Schriftsteller mit ausgeprägter Kokain- und Alkoholsucht überführt den Komik evozierenden Exzess der Erzählinstanzen aus *Das bin doch ich* und *Unterwegs im Namen des Herrn* auf eine Ebene der humorlosen Ernsthaftigkeit; ein ebenfalls namenloses jugendliches Schachtalent aus schwierigem Elternhause referiert auf Glavinics Debütroman *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* (1998), der an die Biografie des Wiener Schachmeisters Karl Schlechter sowie an Glavinics eigene Schacherfolge im Jugendalter anknüpft²⁹⁷; die titelgebende Figur Jonas schließlich, die bereits in Glavinics Romanen *Die Arbeit der Nacht*, *Das Leben der Wünsche* (2007) und *Das größere Wunder* (2013) die Rolle des Protagonisten übernimmt, wird mit ihrem Hang zur spielerischen und leichtsinnigen

²⁹⁵ Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*, S. 88.

²⁹⁶ Siehe Glavinic, Thomas: *Unterwegs im Namen des Herrn*. München: Hanser, 2011, Innenseite des Bucheinbands. Zeitweise war die Reiseroute auch über Glavinics Autorenhompage thomas-glavinic.de nachvollziehbar.

²⁹⁷ „Thomas Glavinic.“ *Munzinger Online*. Link: <https://www.munzinger.de/search/portrait/thomas+glavinic/0/25900.html> [aufgerufen am 31.07.2016, 0:13 Uhr]

Grenzüberschreitung dem allzu gleichförmigen Alltag des Wiener Schriftstellers und den Selbstzweifeln des jugendlichen Schachtalents gegenübergestellt, das überall nur „die Gefahr [sieht], nicht die Chance. Ich habe gelesen, das nennt man den Jonas-Komplex.“²⁹⁸ Auf die psychologisierende Verschaltung der drei verschiedenen Identitätsentwürfe wird bereits im ersten Absatz einfühend hingewiesen:

Wer wir sind, wissen wir nicht. Beim letzten Durchzählen kam ich auf mindestens drei Personen, die jeder von uns ist. Erstens die, die er ist, zweitens die, die er zu sein glaubt, und drittens die, für die ihn die anderen halten sollen.²⁹⁹

In diesem freudianisch anmutenden „Strukturmodell“³⁰⁰ der Psyche bleibt es der Interpretation des Lesers überlassen, welche der drei Erzählperspektiven welche Funktion übernimmt. Festzuhalten bleibt, dass an dieser Stelle die pseudoautobiografische Authentizität, die *Das bin doch ich* „an den äußersten Rand empirischer Wahrscheinlichkeit“³⁰¹ versetzt, nachträglich in Frage gestellt und als Inszenierung eines Autors entlarvt wird, für den „ihn die anderen halten sollen“. Gleichzeitig stellt *Der Jonas-Komplex* dieser Perspektive auch die Person gegenüber, „die er ist“, sowie jene, „die er zu sein glaubt“, und scheint damit zu versprechen, den intimen Einblick in die Psyche des Autors nachzuliefern, den dessen vorherige Texte nur vorgaukelten. Glavinics Autofiktion ist somit als fortlaufendes literarisches Projekt zu begreifen, das seine eigenen Bedingungen metareflexiv thematisiert und den Konstruktionscharakter jeder Selbstdarstellung durch intertextuelle Verweise vor Augen führt.

5. Rafael Horzon – *Das weisse Buch*

5.1. Die Irritation des autobiografischen Pakts

Anders als Glavinics *Das bin doch ich* kommt Horzons *Das weisse Buch* ohne eine Gattungsbezeichnung aus, Hinweise auf den vorgeschlagenen Modus der Lektüre bietet jedoch schon der Klappentext: Die Inhaltsangabe deutet ein

²⁹⁸ Glavinic, Thomas: *Der Jonas-Komplex*, Frankfurt/Main: Fischer, 2016, S. 83.

²⁹⁹ Ebd., S. 7.

³⁰⁰ Holder, Alex: „Einleitung“. in: Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Einleitung von Alex Holder. Frankfurt/Main: Fischer, 2009, S. 7-28, hier: S. 12.

³⁰¹ März.

autobiografisches Vorhaben an, indem sie Rafael Horzon als Protagonisten benennt und verschiedene Lebensstationen aufzählt, die sich mit den peritextuellen Angaben zur Biografie des Autors decken. Im Text blickt der autodiegetische Erzähler, der den Namen des Verfassers trägt, im Stil der typischen Autobiografie aus der Retrospektive auf einen längeren Zeitraum zurück, angefangen bei seinem Pariser Studentenleben Mitte der 1990er Jahre über seinen Hochschulwechsel nach Berlin und eine kurze Karriere als Paketfahrer bis zur Gründung verschiedener Unternehmen in der deutschen Hauptstadt. Ähnlich wie in Glavinics *Das bin doch ich* werden dabei zahlreiche „Realitätsreferenzen“³⁰² bemüht, die eine Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Kulturbetrieb in Berlin-Mitte um die Jahrtausendwende nahelegen. So trifft der Erzähler unter anderen auf den Künstler ‚David Woodard‘ oder die Schriftsteller ‚Rainald Goetz und ‚Christian Kracht‘, mit letzterem arbeitet er an einem Theaterstück, das auch außerhalb der Diegese unter dem Namen *Hubbard* (2006) veröffentlicht wurde.

Auf den ersten Blick sind damit alle Voraussetzungen für einen autobiografischen Paktschluss im Sinne Lejeunes erfüllt (siehe Kap. 2.4.), ein solcher wird jedoch durch offensichtlich fiktionale Elemente und traumartige Sequenzen ohne vorläufige Markierung erheblich irritiert. So tritt die Wahrsagerin Signora Sarasate unvermittelt an verschiedenen Handlungsorten auf und verwandelt sich im Verlauf des Textes von einer georgischen Zigeunerin über den französischen Verteidigungsminister zum indianisch aussehenden Japaner, ohne dass diese Wandlungsfähigkeit vom Erzähler erklärt oder zumindest hinterfragt wird.³⁰³ Eine andere Szene am Flughafen, in der ein zunächst von der Zollfahndung beschlagnahmter und dann verschwundener Koffer voller Mate-Tee auf unerklärliche Weise im Kofferraum des Erzählers landet, wird erst im Nachhinein als Traum markiert: „In diesem Moment klingelte es an der Tür. Ich

³⁰² Krumrey, S. 151.

³⁰³ Nach der ersten Begegnung wird jeder Auftritt der Wahrsagerin vom erschrockenen Ausruf begleitet: „Es war Signora Sarasate!“ Siehe Horzon, Rafael: *Das weisse Buch*. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 85, 136, 160, im Folgenden: Horzon, *DwB*. Der Name „Sarasate“ referiert sowohl auf den spanischen Violinvirtuosen und Komponisten Pablo de Sarasate als auch auf Hermann Hesses Gedicht über den Musiker. Vgl. Hesse, Hermann: „Sarasate.“ in: Ebd.: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Herausgegeben von Volker Michels. Mit einem Essay von Hermann Kasack. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 129-134.

schreckte von meiner Chaiselongue hoch³⁰⁴. Umgekehrt werden zunächst unhinterfragte Ausführungen des Erzählers rückwirkend durch andere Figuren angezweifelt, etwa wenn sich ‚Horzon‘ wiederholt als unwiderstehlicher Frauenheld inszeniert. Als Paketfahrer der Deutschen Post lässt er sich bei einer seiner Auslieferungen von einer Frau im Bademantel verführen, „eingehüllt in eine Wolke aus Dampf und Parfüm“³⁰⁵. Bei einem späteren Besuch der vermeintlichen Geliebten namens „Natascha Glowny (oder hiess sie Glawny?)“³⁰⁶ findet er nur ihren Ehemann vor, der ihn mit einer Reitgerte davonjagt. Als der Erzähler erneut sein Glück versucht, hat sich der Name auf dem Klingelschild geändert, an der Wohnungstür versichert ihm eine ältere Dame: „[H]ier wohne nur ich, und zwar schon seit einundachtzig Jahren. Und von einer Natascha Glowny habe ich noch nie gehört!“³⁰⁷ Nach dem rätselhaften Verschwinden der Geliebten und der Eröffnung des Nachtclubs *Pelham* wird der Erzähler in seinem Trennungsschmerz zum „verkommenen [...] Gigolo, der wahre Liebe nicht mehr von niederen Instinkten unterscheiden“³⁰⁸ kann, und zieht bei regelmäßigen Klubbesuchen mit einer besonders extrovertierten Art des Tanzens die Aufmerksamkeit zahlloser Frauen auf sich:

Dieser Kreiseltanz, der unter dem Kreischen und Klatschen der Frauen manchmal Stunden dauerte, endete regelmässig mit meinem Zusammenbruch – der nicht immer echt war, aber immer dazu führte, dass drei oder vier Frauen mich aufhoben und mit zu sich nach Hause nahmen...³⁰⁹

Auch diese Ausführungen werden rückwirkend angezweifelt, wenn Klub-Mitbesitzer Thilo dem Erzähler versichert: „Wir kennen uns jetzt bestimmt schon seit zwei Jahren, aber ich habe dich garantiert noch niemals tanzen sehen!“³¹⁰ Die Widersprüche zwischen den Aussagen des Erzählers und denen anderer Figuren bleiben bis zum Ende bestehen und spiegeln damit auf der Ebene der ‚histoire‘ wieder, wie *Das weisse Buch* mit der von Zipfel beschriebenen Kombination aus autobiografischem Pakt und fiktionalem Pakt (siehe Kap. 3.2.) auf der Ebene des ‚discours‘ zwei gegenläufige Lektüremodi vorschlägt, ohne dass der autofiktionale Text vollständig mit einer Lesart aufzuschlüsseln wäre.

³⁰⁴ Horzon, *DwB*, S. 203.

³⁰⁵ Ebd., S. 44.

³⁰⁶ Ebd., S. 44.

³⁰⁷ Ebd., S. 144.

³⁰⁸ Ebd., S. 158.

³⁰⁹ Ebd., S. 157.

³¹⁰ Ebd., S. 163.

Während sich die Unzuverlässigkeit des Erzählers an den bisher genannten Stellen durch Irrtümer begründen ließe, ist an anderen Stellen von einer bewussten Täuschungsabsicht oder zumindest einem Hang zur Übertreibung auszugehen. An der autobiografischen Aufrichtigkeit lässt sich schon im ersten Kapitel zweifeln, wenn der Erzähler behauptet, bei keinem Geringeren als Derrida in der Vorlesung zu sitzen und aus dessen Ausführungen einen folgenreichen Schluss für seinen weiteren Lebensweg zu ziehen:

[W]enn es stimmte, dass die Sonne nicht heiss war, sondern kalt [...], dann konnten auch alle anderen Wahrheiten ebenso gut Unwahrheiten sein. [...] Denn ob etwas richtig oder falsch war, gut oder böse, hässlich oder schön, das steckte nicht in den Dingen selbst. [...] Sondern es wurde von Menschen in Regeln und Definition festgeschrieben, um allen anderen Menschen das Nachdenken auszutreiben. [...] Aber diese tyrannisierenden Regeln sollten für mich von nun an nicht mehr gelten. Von nun an war alles erlaubt.³¹¹

Mit der vom „Gewährsmann“³¹² der Dekonstruktion Derrida (siehe Kap. 2.2.) begünstigten, „poststrukturalistisch geprägten Erkenntnis“³¹³ und der daraus folgenden Erklärung, sich alles erlauben zu dürfen, ist der Wille zur autobiografischen Aufrichtigkeit in wenigen Zeilen destruiert. Frei vom Zwang zur Wahrheit kann der Erzähler ganz ungeniert so ziemlich alles behaupten, um sich selbst interessant zu machen. So wird er nach seinem Hochschulwechsel nach Berlin „[a]uf einer Anzeigentafel in der Ehrenhalle der Universität“³¹⁴ zum besten Studenten gekürt, fängt jedoch aufgrund unerträglicher Langeweile und Unterforderung an, „im Schlaf zu weinen.“³¹⁵ Als der Direktor zu allem Überfluss bekanntgibt, das Studium solle nun acht statt nur sechs Semester dauern, wirft der Erzähler in „unfassbare[r] Wut“ [...] eine halbvolle Plastikflasche [...] direkt auf die Nase“³¹⁶ des Verkünders der unheilvollen Botschaft, was ihm seine Exmatrikulation einhandelt. Er zahlt es dem Direktor heim, indem er ohne große Mühe dessen Tochter verführt: „Ich hatte ihr bei einem Essen im Haus des Direktors einmal zugezwinkert, und sie hatte sich sofort in mich verliebt.“³¹⁷

³¹¹ Ebd., S. 13.

³¹² Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 73.

³¹³ Krumrey, S. 146.

³¹⁴ Horzon, *DwB*, S. 24.

³¹⁵ Ebd., S. 24.

³¹⁶ Ebd., S. 24.

³¹⁷ Ebd., S. 24.

5.2. Antikunst als Profession

Im Zentrum der Autofiktion steht jedoch nicht die Verführungskunst des Ich-Erzählers, sondern seine Umtriebigkeit als Unternehmensgründer in Berlin-Mitte, und auch hier lässt seine Glaubwürdigkeit zu wünschen übrig. Mit der Modemarke *Gelée Royale* will er die „Kopfkrawatte“³¹⁸ massentauglich machen, im Einrichtungsgeschäft *Moebel Horzon* bietet er lediglich ein einziges Bücherregal namens *Modern* an, um die Möbelkette IKEA vom Markt zu verdrängen, und mit der Firma *Redesigndeutschland* plant er gar die universelle Einführung einer vereinfachten Grammatik für alle Sprachen der Welt.³¹⁹ Moritz Baßler und Heinz Drügh zufolge nimmt *Das weisse Buch* damit „die grassierende Ich-AG-Ideologie aufs Korn und spottet über die Vergottung des Unternehmers zum Genie [...] – in der pragmatischen Form einer genial-unternehmerischen Ich-AG mit ausgezeichneten Markennamen“³²⁰, womit sich der autofiktionale Text als in hohem Maße selbstreflexiv erweist.

