



universität
wien

MASTERARBEIT/MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit/Title of the Master's Thesis

„Nicht den Fehler begehen und die Ansichten des
Autors mit jenen des Protagonisten gleichsetzen“

Zu Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* und

Thomas Glavinics *Das bin doch ich*

verfasst von/submitted by

Juliane Fischer, BA

angestrebter akademischer Grad/in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt/
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Austrian Studies – Cultures, Literatures,
Languages

Betreut von/Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Dezember 2016

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Arbeit unterstützt haben. Damit wende ich mich zu allererst an Frau Mag. Dr. Daniela Strigl, die sich bereit erklärt hat, meine Arbeit zu betreuen und mir in diesem Prozess schon seit der Ideenfindung zur Seite gestanden ist. Sie brachte Verständnis auf für die vielen Durststrecken, die dieses Projekt über einen solch langen Zeitraum gedehnt haben und gab mir durch kritisches Hinterfragen immer wieder wertvolle Hinweise. Auch für Ihre moralische Unterstützung und Geduld: Vielen Dank!

Weiters danke ich allen anderen Professoren und Wegbegleitern in meinem Studium, sowohl bei Austrian Studies als auch im Bachelorstudiengang der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Sie haben mein Interesse immer wieder geweckt und meine scheinbar unbändige Neugier gestillt.

Mein Schreiben am meisten mitgetragen hat mein Liebster Ulrich. Danke, dass du mich ständig bestärkt hast!

Und schließlich danke ich meinen Eltern Anna Maria und Rudolf, sowie meinen Brüdern Lorenz und Viktor und besonders meiner Schwester Helene, der ich ein Vorbild sein will und diese Arbeit widme. Zudem möchte ich auch meine Großeltern Anna Rosina und Karl, sowie Katharina und Rudolf, die mir Kraft von Oben gaben, erwähnen: Danke an alle in meiner Familie für euer Verständnis! Ich bin stolz, dass ich die Erste sein kann, der ein Universitätsstudium ermöglicht wurde.

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung.....	I
Danksagung.....	II
Inhaltsverzeichnis	III
1. Einleitung: Wer bin ich und wenn ja wie viele?.....	1
1.2. Forschungsstand	3
2. Ausgangslage und Einordnung.....	5
2.1. Was die autobiographische Leseart nährt.....	5
2.1.1. Das Identitäts-Experiment.....	6
2.2. Erwartungshaltung.....	8
2.2.1. Einbettung im Gesamtwerk.....	8
2.3. Ich-loses Erzählen – Eine Tendenz junger österreichischer Literatur?	12
2.3.1. Die Biographie als Fiktion: Beispiele in der österreichischen Literatur.....	12
2.3.2. Von Weltenerzählern und Weltenschöpfern	14
2.3.3. Die Utopie ich-loserer Literatur	16
3. Rund um die Autorschaft	18
3.1. Die (mediale) Autorinszenierung als Wiedergeburt des Autoren-Ichs.....	18
3.2. Autor – Leser – Text.....	19
3.3. Autorschaft: Konzepte und Inszenierungspraktiken	20
3.3.1. Autorinszenierung.....	20
3.3.2. Autorschaftskonzept	21
3.3.3. Literarische Mystifikation.....	21
4. Wer erzählt den Roman?	23
4.1. Bestimmung der Erzählsituationen	23
4.1.1. Einordnung der beiden Primärwerke.....	24
4.1.2. <i>Das Wetter vor 15 Jahren</i> – Das Spiel zieht sich durch alle Ebenen	24
4.1.3. Dialogroman.....	27
4.1.3. Zuordnung der Erzählebenen	28
4.2. Zwischen Autor und dem Konstrukt „Autor“	29
4.2.1. Nicht der empirische Autor	30
4.2.2. Der implizite Autor	31
4.3. An der Trennlinie.....	32
4.3.1. Karl Eibel: Der implizite Autor – ein Konstrukt des empirischen Autors	33
4.3.2. Schlussfolgerungen an der Trennlinie.....	34
4.4. Der autobiographische Pakt.....	36
4.4.1. Der Eigenname als wichtiges Kriterium für die Autobiographie	36
4.4.2. Der Romanpakt.....	38
4.4.3. Der autobiographische Roman	40
4.4.4. Der Bruch	40
4.5. Exkurs: Unzuverlässiges Erzählen	42
5. Autor/Meta-Fiktion	44
5.1. Definitionen für narrative Selbstreflexion.....	45
5.2. Metafiktion – Begrifflichkeiten.....	45
5.2.1. Autofiktion.....	46
5.2.2. Metafiktion	47
5.2.3. Metaautoreninterview.....	48
5.3. Selbstreflexion von „Glavinic“, „Haas“ und der „Literaturbeilage“	49
5.3.1. Das spielerische Moment	49

5.3.2. Schriftstellerfiguren in metafiktionalen Romanen	50
5.3.3. Mimesis des öffentlichen Schriftstellers	51
5.3.4. Authentizitätsfiktion?	51
5.3.5. Beispiele für narrative Selbstreflexion.....	52
5.4. Literarischer Arbeitsprozess – Ein Merkmal der Postmoderne	53
5.4.1. Thematisierung des Schriftstellerdaseins.....	54
5.4.2. Fiktion als Thema des Interviews.....	55
5.4.3. „Meine Schreibmaschine und ich“	57
6. Fiktionalisierung	59
6.1. Das Konzept der Autopoiesis	59
6.2. Fiktionalisierungsprozesse	59
6.2.1. Beispiel Namensverfremdung.....	61
6.3. Fiktionsironie	61
6.4. Zwischen Autor und Autorfigur ist Platz für (Selbst-)Ironie.....	62
6.4.1. Der ‚würlkliche‘ Wolf Haas und Glwntsch – Beispiele für Ironie	63
6.4.2. Hollywoodkitsch	63
6.4.3. Der ‚würlkliche‘ Wolf Haas.....	65
6.4.4. Doppelte Botschaft des Romantitels	65
6.4.5. Gauß und Humboldt	66
6.5. Literaturbetriebssatire?	67
7. Das Autoreninterview – „Literaturbeilage: Die Reise des Herrn Haas in die Wirklichkeit“	70
7.1. Das Eckermann-Syndrom.....	70
7.2. Das Interview zur Konstruktion von Authentizität.....	72
7.2.1. Die Aura des Echten, Realen – Der greifbare Autor	73
7.3. Leerstellen.....	73
8. Über das Buch hinaus: Paratext und Rezeption	75
8.1. Begriffsdefinitionen von Gerard Genette.....	75
8.1.1. Das Interview als Epitext.....	75
8.1.2. Autorname	76
8.1.3. Verlegerische Peritexte	76
8.1.4. Selbstreflexive Form und paratextuelle Vermittlung	77
8.2. Das Interview über den Interview-Roman	79
8.3. Der zeitgenössische Literaturbetrieb	82
8.3.1. Betriebsnummern und Multiplikatoren	83
8.3.2. Die Kluft zwischen Literatur und Literaturbetrieb.....	84
9. Charakterisierung der literarischen Doppelgänger	88
9.1. Positionierung im literarischen Feld	88
9.2. Bezüge zu früheren Büchern und Schreibmotivation	90
9.2.1. Die Spiegelfunktion: Identität und Figurenzeichnung bei Glavinic	91
10. Fazit: An den Bruchlinien des autobiographischen Pakts	93
11. Literaturverzeichnis	99
11.1. Primärliteratur	99
11.2. Sekundärliteratur	99
11.3. Online-Rezensionen und weitere Internetquellen	106
11.4. Siglenverzeichnis:.....	107
12. Abstract	108

1. Einleitung: Wer bin ich und wenn ja wie viele?

„Das Selbst muss gebrochen werden, um Selbst zu werden.“

(Søren Kierkegaard)

In der vorliegenden Masterarbeit möchte ich mich mit zwei Werken der österreichischen Gegenwartsliteratur, die sich durch einen gemeinsamen Nenner auszeichnen, näher beschäftigen. Bei den besagten Werken handelt es sich um *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) von Wolf Haas und *Das bin doch ich* (2007) von Thomas Glavinic. Beide sind erfolgreiche Gegenwartsautoren: Der im Sommer 2007 erschienene Roman *Das bin doch ich* wurde für den Deutschen Buchpreis nominiert und schaffte es hier sogar auf die Shortlist, was im Roman selbst thematisiert wird. *Das Wetter vor 15 Jahren* wurde ebenfalls bereits mit großer Spannung erwartet. Schließlich handelte es sich um den ersten Roman des Autors außerhalb seiner bekannten Krimi-Reihe.

In beiden Romanen wird die Leserschaft jeweils mit einer fiktiven Autorfigur als Protagonist konfrontiert. Die beiden Hauptfiguren tragen jeweils den Namen des empirischen Autors, also Thomas Glavinic und Wolf Haas. Das eröffnet auf erzählstruktureller Ebene Fragen zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, die Gattung und Narratologie betreffen. Dass die literarischen Figuren der beiden Romane die realen Namen der jeweiligen Autoren tragen, deutet nicht nur auf eine realistische Inszenierung von Authentizität hin, es kann als schriftstellerisch schelmische Geste gelesen werden. Ich gehe allerdings davon aus, dass sich dahinter bestimmte literarische Funktionen und Effekte verbergen, die es sich lohnt, als Ansatzpunkt für eine größere Abhandlung zu sehen. In meiner Arbeit soll nun dieses erzähltechnische Spiel mit der traditionellen Instanzenstruktur – Literarische Figur/Erzähler/realer Autor – untersucht werden.

Jahrzehnte, nachdem der „Tod des Autors“ die Literaturwissenschaft erstmals beschäftigt hatte, fand in der Literaturvermittlung – verstärkt durch das Internet-Zeitalter, das eine neue Nähe zum Autor eröffnet – eine Fiktionalisierung des Schriftstellers statt. Autoren schaffen (auch durch mediale Inszenierung) ein eigenes Alter Ego, eine Art Künstler-Ich. Diese Mechanismen werden in den beiden Büchern ironisiert in Frage gestellt. Glavinic und Haas bauen in ihrem fiktiven Schaffen mit erzähltechnischen Kniffen das Konstrukt „Autor“. In der explizit selbstreferenziellen Literatur wird besonders sichtbar, wie Autorfiguren ihre Autorschaft ausspielen. Beide Werke haben ein ähnliches Ziel: Diese

literarische Herangehensweise kann als (selbst)ironische Reaktion auf inszenierte Autorbilder und Rollenzuschreibungen gelesen werden. Der autobiographische Pakt wird dabei mehrmals gebrochen. Entlang der Bruchlinien soll mit dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, die unterschiedlichen Zugänge von Glavinic und Haas aufzuzeigen und, bezogen auf das jeweilige Buch, unterschiedliche Schwerpunkte zu setzen. Während Glavinic vergleichsweise klassisch mit dem Verhältnis zwischen Dokumentation und Fiktion spielt, wie man es vom autobiographischen Schreiben kennt, eröffnet Wolf Haas in *Das Wetter vor 15 Jahren* eine weitere Textebene, in der die fiktive Autorfigur interviewt wird. So wird im Dialogroman die Reflexion über Autorschaft, Schreibprozess und Literaturbetrieb auch durch die Vermittlungsform „Autoreninterview“ aufgearbeitet. Der fiktive Autor befindet sich so in einer für die heutige Literaturvermittlung typischen Situation. In beiden Fällen wird der Werkentstehungsprozess von einer Art poetologischen Warte thematisiert. Die beiden Schriftsteller reagieren literarisch auf den Literaturbetrieb und die Vermarktung von Büchern, indem sie (selbst-)ironisch damit umgehen. Für parodistische Bezugnahmen eignen sich Autorfiguren – also Figuren, die selbst Autoren sind oder sich als solche ausgeben, in diesen beiden Fällen sogar mit dem Eigennamen des realen Schriftstellers – besonders gut.

Diese Arbeit möchte der Frage nachgehen, inwiefern in den beiden Texten mit Autorfiguren das Verhältnis zwischen empirischem Autor und dem Konstrukt „Autor“ gestaltet wird und welche Rollen diese Autorfiguren im Wechselspiel zwischen Fiktion und Realität innehaben.

1.1. Methode

Die Bearbeitung dieser Aufgabe soll sich wie folgt darstellen: Im ersten Schritt werde ich kurz die Ausgangslage abstecken. Beide Autoren sind zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Werke schon etabliert. Die Erwartungshaltung um die Publikationen ist erstaunlich hoch und wirkt möglicherweise auch auf die Romane ein, beziehungsweise wird zumindest in der Fiktion thematisiert. Anschließend werde ich folgenden Fragen auf den Grund gehen: Wie stellt sich die Figur des fiktiven Autors dar? Was versteht man unter dem autobiographische Pakt, wie wird er gebrochen und welche Absicht steckt dahinter? Welche Funktion haben die selbstreferenziellen Bezüge? Zur letzten Frage möchte ich mir folgende Position immer wieder vor Augen rufen: „Um den intertextuellen Charakter literarischer Texte angemessen zu erfassen, ist eine neue Art der Rezeption nötig. Texte

sollen nicht hermeneutisch im Hinblick auf einen richtigen und endgültigen Sinn ‚entziffert‘ werden; stattdessen sind ihre diffusen Sinngebungsstrategien zu ‚entwirren‘¹.

Entlang der Begriffe der Autopoiesis und der Autofiktion möchte ich mich mit unterschiedlichen Theorien von Autorschaftsentwürfen und den fikionalisierenden Selbststilisierungen in den beiden Werken auseinandersetzen.

Dazu ist es notwendig, auf Basis unterschiedlicher Theorien zu Autorschaftsentwürfen Begriffe wie „Autor“ zu eruieren und speziell im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne zu hinterfragen. Welche Verfahren literarischer Selbstdarstellung kommen zur Anwendung? Bei Glavinic geht es um einen Autor in der Phase zwischen dem Schreiben. Sein fünfter Roman *Die Arbeit der Nacht* ist eine Woche zuvor fertig geworden. Die Handlung basiert also auf den Prozess der Vermarktung von *Die Arbeit der Nacht*. Das „Thomas Glavinic“ genannte Alter Ego hofft, dass der Roman für den Deutschen Buchpreis nominiert werden möge, was (wie auch in der Realität) nicht geschieht. Im Fall von Haas wird die Entstehung eines fiktiven Werks innerhalb des Buches abgehandelt. *Das Wetter vor 15 Jahren* ist als Gesamtes im Interviewstil gehalten. Plot und Schreibprozess werden im Zwiegespräch aufgerollt.

1.2. Forschungsstand

Neben einer vergleichende Diplomarbeit von Anna Kühschelm zum illusionsstörenden Potential von Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung* gibt es eine Überblicksarbeit zu *Das Wetter vor 15 Jahren* von Juliana Gisberg. Sie geht im ersten Teil ganz generell auf Literaturkritik ein. Das Hauptstück ist breit angelegt, als umfangreiche formale und textlich-thematische Inhaltsanalyse.

Biographie und Werdegang von Haas werden nachgezeichnet. Beide Diplomarbeiten habe ich als Basis verwendet und auch daraus zitiert. Zur Thematik bei Glavinic gibt es einen 21-seitigen Aufsatz mit dem Titel „Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich*“ von Andrea Stampfl –Yokura.

Ziemlich rasch bin ich in meiner Recherche auf einen Aufsatz von Špela Virant gestoßen. Ihre Abhandlung unter dem Titel „Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic“ geht von derselben Beobachtung aus, die auch meiner Arbeit zugrunde liegt: Der Text erschien

¹ Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2012: Reclam, S. 182.

im Band *Schriftstellerische Autopoiesis*, indem der Herausgeber Jacek Rzesonik *Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität*, so lautet auch der Untertitel der Publikation, versammelt. Špela Virant bietet auf 16 Seiten eine kursorische Darstellung, die man als Ausgangspunkt für meine Masterarbeit lesen könnte, obwohl mich dieser Artikel nicht zu meiner Idee inspiriert hat, sondern von mir erst im Nachhinein entdeckt wurde.

Für Zitate aus den Werken werden in den Fußnoten nunmehr folgende Abkürzungen verwendet: DWv15J und Dbdi.

Das Zitat, das als Titel dieser Arbeit verwendet wurde, stammt aus *DWv15J*, Seite 170.

2. Ausgangslage und Einordnung

2.1. Was die autobiographische Leseart nährt

Seit der Veröffentlichung der beiden Romane sind nun gut zehn Jahre vergangen. Besonders im Fall von Thomas Glavinic beschäftigt das Thema, also die von mir hier fokussierte Nähe zur autobiographischen Leseart, die Leserschaft noch immer. Der Autor selbst erwähnte in den vergangenen Jahren diese Thematik immer wieder in Interviews. Er rügt Literaturwissenschaftler, die „diese literaturwissenschaftliche Distanz zwischen Icherzähler und Autor nicht wahren“ würden und meint „ganz egal was man macht, das ist ein Roman“². Das betont der Schriftsteller wiederholt. Er fügt aber auch hinzu, dass es sich rein theoretisch um einen Trick handeln könnte, „dass es eine Autobiographie ist, obwohl man behauptet, es sei Fiktion.“ In Glavinics Augen spielt das überhaupt keine Rolle. Sieht man jedoch mit den literaturtheoretischen Definitionen auf diese Aussage, so dient es zumindest als Ausgangspunkt für eine breiter angelegte Einordnung.

Die Chance, dass die Leserinnen und Leser das Glavinic'sche Schaffen zunehmend als stark biografisch gefärbt annehmen, wird dadurch erhöht, dass das aktuelle Romanprojekt – der Anfang 2016 erschienene Jonas-Komplex – 2015 durch ein Tagebuch-Stipendium gefördert wurde. Außerdem ist in der Zwischenzeit ein Büchlein mit dem Titel *Meine Schreibmaschine und ich*³ erschienen. Darin sind die Vorlesungen, die Thomas Glavinic im Rahmen einer Poetikprofessur an der Universität Bamberg gehalten hat, abgefasst. Im Vorwort zum dazugehörigen Band des Internationalen Forschungskolloquium (im März 2013) schrieb der Autor noch „Allein schon das Wort! Poetikvorlesung! In der Stadt, in der ich lebe, ist das eine Sache für Avantgardedichter, die ihren Vortrag dann sogleich als experimentelle Prosaarbeit ihrem Verleger anbieten.“⁴ Nun, ob Glavinic den Verlegern erlag oder selbst die Idee dafür hatte: *Meine Schreibmaschine und ich* wurde genau das und befeuert die autobiographische Leseart einmal mehr.

Andrea Bartl beschreibt in den *Einführende(n) Gedanken zur Prosa Thomas Glavinics* Inhalt und Form der Bamberger Poetikvorlesung und meint „selbstironisch-provokante(n) Selbstbeschreibungen in Form einer facebookgeprägten Liste von „I Like“-Kommentaren

² Waldow, Stephanie: „Diese Bücher, alles was Sie lesen, das bin ich.“ Thomas Glavinic im Gespräch In: Waldow, Stephanie (Hg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren im Gespräch über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute. Bielefeld, 2011: transkript, S. 147-155, hier: S. 148

³ Auf dieses Buch komme ich im Hinblick auf das fiktive Autoreninterview noch zurück.

⁴ Glavinic, Thomas: Vorwort zu Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris / Ellenbürger, Judith: *Zwischen Alptraum und Glück*. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Band 10 der Reihe Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S. 12.

[hätten] die Erwartungshaltung der Zuhörer an eine Poetikvorlesung ironisch übererfüllt.“ Eine solche Form in der Poetikvorlesung passt einerseits zur Ästhetik der durchgehend in Ich-Form gehaltene Schilderungen der eigenen Produktionsweisen und Schreibkrisen und zu einer autobiographischen Leseart, mit der Glavinic seit *Das bin doch ich* mehr und mehr spielt.

2.1.1. Das Identitäts-Experiment

Der Protagonist in *Das bin doch ich* ist ein Schriftsteller namens Thomas Glavinic, der wenige Wochen zuvor einen Roman namens *Die Arbeit der Nacht* fertiggestellt hat. Das trifft auch auf den realen Autor Glavinic zu. Im Laufe des Romans beschreibt er – mit Klischeevorstellungen spielend – Leben und Arbeit des Autors. Er inszeniert seinen Protagonisten, der aus der Ich-Perspektive berichtet, als selbstzweifelnden und gleichzeitig narzisstischen, ja vielleicht manisch-depressiven Künstler, der in müßiggängerischer Art den Alltag verbringt, wartend auf die Publikation seines aktuellen Romanprojekts.

Andrea Stampfl-Yokura hat in ihren Betrachtungen die Erzählperspektiven und Charaktere im Gesamtwerk miteinander verglichen und an *Das bin doch ich* gemessen. Sie kommt zum Schluss, dass „alle diese Man-, Ich-, Er-, Jonas-, und Thomas-Erzähler“⁵ Teil eines Experimentes seien: „Sie alle zusammen ergeben zwar wieder nur ein unvollständiges Zerrbild, eine Collage zusammengesetzt aus erkennbaren Teilen des Gesichts dieses Ichs.“⁶ So würde es dem Autor gelingen, meint Stampfl-Yokura, dass verschiedene Erzählpositionen sich verschieben und Verstreungen entstehen. Die „Überlappungen der verschiedenen Erzählerpersönlichkeiten und der eigenen Person“⁷ bewirken ein Bild, das – geht man vom Ansatz Wayne C. Booths aus, zu dem ich noch kommen werde – jenem eines impliziten Autors ähnelt: „Alle diese Ichs und Ers bewegen sich um den gleichen Mittelpunkt, überlappen an manchen Stellen, sind aber andererseits an vielen Stellen sehr weit voneinander entfernt.“⁸ Das erinnert an die „Ego-Pluralität“⁹, einen Begriff, den Michel Foucault in seinem bekannten Text *Was ist ein Autor?* verwendet.

Die frühen Werke des Schriftstellers unterscheiden sich stark voneinander, in Genre, Setting

⁵ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman ‚Das bin doch ich‘ http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S.176

⁶ Ebenda.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda, S.188

⁹ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ (Übersetzung: Karin von Hofer) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000: Reclam, 198-129, hier: S. 217

und Erzählhaltung. *Carl Haffners Liebe zum Unentschiedenen*, Glavinics erster Roman, handelt in auktorialer Perspektive von einem Schachspieler im Wien der Jahrhundertwende. Der Adoleszenzroman *Wie man leben soll* zieht das ganze Buch lang eine „Man-Erzählhaltung“ durch. In *Der Kameramörder* berichtet ein namenloser Ich-Erzähler protokollartig wie zwei Paare während ihres Urlaubswochenendes die Medienberichterstattung rund um einen grausamen Mord mitverfolgen. „Sie scheinen [...] nur auf den ersten Blick alle verschiedene Ichs zu sein, aber es wird wohl deutlich, dass in den letzten vier Werken die verschiedensten Facetten dieser Ichs ausgeleuchtet werden. Getragen durch die Erzählerfiguren [...] macht uns Glavinic mit ihnen bekannt“¹⁰, schreibt Stampfl-Yokura 2010. Ihre Zusammenschau beschränkt sich auf alle vier Bücher bis zur Erscheinung von *Das bin doch ich*, mit dessen Ich-Erzähler sie die Identitäten in den früheren Werke vergleicht.

All das kumuliert im aktuellen Roman *Der Jonas-Komplex*. Er ist 2016 erschienen, also knapp zehn Jahre nachdem *Das bin doch ich* veröffentlicht wurde und Stampfl-Yokura diese Feststellungen getroffen hat. Es ist offensichtlich, dass der zweite Erzählstrang des *Jonas-Komplex* eine Art Weiterschreibung der sogenannten Jonas-Romane darstellt, ein Bezug zum ersten Roman wird durch das Motiv des Schachspielens wiederhergestellt. Ähnlich wie dem Helden von *Das bin doch ich* ergeht es dem Ich-Erzähler, ebenfalls ein Schriftsteller in Wien, der an seinem Leben, Weltschmerz und seinem Drogenkonsum leidet. Die Frage nach der dunklen Seite im Menschen, wie sie in der Jonas-Trilogie abgehandelt wird, zieht sich als Kernthema durch das Gesamtwerk.

Andrea Bartl geht von der Annahme aus, dass die Figuren in Glavinics Prosa beständig von Angst, Einsamkeit und Tod bedroht seien. Neben „Verzweiflungs- und Apathie-Schüben“¹¹ löse das „trotzdem eine paradoxe Suche nach Glück und einer utopischen Vorstellung von Liebe“¹² aus. An abgründige Seiten der Protagonisten fühlt sich auch Andrea Stampfl-Yokura erinnert. Hauptsächlich darauf aufgebaut ist die Jonas-Roman-Trilogie *Die Arbeit der Nacht*, *Das Leben der Wünsche* und *Das größere Wunder*, doch im „Versteckspiel mit der eigenen Identität“¹³, wie sie *Das bin doch ich* umschreibt, blitzen diese (Identitäts-)

¹⁰ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman ‚Das bin doch ich‘ http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S.176

¹¹ Bartl, Andrea (Hg.) u.a.: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. (Reihe: Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur; Band 10) Göttingen, 2014: Wallstein Verlag. S. 14

¹² Ebenda

¹³ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman ‚Das bin doch ich‘ http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S. 177

Ängste ebenso manchmal durch: „Wenn man genau liest, gibt es [...] schon bald Brüche in dieser zwar neurotischen aber unterhaltsam dahinrollenden Welt des Thomas Glavinic.“¹⁴ Stampfl-Yokura weist auf die Szene zu Beginn des Romans hin, als der Protagonist seinen kleinen Sohn zum Spielplatz bringt, währenddessen, durch eine Angstatacke verwirrt, ein Telefonat unterbricht und kehrtmacht.¹⁵

2.2. Erwartungshaltung

Die Selbststilisierung des Autors wie sie in *Das bin doch ich* ausgereizt wird, steht in *Das Wetter vor 15 Jahren* nicht so sehr im Vordergrund. Die fiktive Schriftstellerfigur wird vielmehr für eine Authentizitätsdebatte eingesetzt. Dazu – so meine anfängliche These – passt das Format des Autoreninterviews, in dem der Roman erzählt wird, ideal. Autorintention und das Gleichsetzen von fiktiv Platziertem und real Passiertem werden thematisiert. In beiden gibt es einen Zusammenhang mit dem Buch oder den Büchern die davor erschienen sind.

Außerdem wird die Erwartungshaltung zum Thema gemacht, wenngleich auf unterschiedliche Weise. *Das Wetter vor 15 Jahren* wird 2006 auf die Longlist für den Deutschen Buchpreis gesetzt. Der fiktive Autor Thomas Glavinic in *Das bin doch ich* liest nach einer durchzechten Nacht am Ende des Romans auf *ORF.at* davon. Der *ORF.at*-Artikel mit dem Titel „Deutscher Buchpreis: Drei Österreicher auf der Longlist“ wird im Buch samt Nominierten-Liste zitiert.¹⁶ Ein Jahr später schafft es *Das bin doch ich* selbst sogar auf die Shortlist des Preises. Beiden Büchern wird durch die Nominierung vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt.

2.2.1. Einbettung im Gesamtwerk

Das Wetter vor 15 Jahren wurde mit großer Spannung erwartet, da es sich um den ersten Roman des Autors außerhalb seiner Krimireihe rund um den Privatdetektiv handelt. Es ging laut dem allgemeinen Medienecho auch um den Beweis, ob und wie es Haas gelinge, sich vom spezifischen „Brenner-Stil“ zu lösen. Die Erwartungen baut Haas gewissermaßen in die literarische Inszenierung ein. Bis zur Veröffentlichung von *Das Wetter vor 15 Jahren* hatte Wolf Haas bereits sechs „Brenner“-Krimis geschrieben und sich damit eine Fangemeinde geschaffen. Im Vorgängerroman *Das ewige Leben* stirbt der Erzähler. Damit galt damals die Brenner-Serie für abgeschlossen. 2009 erschien mit *Der Brenner und der liebe Gott* doch

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Dbdi, S.8-10

¹⁶ Dbdi, S.235-236

wieder ein Brenner-Krimi. Der Erzähler wurde darin gewifft wiederbelebt: Anstatt des gewohnten Anfangssatzes „Jetzt ist schon wieder was passiert“, startet er mit „Meine Großmutter hat immer zu mir gesagt, wenn du einmal stirbst, muss man das Maul extra erschlagen.“¹⁷ So holt Haas die Erzählstimme für die bisher nächsten zwei Brenner-Romane mit einem Augenzwinkern zurück.

Hubert Winkels fragt sich in seiner Rezension über *Das Wetter vor 15 Jahren* in der Wochenzeitung *Die Zeit*, ob Haas nun die Kurve gekriegt hat, „raus aus der uneigentlichen Quasi- und ‚Was glaubst du‘-Welt seiner Krimiparodien“. Doch so wirklich ändern wollte Haas seinen Stil vielleicht gar nicht, scheint es. Um diesmal Authentizität und Nähe zu suggerieren, setzt er diesmal auf die Dialogform. Das Autoreninterview bietet sich dafür in mehrerlei Hinsicht als formales Korsett an. In einem Kapitel zur Interviewform werde ich genauer ausführen weshalb.

So wie den Brenner-Romanen, ist durch die Dialogform eine verschriftlichte Mündlichkeit eigen.¹⁸ Ein Rezensent geht auf diesen Zusammenhang kurz ein, indem er sich fragt, „ob der Autor zur Textproduktion jenseits von Mündlichkeit fähig wäre“¹⁹. Er sieht den Dialog als „ästhetischen Kunstgriff“, der darüber hinwegtröste, dass „der erzählte Roman mäßig interessant und jedenfalls schlecht geschrieben“²⁰ sei. Mit dieser Argumentation verkennt er den erzählerischen Ansatz in Haas’ Text, dem es freilich gar nicht um den fiktiven Roman geht. Oft genug wird der Roman zweiter Ordnung bewertet und vereinzelt wird sogar der empirische Autor mit dem fiktiven gleichgesetzt. Anna-Lena Wolff schreibt so etwa in ihrer Buchbesprechung:

„Gibt es etwas Schlimmeres als Selbstbeweihräucherung und Hymnengesang auf ein nichtexistentes Buch? Ich denke nicht. [...] Vielleicht ist das Buch, das die Geschichte vom Ruhrpöttler und der schönen Österreicherin erzählt das Beste, was Wolf Haas jemals geschrieben hat; wir werden es nie erfahren. *Das Wetter vor 15 Jahren* ist es jedenfalls nicht und das aus rein moralischen Gründen. Eigenlob stinkt eben.“²¹

¹⁷ Haas, Wolf: *Der Brenner und der liebe Gott*. Hamburg, 2009: Hoffmann und Campe

¹⁸ Mit dem Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Haas’schen Werk hat sich Sigrid Nindl auseinandergesetzt. Vgl. dazu: Nindl, Sigrid: *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment* (Philologische Studien und Quellen, Heft 219), Berlin, 2010: Erich Schmidt Verlag

¹⁹ Symmank, Markus: Rezension zu Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2006“ In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur* 37 (2007) H.1, S. 49-50, hier: S. 50 Zitiert nach: Jaumann, Michael: *Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ Das Wetter vor 15 Jahren* S.203-225, In: S. 205 In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos

²⁰ Ebenda.

²¹ Wolff, Anna-Lena: http://www.kultura-extra.de/literatur/literatur/rezensionen/wolf_haas_das_wetter_vor_15_jahren.php (zuletzt aufgerufen am 16.09.2016)

Klaus Nüchtern schreibt in der Wochenzeitung *Falter* vom „ersten Nicht-Krimi“²², wobei ja auch *Das Wetter vor 15 Jahren* ein bisschen krimihaft ist, wenn auch nicht im klassischen Sinne, aber das gilt wohl ebenso wenig für die Brenner-Reihe. Die Vorarbeit, nämlich vorangegangene Überlegungen zu diesem ersten aus der Reihe tanzenden Buch hat Haas in den neuen Roman integriert. Er lässt die Leser an der Wandlung weg vom reinen Brenner-Autor teilhaben. Zwar setzt das Interview wie üblicherweise nach der Vollendung des fiktiven Romans an, doch bei Wolf Haas erleben wir das Entstehen eines literarischen Werks nacherzählt mit, während sich bei Thomas Glavinic das Zeitfenster eher auf die Zeit nach dem Schreibprozess des fiktiven Romans beschränkt, von der Handlung oder der Entstehung des soeben abgeschlossenen Romans ist nicht die Rede. Ein weiterer Unterschied: Der bei Glavinic angesprochene fiktive Roman *Die Arbeit der Nacht* existiert tatsächlich. Den Roman rund um Vittorio Kowalski und Anni Bonati – so heißen die Helden im fiktiven *Das Wetter vor 15 Jahren* – gibt es nur innerhalb des gleichnamigen Dialogromans.

Hubert Winkels zieht eine Parallele zwischen *Das Wetter vor 15 Jahren* und den vorigen Büchern Haas': Es gebe da „immer eine Zeile aus einem Lied, sei es ein Kirchenlied (*Komm, süßer Tod*) oder ein Schlager wie Heintjes *Mama*, die als Ohrwurm funktioniert. In dieser wiederholten melodiosen Formel enthüllt sich das Geheimnis des jeweiligen Kriminalfalles.“ *Das Wetter vor 15 Jahren* ist kein Motto vorangestellt, es gibt auch keine Liedzeile. Winkels sieht aber in dieser Tradition den Aphorismus von Georg Christoph Lichtenberg „Die Metapher ist klüger als ihr Verfasser“, der mitten im Buch gebracht wird:

„**Literaturbeilage:** Übrigens hätten Sie sich nicht so ausführlich rechtfertigen müssen. Sie haben mich ja unterbrochen, um meinen Satz fortzuführen, den ich mit ‚plump gesagt‘ begann [...]. Nach ‚plump gesagt‘ darf man alles sagen. Aber jetzt mal nicht plump, sondern ehrlich gesagt: Ich hab natürlich auch gehofft, dass die beiden sich kriegen. Darum liest man doch solche Geschichten ürgendwie.

Wolf Haas: Sie kennen bestimmt den Satz: ‚Die Metapher ist klüger als ihr Verfasser.‘

Literaturbeilage: Lichtenberg. Der Satz ist wirklich ziemlich klug.

Wolf Haas: Er verrät aber erst die halbe Wahrheit. Die Metapher ist nämlich nicht nur klüger als der Verfasser. Sie ist auch klüger als der Leser.“²³

Der Berliner Philosoph Bernhard Debatin kommentiert in einem metaphorentheoretischen Aufsatz dieses Lichtenstein-Zitat folgendermaßen: „Die Klugheit der Metapher steht und

²² Wolf Haas im Interview mit Klaus Nüchtern, *Falter* 36/6

https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=145&item_id=9783455400045 (zuletzt aufgerufen am: 16.06.2016)

²³ DWv15J, S.142

fällt mit der Klugheit ihrer Schöpfer und Interpreten.“²⁴ Diese Einordnung erinnert mich an etwas, das der Literaturwissenschaftler Fotis Jannidis zu bedenken gab: Er meint einen witzigen Erzähler gäbe es nicht, dazu müsse schon der Autor auch über Witz verfügen. Debatin erwähnt zwei Funktionen der Metapher, die Aristoteles festgelegt hat: Eine Metapher soll die Überzeugungskraft einer Rede steigern und Ähnlichkeiten zwischen unverbundenen Dingen aufzeigen. Sie ist ein rationaler Vorgriff auf eine neue Ordnung der Dinge, geht es nach Debatin. Mit diesem Wissen liest man die Aussage des fiktiven Wolf Haas als Schlüsselsatz, der zum Leseverständnis beitragen kann. Versteht man entsprechende Metaphern, so eröffnet sich hinter dem ironischen Spiel eine Ebene – der ernsthaften Kritik am Literaturbetrieb beispielsweise. Der fiktive Wolf Haas spielt das Spiel der „Literaturbeilage“ mit, aber lässt sich ihre jedem Detail nachgrabende, neugierige und vor allem psychologisierende Art nur mit einem Augenzwinkern gefallen. Tatsächlich findet sich aber auch ein Liedzitat in *Das Wetter vor 15 Jahren*, nämlich im fiktiven Roman. „Wolf Haas“ erklärt der „Literaturbeilage, dass er ein Hochzeitslied ausgewählt hätte, weil dieses „mit einer Zeile über das Wetter beginnt“²⁵. Zuvor meint er noch: „[...] solche Mottos sind eigentlich unsympathische Signale. [...] Aber ein Hochzeitslied ist was anderes als so philosophische Sachen, die man nur halb gelesen oder verstanden hat.“²⁶

Der fiktive Autor hat offensichtlich den Stil des realen Brenner-Krimi-Autors übernommen und zieht triviale Liedzitate den philosophischen Zitaten vor. Wie auch der reale Wolf Haas ist sein fiktives Alter Ego mit dem ewigen Vergleichen früherer Aussagen und vorangegangener Werke konfrontiert. Das ist in Autoreninterviews und Rezensionen nicht unüblich. Die Interviewpartnerin ist verwundert über seine Argumentationen, einzig, weil sie nicht zu Erläuterungen passen, die der Autor früher getätigt hat. In dieser Szene werden die Abweichungen von der realen Vorlage besonders herausgestellt:

„Sie argumentieren, eine reale Figur hätte Ihnen keine Wahl gelassen? Da kommen mir doch einige sehr dezidierte Aussagen zu Ihren früheren Büchern in den Sinn, wo Sie sich stets von dem ‚naiven Realismus‘ distanzieren, der die meisten Krimis kennzeichne.“²⁷

²⁴ Debatin, Bernhard: *Die Rationalität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*, Berlin/New York, 1993: Walter de Gruyter, S. 381 In: <https://www.philosophie.hu-berlin.de/de/lehrbereiche/anthro/mitarbeiter/keil/pdfs/D3Volltext>

²⁵ DWv15J, S.91

²⁶ DWv15J, S.90-91

²⁷ DWv15J, S. 43-44

Diese Stelle betont einerseits das „Festnagelnwollen“ mit früheren Aussagen, andererseits die Frage nach realitätsnahem Schreiben und nach der „Wahrheit“ hinter Texten. Außerdem geht es um die Definition von guter Kriminalliteratur. Der fiktive Wolf Haas winkt ab. Er sei früher einfach zu faul zum Recherchieren gewesen. Das drückt einerseits aus, dass der Charakter seine schriftstellerische Tätigkeit nicht allzu ernst nimmt, andererseits unterscheide das den aktuellen fiktiven Roman von den früheren Krimis, wie der fiktive Wolf Haas damit betonen will. Denn: Immer wieder hebt er im Gespräch seinen Rechercheaufwand hervor und unterfüttert damit die Debatte rund um Wahrheitsgehalt und das Beweisen von Realitätsbezügen. An diesen Stellen liest man die Kritik an der Literaturkritik heraus, die besonders mit dem Mittel des Interviews nach Wahrheitsbrocken sucht, ganz so als gelte es im Gespräch den Text nach Realitätsbezügen abzuklopfen. „Die Reise des Herrn Haas in die Wirklichkeit“²⁸ kommentiert die „Literaturbeilage“ süffisant die Rechschritre, die der fiktive Haas stolz immer wieder einstreut. Hier wird also auch der umgekehrte Fall gezeigt: Während die Journalistin den Autor erinnert, er hätte sich früher vom „naiven Realismus“ distanziert, prahlt er mit seiner redlichen feinsäuberlichen Recherchearbeit, durch die er ähnlich wie in einer Reportage aus der Geschichte spricht und in die Handlung kippt. So wirkt der fiktive Autor mehr wie ein Chronist einer Geschichte und vor allem verweben sich einmal mehr Fiktion und das, was innerhalb des Romans als Realität gilt.

