



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Zwischen *Lügenfiktion* und *Traumbiographie*.
Das Problem der Kategorisierung und Wirkung von autofiktionalen Texten“

verfasst von / submitted by
Marie-Theres Donhauser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 190 344 333

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

Lehramt UF Englisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor

Univ.-prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Erzähltheorie unter den Blickpunkten der Fiktion	5
2.1. Die Beziehung zwischen Autor, Erzähler und Leser	6
2.2. Die darstellungsformenden Aspekte der Erzähltheorie	8
2.2.1. Erzählzeit und erzählte Zeit	8
2.2.2. Erzähler und Erzählstimme	10
2.2.3. Modus und Perspektive	13
2.2.4. Erzählebenen	15
2.2.5. Metafiktion und Metanarration	16
3. Theoretische Aspekte des fiktionalen Erzählens	18
3.1. Gerard Genettes Thesen zur Fiktion	19
3.2. Dorrit Cohns Kriterien des Fiktionsmodells	22
3.3. Wolfgang Isters Fiktionstheorie	25
3.4. Fiktionssignale	30
3.4.1. Textuelle Fiktionssignale	30
3.4.2. Paratextuelle Fiktionssignale	32
3.5. Zur Wirkung fiktionaler Texte	33
4. Autofiktionale Texte als Grenzfall der Fiktion	37
4.1. Definition und Schlüsselmerkmale der Autofiktion	38
4.2. Der autofiktionale Pakt	42
5. Fiktions- und erzähltheoretische Analyse von autofiktionalen Texten	44
5.1. Forschungsstand und Begründung der Textwahl	44
5.2. <i>Das bin doch ich</i> von Thomas Glavinic	46
5.2.1. Die Autofiktionalität bei Glavinic	47

5.2.2. Erzähltheoretische Analyse	52
5.2.3. Fiktionstheoretische Analyse	55
5.3. <i>Luft und Liebe</i> von Anne Weber	61
5.3.1. Die Autofiktionalität bei Weber	62
5.3.2. Erzähltheoretische Analyse	67
5.3.3. Fiktionstheoretische Analyse	72
5.4. <i>Hoppe</i> von Felicitas Hoppe	77
5.4.1. Die Autofiktionalität bei Hoppe	78
5.4.2. Erzähltheoretische Analyse	84
5.4.3. Fiktionstheoretische Analyse	89
6. Anpassung und Veränderung der Theorien	96
6.1. Veränderungen in der Erzähltheorie	96
6.2. Veränderungen in der Fiktionstheorie	98
7. Schlussfolgerungen	101
8. Quellen	104
8.1. Primärliteratur	104
8.2. Sekundärliteratur	104
8.3. Internetquellen	107
9. Abstract	108

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich jenen danken, die mich beim Schaffen dieser Diplomarbeit unterstützt haben, ob in fachlicher, persönlicher oder emotionaler Hinsicht.

Besonders möchte ich Prof. Dr. Roland Innerhofer für die kompetente, fachliche Unterstützung in jeder Phase des Entstehungsprozesses danken.

Des Weiteren möchte ich meinen Eltern Patricia und Franz danken, die es mir erst ermöglicht haben, dieses Studium in Angriff zu nehmen und mich laufend in jeder erdenklichen Form motiviert und unterstützt haben.

Ich möchte auch meinen Kolleginnen und Kollegen am Gymnasium Pichelmayergasse danken, die mir oft die Zeit und die Kraft gegeben haben, um meine Arbeit zu beenden.

Ich danke auch meinen Studienkolleginnen und –kollegen und meinen Freunden, die mich in dieser Phase meines Lebens begleitet haben. Besonders ohne Linda und Kathrin wäre dieses Studium nicht dasselbe gewesen.

Abschließend danke ich Markus, der mich beim Vollenden dieser Diplomarbeit vor allem emotional unterstützte. Vielen Dank für deine Geduld und die Kraft, die du mir in dieser schwierigsten Phase meines Studiums gegeben hast.

1. Einleitung

"I think the real secret of being a writer is learning to be a convincing liar...

I mean, that's what we are: story tellers... liars..."

Posy Simmonds¹

Wenn wir einen Text lesen, sei es nun ein Sachtext, ein fiktionaler Text wie beispielsweise ein Liebesroman oder eine Kriminalgeschichte, gehen wir mit dem Autor einen Pakt ein. Teil dieser Abmachung zwischen Leser² und Autor beinhaltet die Tatsache, dass wir das Gelesene innerhalb der erzählten Welt als wahr akzeptieren können. Einerseits können wir erkennen, dass es sich beispielsweise bei einem Science-Fiction-Roman um Fiktionales, Erfundenes handelt, doch beim Lesen einer Autobiographie sind wir durch diesen Pakt dazu verpflichtet, alles zu glauben, was wir lesen, da dieses Genre der Authentizität verpflichtet ist. Die Unterscheidung zwischen Erfundenem und Realem in der Literatur ist in der Fiktionstheorie festgelegt. Doch die Vielzahl an Darstellungsmöglichkeiten in fiktionalen Texten gibt Probleme auf, da unterschiedliche Theoretiker andere Regeln und Ansätze auf diesem Gebiet bestimmen. Auf der anderen Seite ergeben sich innerhalb der fiktionalen Literatur, welche an und für sich keinen Anspruch auf einen Wahrheitsgehalt stellt, Grenzfälle, die so real wirken, dass man an der Fiktionalität und somit auch der Wirkung der Fiktionstheorie in diesen Fällen zweifeln kann.

Meine Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Thematik der Erzähl- und Fiktionstheorien und wie sich diese bei der Analyse autofiktionaler Texte anwenden lassen. Als autofiktionale Texte definiere ich einerseits Texte, bei denen eine Figur oder ein Erzähler namensgleich mit dem Autor oder der Autorin ist, sowie Texte, bei denen die formalen und inhaltlichen Aspekte es erahnen lassen, dass es sich bei einer Figur um den Autor oder die Autorin handelt. Nach dieser Definition richtet sich auch die Auswahl der Primärliteratur für die Literaturanalyse. Eine genauere Kategorisierung und Definition der Autofiktionalität findet sich in einem späteren Kapitel meiner Arbeit.

¹ Simmonds, Posy: Tamara Drewe. London: Random House, 2007, S. 26.

² Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird nicht zwischen geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Durch die Verwendung des generischen Maskulinums sind stets sowohl männliche als auch weibliche Individuen angesprochen, also z.B. Leser und Leserinnen oder Autoren und Autorinnen.

Im ersten Teil der Diplomarbeit, der als theoretische Grundlage für die spätere Literaturanalyse gelten soll, werden bestimmte Faktoren und Ebenen der Narratologie erläutert, die bei fiktionalen Texten eine wichtige Rolle spielen, wie etwa Erzählzeit und Erzählstimme sowie der Modus und die Perspektive. Es soll in diesem Teil auch auf die Beziehung zwischen Autor, Erzähler und Leser eingegangen werden, da dieses Verhältnis als Grundproblem bei der Kategorisierung autofiktionaler Texte gewertet werden kann. Zu einem späteren Zeitpunkt wird auch aus fiktionstheoretischer Sicht auf diese Thematik eingegangen.

Weiterführend im theoretischen Teil werden bestimmte Ansätze von Theoretikern zur Fiktionstheorie vorgestellt. Es soll vor allem beschrieben werden, wie sich nach Gerard Genette, Dorrit Cohn und Wolfgang Iser fiktionale Texte von nicht-fiktionalen abgrenzen lassen. Auch Fiktionssignale, die im textuellen sowie im paratextuellen Bereich anzusiedeln sind, werden erläutert. Es wird des Weiteren auch auf die Wirkung fiktionaler Texte und ihre spezielle Form der Rezeption eingegangen. Im Zentrum sollen dabei vor allem weitere Hypothesen und Schlüsselbegriffe von Wolfgang Iser stehen, da er sich in seiner Konkretisierung von fiktionalen Texten vor allem auf die Wirkung und die Rezeption von Texten konzentriert. Ein wichtiges Stichwort ist hier das Konzept des „anthropologischen Verlangens“, da Iser³ davon ausgeht, dass der Mensch Fiktion braucht, um anthropologische Probleme zu bewältigen. Ich werde in meiner Arbeit auch aus der Perspektive des Autors auf dieses Konzept eingehen, da man annehmen könnte, dass durch die Autofiktionalität ebenfalls anthropologische Probleme oder Konflikte des Autors bearbeitet werden, da er sich durch seine schriftstellerische Tätigkeit selbst in die Handlung seines Werks, nicht nur als Verfasser, sondern auch als Figur, integriert.

Als Grundlage für den literaturanalytischen Teil soll auch eine Definition für autofiktionale Texte bereitgestellt werden, da es sich bei dieser Gruppe von Texten um einen Grenzfall in der Literaturtheorie handelt. Anschließend werden drei autofiktionale Romane anhand der literaturtheoretischen Annahmen und Konzepte aus dem ersten Teil analysiert. Die Werke, die ich für diesen Teil gewählt habe unterscheiden sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal voneinander, um ein breites Spektrum an autofiktionalen Texten analysieren zu können, sodass auf

³ vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 146.

mögliche Grenzfälle und Problematiken innerhalb des Gebiets aufmerksam gemacht werden kann. Während sich in den Romanen von Thomas Glavinic und Felicitas Hoppe die Autofiktionalität ganz klar durch den autobiographischen Stil und die Namensidentität der Hauptfiguren erkennen lässt, ist der Sachverhalt in Anne Webers Roman beispielsweise etwas anders. Hier wird die Handlung durch verschiedene Erzählebenen erzählt und laufend ergänzt, während sich die Erzählerfigur ebenfalls auf diesen Ebenen aufteilt. Die Erzählerin wird in diesem Text nie beim Namen genannt, doch die Inszenierung der Schriftstellertätigkeit und die Nähe zur Biographie der Autorin deuten auf die Autofiktionalität dieses Werkes. In diesem Teil der Arbeit sollen die Werke auf der einen Seite erzähltheoretisch analysiert werden, es wird aber auch untersucht, wie die Autofiktionalität in den einzelnen Texten umgesetzt ist, wie sich die Werke fiktionstheoretisch analysieren lassen und auf welche Grenzen man dabei stößt. Im Zuge der Diplomarbeit sollen zwei Forschungsfragen behandelt werden.

- I. Inwiefern passen autofiktionale Texte in die vorgestellten Fiktionstheorien von Genette, Cohn und Iser? Welche Probleme tauchen bei der Analyse der ausgewählten Werke auf und wie wirkt sich das vor allem auf Iser's Konzepte des Artikulationseffekts und der Rezeptionsästhetik aus?
- II. Wie wirkt sich die Autofiktionalität auf die Wirkung fiktionaler Texte aus? Können diese Texte unter denselben Blickpunkten analysiert werden wie andere fiktionale Texte?

Für die Beantwortung dieser Fragen habe ich folgende Hypothesen aufgestellt, die durch die Literaturanalyse entweder bestätigt oder falsifiziert werden sollen:

Zum einen müssen bei der Analyse sowohl fiktive und potentiell nicht-fiktive Elemente berücksichtigt werden. Hier gehe ich davon aus, dass in manchen autofiktionalen Werken durch die formalen und inhaltlichen Aspekte nicht mehr klar erkennbar ist, was an der Handlung eines Textes fiktiv ist, sofern man nicht die autobiographischen Fakten überprüft. Auf der anderen Seite gehe ich auch davon aus, dass es sich bei der Autofiktion um einen Grenzfall fiktionaler Texte handelt, weshalb die Fiktionstheorie für diese Texte nicht anwendbar ist. Daher muss die Theorie für diesen Fall angepasst werden, da sich diese Werke nicht deutlich als fiktional deklarieren lassen. Die letzte Hypothese geht davon aus, dass sich auch die Wirkung eines Textes durch seine Autofiktionalität verändert, da besonders die Beziehung zwischen Leser und Autor im Vordergrund steht, sowie der Akt des

Schreibens an sich. Der Artikulationseffekt tritt hier also in veränderter Art auf, nämlich nicht nur auf den Leser bezogen, sondern auch auf den Autor selbst.

Das Forschungsinteresse für meine Diplomarbeit ergibt sich daraus, dass viele fiktionstheoretische Ansätze mittlerweile veraltet sind und sich nicht auf (postmoderne) Grenzfälle der Fiktion anwenden lassen. Dadurch, dass vor allem autofiktionale Texte in den letzten beiden Jahrzehnten in den verschiedensten Formen aufgetreten sind, soll diese Diplomarbeit einerseits überprüfen, wie sich die Fiktionstheorie auf die ausgewählten Texte anwenden lässt und wie sie modifiziert werden muss, aber sie soll auch einen Überblick über diese Gattung und ihren Handlungsrahmen anbieten. Die Analyse anhand der erzähltheoretischen Ansätze soll zeigen, ob sich hier Kennzeichen der Autofiktionalität finden lassen, und ob sich bei der Analyse Probleme und Grenzen ergeben. Das Ziel dieser Arbeit ist demnach, die bestehende Erzähl- und Fiktionstheorie in Frage zu stellen, und sie mithilfe der Lücken, die eventuell bei der Analyse der autofiktionalen Werke offenbart werden, zu ergänzen.

2. Die Erzähltheorie unter den Blickpunkten der Fiktion

Viele Fiktionstheorien und Literaturtheoretiker, die sich bereits auf die Suche nach Fiktionssignalen begeben haben, beziehen sich auf bestimmte Kennzeichen und Merkmale, die im Bereich der Narratologie anzusiedeln sind. Deswegen ist es naheliegend, diese Arbeit mit einer Sammlung an erzähltheoretischen Möglichkeiten zu beginnen, die einen Einfluss auf eventuelle Deutungsmöglichkeiten bezüglich der Faktualität und der Fiktionalität haben können.

Grundsätzlich kann jeder Text in zwei Ebenen unterteilt werden, die eng miteinander verwoben und voneinander abhängig sind. Auf der einen Seite steht das *Erzählte*, also der textuell verarbeitete Inhalt der Erzählung. Das zweite Modul ist der Prozess des Erschaffens eines Textes, also das *Erzählen* an sich. Martínez und Scheffel⁴ stellen nun allerdings die Frage, ob diese Zweiteilung bei der Betrachtung von fiktionalen Texten überhaupt Sinn macht, da das „dargestellte Was“, also das Erzählte, in diesem Fall keinen Wirklichkeitsanspruch hat, sodass die Form der Darstellung eigentlich nicht von Bedeutung sein müsste. Es wird jedoch hervorgehoben, dass wir in der Rezeption nicht nur Informationen aus dem Inhalt des Textes entnehmen, sondern dass vor allem die Leseerfahrung und die Wirkung eines fiktionalen Textes durch die Form der Präsentation der Information beeinflusst wird. Die Befürwortung der getrennten Betrachtung der Darstellung und der Handlung liegt also einerseits in der emotionalen, ästhetischen Wirkung, aber auch in der Vielfalt der Präsentationsmöglichkeiten.

Die Ursprünge der Unterscheidung zwischen dem *Was* und dem *Wie* sind im russischen Formalismus und dem dazugehörigen Begriffspaar *fabula* und *sjuzet* zu finden. Während sich der Terminus *fabula* auf den Rohstoff eines Textes bezieht, bestimmt das *sjuzet* die logische Anordnung der Motive, welche zum Gesamtkonstrukt eines Textes führt.⁵ Weiterführend zu diesen beiden Elementen kennt Gerard Genette allerdings noch ein drittes Element. Während er den Inhalt, also *fabula*, ähnlich wie auch Tzvetan Todorov als *Geschichte* bezeichnet, unterteilt er das zweite Modul *sjuzet* in *Narration* und *Erzählung*. Die *Erzählung* bezeichnet die „narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs [discours], der von

⁴ vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck ⁹2012, S. 22-23.

⁵ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 25.

einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet“⁶. Die *Narration* hingegen beschreibt einen „produzierenden narrativen Akt“⁷, eine Funktion die durch den Erzähler eingenommen wird. Wenn man diese Aspekte betrachtet, ergeben sich bestimmte Untersuchungsfelder, welche die Grundlage für die Narratologie und erzähltheoretische Analysen bilden. Genette geht hierbei davon aus, dass diese Untersuchungsfelder zwischen den einzelnen Elementen des Textes vermitteln:

Die Zeit und der Modus spielen beide auf der Ebene der Beziehungen zwischen Geschichte und Erzählung, während die Stimme sowohl die Beziehungen zwischen Narration und Erzählung wie die zwischen Narration und Geschichte umfasst.⁸

Wolf Schmid⁹ spinnt diesen Gedanken noch einen Schritt weiter und geht von insgesamt vier narrativen Ebenen aus, in denen sich die Fiktion des Erzähltextes entfalten kann. Dabei handelt es sich um *Geschehen*, *Geschichte*, *Präsentation der Erzählung* und *Erzählung*. Das Geschehen, also das Konstrukt aller Erzählelemente, unterscheidet sich in diesem Sinne von der Geschichte, da es sich bei Letzterem um eine Auswahl an „Geschehensmomenten“ handelt, welche nach bestimmten Qualitäten selektiert werden.¹⁰ Die Erzählung ordnet die Geschehensmomente zu einer künstlichen Disposition durch die Methoden der Komposition. Die einzig wahrnehmbare Ebene ist allerdings die Präsentation der Erzählung, die durch den Akt der Verbalisierung geschieht.¹¹

Bevor nun auf ebendiese Untersuchungsfelder eingegangen wird, soll vorab die Beziehung zwischen Autor, Erzähler und Leser diskutiert werden. In diesem Kontext werden vor allem die etablierten Kommunikationssituationen, die durch die Darstellungsmodi unterstützt werden, hervorgehoben.

2.1. Die Beziehung zwischen Autor, Erzähler und Leser

Sowohl sachliche, reale als auch fiktionale Texte sind Gegenstände der Kommunikation zwischen Autor und Leser. Doch es gibt klare Unterschiede in den

⁶ Genette, Gerard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 2010, S. 11.

⁷ Genette (³2010), S. 12.

⁸ Genette (³2010), S. 15.

⁹ vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: De Gruyter 2008, S. 251.

¹⁰ vgl. Schmid (2008), S. 252.

¹¹ vgl. Schmid (2008), S. 253.

jeweiligen Kommunikationssituationen, da sowohl die Fiktionalität als auch die Faktualität bestimmte Anforderungen an den Leser stellen.

Auf der einen Seite handelt es sich bei realen Texten um eine echte, reale Kommunikation, da den Behauptungen, die in der schriftlichen Kommunikation durch den Autor mitgeteilt werden, ein Wahrheitsgehalt zugeschrieben wird. Der Autor produziert demnach Sätze, die er direkt an den Rezipienten richtet.¹² Wenn man nun fiktionale Texte betrachtet, erkennt man, dass auch hier der Autor als Produzent des Geschriebenen erkennbar ist. Jedoch muss hier hervorgehoben werden, dass der Autor keine realen Tatsachen, sondern Erfundenes, *Fingiertes* beschreibt, der Hintergrund der Kommunikation ist also ein anderer. Aus diesem Grund muss eine zweite, imaginierte Kommunikationssituation impliziert werden, die der Komplexität von fiktionalen Texten gerecht wird. Hier ist es der fiktive Erzähler, der dem Leser den Wahrheitsanspruch vermittelt.¹³

Der Autor produziert also Texte, die zwar *real*, aber *inauthentisch* sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als *authentische* Sätze zuzuschreiben, die aber *imaginär* sind.¹⁴

Aus dieser doppelten Kommunikationssituation bei fiktionalen Texten ergeben sich nach Martínez und Scheffel¹⁵ zwei wichtige Konsequenzen, die sich auf die Darstellungsmöglichkeiten von faktualen und fiktionalen Texten auswirken. Einerseits ist es bei faktualen Texten nicht nur üblich, sondern auch notwendig, dass erst nach einem bereits geschehenen, erlebten Ereignis berichtet wird. Dies muss außerdem in einer logischen Abfolge geschehen, sodass die reale Kommunikationssituation und die Glaubhaftigkeit nicht getrübt werden. Bei imaginären oder doppelten Kommunikationssituationen ist dies nicht notwendig, da über Ereignisse berichtet wird, die gar nicht oder erst möglicherweise in der Zukunft geschehen werden.¹⁶ Dies betrifft auch die zweite Konsequenz der irrealen Kommunikationssituation, denn da der Autor sich nicht an einen realen raumzeitlichen Zusammenhang halten muss, wird ihm ein gewisser Freiraum

¹² vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 19.