Wegen seiner zahlreichen ungewöhnlichen und an Größenwahn grenzenden Geschäftsideen sieht sich der Erzähler regelmäßig mit dem naheliegenden Verdacht konfrontiert, mehr exzentrischer Künstler als profitorientierter Unternehmer zu sein, was er jedoch immer wieder weit von sich weist. Seine unternehmerisches Treiben wird vielmehr dadurch definiert, dass er sich explizit von der Kunst abgrenzt: „Und das ist ungefähr auch mein Beruf: Interessante Dinge tun, die keine Kunst sind.“³²¹ Diese Pose wird in *Das weisse Buch* in allen erdenklichen Varianten durchexerziert und gipfelt in der ironischen Umkehrung von Arthur Dantos Kunstdefinition, nach der ein Kunstwerk nicht durch seine spezifischen Eigenschaften zum Kunstwerk wird, sondern durch seine Einbettung in eine Theorie *über* die Kunst³²²:

³¹⁸ Ebd., S. 114.

³¹⁹ Die Vereinfachung der Sprache ist auch in Titel und Text angelegt: In *Das weisse Buch* wird jedes ‚ß‘ durch ‚ss‘ ersetzt.

³²⁰ Baßler / Drügh, S. 85.

³²¹ Horzon, *DwB*, S. 213.

³²² Danto erklärt diesen Gedanken am Beispiel von Andy Warhols *Brillo Box* (1964): „What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo box is a certain theory of art. It is theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than that of artistic identification).“ Siehe Danto, Arthur: „The Artworld.“ in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15.10.1964), S. 571-584, hier: S. 581.

„Ist das hier eigentlich eine Art *Performance*?“, fragte mich misstrauisch ein schwächlicher Student, wobei er sich umständlich die Nase putzte. „Und diese Regale, die erinnern mich an diesen Bildhauer...Donald...“

„Duck?“, fragte ich arglos.

„Und dieses ganze Geschäft, in dem nur ein einziges Regal steht“, fuhr der Student fort, „das ist doch kein richtiges Geschäft! Das ist doch...“

„Wissen Sie was“, sagte ich zu ihm und legte ihm väterlich die Hand auf die Schulter, „es gibt ja nun keine objektiven Kriterien dafür, was Kunst ist und was nicht. Und deshalb ist natürlich alles, was ein Mensch zu Kunst erklärt, auch tatsächlich Kunst. Aber genauso gut ist auch alles, was ein Mensch *nicht* zu Kunst erklärt, *keine* Kunst. Und wenn ich diesen Möbelladen nun nicht zu Kunst erkläre, sondern zu einem Möbelladen, dann ist er natürlich auch keine Kunst, sondern ein Möbelladen.“³²³

Der kritische Student³²⁴ spielt auf die Arbeiten des Künstlers Donald Judd an, der dem Minimalismus zugerechnet wird und ebenfalls schlicht gehaltene Bücherregale entworfen hat, die auch nach seinem Tod weiterhin verkauft werden. ‚Horzons‘ ‚arglos[e]‘ Rückfrage lässt darauf schließen, dass der Student eigentlich auf der richtigen Fährte und die Ähnlichkeit zwischen den Möbelstücken keineswegs dem Zufall geschuldet ist. Mit seiner Antwort leugnet der Erzähler jedoch jeglichen Zusammenhang und macht damit „die Zugehörigkeit eines Objektes zur Kunst zur bloßen Benennungsfrage“³²⁵. ‚Horzon‘ bezieht sich explizit auf Duchamp und die von ihm ausgelöste Kontroverse, wenn er seine Abneigung gegenüber der Kunst zum Ausdruck bringt:

Nachdem ich Pierre Cannabes *Interviews with Marcel Duchamp* dreimal [...] durchgelesen hatte, sah ich keinen Sinn mehr darin, weitere Beweise dafür anzuhäufen, dass alles, was jemand zu Kunst erklärt, auch Kunst ist: Suppendosen, Staubsauger, Haie – alles war nur eine Variation der *Fontaine*, des Urinals, das Duchamp 1917 zu Kunst erklärt hatte.³²⁶

Duchamps *Fontaine* wird an dieser Stelle als historischer Ausgangspunkt für einen erweiterten Kunstbegriff und einen neuen Materialitätsbezug ausgemacht, während die Neo-Avantgarde um Andy Warhol (Suppendosen), Jeff Koons (Staubsauger) und Damien Hirst (Haie) lediglich Variationen der ursprünglich

³²³ Horzon, *DwB*, S. 92f.

³²⁴ In einer fast identischen Szene stellt ein Student ähnliche Fragen, diesmal in Bezug auf die Wissenschaftsakademie und die dort ausgestellten Fotografien, die er offenbar mit Kasimir Malewitsch und seinem Kunstwerk *Das schwarze Quadrat* (1915) in Verbindung bringt. Vgl. Horzon, *DwB*, S. 63f, siehe auch Krumrey, S. 148. Schwarze Quadrate bilden ebenfalls die Basis für die Geschäftsidee des Ich-Erzählers, kahle Wände mit *Wanddekorationsobjekten* zu verschönern. Vgl. Horzon, *DwB*, S. 151f.

³²⁵ Krumrey, S. 149.

³²⁶ Horzon, *DwB*, S. 28.

revolutionären Praxis anzubieten hat, die somit letztendlich im künstlerischen Mainstream ankommt und der Vermarktungsmaschinerie einverleibt wird. Eine ähnliche Erfahrung muss der Erzähler selbst machen, wenn er mit seiner *Galerie Berlintonkyo* den Plan fasst, „die Idee Kunst mithilfe fiktiver japanischer Künstler als obsolet blosszustellen.“³²⁷ In der Tradition von Duchamps ‚ready-mades‘ werden bei der Ausstellungseröffnung Haushaltsgegenstände wie „ein Föhn [...], ein Suppentopf, ein kleiner Fernseher, eine Kaffeemaschine, ein Toaster [...] auf weissen Podesten arrangiert“³²⁸. Entgegen aller Erwartungen werden die Ausstellungen ein voller Erfolg im Sinne einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, und als die *Galerie Berlintonkyo* sogar zur Documenta nach Kassel eingeladen wird, steigt ‚Horzon‘ aus dem Projekt aus und zeigt sich „schockiert“³²⁹ darüber, wie problemlos der Kunstbetrieb an der Nase herumzuführen ist: „Die ‚Galerie‘ war dabei, sich in eine Galerie zu verwandeln.“³³⁰ Wenn die ironisch überhöhte ‚Kunst‘ in Anführungszeichen zur tatsächlichen Kunst ohne Anführungszeichen wird, die Revolte gegen den Markt gleichsam als verkäufliche Ware in den Markt integriert wird, ist ‚Horzons‘ erklärtes Ziel der Kritik an der Institution Kunst zum Scheitern verurteilt.

Die Skepsis gegenüber dem Kunstmarkt erinnert auf den ersten Blick an die Unlust am Literaturbetrieb, die in *Das bin doch ich* zur Schau gestellt wird. Während ‚Glavinic‘ jedoch letztlich in den Mechanismen des Betriebs verhaftet bleibt und dessen Prozeduren der Selbst- und Fremdvermarktung zum Zwecke der maximalen öffentlichen Aufmerksamkeit über sich ergehen lässt, positioniert sich ‚Horzon‘ als selbstständiger und kreativer Unternehmer außerhalb des künstlerischen Feldes. Strebt ‚Glavinic‘ vor allem schriftstellerische Anerkennung an und betrachtet die finanzielle Absicherung dabei nur als Mittel zum Zweck, ist ‚Horzons‘ unternehmerische Umtriebigkeit hingegen ausschließlich mit dem naiven Wunsch verbunden, „innerhalb kurzer Zeit unermesslich reich zu werden“³³¹, dies aber erklärtermaßen nicht im Rahmen der Kunst. Essentiell ist für den Erzähler nur die Frage nach dem ökonomischen Nutzen, der in seinen Geschäftsideen regelmäßig überreizt wird. Die Kopfkrawatte etwa kann auf dem

³²⁷ Ebd., S. 52.

³²⁸ Ebd., S. 53.

³²⁹ Ebd., S. 58.

³³⁰ Ebd., S. 58.

³³¹ Ebd., S. 140.

Tennisplatz auch als Schweißband genutzt werden und verfügt zusätzlich über „Fächer für Kreditkarten und Geldscheine, so dass man im Tennis-Café aus dem Schlips heraus sein Getränk bezahlen konnte.“³³²

Tatsächlich erregen seine Geschäftseröffnungen regelmäßig großes Aufsehen, wenn man den überspitzten Aussagen des Erzählers trauen möchte: „Es war die wohl grösste Menschenmasse, die sich jemals in Berlin-Mitte versammelt hatte.“³³³ Nach den rauschenden Eröffnungspartys bleibt der Erfolg jedoch regelmäßig aus, weshalb der gefühlsduselige Erzähler sich meist weinend auf sein Bett wirft oder seine Ernährung wegen der finanziellen Notlage drastisch reduziert:

Wochenlang ernährte ich mich aus Geldnot nur von Eiweisspulver und Haferflocken, die ich, um teures Wasser zu sparen, trocken miteinander vermengte und einatmete. Immerhin entwickelte ich durch diese Diät eine derartige Muskelmasse, dass ich ernsthaft darüber nachdachte, meinen imposanten Körper an adelige Damen zu verkaufen.³³⁴

Solche und ähnliche offensichtliche Übertreibungen tragen nicht zur Glaubwürdigkeit der schon für sich genommen absurd anmutenden Geschäftsideen bei, auch wenn der Autor jeden medialen Auftritt dazu nutzt, um *Das weisse Buch* als „Sachbuch“³³⁵ und „Unternehmerbiografie“³³⁶ zu charakterisieren, in jedem Detail „zu einhundert Prozent wahr“³³⁷ und lediglich zur besseren Vermarktung als Unterhaltungsliteratur getarnt: „Sachbücher werden ja nicht so gern gelesen und ich habe den Wolf Sachbuch also in das Schafsfell Unterhaltungsliteratur gesteckt“³³⁸.

³³² Ebd., S. 113f.

³³³ Ebd., S. 92.

³³⁴ Ebd., S. 144f.

³³⁵ Hünigler, Andrea Hanna: „Verflixte Kunst. Von einem, der auszog, kein Künstler zu werden. Ein Porträt des Unternehmers und Bestsellerautors Rafael Horzon.“ *zeit.de*, 30.09.2010, Link: www.zeit.de/2010/40/Portraet-Horzon [aufgerufen am 25.02.2016, 13.31 Uhr]

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Drees, Jan: „Rezension: Hendl with Care.“ *Lesen mit Links*, 20.09.2010, Link: <http://www.lesenmitlinks.de/hendl-with-care/#mh-comments> [aufgerufen am 17.04.2016, 10:19 Uhr]

5.3. Das ‚wahre‘ Leben als intertextuelles (Rollen-)Spiel

Im Gewand dieses Schafsfells stellt der autofiktionale Text seinen postmodernen Umgang mit Intertextualität als Selbstzweck aus und schmückt sich mit zahlreichen Zitaten und Querverweisen, welche die erklärte Abgrenzung von der Kunst *ad absurdum* führen.³³⁹ Schon der Titel *Das weisse Buch* referiert auf das *White Album* (1968) der Beatles, aber auch auf das ‚Weißbuch‘ des Bundesverteidigungsministeriums, die als ‚kleines rotes Buch‘ bekannte Zitatsammlung *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung* (1964) oder *Das grüne Buch* (1975) des ehemaligen libyschen Diktators Muammar al-Gaddafi. Die letztgenannte Referenz spricht der empirische Autor selbst an³⁴⁰ und legt damit offen, dass es sich um eine intendierte Provokation handelt. Im Dunstkreis deutscher Popliteraten wie Kracht und Goetz, deren fiktionale Doppelgänger auch in Horzons autofiktionalem Text auftreten, gehören solche und ähnliche Verstöße gegen die ‚political correctness‘ zum poetischen Programm, denn *Das weisse Buch* „ist neben vielem anderen selbstverständlich Pop“³⁴¹, wie Eckhard Schumacher konstatiert.

Über provokante Anspielungen hinaus verweist der Titel *Das weisse Buch* auf Carl Gustav Jungs posthum veröffentlichten Text *Das Rote Buch* (2009), der als tagebuchartige und autobiografisch gefärbte Sammlung der Träume des Psychiaters den Anknüpfungspunkt an den Diskurs über die literarische Selbstbeobachtung und die Gespaltenheit des Subjekts darstellt. Innerhalb des autofiktionalen Textes hält ‚Horzons‘ Inszenierung eine eigentümliche „Schwebe“³⁴² zwischen der linearen Erzählweise der Autobiografie, dem dokumentarischen Charakter des Sachbuchs und den Topoi des Schelmenromans, der typischerweise in der Form einer fingierten Autobiografie von den episodisch gehaltenen Abenteuern eines umtriebigen und listigen Protagonisten erzählt.³⁴³ Einer der einflussreichsten Texte dieser Tradition ist Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669), der den Lebensweg

³³⁹ Wegen der Dichte an intertextuellen Verweisen wird die Mehrzahlen in Fußnoten abgehandelt.

³⁴⁰ Drees.

³⁴¹ Schumacher, Eckhard: „Rainald Goetz‘ ‚Johann Holtrop.““ in: *Pop. Kultur und Kritik*. Nr. 2, Frühling 2013, S. 73-78, hier: S. 73.

³⁴² Baßler / Drügh, S. 85.