2.3. Ich-loses Erzählen – Eine Tendenz junger österreichischer Literatur?

In seiner Publikation *Die Wahrheit lügen* versucht sich Helmut Gollner an einer Vermessung der gegenwärtigen Literatur in Österreich. Er legt dabei einen besonderen Fokus auf die Renaissance des Erzählens – so lautet auch der Untertitel. Gollner attestiert einer Auswahl an Gegenwartsautoren – Glavinic und Haas werden beide behandelt – eine „Rücknahme des Ichs“²⁹. Sein Buch geht von einer Tendenz zu „reinem“ Erzählen in der jüngeren österreichischen Literatur aus. „Rein“ definiert Gollner als „ein Erzählen, das seine Indienstnahme für gesellschaftliche Aufgaben und autobiographische Absichten ablehnt.“³⁰

2.3.1. Die Biographie als Fiktion: Beispiele in der österreichischen Literatur

Dass die eigene Biografie mehr oder weniger als Vorlage für Fiktion dient, kommt immer wieder vor. 2001 beispielsweise im Roman *Shooting Star* von Franz Stefan Griebel, der unter

²⁸ DWv15J, S. 44

²⁹ Ebenda, S.96

³⁰ Ebenda, S.7

dem Künstlernamen Franzobel bekannt ist. Auch hier spielen Verwicklungen um die eigene Identität eine Rolle: „Das Ich des Textes wird durchgehend als ‚Franzobel‘ titulierte und gibt vor ‚Stefan Griebel‘ zu sein, [...] um dann aber immer wieder einem metafikionalen Spiel um die eigene Identität zu erliegen“³¹, fasst David-Christopher Assmann zusammen. Das Buch wurde aufgrund rechtlicher Auseinandersetzungen vom Markt genommen.

2015 veröffentlichte Tex Rubinowitz den Roman *Irma*. Darüber kann man auf der Website des Rowohlt Verlags nachlesen, es sei ein

„eigensinniger, sprunghafter, komischer, sehr unterhaltsamer und zugleich verstörender Versuch über Vergänglichkeit und Erinnerung, über das, was zurückschaut, wenn man autobiographisch hinter sich blickt, und über das, was dabei herauskommt, wenn man sich anschickt, aus der eigenen Biographie Literatur zu machen“³².

Beispielwerke, bei denen sich der Eigenname des Schriftstellers mit jenem des Protagonisten im literarischen Werk decken, sind mir bisher nur von männlichen Autoren bekannt. Umso erstaunlicher erscheint es, dass Helmut Gollner meint, „die Tendenz zu möglichst autobiographie- und ideologiefreiem Erzählen, zu Welt statt Ich“ sei in Österreich, vorwiegend bei männlichen Autoren zu beobachten. „Die jungen Erzählerinnen schöpfen viel mehr oder einfach offener aus dem großen Fundus der Autobiografie.“³³

Auf den provokant überspitzten Titel *Die Wahrheit lügen* geht Gollner in seinen Ausführungen nicht direkt ein. Soll die Lüge hier mit Fiktion gleichgestellt sein? Und Wahrheit mit Realität? Gollner stellt andere Fragen voran: „Wem gehorcht/gehört also der Held eines Romans? Sich? Dem Autor? Oder gar dem zahlenden Publikum?“³⁴

Wolfgang Kayser schreibt 1957 in seinem Aufsatz *Wer erzählt den Roman?*: „Ein Autor kann nicht lügen. Der kann bloß gut oder schlecht schreiben. [...] und dass] der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt.“³⁵

Nathalie Groß fragt nach Lüge, Irrtum und Wahrheit im Genre der Autobiographie. Sie zitiert Peter Härtling: „Jede Autobiographie ist eine phantastische Lüge“³⁶ und schreibt der Lüge zu,

³¹ Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 87

³² <http://www.rowohlt.de/hardcover/tex-rubinowitz-irma.html> (zuletzt zugegriffen am 16.06.2016)

³³ Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur Innsbruck/Wien/Bozen, 2005: StudienVerlag, S.101

³⁴ Ebenda, S.9

³⁵ Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 127

³⁶ Siblewski, Klaus (Hg.): Peter Härtling im Gespräch. Frankfurt am Main, 1990: Luchterhand Zitiert nach: Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag S.322

dass sie intentional ist: „Eine Lüge ist eine bewusste Falschaussage zum Zweck der Täuschung.“³⁷

2.3.2. Von Weltenerzählern und Weltenschöpfern

Mit Wolfgang Kayser setzte sich in den 1950er-Jahren die Einsicht durch, dass der Autor vom Erzähler prinzipiell zu unterscheiden sei. Der Erzähler ist für Kayser „eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat“³⁸. Diese Verwandlung bezeichnet er als „Spiel, dem trotz aller Hingabe daran von höherer Warte aus das Gefühl seiner Vorläufigkeit beigemischt bleibt“³⁹. Dabei erwähnt er auch die Paradoxie: „der Dichter schafft die Welt seines Romans – aber es gilt auch: diese Welt schafft sich durch ihn, verwandelt ihn sich zu, zwingt ihn zum Spiel der Verwandlungen, um dadurch wirklich zu werden?“⁴⁰.

An anderer Stelle im Aufsatz ist dann zu lesen: „Der Erzähler des Romans – das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt“⁴¹. Geht es nach Kayser, so ist die literarische Figur nicht, wie ich es verstehe, Teil der rhetorischen Strategie, die das erzähltechnische Verfahren genau anlegt, sondern „der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt. [...] Der Erzähler des Romans [...] ist der mythische Weltenschöpfer“⁴².

Helmut Gollner fragt nach dem „Weltenerzähler“⁴³. Seiner Ansicht nach betonen Glavinic und Haas eine gewisse Eigenständigkeit ihrer Helden. Sie sehen ihn nicht als Angestellten des Autors, wollen ihn nicht als Stellvertreter oder Pressesprecher des Chefs durchs Buch dirigieren. Eher ist das Umgekehrte der Fall: Der Charakter nehme sich selbst die Richtung, meint Thomas Glavinic. „Ich setze ihn in Bewegung und schaue, wohin er marschiert.“⁴⁴ Damit nimmt er sich ein Stück weit aus der schriftstellerischen Verantwortung. Im Zusammenhang mit dem Ich beruft sich Glavinic auf das Unterbewusstsein.

„Mein Ich ist das, was unterbewusst selektiert, nicht nur den Stoff. Es ist nicht so, dass ich am Schreibtisch eine Figur systematisch entwerfe: das passiert bis zu einem gewissen Grad von allein, da tue ich wenig dazu, das sind mehr unbewusste Entscheidungen. Man schreibt und merkt, ob es funktioniert.“⁴⁵,

³⁷ Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag S.323

³⁸ Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 128

³⁹ Ebenda, S. 131

⁴⁰ Ebenda, S. 137

⁴¹ Ebenda S. 135

⁴² Ebenda.

⁴³ Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck/Wien/Bozen, 2011: StudienVerlag, S.23

⁴⁴ Ebenda, S.26

⁴⁵ Ebenda, S.23

antwortet Glavinic auf Gollners Frage nach der Rolle des Ichs. Wenn er im weiteren Verlauf des Interviews mit Gollner sagt: „Das Ich kann nicht weggeleugnet werden. Es gibt keine ichlose Literatur“⁴⁶, so scheint das einerseits wie eine Art Relativierung, andererseits wird eine gewisse Dialektik aufgezeigt. Diese spricht auch Daniel Kehlmann – ebenfalls im Band von Gollner interviewt – an:

„Die Dialektik besteht darin, dass, je besser es einem gelingt, das Autoren-Ich aus der Erzählung draußen zu halten, desto besser die Erzählung die eigene Person repräsentieren kann. In einer guten Geschichte garantiert das Autoren-Ich den Zufall von Teleologie und Kausalität.“⁴⁷

Von Zufall kann man bei *Das bin doch ich* und bei *Das Wetter vor 15 Jahren* nicht ausgehen, ebenso wenig von Unterbewusstsein. Die beiden Bücher scheinen sehr bewusst angelegt, exakt geplant und mit dem konkreten Ziel, dieses Verwirrspiel zum Kernmotiv zu machen.

Das Ich hält sich im Hintergrund und gleichzeitig sei das Schreiben unpolitisch geworden. So kann man Gollners Beobachtungen zusammenfassen. Als Vergleichswert führt er die Entwicklung der Nachkriegsliteratur an. Durch die damalige Sprachkritik sei Sprache zu einem selbstreferenziellen Medium erhoben worden. Dem entgegen hält Thomas Glavinic, im Interview dazu befragt: „Kunst ist Illusion, Roman ist Illusion, natürlich ist Sprache *nicht* die Wirklichkeit. Der gemalte Apfel ist natürlich nicht der Apfel. Das weiß man auch ohne Sprachkritiker.“⁴⁸ Für ihn bedeutet Literatur also, sich auf Illusion einzulassen. Dem entgegen möchte ich mit Dieter Henrich und Wolfgang Iser, die in der Einleitung zu *Funktionen des Fiktiven* zwischen Fiktion und Illusion unterscheiden. Für sie ist Fiktion zweckgebunden. Sie verweist auf das Reale und das in einer „Weise, welche zugleich die Determiniertheit des Realen wiederholt, – allerdings, um in solcher Wiederholung einen Zweck zu erfüllen.“⁴⁹ So gesehen, kann der Schriftsteller sich nicht auf unbewusste Entscheidungen ausreden. Selbst wenn etwas fiktiv ist, wird es bewusst mit Zweck hinterlegt und angewandt, und immer auch auf eine Wirkung ausgerichtet – im Fall meiner beiden Beispiele auf den Bruch des autobiographischen Pakts, wie ich vorerst abkürzen möchte. Henrich und Iser schreiben von einem Gebrauchszusammenhang, der Fiktion anhaftet. Fiktion könne nur bewusst aus der Realität heraus etabliert werden und das unterscheidet sie von der Illusion. Daraus ergebe sich außerdem für die Fiktion ein Realitätsbezug, der mehr oder weniger stark ausgeprägt sein kann.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda, S.35

⁴⁸ Ebenda, S.27

⁴⁹ Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. (Reihe: Poetik und Hermeneutik) München, 1983: Wilhelm Fink. S. 9

2.3.3. Die Utopie ich-loserer Literatur

Gollner sieht in der neuen österreichischen Literatur die Grundtugend des Erzählens betont. Auf der anderen Seite des Spektrums montiert er die Autobiographie, bei der die literarische Figur als Spielball zur Vereinnahmung durch das Ich vorgesehen sei. Von Glavinic nimmt er an, dass jener „Erzählen für die ich-freieste Form von Literatur“⁵⁰ hält. Dieser äußert sich selbst dazu folgendermaßen: „Möglichst wenig Ich wünsche ich mir in dem Sinn, dass man nicht ständig Anleihen in der eigenen Lebensgeschichte nimmt.“⁵¹ Das nämlich sei ein Indiz für zu wenig Vorstellungskraft oder dafür, dass man „die Welt zu wenig kennt“⁵². Der Autor hätte die Pflicht, „seine Arbeit sehr, sich selbst jedoch nicht allzu ernst zu nehmen.“⁵³ Bei den meisten in seiner Kollegenschaft sei das leider umgekehrt: „Sie nehmen sich wichtig, aber ihre Arbeit schludern sie hin. Es ist ja auch schön, ein Schriftsteller zu sein, das ist mit Annehmlichkeiten verbunden.“⁵⁴ Interessanterweise machen die anschließend aufgezählten Tätigkeiten einen Großteil der Handlung von *Das bin doch ich* aus: „Im Café beim Tratschen, in der Disco beim Flirten, am Abend nach der Lesung eines Kollegen beim Wein, vor dem Staat bei den Förderungen – nur daheim am Schreibtisch, denn da wird es anstrengend.“ All diese positiv konnotierten Situationen seien der Grund dafür, dass so viele Schriftsteller sein wollen. Ich frage mich, woher diese Fremdeinschätzung kommt. Was Glavinic als Annehmlichkeiten beschreibt, könnte von vielen Schriftstellern auch als negative Seiten des Autorenberufs gesehen werden. In *Das bin doch ich* betont der fiktive Autor fast ausschließlich, die für ihn negativen Aspekte. Es ist genau umgekehrt. „Die Warterei“⁵⁵ bietet ihm keine (Schreibtisch-)Routine. Gerade das Drumherum – die Veranstaltungen im Theater Rabenhof oder das Viennale-Fest – nerven den Romanhelden. Genau das ist der Motor seines Erzählens „von den eigenen neurotischen Abhängigkeiten vom Betriebsgeschehen“⁵⁶: „Seit Wochen laufe ich im Kreis. Ich denke immer dasselbe. Zeitungsartikel, Fernsehauftritte, Lesungen, und dabei abwarten, ob es kracht.“⁵⁷

⁵⁰ Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur S.24

⁵¹ Ebenda.

⁵² Ebenda.

⁵³ Ebenda, S.25

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Dbdi, S.95

⁵⁶ Johannsen, Anja K.: »In einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen«. Die Romane Thomas Glavinics im Geflecht des Literaturbetriebs. In: Brodowsky, Paul und Klupp, Thomas (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt am Main u. a., 2010: Peter Lang, S. 105-118, hier: S. 115.

⁵⁷ Dbdi, S.185

Entgegen Gollners These, stellen Michael Boehringer und Susanne Hochreiter in der Einleitung zu ihrem Band *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010* eine Verbindung von Biografischem mit zeitgeschichtlichen Vorgängen fest. In ihren Untersuchungen führen sie unter anderem auch Glavinic und Haas als Beispiele an. Wesentlich ist natürlich, dass Gollners Band vor den beiden von mir ausgewählten Romanen erschien, *Zeitenwende* allerdings erst 2011. Da klingt es besonders eigentümlich, dass 2001 Helmut Gollner über Thomas Glavinics Werk noch schrieb:

„Und ganz dezidiert will Glavinic Welt, nicht Ich. Die egomanische Erzählverweigerung eines Thomas Bernhard ist ihm ähnlich fremd wie Handkes Narzißmus, die Selbsterfahrungsabteilung der Frauenliteratur [sic!] oder lyrische Introspektion überhaupt.“⁵⁸

⁵⁸ Gollner, Helmut: Thomas Glavinics Welt-Literatur In: Literatur und Kritik, 355/356. 2001 S. 52 Zitiert nach: Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur

3. Rund um die Autorschaft

3.1. Die (mediale) Autorinszenierung als Wiedergeburt des Autoren-Ichs

„Die These vom Tod des Autors gehört zu den meistzitierten, folgenreichsten und umstrittensten Sätzen der neueren Literaturtheorien“⁵⁹, fasst Heinrich Detering als Herausgeber von *Autorschaft. Positionen und Revisionen* zusammen. Die Diagnose war schnell getroffen. Sie wurzelt in einer literaturwissenschaftlichen Debatte, die in den 1960ern in Frankreich ausgetragen wurde. Die beiden Hauptakteure Roland Barthes mit seinem Aufsatz „La mort de l’auteur“ (1967) und Michel Foucault mit „Qu’est-ce qu’un auteur?“ (1969) richteten sich nicht gegen Schriftsteller, sondern reagierten auf die Leseart, die Texte biographisch aufschlüsselt. Das damals neue Verständnis sah Autorschaft als Funktion eines Diskurses. Dazu stellt Foucault in seiner berühmten Abhandlung ein Konzept der Autorfunktion auf. Als dritten Punkt nennt er darin die Autorfunktion als „Ergebnis einer Konstruktion, die das Vernunftwesen Autor erst erschaffen hat; der ‚Autor‘ ist die psychologisierende Projektion einer Art und Weise, mit Texten umzugehen“⁶⁰.

Die These vom Tod des Autors prägt heute noch die literaturwissenschaftliche Debatte, obwohl sich mittlerweile die Rezeptionsästhetik, Konstruktion und Dekonstruktion, Strukturalismus und Poststrukturalismus, Diskurs- und Systemtheorie und andere Ansätze etabliert haben. Im Sammelband über die *Rückkehr des Autors*⁶¹ kommt man zum Schluss, dass „die Frage nach dem Autor im Text noch komplizierter [ist] als man vor dem proklamierten Tod des Autors vermutet hatte“⁶². Seitdem werden Autorschaftskonzepte und Autorinszenierungen wieder vermehrt diskutiert, stellt Sabine Kyora fest⁶³. Das Interesse am Autor blieb bestehen und die steigende Vermarktung der Schriftstellerperson bewirkte Aufmerksamkeit und eine Rückkehr des Autors als Konzept in wissenschaftlichen Schriften. Gleichzeitig „erfuhr der Totgesagte nicht nur in literarischen Texten und in der Pragmatik

⁵⁹ Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, Vorbemerkung XI

⁶⁰ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ (Übersetzung: Karin von Hofer) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000: Reclam, 198-129, hier: S. 195

⁶¹ Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Rückkehr des Autors*. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen, 1999: Niemeyer

⁶² Erhart, Walter: Der erforschte und der fingierte Autor In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar, 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 329

⁶³ Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld, 2014: Transcript Verlag, S. 11

des ‚literarischen Lebens‘ eine bemerkenswerte Wiederbelebung⁶⁴ – auch im öffentlichen Diskurs ist der Autor dadurch lebendiger denn je. Die späteren Ansätze rund um *Die Rückkehr des Autors* möchten nachdrücklich korrigieren und betonen, dass der empirische Autor weitestgehend tabu für die Interpretation ist: „Autor, Autorfigur, impliziter Autor sind in dieser Optik (mehr oder weniger vermittelte) Instanzen, die einen Bedeutungshorizont des Textes repräsentieren.“⁶⁵

Ob der Autor nun tot ist, in seinem Schreiben aufgeht und dann nur durch den Text sichtbar sein möchte oder nur niederschreibt, was der Textgeist einflüstert – das alles soll, kann und muss hier nicht aufgeklärt werden. Bevor man nach dem ‚Verschwinden‘ des Autors fragt, soll man „vielmehr nach veränderten Formen der Thematisierung, Inszenierung und Instrumentalisierung von Autorschaft“⁶⁶ fragen, meint Heinrich Detering in seinen Vorbemerkungen zum umfangreichen Buch über die Autorschaft. Die Art wie Autorschaft inszeniert, thematisiert oder instrumentalisiert wird, ist maßgeblich beeinflusst vom veränderten Literaturbetrieb. Man könnte fast behaupten, der Literaturbetrieb hätte den Autor wieder zum Leben erweckt. Er stellt ihn vor das Werk, auf Bühnen, in Talkshows und Internetplattformen oder in die begehrte Bestenliste. Und diese Inszenierung fließt natürlich auch in das Werk ein. Zum Beispiel in den beiden von mir untersuchten Werken. Sie zeigen genau auf diese Instrumentalisierung hin.

3.2. Autor – Leser – Text

Damit man das (ironische) Spiel mit der traditionellen Instanzenstruktur verstehen kann, ist es notwendig, sich mit den unterschiedlichen Begrifflichkeiten vertraut zu machen. Im Laufe der Zeit hat die Literaturtheorie immer wieder versucht Autorinnen und Autoren durch beigestellte Attribute in verschiedene Typen zu unterteilen. Der Fokus rückte dabei einmal mehr auf den Leser oder beschränkte sich fast ganz auf den Text. Karl Eibl meint in seinem Aufsatz zur Anthropologie der Autorposition, der Autor sei „unerlässlich, wenn man den Text als Sinngebilde wahrnehmen will“⁶⁷ und vermutet, „dass wir bei der Lektüre ständig auf der Suche nach der Instanz des Sprechers sind.“ Auf dem Problemfeld bewegen sich jedenfalls immer die drei Konstanten Autor, Leser und Text. Sie stehen miteinander in

⁶⁴ Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, Vorbemerkung XI

⁶⁵ Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Einleitung. Köln/Weimar/Wien, 2004: Böhlau, S. 14

⁶⁶ Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, Vorbemerkung XI

⁶⁷ Eibl, Karl: „Wer hat das gesagt?“ Zur Anthropologie der Autorposition In: Scientia Poetica. Band 17, Heft 1, December 2013, S. 207–229, hier S. 212

Beziehung. Bei einem (fingierten) Bruch zwischen Fakt und Fiktion wird die Beziehung zwischen Autor und Leser verunsichert. Die Auflösung dieser Grenze wirkt sich identitätsdestabilisierend aus, bewertet Barbara Schaff.⁶⁸

Wenn ich mich jetzt auf die Konstante „Autor“ beschränke, bedeutet das, dass Leser und Text gleichsam mitdiskutiert werden und auch, dass es sich bei der Betrachtung nicht um den realen Autor dreht, sondern um die Diskussion der Autorschaft, die Stimme(n) im Buch in Relation zur außerfiktiven Instanz. Mittlerweile gilt es schließlich als naiv oder unwissenschaftlich, sich auf den Autor zu berufen und schlicht nach seiner Intention zu suchen. Gleichzeitig scheint in der Literaturvermittlung die Autorfigur, die Person hinter dem Buch, die Schriftstellerin in der Öffentlichkeit so wichtig wie nie zuvor. Behandelt werden im Dialog mit dem Autor nicht nur Themen das aktuelle Werk betreffend, nein, das Gespräch, beispielsweise in Form eines Interviews geht weit über die Ränder der Literatur hinaus. Gerade Thomas Glavinic äußert sich in unterschiedlichen Tageszeitungen regelmäßig zu tagespolitischen Themen oder kommentiert in pointierten Postings in seinem Facebook-Profil gesellschaftliche Entwicklungen.

3.3. Autorschaft: Konzepte und Inszenierungspraktiken

Aber hat sich die Inszenierung tatsächlich verändert? Wie beeinflusst sie das Autorbild?

Die Subjektform „Autor“ konstituiert sich aus Autorschaftskonzept und Autorinszenierung, liest man in Kyoras einleitenden Überlegungen. Zuerst möchte ich mich auf die Inszenierung konzentrieren.

3.3.1 Autorinszenierung

Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser haben sich in ihrem Band *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese*⁶⁹ genauer damit auseinandergesetzt. Sie kommen zum Schluss, dass keine neuen Formen der Autorinszenierung auftauchen, sondern nur bereits vorhandene Inszenierungspraktiken neu kombiniert werden. Praktiken beschreiben sie als „sozial geregelte, kulturell typisierte und organisierte Bündel menschlicher Aktivitäten“⁷⁰. Eine von Jürgensen und Kaiser

⁶⁸ Vgl. Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 428

⁶⁹ Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese In: dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heidelberg, 2011; Universitätsverlag, S.9-30

⁷⁰ Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle

beschriebene Inszenierungspraktik liegt vor, wenn die im literarischen Text inszenierte Subjektform und die außerhalb des Textes aktualisierte Subjektform „Autor“ verschmelzen. Wenn zum Beispiel ein Autor im autofiktionalen Text „Praktiken, die unter seinem eigenen Namen gebündelt sind, die aber als fiktive in einem Spannungsverhältnis zu den tatsächlichen Praktiken dieses Autors stehen“⁷¹, schildert. Die Praktiken von Autorschaft passieren im Kontext des literarischen Feldes, das die Praktiken mitbestimmt:

„Autoren setzen sich innerhalb dieses Feldes durch Praktiken in Beziehung zu anderen Teilnehmern etwa Verlegern oder Kritikern, nehmen im Vollzug der Praktiken eine Position innerhalb des Feldes ein und bringen in ihren Praktiken Bedeutung und Identität [...] hervor.“⁷²

3.3.2. Autorschaftskonzept

Nathalie Amstutz fragt in ihrer Arbeit über Autorschaftsfiguren⁷³ inwiefern das Verhältnis zwischen Autorschaft und Werk durch literarische Texte selbst gestaltet wird und so als eine Auseinandersetzung mit der Thematik Autorschaft zu lesen ist. Für die beiden von mir gewählten Primärwerke kann man diese Feststellung treffen. Der Spielball „Autorschaft“ trifft sowohl auf der Rezeptionsebene, als auch auf der Produktionsebene auf. Beide Konstanten sind von der jeweiligen Vorstellung von Autorschaft abhängig, meint Amstutz. Sie nennt diese Vorstellung Autorschaftskonzept. Von den bestehenden Konzepten – Genieästhetik nennt Amstutz als bekanntestes – ist Autorschaft abhängig. Die Vorstellung des Autors als Schöpfer und Autorität beeinflusst die Leseart auf der Rezeptionsseite und die Schreibart auf der Produktionsseite.⁷⁴

Der abstrakte Begriff der Autorschaft umschreibt laut dem Vorwort zum Sammelband *Mystifikation-Autorschaft-Original* eine Vermittlungsfunktion zwischen Mystifikation und Original und zwischen Authentizität und Täuschung. Zwischen diesen beiden Polen gerät das Konzept der Autorschaft durch die literarische Mystifikation in Bewegung.

3.3.3. Literarische Mystifikation

Alle drei Begriffe hängen mit dem Fiktionsvermögen zusammen. Wenn Autorschaft und Original selbst zum Teil der Fiktion werden, wird das in *Mystifikation – Autorschaft – Original* als „literarische Mystifikation“ bezeichnet. Gesten der Authentizität und der

Praktiken, der Subjektivierung. Bielefeld, 2013: transcript S. 44 Zitiert nach: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese In: dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heidelberg, 2011; Universitätsverlag, S.9-30

⁷¹ Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld, 2014: Transcript Verlag, S. 15-16

⁷² Ebenda, S. 13

⁷³ Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Einleitung. Köln / Weimar / Wien, 2004: Böhlau

⁷⁴ Ebenda, S. 6-15

Originalität verstärken die geheimnisvolle Wirkung der Mystifikation. Sie „stellt den Text als Teil des Autors und den Autor als Teil des Textes aus“⁷⁵. Die Referenz zum ‚wirklichen Leben‘ ist verborgen, verhüllt oder sogar nur künstlich fingiert. Das erzeugt Spannung rund um die Autorschaft. Bei der literarischen Mystifikation neigen Autoren dazu, metafictional über sich zu sprechen – unabhängig davon, ob Realität simuliert wird, oder nicht.⁷⁶

Die Postmoderne hat die Trennung zwischen Echtheit, Authentizität und Ursprung, zwischen Leben und Text, Autor und Werk endgültig dekonstruiert. Darin sehen die Herausgeber des Sammelbandes auch eine Dekonstruktion der „Mystifikation als Figur des ‚sowohl als auch‘“⁷⁷ und verneinen „eine Art ‚Verwandtschaft‘ zwischen mystifikatorischer Praxis und dekonstruktiver Theorie“⁷⁸.

⁷⁵ Frank, Susi / Lachman, Renate / Sasse, Sylvia / Schahadat, Schamma / Schramm, Caroline (Hg.): *Mystifikation – Autorschaft – Original*. (Literatur und Anthropologie, Band 9), Tübingen, 2001: Gunter Narr Verlag, S. 7

⁷⁶ Ebenda, S. 9

⁷⁷ Ebenda, S. 8

⁷⁸ Ebenda.

4. Wer erzählt den Roman?

Bei der Frage nach der spezifischen Erzählinstanz möchte ich zuerst auch Wolfgang Kayzers Ausführungen zu Rate ziehen. Er zeigt die Positionierung des Erzählers anhand der Romantypologie von Franz Karl Stanzel auf. Diese unterscheidet auktoriale, personale und Ich-Perspektive. Wie der Erzähler positioniert ist, unterscheidet sich vom alltäglichen Erzählen, meint Kayser „denn der Autor kann nur hier eine Rolle übernehmen, eine mehr oder minder ausgebildete Figur im Roman selbst sein und zwischen dem Erzählstandpunkt und dem Erzählten hin und her wechseln.“⁷⁹

Das alles betrifft den Erzähler. Die individuellen Meinungen und Erfahrungen des Autors sind irrelevant, denn im Vordergrund stehen die Gestaltungsmöglichkeiten des literarischen Kunstwerkes „[so]daß [sic] der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet oder einnimmt“⁸⁰. Dabei ist zu bedenken, dass Kayser davon ausgeht, dass das Kunstwerk den alltäglichen Ausdrucksformen überlegen ist. Zudem fragt man sich, wie diese theoretische Trennung in der Praxis und Rezeption von (nicht wissenschaftlichen) Lesern erfahren wird.

4.1. Bestimmung der Erzählsituationen

Dass „die brüchig gewordene Identität moderner wie postmoderner Subjekte“⁸¹ mehr und mehr zum Thema geworden ist, zeigt sich auch in der Erzählhaltung, befindet Stefan Neuhaus in seinen Untersuchungen zu Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur *Das bin doch ich – nicht*. Er untersucht in seinem Aufsatz Formen der Grenzüberschreitung zwischen fiktivem und realem Autor. An die Stelle des auktorialen Erzählers seien vermehrt personale Erzähler oder multiperspektivisches Erzählen getreten, meint Neuhaus, „weil sich die Auffassung durchgesetzt hat, dass die Wahrnehmung der Welt nur mehr subjektiv und fragmentarisch möglich ist.“⁸² Zusätzlich zu dieser Entwicklung nennt er Intertextualität und Metafiktion als neue Techniken „die auf verschiedene Weisen Wahrnehmung erweitern“⁸³. Diese Verweise und die Anspielungen auf die Konstruiertheit des Textes erzeugen eine

⁷⁹ Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 125 (in der Einleitung zu Wolfgang Kayser)

⁸⁰ Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 127

⁸¹ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326 Hier: S. 310

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda, S. 311

Distanz. Außerdem eröffnet sich ein unendlich scheinender Möglichkeitsraum, der meist mit der Metapher des „Spiels“ beschrieben wird. Die Autorfiguren braucht es dabei einerseits zur Metafiktionalität, andererseits stellen sie „ganz grundlegend die Frage nach den ‚Spielräumen‘ des Subjekts in der jeweiligen kulturellen Gegenwart.“⁸⁴

4.1.1. Einordnung der beiden Primärwerke

Anhand der Einteilung von Erzählstimmen nach Gérard Genette ist *Das bin doch ich* als homodiegetisch einzuordnen, da der Erzähler Teil der erzählten Welt ist. Doch Erzähler und Protagonist sind ident und es wird aus der Ich-Perspektive erzählt. Jener Ich-Erzähler namens „Thomas Glavinic“ ist zugleich die Hauptfigur. Deswegen spricht man von einer *autodiegetischen* Position. Das Wort „Ich“ eröffnet den selbstreferenziellen Roman. „Ich gehe ins Bad.“⁸⁵ lautet der erste Satz.

Der Erzähler erzählt seine eigene Geschichte. Philippe Lejeune ordnet bei diesen Bedingungen auch die klassische Autobiographie ein: Wenn Erzähler und Protagonist auf der Achse der Identität gleich sind und die grammatikalische Person „Ich“ ist.⁸⁶

Die Einordnung bei *Das Wetter vor 15 Jahren* ist weitaus komplizierter, da es sich um eine Binnenerzählung handelt und die unterschiedlichen Erzählebenen miteinander verschwimmen. Eine grobe Einteilung ergibt zwei Erzählebenen: Einerseits jene des fiktiven Interviews, andererseits die Handlung des fiktiven Romans rund um die Charaktere Vittorio und Anni. Wenn eine Erzählung den Rahmen für eine andere bildet, spricht man von metadiegetischem Erzählen. Als metadiegetische Erzähler kann man die zwei Gesprächspartner innerhalb ihrer Sprecherrollen ausmachen. Ihnen obliegt die narrative Funktion. Das Interview funktioniert als Rahmen für die Erzählung des fiktiven Romans. Dadurch entstehen zwei Ebenen. Die Handlung des fiktiven Romans ist „in einer Fülle von Vor- und Rückverweisen, Kommentaren und kritischen Bemerkungen eingeschachtelt“⁸⁷, drückt es Andreas Böhn aus.

4.1.2. *Das Wetter vor 15 Jahren* – Das Spiel zieht sich durch alle Ebenen

Der spielerische Zugang gräbt sich bei Wolf Haas im Vergleich zum untersuchten Roman

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Dbdi, S.7

⁸⁶ Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp S. 13-18

⁸⁷ Böhn, Andreas: Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S. 11-33, hier: S. 29

von Thomas Glavinic viel tiefer in alle Ebenen der Konzeption. Auch hier gibt es einen Autor, der abgesehen von der Namensgleichheit auch noch andere Ähnlichkeiten zu jenem Wolf Haas, den wir schon aus der Brenner-Reihe kennen, aufweist. Das stellen die Leser rasch fest. Wir kennen diesen Schriftsteller auch aus Interviews und mit einem solchen scheint der Roman zu beginnen, merken wir rasch. Dieses Gespräch zwischen dem fiktiven Autor „Wolf Haas“ und der Kritikerin „Literaturbeilage“, die während des gesamten Dialogs namenlos bleibt, stellt die erste Erzählebene dar.

Durch das Gespräch erfahren wir von der zweiten Ebene, dem neuen fiktiven Werk des fiktiven Autors, welches *Das Wetter vor 15 Jahren* heißt. Der Romaninhalt bildet die Grundlage für das Gespräch, das die äußere Handlung darstellt. Das Interview – durchgehend in Dialogform – dauert fünf Tage. Im Verlauf der Unterhaltung wird die Handlung des Romans etappenweise und achronologisch aufgerollt.

Eigentlich kann man noch eine dritte Ebene festmachen: Es ist jener Teil, der nicht die Handlung des fiktiven Romans betrifft, aber dennoch innerhalb des Interviews vermittelt wird. Der fiktive Roman basiert innerhalb des Interviews auf realen Tatsachen. „Genau wie in echt,“⁸⁸ betont „Wolf Haas“. Diese dritte Ebene bezeichnet Michael Jaumann als „fiktionale ‚Wirklichkeit‘, die eine gemeinsame Ereignisgrundlage sowohl für den Roman als auch für das Interview zu diesem bildet“⁸⁹.

Durch die Tatsache, dass die zweite und dritte fiktionale Ebene in der ersten impliziert sind, gibt es keine klare diegetische Abgrenzung. Indem der fiktive Autor von seiner Recherchearbeit berichtet, – das werde ich noch ausführlich erläutern – schlüpft er immer wieder in die Handlung des fiktiven Romans hinein und wechselt damit die Erzählebene. Er ist fiktiver Autor, „der ein fiktives Geschehen berichtet, dessen Wirklichkeit er im Rahmen eines fiktionalen Textes behauptet“⁹⁰.

Zusätzlich verschwimmen die Grenzen zwischen der „realen“ Hintergrundgeschichte und dem fiktiven Wolf-Haas-Roman. Besonders die „Literaturbeilage“ bringt wie zur Bestätigung immer wieder direkte Zitate aus dem fiktiven Roman, klar markiert durch Anführungszeichen.

Die unterschiedlichen Erzählebenen – jene des Interviews, jene des fiktiven Romans und die Vermischung daraus – machen nicht nur die literaturtheoretische Zuordnung schwierig, sie

⁸⁸ DWv15J S.63

⁸⁹ Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*, In: Bareis, Alexander / Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. (Kaleidogramme, Band 57) Berlin, 2010: Kadmos, S. 203-255, Hier: S. 213

⁹⁰ Ebenda.

fordern auch den gewöhnlichen Genussleser. Die angebliche ‚reale‘ Grundlage des fiktiven Romans schafft zusätzliche Komplexität: Der Leser erfährt beispielsweise, dass in dem fiktiven Buch Vittorio Kowalski als Ich-Erzähler fungiert, aber auch, dass der fiktive Autor Wolf Haas an der von ihm erzählten Handlung zum Teil selbst beteiligt war. Er hat Annis Hochzeit, die Explosion des Hügels und die Bergung Kowalskis als Beobachter miterlebt. Damit pendelt er zwischen den Ebenen hin und her.

