Zwischen Autobiographie und Fiktion: Neue literarische Schreibweisen bei Felicitas Hoppe, Charlotte Roche, Stephan Wackwitz und David Wagner

GESINE HABERLAH, MA

Thesis submitted
to the University of Nottingham
for the degree of
Doctor of Philosophy

September 2015

Between Autobiography and Fiction: Contemporary German Autobiographical Writing of Felicitas Hoppe, Charlotte Roche, Stephan Wackwitz and David Wagner

This thesis examines forms of autobiographical writing in the 21st century which are located at the intersection of autobiography and fiction. The literary sources selected question established genre boundaries, while also reflecting contemporary cultural discourses and creating particular images of their authors. My analysis investigates the new literary strategies emerging in Charlotte Roche's *Schoßgebete* (2011), Stephan Wackwitz's *Ein unsichtbares Land* (2003), Felicitas Hoppe's *Hoppe* (2012) and David Wagner's *Leben* (2012) in order to identify how texts such as these combine autobiography and fiction.

Using a range of literary theories my textual analysis shows that autobiographical writing in the 21st century is more extensive than critical approaches such as 'autofiction' and 'life writing' suggest. The thesis demonstrates how genre hybridisations, intertextual combinations and inter-discursive conjunctions in the texts also move beyond Philippe Lejeune's differentiation between autobiography and the novel. By combining characteristics of fictional narratives with features of factual texts such as the essay, the parody of academic biography or specifically context-related factual, in this case medical texts, these life stories reflect our understanding of identity in significantly new ways.

Moreover, my investigation proves that the new forms of autobiographical writing engage with contemporary issues such as the role of the media and celebrity culture, national history and memory discourses, transculturalism and the significance of writing in the 21st century, medical developments and their consequences. The texts' contribution to these discourses also constructs the authors' self-presentation. Strategies and techniques identified range from provocative self-staging through positioning within a framework of national and family history, to outlining autobiographical poetics, or presenting different private and public facets of the author's persona. My thesis addresses

not only the effects of the increasing (public) interest in the private life of authors in contemporary autobiographical writing but also contributes to wider research on autobiography, genre and intertextuality.

meinen Eltern

Ich danke meinen ‘Doktoreltern’ Dr. Heike Bartel und Prof. Dr. Dirk Göttsche für ihre geduldige Unterstützung und engagierte Betreuung.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion 16

2.1 Paradigma I: Wahrheit und Erinnerung 26

2.2 Paradigma II: Autor, Erzählinstanz und Protagonist 40

2.3 Paradigma III: Gattungskonzepte Life writing und Autofiktion 50

3. Charlotte Roche – *Schoßgebete* 68

3.1 *Schoßgebete*: Fiktion vermarktet als Autobiographie 70

3.2 *Schoßgebete* zwischen Tagebuch und Weblog 84

3.3 Diskrepanzen in *Schoßgebete* 98

4. Stephan Wackwitz – *Ein unsichtbares Land* 113

4.1 Hybridisierung von Familienroman und Autobiographie 114

4.1.1 Der Familienroman als (auto)biographisches Erinnerungsmedium 122

4.1.2 Der Familienroman als (auto)biographisches dokumentarisches Konstrukt 130

4.2 Hybridisierung von essayistischer Schreibweise und (auto)biographischem Familienroman 136

4.2.1 Essayistisches Kompositionsprinzip I: motivische Verknüpfung 142

4.2.2 Essayistisches Kompositionsprinzip II: intertextuelle Referenzen 147

4.3 Das Bild des Autors Stephan Wackwitz: Zwischen Bildungsbürger und Intellektuellem 152

5. Felicitas Hoppe – *Hoppe* 172

5.1 *Hoppe* – eine Parodie auf die wissenschaftliche Biographie 174

5.2 Autobiographische Poetologie I: *Hoppe* als Bildungsroman – eine Aus-Bildungsgeschichte 195

5.3 Autobiographische Poetologie II: Reisen und Ortswechsel in *Hoppe* – ein transkultureller Lebensentwurf 207

6. David Wagner – *Leben* 220

6.1 Interdiskursivität I: Identität und Organspende 221

6.1.1 Die Autobiographie als Verknüpfungsform von Identität und Krankheit 222

6.1.2 Das „körperliche“ Identitätsverständnis in *Leben* 228

6.1.3 Identitätsbestimmung und –gefährdung: Alterität in *Leben* 233

6.2 Interdiskursivität II: Intertextualität 240

6.2.1 Intertextualtität und Organtransplantation 241

6.2.2 Gattungsintertextualität: Autobiographie, Fiktion und Sachtext 245

6.2.3 Motivische Intertextualität: Organtransplantation in der Literaturgeschichte 255

6.3 David Wagner: Zwischen Privatleben und Öffentlichkeit 260

6.3.1 *Leben* im Organspende-Diskurs 261

6.3.2 Poetologische Äußerungen und das Autor-Erzähler-Verhältnis. 267

7. Schlussteil 271

8. Bibliographie 288

9. Internetquellen 334

10. Filmographie 346

1. Einleitung

> Wann fangen die Dinge an, fiktional zu werden, vielmehr: Wann fängt man selbst an, sie zu fiktionalisieren? Wo hört die Wirklichkeit auf und wo fängt die Erfindung an? Wo hört die Erfindung auf und fängt jener Bereich an, der das eine nicht und nicht das andere ist?[1]

Diese Fragen stellt sich die Erzählinstanz Aléa Torik, Protagonistin und Autorin von *Aléas Ich* (2013) beim Schreiben ihres Romans. Gleichzeitig verfasst Aléa ihre Dissertation, bei der es aus theoretischer wissenschaftlicher Perspektive um das gleiche Thema geht, der Titel lautet „Identität, Authentizität, Illusion - Zur Theorie der Fiktionalität" (*Aléas Ich*, 95). Der Text *Aléas Ich* hinterfragt auf inhaltlicher und formaler Ebene die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Autobiographie und Roman. Erzähler-Protagonistin Aléa erzählt ihre Lebensgeschichte, autobiographische Erinnerungen als Rückblicke und tagebuchartiges Geschehen in der erzählten Gegenwart. Die Erzählerin berichtet davon, wie sie den Roman schreibt, den wir, die Leser, bereits in fertiger Form in den Händen halten. Aber warum bezeichnet die Erzählinstanz *Aléas Ich* als fiktionalen Text, wenn es doch Aléa selbst ist, die den Text schreibt bzw. geschrieben hat? Der Autorenname auf dem Buchcover stimmt mit dem Namen der Erzähler-Protagonistin überein. Müsste es dann nicht eine Autobiographie sein? Nein - es handelt sich bei Aléa Torik um das Pseudonym des Schriftstellers Claus Heck; [2] Aléa Torik, die mit ihrem sprechenden Namen auf das Zufallsprinzip verweist, ist selbst eine Fiktion, als Figur im Text und als Autorin des Textes.

Die intertextuelle und metafiktionale Gestaltungsweise des Textes unterläuft nicht nur die Unterscheidung von Autobiographie und Roman, sondern thematisiert auch die Zuverlässigkeit von Erzähltem. Wahrheit, Wirklichkeit und Erfundenes werden sowohl auf der Inhaltsebene infragegestellt, beispielsweise in den träumerischen Illusionen Aléas, als auch außerhalb des Geschehens mit dem Bruch des autobiographischen Rezeptionsangebots, der durch die Aufdeckung des ‚echten' Namens des ‚richtigen' Autors herbeigeführt wird. Das Spiel mit Fiktion und Autobiographie leistet über den gebotenen Unterhal-

---

1 Aléa Torik, *Aléas Ich* (Hamburg: Osburg, 2013), S. 194.

2 Sarah Schaschek, ‚Die Geburt des Autors', *zeit.de* (3. September 2013) <http://www.zeit.de/2013/35/literatur-roman-alea-torik-aleas-ich>, abgerufen 16. Mai 2015.

tungswert für die Rezipienten hinaus einen Beitrag zur Diskussion der Aktualität und Anwendbarkeit von Gattungsmerkmalen und Gattungskategorisierungen. Das Nebeneinander von Spezifika verschiedener Gattungen innerhalb eines Textes macht multiple Rezeptionsangebote und hinterfragt ausschließliche Genrezuordnungen. Mit der Positionierung eines Textes im Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion findet eine literarische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Diskursen statt, die jeweils auch ein Bild des Autors impliziert.

Aléas Ich ist als Roman bezeichnet und fiktional gestaltet, gleichzeitig legt der Text eine autobiographische Lesart nahe. Der Autorname Aléa Torik entspricht dem Namen der Protagonistin, die ihre eigene Lebensgeschichte erzählt, sodass damit das von Philippe Lejeune geforderte Autobiographie-Kriterium der Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist erfüllt wäre.[3] Jedoch ist Aléa Torik nicht tatsächlich die Verfasserin des Textes, sondern eine Erfindung des Autors. Die Rolle von Fiktion für autobiographisches Schreiben wird so metafiktional kommentiert. Dies erfolgt auf verschiedenen Ebenen der Erzählung, beispielsweise in der ausdrücklichen Beschäftigung der Erzähler-Protagonistin als Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin mit Fiktionalität und der literarischen Präsentation von Wirklichkeit, sowie in der Auseinandersetzung mit dem bedeutenden Autobiographie-Topos der Identitätsbildung. Aléa ist in Rumänien aufgewachsen und zur Fortsetzung ihres Studiums nach Deutschland gekommen. Bei der Schilderung der jährlichen Besuche ihres Heimatlandes thematisiert sie die zunehmende Entfremdung, die sie zwischen sich als Studentin in dem vom wirtschaftlichen Fortschritt geprägten Berlin und ihrem ländlichen Familienleben empfindet, was sich beispielsweise in ihren Wortfindungsschwierigkeiten spiegelt und sie ihre rumänische Identität infragestellen lässt.

Im Verlauf des Textes wird Aléas Identität jedoch nicht deutlicher konturiert, im Gegenteil, sie verschwimmt in der Überblendung verschiedener Erzählebenen und den häufiger werdenden Schilderungen aus der Perspektive anderer Figuren, sodass die zu Anfang als Autorin auftretende Erzähler-Protagonistin zu

[3] Vgl. Philippe Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]', übers. von Hildegard Heydenreich, hg. von Günter Niggl, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 214-57, S. 215ff.

einer fiktionalen Figur unter anderen verblasst. Zwischen Autobiographie und Fiktion changierend entlarvt *Aléas Ich* seine Autorin Aléa Torik als Fiktion. Aus der ‚wirklichen' Autorin wird eine ‚fiktionale' Autorin, die in ihrer Entwicklung die Zuverlässigkeit von Gattungsmerkmalen anzweifelt und so die Relevanz und das Wirkungspotential von Fiktion für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert vorführt.

Dem obigen Beispiel folgend, sind eine derartige Untersuchung der literarischen Ausgestaltung des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion und eine Analyse des darin entworfenen Bildes des Autors Ziel der vorliegenden Arbeit. Bei den ausgewählten Textbeispielen handelt es sich, wie bei *Aléas Ich*, nicht um designierte Autobiographien, sondern um Texte, die sich auf unterschiedliche Art und Weise im Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion positionieren und dabei Gattungskategorisierungen hinterfragen, autobiographische Topoi vor dem Hintergrund aktueller Diskurse thematisieren und so ein Bild eines, nicht unbedingt ihres, Autors entstehen lassen: Charlotte Roches *Schoßgebete* (2011), Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* (2003), Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012) und David Wagners *Leben* (2013). Anhand der Textanalysen wird deutlich, wie die bisher in literarischen Werken, beispielsweise schon zu Beginn des 19. Jahrhundert in Johann Wolfgang von Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1811-1814)[4] thematisierte Bedeutung von Fiktion für autobiographisches Schreiben aufgegriffen wird und welche Erweiterungen die Rolle der Fiktion für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert erfährt.

Das Umfeld der Textbeispiele sind autobiographische Lebensdarstellungen im weitesten Sinne, deren Formen im 21. Jahrhundert über literarische Formate hinausgehen. Die Attraktivität von Lebensgeschichten zeigt sich auch in anderen Medien, wie sozialen Netzwerken und Blogs, sowohl auf der Produktionsseite als auch auf der Seite der Rezeption. Autobiographischem Schreiben steht damit eine Vielfalt an Ausdrucksformen zur Verfügung, die den Textkorpus der in Buchform vorliegenden Autobiographie erweitern. Aufgrund diese Zunahme von Angebot und Nachfrage autobiographischer Schreibweisen liegt die

[4] Johann Wolfgang von Goethe, ‚Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit' [1811-1814], hg. von Erich Trunz, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 9: Autobiographische Schriften, 15. Aufl. (München: Beck, 2005).

Schlussfolgerung nahe, dass das Bedürfnis der öffentlich zugänglichen Präsentation privater Erfahrungen und persönlicher Erlebnisse aufgrunddessen zu wachsen scheint, gleichzeitig steigt offenbar das Interesse an (medialen) Darstellungen von Lebensgeschichten, die Authentizität[5] suggerieren und damit dem Publikum anbieten, Parallelen oder Verbindungen zur eigenen Realität zu entdecken.[6]

Möglichkeiten zur autobiographischen Darstellung in den neuen Medien bieten zum Beispiel Kommunikationsplattformen im Internet. Während Formate wie LinkedIn sich beispielsweise auf die Erstellung beruflicher Profile beschränken, ermöglicht und fördert Facebook eine umfassende Darstellung sowohl des professionellen als auch, und vor allem, des privaten Lebens. Weitere Plattformen wie Instagram, Youtube oder Twitter bieten ähnliche Möglichkeiten. Fotos, Videos und Texte stehen dem Benutzer dabei als Formate zur Verfügung, um seine persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse zu dokumentieren und zu veröffentlichen, sodass, einem Tagebuch ähnlich, eine fortlaufende Lebensgeschichte entsteht, mit dem Unterschied, dass die Informationen öffentlich zugänglich gemacht werden, oft nicht nur für Freunde und Bekannte, sondern für jeden Internetbenutzer. Soziale Netzwerke und Weblogs können daher aufgrund ihrer Funktionen, wie Kommunikation und Kontaktpflege, aber auch zur Erinnerung und Dokumentation sowie zur Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung im weitesten Sinne als autobiographische Formen betrachtet werden. Die Allgegenwärtigkeit autobiographischer Selbstdarstellungen trägt auch zur Entstehung des Bedürfnisses bei, daran teilzuhaben und teilzunehmen, und die eigene Lebensgeschichte zu dokumentieren, ob aus Gründen beispielsweise der therapeutischen Verarbeitung vergangener Ereignisse, der Aufzeichnung kulturgeschichtlicher und gesellschaftlich relevanter Geschehnisse sowie der eigenen Positionierung darin, der Bewahrung von Erinnerungen für die Nachwelt oder einer Kombination aus mehreren, individuell geprägten Motivationssträngen. Abgesehen von den medialen Portalen und Plattformen im Internet gibt es

---

[5] Authentizität in Bezug auf autobiographische Schreibweisen wird verstanden als Attribut für glaubwürdig der Wirklichkeit Entnommenes und/oder mit ihr Identifizierbares bzw. auf sie Übertragbares. Zur ausführlichen Diskussion des Begriffs der Authentizität siehe S. 36ff dieser Arbeit.

[6] Siehe auch Uta Daur, ‚Einleitung', hg. von ders., *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes* (Bielefeld: Transcript, 2013), 7-18, S. 17.

ein wachsendes Angebot und eine zunehmende Nachfrage von Hinweisen und Anleitungen zum Verfassen einer Autobiographie, sowohl in Buchform[7] als auch in Form von Online Workshops oder Kursen.[8]

Das Interesse am Privatleben anderer Menschen ist nicht nur in dem reichhaltigen Angebot an Boulevard-Presse, ob als Print-Version oder als Internetseite,[9] reflektiert, die beispielsweise mit sogenannten ‚Home Stories' einen Einblick in die privaten Räume der Celebrities[10] und berühmten Personen bieten, sondern auch in Fernsehformaten wie *Big Brother*, in Talkshows oder anderen Realität simulierenden Programmen, die beispielsweise gerichtliche Entscheidungen nachstellen.[11] Derartige Sendungen erfüllen gleichzeitig ein Verlangen nach Authentizität, verstanden als Verlangen nach Identifizierbarkeit und nach Übertragbarkeit des Präsentierten auf die eigene Wirklichkeit. Dieses Interesse am Privatleben anderer machen sich besonders Prominente zunutze, die aus anderen Berufsfeldern einen öffentlichen Bekanntheitsgrad erhalten haben und nun ihre Memoiren niederschreiben bzw. schreiben lassen. Politiker, Sportler, Musiker oder auch Unternehmer veröffentlichen ihre Lebensgeschichte, vielfach von Ghostwritern unterstützt, und versprechen oftmals Enthüllungsgeschichten, wie der Musikproduzent Dieter Bohlen in *Nichts als die Wahrheit* (2002),[12] oder die Schilderung öffentlich thematisierter Geschehnisse aus ihrer ganz persönlichen Perspektive, wie die ehemalige Bundespräsidentengattin Bettina Wulff in *Jenseits des Protokolls* (2012).[13]

Literarische autobiographische Texte im 21. Jahrhundert setzen vielfach thematische Schwerpunkte und machen verschiedenartige Rezeptionsangebote. Sie werden dann nicht als ‚Autobiographie' vermarktet, sondern unter anderen Bezeichnungen, beispielsweise als Krankheitsgeschichte wie Kathrin Schmidts

---

7 Zum Beispiel Wilhelm Frieling, *Wie schreibe ich meine Erinnerungen? Memoiren schreiben - aber richtig!* (Berlin: Frieling, 1995) oder Judith Barrington, *Erinnerungen und Autobiografie schreiben*, übers. von Kerstin Winter (Berlin: Autorenhaus, 2004).

8 Beispielsweise <http://www.biografie-schreiben.de>, abgerufen 04. Juni 2015; <http://www.meine-biographie.com>, abgerufen 04. Juni 2015; <http://www.biographiezentrum.de/termine/termine.php>, abgerufen 04. Juni 2015.

9 Zu nennen wären u.a. die *BILD*-Zeitung, die *tz München* oder auch die *Hamburger Morgenpost*. Stärker auf Berichte über Stars und Celebrities konzentrieren sich u.a. Magazine wie *Frau im Spiegel*, *Bunte* oder auch *Bravo*.

10 Zum Beispiel die Show *Die Geissens – Eine schrecklich glamouröse Familie*, die den Alltag der Millionärsfamilie vorgibt zu dokumentieren.

11 Beispielsweise *Die Gerichtsshow Richter Alexander Hold*.

12 Dieter Bohlen, Katja Kessler, *Nichts als die Wahrheit* (München: Heyne, 2002).

13 Bettina Wulff, Nicole Maibaum, *Jenseits des Protokolls* (München: Riva, 2012).

Du stirbst nicht (2009)[14] oder als Familiengeschichte, wie Ulla Hahns *Unscharfe Bilder* (2003).[15] Persönliche Erlebnisse werden verknüpft mit Kommentaren zu kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Ereignissen und Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Ein Beispiel dafür ist das Werk der Nobelpreisträgerin von 2004, Elfriede Jelinek, die literarisch gestaltete autobiographische Texte mit medial wirkungsvoller Selbstdarstellung erfolgreich verbindet. Bekannt für ihre kritisierende Teilnahme an gesellschaftlichen und politischen Debatten in Österreich, stellt Jelinek ihre Werke online zum Lesen bereit, ihr autobiographischer Roman *Neid* (2007/2008) ist sogar ausschließlich im Internet zu lesen und bisher nicht als Buchexemplar erhältlich.[16]

Die Forschungsliteratur zur Autobiographie im 21. Jahrhundert reflektiert das zunehmende Interesse an der Person des Autors in Beiträgen zu Autorschaft und zur Rolle des Autors allgemein.[17] In den 1960er Jahren noch hatten die Poststrukturalisten den Autor aus dem Untersuchungsfeld der Literaturwissenschaft nahezu ausgeschlossen. 1969 stellt Michel Foucault die Instanz des Autors als bloße Funktion dar,[18] schon 1967 hatte Roland Barthes sogar den „Tod des Autors“[19] verkündet, dem diesem intertextuellen Verständnis zufolge lediglich die Aufgabe des Arrangements von Zitaten zukommt. Ende des 20. Jahrhundert jedoch wird die Relevanz des Autors als Untersuchungsparameter und sein Erkenntnispotential ‚wiederentdeckt', was sich in Publikationen von Sammelbänden wie beispielsweise *Rückkehr des Autors* (1999) von Fotis Jannidis u.a. zeigt.[20]

Einen Schwerpunkt der deutschen Autobiographieforschung des 21. Jahrhunderts bilden Erinnerungsdiskurse, deren Thematisierung Sammelbände wie *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2007) von Christoph Parry und

---

14 Kathrin Schmidt, *Du stirbst nicht* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009).

15 Ulla Hahn, *Unscharfe Bilder* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2003).

16 Siehe <http://www.elfriedejelinek.com>, abgerufen 30. Mai 2015.

17 Vgl. zur Thematik Autor und Autorschaft den Sammelband Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, Hrsg., *Autor - Autorisation - Authentizität* (Tübingen: Niemeyer, 2004).

18 Michel Foucault, ‚Was ist ein Autor?' [1969], hg. von dems., *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer und Anneliese Botond (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), 7-31.

19 Roland Barthes, ‚Tod des Autors [1967]', hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Stuttgart: Reclam, 2000), 185-93.

20 Jannidis, Lauer, Martinex, Winko, Hrsg. *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Tübingen: Niemeyer, 1999).

Edgar Platen gewidmet sind.[21] Die Auseinandersetzung mit den Ereignissen des 20. Jahrhunderts erfolgt verstärkt aus einer persönlichen, familiären oder individualisierten Perspektive anstatt von den Standpunkten der öffentlichen Meinung aus. Hierfür bieten sich auch und besonders literarische Schreibweisen autobiographischer Art als Format an.[22]

Zunehmend beziehen auch interdisziplinäre Ansätze den Autor in ihre Untersuchungen von Literatur mit ein. Ein Beispiel dafür ist der Sammelband *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart: Sozialstruktur – Medien - Ökonomie: Autorpositionen* (2012) von Heribert Tommek und Klaus-Michael Bogdal.[23] Die Aufsätze darin erproben die Anwendung der Feldtheorie des Soziologen Pierre Bourdieu auf die Betrachtung der Veränderungen des Literaturbetriebs mit ihren Auswirkungen auf die Rolle und das Verhalten von Autoren darin. Die Herausgeber heben in ihrer Einleitung hervor, dass die „Medialisierung und Ökonomisierung", also der Zuwachs an Technologien und Kommunikationsmedien sowie die zunehmende Gewinnorientierung, sich auch auf „die Strukturen des literarischen Feldes wie auch [auf] die Selbstbeschreibung der kulturellen Akteure"[24] auswirken, also auf die Funktionsweise des Literaturmarkts und auf die öffentliche Selbstdarstellung der Autoren.

Neben diesen an inhaltlichen Thematiken und Motiven orientierten Forschungsbereichen ist die Beschäftigung mit dem Status der Autobiographie als Gattung ein weiteres Feld, das verstärkt wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren hat. Dazu gehören Untersuchungen zur Selbstreflexivität der Gattung[25] und besonders die Öffnung des Gattungskonzepts hin zur Anerkennung der Flexibilität von Gattungsmerkmalen und der um neue Facetten erweiterten

---

21 Christoph Parry, Edgar Platen, Hrsg., *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwart* (München: Iudicum, 2007).

22 Vgl. dazu Torsten Pflugmacher, ‚abstand [sic!] gestalten. Erinnerte Medien und Erinnerungsmedien in der Autobiographie nach 1989', hg. von Clemens Kammler, Pflugmacher, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen - Analysen – Vermittlungsperspektiven* (Heidelberg: Synchron, 2004), 109-25.

23 Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal, Hrsg., *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur - Medien - Ökonomien: Autorpositionen* (Heidelberg: Synchron, 2012).

24 Tommek, Bogdal, ‚Einleitung', hg. von dens., *Transformationen des literarischen Feldes*, 7-23, S. 7.

25 Vgl. Ansgar Nünning, ‚Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen', hg. von Parry, Platen, *Grenzen der Fiktionalität*, 269-92.

Bedeutung von Fiktion für autobiographische Schreibweisen des 21. Jahrhunderts, wie im Theorieteil dieser Arbeit ausführlich thematisiert werden wird.
Das Interesse an autobiographischen Texten im 21. Jahrhundert, das das allgemeine Literaturverständnis und auch die Interpretation sogar deutlich fiktional gestalteter Texte zu dominieren scheint, wird auch im oben herangezogenen Beispiel *Aléas Ich* aufgegriffen und ironisch kommentiert. Als Aléa einen ersten Entwurf ihres Romans erstellt hat, bittet sie ausgewählte Freunde und Bekannte um ein Urteil. Nach vierwöchiger Lesezeit treffen sie sich zu einer gemeinsamen Diskussion in Aléas Wohnung. Das Gespräch verläuft völlig wider Aléas Erwarten, denn zu ihrem Erstaunen und zu ihrem Ärgernis sind ihre Gäste vor allem an den autobiographischen Details ihres Textes interessiert:

> Diese Frage [von der Bekannten Jana] brachte mich gleich zu Anfang aus dem Konzept. Ich wollte über meinen Text sprechen, nicht über mich. […] Auch die anderen […] wollten offenbar vor allem wissen, inwieweit der Text Ausdruck meiner selbst sei und ich in dem Text wiederzufinden war. Das war ein Ansatz, der mir nicht nur persönlich, sondern auch in theoretischer Hinsicht nicht gefiel. Selbstverständlich greift man beim Schreiben auf seine Biographie zurück, man schreibt mit den eigenen Fingern und nicht mit einer Prothese. Aber man erfindet es dennoch. Man erfindet Figuren, die auf eigenen Lebenserfahrungen und Formulierungsfähigkeiten zurückgreifen. Man erfindet sogar sich selbst als Autorin und bedient sich der Hilfskonstruktion eines scheinbaren Ichs. Mittels dieser Konstruktion können die Figuren dann formulieren, was man selbst niemals formulieren könnte. Solchermaßen wachsen sie über die eigenen Fähigkeiten hinaus. Wo Jana nach der Echtheit und Authentizität meiner Erfahrungen fragte, wollte ich genau das Gegenteil erreichen, eine genuin literarische Gestaltung meines Textes nach ästhetischen Gesichtspunkten. Die anderen wollten Glaubwürdigkeit und Wirklichkeit. Aber ich wollte keine Wirklichkeit, die hatte ich den ganzen Tag. Ich schreibe, um die Wirklichkeit zu verändern, zu transzendieren, sie vielleicht sogar zu zerstören, aber ganz sicher nicht, um sie einfach nur abzubilden. Ich wollte Kunst. Was ich geschrieben hatte, war erfunden! Ich hatte mir das ausgedacht. Es war Alchimie! Hokuspokus! Lug und Trug und Täuschung![26]

Aléas hier skizzierte Poetologie basiert auf der Annahme grundsätzlicher Fiktionalität von Literatur, die dem Verlangen der Leser nach Echtheit, Unmittelbarkeit und autobiographischer Wirklichkeit entgegensteht. Aléa will Kunst erschaffen, für sie handelt es sich bei ihrem Roman um einen erfundenen literarischen Erzähltext. Sie betont ihre künstlerische Tätigkeit der literarischen Konstruktion, die sich der Frage nach autobiographischer Wirklichkeit entzieht. Ihr Publikum hingegen ist lediglich an den autobiographischen Parallelen in-

[26] Torik, *Aléas Ich*, S. 88.

teressiert. Die geschilderte Situation ist eine ironische Darstellung der Diskrepanz zwischen der Intention des Produzenten und der allgemein angenommenen Erwartungshaltung des Lesers. Während die Autorin Aléa mühevoll-künstlerische Konstruktionen vornimmt, sind ihre Rezipienten lediglich an Wirklichkeit interessiert und wissen die kreative Leistung nicht zu würdigen. Aléas Ausrufe zum Ende der Passage machen ihre Verärgerung darüber deutlich, in denen sie, in ironischer Bezugnahme auf Platons These, Dichter seien Lügner, das von ihr Geschriebene als erfunden, gelogen und unwahr bezeichnet. Auch wenn Aléa Paul de Mans Grundsatz anerkennt, dass alles Schreiben irgendwie autobiographisch sei,[27] und unter rein physischen Bedingungen sein muss, so geht ihrer Auffassung nach Literatur weit über bloße Alltags- und Wirklichkeitsabbildung hinaus, sie verselbständigt sich sogar. Dieses poetologische Prinzip wird im weiteren Verlauf des Romans metafiktional umgesetzt, indem andere Figuren als Aléa selbst das Geschehen aus ihrer Perspektive schildern. Während das Bild der Autorin Aléa Torik dadurch, wie auch oben schon geschildert, im Fiktionalen verschwimmt, und so stattdessen deutlich wird, dass es sich bei *Aléas Ich* nicht um eine Autobiographie handelt, sondern um einen literarischen Text, der die fluktuierende Grenze von Autobiographie und Fiktion explizit und implizit thematisiert, zeigen die für diese Arbeit ausgewählten Textbeispiele literarische Gestaltungsmöglichkeiten, die jeweils auf unterschiedlichen Ebenen und auf verschiedene Art und Weise auch autobiographische Rezeptionsangebote machen.

Fragen, die zur Erforschung des Gestaltungspotentials von autobiographischen Schreibweisen im 21. Jahrhundert beitragen und die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen, lauten: Welche Potentiale ergeben sich für Autoren aus dem zunehmenden Interesse an ihrer Person, und wie sind diese in den literarischen Darstellungsmöglichkeiten gespiegelt? Welche Auswirkungen hat diese Entwicklung speziell für die Gattung der Autobiographie und welche Bedeutung erhält die Fiktion in diesem Zusammenhang? Allgemeiner und umfassender formuliert: Wozu dient autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert, und welche Formen kann es annehmen?

---

[27] Vgl. Paul de Man, ‚Autobiography as De-Facement', hg. von dems., *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 67-81, S. 70.

Die ausgewählten Textbeispiele reflektieren alle den Umgang mit dem zunehmenden Interesse am Autor; in der Umsetzung weisen sie Unterschiede auf, die die Vielfalt, die Möglichkeiten und das Wirkungs- bzw. Funktionspotential autobiographischen Schreibens im 21. Jahrhunderts aufzeigen. Sie leisten darin erstens eine Hinterfragung der Funktionsweise und der Relevanz von Gattungsmerkmalen im Allgemeinen und von der Autobiographie im Besonderen, das heißt sie bringen neue Formen autobiographischer Schreibweisen hervor, die über Normbrüche hinausgehen und stattdessen beispielsweise als Gattungshybridisierung auftreten. Zweitens greifen sie aktuell relevante gesellschaftliche Diskurse auf, die nicht nur inhaltlich thematisiert werden, sondern, im Falle von Charlotte Roche, in Bezug auf die Vermarktung genutzt werden, oder, im Fall von Hoppe, Wackwitz und Wagner, literarisch in der formalen Gestaltung der Texte reflektiert werden. In einer dritten Funktion entwerfen diese Texte Bilder ihrer Autoren, die nicht ausschließlich auf der Schilderung der jeweiligen Lebensgeschichte beruhen, sondern die auch zurückzuführen sind auf die jeweilige literarische Gestaltungsweise. Daher besteht jedes der vier Untersuchungskapitel aus einer ausführlichen, auf literaturwissenschaftlichen Methoden und Theorien basierenden Textanalyse, die an die Aspekte des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion anknüpft sowie an dessen literarische Gestaltungsformen und Thematisierungen seit dem 19. Jahrhundert, wie sie im Theorieteil der Arbeit vorgestellt sind. Der Aufbau der Analysekapitel orientiert sich an den drei genannten Aspekten. Erstens werden die Formen der autobiographischen Schreibweisen eruiert, zweitens erfolgt die Untersuchung ihres Beitrags zu gesellschaftlichen Thematiken und Diskursen, in die sie inhaltlich eingebunden sind, und drittens wird das jeweils entworfene Bild des Autors ermittelt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich also mit der Frage, welche Formen autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert annimmt und wie sie literarisch ausgestaltet sind. Darauf geben die Textbeispiele unterschiedliche Antwortmöglichkeiten, zum Teil in der Literaturgeschichte bereits thematisierte Funktionen von Fiktion für autobiographisches Schreiben aufgreifend und jeweils neue Tendenzen seit der Jahrtausendwende repräsentierend: als autobiographisch vermarkteter provokativer Roman (*Schoßgebete*), als Gattungshybridisierung von Familienroman, Autobiographie und Essay (*Ein unsichtbares*

Land), als poetologischer Lebensentwurf und Parodie auf die wissenschaftliche Biographie (*Hoppe*) und als interdiskursive autobiographische Schreibweise (*Leben*). Dabei wird implizit auch die Frage nach dem Gattungsstatus der Autobiographie mitthematisiert: Kann, sollte oder muss die Autobiographie heute noch als eigene Gattung betrachtet werden oder ist das Gattungskonzept hinfällig und muss stattdessen ein neues Autobiographie-Verständnis entwickelt werden, das die Erweiterung der Rolle von Fiktion für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert adäquat berücksichtigt? Die Untersuchungen der Textbeispiele ergeben nicht nur, dass der Fiktion eine wesentliche Bedeutung für autobiographisches Schreiben zuerkannt wird, sondern machen auch deutlich, wie das sich daraus ergebende Funktionspotential für autobiographische Lebensdarstellungen im 21. Jahrhundert genutzt wird. Damit wird an einflussreiche Texte wie Goethes *Dichtung und Wahrheit* und Christa Wolfs *Kindheitsmuster* angeknüpft, um nur zwei herausragende Repäsentanten der Beispiele aus dem 19. und 20. Jahrhundert zu nennen, die Fiktion und Autobiographie zusammenführen, ihr Spannungsverhältnis thematisieren und nutzbar machen. Deren literarische Gestaltungsformen bilden die Grundlage für die Erweiterungen und neuen Entwicklungen des autobiographischen Schreibens im 21. Jahrhundert. Die Antwortmöglichkeiten auf die obige Frage nach den Formen autobiographischer Schreibweisen, die theoretische Konzeptionen wie Life writing und Autofiktion entwerfen, werden im Theorieteil dieser Arbeit vorgestellt einschließlich der Problematiken, die die Kategorisierungen und Konzepte mit sich bringen, und die in der Analyse der Textbeispiele hinsichtlich ihrer Praktikabilität hinterfragt werden.

Die Gestaltungsmöglichkeiten des Spannungsverhältnisses von Fiktion und Autobiographie werden zunächst aus theoretischer Perspektive vorgestellt, während im Anwendungsteil, bestehend aus den vier Analysekapiteln, die Untersuchung der textuellen Ausgestaltung vorgenommen wird. Bei den Aspekten, die für die Theorie der Autobiographie im Mittelpunkt stehen und die für die Rolle der Fiktion von Bedeutung sind, handelt es sich im geschichtlichen Überblick um die Thematisierung von Erinnerungsdiskursen und den Einfluss der Beschaffenheit menschlicher Erinnerung auf die erzählerische Darstellung einer Lebensgeschichte, und um die damit zusammenhängende Problematik des Wahrheitsanspruchs einer Autobiographie und der Entwicklung hin zu

einem Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Auf der formalen Ebene der Textgestaltung wird die Relevanz von Fiktion in Bezug auf Gattungsdefinitionen und in der Betrachtung des Verhältnisses von Autor, Erzähler und Protagonist diskutiert. Anhand dieser Parameter erfolgen die anschließenden Untersuchungen der Textbeispiele, die je nach Text unterschiedliches Gewicht erhalten. So zeigt sich die Auseinandersetzung mit Autobiographie und Fiktion bei Roche weniger auf der formalen Ebene des Textes, sondern vielmehr in der autobiographischen Rezeptionslenkung, die an den Text von außen durch die Medien und die Autorin herangetragen wird, während die anderen Textbeispiele nicht nur inhaltlich Wahrheit und Wahrhaftigkeit thematisieren, sondern die Auseinandersetzung mit Autobiographie und Fiktion auch in der formalen Gestaltung ihrer Texte reflektieren, sei es durch Gattungshybridisierung (Wackwitz), durch Interdiskursivität (Wagner), Intertextualität oder parodierende Verfahren (Hoppe).

Zweitens ergibt sich aus der Betrachtung verschiedener Formen autobiographischen Schreibens weiterhin die Frage danach, welche gesellschaftlichen Aspekte innerhalb der Darstellung einer persönlichen Lebensgeschichte auf welche Weise reflektiert werden. Dabei kommen unterschiedliche Schwerpunktsetzungen zum Tragen, die den autobiographischen Topos von Identität reflektieren. Die Texte thematisieren jeweils gesellschaftlich aktuelle Diskurse, wie das öffentliche Interesse am Privatleben von Medienprominenz (Roche), Erinnerungsdiskurse, Familiengeschichten und Deutschlands politische Vergangenheit (Wackwitz), die Mehrdeutigkeit von Schrift und die Zuverlässigkeit von Wissenschaftlichkeit (Hoppe) sowie Organtransplantation und Auswirkungen medizinischer Entwicklungen (Wagner). Die Bedeutung der gesellschaftlichen Kontextualisierungen ist jeweils in der textuellen Gestaltung reflektiert und zeigt damit die Auswirkung entsprechender Thematiken für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert.

Der Frage nach dem ‚Wie' muss drittens die Frage nach dem ‚Warum' folgen: Zu welchem Zweck und mit welcher Wirkung kann das Spannungsverhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion thematisiert werden? Ohne dabei auf die Intention des Autors spekulieren zu wollen ist das Bild, das ein Autor auf diese Weise von sich entwerfen kann, das für diese Arbeit zentrale Ergebnis der Positionierung eines Textes zwischen Autobiographie und Fiktion. Die Ausein-

andersetzung mit der Rolle der Fiktion für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert als Fortsetzung, Veranschaulichung und Nutzbarmachung ihrer zunehmenden Relevanz für autobiographische Lebensbeschreibungen ist in den vier Analysetexten unterschiedlich vorgenommen und dient jeweils verschiedenen Aspekten, wie der provokativen Selbstinszenierung (Roche), der Positionierung innerhalb von Traditionen wie Bildungsbürgertum und Intellektualismus (Wackwitz), dem Entwurf einer autobiographischen Poetologie (Hoppe) oder der Auseinandersetzung mit der Zusammenwirkung von Körper und Geist am Beispiel von chirurgischen Eingriffen sowie ihren Auswirkungen auf die eigene Identität (Wagner).

Die Arbeit zeigt Tendenzen und Entwicklungen autobiographischer Schreibweisen im 21. Jahrhundert, die Gattungseinteilungen im allgemeinen und die Gattungskonzeption der Autobiographie im Besonderen hinterfragen und parodieren, einschließlich der damit verbundenen Erwartungshaltungen in Bezug auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Die Texte nehmen darüber hinaus eine literarische Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Diskursen vor, die teilweise in der literarischen Gestaltung der Texte reflektiert sind. Anhand dieser Gestaltungsweisen lassen die Texte ein Bild ihres Autors entstehen, das die Bedeutung der jeweiligen Diskurse für die persönliche Lebensgeschichte, autobiographisch oder fiktional, thematisiert.

Charlotte Roches Text *Schoßgebete* knüpft als Nachfolgeroman von *Feuchtgebiete* (2008) an die von ihr ausgelösten öffentlichen Debatten von Skandalerzeugung und die Thematisierung von Tabubrüchen an, ist jedoch, anders als Roches Erstlingspublikation, mit deutlichen autobiographischen Parallelen ausgestattet und wird daher als autobiographischer Text vermarktet. *Schoßgebete* provoziert mit der sexuell expliziten Darstellung von ehelichem Liebesleben und entwirft das Bild einer berufstätigen Hausfrau und Mutter, die sich in therapeutischer Behandlung befindet. Die Aufmerksamkeit, die der Text und die Autorin in den Medien erfahren haben,[28] sprechen für eine genauere Betrachtung des Phänomens der Vermarktung von fiktionalen Texten als Autobiogra-

[28] Vgl. dazu auch die Auflagenzahlen von *Schoßgebete* in Ursula März, ‚Bestseller mit Ansage', *zeit.de* (12. Juli 2011) <http://www.zeit.de/2011/27/Roche-Roman>, abgerufen 12. Juli 2015; Carsten Heidböhmer, ‚Charlotte Roche stürmt die Bestsellerliste', *stern.de* (17. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/-schossgebete--charlotte-roche-stuermt-die-bestsellerliste-3777092.html>, abgerufen 12. Juli 2015.

phien. Dabei wird deutlich, dass das Verständnis von Autobiographie hier auf das Interesse an intimen Details von Roche verengt wird und die Autorin sich über die Darstellung ihres sexuellen Privatlebens inszeniert.

Im Gegensatz zu der starken Medienpräsenz Roches tritt Stephan Wackwitz kaum im öffentlichen Leben auf, Beiträge in den Medien beziehen sich ausschließlich auf seine Tätigkeit als Essayist und Mitarbeiter des Goethe-Instituts. Mit *Ein unsichtbares Land* hat Wackwitz einen von ihm als ‚Familienroman' bezeichneten Text verfasst, der innerhalb der Publikationswelle der Familienromane Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts insofern eine besondere Rolle einnimmt, als er autobiographische Lebensgeschichte in essayistischer Schreibweise präsentiert und somit eine Gattungshybridisierung vornimmt. *Ein unsichtbares Land* verknüpft persönliche und öffentliche Erinnerungsdiskurse, Familiengeschichte und nationale Geschichte miteinander. In der Thematisierung von Bildungstraditionen des Bildungsbürgertums und des Intellektualismus lässt der Text ein Bild seines Autors entstehen, das ihn als gebildeten, wissenschaftlich arbeitenden Schriftsteller präsentiert.

Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* macht durch die offene Diskrepanz von autobiographischer und biographischer Form einerseits und fiktionalem Inhalt andererseits, auch deutlich werdend in der Bezeichnung, es handele sich um eine ‚fiktionale Biographie', auf sich aufmerksam. Die Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion erfolgt hier explizit. Der Text ist eine Parodie auf den Wissenschafts- und Literaturbetrieb und seine Arbeitsweisen. *Hoppe* problematisiert die Mehrdeutigkeit von Schrift in einer Welt aus Texten sowie das Konzept der Transkulturalität.[29] Hier wird nicht autobiographische Lebensgeschichte präsentiert, sondern eine autobiographische Poetologie der Büchner-Preisträgerin von 2012 entworfen.

Bei dem vierten Analysebeispiel *Leben* handelt es sich um David Wagners autobiographische Erzählung einer Organtransplantation, wofür der Autor 2013 den Preis der Leipziger Buchmesse erhielt. *Leben* trägt keine Gattungsbezeichnung und changiert mit Merkmalen fiktionaler Texte und Sachtexte zwischen Fakt und Fiktion. Die offensichtliche autobiographische Parallele der Organ-

[29] Vgl. Wolfgang Welsch, ‚Transkulturalität - Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen', hg. von Irmela Schneider, Christian W. Thomson, *Hybridkultur - Medien, Netze, Künste* (Köln: Wienand, 1997), 67-90.

transplantation ist literarisch verfremdet und gleichzeitig, einem Sachtext ähnlich, faktual präsentiert. Der Erzähler-Protagonist setzt sich mit den autobiographischen Themen Krankheit und Identität auseinander. Das gestalterische Verfahren der interdiskursiven Verknüpfung auf inhaltlicher Ebene wird in der intertextuellen Gestaltung auf formaler Ebene gespiegelt und vereint so das entworfene Bild des an Autoimmunhepatitis erkrankten Privatmenschen mit dem in der Öffentlichkeit stehenden Autoren.

Thematische Vielfalt und unterschiedliche Tendenzen von autobiographischen Schreibweisen im 21. Jahrhundert repräsentierend, werden die Textbeispiele hinsichtlich der Relevanz von Fiktion für die Autobiographie vergleichbar. Die Untersuchung dieser vier Textbeispiele zeigt, inwiefern Fiktion, ob in Form fiktionalisierender Erzähl- bzw. Darstellungsverfahren oder auf inhaltlicher Ebene, an gestalterische und diskursive Tendenzen der literarischen Autobiographie des 19. und 20. Jahrhundert und seiner Autobiographieforschung anknüpfend zu einem konstitutiven Merkmal autobiographischer Schreibweisen im 21. Jahrhundert geworden ist, das zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen und zur Diskussion von Gattungskategorisierungen beiträgt. Trotz fiktionaler Gestaltungsweisen wird jeweils ein autobiographisches Rezeptionsangebot gemacht, das ein Bild des Autors entwirft. Unter Bezugnahme auf die jeweils relevanten methodologischen und theoretischen Konzepte werden die ausgewählten Textbeispiele hinsichtlich ihres Umgangs mit Gattungskonventionen untersucht und ihre Gestaltungsweisen in einer ausführlichen Analyse in Bezug auf mehrdeutige Rezeptionsangebote betrachtet.

2. Das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion

Die Autobiographie wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts von Jürgen Lehmann definiert als „Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors“.[30] Diese Definition stellt Autobiographie und Fiktion konträr gegenüber und bezeichnet Fiktion als Hauptunterscheidungskriterium zwischen Autobiographie und fiktionalen Texten. Die Unterscheidung und ihre Problematiken sind Gegenstand literarischer Werke und wissenschaftlicher Auseinandersetzungen, denn die Dichotomie ‚fiktional – nichtfiktional‘ ist keine absolute. Die Differenzierung ist in literarischen Texten oftmals höchst problematisch und hängt vom komplexen Zusammenspiel verschiedener Aspekte ab. Die Probleme ergeben sich beispielsweise aus der Schwierigkeit, autobiographische Wahrheit überprüfen zu können. Der Autor kann durch Äußerungen in der Öffentlichkeit oder durch die Textgestaltung, zum Beispiel durch die Verwendung bestimmter Gattungsmerkmale, die Rezeption seines Werkes entsprechend lenken. Die erzählerische Darstellung von Autobiographie und Fiktion kann sehr ähnlich ausfallen, sodass die Gestaltung der Lebensgeschichte als literarische Erzählung die Autobiographie an der Grenze zur Fiktion positioniert, wie es schon in Goethes *Dichtung und Wahrheit* der Fall ist. Daraus folgt, dass das Verhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion durch eine Spannung charakterisiert ist, deren literarische Ausgestaltung und deren Wirkung hier im Mittelpunkt stehen. Während neuere Konzeptionen wie Life writing und Autofiktion die herkömmlichen Gattungszuordnungen hinterfragen und daran interessiert sind, umfassendere textübergreifende Kategorien zu entwickeln, zeigen Texte zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein kritisches Bewusstsein dieser Thematik und positionieren sich gezielt zwischen Autobiographie und Fiktion.

Die Einzelanalysen machen die Hintergrunddarstellung des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion erforderlich, dazu gehören eine knappe Vorstellung der entsprechenden Schlüsseltexte der Geschichte der Autobiogra-

[30] Jürgen Lehmann, ‚Autobiographie‘, hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 169-73, S. 169.

phie und eine Zusammenfassung der prägenden Entwicklungen in der Sekundärliteratur zur Diskussion der Bedeutung der Rolle der Fiktion in der Autobiographie. Nach diesem ersten Kapitelteil präsentiert der Forschungsüberblick im zweiten Abschnitt die systematischen Aspekte, anhand derer die Thematisierung des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion in den Beispieltexten dieser Arbeit erfolgt. Dazu gehören die Gestaltung des Verhältnisses von Autor, Erzählinstanz und Protagonist, sowie die Identifikation und Reflexion von Gattungskonzeptionen und Gattungsmerkmalen, die die Rezeption und die Interpretation der entsprechenden Texte bestimmen. Dabei wird deutlich, dass ein kritischer und vor allem flexibler Umgang mit dem System literarischer Gattungen erforderlich ist, um die Kategorisierung von Texten des 21. Jahrhunderts zu ermöglichen und um deren Wirkungspotential erfassen zu können.

Die allgemein in der Forschungsgeschichte und im literarischen Kanon vorherrschende Dominanz von Texten männlicher Verfasser ist auch im Bereich der Autobiographie zu verzeichnen, wie an den umfangreichen und einschlägigen Werken zur Geschichte der Autobiographie von Georg Misch[31] und Günter Niggl[32] nachzuvollziehen ist. Literarische Selbstdarstellungen in Form von Autobiographien waren zunächst auf das „männliche, weiße, westliche Selbst“[33] beschränkt. Daher enthält der traditionelle Kanon der Autobiographie keine (oder kaum) Texte von Autorinnen, was von Judy Long als fundamentales Problem der Autobiographie-Forschung bezeichnet wird.[34] Der Grund für die vergleichsweise geringe Präsenz weiblicher Autobiographien wird überwiegend mit der Gegenüberstellung der gesellschaftlichen Bereiche von öffentlichem und privatem Raum begründet sowie mit der daraus resultierenden Rol-

---

31 Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie* [1907-1969], 4 Bde., Bd. 1: Das Altertum, 1. Hälfte, 4. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1976), Bd. 1: Das Altertum, 2. Hälfte, 4. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1974), Bd. 2: Das Mittelalter: Die Frühzeit. 1. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1988), Bd. 2: Das Mittelalter: Die Frühzeit. 2. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1992), Bd. 3: Das Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang. 1. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1998), Bd. 3: Das Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang. 2. Hälfte, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1979), Bd. 4: 1. Hälfte: Das Hochmittelalter in der Vollendung, hg. von Leo Delfoss (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1967), Bd. 4: 2. Hälfte. Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts, bearb. von Bernd Neumann (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1969).

32 Niggl, Hrsg., *Die Autobiographie*.

33 Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* (Stuttgart: Metzler, 2000), S. 94.

34 Judy Long, *Telling Women's Lives. Subject/Narrator/Reader/Text* (London, New York: New York University Press, 1999), S. 13.

lenverteilung von Männern und Frauen, einschließlich der Auswirkung auf den Zugang zu relevanten Ressourcen.[35] Seit Mitte des 20. Jahrhunderts wird mit den Forschungsansätzen des Feminismus und später der Gender Studies auch den autobiographischen Texten von Frauen verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet.[36]

Als literarische Gattung mit spezifischen Merkmalen ist die Autobiographie seit dem späten 18. Jahrhundert etabliert, als Textform existiert sie allerdings schon seit der Antike. Prominente Beispiele sind Platons 7. Brief (352 v. Chr.) und Isokrates „Antidosis-Rede" (353 v. Chr.), die beide in ihrer Funktion als Erläuterungs- und Verteidigungsschriften bereits auf das Potential autobiographischer Texte zur literarischen Selbstdarstellung verweisen. Es handelt sich jedoch bei diesen Texten um Auszüge aus umfassenderen Werken, Autobiographisches ist zunächst in andere Textsorten eingebettet und integriert, und nicht als selbständiger Text veröffentlicht.

Als älteste Vorform einer Autobiographie der obigen Definition entsprechend werden Augustinus' *Confessiones* (397-398)[37] betrachtet und als Begründung der schriftlichen Selbstreflexion gedeutet. Der Text stellt als religiöses Selbstbekenntnis die persönlichen Entwicklungsstufen des Lebens des Verfassers dar. Funktion und Anspruch des Textes ist die wirklichkeitsgetreue Darstellung des eigenen Lebens. Dessen Einfluss zeigt sich noch in den neuzeitlichen autobiographischen Bekenntnissen, wie beispielsweise in den vom Pietismus geprägten Werken[38] von Johanna Eleonora Petersen, *Gespräche des Hertzens mit Gott*

---

35 Vgl. dazu Shari Benstock, Hrsg., *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988); Katherine R. Goodman, ‚Weibliche Autobiographien', hg. von Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann, *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Metzler, 1999), 166-76; Laura Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice* (Manchester: Manchester University Press, 1994).
Darüber hinaus wird das Modell des einzigartigen und ganzheitlichen Individuums als unangebracht und für Frauen in der Darstellung ihrer Lebensgeschichten nicht anwendbar kritisiert. Vgl. Susan Stanford Friedman, ‚Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', hg. von Sidonie Smith, Julia Watson, *Women, autobiography, theory: a reader* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998), 72-82.

36 Linda Anderson, *Women and Autobiography in the Twentieth Century. Remembering Futures* (London: Prentice Hall, 1997); Long, *Telling Women's Lives*.

37 Augustinus, *Bekenntnisse*, hg. und übers. von Joseph Bernhardt (Frankfurt a. M.: Insel, 1987).

38 Zu Bekenntnissen pietistischer Frauen vgl. den Aufsatz von Jeannine Blackwell, ‚Gedoppelter Lebenslauf der Pietistinnen. Autobiographische Schriften der Wiedergeburt', hg. von Michaela Holdenried, *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995), 49-60.

(1689),[39] August Hermann Francke, *Lebenslauff* (1690),[40] Johann Georg Hamann, *Gedanken über meinen Lebenslauf* (1758),[41] oder Johann Heinrich Jung-Stillings *Lebensgeschichte* (1777-1817).[42]

Jean Jacques Rousseaus *Les Confessions* (1782/89),[43] die thematische Ähnlichkeit der Bekenntnisse zu seinem Vorbild Augustinus bereits im Titel suggerierend, befinden sich auf der Schwelle von der religiösen Selbsterforschung hin zu einer die eigene Persönlichkeitsentwicklung darstellenden Form. Die Autobiographik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich durch die Entwicklung zunehmender Bewusstwerdung des Individuums als Subjekt und seiner Entwicklung aus. Dies zeigt sich modellhaft in Rousseaus Text, der Anspruch auf die vollständige Darstellung der Lebensgeschichte des Autors sowie dessen Persönlichkeit erhebt. Statt der Fortsetzung religiöser Bekenntnisse jedoch handelt es sich hier um Glaubwürdigkeit und Echtheit, jedoch nicht unbedingt Wahrheit beanspruchende Präsentation einer persönlichen und vor allem auch beruflichen Karriere.

Zeitlich etwas versetzt zu den religiösen Bekenntnissen entwickelt sich die Autobiographie in der Renaissance fort von der bekennenden hin zu einer berichtenden Form, die zunehmend berufliche Karrieren beschreibt. Diese Verschiebung des Schwerpunktes auf in der Öffentlichkeit stehende Personen hat verstärkt männliche Autobiographien hervorgebracht,[44] wie beispielsweise Götz von Berlichingens *Lebensbeschreibung* (1561/62).[45] Mit der grundlegenden Unterscheidung von Autobiographien und derartigen Lebensbeschreibungen, die sich auf die soziale Rolle des Individuums im öffentlichen Leben kon-

---

39 Johanna Eleonora Petersen, *Gespräche des Hertzens mit Gott* (Plön: Ripenau, 1689). Digitalisiert in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/864-4-theol-1s abgerufen>, abgerufen 9. April 2015.

40 August Hermann Francke, ‚Lebenslauff [1691]', hg. von Markus Matthias, *Lebensläufe August Hermann Franckes* (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999), 5-32.

41 Johann Georg Hamann, ‚Gedanken über meinen Lebenslauf [1758]', hg. von Josef Nadler, *Sämtliche Werke Johann Georg Hamann* (Wien: Verlag Herder, 1949-1957), 9-44.

42 Johann Heinrich Jung-Stilling, *Johann Heinrich Jungs, genannt Stilling, Lebensgeschichte oder dessen Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, Lehrjahre, häusliches Leben und Alter* (Stuttgart: Henne-Verlag, 1835).

43 Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers*, übers. von Alfred Semerau und Dietrich Leube (München: Winkler, 1978).

44 Goodman nennt Beispiele von Berufsautobiographien, die von Frauen verfasst wurden. Vgl. Goodman, ‚Weibliche Autobiographien', S. 167.

45 Götz von Berlichingen, *Lebensbeschreibung des Ritters Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. Nach der Ausgabe von 1731 hg. von Albert Leitzmann (Halle a. S.: Niemeyer, 1916).

zentrieren, hat sich Bernd Neumann[46]befasst und bezeichnet diese als Memoiren. Autobiographien und Memoiren unterscheiden sich weniger formal als vielmehr inhaltlich in der Schwerpunktsetzung des Erzählten. Während die Autobiographien das Individuum und seine persönlichen Erlebnisse sowie seine Persönlichkeitsentwicklung in den Mittelpunkt rücken, heben die Memoiren die Einordnung der individuellen Lebensgeschichte in gesellschaftliche, politische und historische Kontexte hervor. Beispieltexte historisch einflussreicher Personen mit bedeutenden Rollen für die Öffentlichkeit sind Fanny Lewalds *Meine Lebensgeschichte* (1861/62),[47] Otto von Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* (1898)[48] und Georg Gottfried Gervinus' *G. G. Gervinus Leben, von ihm selbst* (posthum veröffentlicht 1893).[49] Beispiele aus dem 21. Jahrhundert sind im Bereich der Politik Helmut Kohls *Erinnerungen 1982-1990* (2005)[50] und im Sport Franziska van Almsicks *Aufgetaucht* (2004).[51] Auch wenn es dabei vordergründig um die Schilderung der Lebensgeschichte einer berühmten Person geht und um ihren exemplarischen beruflichen Werdegang, so spielt der Aspekt der Vermarktung bei derartigen Autobiographien Prominenter zunehmend eine Rolle. Die Bekanntheit der Personen aus anderen Lebensbereichen wird zu einer Verkaufsstrategie funktionalisiert und trägt so zum Erfolg bei. Die Funktionsweise dieses Verfahrens der Nutzbarmachung des Berühmtheitsgrades einer aus anderen gesellschaftlichen Bereichen bekannten Person zur Vermarktung ihrer Autobiographie wird am Beispiel von Charlotte Roche und ihrem Text *Schoßgebete* analysiert.

---

46 Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie* (Frankfurt a. M.: Athenäum, 1970). Vgl. S. 25: „Wenn die Memoiren das Ergehen eines Individuums als Träger einer sozialen Rolle schildern, so beschreibt die Autobiographie das Leben des noch nicht sozialisierten Menschen, die Geschichte seines Werdens und seiner Bildung, seines Hineinwachsens in die Gesellschaft. Memoiren setzen eigentlich erst mit dem Erreichen der Identität, mit der Übernahme einer sozialen Rolle ein, die Autobiographie endet dort. […] Wird die Autobiographie über die erreichte Identität und die darin begriffene Rollenübernahme hinaus fortgeführt, nimmt sie in der Regel den Charakter von Memoiren an."

47 Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, hg. von Ulrike Helmer, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: U. Helmer, 1998).

48 Otto von Bismarck, *Gedanken und Erinnerungen* (Stuttgart: Cotta, 1898).

49 Georg Gottfried Gervinus, *G. G. Gervinus Leben, von ihm selbst* (Leipzig: W. Engelmann, 1893). Fortsetzungen der bildungsgeschichtlichen Autobiographie der beruflichen, intellektuellen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Karriere im 20. Jahrhundert außerhalb des deutschsprachigen Raumes sind beispielsweise Simone de Beauvoirs mehrbändige autobiographische Schriften, Arthur Millers *Timebends* (London: Methuen, 1987) oder Leo Trotzkis *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie* [1929] übers. von Alexandra Ramm (Berlin: S. Fischer, 1930).

50 Helmut Kohl, *Erinnerungen 1982-1990* (München: Droemer Knaur, 2005).

51 Franziska van Almsick, *Aufgetaucht* (Köln: Gustav Kiepenheuer, 2004).

Parallel zu der autobiographischen Form der Memoiren entwickelt sich die ebenfalls auf die Lebensgeschichte politisch-historischer und philosophischer Größen fokussierte Erzählform der Biographie. Während sie im 18. Jahrhundert eher als Essay Verbreitung findet,

> gewinnt die Biographie mit der verstärkten Ausbildung einer politischen bürgerlichen Öffentlichkeit [im 19. Jahrhundert] zunehmend an Reiz, da sich hier ein Weltbezug eher herstellen lässt als bei der introspektiven Autobiographie, die vor allem der Reflexion und Bestätigung der eigenen Person diente.[52]

Die literarische Erzählung einer Lebensgeschichte erfolgt hier durch eine heterodiegetische Erzählinstanz, anstatt wie bei der Autobiographie durch eine homodiegetische. In der neueren Forschung wie in Christian Kleins *Handbuch Biographie*[53] wird zwischen literarischer, wissenschaftlicher und populärer Biographie unterschieden. Die der Erzählform Autobiographie thematisch und inhaltlich sehr nahestehende literarische Biographie befindet sich ebenso wie die Autobiographie auf der Schwelle zwischen Geschichtsschreibung[54] und fiktionaler Literatur, wie auch Bernhard Fetz in seiner Einleitung zu *Die Biographie*[55] der Gattung vielfältige Wandlungsfähigkeit zwischen Wissenschaft und Kunst bescheinigt. Eine faktuale Lebensgeschichte, die auf historische Ereignisse Bezug nimmt, kann historisch verortet werden, ihre Übertragung in eine literarische Form bedingt fiktionalisierende Modifikation und Selektion. Die Gattungsmerkmale der Biographie setzen sich zusammen aus erstens einem faktualen Stoff, zweitens der Präsentation der Lebensgeschichte durch einen

---

52 Christian Klein, Hrsg., *Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens* (Stuttgart: Metzler, 2002), S. 6f.

53 Klein, Hrsg., *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien* (Stuttgart: Metzler, 2009).

54 Zur Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Biographie und Geschichtsschreibung, auch Historiographie, siehe Linda Hutcheon, ‚Historiographic metafiction: "the pastime of past time"', hg. von ders., *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York, London: Routledge, 1988), 105-123 und Nünning, ‚Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion', hg. von Christian von Zimmermann, *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970* (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 15-36 und ders., *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995). Siehe ausserdem Ulrich Raulff, , Das Leben – buchstäblich. Über neuere Biographik und Geschichtswissenschaft', hg. von Klein, *Grundlagen der Biographik*, 55-68, S. 59: „Kein anderes Genre der Historiographie steht der Literatur, genauer dem Roman, so nahe wie die Biographie."

55 Bernhard Fetz, ‚Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie', hg. von dems., *Die Biographie - Zur Grundlegung ihrer Theorie* (Berlin: de Gruyter, 2009), 3-66.

Biographen und drittens durch Sinn- sowie Zusammenhangsstiftung.[56] Die Grenze zur Fiktion wird dann fließend, wenn zugunsten der Herstellung einer glaubhaften und nachvollziehbaren Geschichte Änderungen und Modifikationen vorgenommen werden. Im Unterschied zur literarischen Biographie, wie beispielsweise die von Siegfried Kracauer verfasste Lebensbeschreibung des Komponisten Jacques Offenbach,[57] erhebt die wissenschaftliche Biographie als Darstellung von Leben und Werk eines Autors, wie Klaus Harpprechts *Thomas Mann - Eine Biographie*[58] wissenschaftlichen Geltungsanspruch.[59] Das Analysebeispiel *Hoppe* von Felicitas Hoppe zeigt in der vorliegenden Untersuchung einen parodierenden Umgang mit der wissenschaftlichen Biographie und ihrer Nähe zur Autobiographie, präsentiert die Verfahrensweisen akademischer Recherchearbeit übertrieben und führt durch den fiktionalen Inhalt ein offensichtliches Paradox zum autobiographischen und biographischen Stil herbei.

Parallel zu dieser Entstehung von Lebensläufen von im Interesse der Öffentlichkeit stehender Personen nehmen private Korrespondenzen in Briefform zu. Der Brief als literarische Gattung ist von besonderer Bedeutung für die Analyse von David Wagners Text *Leben* und wird an entsprechender Stelle erläutert. Für die historische Entwicklung der Autobiographie im 18. und 19. Jahrhundert ist auf die zunehmende gegenseitige Beeinflussung von Stil-Elementen der fiktionalen Gattung Roman und der autobiographischen Lebensdarstellung in Briefform hinzuweisen,[60] exemplarisch dafür sind Elisabeth Stägemanns *Erinnerungen für edle Frauen* (geschrieben 1804, veröffentlicht 1846).[61]

Das historisch wohl prominenteste Beispiel einer Fiktion und Autobiographie verknüpfenden Gestaltung ist Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1811-1814). In der Geschichte der autobiographischen Gattung nimmt *Dichtung und Wahrheit* insofern eine wichtige Stellung ein, als der Text auch im 21. Jahrhundert noch als „Höhepunkt der Entwicklung zur ‚erzählenden' Autobiographie"[62] bezeich-

---

56 Vgl. Helmut Scheuer, ‚Biographie', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 233-36.

57 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Karsten Witte (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976).

58 Klaus Harpprecht, *Thomas Mann. Eine Biographie* (Reinbek: Rowohlt, 1995).

59 Holger Dainat, ‚Biographie', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 236-38, S. 236.

60 Vgl. Goodman, ‚Weibliche Autobiographien', S. 170.

61 Elisabeth Stägemann, *Erinnerungen für edle Frauen* (Leipzig: Verlag der Hinrichsen Buchhandlung, 1864).

62 Lehmann, ‚Autobiographie', S. 171.

net wird und die Problematik von Fakt und Fiktion in autobiographischen Texten bewusst und exemplarisch thematisiert. Goethe verbindet in seiner Autobiographie historiographische Darstellung mit fiktionalem Erzählen Die Verknüpfung von Arbeit und Leben zu einer kohärenten Geschichte verleiht Goethes Text eine besondere Bedeutung hinsichtlich der Darstellung einer Lebensgeschichte im Zusammenspiel von persönlicher, beruflicher sowie künstlerischer Entwicklung und äußerer Faktoren wie historische Ereignisse. Dabei fordert das Element der Fiktion, im Titel durch das Wort „Dichtung“ repräsentiert, den Wahrheitsanspruch der Autobiographie heraus, was sich in Thematisierungen problematischer Aspekte wie der Infragestellung der Zuverlässigkeit menschlicher Erinnerung zeigt, wie im Verlauf dieses Kapitels ausführlicher erläutert wird.

Bereits gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts haben Autoren wie Jean Paul mit *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* (1799)[63] und Marie-Henri Beyle, bekannt unter seinem Pseudonym Stendhal, mit *Vie de Henri Brulard* (1835)[64] Texte verfasst, die die Autobiographie als Gattung und die damit verbunden Erwartungen und Ansprüche parodieren. Anfang des 20. Jahrhunderts setzt sich die von Stendhal bereits vorgenommene dichterische Beschäftigung mit der Unsicherheit von Wahrnehmung und Erinnerung fort. Vielfach hervorgehobenes Beispiel ist Marcel Prousts Romanzyklus *A la recherche du temps perdu* (1913-1927),[65] der den Vorgang des Erinnerns in den Fokus rückt und die Problematik der unzuverlässigen Erinnerung narrativ-strukturell in unterschiedlichen Erzählebenen darstellt. Vor allem in der literarischen Thematisierung des Holocaust erhalten Gedächtnisproblematiken und Erinnerungsdiskurse besondere Aufmerksamkeit, sei es anhand von Schilderungen rückblickender Zeitzeugen wie Ruth Klügers *Weiter leben. Eine Jugend* (1992),[66] oder durch die Auseinandersetzung der Kinder- und Enkelkindergeneration mit den Erlebnissen und mit den Erinnerungen ihrer Verwandten, wie hier am Beispiel von Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*.

---

63 Jean Paul, *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* (Gera, Leipzig: Wilhelm Heinsius, 1799).
64 Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, hg. von Henri Martineau, Neuaufl. (Paris: Le Divan, 1949).
65 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, 1987-1989).
66 Ruth Klüger, *Weiter leben: Eine Jugend* (Göttingen: Wallstein, 1992).

Neben der Problematisierung von Erinnerung als spannungsreichem Aspekt in Bezug auf das Verhältnis von Autobiographie und Fiktion bildet die Fragmentierung des Subjekts einen die literarische Form und Darstellung des eigenen Lebens entscheidend beeinflussenden Faktor. Während der Autobiographie identitätsstiftende Bedeutung in Form einer ganzheitlichen Lebensdarstellung zugeordnet wird, entstehen auch kritische Umsetzungen dieses Konzepts, wie beispielsweise mit Theodor Fontanes *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898),[67] das die Strukturierung des Lebens in Episoden infrage stellt. Diese Entwicklung setzt sich fort mit Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1950),[68] als Montagetext strukturell den Fragmentcharakter der eigenen Lebensgeschichte reflektierend, und findet seinen Höhepunkt in der Auflösung des Ich in Roland Barthes' *Roland Barthes per Roland Barthes* (1975).[69] In diesen und weiteren autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts aus dem angelsächsischen, wie Virginia Woolfs *Moments of Being* (1976),[70] oder französischen Sprachraum, wie Jean-Paul Sartres *Les mots* (1964),[71] wird die Unmöglichkeit, eine Lebensgeschichte wirklichkeitsgetreu und als kohärenten Zusammenhang zu präsentieren, anerkannt sowie durch fiktionalisierende Erzählelemente in Form, Struktur und narrativer Gestaltung reflektiert.

Ein Beispieltext aus dem 20. Jahrhundert, der die Aufspaltung des Subjekts mit der Problematik von Erinnern, Vergessen und Verdrängen verknüpft und in der literarischen Gestaltung reflektiert, ist Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976).[72] Auch wenn es Untersuchungen gibt, die für eine typisch feminine Poetik in autobiographischen Texten argumentieren,[73] so muss dennoch, aufgrund ent-

---

67 Theodor Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches nebst anderen selbstbiographischen Zeugnissen* [1898], hg. von Kurt Schreinert, Jutta Neuendorff-Fürstenau (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973).

68 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006).

69 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975).

70 Virginia Woolf, *Moments of Being* (London: Chatto and Windus for Sussex University Press, 1976).

71 Jean-Paul Sartre, *Les mots* (Paris: Gallimard, 1964).

72 Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (Berlin: Aufbau, 1976).

73 Marcus, *Auto/biographical Discourses*; Mary G. Mason, ‚The Other Voice: Autobiographies of Women Writers', hg. von James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 207-31; Judith Okely, ‚Anthropology and autobiography: Participatory experience and embodied knowledge', hg. von Judith Okely, Helen Callaway, *Anthropology and autobiography* (London: Routledge, 1992).

sprechender Gegenbeispiele,[74] von der Auffassung, es gäbe eine ‚weibliche Autobiographik', Abstand genommen werden. Hingegen ist herauszustellen, dass die besonders, aber nicht ausschließlich in Texten weiblicher Autoren zu findenden literarischen Gestaltungsverfahren wie beispielsweise zyklische Wiederholungen statt linearer Entwicklungen häufig einen kritischen Umgang mit literarischen Traditionen zeigen.[75] Allerdings ist diese Beobachtung nicht auf eine geschlechtsspezifische Unterscheidung zurückzuführen, sondern lässt sich einem umfangreicheren kulturellen und gesellschaftlichen Phänomen zuordnen:

> Die Merkmale, die als charakteristisch für die Autobiographie von Frauen angeführt werden, finden sich nicht nur im Bereich der nichtwestlichen Autobiographik, sondern gleichermaßen in den Texten männlicher Autobiographen der literarischen Moderne, wo es darum geht, gegen Gattungstraditionen anzuschreiben. ‚Andersheit' scheint ein Ensemble einigermaßen stereotyper Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster hervorzubringen, die sich als Gegenentwürfe von der Konstruktion einer linearen, geschlossenen, dominanten Normaltypologie ableiten[…].[76]

Ein kritischer Umgang mit den Konventionen der autobiographischen Gattung ermöglicht, wie hier von Martina Wagner-Egelhaaf ausgeführt, alternative Darstellungen von Lebensläufen.

In der Literatur zu Beginn des 21. Jahrhunderts erreicht das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Autobiographie neue Dimensionen, die sich in den literarischen Formen der Analysebeispiele dieser Arbeit zeigen. Zu den hier betrachteten Thematiken gehört erstens die Nutzung der Neugierde und Wissensbegierde der Öffentlichkeit zur Selbstinszenierung, gezeigt am Beispiel von Charlotte Roche und ihrem Text *Schoßgebete*, zweitens die generationenübergreifenden und zunehmend persönlichen Erinnerungen an die Weltkriege und ihre Rolle für das Bild des Autors Stephan Wackwitz anhand von *Ein unsichtbares Land*, drittens die Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Biographik in Form einer Parodie mit dem Ergebnis eines transnationalen alternativen autobiographischen Lebensentwurfs von Felicitas Hoppe in *Hoppe*, und viertens die literarische Reflexion der wissenschaftlichen Entwicklungen in der Medizin und ihrer Auswirkungen auf die Identitätswahrnehmung am Beispiel

---

74 Goodman, ‚Weibliche Autobiographien'.

75 Vgl. Okely, ‚Anthropology and autobiography', S. 6; Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 94f.

76 Ebd., S. 95.

von David Wagners *Leben*. Die Kombination literarischer Gestaltungsweisen von Autobiographie und Fiktion lassen in den Texten ein Bild ihres jeweiligen Autors entstehen. Die Untersuchung der verschiedenen Möglichkeiten der literarischen Umsetzung, der Wirkung sowie der Funktionalisierung des Spannungsverhältnisses steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Aspekte dessen Ausgestaltung sind die im Folgenden vorgestellten Untersuchungsparadigmen, erstens die Beziehung von Wahrheit und Erinnerung, zweitens das Verhältnis von Autor, Erzähler und Protagonist, und drittens die Diskussion der Gattungskonzeptionen Life writing und Autofiktion.

2.1 Paradigma I: Wahrheit und Erinnerung

Das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion kommt paradigmatisch in der Problematik der autobiographischen Wahrheit zum Ausdruck, was spätestens seit Goethes *Dichtung und Wahrheit* diskutiert wird. Die Untersuchung des Verhältnisses von Autobiographie und Wahrheit steht im Mittelpunkt vieler einflussreicher Forschungsbeiträge des 20. Jahrhunderts, von denen die für diese Arbeit zentralen Auffassungen im Folgenden erläutert werden. Sie stellen den Wahrheitsanspruch der Gattung, die Lebensgeschichte des Autors wirklichkeitsgetreu und wahrheitsgemäß zu erzählen, der subjektiven Darstellung des Geschehens durch den Autor gegenüber, die gezwungenermaßen von Einseitigkeit und Selektion geprägt ist. Als Grund für die Beschränkung der Präsentationsmöglichkeiten der eigenen Lebensgeschichte wird vor allem die Beschaffenheit der menschlichen Erinnerung betrachtet, die gleichzeitig als Hauptquelle dem Verfassen einer Autobiographie zugrunde liegt.

Aus den Defiziten der Erinnerung wie unbewusstes Vergessen oder bewusste Verdrängung ergeben sich die Möglichkeit und auch die Notwendigkeit, unter Zuhilfenahme von Fiktionalität und fiktionalen Erzählverfahren kohärente Lebensgeschichten und Identitätsbildungsprozesse zu erstellen, die auf einer glaubwürdigen Darstellung statt auf einer wahren beruhen. Daraus folgt der Wechsel vom Anspruch der Autobiographie auf Wahrheit hin zum Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Dem Schreibenden wird der Wille zur wahrheitsgemäßen Präsentation seiner Lebensgeschichte unterstellt.[77] Aufgrund der Berücksichti-

[77] Vgl. hierzu Ingrid Aichinger, ‚Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [1970]‘,

gung der Beschaffenheit der menschlichen Erinnerung unterzieht sich die Rolle der Fiktion einem Bedeutungswechsel bzw. einer Bedeutungserweiterung: Von einer der Autobiographie entgegengesetzten Kategorie wird sie zu einem die Lebensgeschichte konstituierenden Merkmal, das Authentizität im Sinne von Unmittelbarkeit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit[78] gewährleisten kann.
Die Darstellung des Verhältnisses von autobiographische Wahrheit und Fiktion lässt sich als Skala illustrieren, deren Pole aus ihrer unterscheidenden Gegenüberstellung einerseits und Fiktion als (essentiellen) Bestandteil der Autobiographie anerkennend andererseits bestehen.[79] Auf dieser Skala positioniert sich Lejeune mit seiner Forderung nach der autobiographischen Referentialität näher am Pol der Differenzierung. Lejeune zufolge erhebt die Autobiographie als referentieller Text den Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung:

> Im Gegensatz zu allen Formen der Fiktion sind die Biographie und die Autobiographie referentielle Texte: genau wie die wissenschaftliche oder historische Rede geben sie vor, eine Information über eine außerhalb des Textes liegende ‚Realität' zu geben und sich somit einer Prüfung der Verifizierbarkeit zu unterziehen. Ihr Ziel ist nicht bloß Wahrscheinlichkeit, sondern die Ähnlichkeit mit dem Wahren. Nicht ‚die Wirkung des Realen', sondern das Abbild des Realen. Alle referentiellen Texte enthalten also implizit oder explizit das, was ich einen ‚referentiellen Pakt' nennen werde [...].[80]

Lejeunes Forderung der Abbildung der Realität in der Autobiographie beinhaltet eine signifikante Schwachstelle: das Kriterium der Verifizierbarkeit.[81] Einen zuverlässigen Nachweis über den Wahrheitsgehalt des dargestellten Sachverhalts zu erbringen wird grundsätzlich als problematisch wenn nicht sogar als unmöglich betrachtet, stattdessen wird die Forderung nach Wahrhaftigkeit gestellt: „Wenn die Autobiographie schon nicht wahrheitsfähig ist, so wird doch von ihr Wahrhaftigkeit erwartet: Der Autobiograph oder die Autobiographin möge doch bitte so wahrheitsgetreu wie möglich berichten."[82]

---

hg. von Niggl, *Die Autobiographie*, 170-9; Elizabeth W. Bruss, ‚Die Autobiographie als literarischer Akt [1974]', hg. von Niggl, *Die Autobiographie*, 258-79.

78 Zum Begriff der Authentizität siehe S. 36ff dieser Arbeit.

79 In diese Richtung denken beispielsweise de Man, Paul Eakin, Georges Gusdorf und die Vertreter von Konzeptionen wie Life writing und Autofiktion.

80 Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]', S. 244.

81 Die Problematik der Verifizierbarkeit wird in der Diskussion von Lejeunes Systematik zum Verhältnis von Autor, Erzähler und Protagonist aufgegriffen.

82 Wagner-Egelhaaf, ‚Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe - Barthes - Özdamar', hg. von Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg, *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2006), 353-68, S. 355.

Daher versteht Roy Pascal, wie er in seiner Studie *Design and Truth in Autobiography* (1960)[83] darlegt, die autobiographische Wahrheit der Lebensbeschreibung als ‚höhere Wahrheit', die nicht die objektive Abbildung historischer Fakten der Lebensgeschichte zum Ziel habe, sondern auf die Ehrlichkeit des Schreibenden setzt und Irrtümer akzeptiert. Es handelt sich vielmehr um die Darstellung einer Person, so wie sie sich selbst sieht und versteht, was einen tieferen Einblick in die Persönlichkeit gibt. Die falsche Darstellung von Geschehenem kann Pascal zufolge beispielsweise das Resultat eines Konflikts von Fakten und persönlicher Empfindung sein. In diesem Fall würde es sich um die bewusste Präsentation von Unwahrem handeln, während daneben außerdem die Möglichkeit besteht, Ereignisse und Begebenheiten nicht genau erinnern zu können oder auch, im Sinne eines Traumas, nicht erinnern zu wollen.[84]

Das persönliche Interesse und die Erinnerung können der Erfüllung des an die Autobiographie gestellten Wahrheitsanspruchs entgegenstehen. Gleichzeitig jedoch ist Erinnerung essentieller Bestandteil autobiographischen Schreibens. Das Schreiben einer Autobiographie beruht darauf, dass der Verfasser sich an seine Vergangenheit erinnert und seine Erlebnisse zu Papier bringt. „Es liegt auf der Hand, dass der Vorgang des Erinnerns und die Rolle des Gedächtnisses im systematischen Zusammenhang der autobiographischen Selbstvergegenwärtigung von besonderer Bedeutung sind",[85] setzt Wagner-Egelhaaf voraus, denn: „Der Vorgang der Erinnerung ist der jeder autobiographischen Reflexion zugrunde liegende Akt".[86]

Die Begriffe ‚Erinnerung' und ‚Gedächtnis' haben intensive wissenschaftliche Auseinandersetzungen erfahren, die das Verständnis von Erinnerung und die Funktionen von Gedächtnis und Gedächtnisformen neu beschrieben und geprägt haben. Aleida Assmann und Ute Frevert definieren Erinnerungen als „einzelne und disparate Akte der Rückholung oder Rekonstruktion individueller Erlebnisse und Erfahrungen [...]. Was nicht zuvor erlebt, erfahren wurde, kann später nicht erinnert werden".[87] In dem metaphorischen Bild von Erinne-

---

83 Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (London: Routledge & Kegan Paul, 1960).
84 Ebd.; vgl. auch Aichinger, ‚Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [1970]'.
85 Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 12.
86 Ebd., S. 12.
87 Aleida Assmann, Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: vom*

rungen als dem Gespeicherten kommt dem Gedächtnis die Bedeutung des Speichers zu: „Das Gedächtnis ist der Aufbewahrungsort aller Erinnerungen. Seine wesentliche Funktion besteht darin, Erinnerungen aufzuarbeiten und zu speichern, sodass sie für zukünftige Situationen nutzbar sind.“[88] Die Speicher-Metapher steht der Auffassung von Erinnerung als Konstruktion gegenüber, die die Veränderbarkeit von Erinnerungen als Merkmal anerkennt.

Erinnerungen wirken sowohl auf Vergangenes als auch auf die Gegenwart. Jan Assmann zufolge entsteht Vergangenheit durch die Bezugnahme auf das Vergangene mithilfe von Erinnerungen: „In der Erinnerung wird Vergangenheit rekonstruiert“,[89] nicht originalgetreu wiedergegeben. Erinnerungen werden verändert und an die Gegenwart angepasst. Somit kommt Erinnerungen zeitübergreifende Bedeutung zu, wie Friederike Eigler festhält: „Es gehört zu einem Gemeinplatz der Gedächtnisforschung, dass Erinnerungen mindestens so viel über die Gegenwart der Erinnernden aussagen wie über die erinnerte Vergangenheit.“[90] Dies zeigt sich besonders in Autobiographien. Die Schreibsituation autobiographischer Texte entspricht dem beschriebenen Szenario des Erinnerns an Vergangenes, abhängig von gegenwärtigen Gegebenheiten und der persönlichen Entwicklung des Schreibenden.

Die Zusammensetzung, Veränderungen und Beeinflussungen von Erinnerungen haben Kultur-, Literatur- und Sprachwissenschaften beschäftigt. Die Grundannahme der Auseinandersetzung mit Erinnerung und Gedächtnis ist, mit Assmann und Frevert, „dass sich Erinnerungsprozesse im Spannungsfeld zwischen subjektiver Erfahrung, wissenschaftlich objektivierter Geschichte und kultureller Kommemoration bewegen“.[91] Assmann und Frevert betrachten drei verschiedene, von Raum und Zeit abhängige Gedächtnisstufen, das individuelle Gedächtnis, das kollektive Gedächtnis einer engeren sozialen Gemeinschaft, und das kulturelle Gedächtnis.[92] Während das individuelle Gedächtnis

---

Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945 (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999), S. 35.

88 Rüdiger Pohl, ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, hg. von Christian Gudehus, Arian Eichenberg, Harald Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2010), 75-84 75.

89 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 1999), S. 31.

90 Friederike Ursula Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (Berlin: Erich Schmidt, 2005), S. 12.

91 Assmann, Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*, S. 35f.

92 Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 19f. unter Verweis auf Maurice Halbwachs:

„Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung“[93] ist, handelt es sich bei den anderen Formen um kommunikative Gedächtnisse,[94] die „in einem Milieu räumlicher Nähe, regelmäßiger Interaktion, gemeinsamer Lebensformen und geteilter Erfahrungen“[95] entstehen. Beide Formen transportieren Erinnerungen über Generationen hinweg,

> [w]ährend jedoch das kollektive Gedächtnis diese Stabilisierung durch radikale inhaltliche Engführung, hohe symbolische Intensität und starke psychische Affektivität erreicht, stützt sich das kulturelle Gedächtnis auf externe Medien und Institutionen.[96]

In seiner einschlägigen Studie zu Gedächtnisformen hat Maurice Halbwachs ausführlich erläutert, inwieweit Erinnerungen von Kommunikation und dem sozialen Umfeld des Erinnernden abhängig sind.[97] Halbwachs zufolge ist das Gedächtnis des Einzelnen immer von kollektiven Erinnerungen mitgeprägt. Jan Assmann folgert daraus: „Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen.“[98] Das Konzept des kollektiven Gedächtnisses nimmt einerseits Erinnerungsprozesse von und in Gruppen in den Blick, andererseits berücksichtigt es die Prägung von Erinnerungen des einzelnen durch dessen soziales Umfeld. Grundannahme dieser Gedächtnisform ist, „dass Erinnerungen geteilt werden: Erinnerbar ist nur das, was im (persönlichen, medialen oder gedanklichen) Austausch mit anderen mitteilbar ist“.[99] Halbwachs betont die Beeinflussung von individuellen

---

„Der Begriff des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ bezieht sich auf eine der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses. Das Gedächtnis denkt man sich zunächst als ein reines Innenphänomen, lokalisiert im Gehirn des Individuums, ein Thema der Gehirnphysiologie, Neurologie und Psychologie, aber nicht der historischen Kulturwissenschaften. Was dieses Gedächtnis aber inhaltlich aufnimmt, wie es diese Inhalte organisiert, wie lange es was zu behalten vermag, ist weitestgehend eine Frage nicht innerer Kapazität und Steuerung, sondern äußerer, d.h. gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen.“

93 Assmann, Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*, S. 36.

94 Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 50: „Das *kommunikative* Gedächtnis umfasst Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis. Dieser allein durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete Erinnerungsraum entspricht biblisch den 3-4 Generationen, die etwa für eine Schuld einstehen müssen.“

95 Assmann, Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*, S. 36.

96 Ebd., S. 49.

97 Maurice Halbwachs, *On collective memory*, hg. und übers. von Lewis A. Coser (Chicago, London: University of Chicago Press, 1992).

98 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 36.

99 Sabine Moller, ‚Das kollektive Gedächtnis‘, hg. von Gudehus et. al., *Gedächtnis und Erin-*

Erinnerungen durch das, was er ‚cadres sociaux' nennt, soziale Bezugsrahmen der Gegenwart, die die Erinnerungen des Einzelnen prägen, ordnen und organisieren.

In ihrer Beschaffenheit ist Erinnerung selektiv, konstruiert und subjektiv, darin besteht ihr Konfliktpotential mit dem autobiographischen Wahrheitsanspruch auf, wie von Lejeune gefordert, objektive Abbildung der Wirklichkeit. Die Besonderheiten des Erinnerungsvorgangs können als Defizite gedeutet werden, jedoch hält die Thematisierung von Erinnerung auch Funktionspotentiale für autobiographisches Schreiben bereit, die die Forschungsdiskussion zunehmend bestimmen: Erstens kann durch die Auswahl des zu Erzählenden autobiographische Kohärenz hergestellt werden, zweitens kann durch dieses selektive Verfahren Identität konstruiert werden, und drittens kann die Beglaubigung, es handele sich um die eigenen Erinnerungen, als Merkmal von Wahrhaftigkeit und Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit gewertet werden.

Der Prozess der Selektion ist nicht nur für Erinnerungsprozesse und ihre erzählerische Wiedergabe maßgeblich, sondern für das Erzählen überhaupt, wie Albrecht Lehmann feststellt:

> Wer sich einer Leitlinie des Erzählens bedient, handelt immer selektiv, Selektion ist notwendig, weil das Leben in seiner Komplexität ohne Reduktionen nicht reflektierend rekonstruiert und erzählend dargeboten werden kann.[100]

In der Autobiographie kommt dem sowohl das Erzählen als auch die Erinnerung konstituierenden Element der Selektion eine besondere Relevanz zu, da die Auswahl des Erzählten durch Verweisen auf Erinnerungsvorgänge thematisiert und begründet werden kann. Die Darstellung von Erinnerung und den Vorgängen des Gedächtnisses kann in der Erzählliteratur durch fiktionalisierende Gestaltungverfahren erfolgen. Zu den wesentlichen Merkmalen von Erinnerung gehört ihre Veränderbarkeit, die entweder bewusst vorgenommen werden kann, oder unbewusst erfolgt. So kann die Unzuverlässigkeit der menschlichen Erinnerung dazu führen, dass die Erinnerungen des Schreibenden, trotz der Absicht, über ein Ereignis realitätsgetreu berichten zu wollen,

---

nerung, 85-92, S. 85.

[100] Albrecht Lehmann, *Erzählstruktur und Lebenslauf: Autobiographische Untersuchungen* (Frankfurt a. M., New York: Campus, 1983).

eine objektive Darstellung nicht zulassen, was Rüdiger Pohl wie folgt begründet:

> Dafür verantwortlich sind in erster Linie grundlegende Prozesse menschlicher Informationsverarbeitung wie Selektion, Abstraktion, Interpretation, Integration und vor allem Rekonstruktion. Dabei werden Teile des Erlebnisses ausgewählt, verallgemeinert, gedeutet und in den eigenen Wissensstand eingepasst.[101]

Der Vorgang der Veränderungen kann unbewusst ablaufen, berücksichtigt werden muss allerdings auch die Möglichkeit der bewussten und kontrollierten Manipulation von Erinnerungsdarstellungen. Dies kann aus verschiedenen Gründen erfolgen:[102]

> Die beschriebenen kognitiven Prozesse der Informationsverarbeitung können demzufolge auch als zweckmäßige und zielgerichtete Anpassungsleistungen des Individuums gesehen werden. Die beobachtete Abweichung einer Erinnerung von den objektiven Tatsachen ist dann nicht als Fehler zu werten, sondern es ist zu fragen, zu welchem Zweck diese Abweichung erfolgte. So können veränderte Erinnerungen unseren persönlichen und sozialen Zielen und damit unserem Wohlbefinden mitunter höchst dienlich sein, beispielsweise indem wir unser Verhalten in einer spezifischen Situation als positiver erinnern als es war oder indem wir Erinnerungen an unangenehme Erlebnisse vermeiden und sie somit eher vergessen (oder falsch erinnern).[103]

Was Pohl am Ende seiner Beschreibung der die Darstellung vergangener Erlebnisse in Form von Erinnerungen beeinflussenden Prozesse und Faktoren ausführt, ist die Intention der erinnernden Person, die bruchstückhaften Erinnerungen in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Das Ziel, das sowohl bewusst als auch unbewusst verfolgt zu werden scheint, ist es, eine in sich schlüssige, kohärente und glaubhafte Geschichte zu erzählen: „Bei der Rekonstruktion werden dann fehlende Teile ersetzt oder Ungereimtheiten begradigt, so dass aus einer fragmentarischen Erinnerung am Ende eine kohärente Erzählung wird.“[104] Selektion trägt zur Kohärenzstiftung bei. In Bezug auf die Autobiographie bedeutet dies, dass die Erinnerungen zugunsten eines logischen Zusammenhangs organisiert werden, Auslassungen werden dabei in Kauf genommen.

---

[101] Pohl, ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 81.
[102] Vgl. dazu den Hinweis Gerald Echterhoffs auf die Anpassung des Erinnerten an die jeweilige Kommunikationssituation in Gerald Echterhoff, ‚Das kommunikative Gedächtnis‘, hg. von Gudehus et. al., *Gedächtnis und Erinnerung*, 102-09.
[103] Pohl, ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 82.
[104] Ebd., S. 81.

Auch Ansgar Nünning verweist auf die strukturelle Ähnlichkeit von Erinnerungen und Erzählungen und erläutert unter Berufung auf Siegfried Schmidt[105] „narrative Verfasstheit von Erinnerungsleistungen“.[106] Sie zeigen nicht nur inhaltliche Veränderungen, sondern folgen, wenn sie in Form von Geschichten organisiert werden, bestimmten Erzählstrukturen. Kohärenzstiftung kann damit das Ziel des Erinnerungsvorgangs betrachtet werden. Für Nünning ergibt sich daraus die Frage, inwieweit auch Gattungen, insbesondere die Autobiographie, strukturierende Wirkung sowohl auf den Verfasser als auch auf den Rezipienten haben können:

> Gerade die Einsicht in die prägende Funktion narrativer Schemata wirft allerdings die Frage auf, ob es neben den sozialen Rahmen und den erkenntnistheoretischen Grenzen der Erinnerung auch noch spezifisch literarische Rahmen wie Gattungskonventionen gibt, die eine ähnliche vorstrukturierende Wirkung erfüllen.[107]

Nünning verweist auf das Konzept der ‚Mimesis des Erzählens‘, das nicht nur die innerliterarische Gestaltung der Inszenierung von Erinnerungsverfahren thematisiert, sondern auch das Zusammenspiel von außertextuellen Diskursen und ihrer literarischen Repräsentation, konkret die narrative Darstellung von gesellschaftlichen Auffassungen und wissenschaftlichen Konzepten von Gedächtnis und Erinnerung. Damit erhalten Autobiographien eine wichtige Bedeutung als Gattungsmodelle sowie als gesellschaftliche Bewertungsmaßstäbe.[108] Genaue Kenntnisse über Gattungskonventionen auf Seiten des Verfassers wie auch auf Seiten des Lesers lenken die Gestaltung und die Rezeption:

> Gattungsmerkmale leiten als Inhalte des literarischen Gedächtnisses und als zu Schemata verdichtete Bestände des – von Leserschaft und Autoren geteilten – kollektiven Gedächtnisses Sinnstiftungsstrategien und Erwartungen in bestimmte Bahnen.[109]

Entsprechend wirken die beim Leser vorausgesetzte Kenntnis von Gattungsmerkmalen und die Berufung auf Erinnerungen in der Autobiographie zusammen, wie in dieser Arbeit am Analysebeispiel von Wackwitz' Text deutlich

---

[105] Siegfried J. Schmidt, ‚Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven‘, hg. von dems., *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996), 9-55.

[106] Nünning, ‚'Memory's Truth und 'Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung‘, hg. von Parry, Platen, *Grenzen der Fiktionalität*, 39-59, S. 51.

[107] Ebd., S. 52.

[108] Vgl. ebd., S. 56.

[109] Ebd., S. 56.

wird. In *Ein unsichtbares Land* werden die Erinnerungen des Erzählers mit autobiographischen Gestaltungscharakteristika kombiniert, sodass sie aufgrund ihrer erzählerischen Präsentation sowohl autobiographisch, als auch fiktional interpretiert werden können. Ein derartiges Darstellungsverfahren eröffnet nicht nur die Möglichkeit zur Manipulation der Lebensgeschichte, sondern hat darüber hinaus Auswirkungen auf das im Text entstehende Bild des Autors, das durch diese literarische Gestaltungsweise entsprechend geformt werden kann.

Die autobiographischen Erinnerungsprozesse, die durch die selektierenden Verfahren eine kohärente Lebensgeschichte entstehen lassen, tragen nicht nur zur nach außen, auf ein Publikum gerichteten Selbstdarstellung bei, sondern in ihrer zweiten Funktion auch zur nach innen gerichteten Identitätsbildung des erinnernden, auch schreibenden Subjekts: „Erinnerungskultur und die Erinnerungsarbeit […] sind im Kern mit der Frage nach der eigenen Herkunft und Identität des Fragenden verbunden."[110] Im Vorgang der Erinnerung erfolgt eine Positionierung des Individuums, einerseits synchron innerhalb des sozialen Umfeldes und andererseits diachron in Bezug auf historische Ereignisse. Im Erinnerungsprozess werden Identitätsbildung und Autobiographie miteinander verknüpft,[111] wie anhand des Analysebeispiels *Ein unsichtbares Land* verdeutlicht wird. Wackwitz positioniert sich sowohl innerhalb seiner Familiengeschichte als auch innerhalb der gesellschaftlichen Diskurse von Intellektualismus und Bildungsbürgertum, beides sind konstituierende Aspekte seiner Identität als Schriftsteller, die ihn als wissenschaftlich arbeitenden, philosophisch und historisch gebildeten Intellektuellen präsentieren.

Die Relevanz von Erinnerung als die grundlegende Voraussetzung für autobiographisches Schreiben macht die Autobiographie zum Medium für Identitätsbildung. Wie Paul John Eakin darlegt, ist der Prozess des erinnernden Erzählens konstituierend für die Persönlichkeitsbildung.[112] Demnach werden Individuen zu dem, was sie glauben zu sein, durch wiederholt erzählte Geschichten, deren narrative Gestaltung ebenso von sozialen Konventionen und Subjekt-Konzeptionen geprägt ist wie die Konstruktion von Erinnerung. Eakin zufolge

---

[110] Lothar Blum, ‚Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutsche Literatur', hg. von Breuer, Sandberg, *Autobiographisches Schreiben*, 69-80, S. 71.

[111] Vgl. Parry, Platen, ‚Einleitung', hg. von dens., *Grenzen der Fiktionalität*, 9-13, S. 9.

[112] Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1999), S. 94.

konstruieren autobiographische Erinnerungen eine Identität, die er als Fiktion der Selbstnarration bezeichnet.[113] Damit gesteht Eakin der autobiographischen Wahrheit, die zum Selbstfindungs- und Selbstdarstellungsprozess beiträgt, ein gewisses Maß an Flexibilität zu, die die Autobiographie in die Nähe fiktionalen Erzählens rückt: „[A]utobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure."[114] Mit dieser Feststellung betont Eakin nicht nur die Anerkennung des literarischen Charakters der Autobiographie, sondern hebt darüber hinaus auch hervor, dass das autobiographische Ich immer ein Teil der erzählerischen Gestaltung ist und damit auch fiktiv. Das autobiographische Selbst sei, Eakin zufolge, gleich der menschlichen Erinnerung konstruiert.

In der Berücksichtigung der Eigenschaften von Einbildung und Erinnerung, wie Vergessen und Verdrängen, zeigt sich die Inbetrachtnahme der Möglichkeit zur Manipulation der eigenen Selbstdarstellung:

> Adventurous twentieth-century autobiographers [...] no longer believe that autobiography can offer a faithful and unmediated reconstruction of a historically verifiable past; instead, it expresses the play of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness.[115]

Diesem Verständnis folgend ist die Autobiographie der konstruierte Entwurf einer eigenen Lebensgeschichte, weniger deren wahrheitsgetreue Darstellung, wie Lejeune sie fordert. Diese Auffassung der ausschließlichen Konstruktion von Identität und Erinnerung wirft die Frage auf, inwiefern Erinnerungen überhaupt wahrheitsgemäß sein können. Die Anerkennung der Unzuverlässigkeit der menschlichen Erinnerungsfähigkeit stellt die Existenz von Autobiographie im Sinne einer die Darstellung der wahren Lebensgeschichte beanspruchenden Erzählung insgesamt infrage.

Die Auffassung von konstruierten Erinnerungen und Identitätskonstruktion spiegelt sich in dem Verständnis der Autobiographie als konstruiertes Kunstwerk. Am deutlichsten wurde dies von Georges Gusdorf formuliert:

> Jede Autobiographie ist ein Kunstwerk und gleichzeitig ein Werk der Er-

---

[113] Eakin, *How Our Lives Become Stories*, S. 94.
[114] Ders., *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention* (Princeton, Guildford: Princeton University Press, 1985, S. 3.
[115] Ebd, S. 5.

> bauung; sie zeigt uns den Menschen nicht von außen gesehen und in seinem sichtbaren Verhalten, sondern den inneren Menschen, und zwar nicht so, wie er war und ist, sondern so, wie er zu sein und gewesen zu sein glaubt und wünscht.[116]

Gusdorf betrachtet die fiktionale Gestaltungsweise als Ausdruck der Persönlichkeit des Autors, die sich dem Leser in den entsprechenden Passagen offenbart, unabhängig davon, ob sie bewusst oder unbewusst in die eigene Lebensbeschreibung eingegangen sind. Damit wird Fiktion zum unbedingten Bestandteil autobiographischer Texte, aber nicht als ausgedachter Beitrag, sondern als persönliche, subjektive Darstellung des Autor-Ichs. Im Mittelpunkt steht nicht der Anspruch auf wahrheitsgetreue Darstellung im Sinne einer Präsentation historischer Realität, sondern eine kohärente und authentische Selbstbiographie.

Die Beglaubigung von Authentizität ist nach der Herstellung von Kohärenz in der Lebensgeschichte und der Konstruktion von Identität das dritte Funktionspotential, das sich aus der Anerkennung der Defizite des Erinnerungsvorgangs in Selektion und Subjektivität ergibt. Authentizitaet befriedigt, wie Susanne Knaller in der Einleitung zu ihrer gemeinsam mit Harro Müller herausgegebenen Theorie und Geschichte zu *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (2006) formuliert, auf einer „Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, nach Ursprünglichkeit, nach Echtheit, nach Wahrhaftigkeit […]".[117] In Bezug auf autobiographische Schreibweisen löst der Anspruch auf Authentizität das Verlangen nach Wahrheit ab.

Knaller schildert in ihrer Genealogie des Authentizitätsbegriffs den Bedeutungswandel bzw. die Bedeutungserweiterung von Authentizität. Während Authentizität Ende des 18. Jahrhunderts ein Kunstwerk vor allem als echt im Sinne eines einzigartigen Werks des Künstlers bestimmt, so wird für die Moderne die ästhetische Bedeutung von ‚Wahrhaftigem, Originellem und Unverfälschten' relevant. Diese Attribute sind auch in der gegenwärtigen Auffassung gleichbleibend, Authentizität steht für Wahrhaftigkeit, Eigentlichkeit, Unvermitteltheit und Unverfälschtheit.[118] Weitere, hier weitestgehend unberücksich-

---

[116] Georges Gusdorf, ‚Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie [1956]', hg. von Niggl, *Die Autobiographie*, 121-47, S. 143.

[117] Susanne Knaller, Harro Müller, ‚Einleitung', hg. von dens., *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006), 7-16, S. 8.

[118] Vgl. Knaller, ‚Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs', hg. von ders., Müller,

tigte, weil für den Kontext weniger relevante Facetten des Begriffs der Authentizität, sind ihre Bedeutung im Sinne von Autorität,[119] sowie als Originalität und Ursprünglichkeit im Gegensatz zur Fälschung.[120]

Auch Antonius Weixler, der in seinem Aufsatz „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen: Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“[121] explizit auf Knallers Arbeit eingeht,[122] konstatiert: „Authentizität entscheidet uber Glaubwürdigkeit“,[123] und zwar sowohl von Personen als auch von (Kunst-)Werken. Die Herstellung von Authentizität in der Kunst bzw. Literatur sieht sich jedoch immer mit einem Paradox konfrontiert: „Anscheinend können sowohl solche Verfahren, die den Eindruck großer Mittelbarkeit evozieren, die Zuschreibung ‚authentisch‘ erzielen, wie auch solche, die den Eindruck großer Unmittelbarkeit herrufen. Erzählerische und ästhetische Unmittelbarkeit ist eines der zentralen Synonyme, die stets für Authentizität angeführt werden, während Mittelbarkeit eigentlich ihr Gegenteil darstellt.“[124] Dennoch kann, wie an den Textbeispielen dieser Arbeit *Ein unsichtbares Land* und *Leben* zu sehen ist, besonders die explizite Mittelbarkeit Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit einfordern. In seiner Untersuchung *Ästhetik des Authentischen* (2010)[125] bezeichnet Christian Zeller dieses paradoxe Phänomen als „vermittelte Unvermittelbarkeit“, die darin zustande kommt, dass Authentizität „Unmittelbarkeit postuliert, während [sie] den Effekt der Unmittelbarkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann“.[126] Im Folgenden wird daher die Bezeichnung ‚inszenierte Authentizität‘ verwendet um dem Widerspruch Rechnung zu tragen und um zum Ausdruck zu bringen, dass Authentizität zur Betonung von Glaubwürdigkeit und zur Herstellung von Bezügen zur außerli-

---

Authentizität, 17-35, S. 19f.

[119] Vgl. dazu Bein et. al., *Autor - Autorisation – Authentizität*.

[120] Vgl. dazu Wolfgang Funk, Lucia Krämer, ‚Fiktionen von Wirklichkeit - Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion‘, hg. von dens., *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Bielefeld: Transcript, 2011), 7-23, S. 13ff.

[121] Antonius Weixler, ‚Authentisches erzählen - authentisches Erzählen: Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt‘, hg. von dems., *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption* (Berlin: de Gruyter, 2012), 1-32.

[122] Siehe ebd., S. 10.

[123] Ebd., S. 1.

[124] Ebd., S. 17.

[125] Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010).

[126] Ebd., S. 284.

terarischen Wirklichkeit auf (literarischen) Strategien, Effekten und Verfahren beruht.[127]

Hervorzuheben ist Julia Schlichs Feststellung, dass Authentizität gegenwärtig fast ausschliesslich produktionsästhetisch verwendet wird, während die Seite des Rezipienten nahezu vernachlässigt wird.[128] Gerade aber im Kontext dieser Arbeit ist Rezeptionsperspektive von besonderer Wichtigkeit. Grundlegende und durch Studien [129] begründete Annahme dieser Arbeit ist, dass im Mittelpunkt des Interesses des Rezipienten immer auch die Übertragbarkeit des authentisch Dargestellten auf die eigene Realität steht, was die autobiographische Lesart zwischen Autobiographie und Fiktion changierender Texte begünstigt. Daher ist Schlichs Plädoyer für eine stärker ausgerichtete rezeptionsästhetische Analyse von Authentizitätsverfahren, -strategien und -effekten zuzustimmen und zu unterstützen.

Die Benennung des Erinnerungsvorgangs kann dazu verwendet werden, auf die Authentizität des Geschilderten hinzuweisen. Für Lehmann ist Erinnerung jedoch nicht nur als „Nachweis der Aufrichtigkeit des Schreibenden" zu betrachten, sondern auch Beweis „der Wahrheit des von diesem Behaupteten".[130] Der Verweis des Verfassers einer Autobiographie darauf, dass es sich um seine Erinnerungen handelt, kann Lehmann zufolge nicht nur als Authentizitätsbekenntnis sondern auch als Wahrheitsanspruch verstanden werden, denn „[da]ss jemand ein paar Erinnerungslücken hat, erscheint durchaus plausibel und letztlich allzu menschlich."[131] Werden diese Lücken als solche thematisiert und gekennzeichnet, kann das Verfahren als Signal für Authentizität verstanden werden,[132] da es die Unmittelbarkeit und die Echtheit des Autobiographen und der

---

[127] Vgl. Stephanie Kreuzer, ‚Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst', hg. von Funk, Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit*, 179-204, S. 181: „Authentizität wird nicht mehr im engen Sinne einer mimetischen, möglichst genauen Abbildung einer außerfiktionalen 'Realität' begriffen, sondern als eine bewusste künstlerische Strategie, als eine kalkulierte artifizielle Technik."

[128] Julia Schlich, *Studie zur literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte* (Tübingen: Niemeyer, 2002).

[129] Siehe Kapitel Roche 3.1 *Schoßgebete*: Fiktion vermarktet als Autobiographie

[130] Jürgen Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten: Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie* (Tübingen: Niemeyer, 1988), S. 46.

[131] Christina Schaefer, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion', hg. von Irina O. Rajewsky, Ulrike Schneider, *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag* (Stuttgart: Steiner, 2008), 299-326, S. 305.

[132] Für die Diskussion von Authentizität kreierenden Faktoren siehe Nadine Jessica Schmidt, *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten* (Göttingen:

Darstellung seiner erinnerten Lebensgeschichte betont. Rousseau bekennt sich zu seinen unvollständigen Erinnerungen, was seine Autobiographie umso glaubhafter erscheinen lässt, gleichzeitig aber ist diese Authentizität ein Effekt der Darstellung, wie Birgit Nübel in ihrem Aufsatz „‘Alles sagen‘ – Autobiographik zwischen Authentizität und Fiktionalisierung“[133] schildert. Die Betrachtung von Authentizität als Effekt steht im Gegensatz zu der Bedeutungsfacette der Unmittelbarkeit und der Unverfälschtheit.