³⁴³ Zur Einführung in die Topoi des Schelmenromans siehe Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994. Siehe auch Rötzer, Hans Gerd: *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam, 2009.

von ‚Melchior Sternfels von Fuchshaim‘ beschreibt und unter dem Pseudonym ‚German Schleifhelm von Suisfort‘ veröffentlicht wurde, beides Anagramme des Autornamens.³⁴⁴ *Das weisse Buch* verlagert das Namensspiel einerseits in den Klappentext, wo neben einem Porträtfoto des Autors ‚Arnolf E. Horaz‘³⁴⁵ als Bildquelle angegeben wird, während auf Rückseite des Schutzumschlags neben Schriftsteller Christian Kracht (‚Fantastisch!‘) und FAZ-Journalist Niklas Maak (‚Visionär!‘) auch eine gewisse ‚Florena Horaz‘³⁴⁶ (‚Verblüffend!‘) ihrer Begeisterung über den Text Ausdruck gibt.³⁴⁷ Im Text selbst besucht der Erzähler gemeinsam mit ‚Christian Kracht‘ eine Scientology-Zentrale³⁴⁸, zum Schutz ihrer Anonymität wollen sie sich mit Anagrammen ihrer Namen vorstellen: ‚[A]us den Buchstaben von ‚Rafael Horzon‘ kann man zum Beispiel folgende Namen bilden: Honoré F. Lazar. Oder: Harry Zelofan. Oder: Hanef R. Zorola!‘³⁴⁹ Namensänderungen wie diese gehören schon seit seiner Jugend zum schauspielerischen Repertoire des wandlungsfähigen Erzählers: ‚Ich hatte nach meinen vielen Onkeln und Patenonkeln [...] gleich sechs Vornamen bekommen. Daraus konnte ich schon als Kind ganz nach Gelegenheit auswählen.‘³⁵⁰

Das autofiktionale Spiel mit verschiedenen Identitäten, das sich in der unternehmerischen Wandlungsfähigkeit und den Anagrammen konkretisiert, unterläuft einmal mehr den autobiografischen Pakt und die Glaubwürdigkeit des Erzählers. Wenn dieser sich – analog zu Thomas Manns berühmter Schelmenfigur

³⁴⁴ ‚German Schleifhelm von Suisfort‘ ist nur eines von zahlreichen Pseudonymen, unter denen Grimmelschhausen veröffentlichte. Vgl. Breuer, Dieter: ‚Grimmelschhausen: Leben und Werk. Zur Biographie.‘ in: Grimmelschhausen, Hans Jacob Christoffel von: *Simplicissimus Teutsch*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005, S. 703-720, hier: S. 704.

³⁴⁵ Horzon, *DwB*, Klappentext.

³⁴⁶ Ebd., Buchrückseite. Vgl. Menke, S. 311.

³⁴⁷ Der Verweis auf den römischen Dichter Horaz wird in einem dem Text hintenangestellten Zitat aus dessen Ode 3,30 explizit, das den großspurigen Gestus von *Das weisse Buch* in eine literarische Tradition stellt: ‚*Exegi monumentum aere perennius*. Ich habe ein Denkmal geschaffen, dauerhafter als Bronze.‘ Siehe Horzon, *DwB*, S. 221, zum Abgleich siehe Horatius Flaccus, Quintus: *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler. Stuttgart: Reclam, 2009, S. 182f.

³⁴⁸ Für die Zeitschrift *Der Freund* (2004-2006) verfasste Horzon einen ironischen Bericht über den Scientology-Besuch, der auch auf seiner Unternehmensweite www.modocom.de abrufbar ist und vor allem dadurch besticht, dass der Autor sich mehr der Qualität des Essens als den sektenüblichen Methoden der Gehirnwäsche widmet. Geradezu nonchalant wirkt das Fazit: ‚Man kann sich ein bisschen in der Freiheit eingeschränkt fühlen.‘ Siehe Horzon, Rafael: ‚Meine Sekten. Eine Woche Scientology.‘ *modocom.de*, Link: <http://www.modocom.de/modocom/KolumneDerFreund8.htm> [abgerufen am 24.08.2016, 09:41 Uhr]

³⁴⁹ Horzon, *DwB*, S. 185.

³⁵⁰ Ebd., S. 30.

Felix Krull³⁵¹ – in einer Fußnote explizit zur Wahrhaftigkeit bekennt, setzt er sich damit erst recht dem Verdacht der Lüge aus:

Wie der Leser bereits bemerkt haben wird, habe ich mich dafür entschieden, diese Erinnerungen in Form eines Sachbuchs zu verfassen, und Tatsache für Tatsache, Moment für Moment so objektiv aufzulisten wie ein Buchhalter. Darum sind auch alle hier zitierten Briefe Wort für Wort vom Original übertragen, mitsamt der tatsächlichen Namen der Absender. Und darum auch die vielen Dokumentarfotos. Damit an keiner Stelle der Verdacht aufkommt, hier könnte etwas erfunden sein. Nichts an diesem Buch ist erfunden, alles liegt offen zur Überprüfung, und alles ist wahr.³⁵²

Wer der impliziten Aufforderung des Erzählers folgt, sich an eine „Überprüfung“ der Fakten wagt und den Namen des Autors bei Google eingibt, der findet neben einigen Zeitungsberichten und einem kurzen Wikipedia-Artikel, dessen Informationen zu Horzons Vita sich ähnlich lesen wie der Klappentext zu *Das weisse Buch*, die seltsam schlicht gehaltene Internetseite www.modocom.de. Die 15 aufgelisteten Unternehmen entsprechen größtenteils den aus der Buchlektüre bekannten Geschäftsideen, vom Apfelkuchenhandel über die Partnertrennungsbüro bis zur Wissenschaftsakademie werden die verschiedensten Geschäftsbereiche abgedeckt. Unter den Links verbergen sich Termine zu vergangenen Eröffnungsveranstaltungen und allgemeine Unternehmensinformationen, die in ihrer Absurdität eher einen Scherz als ein seriöses Angebot vermuten lassen, aber auch 'Beweisfotos', auf denen einige von Horzons Geschäften in der Berliner Torstraße zu sehen sind. Auch *Das weisse Buch* selbst wird angepriesen und mit mehreren angeblichen Auszeichnungen geschmückt, neben dem Deutschen Buchpreis, dem Booker Prize und dem Prix Goncourt auch mit dem fiktiven 'Europäischen Nationalpreis'. Auf diese Weise nutzt Horzon die Internetseite seiner Unternehmensgruppe *Modocom*, um seine großtuerische Selbstinszenierung im Epitext fortzuführen, denn *Das weisse Buch* wurde freilich mit keinem der genannten Preise ausgezeichnet.

Gleichwohl dürfte der Leser bei seiner Internetrecherche, spätestens jedoch bei einem Ortsbesuch in der Berliner Torstraße 106 und dem dort ansässigen Geschäft

³⁵¹ Zu Beginn von Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) heißt es: „Welcher moralische Wert und Sinn wäre auch wohl Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären!“ Siehe Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt/Main: Fischer, 2004, S. 10.

³⁵² Horzon, *DwB*, S. 142.

Moebel Horzon zu dem Schluss kommen, dass die abenteuerlichen Geschichten des Erzählers auch außerhalb des Textes weitgehend ‚wahr‘ sind, dass Horzon seine teils absurd anmutenden Geschäftsideen tatsächlich verwirklicht hat. Holger Schulze schreibt schon fünf Jahre vor der Erstveröffentlichung von *Das weisse Buch*: „[M]odocom ist ein offizielles, rechtsgültiges Unternehmen. Ein Bild, das Horzon jedoch unterläuft durch seinen albernen Humor und eine durchaus eigenmächtige Interpretation mittelständischer Gepflogenheiten.“³⁵³ Dass Horzons Unternehmen bei aller Komik auch als echte Unternehmen fungieren, legt zudem ein Artikel im *Spiegel* nahe, der schon Ende 2000 über Horzons Möbelhandlung, die Wissenschaftsakademie oder sein Modelabel berichtet. Auch die Abgrenzung vom Kunstbetrieb gehörte dem Artikel zufolge bereits zur Jahrtausendwende zur Selbstinszenierung des Berliner Unternehmers: „[K]ünstler sein, das wollen sie alle. Bis auf Rafael Horzon.“³⁵⁴

Abgesehen von der Anti-Künstler-Pose gibt *Das weisse Buch* wenig über seinen autodiegetischen Erzähler preis, was ein voyeuristisches Interesse des Lesers befriedigen würde. ‚Horzon‘ ist gleichermaßen Kapitalist, Schelm, Aufschneider, Betrüger, Exzentriker, Dandy, Minimalist und Gigolo, ohne dass durch dieses Konglomerat aus Stereotypen das Bild eines konsistenten Charakters entsteht. Stellt sich bei der Lektüre von Glavinics *Das bin doch ich* das Gefühl ein, dem Autoren durch die fingierte Homestory ganz nahe zu kommen, bleibt Horzons Autorenfigur eine in vielerlei Hinsicht undefinierbare Größe. Das Cover der Taschenbuchausgabe von *Das weisse Buch* zeigt den Autor, wie er einen hohen Stapel mehrerer Exemplare der Erstausgabe vor einem seiner *Modern*-Bücherregale balanciert, und inszeniert Horzon damit nicht nur „als ‚Träger‘ seines eigenen Textes“³⁵⁵, wie Krumrey vorschlägt, sondern setzt vor allem die intendierte Assoziation ‚Hochstapler‘ bildlich um, die das Gegenmodell zu Glavinics notorischem Tiefstapeln bildet.

³⁵³ Schulze, Holger: *Heuristik: Theorie der intentionalen Werkgenese. Sechs Theorie Erzählungen zwischen Popkultur, Privatwirtschaft und dem, was einmal Kunst genannt wurde*. Bielefeld: Transcript, 2005, S. 152.

³⁵⁴ Luetzow, Gunnar: „Es ist ein Regal, aber...“ *spiegel.de*, 12.12.2000, Link: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/rafael-horzon-es-ist-ein-regal-aber-a-107416.html> [aufgerufen am 17.03.2016, 9:30 Uhr]

³⁵⁵ Krumrey, S. 151.

Über die offensichtliche Nähe zu Foucaults ‚Ego-Pluralität‘ hinaus (siehe Kap. 2.3.) lässt sich das Spiel mit Identitäten und die damit verbundene Rastlosigkeit als Unternehmer mit der von Sianne Ngai vorgeschlagenen ästhetischen Kategorie der ‚zaniness‘ beschreiben: ‚[Z]aniness [...] is a style of acting that reflects a conception of life as a rapid succession of projects as these become immediately dissolved into a undifferentiated stream of activity.‘³⁵⁶ Ngai bringt die ästhetische Kategorie ‚zaniness‘ mit der postindustriellen Arbeitsgesellschaft in Verbindung: Waren Autonomie, Selbstmanagement, Kreativität und Originalität bisher den Künstlern vorbehalten, birgt der ‚neue Geist des Kapitalismus‘³⁵⁷ das Versprechen, diese Eigenschaften explizit zu fördern und zu fordern. Der postmoderne Bohemien pflegt seinen alternativen Lebensstil nicht mehr in Subkulturen außerhalb der Gesellschaft, sondern wird der Verwertungsmaschinerie einverleibt. Das perfekt in den Kapitalismus integrierte Individuum unterscheidet nicht mehr zwischen Arbeit und Freizeit und legt fortwährend Extraschichten ein, um sich dem nächsten kreativen Projekt zur Selbstverwirklichung zu widmen – und trägt gerade dadurch paradoxerweise zur Konformität bei: ‚[T]he worker’s role expands to become a grotesque metarole, one containing all ‚roles‘ and thus finally indifferent to their individual specificity.‘³⁵⁸ ‚Zaniness‘ macht den Zwang zur ständigen Neuerfindung zum ästhetischen Programm, projiziert auf einen comicartigen Charakter, dessen irre Hysterie vordergründig Komik evoziert und gleichzeitig fast pathologisch erscheint, während sein regelmäßiges Scheitern tragische Züge annimmt: ‚[Z]aniness projects the ‚personality pattern‘ of the subject wanting too much and trying too hard: the unhappily striving wannabe, poser, or arriviste.‘³⁵⁹

In *Das weisse Buch* wird das Rollenspiel zwischen Komik und Ernst auf die Spitze getrieben. Der närrische Ich-Erzähler, der in den Straßen von Paris ‚hysterisch über die Scherze der Clowns‘³⁶⁰ lacht, changiert bei der eiligen

³⁵⁶ Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press, 2012, S. 231.

³⁵⁷ So lautet der Titel eines Buchs der französischen Sozialwissenschaftler Luc Boltanski und Ève Chiapello, das den ideologischen Veränderungen im gegenwärtigen Kapitalismus auf Basis von Managementliteratur nachspürt. Siehe Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Übersetzt von Michael Tillmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006.

³⁵⁸ Ngai, S. 202.

³⁵⁹ Ebd., S. 189.

³⁶⁰ Horzon, *DwB*, S. 15.

Umsetzung seiner zahlreichen Geschäftsideen und der regelmäßigen Enttäuschung über den ausbleibenden Erfolg sprichwörtlich zwischen ‚himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt‘.³⁶¹ Euphorisch fasst ‚Horzon‘ etwa den Plan, die Wissenschaft zu revolutionieren, indem er im ‚*Kompendium des Wissens* [...] das gesamte Wissen der Menschheit‘³⁶² auf 1000 Seiten zusammenfasst. Schnell folgt dem manischen Tatendrang die traurige Ernüchterung: ‚Drei Tage und Nächte schrieb ich ohne Pause. Am vierten Tag las ich alles durch, zerriss die Seiten und warf mich weinend aufs Bett: Ohne fremde Hilfe [...] konnte so ein gigantisches Projekt nicht Wirklichkeit werden.‘³⁶³ Der Frust über den Misserfolg ist jedoch sofort vergessen, wenn der Ich-Erzähler unter der frei erfundenen Identität eines seriösen Wissenschaftlers bei verschiedenen Institutionen um finanzielle Unterstützung für sein größtenwahnsinniges Projekt bittet. ‚‘Dr. John Horz‘, das klang nach dem sehr ehrgeizigen, sehr fleissigen Wissenschaftler, der ich nun sein wollte.‘³⁶⁴

So wird Reckwitz‘ Kreativitätsimperativ, der eigentlich eine produktive Wirkung entfalten soll (siehe Kap. 3.4.), in *Das weisse Buch* zum notorischen Zwang, der den Erzähler von einer absurden Geschäftsidee in die nächste treibt, was regelmäßig in maßloser Enttäuschung mitsamt gefühlsduseligen Heulkrämpfen im Bett endet, bevor er sich dem nächsten Projekt widmet. Dass das erklärte Ziel vom unermesslichen Reichtum dabei stets unerreichbar bleibt, ist ein wesentlicher Bestandteil des autofiktionalen Programms, das sich der originellen Idee und der Abgrenzung vom Kunstbetrieb verpflichtet, gleichzeitig aber der postmodernen Tradition verhaftet bleibt und bereits vorhandene Ideen und Kunstwerke immer wieder wiederholt, zitiert und variiert.³⁶⁵ Selbst

³⁶¹ Vgl. Menke, S. 287.