¹³ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 19.

¹⁴ Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 20.

¹⁵ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 20.

¹⁶ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 20-21.

zugestanden. Dieser Freiraum wirkt sich auf mehrere Ebenen der Erzählweise aus, wie etwa auf die Perspektive des Erzählers, oder das dargestellte Realitätssystem.¹⁷

Auch Gerard Genette¹⁸ beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Bezugspersonen, die von der fiktionalen Kommunikationssituation betroffen sind. Innerhalb der erzählten Welt gibt es demnach den *extradiegetischen Erzähler*, der zwischen dem Autor und dem Leser vermittelt. Doch nach Genette findet sich hier noch eine weitere Instanz ein, nämlich der *extradiegetische Adressat*, der in diesem Modell zum *implizierten Leser* wird. Dieser darf jedoch nicht als Teil des Textes gesehen werden, eher ist er ein mentales Konstrukt, welches der Autor anhand der beabsichtigten Erzählsituation modelliert. Den Gedanken, dass der extradiegetische Erzähler mit einem *implizierten Autor* gleichzusetzen ist, wie ihn etwa Wayne C. Booth („implied author“¹⁹) teilt, verwirft Genette jedoch, da er die Rolle der Figur, welche die textuelle Performanz übernimmt, einzig dem realen Autor zuschreibt. Der extradiegetische Erzähler übernimmt demnach innerhalb der Kommunikationssituation keine schriftstellerische Rolle und gilt einzig als Vermittler zwischen der fiktiven und der realen Welt, über die Instanz des extradiegetischen Lesers, der wiederum als Bindeglied zum realen Leser wird.

2.2. Die darstellungsformenden Aspekte der Erzähltheorie

Im Folgenden sollen nun die Aspekte der Erzähltheorie behandelt werden, die sich besonders auf die Differenzierung zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen beziehen.

2.2.1. Erzählzeit und erzählte Zeit

Das Konzept der Zeitdualität impliziert, dass es einen Unterschied zwischen den Zeitauffassungen in fiktionalen Werken gibt. Während die *Erzählzeit* grob genommen den Textumfang, also die notwendige Zeitdauer zur Darstellung des Geschehens definiert, beschreibt die *erzählte Zeit* die Dauer der eigentlichen Erzählung.²⁰ Durch diese Zweigliedrigkeit ergeben sich spezielle Darstellungsmöglichkeiten, die sich auf die Narrativität des Textes auswirkt.

¹⁷ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 21.

¹⁸ vgl. Genette (³2010), S. 260.

¹⁹ Booth, Wayne: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London: University of Chicago Press 1991, S. 158-159.

²⁰ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 210.

Beispielsweise beschreibt Genette die Tendenz zur Anachronie, da die Ereignisse in der erzählten Zeit nicht immer chronologisch wiedergegeben werden, sondern unterschiedlich angeordnet sind. Was etwa in der Erzählung *später* angeordnet wäre, kann daher in der Diegese schon *vorher* dargestellt sein.²¹ Die Begriffe, die Genette für den Handlungsspielraum der Anachronie verwendet, sind *Analepse* und *Prolepse*. Eine *Analepse* wird auch als Rückblende bezeichnet und beschreibt die Unterbrechung der Chronologie durch eine nachträgliche Beschreibung eines Ereignisses.²² Die *Prolepse* hingegen kommt weitaus seltener vor. Hier wird die Darstellung eines Ereignisses vorweggenommen, welches eigentlich in der erzählzeitlichen Zukunft liegt.²³

Die Erzählzeit kann jedoch nicht nur in ihrer Ordnung variieren, sondern auch in der Dauer und der Geschwindigkeit. Schmid etwa hebt die Möglichkeiten der *Raffung* und *Dehnung* hervor, die im Akt der Transformation von *Geschehen* zu *Geschichte* verankert sind. Ist die Geschichte bzw. die Darstellung des Erzählten langsamer als das Geschehen, spricht man von einer Dehnung. Vor allem bei detaillierten Beschreibungen und Ausführungen kommen gedehnte Darstellungen vor. Eine geraffte Erzählung tritt etwa auf, wenn Geschehensmomente übersprungen oder im Schnelldurchlauf dargestellt werden. Wenn die erzählte Zeit und die Erzählzeit deckungsgleich sind, spricht man vom *zeitdeckenden Erzählen*.²⁴ Genette²⁵ nennt alle Instanzen, in denen sich Erzählzeit und erzählte Zeit nicht decken „Anisochronien“. Innerhalb dieses Begriffes finden sich unterschiedliche Verfahren, welche den Handlungsrahmen der temporalen Darstellung beschreiben. Das Verfahren des isochronen Erzählens, also die Darstellungsweise, die Schmid als zeitdeckend definiert, bezeichnet Genette als *Szene* ²⁶, was an die Vorgehensweise im Drama erinnert. Darüber hinaus nennt Genette als Beispiele für Anisochronien die „summarische Erzählung“ bzw. die *Summary*, bei der längere Erzählmomente zusammengeschlossen werden – ähnlich wie bei der Raffung.²⁷ Bei der sogenannten *Erzählpause* findet eine Handlungsunterbrechung statt, etwa wenn

²¹ vgl. Genette (³2010), S. 18.

²² vgl. Genette (³2010), S. 28.

²³ vgl. Genette (³2010), S. 39-40.

²⁴ vgl. Schmid (2008), S. 264-265.

²⁵ vgl. Genette (³2010), S. 53.

²⁶ vgl. Genette (³2010), S. 69.

²⁷ vgl. Genette (³2010), S. 59.

das Erzählen pausiert wird, um Gedanken oder eine Szenerie zu beschreiben.²⁸ Das Verfahren der zeitlichen *Ellipse* beschreibt das absichtliche Auslassen einer Zeitspanne in der dargestellten Handlung. Sie kann entweder unbestimmt oder bestimmt sein, wenn die Dauer der Ellipse angegeben ist. Sie kann außerdem explizit stattfinden, beispielsweise durch einen textuellen Hinweis wie *18 Jahre später*, oder implizit, indem nicht genauer auf das Vorhandensein einer temporalen Lücke eingegangen wird.²⁹

2.2.2. Erzähler und Erzählstimme

Fiktionale Texte zeichnen sich nach Martínez und Scheffel³⁰ unter anderem auch dadurch aus, dass der Autor frei entscheiden kann, inwiefern die Figur des Erzählers als „narrative Instanz“ im Text auftritt. Diese Entscheidungen des Autors bezüglich der Erzählerfigur wirken sich auf den Zeitpunkt und den Ort bzw. die Ebene des Erzählens (vgl. Kapitel 2.2.4.) aus, aber auch auf die Position des Erzählers innerhalb der Erzählung. Im Bezug auf die zeitliche Distanz zwischen Handlung und Erzählen wird zwischen dem *späteren*, *früheren* und *gleichzeitigen* Erzählen unterschieden.³¹ Während das frühere bzw. prophezeiende Erzählen eher selten und meist nur in kürzeren Binnenhandlungen zu finden ist, zählt das spätere Erzählen zum am meisten verbreiteten Modell, was etwa durch die häufige Verwendung des epischen Präteritums ausgedrückt wird.³² Das gleichzeitige Erzählen erinnert beinahe an einen Live-Bericht, da hier in der Regel im Tempus des Präsens erzählt wird. Diese Erzählform tritt vor allem ab der Moderne bei Ich-Erzählern in monologischer Form auf.³³

Des Weiteren unterscheiden sich unterschiedliche Erzählweisen dadurch voneinander, in welchem Maße der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass der Erzähler entweder an seiner erzählten Geschichte beteiligt ist (etwa als *erzählendes* oder *erlebendes Ich*) oder nicht. In letzterem Fall ist der Erzähler also nicht selbst Teilnehmer der Handlung, sondern steht außerhalb der erzählten Welt. Einen Erzähler der 3. Person, der nicht

²⁸ vgl. Genette (³2010), S. 62.

²⁹ vgl. Genette (³2010), S. 66-67.

³⁰ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 71-72.

³¹ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 72.

³² vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 73-74.

³³ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 73.

zu den Figuren seiner Geschichte gehört, bezeichnet man als *heterodiegetischen Erzähler*, während die Erzählfigur, die in der 1. Person selbst als Figur am Geschehen beteiligt ist, als *homodiegetischer Erzähler* zu bezeichnen ist.³⁴ Neben Genettes und Scheffels Bezeichnungen für die unterschiedlichen Repräsentationen des Erzählers, stellte Stanzel ein etwas abweichenderes Modell auf. Während er den homodiegetischen Erzähler als *Ich-Erzähler* benennt, eröffnen sich für den heterodiegetischen Erzähler zwei Möglichkeiten. Auf der einen Seite nennt er hier die „auktoriale Erzählsituation“³⁵, bei welcher der Erzähler zwar nicht als Akteur, aber dennoch durch Kommentare und Bemerkungen offensichtlicher Teil der Handlung ist. Diese Erzählweise zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Figur des Erzählers als allwissende Instanz auftritt, indem der Wissenstand des Erzählers den der Charaktere übersteigt. Der Begriff *auktorial* kommt daher, dass der Erzähler stark an die Figur des Autors erinnert. Trotzdem muss hervorgehoben werden, dass auch der auktoriale Erzähler als fiktive Figur, neben den handelnden Charakteren, vom Autor erfunden ist. Darüber hinaus kennt Stanzel³⁶ die „personale Erzählsituation“, in der die Erzählerfigur hinter die Handlung tritt und auf sämtliche Anmerkungen und Beifügungen verzichtet. Dadurch eröffnet sich für den Leser der Anschein, er erlebe die Handlung so, also wäre er selbst Teil der Erzählung. Der Leser nimmt hier jedoch keine allwissende Funktion ein, sondern sein Wissensstand bleibt mit den handelnden Figuren ident. Darüber hinaus gibt es jedoch auch Erzähler, die weniger wissen als die Charaktere, beispielsweise in Detektivgeschichten, in welchen etwa der Wissensstand der Kriminellen und Mörder höher ist als jener der erzählenden Figuren.

Der Grad und die Anteilnahme des homodiegetischen Erzählers bzw. des Ich-Erzählers, der selbst als Figur im Text aktiv ist, kann jedoch variieren. Beispielsweise nennt Stanzel den „peripheren Ich-Erzähler“³⁷, der eher als Nebenfigur klassifiziert werden kann, und als Beobachter, ob beteiligt oder unbeteiligt, keinen tragenden Einfluss auf die Handlung nimmt. Aus diesem Grund könnte man meinen, dass es sich durch den Blickwinkel einer für die Handlung unbedeutenden Figur um eine

³⁴ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 84-85.

³⁵ Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ¹⁰1981, S. 16.

³⁶ vgl. Stanzel (¹⁰1981), S. 17.

³⁷ Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ⁸2008, S. 263.

unzuverlässige Erzählweise handelt, da die Gefühle und Positionen des Erzählers als Außenstehender dennoch eindeutig vermittelt werden. Auf der anderen Seite wird die Unzuverlässigkeit auch dadurch unterstützt, dass der periphere Erzähler oft einer oder zahlreichen Hauptfiguren nahe steht.³⁸ Dieser Erzählsituation steht der „autobiographische Ich-Erzähler“³⁹ gegenüber, der entweder die Hauptfigur oder eine der Hauptfiguren ist. Den Fall, in dem der Ich-Erzähler selbst der Held der Geschichte ist, benennt Genette⁴⁰ als „autodiegetisch“.

Um die Divergenz zwischen der narrativen Instanz und den Figuren und Charakteren hervorzuheben, beschreibt Schmid⁴¹, dass sich jeder Erzähltext in zwei unterschiedliche Arten der Rede gliedert – der *Erzählerrede* und der *Rede von Figuren*. Sie unterscheiden sich unter anderem dadurch voneinander, dass die Figurenreden lediglich als Zitate wiedergegeben werden, während die Rede des Erzählers im Erzählakt integriert ist. Eine weitere Komponente des Erzählaktes ist neben der Erzählerrede der *Erzählertext*, der dem *Figurentext* (dieser geht über die tatsächliche Rede der Figur hinaus, indem diese etwa durch narratoriale Anmerkungen ergänzt wird) nahesteht.⁴²

Der Erzähltext konstituiert sich [...] aus der Erzählerrede und der Figurenrede. In der Erzählerrede manifestieren sich [...] in moderner Prosa in unterschiedlichem Mischungsverhältnis Erzählertext und Figurentext. Die Figurenrede ist als unvermischte Manifestation des Figurentextes fingiert, kann aber durchaus Merkmale des Erzählertextes enthalten.⁴³

Diese divergierenden Partikel des Erzählens agieren jedoch im Text nicht als selbstständige Konzepte, sondern sie beeinflussen sich gegenseitig im Sinne der *Textinferenz*. Schmid⁴⁴ beschreibt in diesem Zusammenhang das Zusammenspiel der *Mimesis*, also der „Wiedergabe des Figurentextes“, mit der *Diegesis*, dem tatsächlichen Erzählen, da etwa in der *erlebten Rede* die Figurenrede nicht von der Erzählerrede unterscheidbar ist. Im Bezug auf die Stimme und auf das Erzählen

³⁸ Stanzel (2008), S. 265.

³⁹ Stanzel (2008), S. 268.

⁴⁰ vgl. Genette (2010), S. 162.

⁴¹ vgl. Schmid (2008), S. 154.

⁴² vgl. Schmid (2008), S. 157.

⁴³ Schmid (2008), S. 158-159.

⁴⁴ vgl. Schmid (2008), S. 181-182.

beschäftigt sich Scheffel⁴⁵ unter anderem auch mit der Frage, wo nun genau die Unterschiede zwischen dem fiktionalen und dem faktualen Erzählen zu finden sind. Er hebt besonders hervor, dass die Frage nach dem *wann* und *wo* des Erzählens, wie es bei Genette etwa verdeutlicht wird, bei fiktionalen Texten genauso bedeutend ist wie das *wie* und *was* des Erzählten, was darauf zurückzuführen ist, dass die Erzählfigur keine Wirklichkeitsaussagen macht, die in einen realen Kontext einzuordnen wären. Des Weiteren muss auch dem Begriff *Erzähler* in fiktionalen Texten eine differenzierte Bedeutung zugeschrieben werden, da vor allem bei heterodiegetischen Erzählern keine weibliche oder männliche Figur aktiv erzählt, sondern ein abstraktes Konstrukt, das eher als *narrative Instanz* auftritt.⁴⁶

2.2.3. Modus und Perspektive

Was im englischen Sprachraum oft als *point of view* bekannt ist und Genette als *Fokalisierung* bezeichnet, nennen Schmid und Stanzel *Perspektive*. Alle Begriffe beziehen sich auf die „Perspektivierung der Darstellung relativ zum Standpunkt eines wahrnehmenden Subjekts“⁴⁷. Stanzel⁴⁸ unterscheidet grundsätzlich zwischen Innen- und Außenperspektive, wobei die Innenperspektive dadurch ausgezeichnet wird, dass der Standpunkt der Wahrnehmung innerhalb der Hauptfigur bzw. im Inneren des Geschehens liegt. In der Außenperspektive liegt der Fokus außerhalb der handelnden Figuren. Diese Formen der Perspektivierung erkennt Stanzel auch als charakterisierenden Teil der Erzählsituationen. Während die Außenperspektive hauptsächlich bei peripheren Ich-Erzählern sowie bei der auktorialen Erzählsituation auftritt, findet man die Innenperspektive beim autobiographischen Ich-Erzähler und der personalen Erzählsituation. Genettes Konzept der Fokalisierung kennt allerdings noch mehr Möglichkeiten der Perspektivierung, die allerdings nicht von allen Seiten der Literaturwissenschaft akzeptiert werden. Ein großer Unterschied zu Stanzel ist der, dass sich die einzelnen Handlungsmöglichkeiten aus dem Zusammenspiel der fokalisierenden und der fokalisierten Figur ergeben.⁴⁹ Bei der *Nullfokalisierung*⁵⁰ geht

⁴⁵ Scheffel, Michael: Wer spricht? Überlegungen zur ‚Stimme‘ in fiktionalen und faktualen Erzählungen. In: Blödorn, Andreas u.a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006, S. 83-99.

⁴⁶ vgl. Scheffel (2006), S. 94-95.

⁴⁷ Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 211.

⁴⁸ vgl. Stanzel (⁸2008), S. 83.

⁴⁹ vgl. Genette (³2010), S. 217.

⁵⁰ vgl. Genette (³2010), S. 217-218.

Genette von einem allwissenden Erzähler aus, dessen Wissen über das jeder Figur hinausgeht. Es herrscht keine Perspektivierung, da der Erzähler als fokalisierende Figur nicht auf einen bestimmten Fokus zentriert ist. Am Konzept der Nullfokalisierung kritisiert Schmid⁵¹ allerdings, dass eine Erzählung ohne Perspektivierung, wie Genette es vorschlägt, nicht realistisch ist, da in jedem Text eine bestimmte Form der Fokalisierung impliziert wäre. Des Weiteren spricht Genette von der *internen Fokalisierung*⁵² bei der die Fokalisierung auf eine bestimmte, erzählte Figur zentriert ist. Die Perspektivierung wird hier auch als *Mitsicht* bezeichnet, da das Wissen des Erzählers mit dem der Figur übereinstimmt. Die dritte Handlungsmöglichkeit benennt Genette als *externe Fokalisierung*⁵³, was auch als *Außensicht* bekannt ist. Der Erzähler weiß weniger als die handelnden Figuren bzw. gibt er dieses Wissen nicht wieder. Das Innenleben der Charaktere wird nicht wiedergegeben, da die Wahrnehmung nicht an eine fokalisierte Figur gebunden ist, sondern an einen Erzählpunkt.

Die Fokalisierung der Erzählung gilt als Teilaspekt, welcher ausschlaggebend für den Modus eines Textes ist. Neben der Frage der Perspektivierung steht auch die Distanz bzw. die Fülle an narrativer Information im Vordergrund.⁵⁴ Grundsätzlich wird hier zwischen dem narrativen und dem dramatischen Modus unterschieden, wobei es bei Letzterem keine Distanz gibt. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass es bei Erzähltexten nicht nur Figurenreden gibt wie etwa im Drama, weshalb man im Bezug auf die Distanz zwischen *Erzählung von Ereignissen* und *Erzählung von Worten* unterscheidet.⁵⁵ Beispielsweise wird das unmittelbare Erzählen bei Ereignissen durch verschiedene Techniken realisiert, etwa durch die Zurückgezogenheit eines Erzählers und die Abwesenheit sämtlicher Kommentare und Bemerkungen.⁵⁶ Was die Erzählung von Worten anbelangt, wird im dramatischen Modus die zitierte bzw. direkte Figurenrede beschrieben, während der narrative Modus den sprachlichen Akt zwar erwähnt, den Inhalt und seine Form jedoch nicht erläutert. Zwischen narrativem und dramatischem Modus liegt die

⁵¹ vgl. Schmid (2008), S. 120.

⁵² vgl. Genette (³2010), S. 218.

⁵³ vgl. Genette (³2010), S. 218-219.

⁵⁴ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 50.

⁵⁵ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 51.

⁵⁶ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 53.

sogenannte ‚transponierte Figurenrede‘, bei welcher der Sprechakt etwa indirekt oder frei wiedergegeben wird.⁵⁷

2.2.4. Erzählebenen

Als Erzählebenen werden die unterschiedlichen narrativen Instanzen im Text bezeichnet. In diesem Zusammenhang findet sich in manchen Texten nicht nur eine *primäre* Erzählfigur, sondern auch ein *sekundärer* oder sogar ein *tertiärer* Erzähler. Der primäre Erzähler gilt als Figur, welche die Rahmenhandlung erzählt, während der sekundäre Erzähler die Binnengeschichte innerhalb der Rahmenhandlung wiedergibt. Dabei kann es sich um eine Figur handeln, die ihre eigene Lebensgeschichte erzählt, oder selbst eine fiktive Geschichte wiedergibt. Der tertiäre Erzähler erschafft die Binnengeschichte zweiten Grades, er erzählt also von einer Handlung innerhalb der ersten Binnengeschichte.⁵⁸

Die Begriffe *primär*, *sekundär* und *tertiär* teilen die einzelnen Instanzen in unterschiedliche Ebenen:

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.⁵⁹

In diesem Sinne wird die Ebene des primären Erzählers der Rahmenhandlung zur *extradiegetischen Erzählung*, sobald sich innerhalb dieser Erzählung neue Stufen eröffnen. Die zweite Stufe, auf der der sekundäre Erzähler seine Binnenhandlung wiedergibt, nennt Genette *intradiegetische Erzählung*, während eine Binnenhandlung zweiten Grades als *metadiegetische Erzählung* bezeichnet wird.⁶⁰ Die Vielfalt der Präsentationsmöglichkeiten der unterschiedlichen Ebenen ist groß. Beispielsweise kann der extradiegetische Erzähler als fiktiver Autor präsentiert werden, jedoch muss die innere Handlung nicht zwingend schriftlich verfasst sein, da es sich auch um eine mündliche Präsentation, um einen inneren Monolog oder um einen Traum handeln kann.⁶¹

Martínez und Scheffel⁶² heben in diesem Zusammenhang hervor, dass die

⁵⁷ vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 53-55.