Die Tatsache, dass „Wolf Haas“ selbst im fiktiven Roman vorkommt, gepaart mit der Ich-Perspektive, in der erzählt wird, bringt Angelika Baier in ihrem Aufsatz über die „Grenz/Beziehungen in Wolf Haas‘ Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*“ zur Annahme, dass der fiktive Roman eigentlich eine Art (Auto-)Biographie darstellt. Was „Wolf Haas“ tut, ist nicht nur unüblich, sondern für Baier durchaus problematisch. Schließlich erzählt das fiktive Buch in Ich-Perspektive aus der Sicht eines fremden ‚realen‘ Menschen, nämlich die Geschichte des Vittori Kowalski. Die Literaturbeilage merkt dazu nichts an. Während sie von Kowalski als Romanfigur spricht, redet ‚Wolf Haas‘ vom ‚realen Kowalski‘. „Die Trennung zwischen den ProtagonistInnen des Romans und der ‚realen‘ Personen wird genauso wenig berücksichtigt wie die Trennung der Instanzen des erlebenden und erzählenden Kowalskis innerhalb des Romans“⁹¹, schreibt Angelika Baier.

David Christopher Assmann bemerkt: „Die LeserInnen bekommen weder den ‚eigentlichen‘ Roman noch die ‚wirkliche‘ Geschichte zu Gesicht, auch wenn die ganze Zeit von beidem die Rede ist.“⁹² Und wenn man sagt, dass das Gespräch, das stattdessen entsteht, zwischen Fiktion und Realität wechselt, dann meint man immer die fiktive Roman-Realität. Dass das Lesepublikum überdurchschnittlich viel Interpretationsarbeit leistet, sich die Handlung zusammenstückeln und Leerstellen ausfüllen muss, steht im Kontrast zur vorhin schon angesprochenen Authentizität und Nähe der Interviewform. Die ohnehin komplexe Situation der verschwommenen Grenzen von Wirklichkeit und Fiktion wird nur an die Spitze getrieben durch die Namensgleichheit von realem und fiktivem Autor.

Doch dass „Wolf Haas“ selbst im Geschehen der erzählten Geschichte auftaucht, sei noch nicht als metafiktionales Verfahren zu werten, meint Jaumann: „Denn ‚Wolf Haas‘ ist ja selbst ein fiktiver Autor, der ein fiktives Geschehen berichtet, dessen Wirklichkeit er im

⁹¹ Baier, Angelika: *Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Michael Boehringer, Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium. 2000–2010*. Praesens, Wien 2011, S. 173–193, hier: S. 188

⁹² Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000–2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 96

Rahmen eines fiktionalen Textes behauptet.“⁹³ Vielmehr geht es darum, durch dieses in die Erzählung treten, einen Realitätseffekt zu erzeugen. Bei Michael Scheffel heißt das „real inauthentisch/imaginär authentisch“⁹⁴. „Wolf Haas“ Auftreten im eigenen Text ist ein „Beglaubigungsgestus recht traditioneller Art, im Sinne einer Herausgeber- oder Augenzeugenfiktion“⁹⁵, schreibt Michael Jaumann.

4.1.3. Dialogroman

Besteht ein Text ausschließlich aus Dialogen, ordnet man ihn traditionellerweise als Drama ein. Im Unterschied zur erzählenden Gattung ist das Drama unmittelbarer, weil der Inhalt oft ohne Erzähler dem Leser oder Zuseher direkt in reiner Figurenrede wiedergegeben wird. Das bewirkt ein Gefühl der Unmittelbarkeit.⁹⁶ *Das Wetter vor 15 Jahren* ist jedoch eine Mischform. Der dramatische Modus dominiert über dem narrativen Modus.⁹⁷ Dennoch sei *Das Wetter vor 15 Jahren* kein reiner Dialogroman⁹⁸, meint Michael Jaumann. Warum werde ich später noch erläutern. Zuerst möchte ich aber den Begriff „Dialogroman“ definieren. Im *Metzler Lexikon für Literatur* findet man dazu:

„Form des Romans, dessen erzähltechnisch konstitutives Element das Gespräch ist. Wegen des vollständigen oder zumindest teilweisen Verzichts auf Textpassagen, welche Rede und Gegenrede arrangieren, situieren und kommentieren, erschließt sich die Handlung aus der Wechselrede der Figuren. Durch die Zurücknahme oder partielle Abwesenheit eines Erzählers wird der Erzählvorgang im Figurengespräch vollzogen, das den Fortgang der Handlung durch Verweis auf stattgefundene bzw. stattfindende Ereignisse bestimmt. Durch das weitgehende Fehlen der Erzählrede nähert sich der D. [Dialogroman, Anm.] dem Drama an.“⁹⁹

Ob *Das Wetter vor 15 Jahren* ein Dialogroman ist und was das impliziert, hat auch Anna Kühschelm in ihrer Diplomarbeit¹⁰⁰ untersucht. Sie stellt ein Problem bei der narrativen

⁹³ Jaumann, Michael: Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* In: J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S.203-225, hier: S. 213.

⁹⁴ Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen.* (Studien zur Deutschen Literatur, Band 145) Tübingen, 1997: Niemeyer, S.51.

⁹⁵ Jaumann, Michael: Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* In: J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S.203-225, hier: S. 213.

⁹⁶ Vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: C.H. Beck 2003, S. 62.

⁹⁷ Zum Unterschied der beiden Modi siehe Matías Martínez u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München, 2012: C.H.Beck. S. 50-66.

⁹⁸ Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*, In: Bareis, Alexander / Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* (Kaleidogramme, Band 57) Berlin, 2010: Kadmos, S. 203-255, Hier: S. 217.

⁹⁹ Sikander Singh: *Dialogroman.* In: Burdorf (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 153.

¹⁰⁰ Kühschelm, Anna: [Hier noch London-Atmosphäre einbauen.] *Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren und Verteidigung der Missionarsstellung.* Diplomarbeit 2014, Universität Wien

Analyse fest: Mit ihren Termini kommt sie mit dem Aufbau des Dialogromans als Mischgattung nicht völlig zurande. Da keine diegetische Trennung zwischen Rahmenhandlung (extradiegetische Ebene) und Binnenhandlung (intradiegetische Ebene) möglich ist, gibt es laut Michael Jaumann kein „Außen“ der Gesprächssituation.¹⁰¹ David Christopher Assmann erscheint die Einordnung der Ebenen klarer. Er sieht im fiktiven Autor „Wolf Haas“ den autodiegetischen Erzähler.¹⁰²

4.1.3. Zuordnung der Erzählebenen

Sehen wir uns das genauer an: Die erste Ebene bildet der Dialog zwischen dem fiktiven Autor „Wolf Haas“ und der „Literaturbeilage“. Die zweite Ebene beschreibt die „wahren“ Hintergründe, auf denen der fiktive Roman basieren soll. Dazu zählen auch die Recherchearbeiten des Autors aus der „realen“ Welt der Literaturkritikerin und des fiktiven Autors. Als dritte Ebene lässt sich schließlich die fiktive Romanhandlung, die vom fiktiven Wolf Haas niedergeschrieben wurde, definieren.¹⁰³ Für einen herkömmlichen narrativen Text würde man diese Schichten als extradiegetische, intradiegetische und metadiegetische Ebene bezeichnen. Laut Gerard Genette ist allerdings als extradiegetische Ebene die Erzählung des Rahmenerzählers zu werten.¹⁰⁴

Doch der Dialogroman hat keinen extradiegetischen Erzähler. Diese narrative Funktion übernehmen stattdessen die beiden Dialogpartner. Deswegen hat Michael Jaumann recht, wenn er sagt, es gebe kein „Außen“, weil der fiktive „Wolf Haas“ zum einem Autor wird, „der ein fiktives Geschehen berichtet, dessen Wirklichkeit er im Rahmen eines fiktionalen Textes behauptet.“¹⁰⁵ Er möchte die „Wahrheit“ und den „realen“ Hintergrund immer wieder betonen, zum Beispiel indem er erwähnt, dass er selbst vor Ort gewesen ist. Die „Literaturbeilage“ will das immer ganz genau wissen. Erzählperspektive nimmt sie ganz wörtlich:

„**Literaturbeilage:** Der Blick auf Anni und ihren Bräutigam ist der Blick aus der hintersten Kirchenbank. Haben Sie dort gegessen?

¹⁰¹ Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*, In: Bareis, Alexander / Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. (Kaleidogramme, Band 57) Berlin, 2010: Kadmos, S. 203-255, Hier: S. 214

¹⁰² Vgl. David-Christopher Assmann: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000. In: Boehringer/Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende*, S. 82-101. Ob dieser Terminus für den fiktiven Autoren tatsächlich zulässig ist, soll in Folge nachgegangen werden.

¹⁰³ Ebenda, S. 213.

¹⁰⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (frz. 1972/1983), Paderborn, 2010 (3., durchgesehene und korrigierte Auflage 2010): Wilhelm Fink, S. 148 ff.

¹⁰⁵ Jaumann, Michael: *Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Bareis, Alexander/Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin, 2010: Kadmos, S. 213.

Wolf Haas: Nein. Ich bin hinten gestanden. Wo eben die Leute stehen, die nicht so richtig dazugehören [...]"¹⁰⁶

Das könnte man als Anspielung auf die Außenposition des Erzählers werten. An anderer Stelle reflektieren die beiden das auf der Metaebene des Interviews:

„**Literaturbeilage:** Das Entscheidende ist doch, dass sich hier die Sichtweise Ihres Erzählers erstmals mit Ihrer persönlichen Perspektive deckt.

Wolf Haas: Für mich war einfach das Problem, wie komme ich mit einem eingesperrten Ich-Erzähler erzählerisch nach draußen, während er noch drinnen ist. Wie hängt die Erzählung ihren Erzähler ab sozusagen“¹⁰⁷

Der fiktive Roman rund um Vittorio und Anni erscheint aus Leserperspektive sozusagen doppelt fiktiv. Aus der Sicht der ersten Textwelt – also betrachtet durch die Augen des fiktiven Wolf Haas und der „Literaturbeilage“ – ist sie wiederum eine reale Begebenheit. Die Geschichte von Vittorio und Anni hat sich aus ihrer Sicht tatsächlich abgespielt. Damit wird das Verhältnis von Realität und Fiktion auch bezogen auf den fiktiven Roman abgewickelt. Der fiktive Autor will seine genaue gewissenhafte Recherchearbeit beweisen, die Journalistin möchte zeigen, wie aufmerksam sie gelesen und auf Fakten abgeklopft hat. Der Bezug zu den wahren Begebenheiten wird wie ein Qualitätsmerkmal behandelt. Damit thematisiert *Das Wetter vor 15 Jahren* das Berufen auf wahre Begebenheiten in fiktiven Texten und gleichzeitig wieder sein erzähltechnisches Spiel durch das Verschwimmen der ersten und zweiten Erzählebene.

4.2. Zwischen Autor und dem Konstrukt „Autor“

Schon 1910 rekonstruiert Margarete Susmann die „Verwechslung des lyrischen Ich mit dem des einmaligen Ich des Individuums“¹⁰⁸ (des Autors). Umgelegt auf die erzählende Rede gilt genauso

„bezüglich der Subjekt-Orientierung die Unterscheidung von Realem Autor (Ebene der Textproduktion), Implizitem Autor (Ebene der Textorganisation) und Sprecher / Stimme, wobei die letzte Ebene gegebenenfalls noch in Erzähler-Rede und (davon abhängige) Figuren-Rede geschichtet sein kann. Verwendet man diese Kategorien, so kann auf den Begriff des Lyrischen Ichs verzichtet werden“¹⁰⁹,

schlussfolgert Jörg Schönert.

¹⁰⁶ DWv15J S. 194

¹⁰⁷ DWv15J S.189

¹⁰⁸ Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910: Strecker/Schröder Zitiert nach: Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71) Tübingen, 1999: Max Niemeyer Verlag, S. 289

¹⁰⁹ Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71) Tübingen, 1999: Max Niemeyer Verlag, S. 293

4.2.1 Nicht der empirische Autor

Autor und Erzähler sind zwei strikt zu trennende Instanzen. – Das ist der Merksatz, der einem in der Einführungsvorlesung des literaturwissenschaftlichen Studiums eingeprägt wird. Doch diese Tatsache wird von manchen Vertretern der Literaturkritik in der Praxis noch immer ignoriert, wettet Wynfrid Kriegleder in einer Abhandlung über das unzuverlässige Erzählen im Werk von Thomas Glavinic. Er führt als Beispiel Karin Fleischanderl an, die ihren Band *Vom Verbot zum Verkauf* eine Abhandlung schlicht mit den Autorennamen „Gstrein, Kehlmann, Menasse, Glavinic“ betitelt. Über *Das bin doch ich* würde Fleischanderl einleitend bemerken, „dass Glavinic hier mit der Identität von Autor und Erzähler spielt; am Ende ist aber wieder nur vom Autor Glavinic, nicht vom Protagonisten des Erzähltextes die Rede“¹¹⁰, schreibt Kriegleder, offenbar verärgert.

Diese Trennung sei eine Binsenweisheit, schreibt auch Fotis Jannidis in seinem Essay *Zwischen Autor und Erzähler*¹¹¹. Alle narrativen Eigenschaften werden dem Erzähler zugeordnet, der Autor ist ein textexternes Wesen, lautet die Dogmatik. So einfach hinnehmen will das Jannidis nicht. Er untersucht die Relation zwischen beiden und meint damit empirischen Autor und impliziten Autor. Dieser ist für ihn ein Konstrukt des Lesers und „Stellvertreter“ des Autors in der narrativen Kommunikation. Jannidis nimmt Christian Krachts Text *Faserland* (1977) als Beispiel, um zu zeigen, wie Leser dazu neigen, vom Ich-Erzähler Rückschlüsse auf den Schriftsteller Christian Kracht zu ziehen. Der Text lebt „sehr stark von der Annahme, die Texte seien trotz ihres unbestrittenen Fiktionalitätsstatus stark autobiographisch gefärbt“¹¹². Das sei typisch für die sogenannte Popliteratur. Mit seinem Beispiel macht er deutlich, dass „Informationen darüber, wie sich das Verhältnis von Erzähler und impliziten Autor gestaltet, in die Inferenzprozesse beim Leser miteinbezogen“¹¹³ werden. Der reale Autor steuert sowohl „den impliziten Autor, als auch den Erzähler und die Lektürehaltung des Lesers“¹¹⁴.

In den Sonderfällen, wie es auch die von mir gewählten Beispiele sind, wenn die Erzählfigur ein Schriftsteller mit Anleihen am realen Autor ist, gestaltet sich das Verhältnis zwischen

¹¹⁰ Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea: (Hg.) et al: „Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Band 10 der Reihe: Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S. 42

¹¹¹ Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler

¹¹² Ebenda, S. 546

¹¹³ Ebenda, S. 555

¹¹⁴ Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. V. Zur Vorlage von Jannidis In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 588

dem empirischen Autor und dem Konstrukt „Autor“ auf spezielle Weise. Aber wie? – Um dieser Kernfrage nachzugehen, muss man einige Überlegungen zum Begriff anstellen. Das Wort „Autor“, wird in der Literaturwissenschaft oft mit dem Zusatz „impliziter“ oder „expliziter“ verwendet. Diese Begrifflichkeiten gehen auf Wayne C. Booth zurück. Seine Bezeichnungen als „implied and implicit author“ aus dem Aufsatz *The Rhetoric of Fiction* (1961) haben sich am stärksten durchgesetzt. Booth fügt damit zwischen Erzähler und realem Autor eine dritte Instanz hinzu. Den Erzähler versteht er ebenso wie Kayser als fiktive Sprecherinstanz des Textes. Den empirischen Autor beschreibt Heinrich Detering als „die außertextuelle Instanz des Texturhebers“¹¹⁵. Bei Genette wird dieser empirische Autor „realer Autor“ genannt.

4.2.2. Der implizite Autor

„Der ‚implizite Autor‘ bezeichnet eine Instanz, die sowohl vom fiktiven Erzähler als auch vom realen Autor des Werks unterschieden ist. Anstelle einer genauen Definition wird der ‚implizite Autor‘ in einer Reihe von Kennzeichnungen als Gesamtbedeutung eines literarischen Werkes, als moralischer und emotionaler Gehalt der dargestellten Handlung, als Summe der künstlerischen Entscheidungen des Verfassers und als Inbegriff des künstlerischen Textganzen [...] beschrieben“¹¹⁶,

lautet die Definition in der Einleitung zum Beitrag von Wayne C. Booth. Er selbst greift auch den Begriff des Autors „zweites Selbst“ von Kathleen Tillotson wieder auf und subsummiert: „klar ist, daß [sic] das Bild, das sich der Leser von dieser Gegenwart macht, eine der wichtigsten Wirkungen des Autors ist.“¹¹⁷ Bei Heinrich Detering findet man folgenden Definitionsversuch des impliziten Autors:

„Die auf der Ebene des Textes interpretativ gehobene, textkonstituierende und textzentrierte Instanz des kommunizierenden Kommunikators, der konventionsgemäß als Repräsentation des empirischen Autors gelesen und mit Aspekten seiner Person identifiziert wird“¹¹⁸

Denn natürlich tut sich der Leser – Literaturwissenschaftler wie Laie – schwer, das Wissen über den empirischen Autor, das er durch die unterschiedlichsten Kommunikationskanäle und Medien wahrnimmt, von jenem zu trennen, das jedes einzelne Buch über den impliziten Autor vermittelt. Aus der Rezeptionstheorie wissen wir schließlich, dass man Wissen anhäuft und je nach Vorwissen, Leerstellen füllt. Genau diese Überlegung wird auch an Booths Ausführungen kritisiert, nämlich, dass sie die Fremdbestimmung des Bildes „Autor“ durch

¹¹⁵ Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S.323

¹¹⁶ Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 138 (in der Einleitung zu Wayne Booth)

¹¹⁷ Booth, Wayne C.: Der implizite Autor In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 143

¹¹⁸ Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S.323

Leser und Medien außer Acht lassen. Für Schmidt bestimmt der „implizite Autor“, was wir lesen. Er schreibt vom „abstrakten Autor“, der ein Leserkonstrukt sei, das bei der Lektüre hergestellt würde.¹¹⁹

Was bei Wayne „implied author“ heißt, nennt Umberto Eco einen „exemplarischen Autor“¹²⁰. Eco verlässt sich stark auf die Interpretation des Lesers. Er geht von einer Textintention (intentio operis) aus, die sich vollständig von ihrem Produzenten abgekoppelt hat. Es liegt dann am Leser den Text auszulegen und dabei entsteht ein Interpretationskonstrukt des Lesers. Der Text sei im Grunde für jede Interpretation offen. Umberto Eco räumt allerdings folgendes ein: „Manchmal kann es jedoch interessant sein, auf die Absichten des empirischen Autors zurückzugreifen, etwa wenn der Autor noch lebt und die Kritiker seinen Text ausführlich gedeutet haben.“¹²¹ Gérard Genette definiert den impliziten Autor als „Bild des Autors im Text“¹²², „ein[em] induzierte[n] Autor, wie ich ihn aus seinem Text erschließe“¹²³. Hier wird schon die Rolle des Lesers deutlich: Die Arbeit des Erschließens liegt bei ihm.

4.3. An der Trennlinie

Das literarische Spiel von *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* verläuft also jeweils an dieser scharfen Trennlinie zwischen dem, was empirischer und impliziter Autor heißt. Genette schreibt von einer „bewussten Simulation“¹²⁴, wenn ein realer Autor, in seinem Werk vortäuscht, er habe eine andere Persönlichkeit als die, die er in Wirklichkeit hat oder zu haben meint. Und „alles Simulieren oder Fingieren betrifft [...] stets nur die Gestalt des Erzählers, nie aber das Bild des Autors“¹²⁵. Soweit die graue Theorie. Doch das Bild vom Autor, das beim Leser entsteht, dieser implizite Autor, wird geprägt von der Relation der Erzählerfigur und des realen Autors, wenn diese beiden Instanzen Ähnlichkeiten aufweisen. In meinen beiden Textbeispielen wird mit der jeweiligen Erzählinstanz, die den Namen des empirischen Autors trägt, das Bild des impliziten Autors suggeriert. Gleichzeitig ist der implizite Autor jene ironische Stimme, die der reale Autor einsetzt, um auf die Unterscheidung hinzuweisen. Die „Literaturbeilage“ streicht Unterschiede beziehungsweise

¹¹⁹ Schmidt, Wolf: Elemente der Narratologie. (2., verbesserte Auflage) Berlin, 2008: Walter De Gruyter, S. 46

¹²⁰ Vgl. dazu: Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Übersetzung: Hans Günter Holl. In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 279 – 294

¹²¹ Ebenda, S. 284

¹²² Genette, Gérard: Impliziter Autor, impliziter Leser? In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 236

¹²³ Ebenda, S. 237

¹²⁴ Ebenda, S. 239

¹²⁵ Ebenda, S. 240

Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Protagonist hervor. „Wolf Haas“ gibt zu, dass ihn das Wetter nicht besonders interessieren würde. „Ich merke immer nur, dass schlechtes Wetter ist, wenn meine Freundin spinnt“¹²⁶, streut er persönliche Information ein. Er kann also nachvollziehen, dass sein Protagonist auch am Wetter nicht interessiert sei. Doch der ist im Laufe der Jahre zum Experten geworden, doch „weder Autor noch Protagonist interessieren sich für das Wetter“¹²⁷, erläutert die Journalistin.

Die Kernaussage dazu findet sich auf Seite 170, als die Literaturkritikerin den Autor fragt, ob er es „wirklich so *shocking* [fände], etwas über die sexuellen Ausschweifungen der eigenen Eltern zu erfahren?“¹²⁸ „Wolf Haas“ fragt nur: „Ich?“ und da lenkt die „Literaturbeilage“ schon ein: „Wir wollen hier nicht den Fehler begehen und die Ansichten des Autors mit jenen des Protagonisten gleichsetzen.“¹²⁹ Das ist der vielleicht deutlichste Hinweis, eine Ermahnung für die Leser: Wagt es nicht, den Autor mit der fiktiven Autorfigur gleichzusetzen!

„Der ‚implizite Autor‘ bestimmt bewußt [sic] oder unbewußt [sic], was wir lesen; wir sehen in ihm eine ideale, literarische, gestaltete Version des wirklichen Menschen“¹³⁰, schreibt Booth. In unserem Fall klingt das gerade so, als wäre dem impliziten Autor ausnahmsweise die Erzählerrolle übergeben worden. Das könnte auch durchaus so gelesen werden, wenn man davon ausgeht, dass Glavinic und Haas bezwecken, dass der Unterschied zwischen realem Autor und impliziten Autor betont wird. Der Leser hält die Erzählfigur durch den Bruch des *Autobiographischen Pakts* (siehe unten) für den impliziten Autor, der uns erinnern soll, dass diese Trennungen und Unterscheidungen bestehen.

4.3.1. Karl Eibel: Der implizite Autor – ein Konstrukt des empirischen Autors

Karl Eibel befindet in seinem Aufsatz *Wer hat das gesagt?* den Begriff des impliziten Autors, noch viel mehr aber die genauere Definition, „eine wahrhaft erschöpfende Aufzählung von Eigenschaften oder Bestandteilen eines literarischen Werkes“¹³¹ als unbrauchbar und „als Definition eines wissenschaftlichen Terminus geradezu provokativ“¹³². Geht es nach ihm, so sind sowohl Erzähler wie auch impliziter Autor bewusst vom empirischen Autor entworfen.

¹²⁶ DWv15J, S.51

¹²⁷ DWv15J, S. 51

¹²⁸ DWv15J, S.170

¹²⁹ DWv15J, S.170

¹³⁰ Booth, Wayne C.: Der implizite Autor In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 148

¹³¹ Eibl, Karl: „Wer hat das gesagt?“ Zur Anthropologie der Autorposition In: Scientia Poetica. Band 17, Heft 1, December 2013, S. 227

¹³² Ebenda.

Der implizite Autor sei als eine Art Kunstfigur konstruiert. Doch im „Konstrukt-Charakter [sieht er] keine Besonderheit des ‚implied author‘“¹³³. Konstruiert seien schließlich auch alle anderen literarischen Figuren, die im Text vorkommen. Ihren „Realitäts-Status“¹³⁴ erreichen sie durch die Schlussfolgerung der Leser. Besonders am „Autor als Inferenzprodukt“ sei hingegen, „dass damit das Deutungszentrum zur Disposition gestellt wird“¹³⁵. Während wir in der Alltagssituation „Zuverlässigkeit der Information“¹³⁶ einfordern vom Sprecher, wird „in der Spielform des Erzählens“¹³⁷ diese Position geschwächt. Gerade deswegen ist das unzuverlässige Erzählen kein Pleonasmus, wie Eibl behauptet, denn hier ist die Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor ausschlaggebend. Und immerhin gibt Eibl selbst zu: „Das naturwüchsige Vertrauen, das dem empirischen Sprecher entgegengebracht wird, bleibt bei der Erzählerstimme nur noch eine Schwundform.“¹³⁸

Wenn man den impliziten Autor weiterdenkt und als eine Art Künstlerfigur des Schriftstellers in der Öffentlichkeit definiert, so beeinflusst ein fiktiver Autor, der den Namen des realen Autors trägt, bewusst und unbewusst, auch dieses Bild. Es wird zusätzlich sowohl durch die (mediale) Inszenierung des empirischen Autors, als auch durch den Literaturbetrieb und die Öffentlichkeit selbst gezeichnet. Dass ein Erzähler, der denselben Namen trägt wie der reale Autor, das Lesepublikum und dessen Vorstellung beeinflusst, steht außer Zweifel. Genau um diese Unterscheidung geht es Haas und Glavinic wahrscheinlich. Das mutet als das Hauptziel dieser beiden Bücher an. Das Bild vom Autor wird nicht nur durch seine Literatur geprägt. Selbst wenn Thomas Glavinic auf seinem privaten Facebook-Profil seine Meinung zur Bundespräsidentenwahl kundtut, so tut er das als Schriftsteller, denn so wird es wahrgenommen und aufgenommen, beziehungsweise später von anderen Medien übernommen.

4.3.2. Schlussfolgerungen an der Trennlinie

Ich möchte noch einmal zu Genettes Beschreibung zurückkommen: Der reale Autor täuscht in seinem Werk vor, er habe eine andere Persönlichkeit als die, die er in Wirklichkeit hat oder zu haben meint. Während ich der ersten Aussage zustimmen kann, so teile ich den zweiten Teil der Schlussfolgerung für meine Interpretation nicht, nämlich die Aussage, dass „alles Simulieren oder Fingieren [...] stets nur die Gestalt des Erzählers, nie aber das Bild

¹³³ Ebenda, S. 228

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Ebenda, S. 228-229

des Autors”¹³⁹ betrifft. Denn im Laufe der Arbeit habe ich den Eindruck gewonnen, dass auch das Bild des Autors unwillkürlich gezeichnet wird und die Rezeption immer auch vom Vorwissen und der Beziehung zum Autor abhängt. „Wie wir einen Text interpretieren, hängt immer mit bestimmten Auffassungen über den Autor zusammen“, schreiben auch die Herausgeber der *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Weiters meinen sie, dass, wenn man sich bei der Interpretation literarischer Texte auf den Autor bezieht, man nicht automatisch in einen naiven Biographismus verfallen würde.¹⁴⁰ Die klare Trennlinie zwischen Autor und Erzähler hat zum Zweck, den „Autor“ aus der Textanalyse und Interpretation auszuschließen, meint Jannidis. Dennoch oder gerade deswegen ist es spannend an dieser Grenze zu operieren, denn wie er klarstellt, ist „der Erzähler [zwar] ein Textkonstrukt und der Autor eine lebensweltliche Konstruktion, [doch] diese Besonderheit erlaubt es, bestimmte Textphänomene nicht nur dem einen *oder* dem anderen zuzuschreiben, sondern beiden“¹⁴¹. Ein Erzähler wird nicht von selbst über Witz verfügen, da gehört schon ein witziger Autor dazu, nennt Jannidis als Beispiel. Seinen Aufsatz schließt er mit der Erkenntnis, dass die Beziehung zwischen Autor und Erzähler systematisch noch wenig erforscht ist, da man sich bisher nur auf „das Grundwissen konzentriert hat, daß sie zu unterscheiden sind“¹⁴². Ich füge hinzu, dass ohne diese Grundannahme auch die Ironie meiner beiden Beispielwerke nicht funktionieren würde.

Bei der „Wechselwirkung zwischen empirischen Autor und Text“, verteidigt Heinrich Detering das „Modell des ‚impliziten Autors‘ als Relaisstation“¹⁴³, also als eine Sendestation, die Information verstärkt wieder weitergibt. Martinez fügt hinzu, dass dabei die „Grenze zwischen Text und Welt wieder stärker in den Blick“¹⁴⁴ rücke und als „unaufgebbare Referenzgröße erhalten“¹⁴⁵ bleibe. Genau an dieser betonten Stelle setzt das narrative Spiel in *Das Wetter vor 15 Jahren* und in *Das bin doch ich* an.

¹³⁹ Genette, Gérard: Impliziter Autor, impliziter Leser? In: Fotis, Jannidis et alii (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 240

¹⁴⁰ Fotis, Jannidis et alii (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000 S. 24-25

¹⁴¹ Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 540

¹⁴² Ebenda, S. 556

¹⁴³ Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. V. Zur Vorlage von Jannidis In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 588

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ Ebenda.

4.4. Der autobiographische Pakt

„Kann der Protagonist eines als solchen deklarierten Romans denselben Namen haben wie der Autor?“, fragt sich Philippe Lejeune in seiner Beschäftigung mit der Autobiographie, die als literarischer Text Ausgangspunkt für seine Analyse war. Der *autobiographische Pakt* ist dabei der zentrale Begriff und Titelgeber für seine literaturwissenschaftliche Untersuchung aus dem Jahr 1975.

Als Nebengattung nennt er den personalen Roman, also einen Roman in Ich-Form, wie *Das bin doch ich* es einer ist. Oberflächlich könnte man das Glavinic-Buch hier einordnen. Möglicherweise kommt aber auch der typische Pakt einer Autobiographie, wie Lejeune sie definiert, zu tragen. Dieser Pakt bezeichnet die enge Beziehung zwischen Leser und Autor. Damit stellte Lejeune „erstmal rein formale Kriterien für einen systematischen Zugang zum Genre Autobiographie“¹⁴⁶ auf. Der sogenannte *autobiographische Pakt* macht die Autobiographie zur „vertraglichen“ Gattung, meint Hans Rudolf Velten. Dazu gehören die Konstitution und Authentizität des speziellen Autor-Leser-Verhältnisses.

4.4.1. Der Eigenname als wichtiges Kriterium für die Autobiographie

Für die Textsorte Autobiographie sind laut Lejeune folgende Eckpunkte ausschlaggebend: Die Erzählung ist in Prosaform und sie beschreibt eine individuelle Lebensgeschichte aus retrospektiver Perspektive. Entscheidend für autobiographische Texte ist außerdem die (Namens-)Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonisten. Identität dürfe dabei nicht mit Ähnlichkeit verwechselt werden, lautet ein wichtiger Hinweis von Lejeune. Alfonso de Toro bezeichnet diese Einheit als „triadisch-deiktisches Konzept“¹⁴⁷.

Der Eigenname stellt in der Beurteilung und Einteilung nach Lejeune einen wichtigen Parameter dar. Er bezeichnet ihn als „das tiefe Thema der Autobiographie“¹⁴⁸, die mit ihrem Inhalt die Gleichsetzung von Autor und Person aufzeigt. Lejeune betont deshalb die Wichtigkeit des Eigennamens am Umschlag des Buches. Die Namensidentität von Autor, Erzähler und Hauptperson sei der Angelpunkt, die der Leser „über die Dechiffrierung eines

¹⁴⁶ Velten, Hans Rudolf: Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1994 In: Ammon, Frieder/Harms, Wolfgang/Strohschneider, Peter/Vollhardt, Friedrich/Waltenberger, Michael: Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft (Band 14, Heft 2, Jänner 1996) <http://www.degruyter.com/view/j/arbi.1996.14.issue-2/issue-files/arbi.1996.14.issue-2.xml> (zuletzt aufgerufen am 18.7.2016)

¹⁴⁷ Toro, de Alfonso: Die postmoderne ‚neue Autobiographie‘ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet’s *‘Le miroir qui revient’* und Dostojewskys *‘Livre brisé’* In: Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag S.322

¹⁴⁸ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp, S. 36

Systems von Metatexten (Titel, Deckblatt, Vorwort) und Textsignalen (Verweise, Realitätsbezüge) herleiten kann“¹⁴⁹. Mit diesem Namen verbürgt sich der Autor, er geht einen Vertrag mit dem Leser ein. Mit Gérard Genette, dem Schöpfer des Begriffs „Paratext“ gesprochen, ist Autorenname eine Referenz am Textrand und damit ein paratextuelles Element. Um Fiktion von Autobiographie zu unterscheiden muss man nur an diesen Rand gehen, es sei gar nicht notwendig Außertextuelles miteinzubeziehen, lautet Lejeunes Devise.

„In diesem Namen [am Umschlag] ist die ganze Existenz des sogenannten *Autors* enthalten: Er ist im Text die einzige unzweifelhaft außertextuelle Markierung, die auf eine tatsächliche Person verweist, die dadurch verlangt, man möge ihr in letzter Instanz die Verantwortung für die Äußerung des gesamten geschriebenen Textes zuweisen“¹⁵⁰, erläutert Philippe Lejeune.

Mit diesem Namen bürgt der Autor quasi; Verantwortung würde ich allerdings klar von Deutungshoheit trennen. Dass die beiden Autoren Thomas Glavinic und Wolf Haas ihren Namen den literarischen Figuren geben, spielt auf eine autobiographische Leseart an.

Nach der Theorie Lejeunes gewährleistet die Namensidentität, mit der der Autor-Erzähler-Held seinen bürgerlichen Namen verantwortlich in den Pakt einbringt, die Zuordnung zu Biografie, autobiographischen Roman und anderen Formen der Selbstdarstellung: „Der Leser kann die Ähnlichkeit bekritteln, aber niemals die Identität“¹⁵¹. Umgekehrt gilt für den Urheber des Textes: Er oder sie kann die Identität von sich weisen, nicht aber die Ähnlichkeit in den Augen des Lesers verweigern. Die Kategorien „richtig“ und „falsch“ verlieren ihre Bestimmungsgrundlage.

Und so kann man zusammengefasst für das Spiel in den zwei behandelten Büchern sagen: Durch den Einsatz des Eigennamens wird klar auf den autobiographischen Pakt angespielt. Wie die Bezeichnung als Roman eine paratextuelle Referenz darstellt, so tut das auch der Eigenname. Beides kann weder als Argument, noch als Gegenargument gebraucht werden.

¹⁴⁹ Velten, Hans Rudolf: Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1994 In: Ammon, Frieder/Harms, Wolfgang/Strohschneider, Peter/Vollhardt, Friedrich/Waltenberger, Michael: Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft (Band 14, Heft 2, Jänner 1996)
<http://www.degruyter.com/view/j/arbi.1996.14.issue-2/issue-files/arbi.1996.14.issue-2.xml> (zuletzt aufgerufen am 18.7.2016)

¹⁵⁰ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp, S. 23

¹⁵¹ Ebenda, S. 27

4.4.2. Der Romanpakt

Was für die Autobiographie gilt, betont Lejeune auch für den autobiographischen Roman: Die Namensgleichheit ist entscheidend. Sie kann sich auf zwei Arten verhalten: Einerseits implizit, andererseits offenkundig. Lejeune unterscheidet zwischen zwei Ebenen. Einerseits geht es um die Verbindung zwischen Autor und Erzähler, auf die entweder im Untertitel oder in einem einleitenden Abschnitt hingewiesen wird, andererseits geht es um die Ebene des Namens, den der Ich-Erzähler trägt und der ident ist mit dem Autornamen auf dem Umschlag.

Bei den Beispielen Haas und Glavinic trifft Fall 2 zu. Die Fiktionalität wird für gewöhnlich durch den Untertitel *Roman* bestätigt. Dieses sogenannte Fiktionssignal verspricht einen Lektürevertrag. Insofern könnte man mit Lejeune „symmetrisch zum autobiographischen Pakt“¹⁵² vom *Romanpakt* sprechen.¹⁵³ Genau diesen Punkt führt Thomas Glavinic, gefragt in Interviews zu *Das bin doch ich*, aber auch nun nach der Veröffentlichung von *Der Jonas-Komplex*, auch immer wieder an. Er beruft sich auf den Fiktionsvertrag:

„Wenn auf einem Buch ‚Roman‘ steht, tritt der Romanpakt in Kraft: Der Leser bekommt eine fiktionale Geschichte zu lesen. Das ist auch der Fall, wenn der Ich-Erzähler und der Autor denselben Namen tragen. Natürlich versucht der Erzähler, der bitte nicht mit dem Autor zu verwechseln ist, den Leser davon zu überzeugen, dass alles, was er erzählt, stimmt. Und als Leser lassen wir uns auf diesen Pakt ein: Wir wollen ja die Geschichte für wahr halten können. Wenn ‚Roman‘ draufsteht, darf ich als Autor Schabernack treiben und die extremsten erzählerischen Volten schlagen“¹⁵⁴

Während Lejeune nicht über den Textrand hinausgeht und meint, Außertextuelles soll man nicht miteinbeziehen, denn der Hinweis „Roman“ sei ohnehin als Paratext am Umschlag gegeben, sind Siegfried Schmidt und Gottfried Gabriel der Meinung, dass dieses Fiktionssignal aus der realen Welt komme. Es soll im Erzeugungsakt der fiktiven Welt anzeigen, dass es sich um Fiktion handelt. Texte selbst enthalten gar keine eindeutigen Fiktionssignale, meint Schmidt und Gabriel gelangt zur Einschätzung, dass man nicht anhand einer bloßen Textanalyse entscheiden kann, ob ein Text fiktional ist oder nicht.