Wie aus den obigen Ausführungen deutlich geworden ist, ist nicht nur Wahrheit sondern auch Wahrhaftigkeit als ein die Rezeption steuerndes Kriterium problematisch. Davon ausgehend, dass das in einem als referentiell deklarierten Text Präsentierte die Realität abbildet, kann der Leser zu Rückschlüssen über Fakten verleitet werden, die tatsächlich nicht verifizierbar sind, aber aufgrund der präsentierten Form für solche gehalten werden. Ergiebiger als das Wahrheitskriterium scheint für die Interpretation autobiographischer Texte der Ansatz zu sein, der sich auf das Bild konzentriert, das der Autor von sich selbst in einem autobiographischen Text entwirft. Die Grundannahmen dieser Rezeptionshaltung fasst Sidonie Smith wie folgt zusammen:

> Any utterance in an autobiographical text, even if inaccurate or distorted, is a characterization of its writer. Thus, when one is both the narrator and the protagonist of the narrative, as in life writing, the truth of the narrative becomes undecidable; it can be neither fully verified nor fully discredited. We need, then, to adjust our expectations of the truth told in self-referential writing.[134]

Smiths Vorschlag, den autobiographischen Textes als Selbstcharakterisierung des Autors zu betrachten, vernachlässigt die Problematik des Wahrheitsgehalts zugunsten der Analyse der Selbstdarstellung des Schreibenden. Wie Gunter E. Grimm feststellt, „geht es [...] nicht mehr um die ‚Wahrheit’ über einen Autor, sondern um seine ‚Ins-Bild-Setzung’, also den Grad seiner Theatralität.“[135] Der Fokus dieses Ansatzes der Performanz[136] richtet sich darauf, wie der Autor sich durch Nutzung des autobiographischen Diskurses und der Wahrheitsproblema-

---

Vandenhoeck & Ruprecht, 2014).

[133] Birgit Nübel, „„Alles sagen“ – Autobiographik zwischen Authentizität und Fiktionalisierung‘, hg. von Funk, Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit*, 263-88.

[134] Smith, ‚Introduction‘, hg. von ders., Watson, *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 1-18, S. 15f.

[135] Gunter E. Grimm, ‚Einleitung‘, hg. von dems., Christian Schärf, *Schriftsteller- Inszenierungen* (Bielefeld: Aisthesis, 2008), 7-11, S. 8.

[136] Zum Konzept der Performanz siehe S. 65f. dieser Arbeit.

tik darstellen kann. In diesem Sinne gilt der Analyseansatz literaturhistorisch übergreifend und nicht nur für als Autobiographien deklarierte Texte, sondern auch und besonders für Texte, die sich (gezielt) zwischen autobiographischen und fiktionalen Gattungen positionieren.

2.2 Paradigma II: Autor, Erzählinstanz und Protagonist

Als literarischer Text weist die Autobiographie literarische Epochen übergreifend Strukturelemente auf, die der Darstellungsweise fiktionaler Erzähltexte entsprechen. Dazu gehört die Gestaltung der Erzählinstanz, die als Kategorie des ‚discours'[137] das Spannungsverhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion auf formaler Ebene thematisiert und reflektiert. Literarische Erzähltexte zeichnen sich durch einen fiktionalen Erzähler aus, der das Geschehen präsentiert. Gérard Genette differenziert zwischen einer heterodiegetischen Erzählinstanz, die nicht am Geschehen beteiligt ist, und einer homodiegetischen Erzählinstanz, die hingegen am Geschehen teilnimmt.[138] Bei der Autobiographie handelt es sich um einen Sonderfall des homodiegetischen Erzählers, um einen autodiegetischen Erzähler. Eine derartige Erzählinstanz präsentiert nicht nur das Geschehen aus der Ich-Perspektive, sondern ist das literarische Pendant des Autors. Erzählinstanz und Autor werden in diesem Fall als identisch betrachtet. Aus der Gestaltung des Verhältnisses von autodiegetischem Erzähler und Autor ergibt sich Potential zur Selbstdarstellung des Verfassers: Der Autor kann beispielsweise durch Namensidentität, wie sie von Lejeune[139] gefordert wird, suggerieren, dass es sich bei der Erzählinstanz um sein literarisches Alter Ego handelt, das die Lebensgeschichte des Autors wiedergibt. Gleichzeitig jedoch ergeben sich daraus Gestaltungsmöglichkeiten, die Lebensgeschichte zu modifizieren und eine nicht mit der Biographie des Autors identische Geschichte zu erzählen, die jedoch aufgrund der Namensidentität von Erzählinstanz und Autor für diese gehalten wird. So kann der Autor ein komplett fiktionales Bild von sich gestalten, das dem des realen Autors nicht entspricht. Eine derartige

---

[137] Begriff nach Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, übers. von Heinz Jatho (München: Wilhelm Fink, 1992). Genettes narratologisches Analyseinstrumentarium unterscheidet zwei Ebenen der Gestaltung eines Erzähltexts: die Inhaltseben, die histoire, und die Ebene der Präsentation des Erzählten, der discours.

[138] Genette, *Fiktion und Diktion*, S. 44f.

[139] Vgl. Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]'.

Selbstdarstellung erfolgt im Analysebeispiel *Hoppe*, die allerdings durch dessen parodierende Schreibweise gebrochen wird.

In der Literaturgeschichte wurde das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und realem Autor unterschiedlich definiert. Die engste Bindung fordert Lejeune mit seinem ‚autobiographischen Pakt', dem konstitutiven Merkmal der Gattung Autobiographie, das sie zu einer nichtfiktionalen[140] macht:

> Eine Identität ist vorhanden oder sie ist es nicht. Es gibt keinen möglichen Abstufungsgrad, und jeder Zweifel hat einen negativen Befund zur Konsequenz. Für Autobiographie […] bedarf es der nachweisbaren Identität zwischen *Autor*, *Erzähler* und *Figur*.[141]

Diese Definition scheint eindeutig, doch bieten sich darin Möglichkeiten zur Selbstdarstellung des Autors, der Inszenierung der eigenen Person, wie oben beschrieben. Eine Figur kann einen anderen Namen tragen und dennoch sämtliche charakterliche Merkmale und Eigenschaften des Autors aufweisen sowie im Text genau die Lebensgeschichte des Autors erzählen. Dieses Verfahren ist häufig in der Literatur zu finden. Prominente Beispiele für Texte, deren Protagonisten deutliche autobiographische Parallelen mit ihrem Verfasser aufweisen,

---

[140] Eakin bescheinigt Lejeune, Autobiographie als Fiktion zu betrachten: „From as early as *L'Autobiographie en France*, we find Lejeune insisting, as a point of departure, that autobiography is necessarily a fiction produced under special circumstances [...]." (Eakin, ‚Foreword', hg. von. dems., *Philippe Lejeune. On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), vii-xxviii, S. xiii).
Hinweise darauf geben auch Formulierungen aus Lejeunes Veröffentlichungen, wie hier aus *L'Autobiographie en France* (1971), zitiert aus ‚Der autobiographische Pakt', S. 230f.: „Wie kann man die Autobiographie vom autobiographischen Roman unterscheiden? Man muss es wohl zugeben: Bleibt man auf der Ebene der internen Textanalyse, so besteht *überhaupt kein Unterschied*. Alle Verfahrensweisen, die die Autobiographie verwendet, um uns von der Authentizität ihrer Erzählungen zu überzeugen, kann der Roman nachahmen, und er hat sie oft nachgeahmt." Allerdings korrigiert Lejeune sich an dieser Stelle selbst, indem er einräumt, dass diese These nur zutreffend ist, „solange man sich auf den Text, unter Ausklammerung des Titelblattes" (ebd. S. 231) beschränkt. Im Folgenden verweist Lejeune auf die Identität von Autor-, Erzähler- und Protagonistennamen, die eine Unterscheidung zwischen Autobiographie und Roman deutlich vornimmt. Des weiteren stellt Lejeune in seiner korrigierenden Erweiterung von ‚Der autobiographische Pakt', bei Bearbeitung der Verfasserin dieser Arbeit lediglich vorliegend in englischer Übersetzung ‚The Autobiographical Pact (bis?)', fest: „Telling the truth about the self, constituting the self as complete subject – it is a fantasy. In spite of the fact that autobiography is impossible, this in no way prevents it from existing." (Lejeune, ‚The Autobiographical Pact (bis)', übers. von Katherine Leary, hg. von Eakin, *On Autobiography*, 119-137, S. 131f). Während Lejeune einerseits die Unterscheidung zwischen Autobiographie und Fiktion als unmöglich erachtet, macht er andererseits deutlich, dass wir als Leser dennoch an die Autobiographie zugunsten unseres Lesevergnügens ‚glauben'. Zur weiteren Kritik an Lejeunes ambivalenter und teilweise widersprüchlicher Auffassung zum Verhältnis von Autobiographie und Fiktion siehe auch Eakin, *Touching the World. References in Autobiography* (Princeton: University of Princeton Press, 1992), S. 25.

[141] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]', S. 217.

sind Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669),[142] Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1785)[143] oder *Der grüne Heinrich* (1854)[144] von Gottfried Keller. Die Texte werden als Romane bezeichnet, basieren aber ganz offensichtlich auf den eigenen Erfahrungen der Autoren. Aus dem 20. Jahrhundert liefern Max Frisch[145] und Peter Weiss[146] entsprechende Beispiele.

Im Gegensatz dazu ist durch die Namensgleichheit nicht garantiert, dass die Figur charakterlich identisch mit dem Autor ist, geschweige denn das geschilderte Geschehen identisch mit dem Lebenslauf des Autors. Der spielerische Umgang mit der Namensähnlichkeit bzw. –gleichheit von Erzählinstanz und anderen Figuren mit dem Namen des Autors hat eine literarische Tradition. Peter Altenberg verwendet in seinen *Ashantee*-Skizzen (1897)[147] verschiedene Variationen dieser Gestaltungsweise nebeneinander. Erzähler- und andere Figuren wie „P.A.", „Peter A.", „Herr Peter" oder auch „Sir Peter" nehmen durch die Initialen des Vor- und Nachnamens oder die Nennung des Vornamens in Kombination mit einer Anredeform eindeutig Bezug auf den Autor. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sticht die Verwendung von Initialen in den Werken Franz Kafkas hervor, beispielsweise mit dem Protagonisten Josef K. seines Romanfragments *Der Prozess* (erschienen 1925).[148] Während es sich bei diesen Werken um fiktionale Texte handelt, die aufgrund der Namensähnlichkeit der Erzählinstanz oder der Figuren mit dem Autor den Anschein erwecken, autobiographische Parallelen aufzuweisen, ist in jüngster Zeit diese textuelle Gestaltungsmöglichkeit in Form von ‚fake memoirs' in den Vereinigten Staaten erschienen, die einen deutlicheren Anspruch auf autobiographische Rezeption erheben, was im Fall von James Frey und seinem Werk *A Million Little Pieces* (2003)[149] für großen Aufruhr in den Medien sorgte. Frey hatte den Text als autobiographisch bezeichnet, später stellte sich jedoch heraus, dass das Ge-

---

[142] Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, Abdruck der ältesten Originalausgabe 1669 (Halle a. S.: M. Niemeyer, 1880).
[143] Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser* (Berlin: Maurer, 1785).
[144] Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich* (Braunschweig: Vieweg, 1854).
[145] Max Frisch, *Montauk: eine Erzählung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975).
[146] Peter Weiss, *Abschied von den Eltern* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961); Peter Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962).
[147] Peter Altenberg, *Ashantee* (Berlin: Fischer, 1897).
[148] Franz Kafka, *Der Prozess*, hg. von Max Brod (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1960).
[149] James Frey, *A Million Little Pieces* (London: Doubleday and Anchor Books, 2003).

schehen fiktional ist.[150] Aus den Zeitungsberichten geht hervor, dass die Leserschaft sich betrogen fühlte, was die oben angedeutete Erwartungshaltung des Publikums an die Autobiographie, einen die Wirklichkeit glaubhaft schildernden Text zu lesen, bestätigt.

Die Erzählinstanz bietet den deutlichsten Hinweis auf eine Autobiographie, daher wird diese Analysekategorie in den Mittelpunkt der Untersuchungen der Textbeispiele gestellt zur Beantwortung der Frage, welche Bedeutung der Erzählinstanz für die Gestaltung des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion zukommt. Sind Verfasser und Erzähler-Protagonist identisch, kann der Leser von einem deutlichen Angebot des von Lejeune geforderten ‚autobiographischen Pakts' ausgehen.

Zu einem Pakt gehören mindestens zwei Parteien, hier handelt es sich um den Text einerseits und den Leser andererseits. Der Text bietet den Pakt entweder direkt an mit der Namensnennung des Erzähler-Protagonisten, der mit dem des Autors identisch ist, oder indirekt durch die (Gattungs-)Bezeichnung im Paratext. Der Leser nimmt diesen Pakt an, indem er sich auf den Text einlässt und seine Rezeptionshaltung den Erwartungen an eine Autobiographie anpasst, nämlich die Lebensbeschreibung des Autors zu lesen. Lejeune zufolge ist dabei die klare Bezugsherstellung zwischen Autor und Erzähler-Protagonist durch die Namensidentität entscheidendes Kriterium. Die Verwendung eines homodiegetischen Erzählers, der das Geschehen in Ich-Form präsentiert, reiche hingegen nicht aus, um einen deutlichen autobiographischen Pakt anzubieten oder anzunehmen. Dass dies in der Praxis oft geschieht, beweist die Untersuchung der Beispieltexte dieser Arbeit. Besonders im Falle von Charlotte Roche und *Schoßgebete* wird deutlich, dass das nur schwach vorhandene autobiographische Leseangebot, das der Text zu machen scheint, dadurch verstärkt wird,

---

[150] Zur Verfolgung der Debatte siehe David Carr, ‚How Oprahness Trumped Truthiness', *nytimes.com* (30. Januar 2006) <http://www.nytimes.com/2006/01/30/business/media/30carr.html?ex=1296277200&en=1c0e8843da5b43d6&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss&_r=0>, abgerufen 1. Februar 2014; Richard Cohen, ‚Oprah's Grand Delusion', *washingtonpost.com* (17. Januar 2006) <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/01/16/AR2006011600912.html>, abgerufen 1. Februar 2014; ‚Stadt der Extrem-Biographien', *spiegel.de* (21. September 2009) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-66970474.html>, abgerufen 1. Februar 2014; ‚Winfrey stands behind „Pieces" author', *cnn.com* (12. Januar 2006) <http://edition.cnn.com/2006/SHOWBIZ/books/01/11/frey.lkl/index.html>, abgerufen 1. Februar 2014.

dass die Rezeptionslenkung durch die Autorin und ihre öffentlichen Auftritte erfolgt.

Lejeune legt seinen Ausführungen die Annahme zugrunde, dass der Autor einer Autobiographie den Leser wissen lassen will, dass es sich um seine eigene Lebensbeschreibung handelt. Eine Autobiographie brauche eine reale Bezugsperson, andernfalls handele es sich um Fiktion. Daher sei die Grundvoraussetzung, die Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur, unter allen Umständen einzuhalten und für den Leser kenntlich zu machen. Sollte der Leser im Unklaren darüber gelassen werden, ob der Text autobiographisch oder fiktional ist, so sei im Zweifelsfall, den obigen Kriterien folgend, von einem fiktionalen Text auszugehen.[151]

Die Aufforderung zur Einteilung in die Textgattungen Autobiographie und Roman relativiert Lejeune in der Beschreibung seiner Graphik zur „Beziehung zwischen dem Namen der Figur und dem des Autors und die Art des durch den Autor geschlossenen Pakts“:[152]

Name des Protagonisten / Pakt	≠ Name des Autors	= 0 (unbestimmt)	= Name des Autors
romanesk	**1 A** Roman	**2 A** Roman	**[3 C]**[153]
= 0 (unbestimmt)	**1 B** Roman	**2 B** Unbestimmt	**3 A** Autobiographie
autobiographisch	**[1 C]** [154]	**2 C** Autobiographie	**3 B** Autobiographie

Die Graphik zeigt, wie Lejeune seine Unterscheidung zwischen dem autobiographischen und dem romanesken Pakt visualisiert. Das Schema berücksichtigt auch die Fälle der Unbestimmtheit der Namensidentität und des Paktangebots, sodass sich insgesamt neun Möglichkeiten ergeben, von denen Lejeune aber

[151] Hier gehen wissenschaftliche und nicht-akademische Rezeptionshaltungen auseinander. Während Literaturwissenschaftler, der strukturalistischen Trennung von Text/Erzähler und Autor folgend, von einer generellen Fiktionalisierung literarischer Texte ausgehen, richtet sich das Interesse nicht-akademischen Lesepublikums oftmals auf den Verfasser, bzw. darauf, nach autobiographischen Details in den Veröffentlichungen zu suchen.

[152] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]‘, S. 233. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass Lejeune dieses Schema in ‚The Autobiographical Pact (bis?)‘, S. 119-137 erweitert.

[153] Im Original nicht benannt, Bezeichnung eingefügt von der Verfasserin.

[154] Im Original nicht benannt, Bezeichnung eingefügt von der Verfasserin.

nur sieben benennt. Die Felder 1C und 3C sind in der Originalausgabe nicht benannt, sondern stattdessen grau hinterlegt um die Unmöglichkeit dieser Realisierungsoption in Textform zu veranschaulichen. Diesem Schema zufolge liegt ein autobiographischer Text dann vor, wenn der Name des Autors dem der Figur entspricht; und wenn gleichzeitig entweder der autobiographische Pakt unbestimmt bleibt (1 B) oder angeboten wird (1 A). Das autobiographische Paktangebot kann bei Unbestimmtheit der Identität von Autor und Protagonist dazu ausreichen, einen Text als Autobiographie zu klassifizieren (2 C). Entsprechend gilt auf der Gegenseite umgekehrt für den Roman keine Namensidentität zwischen Figur und Autor bei gleichzeitiger Unbestimmtheit des Paktangebots (3 A) oder einem deutlichen Roman-Pakt (3 B); in diesem Fall würde auch dieser allein ausreichen bei Unklarheit über den Namen der Figur (2 A). Sind beide Kriterien unbestimmt (2 B), bleibt dem Leser überlassen, wie er den Text liest. Lejeunes Betonung der Namensidentität sowie seine Annahme, der Verfasser wolle sich zu seiner Autobiographie bekennen, legen im Fall der Unbestimmtheit von Name und/oder Paktangebot nahe, den betreffenden Text als fiktionalen zu interpretieren.

Lejeunes Annahme des grundsätzlichen Interesses des Autors, sich zu seinen autobiographischen Texten bekennen zu wollen, ist insofern problematisch, als sie auf unüberprüfbaren Intentionen des Autors beruht. Darin ist nicht berücksichtigt, dass der Autor seine Autobiographie als Roman veröffentlichen kann, und dann nicht als autobiographisches Subjekt identifizierbar ist, oder umgekehrt einen fiktionalen Text mit den formalen Merkmalen einer Autobiographie ausstatten kann, sodass eine fiktive Autobiographie entsteht. Diese Möglichkeiten der Ausgestaltung halten jeweils spezifisches Potential zu Selbstdarstellung des Autors bereit, der entweder seine Lebensgeschichte versteckt und fiktionalisiert veröffentlichen kann, oder sich eine Biographie erfinden kann, wie es das Textbeispiel von *Hoppe* zeigt. Die Protagonistin Felicitas Hoppe sowie die heterodiegetische Erzählerinstanz „fh“ verschränken autobiographisches mit biographischem Rezeptionsangebot. Gleichzeitig handelt es sich bei *Hoppe* ganz offensichtlich nicht um die Auto- bzw. Biographie der Autorin Felicitas Hoppe, sondern um die erfundene Lebensgeschichte eines Charakters, der den gleichen Namen wie Hoppe trägt.

In zwei Fällen ergibt sich Lejeunes Schema zufolge ein innerer Widerspruch, der mit der Zweideutigkeit von autobiographischem und romaneskem Rezeptionsangebot spielt. Dabei handelt es sich erstens um die Möglichkeit, in einem Text den autobiographischen Pakt angeboten zu bekommen, gleichzeitig entspricht der Name des Autors nicht dem der Figur (1 C); zweitens besteht die Option der Namensidentität von Autor und Figur bei gleichzeitigem Angebot des Roman-Pakts (3 C). Lejeune zieht diese Möglichkeiten nicht in Betracht mit der Begründung, erstens gäbe es kaum Beispiele und zweitens sei es nicht im Interesse des Autors, den Leser darüber im Unklaren zu lassen, wie der Text zu rezipieren sei: „Nach meinem Wissen ist das ein Spiel, das man aus guten Gründen so gut wie nie spielt.“[155] Die Gründe führt Lejeune allerdings nicht an, sodass unklar bleibt, weshalb Texte dieser Art nicht existieren sollten.[156] Dass durchaus und in den autobiographischen Schreibweisen des 21. Jahrhunderts zunehmend diese textuellen Möglichkeiten realisiert werden, dafür können die Analysetexte dieser Arbeit jeweils als Beispiele betrachtet werden, deren Wirkungen und Funktionspotential hinsichtlich einer autobiographischen Selbstdarstellung ermittelt werden.

Die erste Möglichkeit besteht in der Kombination von Namensidentität von Figur und Autor bei gleichzeitigem Roman-Pakt-Angebot (3 C). „Nichts sollte einen solchen Sachverhalt verhindern, und dies ist vielleicht ein innerer Widerspruch, aus dem man interessante Folgerungen ziehen könnte“,[157] was Lejeune jedoch nicht tut, stattdessen über mangelnde Beispiele klagt und als Konsequenz eines solchen Textes lediglich Verwirrung beim Leser sieht, anstatt auf das Erkenntnispotential eines solchen Textes hinzuweisen. Dies bestünde beispielsweise darin, Gattungsnormen und –strukturen zu hinterfragen, den Umgang mit Wahrheit und Authentizität in fiktionalen Texten zu untersuchen oder die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Selbstdarstellung des Autors ausfindig zu machen und deren Wirkung zu prüfen. Darüber hinaus können derartige Texte relevante Diskursbeiträge hervorbringen, wofür die in dieser Arbeit analysierten Beispiele jeweils Beweise sind.

---

[155] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]‘, S. 239.

[156] Lejeune beantwortet diese Frage, allerdings nur knapp, unter Verweis auf Serge Doubrovskys Roman *Fils* in ‚The Autobiographical Pact (bis?)‘ und reagiert damit auf Kritik an seinem Schema.

[157] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]‘, S. 238.

Die Textbeispiele von Wackwitz und Wagner positionieren sich genau in diesem theoretischen Vakuum, die entsprechenden Kriterien des romanesken Paktangebots bei gleichzeitiger Namensgleichheit treffen auf sie zu. Beide Texte bieten durch formale Merkmale einen Roman-Pakt an, ihre Protagonisten jedoch tragen die Namen der Autoren; im Falle von Wackwitz ist dies deutlicher auszumachen als bei Wagners Text. Die erzählten Elemente sind fiktional und der Text ist literarisch ausgestaltet; die Ähnlichkeit bzw. Entsprechung der Namen jedoch sowie die lebensgeschichtlichen Parallelen, die durch paratextuelle Äußerungen der Autoren als solche zu identifizieren sind, legen eine autobiographische Rezeption nahe. Damit nehmen *Ein unsichtbares Land* und *Leben* innerhalb des Lejeune'schen Rasters eine bisher nicht beachtete Position ein, die die oben genannten Funktionspotentiale ausfüllen: Beide Texte verknüpfen verschiedene Gattungsmerkmale miteinander, sodass Hybridisierungen und interdiskursive Vermischungen von faktualen und fiktionalen Gattungen entstehen, die ein autobiographisches Bild des jeweiligen Autors entstehen lassen und Aspekte der Selbstdarstellung reflektieren: Die essayistischen Kompositionsprinzipien sind Indiz für Wackwitz' Präsentation als gebildeter Intellektueller; die Intertextualität von *Leben* spiegelt die körperlich empfundene Zusammensetzung von Wagners Erzähler, der sich, wie der Autor, einer Organtransplantation unterzogen hat.

Die zweite Möglichkeit (1 C) besteht in dem (expliziten) Angebot des autobiographischen Pakts, Autorname und Figurenname stimmen jedoch nicht miteinander überein. Dieser Fall liegt bei Roche vor, deren tagebuchähnlicher Text *Schoßgebete* eine autobiographische Lesart anbietet, die durch die gezielte Vermarktung autobiographischer Parallelen verstärkt wird. Jedoch trägt die Protagonistin einen anderen Namen, sodass sich Autobiographie und Fiktion in der Schwebe halten. Lejeune behauptet, diesem Falle begegne man nie, einzige Ausnahme bilde der oben bereits erwähnte Fall des Schriftstellers Marie-Henri Beyle, der unter seinem Pseudonym Stendhal seine Autobiographie *Vie de Henry Brulard* (1890) geschrieben habe. Grundsätzlich ändere ein Pseudonym allerdings nichts an dem autobiographischen Pakt, da die Identität zwischen Figur und Autor gegeben sei, sobald man das Pseudonym als solches definiert

habe.[158] Lejeune lässt dabei wiederum die Möglichkeit außer Acht, dass das Pseudonym für den Leser als solches nicht immer zu identifizieren ist. Rezeptionsorientiert ergebe sich laut Lejeune daraus kein Unterschied für den Leser, der den Text als fiktionale Lebensbeschreibung lesen würde. Sollte es sich jedoch nicht um ein Pseudonym handeln, „würden dem Leser stets Zweifel bleiben, vielleicht sei dies ganz einfach ein Roman?“[159]

Lejeune vernachlässigt bei dieser Überlegung die Erwartungshaltung des Lesers, bei einer autobiographisch gelenkten Lektüre etwas über den Autor herausfinden zu wollen. Die kleinste Andeutung, der Text könnte autobiographische Parallelen beinhalten, kann das Leserinteresse zu einer autobiographischen Rezeptionshaltung führen. Sobald beispielsweise der Paratext einen Hinweis auf autobiographische Details enthält, sei es durch eine Gattungsbezeichnung, einen Untertitel, die Buchumschlagsgestaltung, ein Vorwort oder durch die Verlagsankündigung, Interviews oder Buchbesprechungen, wird dadurch dem Leser nahegelegt, mögliche autobiographische Parallelen entdecken zu können. Eine weitere Möglichkeit ist die Gestaltung einer homodiegetischen Erzählerinstanz, die Vor- und bzw. oder Nachname des Autors trägt, oder auch durch Initialen andeutet, dass es sich um das Alter Ego des Autoren handelt, wie beispielsweise die Erzählinstanz von *Leben*, die, abgesehen von der als autobiographisch identifizierbaren Parallele der Organtransplantation, als „Herr W.“ bezeichnet die Identität mit dem Autor David Wagner suggeriert. Angaben zu äußeren Merkmalen können unterstützend wirken, wie der Verweis auf die Brille von Protagonist Herrn W.; auch Autor Wagner zeigt sich bei öffentlichen Auftritten als Brillenträger. Aus der Gestaltung der Erzählinstanz ergibt sich Potential zu Selbstdarstellung für den Verfasser, denn die jeweiligen Merkmale sind jeweils lediglich Indizien, jedoch keine notwendigen Kriterien, Erzählinstanz und Autor als eindeutig identisch miteinander identifizieren zu können. Die Abkürzung W. kann für viele Nachnamen stehen, Brillenträger gibt es unzählige. Dennoch suggerieren diese Hinweise autobiographische Ähnlichkeiten, die Erwartungshaltung des Lesers wird entsprechend gelenkt.

Lejeune vernachlässigt dieses Potential aus Gründen der unvereinbaren Zweideutigkeit in seinem Schema, doch es enthält ein besonderes Potential, das Au-

[158] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]‘, S. 228.
[159] Ebd., S. 239.

toren im Spiel mit dem Widerspruch von Fiktion und Autobiographischem zu ihrer Selbstdarstellung nutzbar machen, wie die Analysebeispiele von Roche und Hoppe zeigen. Sie unterlaufen Lejeunes Kriterium der Namensidentität, ersteres durch den Einfluss des Paratexts und letzteres durch die Diskrepanz von fiktionalem Inhalt und der Verschränkung von autobiographischer und biographischer formaler Gestaltung. Während Roche und ihre Protagonistin keine Namensidentität aufweisen und es sich somit Lejeune zufolge nicht um eine Autobiographie handeln kann, wird durch den Paratext eine autobiographische Rezeption nahegelegt. Äußerungen in den Medien und öffentliche Auftritte der Autorin lenken die Interpretation von *Schoßgebete* in Richtung Autobiographie, was der fiktionalen Gestaltung des Textes entgegensteht. *Hoppe* hingegen zeichnet sich zwar durch die Namensidentität zwischen Autorin und Hauptfigur aus. Diese steht jedoch in offensichtlichem Widerspruch zu der fiktionalen Lebensgeschichte in wissenschaftlich-biographischem Gestus. Damit wird die Namensidentität als autobiographisches Merkmal ungültig und hier stattdessen spielerisch zum Mittel dazu genutzt, ein Bild des Autors zu entwerfen, so auch im Falle von Wagner und Wackwitz. Hier reicht jeweils die Nennung der Initialen der Autoren im Text aus, um die Identifizierung der Erzählinstanz als Alter Ego des Autors nahezulegen. Unterstützt wird die jeweilige autobiographische Rezeption von weiteren Gestaltungsweisen, die wiederum durch fiktionalisierende Elemente durchbrochen und unterlaufen wird. Wackwitz' Gattungshybridisierung und Wagners interdiskursives Verfahren legen die autobiographische Interpretation ihrer Texte nahe, durchbrechen dieses Rezeptionsangebot jedoch durch literarisierende und fiktionalisierende Strategien, sodass auch hier die Grenzen des von Lejeune entwickelten Schemas zur Kategorisierung fiktionaler und autobiographischer Texte durchbrochen werden.

Die Gestaltung der Erzählinstanz als mit dem Autor identisch oder nicht ist, Lejeune zufolge, wichtigstes Unterscheidungskriterium zwischen Autobiographie und Fiktion, dessen Zuverlässigkeit allerdings angesichts der Unterstellung einer unüberprüfbaren Autorintention hinterfragt werden muss. Lejeunes Schema zeigt zwei Gestaltungsmöglichkeiten, die bei ihm unberücksichtigt bleiben, die aber als Textformen realisiert sind, wie die Analysen anhand von Texten des 21. Jahrhunderts zeigen. In der Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler-Protagonist und Autor erfolgt die Hinterfragung einer Gegenüberstel-

lung von Autobiographie und Fiktion. Die Analysebeispiele greifen die Gestaltungsweisen der genannten Beispiele des 19. und 20. Jahrhunderts auf, setzen sie fort und erweitern sie.Die ausgewählten Textbeispiele machen auf diese Weise die Relevanz und das Funktionspotential von Fiktion für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert deutlich. Entsprechend hat dieses Ergebnis Auswirkungen auf die Definition der Autobiographie als Gattung.

2.3 Paradigma III: Gattungskonzepte Life writing und Autofiktion

Das problematische Verhältnis von Autobiographie und Fiktion zeigt sich besonders in der gattungstheoretischen Diskussion, in der Autobiographie und Fiktion als gattungskonstituierende Gegensätze betrachtet werden, trotz ihrer problematischen Unterscheidung in der literarischen Praxis. Gattungsmerkmale als zuverlässige Rezeptionsindikatoren werden in den neuen literarischen autobiographischen Schreibweisen des 21. Jahrhunderts, die auf bereits thematisierte Problematiken und Gestaltungsweisen von Lebensbeschreibungen des 19. und 20. Jahrhunderts zurückgreifen und diese erweitern, zunehmend spielerisch eingesetzt und komplex gestaltet, sodass sich aus den Kombinationen ambivalente Rezeptionsangebote ergeben. Die hier vorliegenden Texte sind allesamt Beispiele für eine solche Verknüpfung von fiktionalen Gestaltungsweisen mit autobiographischen Gattungsmerkmalen, die somit mehrdeutige Interpretationsangebote machen.

Gattung wird nach Klaus W. Hempfer als Begriff für die Bildung verschiedener Textgruppen verwendet,[160] basierend auf einer Kombination von notwendigen und alternativen Merkmalen. Hempfer grenzt die historisch und kulturell gebundene Gattung von der Schreibweise als übergreifende Kategorie ab.[161] Während Schreibweise, wie auch der Begriff der Textsorte aus der Linguistik,[162] systematische und ahistorische bzw. transhistorische Abgrenzungen beschreiben, wobei Textsorte auch für nicht-literarische Texttypen gilt,[163] ist die

[160] Klaus W. Hempfer, ‚Gattung', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 651-55, S. 651.
[161] Ders., *Gattungstheorie. Information und Synthese* (München: Fink, 1973).
[162] Begriff aus der Linguistik, einen Überblick über die bisherige Forschung liefert Kirsten Adamzik (Hg.), *Textsorten. Reflexionen und Analysen* (Tübingen: Stauffenburg, 2000).
[163] Siehe dazu Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Litera-*

Gattung als jeweilige historische Realisierungsform von Schreibweisen und Textsorten zu verstehen. Diese Art definitorischer Flexibilität ermöglicht eine klare Zuordnung von ähnlichen Texten, erlaubt gleichzeitig aber auch durch Zeit und Raum bedingte Varianten und verschiedene Gestaltungen. Das Begriffspaar ‚Faktualität / Fiktionalität' ist das erstgenannte und damit prominenteste von 13 möglichen Bestimmungskriterien, die das *Handbuch Gattungstheorie* (2010)[164] zur Definition literarischer Gattungen allgemein auflistet. Michael Scheffel beschreibt die Unterscheidung rezeptionsorientiert als „eine Frage der sozialen Praxis",[165] und betont damit den wirkungsästhetischen Charakter der Differenzierung zwischen faktual und fiktional, der für die ausgewählten Textbeispiele dieser Untersuchung eine wichtige Rolle spielt.

Wie Max Saunders feststellt, ist die Unterscheidbarkeit von autobiographischen und fiktionalen Texten nicht ausschliesslich an formalen Kriterien festzumachen, da beide eine ähnliche Erscheinungsform aufweisen: „[A]uto/-biography itself cannot be kept entirely apart from fiction; that however truthful or candid an autobiography might be judged, it is nonetheless a narrative, and shares its narrative features with fictional narratives."[166] Autobiographien sind ebenfalls Erzähltexte, da sie die entsprechenden narrativen Merkmale aufweisen, die auch fiktionale Erzähltexte konstituieren.

Versuche, der Problematik der Unterscheidung von Fakt und Fiktion in literarischen Texten zu begegnen, wie Wolfgang Isers Konzeptentwurf in *Das Fiktive und das Imaginäre*,[167] haben bisher kein befriedigendes Ergebnis erbracht. Iser erweitert die Dichotomie von Realem und Fiktivem um die Komponente des Imaginären. Das Reale ist dabei die außertextuelle Welt und bildet das Bezugsfeld des literarischen Textes. Das Fiktive ist das Ergebnis des intentionalen Akts des Fingierens, der das Reale in den fiktionalen Text überführt und dort präsentiert. Im literarischen Text erfährt das Reale durch das Fiktive eine Fiktionalisierung; und das Imaginäre wird in der Übertragung ins Literarische, wo

---

tur (München: Beck, 1981), bes. S. 132–155.

164 Rüdiger Zymner, Hg., *Handbuch Gattungstheorie* (Stuttgart: Metzler, 2010).

165 Michael Scheffel, ‚Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium', hg. von Zymner, *Handbuch Gattungstheorie*, 29-31, S. 29.

166 Max Saunders, ‚Introduction', hg. von dems., *Self impression: life-writing, autobiografiction, and the forms of modern literature* (New York, Oxford: Oxford University Press, 2010), 1-25, S. 6f.

167 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991).

es mit dem Wirklichen verbunden ist, real.[168] Es geht Iser in seinem Konzeptionsentwurf weniger um die Bestimmung des Imaginären, vielmehr stehen die „Weisen seiner Manifestation und Operation“[169] im Mittelpunkt, es geht also darum, wie das Imaginäre in den fiktionalen Texten eingebunden wird. Das Hauptproblem der Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit jedoch wird dadurch nicht gelöst und bestätigt einmal mehr die Annahme, dass in literarischen Texten Fakt und Fiktion sich einer Differenzierung entziehen.

Daraus ergibt sich die Frage, ob eine Unterscheidung zwischen Autobiographie und Fiktion insgesamt als redundant zu betrachten ist, einfach weil sie nicht möglich scheint. Die Hinterfragung der Existenz der Gattung Autobiographie ist in den poststrukturalistischen Literaturtheorien durchgespielt worden; neuere Untersuchungen, wie die von Gabriele Schabacher zeigen, dass zumindest die Verwendung der Bezeichnung sich auf dem Literaturmarkt als äußerst lukrativ erweist. Schabachers Beobachtung zur Verwendung und zum Umgang mit der Gattungsbezeichnung ‚Autobiographie‘ stellt eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis fest:

> Ist einerseits sowohl auf dem Buchmarkt wie auch im Bereich der wissenschaftlichen Rezeption in den letzten zwanzig Jahren ein Boom des Labels ‚Autobiographie‘ zu verzeichnen, so steht dem andererseits die in der Autobiographietheorie häufig formulierte Behauptung gegenüber, für das 20. Jahrhundert und umso mehr für das 21. Jahrhundert müsse von einem Ende der Gattung gesprochen werden.[170]

Die hier genannte Proklamation vom ‚Ende der Gattung‘ hat in Paul de Man ihren wichtigsten Vertreter, der keine befriedigende Möglichkeit sieht, zwischen Autobiographie und Fiktion eindeutig zu trennen, auch wenn die gattungstheoretische Abgrenzung von Autobiographie und fiktionalem Erzähltext, wie in der oben erwähnten Forschungsliteratur von Scheffel[171] und Lejeune[172] dargelegt, auf der Trennung von Fakt und Fiktion basiert. Stattdessen betrach-

---

[168] Das Reale und das Imaginäre befinden sich in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander, im literarischen Text werden sie durch den Akt des Fingierens jeweils aneinander gebunden: „So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, dass er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben.“ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 20.

[169] Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 20.

[170] Gabriele Schabacher, *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), S. 11.

[171] Scheffel, ‚Faktualität/Fiktionalität‘.

[172] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]‘.

tet de Man die Autobiographie als Lese- und Verstehensfigur, die die Textinterpretation leiten kann: „Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.“[173] Zur Textklassifikation sei sie dagegen nicht geeignet aus mangelndem Erkenntnispotential. Für de Mans Verständnis würde die Beobachtung sprechen, die am Beispiel von Charlotte Roche und ihrem Text zu machen ist: Die Rezeption von *Schoßgebete* wird entsprechend auf eine autobiographische gelenkt, die trotz der fiktionalen Gestaltung des Textes erfolgt. Die Bezeichnung eines Textes als Autobiographie scheint für Vermarktungszwecke äußerst attraktiv zu sein, da sie die an die Kategorisierung geknüpften Erwartungshaltungen zur Verkaufsstrategie funktionalisieren kann. Die Auffassung der Autobiographie als Lese- und Verstehensfigur jedoch eignet sich nicht dazu, die Besonderheiten der literarischen Gestaltung von fiktionalen, autobiographischen und faktualen Schreibweisen zu ermitteln und zu analysieren, durch die sich die Textbeispiele dieser Arbeit auszeichnen. Statt einer Absage an die Autobiographie als Gattung im Sinne de Mans zu folgen, haben sich daher in der anglo-amerikanischen und französischen Literarturwissenschaft des späten 20. Jahrhunderts Konzeptionen entwickelt, die Modifikationen des Gattungskonzepts vornehmen. Es handelt sich dabei um die gattungsübergreifenden Ansätze[174] ‚Life writing‘ und ‚Autofiktion‘, die die Rolle der Fiktion in ihrer Relevanz für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert berücksichtigen.

Bei ‚Life writing‘ und ‚Autofiktion‘ handelt es sich um Gattungskonzepte, die nicht nach der Differenzierung von Fakt und Fiktion fragen, sondern die stattdessen deren Nebeneinander akzeptieren und daraus neue, umfassendere Textgruppierungen ableiten sowie deren Funktionen in den Blick nehmen. Anhand der Textanalysen dieser Arbeit wird deutlich, dass derartige Konzeptionen zwar übergreifender anwendbar sind, gleichzeitig aber bestimmter Erweiterungen bedürfen um das Spiel mit Konventionen und Erwartungen von Fakt und Fiktion theoretisch, umfassend und praktikabel beschreibbar zu machen, und

[173] de Man, ‚Autobiography as De-Facement‘, S. 70.

[174] In diesem Zusammenhang sei auf zwei weitere Konzepte verwiesen, die hier jedoch nicht ausführlicher vorgestellt werden. Es handelt sich dabei um ‚Ego-Dokumente‘ (vgl. Gabriele Jancke, Claudia Ulbrich, Hrsg., *Vom Individuum zur Person: neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung* (Göttingen: Wallstein, 2005)), und um ‚trans-genre‘ (Claire Lynch, ‚Trans-genre Confusion: What does Autobiography Think It Is?‘, hg. von Richard Bradford, *Life writing: essays on autobiography, biography and literature* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 209-18).

um damit den neuen autobiographischen Schreibweisen des 21. Jahrhunderts gerecht zu werden. Diese Konzepte schließen die der Autobiographie verwandten Gattungen mit ein. Dazu gehören die literarischen Formen des Briefs,[175] die besonders Walter Benjamin verwendet,[176] und des Tagebuchs,[177] derer sich Max Frisch[178] ausgiebig bedient. Beide Gattungen können im weiteren Sinne den autobiographischen Texten zugeordnet werden, sind allerdings wegen ihrer strukturellen Unterschiede deutlich voneinander und von der Autobiographie zu differenzieren: Der Brief durch seine Dialogstruktur und das Tagebuch erstens durch seinen kurzen zeitlichen Abstand von erzählendem und erlebendem Ich, und zweitens durch seine chronologische und kontinuierliche Schilderung des täglichen Geschehens.

Mischformen wie der ‚Autobiographische Roman' tragen dem fiktionalisierenden Vorgang Rechnung, der bei der Übertragung der Lebensgeschichte eines Autors in eine literarische Form wie dem Roman erfolgt. Demzufolge besteht der Unterschied zur Autobiographie erstens darin, dass der autobiographische Roman bewusst keinen autobiographischen Pakt anbietet, sondern lediglich über zusätzliche Angaben den Autors (oder Vorwissen des Lesers) als solcher zu identifizieren ist. Zweitens erhebt der autobiographische Roman keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit, anders als die Autobiographie. Der autobiographische Roman ist also lediglich auf inhaltlicher Ebene als autobiographisch identifizierbar; Form, Struktur und erzählerische Gestaltung entsprechen der Gattung des Romans.

Da Texte sich offenbar zunehmend Beschreibungen normativer Art zu entziehen scheinen, bieten sich stattdessen Benennungen an, die aus einer Kombination von Gattungsbezeichnung und dem Attribut ‚autobiographisch' bestehen, wie Autobiographischer Roman. ‚Autobiographisch' ist damit ausschließlich zu einer Beschreibung des Verhältnisses von literarischem Geschehen und

---

[175] Zum Forschungsstand von Brieftheorie und -geschichte siehe Tanja Reinlein, *Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), ausserdem Esther Kraus, ‚Autobiografie', hg. von Dieter Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen* (Stuttgart: Kröner, 2009), 22-30.

[176] Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe 1910-1940*, hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz, Bd. 1-6 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995-2000).

[177] Vgl. Rüdiger Görner, ‚Tagebuch', hg. von Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen*, 703-10 und Kraus, ‚Autobiografie'.

[178] Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1950) und ders., *Tagebuch 1967-1971* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972).

außertextueller Wirklichkeit geworden. Im Gattungsverständnis hat ‚autobiographisch' diesen Überlegungen zufolge eine Bedeutungsänderung erfahren, das Attribut dient nun als Bezugspunkt für Klassifizierungen. Seit den 1970er Jahren haben sich neuere Konzeptionen entwickelt, die alternative Ansätze liefern Texte zu gruppieren, die sich einer klaren Klassifizierung nach entweder autobiographisch oder fiktional entziehen, darin finden auch interdisziplinäre Tendenzen sowie die Rolle der Medien Berücksichtigung.

Einen Ansatz, der der Problematik der Unterscheidung von autobiographischen und fiktionalen Texten begegnet, ist das Konzept des ‚Life writing'. Der Begriff stammt aus der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft der 1980er Jahre[179] und hat bisher keine Übersetzung im Deutschen, was seine (sprach- und kultur-)übergreifenden Anwendungsmöglichkeiten betont. Der Korpus von Life writing umfasst Autobiographien sowie all ihre verwandten Gattungen und Mischformen und wird als Oberbegriff für Lebenszeugnisse und Aufzeichnungen aller Art verwendet, auch für Dokumente, deren Primärzweck ein anderer war als eine Lebensgeschichte zu schreiben. Als entscheidenden Unterschied zwischen Life writing und Autobiographie führt Clare Lynch in ihrem Aufsatz „Trans-genre Confusion: What does Autobiography Think It Is?"[180] die Intentionalität des Verfassers an. Demzufolge handelt es sich bei bewusst verfassten Lebensgeschichten um Autobiographien, während zu Life writing zusätzlich auch alle Texte zählen, die primär einen anderen Entstehungsgrund hatten. Die umfassende Berücksichtigung sämtlicher lebensdokumentierender Aufzeichnungen bedeutet eine Korpuserweiterung von Life writing gegenüber der Autobiographie. Daraus ergibt sich eine Textmenge heterogener Formen, die sich durch die thematische Gemeinsamkeit der Beschreibung von Leben auszeichnen.

Als Vorgänger von Life writing kann die Bezeichnung ‚Autobiographisches Schreiben' betrachtet werden, wie sie von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg in ihrer zusammenfassenden Beschreibung der Tendenzen verwendet wird, die das strenge Gattungsverständnis der Autobiographie öffnen. Derartige Ter-

[179] Vgl. die Publikationen sowohl aus der englischen als auch aus der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft von Bradford, *Life writing*; Eakin, Hrsg., *The Ethics of Life Writing* (Ithaca, London: Cornell University Press, 2004) und Donald J. Winslow, *Life-Writing. A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms* (Hawaii: University of Hawaii Press, 1980).

[180] Lynch, ‚Trans-genre Confusion'.

minologien gelten als Versuch, der Problematik der Mischformen von fiktionalen und autobiographischen sowie biographischen, also auf Fakten basierenden Texten, adäquat zu begegnen. Autobiographisches Schreiben berücksichtigt, wie Breuer und Sandberg hervorheben, Grenzüberschreitungen von Fiktion und Realität und betont darüber hinaus auch die „identitätskonstruierende Leistung des Schreibens“.[181] Die Unterscheidung zwischen einzelnen Gattungen tritt dabei in den Hintergrund zugunsten einer thematischen Zusammenfassung verschiedener Textformen.

Das Kriterium der übergreifenden Thematik benennen auch Smith und Julia Watson in ihrer Definition von Life writing: „We understand *life writing* as a general term for writing that takes life, one's own or another's, as a subject. Such writing can be biographical, novelistic, historical, or explicitly self-referential and therefore autobiographical.”[182] Das konstituierende Charakteristikum für Life writing ist demnach, an die Vernachlässigung der Gattungsgrenzen des Autobiographischen Schreibens anknüpfend, die gleiche Thematik der Texte, eine Lebensgeschichte, nicht deren formale Realisierung.

Die Definition des Oxford Centre for Life-Writing (OCLW) am Wolfson College der University of Oxford betont den thematischen Ansatz dieses Konzepts, der verschiedene Textformen zusammenfasst, sowie seinen interdisziplinären Anspruch:

> Life-writing involves, and goes beyond, biography. It encompasses everything from the complete life to the day-in-the-life, from the fictional to the factional. It embraces the lives of objects and institutions as well as the lives of individuals, families and groups. Life-writing includes autobiography, memoirs, letters, diaries, journals (written and documentary), anthropological data, oral testimony, and eye-witness accounts. It is not only a literary or historical specialism, but is relevant across the arts and sciences, [...].”[183]

Life writing schließt alle Formen auto- und biographischen Schreibens ein und entgeht damit der Problematik, zwischen Autobiographie und Fiktion zu unterscheiden. Die Erweiterung von Life writing gegenüber Autobiographischem Schreiben besteht nicht nur darin, dass es auch Texte ohne autobiographische Intentionalität umfasst, sondern auch darin, dass Life writing darüber hinaus Texte mit heterodiegetischer Erzählinstanz einschließt, die die Bezeichnung

---

[181] Breuer, Sandberg, *Autobiographisches Schreiben*, S. 10.
[182] Smith, Watson, *Reading autobiography*, S. 4.
[183] <http://www.wolfson.ox.ac.uk/clusters/life-writing/about>, abgerufen 17. Juni 2012.

‚Autobiographisches Schreiben' ausschließt. Life writing hingegen ist als Begriff treffender, denn er vermeidet die Problematik, feststellen zu müssen, ob ein Text autobiographisch ist oder nicht, oder nur so scheinen will, als ob er auf lebensgeschichtlichen Details des Autors beruht, wenn es aber eigentlich nicht der Fall ist. Der Begriff Autobiographisches Schreiben ist auf den Blickwinkel des Verfassers fokussiert und dadurch auch beschränkt, während Life writing durch die Berücksichtigung von Mischformen wie von Biographie und Autobiographie eine Erweiterung der Perspektiven ermöglicht. So können beispielsweise Lebensgeschichten parallelisiert werden, wie in *Ein unsichtbares Land*. Wackwitz' Text ist nicht nur autobiographisch, sondern auch die Biographie des Großvaters. Der Erzähler setzt sich vordergründig mit der Lebensgeschichte und den Ansichten seines Großvaters auseinander, wobei er deutlich auch Teile seiner eigenen Biographie erzählt und seine politisch-philosophischen Auffassungen diskutiert. Auch im Analysebeispiel *Hoppe* werden Biographie und Autobiographie miteinander verknüpft, die führt hier allerdings zu einer parodierenden Verschränkung der Erzählsituationen. Weitere Vorteile des Konzepts diskutiert Roger Woods mit Bezug auf Eakin,[184] James Olney[185] und Donald Winslow[186] in einem Überblick über die Verwendung von Life writing in der Literaturwissenschaft. In der Materialerweiterung, die Life writing durch die Zusammenfassung verschiedener autobiographischer Textformen bereithält, besteht Woods zufolge die Möglichkeit, bisher nicht berücksichtigte Texte in den Korpus miteinzubeziehen: „‘Life writing‘ is perhaps the most inclusive term, and it has gained in popularity for this reason, as well as because extending the range of material considered also means hearing hitherto unheard voices".[187] Mit diesen „ungehörten Stimmen", auf die Woods verweist, erweitert Life writing den Textkorpus und berücksichtigt zum Beispiel Texte, die vom westlichen, männlich-dominierten Autobiographie-Kanon ausgeschlossen waren, beispielsweise autobiographische Texte von Frauen, von gesellschaft-

[184] Eakin, *How Our Lives Become Stories* und Eakin, *The Ethics of Life Writing*.
[185] Olney, *Memory and Narrative: The Weave of Life Writing* (Chicago, London: Chicago University Press, 1998).
[186] Winslow, *Life-Writing*.
[187] Roger Woods, ‚Introduction: The Purpose and Problems of German Life Writing in the Twentieth Century', hg. von Birgit Dahlke, Dennis Tate, Woods, *German life writing in the twentieth century*: Camden House, 2010), 1-24, S. 3.

lichen Minoritäten,[188] seien es ethnische oder religiöse Randgruppen, oder Beispiele der arabisch-sprachigen autobiographischen Literatur.[189] Im deutschen Kulturraum ist das Konzept des Life writing vorwiegend mit der Thematik von Gedächtnis und Erinnerung verbunden, die hier im kulturgeschichtlichen Kontext des Zweiten Weltkrieges steht.[190]

Außerdem eröffnet das Konzept Life writing interdisziplinäre Ansätze und ermöglicht die besondere Berücksichtigung von individuellen Lebensläufen in Zusammenhang mit wissenschaftlichen Entwicklungen und weltgeschichtlichen Ereignissen:

> Recent areas of interest in life-writing studies include the relation of biography to scientific discovery. Life-writing is also an integral part of studies relating to the Holocaust, genocide, testimony and confession, and gender and apartheid.[191]

So gehören Quellen der Selbstzeugnisforschung zu dem erweiterten Textkorpus, vorstellbar sind Familienchroniken und auch offizielle staatliche Dokumente wie Geburts- oder ähnliche Urkunden, Listen und Berichte, die sich darin von Autobiographien unterscheiden, dass sie zu anderen Zwecken erstellt wurden als zur umfassenden Aufzeichnung der Lebensgeschichte einer einzelnen Person.

In der zusammenfassenden Betrachtung von Texten, die sowohl autobiographische als auch fiktionale Elementen aufweisen, als verschiedene Realisierungsformen unter der gemeinsamen Thematik ‚Lebensbeschreibung' ist Life writing eine Bereicherung für die Untersuchung des Verhältnisses von Autobiographie und Fiktion. Jedoch scheint der Fokus auf dokumentarischem Material zu liegen, das in fiktionalisierte Form gebracht wird, weniger Aufmerksamkeit dagegen scheint dem umgekehrten Vorgang des Fiktionalen in faktualer Form geschenkt, wie es am Beispiel *Hoppe* als Parodie durchgespielt ist.

Während also die Korpuserweiterung, basierend auf der Vernachlässigung herkömmlicher bzw. bestehender Gattungsgrenzen, zum Einen vorteilhaft für die Berücksichtigung bisher wenig beachteter Textgruppen ist, sie in interdisziplinäre Kontexte einordnet, neue Forschungsbereiche eröffnet und neue Erkennt-

---

[188] Vgl. Marcus, *Auto/biographical Discourses*, S. 1.
[189] Vgl. Dwight Reynolds, Hrsg., *Interpreting the self: autobiography in the Arabic literary tradition* (Berkeley: University of California Press, 2001).
[190] Vgl. dazu Dahlke et. al., *German life writing*.
[191] <http://www.wolfson.ox.ac.uk/clusters/life-writing/about>, abgerufen 17. Juni 2012.

nisse verspricht, hat die Beschränkung auf lediglich ein gemeinsames thematisches Kriterium einen äußerst heterogenen Textkorpus zur Folge, und ob diesem adäquat begegnet werden kann ohne weitere Binnendifferenzierungen heranzuziehen, darf, nicht zuletzt aufgrund des Umfanges, angezweifelt werden. Des weiteren zeigen die Analysen der Textbeispiele dieser Arbeit, dass Gattungseinteilungen nach formalen Kriterien auch im 21. Jahrhundert weiterhin eine wichtige Rolle spielt, denn die Texte zeichnen sich jeweils durch deutliches Gattungsbewusstsein aus. Eine Vernachlässigung oder gar Aufhebung der Gattungsgrenzen wäre nur bei einem gleichzeitig stark ausgeprägten Bewusstsein für Gattungsgeschichte und –traditionen möglich, weil sonst wichtige Aspekte der durch die Gestaltungsweise bedingten Wirkung außer Acht gelassen würde, wofür die Untersuchungen der Texte jeweils Beispiele sind.

Neben Life writing bietet das Konzept der Autofiktion einen weiteren Ansatz, der das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion bei der gattungstypologischen Beschreibung von Texten berücksichtigt. Wie Frank Zipfel zusammenfassend festhält, thematisiert diese Konzeption die Hauptproblematik dieser Untersuchung:

> Im Begriff der Autofiktion werden zwei in der Regel als gegensätzlich betrachtete Konzepte zusammengebracht: das der Autobiographie bzw. des autobiographischen Erzählens und das der Fiktion bzw. des fiktionalen Erzählens.[192]

Das Konzept der Autofiktion wird mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung definiert. Der Begriff stammt aus dem Französischen, erstmalig verwendet 1977 von dem Literaturkritiker und Schriftsteller Serge Doubrovsky zur Beschreibung seines Textes *Fils*.[193] Im Klappentext bezeichnet Doubrovsky *Fils* als Roman, also als fiktionalen Text. Der Erzähler-Protagonist allerdings trägt den Namen Doubrovsky und evoziert damit eine autobiographische Lesart. Doubrovsky bestimmt außerdem, dass die Hintergrund-Fakten mit seinen lebensgeschichtlichen Daten identisch sind. Die Gestaltung der Handlung hingegen sei das Element, was den Text zu einem fiktionalen Text mache. Die Konstruktion des Textes wirkt fiktionalisierend, unabhängig davon, wie viele Rea-

---

[192] Frank Zipfel, ‚Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?', hg. von Winko, Jannidis, Lauer, *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen* (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314, S. 286.

[193] Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Éditions Galilée, 1977).

litätsreferenzen *Fils* ansonsten enthält. Der autobiographische Pakt wird angeboten und eingehalten, gleichzeitig legen fiktionale und metafiktionale Gestaltungsmittel die Konstruktion des Textes offen. Damit entspricht Doubrovskys Text formal den Kriterien, die Lejeune in seiner Einteilung zur Bestimmung von autobiographischen und fiktionalen Texten für Fall 3 C des inneren Widerspruchs festlegt: Namensidentität zwischen Protagonist und Autor bei gleichzeitigem Roman-Paktangebot durch den Paratext.

Wie die Definition in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* zeigt, handelt es sich bei dieser Möglichkeit in Lejeunes Schema um Autofiktion: „Autofiction is a homodiegetic narrative that declares itself to be fiction […] but actually relates events of the author's own life and identifies the author in the text by his or her real name."[194] Diese Beschreibung entspricht dem weiten Begriff von Autofiktion, den auch die französische Literaturwissenschaft um Genette[195] und Vincent Colonna[196] verwendet. Autofiktion ist demnach gekennzeichnet durch die Namensidentität zwischen Autor und Erzähler-Protagonist und die fiktionale Gattungsbezeichnung des entsprechenden Texts. Diese Definition legt die Diskrepanz zwischen Inhalt, der in seiner Gestaltung eine autobiographische Rezeption evoziert, und Bezeichnung des Textes, die ihn als Fiktion deklariert, als signifikantes Merkmal von Autofiktion fest. Das Konzept ist demzufolge nur anwendbar auf fiktionale Texte, die sich als solche bezeichnen, die jedoch biographische Details des Autors enthalten. Die Verwendung für umgekehrt konzipierte, designiert autobiographische Texte mit fiktionalen Anteilen hingegen ist nicht vorgesehen, eine derartige Erweiterung scheint angesichts der Häufigkeit solcher Textkonstruktionen jedoch angebracht, zumal auch in Bezug auf die Wirkung und die Funktion eines solches Textes vergleichbare Ähnlichkeiten zu erwarten sind.

Eine weitere Definitionsmöglichkeit für Autofiktion richtet sich nach Marie Darrieussecqs Verständnis von einem doppelten Autor-Leser-Vertrag, der einerseits den autobiographischen Wahrheitsanspruch zu erfüllen verspricht, an-

---

[194] Zipfel, ‚Autofiction', hg. von David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (London: Routledge, 2005), 36-37, S. 36.

[195] Genette, *Fiktion und Diktion*.

[196] Vincent Colonna, 'L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)', Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1989) und Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires* (Auch: Tristram, 2004).

dererseits Erfindung und Fiktion erlaubt.[197] Somit erhält der Leser seine flexible Anpassung fordernde Leseinstruktionen: Der Text sei als Autobiographie zu lesen mit Anspruch auf Wahrhaftigkeit des Geschilderten, gleichzeitig werde dieser Anspruch durch das Fiktionsangebot zurückgenommen und unterlaufen; das Geschehen werde als erfunden kategorisiert. Zipfel vertieft diesen Punkt in seinen Ausführungen. Autofiktionale Texte seien dadurch gekennzeichnet, dass sie sowohl den referentiellen, autobiographischen Pakt[198] anbieten als auch den Fiktions-Pakt, sodass der Leser mehrmals während der Lektüre von einem Pakt zu anderen wechselt:

> Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellem Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist. Damit jedoch bleibt die Unterschiedlichkeit der beiden Pakte gewahrt [...].[199]

Durch die Wahrung der Unterscheidbarkeit zwischen den beiden Pakten wird eine einheitliche Rezeption nach der Differenzierung fiktional – nicht-fiktional verhindert. Daraus ergibt sich für den Leser, wie Wagner-Egelhaaf rezeptionsorientiert formuliert:

> dass die autobiographische Lesart eine Option ist, eine Option neben anderen. Wir können den autobiographischen Pakt schließen, müssen es aber nicht. Die Texte funktionieren auch so, d.h. sie erzählen ihre Geschichte(n) auch ohne ‚autobiographischen Pakt-Zwang'.[200]

Diesem Ansatz folgt auch Christina Schaefer in ihrem Aufsatz „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion":

> Anders als die Autobiographie verschleiert die Autofiktion ihre fiktionalen Anteile nicht, im Gegenteil, sie kehrt sie hervor. Und anders als der Roman bietet sie dem Leser zumindest teilweise offen einen autobiographischen Pakt an. […] Der autofiktionale Text tut alles, um als beides, fiktional und faktual, rezipiert zu werden, und lässt sich nach dem binären Schema nicht eindeutig klassifizieren.[201]

Schaefers Wortwahl im ersten Satz macht deutlich, dass es ihrer Auffassung zufolge nicht um die Existenz fiktionaler Teile in einem autobiographischen Text geht, sondern um den Umgang damit. Der kann entweder darin bestehen,

---

[197] Vgl. Marie Darrieussecq, ‚L'autofiction, un genre pas sérieux', *Poétique,* 27 (1996), 367-80.
[198] Vgl. Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]'.
[199] Zipfel, ‚Autofiktion' , S. 306.
[200] Wagner-Egelhaaf, ‚Autobiographie nach der Autobiographie', S. 361.
[201] Schaefer, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion', S. 307.

Fiktionales zu „verschleiern“, also undeutlich, aber dennoch erahnbar machen zu wollen, oder aber fiktionale Anteile stattdessen deutlich als solche identifizierbar zu machen und so die Diskrepanz zwischen Autobiographie und Fiktion im textuellen Nebeneinander offenzulegen. Daraus entwickelt Schaefer zwei Merkmale zur Klassifikation autofiktionaler Texte. Das erste Charakteristikum ist die Offenlegung des nicht auflösbaren Widerspruchs von autobiographischem Pakt (Erzähler = Autor) und fiktionalem Roman-Pakt (Erzähler ≠ Autor):

> Der Leser soll sich die Frage nach der Referenz stellen: Ist der Erzähler der Autor? Die Offenlegung ihrer konstitutiven Ambiguität wäre also ein erstes gattungsspezifisches Merkmal der Autofiktion. Hergestellt wird sie durch eine widersprüchliche Streuung von Fiktions- und Faktualitätssignalen.[202]

Entscheidend ist, dass ein Text sowohl ein autobiographisches als auch ein fiktionales Rezeptionsangebot machen kann. Eine derartige Lenkung kann beispielsweise von Textpassage zu Textpassage variieren oder aber auch von außen durch den Paratext an den jeweiligen Text herangetragen werden. Das Nebeneinander von Fiktion und Faktualem kann als widersprüchlich aufgefasst werden, es kann aber auch durchaus, zur Selbstdarstellung des Autors beitragend, kohärent erscheinen. Wie an den Analysebeispielen dieser Arbeit deutlich wird, kann, im Sinne der oben thematisierten autobiographischen Wahrheit, die Verknüpfung von Fiktion und autobiographischen Fakten dem Autor dazu dienen, sich so zu präsentieren, wie er sich selbst sieht und gesehen werden möchte.

Das zweite Merkmal greift die Unmöglichkeit der Selbsterkenntnis des Subjekts auf, „die Autofiktion [inszeniert] das (textuelle) Ich des Autor-Erzählers nun gerade als *bewusstes* (Text-)Konstrukt.“[203] Damit findet die Fragmentierung des Subjekts in der Autofiktion Berücksichtigung. Wie Maria Ursin in ihrer Fallanalyse zu Autofiktion im Werk Herta Müllers zusammenfassend festhält, ist Autofiktion eine Variante des autobiographischen Schreibens, „das ein Bewusstsein von der Fiktionalität der in dieser Form des Schreibens verfassten Selbstentwürfe signalisiert.“[204] Das bewusste Zulassen fiktionaler Elemente

---

[202] Schaefer, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion‘, S. 309.
[203] Ebd., S. 311.
[204] Marja Ursin, ‚Autofiktion bei Herta Müller‘, hg. von Breuer, Sandberg, *Autobiographisches Schreiben*, 344-52, S. 347.

und die Akzeptanz der Tatsache, dass autobiographische Texte notwendigerweise Erfundenes enthalten, findet in diesem Autofiktionsverständnis Anerkennung.

Eine derartige Auffassung von der literarischen Selbstdarstellung berücksichtigt, dass es sich bei Autofiktionen jeweils um Selbstkonstruktionen des Autor-Ichs handelt, die sich der Fiktion bedienen, sei es inhaltlich durch Erfindung oder in Form von fiktionalisierten Verfahren, um ein Bild von sich zu konstruieren. Dadurch werden zwischen Fiktion und Autobiographie changierende Texte insofern autobiographisch interpretierbar, als die Selbstdarstellung aufgefasst wird als ein Bild, das der Autor von sich entstehen lässt bzw. auch entstehen lassen möchte. Dazu tragen nicht nur inhaltliche Aspekte des Geschehens bei, sondern auch und besonders die Gestaltungsverfahren, wie anhand der ausgewählten Textbeispiele in den Analysekapiteln deutlich wird.

Als Ursache für die Entwicklung eines neuen Autobiographie-Verständnisses kann, wie Almut Finck[205] ausführt, die Neukonzeptionen von Zeichen- und Subjektbegriff durch die Dekonstruktion und den Poststrukturalismus betrachtet werden. Statt einer vollständigen Darstellung des Subjekts durch sich selbst wird das Subjekt nun als diskursives Erzeugnis, als Konstrukt verstanden. Die Unmöglichkeit, das Subjekt in seiner Gesamtheit einschließlich aller Rollen und aller Facetten der Persönlichkeit zu präsentieren, wird beispielhaft anhand der Unvollständigkeit und Unzuverlässigkeit des Erinnerungsvorgangs illustriert.[206] Elizabeth Jones knüpft in ihrer Genealogie zu Begriff und Konzeption von Autofiktion daran an.[207] Jones zufolge sei das Subjektverständnis als Konstrukt in der Literatur der zugelassenen Fehlerhaftigkeit der Erinnerung und des Gedächtnisses zu verdanken, was sich in der Ablösung der allwissenden Erzählinstanz widerspiegelt. Der Zusammenhang von Erinnerungsprozess und Schreibprozess und ihre Darstellung als Konstruktionsprozess kann am Beispiel von David Wagners *Leben* gezeigt werden. Der Text thematisiert die Frage nach Identität und Ganzheitlichkeit von der Perspektive eines Transplantationspatienten aus, dessen körperliche Vollständigkeit unmöglich geworden ist.

---

[205] Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie* (Berlin: Erich Schmidt, 1999).

[206] Vgl. dazu Schaefer, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion', S. 310.

[207] Elizabeth Jones, ‚Autofiction: A Brief History of a Neologism', hg. von Bradford, *Life writing*, 174-84.

Angewiesen auf das Organ eines anderen Menschen problematisiert der Erzähler-Protagonist aus dem Sachverhalt der Formung des eigenen Körpers durch die krankheitsbedingte Zusammensetzung von eigenen und fremden Körperteilen bzw. Organen die Frage nach der Konstruktion der eigenen Identität.

Aus Schaefers Merkmalen leitet sich nun die Frage nach den Funktionen der Autofiktion ab. Unter Bezugnahme auf Darrieussecqs Studie [208] erläutert Zipfel,[209] dass die Hauptfunktion von Autofiktion die Infragestellung vorhandener literarischer Praktiken sei. Für das Spannungsverhältnis von Fiktion und Autobiographie erhält die Autofiktion somit eine konkrete Bedeutung. Autofiktion ist für Zipfel prädestiniert dafür, „klassische Probleme des autobiographischen Schreibens“[210] zu thematisieren:

> Das prominenteste dieser Probleme betrifft die Erinnerung. Unzuverlässigkeit und die Lückenhaftigkeit des Gedächtnisses sind Probleme, die in der rein autobiographischen Literatur fast immer eine Rolle spielen und thematisiert werden.[211]

Darüber hinaus kann Autofiktion übergeordnete Problematiken aufgreifen, die für Gattungszuordnungen allgemein von Bedeutung sind:

> [Autofiktion] könnte […] als die literarische Darstellung oder Verdeutlichung der Auflösung der Grenze zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen oder als die literarische Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen verstanden werden.[212]

Damit erhält das Konzept der Autofiktion eine wichtige Bedeutung für die Problematik der Gattungszuordnung von Texten, die sowohl faktuale als auch fiktionale Elemente enthalten und die diese Tatsache offenlegen. Die Gattungszuordnung eines Textes kann somit nicht nur thematisiert, sondern ad absurdum geführt werden und, provokativ formuliert, die Unterscheidung von Gattungen nach den Kriterium fiktional – faktual in Bezug auf spezifische Erzähltexte sogar redundant erscheinen lassen. Aus dieser Absage an das allgemeinste und allgemeingültigste Gattungskriterium der Fiktionalität eines Textes als generelle Interpretationslenkung und Beurteilung ergibt sich die Frage nach der Wirkung und nach den Konsequenzen dieser Entwicklung für Kategorisierungsmöglichkeiten von Texten im 21. Jahrhundert. Als neue Bestimmungskriterien

---

[208] Darrieussecq, ‚L'autofiction, un genre pas sérieux‘, 1996.
[209] Zipfel, ‚Autofiktion‘, S. 286, 298, 305 f. unter Bezugnahme auf Darrieussecq.
[210] Ebd., S. 306.
[211] Ebd., S. 306.
[212] Ebd., S. 305.

können beispielsweise ähnliche inhaltliche Thematiken betrachtet werden, literarische Gestaltungsverfahren oder aber auch vergleichbare Wirkungsweisen von Texten, wie das für diese Arbeit gewählte Charakteristikum der literarischen autobiographischen Selbstdarstellungen.

Die Möglichkeit der Selbstpräsentation ist eine weitere Funktion, die in dieser Studie im Mittelpunkt steht, und die auch dem Konzept der Autofiktion inhärent ist. In der Betrachtung des Schreibprozesses als Konstruktionsprozess führt die Autofiktion mit Schaefers Worten „das self-fashioning performativ vor“.[213] „Self-fashioning“[214] wird hier als ‚Selbstinszenierung‘ verstanden. Demzufolge können autofiktionale Erzählstrategien als Performanz betrachtet werden, die zur Selbstdarstellung des Autors beitragen. Literarische und fiktionale Gestaltungsverfahren werden zu autobiographischen Darstellungsmitteln.

Der Begriff der Performanz wird in zwei Bedeutungszusammenhängen verwendet, zum einen in der Sprachwissenschaft[215] und zum anderen in der darstellenden Kunst. Hier dominiert der englische Ausdruck ‚performance‘, der eine präsentierende Vorführung in Kunstform meint.[216] Die Sprechakttheorie übernimmt das Konzept der Performanz in die Sprachwissenschaft und ordnet so Sprache einen Handlungscharakter zu. J. L. Austin[217] differenziert zwischen beschreibenden (konstativen) und performativen Aussagen. Performative Aussagen führen eine Aktion aus, in der Äußerung selbst besteht die Handlung. Die Ähnlichkeit zu literarischen Texten besteht darin, dass diese einen (fiktionalen) Sachverhalt entwerfen, der, wie performative Aussagen, wahr oder unwahr sein kann.[218] Das Performative trennt zwischen der Bedeutung der Äußerung und der Intention des Sprechers. Die Aussage ist darüber hinaus

---

[213] Schaefer, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion‘, S. 312.

[214] Der Begriff wurde erstmals von Stephen Greenblatt in Bezug auf die Selbstdarstellung englischer Adeliger der Renaissance verwendet. Er beschreibt den Prozess der öffentlichen Identitätskonstruktion durch Kleidung und andere, den sozialen Konventionen folgenden Attributen. Vgl. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: Chicago University Press, 1980). Übersetzung auch als „Selbstgestaltung” oder „Selbstpräsentation” möglich.

[215] In der Sprachtheorie von Noam Chomsky meint Performanz die individuelle Verwendung von Sprache, das Pendant bildet die allgemeine Sprachfähigkeit, die Kompetenz. Vgl. Noam Chomsky, *Aspects of the theory of syntax* (Cambridge: M.I.T. Press, 1965).

[216] Vgl. Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction* (London, New York: Routledge, 2004), S. 5ff.

[217] John L. Austin, *How to do things with words*, hg. von James Opie Urmson, Marina Sbisà, (Oxford: Clarendon Press, 1962).

[218] Vgl. Jonathan D. Culler, *Literary theory: a very short introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1997), S. 96f.

nicht allein in ihrer wörtlichen Bedeutung und ihrer Intention zu verstehen, sondern im Rahmen von sozialen Konventionen und kultureller Praxis. Um erkannt und verstanden zu werden, müssen performative Äußerungen als Zitate wiederholt werden. Sprache ist also performativ, insofern als sie nicht nur Informationen übermittelt, sondern auch Handlungen ausführt durch Wiederholungen etablierter diskursiver Handlungen.[219]

Die Bedeutung des Performativen wurde von Judith Butler[220] und ihrer Gender-Theorie entscheidend erweitert. Butler betrachtet die soziale Geschlechterrolle getrennt vom biologischen Geschlecht und sieht sie als von Gesellschaft und Konventionen konstruiert an. Gender entsteht demzufolge durch Performanz, ist durch Handlungen präsentiert und dargestellt. In diesem Sinne spielt Performanz für die Sozialwissenschaften eine wichtige Rolle, was Richard Schechner wie folgt begründet:

> The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behaviour raises that possibility that all human activity could potentially be considered as 'performance,' or at least all activity carried out with a consciousness of itself.[221]

Demzufolge betrachten die Sozialwissenschaften sämtliche Handlungen als bewusste Präsentation oder Darstellung der eigenen Person und Persönlichkeit, unabhängig vom Situationsrahmen:

> The difference between doing and performing, according to this way of thinking, would seem to lie not in the frame of theatre versus real life but in an attitude – we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this brings in a consciousness that gives them the quality of performance.[222]

Diese Formulierung Marvin Carlsons impliziert die Bedeutung von Inszenierung im Begriff der Performanz. In einem solchen Verständnis des Konzepts wird Performanz Ausdruck von Selbstdarstellung, von bewusster Selbstinszenierung der eigenen Person durch Handlungen einschließlich sprachlicher Äußerungen. Werden literarische Texte als performativ betrachtet, können sie zu einer aussagekräftigen Quelle für die Selbstdarstellung der Person des Au-

---

[219] Vgl. Culler, *Literary theory*, S. 98.
[220] Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990).
[221] Richard Schechner, *Performance studies: an introduction* (London: Routledge, 2002), S. 4.
[222] Carlson, *Performance: a critical introduction*, S. 4.

tors werden. Autobiographische Texte sind somit als offene Selbstbeschreibungen und Präsentationen der eigenen Person zu lesen.

Die Funktionen des Konzepts Autofiktion lassen sich also zusammenfassen als erstens Hinterfragung literarischer Praktiken, insbesondere von Gattungszuordnungen und in Bezug auf die Unterscheidung von Fakt und Fiktion und zweitens Selbstpräsentation des Autors. Schon an dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass einer der zentralen Aspekte der Untersuchungsergebnisse dieser Arbeit in der Autofiktion, bisher zumindest, keine Berücksichtigung findet. Alle Textbeispiele tragen gerade auch durch das Zusammenführen, das Hybridisieren und Verschränken von Autobiographischem und Fiktionalem auf inhaltlicher und formaler Ebene zu spezifischen gesellschaftlichen Diskursen bei. Eine Beachtung dieser Komponente könnte das stark auf den Autor und auf literaturwissenschaftliche Themen konzentrierte und beschränkte Konzept erweitern und um Beiträge zu außerliterarischen, gesellschaftlich, kulturell und politisch relevanten Diskursen bereichern.

In der Konstruktion des literarischen Ich präsentiert bzw. inszeniert der Autor seine eigene Person, bzw. beeinflusst die Wahrnehmung seiner Person durch den Leser. Autofiktionale Texte hingegen problematisieren diese Interpretationsmöglichkeit implizit. Anders als Autobiographien legen Autofiktionen bewusst ihren Inszenierungscharakter offen, und zwar indem sie sich einer klaren Stellungnahme hinsichtlich der Zuverlässigkeit der Aussagen verweigern, die sowohl fiktional als auch autobiographisch zu lesen, in jedem Falle aber als performative Äußerungen zu verstehen sind. Roches Text und die öffentliche Diskussion um seine Rezeption dienen hier als anschauliches Fallbeispiel. *Schoßgebete* trägt zum Entwurf der Person Charlotte Roche bei, indem der Text als performatives Element wirkt. Das Bild, das von der Protagonistin entsteht, wird für den Leser unmittelbar auf die Autorin übertragbar und dient der provokativen Selbstinszenierung Roches.

3. Charlotte Roche – *Schoßgebete*

Der Roman *Schoßgebete*[223] wird von seiner Autorin Charlotte Roche (sowie) in den Medien als autobiographischer Text vermarktet und funktionalisiert auf diese Weise das Interesse am Privatleben von Medienprominenz als einen herausragenden Aspekt von autobiographischem Schreiben im 21. Jahrhundert. Als tagebuchähnlicher, unreflektiert-monologischer Weblog gestaltet, gewährt der Text vermeintlich Einblick in das Privatleben von Roche und kreiert scheinbar autobiographische Nähe zwischen der Autorin und ihrem Leser. Dabei überschreitet Roche jedoch die Schwelle der von Medien und Öffentlichkeit als angebracht empfundenen Distanz, wie auch Sarah Maria Deckert im *Cicero*-Magazin das Vorgehen von Roche und die Wirkung ihrer Inszenierung als provokative Selbstdarstellerin beschreibt:

> Unverfroren rückt sie [Charlotte Roche] sich explizit über die doch ausdrücklich empfohlene Armlänge hinweg, dringt ein in die tabuisierte Intimzone eines jeden, kommt so nah, dass man beim Lesen die feuchte Aussprache spürt und sich ihren Speichel pikiert aus dem Auge reiben muss.[224]

Das Verfahren der autobiographischen Rezeptionslenkung demonstriert die Relevanz von öffentlichkeitswirksamer Vermarktung und Inszenierung des Privatlebens für autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert. Roche steht damit im Gegensatz zu den weiteren Analysebeispielen dieser Arbeit, die das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion verstärkt innerhalb der textuellen Gestaltung thematisieren und reflektieren, während das mit *Schoßgebete* evozierte Bild von Roche deutlich auf der außerhalb des Textes stattfindenden Rezeptionslenkung durch die Medien basiert.

Roches Roman *Schoßgebete* ist als autobiographischer Text inszeniert, der intime Details aus dem Eheleben einer weiblichen Protagonistin enthüllt, die deutliche Parallelen zur Autorin hat. Obwohl das Lejeune'sche Kriterium der Namensidentität in *Schoßgebete* nicht erfüllt ist, lenkt das Interesse am Privatleben von Medienprominenz, zu der Roche als Moderatorin verschiedener Fern-

---

[223] Charlotte Roche, *Schoßgebete* (München: Piper, 2011). Im Text zitiert: SG.

[224] Sarah Maria Deckert, ‚Therapie im Selbstversuch. Charlotte Roche und das inszenierte Tabu', *cicero.de* (24. August 2011) <http://www.cicero.de/salon/charlotte-roche-und-das-inszenierte-tabu/42729>, abgerufen 04. Juli 2015.

sehformate zu zählen ist, die Rezeption des Textes auf eine autobiographische Lesart. Dieses Interpretationsangebot wird durch die Gestaltung der Erzählinstanz und durch Parallelen zwischen Protagonistin und Autorin unterstützt. Darin wird das strategische Ausnutzen des Interesses am Privatleben von Medienprominenz durch die Verknüpfung von Autorin und Werk demonstriert. Diese Rezeption wird des Weiteren durch die stilistische Besonderheit der Kombination aus monologischem ‚Redestrom' und „konzeptueller Mündlichkeit"[225] nahegelegt, die das Ergebnis aus einem tagebuchähnlichen Aufbau und seiner Konzeption als intime Informationen veröffentlichender Weblog sind. Schließlich wird so eine autobiographische Lesart eines fiktionalen Textes suggeriert, die durch Diskrepanzen zwischen Autorin und Erzähler-Protagonistin gebrochen wird und nicht plausibel erscheint. Die Inkohärenz zwischen Autorin und Erzähler-Protagonistin offenbart sich im Vergleich vertretener feministischer Auffassungen sowie geäußerter Meinungen in Bezug auf die Arbeits- und Funktionsweise von Boulevard-Medien und hinterlässt ein unklares, von Widersprüchen durchzogenes Bild von Roche.

Schoßgebete ist Roches zweiter Roman, der als Nachfolger des mit Ekeltabus brechenden und daher als Skandaltext rezipierten Romans *Feuchtgebiete* (2008) vermarktet wurde. *Schoßgebete* schließt thematisch insofern an die Erstpublikation an, als beide Erzähler-Protagonistinnen versuchen, sich mit den traumatischen Geschehnissen ihrer familiären Vergangenheit, ihren sexuellen Bedürfnissen als Frau und ihrem Körper auseinanderzusetzen. Das Geschehen von *Schoßgebete* umfasst drei Tage im Leben der Elizabeth Kiehl, die wesentlich bestimmt sind von Geschlechtsverkehr mit ihrem Mann und Therapiebesuchen. Beide Elemente werden so als Eckpunkte im Leben von Elizabeth Kiehl lesbar. Die dreiunddreißigjährige Fotographin lebt mit ihrem Ehemann Georg und ihrer achtjährigen Tochter Liza, deren Vater Elizabeths Ex-Freund Stefan ist, zusammen. Ein Großteil der zahlreichen Einschübe und Rückblenden berichtet von dem zentralen Ereignis in Elizabeths Vergangenheit, einem tragischen Autounfall auf einer Autobahn in Belgien, der deutliche Parallelen zu einem ähnlichen Ereignis im Leben der Autorin zeigt. Vor acht Jahren, als die Hochzeit von Elizabeth und ihrem damaligen Verlobten Stefan in England stattfin-

[225] Begriff entwickelt und erläutert in Peter Koch, Wulf Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz', *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 35 (2007), 346-75.

den sollte, kamen ihre drei Brüder ums Leben, ihre Mutter wurde schwer verletzt. Diese Konstellation weist deutliche Ähnlichkeiten auf mit dem Unfall, bei dem drei von Roches Brüdern ums Leben kamen. Aus dem gleichen Grund wie Elizabeths Familie, nämlich um das opulente Hochzeitskleid nach England zu transportieren (SG, 94), ist auch Roches Mutter mit den Brüdern im Auto gefahren,[226] die bei einem Unfall auf einer belgischen Autobahn ums Leben kamen. Dass der Transport des außergewöhnlichen Hochzeitskleides im Auto der Grund dafür war, dass die Familie nicht geflogen ist, taucht dabei im Roman immer wieder als unterschwelliges Motiv der Schuld der Protagonistin auf.
Um diese traumatische Erfahrung zu verarbeiten, besucht die Protagonistin Elizabeth seitdem die Therapeutin Dr. Drescher, mit der sie inzwischen über ihr problematisches Verhältnis zu ihrer Mutter, ihre Verlustängste und ihre körperlichen Komplexe spricht. Sex steht für sie dabei im Mittelpunkt der Bewältigung ihres Traumas, ist tatsächlich aber eine bloße Ablenkungsstrategie: Anstatt sich mit den qualvollen Erinnerungen auseinanderzusetzen, flieht Elizabeth in ihre sexuellen Fantasien und den Geschlechtsverkehr mit ihrem Mann. Dabei entwirft sie das Bild einer sexuell experimentierfreudigen modernen Frau, die Arbeit und Familienleben zu vereinen in der Lage ist, gleichzeitig aber auch in die tradierten Klischees von Hausfrau, Ehefrau und Mutter verfällt. Ihre Probleme hofft sie therapeutisch zu bewältigen.

3.1 *Schoßgebete*: Fiktion vermarktet als Autobiographie

Das autobiographische Rezeptionsangebot von *Schossgebete* wird von den lebensgeschichtlichen Parallelen zwischen dem Autounfall der Familie und dem Ereignis im Leben der Autorin übertragen auf das übrige Geschehen, besonders auf die intimen Details des ehelichen Sexlebens der Protagonistin. Die Strategie der Verknüpfung von Autorin und Werk kippt in der Konzentration von vermeintlich intimen Einblicken in übertriebene Pseudo-Authentizität und macht aus *Schoßgebete* eine inszenierte (Pseudo-)Autobiographie.

[226] Roche gibt in Interviews ebenfalls die Größe ihres Kleides als Grund dafür an, dass die Familien mit dem Auto gefahren ist. Vgl. Lothar Gorris, Claudia Voigt, ‚Guckt mal, was jetzt kommt', *spiegel.de* (08. August 2011) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-79805397.html>, abgerufen 24. August 2015; ‚TÜV-geprüftes Leben', *gala.de* (10. September 2014) <http://www.gala.de/stars/news/newsfeed/charlotte-roche-tuev-geprueftesleben_1145895.html>, abgerufen 24. August 2015.

Aufgrund der hohen Medienpräsenz von Roche können Familienkonstellation und Lebenssituation der Autorin als der breiten Öffentlichkeit bekannt vorausgesetzt werden. Schon vor ihrem Debut als Autorin war Roches Privatleben Gegenstand des Medieninteresses, als sie als Moderatorin bei Musiksendern, als Hörbuchsprecherin, Sängerin und Schauspielerin tätig war. Ihre berufliche Medienpräsenz geht einher mit ihren Auftritten in Talkshows, die 2000 geprägt sind von grellbunter Kleidung, auffälligem Make-up und zahlreichen Piercings,[227] 2006 von witzig-ungewöhnlichen und provokativen Aktionen wie beispielsweise das Herausnehmen und Einsetzen ihrer Zahnprothese in der *Harald Schmidt Show*.[228] Derartig zur Medienberühmtheit geworden, wurde die Tragödie im Privatleben von Roche, der tragische Autounfall ihrer Familie, in seiner Einzigartigkeit hervorstehend, ausführlich in den Medien thematisiert.[229] Dabei konzentriert sich die Berichterstattung von Boulevard-Zeitungen weniger auf den Unfall als vielmehr auf die dramatische Darstellung der um ihre Familie trauernden Moderatorin Roche, deren Beziehung nach dem Unfall ein Ende fand. In der Folge hat sich eine gerichtliche Auseinandersetzung zwischen Roche und der BILD-Zeitung ergeben, die die Moderatorin mit Anrufen belästigt und mit einseitiger Berichterstattung erpresst haben soll,[230] was im letzten Teil dieses Kapitels ausführlicher thematisiert wird. Aus diesen Gründen sind das Ereignis und besonders Roche der breiten Öffentlichkeit bekannt und die Parallelen zwischen Protagonistin und Autorin verifizierbar.

Dazu kommen unterstützend weitere Übereinstimmungen wie die Therapiebesuche Roches.[231] Alter und Name der Protagonistin lassen sich von der Autorin

---

227 <https://www.youtube.com/watch?v=Tqb1jtHAZdU>, abgerufen 30. Juni 2015.

228 <https://www.youtube.com/watch?v=RT2naKydsIY>, abgerufen 20. Juni 2015.

229 ‚Familie war auf dem Weg zu Charlottes Hochzeit', *News.at* (02. Juli 2001) <http://www.news.at/articles/0127/40/16831/familie-weg-charlottes-hochzeit>, abgerufen 22. Mai 2015; ‚Viva-Star Roche: Alle Brüder starben auf dem Weg zu ihrer Hochzeit', *spiegel.de* (02. Juli 2001) <http://www.spiegel.de/panorama/viva-star-roche-alle-brueder-starben-auf-dem-weg-zu-ihrer-hochzeit-a-142927.html>, abgerufen 22. Mai 2015.

230 Vgl. dazu Ekkehard Müller-Jentsch, ‚Streit um „Schweine-Journalismus"', *sueddeutsche.de* (19. Mai 2010) <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/prozess-in-muenchen-streit-um-schweine-journalismus-1.930199>, abgerufen 03. August 2015; Matthias Kalle, Tanja Stelzer, ‚Wer sticht wen', *zeit.de* (14. April 2011) <http://www.zeit.de/2011/16/Journalismus-Boulevard>, abgerufen 03. August 2015.

231 Martina Sulner, ‚Mittwoch erscheint Charlotte Roches Roman „Schoßgebete"', *haz.de* (09. August 2011) <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Buecher/Mittwoch-erscheint-Charlotte-Roches-Roman-Schossgebete>, abgerufen 22. Mai 2015; Christian Buß, ‚Sexautorin Charlotte Roche: „Meine Therapeutin hat mir das Leben gerettet"', *spiegel.de* (07. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/sexautorin-charlotte-roche-meine-therapeutin-hat-mir-das-leben-gerettet-a-778812.html>, abgerufen 22. Mai 2015.

ableiten, entsprechen jedoch nicht dem Lejeune'schen Autobiographie-Kriterium der Namensidentität. Roche ist 1978 geboren, als *Schoßgebete* 2011 veröffentlicht wurde, war sie also 33 Jahre alt. Das gleiche Alter hat Elizabeth. Roches zweiter Vorname ist Elisabeth und unterscheidet sich damit nur durch die unterschiedliche Schreibweise von dem Namen der Protagonistin. Die englische Schreibweise des Namens ist mit der britischen Herkunft von Elizabeth zu erklären, ihre Großmutter ist Engländerin. Roche selbst ist im englischen High Wycombe geboren, und hat bis heute nur die englische, nicht jedoch die deutsche Staatsbürgerschaft. Diese Ähnlichkeiten sind per se nicht hinreichend, eine vollkommene Identität zwischen Protagonistin und Autorin anzunehmen. Sie genügen jedoch, um bei der Leserschaft den Eindruck zu erwecken, bei Elizabeth handele es sich um Roches Alter Ego.

Dieses autobiographische Rezeptionsangebot ist so stark, dass es nicht mehr zurückgenommen werden kann: Bei der Veröffentlichung von *Schoßgebete* spielt Roche damit, die vorher propagierte, wenn auch nur teilweise Identität zwischen sich und ihrer Protagonistin zurückzunehmen:

> Bei *Feuchtgebiete* war es ja eher ein Witz, das Buch so nah wie möglich an mich heranzurücken. Jetzt [bei *Schoßgebete*] muss ich aufpassen, dass es in der öffentlichen Wahrnehmung überhaupt noch eine Trennung gibt zwischen dieser Figur [Elizabeth Kiehl] und der Autorin.[232]

Roches Spiel mit Angebot und Rücknahme einer autobiographischen Rezeption von *Schoßgebete* zeigt sich an dieser Aussage deutlich. Nach der erfolgreichen Vermarktung des Textes als autobiographisch müsse sie nun „aufpassen“ und die autobiographische Interpretation relativieren. Die Verknüpfung von Autorin und Werk soll in der Schwebe gehalten werden, was die autobiographische Rezeption betrifft, und erzeugt so öffentliche Aufmerksamkeit. Es scheint, als sei dieses einmal gemachte autobiographische Rezeptionsangebot aufgrund der herbeigeführten Verknüpfung der Autorin mit ihren beiden Werken dank des Interesses am Privatleben Roches nicht mehr rückgängig zu machen. Die Autorin nutzt die Attraktivität des Einblicks in das Leben und das Schlafzimmer zur Inszenierung einer vermeintlichen Autobiographie.

Das im 21. Jahrhundert zunehmende Interesse am Privatleben anderer ist ein in der Gesellschaft zu beobachtendes Phänomen, das sich medienübergreifend

[232] Gorris, Voigt, ‚Guckt mal, was jetzt kommt‘.

feststellen lässt,[233]die steigenden Publikations- und Verkaufszahlen autobiographischer Veröffentlichungen, der Zuwachs sozialer Netzwerke wie Facebook, Instagram und Twitter und die Zunahme sogenannter ‚Reality-Shows' als TV-Formate sind nur einige Beispiele dieser Entwicklung. Bei Roche bedingt dieses Interesse an der Privatperson die autobiographische Lesart eines in vielen Aspekten auch fiktional gestalteten Textes, der sich durch eine romanhafte Darstellung des Erzählgeschehens und die Gestaltung der Erzählinstanz als nicht mit der Autorin identisch auszeichnet. Dennoch wird eine autobiographische Lesart durch die Medien und die Äußerungen der Autorin evoziert, die geleitet ist vom Interesse an ihrem Privatleben als Medienprominente. Indem sie diese Interpretation nahelegt, die nur eine mögliche neben einer fiktionalen Lesart ist und dadurch in der Schwebe gehalten wird, inszeniert Roche eine vermeintliche, auf die Zurschaustellung ihres intimen Sexlebens konzentrierte Pseudo-Autobiographie. Das Interesse an privaten Details wird dabei zur Inszenierungsstrategie funktionalisiert.

Zwei Aspekte sind bei der Frage nach den Gründen des zunehmenden Interesses am Privatleben in den Fokus zu rücken: die Tendenz zur Individualisierung und das Verlangen nach Authentizität, das sich in bis zur voyeuristischen Sensationslust steigern kann und so entsprechenden Inszenierungen, wie im Fall von Roche, Potential eröffnet. Immer mehr Menschen veröffentlichen Privates in den verschiedenen zur Verfügung stehenden Medien.[234] Sie erfüllen somit das Interesse an individueller Selbstdarstellung ihrerseits und rezipieren authentisch dargestellte Präsentationen anderer Personen. Diese Vermischung des Privatbereichs mit dem Raum des Öffentlichen wird als signifikantes Charakteristikum dafür betrachtet, Authentizität und Glaubwürdigkeit zu erzeugen.[235] Medien machen den privaten Bereich nicht nur öf-

[233] Vgl. zur Entwicklung des Fernsehens im Zusammenhang mit der Tendenz, Privates publik zu machen Jörn Krieger, *Die Popularisierung des Mediums Fernsehen: vom Elite-Medium zum Schauplatz des Normalbürgers* (Norderstedt: Books on Demand, 2002); besonders das Kapitel „Die Veröffentlichung des Privaten".

[234] Vgl. Dirk Hermanns, Andrea Koenen, Bertram Konert, René Michalski, ‚Werkstattbericht: Interdisziplinärer Diskurs über den Wandel der Privatheit und die Rolle der Medien', hg. von Ralph Weiß, Jo Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum: Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung* (Opladen: Leske & Budrich, 2002), 549-612, S. 572.

[235] Vgl. Knaller, Müller, ‚Einleitung', S. 7.

fentlich zugänglich und verhandelbar,[236] sondern transformieren das Private in öffentlich rezipierbare Formate: „Das Private wird ‚mediatisiert'."[237]

Das Verlangen nach Authentizität, die Tendenz zur Individualisierung und das Interesse am Privatleben anderer bedingen sich gegenseitig. In der von Ralph Weiß und Jo Groeb herausgegebenen umfangreichen Mediengeschichte zur *Privatheit im öffentlichen Raum* (2002)[238] wird das Interesse am Privatleben anderer Mitmenschen als Konsequenz des Dranges zur Ausbildung einer individuellen Identität in Abgrenzung von anderen formuliert: „Durch die Individualisierung entsteht ein Mehr an Entscheidungs- und Bewertungsdruck der Einzelnen in ihrem Privatleben."[239] Einer der wichtigsten Gründe für das zunehmende Interesse am Privatleben sowohl von Medienprominenz als auch von Freunden und Bekannten sei die Selbstvergewisserung. Das Interesse desjenigen, der sein Privatleben entsprechend darstellt, beruht den Verfassern zufolge darauf, sich selbst zu definieren, von anderen abzugrenzen und seine individuelle Identität zu konstruieren.[240] Die Darstellungsmöglichkeiten eröffnen aber auch Raum zur Selbstinszenierung, der von Privatpersonen wie von in der Öffentlichkeit stehender Medienprominenz gleichermaßen genutzt wird. Selbstinszenierung wird hier deutlich als gezielt manipulierte Präsentation der eigenen Person, die auf die Erzeugung eines bestimmten Ansehens oder eines bestimmten Rufs hin ausgerichtet ist.[241] Die Präsentation der eigenen Person in der Öffentlichkeit kann gezielt manipuliert werden, indem beispielsweise Falschinformationen verbreitet werden oder, wie im Fall von Roche und ihrem Text, Sensationslust und voyeuristisches Interesse am übersteigert dargestellten Liebesleben der Protagonistin scheinbar bedient werden.

---

[236] Ralph Weiß, ‚Privatheit im „öffentlichen Raum" - Klärungsbedarf', hg. von dems., Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum*, 17-26, S. 20.

[237] Weiß, ‚Vom gewandelten Sinn für das Private',hg. von dems., Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum*, 27-88, S. 83.

[238] Weiß, Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum*.

[239] Hermanns et. al., ‚Wandel der Privatheit', S. 577f.

[240] Die Ausführungen in *Privatheit im öffentlichen Raum* beschränken sich auf das Fernsehen, jedoch lässt sich dieser Mechanismus auch auf die Literatur übertragen, was sich nicht zuletzt mit zahlreich erschienenen Ratgebern aller Art belegen lässt. Vgl. dazu die Einträge bei einschlägigen Onlineliteraturportalen beispielsweise bei ‚Amazon Deutschland'.

[241] Vgl. dazu S. 65ff. und Grimm, Schärf, *Schriftsteller-Inszenierungen*; Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser, Hrsg., *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011); Christine Künzel, Jörg Schönert, Hrsg., *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

Nach Weixler richtet sich das Verlangen nach Authentizität nicht mehr auf den Inhalt des Dargestellten, sondern vielmehr auf die „kontextuelle Konstruktion“.[242] Seine These hat Weixler mit Bezug auf Knaller ausgeführt und legt dar, wie sich der Authentizitätsanspruch von einem Anspruch auf dem Objekt bzw. Inhalt des Dargestellten inhärenter Authentizität hin zu einer dem Objekt von außen zugeschriebenen Authentizität verschoben hat:

> Damit wird die Frage nach der Wahrheit des Dargestellten durch die nach der Wahrhaftigkeit der Darstellung ersetzt; letztlich wird so ein *referentieller* Begriff von Authentizität durch einen *relationalen* Authentizität-Begriff abgelöst.[243]

Diese Verschiebung von inhärenter Authentizität zu einer an das Objekt von außen herangetragenen Authentizität zeigt sich im Falle von Charlotte Roche und der Rezeptionslenkung ihrer Texte, die eine gezielte Manipulation auf eine autobiographische Rezeption aufweist: Trotz fiktionaler Gestaltung wird bei *Schoßgebete* eine autobiographische Lesart evoziert, die hauptsächlich auf außertextuellen Faktoren beruht, wie beispielsweise Äußerungen der Autorin zu dem Text oder auch Rezensionen. Bei Roche ist diese autobiographische Authentizität inszeniert, sie wird ins Extrem übersteigert, gezielt manipuliert und verengt auf ein Interesse am sexuellen Privatleben der Autorin.

Die Sensationslust bedienende Kombination von Interesse am Privatleben anderer, Individualisierungsdrang und Authentizitätsverlangen ist von großer Bedeutung für die Untersuchung der Wirkungsweise von Medienprominenz, also Personen, denen wie Charlotte Roche das öffentliche Interesse gilt.[244] Ein Überblick über die entsprechende Forschung zeigt die Anwendungsmöglichkeiten der oben identifizierten Mechanismen des Zusammenwirkens von Interesse am Privatleben anderer, Individualisierung und Verlangen nach Authentizität, nicht nur im Hinblick auf Celebrities, sondern auch bezüglich der Adaption der Vermarktungsstrategien von Autoren zum Zwecke ihrer Selbstdarstellung.

Die Untersuchung des Phänomens Celebrity spielt eine nicht unerhebliche Rolle für Fragestellungen der Medien- und Kulturwissenschaften, beispielsweise

---

[242] Weixler, ‚Authentisches erzählen - authentisches Erzählen‘, S. 2.
[243] Ebd., S. 2.
[244] Zur Definition von Celebrities vgl. Graeme Turner, *Understanding celebrity* (London: SAGE, 2004), S. 3.

für die Untersuchung der Auswirkungen von kulturellen und ökonomischen Entwicklungen und Prozessen für kulturelle Identitäten, wie es auch Graeme Turner deutlich macht.[245] Turner zufolge sind Celebrities Personen, die in der Öffentlichkeit stehen:

> The contemporary celebrity will usually have emerged from the sports or entertainment industries; they will be highly visible through the media; and their private lives will attract greater public interest than their professional lives.[246]

Das Interesse der der Öffentlichkeit am Privatleben der Berühmtheiten scheint oftmals größer zu sein als das Interesse an ihrem Berufsleben. Der musterhafte professionelle Werdegang wird abgelöst durch den exemplarischen Lebenstil. Dieser Aspekt wurde auch von Su Holmes und Diane Negra aufgegriffen.[247] Sie weisen in diesem Zusammenhang auf Christine Geraghtys Beobachtung hin, dass es sich bei Celebrity um einen Begriff handelt, der überwiegend mit weiblichen Stereotypen behaftet ist, und zwar insofern, als Frauen eher als Männer den Celebrities zugeordnet werden, da nicht das Berufliche im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern das traditionell mit Frauen assoziierte Privatleben.[248] Roche fällt in diese Kategorie, bevor sie als Autorin in Erscheinung tritt ist sie als Fernsehmoderatorin und Schauspielerin der Öffentlichkeit bereits bekannt. Sie verwendet das sich aus dem Interesse an ihrem Privatleben ergebende Potential zur Selbstdarstellung, zur Präsentation ihrer Person in der Öffentlichkeit, und bedient dieses Interesse an ihrem Privatleben mit der Zurschaustellung vermeintlich autobiographischer Erfahrungen in *Schoßgebete*.

Die Möglichkeiten zur Selbstdarstellung und zur autobiographischen Inszenierung, die sich aus dem Interesse am Privatleben ergeben, hat die Forschung überwiegend kritisch beurteilt, denn, wie u.a. Ellis Cashmore festellt, werden Celebrities als Produkte, als zu kaufende und zu verkaufende Ware betrachtet.[249] Auch Turner kritisiert diese Entwicklung, verweist jedoch darüber hinaus darauf, dass für die Celebrities darin auch Potential zur Machtausübung und die Gelegenheit der aktiven Mitgestaltung ihrer Vermarktung liegt:

---

[245] Turner, *Understanding celebrity*, S. 4.
[246] Ebd., S. 3.
[247] Su Holmes, Diane Negra, Hrsg., *In the limelight and under the microscope: forms and functions of female celebrity* (New York, London: Continuum, 2011).
[248] Vgl. Holmes, Negra, *Forms and functions of female celebrity*, S. 13.
[249] Ellis Cashmore, *Celebrity/culture* (New York: Routledge, 2006), S. 3.

> While the development of the star turned the individual into a commodity to be marketed and traded with greater freedom and flexibility by the industry, it also gave the star access to a new kind of power. They could now construct a relationship with their audience that was independent of the vehicles in which they appeared. With this shift, the individual star had a personal and professional interest in promoting themselves – not only the latest product in which they played a role – through the media.[250]

Turners Beschreibung der Möglichkeiten und der Mechanismen der Vermarktung von sogenannten Stars trifft auf Roche als Medienprominente zu. Sie tritt medienübergreifend in Erscheinung, ob als Moderatorin verschiedener Fernsehformate, als Schriftstellerin, als Schauspielerin und Musikerin, oder als Interviewte und Talkshowgast in Print- und Digitalmedien. Die vielfältigen Tätigkeiten verbindet Roche mit ihrer signifikant direkten Ausdrucksweise und Aufsehen erregenden Aktionen, die die Privatperson mit ihrem beruflichen Auftreten verbinden, wie beispielsweise die Tätowierung des Logos des Musiksenders *VivaZwei* auf ihrem Arm, ihrer Angabe nach zum Dank für ihre (Rede-)Freiheiten als Moderatorin.[251] Die Beziehung zu ihrem Publikum beruht auf der Verknüpfung von Beruflichem und Privatem. Dieses Interesse an ihrer Person bindet ihr Publikum an sich, was Roche mit der Vermarktung von *Schoßgebete* nutzt, das einen scheinbaren Einblick in Roche Privatleben verspricht.

Selbstdarstellungen in der Öffentlichkeit und Vermarktungsstrategien sind Verfahren, die nicht nur bei Medienprominenten wie Roche, sondern zunehmend auch bei Autoren zu beobachten sind.[252] Die Tendenz zur Vermarktung des Autors, nicht nur mit dem Ziel, veröffentlicht zu werden, ein breites Publikum zu erreichen und mediale Aufmerksamkeit zu bekommen, sondern vor allem auch daran zu verdienen, schlägt sich auch in der veränderten Gestaltung des beruflichen Lebens vieler Schriftsteller nieder, das

---

[250] Turner, *Understanding celebrity*, S. 13f.

[251] Vgl. Tobias Moorstedt, ‚Viva-2-Moderatorin Charlotte Roche: Zauber der musikalischen Lumpenfee', *spiegel.de* (22. Januar 2001) <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/viva-2-moderatorin-charlotte-roche-zauber-der-musikalischen-lumpenfee-a-119094.html>, abgerufen 30. Juni 2015.

[252] Vgl. Joe Moran, *Star authors: literary celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000), S. 1; Wenche Ommundsen, ‚From the altar to the market-place and back again: Understanding literary celebrity', hg. von Su Holmes, Sean Redmond, *Stardom and Celebrity. A Reader* (London: SAGE, 2007), 244-55, S. 246.

nicht mehr ausschließlich am privaten Schreibtisch stattfindet, sondern zunehmend auf der Bühne der Öffentlichkeit.[253]

Aus dieser Entwicklung ergibt sich nicht nur eine Veränderung für bereits etablierte Schriftsteller, die sich an das Interesse der Medien und der Öffentlichkeit anpassen, sondern auch umgekehrt für Celebrities, die zu Autoren werden. Der Buchmarkt bietet eine Möglichkeit der profitablen Selbstdarstellung, was ausgiebig genutzt wird, wie an den zahlreich erschienenen Promi-(Auto-)Biographien deutlich wird: Die Vermarktung des Privatlebens in Buchform erweist sich als Erfolgskonzept. Diese Tendenz hat auch Auswirkungen auf die Rezeption von Nicht-(Auto-)Biographien:

> There is a preference for personality over writing, along with a tendency to confuse art and life, and to see writers as seamless extensions of their texts. There is a strong emphasis on performance and an intense investment in the body of the writer, in their sexual exploits and preferences and in the details of their daily lives.[254]

Wenche Ommundsen beschreibt hier, wie bei der Betrachtung von Texten die jeweiligen Autoren und ihr Privatleben mit in die Interpretation einbezogen werden. Die Verfasser werden unmittelbar mit ihrem Werk verknüpft und in der Rezeption sogar wichtiger als ihre Kunstwerke. Dieses Verhaltensmuster des Lesepublikums macht Roche sich strategisch zunutze. Das Interesse an ihrer Person und an ihrem Privatleben bestimmt die Rezeption von *Schoßgebete*.

Die Nutzbarmachung von Medien durch Autoren und die sich daraus ergebenden Vermarktungsstrategien von Schriftstellern stehen mit Beginn des 21. Jahrhunderts verstärkt im Fokus auch der Literatur- und Kulturwissenschaften. Der Sammelband *Autorinszenierungen* (2007)[255] von Christine Künzel und Jörg Schönert nimmt die Bedeutung von Medien für die Inszenierung von Autoren[256] in den Blick und stellt fest, dass

> Autorinnen und Autoren wie auch Verlage [...] sich seit den 1980er Jahren verstärkt auf Marketingstrategien zu verlassen [scheinen], die mit Techniken der (Selbst-)Inszenierung und der Darbietung von Literatur als

[253] Ommundsen, ‚Understanding literary celebrity', S. 246f.
[254] Ebd., S. 249.
[255] Künzel, Schönert, *Autorinszenierungen*.
[256] Zur die Thematisierung des Zusammenwirkens von literarischer Selbstdarstellung des Autors und der Rolle der Medien siehe auch Christine Ott, Jutta Weiser, Hrsg., *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts* (Heidelberg: Winter, 2013).