⁵⁸ vgl. Schmid (2008), S. 85.

⁵⁹ Genette (³2010), S. 148.

⁶⁰ vgl. Genette (³2010), S. 148.

⁶¹ vgl. Genette (³2010), S. 149.

⁶² vgl. Martínez und Scheffel (⁹2012), S. 82-83.

Überschreitung der einzelnen Instanzen der Grenzüberschreitung zwischen Erzählen und Erzähltem gleicht, indem zwischen den Welten unterschieden wird, in der erzählt wird und jener, die als Erzählgegenstand gilt. Dennoch kann die Darstellung der Binnenwelten auch weniger deutlich erfolgen, indem sich die einzelnen Erzählinstanzen nur vage oder erst am Schluss zu erkennen geben.

2.2.5. Metafiktion und Metanarration

Ein Bereich der Erzähltheorie, der besonders bei autofiktionalen Texten als Kennzeichen für die Fiktionalität gilt, ist die sogenannte *Metanarration* bzw. die *Metafiktion*. Beide Begriffe gelten als Sammelbezeichnungen für die Selbstreflexivität eines Textes; Äußerungen, die sich nicht auf das Erzählte, also auf die Handlung beziehen, sondern mehr auf die Erzählung als Prozess des Fingierens an sich. Während sich die Metanarration auf die Bemerkungen des Erzählers bezieht, beschreibt die Metafiktion Kommentare, die sich auf die Fiktivität und Konstruiertheit der Erzählung beziehen.⁶³ Die Metanarration wird, im Kontrast zur Metafiktion, auch in nicht-fiktionalen Texten bzw. in anderen Medien vorgefunden. Der Grund dafür liegt darin, dass metanarrative Äußerungen den Akt der Fiktionalität in den Vordergrund stellen, und nicht die Fiktivität, weshalb die Metafiktion nur in fiktionalen Texten auftreten kann. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Konstruiertheit der Erzählung gelenkt. Die Metanarration kann unterschiedliche textuelle Funktionen einnehmen, die über die Anmerkungen des Erzählers hinausgehen. Metanarrative Äußerungen können also nicht nur die interne Struktur eines Textes in der Form einer Art Regieanweisung kommentieren, sondern sie können sich auch auf die Kommunikation zwischen dem Erzähler und dem Leser in der Welt außerhalb der Erzählung beziehen. Diese und ähnliche selbstreflektive Bemerkungen sollen dem Leser bewusst machen, dass es sich beim Text um eine fingierte Erzählung handelt.⁶⁴

Dadurch, dass Themen wie der Akt des Fingierens bzw. der Beruf und die Tätigkeit des Autors ein zentrales Thema in autofiktionalen Texten darstellen, findet man die Metanarration sowie die Metafiktion hier besonders oft. Das Besondere an metanarrativen bzw. metafiktionalen Äußerungen in autofiktionalen Texten ist, dass hier auf der einen Seite die Illusion erschaffen wird, dass es sich um eine reale Er-

⁶³ vgl. Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter u.a. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 204.

⁶⁴ vgl. Neumann & Nünning (2009), S. 205.

zählung wie etwa um eine Autobiographie des Autors handeln könnte. Auf der anderen Seite wird dem Leser durch ebendiese Äußerungen bewusst gemacht, dass es sich dennoch um Fiktion handelt, man sich also nur in der Fantasie des Autors befindet und keine realen Begebenheiten liest.

3. Theoretische Aspekte des fiktionalen Erzählens

Die Frage nach der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lüge in der Literatur ist so alt wie das literarische Schreiben selbst. Beginnend mit der Antike, also im Kontext der griechischen Legenden, in denen Mythos und Geschichte nahtlos ineinander übergreifen, beschäftigten sich immer mehr Philosophen mit dieser Thematik.⁶⁵ Besonders prägend für die Entstehung eines ersten Fiktionsmodells war Aristoteles, der zwischen Texten differenzierte, in denen Wahrscheinliches und Reales verarbeitet wird, und Texten, die zur dichterischen Gattung (*poiesis*) gehören. Als wichtigsten Teil der Dichtung identifizierte Aristoteles den Akt der Nachahmung (*mimesis*), den auch Genette in seiner Fiktionskonzeption später wiederfand.⁶⁶ Cicero spannte diese Gedanken der griechischen Methodik wenige Jahrhunderte nach Aristoteles weiter und erstellte ein Konzept, dass zwischen Wahrem (*historia*), Unmöglichem (*fabula*) und schließlich Erfundenem, aber theoretisch Möglichem (*argumentum*) unterschied.⁶⁷ Dieses Modell ist der heutigen Fiktionsauffassung sehr ähnlich, was in dieser Arbeit durch die späteren Erläuterungen der modernen Theorien deutlich werden wird.

Bevor allerdings auf die detaillierten und spezifischen Eigenheiten der größeren Fiktionstheorien eingegangen wird, soll vorerst die Grundterminologie erläutert werden. Unter dem Begriff *Fiktionalität* versteht man grundsätzlich die Eigenschaft mancher Texte, *fiktional* zu sein. Nicht-fiktionale Texte werden von fiktionalen Texten oft mit dem Begriff *faktual* abgegrenzt, allerdings muss hervorgehoben werden, dass auch faktuale Texte Erfundenes und Unwahres wiedergeben können.⁶⁸ Nicht zu verwechseln ist der Begriff *Fiktionalität* mit der *Fiktivität*, welche sich auf die Inhalte eines fiktionalen Textes bezieht. Beispielsweise findet man in einer fiktionalen Erzählung fiktive Gegenstände und Personen, die der fiktiven Welt zuzuordnen sind. Dadurch, dass sich die Produktion fiktionaler Texte oft deutlich von denen faktualer Texte unterscheidet, gibt es auch hier eine terminologische Differenzierung. So verwendet man für das Verfassen eines

⁶⁵ vgl. Bowersock, Glen W.: Fiction as History. Nero to Julian. Berkeley: University of California Press 1994, S. 1-2.

⁶⁶ vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 316.

⁶⁷ vgl. Bowersock (1994), S. 10.

⁶⁸ vgl. Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter 2014, S. 5.

fiktionalen Textes den Begriff *Fingieren*, der besonderen Fokus auf die Erschaffung fiktiver Inhalte lenken soll.⁶⁹

Wichtig für die Unterscheidung und Klassifikation der Fiktionalität als Kategorie für bestimmte Erzähltexte sind zwei unterschiedliche Ebenen, die in den unterschiedlichen Theorien hervortreten. Das sind einerseits typische Situationen und Strukturen auf Satzebene, sowie komplexe Erzählstrukturen, die sich unter anderem mit den typischen Erzählweisen und Erzählern beschäftigen.⁷⁰ Besonders in den letzten Jahrzehnten bemühte man sich in der Wissenschaft immer mehr darum, die bisherigen Ansichten der Fiktion einerseits zu konkretisieren, um dann die bestehenden Theorien zu modernisieren, was dazu führte, dass diese beiden Ebenen in den aufstrebenden Hypothesen als wechselwirkendes Kontinuum berücksichtigt werden. Das Aufkommen von neuen Textsorten und Formaten, wodurch eine klare Kategorisierung nach und nach erschwert wurde, unterstützte die Entstehung und Weiterentwicklung außerdem. In den nachfolgenden Kapiteln sollen nun unterschiedliche, moderne Auffassungen der Fiktionstheorie vorgestellt und diskutiert werden. Es muss vor allem auch berücksichtigt werden, dass sowohl Wolfgang Iser als auch Gerard Genette ihre Theorien bereits vor mehreren Jahrzehnten dargestellt und erläutert haben, und dennoch zählen ihre Schriften immer noch zu den relevantesten Konzepten und Ansätzen der Fiktionstheorie.

3.1. Gerard Genettes Thesen zur Fiktion

Im 1991 erstmals auf französisch erschienenem Werk *Fiction et diction*⁷¹ geht Genette auf unterschiedliche Punkte und Merkmale ein, welche für ihn klare Kennzeichen für einen fiktionalen, poetischen Text sind. In diesem Werk lassen sich vier Abhandlungen finden, die alle eng miteinander in Verbindung stehen, wie etwa Abhandlungen über linguistische, pragmatische oder narratologische Aspekte der Fiktion. In einer Diskussion über dieses Werk hebt Petersen⁷² hervor, dass Genette einer der ersten „strukturalistisch und linguistisch geprägte[n] Literaturwissenschaftler“ war, der sich intensiver mit der Differenzierung zwischen

⁶⁹ vgl. Klauk (2015), S. 5-6.

⁷⁰ vgl. Zipfel (2001), S. 115.

⁷¹ Genette, Gerard: Fiktion und Diktion. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink 1992.

⁷² vgl. Petersen, Jürgen H.: Gerard Genette, Fiktion und Diktion. In: Arbitrium 13/3 (1995), S. 288.

realer, poetischer und fiktionaler Literatur beschäftigte, und nach unterschiedlichen Merkmalen in Form und Struktur suchte.

Auf der einen Seite hebt Genette die Sprechakte in fiktionalen Texten hervor, da besonders in der dramatischen Fiktion ausschließlich „Äußerungen fiktiver Personen“⁷³ dargestellt werden, neben den Bühnenanweisungen, in denen der Autor direkt zu Wort kommt. Doch auch bei narrativen fiktionalen Texten spielen die Sprechakte eine wichtige Rolle, da Genette davon ausgeht, dass hinter jeder Äußerung nicht nur eine semantische, sondern auch eine pragmatische Ebene steckt – es handelt sich dabei bei jedem *Fiktionsakt* um einen *illokutionären Sprechakt*, der vom Autor ausgeht, welcher dem Leser den Übergang in die fiktive Welt des Textes überhaupt ermöglicht.

In diesem Sinne würde der assertorische Satz: „Es war einmal ein kleines Mädchen, das lebte mit seiner Mama am Waldesrand“ in Wirklichkeit etwas bedeuten wie: „Stellen Sie sich bitte mit mir vor, daß einmal ein kleines Mädchen war, etc.“⁷⁴

Darüber hinaus geht Genette auch von einer indirekt *deklarativen Äußerung* aus, da der Autor dem Leser eines fiktionalen Textes zu erkennen gibt, dass die Aussage nicht real ist, sondern in der imaginären, mentalen Welt des Lesers auftritt und daher das dargestellte Mädchen nur fiktiv ist. Dennoch darf die Aussage und somit auch die Realität des Mädchens in der fiktiven Welt während der Rezeption nicht angezweifelt werden.⁷⁵ Fiktionale Aussagen stehen daher nach Genette in Opposition mit Wirklichkeitsaussagen, da sie keinen „objektiv-faktischen Zustand“⁷⁶ beschreiben, haben aber dennoch einen gefälschten Wahrheitsgehalt. Was Peterson⁷⁷ an dieser These jedoch kritisiert, ist die Tatsache, dass die Wirkung des fiktionalen Textes außer Acht gelassen wird. Er zweifelt daran, dass ein Text, der bloß in der Imagination des Rezipienten stattfindet, so starke Emotionen im Leser auslösen kann, wie es beim Lesen üblich ist, wenn der Autor klar und deutlich vermittelt, dass es sich nur um Unbedeutendes und Erfundenes handelt.

Des Weiteren sucht Genette vor allem in den erzähltheoretischen Sparten nach Merkmalen, die klar zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen

⁷³ Genette (1992), S. 43.

⁷⁴ Genette (1992), S. 49-50.

⁷⁵ vgl. Genette (1992), S. 52.

⁷⁶ Genette (1992), S. 53.

⁷⁷ vgl. Petersen (1995), S. 289.

unterscheiden. Während er im Bereich der chronologischen Ordnung und der Geschwindigkeit der Erzählung keine klaren Indizien für die Fiktionalität findet⁷⁸, erkennt er in der „narrativen Stimme“ einen deutlichen Unterschied. In faktualen Erzählungen findet nämlich der „Gebrauch der Narration zweiten Grades“⁷⁹ kaum statt, was bedeutet, dass die Präsenz eines Binnenerzählers (auch *metadiegetischer Erzähler*) also ein klares Merkmal für einen fiktionalen Text ist, wobei die Abwesenheit eines Binnenerzählers den Text wiederum nicht weniger fiktional machen würde. Was er jedoch besonders hervorhebt, ist die Beziehung zwischen Autor, Person und Erzähler, da er den Fall $A = N$ (Autor = Erzähler) als deutliches Zeichen für die Faktualität erkennt, da der Autor mit seiner offensichtlichen Identität im Text für die Glaubhaftigkeit der Behauptungen steht.⁸⁰ Auf der anderen Seite ist der Fall $A \neq N$ deutlich fiktional geprägt, da die (erfundene) Erzählinstanz zwischen Autor und Text die Verantwortung für den Wahrheitsgehalt übernimmt, der vom Autor erfunden ist.⁸¹ Als Ausnahme dieser Regel nennt Genette die sogenannte *homodiegetisch-fiktionale Erzählung*, für die er auch den Fachbegriff *Autofiktion* verwendet, da hier ein fiktionaler Charakter trotz der Formel $A = N$ offensichtlich ist. Genette geht aber kaum näher auf diesen Sonderfall ein, lehnt dieses Konstrukt sogar regelrecht ab, da er nicht davon ausgehe, dass man „das Schicksal austauschen [könne] ohne die Person“⁸². Was Petersen jedoch im Zusammenhang mit Genettes implizierten Verhältnis zwischen Erzähler und Autor betont, ist die Frage nach Ursache und Wirkung, denn es bleibt ungeklärt, „ob die Differenz zwischen Autor und Erzähler wirklich Ursache eines fiktionalen Erzählens ist“⁸³, oder diese Differenzierung nur Folge eines bestimmten Sprechstatus ist.

Genette versucht sich in seiner Abhandlung auch daran, nach stilistischen Merkmalen zu suchen, die zwischen fiktionalen und faktualen Texten unterscheiden. Jedoch ist die Frage nach den ästhetischen Mitteln in einem Text sehr subjektiv und daher nicht einfach zu beantworten. Die Frage nach dem ästhetischen und stilistischen Gehalt ist, so Genette⁸⁴, daher im Rezipienten zu finden, und in der

⁷⁸ vgl. Genette (1992), S. 73-74.

⁷⁹ Genette (1992), S. 79.

⁸⁰ vgl. Genette (1992), S. 80.

⁸¹ vgl. Genette (1992), S. 81.

⁸² Genette (1992), S. 87.

⁸³ Petersen (1995), S. 290.

⁸⁴ vgl. Genette (1992), S. 146.

Frage nach der Intention des Autors. Er kommt demnach letztlich zu dem Schluss, dass der Stil zwar ein wichtiges Kriterium bei der Festlegung der Ästhetik und der Literarität eines Werkes ist, er ist jedoch nicht zwingend ausschlaggebend für die Fiktionalität, da dieses Faktum zu subjektiv behaftet ist.⁸⁵ Die Annahme, dass die Autorintention sowie der Leser nicht nur beim ästhetischen Gehalt eine Rolle spielen, sondern auch im Zusammenhang mit der Fiktionalität stehen, wird später bei Wolfgang Iser zu einem zentralen Thema.

3.2. Dorrit Cohns Kriterien des Fiktionsmodells

Unabhängig von Gerard Genette entwickelte auch Dorrit Cohn im selben Zeitraum wie Genette ein ähnliches Konzept zur Differenzierung fiktionaler Literatur. Als *Fiktion* definiert sie in diesem Sinne eine „Textsorte ohne Anspruch auf Wahrhaftigkeit oder auf Richtigkeit“⁸⁶. Cohn geht dabei von drei Thesen aus, die zur Unterscheidung von fiktionalem und historischem Erzählen dienen sollen und die ebenfalls stark an die Narratologie geknüpft sind.

Die erste These bezieht sich auf die verschiedenen Stufen und Schichten, die in einem Erzähltext zu unterscheiden sind. Nach Cohn lässt sich das Stufenmodell des russischen Formalismus (vgl. Kapitel 2) besonders gut auf fiktionale Texte anwenden, da es zwischen *fabula* (Gehalt des Textes bzw. *Story*) und *sjuzet* oder *sujet* bei Cohn (Gestalt bzw. *Diskurs*) differenziert. Wenn es aber um historische, faktuale Texte geht, reicht diese Unterscheidung nicht mehr und muss gegen ein dreistufiges Modell ersetzt werden, sodass es um die „Referenzstufe“⁸⁷ erweitert wird. Der Grund dafür ist, dass sich die *Story* in diesen Texten auf außertextuelles Material beziehen muss als Beweis, dass sie nicht frei erfunden ist.

Das zeigt sich schon an der diskursiven Oberfläche einer geschichtlichen Erzählung: in den mehr oder weniger expliziten Hinweisen auf dokumentarische Quellen, dem perigraphischen Apparat, der sowohl im Text selbst als auch in Anmerkungen und Vor- und Nachworten auf die archivarische Vorarbeit, die Databasis des Autors hinweist.⁸⁸

⁸⁵ vgl. Genette (1992), S. 148.

⁸⁶ Cohn, Dorrit: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: Sprachkunst 26/1 (1995), S. 106.

⁸⁷ Cohn (1995), S. 107-108.

⁸⁸ Cohn (1995), S. 108.

Demnach ist davon auszugehen, dass sich fiktionale von historischen Texten durch Anmerkungen im Text unterscheiden lassen, die auf reale und außenstehende Referenzen hinweisen. Was Bareis⁸⁹ jedoch an diesem Standpunkt von Cohn kritisiert ist, dass auch fiktionale Texte eine gewisse Bezugnahme zur außertextuellen, geschichtlichen Welt benötigen, um überhaupt verstanden zu werden, was bedeutet, dass auch hier Referenzen zu finden sind.

Cohns zweite These geht weniger vom Inhalt und der Form des Textes aus, sondern bezieht sich auf die Erzählsituation. Ihr zufolge ist die personale Erzählweise ein deutlicher Hinweis auf die Fiktionalität, da wir in historischen Texten keine Innensicht der Figuren bekommen und daher nicht von einem allwissenden Erzähler ausgehen können und dürfen. Historische Erzählsituationen sind geprägt durch Distanz, also der „rea[l] zeitliche[n] Beziehung“ der Story zur Vergangenheit.⁹⁰ Cohn weist aber darauf hin, dass auch fiktionale Texte oft Gebrauch von historischen Ereignissen machen, nur sind jene in diesem Fall distanzlos erzählt, was als Kennzeichen für die Fiktionalität zu deuten ist.⁹¹ Auf der anderen Seite könnte man jedoch kritisieren, dass der Leser selbst schon vor der eigentlichen Rezeption des Textes, etwa durch paratextuelle Merkmale, beeinflusst wird, ob er einen Text als fiktional oder historisch wahrnimmt. Die allwissende Erzählsituation wäre in diesem Fall nur noch ein Symptom anstatt einer notwendigen Bedingung.⁹²

Die letzte These Cohns bezieht sich auf die Stimme des Erzählers, die in geschichtlichen Texten eindeutig vom Autor stammt, der hier auch die Verantwortung für den Inhalt des Textes trägt, der ja immerhin der Wahrheit entsprechen soll. Demnach ist ein fiktionaler Text dadurch gekennzeichnet, dass der Erzähler des Textes nicht der Autor ist. Besonders bei Ich-Erzählern ist diese Regelung klar ersichtlich, da hier etwa durch die Namensdifferenz deutlich wird, dass Autor und Erzähler nicht ident sind. Was Cohn aber hervorhebt sind die Grenzfälle, in denen etwa der Erzähler namenlos bleibt, oder Texte, in denen der Ich-Erzähler den Namen des Autors trägt. Für Er-Erzählungen erweist sich dieses Kriterium nach Cohn allerdings als etwas schwieriger zu erkennen, da die

⁸⁹ vgl. Bareis, J. Alexander: Mimesis der Stimme. In: Blödorn, Andreas u.a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006, S. 101-122.