Schließt man den Pakt und nimmt man diese Leseempfehlung an, so lässt man sich gleichzeitig auf das Spiel ein. Doch reicht der Hinweis „Roman“ am Umschlag aus, um einen Vertrag zwischen Leser und Autor zu fixieren? Angenommen, der Leser ist durch unterschiedliche außertextuelle Hinweise verunsichert und beeinflusst durch andere Texte, außerliterarische Erfahrungen und andere Bezugspunkte, dann reicht es möglicherweise nicht

¹⁵² Ebenda, S.29

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Glavinic, Thomas im Interview mit Thomas Trenkler, Ausgabe 2/14
http://www.morgen.at/htm/downloads/0214_Glavinic.pdf (letzter Zugriff: 4.10.2016)

aus, dass der Autor versucht, seine Deutungshoheit auszuspielen und auf den Fiktionsvertrag zu bestehen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Christoph Assmann, wenn er behauptet:

„Wenn Glavinic dabei selbst wiederholt die Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor bemüht, indem er auf den kategorialen Unterschied zwischen Roman und Autobiografie hinweist, lösen sich autobiografische Lesarten jedoch letztlich ebenso wenig auf wie der Versuch, den Roman unter Rückgriff auf die Autorfunktion Thomas Glavinic zu verrechnen.“¹⁵⁵

Diese „Illegitimität der Autor-Erzähler-Korrelation“¹⁵⁶ streichen manche Kritiker zwar – und nicht selten „im Gestus des überlegenen Wissens“¹⁵⁷ – heraus, doch oft endet es eben in einem Widerspruch, nämlich wenn sie selbst zur Verdeutlichung auf die Autorenpersönlichkeit verweisen:

„Dem Glavinic ist es nämlich sehr wichtig, damit Spaß er oft an diesem Abend, dass auf seinem lustigen Buch mit dem Titel ‚Das bin doch ich‘ das Wort ‚Roman‘ draufsteht, damit man auch ja nichts, schon gar nicht die Hauptfigur, mit der Wirklichkeit verwechselt. Was natürlich doch jeder tut, Homestories sind so schön, auch wenn nicht allzu viel Wahres dran ist“¹⁵⁸,

schreibt beispielsweise Monika Goetsch in der *Süddeutschen Zeitung*. Auf diese Art wird der Abstand zwischen Ich-Erzähler und Autor weder vergrößert noch verringert.

„Insbesondere literarische fiktionale Rede verbirgt sich gerne, häufig ironisierend, hinter vorgeschobener Nicht-Fiktionalität“¹⁵⁹, behauptet Gottfried Gabriel. Für die Feststellung der Referenzialisierbarkeit müssen laut ihm die Intention des Autors, die Rezeption und die Konvention der Lesergemeinschaft berücksichtigt werden.¹⁶⁰ Die Jaußsche Rezeptionsästhetik wird damit neu aufgeladen, weil der Erwartungshorizont des Lesers eine wesentliche Rolle spielt. Der Leser oder die Leserin „wird nicht nur in den autobiographischen Pakt aufgenommen, sondern er entwickelt sich zum entscheidenden Maßstab“¹⁶¹. Nicht ausschließlich der Textschöpfer gibt die Leseart vor.

¹⁵⁵ Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121–140 Hier: S.134

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁸ Monika Goetsch: Das bin ich nicht. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 19. Januar 2008 In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, Berlin/Boston, 2011: De Gruyter, S. 134

¹⁵⁹ Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart, 1975. S.30 Zitiert nach: Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. (Studien zur Deutschen Literatur, Band 145) Tübingen, 1977: Niemeyer

¹⁶⁰ Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. (Studien zur Deutschen Literatur, Band 145) Tübingen, 1977: Niemeyer, S.41-42

¹⁶¹ Velten, Hans Rudolf: Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1994 In: Ammon, Frieder/Harms, Wolfgang/Strohschneider,

4.4.3. Der autobiographische Roman

Lejeune stellt neben der Autobiographie die Kategorie des *autobiographischen Romans* vor:

So bezeichnet er

„alle fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß [sic] eine Identität zwischen Autor und *Protagonist* besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten.“¹⁶²

Das Spektrum reicht von vager Ähnlichkeit bis zur verblüffenden Übereinstimmung. Während es in der Autobiographie keine Gradunterschiede und kein Rätselraten gibt, gilt vielmehr das genaue Gegenteil, meint Lejeune, nämlich das, wofür er die Bezeichnung *autobiographischer Pakt* vorschlägt. Er vergleicht nun das, was er als Autobiographie definiert mit dem, was ich soeben als autobiographischen Roman skizziert habe. Bei interner Textanalyse ist keinerlei Unterschied ersichtlich, meint Lejeune, denn „alle Verfahren, die die Autobiographie einsetzt, um uns von der Echtheit ihrer Erzählung zu überzeugen, kann der Roman imitieren“.¹⁶³ Doch sobald man die Titelseite und damit den Autorennamen miteinbezieht, „verfügt man über ein allgemeines textuelles Kriterium, nämlich über die *Namensidentität* (Autor-Erzähler-Protagonist)“.¹⁶⁴ „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist“.¹⁶⁵ Lejeune bedenkt die Leserhaltung mit: Bei Autobiographien neigen Leser dazu, die Unterschiede finden zu wollen und das Werk auf die Wirklichkeit abzuklopfen. Im Fall von Fiktion, also wenn die Identität nicht behauptet wird, werden die Leser, selbst wenn der Autor das nicht möchte oder anstrebt, versuchen, Ähnlichkeiten zu finden, meint er.

4.4.4. Der Bruch

Nach Lejeunes Kriterien nehme ich zusammenfassend folgende Bestimmung vor: Der Protagonist trägt denselben Namen wie der Autor; der Pakt ist ein Romanpakt. Das ergibt keine mögliche Kombination laut Lejeune, „da naturgemäß die Koexistenz von Namensidentität und Romanpakt [...] ausgeschlossen“¹⁶⁶ ist. Auf die anfangs zitierte rhetorische Frage Smiths, ob der Protagonist denselben Namen wie der Autor haben kann,

Peter/Vollhardt, Friedrich/Waltenberger, Michael: Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft (Band 14, Heft 2, Jänner 1996)
<http://www.degruyter.com/view/j/arbi.1996.14.issue-2/issue-files/arbi.1996.14.issue-2.xml> (zuletzt aufgerufen am 18.7.2016)

¹⁶² Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp, S.26

¹⁶³ Ebenda, S.27

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Ebenda, S.28

¹⁶⁶ Ebenda.

obwohl der Text als Romans ausgewiesen ist, antwortet Lejeune: Eigentlich steht dem nichts im Weg, außer ein „innerer Widerspruch, dem sich interessante Effekte abgewinnen lassen könnten“¹⁶⁷. Unter diesen Voraussetzungen und den von Lejeune definierten Kategorien möchte ich deshalb vom gebrochenen Pakt sprechen. Die hier angesprochenen Effekte werden von Glavinic und Haas, unterschiedlich interessant erzielt, wie ich versuche, in meiner Arbeit zu zeigen. Auch Michel Foucault verwendet den Begriff „Bruch“. Er verortet dort in der Trennung zwischen Schriftsteller und *alter ego* „die Funktion Autor“.¹⁶⁸ Die Distanz könne unterschiedlich groß sein, aber es wäre „falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen“¹⁶⁹.

Philippe Lejeune spielt ebenso den umgekehrten Fall durch, der sich ergibt, wenn in einer Autobiographie der Autor und der Protagonist nicht denselben Namen haben. Bei beiden Varianten würde der innere Widerspruch keinen Text ergeben, den man wie eine Autobiographie oder einen gewöhnlichen Roman lesen kann. Es sei denn – und auch das bedenkt Lejeune – ebendieser Widerspruch sei vom Autor absichtlich gewählt worden und das Ganze ein „Pirandellisches Spiel mit der Mehrdeutigkeit“. Lejeune bezieht sich damit auf den Dramatiker Luigi Pirandello (1867-1936), dessen Stücke von Ironie geprägt sind. Auf die Ironie als Instrument im spielerischen Umgang meiner beiden Beispiele werde ich noch eigens eingehen.

Die jüngere Autobiographieforschung hat die gattungsbedingten Ähnlichkeiten zum Roman, im Besonderen zum Ich-Roman, eingestanden. Gerade in Zeiten des vermehrten Begehrens nach Selbstdarstellung und Selbstausdruck, steht das Moment der Fiktion diesem Bedürfnis keinesfalls entgegen, ganz im Gegenteil: „Jeder Ich- und Weltbezug würde sich als ein fiktionaler vollziehen und die Fiktion produziert mitunter erst die autobiographische Realität“¹⁷⁰, schreibt Nathalie Groß.

¹⁶⁷ Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp, S.34

¹⁶⁸ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ (Übersetzung: Karin von Hofer) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000: Reclam, 198-129, hier: S. 217

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag S.333

4.5. Exkurs: Unzuverlässiges Erzählen

Wie bei den Fiktionssignalen spielt es auch beim *Unzuverlässige Erzählen*¹⁷¹ eine Rolle, ob Hinweise textintern oder textextern sind. Karl Eibl meint, „die Formulierung vom ‚unreliable‘ oder ‚unzuverlässigen‘ Erzähler im Bereich literarischer Sprachverwendung [sei] ein Pleonasmus“¹⁷², denn jedes Erzählwerk könne mit einem Satz von dieser Art beginnen: „Zugegeben ich bin eine Stimme aus dem Reich der Literatur“¹⁷³ und damit automatisch fiktiv. Ich möchte nicht näher auf die Thematik eingehen, aber doch anmerken, dass ich Unzuverlässiges Erzählen nicht als Pleonasmus verstehe, da sich die Unzuverlässigkeit innerhalb der Fiktion ergibt. Es ist die Erzählweise, der der Leser nicht vertrauen kann, nicht Fiktion als Ganzes. Adäquat dazu sehe ich die Bezeichnung „Roman“ als Fiktionssignal nicht ausreichend, unabhängig davon, ob man die paratextuelle Einordnung „Roman“ noch innerhalb des Textrandes sieht oder an die außertextuelle Realität gekoppelt.

Genauer beschäftigt mit der Thematik des unzuverlässigen Erzählens im Werk von Thomas Glavinic hat sich Wynfrid Kriegleder. Er sieht bei *Das bin doch ich* eine Sonderform des unzuverlässigen Erzählens gegeben und meint damit „Autofiction“. In dieser Form sei „der jeweilige Erzähler nur eingeschränkt als unzuverlässig zu bezeichnen“¹⁷⁴. Es gibt in *Das bin doch ich*

„keine textinternen Hinweise, dass das, was erzählt wird, sich *nicht* so abgespielt hat, die Perzeption des Erzählers ist, wenn wir seine alkohol- oder drogeninduzierte Befindlichkeit berücksichtigen, nachvollziehbar und seine Bewertungen des Erzählten mögen zwar idiosynkratisch sein, sind aber seiner Individualität geschuldet.“¹⁷⁵

Kriegleder sieht also keine Fiktionssignale, die den Erzähler in einem dieser Punkte unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Ich erinnere an dieser Stelle an die Beobachtungen Andrea Stampfl-Yokuras, zum Beispiel an jenen Punkt, an dem der fiktive Thomas Glavinic zu Beginn des Romans seinen Sohn zum Spielplatz bringt und sichtlich überängstlich und verwirrt ist. Die Frage ist hier, wie weit die literarische Technik der Überzeichnung als Fiktionsmarker wirkt und damit dem Lesepublikum als Grenze zwischen Fakt und Fiktion

¹⁷¹ Vgl. Booth, Wayne: *Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961: University of Chicago Press; Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier, 1998: WVT - Wissenschaftlicher Verlag

¹⁷² Eibl, Karl: „Wer hat das gesagt?“ Zur Anthropologie der Autorposition In: *Scientia Poetica*. Band 17, Heft 1, Dezember 2013, S. 207–229; hier: S. 225

¹⁷³ Ebenda, S. 226

¹⁷⁴ Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea: (Hg.) et al: „Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Band 10 der Reihe: *Poesis*. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S. 54

¹⁷⁵ Ebenda.

dient. „Auch wenn wir einzelne Merkmale des Ich-Erzählers auf den Autor zu beziehen gewillt sind, weigern wir uns, diese komische Figur als wahrheitsgetreues Selbstportrait zu akzeptieren.“¹⁷⁶ Zwar sprechen viele, vielleicht sogar die meisten Informationen für eine mögliche autobiographische Leseart und lassen sich verifizieren, doch sicher sein, können wir nie. Wynfrid Kriegleder subsummiert: „Den Ich-Erzählern von Thomas Glavinic ist also grundsätzlich nicht zu trauen. Ich habe sie, in Übereinstimmung mit der aktuellen narratologischen Debatte, als unzuverlässig etikettiert.“¹⁷⁷

¹⁷⁶ Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea: (Hg.) et al: „Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Band 10 der Reihe: Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S. 55

¹⁷⁷ Ebenda, S. 56

5. Autor/Meta-Fiktion

„Nur die Fiktion lügt nicht; sie öffnet eine Geheimgtür zum Leben eines Menschen, durch die völlig unkontrolliert seine unbekannte Seele schlüpft.“¹⁷⁸

In der Einleitung zu *Funktionen des Fiktiven* versuchen sich die beiden Herausgeber Dieter Henrich und Wolfgang Iser an einer Definition von Fiktionalität. Dieser Begriff wird häufig bestimmt durch den scheinbar gegensätzlichen Terminus „Realität“. Wenn etwas fiktiv ist, gilt es als „nicht real“. Sind literarische Texte immer fiktionaler Natur und damit als Gegenteil von Wirklichkeit einzustufen? Obwohl Fiktion über das Reale hinausgeht, bezieht sie sich auf die Realität, argumentieren Henrich und Iser – im Gegensatz zum Imaginären sei es bewusst angelegt. Die beiden schreiben von einer triadischen Beziehung zwischen Realem, Fiktiven und Imaginären als Merkmal fiktiver Texte. Sie stellen aber auch klar: „Die Fiktion erfolgt um eines Gebrauches willen.“¹⁷⁹

Aus dem Gebrauchszusammenhang kann auch Selbstreferenzialität entstehen, weil die Fiktion ja bewusst vor jemanden aus der Realität heraus etabliert worden ist, im Gegensatz zur Illusion. Das Phänomen der Selbstreflexion von Literatur ist weit verbreitet. Darauf deutet schon die Begriffsvielfalt zur Beschreibung an. Das Spektrum reicht von „Autoreflexivität“ (Hempfer) über „Selbstreflexion“ (Scheffel), „Selbstreferenz“ (Reinfalt), „Selbstreferenzialität“ (Gross), literarischer „Rekursivität“ (Wolf), „Selbstreflexivität“ (Huber/Middeke/Zapf) und „Rückbezüglichkeit“ (Breuer)¹⁸⁰.

Als formales Kennzeichen von Literatur sei immer zumindest eine Selbstbezüglichkeit gegeben. Bei Metafiktionalität handle es sich um „Selbstbezüglichkeit zweiter Stufe“¹⁸¹, meint Andreas Böhn. Diese Form erreichte ihren vorläufigen Höhepunkt in der Moderne. „Sie reagiert“, so Böhn „auf die in Literaturwissenschaft, -kritik oder Ästhetik ausgesprochen oder unausgesprochen wirksamen Theorien der Literatur.“¹⁸²

¹⁷⁸ Mauriac, Francois: *Commencements d'une vie* In: *Ecrits intimes*, Genf/Paris, 1953, S.14 zitiert nach: Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp, S.46

¹⁷⁹ Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. (Reihe: Poetik und Hermeneutik) München, 1983: Wilhelm Fink. S. 9

¹⁸⁰ Vgl. Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate* In: dies. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter S. 1-25; Hier: S.1.

¹⁸¹ Böhn, Andreas: *Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas* In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Kaleidogramme Band 57)* Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S. 11-33

¹⁸² Ebenda, S. 18

5.1. Definitionen für narrative Selbstreflexion

Dichtung sei per definitionem fiktional und in seinem Wesen autoreflexiv oder autoreferentiell, meint Wolfgang Iser. Dabei fehlt mir der außersprachliche Bezug, schließlich ist Dichtung immer in irgendeiner Art in der Realität verankert. Eine komplette Abkoppelung ist für mich nicht nachvollziehbar. Doch Iser beschreibt Autoreflexivität als fiktionales Werk, das auf sich selbst verweist. In metafiktionaler Literatur wiederhole sich das. Scheffel versteht Selbstreflexivität als „Sich-Selbst-Spiegeln“ oder „Sich-Selbst-Betrachten“. Diese zwei Reflexionsarten lassen ihn für narrative Selbstreflexion (unterschiedliche Formen der Selbstbezüglichkeit einer bestimmten Erzählung) folgende Schlüsse ziehen: Erstens führe Selbstreflexion nicht notwendig zur Selbst- oder Rückbezüglichkeit einer Erzählung als Ganzes. Zweitens sei Selbstreflexion nicht notwendigerweise an die Fiktionalität einer Erzählung gebunden und insofern bedeute narrative Selbstreflexion nicht immer Metafiktion. Drittens könne Selbstreflexion intertextuelle Anspielungen einschließen.¹⁸³

5.2. Metafiktion – Begrifflichkeiten

Anhand unterschiedlicher Begrifflichkeiten nähert sich auch Michael Scheffel dem Phänomen der Selbstreflexion von Literatur. In seinen Studien zu den *Formen selbstreflektiven Erzählens*¹⁸⁴ wird eingangs als metafiktional bezeichnet, was vor allem auf die US-amerikanische Literaturwissenschaft zutrifft und sich aus dem *nouveau roman* in den 1970er-Jahren entwickelt hat. Er gibt einleitend einen Überblick zu folgenden synonymhaften Bezeichnungen: autoreflexiv¹⁸⁵, autothematisch¹⁸⁶ oder rückbezüglich¹⁸⁷.

¹⁸³ Vgl. dazu Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen.* (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 145), Tübingen, 1997: Niemeyer, S. 46-90

¹⁸⁴ Scheffel, Michael: *Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

¹⁸⁵ Vgl. Hempfer, Klaus W.: Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts, Orlando Furioso. In: Lämmert, v. E. (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart, 1982, S.130-156 Zitiert nach: Scheffel, Michael: *Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

¹⁸⁶ Vgl. Schmeling, Manfred: Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung. LiLi, 1978, S.77- 97 Zitiert nach Scheffel, Michael: *Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

¹⁸⁷ Vgl. Breuer, Rolf: Rückbezüglichkeit in der Literatur. Am Beispiel der Romantrilogie von S. Beckett In: Watzlawick, Paul (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben?* München, 1981, S.138-158 Zitiert nach: Scheffel, Michael: *Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

5.2.1. Autofiktion

In der Autofiktion treffen „Romanform und historische Autobiographie“¹⁸⁸ aufeinander, erklärt Corinna Dehne. Damit sei Autofiktion streng genommen eine Kombinationsform des literaturtheoretisch eigentlich nicht Kombinierbaren“¹⁸⁹. Der Begriff Autofiktion beschreibt jedenfalls immer ein Verfahren literarischer Selbstdarstellung. Er geht auf den französischen Literaturkritiker Serge Doubrovsky zurück. Dieser nennt zwei Feststellungen in der Entwicklung der Autofiktion. Einerseits: Jedermann dürfe heutzutage seine Autobiographie schreiben, das Genre sei nicht mehr den großen Geistern reserviert. Das direkte und detailreiche Erzählen habe historische Hintergründe. Früher berief sich die autobiographische Literatur auf die christlichen Traditionen von Beichte und Gewissensprüfung. Sie setzt Distanzierung voraus und Bußbereitschaft. Die Autofiktion indessen verzichte auf Distanzierung und visiere etwas an, das jenseits der Literatur liege.¹⁹⁰ Es geht dabei um Authentizität und Unmittelbarkeit. Beim Leser soll eine Identifikation hervorgerufen werden, die es gleichsam zu brechen gilt. Wolf Haas erreicht das durch die direkte Form des Interviewgesprächs, Thomas Glavinic setzt Realitätsmarker, „nicht-fiktive Realia“¹⁹¹, wie sie bei Alessandro Costazza heißen. Das zweite Grundprinzip der Autofiktion laut Doubrovsky, betrifft ihre tatsächlich fiktionale Dimension. Dabei beruft er sich auf die modere Form des Beichtstuhls, die Psychoanalyse. Sie habe uns gelehrt, das Subjekt sei gespalten und konstruiere sich entlang einer „Linie der Fiktion“¹⁹² – wie Jaques Lacan es sagen würde. Die Konzentration auf Selbst- und Identitätsentwürfe in der Literatur erweitert der Begriff der Autofiktion „auf die Reflexion des Schreibprozesses um die historische und gesellschaftsorientierte Dimension“¹⁹³. Autofiktionale Texte seien „nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“¹⁹⁴. Bei Frank Zipfel kommt es zu keinem widersprüchlichen Pakt, denn

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 35

¹⁹⁰ <http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> (zuletzt aufgerufen am: 5.6.2016)

¹⁹¹ Costazza, Alessandro: *Effet de réel* und die Überwindung der Postmoderne: „Es geht um den Realismus“ In: Kumrey, Birgitta/Vogler, Ingo/Derlin, Katharina (Hg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg, 2014: Universitätsverlag S. 63-89 Hier: S.65

¹⁹² Lacan, Ferdinand Zitiert nach: *Autofiktion - ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en) – Die Fallen der Vorstellungskraft* <http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> (letzter Zugriff am 26.10.2016)

¹⁹³ Grote, Michael / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Band 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge), München, 2009: Iudicum Verlag, Einleitung, S. 7

¹⁹⁴ Doubrovsky, Serge: „Nah am Text“. *Kultur und Gespenster: Autofiktion* 7, S.123-133, hier: S.126 Zitiert nach: Wagner-Engelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.):

Leserin oder Leser bekommen beide Pakte angeboten und werden damit unsicher zurückgelassen, weil sie nicht wissen, welcher der beiden Pakte gilt. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Autofiktion als Mittel dient, um die Wirklichkeitsnähe einer literarischen Darstellung oft paradox zu bekräftigen und dass sie für die Wahrhaftigkeit des Erlebten bürgen soll, während sie diese andererseits als Fiktion entlarvt und aufhebt.¹⁹⁵

Frank Zipfel schließt an Lejeune und Doubrovsky an. Er differenziert allerdings zwischen drei Formen von Autofiktion: 1. Autofiktion als eine besondere Art autobiographischen Schreibens, 2. Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens: durch Namensidentität von Autor und Figur bei gleichzeitiger Gattungsbezeichnung als Fiktion und 3. Autofiktion als Kombination aus autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt.¹⁹⁶

Bei Variante 2 merkt Zipfel an, dass sie oft mit einer poetologischen Perspektive verbunden seien. Das sehe ich in *Das Wetter vor 15 Jahren* gegeben, während *Das bin doch ich* auch als Variante 3 in Frage kommt. Hier ist schließlich nur durch die Gattungsbezeichnung auf die fiktive Leseart hingewiesen, während die spezielle Erzählform, das Spiel mit den Ebenen und die kitschige Übertreibung bei Haas die Literarizität unterstreichen.

5.2.2. Metafiktion

J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub widmen ihre *Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* dem Thema Metafiktion, weil sie in den vergangenen zwanzig Jahren vermehrt metafiktionale Texte in der deutschsprachigen Literatur bemerkt haben.¹⁹⁷ Andreas Böhn schreibt in seinem Aufsatz *Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas*, dass Metafiktionalität ein Sonderfall von Selbstbezüglichkeit sei, weil der Fokus nicht auf der Welt, sondern dem Text selbst liegt, was einmal mehr die Differenz zwischen den beiden von mir untersuchten Romanen unterstreicht. Denn die Metafiktion betont nicht nur die Fiktivität eines Textes und stellt ihn als Fiktion aus, sie ermöglicht in einem der zwei Beispiele – nämlich in *Das Wetter vor 15 Jahren* – auch, dass die literarische Rede über Literatur sogleich wieder metafikcional in Frage gestellt wird.

Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld, 2013: Aisthesis Verlag, S. 7-21, hier: S.10

¹⁹⁵ Autofiktion - ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en) – Die Fallen der Vorstellungskraft
<http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> (letzter Zugriff am 26.10.2016)

¹⁹⁶ Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: Winko, Simone / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (H.g): *Grenzen der Literatur. Zu Begriffen und Phänomenen des Literarischen.*, Berlin, 2009: Walter de Gruyter, S.299-314

¹⁹⁷ Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos

Metafiktionales Schreiben dreht sich um „die Frage nach dem Abbildcharakter der Literatur, nach dem Verhältnis von ‚Wirklichkeit und Literatur‘“¹⁹⁸. Es macht Relativität jeglicher Positionierung erfahrbar, indem sie die Rezeptions/Produktionssituation, [...] selbst zur fingierten Situation macht“¹⁹⁹, meint Rainer Hawlik, der sich dabei auf Patricia Waugh bezieht. Das selbstreflexive Spiel mit der Narration hinterfragt auf literarische Weise das Verhältnis zwischen Größen wie Wirklichkeit, Realität, Fiktion und Imaginären. Im Gegensatz zu konventionellen Formen der Fiktion spielt in der Metafiktion der Bezug zur Realität des Textes und des Autors eine Rolle. Das betrifft Bezugspunkte innerhalb des Werkes (ähnlich wie es beim unzuverlässigen Erzählen, wo es um die Glaubwürdigkeit der Erzählstimme innerhalb des fiktiven Werkes geht). Das hat Rüdiger Imhof folgendermaßen ausgeführt:

„As to metafiction, the main difference lies in the suspension of one of the forcefields [work, reader, reality, Anm.]. The effects of reality on the work as well as on the reader have, as it were, been cut off. No longer does reality inform the narrative; no longer is the narrative wrought to accord to the external world.“²⁰⁰

Anstatt nämlich danach zu trachten, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, erforscht das Werk seinen eigenen Status als künstlich Geschaffenes.

5.2.3. Metaautoreninterview

Die engste oder schärfste Form der Metaisierung liegt vor, wenn sich eine Gattung selbst reflektiert, beispielsweise eine Romanze Reflexionen über die Romanze beinhaltet.²⁰¹ Mit dieser strengen Form der Metaisierung haben wir es bei *Das Wetter vor 15 Jahren* zu tun. Wolf Haas hat eine Art Metaautoreninterview geschaffen, indem er die Form des Autoreninterviews innerhalb seines Werkes reflektiert. Rose-Maria Gropp schreibt in ihrer Rezension, das sei eine „genialistische Erfindung eines Genre“²⁰². Das Beispiel *Das Wetter*

¹⁹⁸ Hawlik, Rainer: *Inventing authors: „Autor“ und „Identität“ im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne* Dissertation, Universität Wien, 2004, S. 13

¹⁹⁹ Waugh, Patricia zitiert nach Klepper, Martin: *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion* Frankfurt, 1996 S. 97 In: Hawlik, Rainer: *Inventing authors: „Autor“ und „Identität“ im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne* Dissertation, Universität Wien, 2004, S. 13

²⁰⁰ Rüdiger Imhof: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Universitätsverlag 1986, S. 17 In: Kühschelm, Anna: [Hier noch London-Atmosphäre einbauen.] *Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren und Verteidigung der Missionarsstellung*. Diplomarbeit 2014, Universität Wien S. 32

²⁰¹ Vgl. Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate* In: dies. (Hgg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter S. 1-25; Hier: S.6

²⁰² Gropp, Rose-Maria: *Aber jetzt platzt der Berg. Temperatur, Luftdruck. Niederschlag: Wolf Haas kennt alle Wetter* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10. 2006

vor 15 Jahren weist damit zusätzlich zur Referenzialität zwischen der fiktiven Autorfigur und dem realen Autor „gattungsreflexives und metaisierendes Funktionspotenzial“²⁰³ auf. Das zeugt für mich von besonders großem literarischem Geschick und mehr Originalität als die rein selbstreflektive Herangehensweise Glavinics in *Das bin doch ich*. Welche Funktionen die Interviewform zusätzlich mitbringt, werde ich noch in einem eigenen Kapitel behandeln.

5.3. Selbstreflexion von „Glavinic“, „Haas“ und der „Literaturbeilage

5.3.1. Das spielerische Moment

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Artifizialität geschieht sowohl in *Das Wetter vor 15 Jahren*, als auch in *Das bin doch ich* in Form eines Spieles, denn „[m]etafiction is a play, as all art is; it involves a form of game playing“²⁰⁴, schreibt Rüdiger Innhof. Wenngleich hinter dem Spiel auch eine ernste Frage steht, nämlich bezogen auf die Darstellbarkeit der Realität und der Funktionsweise von Fiktion.²⁰⁵ Im Fall von *Das Wetter vor 15 Jahren* kann man von einem doppelten Spiel sprechen: Die ironische Distanz zwischen Autor und Erzählfigur, die diesen Spielcharakter ergibt, spielt sich in Haas’ Buch zwischen „Wolf Haas“ und der Literaturbeilage auf der Erzählebene ab, sie entsteht aber auch zwischen „Wolf Haas“ und Wolf Haas und sogar in Bezug zu den anderen Erzählebenen.

Am Germanistischen Symposium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 2001²⁰⁶ wies Matias Martinez explizit darauf hin, dass der Spielcharakter literarischer Texte sich aus der ironischen Distanz zwischen Autor und Werk ergeben würde. Martinez attestiert dem Werk eine „fiktive Repräsentanz des Autors“, „auch wenn diese sich vom empirischen Autor unterscheide, könne sie als dessen Maske aufgefasst werden“²⁰⁷.

(<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/aber-jetzt-platzt-der-berg-1386345.html>, zuletzt zugegriffen am 15.09.2016)

²⁰³ Vgl. Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate In: dies. (Hgg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter S. 1-25; Hier: S.6

²⁰⁴ Rüdiger Innhof: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg: Universitätsverlag 1986, S. 10 In: Kühschelm, Anna: [Hier noch London-Atmosphäre einbauen.] Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren* und Verteidigung der Missionarsstellung. Diplomarbeit 2014, Universität Wien S. 32

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Diese Tagung liegt dem umfassenden Band über Autorschaft, herausgegeben von Heinrich Detering, zugrunde.

²⁰⁷ Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. V. Zur Vorlage von Fotis Jannidis In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 588

5.3.2. Schriftstellerfiguren in metafikionalen Romanen

Das Konzept „Autor“ wird in metafikionalen Romanen mit Schriftstellerfiguren ständig unterlaufen, stellt Rainer Hawlik fest. Thematisiert wird das durch den Umstand, dass es die zwei Autorkonzepte – „realer Autor“ und „impliziter Autor“ – gibt. „Die in der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit unsichtbare Setzung eines impliziten Autors wird im Text lesbar gemacht.“²⁰⁸ Das heißt, der Leser erfährt den impliziten Autor durch das Bild der fiktiven Autorfigur und deren Ähnlichkeit zum empirischen Autor. Das jeweilige Bild vom impliziten Autor vor den Augen des Lesers ist zusätzlich beeinflusst vom jeweiligen Vorwissen des Lesers, dem Erwartungshorizont.

Patricia Waugh bezeichnet als die kleinste Form von Metafiktion „the examination of fictionality through the thematic exploration of characters ‚playing roles‘ within fiction.“²⁰⁹ Diese Charaktere seien häufig Künstler, schreibt sie weiter, „because they assume roles which destroy their own and others’ integrity and existential freedom, through the confusion of ‚role‘ with ‚self‘, or of appearance with reality.“²¹⁰ Besondere Bedeutung misst sie unter den Künstlern den Schriftstellern bei. Sie hätten eine spezielle Aufgabe in der „illusion breaking art“²¹¹.

Jutta Zimmermann etabliert den Begriff „Romanautorroman“²¹², wenn ein Autor als Protagonist in einem Roman auftritt und selbst mit der Abfassung eines Romans beschäftigt ist. Häufig sind dann Teile dieses in der Entstehung begriffenen Werkes in den Text integriert. „Probleme des Schreibens, die Umsetzung bzw. Entwicklung einer ästhetischen Theorie sowie der Entstehungsprozeß [sic] eines Romans innerhalb eines Romans“²¹³, können auf diese Weise abgehandelt werden. Dadurch, dass der behandelte Roman als Fiktion ausgestellt wird, wird dem Leser auch der fictum-Status des von ihm gerade rezipierten Romans bewusst gemacht²¹⁴, meint Zimmermann. Für sie scheint also die Bezeichnung als Roman ausreichend zu sein.

²⁰⁸ Hawlik, Rainer: *Inventing authors: „Autor“ und „Identität“ im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne* Dissertation, Universität Wien, 2004, S. 105

²⁰⁹ Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* New York, 1984 S.116

²¹⁰ Waugh 1984 S.116

²¹¹ Waugh 1984 S.116

²¹² Zimmermann, Jutta: *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1996, S. 53

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Ebenda, S. 55

5.3.3. Mimesis des öffentlichen Schriftstellers

Rainer Hawlik begreift den impliziten Autor als Person des öffentlichen Lebens. Er bringt den Begriff der Mimesis ins Spiel: „die Nachahmung eines Bildes von einem Autor, wie ihn die Öffentlichkeit kennt und haben will, etwa als das romantische Genie und als Neuschöpfung, die den eigenen und ‚fremden‘ überhöhten Idealvorstellungen über das Autordasein entsprechen.“²¹⁵ Dass der Mimesis-Begriff nicht auf „Imitation von etwas schon Existierenden“²¹⁶ reduziert werden dürfe, betont Wolf Schmidt. Es bedeute auch „Darstellen von etwas nicht Vorgegebenen, das allererst in der Mimesis konstituiert wird“²¹⁷ und bezieht er sich dabei auf Aristoteles viertes Kapitel der *Poetik*.

In metafiktionalen Romanen kommt das Thema der Abbildung und Nachahmung eines Autors von seinem „Selbst“ oft vor. Im dritten Buch von *Politeia* bezeichnet Platon Fälle als Diegese, in denen der Dichter selbst der Sprecher ist und das auch nicht verheimlichen will. Wenn der Dichter hingegen die Illusion schaffen möchte, dass er nicht der Sprecher ist, nennt Platon das Mimesis.²¹⁸

5.3.4. Authentizitätsfiktion?

Auch Anna Kühschelm kommt in ihrer Diplomarbeit auf den Begriff der Mimesis. Nicht die Geschichte stehe in *Das Wetter vor 15 Jahren* im Vordergrund, sondern ihre Vermittlung; „nicht Mimesis und eine ungestörte narrative Illusion sind zentral, sondern die selbst-referentielle Zurschaustellung des Kunstcharakters der Werke“²¹⁹. Diese Technik rückt die eigene Fiktionalität einmal mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Kühschelm hat in ihrer Diplomarbeit die metafiktionalen Verfahrensweisen in *Das Wetter vor 15 Jahren* auf die Funktionsweise seiner illusionsstörenden Wirkung untersucht. Sie erwähnt eine unkritische Form von Metafiktion, die sogenannte Authentizitätsfiktion. Wird Authentizität simuliert, so bildet sich, laut Kühschelm, eine Referenzillusion, die den fictum-Charakter des Textes verhüllen soll. Auf die Fiktion verweisen paratextuelle Elemente, also Titel oder Untertitel zum Beispiel oder explizite Kommentare des Erzählers, die den Wahrheitsgehalt der Geschichte beteuern. Vergleicht man *Das Wetter vor 15 Jahren* mit *Das*

²¹⁵ Hawlik, Rainer: *Inventing authors: „Autor“ und „Identität“ im metafiktionalen Roman der literarischen Postmoderne* Dissertation, Universität Wien, 2004, S. 167

²¹⁶ Schmidt, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York, 2008: S.43

²¹⁷ Ebenda, S.27

²¹⁸ Vgl. Platon: *Politeia*. (Übersetzung: Friedrich Schleiermacher)
<http://gutenberg.spiegel.de/platon/politeia/politeia.htm>

²¹⁹ Kühschelm, Anna: [Hier noch London-Atmosphäre einbauen.] *Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren und Verteidigung der Missionarsstellung*. Diplomarbeit 2014, Universität Wien S. 11

bin doch ich, so kann man im Unterschied zum Wolf Haas' Paradebeispiel für Metafiktion der Roman bei Glavinic eine Form von Authentizitätsfiktion nicht ganz ausschließen. Dafür würde auch sprechen, was David-Christopher Assmann feststellt, als er *Das bin doch ich* mit den früheren Romanen Glavinics vergleicht. Er meint, „dass sich das Ich des Autors im als intim und mitunter peinlich markierten Erzählen aufwendet“²²⁰. Die früheren Texte charakterisiert er als „Literatur des verausgabten Ich“²²¹.

5.3.5. Beispiele für narrative Selbstreflexion

Damit die Illusion der reinen Fiktion beim Leser immer wieder gebrochen werden kann, braucht es die wichtige Konstante der narrativen Selbstreflexion. Und so ist der Schreibprozess sowohl in *Das bin doch ich*, als auch in *Das Wetter vor 15 Jahren* ein Hauptthema. Themenfindung, Recherche- und Schaffensprozess, sowie die leserseitige Interpretation werden bei Wolf Haas und von „Wolf Haas“ offen diskutiert. Dass der Vermittlungsmodus zur Debatte steht, unterstreicht die Künstlichkeit des Textes – die Produktion von *Das Wetter vor 15 Jahren* – und wirkt gleichzeitig authentisch.