‚Event' einhergehen.[257]

Beispiele derartiger ‚Eventisierungen' sind Auftritte bei Anlässen wie Wettbewerbe, die wie 1983 von Rainald Goetz als Plattform für provokative und Aufsehen erregende Auftritte genutzt werden, aber auch öffentliche Lesungen, die die Verknüpfung von Autor und Werk forcieren, wie auch Roche sich, wenn sie ihren homodiegetischen Protagonistinnen ihre Stimme verleiht, kaum noch von ihnen unterscheiden lässt. Gunter E. Grimm und Christian Schärf haben derartige „Schriftsteller-Inszenierungen [...] als integrale Bestandteile in der Selbstdarstellung des Systems Literatur"[258] identifiziert, und zwar nicht nur in Bezug auf die einzelne Person des Autors, sondern auch hinsichtlich der Inszenierung von Autorschaft allgemein:

> In diesem Sinne gehören [die Schriftsteller-Inszenierungen] zu den Grundelementen, aus denen sich bestimmte in diesem System realisierte Strukturen zusammensetzen. [...] Die jeweilige Inszenierung von Autorschaft wird – in einer komplexen Dynamik aus Begründungs- und Zweckmotivationen – von poetologischen, psychologischen, ideologischen, ökonomischen und medialen Faktoren gesteuert.[259]

Das bedeutet, dass Schriftsteller die Möglichkeiten haben ein Bild von sich als Autor zu erschaffen. Sie können bestimmte Autorrollen einnehmen, ein Beispiel wäre die Rolle des gelehrten Dichters, des ‚Poeta doctus',[260] oder sie können individuelle Bilder entwerfen, abhängig davon, wie sie erscheinen und in der Öffentlichkeit gesehen werden wollen. Dabei können zum Beispiel bestimmte Aspekte der eigenen Person ausgeblendet werden oder komplett erfunden werden, abhängig von beispielsweise poetologischen, wie in *Hoppe*, oder auch politisch-ideologischen Idealen, wie in *Ein unsichtbares Land*. Roche hingegen konzentriert sich mit den Schilderungen des ehelichen Intimlebens und den vertraulichen Therapiesitzungen ganz auf die Darstellung des Privatlebens ihrer als autobiographisch interpretierbaren Erzähler-Protagonistin.

---

[257] Christine Künzel, ‚Einleitung', hg. von ders., Schönert, *Autorinszenierungen*, 9-23, S. 15.
[258] Grimm, ‚Einleitung', S. 7.
[259] Ebd., S. 7f.
[260] Vgl. Wilfried Barner, ‚Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts', hg. von Jürgen Brummack, *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann* (Tübingen: Niemeyer, 1981), 725-52; Klaus Reichert, ‚Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs', hg. von Klaus Städtke, Ralph Kray, Ingo Berensmeyer, *Spielräume des auktorialen Diskurses* (Berlin: Akademie, 2003), 39-48; Matthias Schaffrick, Marcus Willand, Hrsg., *Theorien und Praktiken der Autorschaft* (Berlin, Boston: de Gruyter, 2014).

Zur Ermittlung und Differenzierung der verschiedenen Strategien haben Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser eine systematische Übersicht der Inszenierungspraktiken erstellt, die

> jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen [umfassen], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.[261]

Von zunehmender Relevanz ist also die Berücksichtigung des Textes in Kombination mit dem öffentlichen Auftreten des Autors, sodass die in der literaturwissenschaftlichen Forschung des Strukturalismus, besonders durch den Narratologie-Vertreter Genette vorgenommene strikte Trennung der Betrachtung von Text und Autor mehr und mehr aufgeweicht wird. Diesem Ansatz folgend werden sämtliche Textbeispiele dieser Arbeit analysiert, die sich als Ergebnis der Verwischung der Übergänge von Autor und Erzählinstanz als widersprüchlich scheinende Schreibweisen, mehrdeutige Rezeptionsangebote und hybride Textformen zeigen. Damit repräsentieren sie Realisierungsmöglichkeiten und -formen der Leerstellen in Lejeunes System zur Unterscheidung zwischen Autobiographie und Roman, die auf der literarischen Gestaltung des Verhältnisses von Autor und Erzähler-Protagonist beruht.

Ziel solch einer starken Selbstdarstellung ist, so schlagen Jürgensen und Kaiser unter Bezugnahme auf die Feldtheorie des Soziologen Pierre Bourdieu vor, „die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes“.[262] Diesen Punkt greift auch Dirk Niefanger in seinem Aufsatz „Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur“[263] auf:

> Autorinszenierungen finden sich heute in den unterschiedlichsten Medien, in der Literatur selbst, in deren materiellem Umfeld wie auf Buchrücken und Klappentexten, auf Fotos, in Interviews, im Internet, in Fernsehshows oder Videoclips. Sie nehmen dort zwar selbst häufig fiktive oder zumindest stark stilisierte Züge an, sie dienen aber dennoch dazu, die tatsächliche Position des Autors im literarischen Feld zu stärken.[264]

---

[261] Jürgensen, Kaiser, ‚Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Heuristische Typologie und Genese‘, hg. von dens., *Schriftstellerische Inszenierungs-praktiken*, 9-30, S. 10.
[262] Ebd., S. 10.
[263] Dirk Niefanger, ‚Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur‘, hg. von Johannes Pankau, *Pop Pop Populär* (Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck: Isensee, 2004), 85-101.
[264] Ebd., S. 87f.

Niefanger beschränkt sich in seinem Aufsatz auf die Autoren der neuen deutschen Popliteratur, die die Inszenierung von Authentizität offenlegen, wie der von Niefanger als Beispiels herangezogene Autor Christian Kracht, oder die sich auf ihre öffentliche Selbstdarstellung konzentrieren und Individuelles nur scheinbar preisgeben, es sich dabei aber nicht um autobiographische Details, sondern um fiktional gestaltetes Erzählgeschehen handelt, wie es bei Roche der Fall ist. Allerdings ist die Autorinszenierung nicht nur eine Strategie der Neuen Deutschen Popliteratur, sondern kann vor dem Hintergrund des oben erläuterten Verlangens nach Authentizität in der zunehmenden Vermischung von Privatem und Öffentlichem als übergreifend identifizierbares Phänomen nicht nur des 21. Jahrhunderts im Literaturbetrieb insgesamt betrachtet werden.[265]

Das Interesse der Öffentlichkeit, der Medien und der Leserschaft am Autor und an seinem Privatleben hat dazu geführt, dass Autoren sich auf diese Verhaltenstendenz beziehen, indem sie diesen Wirkungsmechanismus beispielsweise bewusst manipulieren oder damit spielen.[266] Roche hat ihr kokettierendes Spiel mit den autobiographischen Anteilen ihrer Texte in Interviews aufgeführt. Bereits mit *Feuchtgebiete* wurde der Autobiographie-Diskurs eröffnet, und schon hier findet die Verengung der autobiographischen Lesart auf lediglich einen Aspekt der Lebensgeschichte statt, auf die vermeintlichen Einblicke in bevorzugte sexuelle Praktiken der Protagonistin, wie in folgendem Auszug aus einem Gespräch mit der Autorin deutlich wird:

> **SPIEGEL:** Die Frage, die sich der Leser etwa ab Seite drei stellt, lautet: Wie viel ist erfunden? Lesen wir über den Sex und die Masturbationsphantasien Ihrer Heldin oder die der Charlotte Roche?
> **Roche:** Etwa 30 Prozent sind erfunden, etwa 70 Prozent bin ich.[267]

Bewusst lässt Roche unklar, welche Sex-Szenarien der *Feuchtgebiete*-Protagonistin Helen Memel fiktional oder autobiographisch zu lesen sind. Drei Jahre später, als *Schoßgebete* erscheint, nimmt Roche die oben zitierte Aussage zurück und enttarnt ihre Antwort als Marketing-Strategie und Spiel:

---

[265] Für einen historischen Überblick literarischer und öffentlicher Selbstdarstellungen vgl. dazu Carolin John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern* (Bielefeld: Ttranscript, 2014).

[266] Vgl. Ott, Weiser, ‚Einleitung', hg. von dens., *Autofiktion und Medienrealität*, 7-16, S. 13.

[267] Moritz von Uslar, Claudia Voigt, ‚Frauen: „Ich bin gar nicht so frech"', *spiegel.de* (22. Februar 2008) <http://www.spiegel.de/spiegel/a-537317.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

> **ZEITmagazin:** Viele haben *Feuchtgebiete* für autobiografisch gehalten. Nun stellt sich das als eine sehr geschickt gelegte, aber falsche Fährte heraus. Du hast die Leser und die Kritiker also ziemlich an der Nase herumgeführt.
> **Roche:** Total. Aber hey, komm, das muss man auch machen. Ja, das war sehr lustig.[268]

Roche legt ihr Spiel mit Fiktion und Autobiographie als Vermarktungsstrategie von *Feuchtgebiete* offen, aber nun wird mit *Schoßgebete* ein ‚wirklich' autobiographisches Werk angekündigt. Der *SPIEGEL* verweist in seiner Vorankündigung auf die Parallelen zwischen der Autorin und ihrer Protagonistin: „Elizabeth *c'est moi.*"[269] Das Ergebnis ist die Inszenierung von Roche als Elizabeth Kiehl, was durch die Übertreibung der Verbindung von Autorin und Werk Autobiographie und Fiktion in der Schwebe hält.

Eine Selbstdarstellungs-Strategie, die das Ziel der Positionierung im literarischen Feld verfolgt, große Aufmerksamkeit erzeugen kann und sich als äußerst wirksam herausgestellt hat, ist die Provokation eines Skandals. Die bisher ausführlichste Systematisierung dieses Phänomens stammt von John B. Thompson, der in *Political Scandal* (2000)[270] Normübertretung, Geheimnis, Diskreditierung, Anklage und Personalisierung als Charakteristika des Skandals bestimmt. Der 2014 erschienene umfangreiche Sammelband *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*[271] von Andrea Bartl und Martin Kraus befasst sich

---

[268] Jana Hensel, ‚Lass uns über Sex reden', *zeit.de* (11. August 2011) <http://www.zeit.de/2011/33/Roche-Hensel/seite-3>, abgerufen 26. Mai 2015.

[269] Christian Buß, ‚Charlotte Roches *Schoßgebete*: Ratio und Fellatio', *spiegel.de* (09. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/charlotte-roches-schossgebete-ratio-und-fellatio-a-779003.html>, abgerufen 26. Mai 2015; vgl. außerdem Ruth Schneeberger, ‚Charlotte Roche erklärt sich selbst', *sueddeutsche.de* (19. September 2011) <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/lesung-im-muenchner-lustspielhaus-charlotte-roche-erklaert-sich-selbst-1.1145202>, abgerufen 26. Mai 2015; Carsten Heidböhmer, ‚Mit kalkuliertem Skandal zum Megaseller?', *stern.de* (07. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/charlotte-roches-neues-buch-schossgebete-mit-kalkuliertem-skandal-zum-megaseller-1713732.html>, abgerufen 26. Mai 2015; Carsten Heidböhmer, ‚Trauerspiel statt Sexskandal', *stern.de* (10. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/schossgebete-zweiter-roman-von-charlotte-roche-trauerspiel-statt-sexskandal-1714610.html>, abgerufen 26. Mai 2015; Thomas Steinfeld, ‚Verlogenheit zwischen den Beinen', *sueddeutsche.de* (27. Juli 2012) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/charlotte-roches-neuer-roman-schossgebete-verlogenheit-zwischen-den-beinen-1.1129744>, abgerufen 26. Mai 2015.

[270] John B. Thompson, *Political scandal: power and visibility in the media age* (Cambridge: Polity Press, 2000), S. 13f.

[271] Andrea Bartl, Martin Kraus, Hrsg., *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014).

epochenübergreifend mit Skandalen in der Literatur. Neben den Einzeluntersuchungen wird das übergreifende Muster von Skandalen identifiziert, das Bartl und Kraus zufolge dem Aufbau des klassischen fünfaktigen Dramas ähnelt. Die auslösende Normübertretung erscheine thematisch verstärkt im Bereich von Politik und Sexualität, und sei immer an eine Person gebunden. In diesem Sinne wird auch Roche als Skandalautorin betrachtet, wie die beiden Aufsätze von Tanja Prokić[272] und Ulrike Kellner[273] darlegen.

Charlotte Roche trägt aktiv zur Rezeptionslenkung ihrer Text bei, sie tut dies durch ihre Erscheinung bei öffentlichen Auftritten, die als ‚performances' im Sinne von John L. Austins Begriff der ‚Perfomativity'[274] verstanden werden können. Judith Butler erweitert das Konzept der ‚Performativity', um den Aspekt der Geschlechtsidentität, die, Butler zufolge, durch (sprachliche) Akte markiert wird.[275] Eine Performance im Sinne eines (Theater-)Auftritts wird erst durch ihren Rahmen und ihre Bezugnahme auf ein Publikum zu einer Performance. Durch den Kontext wird deutlich gemacht, dass es sich um (Schau-)Spiel handelt: „In the theatre, one can say 'this is just an act,' and to de-realize the act, make acting into something quite distinct from what is real."[276] Roche jedoch nimmt keine ‚de-realization' vor. Sie lenkt die Rezeption ihrer Texte auf eine autobiographische Interpretation hin, dies geschieht einerseits durch konkrete autobiographische Parallelen im Text und durch Gestaltungsmerkmale, die zu einer entsprechenden Lesart beitragen können, andererseits aber auch und besonders durch die Zusammenführung von Autorin und Werk in Äußerungen und Auftreten der Autorin.

---

[272] Tanja Prokić, ‚Skandal oder trivial? Helene Hegemann, Charlotte Roche und das Erbe der écriture féminine', hg. von Bartl, Kraus, *Skandalautoren*, 395-415.

[273] Ulrike Kellner, ‚'Ich bin die beste Nutte, die es gibt.' Die Demaskierung medialer Skandalisierung am Beispiel der Autorin Charlotte Roche',hg. von Bartl, Kraus, *Skandalautoren*, 417-30.

[274] Vgl. Austin, *How to do things with words*, hg. von James Opie Urmson, Marina Sbisà, (Oxford: Clarendon Press, 1962). Austins Theorie schreibt sprachlichen Äußerungen einen Handlungscharakter zu, unter bestimmten Voraussetzungen Zustände in der sozialen Welt verändern zu können. Ein Beispiel wäre der Ausspruch ‚Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau', der nur dann die Heirat zwischen den Eheleuten vollziehen kann, wenn es sich um eine Person in entsprechendem Amt handelt, die diese Äußerung vornimmt, neben anderen zu erfüllenden Konditionen.

[275] Vgl. Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*.

[276] Dies., ‚Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', hg. von Sue-Ellen Case, *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1988), 270-82, S. 278.

Wenn Roche bei Lesungen ihrer Erzähler-Protagonistin ihre Stimme verleiht, schlüpft sie in deren Rolle und prägt sich so visuell und akustisch in den Köpfen des Publikums ein. Diese Auftritte unterstützen das Angebot, Elizabeth Kiehl (und vorher schon Helen Memel) als Alter Ego der Charlotte Roche wahrzunehmen. Sie inszeniert sich als ihre Protagonistin, setzt sich sprachlich in sie hinein, unterstützt mit Gestik und Mimik ihren Vortrag und lässt keine Faktoren dagegen sprechen, als Elizabeth Kiehl aufzutreten. Diese autobiographische Inszenierung wird durch die formale Gestaltung von *Schoßgebete* als Adaption eines tagebuchartigen Weblogs begünstigt, der sich durch die deutlich am mündlichen Gestus orientierten, monologischen, als ‚Redestrom' bezeichneten Präsentationsform auszeichnet.

3.2 *Schoßgebete* zwischen Tagebuch und Weblog

Schoßgebete zeichnet sich durch eine strukturelle Ähnlichkeit zum Tagebuch aus, die Erzählinstanz nimmt dabei allerdings keine kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich vor, sondern betreibt inszenierte Selbstdarstellung. Im Sinne einer Veröffentlichung und Zurschaustellung scheinbar autobiographischer intimer Informationen ist Roches Text mit der Konzeption des Weblogs als öffentlich-mediale Selbstpräsentation in Verbindung zu bringen,[277] des weiteren aufgrund der Ähnlichkeit von „konzeptionelle Mündlichkeit",[278] die ebenfalls als Merkmal von Weblogs aufgefürt wird,[279] und die sich in dem als ‚Redestrom' konzipierten Monolog der Erzählinstanz zeigt. Beide Aspekte tragen dazu bei, dass eine autobiographische Nähe zum Leser inszeniert wird.

Der ‚Redestrom' ergießt sich förmlich in dieser auf unreflektierte Selbstdarstellung ausgerichteten Form, die jedoch nicht in der Tradition des literarischen

---

[277] Vgl. dazu Klaus Schönberger, ‚Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan', hg. von Peter Schlobinski, *Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien* (Mannheim: Dudenverlag, 2006), 233-48, S. 237, 240; Uwe Wirth, ‚Chatten online', hg. von Schlobinski, *Sprache und Kommunikation*, 118-32, S. 126f.

[278] Vgl. Koch, Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz'..

[279] Zur konzeptionelle Mündlichkeit als Charakteristikum von Weblogs siehe Ulrike Reeg, ‚Konzeptionelle Mündlichkeit im Internet', hg von. Sandro M. Moraldo, *Internet.kom. Neue Sprach- und Kommunikationsformen im WorldWideWeb. Band 2: Medialität, Hypertext, digitale Literatur* (Rom: Aracne, 2011), 81-114 und Elvira Steppacher, ‚Können Blogs den klassischen Journalismus ersetzen? Zum Strukturwandel durch den „Journalismus der Bürger"', *Communicatio Socialis* 39 (2006), 2, 117–132, S. 122.

Tagebuchs stehend auf eine innere Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich gerichtet ist, sondern darauf, den Möglichkeiten und der Funktion eines Weblogs entsprechend, persönliche Erfahrungen und Privates öffentlich zu machen. Damit entspricht *Schoßgebete* einem zentralen konzeptionellen Aspekt des Weblogs, der oft dazu funktionalisiert wird, „mit sehr selbstbezüglichen Einträgen überwiegend die Thematisierung und Darstellung der eigenen Person“[280] zu betreiben. In *Schoßgebete* ist diese konzeptionelle Ähnlichkeit im Erzählstil des ‚Redestroms‘ reflektiert, der sich durch stark ausgeprägte Merkmale von Mündlichkeit auszeichnet, die ein Näheverhältnis zum Rezipienten aufbauen, das die suggerierte autobiographische Nähe unterstützt. *Schoßgebete* wird so zu einem besonderen Beispiel der Übertragung medialer konzeptioneller Aspekte von Selbstdarstellung durch die Herstellung autobiographischer Nähe aufgrund von konzeptionell mündlichem Sprachgebrauch auf die Buchform.

Die Begriffe von Nähe und Mündlichkeit haben Peter Koch und Wulf Oesterreicher miteinander in Verbindung gebracht, und zwar in ihrem Modell zur Unterscheidung zwischen Realisierung und Konzeption von Sprache.[281] Darin wird in Anlehnung an die Arbeit von Ludwig Söll[282] zwischen konzeptioneller und medialer Mündlichkeit und Schriftlichkeit differenziert. Bei der Betrachtung medialer Parameter geht es um die Realisierung von Sprache als entweder gesprochen oder geschrieben. Während es sich dabei um eine Dichotomie handelt, betonen Koch und Oesterreicher, dass die Konzeption immer als Skala und „unbedingt kontinual zu denken ist“.[283] Die konzeptionelle Unterscheidung betrifft den Stil und die Beschaffenheit des Kontexts der sprachlichen Äußerungen. Koch und Oesterreicher legen kommunikative Nähe und kommu-

[280] Vgl. Schönberger, ‚Weblogs‘, S. 240.

[281] Vgl. Koch, Osterreicher, ‚Schriftlichkeit und Sprache / Writing and Language‘, hg. von Hartmut Günther, Otto Ludwig, *Schrift und Schriftlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch / Writing and its Use, Volume 1* (Berlin, New York: de Gruyter, 1994), 587-603 und Koch, Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz‘, 2007. Zu einer Anwendung dieser Konzeption auf Kommunikationsformen der neuen Medien vgl. beispielsweise Jannis Androutsopoulos, Gurly Schmidt, ‚SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe‘, *Zeitschrift für angewandte Linguistik,* 36 (2001), 49-79 und Angelika Storrer, ‚Getippte Gespräche oder dialogische Texte? Zur kommunikationstheoretischen Einordnung der Chat-Kommunikation‘, hg. von Andrea Lehr, *Sprache im Alltag: Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik* (Berlin, New York: de Gruyter, 2001), 439-66.

[282] Ludwig Söll, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch* (Berlin: Erich Schmidt, 1974).

[283] Koch, Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz‘, 2007, S. 348.

nikative Distanz als Bestimmungsparameter fest.[284] Dabei ist konzeptionelle Mündlichkeit durch raum-zeitliche, emotionale und soziale Nähe gekennzeichnet, sprachlich reflektiert in einer thematisch offenen, dialogischen Struktur; konzeptionelle Schriftlichkeit hingegen zeichnet sich durch Distanz und monologische Strukturen aus.[285] Roches ‚Redestrom' zeigt eine Überschneidung von konzeptueller Mündlichkeit und Schriftlichkeit insofern als sowohl durch umgangssprachlichen Elemente emotionale und soziale Nähe hergestellt wird, als auch durch den monologischen Erguss Distanz kreiert wird, der keinerlei dialogische Interaktion erlaubt.

Die Verknüpfung von Nähe, Dialogizität und Mündlichkeit hat Georg Albert in seiner Monographie *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten* (2013)[286] besonders im Hinblick auf Chat-Kommunikation untersucht, seine Überlegungen und Ergebnisse sind auf die Betrachtung von Roches Redestrom übertragbar. Albert ermittelt in den Chat-Texten eine Dialogizität, die als Merkmal der Konzeption von Nähesprachlichkeit als eine Innovativität der Schriftsprachlichkeit in Chat-Kommunikation zu betrachten ist. Unter Bezugnahme auf Michail Bachtins universellem Verständnis von Dialogizität[287] stellt Albert die These auf, dass Dialogizität nicht notwendigerweise an Mündlichkeit gebunden ist, auch nicht im konzeptionellen Sinne. Seine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Nähe und seiner Bestimmung durch Koch/Oesterreicher einerseits und Mathilde Hennig[288] andererseits kommt zu dem Schluss, dass Nähe schwer bestimmbar ist, so „heterogen sind die Merkmale, an denen Nähe fest-

---

[284] Zur Kritik an diesem Modell siehe beispielsweise Koch, Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz', 2007, S. 352 ff. und Sonja Zeman, ‚Mündlichkeit ist nicht gleich Mündlichkeit', hg. von Jörg Hagemann, Wolf Peter Klein, Sven Staffeldt, *Pragmatischer Standard* (Tübingen: Stauffenberg, 2013), 191-205.

[285] Die vollständige Auflistung der Parameter für kommunikative Nähe lautet: Privatheit, Vertrautheit der Kommunikationspartner, starke emotionale Beteiligung, Situations- und Handlungseinbindung, referenzielle Nähe, raum-zeitliche Nähe (*face-to-face*), kommunikative Kooperation, Dialogizität, Spontaneität, freie Themenentwicklung; dagegen stehen für kommunikative Distanz Öffentlichkeit, Fremdheit der Kommunikationspartner, geringe emotionale Beteiligung, Situations- und Handlungsentbindung, referentielle Distanz, raum-zeitliche Distanz, keine kommunikative Kooperation, Monologizität, Reflektiertheit, Themenfixierung. Vgl. Koch, Oesterreicher, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz', 2007, S. 351.

[286] Georg Albert, *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten: Syntaktische Variation und stilistische Differenzierung in Chat und Forum* (Berlin: Akademie Verlag, 2013).

[287] Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979).

[288] Vgl. Mathilde Hennig, *Nähe und Distanzierung. Verschriftlichung und Reorganisation des Nähebereichs im Neuhochdeutschen* (Kassel: Kassel University Press, 2009).

gemacht wird.“[289] Nähe sei nicht auf ein raum-zeitliches Verhältnis zu beschränken, sondern habe immer auch eine soziale Komponente. Dafür ist die autobiographischer Nähe, die Roche zu den Lesern von *Schoßgebete* inszeniert, ein herausragendes Beispiel.

Albert untersucht die Herstellung von sozialer Nähe (und Distanz) durch sprachliche „Nähe- und Distanzsignale“[290] am Beispiel der Analyse konkreter syntaktischer Spezifika.[291] Albert betont dabei, dass

> sprachliche Ausdrucksmittel nicht per se Nähe- oder Distanzzeichen sind, sondern als solche interpretiert werden können. Damit ist aber auch klar, dass Sprecher oder Schreiber entsprechende Zeichen verwenden, um eine Interpretation in Richtung Nähe oder Distanz nahezulegen.[292]

Als Zusammenfassung seiner Ergebnisse formuliert Albert, dass „Dialogizität im hier entwickelten Sinn […] als ein strukturelles Merkmal von Texten mit deren Nähesprachlichkeit zusammenhängen“[293] kann, wobei Nähe- und Distanzsignale jeweils hinsichtlich geschriebener und gesprochener Sprache unterschieden werden müssen.

In *Schoßgebete* kreiert die konzeptionelle Mündlichkeit des Redestroms, die charakteristisch für das Weblog ist, Nähe zum Leser, und evoziert auch eine Verbindung zwischen Erzähler-Protagonistin und Autorin, sodass eine autobiographische Lesart angeboten wird. Der Redestrom zeichnet sich durch Merkmale des mündlichen Sprachgebrauchs und das assoziative Erzählverfahren aus, beide sind als Aspekte der Nähesprachlichkeit zu betrachten. In *Schoßgebete* gehören zu den Charakteristika des Nähe erzeugenden mündlichen Sprachgebrauchs erstens die Verwendung von Jugend- und Umgangssprache, zweitens emotionale Ausdrücke und Ausrufe, und drittens der Gebrauch des ‚Denglischen‘. Darüber hinaus zeigen viertens Wortkompositionen und Modifikationen von Redewendungen Kreativität und Spontaneität im Umgang mit Sprache.

---

289 Albert, *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten*, S. 189.
290 Ebd., S. 169.
291 Albert hat folgende Spezifika ermittelt: Adressierungen, Apostrophen, Kontaktsignale (S.176f.), Anakoluthe (Konstruktionsabbrüche, Konstruktionswechsel) (S. 177f.), Fortsetzungsstrukturen und Parallelismen (S. 178f.), Relative Satzlänge, Parataxe (S. 180ff.), Kurzformen („Ellipsen“) (S. 182f.), Wiederaufnahmen, Anaphorik (S. 183f.), und Herausstellungsstrukturen (S. 184f.).
292 Albert, *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten*, S. 173.
293 Ebd., S. 189.

Die Tendenz, Jugend- und Umgangssprache zu verwenden, schlägt sich sogar im Schriftbild nieder. In einem Fall wird die nachlässige Aussprache von „ist es“ ins Schriftliche übertragen: „isses“ (SG, 244). So wird die Übernahme des Umgangssprachlichen ins Schriftliche nicht nur sprachlich, sondern auch graphisch deutlich. Der Eindruck von mündlicher Kommunikation wird im Schriftbild durch Kursiv-Druck verstärkt.[294] Bestimmte Worte, die offensichtlich aufgrund ihrer Bedeutung im Kontext eine Betonung erhalten sollen, heben sich auf diese Art und Weise von ihrer schriftlichen Umgebung ab (SG, 21, 59, 113, 171). Besonders oft sind die kursiv gedruckten Worte englische Redewendungen (SG, 21, 32, 93, 200), oder auch einzelne englische Worte, die in den ansonsten in deutscher Sprache verfassten Satz integriert sind (SG, 137, 162). Die Neigung zum sogenannten „Denglischen“ zeigt sich auch in der Verwendung von Vokabular, das aus dem Englischen stammt, aber der deutschen Grammatik angepasst wurde, wie zum Beispiel das Verb „faken“ (SG, 23). Diese spezifische Ausdrucksweise kann einerseits Charakteristikum des Mündlichen der jüngeren deutschsprachigen Generation betrachtet werden, die Roche repräsentiert, andererseits auch als ein Merkmal der Protagonistin, die damit auf ihre englische Abstammung verweist (vgl. SG, 68), ähnlich der Autorin selbst.

Auffällig am Sprachstil ist der umgangssprachlich-vulgäre Wortschatz, der die Nähe zum mündlichen Sprachgebrauch von überwiegend Jugendlichen betont. Elizabeth benutzt plakative Verben wie „kotzen“ (SG, 10), „kacken“ (SG, 68), und „furzen“ (SG, 68), um die jeweils wörtlich gemeinte Tätigkeit zu bezeichnen. Die Verwendung von Ausrufen unterstreicht den mündlichen Charakter des Sprachstils und verweist gleichzeitig auf die Emotionalität der Erzähler-Protagonistin. Im Gespräch mit ihrer Therapeutin, in wörtlicher Rede abgefasst, ahmt Elizabeth Lachen nach (SG, 47), bedient sich des umgangssprachlichen „Hä“ (SG, 47) um Unverständnis auszudrücken, oder beendet die Ausführungen ihres Standpunkts mit einem triumphierenden „So!“ (SG, 179). Der Eindruck mündlicher Kommunikation wird verstärkt durch Ausrufe Elizabeths, die

[294] Ausnahmen der zur Betonung dienenden Kursivität bilden Eigennamen von fiktiven Medien wie die „*Druck*-Zeitung“ (SG, 136 und 162) und dem Fernsehsender „*Boulevard*-TV“ (SG, 166), oder aber der Verweis auf außerhalb des Textes existierende Printmedien wie „*Geo Kompakt*“ (SG, 29), oder Buchtitel wie Jonathan Safran Foers „*Tiere essen*“ (SG, 215), die ebenfalls kursiv abgedruckt sind.

Besorgnis ausdrücken (SG, 133), Freude (SG, 110), oder Erstaunen (SG, 187). Besonders auffällig sind die Ausdrücke von Wut und Ärgernis, die sich in den Beleidigungen anderer Personen zeigen (SG, 145, 172).

Die Nähe zu Mündlichkeit äußert sich auch in dem kreativen Umgang mit Sprache. Das Schriftdeutsche wird um mundartliche Ausdrücke erweitert,[295] feststehende Ausdrücke werden verändert. In der Redewendung „Augen zu und durch" als Mut machende Aufforderung wird ein Wort durch sein Gegenteil ausgetauscht: „Dann Augen auf und durch" (SG, 131). Die Augen werden nicht mehr vor dem vermeintlich Schrecklichen verschlossen, sondern es wird stattdessen klar in den Blick genommen. Das gleiche Verfahren wird bei der Redewendung „wir halten zusammen" angewendet: „Wir halten nicht zusammen. Wir halten auseinander." (SG, 135) Hier verändert sich die Bedeutung erheblich. Durch den Austausch des Wortes „zusammen" gegen „auseinander" wird der Ausdruck paradox. Elizabeth gebraucht ihn, um das Trauerverhalten ihrer Familie und seine Folgen zum Ausdruck zu bringen. Der Unfall hat die Familie nicht näher zusammengebracht, sondern, zumindest aus Elizabeths Sicht, für Distanz zwischen den Familienmitgliedern gesorgt. Diese Veränderungen in feststehenden Ausdrücken stehen einerseits für Elizabeths individuellen Sprachstil, der auf sprachlicher Ebene Elizabeths Persönlichkeit repräsentiert. Andererseits distanziert Elizabeth sich mit den innovativen Veränderungen der Redewendungen von den damit verbundenen traditionellen Verhaltensweisen. Die formale Struktur der Redewendung wird jeweils beibehalten, um somit das dahinterstehende Konzept und seine Bedeutung aufzurufen. Die Distanzierung wird durch den Austausch jeweils eines Wortes deutlich, das durch sein jeweiliges Gegenteil ersetzt wird.

Der Gebrauch von umgangssprachlichen Mustern findet nicht nur auf der Wortebene statt, sondern auch auf der Satzebene. Im gesamten Text gibt es zahlreiche grammatikalisch unvollständige Halbsätze, die deshalb verständlich sind, da deren Struktur im mündlichen Sprachgebrauch üblich ist.[296] Die Satzstruktur wird vereinfacht und auf den wesentlichen Informationsgehalt reduziert. (SG, 128) In vielen Fällen handelt es sich bei den Halbsätzen um nachge-

[295] Vgl. beispielsweise SG, S. 13: „Ratsch im Kappes", rheinländischer Regiolekt für Verrücktsein; SG, S. 79: „titschen", rheinländischer Regiolekt für tupfen.

[296] Vgl. dazu Alberts Verweis auf die gegenseitige Beeinflussung von mündlichem und schriftlichem Sprachgebrauch. Albert, *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten*, S. 51.

stellte Erläuterungen mit weiterführenden Details (SG, 7) oder um verbessernde Steigerungen (vgl. SG, 24, 27). Durch ihre Unvollständigkeit erhalten diese Teilsätze einen assoziativen Charakter, der umso mehr den Eindruck des Mündlichen verstärkt.

Die Verwendung von Jugend- und Umgangssprache, emotionale Ausdrücke und Ausrufe sowie der Gebrauch des ‚Denglischen' sind insgesamt Merkmale des individuellen Sprach- und Erzählstils Elizabeths. Dieses sich zudem durch Unreflektiertheit und starke assoziative Verknüpfungen im Ablauf des Geschehens auszeichnende Verfahren wird im Folgenden als ‚Redestrom' bezeichnet.

Die Bezeichnung ‚Redestrom' reflektiert die Charakteristika des Monologs in *Schoßgebete*, erstens, weil es sich vorwiegend durch Merkmale mündlicher Kommunikation auszeichnet, und zweitens, weil es, einem strömenden Fluss ähnlich, unreflektiert und selektionsfrei die Gedanken der Protagonistin wiedergibt. Die Erzählerrede lässt sich mit weiteren Beschreibungsmerkmalen der Metapher des unhaltbaren Stromes assoziieren, sie scheint unendlich, immer gleichbleibend und sich ständig wiederholend, wie ein monotones Rauschen. Der Begriff ‚Redestrom' zur Beschreibung des Sprach- und Erzählstils der Protagonistin wurde vom Terminus ‚Bewusstseinsstrom' abgeleitet, da bestimmte Charakteristika identisch sind. Der Bewusstseinsstrom wird von Matias Martinez und Michael Scheffel als „Extremform [...] des Inneren Monologs" [297] definiert, die sich formal besonders dadurch auszeichnet, dass ihre „sprachliche Organisation dem Prinzip der freien Assoziation verpflichtet"[298] ist. Damit steht sie dem mündlichen Sprachgebrauch sehr nahe. Das Konzept des Redestroms ist jedoch von dem Bewusstseinsstrom (auch: *stream of consciousness*) als etablierte literarische Darbietungsweise, wie in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900),[299] abzugrenzen.[300] Der Bewusstseinsstrom dient dazu, Bewusstseinsab-

[297] Martinez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: Beck, 2007), S. 61.
[298] Ebd., S. 62f.
[299] Arthur Schnitzler, *Leutnant Gustl [1900]* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2001).
[300] Zur Betrachtung von Weblogs als dem Konzept des stream of consciousness nahestehend siehe Cornelius Puschmann, *The Corporate Blog as an Emerging Genre of Computer-mediated Communication: Features, Constraints, Discourse situation* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2010), S. 42; Julian Dibbell, ‚Portrait of the Blogger as a Young Man', hg. von Rodzvilla, *We've Got Blog*, 69-77, S. 76.

läufe einer Figur möglichst ungefiltert wiederzugeben. Diese literarisch-ästhetische Erzählform liegt hier jedoch nicht vor. Anstatt der kunstvoll konstruierten Simulation der unbewussten, assoziativen Wiedergabe der Gedanken einer Figur wird hier stattdessen quasi anarchisch, ohne Auswahl, der Willkür der Erzählerin unterworfen ausnahmslos jeder Gedankensprung präsentiert. Während die Form des Bewusstseinsstroms vor allem auf sprachlicher Ebene die Inkohärenz der Bewusstseinsabläufe widerspiegelt,[301] so stellt der Redestrom, im Gegensatz zur Gedankenwiedergabe, eine Form der tatsächlichen sprachlichen Äußerung dar, die das Mitteilungsbedürfnis der Erzählerin von *Schoßgebete* sprachlich, formal und inhaltlich reflektiert.

Redeanlass für Elizabeth ist vordergründig die Verarbeitung des Autounfalls ihrer Familie, sie befindet sich daher in therapeutischer Behandlung. Die Therapiegespräche der Elizabeth Kiehl nehmen ein großen Teil der Schilderungen ein,[302] sie haben deshalb sowohl das Geschehen motivierende als auch eine gliedernde Funktion. Sie sind zugleich Kontext und Erklärung für ihr ständiges und unreflektiertes Mitteilungsbedürfnis. Zu Beginn der dreimal pro Woche stattfindenden Gesprächstherapie (SG 51) stand die Verarbeitung des Unfalls und des Verlusts der drei Geschwister im Mittelpunkt, inzwischen werden weitere problematische Themen behandelt, bei denen es sich hauptsächlich um ihre Beziehung mit Georg und ihr Verhältnis zu ihrer Mutter handelt. Elizabeth behauptet: „Um meinen Alltag hinzukriegen, gehe ich in Therapie“ (SG, 35). An anderer Stelle gibt sie als Grund für ihre Therapiebesuche an: „Ich versuche meine dreckige Psyche zu reinigen, für unsere gesunde Zukunft, als Familie, als Liebespaar.“ (SG, 55) Die Therapie ist demzufolge etwas, was sie für andere tut, nicht für sich selbst. Für Elizabeth spielt Reden dabei die wichtigste Rolle, allerdings steht dabei nicht das Erkennen und Verarbeiten von Problemen durch Gespräche im Vordergrund, sondern das Reden an sich:

> Das ist die Aufgabe der Therapie. Durch ständiges Drüberreden kommt es irgendwann auch in den Gedärmen an. […] Man ist plötzlich frei davon, das Problem ist nicht nur rational erkannt, sondern auch emotional, und plötzlich ist es weg. (SG, 199)

---

[301] Vgl. Seymour Benjamin Chatman, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1978), 186-194.

[302] Ca. 50 der insgesamt 280 Seiten sind den Therapiesitzungen gewidmet einschließlich der vorbereitenden Anfahrt und Beschreibung der Praxis sowie der Person Frau Dr. Dreschers, zusätzlich zu kleineren Verweisen auf die Therapeutin und ihre Ratschläge im restlichen Text.

Tatsächlich aber beschäftigen Elizabeth ihre Probleme andauernd, sie wiederholen sich ständig wie in einer Endlosschleife, was in dem Aufbau und der Einteilung der Kapitel als musterhafte Tagesabläufe reflektiert ist.

Über die inszenierte Zurschaustellung von intimen Erfahrungen und privater Information zur Gewinnung von Aufmerksamkeit kreiert *Schoßgebete* eine Nähe zum Leser, der dieser sich nicht entziehen kann. Die Nähe wird über die Merkmale des Redestroms erzeugt, der sich durch Wiederholungen und ungefilterte Wiedergabe von Gedankengängen auszeichnet, und dessen sprachlicher Ausdruck deutlich an Umgangssprache orientiert ist. Der Redestrom der Elizabeth Kiehl ist zwar schriftlich realisiert, weist jedoch in seinem Stil deutlich Merkmale mündlicher Kommunikation auf, die daran beteiligt sind, dass *Schoßgebete* Nähe zu den Rezipienten aufbaut. Dieses Verfahren der Inszenierung autobiographischer Nähe durch die schriftliche Realisierung konzeptueller Mündlichkeit, u.a. auch, aber hier besonders zum Zwecke öffentlicher Selbstdarstellung durch die Präsentation privater und intimer Details, hat deutliche Parallelen zur Konzeption der digitalen Textform des Weblogs.

Die Ähnlichkeiten zwischen *Schoßgebete* und einem Weblog bestehen in der Übertragung des konzeptioneller Aspekte auf den Erzählstil, wie der konzeptionellen Mündlichkeit und dem Interesse an der Selbstdarstellung, weniger in der Erfüllung der formaler Charakteristika des Weblogs oder seiner äußeren Beschaffenheit. Die in der Weblog-Forschung vielfach zitierte Definition von Rebecca Blood fasst das Weblog als regelmäßig aktualisierte Internetseite mit datierten Einträgen, die neuesten zuerst, in chronologisch-umgekehrter Reihenfolge auf.[303] Charakteristische Merkmale des Weblogs sind dank seiner Beschaffenheit als Internetformat einerseits, die Möglichkeit mithilfe von Hyperlinks Verbindungen zu anderen Internetseiten anzubieten, andererseits gibt das Weblog (meistens) seinen Leser die Gelegenheit, das Präsentierte zu kommentieren und so einen Austausch zwischen Verfasser und Rezipient herbeizuführen. Während sich Roches Roman diesen Kriterien jedoch entzieht, sind Parallelen in der Konzeption erkennbar. *Schoßgebete* zeigt insofern Ähnlichkeiten mit dem Konzept des Weblogs als der vor sich hin strömende

[303] Vgl. Rebecca Blood, ‚Introduction', hg. von John Rodzvilla, *We've Got Blog: How Weblogs Are Changing Our Culture* (Cambridge: Perseus Publishing, 2002), ix-xiii. S. ix.

Monolog der Erzählinstanz unreflektiert Intimes veröffentlicht, was wiederum als Merkmal vieler persönlicher Weblogs identifiziert wird.[304] So wird deutlich, dass *Schoßgebete* die Tendenz der digitalen Unterhaltungsmedien reflektiert, die zunehmend private und intime Details der sogenannten Celebrities präsentieren. Auch Jodi Dean stellt einen Zusammenhang her zwischen dem Interesse an Celebrities und der Beliebheit von Weblogs, die sie in diesem Kontext als Tagebücher versteht.[305] Der Vergleich mit dem Tagebuch liegt nahe, die datierten Einträge des Weblogs einer Privatperson (im Gegensatz zu thematisch geleiteten Weblogs von Institutionen oder Personen in einer bestimmten Funktion) basieren meist auf persönlichen Erfahrungen.[306] *Schoßgebete* stellt konzeptionell eine Reflexion des Weblogs dar, gleicht aber formal eher einem Tagebuch, das als Gattung autobiographischen Schreibweisen nahesteht.

Schoßgebete evoziert besonders durch seinen Aufbau Ähnlichkeit mit einer tagebuchartigen Erzählung. Die Gattung des Tagebuchs vereint in sich Ambivalenzen und Problematiken von Fiktionalität und Literarizität, von autobiographischer Wahrheit und von Autorintentionen zur Veröffentlichung. Die Textgattung besteht aus einem äußerst umfassenden Korpus, der von privaten Aufzeichnungen des Alltags bis hin zu literarisch gestalteten Texten fiktionalisierenden Charakters reicht, einschließlich sämtlicher Abstufungen und Formen zwischen den Endpolen dieser Skala. Bei einem Tagebuch handelt es sich um chronologisch angeordnete, im weitesten Sinne regelmässiger Einträge.[307] Diese können fiktional oder nichtfiktional sein, literarischen oder dokumentarischen Charakters, für den privaten Gebrauch oder spätere Veröffentlichung bestimmt sein.

Die Gestaltung von *Schoßgebete* weist entsprechende Merkmale eines Tagebuchs auf, die die Lenkung einer autobiographischen Lesart untermauern können und so eine Enthüllung privater Angelegenheiten suggerieren. Solch eine Lesart wird besonders durch die Struktur und die Kapiteleinteilung unterstützt.

---

304 Vgl. Schönberger, ‚Weblogs', S. 237, 240.

305 Vgl. Jodi Dean, *Blog theory: feedback and capture in the circuits of drive* (Cambridge: Polity, 2010), S. 44f.

306 Vgl. Volker Eisenlauer, Christian R. Hoffmann, ‚Once upon a blog… Storytelling in weblogs', hg. von Hoffmann, *Narrative revisited: Telling a Story in the Age of New Media* (Amsterdam: John Benjamins Pub. Company, 2010), 79-108, bes. S. 85.

307 Zur Tagebuch-Forschung siehe Ralph-Rainer Wuthenow: *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990) und Arno Dusini: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung* (München: Fink, 2005).

Der Roman ist in drei Kapitel unterteilt mit den Überschriften „Dienstag“, „Mittwoch“ und „Donnerstag“. Die Namen ausgewählter Wochentage evozieren eine dem Tagebuch ähnliche Struktur, die dadurch verstärkt wird, dass das Tagesgeschehen chronologisch dargestellt wird, von morgens bis abends, im Falle des ersten Kapitels beginnend mit dem Nachmittag. Es fehlt jedoch das jeweils dazugehörige Datum, sodass der Eindruck entsteht, der geschilderte Tagesablauf sei an jedem der genannten (Wochen-)Tage so oder so ähnlich, unabhängig vom Monat oder Jahr. Es scheint sich also nicht um bestimmte, explizit des besonderen Geschehens wegen ausgewählter Tage zu handeln, sondern eher um einen sich ständig wiederholenden, dabei aber nicht von der Stelle kommenden Kreislauf im Alltag der Protagonistin.

Die Gegenüberstellung von Privatbereich und dem Bereich des Öffentlichen spielt für die Unterscheidung zwischen dem Tagebuch als privater Aufzeichnungsform einerseits und literarischer Konstruktion bzw. Komposition andererseits eine zentrale Rolle.[308] Peter Boerner zieht die Grenze zwischen privater Dokumentation und für die Öffentlichkeit bestimmter Literarisierung in der Produktionsintention des Verfassers. Wenn das Tagebuch nicht für den Eigengebrauch und die Verwahrung privater und persönlicher Aufzeichnungen entsteht, sondern zu einem zur Veröffentlichung beabsichtigten literarischen Produkt wird, überschreitet es die Grenze vom Privaten zum Öffentlichen:

> Abermals stellt sich jedoch die Frage der Übergänge. Bleibt beim privaten Tagebuch unklar, wo das Intime endet und das gewissermaßen Öffentliche beginnt, so lässt sich beim literarischen Tagebuch selten deutlich erkennen, wo es aus der privaten Sphäre in die Literatur tritt.[309]

Mit der Publikation eines Tagebuchs wird, unabhängig von seiner Gestaltung als literarisches Werk oder als berichtende Aufzeichnung, Privates, oder als privat Präsentiertes, in die Öffentlichkeit gebracht. Daher ist das Tagebuch, ähnlich der Autobiographie, aufgrund seines Charakters als Darstellung privater, persönlicher Erfahrungen stärker noch einer Rezeptionshaltung ausgesetzt, die auch an einen Wahrheitsanspruch geknüpft ist,[310] und die sich Roche für

---

[308] Zum Definitionsversuch des Verhältnisses des Tagebuchs zur Fiktion siehe Lejeunes Konzeptentwurf der ‚antifiction‘, der als positiv formulierte Beschreibung für Texte gilt, die Fiktionalität ablehnen. Lejeune, ‚The Diary as „Antifiction“‘, hg. von Jeremy D. Popkin, Julie Rak, *Philippe Lejeune. On Diary*, übers. von Katherine Durnin (Honululu: University of Hawai'i Press, 2009), 201-10.

[309] Peter Boerner, *Tagebuch* (Stuttgart: Metzler, 1969), S. 26f.

[310] Manfred Jurgensen, *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch* (Bern: Francke,

ihre Selbstdarstellungsstrategie zunutze macht: Die Autorin bedient die Sensationslust und das Interesse an ihrem Privatleben mit der vermeintlichen Preisgabe privater und intimer Details ihres ehelichen Liebeslebens in tagebuchähnlicher Form.

Manfred Jurgensen geht in seiner Studie *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch* (1979)[311] von einem Anspruch des Lesers aus, der sich von der Lektüre der Tagebücher anderer Personen gewisse Enthüllungen verspricht, die nicht nur den Drang nach Wahrheit befriedigen,[312] sondern gleichzeitig auch Sensationsgier, was keinesfalls immer deutlich voneinander unterscheidbar ist: „Neugier und Indiskretion erweisen sich als starke Antriebe für das Lesen eines Tagebuchs. Von der diarischen Selbstdarstellung erhofft sich mancher Leser einen literarischen Offenbarungseid.“[313] Das Interesse an der Lektüre eines als Tagebuch gestalteten Texts besteht oftmals darin, einen Einblick in das Privatleben des Verfassenden zu erhalten, wie es *Schoßgebete* mit der autobiographischen Rezeptionslenkung und der tagebuchähnlichen Struktur durch die Kapitelgliederung und dem chronologischen Tagesberichten suggeriert.

Anders als das Tagebuch, dem in seiner Tradition als Textgattung trotz des Potentials, als fiktionaler Text konzipiert worden zu sein, immer der Charakter der privaten Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich beiwohnt,[314] ist *Schoßgebete* jedoch, ganz wie das Weblog auf unmittelbare Veröffentlichung persönlicher Erfahrungen gerichtet. Roches Roman kann daher als die Verknüpfung Tagebuch und Weblog verstanden werden: der tagebuchartige Aufbau des Textes und die Konzeption des Weblogs als unmittelbar veröffentlichte und univer-

---

1979), S. 22.

311 Jurgensen, *Das fiktionale Ich*.

312 Vgl. ebd., S. 22.

313 Ebd., S. 22.

314 Vgl. Boerner, *Tagebuch*, S. 20: „[…] Tagebücher [dienen] […] als Ventil momentaner Spannungen. Die Antwort auf die Frage nach dem Warum lautet hier: der Schreiber will sich im Prozess der Niederschrift von bedrängenden Gefühlen und Gedanken lösen, Sorgen abladen, sein gepresstes Herz erleichtern. [...] Das Tagebuch wird Medium eines geistigen Dialogs, dient als Raum der Gewissensprüfung, der Andacht und schließlich der befreienden Beichte.“ Außerdem S. 21f.: „Der sich selbst beobachtende Diarist vermittelt dem Tagebuch abermals eine neue Bestimmung. Indem er sich bemüht, an Hand seiner Aufzeichnungen die Skala seiner Gefühle nicht allein zu erfassen, sondern zu erweitern; indem er versucht, nicht bloß seine eigenen Wandlungen zu begreifen oder seine Gesinnungen zu prüfen, sondern daran arbeitet, eigene Schwächen zu überwinden und sich durch die tägliche Zwiesprache mit sich selbst zu vervollkommnen, macht er sein Journal zum Mittel einer bewussten Persönlichkeitsbildung.“

sell zugängliche Textform gewähren einen Einblick in das als autobiographisch inszenierte Privatleben.

Als Kombination von Tagebuch und Weblog kann *Schoßgebete* auch einen Beitrag zur Beantwortung der Frage leisten, inwiefern das Weblog, im Vergleich zum Tagebuch ob der verschiedenartigen medialen Form, als Textgattung betrachtet werden kann. Die Einordnung des Weblogs als Textgattung erweist sich als schwierig und wird vielfach kritisiert. Deans Ausführungen folgen der Kritik der Wissenschaftlerin und Bloggerin danah boyd:

> While boyd is right to criticize reading blogs through the metaphors of journaling and journalism, understanding why these metaphors fail tells us [sic!] something about blogging as a media practice. Yes, they fail because they focus on the content of blogs rather than the practice of blogging [...].[315]

Dean plädiert für eine anwendungsorientierte Analyse der Form des Weblogs, die sich auf die Verfahren konzentriert. Ähnliche Argumente liefert Greg Myers: Weblogs vereinen verschiedenen Textformen und Gattungen unterschiedlicher Medien, verändern und transformieren sie.[316] Sie seien weniger durch Form und Inhalt definiert, als vielmehr durch die gemeinsamen Verwendungszwecke, und die Art und Weise, auf die sie soziale Identitäten und Gemeinschaften konstruieren.[317] Die Betrachtung des Weblogs als sich genauen Gattungszuordnungen entziehend kann von größerem Nutzen für vergleichende Analysen sein, die sich Dean und Myers zufolge auf gemeinsame Verfahren und Ziele konzentrieren sollten, wie beispielsweise auf die Selbstdarstellung des Verfassers.

Einen Ansatz in diese Richtung bietet Klaus Schönberger, der in seinem Aufsatz „Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan“[318] vier Funktionen von Weblogs anführt, die die inhaltliche Verschiedenartigkeit und die thematische Vielfalt berücksichtigen. Auf der Beobachtung aufbauend, dass „Weblogs typischerweise von Individuen betrieben werden“ und dass eine wachsende Anzahl von Weblogs zu verzeichnen ist, „die überwiegend zur Unterhaltung oder der persönlichen Selbstdarstellung ge-

---

[315] Dean, *Blog theory*, S. 49.
[316] Vgl. Greg Myers, *Discourse of blogs and wikis* (London: Continuum, 2010), S. 5.
[317] Ebd., S. 15.
[318] Schönberger, ‚Weblogs‘.

führt werden", wird das Weblog häufig als „Online-Tagebuch für Alltägliches oder Privates mit persönlichen Kommentaren" brauchbar gemacht,[319] in denen „mit sehr selbstbezüglichen Einträgen überwiegend die Thematisierung und Darstellung der eigenen Person" erfolgt.[320] Die Gestaltung von *Schoßgebete* zeigt die Übertragung dieses konzeptuellen Aspekts des Weblogs, die Präsentation von hier als privat wahrgenommenen Informationen in einen als Tagebuch gegliederten Text.

Die Zurschaustellung von privaten Details aus dem eigenen Leben gehört laut Uwe Wirth zu den Strategien der Aufmerksamkeitsgewinnung, für die das Weblog, im Anschluss an die erste Funktion der persönlichen Selbstdarstellung als Format dienen kann. Die Suche nach Aufmerksamkeit wird Wirth zufolge, neben Informationsbeschaffung, als Hauptmotivationsgrund für die Benutzung des Internets und von seinen Kommunikationsmöglichkeiten bezeichnet.[321] Wirth unterscheidet dabei zwischen:

> Strategien der Aufmerksamkeitsgewinnung, die auf die quantitative Vergrößerung des Aufmerksamkeitsbeitrags ausgerichtet sind, und *intensiven* Strategien der Aufmerksamkeitsgewinnung, die auf eine qualitative Steigerung der Aufmerksamkeit abzielen. Im ersten Fall versucht man so viel Aufmerksamkeit wie möglich von so vielen Personen wie möglich zu erhalten – […]. Im zweiten Fall versucht man den Grad an Aufmerksamkeit bei jeder einzelnen Person zu intensivieren. Eben hierauf gründet der Kult des Intimen.[322]

Für die Betrachtung von Charlotte Roche mit ihrem Selbstdarstellungsverfahren ist besonders der Verweis auf die intimen Privatinformationen von Bedeutung. Roches Strategie der Aufmerksamkeitsgewinnung baut darauf, zwischen sich und ihren Lesern in der Gestaltung ihrer Erzählerin Elizabeth ein Näheverhältnis herzustellen, das durch die Darstellung von Privatheit, ehelichem Liebesleben und anderen Intimitäten erzeugt wird. Der Monolog ist nicht auf die Auseinandersetzung mit sich selbst gerichtet, sondern nach außen hin, auf seine Veröffentlichung hin. Es kommt allerdings nicht zur Interaktion zwischen Lesern und Autorin, wie bei manchen Weblogs möglich, stattdessen liegt der kon-

[319] Über den Gebrauch im privaten Bereich dienen Weblogs im beruflichen, besonders im journalistischen Bereich Firmen und ihren Mitarbeitern zur „internen wie externen Organisationskommunikation", für „(quasi-)journalistische Publikationen" oder auch zur „Expertenkommunikation und des persönlichen Wissensmanagements". Schönberger, ‚Weblogs', S. 241.

[320] Ebd., S. 240.

[321] Vgl. Wirth, ‚Chatten online', S. 126.

[322] Ebd., S. 126f.

zeptionelle Schwerpunkt auf der Selbstdarstellung, die in dem Erzählstil des Redestroms reflektiert ist.

Das willkürliche Prinzip des Redestroms zeichnet sich auf der sprachlichen Ebene durch die konzeptuelle Ähnlichkeit zum mündlichen Sprachgebrauch aus und auf der formalen Ebene durch die stark persönlich geprägte und teilweise willkürliche Motivation des erzählten Geschehens. Das Organisationsprinzip des Redestroms reflektiert durch die Nähe zur Mündlichkeit des Sprachstils die therapeutischen Monologe der Erzählerin, die auf der inhaltlichen Ebene thematisiert werden. Darüber hinaus stellen die Merkmale des Redestroms eine Verknüpfung von Erzähler-Protagonistin und Autorin her, die den Text mit der Autorin verbinden und zur autobiographischen Rezeptionslenkung von *Schoßgebete* beitragen. Eine autobiographische Lesart des Romans jedoch erscheint angesichts der Diskrepanzen zwischen Roche und ihrer Protagonistin hinsichtlich vertretener feministischer Positionen und dem Umgang mit Boulevard-Medien paradox. Die Auseinandersetzung der Protagonistin mit diesen Themenfeldern ist in die Thematisierung von Ekelempfindungen eingebettet.

3.3 Diskrepanzen in *Schoßgebete*

Roches Spiel mit Ekel ist seit *Feuchtgebiete* zu ihrem literarischen Erkennungszeichen geworden. Es beruht auf einer vermarktungsorientierten Provokation, die die ambivalente Reizwirkung von Ekel nutzt, und die sich in der autobiographischen Rezeption verstärkt. Anders als Helen Memel ist die Protagonistin von *Schoßgebete* durchaus in der Lage Ekel zu empfinden und setzt sich in verschiedenen Szenarien mit dem Gefühl auseinander. Elizabeth nimmt nicht nur Beschreibungen vor, die auf Ekelprovokation beim Leser ausgelegt sind, sondern thematisiert gleichzeitig ihren eigenen Ekel. In der Beschreibung von Handlungen und Körperfluiden beim Geschlechtsakt wird dieser im Rahmen des ehelichen Liebeslebens der Ehefrau als Aufgabe zugeordnet. Dieses Rollenbild der dienenden Ehefrau ist nicht nur aus der Perspektive feministischer Theorien zu hinterfragen, wie es Julia Eckert in ihrem Aufsatz ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen – Spezifika eines Romans als Gegenentwurf zum

feministischen Diskurs‘[323] getan hat und *Schoßgebete* als „literarisches Gegenbild zu feministischen Positionen“[324] bezeichnet. Es wirft darüber hinaus auch auch die Frage auf, wie diese Auffassung mit dem autobiographischen Rezeptionsangebot von *Schoßgebete* in Einklang zu bringen ist, denn Roche bezeichnet sich selbst als neu-feministisch[325] im Sinne eines gegen die Ansichten Alice Schwarzers gerichteten, Sex gegenüber positiv eingestellten Feminismus, der die Entscheidungsfreiheit der Frau über das Ideal von der Überwindung tradierter Rollen wie der des Opfers stellt. Diese Ansicht wird jedoch u.a. von Andrea Maurer hinterfragt: „Charlotte Roche, eine Feministin? Das Image ist anders: schönes Schmuddelkind der Literatur, Seelen-Stripperin, Erregerin“, und „Wie aber bitteschön, Frau Roche, geht das zusammen: Sexismus bekämpfen und Oralsex propagieren?“[326] Vor dem Hintergrund ihres Romans und der eigenwilligen feministischen Positionierung Elizabeths bietet Roches Repräsentation eine Auseinandersetzung mit diesem ‚neuen Feminismus‘ und seinen Positionen im Vergleich mit den Zielen und Errungenschaften früherer feministischer Bewegungen an.

Anhand der Diskrepanz zwischen Roche und Elizabeth hinsichtlich vertretener feministischer Auffassungen zeigt sich die Inkohärenz des autobiographischen Rezeptionsangebots von *Schoßgebete*, ebenso wie der Umgang mit den Medien und journalistischen Arbeitsweisen der Boulevard-Presse die Inkonsequenz in der Selbstinszenierung Roches deutlich macht. Die durch mehrdeutige Rezeptionsangebote von *Schoßgebete* hervorgerufene widersprüchliche Haltung Roches innerhalb feministischer Diskurse und hinsichtlich ihres Umgangs mit und Kritik an den Medien könnte eine Erklärung für die polarisierende Wirkung von *Schoßgebete* anbieten, das als inszenierte Autobiographie voyeuristisches Interesse am Privatleben Roches zu bedienen scheint. Gleichzeitig jedoch provoziert die autobiographische Rezeption Ablehnung, erstens in Bezug

---

[323] Julia Eckert, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen – Spezifika eines Romans als Gegenentwurf zum feministischen Diskurs‘, hg. von Corina Erk, Christoph Naumann, *Gegenbilder - literarisch/filmisch/fotografisch* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2013), 43-64.

[324] Eckert, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen‘, S. 44.

[325] Vgl. Lena Bopp, ‚Charlotte Roche: Feminismus light‘, *faz.net* (17. August 2011) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/charlotte-roche-feminismus-light-11105691.html>, abgerufen 26. Mai 2015; von Uslar, Voigt, ‚Frauen: „Ich bin gar nicht so frech“‘.

[326] Andrea Maurer, ‚Töchterbann und Muttermord. Charlotte Roche und die Emanzipation’, *3sat*, 25. August 2011, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/156350/index.html>, abgerufen 3. April 2016.

auf die sich gegenseitig widersprchenden feministischen Positionen von Roche und Elizabeth, und zweitens aufgrund des Widerspruchs zwischen ihrer Kritik an und ihrem Umgang mit den Medien. In diesem ambivalenten Wirkungspotential von anziehendem Interesse und ablehnender Provokation spiegelt sich die Funktionsweise des Ekelempfindens, das auf der inhaltlichen Ebene ebenfalls thematisiert wird.

Das Phänomen Ekel ist definiert als eine Empfindung starker Abneigung oder Ablehnung, die sich in Form von körperlichen Abwehr-Reaktionen zum Selbstschutz äußert.[327] Ekel beruht entsprechend auf der Herstellung von Nähe zu einem Objekt, das Ekelempfinden auslösen kann. Nähe ist in diesem Zusammenhang negativ konnotiert, es handelt sich um eine unangenehme, ungewollte Nähe. Was als ekelhaft empfunden wird bzw. werden soll, hängt von der Auffassung der jeweiligen Gesellschaft sowie des jeweiligen Individuums ab. Als das Ekelobjekt schlechthin wird jedoch der menschliche Körper betrachtet,[328] mit all seinen Veränderungen, bedingt durch Alter und Verletzungen bis hin zur Verwesung, seinen Fluiden und Ausscheidungen sowie seinen Geschlechtsorganen und der damit in Verbindung stehenden Thematik sexueller Handlungen. Die Fähigkeit, Ekel zu empfinden, gilt gemeinhin als angeboren,[329] die Ausprägungen dagegen sind durch kulturelle und gesellschaftliche Maßstäbe festgelegt und können individuell entwickelt werden.

Komparatist und Ästhetik-Theoretiker Winfried Menninghaus verweist in seiner Definition von Ekel auf die dem Phänomen inhärente Ambivalenz von nebeneinander wirkender Ablehnung und Anziehung:

> Die begriffsdefinitorische Ausgangsbasis [...] beschränkt sich [...] auf das allgemeine Vorverständnis von Ekel mit seinen drei elementaren Merkmalen: die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe gehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unterbewusste Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3).[330]

---

[327] Vgl. dazu Carolyn Korsmeyer, Barry Smith, Hrsg., *Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust* (Chicago: Open Court, 2004), S. 30.

[328] Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999), S. 15f.

[329] Vgl. Udo Flohr, ‚Letzte Fragen: Ist Ekel angeboren?', *spiegel.de* (13. März 2010), <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/letzte-fragen-ist-ekel-angeboren-a-681560.html>, abgerufen 20. Juni 2015; Sebastian Herrmann, ‚Würgen mit Moral', *sueddeutsche.de* (23. Juli 2010), <http://www.sueddeutsche.de/wissen/gemischte-gefuehle-ekel-wuergen-mit-moral-1.978475>, abgerufen 20. Juni 2015.

[330] Menninghaus, *Ekel*, S. 13f.

Menninghaus benennt drei charakteristische Merkmale von Ekel: Das die Empfindung auslösende Objekt, die menschliche Reaktion darauf sowie die dem Phänomen Ekel inhärente Ambivalenz des gleichzeitigen Abstoßens und Anziehens.

In den Veränderungen des 21. Jahrhunderts, besonders hinsichtlich Kommunikation und Transport, sieht Menninghaus Auswirkungen in Bezug auf Näheerfahrungen:

> Die Vermehrung der Menschheit und die Beschleunigung ihrer Fortbewegung führen zu einer früher ungekannten Verkehrsdichte und damit auch zu Näheerfahrungen aller Art, die als unliebsame den Wert des Ekels erreichen können.[331]

Besonders in öffentlichen Verkehrsmitteln sind körperliche Berührungen aufgrund der beförderten Menschenmenge kaum zu vermeiden. Jedoch hat sich der persönliche Kontakt im Privaten und Beruflichen verringert:

> [D]ie zeitgenössische Lebenswelt in Beruf und Privatleben [reduziert] eben diese körperlichen Näheerfahrungen auf ein statistisches Minimum. Deren besonders Ekel-gefährdete Formen – wie die Pflege kranker und alter Menschen – sind längst an anonyme Institutionen delegiert. […] [Das] Berufsleben spielt sich, am anderen Ende der taediogenen Trajektorie durch den öffentlichen Raum, mit großer Wahrscheinlichkeit vor Computer-Bildschirmen ab, die weltweite Kommunikation ohne jeglichen körperlichen Direktkontakt ermöglichen.[332]

Diese Tendenz der Ablehnung direkter Näheerfahrungen kann laut Menninghaus ein Grund dafür sein, dass es einen „gewaltigen Bedarf nach positiv konsumierbaren Nähe- und Körpererfahrungen“[333] gibt. Das Ausbleiben von körperlicher Nähe und persönlicher Kontakte wird kompensiert durch indirekte, mediale Näheerfahrung. Zu dieser Art der Näheerfahrung, die beispielsweise durch den persönlichen Austausch auf virtuellen Kommunikationsplattformen im Internet stattfinden kann, ist auch die Herstellung autobiographischer Nähe zu rechnen, die das Interesse am Privatleben in diesem Falle von Medienprominenz bedient.

Das Bedürfnis derartiger Näheerfahrungen kann dann etwa von „zeitgenössische[r] Kunst und d[en] audiovisuellen Medien zum Teil in der Form der

---

[331] Menninghaus, *Ekel*, S. 24.
[332] Ebd., S. 24f.
[333] Ebd., S. 25.

(‚perversen') Lust am Ekelhaften" bedient werden.[334] Dass die Nähe zum ekelauslösenden Objekt nicht physischer Art sein muss, betont auch Susan B. Miller. Ihr zufolge kann allein die Vorstellung der Nähe von ekelerregenden Objekten eine entsprechende Wirkung haben.[335] Es ist zu trennen zwischen einerseits direkter Nähe zum Ekelobjekt und andererseits der Darstellung von Ekel, die zu unterteilen ist in entweder die (ekelerregende) Präsentation eines (ekelerregenden) Objekts oder die Thematisierung von Ekelempfindung. Ekel kann sowohl bei der Betrachtung von Bildern empfunden werden, als auch beim Lesen von Beschreibungen bestimmter Objekte oder Vorgänge. Eine ausführliche Untersuchung verschiedener Repräsentationsformen und Wirkungsweisen von Ekel hat Katie Jones am Beispiel ausgewählter deutscher und französischer Texte weiblicher Autoren erstellt.[336] Das Verhältnis von Protagonistin Helen zu Ekel stellt einen Kontrast zu der Haltung Elizabeths aus *Schoßgebete* dar. Während die Beschreibungen Elizabeths sowohl darauf ausgelegt sind, Ekel beim Betrachter auszulösen, als auch deutlich zu machen, dass die Protagonistin selbst ihr Ekelempfinden und die Ambivalenz von Lust und Ekel thematisiert, entbehrt *Feuchtgebiete* jeglicher Reflexion von Ekel.

Jones attestiert Helen die Unfähigkeit, Ekel zu empfinden, ihr zufolge verleugnet Helen die Wirkungsweise von Ekel in vielen Situationen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Ekel beim Leser provozieren.[337] Dazu gehören die zahlreichen Beschreibungen detaillierter Auseinandersetzungen mit der Erforschung der eigenen oder auch fremden Körperfluide. Helen beschäftigt sich mit Vorliebe mit dem Geruch und Geschmack ihrer Körperfluide. Die Schilderung der Einnahme ihrer eigenen körperlichen Ausscheidungen, die als gesellschaftlicher Normverstoß interpretiert werden kann,[338] ist darauf ausgelegt, beim Leser Ekelempfinden zu erwirken. „Ich esse und rieche mein Smegma sehr ger-

---

[334] Menninghaus, *Ekel*, S. 25.

[335] Susan B. Miller, *Disgust: the gatekeeper emotion* (Hillsdale, N. J.: Analytic Press, 2004), S. 9: „Sometimes actual sense experience elicits disgust; at other times, the idea of the imagining of such sense experience does the evoking." S. 13: „Disgust can occur without visible or audible […]."

[336] Vgl. Katie Jones, *Representing Repulsion: The Aesthetics of Disgust in Contemporary Women's Writing in French and German* (Nottingham: University of Nottingham, 2009).

[337] Ebd., S. 294.

[338] Zum Umgang mit Normverletzungen und zur Funktionsweise der Tabubrüche in *Feuchtgebiete* vgl. Rolf Parr, ‚Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur', hg. von Tommek, Bogdal, *Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur* (Heidelberg: Synchron, 2012), 189-208.

ne“ (FG, 21), behauptet Helen, „ich benutze mein Smegma wie andere ihre Parfümflakons. Mit dem Finger kurz in die Muschi getunkt und etwas Schleim hinters Ohrläppchen getupft und verrieben“ (FG, 19). Helen überzieht die stereotypisch weibliche Verhaltensweise, nach der Frauen Parfum benutzen, um gut zu riechen und damit ihrem Partner zu gefallen. Ihr Verhalten ist unkonventionell, denn das Objekt (hier: das weibliche Smegma) sowie die empfindenden Sinne (hier: der Geruchssinn)[339] nehmen, wie Menninghaus formuliert, eine zentrale Stellung im Ekelkatalog ein „Falten, Runzeln, Warzen, […], sichtbare oder zu große Körperöffnungen, austretende Körperflüssigkeiten (Nasenschleim, Eiter, Blut) und Alter werden als ‚ekelhaft‘ auf den ästhetischen Kriminalindex gesetzt.“[340] Jones‘ Schlussfolgerung der Präsentation von Ekel in *Feuchtgebiete* ist, dass hier zwar kulturelle stereotypische Vorstellungen des weiblichen Körpers als ekelerregendes Objekt hinterfragt werden, aber nicht durch Ignorieren des Ekels oder durch Ausweichen, sondern lediglich dadurch, dass der weibliche Körper ekelhaft dargestellt wird.[341]

Während Helen in *Feuchtgebiete* Ekel ignoriert, ist die Protagonistin von *Schoßgebete* durchaus in der Lage, Ekel zu empfinden, was sie in verschiedenen Situationen und in Bezug auf unterschiedliche Auslöser-Objekte thematisiert.[342] Elizabeth reflektiert die von Menninghaus theoretisierte Ambivalenz von gleichzeitiger Anziehung und Ablehnung des Ekels, den sie während der oralen Befriedigung ihres Mannes empfindet:

> Wenn er sich nicht direkt vorm Sex geduscht hat, und wann macht man das schon, wenn man so lange zusammen ist wie wir, hat der eine oder andere Urintropfen schon angefangen zu gären zwischen Eichel und Vorhaut. Es riecht wie die Küche meiner Oma, nachdem sie auf dem Gasherd Fisch gebraten hat. Augen zu und durch. Es ekelt mich ein wenig, gleichzeitig aber erregt mich dieser Ekel. (SG, 8)

Wie oben erläutert, können geruchsintensive Körperausscheidungen Ekelempfindungen und damit Abwehrreaktionen hervorrufen. Den Ekel, der

---

339 Zur Bedeutung des Geruchssinns als Ekel am stärksten empfindendes Organ vgl. Kolnai in Korsmeyer, Smith, *Visceral Values*, S. 50: „For the true place of origin of disgust is the sense of smell.“

340 Menninghaus, *Ekel*, S. 16.

341 Jones, *Representing Repulsion*, S. 322.

342 Elizabeth ekelt sich vor süßem Frühstück (SG, 135) und vor ihren Enddarmwürmern (SG, 88). Beide Objekte haben eine lange Tradition in der Theorie des Ekels. Der Ekel vor Nahrung wurde von Paul Rozin in seinen Fachaufsätzen ausführlich erläutert, die Würmer lassen sich sowohl der Kategorie des Ekels vor Insekten (Kolnai) als auch der Kategorie der Körperausscheidungen (Menninghaus) zuordnen.

bei Elizabeth durch den Geruch des Urins ihres Mannes hervorgerufen wird, identifiziert die Protagonistin als gleichzeitig sexuell erregend. Ekel wird hier auf der inhaltlichen Ebene in seinem Zustandekommen und in seiner Wirkung auf die Erzähler-Protagonistin thematisiert. Durch das Objekt des Uringeruchs wird bei Elizabeth Ekel ausgelöst, den sie gleichzeitig als ihre sexuelle Lust stimulierend anerkennt. Darüber hinaus ist die Darstellung der in Einzelheiten beschriebenen Geschlechtsorgane, Körperflüssigkeiten und Handlungen in seiner Deutlichkeit darauf ausgelegt, Ekelempfinden beim Leser zu provozieren.

Die intimen Schilderungen des ehelichen Geschlechtsverkehrs suggerieren ein über-vertrauliches Verhältnis zwischen Protagonistin und Leser, der damit sehr nah an Elizabeth herangeführt wird. Indem gleichzeitig eine autobiographische Lesart suggeriert wird, werden die Details der sexuellen Erfahrungen von Elizabeth potentiell als private Erlebnisse der Autorin lesbar. Eine derartige Rezeption führt jedoch zu Widersprüchlichkeiten hinsichtlich der Interpretation einer Positionierung Roches innerhalb feministischer Diskurse. Während die Autorin sich selbst öffentlich als Feministin bezeichnet,[343] kann ihre autobiographisch lesbare Figur Elizabeth den damit verbundenen Überzeugungen nicht eindeutig zugeordnet werden, wie auch Deckert in ihrer Rezension feststellt: „[Roche] predigt den neuen Feminismus, während sie sich gleichzeitig dem archaischen Rollenbild der perfekten Ehefrau und Mutter unterwirft.“[344] Mit dem Verweis auf die Küche ihrer Großmutter verknüpft Elizabeth ihre von ihr selbst behauptete sexuelle Freiheit im Kontext des ehelichen Geschlechtsverkehrs mit dem Rollenbild von der Ehefrau als großmütterliche Hausfrau, was dem Konzept der Emanzipation in feministischen Auffassungen entgegensteht. Damit stellt die Auseinandersetzung mit feministischen Diskursen einen Aspekt dar, der aufgrund seiner Inkonsistenz zwischen Aussagen der Autorin und Auffassungen der Erzähler-Protagonistin das autobiographische Rezeptionsangebot hinterfragt. Der Versuch der Autorin, sich von der Meinung Elizabeths zu distanzieren, steht der starken Bindung Roches an ihre Protagonistin durch die autobiographische Rezeptionslenkung entgegen.

---

[343] Siehe auch Felicitas von Lovenberg, ‚Ein Gespräch mit Charlotte Roche. „Ich bin keine Frau, die andere Frauen verrät“', *faz.net* (10. August 2011), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ein-gespraech-mit-charlotte-roche-ich-bin-keine-frau-die-andere-frauen-verraet-11104662.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2>, abgerufen 3. April 2016.

[344] Deckert, ‚Therapie im Selbstversuch. Charlotte Roche und das inszenierte Tabu‘.

Ähnlich verhält es sich in Bezug auf das Verhalten von Journalisten, das Elizabeth stark kritisiert und das Roches eigene Kritik an der BILD-Zeitung widerspiegelt, gleichzeitig jedoch profitiert Roche mit ihrer Selbstvermarktung von den Mechanismen und den Interessen skandalorientierter Medien. Als Elizabeth nach dem Autounfall einen Anruf von einem Reporter erhält, der über das Ereignis berichten will, verweigert sie ihm ihre Stellungnahme. Sie verurteilt die Art und Weise der Informationsbeschaffung und die monetären Beweggründe des Anrufers, aus ihrer persönlichen und privaten Tragödie Kapital schlagen zu wollen und die Sensationsgier der Boulevard-Presse zu bedienen. Auch wenn Roche in Bezug auf den Unfall ihrer Familie diese Moralvorstellungen zu teilen scheint, so nutzt sie mit ihrer Selbstinszenierung und der autobiographischen Rezeptionslenkung von *Schoßgebete* jene Mechanismen der Medien aus, die sie in anderem Kontext kritisiert.

Elizabeth verbindet ihre Kritik am Verhalten der Boulevard-Reporter mit dem Konzept der Pornographie.[345] Elizabeth sieht das Muster der pornographischen Befriedigung in Bezug auf die Funktionsweise der Medien, speziell der Skandalpresse verwirklicht. Als die Protagonistin herausfindet, dass das Boulevard-Blatt *Druck*-Zeitung ihrer Mutter unter einem Vorwand Details über den Unfall entlockt hat, um einen Artikel zu veröffentlichen, der nichts mit den versprochenen „Unfallverhinderungsmaßnahmen“ (SG, 166) zu tun hat, sondern lediglich die „Sensationsgier befriedigen“ (SG, 166) soll, sieht sie darin das Konzept von Pornographie verwirklicht, und zwar als „Emotionsporno“ (SG, 166). Die *Druck*-Zeitung weist offensichtliche Parallelen zur *BILD*-Zeitung auf, wie das Interesse an Skandalen und Sensationen, was in den dramatischen Darstellungen tragischer Ereignisse reflektiert ist. Elizabeths Ansicht nach recherchieren die Journalisten des *Boulevard-TV* und der *Druck*-Zeitung nach Informationen für ihre Berichterstattung, um die Sensationsgier ihrer Leserschaft, das Verlangen der Anteilnahme am Leid anderer, zu befriedigen.

Die Kritik an dem Verhalten der Boulevard-Presse in *Schoßgebete* spiegelt die Verärgerung Roches über die Journalismus-Methoden von Zeitungen, die über

[345] Zur Problematik, Roche eine Position im feministischen Diskurs um Pornographie zuzuordnen siehe Heike Bartels Analyse zu *Feuchtgebiete*. Heike Bartel, ‚Porn or PorNO: Approaches to Pornography in Elfriede Jelinek's *Lust* and Charlotte Roche's *Feuchtgebiete*‘, hg. von Tom Cheesman, *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950s to the 2000s* (Amsterdam: Rodopi, 2013), 99-124.

Skandale berichten. Roche stellt hier offenbar ihre eigenen Erfahrungen im Spiegel der Protagonistin dar, die Schilderung in *Schoßgebete* sei Teil der Verarbeitung dieses für sie schockierenden Erlebnisses der Informationsbeschaffung von Boulevard-Printmedien.[346] Roche zufolge sei sie direkt nach dem Unfall angerufen worden von jemandem, der sich als *BILD*-Reporter ausgegeben habe, mit dem sie aber nicht habe sprechen wollen.[347] Dies habe zu weiterer telefonischer Belästigung und versuchter Erpressung geführt, schließlich klagt *BILD* gegen den *Stern*, der die Vorwürfe von Roche publiziert hatte.[348] Roche kritisiert die Zeitung seitdem öffentlich, beispielsweise durch Aufdrucke auf ihrer Kleidung.[349]

Das Verhalten Roches in der Öffentlichkeit kann als inkonsequent in Bezug auf ihre Kritik an der Boulevard-Presse betrachtet werden, was dazu führt, dass sie unkritisch wirkt. Ihre Erzähler-Protagonistin Elizabeth kritisiert das Verhalten der *Druck*-Zeitung, wie auch Roche die Methoden der *BILD*-Zeitung verurteilt. Soweit scheint die Verknüpfung von Autorin und Protagonistin einer autobiographischen Lesart entsprechend plausibel zu funktionieren. Jedoch stellt sich bei der Betrachtung von Roches Vermarktung als Skandale provozierende Schriftstellerin die Frage, inwieweit sie nicht ihre Kritik an den Mechanismen der Boulevard-Presse unterläuft, indem sie die von ihr kritisierten Funktionsweisen der Medien und das Interesse an ihrem Privatleben ausnutzt und davon profitiert.[350]

---

[346] Vgl. dazu die Äußerung Roches: „Aber statt in den Medien immer als Vorzeige-Presseopfer zu dem Thema Stellung zu beziehen, fand ich es viel besser, darüber in meinem Buch zu schreiben. So kann der Leser meine Gefühle viel besser verstehen." In: ‚Charlotte Roche: „Der Film war einfacher zu ertragen als das Buch"', *abendzeitung-muenchen.de* (16. September 2014) <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.ein-unfall-hat-ihr-leben-fuer-immer-veraendert-charlotte-roche-der-film-war-einfacher-zu-ertragen-als-das-buch.f2f3c9e1-8a10-4268-a913-a067eca3f388.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

[347] Vgl. Kalle, Stelzer, ‚Wer sticht wen'.

[348] Vgl. Müller-Jentsch, ‚Streit um „Schweine-Journalismus"'.

[349] „Seit *Bild* die Aufnahme vom Unfall ihrer Familie druckte, kämpft Charlotte Roche gegen das Blatt. Als sie einmal im gleichen Flugzeug wie Mathias Döpfner saß, ging sie zu ihm und sagte ihm, dass sie ihn für einen schlechten Menschen halte. Sie trug im Fernsehen T-Shirts mit dem Schriftzug von bildblog.de, jenem Onlineformat, das es sich seit Jahren erfolgreich zur Aufgabe macht, *Bild* Fehler nachzuweisen. Auf eBay versteigerte Roche ein gelbes Kleid, auf dem ‚Kill Bild' stand." In: Kalle, Stelzer, ‚Wer sticht wen'.

[350] Diesen Vorwurf des Ausnutzens einer Familientragödie zu Vermarktungszwecken hat ihr Stiefvater gegen Roche erhoben. Vgl. Carsten Heidböhmer, ‚Roches Stiefvater entsetzt über *Schoßgebete*', *stern.de* (15. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/skandalroman-roches-stiefvater-entsetzt-ueber--schossgebete--3776304.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

Ein weiteres Beispiel für die Widersprüchlichkeit, die ein autobiographisches Rezeptionsangebot bei der Interpretation von Elizabeth Kiehl als Alter Ego von Charlotte Roche hervorruft, ist die bereits erwähnte Verortung innerhalb feministischer Diskurse.[351] Elizabeth Kiehl positioniert sich kontextabhängig in den sich gegenüberstehenden Rollen der konservativ-traditionellen Hausfrau und der von ihr selbst so bezeichneten „Sexdienerin" (SG, 11) und sogar als „Hure" (SG, 71). Die das traditionelle Bild der Stabilität symbolisierenden Konstellation einer zusammenlebenden Familie von zwei Erziehungsberechtigten mit Nachwuchs ist in der Patchwork-Familie von Elizabeth, Georg und Liza erfüllt. Klar sieht Elizabeth ihre Rolle darin: „Ich bin eine brave Mutter und Ehefrau." (SG, 55) Elizabeth empfindet diesen Status, entgegen der von Feministinnen besonders in den 1970er Jahren geäußerten Kritik daran als rückständige und traditionelle Rollenbilder der patriarchalen Gesellschaft, nicht nur als selbst gewählt und damit als Zeichen von Emanzipation, sondern auch als erfüllend. Elizabeth hat es sich zur Aufgabe gemacht, für den Haushalt zu sorgen, für die Familie zu kochen und sich um ihre Tochter zu kümmern. Dazu gehört für sie auch die Erfüllung der sexuellen Bedürfnisse ihres Ehemanns (SG, 72). Damit bettet die Erzähler-Protagonistin den ehelichen Geschlechtsverkehr in den Kontext der häuslichen Aufgaben ein, die das tradierte Rollenbild der Haus- und Ehefrau prägen. Diese Zuordnung reflektiert das Verständnis traditioneller Rollenbilder mit klar definierten Zuständigkeitsbereichen, die mit den feministischen Theorien spätestens seit den 1960er Jahren hinterfragt und kritisiert werden.

Elizabeth positioniert sich innerhalb des Kontextes dieses tradierten Rollenbildes als die ihre Aufgaben im Haushalt gewissenhaft und mit Freude wahrnehmende Ehefrau. Sie macht deutlich, dass sie ihre Rolle als Aufgabe sieht, die sie gerne verrichtet. Auch in der Anfangsszene des Romans, in der Elizabeth beim ehelichen Geschlechtsverkehr ihren Mann oral befriedigt, vertritt sie ihren Standpunkt: Sie empfindet die sexuelle Befriedigung ihres Mannes als gern zu verrichtende Aufgabe, die sie selbst gewählt hat und die für sie Erfüllung und Glückseligkeit bedeutet (SG, 7ff.). So begründet Elizabeth den Besuch im Bordell und die Überwindung ihrer Skrupel für sich selbst ebenfalls damit, von

[351] Vgl. Eckert, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen' und Deckert, ‚Therapie im Selbstversuch. Charlotte Roche und das inszenierte Tabu'.

der Erfüllung der sexuellen Vorlieben Georgs zu profitieren (SG, 77). Aus der Befriedigung ihres Mannes leitet Elizabeth die Behauptung ab, es handele sich bei der Erfüllung seiner Wünsche eigentlich um egoistisches Verhalten ihrerseits: Aus Angst, Georg zu verlieren, tut Elizabeth alles, um ihn an sich zu binden (SG, 74). Dazu gehört, ihrer Auffassung nach, besonders die Befriedigung seiner sexuellen Gelüste. Mit dieser Haltung scheint Elizabeth sich in die von Feminismen kritisierte Rollentradition des Handlungsmusters der dem Mann untergeordneten Frau einzufügen. Als Gründe für dieses Verhalten werden die Sicherung des eigenen Wohlbefindens angeboten, des Weiteren die Lossagung von ihrer Mutter, von der sie sich bevormundet fühlt, insbesondere im Hinblick auf sexuelle Vorlieben.

In einer Umkehr des tradierten Verhaltensmuster der revoltierenden, sich emanzipierenden Generation will Elizabeth sich von ihrer Mutter gerade durch die bewusste Ablehnung von deren feministischen Ansichten abgrenzen, die sich an denjenigen von Alice Schwarzer und besonders deren Abneigung gegenüber Pornographie und den Wünschen des Mannes untergeordneter Sexualität orientieren.[352] Gerade hier wird die problematische Stellung eines sogenannten ‚neuen Feminismus' in Abgrenzung von Schwarzer bei gleichzeitiger Rückkehr zu Rollenbildern der dienenden Hausfrau, Ehefrau und Mutter als überholt dargestellter Rollenbilder deutlich. Mehrfach verweist sie auf ihre feministische Erziehung, die von Schwarzers Idealen und Vorstellungen geprägt ist, und macht ihre Mutter für ihre Naivität und ihre sexuelle Unerfahrenheit verantwortlich: „Meine Mutter hat mich sehr feministisch erzogen. Ich glaube, da ist irgendwas schiefgelaufen in der Erziehung, und ich bin eine Art sexuelle Katholikin geworden. Ich habe mich noch nie selbst befriedigt." (SG, 15) Elizabeths Kritik an feministischen Bewegungen beschränkt sich ausschließlich auf die Perspektive, die sich auf die Wahrnehmung der Frau als sexuelles Objekt konzentriert, die aber Ziele der Frauenbewegung stark vereinfacht.

[352] Alice Schwarzer hat auf ihre Namenserwähnung in *Schoßgebete* mit einem offenen Brief reagiert und die im Roman vertretenen Ansichten in Bezug auf feministische Diskurse scharf verurteilt. Siehe dazu Thomas Steinfeld, ‚Niedergezischt', *sueddeutsche.de* (18. August 2011) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schwarzer-kritisiert-roche-niedergezischt-1.1132141>, abgerufen 26. Mai 2015; Christian Buß, ‚Schwarzer attackiert Roche: Häschen im Bett, Oma im Kopf', *spiegel.de* (15. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/schwarzer-attackiert-roche-haeschen-im-bett-oma-im-kopf-a-780345.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

So fühlt sich Elizabeth beim Geschlechtsverkehr von ihrer Mutter und deren Doktrin verfolgt (SG, 50). Elizabeths sexuelle Erfahrungen scheinen denen der Mutter völlig zu widersprechen, reduzieren dabei jedoch die PorNO-Debatte auf ein SexNO-Diktum und vernachlässigen weiterführende Aspekte der Debatte.[353] Sie fühlt sich weder ausgenutzt noch erniedrigt, sondern empfindet die sexuellen Befriedigungen beim ehelichen Geschlechtsverkehr als ausgewogen und gleichberechtigt (SG, 54). Statt den Ansichten der Mutter zu folgen, versucht Elizabeth eine Art sexuelle Gleichberechtigung zu propagieren: „Na, vielen Dank, liebe Frauenbewegung! So war das doch auch nicht gedacht. Dass nur noch die Frauen kommen und die Männer gucken müssen, wo sie bleiben." (SG, 13)

Aus der feministischen Auffassung, die in *Schoßgebete* durch die Erzähler-Protagonistin vertreten wird und die als Gegenentwurf zu den Schwarzer folgenden Ansichten ihrer Mutter präsentiert wird, ergibt sich für das autobiographische Rezeptionsangebot ein unauflösbarer Widerspruch zwischen Elizabeth und Roche. Die Diskrepanz hat Eckert in ihrem Aufsatz[354] ausführlich thematisiert. Eckert spielt sowohl eine fiktionale wie auch eine autobiographische Interpretation durch mit dem Ergebnis, dass die Ansichten miteinander unvereinbar sind, weder als ironischer Gegenentwurf, noch als Rollenbilder unterlaufende Kritik.

Die von Eckert vorgenommene Berücksichtigung der Gestaltung von Elizabeth Kiehl als fiktionale Erzählinstanz erlaubt eine differenzierte Interpretation der ambivalenten und gegensätzlichen Positionierungen von Elizabeths Auffassungen innerhalb feministischer Diskurse. Eckert zieht den „Einsatz erzähltechnischer Mittel und Strategien wie Ironisierung oder die Unzuverlässigkeit der Erzählerin" in Betracht, was zu einer „grundlegenden Veränderung des Verständnisses der inhaltlichen Stoßrichtung beitragen kann".[355] So nimmt Elizabeth eine „prekäre Mittelstellung zwischen ‚altem' und ‚neu-

[353] Eine knappe Zusammenfassung der Debatte bietet Bartel, ‚Approaches to Pornography'. Zu den einzelnen Positionen vgl. Butler, *Excitable speech: A Politics of the Performative* (London: Routledge, 1997); Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (London: The Women's Press, 1981); Catharine MacKinnon, *Only Words* (London: Harvard University Press, 1993); Lynne Segal, ‚Only the Literal: The Contradictions of Anti-Pornography Feminism', hg. von Pamela Church Gibson, *More dirty looks: gender, pornography and power* (London: British Film Institute, 2004), 59-70.

[354] Eckert, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen'.

[355] Segal, ‚Only the Literal', S. 61.

em‘ Feminismus“[356] ein, je nach Situation wählt sie eine passende feministische oder antifeministische Position aus.

Eine genaue Zuordnung Elizabeths zu einer einzigen, umfassenden feministischen Haltung kann aus diesem Grund nicht vorgenommen werden: Betrachtet man den Text als autobiographisches Werk, so repräsentiert Elizabeths Verhalten einen Rückfall in die Zeit vor feministisch-emanzipatorischen Entwicklungen; differenziert man hingegen zwischen Elizabeth und Roche, so könnte *Schoßgebete* als ironischer Kommentar einer feministischen Autorin gelesen werden. Eine derartig differenzierte Rezeption wird erschwert durch die explizite Lenkung hin zu einer autobiographischen Lesart, die mithilfe der oben ausführlich erläuterten Vermarktungsstrategie erfolgt. Wenn Roche sich nun als, wie sie selbst sagt, „viel feministischer“[357] als ihre Protagonistin bezeichnet, so hat diese Äußerung innerhalb der auf eine autobiographische Lesart hin gelenkten Rezeptionsdiskussion kaum Gewicht, sondern trägt höchstens zu Unglaubwürdigkeit und zusätzlicher Verwirrung seitens der Leserschaft bei.

Die autobiographische Vermarktung von *Schoßgebete* erscheint trotz der Fiktionalität des Textes plausibel, und zwar erstens aufgrund der Parallelen zwischen Autorin und Erzähler-Protagonistin und zweitens wegen der ausführlich dargelegten Gestaltungsmerkmale, die die Verknüpfung von Autorin und Werk nahelegen, welche zusätzlich durch die öffentlichen Auftritte von Roche unterstützt werden. Problematisch wird eine derartige Lesart im Hinblick auf das in *Schoßgebete* entworfene Rollenbild der Frau, was innerhalb feministischer Diskurse kritisiert wird und den Auffassungen der Autorin, die sie in der Öffentlichkeit kundtut, entgegensteht.

Darüber hinaus erscheint die Kritik der Erzähler-Protagonistin an den Verfahrensweisen der Boulevard-Presse inkohärent und unglaubwürdig. Elizabeths Entsetzen darüber, wie die *Druck*-Zeitung sich Informationen über private Tragödien beschafft und diese als Skandale publik macht, wirkt in Anbetracht dessen, dass Roche sich der Strategie der Aufmerksamkeitsgewinnung durch Provokation bedient und sich so als Zielscheibe für die an Skandalen und intimen Einblicken in das Privatleben von Prominenten interessierten Medien präsen-

[356] Segal, ‚Only the Literal’, S. 60.

[357] ‚Charlotte Roche geht auf Alice Schwarzer los‘, *welt.de* (25. August 2011) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13565397/Charlotte-Roche-geht-auf-Alice-Schwarzer-los.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

tiert, zweifelhaft und steht einer autobiographischen Interpretation entgegen. So macht das Fallbeispiel *Schoßgebete* deutlich, dass eine derartige Vermarktung, die das Interesse am Privatleben bedient, große öffentliche Aufmerksamkeit erregt und so die zunehmende Tendenz der Popularität autobiographischer Texte von Prominenten und an Lebensbeschreibungen repräsentiert. Diese Entwicklung ist auch in dem Aufkommen, den Nutzungs- und Funktionsweisen von Medienformaten wie dem Weblog reflektiert, bei denen es sich um digitale Formen von Selbstdarstellungen handelt und deren Konzeption rückwirkt auf die Gestaltung literarischer Texte, wie auch auf *Schoßgebete* und die Adaption des Aspekts des Weblogs, der Details aus dem Privatleben der Öffentlichkeit unmittelbar zugänglich macht.

Während die autobiographische Tradition schon seit dem 18. Jahrhundert thematisiert, dass fiktionale Texte, wie die Entwicklungsromane beispielsweise, auch autobiographisch interpretiert werden und damit zum Einen auf der Rezipientenseite von Interesse am Privatleben des Autors zeugen und zum Anderen auf der Seite des Produzenten vom Spiel mit literarischer Selbstpräsentation des Autors, stellen die Formate der Neuen Medien und die damit einhergehenden Vermarktungsmöglichkeiten des 21. Jahrhunderts neue, erweiternde literarische Nutzungsmöglichkeiten dar, wie am Beispiel von Roches Verknüpfung von Weblogkonzeption und Tagebuchstruktur deutlich geworden ist.

Anders als Roche, die sich die in der Gesellschaft des 21. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz eines steigenden Interesses am Privatleben zunutze macht, indem sie die autobiographische Rezeptionslenkung ihres Romans erfolgreich zu einer Vermarktungsstrategie funktionalisiert, zeigen die weiteren Textbeispiele dieser Arbeit eine literarische Auseinandersetzung mit dem Potential zur Selbstdarstellung, das die Schreibweisen bereithalten, die sich im Spannungsverhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion positionieren. Das folgende Kapitel analysiert, wie sich *Ein unsichtbares Land* im Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion positioniert und welche Rolle das Zusammenwirken der literarischen Gestaltungsverfahren von Wackwitz' Text dabei spielt. Darüber hinaus wird ermittelt, was für ein Bild der Autor dadurch von sich entstehen lässt und ob dieses, wie bei Roches Selbstinszenierung, auch unmittelbar und nahezu ohne literarischen Filter auf die Person des Autors übertragbar erscheint. Zu diesem Zweck wird im letzten Teil des Kapitels Wackwitz' öf-

fentliches Auftreten in den Blick genommen und für einen Vergleich herangezogen.

4. Stephan Wackwitz – *Ein unsichtbares Land*[358]

Stephan Wackwitz' Roman *Ein unsichtbares Land* (2003)[359] ist ein hybrider Text, der sich im Spannungsfeld der Dichotomien Fiktion und Faktuales, und Narration und essayistischer Reflexion positioniert. *Ein unsichtbares Land* steht einerseits zwischen der fiktionalen Textgattung Roman und autobiographischem Schreiben, basierend auf Fakten; andererseits enthält der Text narrative ebenso wie essayistische Elemente. Untersucht wird im Folgenden, wie diese hybride Gestaltung zur Positionierung des Erzähler-Protagonisten innerhalb seiner Familie und Familiengeschichte sowie innerhalb literaturgeschichtlicher, politischer und historischer Diskurse beiträgt. Dem Angebot einer autobiographischen Lesart folgend, wird darüber hinaus der Entwurf des Erzählers eines Bildes des Autors Wackwitz in den Blick genommen, das ihn in der Auseinandersetzung mit Bildungsbürgertum und Intellektualismus als gebildeten Schriftsteller zeigt.

Ein unsichtbares Land ist Wackwitz' dritter Roman, veröffentlicht im Jahre 2003. Der Text erkundet das Leben dreier Generationen der Familie des Autors. Im Mittelpunkt steht Wackwitz' Großvater väterlicherseits, Andreas. Die Handlung von *Ein unsichtbares Land* wird ausgelöst durch das Wiederauftauchen der Kamera des Vaters, die 1939 verschwand, als die Familie auf einem Schiff über den Atlantik von Afrika zurück nach Deutschland kommen sollte, jedoch unterwegs auf ein britisches Schiff stieß, deren Besatzung die Kamera konfiszierte. Der Kamerafilm ist nicht mehr zu entwickeln, doch der Fund löst die Neugier des Erzählers auf die familiäre Vergangenheit aus, die ihn auf Spurensuche treibt, woraus sein Familienroman entsteht. Er liest die Memoiren seines Großvaters Andreas Wackwitz und unternimmt verschiedene Reisen an Orte, die nicht nur innerhalb seiner Familiengeschichte von Bedeutung sind, sondern vor allem auch für die deutsche Geschichte. Daher ist Wackwitz' Familiengeschichte zugleich innerhalb eines breiten historischen und geographischen Rahmens angelegt. Mit der Erzählung der Lebensgeschichte seines Großvaters un-

[358] Auszüge dieses Kapitels wurden veröffentlicht in Gesine Haberlah, ‚Fiktionalisierte Fakten und essayistische Erinnerungen: Gattungshybridisierung in Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* (2003)', hg. von Matthias Uecker, Dirk Göttsche mit Helen Budd, Gesine Haberlah, *Norms, Normality and Normalization*, Nottingham: University of Nottingham, 2014, 132-145, <http://eprints.nottingham.ac.uk/3611>, abgerufen 31. August 2015.

[359] Stephan Wackwitz, *Ein unsichtbares Land: Familienroman* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2003). Im Text zitiert: UL.

tersucht Wackwitz die Veränderungen seines Verhältnisses zu ihm, das zunächst von Dialogmangel, gegenseitigem Unverständnis und gegensätzlichen Meinungen geprägt war. In der Darstellung einer zusammenhängenden Familiengeschichte fallen dem Erzähler aber auch Ähnlichkeiten zwischen sich und seinem Großvater auf. *Ein unsichtbares Land* besteht aus erzählten Erinnerungen verschiedener Familienmitglieder, die Wackwitz mit eigenen Kommentaren versieht, kontextualisiert und in Überlegungen zur deutschen Geschichte seit dem späten 19. Jahrhundert einbettet. Die Reflexion über die eigene Familiengeschichte in Form eines hybriden Familienromans lässt ein distinktives Bild von Wackwitz als gebildetem und intellektuellem Schriftsteller entstehen.

4.1 Hybridisierung von Familienroman und Autobiographie

Wackwitz' Roman *Ein unsichtbares Land* positioniert sich zwischen Familienroman und Autobiographie. Der Text evoziert sowohl durch seinen Untertitel als auch durch die behandelte Thematik seine Zugehörigkeit zur Gattung des Familienromans. Die Auseinandersetzung des Erzählers mit den politischen Auffassungen seines Großvaters lässt jedoch aufgrund deutlicher biographischer Parallelen und Namensgleichheiten eine weitere Lesart zu. Der Text gibt klaren Anlass dazu, ihn als Biographie des Großvaters Andreas Wackwitz und vor allem als Autobiographie von Stephan Wackwitz zu lesen aufgrund bewertender Kommentare und persönlicher Reflexionen des Erzählers. Da *Ein unsichtbares Land* sowohl als Biographie des Großvaters als auch als Autobiographie zu lesen ist, wird im Folgenden der kombinierende Begriff ‚(Auto)Biographie' verwendet, Simone Costaglis Argumentation folgend, Wackwitz nehme das Schreiben der Biographie seines Großvaters zum Anlass, seine eigene Biographie zu verfassen.[360]

Verschiedentlich wurde auf das verstärkte Aufkommen von Familienromanen seit den neunziger Jahren hingewiesen, das sich auch im neuen Jahrtausend fortsetzt. Die Texte handeln überwiegend von der Auseinandersetzung der Kinder-, zunehmend auch der Enkelgeneration, mit der Eltern- bzw. Großel-

[360] Simone Costagli, ‚Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens', hg. von dems., Mateo Galli, *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (München: Wilhelm Fink, 2010), 157 - 68, S. 159.

terngeneration[361] in Bezug auf deren Wirken im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Im gleichen Jahr wie Stephan Wackwitz veröffentlichen Tanja Dückers,[362] Ulla Hahn,[363] Reinhard Jirgl[364] und Uwe Timm[365] ihre Romane, ein Jahr später folgen Dagmar Leupolds *Nach den Kriegen*[366] und Thomas Medicus' *In den Augen meines Großvaters*.[367] In den Texten geht es darum, dem jeweiligen Familienmitglied beispielsweise durch Gespräche oder die Lektüre von Tagebüchern und Briefen näher zu kommen und so die Person, deren politische Überzeugung und deren Handlungen unter Berücksichtigung ihrer individuellen Geschichte nachträglich zu verstehen.

In der Forschung werden unterschiedliche Gründe für die Popularität der neuen deutschen Familienromane benannt. Eigler zufolge ist das „Bedürfnis nach historischer Verankerung in einer durch temporale Instabilität bzw. Flüchtigkeit und Dispersion gekennzeichneten Zeit"[368] mit verantwortlich für die Beliebtheit von autobiographischen Texten und Generationenromanen. Harald Welzer erklärt das Aufkommen der Familienromane mit einer Veränderung im deutschen Erinnerungsdiskurs in Bezug auf den Umgang mit dem Ersten und vor allem dem Zweiten Weltkrieg. Er spricht von einem „Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik" und formuliert grundsätzlich, dass „in der Sphäre privaten Erinnerns ein ganz anderes Bild von der Vergangenheit gepflegt wird als im kulturellen Gedächtnis der Bundesrepublik".[369] Während die kollektive Erinnerung den Fokus auf die Verbrechen richtet, stehen im privaten Umfeld die Erinnerungen an persönliches Leid im Mittelpunkt. Gerhard Friedrich stellt die Bedeutung des neuen deutschen Familienromans innerhalb dieses Diskurses fest:

> Der neue deutsche Familienroman [...] nimmt als literarisches Genre teil am Prozess eines umfassenden Perspektivwechsels [sic!] auf die deutsche Vergangenheit von Nationalsozialismus und Weltkrieg, der vor allem gekennzeichnet ist durch die Aufmerksamkeit, die nun der Veröffentlichung

---

361 Im Falle von Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* (2003) ist die Bezugsperson der Erinnerungen und Auseinandersetzungen der ältere Bruder des Erzählers.
362 Tanja Dückers, *Himmelskörper* (Berlin: Aufbau-Verlag, 2003).
363 Hahn, *Unscharfe Bilder*.
364 Reinhard Jirgl, *Die Unvollendeten* (München: Hanser, 2003).
365 Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003).
366 Dagmar Leupold, *Nach den Kriegen* (München: Beck, 2004).
367 Thomas Medicus, *In den Augen meines Großvaters* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004).
368 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 12.
369 Harald Welzer, ‚Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane', *Literatur. Beilage zu Mittelweg 36*, 1 (2004), 53-64, S. 53f.

> persönlicher und privater Erinnerung an diese Zeit gewidmet wird.[370]

Für Anne Fuchs zeigt diese Entwicklung, dass es offenbar Bedarf nach „some kind of positive family and cultural heritage“ [371] gibt, was sich erst aus den privaten und persönlichen Erinnerungen der Familienangehörigen generieren lässt, nicht aus dem öffentlichen, kulturellen Gedächtnis der deutschen Gesellschaft. Damit ordnet Fuchs dem Familienroman eine neue Funktion zu: Nach einer Phase der Auseinandersetzung mit dem nationalen Erbe, die von einer negativen Betrachtungsweise der Beschuldigung und Entrüstung geprägt war, versuchen diese Texte nun das Bedürfnis nach Verständnis und Versöhnung zu befriedigen, indem sie Familiengeschichten in den Fokus rücken. Fuchs bezeichnet Wackwitz' Roman als Paradebeispiel für die Thematisierung der Veränderung im deutschen Erinnerungsdiskurs:

> Stephan Wackwitz's *Ein unsichtbares Land. Familienroman* […] [is] exemplary of the contemporary German family narrative that […] examines history through the lens of family history, exposing the floating gap between the official historical discourse of the post-war period, on the one hand, and the unofficial archive of private memories, on the other.[372]

Es geht nicht mehr um anonymisierte Erinnerungen einer Nation, sondern um die Verbindung von diesen Erinnerungen mit persönlichen und vor allem mit familiären Erinnerungen.

Das Aufkommen der Familienromane scheint paradox gegenüber der zu beobachtenden gesellschaftlichen Entwicklung. Betrachtet man den Rückgang der Eheschließungen und die steigenden Scheidungsraten[373] sowie die zunehmende Anzahl der Alleinerziehenden[374] in Deutschland, kann man den Eindruck gewinnen, die Familie als gemeinschaftliche soziale Institution habe an Wichtigkeit verloren. Gleichzeitig jedoch ist festzustellen, dass die Anzahl der sogenannten ‚Patchworkfamilien' wächst, in der Elternteile nach dem Tod ihres

---

[370] Gerhard Friedrich, ‚Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman', hg. von Costagli, Galli, *Deutsche Familienromane*, 169-80, S. 169.

[371] Anne Fuchs, *Phantoms of war in contemporary German literature, films and discourse: the politics of memory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), S. 7.

[372] Ebd., S. 77.

[373] <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/Bevoelkerungsbewegung/Scheidungsstatistik2010140117004.pdf?__blob=publicationFile>, S. 8, abgerufen 25. Juni 2013.

[374] <https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressekonferenzen/2010/Alleinerziehende/pressebroschuere_Alleinerziehende2009.pdf?__blob=publicationFile>, S. 8, abgerufen 25. Juni 2013.

Partners oder nach einer Trennung neue Partnerschaften eingehen und Kinder von unterschiedlichen Eltern stammend zusammenleben.[375] Offenbar gibt es das Bedürfnis nach familiärer Zusammengehörigkeit, das in solchen und ähnlichen gemeinschaftlichen Konstellationen zum Ausdruck kommt. In der Literatur zeigt sich dieser Bedarf dadurch, dass der Themenkomplex Familie gerade seit den neunziger Jahren verhältnismäßig oft aufgegriffen wird. In den neuen deutschen Familienromanen stehen jedoch nicht Familiensituationen auf synchroner Ebene, sondern diachrone Familienverhältnisse im Mittelpunkt. Hier scheint es darum zu gehen, in der Auseinandersetzung mit Ansichten und Verhaltensweisen der älteren Familienmitglieder deren Lebenssituation und ihre Entscheidungen verstehen zu wollen. Dabei spielt die Thematisierung der familiären Zusammengehörigkeit und, besonders im Hinblick auf Wackwitz' Text, die Positionierung des Erzählers innerhalb der Familiengeschichte eine bedeutende Rolle. Die Darstellung des Individuums ist auf das engste mit der Darstellung seines sozialen Umfeldes, seiner Familie, verbunden und erfolgt daher in der Hybridisierung von (Auto)Biographie und Familienroman.