⁹⁰ vgl. Cohn (1995), S. 109.

⁹¹ vgl. Cohn (1995), S. 109-110.

⁹² vgl. Bareis (2006), S. 107.

Differenzierung zwischen Erzähler und Autor weniger deutlich ist, sodass die Grenze zwischen historischem und fiktionalem Erzählen verschwimmen kann.⁹³ Die getrennte Betrachtung des Autors und des Erzählers ist besonders in der Deutung und Analyse von Texten wichtig, denn beispielsweise bei auktorialen Erzählsituationen, in denen der Erzähler deutlich hervortritt, indem er das Geschehen selbst kommentiert und ausschmückt, werden diese Kommentare fälschlicherweise oft als Stimme des Autors gedeutet, was wiederum gegen die Intention des Autors sprechen könnte.⁹⁴

Als Alternative zu Cohns Drei-Thesen-Modell kann Kendall L. Waltons Make-Believe-Theorie⁹⁵ verstanden werden. In dieser Theorie wird kein Unterschied zwischen einem *dramatisierten* oder einem *abwesenden Erzähler* gesehen. Ein abwesender Erzähler müsste eigentlich Teil von Cohns dritter These sein, da sich die Identität des Erzählers hier entweder spät oder gar nicht klärt, sodass man den Unterschied zum Autor nicht erkennen kann. Es liegt in diesem Fall im eigenen Ermessen des Lesers, das Gelesene blind als Fiktion wahrzunehmen.⁹⁶

Fiktionales Erzählen ist in dieser Sichtweise dadurch definiert, dass im Rahmen der Spielregeln fiktionale Wahrheiten generiert werden, die nicht notwendigerweise expliziter Teil des Werkes sind.⁹⁷

Die Rezeption wird somit zu einem *Make-Believe-Spiel* des Rezipienten, der sich vorstellen muss, dass der Text auf bestimmte Art und Weise erzählt wird, obwohl es keinen deutlichen Erzähler gibt.

Die fiktionale Erzählung ist dadurch definiert, dass es im Make-Believe-Spiel des Rezipienten zumindest implizit fiktional wahr ist, dass ihm die Erzählung fiktional erzählt oder auf andere Weise fiktional vermittelt wird.⁹⁸

Die Grundidee der Make-Believe-Theorie ist also, dass ein fiktionaler Erzähler generiert und im Text als Teil der Rezeption impliziert wird.⁹⁹

⁹³ vgl. Cohn (1995), S. 110-111.

⁹⁴ vgl. Cohn (1995), S. 112.

⁹⁵ vgl. Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, London: Harvard UP 1990.

⁹⁶ vgl. Bareis (2006), S. 115.

⁹⁷ Bareis (2006), S. 117.

⁹⁸ Bareis (2006), S. 115.

⁹⁹ vgl. Bareis (2006), S. 116.

3.3. Wolfgang Iser's Fiktionstheorie

Berühmt wurden Wolfgang Iser's Theorien des Lesens vor allem durch seinen Zugang, der besonders den Rezipienten der Literatur in den Vordergrund rückte. Schon in den 1970ern und 1980ern beschäftigte sich Iser mit dem Prozess des Lesens und prägte hier vor allem den Begriff des *implizierten Lesers*. Seine Fiktionstheorie verschärfte Iser allerdings in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, indem er den Begriff der *Literaturanthropologie* begründete und ein neues Fiktionskonzept entwarf.¹⁰⁰

Wolfgang Iser's Ziel war es, das binäre Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und dem Fiktivem zu kippen, da sich seiner Meinung nach ein Bindeglied zwischen den beiden Bereichen finden lässt, was er darauf zurückführt, dass auch fiktionale Texte eine reale Dimension aufweisen können. In seinem Modell stellt er demnach eine Dreiteilung vor, die zwischen *Realem*, *Fiktiven* und *Imaginärem* unterscheidet.¹⁰¹ Im Zentrum steht die These, dass jeder fiktionale Text mit diesen Instanzen in Verbindung steht und so kategorisiert werden kann. Die Welt außerhalb des Textes wird durch das *Reale* ausgedrückt. Der Zusammenhang zwischen wirklichen Weltbildern und realen und sozialen Sinnsystemen wird auf dieser Ebene ausgedrückt. Das *Fiktive* bezeichnet Iser als absichtlichen Akt des Fingierens. Dieser Punkt des Modells beschreibt die Grenzüberschreitung vom Wahren ins Erdachte. Den Gegenstand des Fingierens bezeichnet Iser als das *Imaginäre*, also das Erdachte und Irreale, das im fiktionalen Text zum Ausdruck kommt.¹⁰²

Das Imaginäre und das Fiktive stehen also in enger Beziehung zueinander, da durch den Akt des Fingierens eine Grenze überschritten wird. Das Imaginäre wird nun innerhalb des Textes in der fiktiven Welt als real wahrgenommen, es steht aber immer noch in Opposition mit dem Realen, Außertextlichen.¹⁰³ Van Rossum¹⁰⁴ erklärt, dass demnach der Auftrag der Fiktion darin zu finden ist, dass das Reale mit dem Imaginären vermittelt wird. Er deutet die zweifache Grenzüberschreitung nach Iser so, dass der literarische Text den Realitätsgehalt des Realen vernichtet, sodass

¹⁰⁰ vgl. De Bruyn, Ben: Wolfgang Iser. A Companion. Berlin: De Gruyter 2012, S. 1, 151.

¹⁰¹ vgl. Iser (1991), S. 19.

¹⁰² vgl. Iser (1991), S. 20-21.

¹⁰³ vgl. Iser (1991), S. 22.

¹⁰⁴ vgl. Van Rossum, Walter: Imaginäre Lesewelten. <http://www.zeit.de/1992/46/imaginaere-lesewelten> (28.10.2016).

dabei das Imaginäre entsteht. Das Imaginäre wiederum wird dadurch als real wahrgenommen.

Schon in einer früheren Auseinandersetzung mit der Fiktionstheorie erklärt Iser, dass die Opposition zwischen Fiktion und Wirklichkeit, wie sie etwa bei Genette oder Cohn zu finden ist, nicht sinnvoll sei. Er nimmt dabei Abstand von der Aussage, dass Fiktion als das Nicht-Wirkliche definiert werden kann, sondern geht von einem Mitteilungsverhältnis aus. Demnach sollte nicht im Vordergrund sein, was der Text bedeutet, sondern was zwischen Leser und Text sowie zwischen Text und Wirklichkeit passiert, und wie sich das auf die Wirkung des Textes und den Leser auswirkt.¹⁰⁵

Als Teil von Iser's Fiktionstheorie muss auch die Rezeptionsästhetik hervorgehoben werden. Dieser theoretische Ansatz dreht sich auf der einen Seite um die Rezeption eines Textes, er schließt aber auch die Ästhetik der Wirkung mit ein, die nach Iser ein wichtiges Kriterium fiktionaler Texte ist. Iser geht dabei von zwei Polen aus, über die ein literarischer Text verfügt – dem künstlerischen und dem ästhetischen Pol. Während der künstlerische Pol eines Werkes vom Autor geschaffen wird, entwickelt sich der ästhetische Pol erst durch die Rezeption des Lesers. Dieser Schritt ist allerdings unabdinglich, da der Text erst durch eine solche Konkretisierung an Leben gewinnt, und so literarischen, ästhetischen Charakter bekommt.¹⁰⁶ Der Prozess des Lesens sowie die Beziehung zwischen Leser und Text muss also bei der fiktionstheoretischen Analyse eine wichtige Rolle spielen. Die Frage nach der Bedeutung eines Gedichtes oder eines Romans soll weniger im Vordergrund stehen, als „was dem Leser geschieht, wenn er fiktionale Texte durch die Lektüre zum Leben erweckt“¹⁰⁷.

Dieser Ansatz wurde zwar erstmals von Iser konkretisiert und detailliert beschrieben, doch die Tendenz zum *Reader response criticism* findet man immer wieder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Gegenströmung zum *New Criticism*, der den Einfluss des Leseaktes als affektiven Irrtum abstempelt und ablehnt. In den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen bahnbrechende Auslegungen von weiteren Literaturtheoretikern wie Umberto Eco, Jonathan Culler

¹⁰⁵ vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink ²1984, S. 88.

¹⁰⁶ vgl. Iser (1984), S. 38.

¹⁰⁷ Iser (1984), S. 41.

und schließlich auch von Wolfgang Iser, welche die Bedeutung des Lesers in der literarischen Analyse nicht länger vernachlässigen wollten.¹⁰⁸

Daran lässt sich einfach erkennen, dass Iser bei der Suche nach Fiktionssignalen weniger Wert auf linguistische oder stilistische Kennzeichen legt, sondern eher auf die Art des Diskurses, der bei der Rezeption entsteht. In diesem Sinne unterliegen dem fiktionalen Text gewisse Regeln, die bestimmen, dass zwischen Autor und Rezipient kein realer, sondern ein inszenierter Diskurs stattfindet.¹⁰⁹ Aus diesem Ansatz entwickelt sich die Frage nach dem implizierten Leser, der vom Autor als Rezipienten erdacht wurde.¹¹⁰ Iser's eigenes Modell des „impliziten Lesers“ soll sich von bisherigen Lesertypen unterscheiden, indem es sich weniger auf tatsächliche Rückmeldungen bezieht, sondern auf die Struktur des Textes. Demnach wird weniger Wert auf den Effekt eines Textes gelegt, sondern auf die Struktur des Effektes innerhalb der Leserfigur.¹¹¹ Der implizite Leser bei Iser hebt sich von bisherigen Lesertypen wie dem „idealen Leser“ oder dem „zeitgenössischen Leser“¹¹² ab, da er keine „reale Existenz [besitzt], denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“¹¹³. Demnach ist der implizite Leser als transzendentes Modell innerhalb der Struktur eines Textes vorhanden. Den potentiellen Rezipienten bietet jeder Text unterschiedliche Rollenmöglichkeiten, die jeweils durch eine „Textstruktur“ und eine „Aktstruktur“ definiert werden. Die Textstruktur etwa ist durch die perspektivische Haltung des Autors zur fiktiven Welt bestimmt, welche sich auf der Ebene der Charaktere, der Handlung und der Erzählstimme wiederfindet.¹¹⁴ Als Teil der Perspektive eines Autors muss auch der fiktionale Leser, also die „Leserfiktion“ in Betracht gezogen werden. Die Leserfiktion bezeichnet Iser als das „Bild des Lesers, das dem Autor vorschwebte und das nun in Interaktion mit den anderen Textperspektiven tritt.“¹¹⁵ Nicht zu verwechseln ist die Leserfiktion jedoch mit den unterschiedlichen Leserrollen, welche die Summe der

¹⁰⁸ vgl. De Bruyn (2012), S. 95.

¹⁰⁹ vgl. Iser (1991), S. 35.

¹¹⁰ vgl. Iser (1984), S. 51.

¹¹¹ vgl. De Bruyn (2012), S. 104.

¹¹² Iser (1984), S. 52.

¹¹³ Iser (1984), S. 60.

¹¹⁴ vgl. Iser (1984), S. 61.

¹¹⁵ Iser (1984), S. 62.

möglichen Perspektiven repräsentieren. Die Aktstruktur bezeichnet De Bruyn¹¹⁶ auch als mentale Ebene („mental dimension“), welche die Rezeption eines Textes an die kognitive Wahrnehmung knüpft. Iser behauptet, dass die Aktstruktur und die Textstruktur der Leserrolle eng miteinander zusammenhängen, wobei die Textstruktur die Intention des Autors verkörpert, und die Aktstruktur die tatsächliche Erfüllung dieser Intention im Leser repräsentiert.¹¹⁷ Aus der Zusammenwirkung dieser Strukturen entscheidet sich daraufhin die Leserrolle, die wiederum eine bestimmte Wirkungsstruktur des fiktionalen Textes bestimmt.

Das Konzept des impliziten Lesers umschreibt daher einen Übertragungsvorgang, durch den sich die Textstrukturen über die Vorstellungsakte in den Erfahrungshaushalt des Lesers übersetzen.¹¹⁸

In seinen Abhandlungen über die Fiktion hält Iser¹¹⁹ sich immer an eine gewisse „Strukturformel“, vor allem indem er das Fiktive als „basalen Modus“ beschreibt, „den man als *Doppelung* oder *Doppelheit* bezeichnen könnte.“¹²⁰ In diesem Sinne erklärt er, dass sich das literarisch Fiktive auch deshalb nicht einfach als Opposition der Wirklichkeit erklären lässt, da die spezifischen Funktionen der Fiktionalität so außer Acht gelassen werden würden. Ein Zeichen dafür lässt sich in der Vielfältigkeit der Formen der Grenzüberschreitung, also in den Akten des Fingierens erkennen, denn auf jeder Ebene lässt sich eine bestimmte Form der Doppelung erkennen. Der „Akt der Selektion“¹²¹ beschreibt den Vorgang der Auswahl von Elementen, die auf der einen Seite im Einklang mit der Außenwelt des Textes stehen, aber auch mit den intertextuellen Komponenten interagieren. Iser beschreibt den Doppelungseffekt des Selektionsakts folgendermaßen:

[D]ie Komplexhaftigkeit der Doppelung wird gesteigert, denn nun treten die angespielten oder zitierten Textsegmente in wechselnde Beziehung sowohl zu ihrem alten Kontext, aus dem sie herausgelöst worden sind, als auch zu ihrer neuen Umgebung, in die sie hineinverpflanzt wurden.¹²²

¹¹⁶ vgl. De Bruyn (2012), S. 106.

¹¹⁷ vgl. Iser (1984), S. 63.

¹¹⁸ Iser (1984), S. 66-67.

¹¹⁹ Iser, Wolfgang: Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven. In: Henrich, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink 1983, S. 503.

¹²⁰ Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 500.

¹²¹ Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 500.

¹²² Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 501.

Des Weiteren erwähnt Iser¹²³ im Zusammenhang mit der Selektivität eines Textes die Intention, einen fiktionalen, also literarischen Text zu erschaffen. Nach ihm ist die Intentionalität eines Textes nicht im Bewusstsein des Schreibers verankert, sondern „in der Dekomposition der Bezugsfelder“¹²⁴, womit der Bezug zur außertextlichen Welt gemeint ist. Der „Akt der Kombination“¹²⁵ beschreibt die Grenzüberschreitungen, die innerhalb des Textes stattfinden und welche für die semantischen und lexikalischen Konstellationen bzw. auch für die Figurenkonstellationen verantwortlich sind. Die Doppelung geschieht hier auf der semantischen Ebene, da jede literarische Interaktion durch das Abwesende und das Anwesende in textueller Form geprägt ist, sodass die Bedeutung erweitert wird. Auf dieser Ebene des Fingierens erkennt Iser das Produkt des „Relationierens“¹²⁶, da der fiktive Realitätsgehalt eines textuellen Elements (etwa die Handlung einer fiktionalen Figur) durch die Beziehung mit dem Abwesenden aufgewogen und relativiert wird, sodass das Abwesende durch den Referenzrahmen des Fiktiven an Gegenwärtigkeit gewinnt. Als dritten Akt des Fingierens nennt Iser die „Selbstentblößung der Fiktion“¹²⁷, in der der Vorgang des Rezipierens mit der eigentlichen Darstellung kombiniert wird. Iser sagt hier, dass im Leser seine natürliche Einstellung zum dargestellten Sachverhalt eingeklammert wird, wenn der literarische Text sich als inszenierter Diskurs zu erkennen gibt und die Fiktionalität deutlich wird. Eine wichtige Funktion dieser Einklammerung ist, dass die Inhalte der fiktiven Welt im Text zu einem „Als-Ob“ werden.¹²⁸ Dadurch erlangt die Fiktivität an Berechtigung, da sie nicht mit den natürlichen Einstellungen des Lesers in Konflikt stehen muss, selbst wenn die Inhalte der Wirklichkeit zum Verwechseln ähnlich sind. De Bruyn¹²⁹ interpretiert die Doppelung, die auf dieser Ebene stattfindet, so, dass die einzunehmende Leserrolle für die vollständige, intentionierte Rezeption des Textes notwendig ist, da die Rezeption nur so mit den Grundeinstellungen des Lesers

¹²³ vgl. Iser, Wolfgang: *Akte des Fingierens*. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Henrich, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink 1983, S. 127.

¹²⁴ Iser *Akte des Fingierens* (1983), S. 127.

¹²⁵ Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 501-502.

¹²⁶ Iser *Akte des Fingierens* (1983), S. 130.

¹²⁷ Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 502.

¹²⁸ vgl. Iser *Akte des Fingierens* (1983), S. 139.

¹²⁹ vgl. De Bruyn (2012), S. 183.

interagieren kann. Erst durch diesen Vorgang kann die ästhetische und fiktionale Wirkung entfaltet werden.

Abschließend fasst Wolfgang Iser¹³⁰ zusammen, dass die Kennzeichen, die für die Doppelungsstrukturen in den Akten des Fingierens stehen und somit auch Anzeichen für die literarische Fiktion sind, in der „Überlagerung, Verdichtung, Verzerrung, Verschiebung, Spiegelbildlichkeit und Dramatisierung“ zu finden sind, die durch die Differenzierung des Imaginären und des Realem, und vor allem durch die Selbstanzeige der Fiktion deutlich werden.

3.4. Fiktionssignale

Neben den unterschiedlichen, größeren Fiktionstheorien kristallisierten sich allerdings bei anderen Theoretikern noch weitere Merkmale heraus, die als Fiktionssignale bekannt sind, und die nicht nur die spezielle Interaktion zwischen Autor und Leser betreffen, wie es etwa von Iser dargelegt wurde, sondern darüber hinaus gehen. Dabei handelt es sich um Signale auf der paratextuellen und der textinternen Ebene. Die erläuterten Fiktionssignale sollen allerdings nicht als endgültige Zeichen eines fiktionalen Textes erkannt werden, so Zipfel¹³¹, sondern eher als Rezeptionssignale, die es dem Leser ermöglichen, die Intention des Autors zu verstehen, die Pragmatik bleibt also trotzdem im Zentrum der Rezeption. Außerdem gibt es neben Fiktionssignalen auch Faktualitätssignale, welche vorherrschend für die jeweilige Rezeptionsmöglichkeit sind.

3.4.1. Textuelle Fiktionssignale

Die Fiktionssignale auf der textuellen Ebene behandeln die direkte Darstellung des Sachverhalts durch den Text, welcher in diesem Fall nicht faktual, sondern fiktiv ist. Innerhalb der Textebene wird in diesem Zusammenhang unterschieden, *was* erzählt wird und *wie* erzählt wird.¹³² Diese Ebene kann mithilfe der „inhaltlich-semantischen Perspektive“¹³³ betrachtet werden, welche die Inhalte des Produktes mithilfe der beiden Pole *wirklichkeitsnah* und *wirklichkeitsfern* bewerten. Dadurch wird impliziert,

¹³⁰ vgl. Iser *Doppelungsstruktur* (1983), S. 504

¹³¹ vgl. Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter 2014, S. 100.

¹³² vgl. Zipfel (2014), S. 107.

¹³³ Groeben, Norbert, Irmgard Nickel-Bacon u.a.: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica 32/3 (2000), S. 291-292.

dass auch faktuale Texte nicht immer die Wirklichkeit in ihrer Vollkommenheit repräsentieren müssen, und dass Fiktionen im Gegenzug auch relativ nah an der Realität sein können. Bareis¹³⁴ allerdings lehnt diese Bipolarität aber weitestgehend ab, da er dennoch daraus schließt, dass durch diese Auslegung die Fiktionalität einzig durch die Abwesenheit von Wirklichkeit definiert wird. Er propagiert demnach die Festlegung von konkreten Fiktionssignalen, die weniger den Grad der Realitätstreue festlegen, sondern schlägt Merkmale vor, die über die Zweigliedrigkeit zwischen Wahr und Falsch hinausgehen.