³⁶² Horzon, *DwB*, S. 30.

³⁶³ Ebd., S. 30. Solche und ähnliche Gefühlsausbrüche knüpfen an Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1842) an, dessen Ich-Erzähler regelmäßig von seinen Emotionen übermannt wird: ‚[A]ls sie alle hinter den Büschen verschwunden waren, da konnt‘ ich mich nicht länger halten, ich warf mich in das Gras hin und weinte bitterlich.‘ Zudem operiert der *Taugenichts* ähnlich wie *Das weisse Buch* mit zahlreichen Lateinzitaten, deren ironische Anknüpfung an den Bildungsroman überprüfenswert wäre. Siehe Eichendorff, Joseph von: *Aus dem Leben eines Taugenichts. Studienausgabe*. Herausgegeben von Harry Fröhlich. Stuttgart: Reclam, 2012, S. 17. Vgl. auch Menke, S. 287.

³⁶⁴ Horzon, *DwB*, S. 31.

³⁶⁵ Eines von Horzons jüngsten Projekten ist der Verkauf von abstrakten Wanddekorationsobjekten, die den *Stripe Paintings* des Künstlers Anselm Reyle verdächtig ähnlich sehen, aber explizit keine Kunst sein sollen. Der Einzelpreis liegt bei 600.000 Euro. Siehe den entsprechenden Eintrag auf der Unternehmensseite des Autors: ‚Horzons

kanonische Texte der Literaturgeschichte wie Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808) werden zur Demonstration der neuen Grammatik im Rahmen des größtenwahnsinnigen Projekts *Redesigndeutschland* kurzerhand umgeschrieben: „Ich nun haben studieren, ach, philosophie, jura und medizin, und leider auch theologie durchaus, mit heiss bemuehung. Da ich stehen nun, ich arm tor, und sein so klug wie zuvor!“³⁶⁶ Anhand einer pragmatischen Umdichtung der Sprache des kanonischen Textes, die im Sinne von Reckwitz' Kreativitätsimperativ Kunst und Ökonomie kombiniert, wird die Bedeutung des ‚discours‘ zugunsten der ‚histoire‘ negiert. Entscheidend ist ausschließlich das Faust-Narrativ, das der autodiegetische Erzähler mit seinem eigenen Leben abgleicht und damit gewissermaßen den Triumph der Wirklichkeit über die Kunst ausruft: „Ich kann alles wissen und alles verstehen und alles haben, aber ich muss mich an niemanden verkaufen!“³⁶⁷ Ironischerweise besteht das autofiktionale Programm von *Das weisse Buch* aber gerade im Verkauf, und zwar im doppelten Sinne: Die ausführliche Schilderung der Geschäftsideen wird an ein geniales Unternehmer-Ich zurückgebunden, das durch permanente Verweise auf die Authentizität der vermeintlich autobiografischen Fakten zum Wirklichkeitsabgleich auffordert und damit für die Marke ‚Horzon‘ wirbt.³⁶⁸

Die Schnittstelle zwischen Kunst und Kommerz lässt sich anhand einer dichten Verknüpfung von intertextuellen Verweisen ausloten: „Ich sass kerzengerade und mit geschlossenen Augen an meinem Sekretär und versuchte, Man Rays Porträt der Gräfin Casati gedanklich mit den Sätzen ‚Ich ist ein anderer‘ und ‚Ich bin zwei Öltanks‘ in Beziehung zu setzen. Es gelang mir allerdings absolut überhaupt gar nicht.“³⁶⁹ Was mit dem expliziten Verweis auf das Scheitern der Verknüpfung zunächst wie eine willkürliche Aneinanderreihung von Zitaten erscheint, erweist

Wanddekorationsobjekte.“, [modocom.de](http://www.modocom.de/Wanddekorationsobjekte/Wanddekorationsobjekte_Information.htm), Link: http://www.modocom.de/Wanddekorationsobjekte/Wanddekorationsobjekte_Information.htm [aufgerufen am 07.05.2016, 19:03 Uhr]

³⁶⁶ Horzon, *DwB*, S. 122.

³⁶⁷ Ebd., S. 122.

³⁶⁸ Der zuständige Großverlag Suhrkamp trägt noch vor der Veröffentlichung von *Das weisse Buch* seinen Teil zur Etablierung der Marke ‚Horzon‘ bei: Im Rahmen des Verlagsumzugs von Frankfurt nach Berlin zum Jahreswechsel 2009/2010 wird auch ein Horzon-Regal in einem temporären Suhrkamp-Laden in der Linienstraße ausgestellt. Vgl. Menke, S. 256f. Vgl. auch Küppers, Kirsten / Knippfals, Dirk: „Das neue Leuchten aus Berlin.“ *taz.de*, 22.01.2011, Link: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=hi&dig=2011%2F01%2F22%2Fa0045&cHash=b73710f633> [aufgerufen am 26.08.2016, 22:53 Uhr]

³⁶⁹ Horzon, *DwB*, S. 193.

sich bei näherer Betrachtung als komplexe Verschaltung von verschiedenen Spielarten der Autofiktion auf engstem Raum. Die berühmte Sentenz ‚Ich ist ein anderer‘³⁷⁰ ist auf zwei Arten lesbar, beide sind gleichermaßen an Horzons Text anschlussfähig. In Arthur Rimbauds³⁷¹ *Seher-Briefen* (1871) taucht die Sentenz zum ersten Mal auf und steht im Zusammenhang mit der ‚Ausschweifung *aller Sinne*‘³⁷², die den Weg des Dichters zum Seher als Grenzüberschreitung ebnet. ‚Ich ist ein anderer‘³⁷³ beschäftigt sich dabei weniger mit der theoretischen Problematik der Selbstvergegenständlichung und mehr mit den praktischen Aufgaben der Dichtung als Kritik am Bürgertum: Nicht die Entfremdung vom eigenen Selbst, sondern die Entfremdung von der Gesellschaft wird in den *Seher-Briefen* verhandelt. Tabubruch, Zügellosigkeit und Auflehnung gegen die allgemeingültige Moral sind Bestandteile der angestrebten Grenzüberschreitung, die Rimbaud als Vorläufer der Avantgarde in seiner Dichtung und als Prototyp des Bohemiens im 19. Jahrhundert außerhalb seiner Dichtung zelebrierte.³⁷⁴

Zur berühmten Formel für die Problematisierung des Subjekts wird Rimbauds Sentenz erst als Zitat in Lacans Aufsatz zur *L’agressivité en psychanalyse* (1948)³⁷⁵ im Zusammenhang mit der Spaltung des Ichs in ‚je‘ und ‚moi‘, deren Einfluss auf den postmodernen Paradigmenwechsel in der Autobiografietheorie

³⁷⁰ Dass ‚ich‘ ein anderer als ‚Rafael Horzon‘ ist, wird nach dem angesprochenen Zitat auch auf der Ebene des ‚discours‘ umgesetzt, wenn sich unvermittelt ein heterodiegetischer Erzähler einschaltet, intern fokalisiert durch eine andere Figur: „Während der Fahrt schaltete Friedrich Killinger das Autoradio leiser, um klarer denken zu können. [...] [W]as ist los mit Rafael Horzon? Es ist zunehmend schwieriger, mit ihm zu kommunizieren, besonders, seit er fast nur noch Latein redet...“ Siehe Horzon, *DwB*, S. 193.

³⁷¹ An anderer Stelle benennt der Erzähler Rimbaud neben anderen Autoren explizit als Vorbild: „In mein kleines Moleskine-Büchlein, das ich mir gekauft hatte, weil auch einige Idole meiner Jugend, darunter Jack London, Arthur Rimbaud und Novalis, Schreibhefte dieser Marke benutzt hatten, notierte ich mir zu jedem Foto Details und Besonderheiten der fotografierten Ideen.“ Siehe Horzon, *DwB*, S. 80. Der intendierten Nichtunterscheidbarkeit zwischen Erzähler und Autor entsprechend werden Rimbaud und Novalis auch in den Danksagungen im Impressum genannt. Zudem werden Sätze aus dem ersten Kapitel von Novalis‘ *Heinrich von Ofterdingen* (1802) im letzten Kapitel von *Das weisse Buch* teilweise wörtlich übernommen. Ähnlich wie beim *Taugenichts* wäre hier überprüfenswert, wie Horzons Text die umstrittene Zuordnung des *Heinrich von Ofterdingen* zur Tradition des Bildungsromans aufgreift. Vgl. Horzon, *DwB*, S. 216ff. Vgl. dagegen Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Herausgegeben von Andrea Neuhaus. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, S. 11ff. Vgl. auch Krumrey, S. 261f.

³⁷² Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe. Lettres du voyant*. Übersetzt und herausgegeben von Werner von Koppenfels. Mainz: Dieterich, 1990, S. 11.

³⁷³ Ebd., S. 11 und 21.

³⁷⁴ Dass Rimbaud sich auch selbst als Bohemien verstand oder zumindest schon in jungen Jahren in dieser Art inszenierte, legt sein Gedicht *Ma bohème* (1870) nahe.

³⁷⁵ Siehe Lacan, Jacques: „Aggressivity in psychoanalysis.“ in: Ebd.: *Écrits. A Selection*. Übersetzt und herausgegeben von Alan Sheridan. New York/London: Norton, 1977, S. 8-29, hier: S. 23.

bereits beschrieben wurde (siehe Kapitel 2.2.). Doch wenn das ‚ich‘ ein Anderer ist, um welchen Anderen handelt es sich? In *Das weisse Buch* findet diese Frage, die vor allem in ihrer Verwendung bei Lacan den akademischen Diskurs über das Subjekt prägt, ihre triviale Auflösung in einem griffigen Werbeslogan des Kabarettisten und Liedermachers Hans Scheibner: Mit „Ich bin zwei Öltanks“ wurden in den 1970er Jahren doppelwandige Erdtanks beworben, mit denen die Firma *Haase GFK-Technik* zum Marktführer der Tankbranche aufstieg.³⁷⁶ Mit dieser eigentümlichen Kombination aus Dichterrevolte bei Rimbaud, Subjektkritik bei Lacan und Kommerz in der Werbung reflektiert *Das weisse Buch* in einem einzigen Satz seinen hybriden Status zwischen literarischem Kunstwerk, Unternehmerbiografie und Verkaufsgegenstand.³⁷⁷ Das diffuse Konzept der Neuen Wirklichkeit, mit dem Horzons Erzähler die Welt zu verbessern gedenkt, verweist in seiner Radikalität einerseits auf Rimbauts Poetik der Grenzüberschreitung, andererseits grenzt es sich davon ab, indem es explizit innerhalb der profitorientierten Gesellschaft operiert. Mit seiner Sehnsucht nach Reichtum und seiner maßlosen Enttäuschung nach jeder erfolglosen Unternehmensgründung zeigt sich der Erzähler in *Das weisse Buch* weit entfernt von einer idealistischen Weltverbesserung und in hohem Maße abhängig von einer erfolgreichen (Selbst-)Vermarktung, für die der Slogan ‚Ich bin zwei Öltanks‘ an dieser Stelle steht.

Als Vorbild für die autofiktionale Zusammenführung von Künstlerdiskurs, Selbstvergegenständlichung und kommerziellem Erfolg fungiert an ebenjener Textstelle in *Das weisse Buch* die Gräfin Casati, italienische Erbin, Adelige, Muse, Mäzenin, Modeikone und Kunstfigur im frühen 20. Jahrhundert, von der

³⁷⁶ „Umweltschutz: Wabbelige Hülle.“ *Der Spiegel*, 09.07.1979, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350049.html> [aufgerufen am 17.08.2016, 21:53 Uhr]

³⁷⁷ Auf den Punkt gebracht wird Horzons Poetik ebenso in seinen Ausflügen in den musikalischen Bereich: Der Titel der Single „Me, my shelf and I“, produziert von Horzon und gesungen von Peaches, suggeriert einen autobiografischen Bezug, wirbt für das Regal *Modern* und stellt gleichzeitig intertextuelle Bezüge zu zahlreichen populären Songs her, die unter dem Namen „Me, myself and I“ veröffentlicht wurden. Diese Pop-Anspielungen werden neben der Variation des Titels auch dadurch ironisch gebrochen, dass Horzon die Single unter dem Pseudonym „Ludwig Amadeus Horzon“ bewirbt und sich damit betont großtuerisch auf eine Stufe mit Beethoven und Mozart stellt. Das Video, in dem neben Horzon auch sein Regal *Modern* eine Hauptrolle spielt, ist auf modocom.de mit Verlinkung auf *YouTube* zu finden. Siehe Horzon, Ludwig Amadeus feat. Peaches: „Me, my shelf and I.“ [youtube.de](https://www.youtube.com/watch?v=ZJ-60g0nOgg), 10.12.2012, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ-60g0nOgg> [aufgerufen am 23.08.2016, 08: 23 Uhr]

folgender Satz überliefert ist: „I want to be a living work of art.“³⁷⁸ Während die rauschenden und luxuriösen Feste auf ihren Anwesen in Rom und Venedig und ihre außereheliche Affäre mit dem Schriftsteller-Dandy Gabriele D‘Annunzio vor allem die Klatschzeitungen beschäftigten, faszinierte sie mit ihrer extravaganten Selbstinszenierung auch die Mode- und Kunstwelt und insbesondere die Pariser Avantgarde, wie Thomas Bleitner zusammenfasst: „Zu den Markenzeichen dieser Selbstinszenierung gehörten neben schwarz umrandeten Augen, rot gefärbten Haaren und edelsteinbesetzten Kleidern vor allem die exotischen Tiere, mit denen Luisa Casati sich fortan schmückte.“³⁷⁹ Auch durch die Fremdotszenierung in den Porträts zahlreicher Maler und Fotografen wurde Casati zum lebenden Kunstwerk und nahm die verschiedensten Rollen an, wobei irdische und artifizielle Darstellungen einen starken Kontrast bildeten: Der Maler Federico Beltrán y Masses setzte sie als „verführerische High-Society Lady mit Spitzenschal“³⁸⁰ in Szene, der Fotograf Man Ray porträtierte sie in der Rolle der Kaiserin Elisabeth von Österreich, aber auch (mithilfe von Mehrfachbelichtung) als surreale Gestalt mit mehreren ineinander verschwimmenden Augenpaaren, während die Künstlerin Romaine Brooks sie als „mystisch-androgynes, fledermaushaftes Wesen“³⁸¹ zeichnete. Insofern lässt sich Casatis Stilisierung zur Kunstfigur als autofiktionales Verfahren beschreiben, das lange vor Doubrovskys Erfindung und Einspeisung des Begriffs in den literaturwissenschaftlichen Diskurs (siehe Kap. 3.1.) die Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung sowie Kunst und Lebenswirklichkeit auslotete.