Die Gattungen Familienroman und Autobiographie laden vor allem thematisch dazu ein, miteinander kombiniert zu werden. Die Darstellung der (Lebens-)Geschichte eines Individuums, eingebettet in eine Familiengeschichte und erzählt von einem homodiegetischen Erzähler, bietet verschiedene Überschneidungspunkte der Textsorten. Beide Gattungen fokussieren auf eine lebensgeschichtliche Darstellung: eine Autobiographie beschreibt das Leben ihres Verfassers, ein Familienroman erzählt die Geschichte einer Familie. Charakteristisch für die neuen deutschen Familienromane ist die Verwischung der Gattungsgrenzen, die im Falle von *Ein unsichtbares Land* darauf beruht, dass in der Darstellung der Familiengeschichte der Schwerpunkt von dem Gesamtmodell Familie auf lediglich ein Familienmitglied verschoben wird, das gleichzeitig als Bezugspunkt der Präsentation des autobiographischen Subjekts dient. Der Erzähler konzentriert sich auf die Beschreibung der Biographie seines Großvaters, anhand derer er Teile seiner eigenen Lebensgeschichte vorstellt.

Die (auto)biographische Lesart von *Ein unsichtbares Land* wird vor allem dadurch unterstützt, dass Wackwitz in seinem Text implizit das Kriterium erfüllt,

[375] Vgl. Anja Steinbach, ‚Stieffamilien', hg. von Paul B. Hill, Johannes Kopp, *Handbuch Familiensoziologie* (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 563-610.

das Lejeune[376] für die Autobiographie aufstellt: Autor und Erzähler-Protagonist müssen den gleichen Namen tragen, dann ist die Identität zwischen realem Autor und Figur im Text gegeben. Dies wird hier impliziert durch die Namen der Familienmitglieder des Erzählers, seines Großvaters Andreas Wackwitz und seines Vaters Gustav Wackwitz. Der Name des Erzählers wird nirgends im Text explizit genannt, einige weniger offensichtliche Hinweise lassen jedoch auf ihn schließen.[377] Darüber hinaus hat die Forschung[378] auf deutliche Parallelen zwischen der Biographie des Erzählers und der Wackwitz' hingewiesen. Die Definition der Gattung des Familienromans gestaltet sich, wie die bisherige Forschung[379] ermittelt hat, problematisch. In ihrer Betrachtung verschiedener Lexikonartikel zur Definition der Gattung Familienroman zeigen Mateo Galli und Costagli, dass kaum distinktive Kriterien festgelegt werden. Die Gattung charakterisiert sich vielmehr durch ihre Offenheit, die eine Vielzahl an gestalterischen Möglichkeiten bietet, gleichzeitig aber gattungstheoretische Zuordnungen erschwert aufgrund ihres „Mangels an Fokussierung".[380] Galli und Costagli identifizieren ‚Familie' als einen der „wichtigsten Topoi in der Geschichte des modernen Romans"[381] und leiten daraus die „direkte zeitliche Verbindung zwischen modernem ‚Roman' und bürgerlicher ‚Familie'"[382] ab. Als zweites Ergebnis ihrer Untersuchungen halten Galli und Costagli die Unterscheidung zwischen ‚Familienroman' und ‚Generationenroman' fest: „Ersterer kann als allgemeine Bezeichnung für Texte mit Handlungsfokus innerhalb einer Familie gelten, während der zweite Romane betrifft, die chronologisch

[376] Lejeune, ‚Der autobiographische Pakt [1973/75]'.

[377] Gemeint ist erstens die Textstelle „Und auch der erste urkundlich erwähnte meiner Vorfahren, ein merkwürdigerweise Stephan Wackwitz [...] heißender Besitzer..." (UL, 194). Das Adverb „merkwürdigerweise" steht in keinem plausiblen Zusammenhang zum Kontext, lediglich auf die Tatsache bezogen, dass der Autor den gleichen Vornamen trägt, wie besagte Vorfahre, kann die Wortwahl, hier den Zufall charakterisierend, erklären. Der zweite Hinweis findet sich in einem Tagebuchzitat des Großvaters. Eine in Klammern gesetzte Erläuterung einer erwähnten Figur ist als nachgetragener Einschub mit „S. W.", (UL, 167) den Initialen des Autors gekennzeichnet.

[378] Siehe Costagli, ‚Family Plots'; Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 188; Silke Horstkotte, ‚Die Geister von Auschwitz: Fotografie und spektrale Erinnerung in Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* und *Neue Menschen*', hg. von Arne De Winde, Anke Gilleir, *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und Memoria in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (Amsterdam: Rodopoi, 2008), 273-97.

[379] Vgl. Galli, Costagli, ‚Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman', hg. von dens., *Deutsche Familienromane* 7-20, S. 8f.

[380] Ebd., S. 8.

[381] Galli, Costagli, ‚Chronotopoi', S. 8.

[382] Ebd., S. 8.

mehrere Generationen umfassen."[383] Das Konzept der Generation ist in diesem Zusammenhang diachron und genealogisch verwendet. Laut Sigrid Weigel dominiert heutzutage hingegen die soziologische Bedeutung von Generation, die

> vornehmlich Profil und Einheit altersspezifischer Gruppen meint, eine Generationsgemeinschaft oder Kohorte. Deren ähnliche Einstellungen, Lebensstile und Verhaltensweisen werden auf lebensgeschichtlich gemeinsame oder gleichzeitige Erfahrungen zurückgeführt und zugleich über die Abgrenzung oder Differenz zu anderen Generationen definiert.[384]

Die Gattung des Familienromans hat sich seit dem 18. Jahrhundert in der deutschen Literaturgeschichte etabliert. Die Hauptfunktionen des Familienromans lassen sich mit Dirk Göttsche zusammenfassen als erstens „Darstellung erlebter Zeitgeschichte".[385] Darüber hinaus „fungieren Familie und der familienromantypische Freundes- und Bekanntenkreis als ein gesellschaftlicher Mikrokosmos der geschichtlichen Prozesse".[386] Die Darstellung der Geschichte einer Familie kann dazu dienen, politische und gesellschaftliche Entwicklungen der Zeitgeschichte im Mikrokosmos der Familien zu reflektieren. Der Familienroman bietet Potential zur „dialektischen Verschränkung von Privatem und Öffentlichem, Lebens- und Zeitgeschichte, politischen Ereignissen und gesellschaftlichem Bewusstsein im Zeichen des Geschichtlichen",[387] was diese Gattung bis in das 21. Jahrhundert hinein aktuell macht. Die Figuren des Familienromans können jeweils politische oder gesellschaftliche Positionen einnehmen und stehen somit repräsentativ für die jeweilige Gruppe innerhalb einer Gesellschaft. Als Repräsentanten bestimmter Auffassungen führen die Charaktere beispielhafte Auseinandersetzungen, wie schon die Brüder Thomas und Christian in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901).[388] Die Familie dient als Abbild im Kleinen einer Gesellschaft im Großen.

Im Folgenden ist zu zeigen, wo in *Ein unsichtbares Land* Elemente des Familienromans auftauchen und wie sie den Text sowie dessen Rezeption mitgestal-

---

[383] Galli, Costagli, ‚Chronotopoi', S. 8.

[384] Sigrid Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften* (München: Wilhelm Fink, 2006), S. 109.
Als Beispiele sei hier auf die Bezeichnungen „Generation @" oder „Generation X", sowie auf Florian Illies, *Generation Golf* (Berlin: Argon, 2000) verwiesen.

[385] Göttsche, *Zeit im Roman: literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und 19. Jahrhundert* (München: Wilhelm Fink, 2001), S. 391.

[386] Ebd., S. 391.

[387] Ebd., S. 497.

[388] Thomas Mann, *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (Berlin: Fischer, 1901).

ten. Auffällig ist zunächst der Untertitel „Familienroman“ auf dem Buchdeckel. „Familienroman“ bezieht sich in diesem Fall auf zwei verschiedene Konzepte des Begriffs, die von Wackwitz miteinander verschränkt werden. Einerseits evoziert die Bezeichnung eine Bezugnahme auf die literarische Gattungstradition des Familienromans, andererseits weist der Text selbst auf Sigmund Freuds Verständnis und Gebrauchs des Begriffs hin, vorgestellt in seinem Text *Der Familienroman der Neurotiker*,[389] der die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern, speziell zwischen den Kindern und ihren Eltern beschreibt und analysiert. Mit seinem Untertitel nimmt *Ein unsichtbares Land* eindeutig auf die Gattungstradition Bezug und lenkt damit die Erwartungen des Lesers an den Text in diese Richtung. Zudem ordnen Rezensenten[390] sowie die Forschung *Ein unsichtbares Land* zu einer Gruppe von Familienromanen zu, die zeitgleich erschienen und ähnlicher Thematik sind, was ebenfalls zur Rezeptionssteuerung beiträgt.

Aleida Assmann zufolge bezieht sich der Untertitel von *Ein unsichtbares Land* als Familienroman „weniger auf die literarische Gestaltgebung, […] als auf den konstruktiven Charakter der Erinnerungsarbeit zwischen Finden und Erfinden, zwischen historischer Prägung und imaginativer Umformung.“[391] Assmann interpretiert Wackwitz' Verwendung des Begriffs nicht gattungstheoretisch, sondern inhaltlich und intertextuell. Assmann sieht die Verknüpfung von Wackwitz' Text mit Freuds Essay in den „obsessiven, wahnhaften und halluzinatorischen Elementen innerhalb der Familienkonstellation“[392] von *Ein unsichtbares Land*.

Als Familienroman bezeichnet Freud das von ihm festgestellte Phänomen, dass Kinder, wenn sie sich von ihren Eltern zurückgesetzt fühlen, an jenen dafür –

---

[389] Sigmund Freud, ‚Der Familienroman der Neurotiker‘ [1909], hg. von Anna Freud, *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 8 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), 225-31.

[390] Iris Radisch, ‚Die elementare Struktur der Verwandtschaft‘, *zeit.de* (11. Oktober 2011) <http://www.zeit.de/2011/41/Literatur-Familienromane>, abgerufen 25. April 2013; Volker Hage, ‚Die Enkel wollen es wissen‘, *spiegel.de* (17. März 2003) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26609841.html>, abgerufen 25. April 2013; Ulrich Raulff, ‚Die NS-Zeit als Familienroman Bruder‘, *sueddeutsche.de* (11. Mai 2010) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-ns-zeit-als-familienroman-bruder-hitler-1.254062>, abgerufen 25. April 2013; Ursula März, ‚Romane Erforschen oder Nacherzählen‘, *zeit.de* (30. April 2003) <http://www.zeit.de/2003/19/L-Wackwitz_2fWerle>, abgerufen 25. April 2013.

[391] Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München: Beck, 2007), S. 85.

[392] Ebd., S. 85.

in ihrer Phantasie – Rache üben wollen. Dies kann einerseits durch die Vorstellung gesetzlich oder auch moralisch unzulässiger Liebesbeziehungen geschehen, oder andererseits durch den Ersatz der Eltern durch sozial höher stehende Wunscheltern. Wackwitz sieht im Umgang der Generation von 1968 mit der Kriegsgeneration eine Parallele zu Freuds Konzeption, „insofern die 68er bestrebt waren, ihre ‚Naziväter' mit jüdischen Philosophen bzw. Wunschvätern zu ersetzen",[393] wie Eigler formuliert. Als Beispiel benennt Wackwitz Rudi Dutschke, den er zum Protagonisten eines „politischen Familienroman[s] [macht], in dem dann eine Zeit lang [s]eine ganze Generation mitgespielt hat" (UL, 257). Wackwitz stellt Freuds Konzeption des Begriffs des *Familienromans* in einen zeitgeschichtlichen Kontext und drückt, Eigler zufolge, in der Verwendung der Bezeichnung ‚politischer Familienroman' aus, „dass die Generation, für die Dutschke hier exemplarisch steht, ihre deutschen Väter und Großväter -die Kriegsteilnehmer und Nazis- mit besseren ‚Vätern', den (meist) Linksintellektuellen der zwanziger Jahre, zu ersetzen versuchte."[394] Auch Wackwitz hat sich dieser Strategie bedient und mit den Ideen Schleiermachers versucht, sich von den Ansichten seines Großvaters zu distanzieren.[395]

Costagli sieht in der „Doppeldeutung des Untertitels"[396] die dialektische Struktur des Textes, gleichzeitig Merkmal der hier erläuterten essayistischen Schreibweise. Damit hat Wackwitz das Genre des Familienromans mit einer neuartigen Konzeptkombination versehen.[397] Die Hybridisierung erfolgt mithilfe zweier sich vom Prinzip her gegenüberstehenden Verfahren, die den Text inhaltlich und strukturell gestalten. Es handelt sich dabei erstens um das Konzept der ‚vererbten Erinnerung' und zweitens um den sogenannten ‚konstruierten Dokumentarismus' (Begriff nach Costagli).[398]

---

393 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 188.
394 Ebd., S. 219.
395 Siehe 4.2.1 und 4.2.2 dieses Kapitels (Essayistische Kompositionsprinzipien).
396 Costagli, ‚Family Plots', S. 167.
397 Vgl. hierzu Göttsche, *Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature* (Rochester, New York: Camden House, 2013), S. 294.
398 Costagli, ‚Family Plots', S. 158f.

4.1.1 Der Familienroman als (auto)biographisches Erinnerungsmedium

Die Gattung des Familienromans ist insofern Erinnerungsmedium, als die erzählte Familiengeschichte auf den Erinnerungen entweder des Erzählers oder anderer Figuren basiert. Diese Erinnerungen sind im Falle der neuen deutschen Familienromane meist persönlicher Art, die nicht unbedingt der nationalen Auffassung entsprechen müssen. Darin zeigt sich die Nähe zur (Auto)Biographie, deren Inhalt ebenfalls auf persönlichen Erinnerungen beruht. Erinnerungen werden hier jedoch nicht einfach nur erzählt; charakteristisches Merkmal vieler Autobiographien und besonders der neuen deutschen Familienromane ist vielfach die Reflexion des Erinnerungsprozesses im Text. Diese Metaebene ist beiden Gattungen gemeinsam und bietet daher Raum zur Zusammenführung von Familienroman und (Auto)Biographie.

„Mit ‚Erinnerungen' sind die einzelnen und disparaten Akte der Rückholung oder Rekonstruktion individueller Erlebnisse und Erfahrungen bezeichnet. Was nicht zuvor erlebt, erfahren wurde, kann später nicht erinnert werden",[399] definieren Assmann und Frevert. Die Ambivalenz von Erinnerungen besteht darin, dass sie Erlebtes nicht eins zu eins wiedergeben, sondern beeinträchtigt von den Vorgängen des Vergessens und der Verdrängung rekonstruiert werden. Neben diesen persönlichen Filtern beeinflussen weitere Faktoren die Erinnerungsprozesse, die sich nach Assmann und Frevert „im Spannungsfeld zwischen subjektiver Erfahrung, wissenschaftlich objektivierter Geschichte und kultureller Kommemoration"[400] bewegen.

Die Thematisierung von Erinnerung in literarischen Texten kann unterschiedliche Funktionen innehaben. Die explizite Berufung auf Erinnerungen verweist einerseits auf Unsicherheiten und die Unzuverlässigkeit des Erzählten, andererseits kann es dazu dienen, die Ehrlichkeit des Erzählers zu betonen und die Wahrhaftigkeit des Erzählten zu bekräftigen. Eigler kontrastiert den aus ihrer Sicht dominanten Gedächtnisbegriff,[401] „dem vorrangig „Aufbewahrungs- und Selbstvergewisserungsfunktion"[402] zukommt, mit dem Gedächtnisbegriff von

[399] Assmann, Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*, S. 35.
[400] Ebd., S. 35f.
[401] Ulrich Harth, *Die Erfindung des Gedächtnisses* (Frankfurt a. M.: Keip, 1991).
[402] Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 192.

Vittoria Borsó,[403] der „gerade umgekehrt Aspekte der Alterität“[404] in den Mittelpunkt rückt und somit einer Selbstvergewisserung entgegenläuft, insofern als die Herkunft der Erinnerungen unklar ist und hinterfragt wird. Selbstvergewisserung ist in diesem Zusammenhang als Bestätigung der eigenen Existenz sowie der familiären Herkunft und Position im engeren sozialen Umfeld zu verstehen. Eiglers Ansicht nach enthält *Ein unsichtbares Land* Aspekte beider Konzepte. Wackwitz' Text gibt Erinnerungen nicht einfach nur wieder, sondern thematisiert die Herkunft und Weitergabe von Erinnerungen.

Wackwitz macht mehrmals im Text explizit deutlich, dass er Erinnerungen als vererbt betrachtet: „Wirklich gesehen habe ich den Kriegstod erst mit den Augen einer Mutter. [...] Auch sie hat nur durch eine Kette von Unwahrscheinlichkeiten ihre Gene und Erinnerungen durch mich an meinen Sohn weitergeben können.“ (UL, 92) Diese Textstelle ist eine der wenigen Bezugnahmen auf die Mutter, überhaupt auf weibliche Familienmitglieder. Umso bezeichnender ist es, dass Wackwitz seine Mutter hinsichtlich der Herkunft seiner Erinnerungen berücksichtigt, wohingegen sie in anderen Kontexten weitgehend unerwähnt bleibt. In Bezug auf sein Erbgut jedoch ist sie für Wackwitz von Bedeutung, da er ihre Erinnerungen, ebenso wie die seines Großvaters und anderer Vorfahren, erhalten und weitergegeben hat. Erinnerungen sind Wackwitz zufolge das, was unkontrolliert von einer Generation auf die nächste übertragen wird. Für Wackwitz scheint sich hier die Bedeutung seiner Mutter darauf zu beschränken, Quelle seiner Erinnerungen zu sein, sie spielt so lediglich eine passive Rolle.[405] Dass Frauenfiguren insgesamt eine eher untergeordnete Rolle in Wackwitz‘ Familienroman spielen, haben auch Göttsche[406] und Markus Neuschäfer[407] kritisch angemerkt. Wesentlich präsenter als weibliche Familienmitgleider sind

[403] Vgl. Vittoria Borsó, ‚Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs‘, hg. von ders., Gerd Krumeich, Bernd Witte, *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), 23-53.

[404] Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 192.

[405] Dieser Vernachlässigung der Mutterfigur ist Wackwitz 2015 mit *Die Bilder meiner Mutter* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2015) entgegengetreten. Der Essayband lag bei Abgabe der Arbeit noch nicht vor. Darüber hinaus könnte die Passivität der Mutter und die fehlende Berücksichtigung anderer weiblicher Familienmitglieder in *Ein unsichtbares Land* vom Standpunkt einer an Gendertheorie orientierten Untersuchung aus kritisch betrachtet werden.

[406] Göttsche, ‚Family History as National History: Stephan Wackwitz‘s *Ein unsichtbares Land*, 285-343, S. 290.

[407] Markus Neuschäfer, *Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman* (Berlin: epubli, 2013), S. 315.

die männlichen Vertreter der Familie Wackwitz, namentlich Vater Gustav und Großvater Andreas:

> Die Erinnerungen meines Großvaters [...] habe ich inzwischen so oft gelesen, dass die Gedanken und Formulierungen des zweiundzwanzigjährigen Leutnants so etwas wie meine eigenen geworden sind, etwas, von dem ich nicht mehr weiß, ob ich es erlebt, gelesen oder als Kind gehört habe – oder ob es nicht in Wirklichkeit mit anderen Erbanlagen, Fehlern und Begabungen auf mich gekommen sein könnte: [...]. (UL, 101f.)

Diese Textstellen machen explizit deutlich, dass Erinnerungen übertragbar sind, gleichzeitig unzuverlässig, aber auf jeden Fall gemeinschaftsbildend, wie auch Eigler von einer „Erinnerungsgemeinschaft“[408] spricht. Diese Gemeinschaft übernimmt eine Funktion im Prozess der Selbstvergewisserung, die „vom individuellen Bereich auf eine Generationenfolge übertragen wird“[409] und somit den Prozess der Positionierung des Individuums innerhalb der Familienkonstellation und Familiengeschichte unterstützt. Der Erzähler macht Erinnerungen seiner Familienmitglieder zu seinen eigenen, sodass sie nicht mehr voneinander unterscheidbar sind. Er ist sich dessen bewusst und reflektiert den Vorgang des Vermischens. Diese Verknüpfung von unterschiedlichen „Erinnerungsbildern“ [410] löst sich Eigler zufolge durch „die klare Grenzziehung zwischen Realität und Imagination auf.“[411] Die „Selbstvergewisserungsfunktion“[412] ist laut Eigler trotzdem immer noch vorhanden, aber mit einem anderen Schwerpunkt: „Die Unsicherheit darüber, woher die ‚eigenen‘ Erinnerungen stammen, wird durch die Zuversicht, einer kontinuierlichen und sinnvollen Generationenfolge anzugehören, aufgehoben.“[413] Der Vorgang der Identitätskonstitution findet im familiären Umfeld statt, und zwar nicht mehr durch Abgrenzung des Individuums von anderen, sondern mittels Kontinuität und Zusammenhänge kreierender Bezugnahmen auf andere Individuen innerhalb der sozialen Gemeinschaft Familie. Die Herstellung der Bindungen erfolgt durch Berufung auf ein gemeinsames familiäres Gedächtnis. Im Mittelpunkt steht nicht mehr das Gedächtnis des Einzelnen, sondern ein kollektives Gedächtnis, in diesem Falle das Familiengedächtnis.

---

[408] Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 195.
[409] Ebd., S. 193.
[410] Ebd., S. 192.
[411] Ebd., S. 192.
[412] Ebd., S. 193.
[413] Ebd., S. 193.

Ein unsichtbares Land zeigt, wie das Familiengedächtnis als Zwischenebene zwischen den nationalen und den individuellen Erinnerungen eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Erinnerungsdiskursen herbeiführt und erfüllt damit Matthias Fiedlers Erwartungen, „dass der derzeitige Boom von autobiografischen Familienerzählungen innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur weiteren Aufschluß über die Funktionsweisen des Familiengedächtnisses geben kann."[414] Das Familiengedächtnis in *Ein unsichtbares Land* wird durch Fotographien, Dokumente und Orte stimuliert. Die Betrachtung der Familienfotos (UL, 37ff.) ruft Erinnerungen an die äußere Erscheinung des Großvaters hervor, es handelt sich dabei um „kleine, gleichgültige und meistens eigentlich nicht besonders appetitliche Einzelheiten" (UL, 38), was die grundsätzlich distanzierte Haltung des Erzählers dem Großvater gegenüber zu Beginn des Romans etabliert. Die Fotographien rufen eine Auswahl von Erinnerungen auf, sie formen kein Gesamtbild, sondern sie aktualisieren nur selektierte Aspekte. Ein signifikantes Beispiel für einen erinnerungsträchtigen Ort ist das sogenannte ‚unsichtbare Land', das als Titel seine Wichtigkeit für den Text demonstriert.

Dem ‚unsichtbaren Land' werden nicht nur geographische Bedeutungsaspekte zugeschrieben, es erhält auch politische, ideologische und historische Illustrationsdimensionen. In seiner geographischen Bezugnahme ist das ‚unsichtbare Land' definiert als die Gegend um Anhalt, wo sich sowohl das Dorf Hołdunów mit dem großelterlichen Wohnhaus befindet, als auch das ehemalige Konzentrationslager Auschwitz.[415] Im gleichnamigen Kapitel *Ein unsichtbares Land* wird diese geographische Nähe thematisiert. Der Erzähler besucht mit seinem Vater das ehemalige Haus der Großeltern, der Vater beschreibt die Einrichtung (UL, 136), der Erzähler erinnert sich an die Geschichten seiner Großmutter von seinem Vater als Kind (UL, 147). Anhalt vereint die Erinnerungen unterschiedlicher Familienmitglieder in sich. Aufschluss über die Herkunft des „kleinen, bedeutsamen Schweigens" (UL, 148) in der Familie Wackwitz gibt schließlich die Nähe zu Auschwitz und seine Bedeutung für die deutsche Vergangenheit: „Das schwarze Loch in der Geschichte des Jahrhunderts hatte zu Beginn der

[414] Matthias Fiedler, ‚Das Schweigen der Männer. Geschichte als Familiengeschichte in autobiographischen Texten von Dagmar Leupold, Stephan Wackwitz und Uwe Timm', *Merkur*, 53 (2007), 5-16, S. 7.

[415] Vgl. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 195.

sechziger Jahre [Wackwitz spielt auf die 1963 beginnenden Auschwitz-Prozesse an] die geographische Lage des Ortes in sich hineingerissen". (UL, 148)
Neben seiner geographischen Dimension schreibt Wackwitz der Metapher des unsichtbaren Landes eine historisch-politische und eine ideologische Bedeutungsebene zu.[416] Er verwendet das Bild des ‚unsichtbaren Lands' zur Illustration des Konflikts mit seinem Großvater: „Solang er redete, war sein Land stärker als meines und die Vergangenheit wirklich als Gegenwart und Zukunft." (UL, 157) Das Land steht hier für die politisch-ideologischen Auffassungen von Andreas Wackwitz, die jedoch nach und nach in den Hintergrund treten, bis sie zu dem ‚unsichtbaren Land' werden, „das es nur noch in seinem Kopf gab." (UL, 113) Der Erzähler stellt schließlich fest: „Mein Land hatte gewonnen." (UL, 163) Die reaktionär-konservative Überzeugung des Großvaters wird abgelöst von gemäßigt-demokratischen Meinungen, im Falle des Enkels selbst zeitweilig von marxistischen Überzeugungen, was später vertiefend aufgegriffen und thematisiert wird. Die Betonung der ideologischen Dimension erfolgt in der Zusammenführung mit der geographischen und politisch-historischen Dimension der tatsächlichen Landesgrenzen, die repräsentativ für die jeweiligen politisch-ideologischen Auffassungen stehen:

> Aber solange er lebte, war ich von ihm [...] getrennt durch jene sich ständig verbreiternde Zone der gegenseitigen Irritation, [...] von der ich heute aber weiß, dass sie der Abstand zwischen den Städten und Landschaften war, in denen wir wohnten und umhergingen [...], und jenem unsichtbaren Land, als dessen Bürger er sich immer noch verstand. Ich hätte nicht nur mich selber aufgeben müssen, sondern auch mein Land. [...] Zu einem großen Teil befand sich das Land meines Großvaters ja auch wirklich außerhalb jener auf der Landkarte gestrichelten Grenzen, bis zu denen man damals reisen konnte. (UL, 40)

Die Region, die hier als Land des Großvaters bezeichnet wird, und die bereits als die Gegend um das oberschlesische Anhalt nahe dem ehemaligen Konzentrationslager Ausschwitz identifiziert wurde, war zur Zeit der innerdeutschen Grenze zwischen Westeuropa und den Satellitenstaaten der Sowjetunion aufgrund der Grenzkontrollen und Einreisebeschränkungen nicht einfach zu besuchen. Die geographische Unerreichbarkeit des großväterlichen Landes reflektiert das Unverständnis des Enkels für dessen politische Überzeugungen. Im Erinnerungsort Anhalt geraten die positiven familiären Erinnerungen in

[416] Vgl. dazu Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, S. 186.

Konflikt mit den negativen nationalen Erinnerungen an traumatisierende Ereignisse. In der Zusammenführung von familiären und nationalen Erinnerungen in einem Ort zeigt sich, wie das individuelle, autobiographische Gedächtnis von familiären Erinnerungen mitbestimmt wird, und letztlich auch von nationalen Erinnerungen, was einen wichtigen inhaltlichen Aspekt für die Hybridisierung von Autobiographie und Familienroman darstellt.

Wie im einleitenden Teil dargelegt, stellt Erinnerung nach Wagner-Egelhaaf den „jeder autobiographischen Reflexion zugrunde liegenden Akt dar“[417] und ist damit ein die Autobiographie konstituierendes Element. Im Familienroman kommen die eigenen Erinnerungen mit denen anderer Familienmitglieder unterschiedlicher Generationen zusammen. In der Zusammenführung von Erinnerungen verschiedener Quellen besteht die Möglichkeit, eine Hybridisierung von Autobiographie und Familienroman entstehen zu lassen, wie es bei *Ein unsichtbares Land* der Fall ist.

Der Vorgang der Erinnerung kann von Objekten ausgelöst und von ihnen gesteuert werden, oder aber auch von fremden Erinnerungen beeinflusst werden. Diese Eigenheit der gegenseitigen Beeinflussung von Erinnerungen wird in dem Konzept von Aleida und Jan Assmann zu den verschiedenen Gedächtnisformen berücksichtigt.[418] Mit der Herkunft und der Weitergabe von Erinnerungen hat sich Marianne Hirsch in ihrem Konzept zu ‚Postmemory‘[419] beschäftigt, entwickelt zur Beschreibung des Verhältnisses der nachfolgenden Generation zu den vor ihrer Geburt geschehenen traumatischen Ereignissen:

> Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.[420]

---

[417] Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 12.

[418] Vgl. Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur* (Wien: Picus, 2006); Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*; Assmann, Frevert, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*; Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*.

[419] Vgl. Marianne Hirsch, ‚The Generation of Postmemory‘, *Poetics Today*, 29 (2008), 103-28.

[420] Hirsch, ‚The Generation of Postmemory‘, S. 106f.

Dieses Konzept ist zwar auf traumatische Ereignisse beschränkt, das Prinzip der Weitergabe von Erinnerungen durch Kommunikation kann jedoch als allgemeingültig betrachtet werden. Wackwitz' Erzähler zufolge erfolgt die Vermittlung von Erinnerungen nicht durch den bewussten Vorgang von Kommunikation und Konstruktion, sondern auf die unbewusste Art der genetischen Weitergabe. Helmut Schmitz zieht die Schlussfolgerung, dass es sich aus diesem Grund bei Wackwitz nicht um ‚Postmemory' handele, da die Erinnerungen nicht kommuniziert, sondern unbewusst auf die nachfolgenden Generationen übertragen worden seien:

> [P]ostmemory is precisely what those who have grown up surrounded by shameful silence do not possess, as traumatic experience in the previous generation were not communicated but were simply passed down on an unconscious level.[421]

Das Konzept von Postmemory klärt die Frage nach der Art der Weitergabe der Erinnerung in diesem Zusammenhang nicht ausreichend; bedeutsam ist jedoch, welche Schlüsse aus der Auffassung des Erzählers hinsichtlich der Weitergabe von Erinnerungen oder auch von Denk- und Verhaltensweisen gezogen werden können. Aus der hier dargestellten Konzeption von Erinnerungen und Erinnerungsprozessen ergibt sich eine Problematik, die auch von Neuschäfer[422] unter Bezugnahme auf Schmitz' Kritik an der undifferenzierten Gebrauchsweise und Vermischung der Konzepte und Begriffe Erbe und Trauma[423] aufgegriffen und thematisiert wird: Der Vorgang der Übertragung läuft unbewusst ab und sieht daher keinen verantwortungsbewussten Umgang mit den Erinnerungen vor. Die unbewusste Annahme oder auch Verweigerung von bestimmten durch Denk- und Erinnerungsprozesse vermittelten Bildern und Denkweisen schließt die kritische Reflexion aus. Victoria Smith bescheinigt Wackwitz „a highly reductive and undifferentiated view of […] memory discourse",[424] wofür das Konzept der ‚vererbten Erinnerung' ein Beispiel ist. So wirkt die Beschreibung

---

[421] Helmut Schmitz, ‚Family, Heritage, and German Wartime Suffering in Hanns Joseph Ortheil, Stephan Wackwitz, Thomas Medicus, Dagmar Leupold, and Uwe Timm', hg. von Stuart Taberner, *Germans as victims in the literary fiction of the Berlin republic* (Rochester, New York: Camden House, 2009), 70-85, S. 82.

[422] Neuschäfer, *Das bedingte Selbst*, S. 315ff. und 478ff.

[423] Schmitz, ‚Annäherung an die Generation der Großväter: Stephan Wackwitz' „Ein unsichtbares Land" und Thomas Medicus' „In den Augen meines Großvaters", *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 19 (2006), 2, 247-266.

[424] Victoria Smith, *Representations of Memory in Transition: National Socialism in Contemporary (Auto)Biographical Writing in German*, (University of Nottingham, 2008), S. 307.

der antisemitischen Äußerungen des Großvaters, die der Erzähler mit den Ausbrüchen eines am Tourette-Syndrom erkrankten vergleicht (UL, 176) und die Ausfälle als „Zwang“ und „Behinderung“ (UL, 176) bezeichnet, nahezu entschuldigend, was im Zusammenhang der Aufarbeitung des Nationalsozialismus äußerst kritisch zu betrachten ist. Eine Erkrankung wird in der Regel als nicht selbst verschuldet betrachtet, sodass der Vergleich von rechtsradikalen Ansichten mit einer Erkrankung die betreffende Person von ihrer Verantwortung für ihr Verhalten und ihre Überzeugung freispricht, was im Falle einer aktiven politischen Meinungsbildung weder zutreffend noch angebracht erscheint.

Weitere Beispiele für einen fragwürdigen Umgang mit der Vererbung bestimmter Eigenschaften, Erinnerungen und Auffassungen sind die Darstellung des Großvaters als Auslandsdeutscher, die u.a. von Göttsche kritisch analysiert wurde,[425] sowie der im Text vorgenommene Vergleich von Rechts- und Linksradikalismus. In beiden Fällen geht es dem Erzähler darum, Parallelen zwischen sich und seinem Großvater zu begründen, die jedoch vor ihrem politischen Hintergrund problematisch werden. So nimmt der Erzähler eine vereinfachende Gleichsetzung von Linksradikalismus und Rechtsradikalismus in Bezug auf deren (rhetorische) Strukturen vor:

> Die Fichte-Tradition der Flammenrede, das prophetische Sprechen und die dazu gehörenden hochfahrenden Ansprüche auf Redezeit, Sektengehorsam und Sündenzerknirschung haben in der deutschen Linken schon immer eine böse und zugleich ein bisschen lächerliche Hauptrolle gespielt. (UL, 248)

Indirekt kann der Vergleich als Erklärung des Erzählers für sein Interesse am Marxistischen Studentenbund (MSB) Spartakus (UL, 233) betrachtet werden, was dann ebenfalls als Krankheit dargestellt erscheint und nicht als eigenver-

[425] Vgl. dazu Göttsche, ‘Colonialism and National Socialism: Intersecting Memory Discourses in Post-War and Contemporary German Literature‘, hg. von Paul Michael Lützeler, Stephan K. Schindler, *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Nach der Postmoderne. Jüdisch-deutsche Themen. Nation und Vergangenheit* (Tübingen: Stauffenburg, 2010), 217-42; Göttsche, *Remembering Africa*, S. 344ff.; Gunther Pakendorf: Die Gegenwart des Vergangenen. Stephan Wackwitz‘ *Ein unsichtbares Land* als postkolonialer Roman. Goethezeitpotal, Forum postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/pakendorf_wackwitz.pdf> abgerufen 23. Juni 2015; Anna Rutka, ‚Erinnern als Dialog mit biographischen Texten. Zu aktuellen Familienromanen von Uwe Timm *Am Beispiel meines Bruders* (2003), Wibke Bruhns *Meines Vaters Land* (2004) und Stephan Wackwitz *Ein unsichtbares Land* (2003)‘, hg. von Carsten Gansel, Pawel Zimniak, *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010), 107-17.

antwortliches Handeln. Die Gleichsetzung nationalsozialistischer und linksradikaler Strukturen dient im Endeffekt abermals dazu, die Ähnlichkeiten zum Großvater hervorzuheben:

> Insofern bin ich meinem Großvater vielleicht nie im Leben so nah gewesen wie 1975 in jenem Gewerkschaftserholungsheim im kommunistisch beherrschten Brandenburg und überhaupt während der Jahre, als ich mich so weit von ihm und seinen Ansichten entfernen wollte wie möglich; zur Zeit meines Flirts mit dem anderen Totalitarismus. (UL, 233)

Während an anderer Stelle die Idee einer Ur-Erinnerung angedeutet wird mit dem Gedanken an ein vorbestimmtes Schicksal (UL, 187 und 196), die sich in den Übertragungen der „Ursprungsphantasien" (UL, 171) des Idealismus und Nationalismus der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf die Ideologien des 20. Jahrhunderts zeigt, stellt Wackwitz dieser Auffassung Friedrich Schleiermachers Standpunkt gegenüber, „dass nicht von jeher zwangsläufig ausgemacht ist, wie wir sind und wohin wir gehen müssen." (UL, 180) Der Entwurf des Konzepts der „vererbten Erinnerungen" dient inhaltlich der Begründung familiärer Kontinuitäten, formal hingegen wird das Konzept Schleiermachers der Erfindung, der Konstruktion von Traditionen und Geschichte in der Anordnung der dem Roman zugrundeliegenden Textmaterialien reflektiert.

4.1.2 Der Familienroman als (auto)biographisches dokumentarisches Konstrukt

Das zweite Verfahren der Hybridisierung von Familienroman und (Auto)-Biographie ist der ‚konstruierte Dokumentarismus'.[426] Das Konzept beschreibt die Selektion (auto)biographischer Dokumente und deren Anordnung zu einem literarischen Text. Das private Material der Familienangehörigen wird als Ausgangspunkt der Erzählung verwendet und liefert den Anstoß, die Familiengeschichte zu erzählen. Costagli analysiert das Verhältnis von literarischen und dokumentarischen Aspekten im Text, deren Zusammenführung *Ein unsichtbares Land* zwischen den Gattungen Roman und Autobiographie ansiedelt. Dies gilt auch für andere Texte, die Costagli in seine Untersuchung mit einbezieht, und stellt fest: „Dokumentarisch sind diese Texte insofern, weil sie echte Dokumente im Text zitieren, und auch weil sie sich als autobiografische, d.h. als

[426] Vgl. Costagli, ‚Family Plots', S. 158f.

Erzählungen präsentieren, die auf ‚echten Erfahrungen' basieren."[427] Charakteristisch für die neuen deutschen Familienromane ist die mehr thematische als chronologische Einbindung persönlicher Dokumente, wie beispielsweise Auszüge aus Briefen oder Tagebüchern. Costagli bezeichnet dieses Konzept, wie bereits erwähnt, als „konstruierten Dokumentarismus."[428] Er verweist damit auf „diejenigen textuellen Merkmale […], welche die Markierung der ‚empirischen Echtheit' tragen",[429] und, wie ergänzt werden kann, persönlicher Art sein können, wie beispielsweise die Memoiren von Großvater Andreas Wackwitz. *Ein unsichtbares Land* geht überwiegend auf diese Quellen zurück, zeigt im Umgang damit aber „bewusst literarische Konstruktionsformen",[430] wie die Auswahl und die Anordnung des Materials, sowie die erzählerische Kontextualisierung der Dokumentauszüge.

Die Integration des Materials in den Text kann dazu dienen, Authentizität zu inszenieren und Nicht-Fiktionalität zu suggerieren. Gleichzeitig wird jedoch die literarische Konstruiertheit offengelegt,[431] denn, wie Costagli erläutert, durch das Zitieren und Kommentieren der Dokumente verschmilzt die Ebene des Erzählers mit der Ebene der biographierten Figur: „Man hat es also mit der ständigen Brechung der Erzählsituation zu tun, in der sich die Stimmen der verstorbenen Verwandten mit denen der Autoren vermischen."[432] Dies zeigt sich in *Ein unsichtbares Land* in der Wiedergabe der Erinnerungen der Mutter (UL, 92) oder des Großvaters (UL, 101f.), die auch im Schriftbild des Textes erkennbar gemacht werden. Im folgenden Textauszug fügt der Erzähler Wackwitz Zitate aus den Memoiren seines Großvaters in seine eigene Aussage ein:

> Von uns allen bin deshalb ich wahrscheinlich am wenigsten berechtigt, meinem Großvater Vorwürfe wegen seiner Luckenwalder Blindheit zu

[427] Costagli, ‚Family Plots', S. 159.
[428] Ebd., S. 158.
[429] Ebd., S. 159.
[430] Ebd., S. 159.
[431] Das Phänomen der Offenlegung literarischer Konstruiertheit wird mit dem Konzept der Metafiktionalität beschrieben und analysiert, erstmals definiert von William H. Gass, ‚Philosophy and the form of fiction', hg. von William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life* (New York: Vintage Books, 1972), 3-26; erweitert u.a. in Mark Currie, Hrsg., *Metafiction* (London: Longman, 1995); Monika Fludernik, ‚Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction', *Poetica*, 35 (2003), 1-39; Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (New York, London: Methuen, 1984); Patricia Waugh, *Metafiction* (London: Methuen, 1984). Metafiktionalität wird im Kapitel zu Felicitas Hoppes *Hoppe* im Zusammenhang mit literarischer Selbstreferentialität ausführlicher thematisiert, vgl. S. 183.
[432] Costagli, ‚Family Plots', S. 166.

> machen, und weiß am besten, wie *erschrocken und deprimiert* man sein kann, [...]. (UL, 233f.)

Das vom Großvater Stammende ist gekennzeichnet durch Kursivdruck, also lediglich sichtbar, im strengsten Sinne aber nicht hörbar oder stimmlich voneinander zu unterscheiden. Assmann zufolge ist „[d]iese Mischung von Stimmen und Textsorten […] ein neues literarisches Moment, das den Familienroman zu einer hybriden Gattung macht, welche die klaren Grenzen von Fiktion und Dokumentation unterläuft.“[433] Daraus ergibt sich, dass die Konstruktion von *Ein unsichtbares Land* auf literarischen Gestaltungsprinzipien fiktionaler Erzähltexte basiert, die Kennzeichnung des dokumentarischen Materials als solches hingegen liefert Grund zur Annahme, es handele sich um eine (Auto)Biographie. Diese hybride Verknüpfungsweise von faktualen Elementen und fiktionalen Darstellungsstrategien macht sowohl ein faktuales, (auto)biographisches als auch ein fiktionales Rezeptionsangebot.

Auf struktureller Ebene zeigt sich, dass das hybridisierende Verfahren des ‚konstruierten Dokumentarismus‘ und der Umgang mit Erinnerungen eng miteinander verknüpft sind. Der Roman gliedert sich in 18 Kapitel, die alle eine eigene Überschrift haben. Diese Überschriften lassen keine chronologische Abfolge erkennen, sondern eine inhaltlich-thematische Verfahrensweise, die sich nach den Erinnerungen des Erzählers richtet. Victoria Smith identifiziert in ihrer Analyse zur „narrative representation of historical time“[434] die achronologische Verfahrensweise in *Ein unsichtbares Land*. Smith hat sechs verschiedene Erzählebenen ermittelt, „differentiated primarily by temporal concerns, but in certain instances also by a shift in narrative voice.”[435] Die Erzählebenen setzen sich zusammen aus Auszügen aus vom Vater und Großvater verfassten Schriftstücken, und aus essayistisch-narrativen Hybridisierungen des Erzählers. Smith unterscheidet zwischen der Ebene 1 der erzählten Gegenwart 1999 bis 2002, die den Schreibprozess des Romans thematisiert, der Ebene 2 der jüngeren Vergangenheit von 1999 bis 2001, in der Wackwitz seine Forschungsreisen unternimmt und des weiteren Erinnerungen an die Reisen in die ehemalige DDR 1990 und nach Tokyo festhält; Ebene 3

[433] Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 74.
[434] Smith, *Representations of Memory*, S. 298.
[435] Ebd., S. 298.

enthält Wackwitz' Erinnerungen an seine Kindheit und an die siebziger Jahre; Ebene 4 sind des Großvaters Memoiren, geschrieben 1956-1974, zurückblickend auf den Zeitraum 1909-1950 und die Reise in die USA 1966; Ebene 5 ist des Großvaters Tagebuch über den Zeitraum des Ersten Weltkriegs; und Ebene 6 ist des Vaters Erzählung von 1956-57 über den Untergang des Schiffs *Adolph Woermann,* das die Familie 1939 von Afrika zurück nach Deutschland bringen sollte. Die Erzählebenen repräsentieren gleichzeitig Erinnerungsebenen. Darüber hinaus wird deutlich, dass der Erzähler sich nicht auf primäre Quellen bezieht, sondern auf bereits reflektierte Erinnerungen, sodass eine vielschichtige Betrachtungsweise des Vergangenen entsteht. In der subjektiven, achronologischen Anordnung der Erinnerungs- und Erzählebenen wird der Konstruktionscharakter des Textes deutlich.

Anhand der Konzepte ‚vererbte Erinnerung' und ‚konstruierter Dokumentarismus' ist deutlich geworden, wie die Hybridisierung von (Auto)Biographie und Familienroman erfolgt. Die Verknüpfung der Gattungskonzepte miteinander, so wie Wackwitz es tut, hat Auswirkungen auf das Bild des Autors. Die Hybridisierung von Familienroman mit (Auto)Biographie hat zur Folge, dass Aussagen, die implizit oder explizit zu politischen und gesellschaftlichen Debatten und Diskursen gemacht werden, für unmittelbare Aussagen des Autors gehalten werden und als Wiedergabe seiner Meinung betrachtet werden. Der Text gibt, trotz der Bezugnahme auf die Gattungstradition des (fiktionalen) Familienromans, dem Leser keinen Anlass dazu anzunehmen, es handele sich bei den geäußerten Auffassungen nicht um jene des Autors. Dies gestaltet sich problematisch erstens im Hinblick auf den bereits erwähnten Aspekt des Konzepts der ‚vererbten Erinnerung' und auf die fehlenden Berücksichtigung der Bedeutung von Frauen für Wackwitz' Familiengeschichte, speziell innerhalb dieses Familienromans und für die darin dargestellte Familiengeschichte.

Durch seine Auseinandersetzung mit den Auffassungen und Handlungen seines Großvaters positioniert sich der Erzähler innerhalb seiner Familie und Familiengeschichte. In den Familienromanen seit den siebziger Jahren hat es folgende Entwicklung gegeben:

> In contrast to the condemnatory tone of a first wave of family narratives in the late 1970s and early 1980s, with their often explicit dissociation from family and tradition, recent family novels investigate continuities of

> tradition and legacy between wartime and postwar generations.[436]

Die von Schmitz in Familiengeschichten seit der Jahrtausendwende festgestellte Tendenz der zunehmenden Betonung von Kontinuitäten innerhalb der Familientradition, womit sie sich von entsprechenden Texten der siebziger und achtziger Jahre unterscheiden, die vielmehr von Brüchen und Abgrenzungen in Bezug auf familiäre Verbindungen geprägt war, charakterisiert die Positionierung der Protagonisten innerhalb ihrer eigenen Familiengeschichte. Assmann kontrastiert die Konzepte von Väterliteratur und Generationenroman anhand dieser Positionierungsverfahren:

> Die Formen dieser Selbstvergewisserung gehen in beiden Gattungen […] extrem auseinander: Während die Väterliteratur im Zeichen der Individuierung [sic!] und des *Bruchs* stand – ihr thematisches Zentrum war die Konfrontation, die Auseinandersetzung, die Abrechnung mit dem Vater -, steht der Familienroman eher im Zeichen der *Kontinuität*. Hier geht es um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren Familien- und Geschichtszusammenhang.[437]

Während in der älteren Väterliteratur der Bruch mit der Vatergeneration thematisiert wird und stattdessen ‚geistige Väter' an die Stelle der leiblichen Väter treten, zeichnet sich das Konzept des jüngeren Generationenromans durch die Entdeckung und Konstruktion familiärer Kontinuitäten aus.[438] Wackwitz greift in *Ein unsichtbares Land* beide Konzepte auf und thematisiert implizit die von Assmann erläuterte Entwicklung von Distanz suchender Väterliteratur zum Gemeinsamkeiten suchenden Generationenroman. Auffällig ist, dass es sich in *Ein unsichtbares Land* um den Großvater handelt, von dem es Abstand zu nehmen gilt, das Verhältnis zum Vater wird kaum thematisiert. Insofern ist die Konzeption bereits dahingehend variiert, dass die eigentliche Vätergeneration gewissermaßen übersprungen, quasi ausgelassen wurde. Das Prinzip der Distanzierung und nachträglicher Annäherung findet sich ausschließlich in Bezug auf den Großvater.

Der Erzähler thematisiert, wie er in seiner Jugend, in den sechziger und siebziger Jahren, sich der Suche (groß-)väterlicher Vorbilder in der Philosophie gewidmet hat. Ziel war es, sich von seinem Großvater ideologisch und politisch zu distanzieren. Das Konzept der Väterliteratur ist hier bei Wackwitz bereits

---

[436] Schmitz, ‚Family, Heritage, and German Wartime Suffering', S. 70.
[437] Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 73f.
[438] Zu weiteren Unterschieden vgl. Horstkotte, ‚Die Geister von Auschwitz', S. 279f.

um eine Generation nach hinten verschoben. Allerdings verändert sich das Verhältnis von Wackwitz zu seinem Großvater, in der Entdeckung familiärer Ähnlichkeiten zeigt sich das Modell des Generationenromans. Zum Schreibzeitpunkt nach der Jahrtausendwende hat Wackwitz seine Ansichten in Bezug auf seinen Großvater zwar nicht ins Gegenteil verkehrt, die Meinungsunterschiede bleiben bestehen. Jedoch hat er dem Verhältnis zu seinem Großvater eine weitere Perspektive hinzugefügt, die sich auf Gemeinsamkeiten stützt.

Einschränkend ist anzumerken, dass Wackwitz zwar seine Familiengeschichte zum Inhalt des Textes macht, jedoch mit auffälliger Unvollständigkeit, worauf auch Göttsche hinweist.[439] Erstens werden relevante familiäre Eckdaten wie Geburten, Hochzeiten und Todesfälle kaum genannt, und zweitens beschränkt sich Wackwitz' Familiengeschichte fast ausschließlich auf die Geschichte der männlichen Vorfahren. Weibliche Familienmitglieder werden weitgehend außen vor gelassen[440] und finden, wenn überhaupt, nicht mit Namen, sondern lediglich in ihrer familiären Funktion („Mutter“, „Freundin“) Erwähnung. Was dabei bisher außer Acht gelassen wurde, ist, dass dieser Aspekt aus Sicht einer feministischen Lesart und als gesellschaftspolitischer Standpunkt, dem Angebot einer autobiographischen Lesart folgend, äußerst kritisch betrachtet werden muss, da Frauen in diesem Zusammenhang scheinbar eine geringere Bedeutung beigemessen wird.

Die Hybridisierung von Familienroman und (Auto)Biographie ist erstens über die Herstellung gemeinsamer familiärer Erinnerungen erfolgt, die durch Vererbung von Generation zu Generation weitergegeben werden, und zweitens über die Konstruktion eines literarischen Textes auf der Basis familiärer Dokumente. Wackwitz' Kreation eines ‚Familiengedächtnisses‘, das zwischen nationaler und individueller Erinnerung angesiedelt ist und die unterschiedlichen Perspektiven miteinander verschränkt, hat seine eigene Biographie unter Berufung auf seine Familiengeschichte begründet. Deutlich wurde außerdem, dass die Positionierung des Erzählers innerhalb seiner Familiengeschichte Probleme aufwirft, da sie durch das autobiographische Moment zur Positionierung des Autors wird und dessen Meinung zur Rolle der Frau sowie zur Erinnerungsthematik kritisch zu betrachten ist.

---

[439] Göttsche, ‚Family History as National History’, S. 290.
[440] Vgl. auch März, ‚Romane Erforschen oder Nacherzählen‘.

4.2 Hybridisierung von essayistischer Schreibweise und (auto)biographischem Familienroman

Wackwitz' essayistische Schreibweise, auf die in der Forschung[441] vielfach eingegangen worden ist, positioniert *Ein unsichtbares Land* zwischen (auto)biographischem Erzählen und kommentierender Reflexion. Das achronologische Erzählverfahren legt eine Untersuchung der die Erzählelemente miteinander verknüpfenden Verfahren nahe. Die Kombination von motivischer und intertextueller Verknüpfung gibt nicht nur Aufschluss über die Funktionsweise des Textes, sondern entwirft im Anschluss daran textorganisatorische Auffassungen des Erzählers. Diese sind der sich anbietenden (auto)biographischen Rezeption folgend, im Sinne eines Poetologie-Entwurfs als diejenigen des Autors interpretierbar.

Der Essay[442] wird von Heinz Schlaffer als Textsorte definiert, die zur Gedankenentwicklung über ein bestimmtes Thema genutzt wird: „Der Essay ist der schriftliche Diskurs eines empirischen (d. h. nicht fiktionalen) Ich über einen kulturellen Gegenstand, dessen Aspekte durch subjektive Erfahrung erschlossen worden sind“.[443] Damit grenzt Schlaffer den Essay einerseits zum homodiegetisch erzählten Roman ab; das empirische Ich des Essays wird dem fiktionalen Ich gegenübergestellt. Andererseits wird hier die Abgrenzung vom wissenschaftlichen Schreiben deutlich; bei einem Essay handelt es sich um subjektive Erfahrungsreflexion, nicht um objektive, akademische Präsentation. In der Schreibpraxis jedoch kann es zu Verwischungen der Grenzen zwischen subjektiver und objektiver Darstellung sowie zwischen fiktionalem und empirischem Ich kommen. Subjektivität und die Reflexion eigener Erfahrungen als Merkmale des Essays rücken diese Gattung inhaltlich nahe an die Autobiographie. Der Gegensatz zwischen Autobiographie und Essay zeigt sich indessen darin, dass in letzterem der Schwerpunkt auf der Darstellung eines gesellschaftlich relevanten Themas aus einer persönlichen Perspektive liegt, nicht auf der Präsentation des Individuums. Beides kann allerdings inhaltlich eng miteinander ver-

[441] Costagli, ‚Family Plots‘; Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*; Fuchs, *Phantoms of war*; Göttsche, *Remembering Africa*; Horstkotte, ‚Die Geister von Auschwitz‘.

[442] Siehe auch Peter V. Zima, *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potential des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2012).

[443] Ebd., S. 522.

knüpft werden, um beispielsweise die Verbindung zwischen individueller Lebensgeschichte und kultureller bzw. nationaler Geschichte zu verdeutlichen, wie die Gestaltung von Wackwitz' Roman *Ein unsichtbares Land* zeigt.

In Bezug auf die Gattung des Romans wird Fiktionalität zu einem Unterscheidungskriterium vom Essay, wie Schlaffer definiert:

> Der Verzicht auf Systematik, die Zulässigkeit von Digressionen und der ausgiebige Gebrauch von poetischen und rhetorischen Mitteln machen den ästhetischen Reiz des Essays aus, doch sind diese literarischen Strukturen dem Zweck untergeordnet, den Gegenstand anschaulich darzustellen und den Leser für die Argumentation einzunehmen, so dass der Essay nicht zu den literarischen Formen im engeren Sinne zählt, die durch Fiktionalität gekennzeichnet sind.[444]

Schlaffer zufolge unterscheidet sich der Essay vom Roman nicht so sehr in der Art der gebrauchten literarischen Elemente, sondern der Hauptunterschied zwischen beiden Textgattungen besteht im Verwendungszweck. Der Essay ist eine argumentative Darstellung eines Gegenstandes und wird von Schlaffer den fiktionalen Texten gegenübergestellt.

Eine Erweiterung dieser Auffassung macht hingegen Christian Schärf mit seiner Feststellung deutlich, die das Potential der Gattung beschreibt: „Im Essay stecken ursächlich die Keime zur Aufsprengung von Gattungsgrenzen, was sich vor allem in der Beziehung von Essay und Roman gezeigt hat“.[445] Am Beispiel Thomas Manns erläutert Schärf, wie Essay und Roman zusammengeführt werden und so eine Kombination von essayistischen Elementen und Fiktionalität darstellt: „Essayistisches konnte solange problemlos in den Roman integriert werden, solange die jeweilige Konstruktion des Fiktiven eine Kohärenz zwischen beiden Ebenen herzustellen vermochte“.[446] Daraus ergibt sich hier die Frage, ob der Ausgleich der Ebenen in *Ein unsichtbares Land* stattfindet und welche Wirkung die Kombination von (auto)biographischem Familienroman mit essayistischem Schreiben auf die Analyse und Interpretation des Textes hat, denn Fiktionalität ist in diesem Zusammenhang ein problematisches Kriterium insofern als *Ein unsichtbares Land* ein (auto)biographischer Text ist und auf Fakten basiert, gleichzeitig ruft der Untertitel das Konzept der fiktionalen Textgattung ‚Familienroman‘ auf. Während der erste Teil dieser Unter-

[444] Schlaffer, ‚Essay‘, S. 523.
[445] Christian Schärf, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), S. 7.
[446] Ebd., S. 229.

suchung sich der Frage nach der Vereinbarkeit von faktualem (Auto)Biographischen und fiktionalem Familienroman gewidmet hat, soll hier die Gegenüberstellung von essayistischer und erzählender Gestaltung erfolgen. Romane ebenso wie (Auto)Biographien sind narrative Texte, sie zeichnen sich durch die Schilderung eines Handlungsverlaufs aus, der Essay hingegen ist thematisch-reflexiv organisiert.

Der Essay als Textsorte philosophisch-intellektueller Reflexion kann sich auf die Wahrnehmung des Autors auswirken oder sogar von ihm bewusst als Methode der Selbstdarstellung funktionalisiert werden. Wie Schärf deutlich macht, haben besonders die Brüder Heinrich und Thomas Mann die Gattung strategisch zur (un-/politischen) Positionsdarstellung genutzt:

> Keiner ihrer Essays wurde verfasst, um sich einer literarischen Form zu bedienen, […]. Die Brüder wussten beide, dass es im Essay um die Positionsbestimmung ging, die ihre Identität als Schriftsteller insgesamt prägen sollte.[447]

Fraglich ist, inwieweit das Wirkungspotential des Essays auch für das Bild des Autors und der Person Wackwitz relevant ist. Diese Annahme ist im Anschluss an die folgende Analyse zu überprüfen. Zunächst wird erläutert, mit welchen essayistischen Elementen *Ein unsichtbares Land* gestaltet ist. Costagli,[448] Eigler,[449] Fuchs,[450] Göttsche,[451] Horstkotte[452] u.a. haben in ihren Untersuchungen direkt oder indirekt auf die essayistische Schreibweise verwiesen und die thematische Komposition für ihr Erkenntnisinteresse zweckmäßig erläutert. Jedoch liegt bisher keine ausführliche Analyse der unterschiedlichen Kompositionsprinzipien vor, die die Funktionsweise dieser Gestaltung untersucht.

Zur Erläuterung Wackwitz' achronologischem Erzählverfahren wird in der Forschung mehrfach das Bild des Teleskops verwendet, ein Gerät, das durch optische Vergrößerung die Betrachtung weit entfernter Gegenstände erleichtert. In *Ein unsichtbares Land* gestaltet Wackwitz seine eigenen Erinnerungen, aber vor allem die seines Großvaters, wie ein Teleskop, um somit die Vergangenheit näher an die (erzählte) Gegenwart heranzuholen: „Wie die Rohre eines ausziehbaren Fernrohrs, sagen die Generationssoziologen, seien die Erinnerungen

[447] Schärf, *Geschichte des Essays*, S. 215.
[448] Costagli, ‚Family Plots'.
[449] Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*.
[450] Fuchs, *Phantoms of war*.
[451] Göttsche, *Remembering Africa*.
[452] Horstkotte, ‚Die Geister von Auschwitz'.

und Träume der Väter und Söhne und Enkel ineinander geschoben.“ (UL, 188f.) Die Teleskopierung der Vergangenheit durch die Erinnerungen zeigt sich auf den unterschiedlichen narrativen Erinnerungsebenen im Text.[453]

Nach Silke Horstkotte führt das teleskopische Erzählverfahren durch die Erinnerungen zur „Doppelung und Überlagerung der Zeiten an privilegierten Gedächtnisorten wie den Elternhäusern Gustav und Andreas Wackwitz'“.[454] Darin zeigt sich ein weiteres Modell, das das achronologische Erzählverfahren beschreibt, nämlich Horstkottes topographischer Ansatz. Sie erläutert die erzählerische Struktur als „eine narrative Topographie, in der sich das Gedächtnis vieler Generationen vermischt.“[455] Anstatt eines linearen Verfahrens wählt Wackwitz eine thematisch-essayistische Form, die Horstkotte mit dem Bild einer imaginären Landkarte von Gedächtnisorten beschreibt:

> [D]ie Rekonstruktion des Erzählers etabliert die Familiengeschichte nicht als lineare Chronologie von Ereignissen, sondern in Form einer topographischen Anordnung von Gedächtnisorten, wobei die Gedächtnislandschaft des „unsichtbaren Landes“ den Freud'schen Prinzipien der Verdrängung und seiner Rückkehr im Unheimlichen folgt, die Erinnerung des Erzählers, mit deren Hilfe das „unsichtbare Land“ rekonstruiert wird, dagegen den Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung aus der Traumarbeit. Erinnern ist in Ein unsichtbares Land ein Prozess der Rekonstruktion unbewusster Verschränkungen von Familien- und Weltgeschichte an zentralen Orten der Familiengeschichte […].[456]

Das Bild der Landkarte vermittelt eine schlüssige Metapher, die motivisch in Wackwitz' Erinnerungskomposition nachzuvollziehen ist. Dieses Ineinandergreifen von Erinnerungen durch Dokumente und Orte symbolisiert die „affektive Bindung an die eigene Familiengeschichte“[457] des Erzählers und dient gleichzeitig der Identitätsbestimmung durch die Bezugnahme des Erzählers auf seine familiäre Genealogie. Allerdings scheint die Reihenfolge, in der *Ein unsichtbares Land* die Gedächtnisorte mit dem jeweils dazugehörigen narrativen Inhalt präsentiert, weiterhin willkürlich. Die nun folgende Analyse der essayistischen Elemente am Beispiel des Kapitels „Verlassene Zimmer“ soll dazu dienen, die scheinbare Willkür in Wackwitz' Erzählkomposition aufzuschlüsseln.

---

[453] Vgl. dazu Smith, *Representations of memory in transition*, S. 298ff.
[454] Horstkotte, ‚Die Geister von Auschwitz‘, S. 275.
[455] Ebd., S. 295.
[456] Ebd., S. 283.
[457] Ebd., S. 275.

Das Kapitel „Verlassene Zimmer“ befindet sich ungefähr zu Beginn des letzten Drittels des Textes, umgeben von den Kapiteln „Fünf Professoren / Träume von Jürgen Habermas“ und „Die Jacaranden von Madeira“. „Verlassene Zimmer“ erzählt auf Smiths Gliederungsebene 2 der jüngeren Vergangenheit und der Forschungsreisen unter anderem in die ehemalige DDR von Wackwitz' Besuch in Ziegenhain, einem Dorf „südwestlich von Meißen, zwischen Leipzig und Dresden“, (UL, 192) wo sich im 15. Jahrhundert der „erste urkundlich erwähnte“ (UL, 194) Vorfahr des Erzählers niedergelassen hat. Diese Episode ist eingebettet in Schilderungen von Träumen und Erinnerungsbildern des Erzählers und seines Großvaters an das „Anders- und Anderswosein“, (UL, 187) an Ortswechsel und an den Moment des Aufbruchs. In „Verlassene Zimmer“ geht es um die Gemeinsamkeiten innerhalb der männlichen Genealogie der Familie Wackwitz. Das Kapitel knüpft damit thematisch an das vorausgehende Kapitel „Fünf Professoren“ an, in dem der Erzähler sich innerhalb der (wiederum: ausschließlich männlichen) Genealogie der Philosophie und Geistesgeschichte positioniert. Zusammen bilden die beiden Kapitel die Basis für das darauffolgende Kapitel „Die Jacaranden von Madeira“, in dem der Erzähler sich mit der Meinung seines Großvaters über die Nationalsozialisten auseinandersetzt.

Die essayistische Schreibweise zeigt sich nicht nur in der thematisch-motivischen Verknüpfung der erzählerischen Elemente, sondern auch auf sprachlicher und struktureller Ebene. Die Merkmale sind nicht unbedingt notwendig, reichen jedoch aus, um den Eindruck der essayistischen Schreibweise zu unterstützen. Sprachlich zeigt sich der reflektierende Charakter, der für einen Essay konstituierend ist, in Äußerungen wie „ich finde“ (UL, 186), „ich frage mich“ (UL, 186), „ich habe das Gefühl“ (UL, 187), „denke ich“ (UL, 190). In der Gestaltung der Erzählerstimme zeigt sich ebenfalls ein essayistisches Merkmal. Das Ich des Erzählers ist sehr präsent, obwohl besonders die Stimme des Großvaters neben weiteren einen großen Anteil ausmacht. Trotzdem dominiert die Stimme des Erzählers in den Kommentaren und Reflexionen zu den Äußerungen des Großvaters. Darin zeigt sich eine sehr Ich-bezogene und damit subjektive Darstellungsweise, die zudem dadurch verstärkt wird, dass es sich bei dem Erzähler offenbar um das literarische Alter Ego des Autors selbst handelt.

Auch der Aufbau des Kapitels weist essayistische Strukturen auf. In „Verlassene Zimmer“ macht der Erzähler zu Beginn seiner Ausführungen deutlich, dass er im Folgenden zwei unterschiedliche Arten seiner „nächtlichen Ausflüge“ (UL, 186), gemeint sind Träume, erläutern wird. Diesen einleitenden Worten folgt die Vorstellung seiner Argumentation, die die Träume von Orten und Landschaften als Indiz für familiäre Zusammengehörigkeit darstellt. Das Ende des Kapitels liest sich wie ein abschließendes Fazit. Der Erzähler zitiert eine der Anfangspassagen aus Grimms Märchen *Die zwei Brüder*, das von zwei jungen Männern handelt, die von ihrem Pflegevater als Jäger geschult werden und nach Ende der Ausbildung in den Wald ziehen und u.a. gegen eine Hexe kämpfen. Wackwitz parallelisiert das Verlangen der Jägersbrüder, ihr Zuhause zu verlassen und auf Wanderschaft zu gehen, mit dem Wunsch seiner Vorfahren aufzubrechen und den Wohnort zu wechseln, wie auch mit seinen eigenen Umzügen:

> Er [ein Wackwitz'scher Vorfahr] wusste nichts von den endlosen Wanderungen, auf denen die Generationen vor ihm das Römerreich zerstört […] hatten. Und er wusste nicht, dass seine Nachkommen um 1770 über Bremen […] nach Brooklyn wandern und segeln würden. Aber mir will scheinen, dass auch er manchmal von verlassenen Zimmern und unendlichen Wäldern geträumt haben muss. „Und als sie abends sich zum Essen niedergesetzt hatten, sagten die zwei Brüder zu ihrem Pflegevater, ‚[…], erlaubt, dass wie fortziehen und wandern.‘ Da sprach der Alte mit Freuden, ‚[…] zieht aus, es wird euch wohl ergehen.‘ Darauf aßen und tranken sie fröhlich zusammen.“ (UL, 196f.)

Das Anliegen des Erzählers, ein kontinuierliches Motiv in seiner Familiengeschichte darzustellen, wird mit dem Verweisen auf das Märchen *Die zwei Brüder*, als Metapher für das Aufbrechen und Ankommen seiner Vorfahren stehend, zusammengefasst. Die Illustration der Familienparallele des Verlangens nach Aufbruch und Ortswechsel durch das Märchen *Die zwei Brüder* stärkt das Argument des Erzählers und konzentriert die Gemeinsamkeit metaphorisch indem er das Märchen zitiert und prominent an den Schluss des Kapitels setzt. *Die zwei Brüder* wirkt als abschließende Zusammenfassung des Anliegens des Erzählers, die Kontinuität des Motivs ‚Aufbruch und Ortswechsel‘ innerhalb seiner Familie deutlich zu machen.

Zusammen mit den intertextuellen Referenzen konstituieren die motivischen Verknüpfungen nach dem Assoziationsprinzip funktionierend die essayistische Schreibweise. Beide Verfahren bieten sich an, um erstens argumentative Struk-

turen rhetorisch hervorzuheben und zweitens, um subjektiv bestimmte Gedankengänge zu illustrieren.

4.2.1 Essayistisches Kompositionsprinzip I: motivische Verknüpfung

Aus der Vielzahl der verbindenden Elemente werden die für dieses Kapitel zentralen Gestaltungsprinzipien herausgegriffen und ihr Zusammenwirken erläutert. Dazu gehören das Motiv des Traumes sowie topographische Motive wie Ortswechsel, Orte und Räume und das Parkmotiv.

Die Einbindung des Kapitels in den Roman erfolgt über das Motiv des Traumes. Darin findet sich die Anknüpfung an das vorausgegangene Kapitel „Fünf Professoren“ und die Verbindung zum folgenden Kapitel „Die Jacaranden von Madeira“. Das Kapitel „Verlassene Zimmer“ beginnt mit der dialektisch präsentierten Vorstellung der zwei Arten wiederkehrender Träume, die der Erzähler seit seiner Kindheit hat. Es sind einerseits Träume von verlassenen Zimmern und Wohnungen, andererseits von offenen Parks und Landschaften. Mithilfe der Träume konstruiert der Erzähler Parallelen und Kontinuitäten zwischen sich und seinem Vater, seinem Großvater und anderen männlichen Vorfahren.

In „Fünf Professoren“ ist das Traummotiv verbindendes und Erinnerungen auslösendes Element. Das Kapitel endet mit der Schilderung eines Tagtraums des Erzählers auf einer seiner Recherchereisen (Erzählebene 2). In diesem Traum verschiebt sich das Bild von Wackwitz' Vater als Kind in das Bild von dem jungen Friedrich Schleiermacher, der als Kind im gleichen Garten gespielt haben soll wie Gustav Wackwitz, im „Anhalter Pfarrgarten“ (UL, 184). Der Erzähler befindet sich in der Münchener Staatsbibliothek, und seine Überlegungen zu Friedrich Schleiermachers Ausführungen lassen jenen Garten um ihn herum entstehen. Aus dem Wissen, dass Schleiermacher dort aufgewachsen ist, wo auch Wackwitz' Vater seine Kindheit verbracht hat, verwandelt sich vor dem inneren Auge des Erzählers sein im Garten spielender Vater in den jungen Schleiermacher. Die Kontrastierung von leiblichen (Vor)Vätern mit geistigen Vätern, wie es in der Väterliteratur betrieben wird, findet hier nicht statt. Stattdessen zeigt Wackwitz in der Überblendung der imaginierten Erinnerungen an den Vater und an Schleiermacher die Verbindung seines leiblichen Vorfahrs

mit seinem Wahlvater, also ein Miteinander statt einer Abgrenzung voneinander.

Wackwitz stellt seine Auffassungen denen seines Großvaters gegenüber anhand der Ausführungen zu Fichtes und Schleiermachers Ansichten zur deutschen Tradition:

> Fichte hat behauptet, den Ursprung des Deutschseins im Nationalcharakter gefunden zu haben, in der Sprache, in einer völkischen Substanz, die weder die Römer erobern konnten noch Napoleon dauerhaft besiegt hat. Schleiermacher dagegen, so scheint es mir […], hat versucht, dem Unsicherheitserlebnis treu zu bleiben. […] Schleiermacher hat überhaupt mehr vom Erfinden unserer Tradition gehalten als vom Finden ihres Ursprungs. (UL, 179f.)

In der Gegenüberstellung von Fichte und Schleiermacher macht Wackwitz die Distanzierung von den Ansichten seines Großvaters deutlich. Die geträumte Überblendung von Vater Gustav und Schleiermacher, beide spielend im Anhalter Pfarrgarten, zeigt Wackwitz' Wahrnehmung von Schleiermacher als Vaterfigur, die er damit, so scheint es, begründen möchte, dass Schleiermacher und Gustav Wackwitz Kindheitserfahrungen teilen. Somit konstruiert Wackwitz eine für ihn logische Herleitung der Tatsache, dass er den philosophischen Auffassungen Schleiermachers als seinem geistigen Vater zustimmt.

Damit konstruiert Wackwitz wiederum eine familiäre Kontinuität, nicht innerhalb seiner biologischen Familie, sondern in Bezug auf seine ‚geistigen' Vorfahren. Die Positionierung von Wackwitz innerhalb der Familie erfährt durch die Konstruktion familiärer Beziehungen mit dem Philosophen weiterhin Stabilisation, trotz der kontroversen Auffassungen von Großvater und Enkel, von Fichte und Wackwitz' geistigem Wahlvater Schleiermacher. Das Traummotiv erhält somit über seinen assoziativen Charakter familiäre und geistige Verbindungen sowie strukturelle Kontinuitäten herstellende Bedeutung.

Die Motive des Traumes und der Topographie gehen ineinander über. Das Traummotiv ist eng mit den verschiedenen Motivvariationen der Örtlichkeiten verknüpft, denn es handelt sich um Traumbilder von eben jenen Landschaften, Orten und Räumen sowie das mit Ortswechseln verbundene Gefühl der Aufbruchsstimmung. Das Kapitel „Verlassene Zimmer" beginnt mit einer thematischen Anknüpfung an das vorherige Kapitel „Fünf Professoren". Der Erzähler erinnert sich an einen Spaziergang als Kind in den fünfziger Jahren,

zusammen mit seinem Vater. Sie besuchen den Stuttgarter Rosensteinpark, womit das Motiv der Örtlichkeiten, speziell das des Parks, vom Ende des Kapitels „Fünf Professoren“ ebenfalls wieder aufgenommen wird. Diesen Spaziergang erinnernd, kommt der Erzähler auf seine „nächtlichen Ausflüge“ (UL, 186) zu sprechen, die ihn in seinen Träumen in Zimmer, Häuser oder Wohnungen oder aber in Parks und Landschaften versetzen. Die Bilder in seinen Träumen und ein ganz bestimmtes, damit verknüpftes Gefühl der De-Personalisierung betrachtet der Erzähler als vererbte Erinnerungen:

> Dass man sich – in verlassenen Zimmern, beim Wandern durch unendliche Parks – schon in diesem Leben erlösen kann von der Person, in die man eingesperrt ist: Das habe ich (auf welchen verschlungenen psychologischen Umwegen, weiß ich nicht) von meinem Vater und von meinem Großvater gelernt oder vielleicht eher: geerbt. Und ich habe das Gefühl, dass dieses Bild verknüpft ist nicht nur mit der Erinnerung an jenen Spaziergang der fünfziger Jahre in den Rosensteinpark, den ich bis heute nicht vergessen kann, sondern auch mit Erinnerungen, die ich selbst vielleicht gar nicht gehabt habe, sondern von denen mir mein Vater erzählt hat oder die auf einem anderen Weg aus den Erinnerungen meines Vaters und Großvaters in meine gelangt sind, in einer so tiefen Schicht vielleicht, dass alle Erinnerung und alles Bewusstsein dort drunten in Wirklichkeit eins und nicht mehr unterscheidbar sind. (UL, 187)

Die De-Personalisierung und der Entwurf eines materialistischen Verständnisses von Erinnerung machen deutlich, zeigen ein ambivalentes Bild von Erinnerungen. Die De-Personalisierung, die im ersten Satz des Auszuges beschrieben wird, meint die Loslösung von allem, was das Selbst und die eigene Identität konstituiert, auch die Trennung von allem Vergangenen und allen Erinnerungen. Dementgegen steht das Bild der Erinnerung als „tiefe Schicht“[458] im menschlichen Körper, die der Erzähler als vererbbares Material betrachtet. Erinnerung wird hier, entgegen der biologischen und psychologischen Forschung, als materiell und lokalisierbar dargestellt. Dieser Prozess der unüberprüfbaren Weitergabe steht dem der kontrollierten De-Personalisierung entgegen. Im letzten Teil dieses Abschnitts wird sogar die Idee von einer Art Ur-Erinnerung angedeutet, die zur Festigung der familiären Zusammengehörigkeit dient (siehe auch UL, 187, 196). Gleichzeitig allerdings, wie schon im ersten Teil unter

[458] Zur Metapher der Schicht vgl. Andrzej Denka, ‚Vom *Bocksgesang* (1993) zum *Krebsgang* (2002), Das Tragische im inszenierten Erinnerungsraum bei Bothos Strauß, Peter Handke und Günter Grass‘, hg. von Gansel, Zimniak, *Das „Prinzip Erinnerung“*, 241-64, S. 252; Paul Tillich, *Systematic theology, 3: Life and the Spirit* (London: S.C.M. Press, 1978), S. 23ff.

Verweis auf Neuschäfer[459] und Schmitz[460] angemerkt, muss das hier entworfene Konzept der vererbten Erinnerung hinsichtlich eines verantwortungsbewussten Umgangs mit politischen Auffassungen und Denkweisen kritisch betrachtet werden. Die Vererbung verläuft unbewusst und ohne dass die betreffende Person eingreifen könnte, sodass die genetische Weitergabe hier wie eine Entschuldigung für politische Ansichten wirkt.

Im Unterschied zu der hier stattfindenden Betonung der Kontinuität knüpft das darauffolgende Kapitel „Die Jacaranden von Madeira“ mit einem Kontrast im Traummotiv an. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Schilderung des Großvaters von der Begebenheit, „bei der er Adolf Hitler bis auf Rufweite nahe gekommen ist“ (UL, 200). Während Wackwitz im Motiv des Aufbruchs, „das Leben an einem Ort aufzugeben und ins Ungewisse aufzubrechen“ (UL, 198) eine Parallele zwischen den lebensraumerweiternden „Ideologien und Unternehmungen der Nazis“ (UL, 198) und seinen eigenen Vorfahren erkennt, geraten die Träume in den Hintergrund. Aus den Träumen, Hoffnungen und Phantasien Hitlers werden Alpträume, die „untergegangen [sind] in der Scham, die ans Licht geratene Größenphantasien hinterlassen“ (UL, 198). Die Traummotivik wirkt hier als Kontrastmittel, das von der Ebene der Familiengeschichte in „Verlassene Zimmer“ zur Ebene der Zeitgeschichte überleitet. Während zuvor über die gemeinsamen Träume Zusammengehörigkeit konstruiert wird, werden Träume hier zu negativ besetzten Erinnerungen an die deutsche Vergangenheit. Familiengeschichte und Zeitgeschichte sind dennoch eng miteinander verwoben, wie besonders an dem Motiv der Örtlichkeiten deutlich wird.

Der Titel „Verlassene Zimmer“ gibt das bereits erwähnte Leitmotiv des Kapitels vor: Räume und Orte. Der Erzähler befasst sich mit der Bedeutung bestimmter Räumlichkeiten für sich selbst, aber auch für seinen Vater und besonders für seinen Großvater. Es handelt sich zum einen um offene Räume wie parkähnliche Landschaften, die sich unendlich weit erstrecken; zum anderen handelt es sich um geschlossene Räume, Zimmer und Wohnungen. Der Kontrast zwischen diesen Räumlichkeiten, natürlich vs. künstlich, offen vs. Geschlossenen, scheint für den Erzähler unbedeutend, denn in ihrer Wirkung auf den Erzähler bezüglich des oben erwähnten Gefühls der De-Personalisierung

[459] Neuschäfer, *Das bedingte Selbst*.
[460] Schmitz, ‚Annäherung an die Generation der Großväter‘.

(UL, 187) sind sie identisch. Die Wiedergabe der Erinnerungen an Orte, Aufbruch und Ortswechsel bedingt das Springen zwischen den Jahrzehnten, und damit zwischen den Erzählebenen und Erzählstimmen. Die thematische Verknüpfung der Erinnerungen von verschiedenen Generationen wird in der Unendlichkeit von Parks besonders deutlich. Die Erinnerung des Erzählers als Kind an den Rosensteinpark wird ausgelöst durch die Erinnerung an die jüngere Vergangenheit, an den Besuch des Erzählers als ungefähr Fünfzigjähriger im Schlosspark Laskowitz, wo, so vermutet der Erzähler, „für meinen Vater als Kind die unendlichen Tiefen des Parks begonnen haben, die Parkunendlichkeit, von der mein Großvater schrieb“ (UL, 188).

Ein weiteres, die Zugehörigkeit zur Familie Wackwitz bestätigendes Element ist das Fernweh.[461] Aufbruch und Ortswechsel spielen eine wichtige Rolle in der Familie Wackwitz, der Erzähler sieht diesbezüglich Parallelen zwischen allen Generationen und führt sie sogar zurück auf den ersten urkundlich festgehaltenen Vorfahr. Bei der Lektüre der Aufzeichnungen seines Großvaters stellt der Erzähler fest, dass er sich ähnliche Gedanken gemacht wie Andreas Wackwitz. Als dieser Anfang der dreißiger Jahre nach Afrika aufbrach oder auch als er von der „Lockung vom Osten ausgehend“ (UL, 190, auch 98) schreibt sowie seinem „unbewussten Drang in die freie Weite“, (UL, 190), meint Wackwitz das gleiche Gefühl beschrieben zu lesen, dass er genauso empfunden hat, als er 1990 nach Japan aufbrach, oder als er Anfang der achtziger Jahre nach London fuhr. Auch in dieser Gefühls-Parallele, die der Erzähler aus den Memoiren seines Großvaters ableitet und mit seinen eigenen Erinnerungen vergleicht, sieht Wackwitz seine familiäre Abstammung manifestiert. In dem Motiv der Topographie zeigt sich die Verknüpfung erzählerischer Elemente, der Erinnerungsbilder des Großvaters, des Vaters und des Erzählers, auf thematische Weise. Das chronologische Ordnungsprinzip ist außer Kraft gesetzt. Die thematische Verknüpfung soll die Ähnlichkeiten zwischen den Generationen zeigen. Der Erzähler konstruiert eine Parallele, die sich durch alle Generationen zieht, und

[461] Sowohl das Parkmotiv als auch das Fernweh-Motiv erinnern in ihren Bedeutungszusammenhängen an die Begriffe der Romantik, speziell an Eichendorff'sche Konzeptionen zum Garten vgl. Monika Wolting, ‚Vom alten Garten der Romanik bis hin zum urbanen Garten der Jahrhundertwende', hg. von W. Kunicki, J. Rzeszotnik, E. Tomiczek, *Festschrift für Frau Prof. Irena Swiatłowska-Prędota* (Wrocław, Dresden: 2009), 477-91, S. 481 und 488.

die er bis zu seinem ersten urkundlich genannten Vorfahr zurückverfolgen können möchte. (UL, 196)

Die motivische Verknüpfung der darzustellenden Erzählelemente macht die essayistische Organisationsweise des Textes deutlich, dessen Einzelteile nicht chronologisch angeordnet sind, sondern assoziativ-subjektiv. Die Motive des Traumes sowie der Orte und Räumlichkeiten lassen Kontinuitäten und Kontraste entstehen, die den Erzähler innerhalb seiner Familie und Familiengeschichte positionieren. Sie erlauben ihm, durch Parallelen seine Familienzugehörigkeit zu begründen; durch motivische Kontrastierung ermöglichen sie dem Erzähler, sich von den politisch-ideologischen Auffassungen seines Großvaters zu distanzieren.

4.2.2 Essayistisches Kompositionsprinzip II: intertextuelle Referenzen

Das achronologisch-subjektive Erzählverfahren setzt sich zusammen erstens aus der oben erläuterten motivischen Verknüpfung, und zweitens aus den intertextuellen Referenzen. Intertextuelle Referenzen können insofern essayistisch verwendet werden, als sie die argumentative Präsentation des Gedankengangs durch parallelisierende oder kontrastierende Illustrationen unterstützen können.

Grundsätzlich steht bei einer Untersuchung der Intertextualität das Verhältnis eines Textes zu anderen Texten im Mittelpunkt des Interesses. Kristevas Verständnis von Intertextualität beruht auf Michail Bachtins[462] Prinzip der Dialogizität von Sprache. Davon abgeleitet ergeben sich in Bezug auf Literatur Stimmenvielfalt im Text und eine Mehrstimmigkeit der einzelnen Äußerungen. Kristeva[463] zufolge ist Intertextualität eine allgemeine und allen Texten ursprünglich zugehörige Eigenschaft. Diesem Verständnis des Zusammenwirkens von Texten zufolge wird der Autor als origineller Schöpfer von Kunstwerken ausgeschaltet. Die Rolle des Autors verändert sich, der Theorie Roland Barthes[464] folgend, von dem Konzept des originellen Schöpfers zu der eines Arrangeurs, der existierende Textelemente neu zusammensetzt. Fraglich ist, ob

[462] Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979).
[463] Julia Kristeva, ‚Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman [1967/72]', hg. von Bruno Hillebrand, *Zur Struktur des Romans* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978), 388-408.
[464] Barthes, ‚Tod des Autors [1967]'.

die intertextuellen Referenzen des Wackwitz'schen Erzählers diese Wirkung erzielen, oder ob sie vielmehr zur Machtdemonstration des kunstschaffenden Autors beitragen.

Den Zusammenhang von Essay und Intertextualität hat Birgit Nübel in ihrer Studie zu Robert Musil aufgezeigt:

> Der Essay ist eine Textform, die als hochgradig intertextuell bezeichnet werden kann. Er stellt keine genuine literarische Schöpfung dar, sondern bezieht sich als Form der Kunst- oder Literaturkritik im engeren Sinn auf bereits vorhandene Kunst- bzw. Literaturwerke, deren Elemente er anders ordnet bzw. dekomponiert und neu mischt. Er stellt andere Bezüge zwischen ihnen her (inter-textuelle), ordnet sie in neue Zusammenhänge ein (sozio-kulturell bzw. kontextuelle).[465]

Nübel bezeichnet den Essay als Textform, die „*zwischen* den Texten steht".[466] In der „expliziten und impliziten Verweisstruktur"[467] des Essays sieht Nübel Julia Kristevas Bild des „Mosaik von Zitaten"[468] auf besondere Weise umgesetzt. Nübel zufolge hat die Intertextualitätsforschung den Essay bisher ausgeschlossen, obwohl als intertextuell zu betrachtende Verweise „auf kulturelle Phänomene, gesellschaftliche Diskurse und literarische und nicht-literarische Texte für den Essay und das essayistische Vertextungsprinzip"[469] wesentliche Bestandteile seien. Nübel zeigt den sich daraus ergebenen Forschungsraum auf, „textuelle Verarbeitungsmechanismen und literaturwissenschaftliche Beschreibungsmöglichkeiten von fiktionalen (Roman) in nicht-fiktionalen Texten (Essay) und umgekehrt, von nicht-fiktionalen in fiktionalen Texten"[470] zu entwickeln. Nübel geht in ihrer Studie von der erstgenannten Möglichkeit aus, dem Essay als Textform, die sich intertextuell gestaltet. Hier steht das umgekehrte Verfahren im Mittelpunkt der Untersuchung: die essayistische Schreibweise innerhalb eines narrativen, zwischen Roman und (Auto)Biographie stehenden Textes in Form von intertextueller Referenzen. Im Anschluss an die Ermittlung ihrer Gestaltung erfolgt die Analyse ihrer Wirkung, vornehmlich in Bezug auf das Bild des Erzählers bzw. des Autors.

---

[465] Birgit Nübel, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (Berlin, New York: de Gruyter, 2006), S. 41.
[466] Ebd., S. 43.
[467] Ebd., S. 43.
[468] Kristeva, ‚Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman [1967/72]', S. 391.
[469] Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion*, S. 44.
[470] Ebd., S. 44.

Als Beschreibungsmodell für die intertextuellen Phänomene in Wackwitz' Text dienen Genettes Analysekategorien,[471] ergänzt von Manfred Pfisters Verständnis von „Metatextualität".[472] Ziel von Genettes Konzeption ist es, die tatsächlichen Beziehungen zwischen Texten zu systematisieren. Genette unterscheidet fünf Typen der ‚Transtextualität', wie er zusammenfassend die Arten von expliziter oder impliziter Bezugnahme eines Textes auf einen anderen oder mehrere Texte nennt. Relevant für die folgende Untersuchung sind die Kategorien ‚Intertextualität', ‚Hypertextualität' und ‚Metatextualität'. Bei ‚Intertextualität' handelt es sich Genette zufolge um das enge Begriffsverständnis, also um die „actual presence of one text within another".[473] Erscheinungsformen derer können das Zitat, das Plagiat oder aber die Anspielung sein. ‚Metatextualität' ist von Genette als Kommentar definiert, allerdings ohne dass der entsprechende Text zitiert oder namentlich genannt werden muss. ‚Hypertextualität' erläutert Genette als sämtliche Bezugnahmen eines Textes auf einen anderen Text, außer einer kommentierenden.

Der Unterscheidung zwischen Hypertextualität und Metatextualität legt Genette das Fiktionalitätskriterium zugrunde. Der Hypertext sei fast immer fiktional, während der Metatext ein Kommentar nicht-fiktionaler Art sei. Diese Festlegung wird ungenau, wenn der Hypertext sich von einem nicht-fiktionalen Werk herleitet. Dann werde der Hypertext seinem Wert nach zum Metatext. Gleichzeitig ist der metatextuelle Kommentar jedoch immer als Aussage des fiktiven Erzählers zu betrachten. Damit erhält im Prinzip auch der Metatext immer fiktionalen Status, auch wenn er losgelöst von seinem fiktionalen Kontext und außerhalb des fiktionalen Textes allgemeine Gültigkeit erhalten könnte. Hinsichtlich dieser Ungenauigkeiten ist es hilfreich, weiterführende Definitionen des Metatextes heranzuziehen, die sich weniger auf den Status als auf den Inhalt und die Funktion der Aussagen konzentriert.

Pfister bestimmt Metatextualität als „a text about texts or textuality, an autoreflective and auto-referential text, which thematizes its own textual status and

---

[471] Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, übers. von Channa Newman und Claude Doubinsky, 8. Aufl. (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997).

[472] Manfred Pfister, ‚How Postmodern is Intertextuality?', hg. von Heinrich F. Plett, *Intertextuality* (Berlin: de Gruyter, 1991), 207-24, S. 215.

[473] Genette, *Palimpsests*, S. 2.

the devices on which it is based."[474] Für Metatextualität gilt außerdem Autoreflexivität, das heißt, Intertextualität ist nicht nur markiert, sondern wird auch thematisiert. Metatextualität ist damit die selbstreflexive Kommentierung von (Inter-)Textualität. Zur Abgrenzung der Metatextualität von Hypertextualität ist zu bemerken, dass aufgrund der oben beschriebenen Ungenauigkeiten nach dem Ausschlussprinzip verfahren wird und daher all das als Metatext zu betrachten ist, was nicht hypertextuelle Transformation oder Imitation ist, also alle expliziten kommentierenden Verweise, im Gegensatz zu den impliziten Bezugnahmen der Hypertextualität.

Die Kombination von Intertext und Metatext ist gestaltendes Verfahren der essayistischen Schreibweise. Prominentester Intertext von *Ein unsichtbares Land* sind die Memoiren von Andreas Wackwitz. Auszüge daraus sind als solche angekündigt oder werden nachträglich als solche bezeichnet, darüber hinaus sind sie durch Kursivdruck kenntlich gemacht. Alle weiteren in „Verlassene Zimmer" genannten und zitierten Intertexte sind, im Gegensatz zu den großväterlichen Memoiren, öffentlich zugänglich. Der Erzähler reflektiert und kommentiert das Zitierte, wie hier die großväterlichen Memoiren, die im folgenden Auszug unmittelbar in einen Satz des Erzählers eingefügt sind:

> […], oder war es die polnische Großmutter, die in mir rumorte? Ich muss zugeben, dass ich mir im Hinblick auf meinen Großvater und über seinen Lebensaufzeichnungen auch manchmal solche Fragen gestellt habe. Und wenn ich zum Beispiel die Schlusssätze seiner Erinnerungen an das polnische Anhalt lese *(Langsam entfernte sich das Ufer, die winkenden Menschen wurden kleiner, und als es dunkel wurde, hatte wir schon Cuxhafen [sic!] passiert. Afrika lag vor uns.*), denke ich daran, wie ich an einem Spätnachmittag im Frühherbst 1990 im Frankfurter Flughafen ein Weizenbier getrunken habe, […]. (UL, 190f.)

Der vom Großvater stammende Text ist als solcher sowohl inhaltlich als auch formal kenntlich gemacht. Das Zitat dient zur Illustration der Parallelen zwischen Enkel und Großvater. Inhaltlich ist die Rede von gleichen Gefühlszuständen und Fragestellungen, die Aufbruchssituationen in ihnen auslösen. Indem das Zitat unmittelbar in den Satz des Erzählers eingefügt ist, wird auch die formale Gestaltung der Nähe von Stephan und Andreas Wackwitz betont.

Die Kombination intertextueller Zitate und metatextueller Kommentare ist nicht nur Gestaltungsverfahren für den Umgang mit den großväterlichen Me-

[474] Pfister, ‚How Postmodern is Intertextuality?', S. 215.

moiren, es findet ebenfalls Anwendung in Bezug auf alle weiteren Intertexte, was die intertextuelle Verknüpfung zu einem typischen Merkmal von *Ein unsichtbares Land* macht. Bei den metatextuell kommentierten Intertexten handelt es sich nicht nur um literarische Werke; der Erzähler zitiert zur Illustration seiner Gedankengänge beispielsweise auch den Anfang der letzten Strophe des Liedes *American Tune* von Paul Simon und Art Garfunkel. Der Erzähler präsentiert sein detailliertes Hintergrundwissen dazu in einer in Klammern gesetzten Nebenbemerkung, es handele sich bei *American Tune* um die „nur rhythmisch ein bisschen veränderte Melodie des stoisch-evangelischen Widerstands- und Selbstreflexionschorals ‚O Haupt voll Blut und Wunden'" (UL, 195).[475] Allein in „Verlassene Zimmer" können zahlreiche Beispiele dieser Art nachgewiesen werden, sodass deutlich wird, dass es sich bei diesem Verfahren des Zitierens und anschließenden Kommentierens um eine charakteristische und offenbar sehr beliebte erzählerische Gestaltungsweise des Erzählers handelt.

Zur Beschreibung des Dorfes Ziegenhain, aus dem Wackwitz' Familie stammt, zitiert der Erzähler einen Auszug aus der Chronik Tietmar von Merseburgs. Dieses Dokument existiert nachweislich und ist Teil der Authentizität suggerierenden Elemente von *Ein unsichtbares Land*. Die Textstelle im Original ist im Internet zugänglich.[476] Ein ebenfalls tatsächlich vorhandenes Werk[477] ist die „vierhundert Seiten dicke Broschüre mit dem Titel *A pictorial history of the Wackwitz Family 1402-1988*" (UL, 193), die der Erzähler von seinem Verwandten Frederick Hendrik Wackwitz aus den USA zugeschickt bekommen hat. Das Werk beschreibt Wackwitz selbst als Zusammenfassung „offenbar sehr ausgedehnter und detaillierter amateurgenealogischer Forschungen" (UL, 193). In diesem Kommentar wird die Ansicht des Erzählers über die Arbeit seines Verwandten deutlich, dessen fleißige Nachforschungen er wohl schätzt, aber deren Qualität er offenbar anzweifelt. Mit dieser Bemerkung wird *Ein unsichtbares Land* als Text den Forschungen des Amerikaners implizit gegen-

[475] Vgl. dazu Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1986), S. 53.

[476] <http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000689_00061.html?contextType=scan&contextSort=sortKey&contextOrder=descending&context=Glomuzi>, abgerufen 23. Juni 2015.

[477] Frederick Hendrik Wackwitz, *A pictorial history of the Wackwitz family, 1402-1988* (Van Alstyne, Texas: F. H. Wackwitz, 1988).

übergestellt. Der Erzähler scheint damit andeuten zu wollen, dass im Gegensatz zu dessen amateurhafter Arbeit mit *Ein unsichtbares Land* das Ergebnis jahrelanger Recherche eines professionellen Schriftstellers vorliegt. Der somit implizit erhobene Anspruch auf Qualität kann interpretiert werden in Bezug auf das Bild des Autors, der sich somit als Lieferant anspruchsvoller Literatur darstellt, dessen genealogische Arbeit nicht in einer umfangreichen Broschüre erscheint, sondern als literarischer Text, als Kunstwerk.

Die Intertexte wirken einerseits als Beweise der Behauptungen des Erzählers, denn es handelt sich ausschließlich um tatsächlich existierende Werke, sodass kein Zweifel daran aufkommt, dass Wackwitz die Memoiren des Großvaters wirklich vorliegen. Andererseits unterstützen sie, besonders die Berufung auf die Memoiren des Großvaters, als Herkunftsnachweis seiner Selbstvergewisserung. Die Dokumente haben darüber hinaus indirekt eine metatextuelle Funktion. Der Erzähler thematisiert sie als Ausgangspunkt seiner Überlegungen und lässt so den Leser am Entstehungsprozess des Romans teilhaben. (UL, 190f.) Gleichzeitig entwerfen sie das Bild eines gebildeten und über Detailwissen verfügenden Erzählers. In der Zusammenführung von Metatextualität und Intertextualität wird einerseits abermals die familiäre Zusammengehörigkeit betont, andererseits wirkt sich dieses essayistische Kompositionsprinzip auf die (Selbst)Darstellung des Erzählers aus. In den metatextuellen Kommentaren zeigt sich Spezialwissen, aber sie enthalten vor allem auch bewertende, teilweise kritische Äußerungen. Hier entsteht der Eindruck, dass den Intertexten nicht die von Bakhtin und Kristeva zugeschriebene Autonomie zugestanden wird; vielmehr wird die Tätigkeit des Autors hervorgehoben, indem das Anordnen der Auszüge und das Kommentieren der Texte explizit Teil des Gesamttextes wird. Entgegen der Auffassung Barthes' vom Tod des Autors tritt dieser hier, indem Wackwitz seine Aktivität als kritisierender Arrangeur deutlich macht, prominent hervor.

4.3 Das Bild des Autors Stephan Wackwitz: Zwischen Bildungsbürger und Intellektuellem

Die Untersuchungsergebnisse der Hybridisierung von Familienroman und (Auto)Biographie mit essayistischer Schreibweise lassen ein Bild des Erzählers

entstehen, das aufgrund der evozierten autobiographischen Lesart von *Ein unsichtbares Land* auf den Autor Stephan Wackwitz übertragbar ist. In der Darstellung des Erzählers als gebildeter, wissenschaftlich arbeitender Intellektueller spiegelt sich der Autor Wackwitz, dessen Selbstpräsentation sich im Kontext seiner Werke und im Vergleich mit seinem öffentlichen Auftreten bestätigt. Die Identität von Erzähler und Autor kann aufgrund autobiographischer Parallelen angenommen werden, vornehmlich durch die oben erläuterte implizite Namensidentität. Anders als Charlotte Roches Biographie, deren Privatleben in den Medien thematisiert wurde und daher beim Leser als Vorwissen vorausgesetzt werden kann, ist Stephan Wackwitz' Lebenslauf nicht unbedingt bekannt, wohl aber stimmen die autobiographischen Details von *Ein unsichtbares Land* mit den Zusatzinformationen des Verlags im Buch sowie mit den Angaben auf den Internetseiten der Fischer-Verlage[478] und des Goethe-Instituts[479] zur Person Wackwitz überein. So ist im Text von der Kindheit in den fünfziger Jahren in Stuttgart die Rede (UL, 185), wie auch Wackwitz dort 1952 geboren ist. Des Weiteren berichtet der Erzähler von Aufenthalten in London in den achtziger Jahren (UL, 191), Tokio (UL, 150 ff., 191) und Krakau (UL, 171), wo er auch seinen Arbeitsplatz, das Goethe-Institut, erwähnt. Die autobiographische Lesart und persönliche Meinungsäußerungen verstärken sich in ihrer Wirkung gegenseitig, je stärker die autobiographische Rezeption evoziert wird, desto eher werden die vom Erzähler geäußerten Auffassungen für diejenigen des Autors gehalten. Gleichzeitig unterstützt die Darstellung subjektiver Ansichten beim Leser den Eindruck, Einblick in das Privatleben des Erzählers und damit des Autors zu erhalten. Eine besondere Rolle spielen Mitteilungen, die schwache Momente thematisieren, denn sie zeigen Verletzlichkeit: „1979 [...], als mir plötzlich und ohne Vorwarnung ein bisher unbezweifelt-unbewusstes Gefühl meiner Identität abhanden kam. Ich verbrachte den weiteren Abend und die Nacht unter Panikanfällen.“ (UL, 270) Äußerungen wie diese präsentieren Wackwitz als Individuum, als Privatmensch, der seine Gefühle und auch seine Schwächen dem Leser mitzuteilen bereit ist.

[478] <http://www.fischerverlage.de/autor/stephan_wackwitz/5705?letter=W>, abgerufen 23. August 2013.

[479] <https://www.goethe.de/ins/za/prj/sua/gen/rue/aut/wac/deindex.htm>, abgerufen 20. August 2013.

Außer der Darstellung seiner Ängste thematisiert Wackwitz einen sehr persönlichen Aspekt seiner Vergangenheit. Es handelt sich dabei um seine zeitweilige Mitgliedschaft beim Marxistischen Studentenbund Spartakus (MSB Spartakus),[480] der von 1971 bis 1990 bestehenden Studentenorganisation, die der Deutschen Kommunistischen Partei (DKP) nahe stand.[481] Wackwitz geht sehr selbstkritisch mit seiner Entscheidung dem MSB Spartakus beizutreten um und verurteilt seine früheren politischen Auffassungen:

> Ich war 1977 fünfundzwanzig Jahre, so naiv und beeinflussbar wie in diesem Alter nur ein Junge aus bildungsbürgerlichem Haus sein kann, der sein Lebtag lang nichts gesehen und erfahren hat als Schulräume und Universitätshörsäle. (UL, 243f.)

Aus dieser Selbstkritik heraus wird deutlich, dass *Ein unsichtbares Land* offenbar eine therapeutische Funktion für den Autor hat, der die Auseinandersetzung und die Versöhnung mit der familiären Vergangenheit und mit den politischen Ereignissen in Deutschland sucht. Welzer zufolge geht es in der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und der Familiengeschichte bei Familienromanen dieser Art nicht mehr um die Schuld der Elterngeneration im Dritten Reich, sondern „um die Schuld der Kinder, ihr gegenüber die gebührende Empathie verweigert zu haben“.[482] Diesen impliziten Vorwurf gegen sich selbst formuliert Wackwitz auch in *Ein unsichtbares Land* (vgl. Kapitel „Schweigen“).

Die Interessen des Autors werden im Text durch die Erzählinstanz vertreten, die sich durch starke Präsenz auszeichnet. Der Erzähler präsentiert sich besonders in seiner Funktion als Kommentator und Arrangeur der Textelemente. Auf der sprachlichen Ebene zeigt sich die Aktivität des Erzählers im Gebrauch der Verben, die Empfindungen und Schlussfolgerungen ausdrücken und damit deutlich machen, dass es sich bei der Darstellungsweise um eine subjektive Perspektive handelt. Der Erzähler thematisiert außerdem seine kreative Tätig-

---

[480] Siehe Katharina Döbler, ‚Bildungsroman eine Nach-68ers‘, *dradio.de* (25. November 2005) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/441494/>, abgerufen 20. August 2013; ‚Verhexte Generation‘, *spiegel.de* (14. November 2005) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43103170.html>, abgerufen 20. August 2013.

[481] Helmut Bilstein, Sepp Binder, Manfred Elsner, Hans-Ulrich Klose, Friedrich O. J. Roll, Hrsg., *Organisierter Kommunismus in der Bundesrepublik Deutschland. DKP - SDAJ - MSB Spartakus* (Opladen: Leske, 1972).

[482] Welzer, ‚Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane‘, 2004, S. 57.

keit, indem er beispielsweise explizit seine Träume reflektiert und bewusst davon berichtet, wie er sich Dinge vorstellt und ausmalt (UL, 26).

Indem der Erzähler von sowohl Erinnerungen an tatsächlich Passiertes als auch von Vorstellungen und Träumen als Quellen für das Erzählte berichtet, wird die Ambiguität von spezifisch autobiographischem Erzählen deutlich, das sich aus bewusst und unbewusst manipulierten Erinnerungen zusammensetzt. Der Erzähler thematisiert auf diese Weise implizit die Problematik des autobiographischen Erzählens. Aus diesen Defiziten kann der Verdacht auf unzuverlässiges Erzählen entstehen. Die Zuverlässigkeit des Erzählers wird stellenweise von ihm selbst infrage gestellt. Hauptursache sind die Zweifel an seinem Erinnerungsvermögen, durch Floskeln wie „weiß ich im Einzelnen nicht mehr" (UL, 23). Offensichtlich sind dem Erzähler die Schwachstellen von Erinnerungen bewusst, sie „machen sich in meiner Phantasie selbständig" (UL, 125) oder „scheinen mir manchmal [...] in Wirklichkeit erfundene Episoden zu sein" (UL, 261). In einigen Passagen scheint der Erzähler sogar nachlässig, wenn es um Vermutungen geht, die er hätte nachprüfen können, was im Kontrast zu seinen detaillierten Angaben zu anderen Aspekten geht:

> Georg Lukács sagt im SPIEGEL: [...] Es ging ihm dabei, so weit glaube ich mich an dieses Interview noch erinnern zu können (wenn es überhaupt jemals stattgefunden und im SPIEGEL gestanden hat), um die Rolle der Gewerkschaften im Sowjetstaat. (UL, 262)

Diese Behauptung ist prüfbar, das Interview hat stattgefunden[483] und auch die Angaben, die der Erzähler zum Inhalt macht, sind korrekt. Entweder misst der Erzähler der genauen Überprüfung nicht ausreichend Bedeutung bei oder möchte an dieser Stelle menschlich und glaubwürdig erscheinen, indem er Defizite seines Gedächtnisses in Erwähnung zieht, sich letztlich aber fehlerfrei erinnert, oder eben einfach vorgibt, sich nicht korrekt erinnern zu können, dabei aber sehr wohl das Behauptete überprüft hat.

Andererseits thematisiert der Erzähler vielfach sein eigenes Vorgehen, seine schriftstellerische Tätigkeit und seine Recherche. Es handelt sich dabei um generalisierende Aussagen (UL, 80) oder um ganz konkrete Angaben zum eigenen Schreib- und Schaffensprozess:

---

[483] ‚Das Rätesystem ist unvermeidlich. SPIEGEL-Gespräch mit dem Philosophen Georg Lukács', *spiegel.de* (20. April 1970) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44944175.html>, abgerufen 20. August 2013.

> Ich saß in meinem Büro, konnte meine Ausflüge nach Anhalt und Auschwitz nicht vergessen, las abends in den Memoiren eines toten alten Mannes und dachte über den Zeitpunkt nach, in dem das langsame und unaufhaltsame Hinausgleiten meines Großvaters aus der Zukunft seines Landes begonnen hatte. (UL, 163)

In dieser Passage nennt der Erzähler summarisch die Aspekte, die für das Schreiben von *Ein unsichtbares Land* von Bedeutung sind: die Rechercheреisen und die Lektüre der Memoiren seines Großvaters und seine Gedanken dazu. Insgesamt lässt Wackwitz den Eindruck entstehen, strukturiert und organisiert zu arbeiten: „Ich schreibe dies im Bibliothekszimmer meiner Krakauer Wohnung. [...], ich lese durch, was ich bisher geschrieben habe, [...].“ (UL, 178f.) Der Erzähler reflektiert sein eigenes Vorgehen und den Umgang mit den Quellen (siehe auch UL, 169) und erwähnt mehrfach den Besuch verschiedener Bibliotheken zur Recherche (UL, 180f.). Das Anführen unterschiedlicher Aspekte, die zum Schreibprozess gehören, legt den Schaffensprozess im Text selbst offen.