Auf der Geschichtsebene ist das deutlichste Fiktionssignal die Unmöglichkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit des Erzählten, was etwa in der Phantastik erkennbar ist. Hier spielen die Faktoren *Zeit*, *Ort* und *Ereignisträger* (die handelnden Figuren) eine wichtige Rolle, denn wenn man auf den ersten Blick erkennt, dass es sich um eine fiktive Welt, etwa einen fremden Planeten oder um eine Geschichte, die in der Zukunft spielt handelt, wird die Fiktion besonders offensichtlich. Doch auch bei Erzählungen, die ihre Fiktionalität weniger deutlich preisgeben, gibt es Fiktionssignale. Ein Beispiel hierfür sind Orts- und Figurennamen, die eine stark charakterisierende Wirkung haben, dass sie auf die Eigenschaften und Merkmale ihrer Namensträger hinweisen. Auch die Abfolge der Handlungsstränge, sowie eine mögliche Parallelität diesbezüglich kann zu einem Fiktionssignal werden, vor allem wenn dadurch eine gewisse Konstruiertheit inszeniert wird, sodass die Geschichte als unwahrscheinlich wahrgenommen wird.¹³⁵

Die Fiktionssignale auf der Erzählebene sind um einiges breiter gefächert als die Signale auf der Geschichtsebene. Hier geht man von der „darstellungsbezogen-formalen Perspektive“¹³⁶ aus, welche als Vermittler zwischen Inhalt und Form dient. Es wird zwischen *realistischen* und *non-realistischen Darstellungsweisen* differenziert. Zipfel¹³⁷ spricht hier etwa von einer unwahrscheinlichen Fülle an Details, die durch die Erzählzeit ausgedrückt wird, oder durch überproportionales Erzählerwissen, welches durch die Art der Fokalisierung ausgedrückt wird und in Opposition damit steht, was ein realer Erzähler wissen und wiedergeben könnte. Er hebt in diesem Kontext jedoch hervor, dass der Fokus auf dieses Signal bei einem

¹³⁴ vgl. Bareis, J. Alexander. *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Universität Göteborg 2008, S. 71-72.

¹³⁵ vgl. Zipfel (2014), S. 108-109.

¹³⁶ Groeben u.a. (2000), S. 292.

¹³⁷ vgl. Zipfel (2014), S. 111-112.

autobiographischen Erzähler irreführend wäre. In diesem Fall wird jedoch die fiktionale Autobiographie betont, für die als Signal gilt, dass das „erlebende Ich“ eher fokalisiert wird, als das „erzählende Ich“.¹³⁸ Außerdem muss das „durchsichtige Bewusstsein“¹³⁹ nach Bareis ebenfalls hervorgehoben werden, da es in diesem Zusammenhang nur im fiktionalen Erzählen möglich ist, das Bewusstsein einer dritten Person in der erlebten Rede indirekt darzustellen. Die Repräsentation eines solchen Bewusstseins wäre nämlich in einem faktualen Text mit Authentizitätsanspruch eher weniger angemessen. Ein weiteres, deutliches Signal, welches ebenfalls gegen den Anspruch von Authentizität wirkt, ist das „unzuverlässige Erzählen“¹⁴⁰. Hier geht man einerseits von einem Erzähler aus, der die Geschichte, wie sie geschildert wird, so gar nicht erzählen könnte (z.B. aufgrund des Alters) oder man hat es mit einem Erzähler zu tun, der das Erzählte falsch oder stark subjektiviert wiedergibt und somit gegen die Glaubwürdigkeit des Textes spricht. Des Weiteren wird die fiktivisierende Wirkung des „epischen Präteritums“¹⁴¹ hervorgehoben, etwa repräsentiert im Satz „Morgen war Weihnachten“, welcher in einer faktualen Erzählung zu einem Paradoxon werden würde. Auch der Anfang und das Ende einer Erzählung können Hinweise auf den Fiktionalitätscharakter geben, etwa wenn der Erzählanfang mitten in die Handlung der Geschichte einbricht, sodass keine Exposition oder Möglichkeit zur Orientierung gegeben ist. Typische Erzählanfänge wie das märchenhafte „Es war einmal“ oder die „Einführung von Figuren mit Hilfe von Personalpronomen (à la Hemingway)“¹⁴² gelten als charakteristisch, und auch die Markierung des Erzählendes mit dem Wort *Ende* gilt als eindeutiges Fiktionssignal.

3.4.2. Paratextuelle Fiktionssignale

Groeben, Nickel-Bacon und Schreier¹⁴³ gehen im Kontext der paratextuellen Fiktionssignale von einer „pragmatischen Perspektive“ aus, in welcher der Leser durch direkte „kommunikationssteuernde Signale“ vom Autor vermittelt bekommt, dass es sich beim Text um ein fiktionales Werk handelt. Bei den paratextuellen

¹³⁸ vgl. Zipfel (2014), S. 113.

¹³⁹ Bareis (2008), S. 76.

¹⁴⁰ Bareis (2008), S. 134-135.

¹⁴¹ Zipfel (2014), S. 114.

¹⁴² Zipfel (2014), S. 117.

¹⁴³ vgl. Groeben u.a. (2000), S. 291.

Fiktionssignalen unterscheidet man zwischen *peritextuell* und *epitextuell*. Der Epitext gilt, nach Zipfel, als „sekundäre Informationsquelle“¹⁴⁴ und beinhaltet den Diskurs über den eigentlichen Text, welcher nicht mit dem Text gemeinsam veröffentlicht wird. Zu den epitextuellen Fiktionssignalen würden in diesem Sinne etwa Ankündigungen des Verlags, Interviews oder Rezensionen zählen, in denen auf den fiktionalen Charakter des Textes hingewiesen wird.

Der Peritext hingegen ist das direkte Erscheinungsumfeld des Textes, wie etwa eine Zeitschrift, ein Sammelband oder ein bestimmter Verlag, eine Widmung oder ein Klappentext. Der Peritext kann also nahezu endlos sein. Als deutliche Fiktionssignale bieten sich besonders Gattungsbezeichnungen an, die sich durch die Fiktionalität definieren, wie etwa *Novelle* oder *Roman*. Auch ein besonders blumiger Titel kann auf einen fiktionalen, statt auf einen faktualen Text deuten. Im Vor- sowie im Nachwort kann der Autor allerdings auch selbst auf den Fiktions- bzw. Wahrheitsgehalt seines Textes hinweisen. In manchen Texten findet sich auch eine „Fiktionalitätserklärung“, die zur rechtlichen Absicherung dient, und in der klargestellt werden soll, dass jede Ähnlichkeit zu realen Personen nicht intendiert war. Andererseits gibt es jedoch vor allem im Peritext viele Faktualitätssignale, wie etwa die Verwendung von Fußnoten, die im fiktionalen Erzählen nicht vorkommt.¹⁴⁵

3.5. Zur Wirkung fiktionaler Texte

Um die Wirkung fiktionaler Texte zu hinterfragen, muss vor allem auch die Funktion der Fiktion untersucht werden. Ein wichtiges Stichwort ist hier bei Wolfgang Iser das Konzept der *Literaturanthropologie*.¹⁴⁶ Hierbei wird davon ausgegangen, dass die Komponente des Imaginären innerhalb der Fiktion ein notwendiges Mittel zur Untersuchung der Potenziale des Menschen ist, und der Mensch durch die Rezeption fiktiver Akte lernt, anthropologische Probleme zu bewältigen.¹⁴⁷ Auf der einen Seite geschieht das dadurch, dass der Leser während des Rezipierens zu einem Doppelgänger der Figur wird. Das Rollenrepertoire des Individuums wird demnach erweitert, sodass es mit Konflikten konfrontiert ist, die für die

¹⁴⁴ Zipfel (2014), S. 119.

¹⁴⁵ vgl. Zipfel (2014), S. 118-119.

¹⁴⁶ vgl. Iser (1991), S. 146.

¹⁴⁷ vgl. Schläger, Jürgen: Literarische Anthropologie. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 153.

anthropologische Weiterentwicklung von Nutzen sind.¹⁴⁸ Auf der anderen Seite wird durch das Lesen von Fiktion das Rollenrepertoire nicht nur erweitert, sondern die persönlichen, bereits erworbenen Handlungsmuster werden ebenfalls weiterentwickelt. Etwa kann der Leser in diesem Sinne auch mit einem Schauspieler verglichen werden, der in die Rolle einer literarischen, fiktiven Figur schlüpft. Denn wenn der Schauspieler sich auf der Bühne zum Beispiel mit einer Figur identifizieren muss, die nie gelebt hat, wie etwa mit der Figur des Hamlet, muss er auf sein eigenes Rollenrepertoire und seine bestehenden Handlungsmuster zurückgreifen, die dann um die Handlungen des gelesenen Charakters expandiert werden.¹⁴⁹ Demnach hat die anthropologische Wirkung der Fiktion eine binäre Funktion, da sie einerseits auf die bereits bestehenden Persönlichkeitsmuster zurückgreift, diese werden dann zur weiteren Herausarbeitung neuer Handlungsmuster herangezogen.

Im erweiterten Sinne kann das Lesen von literarischer Fiktion auch mit dem Träumen gleichgesetzt werden, da auch hier der Mensch eine Grenze zwischen realer und surrealer Welt überschreitet.¹⁵⁰ Iser spinnt diesen Gedanken sogar noch weiter und vergleicht die Rezeption von Fiktion mit dem Konzept des „lucid dreaming“¹⁵¹ (dt. auch *Klartraum*), wobei der Schlafende sich während des Traumes bewusst ist, dass er sich in einer Traumwelt befindet. Ähnlich ist es also auch beim Lesen, denn auch hier ist sich der Leser bewusst, dass es sich nur um eine literarische, fiktive Welt handelt, in der er seine Handlungsmöglichkeiten ausschöpfen und erweitern kann, ohne dass das reale Umfeld beeinflusst wird.

Winfried Fluck beschreibt des Weiteren, dass alle Wirkungsmöglichkeiten und Funktionen, die die Rezeption eines fiktionalen Textes erfüllt, wie etwa soziale oder politische Funktionen, auf die „ästhetische Funktion“¹⁵² zurückzuführen sind und nur über diese realisiert werden können. Fluck, der sich in diesem Zusammenhang vor allem auf Iser's Theorie der Rezeptionsästhetik bezieht, führt das vor allem darauf zurück, dass die Aufgabe der Literatur nicht nur im Textverstehen liegt, sondern auch in der ästhetischen Erfahrung. In diesem Sinne hebt er einerseits die Lektüre

¹⁴⁸ vgl. Iser (1991), S. 147-148.

¹⁴⁹ vgl. Iser (1991), S. 149.

¹⁵⁰ vgl. Iser (1991), S. 153.

¹⁵¹ Iser (1991), S. 154.

¹⁵² Fluck, Winfried: Lesen als Transfer. Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Butzer, Günter und Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Band 5. Tübingen: Francke 2011, S. 13.

von Poetik hervor oder ältere Texte, dessen Informationsgehalt für den Leser nicht mehr innovativ und relevant ist:

Der Sinn des Textes mag längst „von gestern“ sein, und dennoch kann der Text für uns immer noch interessant sein, weil wir mit ihm Erfahrungen zu machen vermögen, die uns anderweitig nicht in gleicher Form möglich sind.¹⁵³

Unter Anbetracht des anthropologischen Verlangens nach Literatur, wie Iser es ausgelegt hat, geht Fluck des Weiteren auch von einem „Artikulationseffekt“¹⁵⁴ der Fiktion aus. Demnach ist es dem Leser möglich, durch die Lektüre Empfindungen, Gefühle und Vorstellungen wahrzunehmen, die über die bisherige Erfahrung des Individuums hinausgehen. Die Gründe für den Mangel an solchen Erfahrungen können vor allem auf das gesellschaftliche Umfeld zurückzuführen sein. Zum Beispiel eignet sich das Erleben fremder, fiktiver Welten für die „imaginär[e] Selbsterweiterung“¹⁵⁵, da so Analogien zu den bisherigen Erfahrungen erstellt werden, die an das dargestellte Imaginäre anknüpfen. Dies führt auch dazu, dass die Verarbeitung des Gelesenen angeglichen werden kann, sodass der Leser sogar einem fiktiven Verbrecher eine positive Haltung entgegenbringen kann, indem der kriminelle Aspekt ignoriert und der heldenhafte Kontext hervorgehoben wird.¹⁵⁶

Der Grund, warum sich gerade fiktionale Literatur für diesen artikulatorischen Zweck besonders gut eignet, ist das Potenzial, imaginäre Anteile so an die sprachlichen Zeichen zu heften, dass sie durch die Lektüre optimal zum Ausdruck kommen. Fluck hebt hervor, dass der Vorgang der Artikulation aus diesem Grund nie abgeschlossen werden kann und immer unvollständig ist, da jeder wiederholte Lesevorgang den Artikulationsprozess erneut stimuliert.¹⁵⁷

Obwohl sowohl Fluck als auch Iser in ihren Abhandlungen nur auf die Wirkung der Fiktion innerhalb des Rezipienten eingehen, möchte ich nun die These erläutern, dass sich bei der Entstehung von autofiktionalen Texten ein ähnliches Bild im Kopf des Autors abspielen muss. Autofiktionale Texte sind dadurch geprägt, dass sich der Schriftsteller in beliebiger Form in die Handlung des Textes integriert. Er erweitert demnach auf der einen Seite sein Rollenrepertoire, indem er seine Rolle als Autor

¹⁵³ Fluck (2011), S. 13.

¹⁵⁴ Fluck (2011), S. 19.

¹⁵⁵ Fluck (2011), S. 21.

¹⁵⁶ vgl. Fluck (2011), S. 21.

¹⁵⁷ vgl. Fluck (2011), S. 24.

um die Rolle des literarischen, (pseudo-)fiktiven Charakters erweitert, die meist stark an seine eigene Persönlichkeit angelehnt ist. Der Autor bekommt die Chance, seine Handlungsmöglichkeiten zu erweitern, indem er sich selbst Dinge erleben lässt, die in seinem realen Umfeld nicht bzw. kaum realisierbar wären. Da viele autofiktionale Texte die Tätigkeit und das Leben als Schriftsteller thematisieren, werden oft Szenarien dargestellt, in denen diesbezügliche Konflikte ausgearbeitet und behandelt werden. In diesem Sinne erweitert der Autor durch die Repräsentation der schriftstellerischen Tätigkeit im Text sein anthropologisches Repertoire, um mit potentiellen zukünftigen Problemen besser umgehen zu können, oder um auf eventuelle Situationen als Schriftsteller vorbereitet zu sein.

4. Autofiktionale Texte als Grenzfall der Fiktion

Der Begriff der *Autofiktionalität* wurde erstmals von Serge Doubrovsky in seinem Roman *Fils*¹⁵⁸ (erschienen 1977) verwendet, um den bestimmten, neuartigen Stil des Romans zu beschreiben, da hier Erzähler, Protagonist und Autor namensident sind. Die Autofiktion soll im Falle dieses Romans zwischen Fiktion und Autobiographie liegen, da hier viele erlebte Tatsachen mit der dargestellten Fiktivität vermischt werden. Der Wahrheitsgehalt und somit auch die Faktualität sind demnach nicht direkt gesichert, wie es etwa bei der Autobiographie der Fall wäre. Mit der Entstehung dieser neuen Gattung ergab sich als Folge dieser Hybridität die Frage nach dem Grad der Differenzierung zwischen Autofiktionalität von der Autobiographie, über die heute noch immer debattiert wird. Nach wie vor ist die Gattungsdefinition schwierig, da die Realisierung der Autofiktionalität in den unterschiedlichen Texten divers ist.¹⁵⁹

Ott und Weiser¹⁶⁰ heben hervor, dass es vor allem in unterschiedlichen Sprachräumen zu differenziellen Kategorisierungen kommt. In Frankreich, dem Ursprungsland der Autofiktion, wird sie als eigene literarische Gattung interpretiert, während sie im deutschen Sprachraum eher als Diskursmodell gilt, in dem Subjekt, Medium und Text auf bestimmte Art und Weise neu konzipiert werden. Die Autofiktion hebt sich also vor allem dadurch ab, dass der Autor in seiner textuellen Selbstinszenierung auch einen gewissen Grad von Selbstreflexivität in den Text miteinbaut.

Bevor jedoch die Schlüsselmerkmale und genauere Definitionen zur Autofiktion erläutert werden, möchte ich noch kurz auf den Begriff *Medienrealität* eingehen, der mit der Autofiktion eng in Verbindung steht. Besonders in den letzten beiden Jahrzehnten vervielfältigten sich die Möglichkeiten zur medialen Selbstinszenierung und Selbstdarstellung durch die Verbreitung des Internets und durch die steigende Popularität sozialer Netzwerke. In diesem Zusammenhang entstand der Gedanke, dass es dadurch zu einem Realitätsverlust kommt, bei dem die erlebte Realität durch eine Vorstellung der Realität ersetzt wird. Diese, von den

¹⁵⁸ Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Gallimard 2001, S. 10.

¹⁵⁹ vgl. Ott, Christine und Jutta Weiser: *Autofiktion und Medienrealität*. Einleitung. In: Ott, Christine und Jutta Weiser (Hrsg.): *Autofiktion und Medienrealität*. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013, S. 7.

¹⁶⁰ vgl. Ott und Weiser (2013), S. 9.

Medien generierte Realität ist dabei so authentisch, dass sie mit unserer Realität zum Verwechseln ähnlich wird. Man geht hier von einer *ontologischen Unschärfe* aus, womit gemeint ist, „dass der Nutzer von neuen Medien – so wie auch der Leser von Autofiktionen – oftmals nicht in der Lage ist zu unterscheiden, ob das ihm Vorgestellte eine Abbildung von Realität oder eine Konstruktion, eine Simulation von Realität ist.“¹⁶¹

4.1. Definition und Schlüsselmerkmale der Autofiktion

Indem er nach Merkmalen des autofiktionalen Schreibens sucht, bezieht sich Gasser¹⁶² auf die These, dass jeder verschriftlichte Text einen autobiographischen Kern hat. In diesem Kontext geht er davon aus, dass sich die Gattung des Romans mit Fragmenten der Autobiographie nicht erst seit Doubrovsky vermischen lassen, sondern schon immer in der Literatur zu erkennen waren. Die Gemeinsamkeit der Identität des Autors, Erzählers und des Protagonisten ist demnach keine Novität, sondern wird erst seit Doubrovsky nicht mehr verschleiert. Die Namensidentität erkennt Gasser als jenes Merkmal der Autofiktion, die sie von anderen Gattungen abgrenzt. Während die fiktive Autobiographie von keiner zwingenden Homonymität ausgeht, ist die Namensidentität beim autobiographischen Roman „partiell“, während sie bei autofiktionalen Romanen „fakultativ“ ist.¹⁶³ Gronemann¹⁶⁴ identifiziert die Namensidentität als grundlegendes Merkmal der Autobiographie, welches von der Autofiktion lediglich geliehen wird. Es handelt sich hierbei also eher um einen „neuen autobiographischen Diskurs“ als um eine richtige Gattung. Im Vordergrund steht das autobiographische Subjekt, welches als *Ich* im Text auftritt. Jedoch ist dieses Autorsubjekt lediglich Stellvertreter für die reale Autorfigur. Gronemann bezieht sich in dieser Definition auf de Saussures Zeichenmodell und vergleicht das dargestellte Subjekt im Text mit dem *Signifikanten*, der nun nicht mehr mit dem *Signifikaten* gleichzusetzen ist, da seine inneren Bausteine nun different

¹⁶¹ Ott und Weiser (2013), S. 14.

¹⁶² vgl. Gasser, Peter: Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen. In: Pellin, Elio und Ulrich Weber (Hrsg.): "... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs". Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012, S. 22.

¹⁶³ vgl. Gasser (2012), S. 22.

¹⁶⁴ vgl. Gronemann, Claudia: „Autofiction“ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica 31 (1999), S. 240.

sind.¹⁶⁵ Dieses Merkmal findet sich nicht nur in autofiktionalen Texten, sondern auch in autobiographischen Texten, die grundsätzlich einen Wahrheitsgehalt repräsentieren. Um den Veränderungen im autobiographischen Diskurs und somit auch der Autofiktion gerecht zu werden, schlägt sie vor, die Kategorien des Autobiographischen umzustrukturieren, damit Raum für eine mögliche fehlende Authentizität und den fiktionalen, erdachten Charakter möglich ist.¹⁶⁶ In diesem Punkt muss ich ihr allerdings deutlich widersprechen, da ich nicht der Meinung bin, dass man der Autobiographie ihren faktualen Charakter absprechen muss, nur um mit Veränderungen im Diskurs umgehen zu können, da eine Autobiographie nicht auf Authentizität und Referenzen verzichten kann.