Es liegt nahe, das Rollenspiel der Kunstfigur Casati nicht nur auf den rastlosen Unternehmer ‚Horzon‘ zu übertragen, sondern auch auf die wandlungsfähige Figur der Signora Sarasate, die dem Erzähler in Anlehnung an den Entwicklungsroman die folgende Lebensweisheit mit auf den Weg gibt: „Versuche nie, schneller zu laufen als die anderen. Du wirst nie vor ihnen ans Ziel

³⁷⁸ Burstein, Jessica: „Visual Art.“ in: Marshik, Celia (Hg.): *The Cambridge Companion to Modernist Culture*. New York: Cambridge University Press, 2015, S. 145-165, hier: S. 161.

³⁷⁹ Bleitner, Thomas: *Frauen der 1920er Jahre. Glamour, Stil und Avantgarde*. München: Sandmann, 2014, S. 58.

³⁸⁰ Ebd., S. 59.

³⁸¹ Ebd., S. 59. In *Das weiße Buch* wird das Rollenspiel der Kunstfigur Casati und insbesondere ihre Inszenierung als ‚fledermaushaftes Wesen‘ auf die namensähnliche und ebenfalls wandlungsaffine Figur Signora Sarasate übertragen, die am Ende des Textes „in Form einer sehr schönen, sehr nackten Frau“ am Protagonisten vorbeifliegt. Vgl. Horzon, *DwB*, S. 217.

kommen! Also sollst du ein Ziel wählen, das ausser dir niemand kennt, dann wirst du der Erste sein, der dort ankommt, auch wenn du noch so gemütlich spazierst!³⁸² Nicht zufällig erinnert dieser Ratschlag an die Avantgarde-Kritik des französischen Schriftstellers Romain Gary, die er in folgendem prägnantem Satz zusammenfasst: „Die Avantgardisten sind Leute, die nicht genau wissen, wo sie hinwollen, aber als erste da sind“.³⁸³ Eben diese Pendelbewegung zwischen Verspottung der Avantgarde bei gleichzeitiger Aneignung ihres grenzüberschreitenden Programms kennzeichnet *Das weisse Buch*, das den „Dritten Weg“ und die „Neue Wirklichkeit“³⁸⁴ als Ziele ausgibt, diese aber kaum näher bestimmt als durch ihre Abgrenzung von der Kunst. Gerade diese Abgrenzung wird jedoch durch ihre wiederholte ironische Brechung selbst zur künstlerischen Geste, wie in den folgenden beiden Kapiteln gezeigt wird.

5.4. Der vermeintliche Triumph der Wirklichkeit über die Kunst

Die Verknüpfung zwischen Casatis Rollenspiel, Rimbauds Revolte gegen die bürgerliche Gesellschaft, Lacans Subjektneugier und Scheibners Werbeslogan steht exemplarisch für das Verfahren des kreativen und produktiven Zitierens, dass in *Das weisse Buch* wiederholt durchexerziert wird. Umso bemerkenswerter ist die Einfallslosigkeit des Erzählers, wenn er sich über seine kreativen Unternehmensgründungen hinaus der Kunst im strengen Sinne widmet: Der Plan, gemeinsam mit ‚Kracht‘ ein kommerziell erfolgreiches Theaterstück zu schreiben, scheitert zunächst an der Ideenlosigkeit der beiden Beteiligten. Aushelfen sollen die mit den Eigenheiten des Dramas vertrauten Bekannten ‚Moritz von Uslar‘ oder ‚Rainald Goetz‘: „[F]rag ihn auch gleich, wie das überhaupt geht, mit der Aufteilung, erster Akt, zweite Szene und so weiter“³⁸⁵. ‚Horzon‘ und ‚Kracht‘ verstehen das Verfassen eines Dramas weniger als kreativen Akt denn als standardisiertes Verfahren, was umso deutlicher wird, wenn der Erzähler schließlich seine eigene Idee präsentiert und damit den Begriff der Mimesis ironisch überhöht: „Wir schreiben einfach alles auf, was wir erleben, von dem

³⁸² Horzon, *DwB*, S. 16.

³⁸³ Lattmann, Dieter (Hg.): *Das Anekdotenbuch. Rund viertausend Anekdoten von Adenauer bis Zatopek*. Unter Mitarbeit von Siegrid Radszuweit. Frankfurt/Main: Fischer, 1979, S. 308.

³⁸⁴ Horzon, *DwB*, S. 29.

³⁸⁵ Ebd., S. 173.

Moment an, in dem wir in dieses Hotelzimmer gekommen sind! Und zwar eins zu eins! Ohne irgendwelche Erfindungen! Wie Buchhalter!“³⁸⁶ Auch ‚Kracht‘ ist von dieser Idee überzeugt und setzt sich sogleich daran, sein Gespräch mit ‚Horzon‘ als Theaterstück aufzuschreiben, was auf der Ebene des ‚discours‘ entsprechend als dramatischer Dialog umgesetzt wird:

Akt I, Szene I:

Hotelzimmer in Polen:

Horzon und Kracht erscheinen auf der Bühne.

KRACHT: Schön hier, schöne Tapeten, schöner Teppich, alles schön.

HORIZON: Hoffentlich ist auch das Essen gut.

KRACHT *streng*: Wir essen aber nichts, wir müssen kreativ sein³⁸⁷

Die Szene im Hotelzimmer verweist offensichtlich auf *Tristesse Royale* (1999), das ebenfalls als Drama umgesetzte Protokoll der zeitkritischen Diskussionen des selbsternannten ‚popkulturellen Quintetts‘ im Berliner Hotel Adlon, dem neben Kracht auch Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg, Benjamin von Stuckrad-Barre und Joachim Bessing angehörten. Gleichzeitig spiegelt das Konzept für ein Theaterstück mit buchhalterischer Faktentreue im kleinen Rahmen das autobiografisch-wahrheitsgetreue Verfahren, das *Das weisse Buch* im Gesamten vorgaukelt. Dass das ambitionierte Vorhaben, *alles* zu erzählen, dabei notwendigerweise zum Scheitern verurteilt ist, wird schon in *Tristram Shandy* anhand von allerlei Abweichungen des überforderten Ich-Erzählers vorgeführt, was Sternes Autobiografie-Satire zum Monumentalwerk aufbläht. Umgekehrt wird im innerdiegetischen Theaterstück von *Das weisse Buch* weniger die Wucherung des Erzählprozesses problematisiert als die Redundanz, die sich im metaleptischen Ebenenwechsel entfaltet: Das von der Prosaform in die Dramaform übersetzte, selbstreflexive Gespräch zwischen den Dramafiguren ‚Kracht‘ und ‚Horzon‘ über ihre Ideenlosigkeit als selbsternannte Dramatiker füllt lediglich eine Buchseite, bevor es mit dem eigentlichen Ausgangspunkt des Theaterstücks im infiniten Regress endet:

HORIZON: Wir schreiben einfach alles auf, was wir erleben, von dem Moment an, in dem wir in dieses Hotelzimmer gekommen sind. [...] Wie Buchhalter!

³⁸⁶ Ebd., S. 174.

³⁸⁷ Ebd., S. 174.

Kracht setzt sich sofort hin und fängt an zu schreiben:

Kracht, schreibend: Akt 1, Szene 1, Hotelzimmer in Polen, Horzon und Kracht erscheinen auf der Bühne.

Kracht: Schön hier, schöne Tapeten, schöner Teppich, alles schön. [...]

An dieser Stelle hörte Kracht auf zu schreiben: „Das geht so nicht, das dreht sich doch irgendwann im Kreis!“³⁸⁸

An dieser Stelle zeigt sich die Affinität der Autofiktion zur rhetorischen Figur der ‚mise en abyme‘, einem aus der Heraldik entlehnten Begriff für ein Bild, das sich selbst enthält, vergleichbar mit dem Effekt eines Spiegelkabinetts.³⁸⁹ Das Bild im Bild wird in *Das weisse Buch* zum selbstreflexiven Drama im Drama innerhalb des autofiktionalen Textes, was nach Schaffrick und Willand einen „metaleptischen Ebenenwechsel [impliziert], der die Aufmerksamkeit vor allem auf selbstreferentiell-metafiktionale Signale der Literatur und der Autorschaft lenkt.“³⁹⁰ Das innerdiegetische Drama weist als ‚Schreib-Szene‘ (siehe Kap. 4.4.) nicht nur selbst reflexiv und illusionsdurchbrechend auf seine eigenen Entstehungsbedingungen hin, sondern auch auf die von *Das weisse Buch* im Besonderen und autofiktionaler Literatur im Allgemeinen: Ein real existierender Schriftsteller schreibt sich selbst als fiktionale Figur in seinen literarischen Text ein.

Zudem referiert die ‚mise en abyme‘ auf das von den empirischen Autoren Horzon und Kracht verfasste Drama *Hubbard*³⁹¹. Dessen Handlung findet bezeichnenderweise just an der Stelle Einzug in *Das weisse Buch*, als die Figuren ‚Horzon‘ und ‚Kracht‘ ihr selbstreflexives Theaterstück aus den Augen verlieren und sich zu Fuß auf den Weg machen, um die deutsch-polnische Grenze zu überqueren:

Schweissüberströmt stolperten wir mit unseren schweren Koffern über den heißen Strand, an Tausenden von nackten Polinnen und Polen vorbei. [...] Nach ungefähr zwei Stunden Marsch durch die flirrende, sirrende Hitze waren wir angekommen. Die Grenze bestand aus einem Volleyball-Netz, das über den gesamten Strand hinweg gespannt war, vom Wasser bis in die Dünen.

³⁸⁸ Ebd., S. 174f.

³⁸⁹ Vgl. Menke, S. 308f.

³⁹⁰ Schaffrick / Willand: „Autofiktion.“, S. 57f.

³⁹¹ Ähnlich wie *Das weisse Buch* künstlerische Position anreißt und wieder fallen lässt, wird auch der provokante Verweis des Titels *Hubbard* auf den gleichnamigen Scientology-Gründer im eigentlichen Stück nicht mehr aufgegriffen.

Vor dem Netz lümmelte ein Soldat im Sand herum und wienerte sein Maschinengewehr.³⁹²

Ähnlich liest sich die entsprechende Szene in *Hubbard*:

Sven und Ludwik tragen gemeinsam zwischen sich einen beigen Stoffkoffer, der so schwer wirkt, als sei er mit Ziegelsteinen gefüllt. Ihre Hosen sind bis zum Knie hochgekrempt, ihre Herbstkleidung steht in seltsamem Kontrast zu den fast nackten Touristen am Strand. [...] Nach einer Weile erreichen sie die Grenze. [...] Ein Netz ist über den Strand gespannt. Ein Freischärler in Camouflage lümmelt davor herum.

SVEN: Die Grenze sieht ja aus wie ein Volleyballnetz.

LUDWIK: Da liegt ein Soldat, den fragen wir.³⁹³

In beiden Fällen vollziehen die Figuren einen Grenzübertritt, der sich im Gesamtkontext als Auflösung der Schranken zwischen Kunst und Wirklichkeit lesen lässt. Nach diesem Grenzübertritt werden alle ‚realen‘ Ereignisse verwertbar für die Kunst, weshalb ‚Horzons‘ anschließender Besuch in der Fabrik von ‚Anselm Reyle‘ und dessen Technik der Massenfertigung von Kunstwerken letztlich den Anstoß für die Fertigstellung des Dramas geben: „Am selben Abend erzählte ich Christian Kracht von den Erlebnissen in Reyles Fabrik. Sofort setzten wir uns hin und schrieben in nur einer Nacht das lange geplante Theaterstück.“³⁹⁴ So wird anhand der Intertextualität zwischen *Das weisse Buch* und *Hubbard* das Ende der autonomen Kunst eingeläutet: Während das selbstreflexive Drama aus dem Hotelzimmer lediglich in der unendlichen Wiederholung endet und insofern folgenlos für die Gesellschaft bleibt, lassen sich die Erlebnisse im ‚wirklichen‘ Leben als „Brecht’sches Lehrstück über Kunst und Kapitalismus“³⁹⁵ umsetzen. *Das weisse Buch* liefert damit rückwirkend eine scheinbar autobiografische Deutungsebene für das früher veröffentlichte Drama *Hubbard*: „Die Hauptfiguren waren unverkennbar nach unserem Vorbild gezeichnet: zwei ängstliche, grausame junge Männer, die um jeden Preis reich und berühmt werden wollen. Mit dem einzigen Unterschied, dass sie ihr Ziel als Künstler erreichen möchten.“³⁹⁶

³⁹² Horzon, *DwB*, S. 176.

³⁹³ Kracht, Christian / Horzon, Rafael: „Hubbard.“ in: Kracht: *New Wave. Ein Kompendium. 1999-2006*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, S. 68-133, hier: S. 91-93.

³⁹⁴ Horzon, *DwB*, S. 182.

³⁹⁵ Ebd., S. 182.

³⁹⁶ Ebd., S. 182.