Haas führt seine Leser mit dieser Reflexion „nicht in ein Geschehen ein, sondern in die Rede über ein Geschehen“²²², meint Christoph Hamann. Das beginnt schon ganz am Anfang, als die „Literaturbeilage“ zum fiktiven Autor sagt: „Herr Haas, ich habe lange hin und her überlegt, wo ich anfangen soll.“ und er antwortet „Ja, ich auch.“²²³ Diese zwei Sätze markieren den Beginn des Romans. Dabei spricht die Journalistin vom Beginn des Interviews und „Wolf Haas“ von seinem fiktiven Roman um den es im anschließenden Gespräch gehen wird. Im Laufe des Dialogs beziehen sich die reflexiven Kommentare zum Schreib- und Rezeptionsprozess nicht auf reales Geschehen, sondern auf das Interview selbst oder auf das fiktive Werk, das nur durch das Interview erschlossen wird.

Die Spannung zwischen Fiktion und Wahrheit im fiktiven Roman wird im Laufe des Interviews Thema der beiden Gesprächspartner. Beispielsweise sagt „Wolf Haas“: „Eigentlich schreibt man ein ganzes Buch nur, um eine einzige unglaubliche Stelle vorzubereiten, dass sie der Leser frisst sozusagen“²²⁴. Er kommentiert so seinen literarischen

²²⁰ Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 89

²²¹ Gollner, Helmut: Thomas Glavinics Welt-Literatur. Anmerkungen zu einem Erzähler. In: *Literatur und Kritik* 353/354 (2001) S.55

²²² Christof Hamann: „Wirklich Wetter reden.“ Selbstreferentielles Erzählen bei Wilhelm Raabe und Wolf Haas. In: *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen*. Hg. Hubert Winkels. Göttingen, 2007: Wallstein, S. 89f

²²³ DWv15J S.5

²²⁴ DWv15J S.188

Schaffensprozesses – ein klarer Hinweis darauf, dass wir es mit Metafiktion zu tun haben. Und so kommen die beiden Interviewpartner auch auf die Relation von Sprache und Wirklichkeit zu sprechen. Sie überlegen, wie die Sprache unsere Wirklichkeitserfahrung bestimmt und wo die Grenzen einer erzählerischen Darstellbarkeit liegen. Der fiktive Wolf Haas erzählt der Journalistin von seinem Versuch, eine reale Geschichte so zu erzählen, dass sie dem Leser authentisch erscheint. Dabei geht es um die Übertreibung:

„Literaturbeilage Das fand ich dann allerdings schon etwas *too much*, wie Sie diesen zarten Hals beschreiben.

Wolf Haas Das fanden Sie aber höchstens deshalb übertrieben, weil ich's untertrieben habe. Annis Hals ist ja wirklich – also, das musste ich ja sowieso reduzieren, da hab ich gestrichen und gestrichen, damit's nicht zu arg wirkt.“²²⁵

Ob und wie sich die Realität sprachlich abbilden und erfassen lässt, ist immer wieder Thema der literaturtheoretischen Reflexionen zwischen „Wolf Haas“ und der „Literaturbeilage“. Hier geht es ihnen auch um die Ausgewogenheit der Perspektiven. Der fiktive Romanautor verneint seine eigene Objektivität:

„Wolf Haas Die ganze Diskussion, die sich da rund um meine angebliche Darstellung von Anni entzündet hat, da muss ich sagen, meinetwegen. Da kann man mir das eine oder andere unterstellen. [...]

Literaturbeilage Weil Sie alles nur aus der Sicht des Mannes schildern.

Wolf Haas Das ist zwar der größte Schwachsinn, den man über ein Buch sagen kann. Als wäre die pseudo-demokratische Ausgewogenheit eines Autors, der vorgibt, alle Perspektiven zu verstehen, nicht die größte Anbiederung.“²²⁶

Eigentlich spricht er nicht nur von sich, sondern von allen Autoren. Der fiktive Haas behauptet, dass ein Autor nie die objektive Instanz sein kann. Einen neutralen Autor gibt es nicht, weil „Erzählen bedeutet immer Erzählen aus einer Perspektive“²²⁷.

5.4. Literarischer Arbeitsprozess – Ein Merkmal der Postmoderne

„In der Postmoderne ist das Verhältnis von Text und Autor [...] auf mehrfache Weise prekär geworden“²²⁸, schreibt Barbara Schaff in ihrem Aufsatz *Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung*. Das geht bis zum Baudrillard'schen Begriff der Hyperrealität, also bis zu dem Punkt, an dem sich Realität und Fiktion völlig auflösen, indem die Wirklichkeit medial überformt wird. Im „postmodernen Vexierspiel“²²⁹ gibt der Autor nur mehr die Folie

²²⁵ DWv15J, S. 195

²²⁶ DWv15J S. 56

²²⁷ Baier, Angelika: *Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Michael Boehringer, Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium. 2000–2010*. Praesens, Wien 2011, S. 173–193, hier: S. 191.

²²⁸ Schaff, Barbara: *Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft*. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 427

²²⁹ Ebenda, S. 429

für täuschende Spiegelungen, er wird als Identität nicht mehr ernst genommen, so Schaff.²³⁰ Die Postmoderne kennzeichnet die „Auflösung auktorialer Identität“²³¹ und die Illusion von Authentizität. Die Wirklichkeit und die Möglichkeit zu deren Abbildung werden unterwandert. Zu den metafikionalen und intertextuellen Ansätzen im künstlerischen Schaffen kommt das Sichtbarmachen des Vermittlungscharakters. Dazu gehört auch das verstärkte Interesse am literarischen Arbeitsprozess, wie es in *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* vorkommt und als Merkmal der literarischen Postmoderne eingeordnet werden kann. Zwischen der Thematik des „Selbst“ und dem Interesse am Schreibprozess, bestünde ein innerer Zusammenhang, meint Monika Schmitz-Emans²³². Der Schreibakt könne als ein konstruktiver Prozess wahrgenommen werden und damit nehme ein Subjekt überhaupt erst Gestalt an. Schmitz-Emans bezeichnet das als „Projekt schriftlicher Konstitution von Subjektivität“²³³. Um eine Autorfigur entstehen zu lassen, sei die Beschreibungen der schriftstellerischen Tätigkeit zentral.

5.4.1. Thematisierung des Schriftstellerdaseins

Prozesse des literarischen Schreibens und die Rezeption von Literatur sind typisch für Romane mit Schriftstellern als Helden. Auf unterschiedliche Weise, beziehungsweise in unterschiedlicher Dosis, ist das auch hier der Fall. Der fiktive Autor Haas beschreibt konkret die Arbeit mit der „Rohversion“²³⁴ und betont seine „Kämpfe beim Schreiben“²³⁵ oder erzählt von der ständigen Abgelenktheit und der fehlenden Konzentration: „Das ist wie beim Schreiben. Da denkt man auch immer an was anderes als an das, an das man gerade denkt.“²³⁶ Schilderungen wie diese lassen David-Christoph Assmann vom „literarische[n] Making-Of des Romans“²³⁷ sprechen. *Das Wetter vor 15 Jahren* gibt Einblick in die Entstehung von Literatur, während bei Glavinic der Fokus auf den Literaturbetrieb rund um die Vermarktung liegt.

Die Störungen und Probleme rund um diesen Entstehungs- und Vermarktungsprozess nennt man in der Forschung „Schreibszene“, erklärt Assmann. Er beschreibt sie als Verfahren, mit

²³⁰ Ebenda, S. 427

²³¹ Ebenda, S. 429

²³² Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München, 1995: Fink, S. 347

²³³ Ebenda.

²³⁴ DWv15J S. 22

²³⁵ DWv15J S. 103

²³⁶ DWv15J S. 181

²³⁷ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 300-301

dem literarische Texte ihre kontextuellen Umstände in den „szenischen Rahmen [...] des Schreibens“²³⁸ verlegen und bezieht sich dabei auf Rüdiger Campe und seiner Abhandlung *Die Schreibszone*. Das literarische Schreiben ist eingebettet in eine soziale Struktur mitsamt ihren Irritationen und Schwierigkeiten. Diese Rahmenbedingungen (der Literaturvermittlung) werden sowohl bei Haas als auch bei Glavinic aufgezeigt.

Beide Romanhelden haben zum Zeitpunkt des Handlungsbeginns ein Werk abgeschlossen. Während der Ich-Erzähler „Thomas Glavinic“ noch auf die Veröffentlichung seines Romans *Die Arbeit der Nacht* wartet, befindet sich „Wolf Haas“ schon in der Phase kurz danach. Sein Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* ist schon am Markt. Eine Journalistin interviewt anlässlich der Neuerscheinung den Autor. Dennoch steht in *Das Wetter vor 15 Jahren* die Entstehungsgeschichte des literarischen Werks, mehr noch als bei Glavinic, im Mittelpunkt. Wie der fiktive Autor zum Stoff für die Handlung seines Romans kam und wie der künstlerische Prozess bis zur fiktiven Geschichte vonstatten ging, kommen im Interview zur Sprache. „Literaturbeilage“ und „Wolf Haas diskutieren die Hintergründe, die Recherche und den Schreibprozess des Autors sowie den Rezeptionsprozess der Literaturkritikerin. Dieses Interesse „den Phasen des schöpferischen Prozesses nachzugehen“²³⁹ wurzelt auch in der Tradition des Autoreninterviews. Holger Heubner nennt es als eines der Ziele der von ihm untersuchten Eckermann-Syndromatiker. Darauf komme ich in Kapitel 7 zu sprechen.

5.4.2. Fiktion als Thema des Interviews

Anhand des Entstehungsprozesses verhandelt *Das Wetter vor 15 Jahren* die Diskussion um Wahrheit und Fiktion. Die „Literaturbeilage“ erinnert den fiktiven „Wolf Haas“ immer wieder daran, dass gerade er doch auf eine strikte Trennung immer Wert gelegt hätte, während dieser ständig auf die Realität innerhalb der Romanwelt verweist, um seine Recherchearbeit zu schildern. Er erwähnt zum Beispiel, dass er sich „vom Gemeindebeamten, der für die Aufräumarbeiten zuständig war“²⁴⁰ eine Liste vom „Wohlstandsmüll“²⁴¹ – wie die „Literaturbeilage es nennt – der sich im Schmuggellager angesammelt hatte, besorgte oder dass ihm Anni selbst etwas erzählt hätte, das er wörtlich übernommen habe. Darauf kontert die Journalistin: „Aber gerade Sie betonen doch sonst bei jeder Gelegenheit, es sei keine

²³⁸ Campe, Rüdiger: „Die Schreibszone. Schreiben In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main, 1991: Suhrkamp, S. 759-772, hier: S. 764

²³⁹ Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München, 1962: DTV, S.10

²⁴⁰ DWv15J S.211

²⁴¹ DWv15J S.210

Ausrede für einen Text, dass sich etwas wirklich so abgespielt hat“²⁴². Beachtlich dreht „Wolf Haas“ das Gespräch: „Das stimmt. Da muss ich mir ausnahmsweise einmal Recht geben. Gerade in dem Fall hab ich allerdings paradoxerweise versucht, die Aussage zu verschleiern, indem ich Annis Begründung mit der dünnen Haut wörtlich nehme!“²⁴³, versucht er sich herauszuwinden, was nicht ganz gelingt, denn die Antwort der Journalistin „Ganz dialektisch.“²⁴⁴ klingt nicht ernstgemeint und so erklärt er weiter: „[...] Gerade indem ich hier Anni wörtlich zitiere, kommt es zu einer Verfremdung. Verfremdung durch Realismus!“²⁴⁵

Möchte man die Recherchearbeit des fiktiven Autors als dritte Erzählebene annehmen, so ist diese gleichzeitig jene, die dem Text durch ironische Verdrehung und die Metaebene einen doppelten Boden einzieht. Zudem wird auf dieser dritten Ebene die Vermischung von Fiktion und Realität abgehandelt, nicht nur im Gespräch, sondern auch in der Praxis, denn durch die Recherchetätigkeit springt der fiktive Wolf Haas immer wieder zwischen den Ebenen hin und her: Er wird durch einen Auftritt bei *Wetten dass...?* inspiriert und wittert Stoff für seinen neuen Liebesroman. Daraufhin versucht er Vittorio Kowalski im Ruhrgebiet aufzusuchen. Er verpasst ihn aber knapp und reist deshalb nach Österreich, wo er selbst Augenzeuge der Ereignisse wird.

Das schriftstellerische Produkt des fiktiven Autors ist eigentlich ein Augenzeugenbericht, der ebenso als Kriminal- oder Liebesroman ausgewiesen wird. Er basiert auf den Interviews mit allen beteiligten Personen, und obwohl die „Literaturbeilage“ den Autor mehrmals darauf hinweist, dass dieser früher gegen eine solche Beweislegung in der Literatur gewesen sei, rechtfertigt diese sich immer mit der Wahrheit und der Realität, auch und vor allem, weil die Journalistin ihre Fragen in diese Richtung lenkt.

„**Literaturbeilage:** Aber im Buch haben Sie geschrieben, dass Frau Bachl in der Küche ganz vorne sitzt.

Wolf Haas: Ja im Buch wollte ich sie schon dabeihaben. Aber in Wirklichkeit war es mein Glück, dass ich von ihr alles erfahren hab.“²⁴⁶

Über Kowalski sagt „Wolf Haas“: „Ich glaube kaum, dass er sonst mir gegenüber so offen gewesen wäre, wenn er nicht selbst Interesse gehabt hätte, dass alles wahrheitsgemäß dargestellt wird“²⁴⁷. Als könnte der Roman die davor kritisierte journalistische Lokalberichterstattung korrigieren. Die Vermischung von Realität und Fiktion innerhalb der

²⁴² DWv15J, S. 76

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Ebenda.

²⁴⁶ DWv15J, S.169

²⁴⁷ DWv15J, S.180

Fiktion von *Das Wetter vor 15 Jahren* geht sogar so weit, dass „Wolf Haas“ an einer Stelle meint, die kitschige Beschreibung färbe auf die Realität ab – „ein altes Problem beim Schreiben. Was tut man als Autor mit einer selbstinszenierten Realität“²⁴⁸. Die Journalistin vermeint ein Ablenkungsmanöver des Schriftstellers. Er würde sich aus der Verantwortung stehlen wollen, vom Erklärungsnotstand ist die Rede – ganz so, als müsse sich der Autor rechtfertigen für die Taten seiner Figuren und seine Beschreibung.

Die „Literaturbeilage“ agiert widersprüchlich: Einerseits klopft die Journalistin den Roman auf alle Unglaubwürdigkeiten ab, andererseits hinterfragt sie, warum „Wolf Haas“ dem Wahrheitsanspruch genügen möchte. „Ich bin doch nicht der Sklave der Wahrheit!“²⁴⁹, empört sich dieser, um dann, wie meistens zu erklären, dass die Übernahme von Realem dann doch seine Wahl war.

5.4.3. „Meine Schreibmaschine und ich“

Kommen wir nun zu Thomas Glavinic zurück. „Den Selbstauskünften von Schriftstellern ist grundsätzlich zu misstrauen“²⁵⁰ schreibt er im Vorwort zur Publikation des Internationalen Forschungskolloquium (2013). 2015 erscheint – wie schon eingangs erwähnt – unter dem Titel *Meine Schreibmaschine und ich* ein dünnes rotes Büchlein mit einem Foto des Autors in der rechten unteren Ecke der Umschlagseite. Und das, obwohl er in eben jenem Vorwort zum dazugehörigen Band des Internationalen Forschungskolloquium abwertend meinte, das sei „eine Sache für Avantgardedichter, die ihren Vortrag dann sogleich als experimentelle Prosaarbeit ihrem Verleger anbieten.“²⁵¹ Den Inhalt für *Meine Schreibmaschine und ich* machen jedenfalls jene Vorlesungen, die er im Rahmen einer Poetikprofessur an der Universität Bamberg gehalten hat, aus. Man liest da zum Beispiel:

„Worüber ich schreibe sollte nicht unbedingt autobiographisch sein, doch es muss meiner Persönlichkeit auf das Ursprünglichste und Wahrhaftigste entstammen. Ich schreibe über mich, ohne von mir zu erzählen. Im Idealfall schreibe ich aus meinem tiefsten Wesenskern heraus. [...] Ich schreibe über alles, was ich bin, ohne es zu kennen, nur im Bewusstsein, dass es da ist. Ich schreibe über den Menschen, der ich bin und den es noch nie gegeben hat und den es nie wieder geben wird, nach mir“²⁵².

Und ein paar Zeilen weiter: „Es gibt keine Trennung zwischen dem Buch und mir.“²⁵³ Beim Ich-Erzähler in *Das bin doch ich* finden sich durchaus selbstreflexive Passagen über das

²⁴⁸ DWv15J, S.123

²⁴⁹ DWv15J, S.127

²⁵⁰ Glavinic, Thomas: Vorwort zu Bartl, Andrea (Hg.) et al: „Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Band 10 der Reihe: Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S. 12

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Glavinic, Thomas: *Meine Schreibmaschine und ich*. München, 2014: Carl Hanser Verlag. S. 63

²⁵³ Ebenda.

Schreiben. Der Ich-Erzähler schreibt von Aufzeichnungen, „die ich mir zu meinem nächsten Roman gemacht habe“²⁵⁴. Als er einen Auftrag einer Stadtzeitung bekommt, sucht er seinen Zettel vom Vorabend, „vielleicht ist etwas Brauchbares dabei“²⁵⁵, inspirierende Ideen, die ihm an der Bar eingefallen sind. Er nennt sie „Gedichte“ und setzt das unter Anführungszeichen. Was dann von den Notizen zitiert wird, bringt den Leser zum Lachen:

„Wo Handy gekauft? Nicht verdächtigen, aber gestohlen.“
„Glavinic der bessere...“
„Länger nicht schreiben ist wie länger keinen Sex haben.“
„Ein Schriftsteller ist ein Soldat!“
„Durch Schach habe ich“
„Steirische Landesausstellung 1984“
„Vater Kohl Daniel“
„Egal, wo Menschen zusammenkommen (Film etc.) – sie schlafen miteinander.“
„Story: Homophiler, politisch korrekter Typ schlichtet Streit (verteidigt Schule), wird zus.geschlagen, von 2 Schwulen mitgenommen, helfen verarzten ihn, Pflege ihre Wohnung, dann ihn festgebunden und in den A. gef.“
„Mit einem (unleserlich) Pluto (?) ausschalten.“
„dünne Freuen Heuschrecken“
„(unleserlich) aus unserer Mitte“
„(unleserlich) Motiv Herz – Narr – (unleserlich) – N:V:T“
(plus sechs nicht mehr entzifferbare Notizen)²⁵⁶

Besonders geistreich sind diese Bemerkungen ganz offensichtlich nicht. Sie zeigen augenzwinkernd: Gegen Erscheinungen des Rauschzustands kann niemand an. Das wird noch einmal unterstrichen als ein paar Zeilen weiter der Schriftstellerfreund „Kehlmann“ angerufen wird. „Glavinic“ vermutet, dieser könne seinem Gedächtnis bei der rätselhaften Notiz „Vater Kohl Daniel“ auf die Sprünge helfen. Doch auch dieser Autor ist gerade blockiert durch einen Rauschzustand: „er hat vor dreißig Stunden eine Ecstasy-Tablette geschluckt und ist nicht recht zugänglich.“²⁵⁷ Vom Schreibprozess selbst oder zu Überlegungen beim Schreiben ist wenig zu lesen. Der Fokus liegt auf dem, was nach dem Schreiben kommt: Die Vermarktung und das zähe Warten. Darin sei er schlecht, meint der Autor, deswegen macht er sich „schon am Nachmittag eine Flasche Wein auf“²⁵⁸. Er braucht die Routine des Schreiballtags und sucht Ablenkung. „Mir fehlt die tägliche Beschäftigung am Schreibtisch.“²⁵⁹ In einem inneren Monolog erfährt der Leser, dass es das Schreiben ist, das den fiktiven Glavinic innerlich zusammenhält: „deswegen muss ich etwas unternehmen, ich kann nicht einfach einen Roman zu Ende bringen und eine Weile nichts tun.“²⁶⁰

²⁵⁴ Dbdi S.176

²⁵⁵ Dbdi S. 189

²⁵⁶ Dbdi S.189

²⁵⁷ Dbdi, S.190

²⁵⁸ Dbdi S. 8

²⁵⁹ Ebenda.

²⁶⁰ Dbdi S. 11

6. Fiktionalisierung

6.1. Das Konzept der Autopoiesis

Der Begriff der Autopoiesis kommt ursprünglich nicht aus dem literaturwissenschaftlichen Bereich. Die Physiologen und Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela haben ihn eingeführt. Autopoiesis beschreibt die Eigenschaft aller Organismen, „aus sich selbst heraus zu schaffen“²⁶¹. Dieses Konzept wird in den verschiedenen Richtungen der Geisteswissenschaften aufgenommen. Die Systemtheorie von Niklas Luhmann fußt darauf, dass soziale Systeme autopoietisch sind. Die Grundeigenschaft ist der Selbstbezug, das Autoreferenzielle.²⁶² Die schriftstellerische Autopoiesis setzt sich mit der Selbstreferenzialität im literarischen Schaffen auseinander. Jacek Rzeszotnik gliedert in verschiedene Aspekte im literarisch-autopoiesischen Kontext. Ich habe die Einteilung folgendermaßen zusammengefasst:

Bei der Autologisierung positioniert sich der Schriftsteller selbst als Sujet, während man von Metamedialisierung spricht, wenn sich das Literaturinteresse auf die Literatur selbst und literaturinterne Themen fokussiert. Wird dabei der eigene Schreibprozess zum Thema, so nennt Rzeszotnik das Kybernetisierung. Die Virtualisierung umfasst die autokreativen Anstrengungen des Schriftstellers in außerliterarischen Medien – Berichte, Interviews und Ähnliches – sich selbst zu „entwerfen“ und so ein Autor intendiertes Bild zusammenzusetzen. Für *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* interessant ist die Fiktionalisierung, die Rzeszotnik als „Selbststilisierung des Schriftstellers“²⁶³ beschreibt. Sie hänge mit den Tendenzen der Verwischung von Unterschieden zwischen Realität und Fiktion zusammen, meint er.²⁶⁴

6.2. Fiktionalisierungsprozesse

Bei *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Das bin doch ich* wird der Schriftsteller jeweils zur fiktionalen Figur und damit zeichnet sich – so meine These – die Fiktionalisierung des Schriftstellers, wie sie im Literaturbetrieb und der Literaturvermittlung stattfindet, ab. Diesem Ansatz folgt auch Špela Virant in ihrem Aufsatz *Die uneinholbare Fiktion*.

²⁶¹ Vgl. Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: Autopoiesis und cognition: the realization of the living. (Boston studies in the philosophy of science. Band 42) Dordrecht, 1980 Zitiert nach: Rzeszotnik, Jacek (Hg.): Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Darmstadt, 2011: Büchner Verlag

²⁶² Vgl. Rzeszotnik, Jacek (Hg.): Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Darmstadt, 2011: Büchner Verlag S. 7

²⁶³ Ebenda, S.9-10

²⁶⁴ Ebenda.

Fiktionalisierungsprozesse gibt es in allen möglichen Varianten. Texte wie Tagebuch, Brief oder Autobiographie bezeichnet Virant als „halbliterarisch“. Man könne sie sowohl als literarische Texte wie auch als Dokumente lesen. Entlang dieser Grenzen schreiben Haas und Glavinic in den von mir untersuchten Romanen.

Virant schreibt: „Bei der Verschriftlichung des Ich und der damit einhergehenden Fiktionalisierung kommt es zu einer bewussten oder unbewussten, gewollten oder ungewollten Stilisierung des Ich“²⁶⁵. Um eine Selbststilisierung des Schreibenden handelt es sich laut Virant nicht, weil „das Selbst des Schreibenden immer außerhalb des Textes bleibt und den Stilisierungsprozess nur steuert, sich also höchstens als Spur (die sich auch als falsch erweisen kann) in ihn einschreibt“²⁶⁶.

Wenn bei Glavinic oder Haas also von einer Selbststilisierung die Rede ist, dann ist auch der außerfiktionale Raum mitgemeint, beispielsweise Wikipedia-Einträge oder Interviews zum Roman. Thomas Glavinic zog das Spiel mit Fakt und Fiktion auf die paratextuelle, außerliterarische Ebene, indem er einen Wikipedia-Eintrag über sich erstellt und mit falschen Informationen bespickt hat. Damit wird das Spiel mit echter und verfälschter Identität der Autorfigur erneut auf die Spitze getrieben und die Grenzen verwischt. In *Das bin doch ich* heißt es dann nämlich:

„Zu Mittag habe ich das fünfte Interview. Ich finde es interessant zu beobachten, daß [sic] auch dieser fünfte Journalist die Wikipedia-Seite über mich vor sich liegen hat. Ich finde es schon deswegen interessant, weil ich die selbst geschrieben habe. Also zumindest die erste Fassung. Ist schon eine Weile her, zwei Jahre bestimmt, ich hatte keine Lust, darauf zu warten, bis irgendein Lump Bössigkeiten über mich verbreitet. Ein wirklich sachlicher Artikel übrigens, ich lobte mich nicht besonders, über mein zweites Buch schimpfte ich sogar, natürlich im Rahmen. Aus taktischen Gründen von mir hinterlassene Detailfehler (falsches Geburtsjahr etc.) wurde von eifrigen Usern bald korrigiert, die seither den Artikel auch immer wieder auf den neuesten Stand bringen, so daß [sic] er keine große Ähnlichkeit mehr hat mit meinem.“²⁶⁷

Unter der Überschrift „Thomas Glavinic und die Wirklichkeit“ fand man in der Online-Enzyklopädie einen Verweis auf ebendiese Textstelle in *Das bin doch ich*²⁶⁸. Doch mittlerweile ist diese rückkoppelnde Metaebene als weitere Verbindung zwischen Realität im Internet und Fiktion im Roman auf Wikipedia gelöscht. Dennoch bleibt veranschaulicht, dass der Autor, wie er in *Das bin doch ich* präsentiert wird, die Kontrolle über das Bild hat, das von ihm durch die Medien an die Öffentlichkeit getragen wird.

²⁶⁵ Ebenda, S. 71

²⁶⁶ Ebenda.

²⁶⁷ Dbdi, S.211 f.

²⁶⁸ Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130), Berlin/Boston, 2011: De Gruyter, S. 121-140, hier: S.135

Indem der Ich-Erzähler die Journalisten und die neuen Medien gebraucht, reißt er die Deutungsmacht an sich. Mit dem Begriff des „verdorbenen Literaturbetriebs“, den Assmann prägt, ist hier beispielhaft die nicht sorgfältige Recherche der Journalisten vorgeführt.

6.2.1. Beispiel Namensverfremdung

Stellvertretend für die fiktionalisierende Verfremdung kann man die Namensverfremdung in *Das bin doch ich* ansehen. Der Ich-Erzähler Glavinic wird immer wieder als „Klawenetsch“²⁶⁹, „Glwntsch“²⁷⁰ oder „Glawischnig“²⁷¹, „Glawienitsch“²⁷² oder „Glawatschnig“²⁷³ angesprochen. Gleichzeitig ist das auch als Rezeptionsempfehlung zu lesen. Die Namensvarianten stehen stellvertretend für die vielen Auslegungsmöglichkeiten eines Fiktionalisierungsprozesses. Außerdem hinterfragen sie die literaturkritische Suche nach dem Wahrheitsanspruch. Einmal nennt der Schriftsteller selbst sogar bewusst einen anderen Namen.

„Wie heißen Sie denn eigentlich?“

„Glanz“, sage ich. Ich melde mich auch am Telefon gern mit „Glanz“, denn da kann ich später immer noch behaupten, ich sei falsch verstanden worden, ich hätte ja Glavinic gesagt.“²⁷⁴

Das unterstreicht die Stilisierung und die Künstlichkeit der Figur. Der Leser soll verstehen: Es gibt mehrere Varianten und Seiten einer Identität. Außerdem lenkt Glavinic mit der Verfremdung des Eigennamens den Blick auf die Namensgleichheit und den gebrochenen autobiographischen Pakt.

6.3. Fiktionsironie

Wenn der Rezipient auf die Fiktionalität des Textes auf ironische Weise hingewiesen wird, wie es bei *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* passiert, so spricht man von Fiktionsironie. Für sie gilt auch, was für Ironie an sich gültig ist: die Diskrepanz zwischen dem, was gesagt, und dem, was gemeint wird. Der Widerspruch entsteht zwischen dem Authentizitätsanspruch und dem gleichzeitigen Signalisieren der Fiktionalität des Textes. Zu diesem Spiel mit dem Erzählen gehört eine gewisse Ironie, besonders wenn selbstreferenziell das Erzählen selbst problematisiert wird.

Carolyn John-Wenndorf hat sich weniger mit der Ironie in Erzähltexten, als mit der

²⁶⁹ Dbdi, S.38

²⁷⁰ Dbdi, S. 157

²⁷¹ Dbdi, S. 237

²⁷² Dbdi, S.206

²⁷³ Dbdi, S.140

²⁷⁴ Dbdi, S.138

Selbstinszenierung von Schriftstellern befasst. Sie meint: „Eine ironische Haltung ermöglicht es dem Schriftsteller, eine besondere Stellung auf dem literarischen Feld zu markieren und das Beherrschen des Spiels einzig durch den Geist zu demonstrieren.“²⁷⁵ Was also würde sich da besser anbieten, als ebendas mit literarischen Mitteln selbst zu verdeutlichen und eben einen Text über den Literaturbetrieb dafür zu nutzen? „Etwas zu sagen und etwas leicht anderes zu meinen [...] um ein Missverhältnis zwischen dem Sprechenden und dem, mit der er oder dem, worüber er spricht (oder sogar zwischen der eignen Rede und sich selbst) zu signalisieren.“²⁷⁶ Ein solches Missverhältnis könnte die autobiographische Leseart sein, in die man bei der Lektüre immer wieder kippt. Damit verbunden könnte es auch die Rolle des Schriftstellers sein – also die Unterscheidung vom realen Autor und dem inszenierten Autor – die im Literaturfeld nie authentisch dargestellt werden kann, und das auch nicht soll.

Gérard Genette nennt ein Beispiel ironischen Erzählens als Antwort auf seine rhetorische Frage „Ist es sinnvoll, einen extradiegetischen Erzähler von einem impliziten Autor zu unterscheiden?“²⁷⁷ Der Erzähler könne gegenüber seinem Text eine andere Haltung ausdrücken als „die gestaltende Intelligenz des Autors, der als Urheber des Erzählers dessen Rede ironisch unterwandert.“ Die Ironie wird auch genutzt um die Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor zu unterstreichen.

6.4. Zwischen Autor und Autorfigur ist Platz für (Selbst-)Ironie

Walter Erhart schreibt in seinem Aufsatz *Der erforschte und der fingierte Autor*, dass es in den Debatten um die Autorschaft in der Regel immer um den realen Autor und dessen Spuren im Text ginge. „Erzählte und ‚fingierte‘ Autoren hingegen sind seit jeher das Eigenrecht und die Domäne der Literatur und der Literaturwissenschaft. Ihre Existenz und ihre Existenzberechtigung wurden nie angezweifelt.“²⁷⁸ Als Beispiel nennt er Serenus Zeitblom in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Zeitblom ist die Erzählerfigur, die aus der rückblickenden Perspektive die Biographie seines Freundes Adrian Leverkühn erzählt und so lautet der Untertitel des Romans: „*Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*“. Thomas Mann ist für seine Ironie bekannt. *Doktor Faustus* wird als selbstironische Parodie eingeordnet, aber unabhängig davon: Dass Zeitblom

²⁷⁵ John-Wenndorf, Carolin: „Der Öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern“ Bielefeld, 2014: transkript Verlag S.175

²⁷⁶ Ebenda, S.176

²⁷⁷ Fotis, Jannidis et alii (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 230 (Einleitung zu Gérard Genette)

²⁷⁸ Erhart, Walter: Der erforschte und der fingierte Autor In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 328

von der Autorfunktion Thomas Mann zu unterscheiden seien, würde niemand anzweifeln, gibt Erhart zu bedenken.²⁷⁹ Ich erinnere mich zurück an Fotis Jannidis' Beispiel vom witzigen Erzähler hinter dem immer ein witziger Autor stünde. Er nennt sogar Thomas Mann als Beispiel: „Wenn etwa vom ‚Ironiker Thomas Mann‘ die Rede ist, wird eine Eigenschaft, die nahezu alle Erzähler Thomas Mann'scher Erzähltexte aufweisen, dem Autor zugeschrieben.“²⁸⁰ Warum also zweifelt man an der Fiktivität von „Wolf Haas“ und „Thomas Glavinic“ als reine Autorfigur? Sucht man die Antwort bei Lejeune, so ist der Eigenname ausschlaggebend. Selbst wenn wir nicht den autobiographischen Pakt eingehen, so ahnen wir dadurch doch, dass darauf angespielt wird.

6.4.1. Der ‚wirkliche‘ Wolf Haas und Glwntsch – Beispiele für Ironie

Sowohl bei Haas als auch bei Glavinic findet man das Ironie-Signal „Überspitzung“. Thomas Glavinic stellt seinen Namenskollegen als neurotischen Hypochonder dar. Durch die Übertreibung werden dessen Ängste ins Lächerliche gezogen. „Satire, Komik wie im Nestroyschen Volkstheater bis zum echten Slapstick“²⁸¹, beschreibt Andrea Stampfl-Yokura das Ergebnis der Verzerrung rund um die Kunstfigur. Im Folgenden möchte ich ein paar Beispiele stellvertretend dafür vorstellen.

6.4.2. Hollywoodkitsch

Mit Ironie begegnet der fiktive Wolf Haas zum Beispiel den Fragen zum Schreibanlass, indem er Neid und Kompensation als „Triebfeder fürs Bücherschreiben“ identifiziert, weil man ja „... selbst nichts erlebt“²⁸². Durch die hier eingesetzte Ironie, gelingt dem Romanhelden ein Seitenhieb in Richtung „Literaturbeilage“, die dazu neigt den fiktiven Roman psychoanalytisch auszulegen.

Mit dem fiktiven Roman selbst macht sich „Wolf Haas“ über den Topos der Trivilliteratur lustig. Durch die vielen unwahrscheinlichen Wendungen, die Skurrilität der Figuren, unglaubliche Verknüpfungen und zugespitzte Ereignisse erscheint der fiktive Roman wie ein schlechtes kitschiges Buch, aber darum geht es freilich nicht. Vielmehr ist dieses Buch ja nur Anlass für das Gespräch.

So kann man die Liebesgeschichte zwischen Annie und Vittori als Parodie auf die

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 541

²⁸¹ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman ‚Das bin doch ich‘ http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S.190

²⁸² DWv15 J S.14

klassischen Heimatfilme der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lesen. Das ländliche Idyll und die aufkeimende Romanze wird mit Hilfe von viel „Retro-Kitsch“²⁸³ ausgeschmückt. Dazu gibt es eine Menge komischer Zufälle und unwahrscheinliche Wendungen in der Handlung.²⁸⁴ Parodien imitieren eine Person, ein literarisches Werk oder wie in diesem Fall gleich ein ganzes Genre, indem sie es überzeichnet darstellen. Durch die komische Abwandlung wird das Original der Lächerlichkeit preisgegeben. Wolf Haas nutzt diese Mittel, um einmal mehr auf das Verwechslungsspiel zwischen Realität und Fiktion hinzuweisen. Sein fiktives Alter Ego thematisiert ein „altes Problem beim Schreiben“²⁸⁵. Der amerikanische Einfluss, den Hollywoodfilme haben, färbe auf die Wirklichkeit ab. Er als pflichtbewusster Faktenerzähler könne quasi gar nicht anders als diesen Kitsch wiederzugeben.

„**Wolf Haas:** Das wäre mir gar nicht so unrecht, wenn wir nicht mehr bis zur Hochzeit kommen. Da hab ich ja ehrlich gesagt am ehesten Erklärungsnotstand wegen dem ganzen Hollywoodkitsch. Aber diese Sachen färben natürlich auf die Realität ab, das ist ein altes Problem beim Schreiben. Was tut man als Autor mit einer selbstinszenierten Realität – mit Polizisten, die sich wie Fernscholizisten benehmen, und mit Bräuten, die wie im Kino heiraten möchten. Ohne dass es dann auf dich als Autor zurückfällt.

Literaturbeilage: Wollen Sie sich jetzt aus der Verantwortung stehlen?“²⁸⁶

Der fiktive Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* gibt also vor, auf einer Realität zu basieren und diese wiederum imitiert die Kunst. Die Verwechslung zwischen Realität und Fiktion ist also auch ein Problem für die Romanfiguren. Das Gefühl für die Differenzierung kommt ihnen abhanden.

Soweit zur Ausrede für den Hollywoodkitsch, aber woran erkennt man eigentlich die parodistische Lesart? – An der Übertreibung. Und auch da macht es einem dieser Roman mit seinen Bruchstellen gar nicht so einfach. Wie Jaumann anmerkt, werden Kitsch-„durch die skurrilen Übertreibungen einzelner Figuren und Situationen oder auch durch bewusst gesetzte Stilbrüche“¹⁴⁷ bereits auf der Ebene der Romanhandlung konterkariert. Ein Beispiel dafür ist die Liebesszene von Anni und Vittorio im Schmugglerlager. Das verliebte Paar rettet sich in letzter Sekunde vor dem Unwetter. Durchnässt und zitternd liegen sie im frischen Heu: „**Wolf Haas** [...] Dass die beiden Nackerten da vor Kälte zitternd im Heu liegen. Und das Heu fängt an, diesen Duft zu verströmen.“²⁸⁷

²⁸³ DWv15J S. 23

²⁸⁴ Vgl. dazu auch Gisberg, Juliana: „Dem Leser überlasse ich grundsätzlich nichts.“ Untersuchungen zu Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*. Diplomarbeit Universität Wien, 2013. S.41-52; hier: S.44

²⁸⁵ DWv15J, S.23

²⁸⁶ DWv15J, S.23

²⁸⁷ Ebenda.