Um das Spiel mit den Namen noch weiterzutreiben, bezieht sich Zipfel¹⁶⁷ auf das Fiktionsmodell von Gerard Genette, da er einerseits die Namensidentität, aber auch den Anspruch der Fiktionalität im Text als grundlegende Merkmale erkennt. In diesem Sinne geht er davon aus, dass der Autor zwar als Figur in seinem Text vorkommt, aber nicht zwingend der Erzähler des Textes ist, was nach Genettes Gleichung $A \neq N$ (vgl. Kapitel 3.1.) auf einen fiktionalen Text deutet. Die Gleichung $A = F(\text{igur})$ bezieht sich nach Zipfel lediglich auf die Namen des Autors und der Figur:

Die Tatsache, dass der Autor unter dem eigenen Namen in das fiktionale Universum seiner Erzählung eintritt, bedeutet dann nichts anderes, als dass im fiktionalen Universum der Erzählung eine fiktive Figur, die den Namen des Autors trägt (und möglicherweise ein paar Persönlichkeitsmerkmale mit ihm teilt), vorkommt.¹⁶⁸

Doch in Folge dieser Abgrenzung, die sich vom autobiographischen Charakter nach und nach verabschiedet, stellt sich die Frage, wie die Namensgleichheit zu interpretieren und zu deuten ist, wenn die Figur, bis auf ihren Namen, nur fiktiv ist. Es bietet sich an, dass es sich um „poetologische Äußerungen“¹⁶⁹ über das Schreiben und das Schriftstellersein an sich handeln könnte, wodurch wiederum die Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität erneut verundeutlicht wird. Das liegt

¹⁶⁵ vgl. Gronemann (1999), S. 246.

¹⁶⁶ vgl. Gronemann (1999), S. 257.

¹⁶⁷ vgl. Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Jannidis, Fotis u.a. (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter 2009, S. 302.

¹⁶⁸ Zipfel (2009), S. 302.

¹⁶⁹ Zipfel (2009), S. 303-304.

vor allem daran, dass wir dieses Verfahren als poetologisches und persönliches Bekenntnis sehen müssten, da die Identifikation als Schriftsteller sowie die Gründe für das literarische Schreiben an sich in der Autofiktion verarbeitet sein können.

Zipfel¹⁷⁰ verweist bei der Abgrenzung der Autofiktion von der Autobiographie auch auf den Paratext. Besonders im Fall von Doubrovskys *Fils* meint er, dass die Fiktionalisierung nur durch die formale Anordnung der geschilderten (realen) Ereignisse passiert, wie etwa der Chronologie, was an sich noch kein Fiktionskriterium ist. Einzig durch die paratextuelle Referenz auf einen *Roman* statt auf eine *Autobiographie* soll der Leser getäuscht werden. Zu dieser List gehört vor allem, dass der autobiographische Inhalt des Textes „entfesselt“¹⁷¹ wird, sodass sowohl Produzent als auch Rezipient eine neue Rolle einnehmen, die nicht mehr von Authentizität und Wahrheit ausgehen.

Vincent Colonna, ein Schüler Gerard Genettes, der sich intensiv mit der Autofiktion als Sonderfall der Fiktionalität beschäftigte, entwickelte eine Typologie, die zwischen vier Unterarten der Autofiktion unterscheidet. Es muss jedoch hervorgehoben werden, dass Colonna¹⁷² dieses Modell eher als „Lese- bzw. Navigationsinstrument“ statt als Mittel zur endgültigen Beschreibung der autofiktionalen Möglichkeiten sieht. In diesem Sinne nimmt er auch Abstand davon, die Autofiktion als Gattung oder Genre zu betrachten, sondern „neigt dazu, die Selbsterzählung als permanente Versuchung aller Fiktion zu interpretieren.“¹⁷³ Die erste Form ist die „phantastische Autofiktion“¹⁷⁴, in welcher der Autor des Textes, wie auch in der Autobiographie, zwar im Zentrum der Handlung steht, aber in eine fantastische und irrealen Welt übertragen wird. Dies geschieht etwa durch eine Verwandlung, sodass der Doppelgänger zu einem fiktiven Protagonisten wird, dessen Ähnlichkeiten mit dem Autor nicht unbedingt erkennbar bleiben. In seinem zweiten Typus, der „autobiographischen Autofiktion“ bezieht sich Colonna¹⁷⁵ auf Texte, in denen der Autor sich selbst als Held des Geschehens konzipiert, aber nahezu reale Tatbestände wiedergibt, die als wahrscheinlich gelten könnten. Des

¹⁷⁰ vgl. Zipfel (2009), S. 299-300.

¹⁷¹ Zipfel (2009), S. 301.

¹⁷² vgl. Colonna, Vincent: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram 2004, S. 146ff nach Gasser (2012), S. 25.

¹⁷³ Colonna (2004), S. 166 nach Gasser (2012), S. 25.

¹⁷⁴ Colonna (2004), S. 33ff nach Gasser (2012), S. 24.

¹⁷⁵ Colonna (2004), S. 93ff nach Gasser (2012), S. 24.

Weiteren nennt er die „reflexive Autofiktion“ („L'autofiction spéculaire“¹⁷⁶), die von einer direkten Spiegelbildlichkeit innerhalb des Textes ausgeht, da sich das Buch entweder mit dem Buch selbst auseinandersetzt oder der Schreibende „an die Peripherie des Textes“¹⁷⁷ gerückt wird. Als letzte Variation wird die „auktoriale Autofiktion“¹⁷⁸ genannt, die hauptsächlich Romane mit einem Erzähler der dritten Person betreffen. Hier tritt der Autor offensichtlich in Form eines Kommentators oder Erzählers auf, greift aber nicht in das Handlungsgeschehen ein. Die Erzählstimme kann hier mehr mit einer Stimme aus dem Off verglichen werden.

Durch die besondere Form und Ambiguität der Autofiktion stellt sich in Folge auch die Frage nach den Funktionen, die diese bestimmte Gattung bzw. Diskursform erbringen soll. Einerseits geht Zipfel davon aus, dass die Autofiktion für die postmoderne Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit steht und „als die literarische Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen“¹⁷⁹ verstanden wird. Des Weiteren hebt er hervor, dass die Autofiktion auch auf bestimmte Probleme des autobiographischen Schreibens deuten könnte, wie etwa das Mittel der Erinnerung, die beim Schreiben zu Lücken und Fehlerhaftigkeit führen kann.¹⁸⁰ Der autobiographische Prozess der „Selbstfindung“ wird also zur „Selbsterfindung“¹⁸¹, die verschärft in der Autofiktion stattfindet. Durch diesen Aspekt wird auch eine weitere mögliche Funktion deutlich, die Gasser¹⁸² im Prozess der „Selbstfiktionalisierung“ erkennt. Der Autor erschafft sich durch die Neuerfindung seiner selbst eine neue Identität und eine erweiterte Lebensrealität, die er nun dem Leser vermittelt. Dieser Punkt wird auch deutlich, wenn man modernere autofiktionale Werke heranzieht, die im Kontext der neuen Medien entstanden sind. Ott und Weiser¹⁸³ beispielsweise gehen davon aus, dass die Vermarktung und Inszenierung der eigenen Person eine wichtige Rolle spielt und die Medialisierung des Autors heutzutage zu einer Marketingstrategie geworden ist – in diesem Fall beeinflusst das Marketing jedoch nicht nur die außertextliche Welt, sondern auch die Welt innerhalb des Textes.

¹⁷⁶ Colonna (2004), S. 119ff nach Gasser (2012), S. 24.

¹⁷⁷ Gasser (2012), S. 24.

¹⁷⁸ Colonna (2004), S. 135ff nach Gasser (2012), S. 25.

¹⁷⁹ Zipfel (2009), S. 304.

¹⁸⁰ vgl. Zipfel (2009), S. 305.

¹⁸¹ Zipfel (2009), S. 307.

¹⁸² vgl. Gasser (2012), S. 25-26.

¹⁸³ vgl. Ott und Weiser (2013), S. 13.

4.2. Der autofiktionale Pakt

Um die Differenzierung der Autofiktion und der Autobiographie noch näher auszuführen, soll hier auf die unterschiedlichen Pakte eingegangen werden, die als Abkommen zwischen Leser und Autor verstanden werden können. Grundsätzlich wird hier zwischen dem *autobiographischen Pakt* sowie dem *referentiellen Pakt*, auch *Fiktionalitätspakt*, unterschieden, die für die intendierte Rezeption eines fiktionalen bzw. autobiographischen Textes von Bedeutung sind.

Die Theorie des autobiographischen Paktes nach Philippe Lejeune¹⁸⁴ geht von zwei wichtigen Punkten bei der Klassifizierung der Autobiographie aus. Einerseits geht es um die Identität von Autor, Figur und Erzähler, aber auch darum, wie diese Identität zwischen Schreiber und Rezipient in einem Pakt vereinbart wurde. Der Leser ist also Teil des autobiographischen Aktes, der durch die Namensidentität und durch die Erzählhaltung manifestiert wird.¹⁸⁵ Texte, in denen der Name der Figur unklar ist, hängen also besonders von diesem Vertrag ab, da der Leser nun selbst entscheiden muss, ob es sich um den *romanesken* bzw. autobiographischen Pakt handeln muss.¹⁸⁶ Was jedoch bei Lejeunes Modell fehlt, ist die Verifizierbarkeit der Fakten, welche im Text verarbeitet sind, weshalb es im Endeffekt immer eine Sache des Vertrauens ist, und ob die Fakten als glaubhaft oder eindeutig fiktiv dargestellt werden.¹⁸⁷

Zipfel¹⁸⁸ äußert, dass durch die Verschmelzung der Autobiographie und der Fiktionalität bei autofiktionalen Texten dem Leser beide Pakte angeboten werden. Das Schlüsselmerkmal allerdings ist, und das grenzt nun die Autofiktion von anderen fiktionalen Texten ab, dass der Rezipient nicht zwischen den beiden Pakten auswählen kann, um sich für eine bestimmte Lesart zu entscheiden, da beide Pakte miteinander verwoben sein müssen. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Wahl des Paktes im Laufe der Lektüre alterniert, sodass es zu einem Wechselspiel

¹⁸⁴ vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp 1994.

¹⁸⁵ vgl. Lejeune (1994), S. 13-51 nach Gisi, Lucas Marco: Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers „Felix“-Szenen. In: Pellin, Elio und Ulrich Weber (Hrsg.): "... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs". Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012, S. 56.

¹⁸⁶ vgl. Gasser (2012); S. 18.

¹⁸⁷ vgl. Gronemann (1999), S. 241-242.

¹⁸⁸ vgl. Zipfel (2009), S. 304.

zwischen referentiellem und fiktionalem Pakt kommt, nur so kann ein autofiktionaler Text, der zwischen Autobiographie und Fiktion liegt, rezipiert werden.

Bei der Betrachtung autofiktionaler Texte stellt sich bei Gisi allerdings nun die Frage, ob es auch so etwas wie einen eigenen und selbstständigen Pakt, also einen „autofiktionalen Pakt“¹⁸⁹ gibt, der einerseits dem fiktionalen Charakter eines Textes gerecht wird, aber auch die Nähe zur Autobiographie respektiert. Ein Pakt dieser Art müsste demnach einerseits gewissermaßen der Wirklichkeit bzw. der Realität verpflichtet sein, da sie Ausgangspunkt für die Fiktionalität im Text ist. Bezüglich der Homonymität zwischen Autor und dem dargestellten *Ich* muss der Leser, laut diesem Pakt, diese als bedeutungslos ansehen, da das Ich im Kontext der Autofiktion nicht als faktual sondern als fiktional gelten muss. Doch selbst wenn es einen solchen Pakt gibt, der Leser muss sich immer noch selbst entscheiden, welche Lesart er bei der Rezeption anwendet – was er glauben kann und was nicht.¹⁹⁰

Er eröffnet aber damit gerade die Möglichkeit, das ›Ich‹ als Rolle einer Figur und die Figur als Maske des ›Ich‹ zu identifizieren, kurz: die Autofiktion ermöglicht und bezeichnet somit letztlich eine komplexe Ausgestaltung des Spannungsfelds zwischen Autobiographie und Fiktion.¹⁹¹

¹⁸⁹ Gisi (2012), S. 56.

¹⁹⁰ vgl. Gisi (2012), S. 57.

¹⁹¹ Gisi (2012), S. 57.

5. Fiktions- und erzähltheoretische Analyse von autofiktionalen Texten

5.1. Forschungsstand und Begründung der Textwahl

Dadurch, dass es sich bei der Autofiktion um einen relativ jungen Bereich der fiktionalen Literatur handelt, erstmals begründet durch Serge Doubrovsky im Rahmen der Postmoderne, gelten autofiktionale Texte als postmodernes Phänomen. Krumrey¹⁹² bemerkt, dass autobiographische Texte vor allem in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur äußerst beliebt sind. Sie weist jedoch auf das Problem des Persönlichkeitsrechtes von Dritten hin, vor dem viele Autoren stehen, die autobiographische Aspekte in ihren Texten verarbeiten möchten. Aus diesem Grund müssen sämtliche Ähnlichkeitsbezeichnungen gezwungenermaßen verschlüsselt werden – in diesem Fall etwa durch fiktionale Erzählelemente, was wiederum die Verbreitung der Autofiktion begünstigt, da diese Elemente das Spiel mit der Wahrheit und der Fiktion verstärken.

Ein zentrales Element, welches sich bei der Forschung an autofiktionalen Texten anbietet, ist die Differenzierung zwischen Autobiographischem und von fiktionalen Autobiographien. In diesem Zusammenhang werden vor allem die Instanzen des Autors, des Erzählers und der Charaktere im Text näher definiert, um darzulegen, inwiefern sie im autofiktionalen Text verschränkt sind. Was in diesem Kontext ebenfalls erforscht wird, ist die immer häufiger werdende Tendenz, dass in Werken der Gegenwartsliteratur die Grenzen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten verschwimmen.¹⁹³

Ein relevantes Untersuchungsfeld, das sich eigentlich hauptsächlich auf Film und Fernsehen zentriert, ist die sogenannte *Perceived Reality-Forschung*¹⁹⁴, welche sich mit der Differenzierung zwischen der außermedialen und der realen Welt beschäftigt. Mit dem Begriff der *wahrgenommenen Realität* wird hier argumentiert, dass in manchen medialen Formen und in unterschiedlichen Genres die Grenzen zwischen real und fiktiv so weit verschwimmen, dass sie für den Rezipienten nicht mehr klar erkennbar sind. Der Rezipient überträgt also die Ereignisse in der fiktiven

¹⁹² vgl. Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 11.

¹⁹³ vgl. Krumrey (2015), S. 22.

¹⁹⁴ vgl. Groeben, Norbert u.a.: Fernsehen und erlebte Wirklichkeit I: Ein kritischer Überblick über die Perceived Reality-Forschung. In: Zeitschrift für Medienpsychologie 13 (2001), S. 33-44. <http://econtent.hogrefe.com/doi/abs/10.1026//1617-6383.13.1.33> (04.01.2017).

Realität in seine eigene, reale Welt. Eine zentrale Aussage dieses Forschungsbereiches ist die These, dass dieser Vorgang vom Rezipienten ausgeht. Von einer medienpsychologischen Perspektive aus gesehen, findet die Perceived Reality mehrdimensional statt. Auf der einen Seite spielen die sozialen Erwartungen des Subjekts eine wichtige Rolle sowie der selbstgewählte Abstraktionsakt, der an die eigene Lebenswelt des Rezipienten angelehnt sein muss. Während Groeben u.a. dieses Modell vor allem auf Reality Shows und sogenannte *Mockumentaries*, also fiktionale Dokumentationen, anwenden¹⁹⁵, sind auch autofiktionale Texte davon betroffen, obwohl man sich in der Forschung eher weniger auf diese Textsorte bezieht. Auch dieses Medium zeichnet sich durch die Nähe zur realen, außertextlichen Welt aus und stellt die Grenzüberschreitung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Inhalten ins Zentrum. Was ebenfalls hervorzuheben ist im Zusammenhang mit der Perceived Reality-Forschung, ist die Tatsache, dass die Wahrnehmung der fiktiven Inhalte als tatsächliche Wahrheiten auch hier grundsätzlich dem Leser als Rezipienten überlassen ist, da oftmals der alleinige Wissenstand über den Autor als Hauptfigur und als Person zugleich von großer Bedeutung ist.

Im folgenden Teil werden nun drei deutschsprachige Romane auf ihre Autofiktionalität analysiert. Es soll hier vor allem untersucht werden, wie die Autofiktionalität umgesetzt wird und wie der Autor bzw. die Autorin repräsentiert wird. Des Weiteren wird eine erzähltheoretische sowie eine fiktionstheoretische Analyse vorgenommen, wo festgelegt werden soll, welche Fiktionalitätskriterien nach Genette, Cohn und Iser hier zu finden sind bzw. welche Fiktionssignale bei der Rezeption erkennbar werden. Zu den Romanen, die ausgewählt wurden, zählen *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic aus dem Jahr 2007, Anne Webers Roman *Luft und Liebe* (2011) und *Hoppe* von Felicitas Hoppe, welcher 2012 erschienen ist. Diese Auswahl wurde getroffen, um ein breites Bild an deutschsprachigen, autofiktionalen Texten zu bieten. Obwohl alle Romane als autofiktional kategorisierbar sind, unterscheiden sie sich trotzdem deutlich in ihrer Form. Während Glavinics Text einem Tagebuch gleicht, ähnelt Hoppes Erzählung einer Biographie. Webers Roman tanzt hier etwas aus der Reihe, da sich die Autofiktionalität nicht sofort offenbart und erst bei genauerem Rezipieren

¹⁹⁵ vgl. Groeben u.a. (2001), S. 33-44.

durchsichtig wird. Dadurch wird jedoch deutlich, dass die Handlungs- und Präsentationsmöglichkeiten der Autofiktion keine Grenzen haben und vielfältig umsetzbar sind.

5.2. *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic

Der Roman *Das bin doch ich* (abk. *DBDI*¹⁹⁶) vom österreichischen Autor Thomas Glavinic erschien 2007 erstmals im Hanser Verlag, nachdem im Vorjahr sein vorheriger Roman „Die Arbeit der Nacht“ erschien. Glavinic knüpft in der Handlung von *DBDI* direkt an die Fertigstellung von „Die Arbeit der Nacht“ an, ein Roman, dessen Entstehung und literarische Nachwirkungen eine zentrale Rolle im nachfolgenden Werk spielen.

Der Roman ist in mehrere Kapitel unterteilt, gleicht jedoch beinahe einem Tagebuch oder einer Kolumne, obwohl etwa das konkrete Datum oder andere textuelle Hinweise darauf fehlen. Schon nach den ersten Zeilen wird deutlich, dass es sich hier um eine Geschichte handelt, die sehr eng an Glavinics eigenes Leben und an seine eigenen Erfahrungen angelehnt ist, was schon mit der Hauptfigur beginnt. Diese hat nicht nur denselben Beruf wie Glavinic, sondern auch denselben Namen. Auch viele andere reale Figuren wie etwa Agenten und Redakteure werden nicht nur vage in die Handlung integriert, sondern tatsächlich beim Namen genannt.

In einem Artikel der Wiener Zeitung¹⁹⁷ vom 31. August 2007, also sechs Tage, nachdem der Roman erschien, geht hervor, dass der Roman auf der Longlist für den Deutschen Buchpreis 2007 ist (später landet der Roman sogar auf der Shortlist), was Glavinic bei „Die Arbeit der Nacht“ 2006 nicht gelungen ist. Dieses Scheitern verarbeitet der Autor in *DBDI* und erfüllt sich somit durch ein ironisches Erfolgserlebnis dann diesen Wunsch, da die Jury ihn nun doch, trotz seiner satirischen und kritischen Bemerkungen, erhört und wertschätzt.

¹⁹⁶ Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. München: Carl Hanser 2007. Zweite Auflage München: dtv 22010.

¹⁹⁷ Schmickl, Gerald: Kindskopf und Kasuar. Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. Wiener Zeitung. 31.08.2007.
http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher/96593_Glavinic-Thomas-Das-bin-doch-ich.html?&em_redirect_url=%2Fthemen_channel%2Fwzliteratur%2Fbuecher%2F (11.03.2017).

5.2.1. Die Autofiktionalität bei Glavinic

Es ist schwierig zu deuten, was an Thomas Glavinics Erzählung wahre Begebenheiten sind und was frei erfunden ist. Der Wahrheitsgehalt ist demnach nicht eindeutig erschließbar. Dadurch, dass Ort und Zeit des Textes sowie grundlegende Bausteine der Handlung so eng mit der eigenen Lebenswelt des Autors verwebt sind, ist der Leser quasi dazu verpflichtet, nichts in Frage zu stellen und sich auf die Erzählung einzulassen. Man könnte fast meinen, dass der Erfolg von *DBDI* auf den schmalen Grat zwischen Wahrem und Erfundenem zurückzuführen ist, und wie der Leser damit umgeht.