Freilich sind ‚Horzons‘ und ‚Krachts‘ angebliche Unkenntnis von den Eigenheiten des Dramas („Wir waren ja beide noch nie im Theater gewesen“³⁹⁷) und der vermeintliche Triumph der Wirklichkeit über die Kunst mit Vorsicht zu genießen, handelt es sich beim metareflexiven Theaterstück *Hubbard* doch „trotz aller Kritik am Theater [um] ein präzises komponiertes Schauspiel, das als genau dieses aufgeführt werden will“³⁹⁸, wie Johannes Birgfeld konstatiert. So sei die Uraufführung des Stücks am Hamburger Thalia-Theater unter der Regie von Stefan Bachmann nicht zustande gekommen, weil Horzon und Kracht die Kontrolle über die Gestaltung der Bühneninszenierung nicht aus der Hand geben wollten.³⁹⁹ In jedem Fall bleibt festzuhalten, dass sowohl *Hubbard* als auch *Das weisse Buch* über einzelne inhaltliche Überschneidungen hinaus das Ende ihres eigenen Mediums propagieren, dies aber paradoxerweise mit den für jenes Medium typischen Erzählverfahren. Das obsessive Anreißen und Wiederfallenlassen von intertextuellen Referenzen führt die Suche nach Bedeutung in der Kunst als „leeres Objekt des Begehrens“⁴⁰⁰ vor und erweist sich damit gleichzeitig als Geste einer an der Postmoderne geschulten Literatur.⁴⁰¹

5.5. Autofiktion als Lebensnarrativ

Der Habitus des Nicht-Künstlers, den Horzon und sein Erzähler gleichermaßen zur Schau stellen, ist eng verbunden mit der emphatisch beschworenen Authentizität von *Das weisse Buch*. Im Gegensatz zu Glavinic, der jeden medialen Auftritt dazu nutzt, den fiktionalen Status von *Das bin doch ich* zu betonen, unterscheidet Horzon nicht zwischen sich und seiner Erzählerfigur und kontert jede Frage nach der autobiografischen Aufrichtigkeit mit dem Verweis auf den Sachbuchcharakter des Textes (siehe Kap. 5.1.). Die autofiktionale

³⁹⁷ Ebd., S. 173.

³⁹⁸ Birgfeld, Johannes: „Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück *Hubbard* mit Seitenblicken auf *Der Freund*.“ in: Birgfeld, Johannes / Conter, Claude D. (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, S. 204-222, hier: S. 220.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 220 & 222. In *Das weisse Buch* heißt es dazu: „Leider konnten wir uns [...] mit dem Thalia Theater nicht auf ein Konzept für das Bühnenbild einigen. [...] Und so mussten wir die Uraufführung absagen. Stefan Bachmann war darüber, glaube ich, noch trauriger als wir, aber wir blieben trotzdem gute Freunde.“ Siehe Horzon, *DwB*, S. 192.

⁴⁰⁰ Birgfeld, S. 220.

⁴⁰¹ Vgl. Menke, S. 309f. Ironisch erscheint die angebliche Unkenntnis von den Eigenheiten des Dramas auch in Anbetracht der Tatsache, dass der Begriff der ‚Inszenierung‘, mit dem sich ‚Horzons‘ autofiktionales Rollenspiel produktiv beschreiben lässt, aus dem Theaterdiskurs stammt.

Selbstinszenierung „läuft [...] auf eine konsequente Enttäuschung hinaus“⁴⁰², wie Krumrey erkennt, denn der empirische Autor ist in diesem komplexen Spiel zwischen Text und Paratext überhaupt nicht zugänglich für den Rezipienten:

Die ihm textintern zugeschriebenen Tätigkeiten haben in der textexternen Realität bereits den Stellenwert von inszenierten Werken, die sich mit der Kunstszene und ihrer Institutionalisierung auseinandersetzen; die öffentliche Figur Rafael Horzon ist per se als Kunstfigur zu werten.⁴⁰³

Noch deutlicher als bei der Analyse von Glavinics Autofiktion lässt sich Horzons Poetik damit als ‚Inszenierung der Autorinszenierung‘ beschreiben: Die nach Kreknin für die Autofiktion konstitutive Abwesenheit einer Metaposition, die in einer intendierten Nichtunterscheidbarkeit zwischen Erzähler und Autor resultiert, ist Teil einer umfassenden Selbststilisierung, mit der sich Horzon als Kunstfigur in der medialen Öffentlichkeit positioniert. So ist es kein Zufall, dass der Erzähler in *Das weisse Buch*, abgesehen von seiner Umtrieblichkeit als Unternehmer und seiner Gier nach Reichtum, keinerlei Eigenschaften offenbart, die eine wie auch immer geartete Identifikation ermöglichen würden. Auch über den Autor selbst lässt sich wenig herausfinden, was nicht mit seinen Unternehmensgründungen in Verbindung stünde und von ihm selbst gesteuert wäre. Interviews nutzt Horzon vor allem dazu, Bausteine aus seinem autofiktionalen Text oder der *modocom*-Internetseite in leicht abgewandelter Form zu wiederholen. Auf die einleitende Frage eines Interviewers, ob er „gegebenenfalls Variationen“⁴⁰⁴ seiner Antworten verwende, reagiert der Autor im Verlauf des Gesprächs mit einem fast wörtlichen Zitat aus *Das weisse Buch*: „Suspendosen, Staubsauger, Haie – alles ist immer nur eine Variation der großen ‚Fontaine‘, also des Urinals, das Duchamp 1917 zu Kunst erklärt hat.“⁴⁰⁵ (siehe Kap. 5.2.) Auch die Antwort auf die Frage eines Journalisten der *Welt*, ob Horzon mit seinen „seltsame[n] Marktwirtschaftsperformances“⁴⁰⁶ gezielt Verwirrung stifte, ist deutlich als leicht variiertes Zitat aus dem autofiktionalen Text erkennbar: „Wenn etwas Kunst ist, weil jemand sagt, dass es Kunst ist; dann ist es doch genauso NICHT Kunst, wenn

⁴⁰² Krumrey, S. 170.

⁴⁰³ Ebd., S. 170.

⁴⁰⁴ Koch, Andreas: „Gespräch mit Rafael Horzon.“ *von hundert*, 10/2008, Link: <http://www.vonhundert.de/index367a.html?id=154> [aufgerufen am 04.08.2016, 22:52 Uhr]

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Fischer, Marc: „Der Mann, der Mitte erfand.“ *welt.de*, 26.09.2010, Link: http://www.welt.de/welt_print/kultur/article9876778/Der-Mann-der-Mitte-erfand.html [aufgerufen am 08.08.2016, 10:25 Uhr]

ich sage, dass es NICHT Kunst ist, oder nicht?“⁴⁰⁷ (siehe Kap. 5.2.) Zugunsten einer Nichtunterscheidbarkeit von Autor und Erzähler wird das Stilmittel der Variation auch in *Das weisse Buch* thematisiert. Im Zusammenhang mit dem Projekt *Redesigndeutschland* gesteht der Erzähler:⁴⁰⁸

„In allen großen Zeitungen erschienen ganzseitige Artikel über unsere Firma. Manche davon waren fast gleichlautend. Denn die Fragen, die man uns schriftlich stellen musste, waren oft sehr ähnlich, und wir hatten uns schnell angewöhnt, alle Fragen ausschliesslich mit Parolen aus unserem Manifest zu beantworten.“⁴⁰⁹

Zunächst klingt an dieser Stelle die Kritik an den oberflächlichen Fragen des uninformierten Journalisten an, die sich so ähnlich schon bei Glavinic als Thematisierung des ‚verdorbenen‘ Literaturbetriebs findet. Diesen Fragen setzen Horzon und sein Erzähler gleichermaßen Variationen von standardisierten Äußerungen entgegen und unterstreichen damit die angestrebte Grenzverschiebung zwischen Leben und Literatur, die ein wesentliches Moment des autofiktionalen Verfahrens darstellt. Über den Wahrheitsgehalt von Horzons Selbstinszenierung ist damit nichts gesagt – seine Lebens- und Unternehmensgeschichte ist allerdings im Sinne von Whites Kritik am Referenzparadigma (siehe Kap. 2.2.) nur *als Erzählung* zugänglich. Was Glavinic mit seiner vermeintlichen Umschreibung des eigenen Lebenslaufs auf Wikipedia andeutet, wird bei Horzon in allen Varianten durchgespielt: Wahrheit ist „(zumindest bis zu einem gewissen Grade) eine narrative Konstruktion“⁴¹⁰, weshalb *Das weisse Buch* und sein dazugehöriger Paratext weniger als autobiografische *Selbsterlebensbeschreibung* und mehr als autofiktionale *Selbsterfindung* produktiv wird. Den Konstruktionscharakter dieser Erfindung betont Horzon mit gezielten Widersprüchen, die er im Umgang mit verschiedenen Medien streut: Einmal soll es Günter Grass gewesen sein, der die Diktaphon-Aufnahmen des Unternehmers „ins Reine geschrieben“⁴¹¹ hat, ein anderes Mal soll Helene Hegemann *Das weisse Buch* als „Ghostwriterin“⁴¹² verfasst haben –

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. Menke, S. 312ff.

⁴⁰⁹ Horzon, *DwB*, S. 127.

⁴¹⁰ Menke, S. 320.

⁴¹¹ Nedo, Kito: „Das letzte Interview.“ *art-magazin.de*, 08.12.2010, Link: <http://www.art-magazin.de/szene/7165-rtkl-rafael-horzon-interview-das-letzte-interview> [aufgerufen am 12.08.2016, 09:31 Uhr]

⁴¹² Meyer-Lucht, Robin: „Rafael Horzon: „Helene Hegemann hat mein Buch geschrieben“.“ *carta.info*, 14.10.2010, Link: www.cartainfo.com/35097/rafael-horzon-helene-hegemann-hat-mein-buch-geschrieben/#comments [aufgerufen am 25.02.2016, 15.34 Uhr]. Siehe auch Rühle, Alex:

eben jene Schriftstellerin, die mit ihrem Debütroman *Axolotl Roadkill* (2010) selbst eine Plagiatsdebatte auslöste.

Neben der offensichtlichen Komik solcher und ähnlicher Behauptungen zeigt sich in Horzons Umgang mit den Medien – welche die biografischen Angaben über den Autor vor allem aus dessen Selbsterzählungen beziehen⁴¹³ – die Beanspruchung der völligen Kontrolle über die eigene Lebensgeschichte und das eigene Werk. Dieser Geste der Autonomie entsprechend stellt der Autor schon seinem weitgehend als Unternehmensratgeber lesbaren Buch *Der Dritte Weg* (2002) eine strenge Bemerkung voran:

Das vorliegende Buch 'Der Dritte Weg' nimmt in einigen Teilen Inhalte der Bücher 'Modern sein' und 'Modern sein. Vol.2' von Rafael Horzon wieder auf. Als Endpunkt einer gedanklichen Entwicklung ist dieses Buch vorläufig die einzig gültige und zitierbare Version. Zitate aus den vorhergehenden Büchern sind nur mit Zustimmung des Autors möglich.⁴¹⁴

Unabhängig davon, dass die „vorhergehenden“ Bücher ohnehin kaum noch auffindbar sind⁴¹⁵, wird an dieser Stelle ein alleiniger Deutungsanspruch des Autors Horzon über sein eigenes Werk formuliert. Ähnlich wie in *Das weisse Buch* kulminiert die Frage nach der Deutungshoheit in *Der Dritte Weg* in der emphatischen Abgrenzung von der Kunst. In einer Fußnote des autobiografisch angehauchten Vorworts wird die Problematik skizziert, die mit solch einer Positionierung außerhalb des künstlerischen Feldes einhergeht: „Die Tragik des 'Nicht-Künstlers' ist ja, dass er sich in der Logik bewegt, der er entkommen will. [...] Ein 'Nicht-Künstler' ist also immer ein Teil des Systems Kunst.“⁴¹⁶ Wenn es noch eines Beweises dafür bedurft hätte, dass die Abgrenzung von der Kunst innerhalb der Berliner Kunst- und Kreativszene um die Jahrtausendwende selbst eine bewusst künstlerische Inszenierung darstellt, so hätte Horzon diesen Beweis damit selbst geliefert. Die negative Berufsbezeichnung des Erzählers aus *Das*

„Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins.“ *sueddeutsche.de*, 29.09.2010, Link: www.sueddeutsche.de/kultur/rafael-horzon-das-weisse-buch-uneintraegliche-leichtigkeit-des-seins-1.1017516 [aufgerufen am 25.02.2016, 15.38 Uhr]

⁴¹³ Vgl. Menke, S. 314.

⁴¹⁴ Horzon, Rafael: *Der Dritte Weg*. Berlin: www Verlag, 2002, S. 7.

⁴¹⁵ Zum Zeitpunkt der Recherche waren die Titel *Modern sein. Fit im Kopf ins 3. Jahrtausend* sowie *Modern sein. Fit im Kopf ins 3. Jahrtausend. Vol. 2* nicht mehr einsehbar. Zum Verbleib der Bücher finden sich in *Das weisse Buch* und in *Der Dritte Weg* widersprüchliche Angaben – in einer Version der Geschichte wurden alle Exemplare bei einer Kellerüberflutung vernichtet, in einer anderen Version eigenhändig entsorgt. Vgl. Horzon, *DwB*, S. 89, 95. Vgl. dagegen Horzon, *Der Dritte Weg*, S. 16.

⁴¹⁶ Horzon, *Der Dritte Weg*, S. 18.

weisse Buch („[i]nteressante Dinge tun, die keine Kunst sind“⁴¹⁷) stellt zusammen mit dem „Anzitiern künstlerischer Positionen“⁴¹⁸ eben jenen Kontext her, den sie scheinbar zu vermeiden versucht, und weist damit in ironisch überhöhter Weise auf die unauflösliche Verschränkung zwischen Kunst und Wirklichkeit hin, die Reckwitz anhand seines Begriffs der ‚zentrifugalen Kunst‘ beschreibt (siehe Kap. 3.4.). Im Gegensatz zum „Vielschreiber“⁴¹⁹ Glavinic, der als etablierter literarischer Akteur Entgrenzungen der Kunst in den Bereich der Wirklichkeit erprobt, wuchert Horzons autofiktionale Grenzüberschreitung von außen in die Kunst hinein, um sie von innen aufzusprengen: Sein literarisches Debüt *Das weiße Buch* adaptiert zahlreiche literarische Traditionen und Kunstwerke und bestätigt damit rückwirkend den „Kunstverdacht“⁴²⁰, der Horzons unternehmerischem Schaffen regelmäßig entgegengebracht wird, während es die Grenzen der Kunst gleichzeitig neu auslotet und nahezu für jeden Bereich der Lebenswirklichkeit potentiell zugänglich macht.