Doch den Duft, der dabei verströmt wird, wird im fiktiven Roman so beschrieben:

„Literaturbeilage Wie damals der Teer, als Annis Vater die Einfahrt betonierte.

Wolf Haas Nicht „betonierte“. Asphaltierte! Beton duftet ja nicht. Aber frischer Teer, das ist wirklich ein Wahnsinn. Und die Straßenwalzen hinterlassen ja Wassertropfen auf dem frisch gewalzten, heißen Teer, das brutzelt so giftig irgendwie, das Wasser schimmert so ölig auf dem frischen Teer, das ist wirklich ein genialer Geruch, sag ich Ihnen, und wenn sich zwei durchnässte Körper ins Heu legen.“²⁸⁸

Die Assoziation mit dem Geruch von Teer und Straßenwalzen passt überhaupt nicht in das klischeehafte Bild einer romantischen Liebesnacht.

6.4.3. Der ‚wirkliche‘ Wolf Haas

Schon eingangs habe ich die für den Stil Wolf Haas’ typische verschriftlichte Mündlichkeit erwähnt. Sigrid Nindl nennt das „nähesprachliche Orientierung“²⁸⁹ und „konzeptionelle Mündlichkeit“²⁹⁰. Eventuell war diese Charakteristik in der Haas’schen Sprache ausschlaggebend für die Wahl des Interviewformats. Etwas anderes wird durch diese Stil zusätzlich erreicht: Die überzeichnete Stilisierung von Mündlichkeit drückt Ironie aus; beispielsweise in der Eigenart der „Literaturbeilage“, das „i“ als „ü“ auszusprechen. Sie sagt: „wirklich“ und „ürgendwie“ und unterscheidet sich nicht nur darin als Deutsche vom österreichischen Schriftsteller.

6.4.4. Doppelte Botschaft des Romantitels

„Das bin doch ich“ – Vier kurze Worte als Titel, der mindestens doppeldeutig lesbar ist, abhängig von der jeweiligen Betonung. Hebt man „Das“ hervor, so sieht man den Held der Geschichte innerhalb einer Szene, die im Buch umrissen wird. Die Agentur, die Verlage, Schriftstellerkollegen, die Medien bestimmen seine Identität mit und die Suche danach. Betont man das „bin“, so wird ein statischer Zustand ausgedrückt. „Sein“ nicht „Tun“, Warten nicht Schreiben. Es ist eben DOCH er, kein anderer (an dem in dieser fiktiven Geschichte Anleihen genommen werden). „Die vierte Leseart endlich würde also dann dem Ich unabdingbar seinen Platz im Mittelpunkt zuweisen.“²⁹¹ Dem „Ich“ gehört übrigens auch der Romanbeginn. Ihm gehört der erste Platz, „ich“ eröffnet das selbstreflektive Werk. „Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der beste Autor

²⁸⁸ DWv15J S.114

²⁸⁹ Vgl. dazu: Nindl, Sigrid: Wolf Haas und sein krimineliterarisches Sprachexperiment. (Philologische Studien und Quellen 219) Berlin, 2010: Erich Schmidt Verlag

²⁹⁰ Ebenda.

²⁹¹ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S.192

seiner Generation. Ich zuckte zusammen. Das bin doch ich! mein erster Gedanke.“²⁹² Egal, welches Wort man betont, wenn man den titelgebenden Satz auf Seite 41 im Roman zum ersten Mal liest, dann im Kontext zuallererst als „Ausdruck einer fast kindlichen Trotzreaktion“²⁹³. Darauf folgt – typisch für das Buch – selbstironisch „...noch immer kein berühmter Schriftsteller, noch immer nicht reich, noch immer kein neuer Verlag“²⁹⁴. Der Protagonist wirkt ehrgeizig und unzufrieden. Dazu kommen schriftstellerischer Narzissmus und phasenweise Selbstüberschätzung. Doch diese Beschreibung ist nur halbernst zu lesen. Sie wird ironisch gebrochen, einerseits damit die literarische Niederlage nicht so schmerzt, andererseits als generelle Abwehrreaktion auf krisenhafte Ausnahmezeit eines Autors zwischen zwei Büchern. Die ungewisse Zeitspanne bereitet „Thomas Glavinic“ immerhin großes Unbehagen. An dieser Stelle drückt der Roman aus, wie gewichtig die Rezeption und das Echo in den Medien sein können. Das geht so weit, dass es die Identitätsbildung des fiktiven Schriftstellers – sein Selbstbild beeinflusst.

6.4.5. Gauß und Humboldt

Auch von einer gewissen Ironie zeugt die Wahl des Protagonisten durch den Kontrast zu den Hauptfiguren in Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*, auf dessen Erfolg im Roman ständig hingewiesen wird. Während hier der Schriftsteller „Glavinic“ im Zentrum steht, stellt Daniel Kehlmann immerhin in den Fokus seines Romans *Die Vermessung der Welt* zwei berühmte Personen der Kulturgeschichte: Gauß und Humboldt. Und obwohl die Vorgangsweise der Fiktionalisierung relativ ähnlich zu der von Humboldt und Gauß geschieht, so ist doch das Ziel der damit erreichten Dekonstruktion ein anderes. Wolf Haas und Thomas Glavinic setzen nämlich „bei den kleinen Mythen und (Literatur-)Geschichtchen an, und zwar getreu der österreichischen Tradition bei der eigenen“²⁹⁵, schreibt Špela Virant und fragt sich: Ist das „eine Art Biedermeier der Postmoderne?“²⁹⁶ Jedenfalls wird meiner Meinung nach – bezogen auf meine Fragestellung zum Autorbild – auch folgende Wirkung erzielt: Das klischeehafte Schriftstellerbild vom Autor als allmächtigen Schöpfer und als romantisches Genie wird gebrochen. Und das ist wieder durchaus selbstironisch zu lesen.

²⁹² Dbdi S. 41

²⁹³ Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016) S.181

²⁹⁴ Dbdi S.41

²⁹⁵ Virant, Špela: Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic In: Rzeszotnik, Jacek (Hg.): Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Darmstadt, 2011: Büchner Verlag S. 77

²⁹⁶ Ebenda.

Denn um dieses Autorbild brechen zu können, wird natürlich ein neues Autorbild konstruiert.

6.5. Literaturbetriebssatire?

Die beiden von mir untersuchten fiktiven Autorfiguren „Wolf Haas“ und „Thomas Glavinic“ haben als größten gemeinsamen Nenner ihre selbstironische Art. Da sie den schriftstellerischen Beruf ausüben und der Literaturbetrieb und seine Mechanismen eine wesentliche Rolle spielen, könnte man formal auf eine sogenannte Literaturbetriebssatire schließen.

Bernd Auerochs nennt die Ironie in seiner Definition von Satire als wichtigstes Stilmittel. Die Ironie nimmt in Satiren meist eine spöttische und zynische Form an und dient der Kritik an der Gesellschaft, den Medien oder „dem Schlechten“ generell.²⁹⁷ Aus dem Alltag des „Thomas Glavinic“ werden vor allem Termine und Treffen mit Kulturschaffenden und Journalisten geschildert. Da wären zum Beispiel die regelmäßigen Lesungen von Kollegen im Rabenhoftheater, die Vernissage in Graz oder die Party rund um das Filmfestival Viennale. Die vorgestellten Nebenfiguren werden mehr oder weniger karikiert, worin Stefan Neuhaus Parallelen zu Thomas Bernhard sieht, der auch im Roman erwähnt wird²⁹⁸. Exemplarisch für die Einordnung als Literaturbetriebssatire könnte man diese humorvolle Stelle nennen, die als eine Art Abspann das 24. Kapitel bildet: Frau Hirschmugl, die Abteilungsleiterin für Kultur in der Steirischen Landesregierung ruft den fiktiven Autor an, der an früherer Stelle im Buch erwähnt, dass er ebendort um eine Förderung ansuchen möchte. Als Unterstützung bietet ihm diese Dame an, die Druckkosten für die nächste Neuerscheinung zu übernehmen. Diese parodistischen Schilderung wird noch getoppt, als sie auf der Bedingung, dass für den Deal eine steirische Druckerei beauftragt werden muss, besteht. Dass jemand, der als Leiterin der Kulturabteilung eines Bundeslandes ausgewiesen wird, so wenig Ahnung von üblichen Abläufen in der Verlagsbranche hat, erscheint „Thomas Glavinic“ dann doch unwahrscheinlich. Er meint, sein Freund Daniel hätte sich einen Scherz erlaubt. *Das Wetter vor 15 Jahren* ist nicht so eindeutig als Literaturbetriebssatire einzuordnen, auch wenn Wolf Haas der Literaturkritik und -wissenschaft Seitenhiebe austeilt. Während sich Glavinic über den Literaturbetrieb als großes Ganzes und über seine Mechanismen auslässt, setzt Haas gezielter und subtiler die Ironie ein, um spezifisch das begierige Interesse an der Wirklichkeit und am „echten“

²⁹⁷ Vgl. Auerochs, Bernd: Satire. In: Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. (3., völlig neu bearbeitete Auflage), Stuttgart/Weimar, 2007: J.B. Metzler, S. 677ff.

²⁹⁸ Dbdi S. 29

Autor auszustellen. Das Format des Autorinterviews eignet sich hervorragend um die fehlende grundlegende Auseinandersetzung mit Form oder Ästhetik des „eigentlichen“ Textes zu behandeln.

David-Christoph Assmann sieht in seiner Analyse im Zentrum des Romans das „boulevardesk-biographische Interesse der ‚Literaturbeilage‘“²⁹⁹. Es bezieht sich auf die Differenz zwischen dem, was der Autor „Wolf Haas“ an „Wirklichkeit“ für seinen Roman recherchiert hat und dem, was von diesem „wirklichen Leben“ wiederum im literarischen Text verarbeitet wurde. Die Journalistin konfrontiert den Autor häufig mit der Frage, ob das denn „wirklich“ so geschehen sei, wie es sich nachlesen lasse. Das wahre Leben hinter den fiktiven Geschichten, der schnüffelnde hermeneutische Blick, der alles aufdecken und aufklären möchte, die Teilhabe am Leben des Autors, an seiner Privatheit und dem, was hinter dem literarischen Werk steht, kommen zum Vorschein. Der fiktive Wolf Haas nimmt die „Literaturbeilage“, stellvertretend für ihre krampfhaft Suchende nach versteckten Andeutungen und Hinweisen, auf die Schaufel. Schon auf der ersten Seite gibt er sich selbstironisch, wenn er kritisiert, dass Literaturkritiker schon vorab die Handlung einer Neuerscheinung verraten würden.

„Literaturbeilage: Autoren beklagen sich ja oft bitter darüber, dass in der Zeitung schon vorab die ganze Handlung verraten wird.

Wolf Haas: Deshalb schreibe ich keine Krimis mehr. Da stört es ein bisschen, wenn man schon vorher alles weiß. Aber bei normalen Büchern sehe ich es eher als Hilfe. Als Teamarbeit. Klappentext und Kritiker erzählen vorab die Geschichte, und als Autor kann man sich auf das Kleingedruckte konzentrieren.“³⁰⁰

Hier ist die Rede davon, dass Literatur durch die Literaturvermittlung vorweggenommen, also die Vermittlung das Vermittelnde ersetzt. Genau das passiert in *Das Wetter vor 15 Jahren*. Der ohnehin inexistenten Roman wird überflüssig gemacht und verschwindet hinter dem Vermittlungsformat, dem Interview. Literatur und Literaturvermittlung laufen auf mehreren Ebenen ineinander. „Roman und mediale Vermittlung des Romans im Interview, angeblich wahre Geschichte und deren Verarbeitung im Roman, Fiktion und metafiktionaler Kommentar“³⁰¹, beschreibt es Andreas Böhn. Gleichzeitig wird verstärkt gezeigt, dass selbst der Vermittlungscharakter fiktiv ist. Auch die Auswahl des Formats hat

²⁹⁹ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 304

³⁰⁰ DWv15J S. 5

³⁰¹ Böhn, Andreas: Metafikcionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S. 11-33, hier: S. 30

einen ironischen Beigeschmack. Das „Autoreninterview“ wird gleichermaßen durch Ironie entstellt, zum Beispiel als die Kommunikation zwischen Autor und Journalistin zu Beginn des Interviews als Teamarbeit bezeichnet wird. Diese Zusammenarbeit macht das Sich-selbst-Ausstellen – für David-Christoph Assmanns Aufsatz titelgebend – möglich. Zusätzlich weist es den Leser auf das Motiv hin, das zur Auswahl dieser ungewohnten Form, nämlich der Interviewform, geführt hat. Dieser formalen Besonderheit möchte ich deswegen in meiner Arbeit ein eigenes Kapitel widmen. Die Ironie bewirkt, dass das Autoreninterview „verdorben“ erscheint, wie es David Christopher Assmann ausdrückt. Im Gegensatz zur „klassischen“ Rezension, die sich kritisch mit Form oder Ästhetik des „eigentlichen“ Textes auseinandersetzt, kommen hier persönliche Gefühle beim Lesen, autobiografisches Nachfragen oder Interesse an dem, wie es wirklich war, zum Tragen.

„Auch wenn immer wieder ästhetische Kompositionsfragen durchaus verhandelt werden, exemplifiziert die Literaturbeilage letztlich eben genau das, was die kulturpessimistische Rede vom Verderben der Literatur in und durch ihren Betrieb zu beobachten meint: von Wertungskriterien wie ‚ziemlich *tough*‘³⁰² über, *too much*‘³⁰³ bis hin zur unvermeidbaren, vielfach als verdorben gescholtenen Frage, ob das, was im Roman steht, nun ‚wirklich‘³⁰⁴ so passiert sei‘³⁰⁵,

schreibt Assmann. Die beschriebene Art der Literaturvermittlung karikiert *Das Wetter vor 15 Jahren*. Die „Nabelschau“³⁰⁶ diagnostiziere das Verderben der Literatur und nutze gleichzeitig die Diagnose als Medium für die Form ihrer Narration, meint Assmann in einem anderen Text über *Das bin doch ich*. Es ginge dabei nicht nur um „die selbstironisch verfremdete Kritik an voyeuristischen oder als authentisch kommunizierten Blicken hinter die Kulissen des Literaturbetriebs, in das Privatleben eines mitunter peinlichen Autors und einer entsprechend angelegten Literaturvermittlung“, schreibt er, vielmehr realisiere der Roman „eine um die Bedingungen des literarischen Feldes ausgebaute Schreib-Szene“³⁰⁷. Sowohl Glavinic als auch Haas erzeugen „eine literarische Zustandsdiagnose über die Bedingungen von Literaturvermittlung zu Beginn des 21. Jahrhunderts“³⁰⁸

³⁰² DWv15J S. 36

³⁰³ DWv15J S. 21

³⁰⁴ DWv15J S. 129

³⁰⁵ Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 97

³⁰⁶ So die Formulierung in der Besprechung von Ijoma Mangold: *Den Nabel betrachten, aber den Kopf oben behalten*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 9. Oktober 2007.

³⁰⁷ Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *„High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121–140 Hier: S.122

³⁰⁸ Assmann, David-Christopher: *Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000* In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S.98

7. Das Autoreninterview – „Literaturbeilage: Die Reise des Herrn Haas in die Wirklichkeit“

Der Entstehungsprozess eines Buches, das Schreiben und Vermarkten werden oft in Autoreninterviews anlässlich einer Neuerscheinung besprochen. Wolf Haas wählt für seinen ersten Roman außerhalb der Brenner-Krimireihe eine solche Form – er fingiert ein Autoreninterview. Der fiktive Wolf Haas erwähnt auch anfangs, den Kontrast zu den vorangegangenen Krimis. Er erwidert der „Literaturbeilage“: „Jetzt habe ich extra keinen Krimi geschrieben, und Sie kommen wieder mit Indizien daher.“³⁰⁹ „Wolf Haas“ drückt damit aus, dass er sich jetzt nicht mit dem Beweisen herumschlagen möchte, wie es oft bei Kriminalgeschichten der Fall ist, bei denen man hinterfragt, ob etwas real sei könnte. Der fiktive Wolf Haas hat eine Liebesgeschichte geschrieben, der reale Wolf Haas ein Autoreninterview rund um eine Liebesgeschichte. Beide Male geht es um die Abgrenzung vom Krimigenre, wenngleich die „Literaturbeilage“ oft etwas belegt haben möchte.

Im Spiel mit Fiktion, Wahrheit und Authentizität kommt der Form des Autoreninterviews eine besondere Rolle zu. Im Folgenden möchte ich mich nun genauer mit diesem Format beschäftigen.

7.1. Das Eckermann-Syndrom

Das Autoreninterview steht in der Goethe-Eckermann-Tradition. Denn „am Beginn der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte dieser Kommunikationsform stand Eckermanns Großprojekt“³¹⁰: *Die Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Diese Gespräche sind „das Gründungsdokument einer Gattung, die heute unter dem Label Autoreninterview firmiert“³¹¹. Holger Heubner widmet dem sogenannten Eckermann-Syndrom ein ganzes Buch. Das klassische Autoreninterview setzt auf „die Alltagsplausibilität des Verfahrens“³¹². Den Fluchtpunkt hinter einem Text bildet stets der Autor. Goethe wird als Autorität die Rolle des Sinngebers zugeschrieben. Er wird im Interview deshalb als Auskunftgeber adressiert. Von dieser Herangehensweise spricht man seit den 1960ern als „intentionalen Fehlschuss“ oder „theoretischer Naivität“, kann man in den *Texte[n] zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Fotis Jannidis, nachlesen.

³⁰⁹ DWv15J S.221

³¹⁰ Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin, 2002: Logos Verlag, S.7

³¹¹ Ebenda, S.60

³¹² Ebenda.

Außerdem wird dadurch „der Mensch Goethe mit hoher Intensität zum Thema gemacht“³¹³. Eckermanns Unterhaltung mit ihm behandelt aber nicht nur die Intention der Texte, sondern auch „Weltbegebenheiten“³¹⁴. So bietet das Autoreninterview Raum zur Selbstinszenierung und die Möglichkeit, seine Literatur zu kommentieren oder die Lesehaltung zu beeinflussen. Den österreichischen Gegenwartsautor Christoph Ransmayr hingegen verärgerte die Tatsache, dass er so oft interviewt wird, so sehr, dass er in seinem Buch *Geständnisse eines Touristen* (2004) die Situation umdreht und sich selbst interviewt. Seinem Beispiel folgt Wolf Haas.

Dass *Das Wetter vor 15 Jahren* als Gesamtes in Interviewform gehalten ist, inszeniert die Form nicht bloß als vermittelndes Format, sondern gibt sich selbst als „eigentlicher“ Text aus (der die Vermittlung eines Romans fingiert). Damit erzielt Haas die Wirkung, dass das vermittelnde Format ausgestellt und als wesentlicher Part in der Literaturkritik ironisch hinterfragt wird, wie ich schon im Kapitel über Ironie erläutert habe.

Die literarisierte Interviewform bewirkt auch eine ungewöhnliche Komplexität. Zum Ersten da sie ungeschönt wirkt, so als hätte man ein Gespräch transkribiert und in dieser Rohfassung belassen. Der fiktive Autor erwähnt zum Beispiel auch an einer Stelle: „Das dürfen Sie aber nicht schreiben, das macht mich alt“³¹⁵. Das verstärkt den Authentizitätseffekt. Das Interview wirkt nicht wie ein Frage-Antwort-Verhör, das vor Abdruck in leserfreundliche Form gebracht wurde.

Zweitens entsteht die Komplexität durch die vierdimensionale Erzählstruktur. Das Interview zersplittert die Geschichte, ohne dass Handlungsbestandteile verloren gehen. Die Darstellung ist achronologisch. Es gibt keinerlei Einschübe oder Regieanweisungen (ganz selten kommt ein „(lacht)“ vor), der Dialog läuft durch, einzig die Namen „Wolf Haas“ und „Literaturbeilage“ unterbrechen die direkten Reden. Der Gesamttext wird in die fünf Tage gegliedert, über die sich das Interview erstreckt.

Das Wetter vor 15 Jahren ist ein Roman ohne Erzähler im herkömmlichen Sinn. Der lange Dialog besteht nur aus direkter Rede. Die interviewende Journalistin bleibt namenlos hinter ihrer Bezeichnung als „Literaturbeilage“. Im Laufe der Zeit wird klar, dass es sich um eine weibliche Person handelt. Der interviewte Autor hingegen wird von Anfang an Wolf Haas genannt. Doch während bei Glavinic die Selbststilisierung und -ironisierung des Autors im

³¹³ Ebenda, S.59

³¹⁴ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Fritz Bergemann, Frankfurt am Main, 1981: Insel Verlag, S. 83 Zitiert nach: Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin, 2002: Logos Verlag, S.56

³¹⁵ DWv15J S. 192

Vordergrund stehen, geht es bei Haas vielmehr um „das Spiel mit dem Autorennamen als Bürgen für die Authentizität des Erzählten“³¹⁶. Dazu passt das unmittelbare Format des Interviews.

7.2. Das Interview zur Konstruktion von Authentizität

Der Interview ist ein „Medium der Anwesenheit“³¹⁷, im Vergleich zur Abwesenheit des Autors im Text. Es erleichtert die „Kontaktaufnahme“³¹⁸ mit dem Schriftsteller. Für Eckermann war diese Kommunikationsform der Weg zu Goethe – er verbrachte fast zehn Jahre in Weimar – drückt aber auch als Textgestaltungsform Nähe aus. „Das Autoreninterview überbrückt [...] die Kluft zwischen Lesern und Autoren, indem es die textliche Barriere sozusagen umgeht“³¹⁹, stellt Holger Heubner fest. Jedes Interview arbeitet mit dem Merkmal der Authentizität. Das hat man mittlerweile auch in Forschung zu Autorinszenierungen in den vergangenen Jahren erkannt. Doch „es handelt sich dabei [...] stets um eine fingierte, manipulierte Authentizität, mit welcher der Autor dem öffentlichen Bedürfnis nach Information und der damit verbundenen Gefahr der ‚Beschädigung‘ der Literatur begegnet.“³²⁰ Der Autor führt in den Interviews ein „Versteckspiel“³²¹.

Das Interview unterscheidet sich vom Dialog durch die „ungleiche Gesprächssituation [...] da in der Regel [Interviews] von einem oder mehreren Fragenden und einem oder mehreren Befragten durchgeführt“³²² werden. Christoph Assmann sieht „genau dieses Charakteristikum [...] im *Das Wetter vor 15 Jahren* in Szene gesetzt: Die Journalistin „befragt in einer vorstrukturierten, asymmetrisch angelegten und auf biographisch-personalisierte Vermittlung und Information ausgerichteten Situation“³²³ den Autor – ein weiteres Indiz, das gegen die Bezeichnung als klassischen Dialogroman spricht.

³¹⁶ Virant, Špela: Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic In: Rzeszutnik, Jacek (Hg.): *Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität*. Darmstadt, 2011: BÜCHNER Verlag S. 69

³¹⁷ Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin, 2002: Logos Verlag, S.105

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Ebenda, S.109

³²⁰ Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 15

³²¹ Ebenda.

³²² Seiler, Sascha: Interview In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe et al. Stuttgart, 2009: Kröner S. 403 Zitiert nach: Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag

³²³ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 306

7.2.1. Die Aura des Echten, Realen – Der greifbare Autor

Heubner sieht im Autoreninterview eine Verschränkung von Profanem und Sakralem. Unter Letzterem versteht er die Welt der Autoren, die eine Sphäre des Sakralen umhüllt, zumindest zu Goethes Zeiten, als Autoren unnahbar hinter dem Text standen und auch physisch schwer erreichbar waren. Durch die Verbreitung von Autoreninterviews wurden Autoren desakralisiert und damit greifbarer und authentischer. Die Umwandlung geschieht auch in die umgekehrte Richtung. Heubner meint, die Interviewer „werden entsprechend deprofanisiert, indem sie durch den persönlichen Umgang mit dem Autor die (sakrale) Welt des Literarischen geradezu leibhaftig erleben können“³²⁴. Das Verhältnis zwischen dem Profanen und dem Sakralen sei in Schwebe gehalten und besonders für die Autoren von Bedeutung, so Heubner. Für diese sei das Autoreninterview nämlich ein kommunikativer Raum, „in dem sie in sozialer (Selbstinszenierung) wie auch in sachlicher Hinsicht etwas mitteilen können, das für bedeutend gehalten wird, ohne hierzu eigens einen Text anfertigen zu müssen“³²⁵. Als Ziele der Eckermann-Syndromatiker nennt Heubner die konkrete Deutung eines abgeschlossenen Textes, Information zum Produktionsprozess und den Blick hinter die Kulissen. Diese Themensetzung wirke sich auch auf die Thematisierung der „*Person des Autors*“³²⁶ aus: „Die Autoren werden entweder direkt zu biographischen Stationen befragt oder aber über den Umweg von vermeintlich autobiographischen Textstellen vorgestellt.“³²⁷ In den von Heubner untersuchten Interviews stehen häufig zu Beginn biographische Fragen an den Autor. Heubner meint, das sei wie eine Art Absicherung, dass man es wirklich mit dem realen Autor zu tun habe und nicht mit einer literarischen Figur.

7.3. Leerstellen

Die Geschichte, die der Leser im Laufe des Gesprächs zwischen Autor und Journalistin erfährt, kann man als das narrative Moment bezeichnen. Die Handlung des fiktiven Romans wird dem Leser durch den Dialog zugänglich. Dadurch ergibt sich eine Art verspätete Rezeption. Der Inhalt wird in einzelnen Häppchen und ohne Regelmäßigkeit an die Leserschaft herangetragen. Durch die Vermischung der Erzählwelten entstehen einige Leerstellen³²⁸, die bewirken, dass der Leser sich den fiktiven Roman mühevoll

³²⁴ Heubner, Holger: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews. Berlin, 2002: Logos Verlag, S.109

³²⁵ Ebenda, S.110

³²⁶ Ebenda, S.158

³²⁷ Ebenda, S.158

³²⁸ Der Begriff der Leerstelle stammt von Wolfgang Iser. Er beschreibt sie folgendermaßen: „Immer dort, wo Textsegmente unvermittelt aneinanderstoßen, sitzen Leerstellen, die die erwartbare Geordnetheit des Textes

zusammenflicken muss. Wie es im Interviewgespräch immer wieder um Entscheidungen geht, die sich im Schreibprozess ergeben haben, so geht es auch um Deutungsentscheidungen der Leserinnen und Leser. An diesen Leerstellen ist der Leser gefordert, denn er muss die Textsegmente in Beziehung setzen. Er baut sich die Handlung zusammen und füllt die Leerstellen mit seiner Phantasie. Diese lückenhafte Rekonstruktion wird dabei auf der Ebene des Interviews ironisiert, wenn die „Literaturbeilage“ und der fiktive Autor über die Rolle des Lesers sprechen:

Literaturbeilage: Sie können doch nicht allen Ernstes diese romantisierte Version „nur ein Kuss“ aufrechterhalten. Ich hab Ihnen nur zugutegehalten, dass Sie es dem Leser überlassen wollen, aus freien Stücken draufzukommen. Das kann ja auch ermüdend sein, wenn in einem Text alles erklärt wird.

Wolf Haas: Dem Leser überlasse ich grundsätzlich nichts.³²⁹

Tatsächlich wird der Rezipient nämlich mit den Leerstellen oft alleingelassen, vor allem am abrupten Textende. Erschwerend kommt hinzu, dass der Roman durch Parallelen und Spiegelungen zwischen den Ebenen der erzählten Welt und der Interviewebene wechselt. Der fiktive „Wolf Haas“ erklärt, „eigentlich schreib[e] man ja ein ganzes Buch nur, um eine einzige unglaubliche Stelle so gut vorzubereiten, dass der Leser sie frisst sozusagen.“³³⁰ Andererseits geht er von einem fiktiven Leser aus, der nicht so detailliert das Werk zerpfückt wie die Kritikerin: „Wenn ich mit so genauen Lesern rechnen würde, könnte ich kein Wort mehr schreiben“, antwortet er. Fehler passieren beim Schreiben immer irgendwo, gibt „Wolf Haas“ zu, als ihn die „Literaturbeilage“ auf einen solchen ansprach. Aufgedeckt hatte den allerdings jemand aus der speziellen Lesergruppe der Literaturkritiker. Doch ist es auch sie, die den Autor an einer Stelle darauf hinweist, dass so streng logisch doch kein Mensch lesen würde. „Wolf Haas“ hat einen impliziten Leser beim Schreiben vor sich. Er lenkt diesbezüglich auch bewusst seine Entscheidungen: „Sonst wird man als Leser auch verschüttet sozusagen, mit zu vielen Bezügen.“³³¹

unterbrechen.“ – Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München, 1976: Fink, S. 302

³²⁹ DWv15J S.211

³³⁰ DWv15J S.188

³³¹ DWv15J, S. 173

8. Über das Buch hinaus: Paratext und Rezeption

Prologe und Epiloge bilden die Anfangs- und Endpunkte eines Romans. Sie betten den Hauptteil in einen Rahmen. Sie steuern außerdem, wie eine Art Benutzerhandbuch oder wie eine Bedienungsanleitung, die Erwartung des Publikums. Ist ein Text paratextuell als Roman ausgewiesen, stimmt das die Leserschaft auf die Fiktionalität und Künstlichkeit eines Textes ein. So gesehen sind Paratexte die Schwelle zwischen Text und Rezipient. Sie wirken auf dessen Vorstellungen vom Werk ein. Lejeune beschreibt sie als „Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern.“³³²

Wolf Haas und Thomas Glavinic nutzen diese Textteile spielerisch und ironisch um einen Widerspruch herzustellen und zu unterstreichen. Sie stiften Verwirrung und lassen den Leser letztendlich im Unklaren. Das Spiel mit den Identitäten stößt einen vor den Kopf. Es bleibt unklar, ob die Angaben pseudoauthentisch sind und nur Tatsachentreue vorspielen. Und dieses Verwirrspiel zieht sich über das materielle Buch hinaus. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich einige Begrifflichkeiten definieren. Ich stütze mich dabei auf die Ausführungen des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette.

8.1. Begriffsdefinitionen von Gerard Genette

Paratexte bezeichnen die „Begleittexte, die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Mottos und natürlich alle Arten von Anmerkungen“.³³³

8.1.1. Das Interview als Epitext

Außerdem zählen zu den Paratexten die sogenannten Epitexte, Texte aus dem Umfeld eines literarischen Werks, beispielsweise ein Interview, in dem ein Autor sein Werk erläutert. Epitexte findet man nicht direkt im Buch, sondern außerhalb, an anderer Stelle. Genette bemerkt, dass der Epitext – anders als der Peritext, dessen konstitutive paratextuelle Funktion es ist, den Text zu präsentieren und zu kommentieren – aus einer Menge von Diskursen besteht, deren Funktion nicht immer paratextuell ist:

„Viele Gespräche beziehen sich weniger auf das Werk des Autors als auf sein Leben, seine Herkunft, seine Gewohnheiten, seine Begegnungen und seinen Umgang (zum Beispiel mit anderen Autoren), ja sogar über jedes äußere Thema, das ausdrücklich in das Gespräch eingebracht wird: die politische Lage, die Musik, das Geld, der Sport, die Frauen, die Katzen oder die Hunde, und die Korrespondenz über sein Werk.“³³⁴

³³² Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp S. 45

³³³ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt, 2001: Suhrkamp, S.7

³³⁴ Ebenda.

Genette schreibt über das Interview vom „Medienepitext“³³⁵, der auf zwei Ebenen vermittelnd wirkt: einerseits „durch die Sprechsituation, in der die Fragen gewissermaßen die Antworten determinieren“³³⁶, andererseits durch die Übertragung mit einem Mittelsmann und dem Medienapparat. Durch die eigentümliche pragmatische Situation des Medienepitextes spricht Genette vom „falschen Dialog“³³⁷. Genauer erläutert er das mit den Worten Philippe Lejeunes: „Der Dialog zwischen dem Modell und dem Interviewer ist kein richtiger Dialog auf der ersten Ebene, sondern die Konstruktion einer Mitteilung, die gemeinsam an einen virtuellen Adressaten gerichtet wird“³³⁸. Dieser konstruierte Charakter des Interviews steht im Gegensatz zur Authentizität, die das Gespräch herstellen möchte. Da ständig Meinungen und Reflexionen ausgetauscht werden, kann man vom argumentierenden Dialog sprechen.

8.1.2. Auturname

„Der Name ist nicht nur ein bloßes Ausweisen der Identität, [...] sondern stellt seine Identität in den Dienst des Buches“³³⁹, stellt Genette fest. Je nach Gattung erfülle der Autorennamen eine unterschiedliche Vertragsfunktion. An dieser Stelle verweist er an Philippe Lejeune und fügt nur hinzu:

„Der Autorennamen ist nicht eine äußerliche und mit diesem Vertrag konkurrierende Gegebenheit, sondern durchaus ein konstitutives Element, das gemeinsam mit anderen Elementen wirkt, etwa dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Gattungsangabe“³⁴⁰.

Der Gattungsvertrag entstehe durch die Gesamtheit des Paratextes, genauer gesagt durch die Beziehung zwischen Text und Paratext. Zur paratextuellen Stellung des Autornamens meint Genette, dass diese gleichermaßen diffus und fest umrissen sei. Einerseits schwärme der Autornamen „mitsamt dem Titel in den gesamten Epitext aus, in Annoncen, Prospekte, Kataloge, Artikel, Interviews, Gespräche, Echos oder Tratsch“³⁴¹. Andererseits beschränke sich sein offizieller Ort auf die Titelseite und den Umschlag, meint Genette. In den von mir untersuchten Fällen zieht sich der Autornamen weiter im Haupttext, als Doppelung, die besonderes Augenmerk auf Protagonist und Verfasser lenkt.

8.1.3. Verlegerische Peritexte

Zu den sogenannten verlegerischen Peritexten zählen beispielsweise die Gestaltung von

³³⁵ Ebenda, S.340

³³⁶ Ebenda.

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Ebenda, S.341

³³⁹ Ebenda, S.43

³⁴⁰ Ebenda, S.45

³⁴¹ Ebenda, S.42

Klappentext, Cover und Titel. Äußerlich sieht man dem Roman die ungewöhnliche Interviewform nicht an. Der Klappentext stellt interessanterweise den fiktiven Roman vor, der zwar im Dialog rekapituliert wird, aber den die Leserschaft als Roman selbst nicht zu lesen bekommt. Der gesamte Haupttext ist als Dialog inszeniert, ohne Erzählerkommentare. Der Titel des fiktiven Buches ist derselbe und auch die Covergestaltung bezieht sich auf den fiktiven Roman. Das Bild am Schutzumschlag wird im Interview besprochen und so entpuppt sich im Laufe des Gesprächs die abgebildete Luftmatratze als Symbol für die Romanhandlung. Auch der eingestanzte Silberstern direkt am Buchdeckel stellt sich als vieldeutiges Symbol aus der Textwelt – oder genauer gesagt den Textwelten – dar.

Bei Glavinic ist der Klappentext hingegen aus der Außensicht geschrieben. Über den Ich-Erzähler wird gesagt: „Ein Mann schreibt einen Roman. Der Mann heißt Thomas Glavinic, der Roman heißt ‚Die Arbeit der Nacht‘“³⁴² Der Text wird einerseits als Bericht über einen Besessenen bezeichnet, aber dennoch im gleichen Satz als „unglaublich komische[r] Roman“ beschrieben. So wird der Leserschaft schon im Klappentext vermittelt: Thomas Glavinic – und hier ist durch die Außensicht aus der die Paratexte verfasst sind, klar, dass der reale Autor gemeint ist – spielt „ein Spiel mit der Wirklichkeit und ihrer Verdoppelung, mit der Wahrheit und ihrer Erdichtung“³⁴³. Und weiter heißt es, dass jener reale Autor „sich selbst, den Helden“ nicht schonen würde. Einerseits ist im Klappentext schon Selbstironie und Übertreibung angedeutet, andererseits auch ausgewiesen, dass Thomas Glavinic selbst den Helden darstellt in diesem „aberwitzige[n] Spiel mit der Wirklichkeit“³⁴⁴, wie es auf der Rückseite noch einmal heißt.

8.1.4. Selbstreflexive Form und paratextuelle Vermittlung

Christoph Assmann untersucht in seinem Aufsatz *Sich selbst ausstellen* die Frage, in welchem Verhältnis die selbstreflexive Form des Romans zu dessen paratextueller Vermittlung steht. Er bezieht sich dabei als Beispiel auf *Das Wetter vor 15 Jahren* und vermutet, dass „sich die Selbstprogrammierung des Textes nicht in der narrativen Irritation der Unterscheidung von Fiktion und Realität erschöpft“³⁴⁵, sondern dass der literaturvermittelnde Rahmen des Textes ebenso mitreflektiert wird. Darin findet sich in meinen Augen ein weiterer wesentlicher Unterschied zu *Das bin doch ich*.