Der Erzähler gewährt dem Leser Einblick in seine Tätigkeit. Es scheint ihm wichtig zu zeigen, dass dieser Text nicht einfach eigene und fremde Erinnerungen aneinanderreiht, sondern wie vielfältig und arbeitsintensiv der Schaffensprozess ist, der aus unterschiedlichen Formen von Recherchen besteht, aus Nachdenken und Reflektieren. Das eigentliche Schreiben spielt eine fast untergeordnete Rolle. Auf diese Weise beleuchtet der Autor die Gesamtheit seiner Tätigkeit und lässt somit das Bild eines gebildeten und belesenen, forschenden und gut organisierten Schriftstellers entstehen, der sich mit verschiedenen Quellen beschäftigt und diesen Prozess der Auseinandersetzung damit im Text selbst reflektiert. Diesem Entwurf zufolge ist der Autor von *Ein unsichtbares Land* jemand, der aus einer subjektiven Perspektive seine Analyse und Gedanken zu privaten und öffentlichen Texten und Dokumenten schildert.

Inhaltlich geht es um den Großvater Andreas Wackwitz, dessen Biographie der Erzähler in den Fokus seiner Familiengeschichte rückt. Gleichzeitig dient dieses Vorgehen Wackwitz dazu, seine persönlichen Auffassungen zu präsentieren und Teile seiner eigenen Biographie darzustellen. Diese Strategie ließe sich als ‚verdeckte Autobiographie‘ bezeichnen, im Gegensatz zu Charlotte Roches offener und skandalorientierter Selbstdarstellung. Während in *Schoßgebete* das Privatleben, die Beziehung und Sexualpraktiken der Protagonistin im Mittel-

punkt stehen, präsentiert Wackwitz sich als gebildeter, wissenschaftlich arbeitender, intellektueller Schriftsteller.

Dieser Darstellung liegen Konzepte des Bildungsbürgers und des Intellektuellen zugrunde, die Wackwitz zusammenführt. Einerseits möchte er sich vom Bildungsbürgertum abgrenzen und als wissenschaftlich arbeitender Intellektueller[484] präsentieren. Andererseits aber beruft er sich gleichzeitig explizit auf Werke des bildungsbürgerlichen Literaturkanons, sodass die Distanzierung teilweise zurückgenommen wird. Es kommt darin zu einer Verzahnung der Konzepte, die sich aus ihrer Verwendungs- und Konzeptionsgeschichte ergibt.

Wackwitz kontrastiert Bildungsbürgertum und Intellektualismus vornehmlich um sich von seinem Großvater abzugrenzen. Diese Gegenüberstellung von Bildungsbürgertum und Intellektuellen ist beispielsweise anhand der Berufswahl von Großvater und Enkel thematisiert. Besagte Textstelle weist implizit darauf hin, dass Wackwitz für sich die gesellschaftliche Position des Intellektuellen in Anspruch nimmt. Er ordnet sich der Gruppe der Intellektuellen und der Künstler zu, und bezieht Stellung gegenüber den Ansichten seines Großvaters, der nie verstanden habe, „dass die Lebensweise, die Triumphe und Niederlagen eines Intellektuellen oder Künstlers so viel Selbstbewusstsein, Glück und Gewicht verschaffen können wie eine militärische Karriere oder eine Verwaltungsposition“ (UL, 41).

Das sich im 18. Jahrhundert als Gesellschaftsschicht etablierenden Bildungsbürgertum wird von Rainer Lepsius definiert als:

> eine ständische Vergesellschaftung von heterogenen, strukturell beschreibbaren Teilen des Bürgertums. Diese Vergesellschaftung beruht auf dem Prestige des von ihm prätendierten Bildungswissens, auf das hin eine planmäßige Erziehung und eine spezifische Lebensführung ausgerichtet werden. […] Das Besondere des Bildungsbürgertums ist nun der Umstand, dass der Anspruch auf Sonderschätzung und die sich darauf beziehende Lebensführung sich begründet auf der Aneignung und Verfügbarkeit eines spezifischen Wissens, das man in Anlehnung an Max Scheler als Bildungswissen bezeichnen kann.[485]

---

[484] Zur zusammenführenden Betrachtung von Künstler und Wissenschaftler im Konzept des Intellektuellen vgl. Christoph Ernst, ‚Alexander Kluge und die offene Frage des Intellektuellen im Medienzeitalter‘, hg. von Grimm, Schärf, *Schriftsteller-Inszenierungen*, 199-213.

[485] M. Rainer Lepsius, ‚Das Bildungsbürgertum als ständische Vergesellschaftung‘, hg. von M. Rainer Lepsius, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992), 8-18, S. 13.

Das Bildungswissen ist bestimmten Berufsgruppen zugeordnet, die sich daher als griffiges Beschreibungskriterium des Bildungsbürgertums anbieten. Jürgen Kocka[486] zufolge gehören zum Bildungsbürgertum „Pfarrer, Ärzte, Rechtsanwälte und andere ‚freie Berufe', Gymnasiallehrer und Professoren, Richter und hohe Verwaltungsbeamte, Wissenschaftler, Ingenieure, qualifizierte Experten, wohl auch einige Journalisten",[487] die er von den „marginalisierten Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern ohne bürgerliche Stellung, ohne Familie und ohne entsprechende Lebensführung"[488] abgrenzt.

Inwieweit Bildungsbürgertum und Intellektualismus zusammenhängend betrachtet werden müssen, macht besonders Gangolf Hübinger in seinen Werken[489] deutlich, indem er die Entwicklung der Intellektuellen als aus dem Bildungsbürgertum stammend herausstellt. Die Abgrenzung erfolgt in der Ablösung des Bildungsbürgertums von einer gelehrten Elite, die durch die zunehmende Spezialisierung des Berufsfeldes Wissenschaft entstanden war. Hübinger bezieht sich auf Ludwig Häussers Aufsatz „Die historische Literatur und das deutsche Publicum"[490] von 1841, veröffentlicht in der von Johann Friedrich Cotta verlegten *Allgemeinen Zeitung*. Darin unterscheidet Häusser, Vertreter der liberalen Vormärz-Ideen der sogenannten ‚Heidelberger Schule', drei Gelehrtentypen, von denen der ‚Historiker des Lebens' derjenige ist, der seine wissenschaftliche Autorität dazu nutzt, wie Hübinger formuliert, „der lesenden Öffentlichkeit die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart intellektuell"[491] zu erschließen. Allerdings ist diese Elite in Deutschland zunächst vor allem mit negativen Konnotationen verbunden. Forschungsbelege von Dietz Bering,[492] Gerd Langguth,[493] und Fritz K. Ringer[494] zeigen, wie der Intellektua-

---

[486] Werner Conze, Jürgen Kocka, ‚Einleitung', hg. von dens., *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil I: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1985), 9-26, S. 11.

[487] Jürgen Kocka, ‚Intelligentsia und Bildungsbürgertum. Thesen zur Diskussion über "Die Intelligenz als soziale Gruppe. Eine Besonderheit peripherer Länder oder ein gesamteuropäisches Phänomen?"', hg. von Igor Kąkolewski, *Die Intelligenz als soziale Gruppe. Eine Besonderheit peripherer Länder oder ein gesamteuropäisches Phänomen? (2. Joachim-Lelewel-Gespräch)* (Warschau: Deutsches Historisches Institut Warschau, 2009), S. 3.

[488] Kocka, ‚Intelligentsia und Bildungsbürgertum', S. 13.

[489] Gangolf Hübinger, *Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit. Eine Intellektuellengeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006); ders, Wolfgang J. Mommsen, Hrsg., *Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1993).

[490] Ludwig Häusser, ‚Die historische Literatur und das deutsche Publicum [1841]', hg. von dems., *Gesammelte Schriften* (Berlin: Weidmann, 1869).

[491] Hübinger, *Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit*, S. 10.

[492] Dietz Bering, *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes* (Stuttgart: Klett-Cotta,

lismus dem Gelehrten mit seinen Bildungsgütern abwertend gegenübergestellt wird. Der eigentliche Begriff des Intellektuellen wurde aus der französischen Dreyfus-Affäre (1898) geboren und erhielt durch das Eingreifen der Pariser Intellektuellen um Emile Zola seine negative Bedeutung, wie Mackenthun und Röttgers formulieren:

> Die elitäre Selbstbezeichnung, zusammen mit der übernommenen Rolle, Stimme des Gewissens der Nation zu sein, provozierte sofort als Reaktion den von nun an anscheinend universell gültigen Topos des anti-intellektuellen Affekts: den Vorwurf der Verantwortungslosigkeit gegenüber Staat und Gesellschaft und die diffamierende Unterstellung sowohl sozialutopischen Denkens als neuer geistesaristokratischer Prätention.[495]

Wackwitz bezeichnet sich zwar als aus bildungsbürgerlichem Hause stammend, möchte sich aber davon distanzieren, wie aus der bereits oben zitierten Passage (UL, 243f.) hervorgeht. Zurückblickend auf seine Jugend- und Studienzeit macht der Erzähler seine Herkunft und den damit einhergehenden Ausbildungsweg von Schul- und anschließendem Universitätsbesuch dafür verantwortlich, dass er so leicht beeinflussbar war und dem MSB Spartakus beigetreten war. Anstatt diesem bildungsbürgerlichem Weg zu folgen, möchte Wackwitz Abstand davon nehmen und sich als Intellektueller präsentieren, den er eher wie Stephan Moebius zu verstehen scheint. Moebius definiert Intellektuelle als Menschen,

> die wissenschaftlich, künstlerisch, religiös, literarisch oder journalistisch tätig sind, dort Kompetenzen erworben haben und qualitativ ausgewiesen sind und die in die öffentlichen Auseinandersetzungen und Diskurse kritisch oder affirmativ intervenieren und Position beziehen.[496]

Moebius‘ Ausführung beschreibt zwei Hauptmerkmale des Intellektuellen, erstens die durch Kompetenzerwerb erlangte Autorität, zweitens die öffentliche Stellungnahme zu gesellschaftlichen und politischen Thematiken. Wackwitz'

1978).

493 Gerd Langguth, *Die Intellektuellen und die nationale Frage* (Frankfurt a. M.: Campus, 1997).

494 Fritz K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1987).

495 W. Mackenthun, K. Röttgers, ‚Intelligenz, Intelligentsia, Intellektueller‘, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel, Stuttgart: Schwabe, 1971-2007), 454-58.

496 Stephan Moebius, ‚Intellektuellensoziologie - Skizze zu einer Methodologie‘, in *Sozial.Geschichte Online*, (Duisburg, Essen: Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bremen, 2010), 37-63, S. 42. Zu den verschiedenen Funktionen des Intellektuellen in der Gesellschaft vgl. Walter L. Bühl, ‚Intellektuelle‘, hg. von Görres Gesellschaft, *Staatslexikon: Recht, Wirtschaft, Gesellschaft* (Freiburg: Herder, 1985-1993), 118-21, S. 119.

Erzähler entwirft dieses Bild des Intellektuellen von sich, was besonders anhand der Darstellung seiner geschichtspolitischen Auffassungen deutlich wird. Seine intellektuelle Autorität legitimiert Wackwitz im Text erstens durch die Zurschaustellung seines Detailwissens und zweitens durch die Thematisierung und Reflexion seiner schriftstellerischen Arbeit, sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich-journalistisch.

Aufgrund des autobiographischen Anspruchs von *Ein unsichtbares Land* können die Auffassungen des Erzählers zu thematisierten Diskursen unmittelbar als solche des Autors verstanden werden; damit erhalten sie gewissermaßen den Status öffentlicher Stellungnahmen. Kapitel wie „Fünf Professoren" oder „Kleine Propheten" beschäftigen sich intensiv mit philosophischen und geschichtspolitischen Debatten, wie beispielsweise mit der Kontrastierung von Fichtes Philosophie der Ursprungs- und Wahrheitssuche mit Schleiermachers unabschließbarem Verstehensprozess, oder mit der Verurteilung der Ideologien und Taten der Roten Armee Fraktion (RAF) in den siebziger Jahren. Die Auseinandersetzung erfolgt auf einer persönlichen Ebene, indem Bezüge zu Familienmitgliedern und der eigenen Vergangenheit hergestellt werden. Allgemeingültig formulierte Aussagen bringt der Erzähler jeweils in Verbindung mit individuellen Erlebnissen und Ansichten, wie zum Beispiel in diesem Kommentar zum Ersten Weltkrieg:

> Der Erste Weltkrieg ist 1918 überhaupt nicht zu Ende gegangen; er ging weiter bis 1989, und in gewisser Weise hat nicht nur mein Vater, sondern auch ich in ihm weitergekämpft und erst in den letzten fünfzehn Jahren des Jahrhunderts aus ihm herausgefunden. (UL, 133)

In der geschichtspolitischen Ansicht der metaphorischen Fortsetzung des Ersten Weltkriegs bis zur Wiedervereinigung Deutschlands 1989/90 spiegelt sich die von Eric Hobsbawm[497] entwickelte These des ‚kurzen 20. Jahrhunderts', das Hobsbawms Auffassung zufolge vom Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 bis zum Ende der Sowjetunion 1991 reichte, der Überzeugung folgend, dass Jahrhunderte den geschichtlichen Epochen nicht zwangsläufig entsprechen. Wackwitz folgt diesem gesellschaftsgeschichtlich-marxistischen Ansatz,[498] der

[497] Eric Hobsbawm, *Age of extremes: the short twentieth century, 1914-1991* (London: Michael Joseph, 1994).

[498] Wackwitz wiederholt diese Auffassung in Wackwitz, *Fifth Avenue* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2010), S. 215.

den Zusammenbruch der Sowjetunion vor allem als Scheitern des Kommunismus bedauert. Hobsbawms Auffassung wird unter Historikern kontrovers diskutiert. Während Gerd Koenen Hobsbawm für seine Vernachlässigung der „tieferen Ursachen der sozialökonomischen Kalamitäten, moralischen Depravationen und terroristischen Exzesse der kommunistischen Staaten“[499] verurteilt, stimmt Hans Ulrich Wehler[500] der Einteilung des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ in Bezug auf die globale Bedeutung für wirtschaftliche, politische und kulturelle Veränderungen und Entwicklungen seit 1989/90 zu. Wackwitz' indirekte Bezugnahme auf Hobsbawms These ist insofern als politische Stellungnahme zu interpretieren, die sich am marxistisch-kommunistischen Weltbild des Links-Intellektuellen zu orientieren scheint.

Die Verzahnung der Konzepte von Bildungsbürger, Intellektuellem und Wissenschaftler wird auf inhaltlicher Ebene von der Beschäftigung mit Literatur dominiert.[501] Der Erzähler präsentiert seine Auseinandersetzung mit Literatur explizit und extensiv:

> Und am übernächsten Morgen schon saß ich vor dem Frühstück über dem giftgrünen Bändchen des Felix Meiner Verlags mit Fichtes „Reden“ (es hatte sich als einziges Werk des Philosophen in der Bibliothek des Krakauer Goethe-Instituts sofort und gleichsam selbstverständlich gefunden und war seit der Gründung des Instituts im Jahr 1991 vor mir noch von niemandem ausgeliehen worden). (UL, 171)

Aus diesem Abschnitt geht dreierlei hervor. Erstens machen Wackwitz Angaben zum Verlag und zur Farbe des Einbandes[502] deutlich, dass es sich bei der Ausgabe um ein Exemplar der Reihe *Philosophische Bibliothek* des Felix Meiner Verlags handelt, deren Zielgruppe aus Studenten und, heute überwiegend,

---

499 Gerd Koenen, *Was war der Kommunismus?* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010), S. 6.

500 Hans Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte: Bd. 5 Bundesrepublik und DDR, 1949-1990* (München: Beck, 2008), S. XIff.

501 Bei der Betrachtung der Gesamtheit der Literaturzitate und Werktitel fällt auf, dass Wackwitz sich ausschließlich auf von Männern verfasste Texte bezieht, Werke von Autorinnen finden keine Erwähnung. Wackwitz ordnet sich damit in einen literarischen Kanon ein, der sich auf Texte männlicher Verfasser konzentriert und Texte von Frauen vernachlässigt. Dieses Phänomen spiegelt sich in der Darstellung Wackwitz‘ familiärer Genealogie, die ebenfalls auf die männlichen Vertreter fokussiert. Hinsichtlich des Bildes des Intellektuellen bestätigt dieser Sachverhalt Barbara Vinkens These von der „Lufthoheit im Geistigen“ (Barbara Vinken, ‚Die Intellektuelle: gestern, heute, morgen‘, *Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zu Das Parlament*, 40 (2010), 13-18), die ihr zufolge trotz fortschreitender Emanzipation weiterhin bei den Männer liegt.

502 Siehe <http://www.meiner.de/product_info.php?products_id=2907>, abgerufen 22. August 2013.

Wissenschaftlern besteht.[503] In der Abkürzung des Titels, gemeint sind die „Reden an die deutsche Nation“ (1808) von Johann Gottlieb Fichte,[504] wird zweitens ein vertrauter Umgang mit dem Text suggeriert, der auf einer umfassenden philosophischen Bildung beruht. Der Erzähler weist somit explizit auf seinen wissenschaftlichen Umgang mit einem philosophischen Werk hin. Drittens macht Wackwitz hier seine Ausnahmestellung deutlich, er scheint der einzige zu sein, der diesen Text aus der Bibliothek des Krakauer Goethe-Instituts jemals ausgeliehen hat, [505] worauf er ausdrücklich aufmerksam machen möchte. Die Verzahnung der Konzepte des bildungsbürgerlichen Wissenschaftlers und des Intellektuellen zeigt sich im Umgang mit und in den Kommentaren zu den von Wackwitz konsultierten Texten. Der Erzähler gibt erläuternde Hintergrundinformationen zu den gelesenen Werken, wie in folgender Passage:

> Es war in der Münchner Staatsbibliothek, [...], wo ich [...] schließlich jene Rezension der Fichte’schen „Vorlesungen über die Grundzüge des jetzigen Zeitalters“ gefunden, fotokopiert und gelesen habe, die Friedrich Schleiermacher vom 21. bis zum 23. Januar 1807 als Aufmacher für die Philosophie-Rubrik in der „Jenaer Allgemeinen Litteratur-Zeitung“ geschrieben hat, für ein Blatt, das damals so etwas wie der „Merkur“ oder die „New York Review of Books“ war. (UL, 180)

Der Erzähler legt seinen Rechercheprozess offen, der Geduld, Forschungsinteresse und Detailwissen erfordert. Darüber hinaus kontextualisiert Wackwitz seinen Fund[506] und führt einen Bedeutungsvergleich[507]

---

503 Vgl. <http://www.meiner.de/product_info.php?products_id=617>, abgerufen 30. September 2013.

504 Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation* (Hamburg: Felix Meiner, 1978).

505 Nachweislich im Katalog des Krakauer Goethe-Instituts vorhanden, siehe <http://www.goethe.de/ins/pl/kra/bib/opc/deindex.htm>, abgerufen 30. September 2013.

506 Veröffentlicht in der „Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung“ 1807, 4. Jg., Bd.1, Nr. 18-20, zugänglich über die elektronische Zeitschriftenbibliothek der Bayrischen Staatsbibliothek München <http://ezb.uni-regensburg.de/?2254754&bibid=BSB#printexemplare>, Direktnachweis: <http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004875>, <http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004876> und <http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004877>, abgerufen jeweils 30. September 2013. Außerdem vollständig abgedruckt in Friedrich Schleiermacher, ‚Rezension zu Johann Gottlieb Fichtes "Vorlesungen über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters", 1807‘, hg. von Hermann Patsch, Hermann Fischer, *Kritische Gesamtausgabe: Schriften aus der Hallenser Zeit, 1804-1807* (Berlin: de Gruyter, 1995), 143-75.

507 Die „Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung“ (1804-1841) war die Nachfolgerin der „Allgemeinen Literatur Zeitung“ (1785-1803), die der Beschreibung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena zufolge „das auflagenstärkste und wohl auch verbreitetste wie einflussreichste Rezensionsorgan im deutschsprachigen Raum“ war. (<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000005>, abgerufen 30. September 2013.) „Im äußeren Erscheinungsbild und in der Konzeption orientierte sich die JALZ an ihrer Vorgängerin. Sie veröffentlichte Rezensionen zu allen Wissensgebieten,

an. Beides sind wissenschaftliche Techniken, die zur Forschungsarbeit eines Akademikers gehören, und die dann eine Stellungnahme wie die folgende begründen können: „Schleiermachers Fichte-Rezension von 1807 ist so elegant und witzig geschrieben, dass man sie heute im ‚New Yorker' wiederabdrucken könnte [...]." (UL, 181f.) Die Erläuterungen und Referenzen tragen dazu bei, den Autor als Wissenschaftler zu präsentieren. Der Kommentar zur Rezension sowie der Verweis auf die Kulturzeitschrift *Merkur* aus dem vorherigen Auszug zeigen Wackwitz gleichzeitig auch als Intellektuellen. Das Profil des *Merkur* beschreibt den Schreibstil seiner Veröffentlichungen wie folgt: „ohne akademische Umständlichkeit, mit sprachlicher und intellektueller Eleganz."[508] Dieser Charakterisierung entspricht nicht nur Wackwitz' Kommentar zufolge Schleiermachers Rezension, sondern präsentiert dadurch auch ihn selbst, den Erzähler, als Intellektuellen, der Texte kommentierend bewertet.

Der Wissenschaftler Wackwitz zeigt sich zum einen inhaltlich, zum anderen formal durch explizit angewandte akademische Techniken. Dazu gehört beispielsweise die Kennzeichnung einer vom Verfasser eingefügten Erläuterung, wie in folgendem Tagebucheintrag des Großvaters, der wie üblich kursiv gedruckt ist: „*Schon bevor Meyer (der unmittelbare Vorgänger meines Großvaters in der Frontgemeinde, S.W.) Anfang April nach Anhalt gekommen war*" (UL, 167). Die Initialen weisen auf den Autor hin, der diesen Kommentar nachträglich, als Erläuterung für den Leser, in den Text des Großvaters eingefügt hat. Ein weiteres wissenschaftliches Verfahren, das Wackwitz extensiv anwendet, ist das Belegen seiner Quellen. So finden sich nahezu bibliographische Angaben zu Richard Rortys *Essays on Heidegger and others*[509] (UL, 152), die den Leser über Verlag und Auflage informieren, als wolle der Erzähler seinem Leser die eigene Forschung ermöglichen und die Überprüfung der von ihm gemachten Behauptungen erleichtern. Vor einem autobiographischen Hintergrund können diese Aspekte als Authentizitätsmerkmale interpretiert werden. Hier dienen sie zur Untermauerung der wissenschaftlichen Forschung des Er-

---

ergänzt durch ein Intelligenzblatt und die Preisfragen der Weimaer Kunstfreunde." (<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000011>, abgerufen 30. September 2013.).

[508] <http://www.klett-cotta.de/zeitschrift/MERKUR/7819?bereich_subnavi=zeitschrift>, abgerufen 30. September 2013.

[509] Richard Rorty, *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

zählers, wie auch die Verweise auf konsultierte Lexika wie Meyers Lexikon (UL, 42, 128). Sie lassen auf Gründlichkeit und Interesse an Details schließen. Es handelt sich in beiden Fällen um Ausgaben aus den 1920er Jahren,[510] aus den jeweils relevanten Beiträgen zitiert der Erzähler. Die unmittelbare Quellenwiedergabe zeigt wissenschaftliche Genauigkeit. Darüber hinaus wird hier deutlich, dass die Distanzierung vom Bildungsbürgertum nicht ganz konsequent ist, denn die mehrfache Berufung auf die Enzyklopädie demonstriert die Wichtigkeit dieses Statussymbols des Bildungsbürgertums für das wissenschaftliche Arbeiten des Autors.

Dass Wackwitz sich dem Bildungsbürgertum zugehörig und verbunden fühlt, bestätigt er in einem Interview, das der Autor anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Müller-Literaturpreises des Landes Sachsen-Anhalt in der *Mitteldeutschen Zeitung* gegeben hat.[511] In folgendem Auszug kommt Wackwitz auf sein schriftstellerisches Schaffen zu sprechen und rechtfertigt seine doppelte berufliche Tätigkeit als Autor und Leiter des Goethe-Instituts, indem er auf anerkannte literarische Vorbilder verweist:

> Dichter sollen, wie alle anderen Leute, möglichst viel und erfolgreich in ganz normalen Berufen arbeiten, das kommt ihrer Literatur zugute. Ich bin sehr froh darüber, dass ich einen bürgerlichen Beruf habe, der mich durchaus ausfüllt. Kafka, Pessoa oder Hermann Lenz - mit denen ich mich beileibe nicht vergleichen will - waren Angestellte. Joyce war Englischlehrer. T.S. Eliot war Banker und Verleger. Goethe war Minister. Arbeit schändet nicht.[512]

Wackwitz weist explizit darauf hin, dass er seinem bürgerlichen Berufsleben einen hohen Stellenwert beimisst, was im Gegensatz zu seinen Aussagen steht, mit denen er sich vom Bildungsbürgertum distanzieren und sich als intellektueller Wissenschaftler präsentieren möchte. Dabei werden die Konzepte in der Forschung als sich nicht gegenseitig ausschließend betrachtet, wie Hübinger in seiner *Intellektuellengeschichte*[513]in Anlehnung an Ludwig Häusser beschreibt. Die Intellektuellen werden als aus dem Bildungsbürgertum stammende Gelehrte betrachtet, die, wie von Moebius definiert, in öffentliche Diskurse interve-

---

[510] Hermann Julius Meyer, *Meyers großes Konversations-Lexikon: ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, 7. Aufl.* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1924-1930).

[511] Christian Eger, ‚Von Amerika nach Georgien', *Mitteldeutsche Zeitung* (6. Oktober 2010) <http://www.mz-web.de/kultur---medien/mz-interview-mit-stephan-wackwitz-von-amerika-nach-georgien,20642198,17660610.html>, abgerufen 21. Juni 2013.

[512] Ebd.

[513] Hübinger, *Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit*.

nieren. Anstatt dem Bildungsbürgertum gegenübergestellt zu werden, wird der Intellektuelle als Weiterentwicklung des gebildeten Bürgers dargestellt, der sich sehr wohl auf die bildungsbürgerlichen Traditionen berufen kann.

Das Gesamtwerk Stephan Wackwitz' bestätigt die bisherigen Untersuchungsergebnisse und verstärkt den Eindruck des gebildeten, wissenschaftlich arbeitenden und intellektuellen Essayisten. Wackwitz' erste Veröffentlichungen sind wissenschaftliche Arbeiten zu Friedrich Hölderlin.[514] Seine schriftstellerische Tätigkeit beginnt Mitte der neunziger Jahre mit dem Essayband *Tokyo*,[515] seitdem sind acht weitere Texte erschienen, die ähnlich wie *Ein unsichtbares Land* ebenfalls überwiegend essayistischer und autobiographischer Natur sind. Seine vom Fischer Verlag als „Reisebücher"[516] bezeichnen Werke *Tokyo, Kleine Reisen*,[517] *Selbsterniedrigung durch Spazierengehen*[518] und *Fifth Avenue*[519] sind essayistisch strukturiert, ebenso *Neue Menschen*[520] und *Osterweiterung*.[521] Es sind Aufzeichnungen von Gedanken, die sich ihr Autor anlässlich seiner Aufenthalte an bestimmten Orten bzw. von Spaziergängen gemacht hat. Damit weisen sie deutliche autobiographische Bezüge auf, die sich in der Textgestaltung bestätigen. Beispielsweise ist Wackwitz tatsächlich seit 2007 in New York und verfasste dort während seiner Tätigkeit als Leiter der Programmarbeit am Goethe-Institut *Fifth Avenue. Spaziergänge durch das letzte Jahrhundert*. Außer seinen essayistischen Werken ist 1996 der satirisch-autobiographische Roman *Walkers Gleichung*[522] erschienen, der in seinen metanarrativen Passagen ebenfalls Bezug auf Wackwitz' weiteres Schaffen nimmt und die Sonderposition von *Ein unsichtbares Land* als essayistisch gestalteter Roman im Gesamtwerk Wackwitz' verdeutlicht.

Das bereits mehrfach erwähnte Motiv des Reisens, des „Anders- und Anderswoseins" (UL, 187), ist in fast allen Wackwitz-Texten aufgenommen. Reisen

---

514 Wackwitz, *Trauer und Utopie um 1800: Studien zu Hölderlins Elegienwerk* (Stuttgart: Heinz, 1982; ders., *Friedrich Hölderlin* (Stuttgart: Metzler, 1985).
515 Wackwitz, *Tokyo* (Zürich: Ammann, 1994).
516 <http://www.fischerverlage.de/autor/stephan_wackwitz/5705?letter=W>, abgerufen 23. August 2013.
517 Wackwitz, *Kleine Reisen* (Göttingen: Steidel, 1997).
518 Ders., *Selbsterniedrigung durch Spazierengehen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002).
519 Ders, *Fifth Avenue*. Im Folgenden zitiert: FA.
520 Ders., *Neue Menschen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2005).
521 Ders., *Osterweiterung. Zwölf Reisen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2008).
522 Ders., *Walkers Gleichung: Eine deutsche Erzählung aus den Tropen* (Göttingen: Steidel, 1996.

und Auslandsaufenthalte beruflicher oder privater Natur, oftmals zu Forschungszwecken, spielen in nahezu allen Texten eine wichtige Rolle. Auf diese Weise spiegelt sein Werk nicht nur Wackwitz' privates Interesse. Es wird deutlich, dass seine Texte unter einer übergeordneten Thematik zusammenfassbar sind, die Wackwitz' schriftstellerischem Schaffen eine Konsistenz verleihen, die umso überzeugender wirkt, da sie offensichtlich auch die Darstellung des Privatmenschen Wackwitz mit einbezieht. Das literarische Werk von Wackwitz zeichnet sich durch thematische und strukturelle Konsequenz aus, ergänzt durch stetige autobiographische Rückbezüge und die Wiederaufnahme von Thematiken und Motiven.

Ein knapper inhaltlicher und gestalterischer Vergleich von *Ein unsichtbares Land* und *Fifth Avenue* belegt beispielhaft die Ähnlichkeiten der Werke und zeigt, dass die jüngste Veröffentlichung das im Familienroman entstandene Bild des gebildeten und wissenschaftlich arbeitenden Intellektuellen sowohl bestätigt als auch, durch andere Schwerpunktsetzung, erweitert. *Fifth Avenue* besteht aus acht kapitelartigen Abschnitten, die Bereiche des Boulevards in New York aus Wackwitz' an Architektur, National-, Kunst- und Musikgeschichte interessierter Perspektive schildern. Dabei werden Motive und Thematiken aus *Ein unsichtbares Land* wiederaufgenommen, des Weiteren bestätigen inter- und metatextuelle Passagen das Bild vom Autor. Als Essay kann der Text ohne große Einschränkungen autobiographisch gelesen werden, was im Text durch die Autorinitialen (FA, 53) sowie Altersangaben und das Geburtstagsdatum (FA, 153) nahegelegt wird.

Hinsichtlich der Gestaltung des Textes ist die Wiederaufnahme bestimmter Motive und Thematiken, die in der Untersuchung zu *Ein unsichtbares Land* ermittelt wurden, besonders auffällig. Träume sowie Orte, Landschaften, Parks und Zimmer (bzw. Wohnungen) spielen auch in *Fifth Avenue* eine bedeutende Rolle. So bezeichnet Wackwitz seine Gedanken zu den Dioramen des Museum of National History als „Traumerfahrung“ (FA, 94), die dann assoziativ überleiten zu einer weiteren Traum-Erinnerung und den in *Ein unsichtbares Land* thematisierten fließenden Übergang von Träumen und Erinnerungen aufgreifen: „Habe ich auch das Folgende vielleicht nur geträumt? In der dunkeln ‚Ackeley Hall of African Mammals‘ (so jedenfalls will es meine Erinnerung an meinen ersten Besuch […])“ (FA, 94). Über eine einfache

Wiederaufnahme hinaus erfährt das Motiv der Örtlichkeiten eine Erweiterung. Wackwitz beschreibt Bauten, Häuser und Wohnungen sehr ausführlich, unter anderem anlässlich seiner Suche nach einer dauerhaften Unterkunft. Auch in diesem Text sind es die Orte, die Erinnerungen auslösen, wie im obigen Beispiel deutlich geworden ist. Spaziergänge durch Parks und Landschaften sowie Ortsbesuche bilden in *Ein unsichtbares Land* sowohl Rahmen als auch Anlass der Gedanken und Überlegungen des Erzählers, gleiches gilt für *Fifth Avenue*. Das Motiv des Spazierengehens ist sogar im Untertitel enthalten und gleichzeitig Motivation sowie Kulisse für das Geschilderte, wie aus der Eingangspassage hervorgeht: „Die Fifth Avenue entspringt (denn wir erzählen in Richtung des Verkehrsflusses von der berühmten New Yorker Einbahnstraße) am nordöstlichen Stadtrand von Harlem." (FA, 7)

Der erzählerische Rahmen der Recherchereisen und erinnernden Spaziergänge verweist auf das literarische Konzept des Spaziergängers bzw. des Flaneurs, der wiederum als Schriftsteller auftreten kann. Darüber hinaus stellt die Forschung Bezüge zwischen dem Spazierengehen und der essayistischen Form her, die dem Vorgang des Spazierengehens metaphorisch entspricht. Das Motiv des Spazierengehens ist besonders in Wackwitz' Essaybänden, in denen der Autor beim Erkunden der jeweiligen Stadt oder auch landschaftlichen Gegend Überlegungen anstellt und reflektiert. In *Ein unsichtbares Land* sind es vor allem Reisen zwecks Familienforschung, die per Auto unternommen werden, aber der Erzähler berichtet auch von Radtouren (vgl. „Fünf Professoren") und Spaziergängen, wie beispielsweise im Kapitel „Verlassene Zimmer", das mit der Erinnerung an einen Parkspaziergang vor fünfzig Jahren beginnt und dann überleitet zur Bedeutung bestimmter Orte für den Erzähler.

Reisen und Spazierengehen hängen insofern thematisch miteinander zusammen, als, wie Anke Gleber[523] auf Heinrich von Kleist verweisend erläutert, die ersten Flanerie-Texte in deutscher Literatur in Form von Reiseliteratur oder Briefen aus Großstädten aus dem Ausland auftauchten. In ihrer *Kulturgeschichte des Spaziergangs* stellt Gudrun König[524] das Spazierengehen vornehmlich als Beschäftigung des Bürgertums dar, ob zwecks einsamen Naturgenusses oder ge-

[523] Anke Gleber, *The art of taking a walk: flanerie, literature, and film in Weimar culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

[524] Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850* (Wien: Böhlau, 1996).

gen Mitte des 19. Jahrhunderts zur sonntäglichen Unternehmung der ganzen Familie. Im Industriezeitalter wurde aus den städtischen Spaziergängern Flaneure,[525] denen es mehr darum geht, gesehen zu werden, als selber zu sehen, zu erkennen und zu reflektieren.[526] Wackwitz hingegen entspricht eher dem Konzept des Spaziergängers, dessen schreibende Arbeit durch das Spazierengehen ausgelöst oder zumindest stark stimuliert wird. Bei Wackwitz wirkt das Spazierengehen vor allem stimulierend für seine Erinnerungen und Reflexionen, was die autobiographische Komponente seiner Texte zusätzlich verstärkt, wie Volker Georg Hummel feststellt:

> Die Spaziergängertexte generell sind so auch in erster Linie Zeugnis eines offenherzigen privaten Nachdenkens, wofür sich das Gehen als mobilisierende Strategie wie zirkuläre narrative Struktur besonders eignet. […] Texte, in denen die Thematik des Spazierengehens derart zentral behandelt wird, sind so zwangsläufig Fundgruben poetologischer und autobiographischer Aussagen.[527]

Die Bezugnahme auf die Tradition des Spaziergängers, sowohl inhaltlich als auch formal über die essayistische Schreibweise, kann als Spiegel von Wackwitz' Verhältnis zum (Bildungs-)Bürgertum und Intellektualismus bzw. Schriftstellerdasein interpretiert werden. In seiner Darstellung als philosophierender Wanderer weist Wackwitz einerseits auf seine bürgerliche Herkunft hin, von der er sich dann aber abwenden möchte und sich eher als der durch Großstädte flanierende reflektierende Schriftsteller zeigt.

Die Familienthematik erfährt ebenfalls eine Erweiterung. Es findet sich ein intertextueller, impliziter Verweis auf *Ein unsichtbares Land* und die Auseinandersetzung mit dem Großvater (FA, 15), aber grundsätzlich ist hier eine Schwerpunktverschiebung festzustellen, weg von der diachronen Dimension des Familienromans, die sich auf männliche Familienmitglieder, hauptsächlich auf den Großvater konzentriert, hin zu einer eher synchronen Dimension, die auch Mutter und Freundin in den Blick nimmt. Die Beziehung mit seiner damalige Partnerin Carmen wird ausführlich geschildert (FA, 113ff.), das Verhältnis zur Mutter findet in Form einer Gegenüberstellung mit der „großväter-

---

[525] Vgl. Harald Neumeyer, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999).

[526] Vgl. Volker Georg Hummel, *Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht" und „Der Bildverlust" als Spaziergängertexte* (Bielefeld: Transcript, 2007), S. 27f.

[527] Hummel, *Die narrative Performanz des Gehens*, S. 36f.

lichen und väterlichen Welt“ (FA, 216) statt.[528] Damit wiederholt Wackwitz zwar die nicht die Vernachlässigung von Frauen wie in der Darstellung seiner Familiengeschichte *Ein unsichtbares Land*, betont aber stattdessen sein eher negativ geprägtes Frauenbild umso deutlicher. Diese Wiederaufnahme und Erweiterung der Familienthematik kann als Fortsetzung des Bildes von Wackwitz betrachtet werden, das er auch in *Ein unsichtbares Land* entwirft.

Ebenso wird das Bild des wissenschaftlich Arbeitenden bestätigt durch die Reflexion und Thematisierung verschiedener Recherchearbeiten in Bibliotheken (FA, 16) und im Internet (FA, 42), oder auch durch Literaturangaben (FA, 28). Während die Arbeit für das Goethe-Institut in *Ein unsichtbares Land* nicht explizit erwähnt wird, formuliert Wackwitz in *Fifth Avenue* deutlich, dass er seit 2007 in der New Yorker Niederlassung angestellt ist (FA, 80). Die Beschreibung erhält eine persönliche Komponente, wenn Wackwitz in seinen Ausführungen die Arbeitsatmosphäre kommentiert (FA, 72) und von „berufsbedingten Ängsten, Querelen und Beunruhigungen“ (FA, 75) spricht. Weitere wissenschaftliche Techniken finden sich nicht nur in *Fifth Avenue*, das Verfahren der bibliographischen Referenzen aus *Ein unsichtbares Land* wird auch in *Osterweiterung* (OE, 31, 36, 164, 214, 218, 221) verwendet und zeigt Wackwitz' durchgehendes Interesse an wissenschaftlicher Genauigkeit.

Wackwitz' öffentliches Auftreten beschränkt sich ausschließlich auf Berufliches. Die Ergebnisse verschiedener Internet-Suchmaschinen zeigen in Bezug auf sein schriftstellerisches Schaffen Zeitungsinterviews, Rezensionen und Werbung seiner Werke, Ankündigungen oder Berichte von Lesungen. Des Weiteren präsentiert ihn das Goethe-Institut als langjährigen Mitarbeiter und Leiter verschiedener Zweigstellen weltweit.[529] Wackwitz' Privatleben wird nicht thematisiert. Der Autor hat auf die Einrichtung einer eigenen Homepage verzichtet. Die ausführlichsten biographischen Informationen stellen, abgesehen von der Online-Enzyklopädie Wikipedia,[530] das Goethe-Institut sowie die Fischer-Verlage[531] zur Verfügung. Aber auch sie konzentrieren sich auf berufliche Daten und Publikationen, Privates ist nicht zu finden. Offensichtlich

[528] In *Die Bilder meiner Mutter* erfährt die Thematik eine weitergehende Auseinandersetzung.

[529] <https://www.goethe.de/ins/za/prj/sua/gen/rue/aut/wac/deindex.htm>, abgerufen 20. August 2013.

[530] <http://de.wikipedia.org/wiki/Stephan_Wackwitz>, abgerufen 23. August 2013.

[531] <http://www.fischerverlage.de/autor/stephan_wackwitz/5705?letter=W>, abgerufen 23. August 2013.

legt Wackwitz großen Wert auf professionelles Erscheinen, das sich mit dem Bild des Autors in seinen Werken deckt und es auf diese Weise verstärkt.

Wackwitz lässt das Bild des gebildeten, wissenschaftlich arbeitenden Intellektuellen von sich in seinen Texten entstehen und zeigt so ein anderes Verfahren als die im vorherigen Kapitel vorgestellte Strategie von Roche, die ihre Selbstdarstellung offen und skandalorientiert betreibt. Roches autobiographische Inszenierung erfolgt zwar innerhalb des Textes, wird aber erst außerhalb des Textes diskutiert; Austragungsorte der Debatte sind Lesungen, Interviews und Auftritte in Talkshows. Wackwitz hingegen thematisiert explizit die autobiographische Thematik der Erinnerung in *Ein unsichtbares Land* und macht im Text selbst deutlich, dass es sich um einen (auto)biographischen Text handelt. *Ein unsichtbares Land* ist eine verdeckte Autobiographie, die die Biographie einer anderen Person zum Anlass nimmt, Aspekte der eigenen Lebensgeschichte und die eigenen Auffassungen zu präsentieren. Das Bild des Autors, das im Familienroman entsteht, deckt sich mit den Entwürfen aus Wackwitz' Essaybänden und findet in öffentlichen Auftritten Bestätigung.

Wackwitz' setzt die bei Roche identifizierte Funktionalisierung und direkte Nutzung der sich aus dem Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion ergebenden Möglichkeiten zur Präsentation der eigenen Person fort, allerdings in unterschiedlicher Umsetzung. Während Roche *Schoßgebete* durch entsprechende Vermarktung sowohl ein fiktionales als auch ein autobiographisches Rezeptionsangebot machen lässt, sind die multiplen Interpretationsangebote von *Ein unsichtbares Land* auf die literarischen Kompositionsprinzipien zurückzuführen, die den Text zu einer Gattungshybridisierung von Autobiographie, Familienroman und essayistischer Schreibweise machen. Dadurch entwirft Wackwitz, anders als Roche, ein durch seine Werke hinweg kohärentes Bild von sich als intellektuellem und gebildetem Schriftsteller, der sich trotz der persönlichen Schilderung von Teilen seiner Familiengeschichte auf eine professionelle und auf den beruflichen Bereich beschränkte Selbstdarstellung konzentriert.

Ein unsichtbares Land ist in die literarischen autobiographischen Schreibweisen des 21. Jahrhunderts als Gattungshybridisierung einzuordnen, anknüpfend an Textsorten wie beispielsweise den autobiographischen Roman, der Autobiographie in fiktionaler, romanhafter Gestaltung ist. Durch die Gattungshybridi-

sierung erfolgt eine Auseinandersetzung mit Erinnerungsdiskursen, die auch der Selbstdarstellung des autobiographischen Erzählers dient, der sich so seiner Position innerhalb seiner Familiengeschichte vergewissert und darüber hinaus u.a. durch philosophische Referenzen sein Profil als kulturell gebildeter und wissenschaftlich arbeitender Schriftsteller konturiert.

An die Thematisierung des Bereichs Wissenschaft schließt das folgende Analysebeispiel *Hoppe* an, allerdings handelt es sich bei diesem Text um eine Parodie auf die akademischen Arbeitsweisen und den wissenschaftlichen Betrieb insgesamt. Die Untersuchung widmet sich der Analyse der die Autobiographie und die Biographie parodierenden literarischen Gestaltung und der Frage, welchen Beitrag die Parodie auf Schriftlichkeit und Wissenschaftlichkeit zur Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion leistet. Während in *Ein unsichtbares Land* die private Familiengeschichte inhaltlich im Vordergrund steht, ist die Lebensbeschreibung der Figur Felicitas Hoppe, an die Tradition der wissenschaftlichen Auto- bzw. Biographie anknüpfend, auf den beruflichen Werdegang fokussiert und zeichnet nach, wie es zu dem schriftstellerischen Dasein von Hoppe gekommen ist. Außer der Frage, wie *Hoppe* sich im Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion positioniert und mit welchen Folgen für die Gattungszuordnung des Textes und für die Hinterfragung des Gattungssystems allgemein wird außerdem analysiert, innerhalb welcher literarischer Traditionen und gesellschaftlicher Diskurse der Text sich einordnet und inwiefern er durch seine besondere Gestaltung als Parodie auf die Wissenschaft einen Beitrag zu aktuellen Diskursen der Bedeutung von Schrift und der Rolle von Transkulturalität leistet. Darüber hinaus wird das Bild, das der Text von der Autorin entstehen lässt, ermittelt und den bisherigen Verfahren der Selbstdarstellung von Roche und Wackwitz gegenübergestellt.

5. Felicitas Hoppe – *Hoppe*

Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* (2012)[532] ist die literarische Inszenierung einer Lebensgeschichte, die autobiographisches und biographisches Schreiben im 21. Jahrhundert parodierend und poetologisch kommentiert. Der Text zeichnet sich durch seine metanarrative Verschränkung von fiktionalem Inhalt und parodierter autobiographischer Gestaltung aus. Einerseits ist der Text durch die Gestaltung der Erzählinstanz und ihres Erzählstils selbstreflexiv als Parodie auf die wissenschaftliche Biographie zu lesen. Andererseits entwirft *Hoppe* einen Lebenslauf, der mit seinen Strukturelementen des Bildungsromans und des Reisemotivs einen poetologischen Kommentar zur Autobiographie bildet. Den Gestus sowie die Verschränkung von autobiographischer und biographischer Erzählsituation berücksichtigend, wird auf *Hoppe* im Folgenden als (Auto)Biographie verwiesen. Während in Roches Roman *Schoßgebete*, in Wackwitz' Gattungshybridisierung *Ein unsichtbares Land* und auch in Wagners interdiskursivem Text *Leben* die Fiktionalisierung des autobiographischen Inhalts erfolgt, wird in *Hoppe* eine fiktionale Lebensgeschichte erzählt, die literarische Narrative parodiert; Form und Erzählstil dagegen greifen die Merkmale einer Wahrhaftigkeit suggerierenden (Auto)Biographie parodierend auf.

Das Paradox von (Auto)Biographie und Roman nebeneinander zeigt sich bereits in der Diskrepanz von Titel einerseits und andererseits Klappentext und Gattungsbezeichnung. Durch diesen offensichtlichen Widerspruch wird die Grundlage des durchgehend kokettierenden Tonfalls und der Parodie-Wirkung gelegt. Die Gattungsbezeichnung ‚Roman' und der Klappentext führen das Komik hervorrufende Paradox des autobiographischen Rezeptionsangebots von *Hoppe* vor Augen, das der Titel, der aus dem bloßen Nachnamen seiner Autorin besteht, machen zu wollen scheint: „*Hoppe* ist keine Autobiographie, sondern Hoppes Traumbiographie, in der Hoppe von einer anderen Hoppe erzählt". Die Diskrepanz des Nebeneinander von suggerierter autobiographischer Faktualität und der Fiktionalität einer erträumten und erfundenen Lebensgeschichte bildet die Grundlage der Wirkung von *Hoppe* als Parodie auf die Wissenschaft.

Der Text beschreibt die Lebensgeschichte der Figur Felicitas Hoppe von ihrer Kindheit in Kanada bis hin zu ihrer Lehrtätigkeit in den Vereinigten Staaten.

[532] Felicitas Hoppe, *Hoppe* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012). Im Text zitiert: H.

Die Felicitas Hoppe des Romans ist also trotz des autobiographischen Rezeptionsangebots gerade nicht die Autorin, sondern eine ‚Andere'. Das zeigt sich daran, dass die genannten Angaben der Figur nicht den biographischen Einzelheiten der Autorin Hoppes entsprechen. Sie können somit als erfunden bzw. fiktional bezeichnet werden, was dem (auto)biographischen Gestus des Textes entgegensteht, der sich mit seinem übertriebenen akademischen Vorgehen des abwechselnden Behauptens und Beweisens von der wissenschaftlichen Biographie augenzwinkernd distanziert. Die Erzählinstanz „fh", die journalistische und wissenschaftliche Gepflogenheiten parodierend mit den Buchstaben „fh" permanent in Erscheinung tritt, übernimmt die Funktion des Biographen und schildert Hoppes Werdegang in fünf Kapiteln.

In Kanada wohnt sie bei ihrem allein erziehenden Vater. Ihre Kindheit ist dem Eishockeyspielen gewidmet, der kanadische Rekord-Eishockeyspieler Wayne Gretzky ist ihr Nachbar. Die Sport-Phase geht in die musikalische Phase über, der Vater sorgt für Klavierunterricht (erstes Kapitel „Die kanadischen Jahre"). Als Felicitas vierzehn Jahre alt ist, begeben sie und ihr Vater sich auf eine Schiffsreise nach Australien, die im zweiten Kapitel „Miramare" beschrieben wird. Es folgen ihr Aufenthalt in Adelaide (Kapitel „Durch die Wüste"), und ihre Ausbildung zur Dirigentin (Kapitel „Kapellmeister"). Schließlich (Kapitel „Hochzeit") siedelt sie in die USA über, wo sie studiert, ihre schriftstellerische Tätigkeit zum Beruf macht und mit *Picknick der Friseure* debütiert.

Die Erstpublikation der Autorin Felicitas Hoppe trägt den gleichen Titel, weitere autobiographische Parallelen wie die vier Geschwister Hoppes, die Kindheit in Hameln und die viermonatige Weltreise auf einem Containerfrachtschiff werden im Text explizit als Erfindung der Protagonistin bezeichnet und so mit den lebensgeschichtlichen Daten der Autorin Hoppe spielerisch und Komik erzeugend kontrastiert. Die übrigen Aspekte der Lebensgeschichte der Figur Hoppe stimmen nicht mit der Biographie der Autorin überein, besonders deutlich wird dies in Bezug auf die Aufenthaltsorte sowie auf die sportlichen und musikalischen Tätigkeiten. Geschrieben jedoch haben sowohl die Figur als auch die Autorin Hoppe ‚schon immer'; während die Schriftstellerin Hoppe nach dem Studium literatur-, sprach- und geisteswissenschaftlicher Fächer auch als Journalistin und Dozentin arbeitete, versucht die Figur sich zunächst als Sportlerin und als Musikerin bis sie schließlich Schriftstellerin wird. Diese

Entwicklung führt die Lebensgeschichten der Figur und der Autorin, die zu Beginn mit einer deutlichen Gegenüberstellung von Wahrheit und Erfindung voneinander separiert wurden, am Ende wieder zusammen.

Die wissenschaftlichen Verfahren des Zitierens, Verweisens und Belege Lieferns erzeugen in der erzählten Welt, in der fast jede Figur Schriftstücke produziert, Mehrdeutigkeit statt Eindeutigkeit, wie die Erzählinstanz, gestaltet als Parodie auf den wissenschaftlichen Biographen, feststellen muss. Wie auch *Ein unsichtbares Land* nimmt *Hoppe* ausdrücklich Bezug auf den Bereich der Wissenschaft, Wackwitz' Text aufgrund der Auseinandersetzung mit Bildungsbürgertum und Intellektualismus sowie durch die Verweise auf einschlägige Lektüretexte, und Hoppes *Hoppe* durch die parodierende Gestaltung entsprechender Verfahrensweisen. Während das in *Ein unsichtbares Land* entworfene Bild der Erzählinstanz nahezu unmittelbar auf den Autor Wackwitz übertragbar ist, kreiert *Hoppe* indirekt als Kommentar auf literarische und wissenschaftliche Schreibweisen eine Darstellung seiner Autorin. Die oben genannten Verfahren, mithilfe derer Wackwitz sich als gebildeter und akademisch arbeitender Schriftsteller präsentiert, werden in *Hoppe* parodierend hinterfragt und lassen den Text zu einer autobiographisch lesbaren Poetologie der Autorin Felicitas Hoppe werden.

5.1 *Hoppe* – eine Parodie auf die wissenschaftliche Biographie

Hoppe verschränkt Fakt und Fiktion durch die Kombination von fiktionalem Inhalt und faktual-literarischen Gestaltungsverfahren. Die stilistischen Merkmale von sowohl Autobiographie als auch Biographie werden parodierend imitiert; auf der inhaltlichen Ebene werden die biographischen Lebensdaten der Autorin Felicitas Hoppe nicht bestätigt, sondern stattdessen von vornherein für erfunden erklärt und als Fiktion bezeichnet.

Der Text kehrt Fakt und Fiktion um, Wirklichkeit und Erfindung werden gegeneinander ausgetauscht, wie beispielsweise die folgende Aussage der Erzählinstanz zu Beginn des Textes zeigt: „Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung.“ (H, 14) Die Autorin Felicitas Hoppe ist nicht nur in Hameln geboren,[533]

[533] ‚Ausgezeichnetes Wochenende: So hat Felicitas Hoppe Hameln erlebt‘, *dewezet.de* (01.

sondern hat dort auch ihre Kindheit verbracht, was die Aussage der Erzählinstanz jedoch, tonangebend für den gesamten Text, als erfunden bezeichnet. Die Verkehrung von Fakt in Fiktion dient nicht der Charakterisierung einer unzuverlässigen Erzählinstanz, sondern ist Teil der parodierenden Verfahrensweise. Die Erzählinstanz behauptet in überzeugtem Tonfall einen Sachverhalt, der in offener Diskrepanz zu den Tatsachen der realen Welt steht und erzeugt durch die parodierende Übertreibung eine Komik, die sich durch den gesamten Text hindurchzieht.

Durch die parodierte Negation biographischer Angaben der Autorin distanziert sich der Text von einer autobiographischen Rezeption und macht stattdessen unmittelbar von Beginn an die Konzeption des Textes als erfundene Biographie deutlich, die sich inhaltlich durch die offene Leugnung von lebensgeschichtlichen Fakten durch die Erzählinstanz zeigt, stilistisch durch die übertriebene und parodierende Nachahmung der formalen Charakteristika von sowohl Auto- als auch Biographie. Die Textform der parodierten wissenschaftlichen Biographie ist als Kritik an der Zuverlässigkeit von Schriftlichkeit und an der eindeutigen Erzeugung von Sinn durch Schrift lesbar. Stattdessen erscheint *Hoppe* als polyphoner Text, der das Vertrauen in Texte durch die Thematisierung der Tätigkeit des Biographen parodierend hinterfragt.

Die erzählte Welt von *Hoppe* ist als eine ‚Welt der Schrift' komponiert, in der ein Übermaß an Texten existiert. Die Verschriftlichung von Gesagtem, das Dokumentieren von Geschehenem und Texte allgemein spielen besonders inhaltlich eine wichtige Rolle in *Hoppe,* denn ein Großteil der erwähnten Figuren schreibt selbst: Mehrfach wird, jeweils unter Angabe der Quelle und teilweise seitenlang, zitiert, beispielsweise aus Werken wie Viktor Seppelts *Buch F*, das einen Großteil des vierten Kapitels „Kapellmeister" einnimmt (H, 205ff.), oder aus den Tagebüchern verschiedener Charaktere wie dem in Australien auftretenden Elternpaar von Hoppes Freund Joey, Virginia (H, 164) und Quentin Blyton (H, 182ff.) oder aus den Aufzeichnungen des Vaters Karl Hoppe (H, 137 und 173). Die Wirkung dieses Auftretens von Schrift und Text parodiert

Dezember 2010) <http://www.dewezet.de/portal/kultur/lokale-kultur_Ausgezeichnetes-Wochenende-So-hat-Felicitas-Hoppe-Hameln-er-_arid,290307.html>, abgerufen 27. November 2014; <http://www.fischerverlage.de/autor/felicitas_hoppe/14383>, abgerufen 27. November 2014.

nicht nur das wissenschaftliche Verfahren des Zitierens, sondern generell das Vertrauen in Schriftliches.

Die Hinterfragung der Zuverlässigkeit von Texten wird nicht nur implizit durch das Übermaß an vorhandenen Texten thematisiert, sondern auch explizit in kritischen Äußerungen der Erzählinstanz. fh fragt sich beispielsweise, ob die Beschreibung der Stadt Hameln auf Hoppes eigenen Erfahrungen beruht oder erfunden ist (H, 25). Hier wird am Beispiel der Verknüpfung von (autobiographischen) Reisebeschreibungen und Fiktion, und als Anspielung auf das in der Reiseliteraturforschung identifizierte Phänomen von glaubwürdigen Schilderungen scheinbar stattgefundener Reisen, die tatsächlich aber erfunden sind,[534] auf die fragwürdige Zuverlässigkeit von schriftlicher Darstellung verwiesen.

Die Polyphonie des Textes einerseits, der sich aus Texten verschiedener Erzählinstanzen zusammensetzt, und das Misstrauen gegenüber schriftlicher Fixierung andererseits nehmen Bezug auf den Schriftbegriff von Jacques Derrida und sein dekonstruktivistisches Konzept der „différa(e)nce". Derridas Ansatz richtet sich gegen das u.a. von Platon und Ferdinand de Saussure postulierte Primat der gesprochenen Sprache und betont stattdessen die Schrift, was er in seinen 1967 publizierten Werken *De la grammatologie*[535] und *L'Écriture et la différence*[536] ausführlich theoretisiert.

Derrida geht in seiner Konzeption davon aus, die Dominanz der Stimme habe zu einer Vernachlässigung und Herabwürdigung der Schrift geführt. Diesen

---

[534] Vgl. Elizabeth A. Bohls, Ian Duncan, Hrsg., *Travel writing 1700-1830: an anthology* (Oxford: Oxford University Press, 2005), S. xx: „Travel writing as a form or genre is not easy to pin down. We think of it as having a narrative core, the story of a journey, yet eighteenth-century travel writing often includes as much impersonal description as first-person narration. We think of it as non-fiction: travel writers 'claim – and their readers believe – that the journey actually took place, and that it is recorded by the traveller him or herself'. And yet travel writers avail themselves copiously of the devices of fiction and have been labelled liars through the centuries." Siehe auch Christophe Bourquin, *Schreiben über Reisen: Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext zu der europäischen Reiseliteratur* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), S. 68 unter Verweis auf Peter Brenners Studie *Der Reisebericht* (1989) und William E. Stewarts *Die Reisebeschreibung und ihre Theorie im Deutschland des 18. Jahrhunderts* (1978): „Wird die Reise erzählt, begleitet die Reiseerzählung der Lügenvorwurf wie ein Schatten auf Schritt und Tritt. Er hat geradezu topischen Charakter, der sich bis in die Antike verfolgen lässt." Weiterhin S. 93: „Demgegenüber [der mythischen und der performativen Wahrheit des religiösen Diskurses] steht die *individuelle* Wahrheit der Erzählung des Reisenden. Gerade das Charakteristikum ihrer Individualität lässt die Wahrheit dieser Erzählung zum *Anspruch* auf die Wahrheit werden. Dieser Anspruch provoziert den Verdacht der Lüge. Hier ist der Ursprung des Lügenvorwurfs an den Reisenden beheimatet, hier sind seine erzähltheoretischen Wurzeln."

[535] Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967).

[536] Ders., *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).

Umstand gilt es, Derrida zufolge, zu neutralisieren und stattdessen einen universalen Schriftbegriff einzuführen. Derridas Konzeption der Schrift soll das Primat der Stimme und des Logos der abendländischen Philosophietradition seit Platon beenden, die den Phonozentrismus, die Dominanz der sprachlichen Laute der Stimme (die ‚phone'), das Gesprochene über das Schriftliche, und den Logozentrismus, die übergeordnete Existenz einer göttlichen Vernunft, miteinander verbindet. Die Verknüpfung besteht darin, dass das gesprochene Wort als Ausdruck des ‚Logos', des tieferen Sinns bzw. der übergeordneten Vernunft, betrachtet wird.[537] Die Verbindung von sprachlichem Zeichen und Bedeutung wird in dieser Theorie als ursprünglich und natürlich betrachtet entgegen der von de Saussure[538] vertretenen Auffassung der arbiträren und konventionellen Verknüpfung von Signifikat und Signifikant. Der Phono-Logozentrismus, wie Derrida die Ausführungen Platons[539] liest, entspricht einer Herabwürdigung der Schrift; noch nicht einmal ihre Funktion als Erinnerungsstütze wird von Platon anerkannt, stattdessen lautet der Vorwurf, Schrift diene oft nur zur Wiederholung, nicht zur Erkenntnis von Wissen, das so sogar vorgetäuscht werden könne. Die Schrift erhält somit lediglich archivarischen und abbildenden Charakter.

In diesem Sinne argumentiert auch de Saussure,[540] während die Verbindung von Sinn bzw. Bedeutung und sprachlichem Zeichen phonisch direkt betrachtet wird, gilt das sprachliche Zeichen als indirekte, veräußerlichte Repräsentation. Während die selbst-reflexiv thematisierten Schwierigkeiten der Erzählinstanz in *Hoppe* die Befürchtungen von de Saussure und Platon zu bestätigen scheinen, wird in der Gestaltung des Textes die Konzeption der „différa(e)nce" reflektiert. Derridas Entwurf unterliegt die Prämisse, dass die Erzeugung von Sinn grundsätzlich unabgeschlossen ist, da sprachliche Äußerungen jeweils von Kontexten abhängen und ihre Bedeutung daher nicht endgültig zu bestimmen ist. Immer neue Kombinationen von Signifikanten erstellen unter-

---

[537] Vgl. Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, 12. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983).

[538] Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [*Cours de linguistique générale*, 1916] hg. von Charles Bally, Albert Sechehaye, übers. von Herman Lommel, 3. Aufl. (Berlin, New York: de Gruyter, 2001).

[539] Vgl. Platon, ‚Phaidros oder Vom Schönen', hg. von Günter Helmes, Werner Köster, *Texte zur Medientheorie* (Stuttgart: Reclam, 2002), 26-30.

[540] Vgl. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*.

schiedliche Verweis-Netzwerke und bilden ständig neue Bedeutungszusammenhänge, abhängig von Kontext, Zeit und Raum.

In *Hoppe* dient die Gattung der wissenschaftlichen Biographie mit ihrem Anspruch auf Genauigkeit und Zuverlässigkeit als Folie für einen parodierenden und kritischen Kommentar auf die Zuverlässigkeit von Wissenschaftlichkeit und Schrift. Biographien beruhen auf Quellenarbeit, auf der Auswertung meist schriftlich vorliegender Informationen, deren Glaubwürdigkeit unterschiedlich bewertet werden kann. In *Hoppe* zeigt der parodierte Umgang mit schriftlich niedergelegten Texten als Gegenstände der Wissenschaft die Ungültigkeit unterstellter Zuverlässigkeit. Dadurch wird die Funktion der Schrift als zuverlässiges Archiv von Informationen, Geschehen und Umständen und auch als verlässliche Gedächtnisstütze infrage gestellt. Stattdessen werden die Defizite des Umgangs mit Texten und Materialien aufgezeigt, was übergreifend als Kritik am wissenschaftlichen Literaturbetrieb aufgefasst werden kann. Gleichzeitig reflektiert das Verfahren des permanenten Zitierens die Unabschließbarkeit der Sinnerzeugung. Die Schriftwelt mit ihren unendlichen Verweisen wird als unerschöpfliche Quelle von Sinn und Bedeutung dargestellt. Anstatt ein eindeutiges Bild zu präsentieren, erschweren die zitierten Texte eher eine klare Darstellung der Figur Felicitas Hoppe und zeigen somit identitätskritisch ein polyphones Ich in der Schrift. *Hoppe* kann als Beispiel für die Kritik an Schriftlichkeit und als Dekonstruktion von eindeutiger Sinnerzeugung und Identitätsbildung betrachtet werden. Das Vertrauen in die Schrift und die Einzigartigkeit des Lebenslaufs werden in der Gestaltung von *Hoppe* als Parodie der wissenschaftlichen Biographie hinterfragt.

In Abgrenzung zur wissenschaftlichen Biographie ist die literarische Biographie ein Erzähltext, der die Lebensgeschichte einer anderen Person anhand von Materialien interpretiert und dabei mehr oder weniger die Freiheit der erfindenden Ergänzung hat. Während die literarische Version der Biographie damit eng an andere fiktionale Gattungen heranrückt, handelt es sich bei der wissenschaftlichen Biographie um eine

> Monographie, die mit wissenschaftlichem Geltungsanspruch den ‚inneren' Zusammenhang von Leben und Werk eines Schriftstellers oder Literaturwissenschaftlers im Kontext seiner Zeit zumeist mit narrativen Mitteln herstellt.[541]

[541] Dainat, ‚Biographie', S. 236. Dainats Definition engt die wissenschaftliche Biographie al-

Wichtigstes Unterscheidungskriterium von der literarischen Biographie ist die Einordnung in den Bereich der Wissenschaft, der mit seinen Normen einen akademischen Anspruch an seine Texte stellt, die sich durch Wortwahl und Formulierungen, Ausdruck und Stil sowie durch ihre Vorgehensweise, der Auseinandersetzung mit und die Auswertung von Materialien unter jeweiligem Quellennachweis, charakterisieren. *Hoppe* ist durch eine parodierende und die Verfahren vereinfachende Übererfüllung dieser Merkmale charakterisiert. So wird beispielsweise auf genaue und nachvollziehbare bibliographische Angaben verzichtet, die zu den wesentlichen Charakteristika einer wissenschaftlichen Publikation gehören, und die hingegen in den Texten von Wackwitz und Wagner auftauchen, um akademische Präzision zu demonstrieren und zur interdiskursiven Zusammenführung medizinischer und literarischer Texte. In *Hoppe* imitiert die Erzählinstanz fh den Erzählstil der wissenschaftlichen Biographie auf übertriebene Weise durch die hohe Frequenz typischer Formulierungen und stilistischer Nachahmungen, sodass der Text aufgrund dessen eine parodierende Wirkung entfaltet.

In der Antike ursprünglich als Form der Nachahmung verstanden, hat die Parodie eine Ergänzung ihrer Bedeutung von der Imitation oder Mimesis (als Neben- oder Gegengesang) hin zur kritisch-komischen Adaption einer Textvorlage erfahren. Theodor Verweyen und Gunter Witting verweisen darauf, dass diese Unterscheidung zwischen „imitativer und kritischer Verarbeitung von Vorlagen“[542] in den Parodie-Konzeptionen bis ins 18. Jahrhundert keine besondere Berücksichtigung fand. Die Parodie wurde als eine der jeweiligen Vorlage untergeordnete Textform betrachtet und hatte nicht den Status eines Originalwerks, Parodisten entsprachen nicht dem Konzept des Künstlers als schöpferisches Genie, sondern wurden als Rache übende Neider denunziert. Erst mit

---

lerdings inhaltlich auf einen literatur-affinen Personenkreis ein, der erweitert werden müsste. Von Zimmermann formuliert umfassender, dass das Objekt der Biographie diskursgerecht, also dem Ziel und dem Zweck der Veröffentlichung entsprechend auszuwählen; und zwar beruht diese Entscheidung auf „tradierten Urteilen über den Wert der einzelnen historischen Persönlichkeiten“, auf der „Bedeutung der von ihnen [die biographierten Personen] eingenommenen sozialen Position und Rolle“ und auf der „Handlungsfähigkeit der Individuen in sozialen, historischen Kontexten“. Von Zimmermann, *Biographische Anthropologie: Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)* (Berlin: de Gruyter, 2006), S. 16.

[542] Theodor Verweyen, Gunther Witting, *Einfache Formen der Intertextualität: Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen* (Paderborn: Mentis, 2010), S. 269.

den Kunstauffassungen des späten 18. Jahrhunderts wurden differenziertere Begriffsbestimmungen der Parodie vorgenommen, die sowohl auf den Nachahmungscharakter Bezug nehmen, als auch zunehmend die kritisch-komische Dimension der Parodie und ihr Funktionspotential betonen, wie es die Ende des 20. Jahrhunderts von Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon formulierte Definition tut, die die Parodie als kritischen Kommentar bezeichnet, als „repetition with critical distance [that] allows ironic signalling of differences at the very heart of similarity".[543]

Während Ansätze wie beispielsweise Gero von Wilperts[544] und Clive Thomsons,[545] die die historische Kontextualisierung besonders berücksichtigen und die die Parodie als Gattung auffassen, betrachtet die strukturalistische Parodie-Forschung die Parodie als Schreibweise[546] bzw. als Verfahren, wie die deutschsprachigen Vertreter dieser Ansicht, Verweyen und Witting, formulieren:[547] Parodie ist nicht (mehr) als Gattungsbezeichnung zu verstehen, sondern ist vielmehr definiert als ein „in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils".[548]

Als ahistorisches und kulturell unabhängiges Hauptmerkmal der Parodie wird inzwischen ihr Vorgehen betrachtet. Dabei handelt es sich um einen meist abwertenden, banalisierenden Umgang mit einer Vorlage. Entweder Form oder Inhalt werden in der Adaption verändert oder sogar verfremdet, während das jeweils andere Element beibehalten bzw. imitiert wird.[549] Die Komik, die da-

---

[543] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms* (New York, London: Methuen, 1985), S. 26.

[544] Gero von Wilpert, ‚Parodie', hg. von dems., *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1979), 585-87.

[545] Clive R. Thomson, ‚Parody / Genre / Ideology', hg. von P. R. Gobin, *Le singe à la porte: Vers une théorie de la parodie* (New York: Peter Lang, 1984), 95-103.

[546] Vgl. zur zunehmenden Einschätzung der Parodie als Schreibweise auch Reinhold Glei, ‚Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie', *Philologus*, 136 (1992), 42-59 und Andreas Höfele, *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts* (Heidelberg: Carl Winter, 1986). Die Tendenz, Gattungen als Schreibweisen zu betrachten um so eine flexiblere und umfassendere Analyse und Interpretation vornehmen zu können, ist auch in der Autobiographieforschung zu beobachten, siehe Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

[547] Verweyen, Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur: Eine systematische Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

[548] Dies., ‚Parodie', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 23-27, S. 23.

[549] Vgl. Martin Kuester, *Framing Truths. Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels* (Toronto: University of Toronto Press, 1992), S. 6.

durch entstehen kann, basiert auf dem intertextuellen Verhältnis von Parodie und Vorlage, das durch ein Nebeneinander von Ähnlichkeit und Differenz gekennzeichnet ist.[550]

Im Forschungsbereich der Komiktheorien ist die Funktionsweise der Parodie mit dem Konzept der Inkongruenz[551] erklärt worden, das auf „Übererfüllung […] und/oder durch Untererfüllung (der sich mit der Vorlage manifestierenden Einstellungen, Werte und Normen)“ [552] beruht und dadurch Komik erzeugen kann. Peter Wenzel zufolge beruhe die Funktionsweise des Inkongruenz-Konzepts auf einem ‚Bezugsrahmenwechsel‘.[553] Wenzel unterscheidet zwischen den beiden Formen Dissoziation und Konsoziation. Erstere besteht darin, dass ein Kontext durch eine für ihn ungewöhnliche Komponente durchbrochen wird, sodass eine Bedeutungsebene hinzugefügt wird, die eine erneute Interpretation vonnöten macht; letztere meint die Kombination zweier Gegenstände, die aus völlig unterschiedlichen Kontexten stammen. Konkret für die Funktionsweise einer Parodie bedeutet dies, dass Komik durch Inkongruenz zustande kommt, die auf der Entstehung einer Erwartungshaltung basiert. Diese Erwartungshaltung wird durch direkte oder indirekte, explizite oder implizite Hinweise gezielt gesteuert, um dann bewusst durchbrochen zu werden. Dies kann beispielsweise bei Verstößen gegen Gattungskonventionen der Fall sein. In dieser Hinsicht ist *Hoppe* ein besonderer Text, weil seine Gestaltung nicht nur die Gattungsmerkmale von Autobiographie und Biographie in der Konzipierung der Erzählsituation miteinander verschränkt, sondern auch die dadurch geweckten Erwartungen an das präsentierte Geschehen bereits in der Anfangspassage mit der parodierenden Umkehrung von Fakt und Fiktion durchbricht.

In der neueren Forschung ist auf Beate Müllers ausführliche Untersuchung zur Funktionsweise von Parodien[554] zu verweisen, die den Forschungsstand hinsichtlich dieser Fragestellung zusammenfasst und dabei zu einem Kompromiss kommt. Unter Bezugnahme auf das flexible Gattungsmodell von Marie-Laure

---

[550] Vgl. Beate Müller, *Komische Intertextualitat. Die literarische Parodie* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994), S. 36.

[551] Wolfgang Karrer zufolge ist Inkongruenz das die Parodie konstituierende und sie von verwandten Formen (wie der Travestie und der Pastiche) unterscheidende Kriterium. Vgl. Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche* (München: Wilhelm Fink, 1977).

[552] Verweyen, Witting, *Einfache Formen der Intertextualität*, S. 286.

[553] Peter Wenzel, *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur: Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte* (Heidelberg: Winter, 1989).

[554] Müller, *Komische Intertextualitat*, siehe Fußnote 527.

Ryan,[555] das das komplexe Verhältnis von ahistorisch konstanten und historisch variablen Merkmalen zu berücksichtigen versucht, entwickelt Müller das Konzept der auf zwei verschiedenen Ebenen angesiedelten „doppelten Gattungszugehörigkeit“.[556] Diese Zuordnung erlaubt es, die Parodie sowohl als Gattung, „wenn das Instrumentarium der parodistischen Schreibweise […] das dominante Merkmal ist“,[557] als auch als Schreibweise zu verstehen, wenn statt der parodistischen Charakteristika andere Gattungsmerkmale vorherrschen, in der Regel handelt es sich dann um diejenigen der Gattung des parodierten Textes. Entsprechend ist die Parodie nicht auf eine Erscheinungsform zu beschränken, sondern kann sich, flexibel in der Gestalt, anpassen und unterschiedliche Formen annehmen. Der Vorteil eines solchen Parodie-Verständnisses ist die Möglichkeit der Berücksichtigung des jeweiligen historischen und kulturellen Kontextes.[558]

Ihrem flexiblem Modell entsprechend hat Müller die Merkmale einer Parodie nach pragmatischen, semantischen und syntaktischen ‚Markierungen‘ unterschieden, sowie deren Erscheinungsweise in parodierenden Texten ermittelt. Bei den pragmatischen Merkmalen handelt es sich um den Bekanntheitsgrad der Vorlage, die Intention des Verfassers und den kulturelle Kontext. Ihnen wird eine indirekte Wirkungsweise zugeordnet, während den semantischen und syntaktischen Charakteristika eine konstituierende Bedeutung zukommt. Die Markierungen finden durch intertextuelle Bezüge, durch die Herstellung von Analogien und Differenzen zum Parodierten, Eingang in den parodierenden Text. „Als semantische Markierungen können deutliche Merkmale auf den Textebenen der Handlung, der Charaktere und der Welt gelten“,[559] beispielsweise typisierte Figuren; syntaktische Besonderheiten beziehen sich hingegen auf Stil und Ausdruck, Wortwahl und Formulierungen. Müllers Differenzierung der verschiedenen Ebenen dient zu Verdeutlichung der Wirkung der die

[555] Marie-Laure Ryan, ‚On the Why, What and How of Generic Taxonomy‘, *Poetics*, 10 (1981), 109-26.
[556] Müller, *Komische Intertextualitat*, S. 41.
[557] Ebd., S. 41.
[558] An dieser Stelle könnten weiterführende Überlegungen angestellt werden, ob eine derartige Betrachtung auch für die Gattung Autobiographie infrage kommen würde. Eine derartige Flexibilität schwingt bereits in dem in dieser Arbeit verwendeten Begriff der autobiographischen Schreibweisen mit.
[559] Müller, *Komische Intertextualitat*, S. 221.

autobiographischen und biographischen Verfahrensweisen parodierenden Strategien in *Hoppe*.

Mithilfe der oben vorgestellten Terminologie lassen sich die parodierenden Strukturen in *Hoppe* beschreiben, die den Text zu einer Parodie der wissenschaftlichen, im Gegensatz zur literarischen Biographie machen. In *Hoppe* werden, dem oben beschriebenen parodierenden Prinzip der Inkongruenz entsprechend, konstituierende Merkmale von Autobiographie und Biographie miteinander verschränkt. Dieses Verfahren bedeutet einen Bruch mit den Gattungstraditionen von Autobiographie und Biographie und kann so als poetologischer Kommentar interpretiert werden.

Eines der grundlegenden Merkmale für Autobiographie und Biographie und gleichzeitig für ihre Unterscheidung voneinander ist die jeweils spezifische Erzählsituation, die in *Hoppe* besonders auffällig gestaltet ist. Dadurch wird auch auf dieser Gestaltungsebene Mehrdeutigkeit vorgeführt und die Zuverlässigkeit von Schriftlichkeit und in diesem Falle Gattungsmerkmalen hinterfragt. Während bei der Autobiographie charakteristischerweise Lejeunes Kriterium der Namens-Identität entsprechend Autor, Erzähler und Protagonist identisch sind, unterscheidet sich die Biographie von dieser Gestaltung in der Nicht-Identität von Erzähler bzw. Biograph und Protagonist. Die Erzählsituation in *Hoppe* hingegen ist als doppelter Bruch, sowohl mit der autobiographischen als auch mit der biographischen Konzeption gestaltet. Dies resultiert aus der Trennung der Instanzen Autor, Erzähler bzw. Biograph und Protagonist bzw. biographiertes Objekt in der erzählerischen Gestaltung bei gleichzeitiger Suggestion von Identität durch die (nahegelegte) Namensgleichheit von Autorin, Erzählinstanz und Protagonistin. Die Namensgleichheit als stärkstes Charakteristikum der Autobiographie ist auf spielerisch-parodierende Weise erfüllt: Der Name der Autorin Felicitas Hoppe ist auch der Name der Protagonistin, der Nachname ist sogar titelgebend für den Text. So scheint eine autobiographische Rezeption durch formale Merkmale suggeriert.

Allerdings handelt es sich bei der Erzählinstanz nicht um einen für die Autobiographie notwendigen homodiegetischen Erzähler, der identisch mit Autor und Protagonist ist. Die Erzählinstanz in *Hoppe* ist als heterodiegetische Erzählinstanz des Biographen konzipiert. Sie trägt jedoch die Initialen F und H, und suggeriert somit wiederum, als Alter Ego der Autorin betrachtet zu werden.

Demnach wäre die Autorin Felicitas Hoppe sowohl identisch mit der Erzählinstanz als auch mit der Protagonistin zu betrachten, was notwendigerweise zu dem Schluss führt, dass die Protagonistin ebenfalls als mit der Erzählinstanz identisch gilt. Diese Annahme wird durch die Initialen der Erzählinstanz verstärkt, erscheint aber durch Trennung von Protagonistin und Erzählinstanz aufgrund ihrer heterodiegetischen Gestaltung paradox und daher inkongruent.
So führt diese Erzählsituation das Lejeune'sche Kriterium der Namensidentität ad absurdum, denn hier handelt es sich zwar um identische Namen zwischen Autor, Erzähler und Protagonist, jedoch fallen die Instanzen deshalb nicht zusammen, sondern sind separat gestaltet. Die parodierende Inkongruenz zeigt sich darin, dass die Erwartungen, die aufgrund der Merkmale von Autobiographie und Biographie evoziert werden, nur unvollständig erfüllt werden und nicht komplett miteinander in Übereinstimmung zu bringen sind. Als Resultat dieser Gestaltung changiert der Text zwischen Autobiographie und Biographie. Die unterschiedlichen Rezeptionsangebote demonstrieren Mehrdeutigkeit und unterlaufen auch auf dieser Ebene der Textgestaltung die Zuverlässigkeit von Schriftlichkeit.
Die Übererfüllung und Übertreibung der Merkmale der wissenschaftlichen Biographie finden auf der gestalterischen Ebene Ausdruck in stilistischen Besonderheiten (nach Müller ‚syntaktische Markierungen') wie beispielsweise in der Wortwahl und in den Formulierungen; auf der inhaltlichen Ebene sind Strategien des methodischen Vorgehens des Biographen zu identifizieren (nach Müller ‚semantische Markierungen'), dazu gehören die wissenschaftliche Recherche sowie die Auswertung des Materials. Diese Verfahren werden parodierend offengelegt und selbstreflexiv thematisiert.
Die stilistischen Merkmale des wissenschaftlichen Arbeitens, wie spezifisches Vokabular, charakteristische Phrasen und bestimmte Verfahren wirken in ihrer hohen Frequenz übertrieben und parodieren auf diese Weise die biographische Darstellungsweise. Bei derartigen Charakteristika handelt es sich beispielsweise um die Kennzeichnung von Auslassungen in Passagen, die als zitierte Abschnitte bezeichnet sind, wie in der Äußerung von Wayne Gretzkys Schwester Kim (H, 37f.) über Hoppes Leidenschaft für Eishockey und dramatisches Hinfallen:

> Sie liebte das Training, sie war geradezu verrückt danach, und sie über-

> trieb andauernd – die Erste, die kam, die Letzte, die ging. Und die, die am häufigsten hinfiel und am häufigsten wieder aufstand. (…) Klar war die schlecht ausgerüstet, miserable Schlittschuhe, brüchige Schläger und so weiter. (H, 38)

Die Erzählinstanz lässt die Befragte hier im Originalton sprechen und zitiert ihre Aussage, deren informelle Syntax dem mündlichen Sprachgebrauch nachempfunden ist. Als wissenschaftliche Methode gilt das Zitieren von Personen im Original als Herkunftsnachweis der Behauptung und dient der Bekräftigung von Glaubwürdigkeit der Aussage. Hier zeigt die imitierte Interviewsituation in ihrer übertriebenen Gestaltung Konstruktionscharakter und wird daher als inszenierter Authentizitätseffekt interpretiert, der so zur parodierenden Wirkung beiträgt.

Auffälligstes Merkmal des parodierten wissenschaftlichen Stils ist der ständige Verweis auf die Präsenz der Erzählinstanz und ihre Arbeit als Biograph. Dies erfolgt durch die Kennzeichnung von zusätzlich eingefügten Informationen durch das Kürzel „fh“ im Anschluss an jeweiligen Erläuterungen. Die Initialen F und H entsprechen denen der Autorin Felicitas Hoppe und sind eine parodierte Anspielung auf das Angebot, Namensgleichheit und damit Identität von Autor und Erzählinstanz anzunehmen. So ist es auch bei den Analysebeispielen Wackwitz und Wagner der Fall, mit dem Unterschied, dass die Erzähler von *Ein unsichtbares Land* und *Leben* jeweils homodiegetisch gestaltet sind und es sich dabei um aufrichtigere autobiographische Identifikationsangebote handelt. In *Hoppe* hingegen ist die Gestaltung der Erzählinstanz Teil des parodierenden Spiels mit Erwartungen an Gattungskonventionen.

In einem wissenschaftlichen Kontext dient ein derartiges Kürzel wie ‚fh‘ als Herkunftsnachweis der Information bzw. der Behauptung. Allerdings ist in *Hoppe* die Nennung von fh dermaßen hoch frequentiert, dass auch dieses Merkmal als Teil der parodierenden Strategie auf das wissenschaftliche Verfahren des Lieferns von Belegen und Referenzen zu betrachten ist. Anstatt, wie in einem akademischen Text üblich, wichtige Zusatzinformationen oder Erläuterungen zu geben, scheinen die Hinweise von fh zum Teil willkürlich oder auch irrelevant zu sein. Ziel scheint stattdessen zu sein, die Tätigkeit der biographierenden Erzählinstanz hervorzuheben und ihre ständige Präsenz zu betonen. Die Einschübe finden sich nicht nur in Äußerungen von Figuren, die als

Zeugen auftreten, sondern auch in Zitaten von Hoppe selbst, wie in diesem Auszug aus einem Brief Hoppes:

> Hoppes kanadische Kinderjahre dagegen sind verbrieft [...]: ‚Es war Wayne (gemeint war vermutlich der kanadische Eishockeyspieler Wayne Gretzky /fh), der mich überredete mitzukommen. Er war klein, dünn wie ein Docht (nur eine von zahlreichen Anspielungen Hoppes auf ihr Lieblingsbuch, Carlo Collodis Pinocchio /fh), konnte ukrainische Lieder und war ein Genie, auf dem Eis auf Siege von hinten fixiert, hinter dem Tor unberechenbar.‘ (H, 17f.).

Die mit den Initialen der Erzählinstanz gekennzeichneten Zusatzerklärungen wie hier die Details zur Personenbeschreibung oder zur Kontextualisierung und Interpretation der Äußerung können hilfreich für das Textverständnis sein, wie im obigen Auszug. Der Leser wird darüber aufgeklärt, um wen es sich bei Wayne handelt und erhält informative Hintergrundinformation, die Angaben zu Hoppes Persönlichkeit macht und die darüber hinaus die Tätigkeit des Biographen der Hoppes Leben und Werk verknüpfenden Bewertung hervorhebt.

Dieses Verfahren, dessen sich fh ausgiebig bedient, wird im Folgenden noch ausführlicher thematisiert. Oftmals erscheinen die Erläuterungen jedoch überflüssig und unpassend. Sie ziehen dadurch das wissenschaftliche Zuverlässigkeit suggerierende Verfahren der Kennzeichnung zusätzlich eingefügter Informationen ins Lächerliche, wie hier ein Kommentar in der Äußerung des Eishockeytrainers: „‚Sie (Hoppe/fh) hatte den Hang, immer übers Ziel hinauszuschießen‘, erzählt ihr späterer Trainer Bamie“ (H, 31). Auch ohne den Einschub wäre deutlich, von wem die Rede ist. Der Kommentar fhs scheint somit eher dem Zweck zu dienen, die ständige Präsenz der Erzählinstanz zu betonen. Die übertriebene Häufigkeit und die größtenteils irrelevant scheinenden Informationen der Kennzeichnung durch fh parodiert das wissenschaftliche Verfahren, das im akademischen Kontext Kennzeichen wissenschaftlicher Genauigkeit ist. Durch Übererfüllung der Merkmale der wissenschaftlichen Biographie ist das ständig vorhandene und formelhaft wiederkehrende Kürzel „/fh“ als Bestandteil der parodierenden Schreibweise zu identifizieren.

Stilistische Merkmale der Präsenz der Erzählinstanz, die ebenfalls in ihrem übertriebenen Auftreten Komik hervorrufen, zeigen sich in der Wortwahl und in den Formulierungen, die Informationen und Bewertungen präsentieren. Phrasen wie „ist davon auszugehen, dass“ (H, 89) oder „[m]an darf sich die

Reise vermutlich insgesamt als recht merkwürdig vorstellen“ (H, 90) deuten auf die einschätzende und bewertende Tätigkeit des Biographen hin. Die biographierende Erzählinstanz greift aktiv in die Beurteilung des Geschehens durch andere Figuren ein, indem sie sogar die Protagonistin selbst korrigiert, wie hier die Beurteilung eines Sachverhalts durch die Figur Hoppe: „Das dürfte übertrieben sein, Phyllis hat vermutlich […]“ (H, 89). Dadurch betont die Erzählinstanz nicht nur ihre Anwesenheit, sondern auch ihre Tätigkeit der Auswertung sämtlicher Quellen. Dabei scheint sie daran interessiert zu sein, den Leser mit in ihre Äußerungen und ihr Vorgehen als biographierende Instanz einzubinden und bietet Identifizierungspotential durch Formulierungen wie: „wir können uns sicher sein“ (H, 111), „erinnern wir uns“ (H, 122) oder „den wir uns als […] vorzustellen haben“ (H, 103f.); oder auch in direkter Leseransprache: „hier seht ihr Felicitas“ (H, 131). Formulierungen wie diese verdeutlichen nicht nur die Präsenz der Erzählinstanz sondern dienen auch dazu, den Leser an ihrem Vorgehen als Biograph teilhaben zu lassen.

Indem die biographierende Erzählinstanz ihre Tätigkeit kommentiert und somit sowohl ihr Verfahren sowie auch die damit einhergehenden Schwierigkeiten offenlegt, verleiht sie dem Text insgesamt eine selbstreflexive Dimension, die die Bedeutungsvielfalt von Texten und Äußerungen deutlich macht. In der Demonstration des Auslegungsvorgangs offenbaren sich für fh Probleme, die auf die Mehrdeutigkeit von Textmaterial zurückzuführen ist. Die Biographie wird durch das oben ausgeführte Übermaß stilistischer Merkmale parodiert, sowie durch die inhaltliche Thematisierung methodisch essentieller Verfahren der Biographik, die nicht nur auf übertriebene Art und Weise präsentiert werden sondern darüber hinaus auch ihre Problematiken offenbaren. Die anfängliche, dem Verfassen einer Biographie vorausgehende Materialsammlung von fh zu Felicitas Hoppe hat offenbar eine Unmenge an Quellen ergeben, der Vielzahl der Zitate und Referenzen nach zu urteilen, sodass eine adäquate Auswertung und Auswahl der relevanten Materialien erschwert ist und zu Mehrdeutigkeiten führt. Im Umgang mit den Quellen zeigen sich die jeweiligen Schwierigkeiten von erstens Datierung, zweitens Rekonstruktion und drittens dem Versuch der Verknüpfung von Werk und Leben.

Der Benennung des Vorgangs der Recherche und der Auswertung der Quellen ist ein ambivalentes Wirkungspotential inhärent: Einerseits gilt die Berufung

auf mündliche oder schriftliche Quellen als Authentizitätsmerkmal, Glaubwürdigkeit, Echtheit und Unmittelbarkeit suggerierend. Als Methode der wissenschaftlichen Biographie kann die exzessiv betriebene Strategie der Erzeugung von Authentizität als Teil der parodierten Schreibweise identifiziert werden. Andererseits betont hier das überzogene Vorgehen die Konstruiertheit der Biographie umso deutlicher, das Paradox der „vermittelten Unmittelbarkeit“[560]von Authentizität anschaulich verdeutlichend. Somit offenbart die Mehrdeutigkeit von Quellenmaterial in der Offenlegung der Benutzung ihr Wirkungspotential als spielerische Thematisierung des Spannungsverhältnisses von Fakt und Fiktion.

Die wissenschaftliche Recherche besteht in der Materialsammlung. Aufgrund der Menge der zitierten Referenzen erscheint dieses Verfahren als übertrieben und daher parodierend. fh liegen mündliche und schriftliche Quellen vor, darüber hinaus werden Fotographien erwähnt (H, 20, 214), jedoch, anders als zum Beispiel in *Ein unsichtbares Land*, nicht abgebildet. Zu den Verweisen auf mündliche Quellen gehören Zeugenaussagen von verschiedenen Personen, wie beispielsweise die Beschreibung Hoppes durch Ms Lucy Ayrton, die Wirtin der Pension ‚Grant’s Children‘ in Port Adelaide, (H, 148ff.), die offenbar von fh zu Interviewzwecken besucht worden ist.[561] Die schriftlich vorliegenden Quellen, abgesehen von offiziellen Dokumenten wie beispielsweise Zeugnissen (H, 25) oder Gästebüchern (H, 266), lassen sich unterteilen in einerseits Werke Hoppes und in Texte von Charakteren andererseits.

In der erzählten Welt von *Hoppe* sind Texte allgegenwärtig, ein Großteil der erwähnten Figuren schreibt ironischerweise selbst. Mehrfach wird, jeweils unter Angabe der Quelle und teilweise seitenlang, aus Texten verschiedener Charaktere zitiert. So besteht das dritte Kapitel „Durch die Wüste“ beispielsweise fast ausschließlich aus Zitaten aus Viktor Seppelts *Buch F* (H, 205ff.), das in Anlehnung an Hoppes *Buch L* (H, 135ff.) ein schriftliches Porträt Hoppes abgibt, ebenso wie das *Buch L* eher eine (autobiographische) Selbstbeschreibung Hoppes enthält als die Lebensgeschichte des titelgebenden Entdeckers Friedrich Wilhelm Ludwig Leichhardt. Darüber hinaus ist das Tagebuch, aufge-

[560] Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 284.

[561] Vgl. H, 149: „An dieser Stelle gießt sich Ms Ayrton […] ein Glas Portwein […] ein, bevor sie mit der Erzählung fortfährt: […].“

fasst als autobiographisches Genre,[562] auffallend häufig Quellengegenstand, die Erzählinstanz scheint übertrieben oft Zugang zu den persönlichen Aufzeichnungen von Figuren zu haben, die sich darin passenderweise alle ausführlich zu Hoppes Charakter geäußert haben. So wird aus den Tagebüchern verschiedener Figuren wie dem Ehepaar Virginia (H, 164) und Quentin Blyton (H, 182ff.), oder aus den Aufzeichnungen des Vaters Karl Hoppe (H, 137 und 173) zitiert, um die Einschätzungen und Behauptungen fhs über Hoppe zu untermauern.

Außer aus derartigen Texten von Privatpersonen, bei denen unklar gelassen wird, wie fh Zugang dazu bekommen hat, zitiert die Erzählinstanz auch aus vermutlich veröffentlichten Äußerungen von fiktionalen Kritikern und Rezensenten. Deren Kommentare sind besonders für die Verknüpfung von Leben und Werk sowie für die Untersuchung der Poetologie sowohl der Figur als auch der Autorin relevant. Mehrfach werden die Rezensenten Tracy Norman (H, 76, 163), Kai Rost (H, 294f.) und Reimar Strat (H, 98, 225) erwähnt und zitiert. Während die Berücksichtigung der Literaturkritiker durch fh einerseits eine Erweiterung der Materialmenge bedeutet und damit die Schwierigkeit des Biographen der Quellenauswahl und ihrer Auswertung thematisiert, nimmt der Text mit den Referenzen der Kritiker andererseits parodierend auf den Literaturbetrieb Bezug und auf die Beziehung von Autor und Kritiker.

Die Schwierigkeit der Auswertung einer solchen Materialmenge ist oben bereits erwähnt worden. Die von fh vorgenommene Untersuchung und Analyse der von der Figur Hoppe verfassten Texte thematisiert eine weitere Problematik, die keine direkte Auswirkung für fhs Tätigkeit hat. Vielmehr werden dem sich außerhalb der erzählten Welt befindlichen Leser abermals die Unzuverlässigkeit von Schrift und die multiplen Deutungsmöglichkeiten von Texten vor Augen geführt. Bei den bisher genannten Quellen kann davon ausgegangen werden, dass es sich um fiktionale Referenzen handelt. Im Gegensatz dazu sind unter den erwähnten und zitierten Texten der Figur Hoppes Texte aber auch Texte, die dem Titel und den teilweisen Auszügen nach Texten der Autorin Hoppe entsprechen zu scheinen, wie beispielsweise *Pigafetta*[563] und *Picknick der Friseure*,[564] auf die mehrmals verwiesen (H,

[562] Vgl. S. 69ff. dieser Arbeit.
[563] Felicitas Hoppe, *Pigafetta* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 1999).
[564] Felicitas Hoppe, *Picknick der Friseure: Geschichten* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 1996).

Pigafetta: 13, 87, 101, *Picknick der Friseure*: 27, 163, 326) und aus denen mehrfach zitiert wird (H, *Pigafetta*: 13, 61, 87, *Picknick der Friseure*: 93, 103, 326). Die Handhabung dieser Texte, die gleichnamigen Veröffentlichungen der Autorin entsprechen, unterscheidet sich nicht von dem Umgang mit den fiktionalen Werken der Figur Hoppe, die lediglich in der erzählten Welt existieren. Dieses Verfahren macht deutlich, dass das behauptete Vorhandensein von Texten (oder auch Gegenständen, Personen etc.) keine Garantie für ihre tatsächliche Existenz sein kann. Stattdessen müssen auch die Behauptungen fhs einschließlich ihrer Beweise hinterfragt werden. Keine Aussage kann als zuverlässig gelten, weil sie in ihrem jeweiligen Kontext eine neue Bedeutung erhält.

Die multiplen Auslegungsmöglichkeiten von sowohl mündlichen als auch schriftlichen Äußerungen zeigen sich am Beispiel der Veröffentlichungen der Figur Hoppe und ihren teilweisen Entsprechungen im Werk der Autorin Hoppe besonders deutlich. Ohne spezielle Kennzeichnung wird auf tatsächliche Veröffentlichungen der Autorin Hoppe ebenso Bezug genommen wie Texte genannt werden, deren Existenz in der Realität nicht nachzuweisen ist, und die daher als fiktionale Werke der Figur Felicitas Hoppe betrachtet werden müssen, bzw. die nur in der erzählten Welt existieren. Dazu gehören zahlreiche Titelnennungen wie beispielsweise *Meine Sonntagserfindungen* (H, 18, 112, 150), *Buch L* (H, 137-141) oder *Just DO it! / Reines Tun* (H, 191). Manche Textstellen hingegen sind den tatsächlich veröffentlichten Werken der Autorin entnommen und können als solche identifiziert werden, wie beispielsweise das Zitat aus *Picknick der Friseure* auf Seite 93 in *Hoppe* der Textstelle im Originaltext auf Seite 89 entspricht. Es handelt sich bei dem Zitat aus *Hoppe* um einen Abschnitt, der die Behauptung von Hoppes Sinn für körperlich Beeinträchtigte mit dem Hinweis auf ihr Werk unterstützen soll, das sich offenbar mit in der Gesellschaft benachteiligten Menschen auseinandersetzt:

> Es ist also keineswegs abwegig anzunehmen, dass die Erfahrungen [beispielsweise die vorher erwähnte Begegnung mit einem Einbeinigen] sich auch in ihren späteren Texten niederschlugen. In ihrer Geschichte *Not und Tugend* (*Picknick der Friseure*) lesen wir: ‚[…] Ja, unsere Mutter liebte uns, sie […] wechselte auch die Straßenseite, wenn wir an der städtischen Anstalt vorbeikamen. Das ist der Zoo, und dort sind die Affen, sagte unsere Mutter […].‘ Es ist nicht die einzige Stelle im Text, die sich deutlich auf jene bezieht, die niemals nützliche Mitglieder einer Gesellschaft werden können. (H, 93)

Die Bezugnahme auf die Kurzgeschichte aus *Picknick der Friseure* regt eine intertextuelle Lektüre von Hoppes Gesamtwerk an. Am Beispiel der Texte, sowohl der der Figur als auch der der Autorin, wird die Unabschließbarkeit von textuellem Sinn und Bedeutung aufgezeigt. Die neu entstandenen Kontexte und gewonnenen Erkenntnisse demonstrieren die notwendig gewordene Neubewertung der Texte.

Die Erzählinstanz scheint die interpretatorische Offenheit und die Bedeutungsvielfalt von Texten und Äußerungen anzuerkennen. Der poetologisch zu interpretierende Kommentar der Erzählinstanz zu einem Zitat Hoppes über ihren Freund Joey ohne spezifische Quellenangabe lautet passenderweise: „Was hier Wahrheit, was dagegen Unkenntnis und sentimentale Projektion auf den blinden Freund ist, bleibt der Spekulation überlassen." (H, 194) Die Erzählerrede zeigt nicht nur, wie fh ihre eigene Arbeit relativiert, sondern deutet ein Bewusstsein dafür an, wie undeutlich die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion bzw. Interpretation ist. Allerdings scheint diese Erkenntnis keine besonders relevante Rolle zu spielen, denn weder ist die Textstelle besonders prominent, noch sind Konsequenzen für die folgende Darstellung erkennbar.

In der erzählten Welt wird im Umgang mit den Texten kein Unterschied zwischen tatsächlich existierenden und fiktional vorhandenen Texten gemacht. Dieses Verfahren kann zunächst als Teil der Strategie der Verleugnung der biographischen Angaben der Autorin betrachtet werden, die zu der paradoxen Verschränkung von fiktionalen und biographischen Elementen beiträgt. Das Resultat ist die Verstärkung der Fiktionalisierung des Lebenslaufs der Figur, die sich in der Erweiterung der Veröffentlichungen von der Biographie der Autorin unterscheidet. Zweitens besteht in dieser Gestaltung ein parodierender Kommentar zur Zuverlässigkeit von Schrift und Schriftlichkeit. Das Berufen auf vermeintlich schriftlich vorliegende Quellen suggeriert Wissenschaftlichkeit und ist Teil der Strategie der Erzeugung von Authentizität. Hier jedoch wird auf parodierende Weise die Unzuverlässigkeit des Verfahrens offengelegt: Die Erzählinstanz beruft sich auf Quellen, deren Existenz außerhalb der erzählten Welt nicht verifiziert werden kann. Bibliographische Angaben und Zitate

können fingiert werden, (behauptete) Schriftlichkeit ist kein Garant für tatsächliche Existenz oder gar die Möglichkeit zur eindeutigen Auslegung.

Bei der Auswertung des Materials, die in der Analyse der Unterscheidung zwischen real existierenden und fiktional vorhandenen Texten in *Hoppe* oben schon angeklungen ist, sieht sich fh mit weiteren Schwierigkeiten konfrontiert, die die biographischen Verfahren parodieren. Es handelt sich dabei um die Datierung biographischer Ereignisse und um die Rekonstruktion des Geschehens sowie um die Verknüpfung von Leben und Werk.

Die Datierung einzelner lebensgeschichtlicher Geschehnisse kann in einer Biographie dazu dienen, die chronologische Reihenfolge der Ereignisse nachvollziehbar zu präsentieren, was wiederum Teil der Authentizität erzeugenden Strategie ist. In *Hoppe* wird dieses Verfahren äußerst sporadisch eingesetzt, sodass es seiner Relevanz enthoben wird. Zu Beginn des Kapitels „Miramare“ wird die Datierung eines Briefes, den Hoppe am 1. November 1974 von New York nach Hameln schreibt (H, 85), gegeben. Das darauf folgende Kapitel „Durch die Wüste“ beginnt mit der Datierung der vermutlich ersten Übernachtung von Hoppe und ihrem Vater in Adelaide am 22. Dezember 1974 (H, 135). Die Strategie der Angabe von Daten suggeriert Überprüfbarkeit, was für Biographen als Nachweis ihrer faktualen Quellen von Bedeutung ist. In *Hoppe* jedoch beschränken sich die Datierungen auf diese beiden Angaben und verlieren sich ohne weitere Angaben zu ihrer möglichen historischen Bedeutung, ohne Kontextualisierung und ohne weitere Ausführung zur Relevanz dieser Daten für Hoppes Lebensgeschichte. Die Nennung von Daten als wichtiger Anhaltspunkt von Lebensläufen wird hier parodiert, indem die Datierung keinerlei weitere Bedeutung weder für die Lebensgeschichte noch für den Verlauf der Schilderung liefert.

Ein weiteres Beispiel für den parodierenden Umgang mit den biographischen Verfahren ist die Darstellung der Rekonstruktion von Lebensgeschichte in *Hoppe*. Die Erzählinstanz sieht sich mit einander widersprechenden Quellen konfrontiert und legt diese Problematik offen. fh vergleicht das Geschehen aus Hoppes Erzählung *Between two moves* (*Der letzte Zug*) mit den Aufzeichnungen ihres Kommilitonen Viktor Seppelt von einem gemeinsamen Restaurant-Besuch. Da Viktor das Restaurant vorzeitig verlässt, sind seine Aufzeichnungen unvollständig. fh muss daher feststellen: „Der Rest des Abends im *Red*

Crab Inn lässt sich nur mühsam rekonstruieren“ (H, 232), denn Viktors Notizen und Hoppes Erzählung weisen offenbar Unstimmigkeiten auf: „Insgesamt entbehrt die Geschichte in Bezug auf ihren biographischen Wahrheitsgehalt und im Abgleich mit den Notizen Seppelts jeder Glaubwürdigkeit.“ (H, 233) fh muss daher ihre Annahme revidieren, Hoppes Werke seien biographisch und würden daher zuverlässig Auskunft geben können über Begebenheiten ihrer Lebensgeschichte, zumal der Text in diesem Fall als Erzählung und damit als fiktional gekennzeichnet ist. Allerdings führt diese Einsicht nicht zu einer Würdigung ihres literarischen Schaffens, sondern zu den Vorwürfen der Unglaubwürdigkeit und Unwahrheit, die in ihren Empörung suggerierenden Formulierungen komisch und daher die Auffassung parodierend wirken.

Die in diesem Textauszug präsentierte Auslegung von Hoppes Werken als Quelle autobiographischer und biographischer Angaben und Erfahrungen lässt sich einem weiteren parodierten biographischen Verfahren zuordnen: der Verknüpfung von Leben und Werk. Die Herstellung von Bezügen zwischen Lebensgeschichte und Werk muss nicht zwangsläufig und erst recht nicht ausschließlich eine autobiographische Interpretation sämtlicher Texte bedeuten, ist jedoch häufig Praxis. fh zieht den Inhalt der Werke Hoppes zur Untermauerung ihrer Charakterisierung heran. Dabei muss sie allerdings feststellen, dass die Unterscheidung zwischen faktualen und fiktionalen Elementen nicht immer eindeutig zu machen ist. Die Einschätzung darüber, ob Hoppes vermeintliche Hamelner Herkunft autobiographisch oder erfunden ist, fällt ambivalent aus:

> Zwar ist ihr Werk vollgestopft mit Anspielungen auf ihre vermeintliche Geburtsstadt, die Beschreibungen der Stadt und ihrer Umgebung aber bleiben durchgehend allgemein und vage. An keiner Stelle lässt sich ausmachen, ob sie tatsächlich auf eigener Erfahrung beruhen oder nicht doch nur angelesen sind. (H, 25)

Fh muss erkennen, dass die Schilderungen der Stadt Hameln angelesen sein können, das Erlebte kann nicht mehr von Erfundenem unterschieden werden. Die Verknüpfung von Leben und Werk kann hier nicht zu Eindeutigkeit in Bezug auf die Bestimmung eines autobiographischen Erlebnisses führen. Stattdessen müssen die Mehrdeutigkeit von Schrift und die sich daraus ergebende Öffnung der Interpretationsmöglichkeiten anerkannt werden.

Die Verknüpfung von Leben und Werk wird nicht nur von fh vorgenommen, die Erzählinstanz zitiert auch Rezensenten und Kritiker, die sich ebenfalls die-

ses Verfahrens bedienen. Ein Beispiel dafür ist der von fh zitierte Aufsatz „Missing the summer (Den Sommer vermissen)“ von Tracy Norman, die Hoppes literarische Motive auf ihre persönlichen Neigungen und autobiographischen Vorlieben zurückführt:

> Hoppe [hatte] ein äußerst gestörtes Verhältnis zu ihrem Körper, was sich unter anderem in ihren Texten ausdrückt, in denen ständig von Schneidern die Rede ist, die nicht nur ihren persönlichen familiären Hintergrund aufrufen, sondern deren Kunst ganz allgemein, die ausdrücklich darin besteht, nicht zu zeigen, sondern alles zu verhüllen, was Hoppes ausdrückliche Ablehnung ungepanzerter Vergnügungen erklärt. […] Bei Hoppe trägt man bis heute, egal, bei welchem Wetter, geschlossene Schuhe, schwere Mäntel und in der Regel Mützen mit Ohrenklappen. (H, 76f.)

fh dient die Kontextualisierung von Hoppes Werk und die Bezugnahme auf ihr Leben durch die Rezensenten zur Legitimation ihres eigenen Vorgehens als wissenschaftlicher Biograph, der seine Arbeit innerhalb der vorhandenen Forschungsliteratur positioniert. So sichert die Erzählinstanz ihre Einschätzung zu Hoppes Werken an anderer Stelle als Ausdruck ihrer Selbstdarstellung durch entsprechende Zitate des Rezensenten Kai Rost ab, was in einer Kritik an Hoppes (vermeintlicher) Poetologie der Ununterscheidbarkeit von Fakt bzw. Wirklichkeit und Fiktion mündet. Obwohl fh bekannt ist, dass Hoppes Werke fiktional sind, und sie niemals „daran interessiert [war], Schnittmengen mit der Wirklichkeit zu bilden“ (H, 33), so schätzt sie Hoppes Texte doch als „Selbstbeschreibung“ (H, 26) und als „unfreiwillig bekenntnishaft“ (H, 26) ein, ja sogar als gezielte Inszenierung ihrer Person als „unausgegorene Selbsthuldigungsprosa“ (H, 162). Diese Auffassung wird auch von den Rezensenten und Kritikern geteilt, deren Zitate von fh jeweils als Belege herangezogen werden.
So wird Hoppes Poetologie der Erfindung von Kulturwissenschaftler Kai Rost als literarisches Unvermögen abgetan, „da die Autorin offenbar keinen Begriff von Ort, Zeit und Handlung hat und sich an keiner Stelle die Mühe macht, eine wie auch immer geartete Wirklichkeit wenigstens versuchsweise ohne Klischees zu simulieren“ (H, 102f.), und stattdessen für ihre Leser außer einer mäßigen Unterhaltung lediglich „Ratlosigkeit“ (H, 103) hinterlässt, was wiederum fh „nachvollziehbar“ (H, 103) findet. Dem literarischen Ideal der Kritiker in *Hoppe* einschließlich der Erzählinstanz scheint die Auffassung zu unterliegen, Literatur, sei sie auch fiktional, müsse schlüssige Bezüge zur Wirklichkeit und zur Lebensgeschichte des Autoren herstellen. Durch Komik erzeugenden

Strategien der Inkongruenz und der Übertreibung wird diese Vorstellung und die Erwartungshaltung des Literaturbetriebes parodiert, wie einmal mehr in einer Äußerung Kai Rosts zu veranschaulichen ist:

> Hoppe […] kann weder Biographie noch Autobiographie. Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen, jederzeit flieht sie in die Erzählung, jeder Ansatz zu ernsthafter Selbstbefragung, Grundvoraussetzung der Autobiographie, wird durch Mittel der Selbststilisierung und naiven Beschönigung ersetzt. Eine Neigung, die vor allem dann hervortritt, wenn Hoppe über Eltern und Kindheit schreibt – nichts als ein Märchendrama, in dem die Wirklichkeit nur ein Stilmittel ist. Nicht Selbstbeschreibung ist hier das Ziel, sondern Selbstbehauptung. (H, 294f.)