6. Fazit

Dass die klassische Autobiografie vor dem Hintergrund von Psychoanalyse und Poststrukturalismus ihren privilegierten Zugang zum Subjekt verliert, läutet keineswegs das Ende literarischer Selbstschreibungen ein. Vielmehr wird der unhinterfragte Zusammenhang zwischen Leben und Schreiben seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend durch selbsterfindende Identitätswürfe ersetzt, die ihre Fiktionalität offen zur Schau stellen. Entsprechend setzt sich der Begriff der *Autofiktion* in der literaturwissenschaftlichen Diskussion durch, der einem poststrukturalistischen Verständnis von Identität, Text und Zeichen Rechnung trägt, ohne dabei den Status einer geschlossenen und stringenten Theorie zu erreichen. Die Produktivität des Begriffs scheint sich gerade in einer Offenheit für verschiedene und teils auch widersprüchliche Deutungsansätze zu entfalten, die für die Postmoderne konstitutiv ist.

⁴¹⁷ Horzon, *DwB*, S. 213.

⁴¹⁸ Menke, S. 299.

⁴¹⁹ Hamann, René: „Bergsteigerroman von Thomas Glavinic: Sinnsucher und Egomane.“ *taz.de*, 05.01.2014, Link: <http://www.taz.de/!5051559/> [aufgerufen am 18.08.2016, 09:33 Uhr]

⁴²⁰ Krumrey, S. 167.

Aufbauend auf diesen Überlegungen ließe sich die Abgrenzung von der Autobiografie anhand eines grundlegenden Paradigmenwechsels beschreiben, der das literarische Feld der Selbstbeschreibung im 20. Jahrhundert neu sortiert. Im Zuge dessen wird die Autobiografie aus ihrer langen literarischen Tradition gelöst und in den Bereich der Trivalliteratur verbannt, wo sie das öffentliche Interesse an medialer Prominenz weitgehend ohne literarische Ambitionen und häufig mithilfe von Ghostwritern bedient. Umgekehrt werden jegliche selbstbeschreibende und selbsterfindende Poetiken der Gegenwartsliteratur geradezu reflexartig als ‚Autofiktion‘ betitelt, wenn sie poststrukturalistischen Erkenntnissen über die Gespaltenheit des Selbst und die Materialität der Zeichen Rechnung tragen. Hierbei handelt es sich jedoch lediglich um eine normative Verschiebung der Begrifflichkeiten ‚Autobiografie‘ und ‚Autofiktion‘, aus der sich keine starken und eindeutigen Definitionen ergeben.

In den Fokus der zukünftigen Autofiktionsforschung sollten verstärkt jene Schriftsteller-Inszenierungen rücken, die die literarische Selbsterfindung über den Rahmen des Textes hinaus in die ‚Wirklichkeit‘ einspeisen und damit eine Nichtunterscheidbarkeit von empirischem Autor und Autorfigur forcieren. In diesem autofiktionalen Verfahren lässt sich nicht nur die Abgrenzung zur klassischen Autobiografie verorten, sondern auch der ambitionierte Versuch einer Neubestimmung der Grenzen der Literatur im Gesamten. Die beidseitige Grenzüberschreitung der Autofiktion, die an den Texten von Glavinic und Horzon exemplarisch aufgezeigt wurde, scheint einerseits die Autonomie der Literatur zugunsten eines medialen Exhibitionismus zu opfern, der weniger auf ästhetische Qualität als auf vermeintlich intime und damit verkäufliche Einblicke in das Leben des empirischen Autors setzt. Was die Literatur mit der Aufgabe ihrer Autonomie verliert, gewinnt sie jedoch andererseits durch die Beanspruchung eines Reflexionspotentials zurück, das auch außerhalb der bisher gültigen Grenzen der Literatur fruchtbar werden kann.

So ließen sich bei aller thematischen und strukturellen Offenheit anhand der Textanalysen doch prägende Eigenschaften der Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausmachen, die bisher in der Forschung weitgehend ignoriert oder übersehen wurden. Entgegen einer Autonomieästhetik

und der Rede vom ‚verdorbenen‘ Literaturbetrieb bemühen sich autofiktionale Texte um eine zeitgemäße Neupositionierung der Literatur in einer Gesellschaft, in der die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Authentizität und Inszenierung, Kunst und Kommerz, ja Kunst und Wirklichkeit insgesamt mehr denn je als durchlässig wahrgenommen werden. Die Konsequenz aus der Erkenntnis, dass sowohl die Autonomie des schreibenden Subjekts als auch die seines literarischen Textes eine Illusion darstellt, besteht in der Autofiktion gewissermaßen in der ‚Flucht nach vorne‘: Wenn Literatur und Vermarktung ohnehin untrennbar miteinander verbunden sind, ist die produktive Einbeziehung der ungewollten Vereinnahmung vorzuziehen, auch weil sich Kritik an bestehenden Verhältnisse nur dann wirksam und glaubwürdig formulieren lässt, wenn sie sich als Teil dieser Verhältnisse zu erkennen gibt. Das soll nicht heißen, dass Autofiktion nicht gleichzeitig als Verkaufsstrategie zu verstehen ist, die von Autoren und Verlagen gezielt zur Erhöhung des Schriftsteller-Marktwerts genutzt wird, im Gegenteil: Die paradoxe Strategie der Autofiktion besteht gerade darin, personalisierte Vermarktung und die metareferentielle Problematisierung personalisierter Vermarktung zusammen in einem Produkt zu verpacken.

Wie diese Strategie in den untersuchten Texten umgesetzt wird, soll hier noch einmal in wenigen Sätzen zusammengefasst werden: Im Fall von Glavinics *Das bin doch ich* äußert sich die autofiktionale Poetik in einer fingierten Homestory inklusive vermeintlich intimer Einblicke in das Privatleben eines Schriftstellers, der sich einerseits von den Eigenheiten des Literaturbetriebs distanziert und sich andererseits anhand seines Erfolgs in diesem Betrieb definiert. Seine exhibitionistisch zur Schau gestellte und offensichtlich überzogene Peinlichkeitspose lenkt dabei neben aller Komik den Blick darauf, dass es sich bei ‚Glavinic‘ weniger um ein autobiografisches als um ein inszeniertes Schriftsteller-Subjekt handelt. Dieses vereint mit seinem Alkoholproblem, seinem Erfolgshunger und den damit verbundenen Selbstzweifeln nicht zufällig genau solche Eigenschaften, die sich im Rahmen einer personalisierten Buchvermarktung trefflich verkaufen lassen. Die kalkulierten Ausflüge der Autorenfigur aus dem Roman in den Paratext dehnen das Spiel zwischen Autobiografie und Fiktion auf die außerdiegetische Wirklichkeit aus und inszenieren wiederum die Frage, wie viel Glavinic tatsächlich in ‚Glavinic‘ steckt.

Durch all diese autofiktionalen Erzählstrategien wird eine Beschäftigung des Lesers mit Autor, Werk und Biografie forciert, die einerseits im Sinne des Literaturbetriebs Aufmerksamkeit und damit Verkäufe generiert, andererseits aber eine kritische Betrachtung der literaturbetrieblichen Mechanismen ermöglicht.

Stärker noch als *Das bin doch ich* regt *Das weisse Buch* zur Recherche über seinen Autor und dessen Biografie an: Während der autofiktionale Text anhand von doppelbödigen Erzählstrategien massive Zweifel an der autobiografischen Aufrichtigkeit streut, erweisen sich Horzons zahlreiche Unternehmensgründungen bei einhergehender Überprüfung als ‚wahr‘ im wahrsten Sinne des Wortes. Das kreative Selbst aus *Das weisse Buch* verausgibt sich erfolglos in der ständigen wirtschaftlichen Neuerfindung, um den Anforderungen des Marktes gerecht zu werden und zu unermesslichem Reichtum zu gelangen, und ermöglicht damit einerseits ein kritischen Blick auf den Kapitalismus und dessen Legenden vom fleißigen ‚self-made-man‘. Andererseits ist *Das weisse Buch* Teil einer umfassenden Gesamtinszenierung, mit der sich Horzon als Kunstfigur in der medialen Öffentlichkeit positioniert und Entgrenzungen zwischen Kunst und Wirklichkeit erprobt. So dient die emphatische Abgrenzung vom Kunstkontext nicht zuletzt als Verspottung der Bemühungen der Avantgarde, Kunst in Lebenspraxis aufzulösen, während *Das weisse Buch* und sein Paratext eben dieses idealistische Programm selbst einlöst – anders als bei den Avantgarden ist die Frage nach der Vermarktbarkeit dieses Programms bei Horzon allerdings schon mitgedacht.

Die fließenden Übergänge zwischen Kunst und Kommerz in der Autofiktion der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die in dieser Magisterarbeit skizziert wurden, könnten den Anstoß für weitere Studien geben, auch und besonders in Bezug auf die behandelten Autoren. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung von Glavinics jüngstem Roman *Der Jonas-Komplex* etwa steht noch aus und wäre vor allem hinsichtlich der Frage relevant, auf welche Weise der Autor seine autofiktionalen Erzählstrategien aus früheren Texten wie *Das bin doch ich* und *Unterwegs im Namen des Herrn* metareflexiv thematisiert. Im Fall von Horzon bleibt abzuwarten, ob sein autofiktionales Rollenspiel erneut in einem literarischen Text realisiert wird, stellt die schriftstellerische Tätigkeit doch nur

eins seiner zahlreichen Betätigungsfelder dar. In jedem Fall bietet *Das weisse Buch* auch nach der Veröffentlichung dieser Magisterarbeit mehr als genügend Anspielungen auf künstlerische Positionen und Traditionen, die einer literaturwissenschaftlichen Nachverfolgung und Einordnung bedürften.

Darüber hinaus ließe sich fragen, an welches Publikum autofiktionale Inszenierungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gerichtet sind. Das Problem der Unverfügbarkeit autobiografischer Wahrheit mag im akademischen Rahmen mit einem Verweis auf poststrukturalistische Erkenntnisse gelöst werden, außerhalb dieses Rahmens sorgen Selbsterzählungen, die bewusst auf ihren Konstruktionscharakter hinweisen und mit verschiedenen Identitätsentwürfen jonglieren, mehrheitlich für Irritation. Neben der überwiegenden Begeisterung in den Feuilletons der großen Zeitungen über die in dieser Arbeit untersuchten Romane *Das bin doch ich* und *Das weisse Buch* lässt sich in den Online-Kundenrezensionen auch ein gewisser Unmut über das doppelbödige Spiel der Autoren feststellen, weil sie den Blick auf das Subjekt mehr verstellen als erhellen.⁴²¹ Autofiktion wäre in diesem Sinne – auch im Hinblick auf Horzons zahlreiche intertextuelle Anspielungen – als elitäre Geste zu untersuchen, die sich entgegen ihrer inszenierten Anbiederung an die Alltagswirklichkeit und den Voyeurismus der Mediengesellschaft vor allem an eine ausgewählte und gebildete Leserschaft mit der von Barthes beschworenen *Lust am Text* (1973) richtet. Für die breite Masse jedoch ist die Frage nach der autobiografischen Wahrheit die einzig entscheidende – und es gehört zu den wichtigsten Voraussetzungen autofiktionaler Poetiken, dass keine Selbsterzählung diese Wahrheit uneingeschränkt liefern kann.

⁴²¹ Für die Kundenrezensionen von *Das weisse Buch*, vgl. Rühle. Für die Rezensionen von *Das bin doch ich*, vgl. Catani.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. München: Hanser, 2007.

Horzon, Rafael: *Das weisse Buch*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Sekundärliteratur

Assmann, David-Christopher: „Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene.“ in: „High“ und „Low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, S. 121-140.

Assmann, David-Christopher: *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar: VDG, 2006.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ Übersetzt von Matías Martínez. in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart; Reclam, 2000, S. 185-193.

Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Übersetzt von Jürgen Hoch. München: Matthes & Seitz, 1978.

Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: „Super Wirklichkeit.“ In: *Pop. Kultur und Kritik*. Nr. 5, Herbst 2014, S. 81-86.

Basting, Barbara: „Das Ende der Kritik, wie wir sie kannten.“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 49-62.

Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.

Birgfeld, Johannes: „Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück *Hubbard* mit Seitenblicken auf *Der Freund*.“ in: Birgfeld, Johannes

/ Conter, Claude D. (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, S. 204-222.

Bleitner, Thomas: *Frauen der 1920er Jahre. Glamour, Stil und Avantgarde*. München: Sandmann, 2014.

Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Übersetzt von Michael Tillmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006.

Breitenstein, Andreas: „Nachwort.“ in: Ebd. (Hg.): *Der Kulturbetrieb. Dreißig Annäherungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 156-164.

Breuer, Dieter: „Grimmelshausen: Leben und Werk. Zur Biographie.“ in: Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Simplicissimus Teutsch*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005, S. 703-720.

Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

Burstein, Jessica: „Visual Art.“ in: Marshik, Celia (Hg.): *The Cambridge Companion to Modernist Culture*. New York: Cambridge University Press, 2015, S. 145-165.

Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene. Schreiben.“ in: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. S. 269-282.

Catani, Stephanie: „Glavinic 2.0. Autorschaft zwischen Prosum, paratextueller und multimedialer (Selbst-)Inszenierung.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014. S. 267-284.

Colonna, Vincent: *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

Cornils, Kerstin: „Von Alptraumszenarien und Glücksmomenten. Thomas Glavinic: Lesung und Gespräch mit der Literaturkritikerin Kerstin Cornils.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.) *Zwischen Alptraum und*

Glück. Thomas Glavinics *Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014, S. 321-348.

Danto, Arthur: „The Artworld.“ in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15.10.1964), S. 571-584.

Darrieussecq, Marie: „L'autofiction, un genre pas sérieux.“ *Poétique* 107, September 1996, S. 369-380.

De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel.“ in: Ebd.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Übersetzt von Jürgen Blasius. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 131-145.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Dilthey, Wilhelm: „Das Erleben und die Selbstbiographie.“ in: Niggel, Günther (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 21-32.

Doubrovsky, Serge: „Nah am Text.“ Übersetzt von Claudia Gronemann. in: De Toro, Alfonso / Gronemann, Claudia (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2004.

Eichendorff, Joseph von: *Aus dem Leben eines Taugenichts. Studienausgabe*. Herausgegeben von Harry Fröhlich. Stuttgart: Reclam, 2012.

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ Übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond. in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart; Reclam, 2000, S. 198-229.

Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse*. Herausgegeben von Hans-Martin Lohmann. Stuttgart: Reclam, 2010.