³⁴² Dbdi Klappentext

³⁴³ Dbdi Klappentext U2 (Umschlagseite vorne innen)

³⁴⁴ Dbdi Klappentext U4 (Umschlagseite hinten außen)

³⁴⁵ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 299

Dadurch, dass Wolf Haas ein Autoreninterview als Form wählt und literarisch inszeniert, erhält die ausgestellte Reflexionsebene eine zusätzliche Konnotation. Der Roman integriert schließlich Elemente seiner eigenen Vermittlung in sich. Außerdem knüpfen die Epitexte in spezifischer Weise an den Text an. Sie spielen quasi das Spiel mit. Auf diese Weise koppelt Haas die Praxis und Reflexion von Literaturvermittlung an die Literatur. Laut Assmann handelt es sich dabei weniger um einen „Scherz über die Usancen des Literaturbetriebs“³⁴⁶, sondern um die Frage: Wie positioniert sich der Autor selbst im literarischen Feld angesichts der veröffentlichten Erwartungshaltung des Publikums?

Auch für die Einordnung von *Das bin doch ich* ist das paratextuelle Beiwerk aufschlussreich. *Das bin doch ich* ist zwar durch die Gattungsbezeichnung peritextuell als Roman markiert, aber bekommt seine Aufmerksamkeit vor allem erst durch das Verhältnis zu vermeintlich zweitrangigen Paratexten. Glavinic kann gleichzeitig auf den fiktionalen Status seines Buches wie auf das Authentische seiner Person verweisen. Ein Beispiel dafür ist sein kurzer Essay im *Spiegel*, in dem er im Stil des Romans von seinen Erlebnissen auf der Frankfurter Buchmesse berichtet. Schließlich hatte er es ja nun mit diesem Roman auf die im Roman ersehnte Shortlist geschafft. „Herr Glawatschnig, wieso haben Sie den Deutschen Buchpreis nicht gekriegt?“³⁴⁷, heißt es da. Hier scheint die Unterscheidung von Werk und Beiwerk zu implodieren und der für den Buchpreis 2007 nominierte Autor Glavinic mit dem Protagonisten seines Romans zu fusionieren, meint David-Christoph Assmann: „Der Ich-Erzähler Thomas Glavinic steigt aus dem eigentlichen Text heraus, um in dessen paratextuellen Umfeld, im literarischen Feld, als Autor Thomas Glavinic zu wuchern.“³⁴⁸ Die Vermischung geschieht erst richtig und durch den peritextuellen Auftritt des Schriftstellers und so kann „Thomas Glavinic [...] jetzt endlich mal der Thomas Glavinic aus dem Buch sein, ein wenig zumindest“³⁴⁹.

³⁴⁶ Moritz, Rainer: *Was tun mit dem Entjungferungskomplex?* In: *Literaturen vom September 2006* Zitiert nach: Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 300

³⁴⁷ Glavinic, Thomas: Ein Mangel an Anarchie. *Der Spiegel* 42/2007 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53278252.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2016)

³⁴⁸ Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121-140, hier: S.134

³⁴⁹ Mayer, Christian: Warum heißt Ihr Roman »Das bin doch ich«? In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13. Oktober 2007 Zitiert nach: Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121-140

8. 2. Das Interview über den Interview-Roman

Mit der Wahl des Interview-Formats verwendet Wolf Haas ein Format, das üblicherweise einen Epitext darstellt: „Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum“³⁵⁰, definiert Gérard Genette. Nun fungiert das Beiwerk plötzlich als Werk selbst. Im Zusammenhang mit der literaturvermittelnden Funktion des Autoreninterviews, wie sie im Roman aufgezeigt wird, ist besonders interessant, wie die Metaebene durch die realen Autoreninterviews erweitert wird. Was üblicherweise nach dem Roman zu lesen ist, wird schon im Roman selbst ausgeschlachtet. David-Christoph Assmann schreibt von einer „Metaisierung von Literaturvermittlung“³⁵¹. *Das Wetter vor 15 Jahren* provoziert und ironisiert das Vermittlungsformat Literaturinterview gewissermaßen. Der Autor reagiert auf die große Erwartungshaltung vor dem ersten Werk nach der Brenner-Krimireihe nicht bloß mit der Publikation eines Romans, nein, er reflektiert auch die Rahmenbedingungen der Literaturvermittlung, die mit der Veröffentlichung zusammenhängen und nimmt all das vorweg. Aber „jeder etablierten Reflexionsschleife kann eine weitere Reflexion folgen“³⁵², meint Assmann. Und das geschieht dann auch. Denn auf den Interview-Roman folgen natürlich Roman-Interviews. Auch dort wird fortgesponnen, was im Roman angedeutet wird. Folgende Passage eines Interviews zwischen Wolf Haas und Max Fellmann im Magazin *Neon* verdeutlicht das:

„Interviewer: Sie werden in vielen Interviews gefragt werden: Wie kommt man auf die Idee, ein ganzes Buch als Interview zu schreiben?
Haas: Ja, wahrscheinlich
Interviewer Und?
Haas Und was?
Interviewer Was antworten Sie?
Haas Ach, jetzt wollen Sie mich das fragen, aber so tun, als ob Sie gar nicht fragen?
Interviewer Ähm...ja.“³⁵³

Assmanns These von der verknüpften Literaturvermittlung, die er – und ja auch der fiktive Wolf Haas – als „Teamarbeit“ zwischen Autor und Literaturkritiker bezeichnen, wird in folgendem Beispiel vorgeführt:

³⁵⁰ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt, 2001: Suhrkamp, S.328

³⁵¹ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 316

³⁵² Ebenda, S. 317

³⁵³ Wolf Haas im Interview mit Max Fellmann: *Carving-Ski der Literatur* In: *Neon* vom 22.9.2006 In: Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 316-217

„Interviewer: Da kommt der Satz vor: ‚Autoren beklagen sich ja oft bitter darüber, dass in der Zeitung schon vorab die ganze Handlung verraten wird.‘ Am besten legen Sie jetzt fest, wie viel wir dann im fertigen Interview verraten.

Haas: Sie könnten ja so einen Textkasten dazustellen, und da fassen Sie das so zusammen: [...]. Aber ich sag Ihnen gleich: Wir müssen dann weg von diesem Über-das-Interview-Reden.[...] Denn nur weil die Idee im Buch funktioniert, heißt das ja noch lang nicht, dass sie auch als Basis für ein Gespräch taugt.“³⁵⁴

Dieses reale Interview hat mit dem fiktiven eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide bleiben in ihrer Diskussion auf einer Metaebene. Schon zu Beginn gibt es einen markanten Bezug, nämlich als der Interviewer – analog zum Interview im Roman – überlegt, wie er anfangen soll, wie die „Literaturbeilage“ es auch tut. Der selbstreflexive Charakter zieht sich durch das gesamte Interview.

„Interviewer: Herr Haas, ich würde gerne ein Interview mit Ihnen führen.

Haas: Ja, klar, gerne. Wann denn?

Interviewer: Wie wäre Ihnen das Interview am liebsten?

Haas: Am liebsten sind mir Interviews von anderen. Ich liebe es, Interviews zu lesen.“³⁵⁵

Hier wird ein „Interview über ein Interview, das [...] aus der Selbstprogrammierung des *Wetter*-Romans entlehnt ist und die Vermittlung auf die Metaebene hebt“³⁵⁶ in Szene gesetzt, fasst Assmann zusammen.

8.2.1. Literaturvermittlung: Teamarbeit und gesellschaftliches Spiel

Über die Zusammenarbeit in einem Interview bemerkte schon Roland Barthes, der vorerst genervt war von diesem Format:

„Das Interview gehört, locker gesagt zu einem gesellschaftlichen Spiel, dem man sich nicht entziehen kann oder, ernster gesagt, zu einer intellektuellen Arbeitsgemeinschaft zwischen den Schriftstellern auf der einen Seite und den Medien auf der anderen Seite.“³⁵⁷

Die Bezeichnung „Teamarbeit“ wird noch einmal hervorgestrichen im Interview, das Ijoma Mangold, Journalist der Wochenzeitung *Die Zeit*, führt. Er gestaltet seine Literaturkritik als eine Art Herausgeberfiktion, indem er ein Kritikergespräch zu Wolf Haas' neuem Roman fingiert. Sprachlich, formal und typographisch knüpft dieser Artikel an der Form des besprochenen Buches an: „Gibt sich der *Wetter*-Roman als Literaturvermittlung aus, stellt

³⁵⁴ Haas, Wolf im Interview mit Max Fellmann: „Carving-Ski der Literatur“ In: Neon (Ausgabe von 22.09.2006) Zitiert nach: Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 316

³⁵⁵ Ebenda.

³⁵⁶ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 316

³⁵⁷ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt: Campus 1992; repr. Frankfurt, 2001: Suhrkamp, S. 345

sich Mangolds vermittelnde Rezension also als inszenierte Literatur aus”³⁵⁸, schreibt Assmann.

Auch Klaus Nüchtern richtet in seinem Interview in der Wochenzeitung *Falter* seine Fragen stilistisch an jenen der „Literaturbeilage“ aus. Wenn er zu Beginn erklärt, in *Das Wetter vor 15 Jahren* gebe es „ein Interview über seinen jüngsten Roman, mit dem ‚Falter‘ sprach er über das Wetter, über Interviews, den ‚Spürterror‘ und die ‚Wirklichkeit‘“ dann setzt Nüchtern den realen Autor, mit jenem gleich, der im Roman mit der „Literaturbeilage“ spricht. Er vergleicht sich sogar mit der „Literaturbeilage“:

„Ihre Gesprächspartnerin im Roman ist unglaublich gut vorbereitet viel besser als ich jetzt. Sie führt das Interview auch über Tage hinweg.
Wolf Haas: Da steht kein realistischer Anspruch dahinter. Ich wollte das einfach auf Romanlänge strecken. Entscheidend war für mich, dass die Geschichte über die Fragen genauso erzählt wird, wie über die Antworten. [...]“³⁵⁹

Wie Roland Barthes, verwendet auch Gérard Genette immer wieder die Umschreibung des Interviews als „gesellschaftliches Spiel“. Er meint, es funktioniere wie eine Maschine, oft mit Reflexen, „mit austauschbaren Klischees, mit deinem Vorrat typischer Fragen, zu dem sich ein symmetrischer Vorrat typischer Antworten herausgebildet hat“³⁶⁰. Die Königsfrage in Interviews über Fiktion sei sicherlich: „Ist dieses Buch autobiographisch?“. Die Königsantwort dazu: „Ja und nein.“³⁶¹

Was über das Interview als gesellschaftliches Spiel mit all seinen vorgefertigten Regeln und Abläufen gesagt wird, gilt stellvertretend für den Literaturbetrieb und wie er sich entwickelt hat. Die Gattung Interview eignet sich bestens für Wolf Haas’ vermutliches Vorhaben, die Gepflogenheiten und Eigentümlichkeiten der Branche literarisch anzudeuten. Im Buch wie auch im gesamten Literaturbetrieb spielt nicht nur der Inhalt eine Rolle, sondern gleichberechtigt auch die Vermittlungsform. Selbiges trifft auch auf die Paratexte, die der Interview-Roman angeregt hat, zu. Wolf Haas gelingt es, die Thematik der Teamarbeit zwischen Literatur und Literaturkritik und zwischen Fiktion und Realität so zu verarbeiten, dass in Folge eine ganz spezielle Reaktion geschieht. Der thematisierte Literaturbetrieb selbst wird angespornt, kreativ zu entgegnen und so das Spiel weiterzuspielen.

³⁵⁸ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 309

³⁵⁹ Nüchtern, Klaus: *Wie es wirklich war*. Buchrezension *Das Wetter vor 15 Jahren*. Wolf Haas. *Falter* 36/6 https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=145&item_id=9783455400045 (letzter Zugriff: 3.10.2016)

³⁶⁰ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt: Campus 1992; repr. Frankfurt, 2001: Suhrkamp, S. 345

³⁶¹ Ebenda.

8.3. Der zeitgenössische Literaturbetrieb

Beide Bücher reagieren auf den Literaturbetrieb. Die Bedingungen von Literaturvermittlung werden schon früh im Roman angesprochen. Durch die Thematisierung des „systematischen Interagieren von literaturvermittelnden Akteuren und Organisationen (hier konkret Autoren und Kritiker)“³⁶² ergibt sich eine Metaebene. Wie schon angesprochen, thematisiert Thomas Glavinic den Vermarktungsprozess und die Akteure. Wolf Haas baut selbst mit seiner Form des Autoreninterviews ein im Literaturbetrieb gängiges Vermittlungsformat ein. Beide kombinieren Realitätspartikel mit der gleichzeitigen „Reflexion von Realitätskonstruktionen in der Literaturvermittlung“³⁶³.

Das Bild des realen Autors in der öffentlichen Wahrnehmung ist davon abhängig, wie der empirische Autor die Leser in ihrer Rezeption lenkt und wie er sich im literarischen Feld positioniert, meint Fotis Jannidis.³⁶⁴ Ähnlich sieht das Dirk Niefanger in seinem Aufsatz *Der Autor und sein Label*. Unter dem Begriff „Label“ versteht er die „Vernetzung ökonomischer und kultureller Felder“³⁶⁵. Beim Begriff „Logo“ stehen „urheberrechtliche und auf Imagefragen zentrierte Aspekte im Vordergrund“³⁶⁶. Für Niefanger spielt der Autorenname eine wesentliche Rolle zur Autorpositionierung im literarischen Feld. Und was für den Namen des realen Autors gilt, gilt natürlich auch für die Doppelung auf fiktiver Ebene. Das „Label“ des Autors sei Teil des Paratexts, „eine Schwelle [...] zum Haupttext“ und es lenke die Rezeption, erklärt Niefanger. Das unterstreicht die Wichtigkeit der Namensgleichheit zwischen fiktiven und realen Autor. Denn so wird das Lesepublikum nicht nur verwirrt, sondern auch dazu verführt, das Bild vom Autor, also den impliziten Autor nach der fiktiven Vorlage einzuordnen, und das Label des Autors wird in diese Richtung geschärft. Was *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* dadurch gemeinsam haben, ist, dass ihre jeweiligen Protagonisten in gewisser Hinsicht zwischen Person und Autorfunktion oszillieren und damit beispielhaft für den prozessualen Einstieg einer (privaten) Person als (öffentlicher) Autor in das literarische Feld stehen.

³⁶² Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 302

³⁶³ Assmann, David-Christoph: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 91

³⁶⁴ Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 540-556

³⁶⁵ Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. IV. Zur Vorlage von Niefanger In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 587

³⁶⁶ Ebenda.

8.3.1. Betriebsnummern und Multiplikatoren

Die Wirkung eines Autor-Labels beruht laut Dirk Niefanger auf seiner Zirkulation in Kulturmedien und unter sogenannten „Multiplikatoren“, den Akteure des jeweiligen kulturellen Feldes. „Hinzu kommt das persönliche Auftreten in den Medien und die Kommunikation zwischen Kulturvermittlern“³⁶⁷.

Dieser Mechanismus wird besonders deutlich in *Das bin doch ich* gezeigt. Solche im Roman gezeichneten Multiplikatoren sind zum Beispiel die Agentin Karin Graf, der Verleger Michael Krüger vom Hanser-Verlag, der Literaturkritiker Denis Scheck, Medien wie die FAZ, die SZ, die Kronen Zeitung und sogar der in Österreich als Fußball-Legende und Kommentator bekannte Herbert Prohaska. Sie entsprechen realen Persönlichkeiten und sind rund um den Ich-Erzähler angeordnet. Selbst wenn die Figuren als fiktive Charaktere gelesen werden, gibt „Thomas Glavinic“ Einblick hinter die Kulissen des Literaturbetriebs, deren Gepflogenheiten und Machenschaften. Neben den Literaturbetriebseindrücken gibt es vereinzelt Familien-Szenarien. Vieles wird durch den Alkoholkonsum des Ich-Erzählers verzerrt dargestellt. Per SMS oder Anruf steht der fiktive Autor regelmäßig in Kontakt mit seinem Schriftstellerkollegen und Freund Daniel Kehlmann, ebenfalls ein fiktiver Autor, der dem realen zu entsprechen scheint.

In dieser Warteposition nach Abschluss seines Romans wird der fiktive Glavinic „auf das ‚Ich‘ zurückgeworfen, das während des Schreibens im Schreiben aufgehen kann, das ihm nun aber als etwas Fremdes im Spiegel entgegensieht“³⁶⁸. Die Spiegelung erzeugt Unbehagen und Ängste (vor Krankheiten). Der Erfolg ist abhängig von der Literaturagentin, dem Verlag, der Literaturkritik. „Thomas Glavinic“ fühlt sich in manchen Momenten diesen Institutionen ausgeliefert, in anderen ihnen überlegen. Er sehnt sich nach der Schreibe, die unstrukturierte Zeit zwischen dem produktiven Schaffen stresst. In einem „Anfall von Literaturbetriebswiderwillen“³⁶⁹, hatte „Thomas Glavinic“ eine solche „Wut auf den Literaturbetrieb“³⁷⁰, dass er betrunken und selbstmitleidig sämtliche Kontakte aus seinem Telefonbuch des Handys löscht, die er in diesem Moment als „Betriebsnummern“³⁷¹ ansieht. Assmann meint, dass der Roman mit diesen Mitteln nicht nur eine autobiografisch angelegte

³⁶⁷ Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer) In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 520

³⁶⁸ Virant, Špela: Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic In: Rzeszutnik, Jacek (Hg.): Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Darmstadt, 2011: BÜCHNER Verlag S. 66

³⁶⁹ Dbdi S. 188

³⁷⁰ Dbdi S.96

³⁷¹ Dbdi S.96

Home-Story fingiert, sondern sich ebenso „als ‚unverschlüsselter‘ Schlüsselroman“³⁷² über die „verdorbenen literarischen Öffentlichkeiten Deutschlands und Österreichs“³⁷³ ausweist.

8.3.2. Die Kluft zwischen Literatur und Literaturbetrieb

Rund um die Jahrtausendwende entwickelte sich eine kritische Diskussion über die Spannung zwischen literarischer Kreativität und deren Beeinflussung durch den Markt.

„The new millennium has seen much critical discussion on the tension between the existence of literary creativity and its market driven commodification. Critics suggest that the business aspects of marketing, advertising, and promotion are being prioritised to deal with competing forms of self-representation, rather than literature“³⁷⁴,

stellt Assmann seinem Aufsatz zu dieser Thematik voran. In meinen Augen stellen die beiden Romane eine Reaktion auf dieses Ungleichgewicht dar. Assmann kommt in seinem Text zum Schluss, dass die beiden Texte den Zerfall der Literatur „as an act of individual autonomy within the business model of literary production“ seien. Die Literaturvermittlung spielt eine große Rolle in dieser Beobachtung. Schließlich entfernt sich die journalistische Literaturvermittlung durch Autorenportraits und Home-Stories immer mehr vom literarischen Text.

Laut Assmann würden auch die Autoren und Autorinnen selbst „diesem massenmedialen Voyeurismus Vorschub leisten“³⁷⁵. Andreas Breitenstein präzisiert sie als „Leitfiguren der Öffentlichkeit“ und legt eine gewisse künstliche Stilisierung nahe: „Wer permanent Interviews und Statements von sich gibt, wer die Medien ununterbrochen mit Texthäppchen und Fernsehbildern alimentiert, beweist, wie wenig er der ästhetischen Kompetenz des Publikums noch vertraut.“³⁷⁶ Beliebt sind neben den journalistischen Formaten wie Autorenporträts, -interviews oder Home-Stories, heute noch viel mehr die

³⁷² Vgl. zu den ›Problemereichen‹ des Schlüsselromans Gertrud Maria Rösch: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*. Tübingen 2004, S. 7f.

³⁷³ Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *„High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121–140 Hier: S.128

³⁷⁴ Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehrer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 82

³⁷⁵ Ebenda, S. 88

³⁷⁶ Breitenstein, Andreas: Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers *Tod eines Kritikers*, Bodo Kirchhoffs *Schundroman* und Franzobels *Shooting Star* In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 50.4 (2004), S.162 zitiert nach: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *„High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130*, de Gruyter, Berlin und Boston 2011, S. 121-140, hier: S.123

Selbstdarstellungsmöglichkeit in den Sozialen Medien, wie Facebook und Twitter. So gelingt (zumindest scheinbar) der biografische Einblick in die wirkliche wahre Geschichte hinter den Geschichten. Sie stellt „Sekundäres in den Vordergrund“³⁷⁷ und verschiebt die Auseinandersetzung mit dem Eigentlichen, also mit den literarischen Texten.

Wolf Haas nimmt das Autoreninterview vorweg, bei Thomas Glavinics kann man Anleihen an einer Art Hintergrundbericht oder Making-Of-Story entdecken. Indem Glavinic in den Romantext hereinholt, was für gewöhnlich rund um den Roman geschieht, erreicht er einen ähnlichen Authentizitätseffekt wie Haas mit dem Interviewformat.

Wie Anna Kühschelm richtig attestiert, wird „nicht nur die Suche nach dem autobiographischen Hintergrund einer Erzählung karikiert, sondern auch die Auslegungspraktiken diverser Kritiker im Literaturbetrieb“³⁷⁸, beispielsweise die psychoanalytische Leseart der „Literaturbeilage“, die in der gelben Luftmatratze am Romancover ein „phallisches Symbol“³⁷⁹ sieht. Generell scheint der fiktive Wolf Haas den Literaturkritikern gegenüber negativ eingestellt. Er beschwert sich, Kritiker würden von einander abschreiben und damit ohnehin nur Unsinn verbreiten³⁸⁰. Assmann nimmt Gert Jonkes Begrifflichkeiten auf und spricht von der „Kluft zwischen Literatur und Literaturbetrieb“³⁸¹.

Die gängigen Feststellungen über die Vermittlungsbedingungen von Literatur sind nicht wirklich ein neues Thema. Auch Assmann meint: „so häufig die Literaturkritik diese oder ähnliche Diagnosen debattiert, mindestens ebenso häufig konstatiert sie, wie anachronistisch die Debatte selbst sei“³⁸². Die Klage über den Betrieb ist bekannt, Ursachen, Folgen und literarische Verarbeitung eher weniger. Wie die Autorinnen und Autoren in Österreich sich der restriktiven Logik des Marktes ausgesetzt sehen, führt Doris Moser in ihrem Aufsatz *Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturnation und*

³⁷⁷ Ebenda, S. 161–162.

³⁷⁸ Kühschelm, Anna S.89

³⁷⁹ DWv15J S.25

³⁸⁰ DWv15J S.7

³⁸¹ Jonke, Gert: Lesen und Schreiben In: Radisch, Iris (Hg.): Die Besten 2003. Klagenfurter Texte. Die 27. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. München, 2003, S.13 Zitiert nach Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010. Wien, 2011: Praesens Verlag

³⁸² Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 82

*Künstlernationalversicherung*³⁸³ aus. Darauf stützt Assmann auch teilweise seinen Topos vom verdorbenen Literaturbetrieb, doch ich möchte mich an dieser Stelle nicht näher damit befassen. Dennoch soll das Verhältnis von literarischen Texten und Literaturbetrieb nicht ganz unkommentiert bleiben. Ich würde sogar weiter gehen und diesen Topos wieder in Frage stellen, denn wenn man annimmt, dass die beiden Texte von Glavinic und Wolf weitgehend durch diese vermeintliche „Kluft“ inspiriert wurden, so wirkt der Topos nicht verderblich, sondern sogar gegenteilig, nämlich positiv befruchtend, um in dieser blumigen Sprache zu bleiben. Immerhin trifft man gerade in der ersten Dekade des neuen Milleniums auf Auseinandersetzungen auf literarischer Ebene, in denen die beiden Autoren indirekt die Frage nach der Bedingtheit literarischer Produktivität stellen. Das Autorsubjekts sei durch die „Phraseologie oder Kommerzialisierung des Betriebs“³⁸⁴ zersetzt, heißt es in *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010*. Doch bei Haas und Glavinic denke ich, dass „durchsetzt“ (im Sinne des Durchbrochenen in der Stickerei) der geeignete Ausdruck wäre. Beide repräsentieren die kritische, immer auch grotesk gebrochene Auseinandersetzung mit diesem Zustand.

Schon Michel Foucault sah die Form Autor auch als Konstrukt der Literaturkritik. Er weist darauf hin, dass diese in einer christlichen Tradition stünde und damit einer Exegese biblischer Texte gleich versucht wird „den Autor im Werk ‚herauszufinden‘“³⁸⁵. Glavinic, mehr noch Haas, hinterfragten diese textzerlegenden Muster kritisch. Das gilt für den Umgang mit der Literatur selbst, als auch für den Umgang mit den Autoren, deren Biographie es zu dekonstruieren gilt.

Selbst wenn der Fokus nicht auf die Autorintention dahinter scharfgestellt ist, kann es passieren, dass die Literatur zu Tode besprochen wird. Der fiktive Wolf Haas ermahnt sich diesbezüglich selbst: „Man muss als Autor schon aufpassen, dass man nicht seine eigene Geschichte zu Tode interpretiert.“³⁸⁶ An einer Stelle wird eine solche tötende Literaturanalyse vorgeführt, oder zumindest bis zur Sinnlosigkeit zerlegt:

„Literaturbeilage: Das Mystische kommt ja nicht nur von dem lang anhaltenden Blitzlicht. Sondern es liegt vor allem am ausbleibenden Donner.“

³⁸³ Moser, Doris: Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturation und Künstlersozialversicherung. In: Arnold, Heinz; Ludwig/Beilein, Matthias (Hg.): *Literaturbetrieb in Deutschland* (3., völlig veränderte Auflage. Neufassung) München, 2009: edition text + kritik, S. 375-409

³⁸⁴ Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehrer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010*. Wien, 2011: Praesens Verlag. S. 87

³⁸⁵ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ (Übersetzung: Karin von Hofer) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000: Reclam, 198-129, hier: S. 214

³⁸⁶ DWv15J, S. 138

[...]

Literaturbeilage: Ich hatte den Eindruck, dass Sie mit dieser Satzkette diesen nie verlöschenden Blitz sozusagen syntaktisch abbilden oder nachbauen wollten.

Wolf Haas: Wirklich? Welche Satzkette meinen Sie?

Literaturbeilage: Na diese betont ungrammatische Stelle hier.³⁸⁷

Die Journalistin liest daraufhin dem Autor aus seinem Text vor. Er freut sich über ihre Rückschlüsse, meint aber: „Ich glaub aber eher nicht, dass ich daran gedacht habe“ und konterkariert die Szene, indem er sagt: „Ich kämpfe beim Schreiben immer mit anderen Dingen, also es sind vor allem sozusagen Gewichtsprobleme, weil mir das Flugzeug immer zu schwer wird, weil ich zu viel Informationsgepäck dabei habe, Übergepäck.“³⁸⁸ Die Literaturkritikerin lässt sich nicht so einfach abspeisen. Sie möchte offenbar unbedingt auf eine Einsicht hinaus. Ihre Leseart, die sie „mystischer Moment“ nennt, sei dem Autor unangenehm.³⁸⁹

Das Interview ist ein schneller Schlagabtausch, eine verspielte Form zwischen zwei Kontrahenten. Der fiktive Wolf Haas beschreibt die Interviewpraxis sportlich-kämpferisch: „Ach, Angriff, und dann keine Zeit zur Verteidigung.“³⁹⁰ Es sind regelrechte Deutungskämpfe, die sich Autoren mit Kritikern bei der Auseinandersetzung mit Büchern liefern. Der fiktive Wolf Haas nimmt in *Das Wetter vor 15 Jahren* eine Machtposition ein, da er als Autor des Romans über „der ‚sekundären‘ Zunft der RezensentInnen“³⁹¹ steht, meint Angelika Baier. Als „Literaturbeilage“ ausgedeutet, steht die namenlose Journalistin stellvertretend für ihre Zunft. Dass sie zudem „lediglich als ‚Beilage‘ in Erscheinung tritt, weist ihr auch innerhalb dieser eine eher untergeordnete Position zu“³⁹², meint Baier.

³⁸⁷ DWv15J, S.102

³⁸⁸ DWv15J, S.103

³⁸⁹ DWv15J, S.103

³⁹⁰ DWv15J, S.172

³⁹¹ Baier, Angelika: *Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Michael Boehringer, Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium. 2000–2010*. Praesens, Wien 2011, S. 173–193, hier: S. 184

³⁹² Ebenda.

9. Charakterisierung der literarischen Doppelgänger

Abgesehen von der Namensgleichheit des jeweiligen Romanautors und der jeweiligen Romanfigur erfährt man im Laufe der Lektüre viele andere Parallelen zwischen dem realen und den fiktiven Autoren. Sie nehmen Bezug auf Kindheit, Jugend und auf das Leben vor der Schriftstellerkarriere.

Ebenso wie der reale Wolf Haas wird sein fiktiver Doppelgänger beispielsweise auf seine Dissertation über die *Sprachphilosophischen Grundlagen der Konkreten Poesie* angesprochen. Das würde nur seine Grammatikfehler rechtfertigen, meint „Wolf Haas“: „Die akademische Lizenz zum Fehlermachen.“³⁹³ Dem Leser wird bewusst gemacht, dass sich bestimmte Frageblöcke in den Interviews und Rezensionen wiederholen. Der durchschnittliche Wolf-Haas-Leser hat schon einmal von diesem Dissertationsthema gehört. Er weiß auch, dass Haas einst Zivildienst absolviert hat. Ein aufmerksamer Fan von Thomas Glavinic mag wissen, dass er einmal als Taxifahrer gearbeitet hat (falls nicht, dann liest er es spätestens in *Meine Schreibmaschine und ich*).

Der Protagonist in *Das bin doch ich* scheint streckenweise eine jugendliche Phase zu durchleben. Stefan Neuhaus nennt es die ewige Post-Adoleszenz und der Ich-Erzähler sagt selbst von sich: „Thomas Glavinic ist ein Achtjähriger, und ich muß [sic] mit ihm leben“³⁹⁴. Der selbstbezeichnete „Hypochonder“³⁹⁵ hat nicht nur ständig Angst vor Erkrankungen, er leidet auch unter Flugangst und hadert mit einigen Neurosen in seinem Autorenalltag. Das macht ihn insgesamt zu einer komischen, fast schrulligen Figur, die an so manche Charaktere in Woody-Allen-Filme erinnert. Dazu kommt eine Dosis Narzissmus, die im Kontrast steht zu phasenweisem Selbsthass und der Außenseiterrolle. Als Jurymitglied bei einem Filmpreis ist er als einziger der Meinung, dass die künstlerische Qualität, nicht die politische Aussage eines Werks das entscheidende Kriterium sei.³⁹⁶ Seine labile Identität, die sonst als störende Schwäche empfunden wird, entpuppt sich hier als Stärke: „Mich stört, daß [sic] sie auf alles eine Antwort haben, prompt und ohne Zögern. Sie sind sich ihrer Meinung so sicher“³⁹⁷.

9.1. Positionierung im literarischen Feld

Dass sich die Informationen über die literarischen Doppelgänger teilweise mit der

³⁹³ DWv15J, S.91

³⁹⁴ Dbdi S. 18

³⁹⁵ Dbdi S.7

³⁹⁶ Dbdi S. 46 f

³⁹⁷ Dbdi S.47

Biografie der realen Autoren decken, kann und soll wahrscheinlich Verwirrung stiften. Befragt dazu, antwortet Haas in einem Interview, dass man sich sowieso nie sicher sein könne, mit welchem der vielen Haas' man es gerade zu tun hätte:

„Besonders bizarr ist es für mich, dass ich in Interviews jetzt immer nach dem Unterschied zwischen dem Roman-Haas und dem richtigen Haas gefragt werde. Als wäre ich in einer Interview-Situation jemals der richtige Wolf Haas und nicht in der Künstlichkeit der Interview-Situation gefangen. Ich bin ja schon froh, wenn ich im Privatleben eine gewisse Deckungsgleichheit mit mir selbst aufrechterhalten kann. Aber vielleicht ist das ja der Reiz dieses Buches, dass es diese Ich-Identität ein bisschen durcheinander bringt.“³⁹⁸

Die fiktive Autorfigur ist selbstbestimmt, aber auch gleichzeitig fremdbestimmt (durch Medien und Leser). Während „Thomas Glavinic“ von unterschiedlichen Gruppen aus seinem Umfeld gezeichnet ist und wird, beispielsweise dem Wiener Szenefreundschaftskreis, der Literaturbetrieb, die Familie in der Steiermark, erfährt man von „Wolf Haas“ ausschließlich durch die Befragung der „Literaturbeilage. Doch jede Selbstpositionierung im literarischen Feld beruht auf den sozialstrukturellen Rahmenbedingungen, stellt Assmann fest. Das gilt auch für die fiktiven Entsprechungen „Haas“ und „Glavinic“.

Weniger offensiv wie bei Glavinic, bei dem das Name-Dropping einen wesentlichen Teil der Handlung trägt, wird bei Haas auf reale Personen aus der Literaturszene der Gegenwart hingewiesen, so etwa Christoph Ransmayr³⁹⁹ und Peter Handke⁴⁰⁰, aber auch andere bekannte Persönlichkeiten, wie Thomas Gottschalk⁴⁰¹. Die „Literaturbeilage“ äußert an dieser Stelle Bedenken:

„Haben Sie eigentlich nie Angst gehabt, dass Gottschalk etwas dagegen haben könnte, in Ihrem Roman aufzutauchen? Oder haben Sie sich da ürgendwie rechtlich abgesichert? Macht das der Verlag für einen Autor, wie darf man sich das vorstellen?“⁴⁰²

Der Text sei „systematisch an die Position des ‚realen‘ Autors Wolf Haas im österreichischen beziehungsweise deutschen literarischen Feld gekoppelt“⁴⁰³, schreibt Assmann mit Blick auf Klaus Zeyringers Publikation über *Österreichische Literatur seit 1945*⁴⁰⁴. Das Bild, das wir von Schriftstellern haben, hängt stark von der Fragestellung und Darstellung in den Medien

³⁹⁸ Renöckl, Georg im Gespräch mit Wolf Haas.. Literaturhaus Wien.16.10.2006.
<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5236> [zuletzt aufgerufen am 16.8.2016].

³⁹⁹ DWv15J S.117

⁴⁰⁰ DWv15J S.131

⁴⁰¹ DWv15J S.61

⁴⁰² DWv15J S.62

⁴⁰³ Assmann, David-Christoph: *Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas* In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 311

⁴⁰⁴ Vgl. dazu: Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck u.a., 2008: Studienverlag, S.39 f.

ab. Die Fakten aus diesem Wissen sind für die Texte oft irrelevant und eigentlich auch nicht daraus abgeleitet. Im fiktiven Interview schweift die „Literaturbeilage“ – aber mindestens genauso bereitwillig der fiktive Autor – immer wieder zu dessen Privatleben ab. Im Laufe des Buches erfahren wir von „Wolf Haas“, dass er als Kind eine schwere Mittelohrentzündung gehabt hat und deswegen nicht Tauchen geht⁴⁰⁵ oder dass er als Kind auf einer Tankstelle gearbeitet hat und daher sein Faible für Gerüche rührt⁴⁰⁶. „Wolf Haas“ übt Kritik an den immer gleichen Interviewfragen: „Ich möchte ein einziges Mal ein Interview geben, wo dieses Tschechow-Gewehr nicht an irgendeiner Stelle zitiert wird.“⁴⁰⁷

9.2. Bezüge zu früheren Büchern und Schreibmotivation

Die fiktiven Autorfiguren verweisen beide auf frühere Werke des realen Autors. „Wolf Haas“ gibt gleich zu Beginn seinen Lesern zu verstehen, dass er keine Krimis mehr schreiben wolle⁴⁰⁸. Er bezieht sich damit auf die Brenner-Serie, die mit *Das ewige Leben* als abgeschlossen galt. Brenner selbst erwähnt nur die „Literaturbeilage“ und zwar als es um die Architektur von Lukkis Hotel geht: „In einem Brenner-Roman hätten Sie wahrscheinlich geschrieben: Da müsste sich mal *amnesty international* drum kümmern.“⁴⁰⁹ Einmal sucht der Schriftsteller nach dem passenden Wort, um das Glück von Frau Kowalski zu beschreiben: „Und jetzt muss er da die begeisterte Schilderung lesen, wie seine Mutter vor lauter lauter lauter –“ Die Interviewerin hat eines der typischen Wörter aus dem Duktus des Brenner’schen Erzählers parat: „Ding“ sagt sie nur. Der fiktive Haas lehnt es – natürlich selbstironisch – mit „Nein, bitte nicht schon wieder“⁴¹⁰ ab.