Der fiktionale Charakter in Glavinics Roman wird vor allem durch die Repräsentation der Medienwirklichkeit deutlich. Die Medienrealität ist ein Begriff, welcher aus dem Journalismus und den Medienwissenschaften stammt. Stefan Weber beschreibt dieses Phänomen, indem er davon ausgeht, dass verschiedene Medien, wie etwa Talk-Shows, Reality-Shows, Werbung, aber auch „klassischer Informationsjournalismus“¹⁹⁸ die dargestellte Realität so verzerren, dass sie nur noch wie ein Wirklichkeitskonstrukt angesehen werden kann und vom tatsächlichen Sachverhalt oft abweicht. Das kommt daher, dass diese Medien die Wirklichkeit aus einer bestimmten Perspektive abbilden und so dem medialen Beobachter nur eine Interpretationsmöglichkeit anbieten.¹⁹⁹

Wie auch die Perceived-Reality-Forschung, ist auch der Begriff der Medienrealität eher selten im Bereich der Literaturstudien zu finden, doch auch autofiktionale Werke können von dieser Perspektive aus betrachtet werden, was vor allem auf die wirklichkeitsnahe Erzählweise geknüpft ist. Bei Glavinics Text steht in diesem Zusammenhang die Wirklichkeit des realen Autors im Vordergrund. Der mediale Beobachter ist hier der Leser, der die Arbeit am neuen Werk des Schriftstellers in *DBDI* wörtlich miterlebt, obwohl die Tatsachen fingiert und verdreht wurden. Durch die realitätsnahe Darstellung der Ereignisse wird dem Leser auch hier nur eine Interpretationsmöglichkeit und Lesart geboten, sodass ein Ratespiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion entsteht.

¹⁹⁸ Weber, Stefan: Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion. In: Medien-Impulse 10/40 (2002), S.

15.

¹⁹⁹ vgl. Weber (2002), S. 16.

Ein wichtiger Aspekt der Darstellung der Medienwirklichkeit ist die Präsentation der Kommunikation Glavinics mit verschiedenen Personen, die mit unterschiedlichen Funktionen im literarischen Kulturkreis involviert sind. Manche Figuren werden hier, trotz des Persönlichkeitsrechtes, beim Namen genannt. Auf der einen Seite ist das beispielsweise Glavinics Agentin, mit welcher auch der fiktive Glavinic in regem Kontakt steht. Das zentrale Thema der Kommunikation zwischen den beiden ist die Publikation des neuen Romans, was vor allem mit der Suche nach einem geeigneten Verlag verbunden ist, sowie mit dem Erfolg bzw. dem empfundenen Scheitern von „Die Arbeit der Nacht“. Auf der anderen Seite wird auch immer wieder die Kommunikation mit Glavinics Schriftstellerkollegen dargestellt. Im Vordergrund steht hier vor allem Daniel Kehlmann, der als Parallelfigur zu Glavinic gilt. Während der fiktive Glavinic gerade erst seinen neuesten Roman vollendet hat, hat Kehlmann „Die Vermessung der Welt“ bereits erfolgreich herausgebracht.

Daniel hat gerade ein Buch veröffentlicht, das *Die Vermessung der Welt* heißt. Ich habe ihm prophezeit, er werde davon 80.000 Exemplare oder mehr verkaufen. [...] Und den Deutschen Buchpreis, den Preis für den besten Roman des Jahres, wird er wohl auch gewinnen.
DBDI, S. 12.

Laufend wird die Kommunikation der beiden, etwa in SMS-Form, präsentiert, wobei hauptsächlich die steigenden Verkaufszahlen Kehlmanns und sein zunehmender Erfolg besprochen werden. Kehlmann ist allerdings auch Gegenstand von Glavinics beruflichem Selbstzweifel, da er seinen eigenen Erfolg stets mit dem Kehlmanns aufzuwiegen versucht.

Es ist ein bißchen seltsam für mich, zuzusehen, wie Ruhm und Erfolg meines Freundes von Woche zu Woche größer werden. Vor einigen Jahren war ich für kurze Zeit der etwas weniger Unbekannte und Erfolglose. Jetzt hat er schon 25.000 Exemplare seines neuen Buches verkauft, und ich stehe ohne Verlag da.
DBDI, S. 12.

Als Kehlmanns literarischer Erfolg steigt, und er auch von der Allgemeinheit als renommierter Autor angesehen wird, steigt Glavinics Eifersucht, er wird aber doch stets von seiner Kollegialität übermannt:

Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der beste Autor seiner Generation. Ich zucke zusammen. Das bin doch ich! mein erster Gedanke. Halt! Ich zwingen mich zu denken. Daniel hat ein wun-

derbares Buch geschrieben. Er verdient alles Lob, das er bekommt.
DBDI, S. 41 [Hervorhebungen im Original].

An dieser Textstelle findet sich auch der Titel des Werks wieder. Während sich die Aussage „Das bin doch ich!“ in diesem Kontext darauf bezieht, dass nach Glavinics Selbstwahrnehmung er selbst der „beste Autor seiner Generation“²⁰⁰ ist, kann der Zusammenhang des Titels mit dem Werk anders interpretiert werden. Dadurch, dass die Figur des Glavinic im Roman dem echten Glavinic sehr ähnelt, könnte dieser Titel ein Hinweis auf die Selbstidentifikation des realen Glavinic mit der erfundenen Autorfigur im Roman sein.

Glavinic schildert neben der Kommunikation mit seinen Kollegen oder anderen Personen, die im Literaturbetrieb tätig sind, auch Interaktionen mit seinen Lesern:

[E]r [...] zeigt auf das Leseexemplar von *Die Arbeit der Nacht*, das ich mit mir trage.
„Was hast du denn da?“
„Ein Buch“, sage ich zögernd.
„Was denn für eines? Zeig her! Aaah, von Glavinic! Der ist toll! Nicht wahr?“
Fassungslos schaue ich auf seinen zahnlosen Mund.
„Kennst du sein erstes?“, fragt der Bucklige. „Den Krimi? Den Kamera... Kameramann?“
„Kameramörder?“
„So heißt er! Kameramörder! Das ist ein tolles Buch! Hast du es gelesen?“
„Ich habe nicht viel Zeit zu lesen.“
DBDI, S. 233.

Hier wird erneut Glavinics kritischer Blick auf seinen eigenen Beruf deutlich. Es scheint fast so, als ob er auf die Oberflächlichkeit der Branche aus der Perspektive des Lesers anspielen möchte. Für Glavinic sind die Reaktionen der Leser, gemeinsam mit den Verkaufszahlen direkt gleichgesetzt mit Erfolg, über den er stets berichtet. In diesem Beispiel ist es ein doppelter Hieb auf seine eigene Person, da er erstens vom Leser nicht erkannt wird und darüber hinaus mit falschen Informationen konfrontiert wird, da *Der Kameramörder* nicht sein erstes Werk war. Diese Wahrnehmung der Leserschaft und Glavinics fehlender Erkennungswert in der Öffentlichkeit wiederholen sich im Text als Schlüsselpunkte der Selbstkritik immer wieder.

²⁰⁰ *DBDI*, S. 41.

Im Wartesaal des Haydn-Kinos stelle ich mich in eine Ecke. Die Leute erkennen mich. Sie schauen zu mir her, schauen wieder weg. Ich stehe da und tue so, als bemerke ich nichts. Es muß sich sonderbar anfühlen, wirklich bekannt zu sein. Wenn das bei mir jetzt schon solche Dimensionen hat, denn mehr und mehr Leute schauen unauffällig zu mir. Gefällt mir aber irgendwie. Was ein paar Rezensionen ausmachen können.

DBDI, S. 213.

Der fiktive Glavinic muss aber gleich einsehen, dass er sich in seinem Ruhm doch getäuscht hat.

Ich stehe unter dem Bildschirm, der Trailer zeigt. Die Leute, die mich anstarren, starren nicht mich an, sondern informieren sich über bevorstehende Kinopremieren.

DBDI, S. 214.

Der Autor beschreibt allerdings nicht nur die Arbeit seiner Hauptfigur in einer selbstkritischen Art und Weise, denn auch die Identität und Persönlichkeit des literarischen Ichs wird überspitzt und fehlerhaft dargestellt. Dies beginnt schon beim Namen des fiktiven Autors, denn obwohl im Text schnell hervorgeht, dass Figur und Schriftsteller namensident sind, wird dieser Name von seinen Mitmenschen, aber auch vom Ich selbst oft verzerrt wiedergegeben.²⁰¹ Dies erkennt man in folgenden Textstellen:

„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.

DBDI, S. 138.

Ein alter Mann wankt sogar in einer kurzen Pause zu uns und fragt: *Ist das für Willkommen Österreich?* Die Redakteurin fertigt ihn ab: *Nein, wir drehen ein Interview mit Herrn Glawienitsch für Treffpunkt Kultur.*

DBDI, S. 206 [Hervorhebungen im Original].

„Herr Glawischnig, guten Tag, Hirschmugl mein Name, von der Steirischen Landesregierung, ich habe hier Ihr Förderungsansuchen vor mir liegen!“

DBDI, S. 237.

²⁰¹ vgl. Walter-Jochum, Robert: Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster. Bielefeld: Transcript 2016, S. 205-206.

In diesem Zusammenhang hebt Walter-Jochum²⁰² auch hervor, dass durch die literarische Rekonstruktion des Selbstbildes rege Kritik an der eigenen Persönlichkeit geübt wird. Der fiktive Glavinic wird durchgehend als Hypochonder beschrieben, der „von Geburt an Hysteriker“²⁰³ ist, er kämpft mit Flugangst²⁰⁴ und seiner Angst vor Haarausfall²⁰⁵. Auch der Alkoholkonsum der Hauptfigur wird immer wieder hervorgehoben, da auch Walter-Jochum bemerkt, dass „kaum einmal zehn Seiten [vergehen], ohne dass eine Trinkszene präsentiert würde“²⁰⁶. Tatsächlich wird auf 49 von 238 Seiten Alkohol teilweise exzessiv konsumiert. Obwohl der Figur immer wieder Therapiemöglichkeiten zur Besserung dieser negativen Persönlichkeitsmerkmale geboten werden, ist sie stets beratungsresistent. Als Grund dafür nennt Walter-Jochum²⁰⁷ die Tatsache, dass genau diese Merkmale für den fiktiven Autor subjekt- und identitätsbildend sind. Würde Glavinic sein Verhalten und sein Denken ändern, hätten wir es mit einem anderen, literarischen Ich zu tun.

Im Text wird jedoch im Bezug auf das Privatleben nicht nur die eigene (fehlerhafte) Persönlichkeit des fiktiven Autors zur Schau gestellt, sondern auch das Zusammenleben mit Glavinics Frau Else und seinem Sohn Stanislaus. Es werden Einblicke ins fiktive Familienleben geboten, obwohl sich der reale Glavinic in der Öffentlichkeit, außerhalb der literarischen Parallelwelt, bei diesem Thema eher bedeckt hält. Als der Autor in einem Interview zur Premiere des Theaterstücks zu *DBDI* zu den Parallelen zwischen seinem Leben und dem Werk befragt wird, antwortet er wie folgt:

Glavinic: Das eine ist das Privatleben, das andere mein Arbeitsleben. Ich weiß sehr genau, wann ich gut leben kann und wann ich wieder in Klausur muss. Ich bin dann streckenweise über Monate fast nur zu Hause und arbeite.²⁰⁸

Darüber hinaus spricht er im selben Interview auch deutlich die Tatsache an, dass er sich selbst nicht zwingend mit der Romanfigur identifizieren kann und muss.

²⁰² vgl. Walter-Jochum (2016), S. 209.

²⁰³ *DBDI*, S. 141.

²⁰⁴ vgl. *DBDI*, S. 172.

²⁰⁵ vgl. *DBDI*, S. 134.

²⁰⁶ Walter-Jochum (2016), S. 210.

²⁰⁷ Walter-Jochum (2016), S. 212.

²⁰⁸ Knapp, Michaela. "So extrem war das nie bei mir nie". trend. 11.03.2014.
<https://www.trend.at/leben/kultur/so-373374> (02.06.2017).

[...] *Daniel Kehlmann spielt in „Das bin doch ich“ eine Rolle, ebenso wie Kind und Kegel, Erfolg und Neid, die Angst vor Hodenkrebs und SMS Botschaften, die Thomas Glavinic gerne betrunken in der Nacht versendet. Hat sich vieles verändert?*

Glavinic: Ich wiederhole mich: Das bin ja nicht ICH. So extrem war das nie bei mir. Ich habe die negativsten Seiten eines bestimmten Charakters erzählt und in größere Dimensionen aufgeblasen. Ich war damals nicht so und ich bin heute nicht so. Ich komme ganz gut mit meiner Körperlichkeit klar. Noch.²⁰⁹

5.2.2. Erzähltheoretische Analyse

Die Handlung des Romans eröffnet sich prompt. Es gibt keine Vorstellung oder Beschreibung der handelnden Figuren oder eine Exposition. Die Erzählung beginnt zwar mit dem Wort *Ich*, jedoch wird erst nicht näher darauf eingegangen, wer dieses Ich ist, nämlich eine Figur, die als Autor arbeitet und den Namen Thomas Glavinic trägt. Daraus schließt sich, dass es sich hierbei um einen homodiegetischen Erzähler handelt, der noch dazu die Hauptfigur des Werkes ist. Die Erzählung bezeichnet man demnach als autodiegetisch. Der Ich-Erzähler tritt als narrative Erzählinstanz offensichtlich als solcher hervor. Das Schreiben bzw. das Erzählen der Geschichte an sich wird allerdings im Text nicht thematisiert, da sich keine Hinweise finden lassen, die darauf deuten würden, dass die Handlung dem Leser bewusst erzählt wird. Demnach wird der Rezipient auch an keiner Stelle adressiert. Bezüglich der Erzählperspektive wird einzig Thomas Glavinic als Hauptfigur und Erzähler fokalisiert, da wir die Geschehnisse nur aus seiner Sicht erleben und so auch nur seine Gedanken dem Leser mitgeteilt werden. Über die Eindrücke und Meinungen der anderen beteiligten Figuren wird nur durch die Wahrnehmung des Erzählers berichtet. Die Sicht auf diese Figuren wird dadurch verzerrt dargestellt, sodass man auch von einem unzuverlässigen Erzähler sprechen könnte. Dies wird wiederum durch die Tatsache bekräftigt, dass zwischen Wahrem und Erfundenem als Leser nur schwer unterschieden werden kann, so dass man dem Autor durch den Prozess des Fingierens im Härtefall sogar das Lügen unterstellen könnte.

Wenn man die Erzählerrede sowie die Rede der übrigen Figuren näher betrachtet, wird deutlich, dass oft direkte Reden sehr ungewöhnlich verarbeitet werden, so dass sie beinahe schon Dialogen ähneln, die sonst nur in Dramen gefunden werden. Besonders Kapitel Zehn²¹⁰ sticht hier hervor, da dieses Kapitel

²⁰⁹ Knapp (2014).

²¹⁰ vgl. *DBDI*, S. 98-107.

nur aus direkten Reden besteht. Man findet hier die Unterhaltung zwischen Glavinic und seinem fiktiven Schwiegervater. Man liest jedoch wirklich bloß das tatsächlich Gesprochene und keine Erzählerrede oder ähnliche Kommentare. Kapitel Zweiundzwanzig²¹¹ ist in einem ähnlichen Stil geschrieben, da in der Unterhaltung zwischen den fiktiven Gegenstücken von Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic ebenfalls Kommentare von Seiten des Erzählers fehlen. Erst aus dem Inhalt des Gesprächs geht hervor, wer die Gesprächspartner sind:

„Das mußt du dir vorstellen. Im Hotelfoyer kommt eine Frau mit Hund auf mich zu. *Danke für das wunderbare Buch, das sie geschrieben haben!*“
„Nett.“
„Die Frau war Iris Berben.“
„Oh.“
„Ja.“
„Iris Berben hat sehr schöne Beine.“
„Einen netten Hund hat sie. Einen Mischling namens Pauli. Und der Fahrer, der mich ins Studio brachte, kannte die *Vermessung der Welt* ebenfalls. Stell dir das mal vor, ein Fahrer, der liest.“
„Daran merkt man, das du nicht in Österreich warst.“
DBDI, S. 219 [Hervorhebungen im Original].

Es sind allerdings nicht alle Kapitel des Werkes so verfasst, aber dass eine direkte Rede ohne Hinweis auf den Redner oder einem anderen Kommentar des Erzählers geschrieben steht, findet sich sehr oft in ähnlicher Weise im Text, wie auch an folgender Textstelle:

Ich rufe Gerrit an, meinen niederländischen Übersetzer, der seit einigen Wochen in Wien lebt. Wir hatten gestern vereinbart, ich melde mich, wenn ich in der Nähe bin.
„Hallo?“
„Hallo Eiergespenst, wer sagt Sau zum Hengst?“, rufe ich sinnlos.
„Wie bitte?“
„Na du Hühnermanöver! Was ist los? Zeit?“
„Wen wollen Sie sprechen, bitte? Wer sind Sie?“
„Äh? Ääääh? Thomas hier. Glavinic. Bist das nicht du, Gerrit?“
„Hier ist Robert Menasse.“
„Holla. Bah. Broah. Äääää... ntschuldigung, Verzeihung, ich wollte Sie nicht... ich meine...“
„Schon in Ordnung.“
„Öhm, ja, hmmm, also wirklich...“
DBDI, S. 174.

²¹¹ vgl. *DBDI*, S. 219- 228.

Hinsichtlich der Erzählzeit des Werkes ist besonders hervorzuheben, dass der Roman durchgehend im Präsens verfasst ist, was den Effekt einer sehr zeitnahen, wenn nicht sogar gleichzeitigen Erzählung verstärkt. Es werden keine Datums- oder Zeitangaben im Text gemacht, weshalb es schwierig ist, zu beurteilen, ob die Handlung eine gewisse Chronologie verfolgt. Dies wirkt sich auch auf die Art und Weise aus, wie die einzelnen Handlungsstränge miteinander verbunden und verarbeitet sind. Im Text finden sich immer wieder Ellipsen, da nur einzelne Ausschnitte des Lebens des fiktiven Glavinic präsentiert werden. Beispielsweise endet Kapitel Neun²¹² mit einer literarischen Unterhaltung bei einer Geburtstagsfeier. Kapitel Zehn²¹³ eröffnet sich damit, dass die Figur des Glavinic mit seinem Schwiegervater in einem Skilift sitzt, während die dazwischenliegende Handlung für den Leser unbekannt bleibt. Es handelt sich dabei um implizite Ellipsen, da die zeitlichen Lücken nicht näher ausgewiesen sind, etwa durch einen Hinweis wie: „Am nächsten Tag...“.

Obwohl der Text seine eigene Fiktionalität und Fingiertheit nicht zur Schau stellt – im Gegenteil –, finden sich dennoch im Text selbstreflexive Äußerungen, die sich vor allem auf die Tätigkeit des Autors beziehen. Textstellen, wie die Folgende verleiten den Leser dazu, sich bildlich vorzustellen, wie der echte Thomas Glavinic an seinen Romanen arbeitet und wie es ihm dabei ergeht:

Vor einer Woche habe ich meinen fünften Roman beendet. Die Arbeit der Nacht ist die Geschichte von Jonas, der eines Tages erwacht und feststellt, daß alle anderen Menschen verschwunden sind. Meine Agentin hat das Manuskript an verschiedene Verlage geschickt, und nun heißt es warten. [...] Mir fehlt die tägliche Beschäftigung am Schreibtisch. Ich schleiche durch die Wohnung, rufe fünfmal in der Stunde Mails ab, suche nach Ablenkung.
DBDI, S. 7-8.

Im finalen Teil der erzähltheoretischen Analyse soll nun diskutiert werden, wie sich diese Merkmale und Details auf die Wirkung des Textes auswirken, im Bezug auf die Ästhetik und die Rezeptionsästhetik nach Fluck und Iser. Iser geht im Zusammenhang mit der Rezeptionsästhetik davon aus, dass jeder Text einen künstlerischen und einen ästhetischen Pol besitzt.²¹⁴ Der künstlerische Pol wird vom Autor selbst geschaffen, also in diesem Fall von Thomas Glavinic. Damit ist seine

²¹² vgl. *DBDI*, S. 97.