Der Ton hier zeigt einerseits Empörung über den Umgang mit den Ansprüchen der biographischen Literatur, andererseits Herablassung über fiktionale Erzähltexte, die als Märchen bezeichnet werden. Der Figur Hoppe wird hier Selbstinszenierung durch Fiktionalität vorgeworfen, was das Verfahren der Autorin Hoppe gewissermaßen reflektiert. Auch die Autorin betreibt eine literarische Selbstinszenierung, indem sie eine ‚fiktionale (Auto)Biographie' verfasst und darin die zu erwartende Kritik an einer derartigen inszenierten Selbstdarstellung in ihrem eigenen Text selbstreflexiv vorwegnimmt. In diesem Sinne ist *Hoppe* nicht nur ein die Unzuverlässigkeit von Schrift aufzeigender und so die wissenschaftliche Biographie parodierender Text, sondern entwirft darüber hinaus eine autobiographische Poetologie.

5.2 Autobiographische Poetologie I: *Hoppe* als Bildungsroman – eine Aus-Bildungsgeschichte

Die fiktionale Biographie *Hoppe* ist gleichzeitig ein autobiographischer Lebensentwurf. Gegenstand der Autobiographie ist jedoch nicht die Lebensgeschichte als solche, sondern die Poetologie der Autorin Hoppe, die sich implizit auf der Darstellungsebene und in den metanarrativen Passagen der Biographie der Figur Hoppe zeigt. Die Darstellung der Lebensgeschichte erfolgt durch die Bezugnahme auf das fiktionale Gattungskonzept des Bildungsromans. Als Muster eignet sich der Bildungsroman aufgrund seiner konzeptuellen Parallelen besonders für die narrative Gestaltung einer Lebensgeschichte, die dadurch gleichzeitig fiktionalisiert wird. In diesem Vorgehen thematisiert die Autorin ihre Poetologie, die in stark ausgeprägter, offen zur Schau getragener

Selbstreferentialität und intertextuellen [565] Verknüpfungen, Verweisen und Übertragungen besteht. Es handelt sich daher bei *Hoppe* um eine autobiographische Poetologie, nicht um eine faktuale Lebensgeschichte, sondern um einen fiktionalisierten, poetologisch autobiographischen Entwurf einer Lebensgeschichte, der auch an die Gestaltungsprinzipien aus anderen Werken anknüpft.

Die Erzählinstanz nimmt parodierend Bezug auf die schriftstellerische Tätigkeit, kommentiert implizit aber auch erzählerische Verfahren. Die Thematisierung der Tätigkeit der Schriftstellerin erfolgt in literarisch selbstreflexiven Passagen. Literarische Selbstreferentialität ist zu verstehen als Verweis der Literatur auf sich selbst, also entweder auf andere Texte oder auf literarische Phänomene allgemein. Die Funktion der literarischen Selbstreferentialität beschränkt sich nicht nur auf eine Reflexion über Kunst und Künstlichkeit, sondern ermöglicht darüber hinaus kritische Distanzierung von Inhalten und Formen.[566] Werner Wolf hat sich ausführlich mit der Erstellung einer Kategorisierung literarisch selbstreferentieller Phänomene befasst. Seine Definition von Selbstreferenz berücksichtigt verschiedene Formen in unterschiedlichen Textsorten und Genres, und eignet sich für die Analyse sämtlicher literarisch selbstreferentieller Phänomene. Die literarische Selbstreferenz schließt Texte ein,

> die sich in nachweislicher oder zumindest plausibler Art wieder auf Text / Texte, Sprache und / oder (Sprach-)Kunst und Medien (bzw. auf Teile dieser Bereiche), also direkt oder indirekt auf Merkmale, Inhalte, Entstehungs- oder Rezeptionsbedingungen usw. des eigenen Systems beziehen,[567]

im Gegensatz zur Heteroreferenz, verweisend auf alles außerhalb des Genannten liegend. Literarische Selbstreflexivität kann in verschiedenen Formen auftreten, zum Beispiel in Texten,

> bei denen das Medium Erzählkunst sich von einer höheren logischen Ebene, einer Metaebene, auf Medien, Kunst und Künstlichkeit rückbezieht, d.h. bei denen ein Text Textualität bzw. Medialität mit ihren Bedingungen und Einzeleigenschaften reflektiert oder zu solcher Reflexion anregt. Wo dies der Fall ist, besetzt Selbstreflexivität Metaimplikationen

---

[565] Zum Begriff der Intertextualität vgl. Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

[566] Vgl. Werner Wolf, ‚Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur mise en cadre und mise en reflet/série', hg. von Jörg Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001), 49-84, S. 78ff.

[567] Ebd., S. 52.

> und wird […] metareflexiv.[568]

Metareflexivität wiederum gliedert sich in zwei Unterarten, Metanarration und Metafiktion, die es gilt deutlich zu differenzieren, da sie oftmals vereinfachend zusammengefasst werden.[569] Der Anglist Ansgar Nünning hat sich in mehreren Publikationen intensiv mit der Definition und Kategorisierung von Metanarration sowie ihrer Abgrenzung zur Metafiktion befasst und liefert mehrfach Begriffsbeschreibungen.[570] Metanarrativität liegt vor, wenn der Erzähler sich zum Akt und Prozess des Erzählens äußert,[571] während Metafiktion die Fiktionalität des Erzählten oder des Erzählens thematisiert[572] und damit die Aufmerksamkeit des Lesers eher auf die Gestaltung des Erzählvorgangs als solchen richtet als auf das inhaltlich vermittelte Geschehen.

Metafiktionalität setzt voraus, dass eine fiktionale Erzähllillusion geschaffen wird, die dann durch bestimmte erzählerische Strategien gebrochen wird und dem Leser die literarische Konstruiertheit vorführt. Nünning verweist auch darauf, dass Metafiktion nur in fiktionalen Texten auftreten kann,[573] denn als die Erzähllillusion brechendes Verfahren muss eine solche fiktionale Erzählsituation vorhanden sein. Daher ist die Verwendung des Begriffs der Metafiktionalität für die Analyse autobiographischer Texte problematisch. Metafiktion kann in einem autobiographischen Text gerade nicht vorhanden sein, wenn davon

---

[568] Wolf, ‚Formen literarischer Selbstreferenz', S. 70.

[569] Genette hingegen verwendet denselben Begriff zur Beschreibung unterschiedlicher Phänomene. Zum einen bezeichnet Metanarration eine Erzählung innerhalb einer Erzählung, dient also zu Differenzierung verschiedener Erzählebenen; zum anderen dient er als Oberbegriff für Formen selbstreflexiven Erzählens. Vgl. Genette, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, hg. von Jochen Vogt, 2. Aufl. (München: Wilhelm Fink, 1998) und ders., *Fiktion und Diktion*.

[570] Siehe auch: Nünning, ‚Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen', *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 26 (2001), 125-64, S. 132: „‚Metanarrativ' in einem weiteren Sinne sind daher alle vermittlungsbezogenen Funktionen von Erzählinstanzen, d.h. Erzähleräußerungen mit primärem Bezug zum Erzählvorgang bzw. zur Kommunikationssituation auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung."

[571] Ders., ‚Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration', hg. von Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie*, 13-47, S. 33.

[572] Vgl. dazu Wolfs Definition: „Metafiktional sind selbstreferentielle auf (Erzähl-)Literatur bezogene Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit abheben, sondern den Rezipienten die Textualität und Fiktionalität im Sinne von Künstlichkeit, Gemachtheit oder Erfundenheit des eigenen Textes, fremder Texte oder von (literarischen) Texten allgemein zu Bewusstsein bringen." Wolf, Metafiktion', hg. von Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen – Grundbegriffe* (Stuttgart: Metzler, 1998), 362-63, S. 363.

[573] Vgl. Nünning, ‚Metanarration als Lakune der Erzähltheorie', 2001, S. 130.

ausgegangen wird, dass es sich bei der Erzählsituation der Autobiographie nicht um eine fiktionalehandelt. Dementsprechend kann die fiktionale Erzählsituation nicht gebrochen werden, da sie gar nicht erst entsteht. Die Begrifflichkeit der Metafiktionalität ist in diesem Zusammenhang missverständlich, aus diesem Grund ist die Unterscheidung zwischen Metanarration und Metafiktion hier essentiell.

Nünning thematisiert diese Problematik in seinem Aufsatz „Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion“[574] und entwirft als Lösungsvorschlag das Konzept der ‚biographischen Metafiktion‘. In der Betrachtung der Biographie als fiktionale Textgattung wird hier der Fokus auf die formale Gestaltungsweise des Textes und auf die Ergänzung der vorhandenen Informationen über die Person gerichtet: „[D]er literarische Entwurf der Lebensgeschichte eines Autors [ist] eindeutig als Fiktion gekennzeichnet […], wobei das gesicherte Datenmaterial frei ergänzt und literarisch umgeformt wird“.[575] Nünning verweist auf die Einschränkung, die diese Begriffsbestimmung mit sich bringt, weil Texte, die die Schwierigkeiten des Biographen beim Auswerten des Materials und Verfassen der Biographie thematisieren, darin nicht berücksichtigt sind.[576] Nünnings macht daher den Vorschlag, das Begriffskonzept der biographischen Metafiktion bzw. der fiktionalen Metabiographie, je nach im Text überwiegender Gestaltungsweise, einzuführen:

> Im Gegensatz zu konventionellen fiktionalen Dichterbiographien verlagern fiktionale Metabiographien den Akzent somit von der Darstellung der Lebensgeschichte eines Dichters auf die oft metafiktionale Auseinandersetzung mit epistemologischen, methodischen oder darstellungstechnischen Problemen der Rekonstruktion und narrativen Wiedergabe eines Lebenslaufes. Nicht das Leben des biographierten Dichters – als das ‚Objekt‘ der biographischen Darstellung – steht somit im Mittelpunkt, sondern die Tätigkeit des Biographen als forschendem und schreibendem Subjekt.[577]

Die Begriffe ‚biographische Metafiktion‘ und ‚fiktionale Metabiographie‘ machen deutlich, dass in diesen Texten nicht die inhaltliche Präsentation

---

[574] Nünning, ‚Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion‘, hg. von von Zimmermann, *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970* (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 15-36.

[575] Ders., ‚Biographische Metafiktion‘, S. 19.

[576] Nünning betont ausdrücklich, dass hier lediglich Dichter-Biographien berücksichtigt werden; daher könnte an anderer Stelle zu prüfen sein, ob seine Konzeption unter Umständen auch für Lebensgeschichten anderer Personen geltend gemacht werden kann.

[577] Ders., ‚Biographische Metafiktion‘, S. 23.

der Lebensgeschichte im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr die Reflexion über die Auswertung, Ergänzung und die Interpretation vorhandener Materialien sowie deren Darstellungsweise durch die Erzählinstanz bzw. den Biographen. Die Thematisierung kann auf verschiedene Art und Weise erfolgen, entweder ausdrücklich durch die Erzählinstanz oder durch die Figuren, oder aber durch „Semantisierung literarischer Darstellungsverfahren strukturell und implizit“,[578] Nünning nennt als Beispiele dafür formale Gestaltungsweisen wie multiperspektivisches Erzählen oder die (reflektierende oder kontrastierende) Darstellung von Raum.

In *Hoppe* trägt die Verwendung fiktionaler Gattungskonzepte zur Darstellung der autobiographischen Poetologie der intertextuellen Verweise und Selbstreferentialität bei. Es handelt sich bei der Gestaltung der Lebensgeschichte *Hoppe* nämlich nicht um die Auswertung faktualer Materialien, aber diesen Fall scheint Nünning in seinen Ausführungen nicht in Betracht zu ziehen. Das Vorgehen des wissenschaftlichen Biographen wird parodiert (siehe Teil I), und die mit fiktionalen Gestaltungskonzepten entworfene Lebensgeschichte erscheint als besondere Form der biographischen Metafiktion, als autobiographische Poetologie.

In der Forschung gibt es einige Ansätze dafür, Hoppes Werk und die erzählerische Gestaltung als besonderen Ausdruck von Hoppes Poetologie zu interpretieren. Michaela Holdenried beispielsweise hat in ihrer Untersuchung zu Hoppes intertextuellen Verfahren unter Verweis auf das Konzept des Formzitats von Andreas Böhn[579] die implizite Poetologie von Autorschaft in *Pigafetta*, in *Paradiese. Übersee*[580] und in *Verbrecher und Versager. Fünf Portraits* diskutiert.[581] Holdenried zeigt, dass Hoppe ihre Autorschaft nicht explizit deklariert, sondern dass sie sie stattdessen durch die „narrative Transformation eines Zi-

---

[578] Nünning, ‚Biographische Metafiktion‘, S. 28.

[579] Andreas Böhn, *Das Formzitat: Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie* (Berlin: Erich Schmidt, 2001).

[580] Hoppe, *Paradiese, Übersee* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 2003).

[581] Michaela Holdenried, ‚Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe‘, *http://www.goethezeitportal.de/kommunikation/diskussionsforen/postkoloniale-studien.html,* (2005) <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf>

tatvorgangs“[582] in ihren Texten einfordert. Anstatt nachahmend zu wiederholen, verweist Hoppe per Anspielung auf kulturgeschichtliche Kontexte, sodass „das Gemeinte […] assoziierbar wird, zugleich aber durch überraschende Manöver in den eigenen ästhetischen Kontext verschoben diesem erst sein eigentliches Gewicht gibt“.[583] Damit würde Hoppes Konzeption von Autorschaft der poststrukturalistischen Auffassung von Barthes und Foucault entsprechen, die den Autor als Arrangeur von vorhandenem Textmaterial betrachten, und über sie hinausgehen, indem sie durch die verwendeten Verfahren als Autorin umso deutlicher hervortritt.

Einen weiteren Ansatz liefert Jessica Güsken, die das porträtierende Verfahren Hoppes in *Verbrecher und Versager* als ein zur Reise analoges poetologisches Prinzip, als Reise-Poetologie interpretiert.[584] Im Anschluss an Christoph Hamann[585] wird das Porträtieren einer Figur, die dem Leser fremd ist und ihm daher ‚nahe gebracht‘ werden soll, als literarische Übertragung einer Reisebewegung betrachtet: „Die für die Reise konstitutiven topographischen Oppositionen Nähe und Ferne werden dann mit dem Eigenen (Nähe) bzw. dem Fremden (Ferne) konnotiert.“[586] Güsken bietet damit eine Erklärung an für Hoppes offenbar nicht kausal-chronologisches Erzählen, das stattdessen „vielmehr geologisch, sozusagen geo-narrativ verfährt“.[587] Das Erstellen der Porträts der Figuren erfolgt über räumliches bzw. reisendes Erzählen, das Güsken zusammen mit dem Prinzip der ‚ehrlichen Erfindung‘ als Poetologie Hoppes entwirft.[588]

Die Erzählstrategie der ‚ehrlichen Erfindung‘, die Güsken und andere[589] in mehreren Werken Hoppes untersuchen, wird auch in *Hoppe* literarisch selbstreflexiv explizit und implizit thematisiert. Dabei wird sowohl die Bedeutungskomponente des Erdichtens aufgegriffen, als auch, repräsentiert durch die Tätigkeit des Vaters, die Dimension des Forschens und Entwickelns: Hoppes Va-

---

[582] Holdenried ‚Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft‘, S. 17.
[583] Ebd., S. 11.
[584] Jessica Güsken, ‚Geo-Narration: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*‘, hg. von Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström, *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe* (Uelvesbüll: Der andere Verlag, 2012), 7-23.
[585] Christof Hamann, „‚Um die Wahrheit zu sagen...“ Felicitas Hoppes Reisen mit *Verbrechern und Versagern*‘, hg. von Stefan Neuhaus, Martin Hellström, *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Innsbruck: Studien Verlag, 2008), 105-18.
[586] Güsken, ‚Geo-Narration‘, S. 7.
[587] Ebd., S. 8.
[588] Vgl. ebd., S. 20.
[589] Siehe Homscheid, Nyström, *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*.

ter arbeitet als Patentagent (H, 16).[590] Hoppe bezeichnet ihn als ihren „Erfindervater“ (H, erste Nennung 16), was einerseits als Bezugnahme auf seinen Beruf interpretiert werden kann, andererseits als Anspielung auf seinen eventuell fiktionalen Status, lediglich eine Erfindung Hoppes zu sein. Hoppe scheint ihrem Vater und seiner Tätigkeit als Erfinder nachzueifern, in ihrem Text *Meine Sonntagserfindungen* (H, erste Nennung 18) hält sie ihre sämtlichen Erfindungen bzw. Ideen zumindest schriftlich fest. Erfindung wird auch in ihrer zweiten Bedeutungsdimension thematisiert, sich etwas Phantastisches, Unwahres auszudenken: Die Erzählinstanz fh ‚entlarvt‘ verschiedene Erfindungen Hoppes. Dazu gehören sowohl ihre in ihrer Kindheit erfundene Familie und ihre Herkunft aus Hameln, als auch später Erfindungen in ihren schriftstellerischen Werken, Hoppes essayistische Ausführungen über das Eishockeyspielen auf hoher See bezeichnet fh beispielsweise als „Seemannsgarn“ (H, 97).

Mithilfe der Verfahrensweise der Verknüpfung von Leben und Werk, die das biographierende Schreiben parodiert, versucht fh, Personen und Bekanntschaften als Vorbilder von Figuren in Hoppes Werken zu identifizieren. Damit ist sie in Bezug auf den Moderator und Historiker Jerome Keith Chester erfolgreich, den Hoppe 2004 im Chicagoer Goethe-Institut traf (H, 117) und den sie „in der Figur des im Roman [*Johanna*] weit prominenteren ‚Doktor Peitsche‘ verewigt hat“ (H, 118). In anderen Fällen jedoch scheinen die Figuren in als faktual deklarierten Texten erfunden zu sein, wie der polnische Matrose, von dem Hoppe behauptet, ihm auf der Schiffsreise nach Australien begegnet zu sein. Fh hält ihn aus Mangel an Beweisen für eine Erfindung Hoppes: „Die Existenz des jungen Seemanns lässt sich anhand der Besatzungsliste der *Queen Adelheid* nicht nachweisen, was den Verdacht nahelegt, er habe womöglich gar nicht existiert.“ (H, 101) Es besteht offensichtlich eine Diskrepanz zwischen dem, was einerseits von fh und andererseits von Hoppe als faktual und real deklariert wird, und, in Bezug auf Parallelen zwischen der Figur Hoppe und der Autorin Felicitas Hoppe, zwischen dem, was im Text als faktual und was als fiktional bezeichnet wird. Die ausdrückliche Betonung dessen, dass sowohl die Geschwister als auch die Herkunft aus Hameln erfunden sind (H, 15), was zusätzlich mit Hoppes Hang Geschichten zu erfinden, vornehmlich über sich

[590] Auf einer poetologischen Ebene könnte die Bezeichnung ‚Erfindervater‘ auch als der Erfinder ihrer Person, ihres Charakters zu interpretieren sein.

selbst und ihre Herkunft (H, 23, 48), verstärkt wird, steht im Widerspruch zu den biographischen Daten der realen Felicitas Hoppe, der Autorin. Diese Poetologie der Verleugnung der Lebensgeschichte der realen Autorin passt in die von Holdenried deklarierte „‘Anonymisierung‘ der (biographischen) Autorfunktion“,[591] wie sie die intertextuellen Strategien Hoppes interpretiert.

Die Umkehr von autobiographischen Fakten in literarische Fiktion erfolgt in der Gestaltung von *Hoppe*, indem deutlich auf strukturierende Merkmale des Bildungsromans Bezug genommen wird. Die hier präsentierte Lebensgeschichte bildet den Knotenpunkt von einem Bildungsroman, dessen Struktur an der Darstellung einer Biographie orientiert ist, und der (bildenden) Reise als Metapher für das Leben, auf die im dritten Teil dieses Kapitels eingegangen wird. *Hoppe* stellt mit der Verknüpfung von Bildungsroman-Strukturen und dem Reise-Motiv einen transkulturellen Lebensentwurf dar, der als autobiographische Poetologie interpretiert werden kann. Der Umgang mit und die Verwendung der Bildungsroman-Konzeption trägt u.a. bei zur Fiktionalisierung des Geschehens sowie zur kausalen Strukturierung der Lebensgeschichte. Diese ist als Durchlauf durch berufliche Tätigkeiten konstruiert, die auf sportlichem und künstlerischem Talent beruhen und schließlich in das Schriftsteller-Dasein münden, das sich schon seit der Kindheit Hoppes abgezeichnet hat. Die formale Gestaltung dieser literarischen, narrativen Rahmung ist Ausdruck der Poetologie und somit autobiographische Thematisierung der schriftstellerischen Tätigkeit. Die literarisch erzählbare Form, in der der Lebenslauf präsentiert wird, ist das fiktionale Gattungskonzept des Bildungsromans, das durch Parallelisierung der Strukturelemente aufgerufen wird.

In der fiktionalen Biographie *Hoppe* durchläuft die Figur Felicitas Hoppe unterschiedliche geographische Stationen und dazu teilweise parallel berufliche bzw. künstlerische und sportliche Tätigkeiten. Diese multiplen Lebensentwürfe sind episodenhaft aneinandergereiht und münden in das künstlerische Dasein der Schriftstellerin. *Hoppe* kann somit als Aus-Bildungsgeschichte der Figur Felicitas Hoppe betrachtet werden, die ihre Kindheit und Jugend bis zum Erreichen des Schriftsteller-Daseins als Erwachsene schildert, aber immer im Hinblick auf die finale Stufe, das Erreichen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit,

[591] Holdenried ‚Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft‘, S. 17.

was durch die Vorgriffe auf ihre Texte durch die Erzählinstanz von Beginn an deutlich wird. In der Darstellung dieser Lebensgeschichte, die an unterschiedlichen Orten der Welt spielt und in Abschnitte gegliedert ist, die von den unterschiedlichsten (künstlerischen und sportlichen) Tätigkeiten bestimmt werden, nimmt *Hoppe* Bezug auf das Gattungskonzept des Bildungsromans, das innerhalb der Poetologie dem Aus-Bildungsweg eine literarische Form verleiht.

Als historische Gattung[592] ist der Bildungsroman definiert als „[e]rzählerische Darstellung des Wegs einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbstfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft".[593] Allerdings wird dieser Idealfall oft nicht erreicht, stattdessen ist der „auf einen Ausgleich mit der Welt zulaufende Schluss […] oft nur mit ironischen Vorbehalten oder Brüchen geschildert".[594] Als Beginn der Geschichte dieser Gattung im deutschsprachigen Raum gilt Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon* (1766/67),[595] die erfolgreiche Bildungsgeschichte eines jungen Mannes schildernd, gefolgt vom „eigentlich traditionsbildenden Werk in der Gattungsgeschichte",[596] Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96).[597] Wie parallel dazu in der Gattungsgeschichte der Autobiographie festzustellen ist, sind im Bildungsroman des 20. Jahrhundert „fundamentale Prämissen der Bildungsgeschichten wie die Einheit der Person und die innere Kontinuität der einzelnen Biographie problematisch geworden",[598] wie die Werke Thomas Manns beispielhaft thematisieren, *Der Zauberberg* (1924)[599] als die ins Nichts führende persönliche Entwicklung des Protagonisten, und *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954)[600] als Parodie des Bildungsromans.

Die Rolle des namensgebenden Bildungskonzepts für das Gattungskonzept Bildungsroman ist unterschiedlich eingestuft worden. Martin Swales betrachtet

---

[592] Vgl. Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman* (München: Wilhelm Fink, 1972), S. 14.

[593] Ders., ‚Bildungsroman', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 230-33, S. 230.

[594] Ebd., S. 230.

[595] Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon* [1766/67], hg. von Klaus Manger (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986).

[596] Jacobs, ‚Bildungsroman', S. 230.

[597] Von Goethe, ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre' [1795/96], hg. von Erich Trunz, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 7, 15. Aufl. (München: Beck, 2005).

[598] Jacobs, ‚Bildungsroman', S. 230.

[599] Thomas Mann, *Der Zauberberg* [1924], 2. durchges. Aufl. (Frankfurt a. M: S. Fischer, 1974).

[600] Ders., *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: der Memoiren erster Teil* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1954).

den Bildungserfolg lediglich als der Gattung zwar zugrundeliegendes Ideal, jedoch nicht als unbedingt zu erreichendes Ziel und damit nicht als notwendiges inhaltliches Merkmal.[601] Gerhart Mayer versteht Bildung als Vorgehen der kritischen Infragestellung von gesellschaftlichen Normen und Wissensbeständen, was positiv betrachtet in Selbstständigkeit mündet,[602] aber auch „krisenhaft" verlaufen und „misslingen" kann.[603] Mayers Auffassung zeugt von einem offenen Modell, das sowohl die negative Entwicklung der Bildungsgeschichte als Scheitern, als auch die positive Entwicklung der Identitätsbildung des Individuums im Einklang mit sich und der Welt mit in das Strukturprinzip des Bildungsromans einbezieht: „[Die] zentrale Thematik der Romanart [ist] die erfolgreiche Suche eines jugendlichen Protagonisten nach existenzsichernden Orientierungsmustern, nach Bestimmung seines gesellschaftlichen Standorts."[604]

Mayer entwirft einen Merkmalskatalog, der sich in eine konstante Grundstruktur mit invarianten Merkmalen einerseits und in epochenspezifische oder auch autorenspezifische variable Charakteristika andererseits unterteilt. Zu den als grundsätzlich unverändert identifizierten Merkmalen gehören inhaltlich die „Bildsamkeit des Protagonisten"[605] und die „Fähigkeit zu innerer Progression",[606] die jeweils in unterschiedlich starker Ausprägung Einfluss auf die strukturellen Merkmale ausüben können. Zu den formalen Merkmalskriterien der Romangattung gehört erstens „eine Tendenz zur Einsträngigkeit",[607] die durch den Inhalt der Darstellung eines Abschnitts der Lebensgeschichte eines Individuums vorgegeben ist. Daraus ergibt sich, dass

> [d]ie innere Progression des Helden [...] sich nur mittels einer zeitlichen Progression narrativ verwirklichen [kann], weshalb die Handlungsgegenwart, in der sich der heranwachsende Protagonist bewegt, in der Regel chronologisch geordnet ist, d.h., die einzelnen Phasen der Progression, die meist an bestimmte Räume gebunden sind, zeigen eine irreversible Abfolge.[608]

---

601 Vgl. Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).
602 Vgl. Gerhart Mayer, *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Metzler, 1992), S. 12.
603 Ebd., S. 13.
604 Ebd., S. 19.
605 Ebd., S. 407.
606 Ebd., S. 407.
607 Ebd., S. 19.
608 Ebd., S. 19. Die hier von Mayer ausgeführten Charakteristika des Bildungsromans werden zum ersten Mal von Friedrich von Blanckenburg in *Versuch über den Roman* (1774), seiner

Weitere strukturelle Merkmale des Bildungsromans sind Mayer zufolge zweitens die Figurenkonstellation mit dem Protagonisten als Zentrum, dem die „übrigen Figuren funktional zugeordnet“[609] sind, sowie drittens die didaktische Motivation der Erzählerinstanz. Diese Merkmale sind in *Hoppe* durchaus vorhanden: die Erzählinstanz, die ihr Vorgehen als Biograph explizit thematisiert, hat ganz offensichtlich das Anliegen, den Leser informieren zu wollen. Der belehrende Charakter wird insbesondere durch den Stil der wissenschaftlichen Biographie impliziert, der hier parodierend nachgeahmt ist und somit darüber hinaus zum unterhaltenden Wert des Textes beiträgt.

Auch die Figurenkonstellation kann als Variante des Charakteristikums des Bildungsromans interpretiert werden: Sämtliche Nebenfiguren, auf die die Erzählinstanz verweist, dienen ausschließlich der Charakterisierung von Hoppe, sodass der funktionale Zusammenhang zwischen der Protagonistin Felicitas Hoppe und den anderen Figuren deutlich erkennbar ist. Damit kann auch das Kriterium der Einsträngigkeit als erfüllt betrachtet werden, der Fokus auf die Figur Felicitas Hoppe konzentriert das Geschehen des Textes auf die Darstellung ihrer Lebensgeschichte.

Hinsichtlich der hier genannten und von Mayer erläuterten Merkmale kann der Bildungsroman als der Biographie und auch der Autobiographie ähnlich betrachtet werden, abgesehen von dem Merkmal der Fiktionalität, das ihn von diesen Gattungen unterscheidet. Lässt man den Status der präsentierten Lebensgeschichte, fiktional oder faktual, außer Acht, so weisen sie Entsprechungen in der erzählerischen Gestaltung auf. Auch wenn ein Bildungsroman auf die persönliche Entwicklungsgeschichte des Protagonisten fokussiert ist und nicht den Anspruch der Darstellung einer vollständigen Lebensgeschichte erhebt, so sind doch die entscheidende Merkmale parallelisierbar, wie beispiels-

---

Analyse von Wielands *Geschichte des Agathon* (1766 und 1767), festgehalten, die dann von Karl von Morgenstern ergänzt werden. Blanckenburg beschreibt vier Merkmale des Bildungsromans, erstens seinen Kunstcharakter als Idealtypus, zweitens die am Aufbau des Dramas orientierte Strukturierung, drittens die Einsträngigkeit der Geschichte eines einzelnen Helden, und viertens die Aufgabe der Erzählinstanz, den Leser zu bilden. Morgensterns Ergänzung besteht zunächst darin, dass er in seiner Abhandlung *Über das Wesen des Bildungsromans* (1820) die Gattungsbezeichnung einführt. Des Weiteren betont Morgenstern die Identität von Autor und Protagonist und beschreibt eine das Geschehen gliedernde Struktur von vier, heute als Stufen bezeichneten, aufeinander aufbauende Abschnitte der Bildungsgeschichte, die in die Erreichung des erfolgreich gebildeten Individuums münden.

609 Mayer, *Der deutsche Bildungsroman*, S. 20.

weise die Hervorhebung biographisch relevanter Ereignisse. *Hoppe* greift die Thematik Bildung auf und variiert sie als Geschichte einer ‚Aus-Bildung', die sich an der Lebensgeschichte von Felicitas Hoppe orientiert: Mit der Kindheit beginnend und endend mit dem Erwachsenendasein wird der berufliche Werdegang von der Figur Hoppe präsentiert. Gewissermaßen wird so auch Bezug genommen auf die Tradition der wissenschaftlichen Biographie und auf die Tendenz im 21. Jahrhundert, Lebensgeschichten mit dem Fokus auf der professionellen Tätigkeit des Biographierten zu schildern.

Der Fokus auf die berufliche Ausbildung verweist auf die Charakteristika des Bildungsromans des Bürgerlichen Realismus, in dem, wie Mayer darstellt, das Individuum „seine personale Identität mittels des Entwurfes eines Orientierungsmusters [gewinnt], das vor allem durch die berufliche Entscheidung geprägt ist".[610] Allerdings ergreift Hoppe keinen Beruf, der im Dienste der Gesellschaft steht, sondern vielmehr einem künstlerischen Dasein zuzuordnen ist, das allerdings auch nicht dem Bild des elitären, avantgardistischen Künstlers des Bildungsromans der Jahrhundertwende entspricht. Stattdessen ist Hoppes künstlerischer Werdegang das Merkmal, das ihre Lebensgeschichte zu einer herausragenden macht, sodass der Biograph damit das Verfassen der Biographie legitimieren kann. Das Identifikationsangebot des Bildungsromans wird hier durch das Charakteristikum der Biographie ersetzt, eine Lebensgeschichte zu erzählen, die aufgrund ihrer Besonderheit einer Darstellung würdig scheint.[611]

Die erzählerische Gestaltung der Lebensgeschichte wiederum ist den Episoden des Bildungsromans nachempfunden. Die Einteilung der Kapitel entspricht den Abschnitten des Lebens, die durch die jeweiligen Aufenthalts- und Handlungsorte charakterisiert sind und sich auch hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung gliedern lassen. Damit wird die Veränderung bestimmter Parameter, die die Lebensgeschichte Hoppes konstituieren, formal gespiegelt. Dazu gehören die verschiedenen Lebensabschnitte, das Alter, der Ort und das sportliche bzw. künstlerische Talent Hoppes.

---

[610] Mayer, *Der deutsche Bildungsroman*, S. 128.

[611] Zur Auswahl der biographierten Objekte vgl. von Zimmermann, *Biographische Anthropologie*, S. 22.

Die gesamte Entwicklungsgeschichte, von der Eishockeyspielerin über Komponistin und Dirigentin hin zur Literaturstudentin und Universitätsdozentin scheint von vornherein darauf angelegt zu sein, dass Hoppe eines Tages als professionelle Schriftstellerin arbeiten wird: seit ihrer Kindheit schreibt Hoppe, was die Erzählinstanz auch permanent in Vorgriffen und Bezugnahmen auf ihre Werke thematisiert. Die leitmotivische Gestaltung kann als Charakteristikum des Bildungsromans betrachtet werden, dessen Geschichte auf einen Zielpunkt, die Bildung der personalen Identität, in diesem Fall als Schriftstellerin, ausgerichtet ist.

Eine Bildungsgeschichte kann durch die Darstellung einschneidender und besonders einflussreicher Erlebnisse gestaltet werden, die einen bildenden Effekt auf den Protagonisten haben. Ein solches Ereignis ist für Hoppe die Hochzeit ihrer Jugendliebe, des Eishockeyspielers Wayne Gretzky (H, 314). Die Nachricht von der Hochzeit bedeutet einen Schock für Hoppe, die sich trotz besseren Wissens immer erhofft hatte, sie würde eines Tages ihre Jugendliebe heiraten: „Er ist also endlich ausgeträumt, dieser süße und quälende Traum." (H, 315) Die Nachricht stürzt sie in eine Schaffenskrise, als Hoppe kurz vor Ende ihres Masterstudiums steht, die auch körperliche Auswirkungen zeigt. Als der Fieberwahn überstanden ist, kann Hoppe wieder arbeiten. Vor dem Hintergrund des Konzepts des Bildungsromans betrachtet, kann diesem Ereignis durchaus ein ‚Bildungseffekt' zugeordnet werden. Hoppe ist geläutert, nicht nur von ihrer unerfüllten Liebe zu Wayne, sondern auch von ihrer Prüfungsblockade, sodass sie nun ihre Ausbildungsphase hinter sich lassen und ihre berufliche Karriere als Autorin beginnen kann. Die stufenartige Gliederung des Bildungsromans ist in den verschiedenen beruflichen Veränderungen nachempfunden, deren ‚Bildungseffekt' positiv als Errungenschaft geschildert wird. Der Bildungsroman wird in *Hoppe* zum ‚Aus-Bildungsroman', poetologisch dient er der literarische Formgebung eines erfundenen Lebenslaufs, der sich durch einen weiteren als Teil der Poetologie zu betrachtenden Aspekt auszeichnet: die Adaption des Reise-Motivs.

5.3 Autobiographische Poetologie II: Reisen und Ortswechsel in *Hoppe* – ein transkultureller Lebensentwurf

Das Geschehen in *Hoppe* zeichnet sich durch vielfachen Ortswechsel der Protagonistin aus, in den jeweiligen Abschnitten ihrer Lebensgeschichte hält sie sich auf verschiedenen Kontinenten auf, auch die Reisen zwischen den Ländern sind Gegenstand der Erzählung. Angesichts der Häufigkeit der Erwähnung der Städte, in denen Hoppe sich aufhält, wäre auch eine Auseinandersetzung mit kulturellen Eigenheiten und sprachlichen Unterschieden zu erwarten, dies allerdings erfolgt nicht auf explizite Art und Weise. Vielmehr entwirft *Hoppe* eine Welt ohne kulturelle Differenzen, in der Gestaltung der Protagonistin werden kulturelle, sprachliche und nationale Unterschiede in ihrer Relevanz und ihren Auswirkungen negiert. Das Resultat der Aufhebung aller distinktiven Merkmale zeigt, dass die Nichtexistenz kultureller Parameter Differenzierungen und die Bewertung einer Lebensgeschichte in Bezug auf Fakt und Fiktion erschwert und damit auch ihre Einzigartigkeit hinterfragt, was bereits in der oben thematisierten Bedeutungsvielfalt von Texten deutlich geworden ist. Ohne Differenzen und Verortungen ist es kaum möglich, Texte zuzuordnen und angemessen, den herkömmlichen Gattungs- und Bewertungskategorien entsprechend, zu interpretieren. Die erzählte Welt in *Hoppe* erscheint ohne die explizite Auseinandersetzung mit kulturellen Verschiedenartigkeiten, die wegen der unterschiedlichen Aufenthaltsorte und Reisen der Protagonistin zu erwarten wären, als Umsetzung von Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität, das über Differenzen hinausgeht zugunsten einer Anerkennung von Vermischungen und Überschneidungen von Kulturen.

Welsch hat Transkulturalität in Abgrenzung zu Interkulturalität und Multikulturalität definiert.[612] Ausgehend davon, dass herkömmlichen Auffassungen zur Untersuchung der Beziehungen zwischen Kulturen ein unangemessener Kulturbegriff zugrunde liegt, hat Welsch zur Überwindung der veralteten eine neue Definition zur kulturwissenschaftlichen Analyse derartiger Verhältnisse formuliert:

> Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit. Sie haben vielmehr eine neuartige Form angenommen, die ich als *transkulturell* bezeichne, weil sie durch die traditionellen Kulturgrenzen wie selbstverständlich *hindurchgeht*. Die kulturellen Verhältnisse sind heute weithin durch Mischungen und Durchdrin-

[612] Welsch, ‚Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden. Wolfgang Welsch im Gespräch über eine transkulturell orientierte Gesellschaft – und wie Musik Menschen zusammenführen kann', *Musikforum* 1/2010, 8-12, S. 8..

> gungen gekennzeichnet.[613]

Welsch orientiert sich bei seiner Kritik besonders an Herders Verständnis von Kultur. Herder gehe in *Ideen zu einer Geschichte der Philosophie der Menschheit* (1784-1791)[614] von einem einheitlichen und in sich geschlossenen Kulturbegriff aus, der impliziere, Kulturen seien nach innen uniform und grenzten sich nach außen hin ab. Diese Auffassung jedoch sei für die heute existierenden verschiedenartigen Lebensformen innerhalb einer Gesellschaft nicht mehr repräsentativ. Stattdessen plädiert Welsch für einen Kulturbegriff, der die Binnendifferenzierung innerhalb von Kulturen und die Außenvernetzung mit anderen Kulturen adäquat reflektiert.

Zu den schärfsten Kritikern von Welschs Konzept gehört Norbert Mecklenburg, der besonders Welschs Terminologie als nicht praktikabel bezeichnet.[615] Welsch gehe von einem grundsätzlichen Paradox aus, das auf terminologischer Ungenauigkeit beruhe, da er die Begriffe ‚transkulturell' und ‚transnational' nicht voneinander unterscheide. Kulturen und Nationen seien aber nicht miteinander gleichzusetzen, stattdessen sei die Ebene der Nationalkultur als eine von vielen verschiedenen kulturellen Ebenen aufzufassen. Mecklenburg weist darauf hin, dass die verschiedenen Bereiche von Kulturen transkulturell (oder eben transnational) sein können, Kulturen als Ganzes seien jedoch nicht als transkulturell zu bezeichnen. Stattdessen grenzt Mecklenburg, sich auf das Erkenntnisinteresse der jeweiligen Analyseperspektive von kulturellen Austauschprozessen konzentrierend, die Begriffe ‚interkulturell' als wechselseitige Beeinflussung und ‚transkulturell' als eine einseitige Übertragung voneinander ab:

> Der Ausdruck ‚interkulturell' wird in der Regel auf etwas bezogen, das es zwischen zwei oder mehreren bestimmten Kulturen gibt: Unterschiede, Ähnlichkeiten, Beziehungen, Prozesse, Austausch, Konflikte. [...] Der Ausdruck ‚transkulturell' bezeichnet etwas, das kulturübergreifend vorkommt. Das kann zweierlei meinen: (a) über alle einzelnen Kulturen hinausgehend, (b) über eine bestimmte Kultur hinausgehend. Im Fall (a) können z.B. Verwandtschaftsbeziehungen, Sprachfähigkeit, Religion, Kunst als transkulturell bezeichnet werden, denn sie kommen in praktisch

---

613 Welsch, ‚Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden', S. 71.

614 Johann Gottfried Herder, ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit', hg. von Martin Bollacher, *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 6 (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989).

615 Norbert Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (München: Iudicum, 2008), S. 95ff.

> allen Kulturen vor, sie sind kulturelle Universalien. Transkulturell in diesem Sinne (a) heißt also: universal. In dem zweiten Sinne (b) bedeutet der Ausdruck: über eine Kultur hinausgehend und damit in (eine) andere übergehend. Wissenschaft z.B. verbreitet sich in diesem Sinne transkulturell, d.h. sie erfährt einen Transfer über Kulturgrenzen hinaus.[616]

Ein zweiter, wichtiger Kritikpunkt, der nicht nur von Mecklenburg,[617] sondern auch von anderen Kulturwissenschaftlern aufgegriffen wurde,[618] ist die Befürchtung, dass die Konsequenz einer solchen transkulturellen Betrachtungsweise von kulturellen Verhältnissen, wie Welsch sie vorschlägt, die Auflösung aller kulturellen Unterschiede zugunsten einer homogenen Globalkultur bedeute. Als ein solches Szenarium könnte die Welt von *Hoppe* betrachtet werden, in der alle sprachlichen und kulturellen Differenzierungen aufgehoben sind, was bereits ausführlich am Beispiel der Mehrdeutigkeit von Texten erläutert wurde. Infolgedessen erscheint die Unterscheidung von autobiographischer Faktizität und Fiktion als obsolet. Welschs Antwort auf diese Kritik lautet, dass

> sich unter den Bedingungen der Transkulturalität der Modus der Vielheit [verändere]. […] Vielheit im traditionellen Modus der Einzelkulturen schwindet in der Tat zunehmend. Aber das heißt nicht, dass Uniformität einträte. Vielmehr bildet sich eine Vielheit neuen Typs: die Vielheit unterschiedlicher Lebensformen von transkulturellem Zuschnitt. Sie ist durch hohe Individualisierungsgrade und Differenzenmannigfaltigkeit gekennzeichnet.[619]

Welsch zufolge handelt es sich bei Transkulturalität um eine neuartige Betrachtungsweise der Beziehungen von Kulturen untereinander unter Berücksichtigung der Beschaffenheit von Kulturen als offene, hybride Systeme, deren Vielfalt anschaulich und analysierbar ist. Dabei hat sich

> [i]m Vergleich zu früher […] die Differenzierungsachse verschoben. Die

---

[616] Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 93f. Als Beispiel für die verschiedenen transkulturellen Aspekte eines Phänomens führt Mecklenburg das Erzählen an: Es erscheint „sowohl in der Bedeutung (a): es kommt vermutlich in allen Kulturen vor und gehört damit zu den Universalien; als auch in der Bedeutung (b): Erzählstoffe wie die der jüdischen Bibel oder der *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* und Erzähltechniken wie z.B. das personale Erzählen verbreiten sich über eine Kultur hinaus. Erzählen ist zum anderen auch ein interkulturelles Phänomen, z.B. in Form von literarischen Übersetzungen und heterokultureller Rezeption, von Intertextualität als Nach- und Umerzählung oder einfach in Form von Erzählungen über Menschen aus einer anderen Kultur."

[617] Ebd., S. 95f.

[618] Vgl. Hendrik Blumentrath, Julia Bodenburg, Roger Hillman, Wagner-Egelhaaf, Hrsg., *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* (Münster: Aschendorff, 2007, S. 17f. Die Herausgeber beanstanden in ihrer Einleitung außerdem die fehlende Berücksichtigung der Auswirkungen von sozialen und ökonomischen Machtverhältnissen, die den Zugang zu kulturellem Kapital regulieren.

[619] Welsch, ‚Transkulturalität'.

> Differenzen kommen nicht mehr durch das Nebeneinander klar abgegrenzter Kulturen zustande, sondern bilden sich im Durcheinander und Miteinander unterschiedlicher Lebensformen. Die Differenzierungsmechanik ist komplexer geworden. Sie folgt nicht mehr geographischen oder nationalen Vorgaben, sondern kulturellen Austauschprozessen.[620]

Welsch formuliert eine Absage an die Relevanz ‚unveränderbarer' Parameter, wie geographische und national-politische Grenzen, und betont stattdessen Hybridität und Veränderbarkeit, was zu komplexen Prozessen und der Berücksichtigung sich ständig verändernden Faktoren führt. Demzufolge müssen einzelne Kulturen hinsichtlich ihrer verschiedenartigen Gestaltung von Innen- und Außendifferenzierung betrachtet werden. Wie auch Blumentrath u.a.[621] dagegen einwenden, ist die Brauchbarkeit dieser These, dass „die Vorstellung voneinander abgegrenzter Kulturen weitertransportiert"[622] werde, zu überprüfen, was an anderer Stelle zu leisten wäre.

Olga Iljassova-Morger sieht in dem Transkulturalitätskonzept von Welsch den Vorteil, „dass es sowohl auf der globalen als auch auf der lokalen Ebene funktioniert und damit beide: [sic!] Vereinheitlichungs- *und* Partikularisierungstendenzen für diverse Analysen erfolgreich einzubeziehen vermag".[623] Die breite Anwendbarkeit ergebe sich daraus, dass Transkulturalität existierende Vielfalt, entgegen der vom Dekonstruktivismus angenommenen, strukturellen Willkür, als vielschichtiges System aufzufassen versucht, um so „eine komplexere Ordnung der intra- und interkulturellen Brüche, Überschneidungen und Parallelen",[624] die durch unterschiedliche Kulturen hindurch und sie übergreifend bestehen, zu konstruieren.

In Bezug auf literarische Analysen lässt sich aus dieser Perspektive Potential für komparatistische Literaturwissenschaften herleiten: Auf formaler Ebene können Gestaltungsweisen und Erzählverfahren untersucht werden, auf inhaltlicher und thematischer Ebene können Motive und Plot-Konstruktionen vergleichend in den Blick genommen werden. Zusammenfassend legt Iljassova-

---

620 Welsch, ‚Transkulturalität'.
621 Blumentrath et. al., *Transkulturalität*.
622 Ebd., S. 17.
623 Olga Iljassova-Morger, ‚Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik', *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, (2009), 37-57, S. 40.
624 Ebd., S. 40.

Morger die Vorteile und das Potential des Transkulturalitätskonzepts wie folgt dar:

> Das Transkulturalitätskonzept legt nahe, das ‚verbindende Gemeinsame', das kulturübergreifende Rezeptionen ermöglicht, nicht in der Zugehörigkeit zu einer bestimmten allgegenwärtigen Kultur zu suchen, sondern in den gemeinsamen Elementen, die durch die Kulturen hindurch gehen: […]. Ohne das Vorhandensein nationalkulturell geprägter Rezeptionsweise zu bestreiten, setzt sich eine transkulturelle Hermeneutik zum Ziel, eine komplexe Darstellung der Rezeptionsprozesse zu ermöglichen, die sowohl transkulturelle Konstanten als auch intrakulturelle Differenzen berücksichtigt, die jeden literarischen Verstehensprozess als Zusammenspiel des Individuellen, des kulturell Geprägten und des Universellen betrachtet sowie den ästhetischen, grenzüberschreitenden Potenzialen der Literatur Rechnung trägt.[625]

Die Rolle der Literatur für die Präsentation kultureller Unterschiede und gewissermaßen als Austragungsort dessen zeigt Michael Hofmann in seinen Ausführungen zur „poetischen Alterität"[626] auf, die kulturelle Unterschiede literarisch reflektiert bzw. die Auseinandersetzung damit herbeiführt:

> Literatur enthält und vermittelt (1) kulturelle Muster, d.h. sie baut die kulturelle Fremdheit, die sie enthält, gleichzeitig selbst ab. Darüber hinaus vermittelt Literatur aber (2) Sensibilität für kulturelle Differenz überhaupt. […] Schließlich (3) sensibilisiert Literatur, als verfremdender Umgang mit Zeichen, für Differenzwahrnehmung überhaupt, und das kann, wiederum mittelbar, dazu beitragen, Fremdheits- und Vertrautheitselemente auch in interkultureller Kommunikation besser zu unterscheiden.[627]

In der Gestaltung von *Hoppe* nun scheint die Sensibilität für kulturelle Unterschiede kaum eine Rolle zu spielen und macht gerade dadurch ex negativo auf das Nichtvorhandensein aufmerksam. Trotz des explizit gemachten Aufenthalts in verschiedenen Ländern einschließlich der Thematisierung der Reisen zwischen ihnen scheint weder die Protagonistin noch die Erzählinstanz Differenzen wahrzunehmen, bzw. hinsichtlich sprachlicher Unterschiede scheinen diese keine Relevanz zu haben. Unter den von Hofmann aufgelisteten Möglichkeiten der Literatur zur Vermittlung von „Kompetenzen für den Umgang mit Alterität, Fremdheit und Differenz" scheint *Hoppe* der zuletzt genannten Option zugehörig:

> Sie [die Literatur] kann in bestimmten Fällen aus Fremdheit Vertrautheit machen; sie kann aber auch das Fremde als Fremdes erfahrbar machen.

---

[625] Iljassova-Morger, ‚Transkulturalität', 2009, S. 52.
[626] Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2006), S. 55.
[627] Ebd., S. 55.

> Sie kann auf das Eigene im Fremden und auf das Fremde im Eigenen aufmerksam machen; sie kann aber auch das Fremde als Fremdes erfahrbar machen und so die Abgrenzung zwischen Eigenem und Fremdem [sic!] verstärken – und sie kann schließlich eine Erfahrung von Differenzen vermitteln, bei der Verschiedenheit und Fremdheit zu Elementen eines Spiels werden, das seinen Reiz gerade in einer unendlichen Variation der Formen und der Inhalte besitzt.[628]

In Anbetracht der Präsenz von Reise als (autobiographischer) Topos bzw. als literarisches Motiv in *Hoppe* und den zahlreichen thematisierten Ortswechseln wäre durchaus eine explizite Auseinandersetzung mit kulturellen Unterschieden im Text zu erwarten. Darstellungen von Reisen oder auch des Ortswechsels sind prädestiniert für die Präsentation von Fremdheitserfahrung, wird so doch die vertraute Heimat zurückgelassen, um in die unbekannte Fremde aufzubrechen. *Hoppe* hingegen problematisiert keinerlei kulturelle Unterschiede oder Kommunikationsprobleme aufgrund sprachlicher Barrieren beispielsweise. So erscheint die erzählte Welt in *Hoppe* als Realisierung der Befürchtung der Kritiker von Welschs Transkulturalitätskonzepts: entworfen wird eine Welt mit einer globalen Einheitskultur.

Das Spiel mit Vertrautem und Fremden ist hingegen auf einer metanarrativen Ebene als Kommentar zu der Autobiographie der Autorin zu identifizieren: Die dem Leser vertrauten Fakten über die Lebensgeschichte von Felicitas Hoppe werden im Text bewusst als fiktional präsentiert und auf diese Weise verfremdet. Ähnlich wird mit den Wissensvorlagen über textuelle Gattungen verfahren: Form und Inhalt sind nicht entsprechend den vertrauten Konventionen miteinander kombiniert, sondern auf verfremdende Art und Weise wird ein fiktionaler Inhalt als (Auto)Biographie präsentiert, die ihrerseits parodiert und so auch fiktionalisiert ist. In der Verfremdung vertrauter Wissensbestände durch die herbeigeführte Diskrepanz von Form und Inhalt wird Fremdheit des Vertrauten erfahrbar gemacht. Gewissermaßen ist auch die nicht vorhandene Auseinandersetzung mit kulturellen Differenzen zwischen den von Hoppe besuchten Ländern und ihren Aufenthaltsorten eine Art der Verfremdung, die mit den Erwartungen an die Thematik bricht.

Die Mobilität, die verschiedenen Wohnorte und die Ortswechsel Hoppes können als Variation und Weiterführung des literarischen Motivs der Reise inter-

[628] Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 55.

pretiert werden. Die Reise-Thematik einschließlich seiner Motivation eine Reise anzutreten hat im Laufe der Kulturgeschichte einen Wandel erfahren, der auch in der fiktionalen wie nicht-fiktionalen Literatur reflektiert ist. Annegret Pelz[629] liefert einen differenzierten Überblick über die Veränderung der kulturellen, wissenschaftlichen und philosophischen Auffassungen von Reise. Pelz nennt Claude Lévi-Strauss' Schlagwort vom ‚Ende des Reisens' aus dessen Reisebericht *Tristes tropiques* (1955)[630] als Zäsur für die Auffassung der Reisemotivation: „Mit der totalen Erschließung der Erde sind wir am ‚Ende des Reisens' und am Ende eines lang geträumten Traumes von der realen Erfahrbarkeit eines fernen, fremden Gegenübers angekommen."[631] Alles ist erreichbar geworden, dank moderner Technologien, die sowohl das physische Reisen erleichtern, als sogar auch einen tatsächlichen Ortswechsel (scheinbar) obsolet machen können aufgrund von Kommunikations- und Informationstechnologien. Statt einer Fortsetzung des Reisens des ‚Entdecker-Ich', das die Kontinente und Weltmeere erkundet, wird das Reisen metaphorisiert. Statt des Raum erkundenden Reisens steht die Erkundung des eigenen Ich im Fokus und dessen Differenzierung zwischen ‚ich' und ‚dem Anderen':

> Heute […] ist die Erfahrung des ‚Endes' zum beherrschenden Reiseerlebnis geworden. Eine Erfahrung, die eng an das Orientlos- bzw. Orientierungsloswerden des europäischen Ich gebunden ist, das sich über die Jahrhunderte hinweg gegenüber dem Orient als einem seiner ‚ältesten und am häufigsten wiederkehrenden Bilder des Anderen' entworfen hat.[632]

Das Zitat aus Pelz' Passage stammt aus Edward Saids *Orientalismus* (1978).[633] Reise ist nicht an einen tatsächlichen Ortswechsel gebunden, stattdessen stehen Aspekte wie die Erfahrung des ‚Anderen' und die Auseinandersetzung mit dem Fremden, Orientierung und Selbstfindung angesichts kultureller Verschiedenheiten und Hybridisierungen sowie technologischer Veränderungen und Möglichkeiten für das Individuum im Mittelpunkt des Interesses sowie ihre literarische Darstellung und Thematisierung durch das Motiv der Reise.

Die Reise kann verschiedene Funktionen in der Literatur übernehmen und als Motiv und Metapher in Sahbi Thabets Formulierung dazu beitragen, „neue Er-

---

[629] Annegret Pelz, *Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften* (Köln: Böhlau, 1993).
[630] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* [1955] (Paris: Plon, 1984).
[631] Pelz, *Reiseliteratur von Frauen*, S. 3.
[632] Ebd., S. 5.
[633] Edward Said, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978).

kenntnisse über das Selbstverständnis des poetischen Subjekts zu gewinnen".[634] In diesem Sinne entspricht die Funktion der Reise im Text nicht unbedingt der Funktion der Reise für den Reisenden. Während die Beweggründe der reisenden Person von Flucht über Suche, Entdeckung und Abenteuer bis hin zu (Aus)Bildung reichen, kann das Reise-Motiv strukturierende und den Inhalt reflektierende Funktionen im Text übernehmen. Reisen verdeutlicht das Fortschreiten von Zeit und dient als lineares Ordnungsprinzip der Gliederung der erzählten Ereignisse oder aber als Reflexion einer Kreisbewegung, beispielsweise in der Bildungsreise im 17. und 18. Jahrhundert. Metaphorisch steht die Reise für den Verlauf des Lebens, der Tod wird allgemein als ‚letzte Reise' bezeichnet. Die äußere Bewegung der Reise spiegelt die innere Entwicklung des Individuums; Reisen dient nicht nur der Persönlichkeitsentfaltung und der Erkenntnis, sondern reflektiert diese Bewegung in den Ortswechseln entsprechend. Der moderne Roman hingegen arbeitet mit der Umkehrung des Motivs, statt Zielstrebigkeit wird Orientierungslosigkeit mithilfe der Reise-Motivik verdeutlicht.[635]

In *Hoppe* kann eine Erweiterung der obig vorgestellten Interpretationsmöglichkeiten der Reise-Motivik beobachtet werden, die sich in der Thematisierung von Reisen als Reflexion ihrer Poetologie auf der Ebene des Inhalts zeigt. Diesen Aspekt haben Güsken, wie oben bereits erwähnt, und Thomas Homscheid in anderen Texten Hoppes untersucht und das Reisen in Hoppes Werken als ein poetologisches Leitmotiv identifiziert. Güsken betrachtet das Porträtieren als metaphorische Reise: „eine fremde (ferne) Person soll dem Rezipienten nahe gebracht werden".[636] Das Prinzip der räumlichen Komposition wird auf den Vorgang des Porträtierens übertragen, sodass Hoppes sprunghafte Erzählweise, die kausaler und chronologischer Verknüpfung entbehrt, statt narrativ kohärent als „geo-logisch" bzw. „geo-narrativ"[637] zu bezeichnen ist.

Homscheid sieht in Hoppes Romanen die „Dekonstruktion des Reisens selbst".[638] Am Beispiel von *Pigafetta* ermittelt Homscheid den Verlust der trotz

---

[634] Sahbi Thabet, *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman: Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch* (Marburg: Tectum, 2002), S. 12.
[635] Vgl. ebd., S. 21f.
[636] Güsken, ‚Geo-Narration', S. 7. Vgl. dazu auch Hamann, ‚Felicitas Hoppes Reisen mit *Verbrechern und Versagern*'.
[637] Güsken, ‚Geo-Narration', S. 8.
[638] Homscheid, „„…wer überall ist, ist nirgends." – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk

ihrer subjektiven Wahrnehmbarkeit noch stabilisierend wirkenden Kategorien Zeit, Raum, Identität, Ästhetik und Sprache, was mit subjektiver Phantastik und Infantilisierung kompensiert und ironisch gebrochen wird:

> Die gängigen Zweckmäßigkeiten einer Reise sind damit unerfüllt und konterkariert; jedoch scheint es so zu sein, dass für die Zurückgekehrte durch den Rückfall in das Kindliche eine Art neues Leben beginnt, […]. Der Reisediskurs bei Felicitas Hoppe ist damit zu einer Zeitreise im doppelten Sinne geworden – nicht nur zu einer Reise in unerreichbare Zeiten eines heroischen Entdeckertums, sondern auch zu einer innerlichen Zeitreise zurück in die Sphären der Kindheit.[639]

Das Reise-Motiv wird bei Hoppe dekonstruktivistisch umfunktioniert, sodass verlässlich wirkende Parameter wie die Schrift ungültig gemacht werden und stattdessen bei der Rückkehr in die Heimat die kindliche Betrachtungsweise zur neuen Wahrnehmungsperspektive wird, die sich poetologisch durch „märchenhaft-infantile Surrealität“[640] und „radikale Subjektivität“[641] auszeichnet.
Für *Hoppe* sind die Untersuchungsergebnisse von Güsken und Homscheid insofern relevant, als die Kombination von Reise-Motivik und Bildungsroman die ermittelten Verfahren aufgreift und entsprechend erweitert. Das Reisemotiv und das Bildungsroman-Konzept sind in der Kapitelgliederung miteinander verknüpft, sie können als einander entsprechend betrachtet werden, allerdings nicht wie in dem Topos der Bildungsreise, der in Goethes Reisen nach Italien literarische Thematisierung gefunden hat und den Aspekt der künstlerischen Bildung besonders betont. Mit jedem Ortswechsel wechselt auch die berufliche Tätigkeit bzw. der Interessenschwerpunkt von Hoppe, sodass die Kapiteltrennung sowohl Ortswechsel als auch Veränderung in der Tätigkeit als Episode reflektiert. Der Entwicklung der Protagonistin, die nach den gescheiterten Versuchen Sportlerin und Musikerin zu werden, schließlich Autorin wird, was als ironischer Kommentar auf eine ‚Evolution der Talente‘ interpretiert werden könnte, wird auf der räumlichen Ebene der Handlungsorte eine zirkuläre Struktur gegenübergestellt. *Hoppe* bewegt sich geographisch betrachtet im Kreis, die

---

Felicitas Hoppes anhand des Romans *Pigafetta*‘, hg. von dems., Nyström, *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*, 59-79, S. 68.

639 Homscheid, „„…wer überall ist, ist nirgends.”, S. 77.

640 Ebd., S. 74.

641 Ebd., S. 62.

Protagonistin reist von Kanada über den Seeweg nach Australien und schließlich zurück nach Nordamerika.[642]

Außer dieser gliedernden Funktion scheint die Relevanz der Kategorie Raum, ähnlich der Gestaltung des Romans *Pigafetta*, hinterfragt. Kulturelle Differenzen sämtlicher Art bleiben unthematisiert. Die Bewegung per Schiff (Kapitel „Miramare") und per Flugzeug Kapitel „Kappellmeister") reflektiert die Mobilität des 21. Jahrhunderts, aber die mit den verschiedenen Aufenthalts- und Wohnorten assoziierten kulturwissenschaftlichen Thematiken von Migration und Transnationalismus beispielsweise werden nicht aufgegriffen. Die Bezugnahme auf problematische Thematiken des transnationalen Diskurses wie zum Beispiel kulturelle Differenzen oder auch Kommunikationsprobleme durch Sprachunterschiede bleibt aus. Stattdessen wird Hoppe schon in der Kindheit Mehrsprachigkeit attestiert:

> Felicitas las und sprach längst in fließendem Englisch, schrieb aber, jenseits ihrer Schulaufsätze, ausschließlich in ihrer Vatersprache, also auf Deutsch. Und träumte in einer dritten Sprache […]: auf Polnisch, der Sprache ihrer Mutter, […]. (H, 32f.)

Darüber hinaus spricht sie auch Französisch (H, 92), was wohl auf die zweisprachige Schulausbildung in Kanada zurückzuführen ist. Damit ist die Bedeutung der Raumkategorie (und mit ihr auch die der Zeitkategorie)[643] für die Darstellung eines Lebenslaufs infrage gestellt.

Die Absage an die genannten, Stabilität suggerierenden Kategorien wie Raum und Zeit, die eine Lebensgeschichte konstituieren, setzt die Hinterfragung der Arbeitsweisen des Biographen fort, die in der die Wissenschaft parodierenden Strategien zum Ausdruck kommt. In der Konzipierung als erfundene Lebensgeschichte vereint *Hoppe* Fiktionalität und Autobiographie einer mit der Autorin gleichnamigen, aber von ihr verschiedenen Figur. Damit wird an spielerische Namenskonstruktionen wie in den Werken Franz Kafkas oder Peter Altenbergs angeknüpft, die das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion anhand der Gestaltung des Protagonisten und seines Namens zum Ausdruck bringen. Autobiographisch ist stattdessen die Poetologie in *Hoppe*, die durch die

---

[642] Zur Unterscheidung und Kombination von Linearität und Zirkularität im Bildungsroman vgl. Michael Minden, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

[643] Homscheid, ‚Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes', S. 67: „Das Fluktuative des Raums […] entspricht der Entkoppelung von der Kategorie der Zeit, […]."

selbstreflexiven und intertextuellen Verweise auf das Werk der Autorin Hoppe hervortritt und sich auch in den Adaptionen von Gattungskonzeptionen und literarischen Motiven zeigt, die entsprechende Tendenzen des 21. Jahrhunderts aufgreifen und reflektieren. So wird die Gattungskonzeption des Bildungsromans zum Aus-Bildungsroman modifiziert, multiple berufliche Tätigkeiten darstellend, wie es in der Arbeitswelt des 21. Jahrhunderts zunehmend zu beobachten ist, und das Reise-Motiv umgekehrt in nahezu bedeutungslose Ortswechsel, weil diese im 21. Jahrhundert selbstverständlich geworden sind. Die Infragestellung der stabilen Kategorien in der Präsentation einer Lebensgeschichte wird in Bezug auf Hoppes Identität fortgesetzt, die in der vieldeutigen Welt aus Schriftstücken und Texten stets nicht greifbar bleibt. Erstens kann die Mischung der vielen Talente und Tätigkeiten Hoppes als fluktuierende Persönlichkeit interpretiert werden, die sich für keinen Beruf endgültig entscheiden zu können scheint, sondern ständig neue Interessen für sich entdeckt. Zweitens verschwindet die Protagonistin am Ende des Textes als Legende in der Fiktionalität (H, 329f.), damit zeigt sich auch die Bedeutungsveränderung von Schriftstücken, die Hoppes Existenz beweisen sollen und als Bestandteil der wissenschaftlichen Verfahren zitiert werden um Authentizität zu suggerieren. Drittens ist die Stabilität der Identität auf der Ebene der Darstellung des Erzählten im dem widersprüchlichen Verhältnis von Erzählinstanz und Protagonistin, von Biograph und biographierter Person bzw. Figur problematisiert. Felicitas Hoppe ist Autorin, Erzählerin und Hauptfigur von *Hoppe*, allerdings sind die Instanzen getrennt voneinander konzipiert, sodass eine (nicht erzählerisch, aber in Bezug auf Identität) paradoxe Aufspaltung der Identität von Felicitas Hoppe entsteht.

Die Thematisierung des Autobiographie-Topos Identität steht im Mittelpunkt des folgenden Analysekapitels, das den Text *Leben* des Leipziger Buchpreisträgers David Wagner untersucht. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Diskursverschränkung auf sowohl inhaltlicher wie auch formaler Ebene. Dabei wird ermittelt, inwiefern die Intertextualität und die Interdiskursivität von *Leben* einen Beitrag zur Diskussion des Gattungssystems, besonders des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion leisten und darüber hinaus auch die gegenseitige Bedeutung von Literatur und Medizin jeweils füreinander aufzeigen. Wie aus dieser Gestaltungsweise ein Bild des Autors entsteht

und in welchem Verhältnis literarische Selbstdarstellung und öffentliche Selbstpräsentation zueinander stehen, wird im letzten Teil des Kapitels vor dem Hintergrund einer Gegenüberstellung von Öffentlichkeit und Privatheit dargelegt.

6. David Wagner – *Leben*

David Wagners Buch *Leben*[644] verknüpft Gestaltungsmerkmale des autobiographischen Schreibens mit charakteristischen Merkmalen fiktionaler Literatur durch Interdiskursivität und vor dem Hintergrund medizinischer Entwicklungen des 21. Jahrhunderts, und positioniert sich dadurch zwischen Autobiographie und Fiktion. Der Text reflektiert auf diese Weise die Bedeutung des Körpers für Identitätskonzeptionen am Beispiel einer lebensbedrohlichen Krankheit, den Autobiographie-Topos der Identität aufgreifend, erweiternd und neu kontextualisierend. Das darin entstehende Bild von David Wagner präsentiert die Facette der kranken Privatperson eines sich in der Öffentlichkeit als Autor zeigenden Organspende-Empfängers.

Die Struktur des Textes als Grenzgang zwischen Autobiographie und Roman, der herkömmliche Genreerwartungen durchbricht, zeigt sich besonders deutlich in der Verschränkung der üblicherweise voneinander getrennten Diskurse, Textsorten und gesellschaftlichen Welten von Krankheit und Organspende einerseits und personaler Identität andererseits. Ein Kennzeichen dieser Interdiskursivität ist die von der Rezeption in den Medien bisher wenig beachtete Literarizität dieses Textes, dessen auffälligstes Merkmal eine multi- und intertextuelle Gestaltungsweise ist. Darunter fallen das Verfahren der Gattungsmischung, das Changieren zwischen Sachtext und Literatur und das weite Spektrum spezifischer literarischer und kultureller Intertexte. In der Interdiskursivität entsteht das Rezeptionsangebot von Autobiographie und Roman, das die Facette des kranken Privatmannes David Wagner mit seinen öffentlichen Auftritten als Autor verknüpft.

David Wagners Text *Leben*, 2013 veröffentlicht, erzählt die Geschichte der Lebertransplantation des Protagonisten W. Der Text beginnt mit der Schilderung einer plötzlichen inneren Blutung, verursacht durch eine chronisch-aggressive Autoimmunhepatitis, die den Protagonisten ins Krankenhaus bringt, wo er zunächst neun Tage bleibt (Kapitel „Blut“). Seine schlechten medizinischen Werte jedoch bescheren ihm einen längeren Aufenthalt (Kapitel „Mein weißer Wal“). Das dritte Kapitel „Als die Kinder schliefen“ beschreibt die Erholung von einer kleineren Operation, der Protagonist wartet auf eine Spenderleber. Er

[644] David Wagner, *Leben* (Reinbek: Rowohlt, 2012). Im Text zitiert: L.

verbringt die Zwischenzeit teilweise zu Hause; das Kapitel „Incipit Vita Nova“ beginnt mit dem Anruf des Krankenhauses, dass eine Leber für ihn bereitstünde. Es folgt die Operation, die Erholung im Krankenhaus sowie im Rehabilitations-Klinikum („Die müde Giraffe“). Das letzte Kapitel „Schnee“ beschreibt, als retardierendes Moment, das Auftreten von Komplikationen. Der Protagonist muss wieder ins Krankenhaus, es endet jedoch schließlich mit seiner Entlassung, wie aus dem Epilog hervorgeht. Jedes der fünf Kapitel wiederum ist unterteilt in Kurzabschnitte unterschiedlichen Umfangs, insgesamt umfasst *Leben* 277 nummerierte und 15 nicht nummerierte Passagen ohne besondere Überschriften. Der Text setzt sich zusammen aus reflektierenden Monologen, tagebuchähnlichen Aufzeichnungen im Stile des Bewusstseinsstroms, aus Erinnerungen an Reisen und Frauenbekanntschaften, und aus den Rückblicken in die Krankengeschichte der Kindheit und Jugend. Die Erzählung wird von medizinischen Fachtexten und anderen, Authentizität evozierenden Sachtexten unterbrochen und lässt einen aus verschiedenen Textsorten bestehenden Erzähltext, der sich einer Gattungszuordnung verweigert, ein Bild seines Autors entstehen, das die Facette des erkrankten Privatmenschen zeichnet.

6.1 Interdiskursivität I: Identität und Organspende

In *Leben* findet eine literarische Diskursverschränkung von dem geisteswissenschaftlichen, gesellschaftlichen und philosophischen Diskurs der Identitätsbestimmung und dem medizinisch-biologischen Diskurs von Krankheit, Medizin und Organspende statt. Diese Diskurse werden üblicherweise getrennt voneinander betrachtet, hier jedoch derartig miteinander verknüpft, dass eine Verschränkung der Diskurse entsteht, die ein charakteristisches Merkmal dieses Textes ist und im Folgenden mit dem Begriff der Interdiskursivität bezeichnet wird. Die Verknüpfung von medizinischen und literarischen Diskursen und Text-Elementen bricht mit den mit Autobiographie und Roman assoziierten Genreerwartungen, daher entzieht sich der Text einer klaren Gattungszuordnung, wie auch die bisherigen Textbeispiele dieser Arbeit sich durch autobiographische Rezeptionslenkung eines fiktionalen Texts mithilfe öffentlicher Auftritte der Autorin (*Schoßgebete*), durch Gattungshybridisierung von Auto-

biographie, Familienroman und essayistischer Schreibweise (*Ein unsichtbares Land*) und die Hinterfragung der Bedeutung von Schrift in einer Parodie auf die Wissenschaft (*Hoppe*) zwischen Autobiographie und Fiktion positionieren.
Formal wird die Diskursverschränkung von medizinischer Krankengeschichte und autobiographischer Identitätssuche[645] in der intertextuellen Gestaltung des Textes reflektiert, was im zweiten Teil dieses Kapitel ausführlich untersucht wird; hier steht zunächst die inhaltliche Verknüpfung der Thematiken im Mittelpunkt. Die aufgrund der Erkrankung notwendige Organtransplantation wird als Bedrohung für die Identität problematisiert, denn mit dem Einsetzen der Leber eines anderen Menschen besteht der Organempfänger nun auch aus dem Zellmaterial eines genetisch von ihm verschiedenen Wesens. Der Erzähler malt sich die Auswirkungen der körperlichen Veränderung auf seine Persönlichkeit aus. Die erzählerische Umsetzung dieser Diskursverschränkung positioniert den Text zwischen Autobiographie und Roman.
Die folgenden Abschnitte gliedern sich in (a) die Kontextualisierung von Krankheit und Identität im Genre der Autobiographie als literarische Verknüpfungsform der Diskurse, (b) die Vorstellung des körperorientierten Identitätsverständnisses in *Leben* und (c) die Analyse der Thematisierung von Alterität als identitätsstiftender Funktion, die in Bezug auf die Organspende-Thematik als Gefährdung der Identität dargestellt wird.

6.1.1 Die Autobiographie als Verknüpfungsform von Identität und Krankheit

Auf die Bedeutung von Autobiographie für die Thematik der Identität wurde bereits im Theorieteil dieser Arbeit unter Bezugnahme auf Eakin u.a. eingegangen, demzufolge die Autobiographie prädestiniertes Medium zur Auseinandersetzung mit (der eigenen) Identität ist. Eine Begründung für diese Auffassung liefert Jens Brockmeier, der Identität in Bezug auf Krankengeschichten als konstitutive Thematik von autobiographischem Schreiben betrachtet, eben weil sie essentieller Bestandteil des Lebens ist: „[Identity] is a subject or a theme that runs through a life and its various accounts; and it is one of the functions

[645] Vgl. Roy Pascal, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt* [1960], übers. von Marlene Schaible (Stuttgart: Kohlhammer, 1965), S. 12: Die Autobiographie wird als „Suche nach der geistigen Identität der Person“ bezeichnet.

and motives of writing a life: of writing as a quest for an answer to the question 'Who am I?'."[646]

Die Verbindung von Identität und Autobiographie erfolgt über Erinnerung, denn „[a]us den Erinnerungen ergibt sich die Fähigkeit des Individuums, auf die Identitätsfrage mit einer autobiographischen Erzählung zu antworten",[647] konstatieren Parry und Platen in ihrer Einleitung zu *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung* (2007).[648] Die schriftliche Auseinandersetzung mit der eigenen Lebensgeschichte erfordert erinnernde Rückblicke. Daraus folgern Parry und Platen, dass eine Autobiographie ohne Erinnerung nicht zustande kommen kann,[649] was im Theorieteil dieser Arbeit mit Wagner-Egelhaaf[650] und Vertretern der Gedächtnisforschung thematisiert wurde. Dementsprechend bedingt Erinnerung auch die Existenz des autobiographischen Subjekts, „denn die Subjektidentität hängt von der Erinnerungsfähigkeit ab".[651] Autobiographie wird als Identität konstituierendes Medium betrachtet. Dieser Ansicht folgt auch Jürgen Lehmann, denn Erinnerung garantiere nicht nur personale Identität, sondern gleichzeitig auch die Einheit einer (Lebens-)Geschichte.[652] Lehmanns Ausführungen verweisen auf die Bedeutung narrativer Strukturen für die Gestaltung von Identität, mit der sich Eakin, an Paul Ricoeurs[653] Konzept der ‚narrativen Identität' anknüpfend, intensiv beschäftigt hat. In seinen Werken *Touching the World* [654] und *How our lives become stories*[655] hat Eakin Thesen zum Verhältnis von Erzählformen (‚narratives')[656] und Identität entwickelt, die zu dem Ergebnis kommen, dass Identität durch Erzählen und erzählerisch strukturierte Formen konstituiert ist. Diese Ansicht der konstruierten Identität steht dem Bild von autobiographischem Schreiben als Ausdruck des inneren

---

646 Jens Brockmeier, ‚Identity', hg. von Margaretta Jolly, *Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms* (London: Fitzroy Dearborn, 2001), 455-56, S. 455.
647 Parry, Platen, ‚Einleitung', S. 9.
648 Parry, Platen, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*.
649 Vgl. Parry, Platen, ‚Einleitung', S. 9.
650 Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, S. 12.
651 Parry, Platen, ‚Einleitung', S. 9.
652 Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten*, S. 44.
653 Vgl. Paul Ricoeur, *Time and narrative*, übers. von Kathleen McLaughlin, David Pellauer (Chicago, London: University of Chicago Press, 1984).
654 Eakin, *Touching the World*.
655 Ders., *How Our Lives Become Stories*,.
656 Gemeint sind nicht die narratologischen Erzählstrukturen, sondern Erzählformen, die sich dadurch auszeichnen, dass ein bestimmtes Inhaltsschema in einer spezifischen Form präsentiert wird. Vgl. Hayden White, *Metahistory* (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1978).

Ich entgegen.[657] Eakins Konzept sieht im Erzählen einer Lebensgeschichte den Vorgang des Selektierens von Erfahrungen und Erlebnissen, deren Bedeutung dadurch (re-)konstruiert wird, sodass eine kohärente Geschichte entsteht, die kausale Zusammenhänge und Erklärungen von Ereignissen schafft. Daraus zieht Eakin Rückschlüsse für die Bedeutung von autobiographischem Schreiben für Identität: „The writing of autobiography is properly understood as an integral part of a lifelong process of identity formation in which acts of self-narration play a major part.“[658] Der strukturierende Vorgang des Erzählens der eigenen Lebensgeschichte, basierend auf Erinnerungen, ist entscheidend am Gestaltungsprozess von Identität beteiligt, sodass das Verhältnis von Autobiographie und Identität mit Eakin als sich gegenseitig ergänzend und konstituierend bezeichnet werden kann.[659]

Die Frage nach der Verbindung von Krankheit und autobiographischem Schreiben liegt den Analysen von Thomas Couser zugrunde, der besonders im Bereich der Disability Studies tätig ist: „Under what circumstances does the story of a bodily dysfunction come to represent an entire life?“[660] Das Verhältnis von Krankheit und Leben ist abhängig von Faktoren, wie der Art der Krankheit, ihrer Dauer und dem Grad der Beeinträchtigung des Betroffenen. Dementsprechend kann, Couser zufolge, eine Erkrankung alleiniges oder hauptsächliches Thema einer (autobiographischen) Erzählung sein, deren thematischer und zeitlicher Rahmen entsprechend gegeben ist; oder aber die Krankheit kann als Ausgangspunkt für weitergreifende Ausführungen das gesamte Leben betreffend dienen. Demzufolge ist die Gattung der Autobiographie eine besonders geeignete Darstellungsform von Krankheitserfahrung, denn der Verlauf einer Krankheit kann der Struktur der Autobiographie als chronologische Schilderung der Lebensgeschichte entsprechend präsentiert werden.

Gemäß dieser Auffassung haben Couser und Anne Hunsaker Hawkins die Gattungsbezeichnung der ‚Pathographie‘ eingeführt. Hawkins zufolge ist die Pathographie (‚pathography‘) „a form of [...] biography that describes personal

---

657 Vgl. Brockmeier, ‚Identity‘, S. 456.
658 Eakin, *How Our Lives Become Stories*, S. 101.
659 Vgl. Eakin, *Touching the World*, S. 198.
660 G. Thomas Couser, *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing* (Madison, London: University of Wisconsin Press, 1997), S. 14.

experiences of illness, treatment, and sometimes death".[661] Couser bezeichnet die autobiographische Pathographie als Auto-Pathographie (‚autopathography') und definiert sie als „autobiographical narrative of illness or disability".[662] Diese Definition des Begriffs hat jedoch (noch) nicht zu einer einheitlichen Verwendung geführt.

Noch dominiert im deutschen Sprachraum die mehrdeutige Bezeichnung der ‚Krankheitsgeschichte' oder auch ‚Krankengeschichte', die, wie Dieter Janz erläutert, sowohl wissenschaftliche als auch literarische Texte umfasst.[663] Christoph auf der Horst fordert, den Begriff der Pathographie ausschließlich in der Literaturwissenschaft zu verwenden, denn die Pathographie-Forschung befasse sich mit „Literarisierungen von Wahrnehmungs- und Deutungsmustern des Kranken bzw. der Krankheiten",[664] während der Begriff der Krankheitsgeschichte (oder Patientengeschichte) Dokumente medizinischer Arbeit, die Anamnese, Befund, Diagnose, Therapie und Verlauf beinhalten, bezeichne. Wagners Text mit seiner Kombination aus literarischen und medizinischen Textsorten, die im Mittelpunkt der intertextuellen Analyse in Teil 2 dieses Kapitels steht, trägt jedoch zur Hinterfragung des Zweckes einer solchen Unterscheidung bei.

Während die Gattungsdifferenzierung nach medizinischen und literarischen Gesichtspunkten im Hinblick auf die Unterscheidung der Analysegegenstände der verschiedenen Disziplinen einleuchtet, wird jedoch der Aspekt der möglichen Kombination in diesen Überlegungen nicht berücksichtigt, die ein ihr eigenes Funktionspotential bereithält. Als Mischung unterschiedlicher Textsorten würde *Leben* demzufolge eine derartige Gattungszuordnung nach Pathographie oder Krankheitsgeschichte erschweren, denn die eine oder andere Bezeichnung würde gleichzeitig die Vernachlässigung der Elemente der jeweils anderen Textsorte bedeuten. Hier ist jedoch genau die Berücksichtigung des Nebeneinanders verschiedener Textsorten und Gattungen wichtig, um das Wirkungspotential des Textes angemessen betrachten und erkennen zu können. Dies er-

---

661 Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1993), S. 1.

662 Couser, *Recovering Bodies*, S. 5.

663 Dieter Janz, ‚Einführung', hg. von dems., *Krankengeschichte: Biographie - Geschichte - Dokumentation* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 7-10, S. 7ff.

664 Christoph auf der Horst, ‚Die Historizität der Diagnosestellung am Beispiel der Syphilis-Diagnosen Heinrich Heines', hg. von Alfons Labisch, Norbert Paul, *Historizität. Erfahrung und Handeln – Geschichte und Medizin* (Wiesbaden: Franz Steiner, 2004), 121-52, S. 130.

laubt nur ein Ansatz, der multiple Gattungszuordnungen zulässt und mit einem flexiblen Verständnis für Mischungen und Hybridität die Mehrdeutigkeit des Textes anerkennt. Für die Interpretation von *Leben* bedeutet dies, dass der Text sowohl unter medizinischen als auch literarischen Gesichtspunkten lesbar ist, und als Kombination daraus eine literarische Auseinandersetzung mit den Folgen von medizinischen Eingriffen ist, die die Veränderungen für das Individuum, hier konkret die Wirkung einer Organtransplantation auf die Persönlichkeit des Empfängers entwirft.

Ausgehend von der medizinischen Perspektive der Psychologie, die sich mit der Bedeutung von Krankheit für das Leben des Einzelnen beschäftigt, formulieren Lars-Christer Hydén und Jens Brockmeier in ihrer Einleitung zu *Health, Illness and Culture* (2008),[665] inwieweit eine Erkrankung nicht nur den Alltag des Betroffenen verändert, sondern Auswirkungen auf die gesamte Lebensgeschichte haben kann:

> [I]llnesses and disabilities tend to disrupt everyday life, question corresponding forms of knowledge, and challenge social relationships. In this sense, they constitute biographical threats, disrupting one's sense of continuity, identity, and autobiographical coherence.[666]

Eine Erkrankung wird dieser Definition folgend als Unterbrechung der kohärenten Lebensgeschichte beschrieben,[667] was entsprechend in der literarischen Gestaltung eines autobiographischen Texts reflektiert werden kann, beispielsweise mit narrativen Strukturen, die die Krankheit in die Lebensgeschichte integrieren können.

Eine derartige Unterbrechung der Lebensgeschichte betrifft besonders die Identitätswahrnehmung, Couser beschreibt die Wirkung folgendermaßen: „Whatever form it takes, bodily dysfunction tends to heighten consciousness of self."[668] Aus diesen Gründen scheint eine Erkrankung das Schreiben der eige-

---

[665] Lars-Christer Hydén, Jens Brockmeier, Hrsg., *Health, Illness and Culture* (New York, London: Routledge, 2008).

[666] Dies., ‚Introduction', hg. von dens., *Health, Illness and Culture* (New York, London: Routledge, 2008), 1-11, S. 3f.

[667] Vgl. Valerie Raoul, Connie Canam, Angela D. Henderson, Carla Paterson, ‚Introduction. Narrative in Qualitative Research and Therapeutics', hg. von dens., *Unfitting Stories. Narrative Approaches to Disease, Disability, and Trauma* (Waterloo, Ontario, Canada: Wilfried Laurier University Press, 2007), 107-12, S. 112; Martine Schmidhuber, *Der Prozess personaler Identitätsbildung und die Rolle von Institutionen* (Wien: LIT Verlag, 2011), S. 137.

[668] Couser, *Recovering Bodies*, S. 5.

nen Krankheits- und Lebensgeschichte als Thematisierung der eigenen Existenz anzutreiben, wie Einat Avrahami darlegt: „Yet, far more than any other autobiographical discourse, these narratives are uniquely oriented toward the relationship between lived experience and the textual displayed self."[669] In der erzählerischen Gestaltung als Autobiographie wird das Krankheitserlebnis als persönliche Erfahrung gekennzeichnet und als solche hervorgehoben. Für das erlebende und das erzählende Ich eröffnet diese Konstellation Raum zu Thematisierung von Identitätsfragen anlässlich einer Krankheit.

Für die Betrachtung des Verhältnisses von Krankheit und Identität ist die Rolle des Körpers von großer Bedeutung. Robert Gugutzers Ausführungen[670] zufolge besitzt der Körper aufgrund seiner Veränderbarkeit und Wandlungsfähigkeit Identitätspotential, das erkannt und zunehmend genutzt wird.[671] Wie Gugutzer zeigt auch Anne-Christin Stockmeyers[672] Analyse zu postmodernen Identitätstheorien (aus sozialwissenschaftlicher Perspektive), dass erst mit Foucault[673] der Körper systematisch in diesem Zusammenhang berücksichtigt wird.

Der Körper kann Ausdruck der Persönlichkeit sein und somit essentiell zur Identitätsstiftung beitragen. Sollte die Beschaffenheit des Identitätsmerkmals ‚Körper' sich jedoch zum Negativen verändern, sei es durch Krankheit, altersbedingte Veränderungen oder Behinderungen, kann sich daraus eine Gefährdung der personalen Identität entwickeln, wie Juliet M. Corbin und Anselm Strauss am Beispiel von chronischen Erkrankungen formulieren:

> Wenn eine schwere chronische Krankheit in das Leben eines Menschen einbricht, löst sich seine gegenwärtige Existenz von seiner vergangenen Existenz ab; die Vorstellungen vom Selbst in der Zukunft sind getrübt oder sogar zerstört. Die Identität, die er in der Vergangenheit hatte und in der Zukunft zu behalten gehofft hatte, ist nicht mehr vereinbar mit seiner Identität in der Gegenwart.[674]

---

669 Einat Avrahami, *The invading body. Reading illness autobiographies* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2007), S. 6f.

670 Robert Gugutzer, *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität* (Wiesbaden: Springer, 2002).

671 Analysen wie Waltraud Posch, *Projekt Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt* (Frankfurt a. M.: Campus, 2009) sind Anwendungsbeispiele der These der Konstitution von Identität durch den Körper.

672 Anne-Christin Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien* (Marburg: Tectum, 2011).

673 Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, 9. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994). Foucaults Ausführungen zufolge erfolgt die Ausprägung der Identität des Einzelnen entsprechend der ihn umgebenden gesellschaftlichen und sozialen Machtstrukturen, die direkt am Körper spürbar werden.

674 Juliet M. Corbin, Anselm Strauss, *Weiterleben lernen. Chronisch Kranke in der Familie* (München: Piper, 1993), S. 41.

Die Gefährdung der Identität wird hier begründet mit der Unterbrechung einer einheitlichen Identität durch Krankheit, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in getrennte Abschnitte einteilt, die nicht mehr durch eine kontinuierliche Identität miteinander verbunden sind.

Krankheitsbedingte körperliche Veränderungen können das bisherige Persönlichkeitsbild bedrohen, da Veränderungen des körperlichen Status quo zunächst eine Destabilisierung der Identität bedeuten. Die Lebensgeschichte wird dann zunächst unterbrochen, mithilfe narrativer Strukturen jedoch kann die Krankheit in die Autobiographie integriert werden, sodass die Kohärenz wiederhergestellt wird. Die Verknüpfung von Identitätsproblematik und Krankheit in der Autobiographie erfolgt, indem Krankheit als identitätsgefährdender Faktor in die identitätskonstituierende narrative Strukturierung der Lebensgeschichte eingebunden wird. Insofern ergibt sich aus der autobiographischen Darstellung die Möglichkeit, die Gefährdung der eigenen Identität durch Krankheit mithilfe der identitätsstabilisierenden Strukturen der Erzählung zu überwinden.

Leben entwirft jedoch ein Szenario, das dieser Beschreibung von Destabilisierung entgegensteht. Anstatt Krankheit als Unterbrechung der kohärenten Lebensgeschichte wahrzunehmen, empfindet der Erzähler-Protagonist seine Erkrankung als identitätskonstituierend. Eine Bedrohung für seine Identität sieht er stattdessen in der heilenden Maßnahme der Organtransplantation, die aufgrund seiner chronisch-aggressiven Autoimmunhepatitis erforderlich ist um seine Lebenschancen zu verbessern. Das Identitätsverständnis hier ist durch die Krankheit konstituiert, basierend auf dem Verhältnis zum eigenen Körper, der maßgeblich für die Erkennung von Identitätsveränderungen ist.

6.1.2 Das „körperliche“ Identitätsverständnis in *Leben*

Die Identitätskonzeption in *Leben* ist aufgrund seiner Krankheit, die auch sichtbare äußere Veränderungen verursacht, eng an den Zustand des Körpers des Erzähler-Protagonisten gebunden. Anders als die Konzeptionen der angeführten Theoretiker Couser, Hydén und Brockmeier ist die Erkrankung hier nicht als eine Unterbrechung des Lebens geschildert, sondern als konstituierender Bestandteil der Lebensgeschichte. So ist es zu erklären, dass der Erzähler-Pro-

tagonist davon berichtet, wie er sich über seine Krankheit definiert. Für den Erzähler ist die Krankheit ein identitätskonstituierendes Merkmal, was der oben zitierten Konzeption von Krankheit als Unterbrechung von Lebensgeschichte und Identität entgegensteht. Stattdessen wird das fremde Organ, das in den Körper des Erzählers transplantiert wird, obwohl es ihm sein Leben rettet, als eine die Identität destabilisierende Bedrohung empfunden.

Die Autoimmunhepatitis wurde in der Jugend des Protagonisten diagnostiziert (L, 12) und ist seitdem konstantes Element seiner Identität. Aus diesem Grund fürchtet der Erzähler-Protagonist, dass mit einer die Krankheit heilenden Maßnahme wie der Organtransplantation sich seine Identität verändern könnte: „Und mich überkam wieder diese Angst, ich könnte, gelänge die Operation, zu gesund werden, nicht mehr krank genug sein, nicht mehr der sein, der ich war.“ (L, 89) Die Krankheit ist identitätskonstituierend für Wagners Erzähler-Protagonisten, im Falle einer Heilung würde ihm ein zentrales Merkmal seiner Identität fehlen. Hier wird die (bevorstehende) Veränderung der Identität negativ bewertet. Der prinzipiell positiv konnotierte Aspekt der Heilung der Erkrankung wird als ihr Gegenteil betrachtet, weil sie gleichzeitig den Verlust eines bedeutenden Identitätsmerkmals bedeutet. Der Protagonist nimmt also nicht die Erkrankung als solche als identitätsgefährdend wahr, sondern vielmehr die heilende Maßnahme, die Organtransplantation. Grund dafür ist, dass sein Zustand sich wandeln wird, und da Veränderungen grundsätzlich als die Identität destabilisierend wahrgenommen werden, scheint die Heilung entgegen ihrer allgemeinen Konnotation paradoxerweise in Bezug auf seine Identitätsstabilität vom Erzähler negativ bewertet zu werden.

Entgegen dieser implizit-positiven Bewertung der Krankheit in Bezug auf seine Identitätskonstitution scheinen die Medikamente, zu deren Einnahme der Protagonist aufgrund seiner Krankheit gezwungen ist und die daher Merkmal seiner durch die Krankheit definierten Identität sind, eine negative Rolle zu spielen. In einer längeren, als Bewusstseinsstrom gestalteten Passage befasst sich der Erzähler in einer Aneinanderreihung von (rhetorischen) Fragen mit seiner Wahrnehmungsfähigkeit und den potentiellen Auswirkungen der Medikamente:

> Bin ich der, der ich bin, überhaupt nur durch die schleichende Vergiftung? […] Oder liegt es an den Medikamenten? Bin ich der, der ich zu sein glaube, nur durch die Medikamente? […] Sind mein Fühlen, meine Wahrnehmung chemisch induziert? Bin ich vielleicht gar nicht der

> Mensch, der ich zu sein glaube, weil die Medikamente, die ich schon so lange, seit so vielen Jahren nehme, mich zu einem anderen machen? Ist das, was ich fühle und zu sein glaube, nur das Ergebnis einer Krankheit? Ein Krankheitszustand? Hat meine Traurigkeit ganz einfach chemische Gründe, bestimmt die Biochemie meines Körpers die Gefühle? (L, 42)

Der Protagonist befürchtet eine Manipulation seiner Wahrnehmung und seiner Gefühle durch die Einnahme von Medikamenten.[675] Nebenwirkungen, die auch die Stimmung und Wahrnehmung beeinflussen, sind, besonders bei Hormonpräparaten, nicht unüblich. Jedoch liegt diesem Abschnitt die Auffassung zugrunde, die Identität sei durch chemische Induktionen veränderbar. Die Erkrankung einschließlich aller Faktoren ist hier präsentiert als die eigentliche, die ‚wahre' Identität verdeckend, was dem Konzept der inhärenten Identität entspricht und damit dem Verständnis der konstruierten Identität entgegensteht. Damit ist die Erkrankung zwar identitätskonstituierend, der Krankheitszustand jedoch versteckt die ‚eigentliche' Identität.

Die vom Erzähler befürchtete Identitätsveränderung durch die Organtransplantation zeigt sich für jeden erkennbar in seinem äußeren Erscheinungsbild, denn aufgrund der funktionierenden Leber verliert sein Körper nun das eingelagerte Wasser: „Ich werde immer leichter. Wasser läuft aus mir heraus, all das Bauchwasser, das ich die letzten Jahre mit mir herumgetragen habe, läuft heraus." (L, 177) Damit verändert die Operation eines der offensichtlichsten Identitätsmerkmale, nämlich äußere Merkmale des Körpers. Auch wenn die Veränderung des Verlusts von Übergewicht grundsätzlich als positiv zu bewerten ist, bedeutet sie zunächst eine Destabilisierung des Status quo.

Das Verhältnis des Erzähler-Protagonisten zu seinem Körper lässt weitere Rückschlüsse auf sein Identitätsverständnis zu. Während die Erkrankung eine solch wichtige Rolle für seine Identität spielt, und er sich über dieses körperliche Merkmal definiert, scheint sich das erzählende Ich von seinem Körper getrennt zu betrachten. Damit wird die Vorstellung der Trennung von Körper und

---

[675] Zur Veränderbarkeit der Identität durch technologische Prozesse vgl.: „Kann die Ärztin meine Gedanken lesen? Könnte sie mir nicht, überlege ich dann, ein paar originelle Gedanken und eine andere Vergangenheit aufspielen? Ein neues Betriebssystem, ein neues Bewusstsein? Oder macht sie gerade eine Kopie von mir und speichert sie ab, um all das, was mich ausmacht, all die unzusammenhängenden Erinnerungen und seltsamen Gefühle, später auszuwerten?" (L, 85) Die Textstelle setzt das menschliche Bewusstsein mit der Beschaffenheit der Festplatte eines Computers gleich, die programmierbar ist und deren Daten speicher- und kopierbar sind. Die Darstellung der menschlichen Identität als technologisch bestimmbares Instrument wirkt grotesk.

Identität nach den Theorien des englischen Philosophen John Locke[676] und des US-amerikanischen Philosophen, Soziologen und Psychologen George Herbert Mead[677] aufgegriffen. Mead formuliert:

> Wir können sehr genau zwischen Identität und Körper unterscheiden. Der Körper kann vorhanden und sehr intelligent tätig sein, ohne dass Identität in der Erfahrung auftritt. Für die Identität ist es typisch, dass sie für sich selbst ein Objekt ist, und dieses Merkmal unterscheidet sie von anderen Objekten wie vom Körper.[678]

Mead zufolge ist der Körper lediglich Träger der Identität, nicht jedoch identitätskonstituierend, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht: „Wir können Teile des Körpers verlieren, ohne dass ein ernstlicher Eingriff in die Identität erfolgt.“[679]

Dieser Aspekt wird unten aufgegriffen werden, wenn es nicht nur um den Verlust eines Organs geht, sondern um das Einsetzen eines fremden Organs, das zu dem Körper einer anderen Person gehörte. Zunächst jedoch steht die Auffassung von Trennung von Identität und Körper vor der Organtransplantation im Mittelpunkt der Untersuchung, die in folgender Passage aus *Leben* zum Ausdruck kommt: „Der Körper aber, der hier im Krankenhaus behandelt wird, ist nicht mehr meiner. Ich habe ihn abgegeben, ich habe unterschrieben, ich lasse andere machen.“ (L, 49f.)[680] Mit der Unterschrift übergibt der Erzähler seinen Körper den für die Behandlung verantwortlichen Ärzten und im Falle einer Anästhesie ist ihm die Kontrolle über seinen Körper tatsächlich vollständig genommen. Diese Darstellung der Trennung von Körper und Wahrnehmung scheint dem Körper eine geringfügigere Bedeutung für die Identität zuordnen zu wollen, obwohl doch der körperliche Zustand die Wahrnehmung und die Identität ganz entscheidend mitbestimmt, wie im hier vorliegenden Fall einer Erkrankung. Das Verhältnis von Körper und Identität wird in der Schilderung der Situation kurz vor der Operation anhand der erzählerisch gestalteten Unter-

---

676 Vgl. John Locke, *An Essay concerning Humane Understanding* (London: T. Basset / E. Mory, 1690).

677 George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft* [1934], übers. von Ulf Pacher, hg. von Charles W. Morris, 17. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973).

678 Ebd., S. 178.

679 Ebd., S. 178.

680 Vgl.: „Meinen Körper habe ich abgegeben, der Rumpf mit Armen und Beinen hängt, nur noch gerade so, an meinem Wahrnehmungsapparat, ja ich bin mir auf einmal gar nicht mehr so sicher, ob ich mich überhaupt noch in mir befinde, ich gehöre den Ärzten und habe, komisch, warum eigentlich, keine Angst.“ (L, 118)

scheidung von körperlicher Empfindung und wahrnehmendem Ich anschaulich gemacht:

> … dann bin ich weg – und werde wohl in den Operationssaal geschoben, ich denke vielleicht noch: […], aber wahrscheinlich bin das schon nicht mehr ich, der da denkt, ich bin ja weg und spüre nichts, ich bin ja gar nicht mehr da. Ein Körper liegt auf dem Tisch im Operationssaal, […]. Ich schaue den, der da liegt, wer mag das sein, aus einiger Entfernung an und nehme dann die Position eines Assistenten des Professors ein, ich bin einer von denen, die um diesen Körper herumstehen […]. Mein Leib, ja, jetzt erkenn ich ihn, er ist's, liegt auf dem Tisch, […]. (L, 118f.)

Erzähltechnisch ermöglicht die Trennung von Körper und Identität in körperliches Ich und wahrnehmendes Ich die erzählerische Schilderung der Operation. Das körperliche Ich kann nichts mehr „spüren". Doch in der Darstellung wird gleichzeitig deutlich, dass ein Körper offenbar notwendig für die vollständige Erscheinung der Person ist, denn sobald die körperliche Empfindung durch die Betäubung ausgeschaltet ist, „bin [ich] ja gar nicht mehr da" (L, 118). Dennoch berichtet das wahrnehmende Ich (zeitlich versetzt nun als erzählendes Ich), das von dem körperlichen Ich getrennt ist, von der Operation. Ein derartiges Verlassen des eigenen Körpers und die Beobachtung des eigenen Körpers auf dem Operationstisch gehört zu den traumähnlichen Wahrnehmungen, von denen Patienten mit ähnlichen Operationen berichten. Die erzählerische Darstellung kann auf diese Weise als Anwendung der Konzeption der Trennung von Identität und Körper interpretiert werden, als den Inhalt reflektierende Gestaltung.

Die Identitätskonzeption, die der Erzähler-Protagonist vor der Organtransplantation entwirft, zeichnet sich durch Aspekte aus, die auf ein Identitätsverständnis schließen lassen, das von einem ‚Identitätskern' ausgeht und damit an konservative Identitätskonzeptionen anschließt, die auf der Vorstellung einer vorbestimmten und ureigenen Identität beruhen. Dazu gehört erstens die Bewertung einer Veränderung des Status quo als Gefährdung der Identität, zweitens das Verdecken der ‚wahren' Identität durch äußere (chemische) Faktoren, und drittens das komplexe Verhältnis von Körper und Identität, die als Diskurse einerseits getrennt voneinander betrachtet werden, andererseits angesichts der Krankheit als identitätskonstituierender Faktor eng miteinander verknüpft sind. Auf der Basis dieser Identitätskonzeption erfolgt die Auseinandersetzung mit der empfundenen Veränderung durch die Organtransplantation.

6.1.3 Identitätsbestimmung und –gefährdung: Alterität in *Leben*

Das auf dem ambivalenten Verhältnis von Körper und Identität basierende Identitätsverständnis bildet die Grundlage für die Auseinandersetzung des Erzähler-Protagonisten mit seiner nach der Organtransplantation empfundenen Identitätsveränderung. Das eingesetzte fremde Organ wird als die Identität wandelnder Faktor wahrgenommen, was die Verbindung von Körper und Identität hervorhebt. Diese Thematisierung ist in Selbstgesprächs-Passagen erzählerisch gestaltet, die trotz ihres monologischen Charakters gleichzeitig dialogisch Fragen an ein ‚du' richten und damit eine briefartige Gestaltung aufweisen. So verweist *Leben* einerseits auf das Konzept der Alterität und seine ambivalente Wirkung in Bezug auf Identität,[681] und andererseits auf die literarische Tradition des Briefes, die als textuelle Gestaltungsform zwischen Monolog und Dialog die Kommunikationssituation des Erzähler-Protagonisten formal reflektiert. Darüber hinaus betonen der Entwurf eines Kommunikationsversuchs mit dem Organspender, was realistisch betrachtet nicht möglich ist, und die erzählerische Ausgestaltung der Idee von einer spürbaren Identitätsveränderung, die wissenschaftlich nicht überprüfbar ist, die Fiktionalität des Textes.

Der Begriff der Alterität, von dem lateinischen Wort ‚alter' abstammend, was ‚anders' und ‚der Andere' bedeutet, spielt eine wichtige Rolle in den Identitätskonzeptionen des bereits erwähnten Mead und des französischen Philosophen und Schriftstellers Emmanuel Lévinas. Entgegen dem essentialistischen Identitätsverständnis, das von einem wesenhaften Kern ausgeht, und das auch bei Wagner in dem oben zitierten Abschnitt zum Ausdruck kommt, ist das Konzept der Alterität zur Identitätskonstitution Teil des konstruktivistischen Zugangs, der Identitätsbildung als unabschließbaren Prozess versteht. Die Grundthese der Alterität als identitätsbestimmendes Merkmal besteht darin, dass Identitätsbildung, dies gilt sowohl für individuelle als auch für Gruppenidentitäten, über die Abgrenzung zu anderen Individuen und/oder Gruppen erfolgt.

Meads bereits zitiertes Hauptwerk *Geist, Identität und Gesellschaft* (1934)[682] befasst sich ausführlich mit Identitätsbildung durch Kommunikation und Sprache, also durch die Interaktion mit anderen Menschen. Dadurch wird ei-

---

[681] Vgl. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen: Francke, 2000), S. 383.

[682] Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*.

nerseits deutlich, dass Identität nicht als gegeben betrachtet wird, sondern sie muss stattdessen durch Erfahrungs- und Entwicklungsprozesse gebildet werden. Dies geschieht in der Ausbildung einer personalen Identität (‚I') und einer sozialen Identität (‚me'). In der Interaktion mit anderen bildet der Mensch Einfühlungsvermögen und lernt, durch einen Perspektivenwechsel sich selbst aus der Sicht des Anderen zu betrachten und zu reflektieren. Das Andere kann sowohl eine soziale Rolle sein als auch aus übergeordneten gesellschaftlichen Normen bestehen. Die Rollen und Normen werden verinnerlicht als ‚das Andere' und sind Bestandteile der Identität.

Lévinas theoretische Entwürfe zu Identität und Alterität knüpfen an die Gestaltung des Verhältnisses des Menschen zu ‚dem Anderen' an. Michael Domes bezeichnet die Philosophie Lévinas' als „eine Philosophie der Verantwortung von zwei Personen, nach der das eine Ich verantwortlich ist für den einen Anderen".[683] Der Aspekt der Übernahme von Verantwortung und der Empfindung von Verpflichtung spielt für den Autoren Wagner eine wichtige Rolle, worauf weiter unten eingegangen wird. Lévinas' Definition zufolge bedeutet der Andere, der dem Ich als sprechendes Antlitz begegnet,[684] „eine nicht abzulehnende Anordnung",[685] Verantwortung für den Anderen zu übernehmen:

> Die Epiphanie des absolut Anderen ist seine Nacktheit, durch seine Not, eine Anordnung zu verstehen gibt. Seine Gegenwart ist eine Aufforderung zu Antwort. Das Ich wird sich nicht nur der Notwendigkeit zu antworten bewusst, so als handele es sich um eine Schuldigkeit oder eine Verpflichtung, über die es zu entscheiden hätte. […] Von daher bedeutet Ichsein, sich der Verantwortung nicht entziehen zu können.[686]

Der Andere, so wie er hier von Lévinas beschrieben wird, könnte als innere Stimme des Gewissens interpretiert werden, die an das moralische Verantwortungsbewusstsein appelliert.

Allerdings verweigert Lévinas sich erstens der Betrachtung des Anderen als eine Art Alter Ego und zweitens der vereinfachenden Auffassung von einem dialogischen Verhältnis zwischen Ich und Du, trotz seiner Bezeichnung der

---

[683] Michael Domes, ‚Die Erfahrung des ganz Anderen - Alterität und Exteriorität als zentrale Begriffe der Philosophie von Emmanuel Levinas', *disputatio philosophica. International Journal on Philosophy and Religion,* (2006), 75-88, S. 76.

[684] Vgl. Emmanuel Lévinas, ‚Die Spur des Anderen', hg. von dems., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* (Freiburg, München: Karl Alber, 1983), 209-35, S. 221.

[685] Ebd., S. 223.

[686] Ebd., S. 224.