Auch in *Das bin doch ich* werden frühere Bücher des realen Autors erwähnt. Der Ich-Erzähler Thomas Glavinic hat am Romanbeginn *Die Arbeit der Nacht* abgeschlossen. Er beschreibt es als „die Geschichte von Jonas, der eines Tages erwacht und feststellt, daß [sic] alle anderen Menschen verschwunden sind.“⁴¹¹ Sein Schriftstellerkollege Daniel rühmt den *Kameramörder*, was den fiktiven Glavinic enthusiastisiert, sodass er von seinem ersten Buch, *Carl Haffners Liebe zum Unentschiedenen* erzählt.⁴¹²

⁴⁰⁵ DWv15J, S. 186

⁴⁰⁶ DWv15J, S. 148

⁴⁰⁷ DWv15J, S. 222

⁴⁰⁸ DWv15J S. 6

⁴⁰⁹ DWv15J S. 139

⁴¹⁰ DWv15J S. 175

⁴¹¹ Dbdi S. 8

⁴¹² Dbdi S. 31

9.2.1. Die Spiegelfunktion: Identität und Figurenzeichnung bei Glavinic

In nahezu all seinen Büchern verhandelt Glavinic die Frage, was den Menschen, seine eigene Identität und sein „Ich“ eigentlich ausmachen. Identitätsentwürfe geschehen in seiner Literatur immer durch die Verortung des Selbst in Bezug auf gesellschaftliche Mechanismen. Jonas, der Romanheld in *Die Arbeit der Nacht* vermeidet tunlichst, sich im Spiegel zufällig zu erblicken: „Gern hätte er sich vor einen Spiegel gestellt, um zu sehen, ob er geschwollen war. Doch das kam nicht in Frage.“⁴¹³ In *Das bin doch ich* lautet der zweite Satz: „Bevor ich die Unterhose ausziehe, wende ich mich vom Spiegel ab“. Die negativen Spiegelungen bilden einen Kontrast zu den Bildern narzisstischer Selbstüberschätzung. Fast manisch wirkt dann die psychische Lage des Protagonisten. Špela Virant bezeichnet die übertriebenen Hoch-Phasen als

„eine Abwehrreaktion auf die schriftstellerische Krise auf das Vakuum, in dem er sich befindet, nachdem er seinen Roman abgeschlossen hat und die Arbeit an einem neuen noch nicht aufnehmen kann.“⁴¹⁴

Zwischen diesen beiden Gegenpolen vollführt der fiktionale Thomas Glavinic Selbststilisierungen als gequälter Vater, als verkanntes Genie, als *Enfant terrible*, als Kneipenhocker, Trinker und Versager.⁴¹⁵ So fasst es Špela Virant zusammen.

Auf Seite 62 in *Das bin doch ich* heißt es: „Was ich im Spiegel sehe, freut mich nicht.“⁴¹⁶ Er sieht einen Schriftsteller im Vakuum zwischen zwei Büchern, dem immer wieder der Spiegel vorgehalten wird, durch den Vergleich mit dem erfolgreichen Daniel Kehlmann, der „Komplementär- und Gegenfigur zur Autorfigur Thomas Glavinic“⁴¹⁷, wie Stefan Neuhaus schreibt. Der Romanheld ist mit sich selbst konfrontiert, indem er in ein soziales Umfeld eingebettet ist und im Literaturbetrieb Bezugsgrößen findet. Während der Protagonist in *Die Arbeit der Nacht* eines Tages aufwacht und eine menschenleere Szenerie vorfindet, auf einen Schlag also alle Bezugsgrößen verloren hat, vergleicht „Thomas Glavinic“ sich in *Das bin doch ich* mit anderen Autoren; er definiert sich quasi entlang der Parameter, die die Szene aufgestellt hat.

Als sozialpsychologisches Identitätsmodell prägte schon 1902 Charles Horton Cooley den

⁴¹³ Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München, 2006: Hanser, S. 104

⁴¹⁴ Virant, Špela: Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic In: Rzeszotnik, Jacek (Hg.): *Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität*. Darmstadt, 2011: Böhner Verlag S. 66

⁴¹⁵ Ebenda, S. 67

⁴¹⁶ Dbd S.62

⁴¹⁷ Neuhaus, Stefan: *Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur* (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326, hier: S. 320

Begriff des „looking glass-self“: „Each to each a ‚looking-glass; reflects the other that doth pass“⁴¹⁸. Eine Spiegelfunktion haben (in *Das bin doch ich*) auch Medien – im Internet, beispielsweise auf der Literaturbewertungsplattform *Perlentaucher*, oder in der Zeitung, der *Süddeutschen* oder dem *Spiegel*. Über sie erfährt der Schriftsteller von seinem Erfolg, von dem sein Wohlbefinden abhängig ist: „Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der bester Autor seiner Generation. Ich zucke zusammen. Das bin doch ich! mein erster Gedanke.“⁴¹⁹ Über die vielfältigen Leseoptionen dieses titelgebenden Zitats habe ich bereits an anderer Stelle geschrieben. Zusätzlich wird man erinnert, wie sehr (schriftstellerische) Identität an massenmediale Selbstreferenz gekoppelt ist. Im Übrigen ist auch Kollege Daniel trotz seines großen Erfolges nicht zufrieden in seiner Rolle:

„die wollen schreiben wie ich BIN! Die wollen was über mich schreiben als PERSON verstehst du als MENSCH wie ich bin wollen sie ihren Lesern vermitteln und da schreibt einer ich sei der SCHRIFTSTELLER-SCHLAKS! Also bitte bin ich schlaksig?“⁴²⁰

⁴¹⁸ Cooley, Charles Horton: *Human Nature and the Social Order*. Revised Edition. New York/Chicago/Boston, 1922 (1902): Zitiert nach: Baumgärtel, Bettina: *Das perpektivierte Ich*. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 335), Würzburg, 2000: Königshausen & Neumann, S.64

⁴¹⁹ Dbdi S. 41

⁴²⁰ Dbdi S.114

10. Fazit: An den Bruchlinien des autobiographischen Pakts

Die vorliegende Masterarbeit strebte eine vergleichende Untersuchung der beiden Romane *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic und *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas an. Mit Hilfe der bisher erschienenen Sekundärliteratur konnten einige Ergebnisse erzielt werden, die hier kurz zusammengefasst werden sollen.

Autobiographisches Schreiben hat sich in den letzten Jahrzehnten vervielfältigt. Grenzüberschreitungen, Grenzgänge und Grenzöffnungen seien zum Kennzeichen deiner ganzen Gattung geworden, schreiben Michael Grote und Beatrice Sandberg in der Einleitung zu ihrem Sammelband über *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*⁴²¹. Sie sehen mit der gesteigerten Selbstreflexivität eine neue Herausforderung auf die Literaturgeschichtsschreibung zukommen. „Neben den Fragen nach Authentizität und Fiktionalität rücken in der wissenschaftlichen Diskussion zunehmend auch Probleme der Selbstthematisierung und der Ironie [...] oder des Verhältnisses von Autor und Text in den Blickpunkt des Interesses.“⁴²²

Als Autofiktion lassen sich beide Bücher insofern verstehen, als die Namensidentität zwischen realem Autor und der fiktiven Figur gegeben ist und die Texte jeweils dennoch Fiktionalität für sich beanspruchen, durch die peritextuelle Markierung als Roman. Der von Philippe Lejeune definierte Pakt zwischen Leserschaft und Autor, wird damit gebrochen.

Die narrative Selbstreflexion, die ich versucht habe, beispielhaft aufzuzeigen, ist gleichzeitig eine Reflexion von Literaturvermittlung. Das Beispiel *Das Wetter vor 15 Jahren* weist zusätzlich zur Referenzialität zwischen der fiktiven Autorfigur und dem realen Autor „gattungsreflexives und metaisierende Funktionspotenzial“⁴²³ auf. Denn Wolf Haas übernimmt ein Vermittlungsformat, nämlich das Autoreninterview, und stellt damit nicht nur sämtliche Erzählparameter, sondern auch eingefahrene Muster in der Beziehung zwischen Schriftsteller und Literaturkritik, auf den Kopf.

Wenn die beiden Büchern die notorische Bedeutungsmacherei (der Literaturkritik) hinters Licht führen, kommt der Satire eine gewichtige Rolle zu, wie ich versucht habe anhand

⁴²¹ Grote, Michael / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Band 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge), München, 2009: Iudicum Verlag, Einleitung, S. 7

⁴²² Ebenda, S. 7

⁴²³ Vgl. Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate In: dies. (Hgg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter S. 1-25; Hier: S.6

einiger Beispiele zu zeigen. Daniel Kehlmann sagte in einem Interview: „Satire hat immer eine implizite Aussage, nämlich die des Auseinanderklaffens von Ideal und Wirklichkeit.“⁴²⁴ An selber Stelle – nämlich im Sammelband von Helmut Gollner – meint Thomas Glavinic, dass Erzählen die beste Antwort auf die Wirklichkeit sei: „Ich glaube, dass man auf die Wirklichkeit am allerbesten mit Erzählen antwortet, immer.“⁴²⁵ Wirklichkeit definiert er als

„alles, was ich wahrnehmen kann; oder was ich glaube wahrzunehmen, vermute, ahne; von mir aus auch religiöse Phantastereien, das gehört alles zur Wirklichkeit; es sind ja Produkte des Menschen; [...] Ich glaube fest daran, dass die Intuition eines wachen und sensitiven Menschen ein besseres Instrument ist, um Wirklichkeit zu ergründen als der Intellekt.“⁴²⁶

Dem gegenüber stellt Glavinic die eigene Lebensgeschichte als Vorlage für Fiktion. Nimmt man daran Anleihen so sei das ein Zeichen für zu wenig Vorstellungskraft. Noch vor Erscheinen von *Das bin doch ich* sagte Thomas Glavinic im Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Helmut Gollner: „Eigene Biographie ist in der Regel zu langweilig; reicht vielleicht gerade für ein einziges Buch.“⁴²⁷ Nun, Ziel dieser Arbeit war nicht, die These, vom ich-losen Erzählen in der Gegenwartsliteratur zu widerlegen und den Widerspruch von Glavinics damaliger Aussage und seinem späteren Buch aufzuzeigen. Das würde schließlich bedeuten, in die Falle zu tappen und die autobiographische oder nicht-autobiographische Lesart mit Aussagen des realen Autors rechtfertigen oder entkräften zu wollen. Dennoch hoffe ich, dass es mir gelungen ist, den Kontrast aufzuzeigen, der entsteht, wenn man diese These im Hinterkopf behält, während man *Das bin doch ich* und *Das Wetter vor 15 Jahren* analysiert. Thomas Glavinic scheint dieser Kontrast besonders wichtig zu sein. Selbst jetzt, zehn Jahre nach Erscheinen von *Das bin doch ich*, betont er immer wieder medienwirksam, dass das Publikum alles gefälliger als Fiktion zu lesen hat⁴²⁸, was als Roman veröffentlicht wird.

Die Leserrezeption ist sehr wohl beeinflusst, denn Autorschaft beschränkt sich nicht auf die Produktionsebene. Auch die Rezeptionsebene ist davon abhängig. Deswegen eignen sich Autorfiguren ideal zum spielerischen Verwischen der Grenze zwischen Realität und Fiktion. Sie „schließen die Unterscheidung zwischen Autor und Figur scheinbar kurz“, fasst es Stefan

⁴²⁴ Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur S.30

⁴²⁵ Ebenda, S.28

⁴²⁶ Ebenda, S.23

⁴²⁷ Glavinic, Thomas im Gespräch In: Gollner, Helmut (Hg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur S.24.

⁴²⁸ zuletzt beispielsweise in einer Ausgabe von Das literarische Quartett. (14.10.2016) – Eine Sendung in der mehrere Kritiker die Fehlbesetzung Thomas Glavinics behandelten. Beruft er sich wieder auf das Label „Roman“, das als Autor-Diktat die Leseart vorgibt.

Neuhaus zusammen. Sowohl in *Das bin doch ich* als auch in *Das Wetter vor 15 Jahren* kommt nicht bloß ein fiktiver Autor als fiktive Figur oder als Erzähler vor, sondern Name und Persönlichkeit des realen Autors werden Teil der Narration. Das ist bislang wahrscheinlich die extremste Ausformung oder Spielart.

Der Diskurs über das Autoreninterview und seine vermittelnde Wirkung oder Beschädigung der Literatur war in den vergangenen 20 Jahren sehr präsent. Die grundlegende Auseinandersetzung mit Form und Ästhetik des Textes, wie man sie aus der klassischen Literaturkritik kennt, leidet am boulevardesken Interesse an der Biographie des Schriftstellers oder der Schriftstellerin. Das unterstellt man nicht unberechtigt der deutschsprachigen Literaturkritik um 2000. Wolf Haas wählt den innovativeren Zugang in dieser Auseinandersetzung. Denn die Metaebene bezieht sich in *Das Wetter vor 15 Jahren* auf die gesamte Gattung. Damit ist *Das Wetter vor 15 Jahren* nicht nur ein gelungenes Beispiel für Metafiktion, sondern „rechtfertigt“ auch, dass sich der Autor selbst einschreibt. Durch die Interviewform und die Überspitzung ist dem Leser der Zweck dahinter klar.

Im Meta-Autoreninterview hinterfragt und ironisiert er ein für die Beziehung zwischen Literaturjournalismus und Schriftsteller so wichtiges Format und schafft es mit der unkonventionellen Form für Irritationen zu sorgen. Die Frage, ob *der wahre Wolf Haas* denn nun *wirklich* so sei, wie es der Roman vermuten lasse, ist nicht nur Teil des Interviews im Roman, sie zieht sich auch durch Interviews, Rezensionen und Berichte anlässlich des Erscheinens von *Das Wetter vor 15 Jahren*. Symptomatisch für die Irritationen ist ein häufiges Missverständnis auf Rezeptionsseite. Wolf Haas berichtet von einer literaturbetrieblichen Anekdote:

„Es gab lustige Missverständnisse. In Österreich haben einige Journalisten beim Verlag angerufen und gesagt: Warum schicken Sie mir nur das Werbematerial, das Interview mit dem Autor? Ich möchte den Roman.“⁴²⁹

Wolf Haas gibt an, dass er die Idee zum Interview durch die vielen Autoreninterviews hatte, die bereits vorab die Handlung eines Romans verraten. Er meint, er habe das mühsame Schreiben des Romans im Prosastil übersprungen und einfach gleich die Interviewform gewählt.⁴³⁰ In seinem Roman legt Haas seiner literarischen Figur „Wolf Haas“ die Aussage in den Mund, dass „bekanntlich alles was mit Literatur zusammenhängt,

⁴²⁹ Haas, Wolf im Buchmesse-Podcast 2006 <http://www.literaturcafe.de/wolf-haas-das-wetter-vor-15-jahren-buchmesse-podcast-2006/> (aufgerufen am 26.02.2015)

⁴³⁰ Zitiert nach Literaturcafe.de: Wolf Haas: Das Wetter vor 15 Jahren – Buchmesse-Podcast 2006. <http://www.literaturcafe.de/wolf-haas-das-wetter-vor-15-jahren-buchmesse-podcast-2006/>

tatsächlich im 19. Jahrhundert stecken geblieben⁴³¹ wäre. Er setzt einen neuen Maßstab und macht „aus einem Buch ein blödes Rätsel, das man dechiffrieren muss.“⁴³²

Meistens ist die Lesehaltung so, dass der Rezipient versucht, sich auf das, *was* erzählt wird zu konzentrieren. Dabei tritt oft die Art und Weise, *wie* erzählt wird, in den Hintergrund. Wolf Haas' Erzähllhaltung wirft diese Rezeptionsmöglichkeit über den Haufen. „Die Umstände der Vermittlung drängen sich in der Wahrnehmung des Lesers zulasten der erzählten Welt, die der Text beschreibt, in den Vordergrund“⁴³³, stellt Ursula Freiseisen bei ihrer Untersuchung der Brenner-Krimis fest. Diesen typischen Fokus behält sich Haas für *Das Wetter vor 15 Jahren* bei. Hubert Winkels sieht darin eine Parallele zu Wilhelm Raabe. Anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises für *Das Wetter vor 15 Jahren* sagt er:

„Dass aber die selbstreflexiven Darstellungsverfahren, die permanente Verschiebung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, und die Nachrangigkeit bzw. komplette Auflösung letzterer als Tendenz, als Anliegen, ja Schreibgrund beider namhafter gemacht werden können, das offenbarte sich erst dem postrationalen Verarbeitungsprozess des Beobachters.“⁴³⁴

Was Winkels hier als Anliegen bezeichnet, nämlich die Verschiebung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, ist eigentlich eher eine Auflösung jener Grenze. Zudem bleibt es nicht bei einem Anliegen, schließlich sind sowohl *Das Wetter vor 15 Jahren* als auch *Das bin doch ich* Beispiele für die Umsetzung dieser Grenzauflösung.

Die Versuchung, den fiktiven Autor biographisch zu verstehen, ist in *Das bin doch ich* größer, da die narrative Welt auf die sich die fiktive Autorfigur bezieht, in *Das Wetter vor 15 Jahren* durch die überspitzte Darstellung, vor allem aber durch die ungewöhnliche Form, fiktiver erscheint. Viel wesentlicher aber noch ist die Tatsache, dass Haas den Fokus stärker auf das Spiel mit den unterschiedlichen Ebenen lenkt. Das verstärkt zum einen den Fiktionseffekt, zum anderen kann das Lesepublikum gar nicht anders, als sich damit intensiv zu befassen, um die Handlung zu verstehen. Glavinic beschränkt seinen reinen Handlungskern auf wenige Zeitsprünge, er arbeitet stark mit Wiederholungen. Irritierende Elemente in *Das bin doch ich* gibt es nur, wenn das *dunkle Ich* zum Vorschein kommt. Diese Distaktionen betreffen die Charakterisierung, nicht aber die Erzähltechnik.

Bei der Charakterisierung der beiden Protagonisten fand ich es wichtig, die Autorfiguren immer innerhalb des literarischen Feldes zu sehen. Denn wie ich versucht habe

⁴³¹ Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006. S. 142.

⁴³² DWv15J S.59

⁴³³ Freiseisen, Ursula: Wolf Haas' Brenner Romane. Das „Österreichische“ in Sprache und Fiktion. Diplomarbeit. Wien, 2000, betreut von Prof. Kriegleder

⁴³⁴ Winkels, Hubert: Die Haas-Raabe-Achse oder Die Kunst im Nachhinein klüger zu sein. In: Winkels, Hubert (Hg.): *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – Das Ereignis und die Folgen*. Göttingen, 2007: Wallstein Verlag S.9

aufzuzeigen, spielen die fiktiven und die realen Schriftsteller mit der Erwartungshaltung – einerseits jener des Autors selbst nach der Veröffentlichung von *Die Arbeit der Nacht*, andererseits nach der erfolgreichen Brenner-Krimiserie. Sie spielen aber auch mit der Erwartung des Lesers, der nicht weiß, wie er mit dem gleichnamigen Romanhelden umgehen soll. Denn damit ist eigentlich das biographische Referenzfeld geöffnet und die Leser und Leserinnen sind gewissermaßen versucht, „das Angebot zum autobiographischen Pakt anzunehmen“⁴³⁵. Stefan Neuhaus zieht in seiner Untersuchung der Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur das Fazit, dass Identitäten als Entwürfe durchgespielt werden und man damit die Grenze zwischen Autor, Text und Leser zur Disposition stellt.⁴³⁶

Die Texte erzeugen die Illusion, Wirklichkeit zu sein und die vom Autor erzeugte Wirklichkeit verdoppelt und repräsentiert das Verhältnis der realen Welt zu Fiktion und damit auch das Dazwischen, das durch die Rezeption und Literaturvermittlung entsteht. Auch dieser Punkt wird durch die Mittlerfunktion des Autoreninterviews in *Das Wetter vor 15 Jahren* unterstrichen.

Der Rolle des Autorkonzepts fällt eine Doppelfunktion zu. Einerseits geht es darum „Wahrheitsgarant zu sein, da es eine Äquivalenzbeziehung zwischen Text und Realität qua privilegiertem Wahrheitszugang bezeugt“⁴³⁷, andererseits gilt es „die Erkenntnisfunktion des Textes abzusichern“⁴³⁸. Obwohl sich dieser Bruch zwischen Realität und Fiktion an mehreren Stellen zeigt, so verkörpern ihn doch am meisten die beiden Entwürfe der fiktiven Autoren „Wolf Haas“ und „Thomas Glavinic“. Die verschwimmenden Realitätskonzepte der Erzählwelt werden von diesen Figuren ausgehend auch auf der Erzählebene reflektiert.

Eine Rolle in der Charakterisierung spielt auch die Reflexion des Literaturbetriebs, in dem sich die beiden Schriftsteller bewegen. Die Gegenwartsliteratur reagiert zunehmend auf die Entwicklungen des Literaturbetriebs und spiegelt das von jeher besondere Verhältnis zwischen Autoren und Kritikern wider. Die für den Poststrukturalismus wie für

⁴³⁵ Vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main, 1994 (dt. Erstausgabe): Edition Suhrkamp

⁴³⁶ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326 Hier: S. 317

⁴³⁷ Jannidis, Fotis: Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71) Tübingen, 1999: Max Niemeyer Verlag, S. 363

⁴³⁸ Ebenda.

Metafiktion typischen Reflexionen auf den Schreibprozess verdeutlichen, dass Sprache, und somit auch die Literatur selbst, keine reale Darstellung der Welt liefern können und sollen, sondern, dass diese lediglich Interpretationen – aus der Sicht des Autors und des Lesers – zulassen.

Letzten Endes konnte ich zwei große Schlüsse ziehen: Einerseits, dass durch diese Art von Konstruktion zwar klargestellt werden soll, dass es sich um Fiktion handelt, um dann in einer „doppelten Denkbewegung“⁴³⁹ diese Fiktion an den Autorfiguren zu brechen und zugleich zu bekräftigen. Andererseits, dass es keine Deutungshoheit gibt, weder auf Seiten des literarischen Umfeldes, noch durch den Autor selbst. Und so liegt letztlich der Ball bei der Leserschaft, die nun angestiftet ist, durch Autorschaft und Literaturvermittlung inszenierte Autorenbilder zu hinterfragen und eigene zu entwerfen.

⁴³⁹ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326 Hier: S. 317

11. Literaturverzeichnis

11.1. Primärliteratur

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

Glavinic, Thomas: Meine Schreibmaschine und ich. München, 2014: Carl Hanser Verlag

Haas, Wolf: Das Wetter vor 15 Jahren. Hamburg, 2006: Hoffmann und Campe

Haas, Wolf: Der Brenner und der liebe Gott. Hamburg, 2009: Hoffmann und Campe

11.2. Sekundärliteratur

Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken, der Subjektivierung. Bielefeld, 2013: transcript S. 44
Zitiert nach: Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese In: dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heidelberg, 2011: Universitätsverlag

Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Einleitung. Köln/Weimar/Wien, 2004: Böhlau, S. 6-15

Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010. Wien, 2011: Praesens Verlag, S.82-101

Assmann, David-Christopher: Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene In: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 130), Berlin/Boston, 2011: De Gruyter, S. 121-140

Assmann, David-Christopher: Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas. In: Katerina Kroucheva und Barbara Schaff (Hrsg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Transcript, Bielefeld 2013, S. 297–322

Auerochs, Bernd: Satire. In: Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph Fasbender / Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. (3., völlig neu bearbeitete Auflage), Stuttgart / Weimar, 2007: J.B. Metzler, S. 677

Baier, Angelika: Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman Das Wetter vor 15 Jahren. In: Michael Boehringer, Susanne Hochreiter (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium. 2000–2010. Praesens, Wien 2011, S. 173–193

Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos

Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris / Ellenbürger, Judith: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart“ (Reihe Poiesis, Band 10, Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein

Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München, 1962: DTV, S.10 Zitiert nach: Heubner, Holger: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews. Berlin, 2002: Logos Verlag

Boehrer, Michael / Hochreiter, Susanne (Hrsg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium. 2000–2010. Wien, 2011: Praesens-Verlag

Booth, Wayne: Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961: University of Chicago Press

Böhn, Andreas: Metafikcionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos, S. 11-33

Breitenstein, Andreas (Hg.): Nachwort zu: Der Kulturbetrieb. Dreißig Annäherungen. Frankfurt am Main, 1996: Suhrkamp Breitenstein, S. 156–164

Breuer, Rolf: Rückbezüglichkeit in der Literatur. Am Beispiel der Romantrilogie von S. Beckett In: Watzlawick, Paul (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? München, 1981, S.138-158 Zitiert nach: Scheffel, Michael: Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene. Schreiben In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main, 1991: Suhrkamp, S. 759-772

Costazza, Alessandro: Effet de réel und die Überwindung der Postmoderne: „Es geht um den Realismus“ In: Kumrey, Birgitta/Vogler, Ingo/Derlin, Katharina (Hg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne? Heidelberg, 2014: Universitätsverlag S. 63-89

Debatin, Bernhard: Die Rationalität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung, Berlin/New York, 1993: Walter de Gruyter, S. 381 <https://www.philosophie.hu-berlin.de/de/lehrbereiche/anthro/mitarbeiter/keil/pdfs/D3>

Dehne, Corinna: „Der Gedächtnisort“ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rounauds. (Studienreihe Romania, Band 18) Berlin, 2002: Erich Schmidt Verlag.

Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposium 2001; Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart / Weimar, 2002: J.B. Metzler

Doubrovsky, Serge: „Nah am Text“. Kultur und Gespenster: Autofiktion 7, S.123-133, hier: S.126 Zitiert nach: Wagner-Engelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld, 2013: Aisthesis Verlag, S. 7-21

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Fritz Bergemann, Frankfurt am Main, 1981: Insel Verlag, S. 83 Zitiert nach: Heubner, Holger: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews. Berlin, 2002: Logos Verlag, S.56

Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. (Übersetzung: Hans Günter Holl) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 279 – 294

Eibl, Karl: „Wer hat das gesagt?“ Zur Anthropologie der Autorposition In: Scientia Poetica. Band 17, Heft 1, Dezember 2013, S. 207–229

Erhart, Walter: Der erforschte und der fingierte Autor In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart / Weimar, 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 327-333

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ (Übersetzung: Karin von Hofer) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, 198-129

Frank, Susi / Lachman, Renate / Sasse, Sylvia / Schahadat, Schamma / Schramm, Caroline (Hg.): Mystifikation – Autorschaft – Original. (Literatur und Anthropologie, Band 9), Tübingen, 2001: Gunter Narr Verlag

Freiseisen, Ursula: Wolf Haas' Brenner Romane. Das „Österreichische“ in Sprache und Fiktion. Diplomarbeit. Universität Wien, 2000

Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart, 1975: Frommann Und Holzboog Verlag, S.30 Zitiert nach: Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. (Studien zur Deutschen Literatur, Band 145) Tübingen, 1977: Niemeyer

Genette, Gérard: Die Erzählung. (frz. 1972/1983, Übersetzung: Andreas Knop), Paderborn, 2010 (3., durchgesehene und korrigierte Auflage 2010): Wilhelm Fink, UTB

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. (Übersetzung: Dieter Hornig). Frankfurt am Main, 2001: Suhrkamp

Genette, Gérard: Impliziter Autor, impliziter Leser? (Übersetzung: Andreas Knop) In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, 233 – 246

Gisberg, Juliana: „Dem Leser überlasse ich grundsätzlich nichts.“ – Untersuchungen zu Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2013

Glavinic, Thomas: Vorwort zu Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris / Ellenbürger, Judith: *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*“ (Band 10 der Reihe Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur, herausgegeben. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein

Goetsch, Monika: Das bin ich nicht. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 19. Januar 2008 Zitiert nach: Thomas Wegmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 130, Berlin/Boston, 2011: De Gruyter, S. 134

Gollner, Helmut (Hg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck/Wien/Bozen, 2005: Studienverlag

Groß, Nathalie: *Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiografischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet*. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag

Grote, Michael / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Band 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge), München, 2009: Iudicum Verlag

Hauthal, Janine: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate* In: Hauthal, Janine / Nadj, Julijana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter S. 1-25

Hawlik, Rainer: *Inventing authors: „Autor“ und „Identität“ im metafiktionalen Roman der literarischen Postmoderne*, Dissertation, Universität Wien, 2004.

Hempfer, Klaus W.: Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts , *Orlando Furioso*‘ In: Lämmert, v. E. (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart, 1982, S.130-156 Zitiert nach: Scheffel, Michael: *Formen selbstreflektiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (*Studien zur deutschen Literatur*, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. (Poetik und Hermeneutik, 10) München, 1983: Fink

Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom: zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin, 2002: Logos-Verlag

Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*, In: Bareis, Alexander / Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. (Kaleidogramme, Band 57) Berlin, 2010: Kadmos, S. 203-255

Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam

Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen, 1999: Niemeyer

Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S.540-556

John-Wenndorf, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld, 2014: transcript

Johannsen, Anja K.: »In einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen«. Die Romane Thomas Glavinics im Geflecht des Literaturbetriebs. In: Brodowsky, Paul und Klupp, Thomas (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt am Main u. a., 2010: Peter Lang, S. 105-118.

Jonke, Gert: Lesen und Schreiben In: Radisch, Iris (Hg.): Die Besten 2003. Klagenfurter Texte. Die 27. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. München, 2003, S.13 Zitiert nach Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000 In: Boehringer, Michael/Hochreiter, Susanne (Hg.): Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010. Wien, 2011: Praesens Verlag

Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese In: dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heidelberg, 2011; Universitätsverlag, S. 9-30

Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000: Reclam, S. 127-137

Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea / Glasenapp, Jörn / Hermann, Iris / Ellenbürger, Judith: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart (Band 10 der Reihe Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Friedhelm Marx) Göttingen, 2014: Wallstein, S.41-64

Kroucheva, Katerina / Schaff, Barbara (Hrsg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld, 2013: Transcript

Kühsehl, Anna: [Hier noch London-Atmosphäre einbauen]. Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Das Wetter vor 15 Jahren und Verteidigung der Missionarsstellung. Diplomarbeit, Universität Wien, 2014

Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, 2014: transcript

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. (Aesthetica, 1896, dt. Erstausgabe, 1. Auflage), Frankfurt am Main, 1994: Edition Suhrkamp

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (7. Auflage, erste Ausgabe: 1999), München, C.H. Beck: 2007

Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326

Moritz, Rainer: Was tun mit dem Entjungferungskomplex? In: Literaturen vom September 2006 Zitiert nach: Assmann, David-Christoph: Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag. S. 300

Moser, Doris: Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturation und Künstlersozialversicherung. In: Arnold, Heinz; Ludwig/Beilein, Matthias (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland (3., völlig veränderte Auflage. Neufassung) München, 2009: edition text + kritik, S. 375-409

Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe) In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 307-326

Nindl, Sigrid: Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment. (Philologische Studien und Quellen 219) Berlin, 2010: Erich Schmidt Verlag

Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier, 1998: WVT - Wissenschaftlicher Verlag

Rzeszutnik, Jacek (Hg.): Schriftstellerische Autopoiesis. Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität. Darmstadt, 2011: Büchner Verlag

Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler, S. 426-443

Scheffel, Michael: Formen des selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. (Studien zur deutschen Literatur; Band 145) Tübingen, 1997: Niemeyer

Schmeling, Manfred: Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung. LiLi, 1978, S.77- 97 Zitiert nach: Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen (Studien zur deutschen Literatur, Band 145), Berlin/New York, 1997: De Gruyter

Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München, 1995: Fink

Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71) Tübingen, 1999: Max Niemeyer Verlag, S.289-294

Seiler, Sascha: Interview In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe et al. Stuttgart, 2009: Kröner S. 403 Zitiert nach: Assmann, David-Christoph: Sich selbst ausstellen. Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. (Edition Museum, Band 1) Bielefeld, 2013: transcript Verlag

Siblewski, Klaus (Hg.): Peter Härtling im Gespräch. Frankfurt am Main, 1990: Luchterhand Zitiert nach: Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag

Sikander Singh: Dialogroman. In: Burdorf (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 153

Standke, Jan (Hg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven (Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik; 25). Frankfurt am Main, 2014: Edition Peter Lang

Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910: Strecker/Schröder Zitiert nach: Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71) Tübingen, 1999: Max Niemeyer Verlag, S.289-294

Symmank, Markus: Rezension zu Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren. Hamburg: Hoffmann & Campe 2006“ In: Deutsche Bücher. Forum für Literatur 37 (2007) H.1, S. 49-50, hier: S. 50 Zitiert nach: Jaumann, Michael: Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' Das Wetter vor 15 Jahren S.203-225, hier: S. 205 In: Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Kaleidogramme Band 57) Berlin, 2010: Kulturverlag Kadmos

Toro, de Alfonso: Die postmoderne ‚neue Autobiographie‘ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's 'Le miroir qui revient' und Doubrovskys 'Livre brisé' In: Groß, Nathalie: Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet. (Studienreihe Romania, Band 24) Berlin, 2008: Erich Schmidt Verlag

Trenkler, Thomas: „Ich bin selten einsam, ich bin allein“. Thomas Glavinic im Interview mit Thomas Trenkler, Ausgabe 2/14
http://www.morgen.at/htm/downloads/0214_Glavinic.pdf (letzter Zugriff: 4.10.2016)

Velten, Hans Rudolf: Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1994 In: Ammon, Frieder/Harms, Wolfgang/Strohschneider, Peter/Vollhardt, Friedrich/Waltenberger, Michael: Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft (Band 14, Heft 2, Jänner 1996)

Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld, 2013: Aisthesis Verlag

Waldow, Stephanie: „Diese Bücher, alles was Sie lesen, das bin ich.“ Thomas Glavinic im Gespräch In: Waldow, Stephanie (Hg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren im Gespräch über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute. Bielefeld, 2011: transkript, S. 147-155

Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht V. Zur Vorlage von Fotis Jannidis In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler

Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. IV. Zur Vorlage von Niefanger In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. (DFG-Symposien-Berichtsbände; 24) Stuttgart/Weimar: 2002: Verlag J.B. Metzler

Winkels, Hubert (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis – Das Ereignis und die Folgen. Göttingen, 2007: Wallstein

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferenzieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien In: Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. (Reihe spectrum Literaturwissenschaft 12) Berlin/New York, 2007: De Gruyter, S.25-64

Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: Winko, Simone / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (H.g): Grenzen der Literatur. Zu Begriffen und Phänomen des Literarischen., Berlin, 2009: Walter de Gruyter, S.299-314

11.3. Online-Rezensionen und weitere Internetquellen

Haas, Wolf im Buchmesse-Podcast 2006: <http://www.literaturcafe.de/wolf-haas-das-wetter-vor-15-jahren-buchmesse-podcast-2006/> (zuletzt aufgerufen am 26.02.2015)

Glavinic, Thomas: Ein Mangel an Anarchie. Der Spiegel 42/2007
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53278252.html>
(zuletzt aufgerufen am 05.10.2016)

Gropp, Rose-Maria: Aber jetzt platzt der Berg. Temperatur, Luftdruck. Niederschlag: Wolf Haas kennt alle Wetter In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.10. 2006
(<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/aber-jetzt-platzt-der-berg-1386345.html> (zuletzt aufgerufen am 15.09.2016))

Nüchtern, Klaus im Gespräch mit Wolf Haas. Falter 36/6
https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=145&item_id=9783455400045
(zuletzt aufgerufen am: 16.06.2016)

Haas, Wolf im Buchmesse-Podcast 2006 <http://www.literaturcafe.de/wolf-haas-das-wetter-vor-15-jahren-buchmesse-podcast-2006/> Zitiert nach Literaturcafe.de: Wolf Haas: Das Wetter vor 15 Jahren – Buchmesse-Podcast 2006. <http://www.literaturcafe.de/wolf-haas-das-wetter-vor-15-jahren-buchmesse-podcast-2006/> (zuletzt aufgerufen am 26.02.2015)

Platon: Politeia. (Übersetzung: Friedrich Schleiermacher) Online verfügbar:
<http://gutenberg.spiegel.de/platon/politeia/politeia.htm>

Renöckl, Georg: Gespräch mit Wolf Haas. Literaturhaus Wien am 16.10.2006.
<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5236> [zuletzt aufgerufen am 16.8.2016].

Rowohlt Verlag über Irma von Tex Rubinowitz (Erscheinungstermin: 06.03.2015):
<http://www.rowohlt.de/hardcover/tex-rubinowitz-irma.html> (zuletzt aufgerufen am 16.06.2016)

Stampfl-Yokura, Andrea: Ich habe viele Ichs. Betrachtungen zu Thomas Glavinics Roman Das bin doch ich Online verfügbar: http://ir.kagoshima-u.ac.jp/bitstream/10232/8745/1/AN0004083X_v71_p175-194.pdf (zuletzt aufgerufen am 9.6.2016)

Villiger Heilig, Barbara: Die Fallen der Vorstellungskraft. Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en), Neue Zürcher Zeitung, 31.5.2003
<http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> (zuletzt aufgerufen am 5.6.2016)

Wolff, Anna-Lena: http://www.kultura-extra.de/literatur/literatur/rezensionen/wolf_haas_das_wetter_vor_15_jahren.php (zuletzt aufgerufen am 16.09.2016)

11.4. Siglenverzeichnis:

DWv15J = Wolf Haas: Das Wetter vor 15 Jahren

Dbdi = Thomas Glavinic: Das bin doch ich

12. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht zwei Werke der österreichischen Gegenwartsliteratur. In *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) von Wolf Haas und *Das bin doch ich* (2007) von Thomas Glavinic wird die Leserschaft jeweils mit einer fiktiven Autorfigur als Protagonist konfrontiert. Die beiden Hauptfiguren tragen jeweils den Namen des empirischen Autors, was nicht nur auf erzählstruktureller Ebene Fragen zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, Gattung und Narratologie betreffend, aufwirft. Beide Werke wollten mit ihrem erzähltechnischen Spiel ein ähnliches Ziel erreichen und diese literarische Herangehensweise kann als (selbst)ironische Reaktion auf inszenierte Autorbilder und Rollenzuschreibungen gelesen werden. Der autobiographische Pakt wird dabei mehrmals gebrochen. Entlang der Bruchlinien habe ich die unterschiedlichen Zugänge von Glavinic und Haas nachgezeichnet. Der Werkvergleich zeigt, dass bei beiden Romanen die Vermittlung im Zentrum steht. Wolf Haas' Zugang stellt sich allerdings als vielschichtiger heraus. Indem er mit dem Autoreninterview ein Vermittlungsformat wählt, das im Literaturbetrieb eine wichtige Rolle einnimmt, fügt er dem mehrschichtigen Text noch eine weitere Metaebene hinzu.