Gasser, Peter: „Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen.“ in: Pellin, Elio / Weber, Ulrich (Hg.): *„all diese fingierten*,

notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs.“
Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein, 2012, S. 13-27.

Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Fink, 1992.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus, 1992.

Glavinic, Thomas: *Der Jonas-Komplex*, Frankfurt/Main: Fischer, 2016.

Glavinic, Thomas: *Lisa*. München: Hanser, 2011.

Glavinic, Thomas: *Meine Schreibmaschine und ich. Bamberger Vorlesungen*. München: Hanser, 2014.

Glavinic, Thomas: *Unterwegs im Namen des Herrn*. München: Hanser, 2011.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*. Herausgegeben von Walter Hettche. Stuttgart: Reclam, 1998.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2008.

Gronemann, Claudia: *Postmoderne / Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*. Herausgegeben von Eva Moldenhauer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.

Heinen, Sandra: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006.

Hesse, Hermann: „Sarasate.“ in: Ebd.: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Herausgegeben von Volker Michels. Mit einem Essay von Hermann Kasack. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 129-134.

Holder, Alex: „Einleitung“. in: Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Einleitung von Alex Holder. Frankfurt/Main: Fischer, 2009, S. 7-28.

Horatius Flaccus, Quintus: *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler. Stuttgart: Reclam, 2009.

Horzon, Rafael: *Der Dritte Weg*. Berlin: www Verlag, 2002.

Jessen, Jens: „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“ in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 51 (2007), S. 11-14.

Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld: Transcript, 2011.

Keck, Annette: „Das ist doch er“. Zur Inszenierung von ‚Autor‘ und ‚Werk‘ bei Thomas Glavinic.“ in: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2014. S. 238-249.

Kracht, Christian / Horzon, Rafael: „Hubbard.“ in: Kracht: *New Wave. Ein Kompendium. 1999-2006*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, S. 68-133.

Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Nikolai Herbst*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

Krumrey, Birgitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress, 2015.

Lacan, Jacques: „Aggressivity in psychoanalysis.“ in: Ebd.: *Écrits. A Selection*. Übersetzt und herausgegeben von Alan Sheridan. New York/London: Norton, 1977, S. 8-29.

Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ Übersetzt von Peter Stehlin. in: Lacan, Jacques: *Schriften I*. Herausgegeben von Norbert Haas. Olten: Walter, 1973, S. 61-70.

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas. Olten: Walter, 1980.

Lattmann, Dieter (Hg.): *Das Anekdotenbuch. Rund viertausend Anekdoten von Adenauer bis Zatopek*. Unter Mitarbeit von Siegrid Radszuweit. Frankfurt/Main: Fischer, 1979.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Löffler, Sigrid: „Thomas Glavinic. Das bin doch ich.“ *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*. 11/2007, S. 84.

Magerski, Christine: „Avantgarde und Gesellschaftstheorie. Reckwitz – Bourdieu – Luhmann – Gehlen.“ in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, S. 265-293.

Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt/Main: Fischer, 2004.

Martínez, Matías: „Autorschaft und Intertextualität.“ in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 465-479.

Menke, André: *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*. München: Iudicium, 2016.

Müller-Jentsch, Walther: *Die Kunst in der Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 2012.

Misch, Georg: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ in: Niggel, Günther (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 33-54.

Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press, 2012.

Nizon, Paul: *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Herausgegeben von Andrea Neuhaus. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007.

Nünning, Ansgar: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen.“ in: Parry, Christoph / Platen, Edgar (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium, 2007, S. 269-292.

Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Richter, Elke: *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – Das Algerische Quartett von Assia Djebar*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2008.

Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe. Lettres du voyant*. Übersetzt und herausgegeben von Werner von Koppenfels. Mainz: Dieterich, 1990.

Rötzer, Hans Gerd: *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam, 2009.

Saussure, Ferdinand de: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übersetzt von Herman Lommel. Berlin: De Gruyter, 1967.

Schaffrick, Matthias / Willand, Marcus: „Autofiktion.“ in: Ebd. (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, S. 54-59, hier: S. 57f.

Schmitz-Emans, Monika: „Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit.“ in: Schmitz-Emans, Monika / Schmitt, Claudia / Winterhalter, Christian (Hg.): *Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 377-386.

Schneider, Ute: „Literatur auf dem Markt – Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung.“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 235-247.

Schulze, Holger: *Heuristik: Theorie der intentionalen Werkgenese. Sechs Theorie Erzählungen zwischen Popkultur, Privatwirtschaft und dem, was einmal Kunst genannt wurde*. Bielefeld: Transcript, 2005.

Schumacher, Eckhard: „Rainald Goetz‘ ‚Johann Holtrop.“ in: *Pop. Kultur und Kritik*. Nr. 2, Frühling 2013, S. 73-78.

Shumaker, Wayne: *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1954.

Simons, Olaf: „Literaturbetrieb – ein Konzept staatsnaher Auseinandersetzung mit Literatur?“ in: Theisohn, Philipp / Weder, Christine (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 115-131.

Stingelin, Martin: „‘Schreiben‘. Einleitung. in: Ebd. (Hg., unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti): *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Fink, 2004, S. 7-21.

Theisohn, Philipp / Weder, Christine: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung.“ in: Ebd. (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München: Fink, 2013. S. 7-16.

Trenkler, Thomas: „Ich bin selten einsam, ich bin allein.“ *morgen*, Nr. 2, 2014, S. 32-35.

Urbanek, Julia: „Wer meine Bücher ablehnt, lehnt mich ab. Thomas Glavinic spielt in seinem neuen Roman selbst die Hauptrolle.“ *Wiener Zeitung*, 01.09.2007.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar.“ in: Breuer, Ulrich / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, 2006, S. 353-368.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens.“ in: Berning, Johannes / Keßler, Nicola / Koch, Helmut H. (Hg.): *Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag*. Berlin [u.a.]: Lit, 2006. S. 80-101.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ in: Ebd. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7-21.

Walter-Jochum, Robert: *Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld: Transcript, 2016.

Weiser, Jutta: „Psychoanalyse und Autofiktion.“ in: Zaiser, Rainer (Hg.): *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme, 2008, S. 43-67.

White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991.

Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ in: Winko, Simone / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2009, S. 285-314.

Internetquellen

„5 Bullet Points zur Kritik am totalen Kapitalismus – RLF legt seinen Quellcode für alle offen!“ *RLF – Werde Shareholder der Revolution*, 11.05.2014, Link: <http://www.rlf-propaganda.com/rlf-sourcecode> [aufgerufen am 05.05.2016, 12:52 Uhr]

„Horzons Wanddekorationsobjekte.“, *modocom.de*, Link: http://www.modocom.de/Wanddekorationsobjekte/Wanddekorationsobjekte_Information.htm [aufgerufen am 07.05.2016, 19:03 Uhr]

„RLF-Produkte.“ *RLF – Werde Shareholder der Revolution*, Link: <http://www.rlf-propaganda.com/de/produkte/> [aufgerufen am 24.08.2016, 07:31 Uhr]

„Thomas Glavinic.“ *Munzinger Online*. Link: <https://www.munzinger.de/search/portrait/thomas+glavinic/0/25900.html> [aufgerufen am 31.07.2016, 0:13 Uhr]

„Thomas Glavinic.“ *Wikipedia*, Version vom 15.05.2015. Link: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Thomas_Glavinic&diff=143118229&oldid=143118206 [aufgerufen am 07.05.2016, 18:07 Uhr]

„Umweltschutz: Wabbelige Hülle.“ *Der Spiegel*, 09.07.1979, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350049.html> [aufgerufen am 17.08.2016, 21:53 Uhr]

Colonna, Vincent: *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Unveröffentlichte Dissertation, EHESS, 1989, Link: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [abgerufen am 01.08.2016, 12:23 Uhr]

Diez, Georg: „Die Methode Kracht.“ *Der Spiegel*, 7/2012, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html> [aufgerufen am 03.09.2015, 15:02 Uhr]

Drees, Jan: „Rezension: Hendl with Care.“ *Lesen mit Links*, 20.09.2010, Link: <http://www.lesenmitlinks.de/hendl-with-care/#mh-comments> [aufgerufen am 17.04.2016, 10:19 Uhr]

Farron, Ivan: „Die Fallen der Vorstellungskraft. Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en).“ Übersetzt von Barbara Villiger Heilig. *nzz.ch*, 31.05.2003, Link: <http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> [aufgerufen am 02.05.2016, 09:24 Uhr]

Fischer, Marc: „Der Mann, der Mitte erfand.“ *welt.de*, 26.09.2010, Link: http://www.welt.de/welt_print/kultur/article9876778/Der-Mann-der-Mitte-erfand.html [aufgerufen am 08.08.2016, 10:25 Uhr]

Glavinic, Thomas: „Ein Mangel an Anarchie.“ *Der Spiegel*, 42/2007, Link: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53278252.html> [aufgerufen am 26.03.2016, 15:25 Uhr]

Glavinic, Thomas: „Nachfragen erlaubt. Gefälschte Zeugnisse, Charme und ein paar Fremdwörter brachten Hochstapler wie Gert Postel schon bis ganz nach oben. Ein Porträt und eine versuchte Annäherung an ein Phänomen.“ *Der Standard*, 07.10.2005, Link: <http://derstandard.at/2169671/Nachfragen-erlaubt> [aufgerufen am 28.05.2016, 20:13 Uhr]

Glavinic, Thomas: „Play-Kolumne / Thomas Glavinic ringt mit den Folgen seines Facebook-Ausstiegs.“ *Wired.de*, 22.09.2015, Link: <https://www.wired.de/collection/latest/ausgabe-1015-eremitage-wie-diese> [aufgerufen am 11.05.2016, 11:01 Uhr]

Grossman, Lev: „Jonathan Franzen : Great American Novelist.“ *Time Magazine*, 12.08.2010, Link: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2010185,00.html> [aufgerufen am 04.06.2016, 14:40 Uhr]

Hacker, Doja: „Schriftsteller im Wartestand. Thomas Glavinic vergnügt mit dem selbstironischen Roman ‚Das bin doch ich‘.“ *spiegel.de*, 25.09.2007, Link: <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/a-507752.html> [aufgerufen am 26.08.2016, 10:25 Uhr]

Hamann, René: „Bergsteigerroman von Thomas Glavinic: Sinnsucher und Egomane.“ *taz.de*, 05.01.2014, Link: <http://www.taz.de/!5051559/> [aufgerufen am 18.08.2016, 09:33 Uhr]

Horzon, Ludwig Amadeus feat. Peaches: „Me, my shelf and I.“ *youtube.de*, 10.12.2012, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ-60g0nOgg> [aufgerufen am 23.08.2016, 08: 23 Uhr]

Horzon, Rafael: „Meine Sekten. Eine Woche Scientology.“ *modocom.de*, Link: <http://www.modocom.de/modocom/KolumneDerFreund8.htm> [abgerufen am 24.08.2016, 09:41 Uhr]

Hünniger, Andrea Hanna: „Verflixte Kunst. Von einem, der auszog, kein Künstler zu werden. Ein Porträt des Unternehmers und Bestsellerautors Rafael Horzon.“ *zeit.de*, 30.09.2010, Link: www.zeit.de/2010/40/Portraet-Horzon [aufgerufen am 25.02.2016, 13.31 Uhr]

Kämmerlings, Richard: „Das Ich im Kreise seiner Teufel.“ *faz.net*, 01.09.2007. Link: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-das-ich-im-kreise-seiner-teufel-1465423.html> [aufgerufen am 20.07.2016, 11:44 Uhr]

Koch, Andreas: „Gespräch mit Rafael Horzon.“ *von hundert*, 10/2008, Link: <http://www.vonhundert.de/index367a.html?id=154> [aufgerufen am 04.08.2016, 22:52 Uhr]

Küppers, Kirsten / Knippals, Dirk: „Das neue Leuchten aus Berlin.“ *taz.de*, 22.01.2011, Link: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=hi&dig=2011%2F01%2F22%2Fa0045&cHash=b73710f633> [aufgerufen am 26.08.2016, 22:53 Uhr]

Luetzow, Gunnar: „Es ist ein Regal, aber...“ *spiegel.de*, 12.12.2000, Link: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/rafael-horzon-es-ist-ein-regal-aber-a-107416.html> [aufgerufen am 17.03.2016, 9:30 Uhr]

Mangold, Ijoma: „Ein Bedürfnis nach Revanche.“ *zeit.de*, 11.12.2015, Link: <http://www.zeit.de/2015/44/karl-ove-knausgard-sterben-lieben-spielen-leben-traeumen-literaturkanon> [aufgerufen am 14.08.2016, 16:55 Uhr]

März, Ursula: „Ohne ein Fitzelchen Fiktion.“ *zeit.de*, 19.09.2007. Link: <http://www.zeit.de/2007/39/L-Glavinic> [aufgerufen am 20.07.2016, 11:42 Uhr]

Meyer-Lucht, Robin: „Rafael Horzon: „Helene Hegemann hat mein Buch geschrieben.““ *carta.info*, 14.10.2010, Link: www.cartainfo.com/35097/rafael-horzon-helene-hegemann-hat-mein-buch-geschrieben/#comments [aufgerufen am 25.02.2016, 15.34 Uhr]

Nedo, Kito: „Das letzte Interview.“ *art-magazin.de*, 08.12.2010, Link: <http://www.art-magazin.de/szene/7165-rtkl-rafael-horzon-interview-das-letzte-interview> [aufgerufen am 12.08.2016, 09:31 Uhr]

Rühle, Alex: „Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins.“ *sueddeutsche.de*, 29.09.2010, Link: www.sueddeutsche.de/kultur/rafael-horzon-das-wei%C3%9F-buch-uneintraegliche-leichtigkeit-des-seins-1.1017516 [aufgerufen am 25.02.2016, 15.38 Uhr]

Stemberger, Martina: „L'autofiction [...] un geste politique“? Poetik und Politik der Autofiktion im Zeitalter des Storytelling.“ in: *Lendemains*, Bd. 38, Nr. 149 (2013), S. 29-45, Link: <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/view/442/423> [aufgerufen am 20.06.2016, 09:47 Uhr]

Plagiatserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die schriftliche Masterarbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Aberkennung des akademischen Grades geahndet wird.

Ort / Datum

Offenbach / 30.08.2016

Unterschrift