Kommunikationsweise zwischen dem Ich und ‚dem Anderen' als ‚Sprechen'.[687] Stattdessen besteht die „Gegenwart […] [des Anderen] darin, auf uns zuzukommen, *einzutreten*".[688] Diese Formulierung legt es nahe, die Beschreibung der Interaktion des Ich mit dem Anderen als körperlichen Kontakt zu interpretieren, wofür eine Organtransplantation ein konkretes Beispiel wäre. Das Einsetzen eines Organs in den Körper einer fremden Person kann als Veranschaulichung dessen verstanden werden, was Lévinas mit seiner abstrakten Ausführung der Kontaktaufnahme des Anderen mit dem Ich beschreibt. In *Leben* erfolgt die erzählerische Umsetzung dieses Verhältnisses von Ich und dem Anderen über ein literarisch gestaltetes ‚du', das nicht als dialogisches Gegenüber konzipiert ist, sondern als körperlicher Bestandteil des Erzähler-Protagonisten, der das ‚du' als Teil seiner selbst betrachtet und in seine Identität zu integrieren sucht. Die erzählerische Gestaltung der Kommunikation mit dem ‚du' erfolgt in Briefform, die das komplexe Verhältnis von Monolog und Dialog, das der Beziehung von Ich und ‚dem Anderen' inhärent ist, widerspiegelt.
In Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen*[689] definiert Wolfgang G. Müller den Brief als

> eine an einen abwesenden Empfänger adressierte schriftliche Mitteilung. Unter dem Brief als Gattung versteht man dabei vornehmlich den Privatbrief [...], der von einer realen historischen Person an eine andere reale historische Person [...] gerichtet ist.[690]

Diese Definition deutet bereits das Gattungsmerkmal der Nicht-Fiktionalität an, das dem Brief eine besondere Stellung im literarischen Gattungssystem zuordnet und ihn zwischen Autobiographie und Fiktion positioniert: „In der Bindung an den persönlichen Lebenskontext des Schreibers ist der Brief der Autobiographie verwandt",[691] gleichzeitig „stehen dem Brief Fiktionalisierungsmöglichkeiten offen".[692] Der Brief ist durch den expliziten Bezug auf einen Adressaten konstituiert, entstanden als „Ersatz" oder als „Fortsetzung des Gesprächs", dennoch sich wesentlich vom Gespräch unterscheidend, nämlich erstens durch die „räumliche Trennung zwischen den Briefpartnern", zweitens in der „Schrift-

[687] Vgl. Lévinas, ‚Die Spur des Anderen', S. 221: „Das Antlitz spricht."
[688] Ebd., S. 221.
[689] Lamping, Hg., *Handbuch der literarischen Gattungen*.
[690] Wolfgang G. Müller, ‚Brief', hg. von Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen*, 75-83, S. 75.
[691] Ebd., S. 75.
[692] Ebd., S. 75.

lichkeit der Kommunikation", und drittens in der „Phasenverschiebung zwischen Äußerung und Gegenäußerung".[693] Der Gattung des Briefes ist eine Ambivalenz inhärent, die in dem Nebeneinander von monologischer und dialogischer Struktur besteht:

> Wenn der Brief auch, wie sich am offenkundigsten in der Form der Du-Anrede zeigt, seiner Intention nach auf den Dialog angelegt ist, so ist er doch insofern prinzipiell und unabänderlich monologisch, als er in der Einsamkeit des schreibenden Ichs abgefasst wird.[694]

Auf das (Gattungs-)Konzept des Briefes wird in *Leben* sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene verwiesen. Strukturell werden im Kommunikationsversuch des Erzähler-Protagonisten mit ‚der Anderen', der imaginierten Organspenderin, die formalen Merkmale des Briefes, die für die Gattung spezifische Verknüpfung von Monolog und Dialog, reflektiert; inhaltlich wird das Schreiben eines Briefes als Dankesbrief des Empfängers der Organspende an die Angehörigen des Spenders als paradoxes Konzept thematisiert.

Bei dem „Dankesbrief von transplantierten Patienten"[695] handelt es sich um eine Empfehlung an Empfänger von Organspenden, den Angehörigen des Spenders in einem anonymen Brief zu danken, jedoch wissen beide Parteien aus ethischen Gründen nicht um die Identität des jeweils anderen. Der Erzähler-Protagonist, der von sich sagt, er „habe schon immer gerne Briefe geschrieben, […] lieber Briefe geschrieben, als zu reden, […] lieber Briefe geschrieben, als zu sagen, was sich nicht sagen lässt " (L, 150), problematisiert die Einseitigkeit dieser Kommunikation: „Aber kann ich einen Brief schreiben, wenn ich schon weiß, dass ich nie eine Antwort bekommen werde? Ich warte doch immer auf eine Antwort, das war als Kind schon so." (L, 152) Hier zeigt sich das Verständnis des Konzepts des Briefes als das eines Briefwechsels, einer dialogischen Kommunikation. Diese Kommunikation ist hier jedoch von vornherein unmöglich, denn, wie aus der Broschüre zitiert wird: „Die gesetzlichen Rahmenbedingungen in Deutschland ermöglichen es derzeit nicht, die Identität der Familie des Organspenders zu erfahren" (L, 149),[696] daher muss der Brief ano-

---

693 Wolfgang G. Müller, ‚Der Brief', hg. von Klaus Weissenberger, *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 67-87, S. 70.

694 Ebd., S. 72.

695 <http://www.dso.de/uploads/tx_dsodl/Dankesbrief.pdf>, abgerufen 31. August 2014.

696 Vgl. <http://www.dso.de/uploads/tx_dsodl/Dankesbrief.pdf>, abgerufen 31. August 2014, Satz ist in L. zitiert, aber leicht gekürzt.

nym verfasst werden, denn „antworten dürfen sie [die Angehörigen] nicht“ (L, 152). Stattdessen entwickelt der Erzähler-Protagonist eine eigene Art der Kommunikation mit seinem Organ, für die der Brief an die Angehörigen ohnehin nur stellvertretend ist. Er beginnt einen Gesprächsversuch mit seiner imaginierten Organspenderin, der jedoch von Anfang an keinen Dialog zum Ziel haben kann, da der Erzähler keine Antwort von seinem vorgestellten Gegenüber erwartet. Entsprechend kann diese erzählerische Gestaltung der Auseinandersetzung des Erzähler-Protagonisten mit seiner Organtransplantation in monologischen Gedanken, die als Fragen an ein ‚du‘ gerichtet sind, als Form eines literarischen Briefes bezeichnet werden.

Die Kommunikation des Erzähler-Protagonisten mit einem ‚du‘ beginnen bereits vor der Operation, dabei handelt es sich um rhetorische Fragen und versähnliche parallele Satzkonstruktionen, die die Auseinandersetzung mit dem moralischen Dilemma der Organtransplantation literarisieren:

> Möchte ich, dass du stirbst? Nein, ich möchte nicht, dass du, wo auch immer du dich gerade aufhältst, überfahren wirst. Oder durch eine Windschutzscheibe gegen einen Baum fliegst. Ich möchte nicht, dass dir ein Aneurysma platzt, ich möchte nicht, dass du wie auch immer ums Leben kommst. Eigentlich nicht. (L, 90)

Die rhetorische Frage zu Beginn der Passage evoziert ein „nein“ als Antwort, grundsätzlich ist es keinem Menschen zu wünschen, dass er stirbt. Aus der Perspektive eines auf ein Spenderorgan wartenden Kranken jedoch ist dieses Szenario das, was ihm selbst das Leben retten könnte. Der verkürzte Gebrauch der Phrase „eigentlich nicht, aber…“ zu „Eigentlich nicht.“ betont das moralische Dilemma des Erkrankten. Das Weglassen des einschränkenden „aber“ in der Textstelle symbolisiert, dass es den gesellschaftlichen Konventionen entgegensteht, diesen Gedanken auch nur zu formulieren und diese Leerstelle der Phrase zu füllen. Gleichzeitig betont das bewusste Auslassen der Benennung der Einschränkung ihr Vorhandensein. Das moralische Dilemma des Wunsches des Todes eines anderen Menschen zum eigenen Vorteil wird verstärkt durch die erzählerische Gestaltung dieser Auseinandersetzung als Kommunikationsversuch mit einem angesprochenen ‚du‘, sodass das Verhältnis zwischen Empfänger und Spender vertraulich und persönlich erscheint.

Diese konstruierte Vertrautheit wird intensiviert in den kommentierten Tagträumen und Monologen nach der Operation, die die körperliche Nähe von Er-

zähler und Organspender-‚du' zum Ausdruck bringen: „Ich trage dich mit mir herum, ich weiß dich in mir, ich habe dich immer dabei" (L, 195).[697] Allerdings ist dieser intimen körperlichen Nähe gegenüberzustellen, dass der Erzähler-Protagonist tatsächlich nichts über seinen Spender weiß (L, 176) und er ihm als Person völlig fremd ist:

> Da sitzt du wieder auf meinem Bett, heute in einem blutroten Pullover. Ich sehe nicht, wie alt du bist, ich weiß nicht, wie du heißt, du sitzt da im Halbdunkel, verlorenes Profil, du könntest siebzehn, siebenunddreißig oder vierundvierzig sein, ich kann ja dein Gesicht nicht sehen, seltsam verschwommen sieht es aus, als wäre es weichgezeichnet oder unkenntlich gemacht. Ich weiß nicht einmal, ob du ein Mann oder eine Frau gewesen bist und wo du gelebt hast, […]. Ich weiß nur, wo du jetzt bist, hier, bei mir, sonst weiß ich nichts, gar nichts, kenne nicht deine Haarfarbe und weiß nicht, wie du riechst, du, die Frau, die ich mir zurechtphantasiere, […]. (L, 175)

Der Tagtraum von dem Besuch eines personifizierten Organspenders demonstriert zum einen den Wunsch nach und die Empfindung von persönlicher Nähe zwischen Spender und Empfänger, berücksichtigt dabei gleichzeitig jedoch die Anonymität des Spenders. Zum anderen wird das Bedürfnis der Kontaktaufnahme verdeutlicht, die jedoch in der vorgestellten Form des Gesprächs unmöglich ist. Stattdessen können die Tagträume des Erzähler-Protagonisten von seiner Organspenderin als Ausdruck dessen betrachtet werden, was Lévinas als die Kommunikationsform des ‚Eintretens des Antlitzes des Anderen'[698] beschrieben hat. Die Erscheinung des Antlitzes ‚der Anderen' im Erzähler-Protagonisten zeigt sich in seinen Vorstellungen und körperlichen Empfindungen: „Dich aber kann ich spüren, du bist da. Wir kennen uns nicht und kennen uns doch, ich träume deine Träume [...]." (L, 175) Dieser Vertraulichkeit ist die Angst, sich durch die Organtransplantation verändert zu haben, gegenübergestellt. Der Erzähler setzt die zum Scheitern verurteilten Gesprächsversuche in monologisch-dialogischer Briefform fort und thematisiert darin, dass er durch die Organtransplantation eine Veränderung seiner Identität befürchtet: „Kann ich meiner Erinnerung trauen? Wurde mir vielleicht eine neue eingepflanzt? Habe ich auf einmal eine andere Vergangenheit und das bisher nur nicht bemerkt? Sind das womöglich deine Erinnerungen?" (L, 163) Hier wird die Idee

[697] Vgl.: „Dich aber kann ich spüren, du bist da." (L, 175) und: „Wir haben uns gefunden. Und haben uns verpasst, bleiben jetzt aber zusammen. Und leben noch ein bisschen, du durch mich und ich durch dich." (L, 176)

[698] Vgl. Lévinas, ‚Die Spur des Anderen', S. 221.

der künstlichen Weitergabe von Erinnerungen durch einen transplantationsähnlichen Vorgang aufgegriffen, die die Verlässlichkeit der identitätskonstituierenden Funktion von Erinnerung infrage stellt.

Der Protagonist vertraut seinen Erinnerungen nicht mehr. Stattdessen nimmt er sich selbst als „zusammengesetzten Menschen, ergänzt und verbessert, eine Chimäre, ein[en] Hybrid, ein[en] Replikant“ (L, 163) wahr. Diese Begriffe nehmen Bezug auf biologisch-wissenschaftliche und (elektro)technische Perspektiven auf die Organtransplantation und rücken die körperliche Veränderung des menschlichen Organismus in den Mittelpunkt, die der Erzähler-Protagonist unmittelbar mit der Vorstellung von seiner Bewusstseinsveränderung in Verbindung bringt:

> Nach einer Transplantation zeigt sich ein Chimärismus im Knochenmark des Organempfängers. Genotypisch bin ich nicht mehr nur der, der ich war, ich bin jetzt auch die Person des Spenders, also du. Die Biochemie, die in mir Bewusstsein erzeugt, ist eine andere geworden. Ich glaube, es ist deine. (L, 163)

Der Erzähler-Protagonist verschränkt die Diskurse des geisteswissenschaftlichen Konzepts der Identität mit der naturwissenschaftlichen Terminologie von Biologie und Medizin, um eine Erklärung dafür zu finden, inwiefern die Organtransplantation Auswirkungen auf seine Persönlichkeit hat.

Die Auseinandersetzung mit dieser Problematik erfolgt in der Gestaltung eines unmöglichen Gesprächsversuchs mit der imaginierten Organspenderin, „der Anderen“. Die Kommunikation mit ‚der Anderen‘ erfolgt in monologischen Erzählweisen, gleichzeitig dialogisch konzipiert durch das angesprochene ‚du‘, sodass hier eine Variation des Briefes vorliegt, der in mehrfacher Hinsicht für die Interpretation von *Leben* relevant ist. Die erzählerische Gestaltung der monologisch-dialogischen Briefform kann als Ausdruck des Identitätsverständnisses nach Lévinas‘ Alteritätskonzeption interpretiert werden, das somit der Veranschaulichung und der literarischen Auseinandersetzung mit Organtransplantation und den damit in Verbindung gebrachten Fragen der Identitätsbestimmung dient.

Die Diskursverschränkung von Identitätskonzeptionen und Krankheit bzw. Organspende zeigt somit einen Bruch mit den Genrekonventionen von Autobiographie. Der Autobiographie-Topos der Identitätsbestimmung im medizinisch-biologischen Kontext der (autobiographischen) Organtransplantation wird zum

Gegenstand des Entwurfes eines fiktionalen Kommunikationsversuchs mit dem Organspender gemacht. Während die Problematik von Identitätsbestimmung beispielsweise in fiktionalen Erzählungen von menschlichen Klonen[699] die Brücke zwischen Literatur und Medizin bzw. Biologie schlägt, ist hier die Verknüpfung von Identitätsbestimmung und Krankheit bzw. Organtransplantation vor dem Hintergrund einer autobiographischen Erfahrung literarisiert. Die versuchte Kommunikation mit ‚der Anderen' und die Ausgestaltung der Idee von der Persönlichkeitsveränderung durch Organtransplantation hingegen betonen die Fiktionalität des Textes.

6.2 Interdiskursivität II: Intertextualität

Die Interdiskursivität von David Wagners Text zeigt sich in seiner intertextuellen Gestaltung, die der autobiographischen Rezeption des Textes gegenübergestellt wird und stattdessen die Literarizität[700] von *Leben* hervorhebt. Das intertextuelle Verfahren reflektiert das Prinzip der Organtransplantation formal, indem die Bezugnahmen auf andere Texte, speziell das Einfügen von Text-Ausschnitten in einen anderen Text, mit dem Verfahren der Organtransplantation, des Einsetzens eines fremden Organs in einen anderen Körper, verglichen werden. So wird das Identitätsverständnis der körperlichen Zusammensetzung im Text durch die intertextuelle Gestaltung widergespiegelt. Im Anschluss an die Vorstellung der theoretischen Ausgangsbasis wird der Konzeptentwurf von Intertextualität als ein text-gestalterisches Verfahren, das das Prinzip der Organtransplantation reflektiert, auf die Textanalyse von *Leben* angewandt: auf der formalen Ebene ist die Gattungsintertextualität von Autobiographie, fiktionaler Erzählung und Sachtext als Ausdruck von Interdiskursivität zu interpretieren; auf der inhaltlichen Ebene sind die intertextuellen Verweise der Literatur- und Kulturgeschichte weiterhin Ausdruck der miteinander verschränkten Diskurse von Identitätskonzeption und Organspende.

---

699 Vgl. beispielsweise Charlotte Kerner, *Blueprint: Blaupause* (Weinheim: Beltz und Gelberg, 1999).

700 Zu Definitionsversuchen, Bedeutung und Diskussion von Literarizität als Merkmal literarischer Texte vgl. Winko, ‚Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion', hg. von ders. et. al., *Grenzen der Literatur*, 374-96.

6.2.1 Intertextualtität und Organtransplantation

Intertextualität bezeichnet die Bezugnahme eines Textes auf einen anderen Text, dabei ist die zeitliche Komponente entscheidend: „‘Intertextualität‘ ist die spezifische Eigenschaft eines Textes, der auf einen oder mehrere andere frühere Texte bezogen ist, wobei die früheren (‚Prätexte‘) zusammen den Intertext des späteren (‚Posttext‘) bilden.“ [701] Wissenschaftlich fundierte Forschungsüberblicke zur Vorstellung und Kommentierung der wichtigsten Positionen sind u.a. die Veröffentlichungen von Ottmar Ette,[702] Susanne Holthuis,[703] Lachmann,[704] Pfister[705] und Heinrich F. Plett.[706] Ausgegangen wird von der Existenz zweier miteinander konkurrierender Intertextualitätsbegriffe. Die weite Definition von Intertextualität sieht in jedem Text Intertextualität, jeder Text verweist auf andere Texte, ob durch bewusstes Zitieren eines anderen Textes oder durch variierendes Distanzieren. Die wichtigsten Vertreter dieses generalisierenden Intertextualitätsbegriffs sind Kristeva mit ihrer charakteristischen Definition, jeder Text sei ein „Mosaik aus Zitaten“,[707] sowie Barthes,[708] Bloom[709] und Derrida.[710] In Kristevas Ansatz, der einen Text als Bedeutung herstellenden und Bedeutung umformenden Apparatus auffasst, ist jeder Text intertextuell. Dieses Postulat hatte große Auswirkungen auf die Debatte um die Autorschaft von Texten, wie Michel Foucaults „Was ist ein Autor?“[711] und Roland Barthes „Tod des Autors“[712] zeigen, die es einem Autor absprechen, Originalwerke hervorzubringen, und den Autor als vom Diskurs hervorgebrachte

---

[701] Peter Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien* (Paderborn: Schönigh, 1998), S. 15.

[702] Ottmar Ette, ‚Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen‘, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 9 (1985), 497-522.

[703] Susanne Holthuis, *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption* (Tübingen: Stauffenburg, 1993).

[704] Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990).

[705] Pfister, ‚Konzepte der Intertextualität‘, hg. von Ulrich Broich, Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistischen Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 1-30 und Pfister, ‚Zur Systemreferenz‘.

[706] Heinrich F. Plett, ‚Intertextualities‘, hg. von dems., *Intertextuality* (Berlin, New York: de Gruyter, 1991), 3-29.

[707] Vgl. Kristeva, ‚Word, Dialogue, Novel‘, hg. von Toril Moi, *The Kristeva reader*: Basil Blackwell, 1986), 34-61, S. 37.

[708] Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*.

[709] Harold Bloom, *A map of misreading* (New York: Oxford University Press, 1975) und ders., *Poetry and Repression: revisionism from Blake to Stevens* (New Haven, London: Yale University Press, 1976.

[710] Derrida, *De la grammatologie*.

[711] Foucault, ‚Was ist ein Autor?‘..

[712] Barthes, ‚Tod des Autors [1967]‘.

Funktion betrachten. Dieser weiten Auffassung des Intertextualitätsbegriffs steht eine engere Definition gegenüber, deren Hauptvertreter Genette[713] und Karlheinz Stierle[714] sind. An Genettes Systematisierung anknüpfend hat Peter Stocker ein Modell zur Unterscheidung der verschiedenen Arten von intertextuellen Bezügen erstellt:

> Ein literarisches Phänomen heißt genau dann *intertextuell*, wenn es (a) auf Zitieren und/oder (b) auf Thematisieren und/oder (c) auf Imitieren eines Textes oder mehrerer Texte („Prätexte") durch einen andern Text beruht (Palintextualität, Metatextualität, Hypertextualität) und/oder wenn es (d) Imitieren und/oder (e) auf Thematisieren und/oder (f) auf Demonstrieren von poetischen Mustern beruht (Similtextualität, Thematextualität, Demotextualität).[715]

Dieses Modell fasst Intertextualität nicht nur als Bezugnahme auf einzelne Texte auf, sondern berücksichtigt textgruppen- und genreübergreifende Bezüge. Ein Text kann nicht als geschlossenes System betrachtet werden, sondern zeichnet sich durch grundsätzlich herrschende Offenheit aus, was Judith Still und Michael Worton zufolge zwei Gründe hat: „Firstly, the writer is a reader of texts (in the broadest sense) before s/he is a creator of texts, and therefore the work of art is inevitably shot through with references, quotations and influences of every kind."[716] Worton und Still gehen von einem weiten Intertextualitätsbegriff aus, wenn sie von Einflüssen jeglicher Art sprechen, denn dies umfasst nicht nur Schriftliches, sondern auch Gehörtes und Gesehenes. Intertextualität findet nicht nur zwischen Texten im engeren Sinne, sondern auch medienübergreifend statt. „Secondly, a text is available only through some process of reading; what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilisation of the packaged textual material (say, a book) by all the texts which the reader brings to it."[717] Intertextualität ist nicht nur Faktor des Produktionsprozesses, sondern auch rezeptionsabhängig, was in den Ausführungen des Rezeptionstheoretikers Michael Riffaterre als notwendiges Kriterium for-

---

[713] Genette, *Palimpsests: literature in the second degree* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997).

[714] Karlheinz Stierle, ‚Werk und Intertextualität', hg. von Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983), 7-26.

[715] Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 72.

[716] Judith Still, Michael Worton, ‚Introduction', hg. von dens., *Intertextuality. Theories and practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), 1-44, S. 1.

[717] Still, Worton, ‚Introduction', S. 1f.

muliert ist: „There cannot be an intertext without our awareness of it."[718] Einer Nicht-Erkennung der intertextuellen Referenz durch den Leser kann der Autor durch Markierung des intertextuellen Bezugs zuvorkommen, wie Joachim Eberhardt definiert: „Markierte Referenzen sind solche, die nicht nur auf einen anderen Text verweisen, sondern von denen zugleich angegeben ist, dass sie dies tun."[719]

Die umfassendste Darstellung von Modellen zur Analyse intertextueller Markierung einschließlich des bisherigen Forschungsstandes hat Jörg Helbig erstellt. Sein eigenes Modell unterteilt Markierung von Intertextualität in „Nullstufe, Reduktionsstufe, Vollstufe und Potenzierungsstufe".[720] Bei der Nullstufe handelt es sich um unmarkierte Intertextualität, welche dann vorliegt, „wenn neben einem notwendigen Verzicht auf linguistische und/oder graphemische Signale eine sprachlich-stilistische Kongruenz von Zitatsegment und Kontext vorliegt".[721] Dies kann unterschiedlichen Motivationen zugrunde liegen, denkbar wäre eine unbewusste oder eine plagiatorische Bezugnahme, des Weiteren könnte die Nichtmarkierung Teil des Unterhaltungspotentials des Textes sein, der die Verfolgung intertextuellen Spuren dem Leser als detektivische Aufgabe stellt.

Durch Markierung der intertextuellen Referenzen, die Helbig in seinem Stufensystem nach quantitativen und qualitativen Merkmalen gliedert, kann der Autor Missverständnissen entgegensteuern. Helbig zufolge ist die Grundfunktion der Markierung dem Rezipienten als Orientierungshilfe zu dienen:

> Ihre ‚natürliche' Funktion scheint die Markierung von Intertextualität dann wahrzunehmen, wenn sie als kommunikatives Bindeglied zwischen Autor und Leser den präsenten Text sinnstützend oder sinnerweiternd beleuchtet, um so eine adäquate Rezeption zumindest zu begünstigen.[722]

Diese Funktion der Unterstützung des Lesevergnügens und der Interpretationslenkung kann allgemein auf intertextuelle Bezüge übertragen werden. Der Katalog von Funktionen und Wirkungen ist groß, wie u. a. Stockers Auflistung

---

[718] Michael Riffaterre, ‚Compulsory reader response: the intertextual drive', hg. von Still, Worton, *Intertextuality*, 56-78, S. 75.

[719] Joachim Eberhardt, *„Es gibt für mich keine Zitate": Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns* (Tübingen: Niemeyer, 2002), S. 22.

[720] Helbig, *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1996), S. 87.

[721] Ebd., S. 88.

[722] Ebd., S. 161.

von Funktionen (Figurencharakterisierung und -beschreibung, Kommentierung von Erzählinhalten, Dramatisierung und Erzeugung von Komik)[723] und seine Unterteilung in Funktionsweisen zeigen (die kulturelle Funktion der ‚Gedächtniskunst', die poetische Funktion des ‚semantischen Mehrwerts' und die textstrategische Funktion der Leserlenkung).[724] Wichtig für die folgende Analyse ist Stockers Ausführung zur ambivalenten Wirkung von Intertextualität in Bezug auf Fiktionalisierung, wonach Intertextualität nicht nur „*Mittel der Illusionsdurchbrechung*"[725] sein kann, sondern gleichzeitig Fiktionalität demonstrieren kann. Auf das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion bezogen kann Intertextualität de-fiktionalisierende Wirkung haben, wenn sie einen deutlichen Bezug zur Realität des Lesers vornimmt und somit als autobiographische Referenz identifiziert werden kann. Gleichzeitig ist die Herstellung intertextueller Bezüge ein literarisches Gestaltungsverfahren, das die Literarizität eines Textes hervorheben kann und entsprechend als Strategie verwendet wird.
Die intertextuellen Verfahren in *Leben* betonen nicht nur die Literarizität des Textes, ihnen ist darüber hinaus auch die Funktion zuzuordnen, sowohl strukturell als auch inhaltlich Umstände und Folgen der Organspende zu reflektieren. Irmela Marei Krüger-Fürhoff hat sich mit diesem Wirkungspotential von Intertextualität beschäftigt. Sie sieht in dem Verfahren der (Organ-)Transplantation Ähnlichkeiten zum Prinzip der Intertextualität und verweist unter Bezugnahme auf Sibylle Benninghoff-Lühl[726] auf die entsprechenden Parallelen: „[D]ie Integration von Zitaten und die Verwendung intertextueller Verweise [ist] ein Verfahren der Übernahme und Integration […], das dem Thema der Transplantation auf formaler Ebene antwortet."[727] Diesem unter ethischen Gesichtspunkten nicht ganz unproblematischen Ansatz, textuelle Gestaltungsverfahren bildlich auf den medizinisch-körperlichen Kontext zu übertragen, ist schon aufgrund seiner provokativen Innovativität nachzugehen, und so ergeben sich Überlegungen zur Ausweitung der Bedeutung der Parallelisierung, beispielsweise: Unterstützen Zitate und Verweise den Text, so wie eine Transplantation Teil

[723] Vgl. Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 73ff.
[724] Vgl. ebd., S. 79ff.
[725] Ebd., S. 39, Kursivdruck im Original.
[726] Sibylle Benninghoff-Lühl, *„Figuren des Zitats". Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede* (Stuttgart: Metzler, 1998).
[727] Irmela Marei Krüger-Fürhoff, ‚Vernetzte Körper. Zur Poetik der Transplantation', hg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme, Jeanne Riou, *Netzwerke: eine Kulturtechnik der Moderne* (Köln: Böhlau, 2004), 107-26, S. 124.

einer medizinischen Behandlung ist und dem Patienten helfen soll? Sind unter Umständen auch Parallelen wie die Abstoßung eines Organs durch den fremden Körper denkbar, die eine Anpassung des textuellen Zitats, also eine Veränderung oder eine Variation, bedingen? Im Folgenden ist zu zeigen, inwieweit formale und inhaltliche intertextuelle Referenzen die Verschränkung der Diskurse von Organspende und Identität textuell gestalten und weiterhin die Darstellung des Konzeptentwurfs der konstruierten körperorientierten Identität am Beispiel des Organempfängers unterstützen. In dieser Erweiterung des Funktionspotentials von Intertextualität in Bezug auf die literarische Darstellung von Organtransplantation zeigt sich die Verknüpfung von literarischen und Sachtext-Elementen zur Reflexion der Organspende-Thematik im Text.

6.2.2 Gattungsintertextualität: Autobiographie, Fiktion und Sachtext

Die Gattungsintertextualität von Autobiographie, Fiktion und Sachtext in *Leben* ist Ausdruck seiner Literarizität und Interdiskursivität. Wagners Text wird in den Medien mehrfach als „Mischung aus fiktiver Erzählung und autobiografischem Bericht“[728] beschrieben. Wagner hat sich bewusst dagegen entschieden, seinen Text mit einer Gattungsbezeichnung zu versehen, und betont stattdessen, dass *Leben* sowohl autobiographisch als auch fiktional sei und daher seiner Auffassung nach keine Genrebezeichnung benötige.[729] Wagner zufolge stünde es dem Autor gar nicht zu, über die Gattung seines Textes zu entschei-

[728] Thomas Andre, ‚Roman einer Organtransplantation: Im Bett mit dem Tod‘, *spiegel.de* (22. Februar 2013) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/david-wagner-leben-rezension-a-884378.html>, abgerufen 28. Februar 2014; vgl. auch „autobiografische Prosa“ in Helmut Böttiger, ‚Ein fremdes Flirren‘, *sueddeutsche.de* (14. März 2013) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/leben-von-david-wagner-ein-fremdes-flirren-1.1624702>, abgerufen 28. Februar 2014; „Ist es eine Autobiographie, ist es ein Roman?“ in Andreas Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?‘, *faz.net* (21. Februar 2013) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/david-wagner-ueber-sein-neues-buch-meine-eigene-geschichte-wie-geht-die-12088118.html>, abgerufen 28. Februar 2014; „literarischer Bericht“ in Manuela Reichart, ‚Zwischen Hoffnung und Todesangst‘, *dradio.de* (12. März 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/2037859/>, abgerufen 28. Februar 2014; „autobiografischer Roman“ in Liane von Billerbeck, ‚Leben durch den Tod eines anderen‘, *dradio.de* (28. Februar 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/2025061/>, abgerufen 28. Februar 2014; „Erzählwerk, [aber] […] [e]s ist kein Roman, sondern […] [ein] gegliederte[r] Bericht“ in Richard Kämmerlings, ‚David Wagner war der einzig mögliche Preisträger‘, *welt.de* (14. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114450497/David-Wagner-war-der-einzig-moegliche-Preistraeger.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

[729] Vgl. Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?‘.

den, diese Zuordnung mögen Kritiker und Literaturwissenschaftler vornehmen.[730] Damit entzieht Wagner sich der Gattungsdiskussion. Poetologisch bedeutet diese Autorschafts-Auffassung eine Absage an literaturwissenschaftliche Zuordnungsmodelle, speziell an existierende literarische Gattungen.

Kategorien und Gattungsmerkmalen wird ihre Relevanz im künstlerischen Schaffensprozess abgesprochen. An ihre Stelle treten Hybridität und Oszillation, Gattungsmischungen und Kombinationen aus unterschiedlichen Textsorten. Hajo Steinert erklärt die Gattungsdiskussion für die Rezeption von *Leben* als irrelevant: „Aber es spielt für den Leser […] eigentlich keine Rolle, ob das geschilderte Geschehen authentisch[731] ist oder erfunden.“[732] Dem wäre vom Standpunkt der Rezeptionsforschung aus zu widersprechen, denn die Erwartung des Lesers und seine Interpretation des Textes sind sehr stark von der Unterscheidung zwischen autobiographischem und fiktionalem Geschehen abhängig. Wagner Text hingegen positioniert seinen Text bewusst zwischen Autobiographie und Fiktion, indem er vor dem ersten Kapitel eine in sich widersprüchliche Aussage abdruckt: „Alles war genau so und auch ganz anders“. Die Kombination, das gleichzeitige Nebeneinander von Gleichheit und Andersartigkeit greift Goethes Postulat des Zusammenwirkens von Dichtung und Wahrheit in der Gattung der Autobiographie auf, und stellt das Motto der Verbindung von Autobiographischem und Fiktionalem dem Text voran.

Zu dem Bruch mit den Genrekonventionen von Autobiographie durch romanhafte Charakteristika kommt noch eine dritte Textsorte in die Diskussion, denn *Leben* weist spezifische Merkmale eines Sachtextes auf. Wagners Text hat mehrfach diese Bezeichnung erhalten,[733] wie auch Autobiographien nicht nur prominenter Personen beispielsweise in der Bestsellerliste des *Spiegel* der Kategorie ‚Sachtext‘ zugeordnet werden. Der Sachtext ist den Gebrauchstexten[734]zuzuordnen, die als funktionale Texte im Alltag und innerhalb von Insti-

---

[730] Vgl. Britta Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen“‘, *dradio.de* (15. März 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/2041909/>, abgerufen 31. August 2014.

[731] Steinert verwendet den Begriff authentisch hier als Synonym für ‚wahr‘ bzw. ‚echt‘.

[732] Hajo Steinert, ‚Für „Leben“ gewinnt David Wagner den Buchpreis‘, *welt.de* (14. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114448767/Fuer-Leben-gewinnt-David-Wagner-den-Buchpreis.html>, abgerufen 13. März 2014.

[733] Vgl. Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?‘; Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen“‘.
Zur Definition von Gebrauchstexten siehe Ortwin Beisbart, ‚Was Texte sind: Sachtexte – literarische Texte‘, hg. von dems., Dieter Marenbach, *Bausteine der Deutschdidaktik. Ein*

tutionen zu einem bestimmten Zweck in dem für den Bereich spezifischen Sprachgebrauch verfasst und rezipiert werden. Darunter fallen beispielsweise Fachtexte aller Art, Zeitungberichte und Informationstexte. *Leben* enthält neben strukturellen Sachtext-Merkmalen Passagen wissenschaftlicher Sachtexte sowie medizinischer Dokumente, die zur sachlichen Beschreibung der Organtransplantation beitragen.

Bereits durch seinen Titel eröffnet *Leben* breite Möglichkeiten der Gattungszuordnung des Textes, weil mit diesem Wort verschiedene Diskurse assoziiert werden. Das Wort ‚Leben' erscheint hier unspezifisch und ohne jeden Kontext, was auch in Rezensionen thematisiert wird, wie hier von Andreas Platthaus: „Dieses Wort [Leben] weist nicht aus, ob es Einzahl ist oder Mehrzahl, Nomen oder Verb. Es bezeichnet das Elementarste."[735] Durch die verschiedenen evozierten Diskurse ergeben sich unterschiedliche Rezeptionsangebote. Der Titel allein lässt nicht auf eine eindeutige Gattungszuordnung schließen, für Sachtexte der Biologie und Anthropologie ebenso wie der Medizin und anderen (Natur)Wissenschaften wäre ein solcher Titel denkbar. In diesem Kontext trägt der Begriff ‚Leben' eine generative Bedeutung, während Leben in Bezug auf Autobiographie spezifisch als das Leben einer bestimmten Person zu verstehen ist.[736]

Die Titelgebung und ihre graphische Gestaltung in Großbuchstaben lassen offen, ob es sich bei *Leben* um das Substantiv oder das Verb handelt. Entsprechend ist der Buchtitel mehrdeutig interpretierbar und umfasst unterschiedliche Bedeutungsfacetten. *Leben* ist einerseits in einer spezifischen Auslegung die Präsentation der Biographie des Protagonisten Herrn W., gleichzeitig ist es die erzählerische Darstellung einer Lebensgeschichte mit autobiographischen Parallelen zum Autor David Wagner. In seiner generativen Bedeutung ist der Titel auf Lebensgeschichten allgemein zu beziehen, es handelt sich um die Er-

---

Studienbuch (Donauwörth: Auer, 2003), 189-198; und Eckard Rolf, *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten* (Berlin, New York: de Gruyter, 1993).

735 Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?'.

736 Wagners Begründung für seine Titelwahl steht dem Angebot, *Leben* als Sachtext zu lesen, entgegen: „Also das sind alles kleine Geschichten, Lebensgeschichten, die in dem Buch enthalten sind, und auch deshalb heißt das Buch ‚Leben'." In: Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen"'. Wagners Äußerung macht klar, dass offenbar nicht nur die eigene Lebensgeschichte, sondern auch die Biographien anderer Personen, die im Text auszugsweise erzählt werden, wie die Geschichten seiner wechselnden Bettnachbarn (L, 19, 77) mit dem Titel erfasst werden sollen. Der Titel „Leben" umfasst damit beide Bedeutungskomponenten des Individuellen sowie des Allgemeingültigen.

zählung einer beispielhaften Biographie unter vielen anderen. Darüber hinaus werden Geschichten ausgesuchter Personen, die weitgehend anonym bleiben, erzählt, was Leben als in seiner übergreifenden Bedeutung als die Gesamtheit von menschlichen Lebensformen umfassend betrachtet werden kann. In diesem Sinne bezieht es sich auch auf medizinische oder biologische Publikationen. Als Verb kann es interpretiert werden im Sinne von überleben und im Gegensatz zu sterben, Herr W. hat die Transplantation erfolgreich überstanden und kann weiterleben. Die vielfältigen Bedeutungsfacetten des Titels deuten das interdiskursive Potential dieses Textes bereits an, der sowohl auf autobiographische Literatur als auch auf wissenschaftliche Texte der Biologie und Medizin verweist.

Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der kontrastreichen Umschlaggestaltung. Sie zeigt in schwarz auf hellem Hintergrund den Körper eines Menschen. Das Bild scheint wie das photographische Negativ eines menschlichen Körpers, zu sehen sind nur die Blutbahnen und -gefäße. Aufgrund dieses Umschlagbildes entsteht der Eindruck, man habe es nicht mit einer erfundenen Geschichte zu tun, sondern mit der sachlichen und anscheinend medizinischen Beschreibung eines Menschenlebens. Der Titel jedoch ist in rot-orangefarbenen Buchstaben im unteren Drittel abgedruckt. Die Signalfarbe bildet einen starken Kontrast zu dem nüchternen Hintergrund. So wird der farblichen und motivischen Gestaltung der Titelseite wie auch in der Titelgebung das Spannungsverhältnis von Sachtext und Literarizität bereits reflektiert. Weder erlaubt der Titel *Leben* eindeutige Rückschlüsse auf den Charakter des Textes, noch macht die Umschlaggestaltung deutlich, ob es sich um einen medizinischen Sachtext, eine Autobiographie oder eine fiktionale Erzählung handelt. In den durch Titel und Umschlaggestaltung evozierten Zuordnungsangeboten zu verschiedenen Gattungen wird die Verknüpfung von Sachtext, Fiktion und Autobiographie äußerlich deutlich; was inhaltlich und strukturell durch die intertextuelle Gestaltung fortgesetzt wird.

Die zu untersuchenden interdiskursiven Merkmale der Literarizität des Textes sind erstens das Nebeneinander von Charakteristika sowohl autobiographischer als auch fiktionaler Texte, zweitens die verschiedenen Sachtext-Elemente und drittens lyrische Gestaltungsverfahren. Diese Aspekte betonen damit nicht nur die Literarizität von *Leben*, sondern reflektieren auf textueller Ebene das Iden-

titätskonzept des konstruierten, körperlich zusammengesetzten Menschen. Dieser Interpretation folgend wird mit dem Ansatz von Krüger-Fürhoff die literarische Gestaltung als Reflexion und als textueller Ausdruck der Auseinandersetzung mit der Organspende-Thematik betrachtet.

Das Nebeneinander von Autobiographie und Romangestaltung konstituiert sich in der Textgestaltung durch den homodiegetischen Erzähler und den deutlich narrativen Aufbau der Erzählung. Die signifikanten Parallelen zwischen Erzähler-Protagonist und Autor, die seltene Krankheit Autoimmunhepatitis und die Lebertransplantation werden in öffentlichen Auftritten von Wagner thematisiert, worauf im letzten Kapitelteil eingegangen wird. Im Text selbst werden die autobiographischen Parallelen nicht explizit deutlich gemacht, jedoch legen textuelle Gestaltungsstrategien eine solche Rezeption nahe. Das Lejeune'sche Kriterium der Namensidentität zwischen Erzähler-Protagonist und Autor wird durch den Figurennamen „Herr W." (L, 63, 113) angedeutet. Namens-Abkürzungen dieser Art dienen in Zeitungsberichten oder im juristischen Kontext zur Anonymisierung. Als literarische Strategie, zu deren bedeutendsten Vertretern beispielsweise Kafka[737] oder Hermann Hesse[738] gehören, evoziert sie Ähnlichkeit mit dem Autor, sodass die Rezeption auf eine autobiographische Lesart hin gelenkt wird, gleichzeitig durch die Anonymisierung der Abkürzung des Namens aber wieder zurückgenommen und dadurch gebrochen wird. Durch tagebuchartige Passagen und reflektierende Erinnerungen, Monologe und Bewusstseinsströme, allesamt häufig verwendete Erzähltechniken autobiographischer Texte, wird eine derartige Interpretation unterstützt. Erzählerische Gestaltungsstrukturen und die Verwendung literarischer Narrative[739] hingegen deuten auf einen fiktionalen Erzähltext hin, unterstützt von metaphorischen Kapitelüber-

[737] Vgl. dazu beispielsweise Protagonist K. in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*, hg. von Max Brod (München: Kurt Wolff, 1926). Siehe Peter-André Alt, *Franz Kafka: der ewige Sohn: eine Biographie* (München: Beck, 2005); Johanna Kahr, *Entpersönlichende Personenerwähnung im modernen französischen Roman: Untersuchungen zur Grammatik und Poetik narrativer Texte* (Amsterdam: Grüner, 1976).

[738] Vgl. dazu Protagonist Harry Haller in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* (Berlin: Fischer, 1927), siehe Dennis Herold, *Biographien der Seele: Lebensentwürfe in Hermann Hesses „Der Steppenwolf" und „Narziss" und Goldmund"* (Marburg: Tectum, 2008); Adrian Hsia, Hg., *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (Bern, München: Francke, 1975).

[739] Narrative sind mit Hayden White als Erzählmuster oder (–schemata) zu verstehen, die sich aus einer bestimmten Inhalt-Form-Kombination zusammensetzen. Vgl. Martinez, ‚Erzählschema', hg. von Braungart et. al., *Reallexikon Literaturwissenschaft*, 506-09; White, *Metahistory*.

schriften und einer inhaltlich motivierten Kapiteleinteilung, die den Abschnitten der Krankheitsentwicklung entspricht, was aus der einleitenden Textvorstellung dieses Kapitels hervorgeht.

Mit der metafiktionalen Passage im letzten Abschnitt (L, 283), in der der Erzähler die unmittelbare Verbindung zum Beginn der Erzählung herstellt, offenbart der Text seine zirkuläre Struktur. Das Vorhaben des Erzähler-Protagonisten, seine Krankheitsgeschichte zu schreiben, mündet in dem Entwurf des ersten Satzes der Erzählung, der tatsächlich dem ersten Satz von *Leben* entspricht. Die dadurch entstehende zirkuläre Struktur führt den Leser wieder an den Beginn des Textes zurück und bricht mit dem klassischen Aufbau der aristotelischen Poetik einer Erzählung, der einen Anfang und ein Ende fordert.[740] Damit signalisiert die Textstelle einen Bruch in der Erzählfiktion, der die Identität von Autor und Erzähler-Instanz zu bestätigen scheint. Als intertextuelles Phänomen deutet diese Passage nicht nur die Bezugnahme auf das Muster der erzählerischen Rahmen- oder Zirkelstruktur an, sondern ist als Meta-Textualität[741] ein Verweis des Textes auf sich selbst.

Mit der zirkulären Erzählstruktur evoziert der Text Kontinuität, was, in Bezug auf die Lebensgeschichte des Erzähler-Protagonisten, als strukturelle Reflexion der Fortsetzung seines Lebens dank der Operation interpretiert werden kann. Gleichzeitig bedeutet diese Gestaltung kein abgeschlossenes Ende für die Geschichte, sondern eine potentielle Wiederholung der Erzählung, was den Verlauf der Krankheitsgeschichte widerspiegelt, denn auch mit der Operation ist die Heilung nicht endgültig, sondern die Organtransplantation ist stets mit Risiken verbunden, sodass jederzeit mit einer Fortsetzung bzw. einer Wiederholung dieser Krankengeschichte gerechnet werden muss. Die narrative Struktur des Zirkulären, des Zurückkehrens an den Anfang der Erzählung würde, so betrachtet, die Geschichte der Erkrankung ihres Spezifikums der Unmöglichkeit einer kompletten Heilung entsprechend wiedergeben.

Die Darstellung einer Krankheitsgeschichte erfordert das literarische Moment des (fiktionalen) Erzählens; der Inhalt jedoch, die Präsentation der Krankengeschichte, macht entsprechendes Fachwissen notwendig, das mit der Integration medizinischer Sachtexte in den Erzähltext Berücksichtigung findet. Die litera-

[740] Vgl. Martinez, ‚Erzählschema', S. 506.
[741] Vgl. S. 197 dieser Arbeit.

rische Darstellung von Krankheit ist inhaltlich eng an den Fachbereich der Medizin gebunden. Fachliche und wissenschaftliche Erläuterungen von Symptomen, Diagnosen und Befunden sind der Thematik inhärent. Die Verwendung von medizinischen Fachausdrücken und fachkundigen Erklärungen in *Leben* sowie die Kurzdiagnosen wirken wissenschaftlich fundiert. Sie erläutern und begründen die Entwicklung des Zustandes des Kranken. *Leben* ist wie ein Sachtext mit zahlreichen wissenschaftlichen Belegen ausgestattet. Mehrfach sind Diagnosen mit Medikation, Befund und empfohlener Behandlung abgedruckt (L, 13, 127, 137, 235, 255), die vom übrigen Text durch Kursivdruck und einen neuen Seitenbeginn deutlich abgesetzt sind. Sie scheinen von medizinischen Fachkräften verfasst worden zu sein, das verwendete Vokabular sowie der geschilderte Sachverhalt deuten darauf hin. Dadurch erheben diese Abschnitte Anspruch auf Autorität, sie suggerieren Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit.

Eine ähnliche Wirkung haben die Forschungen des Protagonisten in der Bibliothek über das Organ (L, 43f.) ergeben sowie die Recherche zur Definition des Begriffs ‚Organ' unter Verweis auf entsprechende Fachliteratur, die mit einer bibliographischen Fußnote belegt ist (L, 198f.). Des Weiteren werden ein Zitat aus einem medizinischen Fachbuch zur Durchführung der Organtransplantation herangezogen, ebenfalls mit bibliographischer Angabe als Fußnote (L, 119), sowie Hintergrundinformationen zur Geschichte der ersten Lebertransplantation unter Bezugnahme auf die Autobiographie des damaligen durchführenden Chirurgen, die dem Erzähler als Text vorliegt (L, 156f.).[742] Medizinisches Fachwissen und entsprechendes Vokabular erheben Anspruch auf Sachlichkeit und Zuverlässigkeit. Bei gleichzeitiger literarischer Einbindung als intertextuelle Referenzen betonen sie den Sachtext-Charakter von *Leben*. In Bezug auf Krüger-Fürhoffs Ansatz zeigt sich hier der den Text unterstützende Charakter der Intertextualität, die als Verfahren der Kombination verschiedener Texte das Einsetzen eines Organs in einen anderen Körper reflektiert. Die eingesetzten Textelemente helfen dem Gesamttext, dem Prinzip der Wirkung des transplantierten Organs im neuen Körper entsprechend.

[742] Gemeint ist vermutlich: Thomas Starzl, *The Puzzle People: Memoirs of a Transplant Surgeon* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2003).

Das Oszillieren von *Leben* zwischen Sachtext und literarisch gestaltetem Text zeigt sich auch in der Gliederung von *Leben*. Die Kapiteleinteilung, die inhaltlich motiviert ist, sowie die metaphorischen Kapitelüberschriften legen es dem Rezipienten nahe, *Leben* als fiktionale Erzählung zu lesen. Die Gliederung in nummerierte und nicht-nummerierte fragmentarisch wirkende Absätze hingegen kann als sachtextuelles Gestaltungsverfahren betrachtet werden, was wiederum die Zusammengesetztheit des Textes betont.

Leben ist in fünf Kapitel gegliedert, die aus insgesamt 277 nummerierten Abschnitten bestehen. Meist handelt es sich um kurze Absätze, nur wenige Abschnitte sind mehrere Seiten lang. Die kurzen Abschnitte erhöhen zunächst das Erzähltempo, gleichzeitig wird die Geschwindigkeit durch die zahlreichen Leerseiten verlangsamt. Die Gestaltung der Abschnitte, die von Helmut Böttiger in seiner Rezension metaphorisch für den Bruch mit der fortlaufenden narrativen Gestaltung als „Bruchstücke“[743] oder auch „Miniaturen“[744] bezeichnet werden, wirkt teilweise willkürlich, unstrukturiert oder auch unfertig. Assoziationen und Erinnerungen sind die Elemente, die die Abschnitte inhaltlich miteinander verbinden, oft sind es allerdings lediglich Aufzeichnungen spontaner Gedanken und Einfälle, die ungeordnet erscheinen. Das Layout erweckt den Eindruck einer willkürlichen Sammlung unzusammenhängender knapper Abschnitte, die die Unterbrechungen von Gedankengängen auch formal widerspiegeln. Die Anordnung spiegelt den Vorgang der Zusammensetzung des Textmaterials wider, was äußerlich als Merkmal der Transplantations-Poetik betrachtet werden kann. Die Nummerierung kann einerseits als die willkürlich ausgesuchte Anordnung widerspiegelnd betrachtet werden, andererseits entspricht die Durchnummerierung der Abschnitte der aufzählenden Gliederung eines Sachtextes. Die Funktion dieser bruchstückhaften Textgestaltung zeigt sich in der Betonung der Identitätskonzeption, die „Bruchstücke“ reflektieren das Prinzip der Zusammensetzung.

Ähnlich wirken die nicht nummerierten Abschnitte, wie die den Kapiteln vorangestellten kursiv gedruckten Diagnosen oder prolog- bzw. epiloghafte Abschnitte (L, 9ff., 31, 73, 113ff., 237f.). Die Diagnosen erheben als eingesetzte Fachtexte Anspruch auf Authentizität und tragen zum Sachtext-Charakter von

[743] Böttiger, ‚Ein fremdes Flirren‘.
[744] Böttiger, ‚Ein fremdes Flirren‘.

Leben bei. Ihre Funktion beschränkt sich jedoch nicht nur auf die fachliche Erläuterung der Geschehnisse von medizinischer Seite aus, sondern durch die deutliche Absetzung mit mehreren Leerseiten verlangsamen sie den Lesefluss und unterbrechen die Erzählung. Dadurch betonen auch sie die Konstruktion des Textes, der sich aus verschiedenen Textpassagen unterschiedlicher Textsorten zusammensetzt. Die nicht-nummerierten Abschnitte sind jeweils, mit Ausnahme der letzten Passage (L, 129), prologhaft einem neuen Kapitel vorangestellt. Inhaltlich enden sie alle damit, dass der Erzähler-Protagonist das Bewusstsein verliert, sei es krankheitsbedingt (L, 11) oder durch Betäubung (L, 31, 73, 119). Der letzte nicht-nummerierte Absatz hingegen ist der Passage vorangestellt, die das Erwachen des Erzählers nach der Transplantation beschreibt. Seine Funktion könnte als Verlängerung der Unterbrechung des Haupterzählstrangs bezeichnet werden, der von einem späteren, rückblickenden Erzählzeitpunkt aus kommentiert wird.

Aus der Interpretation der Funktion von nummerierten und unnummerierten Abschnitten kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass diese Sachtext-Elemente insgesamt zur Literarizität des Textes beitragen. Durch ihre kontrastive Wirkung gegenüber den narrativen Strukturen und fiktionalisierenden Strategien betonen sie durch die Hervorhebung der Zusammengesetztheit des Textes seine literarische Konstruktion. Das Konzept der Zusammensetzung von Textelementen als text-gestalterische Reflexion des Prinzips der menschlichen Organtransplantation zeigt sich drittens am Beispiel der lyrischen Gestaltungsverfahren.

Ein optisch auffälliges Merkmal der lyrischen Gestaltung sind die unbedruckten Seiten 120 bis einschließlich 126. Die drei leeren Doppelseiten, von denen die mittlere grau gefärbt ist, machen die Textunterbrechung auch bei der Betrachtung des Buches von außen sichtbar. Der Einschub befindet sich inhaltlich zwischen der Betäubung des Protagonisten kurz vor seiner Operation und dem Aufwachen des Protagonisten nach der Transplantation. Damit wird die Interpretation der Leerseiten als strukturelle Reflexion der inhaltlichen Zäsur der Operation nahegelegt. Diesem Interpretationsansatz folgend repräsentieren die nicht-bedruckten Seiten die Bewusstlosigkeit des Erzählers. Die erste leere Doppelseite stünde für die Narkotisierung des Erzähler-Protagonisten zur Vorbereitung auf den bevorstehenden chirurgischen Eingriff, die zweite, graue

Doppelseite würde den operativen Austausch der Organe, während dessen der Patient für eine gewisse Zeitspanne ohne Leber am Leben gehalten werden muss, repräsentieren, und die dritte weiße Doppelseite entspräche der Zeit nach der Operation, der sogenannten Aufwachphase, in der der Erzähler-Protagonist immer noch bewusstlos ist. So stellt Wagner den Zeitraum, den er nicht erzählen kann, mit leeren Seiten dar um das Nicht-zu-Erzählende in den Text zu integrieren. Das Nicht-Erzählbare, welches allerdings das zentrale Ereignis seiner Erzählung ist, wird auf diese Weise Teil des Textes. Die Darstellung der Operation als Nicht-Text ist klar von der Erzählung unterscheidbar, wie das Spender-Organ von seinem Empfänger genetisch verschieden ist. Sie sind als voneinander getrennte Einheiten zu betrachten, gleichzeitig bedingen sie sich gegenseitig. Der Erkrankte benötigt das Spenderorgan um überleben zu können, und die Transplantation ist unbedingter Bestandteil der Geschichte, deren Signifikanz durch die leeren Seiten symbolisiert wird, die in ihrer auffälligen Gestaltung sich vom Rest des Textes abheben.

Somit zeigt sich in der intertextuellen Gestaltungsweise die Verbindung von Autobiographie und Fiktion, die in der sowohl strukturellen als auch inhaltlichen Verknüpfung von Sachtext-Elementen und literarischen Referenzen besteht. Dies wird besonders deutlich in dem zusammenfassenden und abschließenden Beispiel der Integration von Gebrauchstexten in Form von Lyrik. Die „Todesmeldungen aus der Zeitung“ (L, 91), die der Erzähler-Protagonist in einer Mappe sammelt, sind über 17 Seiten lang abgedruckt. Es handelt sich dabei den Angaben des Erzählers zufolge um gesammelte Zeitungsausschnitte, die vom Tod anderer Menschen berichten. Die Meldungen sind zum Teil in Gedicht-Druckform wie in Strophen unterteilt, wie beispielsweise der Bericht „*Als die Kinder schliefen*“[745] (L, 93ff.). Die Zeilenumbrüche folgen keinen ersichtlichen Syntax- oder Platzbestimmungen, die zum Beispiel durch die Spaltenvorgaben in Zeitungen beschränkt sind. Diese offensichtlich poetische Anordnung der Texte, die sich durch ihren nicht-literarischen Inhalt auszeichnen und als Zeitungsmeldungen tituliert sind, steht ihrem inhaltlichen Sachtext-Charakter entgegen. Die Diskrepanz, die zwischen sachlichem Inhalt und poe-

[745] Mit der Nennung dieses Titels verweist der Erzähler-Protagonist auf eine Gedichtsammlung Wagners mit dem gleichen Titel: *Als die Kinder schliefen* (Berlin: Sukultur, 2011). Die Nennung kann als Selbstreferenz betrachtet werden und deutet auf eine autobiographische Parallele hin.

tischer Struktur bzw. Form der Zeitungsmeldungen entsteht, führt Sachtext und Literarizität die Inhalts- und Strukturebene übergreifend zusammen. Gebrauchstexte werden formal fiktionalisiert, was sich auf das Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion übertragen lässt und verdeutlicht, dass hier unterschiedliche Rezeptionsangebote nebeneinander existieren, sodass keine eindeutige Interpretation hinsichtlich der Beurteilung des Textes als Autobiographie oder Fiktion möglich ist. Das Spiel mit Textsorten und Gattungen betont die Literarizität des Textes, sodass Wagners Text durch die interdiskursive Gattungsmischung zwischen Sachtext, Autobiographie und fiktionaler Erzählung positioniert wird.

6.2.3 Motivische Intertextualität: Organtransplantation in der Literaturgeschichte

Die inhaltlichen intertextuellen Referenzen sind nicht nur Ausdruck der Literarizität des Textes, sondern kreieren interdiskursive Parallelen zwischen literarischen, medialen sowie kulturellen Intertexten, dem Organspende-Diskurs und der Identitätsthematik. Beispiele dafür sind die Positionierung innerhalb der Literaturgeschichte durch die Bezugnahme auf Dantes *Vita Nova*, und zur Gegenüberstellung sowie als ironisch-kritisches Gegenbeispiel dazu die Auseinandersetzung mit Zukunftsvisionen von (Organ)Transplantation in populärkulturellen Medien. Dantes Motivik der entscheidenden Lebensveränderung durch eine Liebesbeziehung zu einer Frau, die allerdings nur im Tod möglich ist, ist von Wagner in variierter Umkehrung auf die medizinischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts übertragen worden.

Die am häufigsten genannte intertextuelle Referenz ist der Text *Vita Nova*[746] des italienischen Dichters Dante Alighieri, verfasst Ende des 13. Jahrhunderts. Der Titel ist Namensgeber für das vierte, das längste Kapitel in *Leben*, vollständig lautet das lateinische Zitat „Incipit vita nova" (L, 111), „Das neue Leben beginnt." Inhaltlich beschreibt das Kapitel den Verlauf des Transplantationsprozesses, beginnend damit, dass der Erzähler-Protagonist den Anruf erhält, dass ein Organ zur Operation bereitstünde. Nach der Operation erfolgt die von Vorstellungen und Träumen geprägte Auseinandersetzung mit der Bedeu-

[746] Dante Alighieri, *Vita Nova*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vita-nuova-das-neue-leben-7787/2>, abgerufen 01. Oktober 2014.

tung und den Konsequenzen der Tatsache, dass sich ein fremdes Organ im eigenen Körper befindet. Dem Kapitel kommt eine zentrale Rolle für den Gesamttext zu, was auch durch die Wiederaufnahme des Titelwortes ‚Leben' in der Kapitelüberschrift formal reflektiert ist. Der Verweis auf Dantes Text ist von großer Wichtigkeit für *Leben*, da die Titel der Werke nicht nur das Wort ‚Leben' gemeinsam haben, sondern sie sich auch inhaltlich parallelisieren lassen. Die Titulierung des Kapitels deutet daraufhin, dass der Erzähler-Protagonist die Organtransplantation als den Beginn eines neuen Lebens betrachtet, das in diesem Zusammenhang positiv betrachtet wird, an anderer Stelle als identitätsgefährdender Aspekt thematisiert wird. Die Veränderung vom alten zum neuen Leben besteht für ihn darin, dass seine kranke Leber gegen eine gesunde ausgetauscht wird und er nun ohne die Beschwerden, die die Krankheit mit sich bringt, sein Leben führen kann. So ist auch die positive Konnotation, die die Referenz mit sich bringt, nachvollziehbar: „Ich habe großes Glück gehabt, ich bin noch da, Jackpot, Hauptgewinn, ich werde nur noch gute Tage haben, vita nova, neues Leben." (L, 177)

Die Parallelisierung mit Dantes Text führt noch eine weitere Interpretationsebene ein. Dante beschreibt in *Vita Nova* seine Liebe zu Beatrice, die sein Leben entscheidend beeinflusst habe.[747] Eine gemeinsame Beziehung ist allerdings unmöglich, Beatrice stirbt, und Dante sieht nur im Tod die Möglichkeit, mit ihr als Paar vereint zu sein. In der imaginierten Liebesbeziehung von Wagners Erzähler zu der Leberspenderin spiegelt sich diese Konstellation wider, allerdings mit einer Umkehrung. Der Protagonist Herr W. erträumt sich eine Liebesgeschichte zwischen sich und der als Frau imaginierten organspendenden Person, die er niemals kennen lernen wird, die aber von nun an Teil seiner Person sein wird. Ihr Tod ist die Bedingung des Zusammenkommens, wie indirekt auch das unmarkierte Zitat aus *Vita Nova*[748] in *Leben* andeutet: „Ich telefoniere, bis der Krankenwagen ganz sommermüde, komm, süßer Tod, herantuckert" (L, 115,

[747] Vgl. Peter S. Hawkins, *Dante. A brief history* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), S. 71ff. und Theodolinda Barolini, *Dante and the origins of Italian literary culture* (New York: Fordham University Press, 2006), S. 35.

[748] Dante Alighieri: Vita nuova - Das neue Leben - Kapitel 2, Abschnitt XXIII: „Da ergriff mich im Traume solch ein Demutverlangen, sie zu schauen, daß ich den Tod rief und sagte: ‚O süßester Tod, komm zu mir und sei nicht grausam gegen mich, du mußt ja jetzt hold sein, da du von solchem Wesen kommst! Nun, komm zu mir, denn mich verlangt sehr nach dir; du siehst, daß ich schon deine Farbe trage.'" <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vita-nuova-das-neue-leben-7787/2>, abgerufen 01. Oktober 2014.

Hervorhebung GH). Das Warten auf den Transport zur Transplantations-Operation vor seinem Haus illustriert der Erzähler mit Dantes Todessehnsucht. Während Dante den Tod ersehnt, um mit seiner Geliebten im Tod vereinigt zu sein, versucht Herr W. hingegen seinen eigenen Tod so lange wie möglich hinauszuzögern, indem er darauf wartet, dass durch den Tod einer anderen Person die Möglichkeit entsteht, die für ihn rettende Organtransplantation vorzunehmen. Für ihn ist also lediglich das Ableben einer anderen Person wünschenswert, das dann zu einer partiellen körperlichen Vereinigung führt, nicht jedoch der eigene Tod, den es gilt so lange wie möglich aufzuschieben. Dantes Motivik der entscheidenden Lebensveränderung durch die Liebesbeziehung zu einer Frau, die nur im Tod möglich ist, ist von Wagner in seiner vorgenommenen Umkehrung der Umstände, auf die medizinischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts übertragen worden. Der Tod einer Frau, der die postmortale partielle körperliche Vereinigung ermöglicht, bedeutet für den Erkrankten eine bedeutungsvolle (positive) Veränderung der Lebenssituation.

Entgegen dieser historisch-literarischen Bezüge werden am Beispiel von Film und Fernsehen zwei entworfene Zukunftsvisionen körperlicher Veränderungen benannt, die deutlich auf den literarischen Mensch-Maschine-Diskurs Bezug nehmen. Der Topos des künstlichen Menschen hat nicht erst seit den informations-technologischen und biomedizinischen Entwicklungen in die Literatur (und mit Filmen wie *The Terminator* (1984)[749] oder *Artificial Intelligence* (2001),[750] und mit Fernsehserien wie *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994),[751] in die massenkulturellen Medien) Eingang gefunden, sondern ist bereits in den Texten der Antike mit den Figuren der Halbgötter präsent.[752] Oftmals wird die Erschaffung des Menschen thematisiert, wie beispielsweise im Mythos des Menschenschöpfers Prometheus. Aufgegriffen wird das Motiv des künstlichen Menschen wieder gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit Jean Pauls *Der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften* von 1789,[753] und zu Beginn

[749] *The Terminator*, James Cameron (Hemdale Film Corporation, Pacific Western, Euro Film Funding, Cinema 84, 1984).

[750] *A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg (Warner Bros., DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions, 2001).

[751] *Star Trek: The Next Generation*, Gene Roddenberry (Paramount Television, 1987-1994).

[752] Vgl. Elisabeth Frenzel, ‚Mensch, der künstliche', hg. von ders., *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Alfred Kröner, 1999), 511-22.

[753] Jean Paul, ‚Der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften' [1789] hg. von Norbert Miller, Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Jean Paul. Sämtliche Werke*. Abteilung II, Bd. 2

des 19. Jahrhunderts mit E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817).[754] Daraus werden im 20. und 21. Jahrhundert Roboter, Mutanten, Androide, Klone und Cyborgs: „am Motiv des künstlichen Menschen sind die drei Zustände: Technifizierung der Welt – Fragmentierung des Selbst – Konstruktion von Identität ablesbar".[755]

In den grundsätzlichen Haltungen gegenüber dem künstlichen Menschen unterscheidet Georg Ruppelt zwischen Angst und Bewunderung.[756] Dazu gehören beispielsweise das Gefühl von Macht und Hoffnung auf Unsterblichkeit, andererseits Unsicherheit darüber, was beispielsweise einen Menschen von der künstlichen Kreation unterscheidet. Das literarische Motiv des künstlichen Menschen erlaubt Kormann, Gilleir und Schlimmer zufolge

> Auseinandersetzungen mit Formen des menschlichen Selbstverständnisses der Geschlechterverhältnisse und/oder sozialem, individuellem, künstlerischem oder technisch-wirtschaftlichem Handeln: Marionetten, Puppen, Automaten oder Maschinen lassen sich als Metaphern für besondere menschliche Befindlichkeiten oder die allgemeine anthropologische Konstitution lesen.[757]

Gisela Febel listet in ihrer Einleitung zu dem Sammelband *Menschen-Konstruktionen* übergreifend sechs Aspekte des Motivs des künstlichen Menschen auf, die in den literarischen Entwürfen auftauchen. Dazu gehört erstens die Idealisierung des künstlichen Menschen als besseren Menschen, zweitens die Darstellung des Unmenschlichen in Form des Monsters, drittens die Bestimmung des Verhältnisses zur Natur, viertens die feministische Perspektive auf die Präsentation des weiblichen Körpers, fünftens das Verhältnis des Menschen zur Technik und sechstens die „poetologische Relevanz und Bedeutung für neue Positionen der Aisthesis und der Wahrnehmungsphänomenologie",[758] was hier mit Krüger-Fürhoffs Ansatz der Entsprechung intertextueller Zusammensetzung und medizinischer Transplantationsvorgänge beispielhaft belegt wird.

(München: Hanser, 1976), 446-453.

754 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* [1817] hg. von Joseph Kiermeier-Debre (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010).

755 Gisela Febel, ‚Einleitung', hg. von ders., Cerstin Bauer-Funke, *Menschen-Konstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2004), 7-17, S. 12.

756 Vgl. Georg Ruppelt, ‚'Der große summende Gott': Geschichten von Denkmaschinen, Computern und Künstlicher Intelligenz', *Lesesaal*, 7 (2003), 4-22, S. 22.

757 Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, ‚Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung', hg. von dens., *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden.* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2006), 7-20, S. 9.

758 Febel, ‚Einleitung', S. 14.

In *Leben* steht der Erzähler den Entwürfen künstlicher Menschen seiner Darstellungsweise zufolge ironisch-kritisch gegenüber. Die Referenzen befinden sich dicht hintereinander in einem Textteil, der sich über mehrere Abschnitte und Seiten erstreckt, und in dem sich der Protagonist mit der Möglichkeit der genetischen Veränderung seiner Identität durch die Organtransplantation beschäftigt (L, 163-166, Abschnitte 130-134). Auf die Nennung des wissenschaftlichen Textes *Reasons and Persons* (1984)[759] des Ethik-Philosophen Derek Parfit, dessen These der Unbestimmbarkeit und Irrelevanz von Identität paraphrasiert und von der Erzählinstanz als wenig hilfreich für die Auseinandersetzung befunden wird, folgt ein Abschnitt, in dem der Erzähler-Protagonist seinen Traum von der Szene gegen Ende des Science Fiction Films *Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*[760] schildert (L, 165). Darin erfährt Anakin Skywalker, von seinem Gegner besiegt und verstümmelt, eine operative Verwandlung, die seinen Körper rettet und ihn am Leben erhält, aber für die er den Preis der Persönlichkeitsveränderung zum bösen Darth Vader bezahlt. Die körperliche Veränderung der Wiederherstellung steht hier in direkter Verbindung zur charakterlichen Veränderung.

Die dargestellte Zukunftsvision wird in *Leben* vor dem Hintergrund der soeben erfolgten Organtransplantation zur Angstvorstellung des Protagonisten, mit der neuen Leber eine andere Persönlichkeit anzunehmen, und sich, wie Anakin Skywalker, der von der Seite der ‚Guten' auf die ‚dunkle Seite der Macht' wechselte, von ‚gut' zu ‚böse' zu verändern. Dieser negativen Verwandlung des Menschen zum Monster steht die positiv konnotierte Zukunftsvision aus der amerikanischen Fernsehserie *Futurama*[761] entgegen:

> In einer Folge der Zeichentrickserie *Futurama*, erinnere ich mich, beißt der Dinosaurier eines Dino-Parks dem Helden Fry beide Hände ab. Zum Glück liegt im New New York des Jahres 3000 ein auf neue Hände spezialisiertes Geschäft gleich um die Ecke. Fry findet seine neuen Hände dann auch viel schöner als die alten. (L, 166)

In der fernen Zukunft wird es, diesem Entwurf zufolge, einfach und wie selbstverständlich sein, nicht funktionierende (oder, wie in diesem Fall, abhanden gekommene) Körperteile zu ersetzen. Probleme, wie die Annahme von frem-

---

[759] Derek Parfit, *Reasons and persons* (Oxford: Clarendon Press, 1984).
[760] *Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*, George Lucas (20th Century Fox, 2005).
[761] *Futurama*, David X. Cohen, Matt Groening (The Curiosity Company, 20th Century Fox Television, 1999-2013).

den Körperteilen oder Organen durch einen anderen Organismus, werden in dieser Konzeption nicht thematisiert. Was prinzipiell in einer Situation wie der des Protagonisten wünschenswert wäre, da ein Organaustausch seine Beschwerden beseitigen könnte, wird vom Erzähler im Abschnitt zuvor skeptisch-nostalgisch kommentiert: „Ich schaue auf meinen linken Arm, dann auf meinen rechten, betrachte beide, bewege sie ein kleines bisschen – eigentlich gefallen sie mir ganz gut. Ich möchte sie behalten.“ (L, 165)

Die intertextuellen Referenzen in *Leben* haben vor allem eine unterstützende Funktion die inhaltliche Auseinandersetzung mit den Krankheitsumständen betreffend. Die Bezüge dienen dem Erzähler als Anlass dazu, Zukunftsvisionen der Organtransplantation zu kommentieren und betonen so auch die Allgegenwärtigkeit dieser Thematik in der Kulturgeschichte. Während die strukturelle intertextuelle Gestaltungsweise als formale Reflexion des Prinzips der Organtransplantation interpretierbar ist, unterstützen Beispiele inhaltlicher Intertextualität aus Literatur, Film und Fernsehen durch inhaltliche Parallelen die Auseinandersetzung mit Organtransplantation. Intertextualität und Organtransplantation werden als parallele Verfahren betrachtet. Auf inhaltlicher Ebene unterstützen die intertextuellen Referenzen den Text, wie das transplantierte Organ dem Körper helfen soll. Darüber hinaus verdeutlichen sie auf textueller Ebene das Prinzip der konstruierten Identität: der transplantierte Körper besteht aus Körperteilen bzw. Organen unterschiedlicher Personen, wie der Text aus verschiedenen anderen Texten und Referenzen zusammengesetzt und somit literarisch konstruiert ist.

6.3 David Wagner: Zwischen Privatleben und Öffentlichkeit

Die Interdiskursivität der Intertextualität und der Diskursverschränkung von Identität und Organspende wirkt als literarische Selbstdarstellungsstrategie von David Wagner. *Leben* wird als autobiographischer Erfahrungsbericht in den Organspende-Diskurs integriert und als solcher darin positioniert, was den Text zum Beitrag der Thematisierung von Organtransplantation macht. Diese einseitige Interpretation steht sowohl dem Analyseergebnis des zwischen Autobiographie, fiktionaler Erzählung und Sachtext changierenden Rezeptionsangebots von *Leben* entgegen, als auch den öffentlichen Äußerungen von Wagner, die

durch die Thematisierung des Autor-Erzähler-Verhältnisses eine ausschließlich autobiographische Rezeption unterbinden.

6.3.1 *Leben* im Organspende-Diskurs

Leben wird unter verschiedenen Gesichtspunkten in den Organspende-Diskurs integriert, die jeweils aus dem Text heraus begründet werden können und in den Rezeptionsmedien thematisiert werden: erstens als autobiographisches „Dankbarkeitsbuch“,[762] wie Antonia Baum in ihrer Rezension formuliert, zweitens als Therapieergebnis zur Verarbeitung des Vergangenen und drittens politisch bzw. gesellschaftlich als für Organspenden werbender Text.

Die Interpretation des Textes als Wagners eigener „Dankesbrief“ an die Angehörigen seines Organspenders legt der Text besonders im letzten Absatz nahe: „Und all die Erinnerungstrümmer, die Verzweiflung, die Peinlichkeiten, die kleinen Klinikfreuden, sie müssten vielleicht nur aufgeschrieben werden, das könnte eine Art Dankesbrief sein.“ (L, 283) Auf diesen Ausschnitt folgt die metafiktionale Passage, die durch den Entwurf des ersten Satzes des Textes deutlich macht, dass es sich bei der in diesem Teil geplanten Niederschrift tatsächlich um *Leben* handelt. Zu diesem Interpretationsangebot passt die anonymisierende Namensgebung des Erzähler-Protagonisten, allerdings legen Rezensionen und Äußerungen des Autors in Interviews die autobiographischen Parallelen offen, sodass die Identität des Organempfängers nicht mehr geheim ist.

In den Textpassagen zur Diskussion des Empfindens von Dankbarkeit wird die Organspende als Beispiel des Konzeptes der Gabe thematisiert. In dieser Auseinandersetzung wird deutlich, dass die Integration des Prinzips der Organspende in die existierenden gesellschaftlichen Konventionen Schwierigkeiten bereitet. Dass Wagner selbst unendlich dankbar ist, betont der Autor in seinen Interviews sehr deutlich.[763] Sein Erzähler-Protagonist hingegen reflektiert die Spannung, die sich aus der manchmal empfundenen Lustlosigkeit weiterzuleben einerseits, und der gesellschaftlichen Konvention, Dankbarkeit zu empfin-

[762] Antonia Baum, ‚Nein, du sollst nicht überfahren werden‘, *faz.net* (09. März 2013) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/david-wagner-leben-nein-du-sollst-nicht-ueberfahren-werden-12109022.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

[763] Vgl. beispielsweise Erik Heier, ‚Der Schriftsteller David Wagner über sein neues Buch „Leben“‘, *tip-berlin.de* (16. Dezember 2013) <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-lesungen-und-buecher/der-schriftsteller-david-wagner-uber-sein-neues-buch-leben>, abgerufen 09. Juli 2015.

den, andererseits ergibt: „Was soll das, warum liege ich hier? Bitte keinen Neuanfang mehr, bitte nicht weiter. Ich habe genug. [Absatzwechsel, neuer Abschnitt Nummer 192] Dabei müsste ich doch so dankbar sein, unendlich dankbar. Ich müsste so dankbar sein, wie es dankbarer nicht geht.“ (L, 208) Die persönlichen Empfindungen kollidieren mit den gesellschaftlichen, moralischen Konventionen.

Von dem Kranken wird erwartet, er solle für die Hilfe, die er empfängt, dankbar sein. Aber Herr W. sieht in dieser Verpflichtung, Dankbarkeit zu empfinden, ein Problem: „Sie [die Dankbarkeit] müsste viel, viel größer sein. Aber ist das nicht überhaupt das Problem mit den ganz großen Geschenken? Sie lassen sich nicht erwidern. Sie machen klein. Wie sollte ich mich für mein Dasein bedanken?“ (L, 208f.) In dieser Empfindung klingt das erstmals von dem Soziologie Marcel Mauss erläuterte Prinzip der Gabe an, auf das der Erzähler explizit Bezug nimmt: „Wie war das noch mit der Tyrannei der Gabe, von der Marcel Mauss in seinem berühmten Buch spricht? Der Geber erlange durch seine Gabe eine magische, ja religiöse Macht über den Empfänger.“ (L, 208) Bei dem hier erwähnten Text handelt es sich um Marcel Mauss‘ *Essai sur le don* von 1924, übersetzt ins Deutsche als *Die Gabe*.[764] Mauss analysiert die Gabe als moralisches, psycho-ökonomisches Prinzip, das eine Gegenleistung erzwingt und dadurch Schuld verursacht. Diese Schuld ist es, die der Erzähler empfindet und in den zitierten Passagen deutlich zum Ausdruck bringt.

Derrida dagegen hat in *Donner le temps. 1, La fausse monnaie* von 1991[765] die Gabe umgedeutet, seine Begriffsbestimmung kann der Erzähler auf seine Situation beziehen: „Später hat Jacques Derrida die Gabe neu definiert. Eine wirkliche Gabe sei nur eine Gabe ohne Gegengabe. Demzufolge wäre eine Organspende die perfekte Gabe, denn eine Gegengabe ist unmöglich.“ (L, 208f.) Jedoch scheint diese Ansicht den gefühlten Zwang zur Gegengabe beim Erzähler nicht zu beseitigen. Die Auseinandersetzung mit der Problematik des Prinzips der Gabe erfolgt unter Konsultierung von philosophisch-soziologischer Forschungsliteratur, was zeigt, dass der Protagonist ein Interesse daran hat, das empfundene Paradox mit philosophisch-soziologischen theoretischen Entwür-

[764] Marcel Mauss, *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1924], übers. von Eva Moldenhauer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990).

[765] Deutsche Übersetzung: Jacques Derrida, *Falschgeld: Zeit geben I*, übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel (München: Wilhelm Fink, 1991).

fen zu belegen, was die gesellschaftliche und kulturwissenschaftliche Relevanz des Organspende-Diskurses betont.

Die reflektierende Schreibweise, die insgesamt die Auseinandersetzung des Erzähler-Protagonisten mit den Folgen und mit der Bedeutung der Organtransplantation für seine Existenz bestimmt, evoziert die Interpretation von *Leben* als autobiographischen Therapietext. Kreatives Schreiben und das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte sind anerkannter Bestandteil therapeutischer Behandlungen. Ein derartiges Verständnis des Textes bestätigt Wagner auch in Interviews, sodass *Leben* als Therapieergebnis betrachtet werden kann.

Die Bedeutung von autobiographischem Erzählen für die Medizin zeigt sich zum einen in der Psychotherapie zur Behandlung von psychischen Erkrankungen, zum anderen in der psychologischen Betreuung von Langzeiterkrankten. Die Relevanz von Erzählen für die Medizin wird besonders deutlich im Bereich der Psychotherapie. Im Gegensatz zur medikamentösen Behandlung von physischen Erkrankungen arbeitet der psychotherapeutische Ansatz mit „forms of treatment for emotional and psychiatric disorders that rely on talking and the relationship with the therapist“,[766] wie Psychotherapeut Anthony Bateman darlegt.[767]

Die Psychotherapie arbeitet an der Heilung psychischer Erkrankungen mithilfe des autobiographischen Erzählens von Erlebnissen und Erfahrungen. Erinnerndes Erzählen gibt dem Patienten die Möglichkeit, Vergangenes mit zeitlichem Abstand neu zu betrachten, neu zu ordnen und in anderen Zusammenhängen zu kontextualisieren, wie der Sozialwissenschaftler Paul Abels zusammenfasst:

> Narrative practice supports the client's personal agency in overcoming the problem, searching for elements in the lived stories that amplify unique experiences highlighting times when they successfully dealt with the problems, illustrating their resilience and ability to work on their behalf.[768]

---

[766] Anthony Bateman, Dennis Brown, Jonathan Pedder, *Introduction to Psychotherapy. An Outline of Psychodynamic Principles and Practice* (London: Routledge, 2010), S. 1.

[767] In Bezug auf die Problematik der Unterscheidung zwischen Pathographie und Krankheitsgeschichte als Textgattungen zeigt sich hier, dass offensichtlich das Erkenntnisinteresse an dem Text für die Differenzierung der Begriffe entscheidendes Kriterium ist. Während also der Therapeut den Text als medizinisches Dokument und Teil der Behandlung liest, rückt die Literaturwissenschaft die Analyse und Interpretation der literarischen Gestaltung von Wahrnehmung und Interpretation in den Mittelpunkt. Dementsprechend kann ein Text sowohl als Pantographie als auch als Krankengeschichte betrachtet werden, abhängig von Disziplin und Erkenntnisinteresse.

[768] Paul Abels, Sonja L. Abels, *Understanding narrative therapy: a guidebook for the social worker* (New York: Springer Publishing Company, 2001), S. 2.

Die Bewältigung von Problemen durch das Erzählen stellt den zentralen Teil der Psychotherapie dar, Erzählen wirkt befreiend, wie Abels festhält: „The transformative power of telling their stories, part of the narrative of their lives, frees people to imagine their new stories and move on to productive lives."[769]
Die Therapiesituation kann somit auf das Erzählmodell übertragen werden, das aus Erzähler, Text und Rezipient besteht. Der Patient entspricht dem Erzählenden, der Text dem Erzählten des Patienten, und der Rezipient dem Therapeuten, der, der Herangehensweise der Hermeneutik folgend, die tiefer liegende Bedeutung des Erzählten ergründet. „In psychotherapy, the client tells stories about himself or herself, while the therapist employs supposedly scientifically based theories and interventions in order to facilitate change."[770] Das Erzählen von Geschichten erhält insofern therapeutisches Potential, als es dem Erzählenden die Gelegenheit bietet, aus den vergangenen Ereignissen eine zusammenhängende Geschichte zu konstruieren. Im Erzählen geben sich kausale Verknüpfungen zu erkennen, die den Erzählenden dabei unterstützen zu verstehen, wie und warum sich das Vergangene ereignet hat.[771]
Eine derartige Auffassung vertritt Wagner offenbar, wenn er in einem Interview von der Bedeutung des Erzählens für ihn und seine Krankengeschichte berichtet: „Wenn man in so einer existenziellen Lage ist, hilft einem das Erzählen und das Erfinden, denn, Daniela Strigl hat das sehr schön gesagt, solange erzählt wird, ist man noch nicht tot. Und so ist es immer eine Lebensvergewisserung."[772] Wagner begründet das Verfassen von *Leben* damit, dass er „diese wundersame Geschichte überhaupt verstehen, das aufschreiben wollte."[773] In dieser Betonung, den Text nicht für andere, sondern für sich selbst geschrieben zu haben („Ich wollte sie mir selbst erzählen, um es zu verstehen."),[774] distanziert Wagner sich von einer gesellschaftlich-politischen Intention, den Text als Werbung für Organspenden zu verstehen. Doch auch als solcher wird *Leben* in den Medien rezipiert: „Wenn ein erzählerisches Werk zur Folge hat, dass der

[769] Abels, *Understanding narrative therapy*, S. 16.
[770] John McLeod, *Narrative and Psychotherapy* (London: SAGE, 1997), S. 30.
[771] Vgl. ebd., S. 37.
[772] Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen"'.
[773] Ebd.
[774] Ebd.

Leser sich schnellstmöglich einen Organspendeausweis zulegen will“,[775] dann ist Wagner erfolgreich „zum Aktivisten in eigener Sache geworden“.[776]

Leben beschreibt die verschiedenen Schritte des Organspende-Verfahrens aus Sicht eines Empfängers, beginnend mit der Einstufung der Erkrankung und der ärztlichen Evaluierung (L, 85f.), die basierend auf festgelegten Regulierungen entscheidet, ob und unter welchen Umständen eine Transplantation erforderlich ist[777] und wann ein Patient auf die sogenannte ‚Warteliste‘ für Organspenden aufgenommen wird: „Ich stehe wieder auf der Liste, sammle Wartezeit.“ (L, 90) Um die Vergabe der Organe zu regulieren, wurde eine internationale Warteliste eingerichtet, denn es herrscht ständiger Mangel an zur Verfügung stehenden Organen. Die Aufnahme auf die Warteliste für ein Spenderorgan unterliegt den Richtlinien der Bundesärztekammer.[778] Weitere regulierende Institutionen sind die Deutsche Stiftung Organtransplantation[779] (DSO), die hauptsächlich die Koordination der Organe übernimmt und die Daten entsprechend weiterleitet, und die Eurotransplant, die, von Organisationen wie der DSO kontaktiert, die Zuteilung der entnommenen Organe in sieben europäischen Ländern vornimmt:[780] „Spanien verteilt Spenderorgane national, Eurotransplant, die Stiftung in Leiden, verteilt die Spenderorgane aus den Beneluxländern, aus Deutschland, Österreich, Slowenien und Kroatien.“ (L, 176) So informiert Herr W. über den rechtlichen Rahmen, wie auch über den konkreten Ablauf von dem ihn über das Bereitstehen eines Organs informierenden Anruf über die Fahrt ins Krankenhaus, die Voruntersuchungen, die zu unterschreibenden Formulare, seine Operations-Vorbereitungen bis hin zur Schilderung des chirurgischen Eingriffs (L, 113-119). Dieser Bericht deckt sich mit entsprechenden Angaben zum allgemeinen Ablauf des Organspende-Verfahrens einschließlich der Operation.

---

[775] Kämmerlings, ‚David Wagner war der einzig mögliche Preisträger‘.

[776] Jenny Hoch, ‚Der Mann, der sich in seine neue Leber verliebte‘, *faz.net* (11. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114324990/Der-Mann-der-sich-in-seine-neue-Leber-verliebte.html>, abgerufen 31. August 2014.

[777] Siehe <http://www.organspende-info.de/organ-und-gewebespende/empfaenger>, abgerufen 15. Mai 2014.

[778] <http://www.organspende-info.de/organ-und-gewebespende/empfaenger>, abgerufen 15. Mai 2014.

[779] <http://www.dso.de>, abgerufen 15. Mai 2014.

[780] <http://www.eurotransplant.org/cms/index.php?page=pat_germany>, abgerufen 15. Mai 2014.

Leben nimmt damit die im öffentlichen Diskurs ansonsten wenig thematisierte Position der Betroffenen, der Organspendeempfänger ein. Allerdings enthält sich der Text direkter aktueller Bezugnahmen. In der medialen Öffentlichkeit hat der Diskurs zum Thema Organspende vor allem in zwei Ausprägungen Aufmerksamkeit erlangt: einerseits in der Manipulation des Vergabeverfahrens, was in dem Organspende-Skandal kumulierte, der 2012 in den Medien thematisiert wurde,[781] andererseits in Form von Werbe-Kampagnen, die für Organspende-Ausweise werben, wie beispielsweise die Kampagne der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZaG).[782] Diesen Aspekten der öffentlichen Thematisierung von Organtransplantation steht ein derartiger literarischer Bericht einer Organtransplantation aus der Perspektive des Betroffenen entgegen.

---

[781] Vergleiche dazu von Robert von Lucius, ‚Auffälligkeiten schon im Jahr 1995', *faz.net* (29. Juli 2012) <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/organspende-skandal-auffaelligkeiten-schon-im-jahr-1995-11836312.html>, abgerufen 15. Mai 2014; ‚Göttinger Ärzte der fahrlässigen Tötung verdächtigt', *zeit.de* (27. Juli 2012) <http://www.zeit.de/wissen/gesundheit/2012-07/goettingen-organspende-ermittlungen>, abgerufen 15. Mai 2014; Christina Berndt, ‚Neue Auffälligkeiten bei Leber-Transplantationen', *sueddeutsche.de* (1. Juli 2013) <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/organspende-skandal-neue-auffaelligkeiten-bei-leber-transplantationen-1.1709468>, abgerufen 15. Mai 2014; Heike Le Ker, ‚Organspende: Unregelmäßigkeiten bei Transplantation in Hamburg', *spiegel.de* (15. August 2012) <http://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/organspende-bei-transplantation-in-hamburg-verstoss-gegen-richtlinien-a-850224.html>, abgerufen 15. Mai 2014; Anna-Lena Roth, Simone Utler, ‚Organspendeskandal in Göttingen: „Dafür ist kriminelle Energie nötig"', *spiegel.de* (20. Juli 2012) <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/organspende-skandal-an-uniklinik-goettingen-arzt-soll-akten-gefaelscht-haben-a-845496.html>, abgerufen 15. Mai 2014; Christina Berndt, ‚Prüfer bestätigen Mängel am LMU-Klinikum', *sueddeutsche.de* (12. April 2013) <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/organspende-skandal-in-muenchen-pruefer-bestaetigen-maengel-am-lmu-klinikum-1.1647067>, abgerufen 15. Mai 2014.

[782] Siehe Irene Berres, ‚Neue BZgA-Kampagne: Der verzweifelte Kampf um Organspender', *spiegel.de* (30. Mai 2013) <http://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/organspende-bzga-startet-neue-kampagne-nach-transplantationsskandal-a-902821.html>, abgerufen 15. Mai 2014; <http://www.organspende-info.de/>, abgerufen 15. Mai 2014.
Anlässlich derartiger Werbe-Kampagnen haben Imme Petersen (Imme Petersen, ‚Geschenk – Spende – Ware: Diskursive Deutungen in der öffentlichen Debatte um Organtransplantation', hg. von Elfriede Hermann, Karin Klenke, Michael Dickhardt, *Form, Macht, Differenz. Motive und Felder ethnologischen Forschens* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2009), 295-306) und Mark Schweda zusammen mit Sabine Wöhlke (Mark Schweda, Sabine Wöhlke, ‚Lasting bonds and new connections: public views on the donor-recipient-relationship and their implications for the ethics of organ transplantation', hg. von Amy Zahra, Mary Anne Lauri, *Organ donation and transplantation. An interdisciplinary approach* (New York: Nova Science Publishers, 2013), 171-88) die Thematisierung und die Darstellung des Verhältnisses von Organspender und –empfänger in der Öffentlichkeit analysiert. Petersen ermittelt in ihrer Analyse, dass Organgeber in den altruistischen Diskurs eingebunden sind, während die Interessen der Organempfänger im ökonomischen Diskurs um den medizinischen Bedarf nach Organen artikuliert werden.

Zur Positionierung von *Leben* innerhalb des Organspende-Diskurses tragen nicht nur die bisher in der öffentlichen Thematisierung vernachlässigte Schilderung des Verfahrens aus Sicht eines betroffenen Empfängers bei, sondern auch die Äußerungen des Autors, die den Werbecharakter des Textes betonen, obwohl Wagner „das Etikett ‚engagierte Literatur' weit von sich weist".[783] Dennoch empfindet der Autor eine moralische, den gesellschaftlichen Konventionen folgende Verpflichtung[784] und legitimiert so das seinem Text angeheftete gesellschaftliche und politische Wirkungspotential: „Ich lebe nur noch, weil es ein Spenderorgan gab. Also setze ich mich dafür ein, dass möglichst viele sich dazu bereit erklären. Es war nicht meine Absicht, eine Streitschrift zu schreiben, aber wenn ich nun durch *Leben* öffentliches Gehör bekomme, werde ich diese Möglichkeit auch nutzen."[785]

6.3.2 Poetologische Äußerungen und das Autor-Erzähler-Verhältnis

Die Rezeptionsorientierung von *Leben* auf seine autobiographischen Parallelen vernachlässigt die literarischen Interpretationsangebote des Textes hinsichtlich der Identitätskonzeption und deren textuelle Reflexion. Die Ergebnisse der Analyse aus den vorherigen Kapitelteilen werden durch die Thematisierung des Autor-Erzähler-Verhältnisses in öffentlichen Äußerungen bestätigt, die eine Gleichsetzung von Autor und Erzähler-Protagonist bei gleichzeitiger Betonung der autobiographischen Parallelen bestreiten. Eine poetologische Interpretation seiner Aussagen verdeutlicht das Verschwimmen zwischen Privatleben und Öffentlichkeit durch die literarische Gestaltung.

Das Verhalten David Wagners bei öffentlichen Auftritten unterstützt das zwischen Autobiographie und fiktionaler Erzählung changierende Rezeptionsangebot dahingehend, dass es bestimmte Parallelen bestätigt, andererseits Wagner aber von seinem Erzähler-Protagonisten distanziert. Die literarischen Strategien in *Leben*, die eine autobiographische Interpretation nahelegen und gleichzeitig Fiktionalität signalisieren, wurden bereits ausführlich erläutert. Wagners öf-

[783] Hoch, ‚Der Mann, der sich in seine neue Leber verliebte'.

[784] „Ich kann nur noch hier sein und hier sitzen und irgendwas erzählen, weil jemand so großzügig war, seine Organe zu spenden. Also das ist eine Sache, an die ich jeden Tag denken muss, und das bringt auch eine gewisse Verpflichtung mit sich." In: von Billerbeck, ‚Leben durch den Tod eines anderen'.

[785] Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?'.

fentliche Äußerungen bestätigen das Changieren des Textes zwischen Autobiographie und Fiktion: „Es ist beides, autobiographisch und fiktional.“[786] Aussagen dieser Art können als implizite Aufforderung an den Leser verstanden werden, die autobiographischen Parallelen und die fiktionalen Elemente innerhalb des Textes und durch weiterführende Recherchen detektivisch zu ermitteln, und haben somit einen großen Einfluss auf die allgemeine Rezeptionshaltung. In einem Interview äußert sich Wagner dazu, welche Aspekte nicht seinen Auffassungen entsprechen, beispielsweise seien ihm die Suizidgedanken seines Erzähler-Protagonisten fremd.[787] Der Entwurf der romantischen Geliebten wird hier als die literarische Lösung vorgestellt, mit dem Thema Transplantation umzugehen. Ob es sich dabei auch um seine persönliche Verarbeitungsstrategie handelt, lässt Wagner offen.[788] Der Autor zieht sich immer wieder vor allzu eindeutigen autobiographischen Interpretationen zurück und insistiert auf einer klaren Trennung zwischen sich und seinem Erzähler-Protagonisten: „Das Ich des Buches bin nicht ich.“[789] Stattdessen betont er den Verwandlungscharakter seiner persönlichen Erfahrung in ein literarisches Werk, was den Text nahe an die therapeutische Interpretation heranbringt:

> Für mich selber, um dieses Buch zu schreiben, war es eigentlich immer ein Roman, weil es ist eine fiktive Geschichte. Die hat zwar einen wahren Kern, also ich habe das erlebt, aber um das zu erzählen, musste ich das verwandeln und musste ich auch mich und dieses ‚Ich‘ neu erfinden.[790]

Der Erzählprozess wird hier poetologisch als distanzierte Verwandlung des Erlebten in Fiktion beschrieben. Die Umsetzung erfolgt dadurch, dass Wagner seine eigene Erfahrung „in diese Figur, die in diesem Buch immer ‚ich‘ sagt“, [791] legt und während des Schreibvorganges „natürlich dieses ‚Ich‘ war [...], um das zu machen.“[792] Als Begründung dafür, den Erzähler-Protagonist homodiegetisch zu gestalten, anstatt die Erzählinstanz stärker zu anonymisieren, um Distanz zu schaffen, führt Wagner an, dass „das [...] alles nicht

---

[786] Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?‘.
[787] <http://www.rowohlt.de/magazin_artikel/David_Wagner_Leben.3185867.html>, abgerufen 09. Juli 2015.
[788] <http://www.dw.de/popups/mediaplayer/contentId_17025940_mediaId_17027672>, abgerufen 31. August 2014.
[789] Platthaus, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?‘.
[790] Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen“‘.
[791] Ebd.
[792] Ebd.

ehrlich genug geklungen“[793] habe. Damit verweist Wagner auf das Konzept der autobiographischen Wahrheit, dem er sich trotz aller fiktionalisierenden Strategien und literarisierenden Gestaltungsmerkmalen offenbar verpflichtet fühlt.

Das Transformieren einer Lebenserfahrung in einen literarischen Text erscheint hier als Veröffentlichung von Privatem, als eine Literarisierung von privaten Erlebnissen. Die Literarisierung in Form von „Verschiebungen“ hat Wagner, wie er selbst sagt, vornehmen müssen, um „diese ungeheure Geschichte dann beschreiben zu können“.[794] Die Funktion dieses Verfahrens des Fiktionalisierens von autobiographischen Erfahrungen beschreibt Wagner als „Schutz vor dieser sehr intimen Geschichte“.[795] Die Trennung zwischen Autor und Erzähler-Protagonist kann unter diesem Gesichtspunkt als literarische Strategie verstanden werden, die die Privatsphäre des Autors schützen soll. Die Mechanismen der öffentlichen Rezeption und das Interesse der Medien jedoch konzentrieren sich auf die Hervorhebung der autobiographischen Parallelen, sodass die Wahrnehmung fiktionalisierender Aspekte der literarischen Gestaltung des Textes vernachlässigt wird. Angesichts der politischen und gesellschaftlichen Brisanz der Thematik Organspende im 21. Jahrhundert könnte Wagners Verfahren der Fiktionalisierung zum Schutz von privaten Erfahrungen bei gleichzeitig vorhandenen autobiographischen Gattungsmerkmalen als berechnete Strategie zur Erzeugung von Aufmerksamkeit auf die Situation der betroffenen Empfänger interpretiert werden.

Leben stellt nicht nur eine thematische Fortsetzung von *Hoppe* dar hinsichtlich der Hinterfragung der Stabilität von Identität, sondern auch führt mit seiner Intertextualität auch die formale Gestaltung von *Hoppe* fort und erweitert sie hin zu einer textuellen und inhaltlichen Interdiskursivität. Die Auseinandersetzung mit Identitätsstabilität wird in *Leben* allerdings nicht durch Instanzen trennende erzählerische Verfahren wie in *Hoppe* thematisiert, sondern auf der inhaltlichen Ebene anhand der Organtransplantation, bei der ein Körperteil in einen anderen Körper eingesetzt wird. Das literarischen Verfahren der intertextuellen Gestaltung dient in *Leben* dazu, auf formaler Ebene einerseits die körperliche Verbindung von Organspender und Organempfänger zu reflektieren, andererseits

[793] Hoch, ‚Der Mann, der sich in seine neue Leber verliebte‘.
[794] Von Billerbeck, ‚Leben durch den Tod eines anderen‘.
[795] Bürger, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen“‘.

spiegelt die gattungsmischende, Sachtexte und literarische Texte zusammenführende Intertextualität die auf inhaltlicher Ebene stattfindende Interdiskursivität von Medizin und Literatur. *Leben* setzt so thematisch und formal die Vielfalt von Texten fort, die in *Hoppe* parodiert wird und so zum Bedeutungsverlust von Texten führte, in *Leben* jedoch repräsentieren verschiedene, interdiskursiv miteinander verknüpften Textsorten die unterschiedlichen Facetten des Erzähler-Ichs. Dadurch ergibt sich wie auch für Felicitas Hoppe, die ihre Erzähler-Protagonistin in der Fiktionalität verschwinden lässt und stattdessen eine autobiographische Poetologie entwirft, eine indirekte literarisierte Selbstdarstellung, die den offenen, direkten und unmittelbar auf sie übertragbaren Präsentationen Roches und Wackwitz‘ von ihrer Person gegenüberzustellen ist. Wagner offenbart in *Leben* die Facette seines Privatlebens, die ihn als an Autoimmunhepatitis Erkrankten zeigt. Dies geschieht durch interdiskursive Verknüpfungen literarischer und faktualer Schreibweisen, die in ihrer zusammengesetzten Vielfältigkeit die verschiedenen Facetten der Person David Wagner repräsentieren.

In Wagners Auftreten sowohl als Autor als auch als Transplantations-Patient vereinigen sich die Dimensionen des Privaten und des Öffentlichen, traditionsreiche Thematik der Autobiographiegeschichte, die die Grenzen von Autobiographie und Fiktion in der Interdiskursivität von medizinischem Sachtext, autobiographischer Erfahrung und Entwürfen fiktionaler Identitätskonzeptionen verschwimmen lassen. Wagner reflektiert in seinem Verhältnis zu seinem Erzähler-Protagonisten das von ihm im Text entworfene Identitätsmodell und die Gestaltungsweise von *Leben*: So wie sein Körper aus Körperteilen verschiedener Personen zusammengesetzt ist, so besteht Persönlichkeit aus multiplen Identitäten und Rollen, und so besteht sein Text aus unterschiedlichen Texten. Die Identität des Autors David Wagner zeigt sich hier in zwei Facetten: einerseits tritt er öffentlich als Schriftsteller auf, andererseits ist die literarische Figur Herr W. Teil seiner Identität als Privatperson, die an der Lebererkrankung litt. Das private Ich der Vergangenheit ist Teil oder Facette des gegenwärtig öffentlich auftretenden, genesenden Schriftstellers.

7. Schlussteil

Durch die Analyse der Zusammenwirkung fiktionaler und faktualer Gestaltungsverfahren hat diese Arbeit aufgezeigt, wie das Spannungsverhältnis von Fiktion und Autobiographie in literarischen Schreibweisen im 21. Jahrhundert thematisiert wird, welche Ausprägungsformen entstehen und welche Funktionspotentiale sich daraus ergeben, sowohl für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen, als auch für die Selbstdarstellung von Autoren. Die Beispieltexte knüpfen an bestehende Gestaltungsweisen an, die das Spannungsverhältnis von Fiktion und Autobiographie thematisieren, wie das Nebeneinander von Merkmalen verschiedener (autobiographischer und fiktionaler) Gattungen innerhalb eines Textes oder die explizite Auseinandersetzung mit der Unzuverlässigkeit menschlicher Erinnerung, führen diese entsprechend weiter und betten sie in neue Kontexte ein, sodass die Texte zu Plattformen für Beiträge zu im 21. Jahrhundert relevanten Diskursen werden. Die Fallstudien haben mit ihren ausführlichen Analysen Antwortmöglichkeiten auf die Forschungsfragen geliefert, die in der Einleitung dieser Arbeit entwickelt wurden. Erstens wurde nach den Formen gefragt, die autobiographisches Schreiben im 21. Jahrhundert, an Vorgänger anknüpfend, annehmen kann unter besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zur Fiktion, zweitens wurde die Thematisierung gesellschaftlicher Diskurse untersucht, die für die Darstellung der jeweiligen Lebensgeschichten eine zentrale Bedeutung haben, und drittens wurden die Möglichkeiten ermittelt, die sich aus den verschiedenen literarischen Kombinationsverfahren für die Selbstdarstellung der Autoren ergeben. Im Einzelnen konnte anhand der ausgewählten Beispieltexte aufgezeigt werden, dass das Interesse am Privatleben von Prominenten die Rezeption beeinflusst und daher Spielraum zur Manipulation eröffnet (Roche); des Weiteren, dass die Kombination aus fiktionalisierenden Verfahren und faktualen Schreibweisen, die je bestimmte Auffassungen von der eigenen Person repräsentieren und unterstützen können, verwendet wird um ein bestimmtes autobiographisches Bild zu entwerfen (Wackwitz), ein bestimmtes Identitätsverständnis zu reflektieren (Wagner), oder indirekt eine literarische, autobiographische Poetologie darzustellen (Hoppe). Die einzelnen Kapitel haben dabei ausführlich das Reflexions- und Diskussionspotential der Beispieltexte zu gesellschaftlichen Diskursen analysiert,

die kritische Beiträge zu relevanten Thematiken des 21. Jahrhunderts liefern wie Auseinandersetzungen mit zum Beispiel der Rolle der Medien und der sogenannten ‚Celebrity Culture', des Weiteren mit Nationalgeschichte und Erinnerungsdiskursen, mit Transkulturalität und der Bedeutung von Schrift, sowie mit medizinischen Entwicklungen und ihren Konsequenzen. Diese Diskursbeiträge gehen aus dem Zusammenwirken der faktualen und fiktionalen Gestaltungsweisen hervor und über das Selbstdarstellungspotential ihrer Autoren hinaus.

Die vorliegende Arbeit hat in der Anwendung der Konzepte Autofiktion und Life writing sowie der Systematik Lejeunes gezeigt, dass die existierenden Kategorisierungen nicht ausreichen, um autobiographische Schreibweisen und ihr Verhältnis zur Fiktion im 21. Jahrhundert adäquat beschreiben zu können. Die Vielfalt der Ausprägungsformen, die in den Analysekapiteln ermittelt wurde, zeigt, dass Autofiktion und Life writing sich auf einzelne Aspekte beschränken und dass autobiographische Schreibweisen im 21. Jahrhundert auch über Lejeune hinausgehen. Mit ihren verschiedenartigen Schreibweisen und Textsorten vereinenden Gestaltungsformen hinterfragen literarische autobiographische Schreibweisen nicht erst seit Beginn des 21. Jahrhunderts, aber besonders und mit speziellen Ausprägungen seit der Jahrtausendwende Gattungseinteilungen allgemein und den Gattungsstatus der Autobiographie im Besonderen. Es hat sich dabei gezeigt, dass nicht die Frage zu stellen ist, ob es sich bei der Autobiographie um eine eigentliche Gattung handelt oder nicht. Vielmehr machen die variablen Ausformungsmöglichkeiten deutlich, dass ein flexibles Gattungsverständnis erforderlich ist, um die Texte in ihren vielfältigen Gestaltungsformen beschreibbar machen zu können, wie die hier ausgewählten Textbeispiele des 21. Jahrhundert verdeutlichen: als autobiographisch vermarkteter Roman (*Schoßgebete*), als Gattungshybridisierung (*Ein unsichtbares Land*), als intertextuelle Parodie (*Hoppe*) und als interdiskursive Verknüpfung (*Leben*). Darüber hinaus ist in der Betrachtung der Zusammenwirkung der verschiedenen, neuen Kombinationsverfahren deutlich geworden, dass die Beispieltexte Beiträge zu gesellschaftlichen Diskursen liefern und so den Bedarf nach einem flexiblen Gattungsverständnis nicht nur aus ihrer textuellen Gestaltung, sondern auch aus ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftliche relevanten Thematiken heraus begründen, wie beispielweise in Wagners Roman die intertex-

tuelle Verknüpfung von Sachtext und fiktionaler Erzählung als formale Reflexion dient für die interdiskursive Zusammenführung der Bereiche Medizin und Krankheit mit personaler Identität und Lebensgeschichte. Auf diese Weise wird eine Facette des politisch-gesellschaftlichen Diskurses der Organspende thematisiert, die bisher vernachlässigt wurde: die Bedeutung und die Auswirkung medizinischer Entwicklungen auf das Identitätsverständnis.

Dass bei der Kategorisierung eines Textes nicht nur der Umgang mit Gattungsmerkmalen von Bedeutung ist, sondern dass die Rezeption durch den Paratext beeinflusst werden kann, macht Charlotte Roches Roman deutlich. Die Analyse hat ergeben, dass *Schoßgebete* als Roman gestaltet ist, der jedoch durch die Medien und die öffentlichen Auftritte der Autorin als autobiographischer Text vermarktet wird und so das Interesse am Privatleben von Medienprominenz wie Roche funktionalisiert. Dazu führt die Kombination von Aspekten, die eine autobiographische Lesart unterstützen. Auf der inhaltlichen Ebene handelt es sich um die autobiographische Parallele des Autounfalls und die Ähnlichkeiten zwischen den Lebenssituationen der Autorin und der Protagonistin; auf der formalen Ebene sind es die spezifischen sprachlichen Merkmale des ‚Redestroms' der Erzählinstanz, der wie ein Weblog tagebuchartig intime Details für die Öffentlichkeit zugänglich macht. Durch die Übertragung einer Konzeption der Neuen Medien auf einen tagebuchartigen Roman zeigt *Schoßgebete* Bedarf für medienübergreifende Gattungskategorisierungen. In Bezug auf die Hinterfragung von Gattungszuordnungen anhand der Problematisierung von Autobiographie und Fiktion ist jedoch deutlich geworden, dass hier mehr die Vermarktung für das Spiel mit Autobiographie und Fiktion verantwortlich ist als der Umgang mit Gattungsmerkmalen. Letzteres wurde bei *Ein unsichtbares Land*, *Hoppe* und *Leben* identifiziert, die, anders als *Schoßgebete*, die Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von Autobiographie und Fiktion vermittels literarischer Verfahren auf der Ebene der Textgestaltung durchführen.

Ein flexibles Gattungsverständnis fordert Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*, der als Gattungshybridisierung von Familienroman, Autobiographie und essayistischer Schreibweise gestaltet ist. Die Zusammenführung der Gattungen ist am Beispiel von thematischen Parallelisierungen sowie von intertextuellen und motivischen Verbindungen aufgezeigt worden. Die Verknüpfung der Biographie des Großvaters mit der Lebensgeschichte des Erzähler-Protagonisten er-

folgt auf formaler Ebene dadurch, dass dokumentarisches Material in den Text integriert ist, wie Fotos und Auszüge aus dem Tagebuch des Großvaters. Die Kenntlichmachung der verschiedenen Quellen hebt das Nebeneinander von Texten innerhalb von *Ein unsichtbares Land* hervor, sodass die Unterscheidung zwischen faktual und fiktional dadurch nicht, im Sinne des Life writing-Konzepts, aufgehoben wird, sondern im Gegenteil, zusätzliche Betonung erfährt. Die Zusammensetzung aus den unterschiedlichen Materialien ist konstituierendes Merkmal des Textes und zieht sich durch den gesamten Roman hindurch. *Ein unsichtbares Land* fordert somit zweifach ein flexibles Gattungsverständnis ein; einerseits durch die Hybridisierung von Familienroman, Autobiographie und Essayismus, andererseits durch die kenntlich gemachte Integrierung vorhandenen Textmaterials.

Das intertextuelle Verfahren konstituiert auch Felicitas Hoppes Roman *Hoppe*, der auf diese Weise die Gattung der wissenschaftlichen Biographie parodiert. Wie *Ein unsichtbares Land* basiert *Hoppe* ebenfalls auf der Unterscheidung von faktualen und fiktionalen Texten, aber der Roman entfaltet dadurch seine Komik: Das Vorgehen der Konsultation von Dokumenten und Texten, wie es im akademischen Kontext Beweisen von Behauptungen dient, ist hier in all seinen stereotypischen Aspekten parodiert. Die übertriebene Darstellung und Thematisierung faktualer Gestaltungsweisen des wissenschaftlichen Schreibens im Rahmen einer fiktionalen Erzählung führt den Gegensatz von Fakt und Fiktion implizit vor. Dass es sich um eine erfundene, eine fiktionale Lebensgeschichte handelt, ist von Beginn an offensichtlich, daher wird der Kontrast zu den in Literaturtheorie und -geschichte für die Autobiographie ermittelten und festgesetzten Gattungsmerkmalen umso schärfer. Auch die Erzählsituation führt die Unterscheidung von Autobiographie, Biographie und Roman ad absurdum. *Hoppe* bringt sich entgegenstehende Gattungsmerkmale zusammen, die Existenz bestehender Gattungen bestätigend und betonend, gleichzeitig jedoch die Zuverlässigkeit der Einteilung von Schreibweisen in faktual und fiktional hinterfragend, weil sie in der erzählten Welt von *Hoppe* außer Kraft gesetzt sind.

Dass das Nebeneinander von Faktualem und Literarisch-Fiktionalem nicht als Widerspruch erscheinen muss, sondern in der Darstellung einer Lebensgeschichte ergänzende Wirkung haben kann, ist bereits von Theoretikern wie Eakin und Gusdorf diskutiert und in einschlägigen Autobiographien spätestens

seit dem 18. Jahrhundert thematisiert. Das Ergebnis der Untersuchung von David Wagners *Leben* zeigt, wie diese Faktuales und Fiktionales sowohl inhaltlich als auch formal interdiskursiv miteinander verschränkt werden und in der neuen Kontextualisierung dazu dienen, die Verknüpfung von Literatur und Medizin für eine lebensgeschichtliche Selbstdarstellung nutzbar zu machen. Wie in der ausführlichen Betrachtung deutlich geworden ist, spiegelt die interdiskursive Gestaltung des Textes das intertextuelle Verfahren auf der inhaltlichen Ebene und führt auf diese Weise üblicherweise nicht gemeinsam erscheinende Diskurse und Schreibweisen zusammen. Medizinische Sachtexte wie Krankenakten, Diagnosen und Fachberichte sind in die Lebensgeschichte eingliedert, darüber hinaus ist faktuales Textmaterial in literarisch-fiktionalisierter Form präsentiert, wie Zeitungsberichte in gedichtähnlicher Anordnung. Hier wie in *Ein unsichtbares Land* und in *Hoppe* gestaltet das Nebeneinander verschiedener Textsorten und Gattungsmerkmale die jeweilige Lebensgeschichte.

Die Analysen haben gezeigt, dass autobiographische Schreibweisen des 21. Jahrhunderts nicht bzw. nicht ausschließlich aus dem chronologischen, rückblickenden Erzählen einer Biographie bestehen, sondern einzelne Aspekte einer Lebensgeschichte hervorheben und daher auch thematische Gewichtungen vornehmen, beispielsweise wird der Fokus gelegt auf den Umgang mit einer Krankheit, auf die Schilderung der versuchen Verarbeitung familiärer Tragödie und Neurosen, auf einen (erfundenen) beruflichen Werdegang oder auf die Erforschung der Familiengeschichte. Der Facettenreichtum der Kontexte spiegelt sich auch in der Vielfalt der verwendeten Textsorten und Schreibweisen wider, sodass die autobiographischen Schreibweisen nicht nur ein besonders für die Gattung der Autobiographie flexibles, erweiterbares und umfassenderes Gattungsverständnis erforderlich machen, sondern zugleich auch als Beiträge zu gesellschaftlichen Diskursen lesbar werden.

Das Beispiel *Schoßgebete* zeigt, dass in der autobiographischen Vermarktung des Textes das Interesse am Privatleben von Medienprominenz als Strategie nutzbar gemacht wurde. Das Spiel mit Autobiographie und Fiktion wurde hier als profitable Vermarktungsstrategie funktionalisiert, wird aber in Bezug auf gesellschaftlich umfassendere Diskurse nicht zur kritischen Auseinandersetzung genutzt. Stattdessen thematisiert der Text auf provokative Weise die gleichzeitig anziehend und abstoßend wirkende Kraft des Phänomens Ekel am

Beispiel sexueller Handlungen und entwirft ein Frauenbild, das erfolglos widersprüchliche Rollenbilder zu vereinen versucht.[796] Mit der konzeptuellen Adaption des Weblogs für einen tagebuchähnlichen Roman mit dem Resultat eines monologischen ‚Redestroms' nutzt *Schoßgebete* das Interesse am Privatleben von Medienprominenz und gibt so Anlass zur Hinterfragung von Funktionsweisen und Wirkungsprozessen des Literaturmarkts, der Presse und den Neuen Medien, sowie für deren Zusammenwirkung.

Wackwitz' Text hat mit seiner Gattungshybridisierung von Familienroman, Autobiographie und Essayismus einen Beitrag zu Gedächtnis- und Erinnerungsdiskursen geleistet, insbesondere für die Rolle des ‚Familiengedächtnisses' als Ebene zwischen Einzelgedächtnis und dem kollektiven nationalen bzw. öffentlichen Gedächtnis. Die Zusammenführung der verschiedenen Diskursebenen von Erinnerung ist in der formalen Textorganisation reflektiert, indem dokumentarisches Material wie Familienfotos und persönliche Aufzeichnungen des Großvaters in die Erzählung eingefügt werden. Wackwitz zeigt so exemplarisch für den Korpus der ‚Neuen Deutschen Familienromane' die Berücksichtigung von Diskursperspektiven, die so nicht in der politischen Öffentlichkeit verhandelt werden. Das sich in der zwischen Fakt und Fiktion stehenden essayistischen Schreibweise ergebende Potential ermöglicht außerdem die Auseinandersetzung mit reaktionären Überzeugungen und ihren Gegenentwürfen anhand philosophischer Lektüren.

In *Hoppe* wurden faktuale Schreibweisen als Präsentationsverfahren für Fiktionales ermittelt, die durch die parodierte Nachahmung der wissenschaftlichen Biographie die Zuverlässigkeit von Schriftlichkeit infrage stellen. Innerhalb einer Welt aus Texten und Schrift werden die Auswirkungen von Derridas Konzeption der ‚différance' durchgespielt. Die Ununterscheidbarkeit zwischen Fakt und Fiktion, die sich aus deren Umkehrung in *Hoppe* ergibt, bildet die Basis für die Kritik an dem Welsch'schen Verständnis von Transkulturalität, als dessen Konsequenz hier globale Einheitskultur präsentiert wird. In *Hoppe* wird Raum für Utopien und Lebensentwürfe entfaltet, die die Praktikabilität und Folgen von Konzepten und Kategorisierungen hinterfragen, wie die Unter-

[796] Vgl. Deckert, ‚Therapie im Selbstversuch' und Eckert, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen'.

scheidung von Fakt und Fiktion, die Zuverlässigkeit von Schrift und die Überzeugung der Einzigartigkeit der eigenen Lebensgeschichte.

In David Wagners Text *Leben* hat die Interdiskursivität von Literatur und Medizin die literarische Auseinandersetzung mit medizinischen Entwicklungen des 21. Jahrhunderts ermöglicht, speziell in Bezug auf die Organtransplantation und ihre Konsequenzen für das Identitätsverständnis. In der Untersuchung wurde gezeigt, wie das Prinzip der Organspende als moralisches Dilemma im Text problematisiert ist und so mit dem sachlichen, wissenschaftlichen Bereich der Medizin kontrastiert wird. Die Vermischung von faktualen Textsorten mit fiktionalen Gestaltungsweisen hat hier die Thematisierung von Folgen moderner medizinischer Eingriffe für das menschliche Selbstverständnis ermöglicht. Sich an der Schnittstelle von Sachtext und Literatur positionierend zeigt *Leben* Bedarf für die Intertextualitätsforschung hinsichtlich interdiskursiver Verknüpfungen, und das darin vorhandene Potential zur Auseinandersetzung mit den Konsequenzen wissenschaftlicher Entwicklungen für die Menschheit und ihre Werte.

Wie die letzten Teile der jeweiligen Analysekapitel ermittelt haben, verhandeln die Texte, indem sie sich zwischen Autobiographie und Fiktion positionieren, nicht nur die Problematik von Gattungskategorisierungen und bestimmten gesellschaftlichen Diskursen, sondern präsentieren darüber hinaus auch Entwürfe der Autoren von sich selbst. Es handelt sich dabei um inszenierte (Roche), fiktionale (Hoppe) und autobiographisch lesbare (Wackwitz, Wagner) Selbstdarstellungen.

Charlotte Roche lässt Elizabeth Kiehl als ihr Alter Ego erscheinen, indem sie in der Öffentlichkeit ihre Person mit der Erzähler-Protagonistin von *Schoßgebete* verknüpft. Jedoch bestehen unvereinbare Unterschiede zwischen Roche und Elizabeth beispielsweise hinsichtlich vertretener feministischer Ansichten und des Umgangs mit Medien, die auch nicht als ironischer Kommentar aufgelöst werden können. Die offensichtliche Diskrepanz zwischen Roche und Elizabeth bei gleichzeitiger Verknüpfung macht diese Selbstinszenierung inkonsequent und unglaubwürdig; sie erscheint daher als Aufmerksamkeit erzeugende Vermarktungsstrategie. Ein durch seine Texte hindurch konsistentes Bild von sich entwirft dagegen Stephan Wackwitz, der sich als gebildeter, intellektueller Schriftsteller präsentiert und damit den Schwerpunkt auf eine professionelle

Erscheinung legt und nicht auf die Veröffentlichung intimer Details aus seinem Privatleben. In *Ein unsichtbares Land* positioniert sich der Erzähler durch die Thematisierung seines Verhältnisses zu seinem Großvater innerhalb der Familiengeschichte, innerhalb des politischen Diskurses des Nationalsozialismus und innerhalb des Gelehrtendiskurses zwischen Bildungsbürgertum und Intellektualismus. Eine Verbindung von Privatbereich und öffentlichem Auftreten als Autor schafft David Wagner, der sich in *Leben* gleichzeitig als im Privatleben an Autoimmunhepatitis Erkrankter präsentiert und als in der Öffentlichkeit stehender Autor auftritt. Die Auseinandersetzung mit dieser privaten und sehr persönlichen Lebenserfahrung findet in Form von literarischer Verfremdung öffentlich statt. Felicitas Hoppes Text hingegen wird nicht als autobiographische Lebensgeschichte lesbar, sondern als Reflexion der Poetologie der Autorin, die mit intertextuellen Verknüpfungen ihrer eigenen Texte sowie mit dem metafiktionalem Spiel von literarischer Motivik und Gattungskonzeptionen arbeitet. Die Protagonistin Hoppe verschwindet am Ende von *Hoppe* als Legende im Fiktionalen. Damit bleibt letztlich auch das Bild der erfundenen Autorin verschleiert und zeigt sich nur indirekt in der autobiographisch lesbar werdenden Poetologie.

Die ausgewählten Textbeispiele zeigen, wie die in der Gesellschaft des 21. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz zunehmender Selbstdarstellung, was im Kapitel zu Roches *Schoßgebete* mit der steigenden Entwicklung eines Interesses am Privatleben begründet worden ist, im Medium der Literatur mit spezifisch literarischen Gestaltungsverfahren reflektiert und kritisch thematisiert wird. Während Roche daraus eine Vermarktungsstrategie entwickelt, haben die Texte von Wackwitz, Hoppe und Wagner das Verlangen nach autobiographischer Authentizität nicht nur für weitere Zwecke fruchtbar gemacht, wie für die Hinterfragung von Gattungskategorisierungen und als Beiträge zu spezifischen, für die jeweilige Lebensgeschichte relevanten Diskursen. *Ein unsichtbares Land*, *Hoppe* und *Leben* zeigen darüber hinaus kritisches Bewusstsein für das Selbstdarstellungspotential, das sich aus ihren Positionierungen zwischen Autobiographie und Fiktion ergibt. Mit seiner Gattungshybridisierung von Familiengeschichte, Autobiographie und essayistischer Schreibweise lässt Wackwitz von sich das Bild eines gebildeten, intellektuellen Schriftstellers entstehen. Hoppe hat stattdessen an Gattungsmerkmale der Autobiographie

und der wissenschaftlichen Biographie geknüpfte Erwartungen, mehr über den Autor zu erfahren, parodiert, und hat die Protagonistin schließlich im Fiktionalen verschwinden lassen. Während Hoppe einen spielerischen Umgang mit dem Selbstdarstellungspotential von autobiographischen Schreibweisen zeigt, hat die Untersuchung von Wagners Text *Leben* ergeben, dass der Autor hier mit seiner interdiskursiven und metanarrativen Textgestaltung eine Verbindung von Privatbereich und seinem Auftreten in der Öffentlichkeit schafft. Er präsentiert sich somit sowohl als an Autoimmunhepatitis Erkrankter, als auch als Autor.

Mit den Untersuchungsergebnissen dieser Arbeit, die Gestaltungsverfahren und Formen von autobiographischen Schreibweisen im 21. Jahrhundert ermittelt sowie die darin verhandelten Diskurse und die daraus entstanden Selbstdarstellungen diskutiert hat, legt die vorliegende Analyse eine Basis für weitere Untersuchungen zu übergreifenden Fragestellungen der Autobiographie-, Gattungs- und Intertextualitätsforschung, aber auch den für jeden Beispieltext spezifischen Spezialforschungen.

Die Vermarktung von *Schoßgebete* hat demonstriert, dass die hier vorgenommene Inszenierung der Person der Autorin Parallelen zur Selbstdarstellung von Medienprominenz aufweist. Dafür wurden Formate und Konzepte der Neuen Medien in die Romanform übertragen und so funktionalisiert. Die Untersuchungsergebnisse zur autobiographischen Vermarktung eines fiktionalen Textes liefern die Basis für weitere Forschung an der Schnittstelle von Autobiographie, Celebrity-Forschung und den Möglichkeiten der Selbstinszenierung in den Neuen Medien.

Die Untersuchung von Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* hat ergeben, dass die Thematisierung von Erinnerungsprozessen und besonders des ‚Familiengedächtnisses' für die Positionierung innerhalb politischer und geschichtlicher Diskurse fruchtbar gemacht werden kann und darin bisher unberücksichtigte Auffassungen wie der Kontrast von öffentlichen und privaten Erinnerungsdiskursen thematisiert werden können. Die Analyse von *Ein unsichtbares Land* bildet einen ergänzenden Beitrag in der Erforschung der literarischen Gestaltung von Autobiographien hinsichtlich der Darstellung der Funktionsweisen von Gedächtnis und Erinnerung im 21. Jahrhundert sowie für die Rolle von

essayistischen Kompositionsprinzipien innerhalb autobiographischer Schreibweisen. Darüber hinaus macht *Ein unsichtbares Land* mit seiner Bedeutungserweiterung des Familienroman-Konzepts eine Re-Lektüre des Korpus der ‚Neuen Deutschen Familienromane' erforderlich.

Die Resultate der Untersuchung von *Hoppe* stellen einerseits einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Konzepten von Transkulturalität dar, andererseits ergänzen sie mit der Analyse des Spiels mit wissenschaftlich-faktualen Arbeitsweisen die Parodieforschung. Die Hinterfragung der Zuverlässigkeit von Schrift zeigt ihre Bedeutungsvielfalt in einer globalisierten Welt, in der jeder zum schreibenden Produzenten von Text geworden ist und nimmt so Bezug auf Problemfelder von Autorschaft und Autorität, nicht nur im Bereich der Biographieforschung. Darüber hinaus wird die Autobiographie hier als Verbindung von Autor und Werk thematisiert und eröffnet vor dem Hintergrund der Verfahrensweisen, die *Hoppe* zu einer fiktionalen Biographie und autobiographischen Poetologie machen, Raum für Fragestellung bezüglich sowohl der autorspezifischen Forschung als auch poetologischer Untersuchungen.

Bei dem Spezialdiskurs, der in Wagners *Leben* diskutiert wird, handelt es sich um die sowohl medizinisch als auch gesellschaftlich relevante Thematik der Organspende. Die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Analyse haben gezeigt, dass der Text sowohl moralische und persönliche Dilemmas problematisiert als auch lebensgefährdende Risiken erläutert. Damit demonstrieren die Analyseergebnisse die Relevanz von literarischen Gestaltungsverfahren für die Auseinandersetzung mit Auswirkungen von medizinischen Entwicklungen für menschliches Leben und Identitätsauffassungen und liefern so einen Beitrag zur Forschung an der Schnittstelle von Autobiographie und Medizin. Damit öffnet die Interdiskursivität als eine intertextuelle Verfahren erweiternde Variation Raum für weiterführende Untersuchungen und Fragestellungen zu Verknüpfungen von Literaturwissenschaft und Naturwissenschaft.

Zu den umfassenden Forschungsbereichen, zu denen die vorliegende Arbeit mit ihren Ergebnissen einen Beitrag zu relevanten Forschungsfragen leistet, gehören die Gattungsforschung, die Autobiographieforschung und die Intertextualitätsforschung. So haben die Analysen gezeigt, dass die Texte nicht nur intertextuell im Sinne von Einzeltextbezügen gestaltet sind, sondern dass auch Gattungsintertextualität bzw. intertextuelle Bezüge durch narrative Rahmen

wie beispielsweise in *Hoppe* von Bedeutung sind. Damit ist die Relevanz eines erweiterten Intertextualitätsverständnisses deutlich geworden, was zu neuen Erkenntnissen in der Intertextualitätsforschung führen kann.

Hinsichtlich Diskussionen der Gattungsforschung ist deutlich geworden, dass eindeutige Zuordnungen, besonders in Bezug auf die Unterscheidung von Autobiographie und Roman, nahezu unmöglich sind, sodass die Brauchbarkeit des Gattungssystems infrage gestellt ist. Stattdessen werden multiple Interpretationsangebote gemacht, die jedoch nicht Mischgattungen wie beispielsweise den autobiographischen Roman einfordern, sondern unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten nebeneinander bestehen lassen. Durch die Analyse neuer Gestaltungsweisen wie Gattungshybridisierungen und interdiskursive Verschränkungen ist deutlich geworden, dass die Texte ein Bewusstsein für Gattungsunterteilungen sowie für ihre Geschichte und Traditionen haben und dieses für die Interpretation der Texte sowie für ihre Wirkungsweise von höchster Bedeutung ist. In Wagners *Leben* beispielsweise wird die inhaltliche interdiskursive Verschränkung von Medizin und Literatur auf formaler Ebene durch die Einbindung und die Literarisierung von Sachtexten reflektiert. Daher sind übergreifende Gattungskategorisierungen wie Life writing zwar hilfreich, da sie Texte unterschiedlicher Gestaltungen unter einer thematischen Gemeinsamkeit zusammenfassen, sie erweisen sich aber als zu unspezifisch, wenn es um die genaue Analyse der Funktionsweise der Texte geht. Die Entwicklung in der Autobiographieforschung hin zur Anerkennung der Rolle von Fiktion in autobiographischen Schreibweisen für literarische Selbstdarstellungen der Autoren ist in der Übernahme des französischen Konzepts Autofiktion in die deutsche Literaturwissenschaft gemündet. Während die Berücksichtigung von Fiktion und ihrer Bedeutung für autobiographische Schreibweise dadurch zwar erfolgt ist, muss der Funktionskatalog sowie der Textkorpus, wie die Unterschungsergebnisse dieser Arbeit gezeigt haben, erweitert werden. So haben die Resultate der Einzelanalysen gezeigt, dass autobiographische Schreibweisen über die Konzepte von Autofiktion und Life writing sowie über Lejeunes Systematik hinausgehen, dessen Schema zur Verdeutlichung bestehender Lücken dient und anhanddessen sich die Erweiterungen der Konzeptionen veranschaulichen lassen.

Lejeunes System der zwischen Autobiographie und Roman unterscheidenden Gattungszuordnung hat zwei Lücken ergeben, die aus Gründen des inneren Widerspruchs von ihm nicht weiter berücksichtigt werden, deren Realisierungsformen aber für autobiographische Schreibweisen im 21. Jahrhundert von Bedeutung sind. Der Fall eines autobiographischen Rezeptionsangebots bei ungleichem Namen von Autor und Erzähler-Protagonist liegt bei Roche und ihrem Text *Schoßgebete* vor, und der umgekehrte Fall eines romanesken Angebots mit Namensidentität von Autor, Erzähler und Protagonist ist mit Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* und Wagners *Leben* gegeben. Die sich daraus ergebenden multiplen Rezeptionsangebote machen eine einseitige Zuordnung zu entweder Autobiographie oder Roman unmöglich und stellen damit die Relevanz einer derartigen Unterscheidung für die Interpretation infrage.

Damit zeigt diese Arbeit, dass es einer Neudefinition des Verhältnisses von Autobiographie und Roman bedarf, da autobiographische Schreibweisen, die sich fiktionaler und faktualer Gestaltungsverfahren bedienen, sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen. Der Forderung eines flexiblen Gattungsverständnisses ist auch mit Konzeptionen wie Autofiktion und Life writing nicht ausreichend begegnet worden. Trotz der Erweiterung des Textkorpus durch die Berücksichtigung von dokumentarischen Selbstzeugnissen in Life writing und obwohl Autofiktion autobiographisch-fiktionale Selbstdarstellungen zusammenfassend bezeichnet, bringen beide Konzepte Defizite und Einschränkungen mit sich, bei denen die Analysen der Textbeispiele nicht stehen bleiben konnten. Aufgrunddessen können für beide Konzepte entsprechende Erweiterungen entwickelt werden, die aus den Analyseergebnissen ersichtlich werden.

Als Autofiktionen bezeichnete Texte machen multiple, autobiographische und fiktionale Rezeptionsangebote und zeigen so ihr Potential den in anderen Gattungskategorisierungen als Widerspruch formulierten Gegensatz von Autobiographie und Fiktion offen zu thematisieren. Das Konzept zeigt ein besonderes Bewusstsein für die Konstruktion des Ich und erkennt darin die Möglichkeit zur inszenierten Selbstdarstellung des Autors, der auf diese Weise fiktionale Elemente als autobiographisch-faktual präsentieren kann. Allerdings ergeben sich zwei Kritikpunkte, die sich erstens auf die Definition des Textkorpus' beziehen und zweitens auf das die Möglichkeiten des Gestaltungspotentials der Texte einengende Erkenntnisinteresse des Konzepts.

Die geläufige Definition bezeichnet lediglich solche Texte als eindeutig zur Autofiktion gehörig, die faktualen Inhalt in fiktionaler Form präsentieren. Davon ausgeschlossen sind demnach Textformen, die als designierte Autobiographien bezeichnet sind, aber inhaltlich fiktionale Elemente enthalten. Damit beschränkt Autofiktion sich auf Romane; literarisch gestaltete Autobiographien und autobiographische Schreibweisen wie die in der vorliegenden Arbeit untersuchten hingegen werden durch diese Definition allerdings nicht erfasst. Weiterhin wäre zu fragen, wie nicht-autobiographische faktuale Gestaltungsweisen in die Konzeption passen, wie die in *Ein unsichtbares Land* verwendeten essayistischen Kompositionsprinzipien und die interdiskursive Intertextualität von Sachtext-Elementen in *Leben*. Eine Öffnung des Konzepts dahingehend auch Texte dieser Art zu berücksichtigen wäre von Vorteil um umfassendere erkenntnisse hinsichtlich der Bedeutung des Zusammenspiels von Autobiographie und Fiktion zu erhalten.

Der zweite Kritikpunkt ergibt sich daraus, dass das Interesse des Konzepts auf die Wirkung der Texte ausgerichtet ist und sich rezeptionsorientiert auf die Präsentation der Autoren konzentriert. Damit entspricht Autofiktion auch einem der Erkenntnisinteressen dieser Arbeit. Die Texte beruhen allerdings auf dem Zustandekommen und dem Zusammenwirken unterschiedlicher literarischer Kompositionsprinzipien und Gestaltungsverfahren, während Autofiktion ausschließlich und lediglich das Ergebnis des Bildes des Autors im Blick hat. Den Texten jedoch, die als Autofiktion bezeichnet werden können, sind über das Selbstdarstellungspotential ihrer Autoren hinaus umfassendere Funktionsmöglichkeiten inhärent, die in ihren Beiträgen zu gesellschaftlich relevanten Diskursen deutlich geworden sind. Daher sollten diese Funktionen im Konzept berücksichtigt werden um seine Relevanz über literaturwissenschaftliche Erkenntnisse hinaus auch für gesellschaftliche, kulturelle und politische Diskurse hervorzuheben.

Das Konzept Life writing entfaltet besonders großes Potential für die Untersuchung von Lebensbeschreibungen, die auf faktualen Dokumenten basieren. Damit sind Materialien wie Tagebücher oder Familienchroniken, Urkunden oder offizielle Schriftstücke gemeint, die als Grundlage für das Erzählen von Lebensgeschichten dienen, und die nicht mit autobiographischer Intention verfasst wurden, sondern einen anderen Primärzweck hatten. Die Intention, eine

Lebensgeschichte zu verfassen, ist von Lynch als Hauptunterschied zwischen Life writing und Autobiographie definiert.[797] Anders als mehr oder weniger zufällig entstandene Selbstzeugnisse, die ursprünglich nicht oder nicht hauptsächlich eine derartige selbstpräsentierende Funktion hatten, und eher als autobiographische Nebenprodukte im Textkorpus berücksichtigt werden, wird dem Autobiographen eine gezielte Verschriftlichung seiner Lebensgeschichte unterstellt.

Life writing betrachtet zwar derartige Dokumente ebenso wie Erzählungen und umgeht so die Unterscheidung von faktual und fiktional. *Ein unsichtbares Land*, *Hoppe* und *Leben* zeigen jedoch, dass über die bloße Abbildung des biographischen Materials und damit über das Konzept Life writing hinausgegangen wird. Materialien, die Life writing zugeordnet werden, werden nicht nur in die Texte eingefügt, sondern auch literarisch gestaltet. Die Tagebuchauszüge (Wackwitz), die (fiktionalen) Interviews, Briefe und kurze Notizen (Hoppe) sowie die medizinischen Fachtexte (Wagner) erweitern ihr Funktionspotential, Faktualität und Authentizität zu suggerieren und tragen zur Reflexion und Thematisierung der jeweils relevanten Diskurse und Problematiken bei. So hat beispielsweise die Analyse von *Leben* ergeben, dass die intertextuelle und interdiskursive Gestaltung des Textes das Identitätsverständnis des organtransplantierten Erzähler-Protagonisten reflektiert. In einer Erweiterung des Konzepts auch die umgekehrte Verfahrensweise von fiktionalem Material in faktualer Form zu berücksichtigen würde Life writing vervollständigen und köte dann dazu dienen, umfassende Erkenntnisse mit Blick auf das Zusammenspiel von Autobiographie und Fiktion liefern.

Mit dem Untersuchungsergebnis, dass autobiographische Schreibweisen im 21. Jahrhundert, wie auch schon Vorgängertexte, über Lejeunes Systematik der Unterscheidung zwischen Autobiographie und Roman hinausgehen, sondern dass auch Konzepte wie Autofiktion und Life writing keine ausreichenden Beschreibungsparameter bereithalten, um eine umfassendere Kategorisierung der Texte zu ermöglichen, sondern stattdessen der genannten Erweiterungen bedürfen, liefert diese Arbeit die Basis für weiterführende Fragen hinsichtlich der Textproduktion und -konzipierung, der literarischen Gestaltung des Textes und

[797] Lynch, ‚Trans-genre Confusion', S. 211.

der Rezeption. Die Resultate der Analysen geben mit der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen und der Thematisierung des Selbstdarstellungspotentials bereits Antworten auf diese Fragen und liefern so die Grundlage für den Textkorpus erweiternde Untersuchungen oder auch einen Parameterwechsel, zum Beispiel hin zu einer Betrachtung aus der Perspektive der Gender Studies.

Darüber hinaus liefert die Arbeit mit der Kritik an existierenden Gattungssystematiken einen Beitrag zur Diskussion von Gattungskonzeptionen der Frage nach dem Gattungsstatus der Autobiographie. Die zunehmende Kombination von Merkmalen verschiedener Gattungen erfordert eine entsprechend flexible Kategorisierung, die gleichzeitig Bewusstsein für die historische Dimension der Gattungsentwicklung zeigt. Aus der Geschichte der einzelnen Gattungen werden Rezeptionshaltungen abgeleitet, die mit Erwartungen assoziiert sind und die für die Interpretation essentielle Bedeutungsaspekte liefern.

An die Beziehungen der Texte und Textsorten untereinander anknüpfend sind die Ergebnisse der Arbeit auch für die Intertextualitätsforschung relevant, sie zeigen Bezugs- und Reflexionsmöglichkeiten, die gesellschaftlich relevante Diskurse und Entwicklungen thematisieren können und beschreibbar machen. So wird beispielsweise in *Hoppe* das Konzept des Bildungsromans auf den beruflichen Ausbildungsweg der Protagonistin übertragen, oder in *Leben* das körperliche Empfinden eines Organspendeempfängers in der intertextuellen und interdiskursiven Gestaltung von *Leben* reflektiert.

Mit der Anwendung des französischen Konzepts Autofiktion und des angloamerikanischen Life writing geht die vorliegende Arbeit auch über die geläufigen Theorierahmen deutschsprachiger Forschung hinaus. Die Untersuchungen der Textbeispiele haben Defizite der Konzepte ermittelt und legen damit die Basis für die darauf aufbauende Frage, inwieweit sich deutschsprachige autobiographische Schreibweisen von denen anderssprachiger Literaturen unterscheiden und ob entsprechend Bedarf besteht, ein sich von Life writing und Autofiktion differenzierendes, mögliche Besonderheiten deutschsprachiger autobiographischer Schreibweisen umfassendes Konzept zu entwerfen.

Die Konsequenz, die das in der Einleitung herangezogene Textbeispiel *Aléas Ich* aus dem Dilemma der Unmöglichkeit, zwischen Autobiographie und Fiktion befriedigend unterscheiden zu können, zieht, ist eine Absage an das kon-

stituierende Kriterium der Wahrheit: „Poesie kann man nicht mit Kategorien wie wahr oder unwahr begreifen. Das vermischt sich.“[798] Mit dieser Behauptung legt Aléa nahe, dass neue Parameter zur Interpretation von literarischen Texten herangezogen werden müssen, weil die Kategorie der Wahrheit, die die Unterscheidung zwischen Autobiographie und Fiktion definieren soll, endgültig hinfällig geworden ist. Diese Aussage ist in den Untersuchungsergebnissen dieser Arbeit insofern bestätigt worden, als die Einzelanalysen die verschiedenen Möglichkeiten solcher Vermischungen in Bezug auf Gattungskombinationen ermittelt und die sich aus den Verknüpfungen ergebenden Beiträgen zu gesellschaftlichen Diskursen diskutiert haben. Jedoch kann die Kategorie nicht einfach missachtet werden, da sie gattungsgeschichtlich für die Autobiographie eine derartige Relevanz besitzt, dass sie auch Erwartungen an autobiographische Schreibweisen im 21. Jahrhundert noch mitbestimmt. Dies ist am funktionalisierenden, reflektierten und spielerischen Umgang mit dem Potential zur Präsentation des Autors in den Texten der Einzelanalysen deutlich geworden.
Aléa versteht Literatur nicht nur als Plattform für autobiographisches Schreiben, sondern für autobiographisches Selbst- und Identitätsverständnis insgesamt und bestätigt damit den Ausgangspunkt dieser Untersuchung, nämlich dass Fiktion ein die Autobiographie konstituierender Element ist, das auch unsinnig erscheinende Aspekte der Lebensgeschichte mit Sinn versieht:

> Der literarische Stoff fragt nicht danach, ob etwas wirklich so gewesen ist. Er lässt es einfach geschehen. Literatur produziert überall einen Sinn, auch da, wo keiner sein kann. Im eigenen Leben sehen solche Dinge wie Leerstellen aus, aber in der Literatur hat genau das einen Sinn. Man kann mittels der fiktionalen Gestaltung verstehen, was man im eigenen Leben nicht versteht. Man kann sein tatsächliches Leben nur durchdringen, wenn man lernt, es mit fiktionalen Anteilen anzureichern.[799]

Demzufolge ist Fiktion notwendiger Faktor, seine eigene Biographie zu verstehen und mithin auch für deren schriftliche Niederlegung in Form einer literarischen Autobiographie. Die Relevanz von Fiktion für Autobiographie zeigt sich in der Prominenz der Thematik des Spannungsverhältnisses von Autobiographie und Fiktion in der gesamten Autobiographiegeschichte, sowohl in theoretischen Abhandlungen als auch in zahlreichen Primärtexten, die sich implizit oder explizit damit auseinandersetzen. Im 21. Jahrhundert wird dieser

[798] Torik, *Aléas Ich*, S. 364.
[799] Torik, *Aléas Ich*, S. 370.

Diskurs aufgegriffen und neue Gestaltungsweisen entwickelt, wie die Gattungshybridisierung oder die Interdiskursivität. Die Selbstdarstellung des Autors erfolgt inspiriert von der Neuen Medien (Roche) und aktuelle gesellschaftliche Diskurse aufgreifend, wie Erinnerungsdiskurse (Wackwitz), Transkulturalität (Hoppe) und medizinische Entwicklungen (Wagner) sowie sich darin positionierend. Fiktion ermöglicht nicht nur Modifikationen und Veränderungen der Vergangenheit, sondern bietet Raum für das Ausprobieren von Optionen, für den Entwurf von zukünftigen oder möglichen Szenarien. In der Kombination von fiktionalen Gestaltungsverfahren und autobiographischen Schreibweisen wird das Bewusstsein einer konstruierten Identität reflektiert; Veränderungen, Wunschvorstellungen und zukünftige Möglichkeiten der eigenen Lebensgeschichte eingeschlossen.

8. Bibliographie

Abels, Paul, Abels, Sonja L., *Understanding narrative therapy: a guidebook for the social worker* (New York: Springer Publishing Company, 2001).

Aichinger, Ingrid, ‚Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [1970]', hg. von Günter Niggl, *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 170-99.

Albert, Georg, *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten: Syntaktische Variation und stilistische Differenzierung in Chat und Forum* (Berlin: Akademie Verlag, 2013).

Alt, Peter-André, *Franz Kafka: der ewige Sohn: eine Biographie* (München: Beck, 2005).

Altenberg, Peter, *Ashantee* (Berlin: Fischer, 1897).

Anderson, Linda, *Women and Autobiography in the Twentieth Century. Remembering Futures* (London: Prentice Hall, 1997).

Androutsopoulos, Jannis, Schmidt, Gurly, ‚SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe', *Zeitschrift für angewandte Linguistik*, 36 (2001), 49-79.

Assmann, Aleida, Frevert, Ute, *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999).

Assmann, Aleida, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur* (Wien: Picus, 2006).

----, *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München: Beck, 2007).

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 1999).

auf der Horst, Christoph, ‚Die Historizität der Diagnosestellung am Beispiel der Syphilis-Diagnosen Heinrich Heines', hg. von Alfons Labisch, Norbert Paul, *Historizität. Erfahrung und Handeln – Geschichte und Medizin* (Wiesbaden: Franz Steiner, 2004), 121-52.

Augustinus, *Bekenntnisse*, hg. und übers. von Joseph Bernhardt (Frankfurt a. M.: Insel, 1987).

Austin, John L., *How to do things with words*, hg. von James Opie Urmson, Marina Sbisà, (Oxford: Clarendon Press, 1962).

Avrahami, Einat, *The invading body. Reading illness autobiographies* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2007).

Bachtin, Michail, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979).

Barner, Wilfried, ‚Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts', hg. von Jürgen Brummack, *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann* (Tübingen: Niemeyer, 1981), 725-52.

Barolini, Theodolinda, *Dante and the origins of Italian literary culture* (New York: Fordham University Press, 2006).

Barrington, Judith, *Erinnerungen und Autobiografie schreiben*, übers. von Kerstin Winter (Berlin: Autorenhaus, 2004).

Bartel, Heike, ‚Porn or PorNO: Approaches to Pornography in Elfriede Jelinek's Lust and Charlotte Roche's Feuchtgebiete', hg. von Tom Cheesman, *German Text Crimes. Writers accused, from the 1950s to the 2000s* (Amsterdam: Rodopi, 2013), 99-124.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975).

----, ‚Tod des Autors [1967]', hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Stuttgart: Reclam, 2000), 185-93.

Bartl, Andrea, Kraus, Martin, Hrsg., *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014).

Bateman, Anthony, Brown, Dennis, Pedder, Jonathan, *Introduction to Psychotherapy. An Outline of Psychodynamic Principles and Practice*, 4. Aufl. (London: Routledge, 2010).

Bein, Thomas, Nutt-Kofoth, Rüdiger, Plachta, Bodo, Hrsg., *Autor - Autorisation - Authentizität* (Tübingen: Max Niemeyer, 2004).

Beisbart, Ortwin ‚Was Texte sind: Sachtexte – literarische Texte', hg. von dems., Dieter Marenbach, *Bausteine der Deutschdidaktik. Ein Studienbuch* (Donauwörth: Auer, 2003), 189-198.

Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1950] (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006).

----, *Gesammelte Briefe 1910-1940*, hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz, Bd. 1-6 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995-2000).

Benninghoff-Lühl, Sibylle, *„Figuren des Zitats". Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede* (Stuttgart: Metzler, 1998).

Benstock, Shari, Hg., *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988).

Bering, Dietz, *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1978).

Bilstein, Helmut, Binder, Sepp, Elsner, Manfred, Klose, Hans-Ulrich, Roll, Friedrich O. J., Hrsg., *Organisierter Kommunismus in der Bundesrepublik Deutschland. DKP - SDAJ - MSB Spartakus* (Opladen: Leske, 1972).

Blackwell, Jeannine, ‚Gedoppelter Lebenslauf der Pietistinnen. Autobiographische Schriften der Wiedergeburt', hg. von Michaela Holdenried, *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995), 49-60.

Blood, Rebecca, ‚Introduction', hg. von Rodzvilla, John, *We've Got Blog: How Weblogs Are Changing Our Culture* (Cambridge: Perseus Publishing, 2002), ix-xiii.

Bloom, Harold, *A map of misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).

----, *Poetry and Repression: revisionism from Blake to Stevens* (New Haven, London: Yale University Press, 1976).

Blum, Lothar, ‚Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutsche Literatur', hg. von Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg, *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität* (München: Iudicum, 2006), 69-80.

Blumentrath, Hendrik, Bodenburg, Julia, Hillman, Roger, Wagner-Egelhaaf, Martina, Hrsg., *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* (Münster: Aschendorff, 2007).

Boerner, Peter, *Tagebuch* (Stuttgart: Metzler, 1969).
Bohlen, Dieter, Kessler, Katja, *Nichts als die Wahrheit* (München: Heyne, 2002).

Bohls, Elizabeth A., Duncan, Ian, Hrsg., *Travel writing 1700-1830: an anthology* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Böhn, Andreas, *Das Formzitat: Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie* (Berlin: Erich Schmidt, 2001).

Borsó, Vittoria, ‚Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs', hg. von Vittoria Borsó, Gerd Krumeich, Bernd Witte, *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), 23-53.

Bourquin, Christophe, *Schreiben über Reisen: Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext zu der europäischen Reiseliteratur* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006).

Bradford, Richard, Hg., *Life writing: essays on autobiography, biography and literature* (Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2010).

Breuer, Ulrich, Sandberg, Beatrice, Hrsg., *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2006).

Brockmeier, Jens, ‚Identity', hg. von Margaretta Jolly, *Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, Bd. 1 A-K (London: Fitzroy Dearborn, 2001), 455-56.

Broich, Ulrich, ‚Intertextualität', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2 H-O (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 175-79.

Bruss, Elizabeth W., ‚Die Autobiographie als literarischer Akt' [1974], hg. von Günter Niggl, *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 258-79.

Bühl, Walter L., ‚Intellektuelle', hg. von Görres Gesellschaft, *Staatslexikon: Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*, Bd. 3, 7. völlig neu bearb. Aufl. (Freiburg: Herder, 1985-1993), 118-21.

Butler, Judith, ‚Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', hg. von Sue-Ellen Case, *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1988), 270-282.

----, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990).

----, *Excitable speech: A Politics of the Performative* (London: Routledge, 1997).

Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, 2. Aufl. (London, New York: Routledge, 2004).

Cashmore, Ellis, *Celebrity/culture* (New York: Routledge, 2006).

Chatman, Seymour Benjamin, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1978).

Chomsky, Noam, *Aspects of the theory of syntax* (Cambridge: M.I.T. Press, 1965).

Colonna, Vincent, 'L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)', Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1989).

----, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires* (Auch: Tristram, 2004).

Conze, Werner, Kocka, Jürgen, ‚Einleitung', hg. von Werner Conze, Jürgen Kocka, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil I: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1985), 9-26.

Corbin, Juliet M., Strauss, Anselm, *Weiterleben lernen. Chronisch Kranke in der Familie* (München: Piper, 1993).

Costagli, Simone, ‚Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens', hg. von Simone Costagli, Mateo Galli, *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (München: Wilhelm Fink, 2010), 157–68.

Couser, G. Thomas, *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing* (Madison, London: University of Wisconsin Press, 1997).

Culler, Jonathan D., *Literary theory: a very short introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Currie, Mark, Hg., *Metafiction* (London: Longman, 1995).

Dahlke, Birgit, Tate, Dennis, Woods, Roger, Hrsg., *German life writing in the twentieth century* (Rochester, N. Y.: Camden House, 2010).

Dainat, Holger, ‚Biographie', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 236-38.

Darrieussecq, Marie, ‚L'autofiction, un genre pas sérieux', *Poétique*, 27 (1996), 367-80.

Daur, Uta, ‚Einleitung', hg. von ders., *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes* (Bielefeld: Transcript, 2013), 7-18.

de Man, Paul, ‚Autobiography as De-Facement', hg. von Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 67-81.

de Saussure, Ferdinand, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [*Cours de linguistique générale*, 1916] hg. von Charles Bally, Albert Sechehaye, übers. von Herman Lommel, 3. Aufl. (Berlin, New York: de Gruyter, 2001).

Dean, Jodi, *Blog theory: feedback and capture in the circuits of drive* (Cambridge: Polity, 2010).

Denka, Andrzej, ‚Vom Bocksgesang (1993) zum Krebsgang (2002), Das Tragische im inszenierten Erinnerungsraum bei Bothos Strauß, Peter Handke und Günter Grass', hg. von Carsten Gansel, Pawel Zimniak, *Das „Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010), 241-64.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967).

----, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).

-----, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, 12. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983).

----, *Falschgeld: Zeit geben I*, übers. von Andreas Knop, Michael Wetzel (München: Wilhelm Fink, 1993).

Dibbell, Julian, ‚Portrait of the Blogger as a Young Man', hg. von Rodzvilla, John, *We've Got Blog: How Weblogs Are Changing Our Culture* (Cambridge: Perseus Publishing, 2002), 69-77.

Domes, Michael, ‚Die Erfahrung des ganz Anderen - Alterität und Exteriorität als zentrale Begriffe der Philosophie von Emmanuel Levinas', *disputatio philosophica. International Journal on Philosophy and Religion* (2006), 75-88.

Doubrovsky, Serge, *Fils* (Paris: Éditions Galilée, 1977).

Dückers, Tanja, *Himmelskörper* (Berlin: Aufbau-Verlag, 2003).

Dusini, Arno, *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung* (München: Fink, 2005).

Dworkin, Andrea, *Pornography: Men Possessing Women* (London: The Women's Press, 1981).

Eakin, Paul John, *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention* (Princeton, Guildford: Princeton University Press, 1985).

----, ‚Foreword', hg. von. dems., *Philippe Lejeune. On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), vii-xxviii.

----, *Touching the World: Reference in Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

----, *How Our Lives Become Stories* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1999).

----, Hg., *The Ethics of Life Writing* (Ithaca, London: Cornell University Press, 2004).

Eberhardt, Joachim, *„Es gibt für mich keine Zitate“: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns* (Tübingen: Niemeyer, 2002).

Echterhoff, Gerald, ‚Das kommunikative Gedächtnis‘, hg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2010), 102-109.

Eckert, Julia, ‚*Schoßgebete* und Bauchschmerzen – Spezifika eines Romans als Gegenentwurf zum feministischen Diskurs‘, hg. von Corina Erk, Christoph Naumann, *Gegenbilder - literarisch/filmisch/fotografisch* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2013), 43-64.

Eigler, Friederike Ursula, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (Berlin: Erich Schmidt, 2005).

Eisenlauer, Volker, Hoffmann, Christian R., ‚Once upon a blog… Storytelling in weblogs‘, hg. von Christian R. Hoffmann, *Narrative revisited: Telling a Story in the Age of New Media* (Amsterdam: John Benjamins Pub. Company, 2010), 79-108.

Ernst, Christoph, ‚Alexander Kluge und die offene Frage des Intellektuellen im Medienzeitalter‘, hg. von Gunter E. Grimm, Christian Schärf, *Schriftsteller-Inszenierungen* (Bielefeld: Aisthesis, 2008), 199-213.

Ette, Ottmar, ‚Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen‘, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 9 (1985), 497-522.

Febel, Gisela, ‚Einleitung‘, hg. von Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke, *Menschen-Konstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2004), 7-17.

Fetz, Bernhard, ‚Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie', hg. von dems., *Die Biographie - Zur Grundlegung ihrer Theorie* (Berlin: de Gruyter, 2009), 3-66.

Fichte, Johann Gottlieb, *Reden an die deutsche Nation* [1808] (Hamburg: Felix Meiner, 1978).

Fiedler, Matthias, ‚Das Schweigen der Männer. Geschichte als Familiengeschichte in autobiographischen Texten von Dagmar Leupold, Stephan Wackwitz und Uwe Timm', *Merkur*, 53 (2007), 5-16.

Finck, Almut, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie* (Berlin: Erich Schmidt, 1999).

Fludernik, Monica, ‚Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction', *Poetica*, 35 (2003), 1-39.

Fontane, Theodor, *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches nebst anderen selbstbiographischen Zeugnissen* [1898], hg. von Kurt Schreinert, Jutta Neuendorff-Fürstenau (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973).

Foucault, Michel, ‚Was ist ein Autor?', hg. von Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer, Anneliese Botond (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), 7-31.

----, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, 9. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994).

Francke, August Hermann, ‚Lebenslauff' [1691], hg. von Markus Matthias, *Lebensläufe August Hermann Franckes* (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999), 5-32.

Frenzel, Elisabeth, ‚Mensch, der künstliche', hg. von Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Alfred Kröner, 1999), 511-22.

Freud, Sigmund, ‚Der Familienroman der Neurotiker' [1909], hg. von Anna Freud, *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 8 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), 225-31.

Frey, James, *A Million Little Pieces* (London: Doubleday and Anchor Books, 2003).

Fricke, Harald, Stuck, Elisabeth, ‚Textsorte', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 P-Z (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 612-15.

Friedrich, Gerhard, ‚Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman', hg. von Simone Costagli, Mateo Galli, *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (München: Wilhelm Fink, 2010), 169-80.

Frieling, Wilhelm, *Wie schreibe ich meine Erinnerungen? Memoiren schreiben - aber richtig!* (Berlin: Frieling, 1995).

Frisch, Max, *Tagebuch 1946-1949* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1950).

----, *Tagebuch 1967-1971* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972).

----, *Montauk: eine Erzählung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975).

Fuchs, Anne, *Phantoms of war in contemporary German literature, films and discourse: the politics of memory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008).

Funk, Wolfgang, Krämer, Lucia, ‚Fiktionen von Wirklichkeit - Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion', hg. von Wolfgang Funk, Lucia

Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit - Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Bielefeld: Transcript, 2011), 7-23.

Galli, Mateo, Costagli, Simone, ‚Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman', hg. von Simone Costagli, Mateo Galli, *Deutsche Familienromane* (München: Wilhelm Fink, 2010), 7-20.

Gass, William H., ‚Philosophy and the form of fiction', hg. von Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life* (New York: Vintage Books, 1972), 3-26.

Genette, Gérard, *Fiktion und Diktion*, hg. und übers. von Heinz Jatho (München: Wilhelm Fink, 1992).

----, *Palimpsests: literature in the second degree*, übers. von Channa Newman, Claude Doubinsky, 8. Aufl. (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997).

----, *Die Erzählung*, hg. von Jochen Vogt, übers. von Andreas Knop, 2. Aufl. (München: Wilhelm Fink, 1998).

Gervinus, Georg Gottfried, *G. G. Gervinus Leben, von ihm selbst* (Leipzig: W. Engelmann, 1893).

Gleber, Anke, *The art of taking a walk: flanerie, literature, and film in Weimar culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

Glei, Reinhold, ‚Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie', *Philologus*, 136 (1992), 42-59.

Golz, Jochen, ‚Brief', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 251-55.

Goodman, Katherine R., ‚Weibliche Autobiographien', hg. von Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann, *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Metzler, 1999), 166-76.

Görner, Rüdiger, ‚Tagebuch', hg. von Dieter Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen* (Stuttgart: Kröner, 2009), 703-710.

Göttsche, Dirk, *Zeit im Roman: literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und 19. Jahrhundert* (München: Wilhelm Fink, 2001).

----, ‚Colonialism and National Socialism: Intersecting Memory Discourses in Post-War and Contemporary German Literature', hg. von Paul Michael Lützeler, Stephan K. Schindler, *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Nach der Postmoderne. Jüdisch-deutsche Themen. Nation und Vergangenheit* (Tübingen: Stauffenburg, 2010), 217-42.

----, *Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature* (Rochester, New York: Camden House, 2013).

Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: Chicago University Press, 1980).

Grimm, Gunter E., ‚Einleitung', hg. von Gunter E. Grimm, Christian Schärf, *Schriftsteller-Inszenierungen* (Bielefeld: Aisthesis, 2008), 7-11.

----, Schärf, Christian, Hrsg., *Schriftsteller-Inszenierungen* (Bielefeld: Aisthesis, 2008).

Gugutzer, Robert, *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität* (Wiesbaden: Springer, 2002).

Gundolf, Friedrich, *Goethe* (Berlin: Verlag Bondi, 1916).

Gusdorf, Georges, ‚Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie' [1956], hg. von Günter Niggl, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 121-47.

Güsken, Jessica, ‚Geo-Narration: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Felicitas Hoppes Verbrecher und Versager', hg. von Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström, *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe* (Uelvesbüll: Der andere Verlag, 2012), 7-23.

Hahn, Ulla, *Unscharfe Bilder* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2003).

Halbwachs, Maurice, *On collective memory*, hg. und übers. von Lewis A. Coser (Chicago, London: University of Chicago Press, 1992).

Hamann, Christof, „„Um die Wahrheit zu sagen..." Felicitas Hoppes Reisen mit Verbrechern und Versagern', hg. von Stefan Neuhaus, Martin Hellström, *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Innsbruck: Studien Verlag, 2008), 105-18.

Hamann, Johann Georg, ‚Gedanken über meinen Lebenslauf [1758]', hg. von Josef Nadler, *Sämtliche Werke Johann Georg Hamann*, Bd. 2: Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik 1758-1763 (Wien: Verlag Herder, 1949-1957), 9-44.

Harpprecht, Klaus, *Thomas Mann. Eine Biographie* (Reinbek: Rowohlt, 1995).

Harth, Ulrich, *Die Erfindung des Gedächtnisses* (Frankfurt a. M.: Keip, 1991).

Häusser, Ludwig, ‚Die historische Literatur und das deutsche Publicum [1841]', hg. von
Ludwig Häusser, *Gesammelte Schriften* (Berlin: Weidmann, 1869).

Hawkins, Anne Hunsaker, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1993).

Hawkins, Peter S., *Dante. A brief history* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006).

Helbig, Jörg, *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1996).

Hempfer, Klaus W., ‚Gattung', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 A-G (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 651-55.

----, ‚Schreibweise', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 P-Z (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 391-93.

Hennig, Mathilde, *Nähe und Distanzierung. Verschriftlichung und Reorganisation des Nähebereichs im Neuhochdeutschen* (Kassel: Kassel University Press, 2009).

Herder, Johann Gottfried ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit' , hg. von Martin Bollacher, *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 6 (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989).

Hermanns, Dirk, Koenen, Andrea, Konert, Bertram, Michalski, René, ‚Werkstattbericht: Interdisziplinärer Diskurs über den Wandel der Privatheit und die Rolle der Medien', hg. von Ralph Weiß, Jo Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum: Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung* (Opladen: Leske & Budrich, 2002), 549-612.

Herold, Dennis, *Biographien der Seele: Lebensentwürfe in Hermann Hesses „Der Steppenwolf“ und „Narziss“ und Goldmund"* (Marburg: Tectum, 2008).

Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf* (Berlin: Fischer, 1927).

Hirsch, Marianne, ‚The Generation of Postmemory‘, *Poetics Today*, 29 (2008), 103-28.

Hobsbawm, Eric, *Age of extremes: the short twentieth century, 1914-1991* (London: Michael Joseph, 1994).

Höfele, Andreas, *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts* (Heidelberg: Carl Winter, 1986).

Hoffmann, E.T.A., *Der Sandmann* [1817], hg. von Joseph Kiermeier-Debre (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010).

Hofmann, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2006).

Holmes, Su, Negra, Diane, Hrsg., *In the limelight and under the microscope: forms and functions of female celebrity* (New York, London: Continuum, 2011).

Holthuis, Susanne, *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption* (Tübingen: Stauffenburg, 1993).

Homscheid, Thomas, Nyström, Esbjörn, Hrsg., *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe* (Uelvesbüll: Der andere Verlag, 2012).

----, „„…wer überall ist, ist nirgends.” – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes anhand des Romans Pigafetta‘, hg. von Thomas Homscheid,

Esbjörn Nyström, *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe* (Uelvesbüll: Der andere Verlag, 2012), 59-79.

Hoppe, *Picknick der Friseure: Geschichten* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 1996).

----, *Pigafetta* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 1999).

----, *Paradiese, Übersee* (Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 2003).

----, Felicitas, *Hoppe* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2012).

Horstkotte, Silke, ‚Die Geister von Auschwitz: Fotografie und spektrale Erinnerung in Stephan Wackwitz' Ein unsichtbares Land und Neue Menschen', hg. von Arne De Winde, Anke Gilleir, *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und Memoria in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (Amsterdam: Rodopoi, 2008), 273-97.

Hsia, Adrian, Hg., *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (Bern, München: Francke, 1975).

Hübinger, Gangolf, Mommsen, Wolfgang J., Hrsg., *Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1993).

----, *Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit. Eine Intellektuellengeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006).

Hummel, Volker Georg, *Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht" und „Der Bildverlust" als Spaziergängertexte* (Bielefeld: Transcript, 2007).

Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (New York, London: Methuen, 1984).

----, *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms* (New York, London: Methuen, 1985).

----, ‚Historiographic metafiction: "the pastime of past time"', hg. von ders., *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York, London: Routledge, 1988), 105-123.

Hydén, Lars-Christer, Brockmeier, Jens, ‚Introduction', hg. von Lars-Christer Hydén, Jens Brockmeier, *Health, Illness and Culture* (New York, London: Routledge, 2008), 1-11.

----, Brockmeier, Jens, Hrsg., *Health, Illness and Culture* (New York, London: Routledge, 2008).

Illies, Florian, *Generation Golf* (Berlin: Argon, 2000).

Iljassova-Morger, Olga, ‚Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik', *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, (2009), 37-57.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991).

Jacobs, Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman* (München: Wilhelm Fink, 1972).

----, ‚Bildungsroman', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 230-33.

Jancke, Gabriele, Ulbrich, Claudia, Hrsg., *Vom Individuum zur Person: neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung* (Göttingen: Wallstein, 2005).

Jannidis, Fotis, Lauer, Gerhard, Martinez, Matias, Winko, Simone, Hrsg., *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Tübingen: Niemeyer, 1999).

Janz, Dieter, ‚Einführung', hg. von Dieter Janz, *Krankengeschichte: Biographie - Geschichte - Dokumentation* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 7-10.

Jirgl, Reinhard, *Die Unvollendeten* (München: Hanser, 2003).

John-Wenndorf, Carolin, *Der öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern* (Bielefeld: Transcript, 2014).

Jones, Elizabeth, ‚Autofiction: A Brief History of a Neologism', hg. von Richard Bradford, *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 174-84.

Jones, Katie, *Representing Repulsion: The Aesthetics of Disgust in Contemporary Women's Writing in French and German* (Nottingham: University of Nottingham, 2009).

Jung-Stilling, Johann Heinrich, *Johann Heinrich Jungs, genannt Stilling, Lebensgeschichte oder dessen Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, Lehrjahre, häusliches Leben und Alter* (Stuttgart: Henne-Verlag, 1835).

Jürgensen, Christoph, Kaiser, Gerhard, ‚Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Heuristische Typologie und Genese', hg. von Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser, *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte* (Heidelberg: Winter, 2011), 9-30.

----, Kaiser, Gerhard, Hrsg., *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011).

Jurgensen, Manfred, *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch* (Bern: Francke, 1979).

Kafka, Franz, *Das Schloss*, hg. von Max Brod (München: Kurt Wolff, 1926).

Kahr, Johanna, *Entpersönlichende Personenerwähnung im modernen französischen Roman: Untersuchungen zur Grammatik und Poetik narrativer Texte* (Amsterdam: Grüner, 1976).

Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche* (München: Wilhelm Fink, 1977).

Keller, Gottfried, *Der grüne Heinrich* (Braunschweig: Vieweg, 1854).

Kellner, Ulrike, ‚'Ich bin die beste Nutte, die es gibt.' Die Demaskierung medialer Skandalisierung am Beispiel der Autorin Charlotte Roche', hg. von Andrea Bartl, Martin Kraus, *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), 417-30.

Kerner, Charlotte, *Blueprint: Blaupause* (Weinheim: Beltz und Gelberg, 1999).

Klein, Christian, Hg., *Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens* (Stuttgart: Metzler, 2002).

Klüger, Ruth, *Weiter leben: Eine Jugend* (Göttingen: Wallstein, 1992).

Knaller, Susanne, ‚Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs', hg. von Susanne Knaller, Harro Müller, *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006), 17-35.

----, Müller, Harro, ‚Einleitung', hg. von Susanne Knaller, Harro Müller, *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006), 7-16.

Koch, Peter, Oesterreicher, Wulf, ‚Schriftlichkeit und Sprache / Writing and Language', hg. von Hartmut Günther, Otto Ludwig, *Schrift und Schriftlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch / Writing and its Use, Volume 1* (Berlin, New York: de Gruyter, 1994), 587-603.

----, Oesterreicher, Wulf, ‚Schriftlichkeit und kommunikative Distanz', *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 35 (2007), 346-75.

Kocka, Jürgen, ‚Intelligentsia und Bildungsbürgertum. Thesen zur Diskussion über „Die Intelligenz als soziale Gruppe. Eine Besonderheit peripherer Länder oder ein gesamteuropäisches Phänomen?"', hg. von Igor Kąkolewski, *Die Intelligenz als soziale Gruppe. Eine Besonderheit peripherer Länder oder ein gesamteuropäisches Phänomen?* (2. Joachim-Lelewel-Gespräch) (Warschau: Deutsches Historisches Institut Warschau, 2009).

Koenen, Gerd, *Was war der Kommunismus?* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010).

König, Gudrun M., *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850* (Wien: Böhlau, 1996).

Kohl, Helmut, *Erinnerungen 1982-1990* (München: Droemer Knaur, 2005).

Kormann, Eva, Gilleir, Anke, Schlimmer, Angelika, ‚Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung', hg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2006), 7-20.

Korsmeyer, Carolyn, Smith, Barry, Hrsg., *Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust* (Chicago: Open Court, 2004).

Kracauer, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Karsten Witte (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976).

Kraus, Esther, ‚Autobiografie', hg. von Lamping, Dieter, *Handbuch der literarischen Gattungen* (Stuttgart: Kröner, 2009), 22-30.

Kreuzer, Stephanie, ‚Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion - Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst', hg. von Lucia Funk, Wolfgang Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit - Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Bielefeld: Transcript, 2011), 179-204.

Krieger, Jörn, *Die Popularisierung des Mediums Fernsehen: vom Elite-Medium zum Schauplatz des Normalbürgers* (Norderstedt: Books on Demand, 2002).

Kristeva, Julia, ‚Word, Dialogue, Novel', hg. von Toril Moi, *The Kristeva reader* (Basil Blackwell, 1986), 34-61.

Krüger-Fürhoff, Irmela-Marei, ‚Vernetzte Körper. Zur Poetik der Transplantation', hg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme, Jeanne Riou, *Netzwerke: eine Kulturtechnik der Moderne* (Köln: Böhlau, 2004), 107-26.

Kuester, Martin, *Framing Truths. Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels* (Toronto: University of Toronto Press, 1992).

Künzel, Christine, ‚Einleitung', hg. von Christine Künzel, Jörg Schönert, *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), 9-23.

----, Schönert, Jörg, Hrsg., *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990).

Lamping, Dieter, Hg., *Handbuch der literarischen Gattungen* (Stuttgart: Kröner, 2009).

Langguth, Gerd, Hg., *Die Intellektuellen und die nationale Frage* (Frankfurt a. M., New York: Campus, 1997).

Lehmann, Albrecht, *Erzählstruktur und Lebenslauf: Autobiographische Untersuchungen* (Frankfurt a. M., New York: Campus, 1983).

Lehmann, Jürgen, *Bekennen, erzählen, berichten: Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie* (Tübingen: Niemeyer, 1988).

----, ‚Autobiographie', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 169-73.

Lejeune, Philippe, ‚Der autobiographische Pakt' [1973/75], übers. von Hildegard Heydenreich, hg. von Günter Niggl, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 214-57.

----, ‚The Autobiographical Pact (bis)', übers. von Katherine Leary, hg. von Paul John Eakin, *On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 119-137.

----, ‚The Diary as „Antifiction"', hg. von Jeremy D. Popkin, Julie Rak, *Philippe Lejeune. On Diary*, übers. von Katherine Durnin (Honululu: University of Hawai'i Press, 2009), 201-10.

Lepsius, M. Rainer, ‚Das Bildungsbürgertum als ständische Vergesellschaftung', hg. von Rainer M. Lepsius, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992), 8-18.

Leupold, Dagmar, *Nach den Kriegen* (München: Beck, 2004).

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques* [1955] (Paris: Plon, 1984).

Lévinas, Emmanuel, ‚Die Spur des Anderen', hg. von Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* (Freiburg, München: Karl Alber, 1983), 209-35.

Lewald, Fanny, *Meine Lebensgeschichte* [1861/62), hg. von Ulrike Helmer, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: U. Helmer, 1998).

Locke, John, *An Essay concerning Humane Understanding* (London: T. Basset / E. Mory, 1690).

Long, Judy, *Telling Women's Lives. Subject/Narrator/Reader/Text* (London, New York: New York University Press, 1999).

Lynch, Claire, ‚Trans-genre Confusion: What does Autobiography Think It Is?', hg. von Richard Bradford, *Life writing: essays on autobiography, biography and literature* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 209-18.

Mackenthun, W., Röttgers, K., ‚Intelligenz, Intelligentsia, Intellektueller', hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel, Stuttgart: Schwabe, 1976), 454-58.

MacKinnon, Catharine, *Only Words* (London: Harvard University Press, 1993).

Mann, Thomas, *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (Berlin: Fischer, 1901).

----, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: der Memoiren erster Teil* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1954).

----, *Der Zauberberg* [1924], 2. durchges. Aufl. (Frankfurt a. M: Fischer, 1974).

Marcus, Laura, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice* (Manchester: Manchester University Press, 1994).

Martinez, Matias, ‚Erzählschema', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 506-09.

----, Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl. (München: Beck, 2007).

Martini, Fritz, ‚Essay', hg. von Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr, Wolfgang Stammler, Paul Merker, Klaus Kanzog, Johann S. Koch, Achim Masser, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1 A-K, 2. Aufl. (Berlin: de Gruyter, 1958-1988), 408-10.

Mason, Mary G., ‚The Other Voice: Autobiographies of Women Writers', hg. von James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 207-31.

Mauss, Marcel, *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1924], übers. von Eva Moldenhauer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990).

Mayer, Gerhart, *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Metzler, 1992).

McLeod, John, *Narrative and Psychotherapy* (London: SAGE, 1997).

Mead, George Herbert, *Geist, Identität und Gesellschaft* [1934], übers. von Ulf Pacher, hg. von Charles W. Morris, 17. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973).

Mecklenburg, Norbert, *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (München: Iudicum, 2008).

Medicus, Thomas, *In den Augen meines Großvaters* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004).

Menninghaus, Winfried, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999).

Meyer, Hermann Julius, *Meyers großes Konversations-Lexikon: ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, 7. Aufl. (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1924-1930).

Miller, Arthur, *Timebends* (London: Methuen, 1987).

Miller, Susan B., *Disgust: the gatekeeper emotion* (Hillsdale, N. J.: Analytic Press, 2004).

Minden, Michael, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie* [1907-1969], 4 Bde., Bd. 1: Das Altertum, 1. Hälfte, 4. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1976), Bd. 1: Das Altertum, 2. Hälfte, 4. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1974), Bd. 2: Das Mittelalter: Die Frühzeit. 1. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1988), Bd. 2: Das Mittelalter: Die Frühzeit. 2. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1992), Bd. 3: Das Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang. 1. Hälfte, 3. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1998), Bd. 3: Das Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang. 2. Hälfte, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1979), Bd. 4: 1. Hälfte: Das Hochmittelalter in der Vollendung, hg. von Leo Delfoss (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1967), Bd. 4: 2. Hälfte. Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts, bearb. von Bernd Neumann (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1969).

Moebius, Stephan, ‚Intellektuellensoziologie - Skizze zu einer Methodologie', in *Sozial.Geschichte Online*, (Duisburg, Essen: Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bremen, 2010), 37-63.

Moller, Sabine, ‚Das kollektive Gedächtnis', hg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2010), 85-92.

Moran, Joe, *Star authors: literary celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000).

Moritz, Karl Philipp, *Anton Reiser* (Berlin: Maurer, 1785).

Müller, Beate, *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994).

Müller, Wolfgang G., ‚Der Brief', hg. von Klaus Weissenberger, *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 67-87.

----, ‚Brief', hg. von Dieter Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen* (Stuttgart: Körner, 2009), 75-83.

Myers, Greg, *Discourse of blogs and wikis* (London: Continuum, 2010).

Neumann, Bernd, *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie* (Frankfurt a. M.: Athenäum, 1970).

Neumeyer, Harald, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999).

Neuschäfer, Markus, *Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman* (Berlin: epubli, 2013)

Niefanger, Dirk, ‚Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur', hg. von Johannes Pankau, *Pop Pop Populär* (Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck: Isensee, 2004), 85-101.

Niggl, Günter, Hg., *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998).

Nübel, Birgit, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (Berlin, New York: de Gruyter, 2006).

----, ,„Alles sagen" – Autobiographik zwischen Authentizität und Fiktionalisierung', hg. von Wolfgang Funk, Lucia Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit: Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Bielefeld: Transcript, 2011), 263-88.

Nünning, Ansgar, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995).

----, ‚Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion', hg. von Christian von Zimmermann, *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970* (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 15-36.

----, ‚Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen', *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 26 (2001), 125-64.

----, ‚Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration', hg. von Jörg Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie im 20.*

Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001), 13-47.

----, ‚'Memory's Truth und 'Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung', hg. von Christoph Parry, Edgar Platen, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2007), 39-59.

----, ‚Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen', hg. von Christoph Parry, Edgar Platen, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwart* (München: Iudicum, 2007), 269-92.

Okely, Judith, ‚Anthropology and autobiography: Participatory experience and embodied knowledge', hg. von Judith Okely, Helen Callaway, *Anthropology and autobiography* (London: Routledge, 1992).

Olney, James, *Memory and Narrative: The Weave of Life Writing* (Chicago, London: Chicago University Press, 1998).

Ommundsen, Wenche, ‚From the altar to the market-place and back again: Understanding literary celebrity', hg. von Su Holmes, Sean Redmond, *Stardom and Celebrity. A Reader* (London: SAGE, 2007), 244-55.

Ott, Christine, Weiser, Jutta, ‚Einleitung', hg. von Christine Ott, Jutta Weiser, *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts* (Heidelberg: Winter, 2013), 7-16.

----, Weiser, Jutta, Hrsg., *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts* (Heidelberg: Winter, 2013).

Parfit, Derek, *Reasons and persons* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

Parr, Rolf, ‚Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur', hg. von Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal, *Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur* (Heidelberg: Synchron, 2012), 189-208.

Parry, Christoph, Platen, Edgar, ‚Einleitung', hg. von Christoph Parry, Edgar Platen, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2007), 9-13.

----, Platen, Edgar, Hrsg., *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwart* (München: Iudicum, 2007).

Pascal, Roy, *Design and Truth in Autobiography* (London: Routledge & Kegan Paul, 1960).

----, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt* [1960], übers. von Marlene Schaible (Stuttgart: Kohlhammer, 1965).

Paul, Jean, ‚Der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften' [1789] hg. von Norbert Miller, Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Jean Paul. Sämtliche Werke*. Abteilung II, Bd. 2 (München: Hanser, 1976), 446-453.

----, *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* (Gera, Leipzig: Wilhelm Heinsius, 1799).

Pelz, Annegret, *Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften* (Köln: Böhlau, 1993).

Petersen, Imme, ‚Geschenk – Spende – Ware: Diskursive Deutungen in der öffentlichen Debatte um Organtransplantation', hg. von Elfriede Hermann, Karin Klenke, Michael Dickhardt, *Form, Macht, Differenz. Motive und Felder*

ethnologischen Forschens (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2009), 295-306.

Petersen, Johanna Eleonora, *Gespräche des Hertzens mit Gott* (Plön: Ripenau, 1689).

Pfister, Manfred, ‚Konzepte der Intertextualität', hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistischen Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 1-30.

----, ‚Zur Systemreferenz', hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistischen Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 52-58.

----, ‚How Postmodern is Intertextuality?', hg. von Heinrich F. Plett, *Intertextuality* (Berlin: de Gruyter, 1991), 207-24.

Pflugmacher, Torsten, ‚abstand [sic!] gestalten. Erinnerte Medien und Erinnerungsmedien in der Autobiographie nach 1989', hg. von Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven* (Heidelberg: Synchron, 2004), 109-25.

Platon, ‚Phaidros oder Vom Schönen', hg. von Günter Helmes, Werner Köster, Texte zur Medientheorie (Stuttgart: Reclam, 2002), 26-30.

Plett, Heinrich F., ‚Intertextualities', hg. von Heinrich F. Plett, *Intertextuality* (Berlin, New York: de Gruyter, 1991), 3-29.

Pohl, Rüdiger, ‚Das autobiographische Gedächtnis', hg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2010), 75-84.

Posch, Waltraud, *Projekt Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt* (Frankfurt a. M.: Campus, 2009).

Prokić, Tanja, ‚Skandal oder trivial? Helene Hegemann, Charlotte Roche und das Erbe der écriture féminine', hg. von Andrea Bartl, Martin Kraus, *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), 395-415.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Yves Tadié (Paris: Gallimard, 1987-1989).

Puschmann, Cornelius, *The Corporate Blog as an Emerging Genre of Computer-mediated Communication: Features, Constraints, Discourse situation* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2010)

Raoul, Valerie, Canam, Connie, Henderson, Angela D.,Paterson, Carla, ‚Introduction. Narrative in Qualitative Research and Therapeutics', hg. von Valerie Raoul, Connie Canam, Angela D. Henderson, Carla Paterson, *Unfitting Stories. Narrative Approaches to Disease, Disability, and Trauma* (Waterloo, Ontario, Canada: Wilfried Laurier University Press, 2007), 107-12.

Raulff, Ulrich, ‚Das Leben – buchstäblich. Über neuere Biographik und Geschichtswissenschaft', hg. von Christian Klein, *Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens* (Stuttgart: Metzler, 2002), 55-68.

Reeg, Ulrike ‚Konzeptionelle Mündlichkeit im Internet', hg von. Sandro M. Moraldo, *Internet.kom. Neue Sprach- und Kommunikationsformen im WorldWideWeb. Band 2: Medialität, Hypertext, digitale Literatur* (Rom: Aracne, 2011), 81-114.

Reichert, Klaus, ‚Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs', hg. von Klaus Städtke, Ralph Kray, Ingo Berensmeyer, *Spielräume des auktorialen Diskurses* (Berlin: Akademie, 2003), 39-48.

Reynolds, Dwight, Hg., *Interpreting the self: autobiography in the Arabic literary tradition* (Berkeley: University of California Press, 2001).

Ricoeur, Paul, *Time and narrative*, übers. von Kathleen McLaughlin, David Pellauer (Chicago, London: University of Chicago Press, 1984).

Riffaterre, Michael, ‚Compulsory reader response: the intertextual drive', hg. von Judith Still, Michael Worton, *Intertextuality: theories and practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), 56-78.

Ringer, Fritz K., *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1987).

Roche, Charlotte, *Feuchtgebiete: Roman* (Köln: DuMont, 2008).

----, *Schoßgebete* (München: Piper, 2011).

Rolf, Eckard, *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten* (Berlin, New York: de Gruyter, 1993).

Rorty, Richard, *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

Rousseau, Jean-Jacques, *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers*, übers. von Alfred Semerau, Dietrich Leube. (München: Winkler, 1978).

Ruppelt, Georg, ‚'Der große summende Gott': Geschichten von Denkmaschinen, Computern und Künstlicher Intelligenz', *Lesesaal*, 7 (2003), 4-22.

Rutka, Anna, ‚Erinnern als Dialog mit biographischen Texten. Zu aktuellen Familienromanen von Uwe Timm „Am Beispiel meines Bruders" (2003), Wibke Bruhns „Meines Vaters Land" (2004) und Stephan Wackwitz „Ein

unsichtbares Land“ (2003)‘, hg. von Carsten Gansel, Pawel Zimniak, *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010), 107-17.

Ryan, Marie-Laure, ‚On the Why, What and How of Generic Taxonomy‘, *Poetics*, 10 (1981), 109-26.

Said, Edward, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978).

Sartre, Jean-Paul, *Les mots* (Paris: Gallimard, 1964).

Saunders, Max, ‚Introduction‘, hg. von Max Saunders, *Self impression: life-writing, autobiografiction, and the forms of modern literature* (New York, Oxford: Oxford University Press, 2010), 1-25.

Schabacher, Gabriele, *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

Schaefer, Christina, ‚Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion‘, hg. von Irina O. Rajewsky, Ulrike Schneider, *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag* (Stuttgart: Steiner, 2008), 299-326.

Schaffrick, Matthias, Willand, Marcus, Hrsg., *Theorien und Praktiken der Autorschaft* (Berlin, Boston: de Gruyter, 2014).

Schärf, Christian, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999).

Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction* (London: Routledge, 2002).

Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens: Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Tübingen: Niemeyer, 1997).

----, ‚Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium', hg. von Rüdiger Zymner, *Handbuch Gattungstheorie* (Stuttgart: Metzler, 2010), 29-31.

Scheuer, Helmut, ‚Biographie', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 233-36.

Schlaffer, Heinz, ‚Essay', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 522-25.

Schleiermacher, Friedrich, ‚Rezension zu Johann Gottlieb Fichtes „Vorlesungen über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters", 1807', hg. von Hermann Patsch, Hermann Fischer, *Kritische Gesamtausgabe: Schriften aus der Hallenser Zeit, 1804-1807* (Berlin: de Gruyter, 1995), 143-75.

Schlich, Julia, *Studie zur literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte* (Tüingen: Niemeyer, 2002).

Schmidhuber, Martine, *Der Prozess personaler Identitätsbildung und die Rolle von Institutionen* (Wien: LIT Verlag, 2011).

Schmidt, Kathrin, *Du stirbst nicht* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009).

Schmidt, Nadine Jessica, *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014).

Schmidt, Siegfried J., ‚Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven', hg. von Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996), 9-55.

Schmitz, Helmut, ‚Annäherung an die Generation der Großväter: Stephan Wackwitz' „Ein unsichtbares Land" und Thomas Medicus' „In den Augen meines Großvaters", *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 19 (2006), 2, 247-266.

----, ‚Family, Heritage, and German Wartime Suffering in Hanns Joseph Ortheil, Stephan Wackwitz, Thomas Medicus, Dagmar Leupold, and Uwe Timm.', hg. von Stuart Taberner, *Germans as victims in the literary fiction of the Berlin republic* (Rochester, New York: Camden House, 2009), 70-85.

Schnitzler, Arthur, *Leutnant Gustl* [1900] (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2001).

Schönberger, Klaus, ‚Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan', hg. von Peter Schlobinski, *Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien* (Mannheim: Dudenverlag, 2006), 233-48.

Schönborn, Sibylle, ‚Tagebuch', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 574-77.

Schweda, Mark, Wöhlke, Sabine, ‚Lasting bonds and new connections: public views on the donor-recipient-relationship and their implications for the ethics of organ transplantation', hg. von Amy Zahra, Mary Anne Lauri, *Organ donation and transplantation. An interdisciplinary approach* (New York: Nova Science Publishers, 2013), 171-88.

Schwitalla, Johannes, ‚Gebrauchstexte', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 664-66.

Segal, Lynne, ‚Only the Literal: The Contradictions of of Anti-Pornography Feminism', hg. von Pamela Church Gibson, *More dirty looks: gender, pornography and power* (London: British Film Institute, 2004), 59-70.

Shumaker, Wayne, *English autobiography: its emergence, materials, and form* (Berkeley: University of California Press, 1954).

Smith, Sidonie, ‚Introduction', hg. von Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 1-18.

----, Watson, Julia, Hrsg., *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

Smith, Victoria, *Representations of memory in transition: national socialism in contemporary (auto)biographical writing in German* (University of Nottingham, 2008).

Söll, Ludwig, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch* (Berlin: Erich Schmidt, 1974).

Sollors, Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1986).

Stägemann, Elisabeth, *Erinnerungen für edle Frauen* (Leipzig: Verlag der Hinrichsen Buchhandlung, 1864).

Stanford Friedman, Susan, ‚Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', hg. von Sidonie Smith, Julia Watson, *Women, autobiography, theory: a reader* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998), 72-82.

Starzl, Thomas, *The Puzzle People: Memoirs of a Transplant Surgeon* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2003).

Steinbach, Anja, ‚Stieffamilien', hg. von Paul B. Hill, Johannes Kopp, *Handbuch Familiensoziologie* (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 563-610.

Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, hg. von Henri Martineau, Neuaufl. (Paris: Le Divan, 1949).

Steppacher, Elvira, ‚Können Blogs den klassischen Journalismus ersetzen? Zum Strukturwandel durch den „Journalismus der Bürger"', *Communicatio Socialis* 39 (2006), 2, 117–132

Stierle, Karlheinz, ‚Werk und Intertextualität', hg. von Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983), 7-26.

Still, Judith, Worton, Michael, ‚Introduction', hg. von Judith Still, Michael Worton, *Intertextuality. Theories and practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), 1-44.

Stocker, Peter, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien* (Paderborn: Schönigh, 1998).

Stockmeyer, Anne-Christin, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien* (Marburg: Tectum, 2011).

Storrer, Angelika, ‚Getippte Gespräche oder dialogische Texte? Zur kommunikationstheoretischen Einordnung der Chat-Kommunikation', hg. von Andrea Lehr, *Sprache im Alltag: Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik* (Berlin, New York: de Gruyter, 2001), 439-66.

Swales, Martin, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).

Thabet, Sahbi, *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman: Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch* (Marburg: Tectum, 2002).

Thompson, John B., *Political scandal: power and visibility in the media age* (Cambridge: Polity Press, 2000).

Thomson, Clive R., ‚Parody / Genre / Ideology', hg. von P. R. Gobin, *Le singe à la porte: Vers une théorie de la parodie* (New York: Peter Lang, 1984), 95-103.

Tillich, Paul, *Systematic theology 3: Life and the Spirit* (London: S.C.M. Press, 1978).

Timm, Uwe, *Am Beispiel meines Bruders* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003).

Tommek, Heribert, Bogdal, Klaus-Michael, ‚Einleitung', hg. von Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal, *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur - Medien - Ökonomien: Autorpositionen* (Heidelberg: Synchron, 2012), 7-23.

----, Bogdal, Klaus-Michael, Hrsg., *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur - Medien - Ökonomien: Autorpositionen* (Heidelberg: Synchron, 2012).

Torik, Aléa, *Aléas Ich* (Hamburg: Osburg, 2013).

Trotzki, Leo, *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie* [1929] übers. von Alexandra Ramm (Berlin: S. Fischer, 1930).

Turner, Graeme, *Understanding celebrity* (London: SAGE, 2004).

Ursin, Marja, ‚Autofiktion bei Herta Müller', hg. von Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg, *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2006), 344-52.

van Almsick, Franziska, *Aufgetaucht* (Köln: Gustav Kiepenheuer, 2004).

van Peer, Willie, ‚Poetizität', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 111-13.

Verweyen, Theodor, Witting, Gunther, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur: Eine systematische Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979).

----, Witting, Gunther, ‚Parodie', hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 1997-2003), 23-27.

----, Witting, Gunther, *Einfache Formen der Intertextualität: Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen* (Paderborn: Mentis, 2010).

Vinken, Barbara, ‚Die Intellektuelle: gestern, heute, morgen', *Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zu Das Parlament*, 40 (2010), 13-18.

von Berlichingen, Götz, *Lebensbeschreibung des Ritters Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. Nach der Ausgabe von 1731 hg. von Albert Leitzmann (Halle a. S.: Niemeyer, 1916).

von Bismarck, Otto, *Gedanken und Erinnerungen* (Stuttgart: Cotta, 1898).

von Goethe, Johann Wolfgang, ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre' [1795/96], hg. von Erich Trunz, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 7, 15. Aufl. (München: Beck, 2005).

----, ‚Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit' [1811-1814], hg. von Erich Trunz, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 9: Autobiographische Schriften, 15. Aufl. (München: Beck, 2005).

von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, Abdruck der ältesten Originalausgabe 1669 (Halle a. S.: M. Niemeyer, 1880).

von Wilpert, Gero, ‚Parodie', hg. von Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1979), 585-587.

von Zimmermann, Christian, *Biographische Anthropologie: Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)* (Berlin: de Gruyter, 2006).

Wackwitz, Frederick Hendrik, *A pictorial history of the Wackwitz family, 1402-1988* (Van Alstyne, Texas: F. H. Wackwitz, 1988).

Wackwitz, Stephan, *Trauer und Utopie um 1800: Studien zu Hölderlins Elegienwerk* (Stuttgart: Heinz, 1982).

----, *Friedrich Hölderlin* (Stuttgart: Metzler, 1985).

----, *Tokyo* (Zürich: Ammann, 1994).

----, *Walkers Gleichung: Eine deutsche Erzählung aus den Tropen* (Göttingen: Steidel, 1996).

----, *Kleine Reisen* (Göttingen: Steidel, 1997).

----, *Selbsterniedrigung durch Spazierengehen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002).

----, *Ein unsichtbares Land: Familienroman* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2003).

----, *Neue Menschen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2005).

----, *Osterweiterung. Zwölf Reisen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2008).

----, *Fifth Avenue* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2010).

Wagner, David, *Als die Kinder schliefen* (Berlin: Sukultur, 2011).

----, *Leben* (Reinbek: Rowohlt, 2012).

Wagner-Egelhaaf, Martina, *Autobiographie* (Stuttgart: Metzler, 2000).

----, ‚Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe - Barthes - Özdamar', hg. von Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg, *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (München: Iudicum, 2006), 353-68.

Waugh, Patricia, *Metafiction* (London: Methuen, 1984).

Wehler, Hans Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte: Bd. 5 Bundesrepublik und DDR, 1949-1990* (München: Beck, 2008).

Weigel, Sigrid, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften* (München: Wilhelm Fink, 2006).

Weiss, Peter, *Abschied von den Eltern* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961).

----, *Fluchtpunkt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962).

Weiß, Ralph, ‚Privatheit im „öffentlichen Raum" - Klärungsbedarf', hg. von Ralph Weiß, Jo Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum: Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung* (Opladen: Leske & Budrich, 2002), 17-26.

----, ‚Vom gewandelten Sinn für das Private', hg. von Ralph Weiß, Jo Groeb, *Privatheit im öffentlichen Raum: Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung* (Opladen: Leske & Budrich, 2002), 27-88.

Weixler, Antonius, ‚Authentischen erzählen - authentisches Erzählen: Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt', hg. von Antonius Weixler, *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption* (Berlin: de Gruyter, 2012), 1-32.

Welsch, Wolfgang, ‚Transkulturalität - Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen', hg. von Irmela Schneider, Christian W. Thomson, *Hybridkultur - Medien, Netze, Künste* (Köln: Wienand, 1997), 67-90.

----, ‚Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden. Wolfgang Welsch im Gespräch über eine transkulturell orientierte Gesellschaft – und wie Musik Menschen zusammenführen kann', *Musikforum* 1/2010, 8-12.

Welzer, Harald, ‚Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane', *Literatur. Beilage zu Mittelweg 36*, 1 (2004), 53-64.

Wenzel, Peter, *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur: Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte* (Heidelberg: Winter, 1989).

White, Hayden, *Metahistory* (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1978).

Wieland, Christoph Martin, *Geschichte des Agathon* [1766/67], hg. von Klaus Manger (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986).

Winko, Simone, ‚Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion', hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen* (Berlin, New York: de Gruyter, 2009), 374-96.

Winslow, Donald J., *Life-Writing. A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms* (Hawaii: University of Hawaii Press, 1980).

Wirth, Uwe, ‚Chatten online', hg. von Peter Schlobinski, *Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien* (Mannheim: Dudenverlag, 2006), 118-32.

Wolf, Christa, *Kindheitsmuster* (Berlin: Aufbau, 1976).

Wolf, Werner, ‚Metafiktion', hg. von Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe* (Stuttgart: Metzler, 1998), 362-63.

----, ‚Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur mise en cadre und mise en reflet/série', hg. von Jörg Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001), 49-84.

Wolting, Monika, ‚Vom alten Garten der Romanik bis hin zum urbanen Garten der Jahrhundertwende', hg. von W. Kunicki, J. Rzeszotnik, E. Tomiczek, *Festschrift für Frau Prof. Irena Swiatłowska-Prędota* (Wrocław, Dresden: 2009), 477-91.

Woods, Roger, ‚Introduction: The Purpose and Problems of German Life Writing in the Twentieth Century', hg. von Birgit Dahlke, Dennis Tate, Roger Woods, *German life writing in the twentieth century* (Camden House, 2010), 1-24.

Woolf, Virginia, *Moments of Being* (London: Chatto and Windus for Sussex University Press, 1976).

Wulff, Bettina, Maibaum, Nicole, *Jenseits des Protokolls* (München: Riva, 2012).

Wuthenow, Ralph-Rainer, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990).

Zeller, Christoph, *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010).

Zeman, Sonja, ‚Mündlichkeit ist nicht gleich Mündlichkeit', hg. von Jörg Hagemann, Wolf Peter Klein, Sven Staffeldt, *Pragmatischer Standard* (Tübingen: Stauffenberg, 2013), 191-205.

Zima, Peter V., *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen: Francke, 2000).

----, *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potential des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2012).

Zipfel, Frank, ‚Autofiction', hg. von David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, *Routledge encyclopaedia of narrative theory* (London: Routledge, 2005), 36-37.

----, ‚Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?', hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen* (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314.

Zymner, Rüdiger, Hg., *Handbuch Gattungstheorie* (Stuttgart: Metzler, 2010).

9. Internetquellen

Alighieri, Dante, *Vita Nova*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vita-nuova-das-neue-leben-7787/2>, abgerufen 01. Oktober 2014.

Andre, Thomas, ‚Roman einer Organtransplantation: Im Bett mit dem Tod', *spiegel.de* (22. Februar 2013) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/david-wagner-leben-rezension-a-884378.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

‚Ausgezeichnetes Wochenende: So hat Felicitas Hoppe Hameln erlebt', *dewezet.de* (01. Dezember 2010) <http://www.dewezet.de/portal/kultur/lokale-kultur_Ausgezeichnetes-Wochenende-So-hat-Felicitas-Hoppe-Hameln-er-_arid,290307.html>, abgerufen 27. November 2014.

Baum, Antonia, ‚Nein, du sollst nicht überfahren werden', *faz.net* (09. März 2013)
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/david-wagner-leben-nein-du-sollst-nicht-ueberfahren-werden-12109022.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

Berndt, Christina, ‚Neue Auffälligkeiten bei Leber-Transplantationen', *sueddeutsche.de* (1. Juli 2013)
<http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/organspende-skandal-neue-auffaelligkeiten-bei-leber-transplantationen-1.1709468>, abgerufen 15. Mai 2014.

----, ‚Prüfer bestätigen Mängel am LMU-Klinikum', *sueddeutsche.de* (12. April 2013) <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/organspende-skandal-in-muenchen-pruefer-bestaetigen-maengel-am-lmu-klinikum-1.1647067>, abgerufen 15. Mai 2014.

Berres, Irene, AFP/dpa, ‚Neue BZgA-Kampagne: Der verzweifelte Kampf um Organspender', *spiegel.de* (30. Mai 2013)

<http://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/organspende-bzga-startet-neue-kampagne-nach-transplantationsskandal-a-902821.html>, abgerufen 15. Mai 2014.

<http://www.biografie-schreiben.de>, abgerufen 04. Juni 2015.

<http://www.biographiezentrum.de/termine/termine.php>, abgerufen 04. Juni 2015.

Böttiger, Helmut, ‚Ein fremdes Flirren', *sueddeutsche.de* (14. März 2013) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/leben-von-david-wagner-ein-fremdes-flirren-1.1624702>, abgerufen 28. Februar 2014.

Bopp, Lena, ‚Charlotte Roche: Feminismus light', *faz.net* (17. August 2011) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/charlotte-roche-feminismus-light-11105691.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

Bürger, Britta, ‚In existenzieller Not „hilft einem das Erzählen"', *dradio.de* (15. März 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/2041909/>, abgerufen 31. August 2014.

Buß, Christian, ‚Sexautorin Charlotte Roche: „Meine Therapeutin hat mir das Leben gerettet"', *spiegel.de* (07. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/sexautorin-charlotte-roche-meine-therapeutin-hat-mir-das-leben-gerettet-a-778812.html>, abgerufen 22. Mai 2015.

----, ‚Charlotte Roches *Schoßgebete*: Ratio und Fellatio', *spiegel.de* (09. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/charlotte-roches-schossgebete-ratio-und-fellatio-a-779003.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

----, ‚Schwarzer attackiert Roche: Häschen im Bett, Oma im Kopf', *spiegel.de* (15. August 2011) <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/schwarzer-attackiert-

roche-haeschen-im-bett-oma-im-kopf-a-780345.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

Carr, David, ‚How Oprahness Trumped Truthiness', *nytimes.com* (30. Januar 2006) <http://www.nytimes.com/2006/01/30/business/media/30carr.html?ex=1296277200&en=1c0e8843da5b43d6&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss&_r=0>, abgerufen 01. Februar 2014.

‚Charlotte Roche: „Der Film war einfacher zu ertragen als das Buch"', *abendzeitung-muenchen.de* (16. September 2014) <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.ein-unfall-hat-ihr-leben-fuer-immer-veraendert-charlotte-roche-der-film-war-einfacher-zu-ertragen-als-das-buch.f2f3c9e1-8a10-4268-a913-a067eca3f388.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

‚Charlotte Roche geht auf Alice Schwarzer los', *welt.de* (25. August 2011) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13565397/Charlotte-Roche-geht-auf-Alice-Schwarzer-los.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

Cohen, Richard, ‚Oprah's Grand Delusion', *washingtonpost.com* (17. Januar 2006) <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/01/16/AR2006011600912.html>, abgerufen 01. Februar 2014.

‚Das Rätesystem ist unvermeidlich. SPIEGEL-Gespräch mit dem Philosophen Georg Lukács', *spiegel.de* (20. April 1970) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44944175.html>, abgerufen 20. August 2013.

Deckert, Sarah Maria, ‚Therapie im Selbstversuch. Charlotte Roche und das inszenierte Tabu', *cicero.de* (24. August 2011) <http://www.cicero.de/salon/charlotte-roche-und-das-inszenierte-tabu/42729>, abgerufen 04. Juli 2015.

<https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressekonferenzen/2010/Alleinerziehende/pressebroschuere_Alleinerziehende2009.pdf?__blob=publicationFile>, S. 8, abgerufen 25. Juni 2013.

<https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/Bevoelkerungsbewegung/Scheidungsstatistik2010140117004.pdf?__blob=publicationFile>, S. 8, abgerufen 25. Juni 2013.

<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/864-4-theol-1s>, abgerufen 09. April 2015.

<http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000689_00061.html?contextType=scan&contextSort=sortKey&contextOrder=descending&context=Glomuzi>, abgerufen 23. Juni 2015.

Döbler, Katharina, ‚Bildungsroman eine Nach-68ers', *dradio.de* (25. November 2005) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/441494/>, abgerufen 20. August 2013.

<http://www.dso.de>, abgerufen 15. Mai 2014.

<http://www.dso.de/uploads/tx_dsodl/Dankesbrief.pdf>, abgerufen 31. August 2014.

<http://www.dw.de/popups/mediaplayer/contentId_17025940_mediaId_17027672>, abgerufen 31. August 2014.

Eger, Christian, ‚Von Amerika nach Georgien', *Mitteldeutsche Zeitung* (6. Oktober 2010) <http://www.mz-web.de/kultur---medien/mz-interview-mit-stephan-wackwitz-von-amerika-nach-georgien,20642198,17660610.html>, abgerufen 21. Juni 2013.

<http://www.elfriedejelinek.com>, abgerufen 30. Mai 2015.

<http://www.eurotransplant.org/cms/index.php?page=pat_germany>, abgerufen 15. Mai 2014.

<http://ezb.uni-regensburg.de/?2254754&bibid=BSB#printexemplare>, abgerufen 30. September 2013.

‚Familie war auf dem Weg zu Charlottes Hochzeit', *News.at* (02. Juli 2001) <http://www.news.at/articles/0127/40/16831/familie-weg-charlottes-hochzeit>, abgerufen 22. Mai 2015.

<http://www.fischerverlage.de/autor/felicitas_hoppe/14383>, abgerufen 27. November 2014.

<http://www.fischerverlage.de/autor/stephan_wackwitz/5705?letter=W>, abgerufen 23. August 2013.

Flohr, Udo, ‚Letzte Fragen: Ist Ekel angeboren?', *spiegel.de* (13. März 2010), <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/letzte-fragen-ist-ekel-angeboren-a-681560.html>, abgerufen 20. Juni 2015.

<http://www.goethe.de/ins/pl/kra/bib/opc/deindex.htm>, abgerufen 30. September 2013.

<https://www.goethe.de/ins/za/prj/sua/gen/rue/aut/wac/deindex.htm>, abgerufen 20. August 2013.

‚Göttinger Ärzte der fahrlässigen Tötung verdächtigt', *zeit.de* (27. Juli 2012) <http://www.zeit.de/wissen/gesundheit/2012-07/goettingen-organspende-ermittlungen>, abgerufen 15. Mai 2014.

Gorris, Lothar, Voigt, Claudia, ‚Guckt mal, was jetzt kommt', *spiegel.de* (08. August 2011) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-79805397.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/vita-nuova-das-neue-leben-7787/2>, abgerufen 01. Oktober 2014.

Hage, Volker, ‚Die Enkel wollen es wissen', *spiegel.de* (17. März 2003) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26609841.html>, abgerufen 25. April 2013.

Heidböhmer, Carsten, ‚Mit kalkuliertem Skandal zum Megaseller?', *stern.de* (07. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/charlotte-roches-neues-buch-schossgebete-mit-kalkuliertem-skandal-zum-megaseller-1713732.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

----, ‚Trauerspiel statt Sexskandal', *stern.de* (10. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/schossgebete-zweiter-roman-von-charlotte-roche-trauerspiel-statt-sexskandal-1714610.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

----, ‚Roches Stiefvater entsetzt über *Schoßgebete*', *stern.de* (15. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/skandalroman-roches-stiefvater-entsetzt-ueber--schossgebete--3776304.html>, abgerufen 19. Juni 2015.

----, ‚Charlotte Roche stürmt die Bestsellerliste', *stern.de* (17. August 2011) <http://www.stern.de/kultur/buecher/-schossgebete--charlotte-roche-stuermt-die-bestsellerliste-3777092.html>, abgerufen 12. Juli 2015.

Heier, Erik, ‚Der Schriftsteller David Wagner über sein neues Buch „Leben"', *tip-berlin.de* (16. Dezember 2013) <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-lesungen-und-buecher/der-schriftsteller-david-wagner-uber-sein-neues-buch-leben>, abgerufen 09. Juli 2015.

Hensel, Jana, ‚Lass uns über Sex reden', *zeit.de* (11. August 2011) <http://www.zeit.de/2011/33/Roche-Hensel/seite-3>, abgerufen 26. Mai 2015.

Herrmann, Sebastian, ‚Würgen mit Moral', *sueddeutsche.de* (23. Juli 2010), <http://www.sueddeutsche.de/wissen/gemischte-gefuehle-ekel-wuergen-mit-moral-1.978475>, abgerufen 20. Juni 2015.

Hoch, Jenny, ‚Der Mann, der sich in seine neue Leber verliebte', *faz.net* (11. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114324990/Der-Mann-der-sich-in-seine-neue-Leber-verliebte.html>, abgerufen 31. August 2014.

Holdenried, Michaela, ‚Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe', in <http://www.goethezeitportal.de/kommunikation/diskussionsforen/postkoloniale-studien.html>, (2005), abgerufen 01. Februar 2014.

Kämmerlings, Richard, ‚David Wagner war der einzig mögliche Preisträger', *welt.de* (14. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114450497/David-Wagner-war-der-einzig-moegliche-Preistraeger.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

Kalle, Matthias, Stelzer, Tanja, ‚Wer sticht wen', *zeit.de* (14. April 2011) <http://www.zeit.de/2011/16/Journalismus-Boulevard>, abgerufen 03. August 2015.

<http://www.klett-cotta.de/zeitschrift/MERKUR/7819?bereich_subnavi=zeitschrift>, abgerufen 30. September 2013.

Le Ker, Heike, ‚Organspende: Unregelmäßigkeiten bei Transplantation in Hamburg', *spiegel.de* (15. August 2012) <http://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/organspende-bei-transplantation-in-hamburg-verstoss-gegen-richtlinien-a-850224.html>, abgerufen 15. Mai 2014.

März, Ursula, ‚Romane Erforschen oder Nacherzählen', *zeit.de* (30. April 2003) <http://www.zeit.de/2003/19/L-Wackwitz_2fWerle>, abgerufen 25. April 2013.

----, ‚Bestseller mit Ansage', *zeit.de* (12. Juli 2011) <http://www.zeit.de/2011/27/Roche-Roman>, abgerufen 12. Juli 2015.

Maurer, Andrea ‚Töchterbann und Muttermord. Charlotte Roche und die Emanzipation', *3sat*, 25. August 2011, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/156350/index.html>, abgerufen 3. April 2016.

<http://www.meine-biographie.com>, abgerufen 04. Juni 2015.

<http://www.meiner.de/product_info.php?products_id=2907>, abgerufen 22. August 2013.

<http://www.meiner.de/product_info.php?products_id=617>, abgerufen 30. September 2013.

Moorstedt, Tobias, ‚Viva-2-Moderatorin Charlotte Roche: Zauber der musikalischen Lumpenfee', *spiegel.de* (22. Januar 2001) <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/viva-2-moderatorin-charlotte-roche-zauber-der-musikalischen-lumpenfee-a-119094.html>, abgerufen 30. Juni 2015.

Müller-Jentsch, Ekkehard, ‚Streit um „Schweine-Journalismus"', *sueddeutsche.de* (19. Mai 2010) <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/prozess-in-muenchen-streit-um-schweine-journalismus-1.930199>, abgerufen 03. August 2015.

<http://www.organspende-info.de/>, abgerufen 15. Mai 2014.

<http://www.organspende-info.de/organ-und-gewebespende/empfaenger>, abgerufen 15. Mai 2014.

Pakendorf, Gunther: ‚Die Gegenwart des Vergangenen. Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* als postkolonialer Roman', Goethezeitpotal, *Forum postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies* <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/pakendorf_wackwitz.pdf>, abgerufen 23. Juni 2015.

Platthaus, Andreas, ‚Meine eigene Geschichte, wie geht die?', *faz.net* (21. Februar 2013)<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/david-wagner-ueber-sein-neues-buch-meine-eigene-geschichte-wie-geht-die-12088118.html>, abgerufen 28. Februar 2014.

Radisch, Iris, ‚Die elementare Struktur der Verwandtschaft', *zeit.de* (11. Oktober 2011) <http://www.zeit.de/2011/41/Literatur-Familienromane>, abgerufen 25. April 2013.

Raulff, Ulrich, ‚Die NS-Zeit als Familienroman Bruder', *sueddeutsche.de* (11. Mai 2010) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-ns-zeit-als-familienroman-bruder-hitler-1.254062>, abgerufen 25. April 2013.

Reichart, Manuela, ‚Zwischen Hoffnung und Todesangst', *dradio.de* (12. März 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/2037859/>, abgerufen 28. Februar 2014.

Roth, Anna-Lena, Utler, Simone, ‚Organspendeskandal in Göttingen: „Dafür ist kriminelle Energie nötig"', *spiegel.de* (20. Juli 2012) <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/organspende-skandal-an-uniklinik-goettingen-arzt-soll-akten-gefaelscht-haben-a-845496.html>, abgerufen 15. Mai 2014.

<http://www.rowohlt.de/magazin_artikel/David_Wagner_Leben.3185867.html>, abgerufen 09. Juli 2015.

Schaschek, Sarah, ‚Die Geburt des Autors', *zeit.de* (3. September 2013) <http://www.zeit.de/2013/35/literatur-roman-alea-torik-aleas-ich>, abgerufen 16. Mai 2015.

Schneeberger, Ruth, ‚Charlotte Roche erklärt sich selbst', *sueddeutsche.de* (19. September 2011) <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/lesung-im-muenchner-lustspielhaus-charlotte-roche-erklaert-sich-selbst-1.1145202>, abgerufen 26. Mai 2015.

‚Stadt der Extrem-Biographien', *spiegel.de* (21. September 2009) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-66970474.html>, abgerufen 01. Februar 2014.

Steinert, Hajo, ‚Für „Leben" gewinnt David Wagner den Buchpreis', *welt.de* (14. März 2013) <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article114448767/Fuer-Leben-gewinnt-David-Wagner-den-Buchpreis.html>, abgerufen 13. März 2014.

Steinfeld, Thomas, ‚Niedergezischt', *sueddeutsche.de* (18. August 2011) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schwarzer-kritisiert-roche-niedergezischt-1.1132141>, abgerufen 26. Mai 2015.

----, ‚Verlogenheit zwischen den Beinen', *sueddeutsche.de* (27. Juli 2012) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/charlotte-roches-neuer-roman-schossgebete-verlogenheit-zwischen-den-beinen-1.1129744>, abgerufen 26. Mai 2015.

Sulner, Martina, ‚Mittwoch erscheint Charlotte Roches Roman „Schoßgebete"', *haz.de* (09. August 2011) <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Buecher/Mittwoch-erscheint-Charlotte-Roches-Roman-Schossgebete>, abgerufen 22. Mai 2015.

‚Verhexte Generation', *spiegel.de* (14. November 2005) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43103170.html>, abgerufen 20. August 2013.

‚Viva-Star Roche: Alle Brüder starben auf dem Weg zu ihrer Hochzeit', *spiegel.de* (02. Juli 2001) <http://www.spiegel.de/panorama/viva-star-roche-alle-brueder-starben-auf-dem-weg-zu-ihrer-hochzeit-a-142927.html>, abgerufen 22. Mai 2015.

von Billerbeck, Liana, ‚Leben durch den Tod eines anderen', *dradio.de* (28. Februar 2013) <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/2025061/>, abgerufen 28. Februar 2014.

von Lovenberg, Felicitas ‚Ein Gespräch mit Charlotte Roche. „Ich bin keine Frau, die andere Frauen verrät"', *faz.net* (10. August 2011), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ein-gespraech-mit-charlotte-roche-ich-bin-keine-frau-die-andere-frauen-verraet-11104662.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2>, abgerufen 3. April 2016.

von Lucius, Robert, ‚Auffälligkeiten schon im Jahr 1995', *faz.net* (29. Juli 2012) <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/organspende-skandal-auffaelligkeiten-schon-im-jahr-1995-11836312.html>, abgerufen 15. Mai 2014.

von Uslar, Moritz, Voigt, Claudia, ‚Frauen: „Ich bin gar nicht so frech"', *spiegel.de* (22. Februar 2008) <http://www.spiegel.de/spiegel/a-537317.html>, abgerufen 26. Mai 2015.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Stephan_Wackwitz>, abgerufen 23. August 2013.

‚Winfrey stands behind „Pieces" author', *cnn.com* (12. Januar 2006) <http://edition.cnn.com/2006/SHOWBIZ/books/01/11/frey.lkl/index.html>, abgerufen 01. Februar 2014.

<http://www.wolfson.ox.ac.uk/clusters/life-writing/about>, abgerufen 17. Juni 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=RT2naKydsIY>, abgerufen 20. Juni 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Tqb1jtHAZdU>, abgerufen 30. Juni 2015.

<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000005>, abgerufen 30. September 2013.

<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000011>, abgerufen 30. September 2013.

<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004875>, abgerufen 30. September 2013.

<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004876>, abgerufen 30. September 2013.

<http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00004877>, abgerufen 30. September 2013.

10. Filmographie

A.I. Artificial Intelligence, Steven Spielberg (Warner Bros., DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions, 2001).

Futurama, David X. Cohen, Matt Groening (The Curiosity Company, 20th Century Fox Television, 1999-2013).

Star Trek: The Next Generation, Gene Roddenberry (Paramount Television, 1987-1994).

Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith, George Lucas (20th Century Fox, 2005).

The Terminator, James Cameron (Hemdale Film Corporation, Pacific Western, Euro Film Funding, Cinema 84, 1984).