²¹³ vgl. *DBDI*, S. 98.

²¹⁴ siehe S. 25 dieser Arbeit.

Absicht gemeint, einen Text zu fingieren und seine realen Erfahrungen in einem satirischen und selbstkritischen Roman zusammenzufassen und zu erweitern. Dem gegenüber steht der ästhetische Pol, der vom Leser ausgeht. Von ihm geht der tatsächliche ästhetische Wert aus, abhängig von der Art und Weise, wie das Werk rezipiert wird. Man könnte hier argumentieren, dass der ästhetische Wert mit dem Verständnis und der Wahrnehmung des Lesers verbunden ist, was auf die Interpretationsmöglichkeiten zurückzuführen sein kann. Nimmt der Leser etwa keinen Unterschied zwischen Wahrem und Fiktion im Text wahr, gerät dieses Schlüsselmerkmal in den Hintergrund. Der ästhetische Gehalt wechselt seine Form, sodass der Leser etwa andere ästhetischen Merkmale, wie die humoristische Erzählweise als ansprechend empfindet, statt die Verzerrung der Wirklichkeit.

Im Bezug auf das Konzept der Literaturanthropologie analysiert Iser auch die Wirkung der Fiktion an sich.²¹⁵ Er geht davon aus, dass die Fiktion dem Leser neue Möglichkeiten der Wirklichkeit vorspielt, um sein Handlungsrepertoire zu erweitern. Am Beispiel von *DBDI* findet dieses Phänomen vielschichtig statt. Einerseits werden dem Leser durch das Erzählen aus dem echten Leben und dem Fingieren Informationen über das Leben und Innenleben eines Autors vermittelt. Auf der anderen Seite erweitert allerdings auch der Autor selbst sein Handlungsrepertoire, indem er seine eigenen Möglichkeiten als Schriftsteller und als Mensch ausbaut und austestet, während er sie literarisch in einem Roman verpackt.

5.2.3. Fiktionstheoretische Analyse

Ein wichtiger Hinweis auf den Fiktionsgehalt bei Glavinic findet sich schon auf der Titelseite, auf welcher der Text eindeutig als *Roman* ausgewiesen ist. Hierbei handelt es sich um ein paratextuelles Fiktionssignal, genauer gesagt zu finden im Peritext des Buches. Ebenfalls als peritextuelles Signal lässt sich der Klappentext des Werkes erkennen, in dem auf das „Spiel mit der Wirklichkeit“²¹⁶ und erneut explizit auf die Gattung hingewiesen wird:

Ein Bericht über einen Besessenen, ein aberwitziges Spiel mit der Wirklichkeit, ein unglaublich komischer Roman.
DBDI, Klappentext

²¹⁵ siehe S. 33 dieser Arbeit.

²¹⁶ *DBDI*, Klappentext.

Auch im Epitext, also in Interviews, Berichten und Zeitungsartikeln wird immer wieder auf den Fiktionsgehalt von *DBDI* hingewiesen. Wenn man jedoch im Text selbst nach offensichtlichen Fiktionssignalen sucht, wie man sie etwa in anderen Werken von Thomas Glavinic findet, wird man nur schwer fündig, da sich diese Signale hier im Verborgenen halten. Es handelt sich bei dem Dargestellten durchgehend um wirklichkeitsnahe und realistische Handlungen. Auch die Faktoren *Zeit*, *Ort* und *Ereignisträger* geben keine Hinweise, durch die man auf eine erfundene, klar fiktionale Geschichte schließen könnte. Was bei Glavinics Text besonders für den schmalen Grat zwischen Fiktion und Fakt steht, ist die Tatsache, dass Geschehnisse und Tatsachen, die sich nicht anderweitig falsifizieren lassen, immer auf realen Begebenheiten beruhen, wie etwa Wiener Wegbeschreibungen. Auch die Handlung des Textes bleibt durchgehend im Rahmen des Möglichen und berühmte bzw. literarisch relevante Personen werden stets beim Namen genannt, was den dadurch entstehenden Realitätseffekt verschärft, da die handelnden Personen, wie etwa die Literaturagentin oder Kollegen nicht nur im Roman, sondern auch im realen Leben mit der Autorfigur in Kontakt treten. Krumrey spricht in diesem Zusammenhang auch von der sogenannten „Frame-Semantik“²¹⁷, die von einem bestimmten Wissen ausgeht, welches der Leser aufweisen muss oder soll, um die handelnden Personen richtig im Genre des Literaturbetriebs einordnen zu können. Verfügt der Leser über dieses Wissen, verstärkt sich der Anschein der Realität, der durch die wahren Elemente im Werk erweckt und im Prozess des Lesens auf jene Figuren und Gegebenheiten ausgeweitet wird, die nicht überprüfbar sind und dementsprechend ebenfalls real wirken, wie Glavinics fiktive Ehefrau und sein Kind. Eben durch die Ambiguität und die Glaubhaftigkeit der Ereignisse schlägt Krumrey²¹⁸ auch vor, dass dem Leser hier auf der einen Seite primär ein autobiographischer Pakt angeboten wird. Die Gründe dafür sind die Namensidentität des Protagonisten und des Autors sowie die autodiegetische Erzählhaltung, da das erzählende Ich auch bei Autobiographien zu finden ist und dort als Schlüsselmerkmal gilt. Dem Leser wird also nahegelegt, die Handlung als tatsächliche Schilderungen und Kommentare aus dem Leben des echten Thomas Glavinic zu verstehen und ebendiese Hinweise unterstützen den Leser dabei, den autobiographischen Pakt, den die Lektüre des Werks anbietet, auch umzusetzen. Wenn man das Werk jedoch

²¹⁷ Krumrey (2015), S. 131.

²¹⁸ vgl. Krumrey (2015), S. 130.

aus einer anderen Perspektive betrachtet und genau auf die Fiktionssignale und Schilderungen achtet, bietet sich auch der Fiktionalitätspakt an, angefangen mit dem offensichtlichen Hinweis auf die Textsorte des Romans auf dem Buchcover. Krumrey²¹⁹ hebt in diesem Sinne auch hervor, dass sich bei genauer Recherche herausstellt, dass Glavinic zwar über reale Gegebenheiten und Events schreibt, diese aber abändert und verfälscht. Etwa schildert er seine Erfahrungen als Jury-Mitglied bei der Viennale im Jahr 2005, allerdings passen die Personen, die er als die anderen Jury-Mitglieder identifiziert, nicht zur tatsächlichen Gruppe, was wiederum den Ironisierungseffekt der Schilderungen über den Kulturbetrieb verstärkt.

Demnach bieten sich in diesem Text beide Pakte an, was jedoch dem Sinn eines literarischen Paktes widerspricht. Man könnte also argumentieren, dass sich daraus schließen lässt, dass ein autofiktionaler Text weder den referentiellen Pakt noch den Fiktionalitätspakt zulässt. In diesem Sinne soll wieder auf Gisi²²⁰ hingewiesen werden, der für ähnliche Texte eine spezielle Lesart vorschlägt, nämlich den autofiktionalen Pakt. Nach Gisi müsste ein dementsprechender Text bis zu einem bestimmten Grad eindeutig der Wirklichkeit verpflichtet sein, was bei Glavinic der Fall ist, wenn man auf die ungewöhnlich realitätsnahe Erzählweise achtet. Auch die Homonymität, die Gisi als Schlüsselement des autofiktionalen Paktes vorstellt, ist klar gegeben. Dieser Pakt schlägt dem Leser vor, das beschriebene *Ich*, das dem Autor stark ähnelt, nicht als Autor zu identifizieren, sondern als fiktive Figur innerhalb der Erzählwelt. Diese Figur erlebt zwar Dinge, die auch dem echten Autor passiert sind, aber nicht alle Details stimmen und die Handlung wird durch Schilderungen erweitert, die erfunden sind, aber durchaus dem echten Autor passieren könnten.

Um zurück zu den Urgesteinen der Fiktionstheorie und einer dementsprechenden Analyse zu kommen, soll im folgenden Teil erst Gerard Genette behandelt werden. Besonders deutlich gehen hier die beiden einander gegenüberstehenden Formeln $A = N$ und $A \neq N$ hervor. Obwohl nach Genette $A = N$ eigentlich für einen nicht-fiktionalen Text steht, trifft dieser Fall bei Glavinics Text nicht zu, da Autor und Hauptfigur denselben Namen tragen, aber nicht ident sind. Genette geht zwar auf diese Möglichkeit ein, will sie aber nicht näher erläutern und

²¹⁹ vgl. Krumrey (2015), S. 133.

²²⁰ siehe S. 41 dieser Arbeit.

lehnt sie sogar ab.²²¹ Dieses Schlüsselement des Textes könnte allerdings vom Autor bewusst so gewählt worden sein, da dieses Signal auch bei vielen anderen Theoretikern (wie auch bei Dorrit Cohn) als Grundelement zur Unterscheidung zwischen *fiktional* und *faktual* herangezogen wird.

Genette bezieht sich bei der Suche nach Fiktionssignalen des Weiteren auch auf die Sprechakte des Autors bzw. des Erzählers innerhalb des Textes.²²² Es lassen sich bei *DBDI* keine offensichtlichen illokutionären Sprechakte finden, die den Leser eindeutig ins Reich des Fiktiven entführen, im Gegenteil. Die Sprechakte, die vom fiktiven Glavinic oder anderen geschilderten Figuren ausgehen, ähneln stark Wirklichkeitsaussagen, die auch in einem Tagebuch oder einem Bericht vorkommen könnten, wie man an dieser Textstelle erkennen kann:

Am Abend fahre ich mit dem Taxi in die Innenstadt. Heidi List, die Freundin von Thomas Maurer, wird 35. Ich betrete ein Lokal, das sehr schick wirkt und in dem ich mich auf Anhieb deplatziert fühle. Es gibt nur vier Tische. Ich sehe mich um, erkenne niemanden.
DBDI, S. 92.

Man erkennt hier, dass die Verwendung des Präsens und die detailgenaue Beschreibung der Umgebung den Effekt des zeitnahen Berichtens verstärken sollen.

Wenn man Dorrit Cohns Thesen zur Fiktion auf Glavinics Text anwendet, lässt sich schon bei der ersten These ein großes Problem erkennen. Diese These²²³ geht davon aus, dass fiktionale Texte grundsätzlich aus zwei Stufen bestehen, *fabula* und *sujet*, die Handlung und das Erzählte. Erst bei historischen, also faktualen Texten kommt die sogenannte Referenzstufe ins Spiel, die das Bindeglied zur außertextuellen, beschriebenen Welt bildet. Ohne die Referenzstufe könnte ein Text, dessen Inhalt der Wirklichkeit verpflichtet ist, wie etwa ein historischer Sachtext oder eine Autobiographie, nicht funktionieren. Obwohl man argumentieren kann, dass diese Stufe auch bei fiktionalen Texten vorhanden ist, die nicht als autofiktional gelten, aber dennoch nah an die reale Welt gebunden sind, ist diese Stufe bei Glavinic besonders stark zu erkennen. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass der Autor so zahlreich und genau aus dem echten Leben erzählt, dass sich kein Unterschied mehr zwischen real und fiktiv erkennen lässt.

²²¹ siehe S. 20 dieser Arbeit.

²²² siehe S. 19 dieser Arbeit.

²²³ siehe S. 21 dieser Arbeit.

Cohns zweite These²²⁴ bezieht sich auf die Erzählsituation und auf den sogenannten allwissenden Erzähler, der die Innensicht einer großen Anzahl an Figuren abbilden kann. Auch dies trifft nicht auf *Das bin doch ich* zu, da Glavinic in seiner autobiographischen Erzählweise nur seine eigenen Gedanken und Wahrnehmungen schildert. Nur durch direkte Reden wissen wir, was in anderen Figuren vorgeht, es muss jedoch hervorgehoben werden, dass selbst direkte Reden oftmals so wiedergegeben werden, wie sie der fiktive Glavinic im Roman wahrnimmt, wie etwa an dieser Textstelle in einem Restaurant in dem Glavinic mit einem sprachlichen Missverständnis und einem Kellner zu kämpfen hat:

Was ich will. Er stellt die Frage grob, ich bin geneigt, es auf die Sprachschwierigkeiten zu schieben, denn sein Deutsch ist kaum verständlich. [...] „List“, sage ich. „Ein Tisch, der auf den Namen List bestellt ist.“ „Brda-brda schsch schhh mh?“
DBDI, S. 92.

Die dritte These Cohns²²⁵ ähnelt stark Genettes Autor-Erzähler-Formel, da Cohn ebenfalls die Distanz zwischen der schreibenden und der erzählenden Figur hervorhebt. Cohn bemerkt zwar, genau wie Genette, dass in bestimmten Genres sehr wohl Sonderfälle auftreten können, allerdings kann man trotzdem sagen, dass die Autofiktion hier besonders aus der Reihe tanzt.

Zuletzt soll nun eine fiktionstheoretische Analyse den Ansichten Wolfgang Isters nach vorgenommen werden. Dies erweist sich jedoch als etwas schwieriger als bei den beiden anderen Theoretikern, da Iser keine klaren Fiktionssignale vorgibt oder ähnliche Thesen aufstellt, die in diese Richtung gehen. Dadurch, dass Iser allerdings jedem fiktionalen Text auch eine reale Dimension zumutet²²⁶, lässt sich auch der autofiktionale Text Glavinics möglichst problemlos hier einordnen, da Iser nicht nur zwischen real und fiktiv unterscheidet, sondern die Fiktion und das dazugehörige Fingieren als ein mehrschichtiges Unterfangen identifiziert. Wenn man also Isters Dreiteilung des Fiktiven, Realen und Imaginären heranzieht, könnte man Glavinics Werk so analysieren, dass die lebensnahe Welt des echten Autors das *Reale* abbildet. Dieses Element bietet den Grundstein für den Text, da Glavinic hier seine Inspiration und den Großteil der Handlung findet, auch wenn er sie nicht natur-

²²⁴ siehe S. 22 dieser Arbeit.

²²⁵ siehe S. 23 dieser Arbeit.

²²⁶ siehe S. 24 dieser Arbeit.

und realitätsgetreu übernimmt. Der Akt des Fingierens, also das Hinzufügen erfundener Tatsachen und die zunehmende Entfernung zum realen Leben des echten Thomas Glavinic, zeichnet das *Fiktive* im Werk aus. Darüber hinaus sind jene Details und Handlungen, die von der Wirklichkeit abweichen das *Imaginäre*. Auch die Tatsache, dass nach Iser²²⁷ der (intendierte) Leser bei der Suche nach Fiktionssignalen im Zentrum steht, lässt sich ebenfalls gut mit Glavinics Erzählweise kombinieren. Der gut informierte Leser, den der Autor wohl als personifizierte Leserfiktion beim Schreiben im Kopf hatte, weiß, dass das zu Lesende kein Ausschnitt aus einem Tagebuch ist, sondern eine literarische Persiflage auf den Literaturbetrieb.

Auch die einzelnen Stufen und Teilhandlungen, die im allgemeinen Akt des Fingierens laut Iser stattfinden, sind in diesem Werk gut wiederzuerkennen. Der *Akt der Selektion*²²⁸ beschreibt etwa die wechselwirkende Beziehung der textuellen Inhalte, die aus Glavinics realem Umfeld entnommen wurden, wie etwa seine schriftstellerischen Tätigkeiten und Erfahrungen. Diese werden mit jenen Inhalten kombiniert, die erfunden und zu den tatsächlichen Geschehnissen hinzugefügt wurden. Auch Glavinics Intention, einen Text zu fingieren und ihn als Roman zu veröffentlichen, spielt auf dieser Ebene eine tragende Rolle. Des Weiteren erkennt man den *Akt der Kombination*²²⁹ ebenfalls im selben Kontext, da die vorhandenen, selektierten Textelemente, die zu einem Großteil der Wahrheit entsprechen (wie etwa Wegbeschreibungen), mit anderen Elementen kombiniert werden, die erfunden und fiktiv sind (wie etwa Glavinics familiäre Situation). Dadurch wird einerseits der rezipierte Fiktionsgehalt auf alle Elemente ausgeweitet, aber auch der Anschein der Realität des Erzählten wird erweckt, was für die Wirkung des Werkes unabdinglich ist. Der dritte und letzte Akt des Fingierens, welcher von Iser vorgestellt wird, ist die *Selbstentblößung der Fiktion*²³⁰. Diese Stufe geht bei Glavinic einerseits durch die Darstellung und Präsentation seines Textes hervor, wenn man die paratextuellen und auktoriellen Signale in Betracht zieht. Andererseits spielt hier jedoch auch der Rezipient eine wichtige Rolle, da der gut informierte (und in gewisser Weise auch

²²⁷ siehe S. 25 und 26 dieser Arbeit.

²²⁸ siehe S. 27 dieser Arbeit.

²²⁹ siehe S. 27 und 28 dieser Arbeit.

²³⁰ siehe S. 28 dieser Arbeit.

intendierte) Leser sich dem inszenierten Diskurs bewusst ist und weiß, dass das Gelesene fiktional ist und nur bedingt der Wahrheit entspricht.

5.3. *Luft und Liebe* von Anne Weber

Anne Webers Roman *Luft und Liebe*²³¹ (abk. *LL*) erschien 2010 im Fischer Verlag. Da Weber trotz ihrer deutschen Wurzeln in Paris und der Bretagne lebt, sind ihre Werke nicht nur inhaltlich und thematisch mit dem Französischen verbunden. Aus Interviews mit Weber²³² geht immer wieder hervor, dass sie einerseits Werke anderer Autoren vom Französischen ins Deutsche und umgekehrt übersetzt, aber auch ihre eigenen Werke oft parallel sowohl auf Französisch als auch auf Deutsch schreibt. Dies ist auch bei *LL* der Fall, da der französischsprachige Roman von Anne Weber unter dem Titel *Tous mes vœux* (zu Deutsch: *Meine besten Wünsche*) im selben Jahr veröffentlicht wurde. Der französische Titel weist einerseits auf den Spruch einer Neujahrskarte hin, die der männliche Protagonist im Roman verschickt, aber Weber erklärt den Titel auch damit

dass sich hinter der Banalität dieser Floskel ein tieferer Sinn auftut. "Alle meine Wünsche" kann man auch lesen als eine Definition der Liebe. Es gibt, glaube ich, nichts, was alle unsere Wünsche, Träume, Sehnsüchte in sich vereint wie die Liebe.²³³

Der Roman handelt von der Beziehung einer Frau, die im Roman mehrere Namen, Identitäten und Bezeichnungen bekommt, mit einem Mann, der sich im Endeffekt als Betrüger und Heiratsschwindler herausstellt. Die Liebesgeschichte, die in einer Art realen Traumwelt stattfindet, scheitert dadurch, dass beide Partner von unterschiedlichen Erwartungen und Vorstellungen des anderen ausgehen. Weber erklärt die Handlung wie auch den deutschen Titel so, dass der Geliebte der Frau immer mehr zu einer Luftgestalt wird, welche aus ihrer Liebe und ihrem Wunsch nach Geborgenheit entsteht.

Die weibliche Hauptfigur ist eine Art Don Quichotte der Liebe: Wie Don Quichotte vor einer derben Bauerstocher niederkniet und in ihr seine angebetete, vornehme Prinzessin Dulcinea sieht, so erlebt die Protagonistin des Buches

²³¹ Weber, Anne: *Luft und Liebe*. Frankfurt/Main: Fischer 2010.

²³² vgl. Neuman, Constanze: Interview mit Anne Weber. 7.2.2011.

http://www.fischerverlage.de/interview/gespraech_mit_anne_weber_ueber_luft_und_liebe/1342381 (12.7.2017).

²³³ Neuman (2011).

ihren blassen, nichtssagenden Gegenüber als eine Art Märchenprinzen, als den Mann, auf den sie gewartet hat, und in ihrem übergroßen Wunsch nach Liebe sieht sie über sein eigentliches Wesen einfach hinweg.²³⁴

5.3.1. Die Autofiktionalität bei Weber

Anders als bei Glavinic haben wir es bei *LL* mit einem autofiktionalen Text zu tun, der seine wahre Form und seine Autofiktionalität nur bedingt offenbart. Dies liegt vor allem daran, dass die Erzählerin hier nicht beim Namen genannt wird und dennoch lesen sich ihre Worte genauso wie die der Autorin Anne Weber.

Der Text handelt eigentlich von einem Manuskript, welches zu Beginn der Erzählung fertig gestellt wurde. Das gesamte erste Kapitel fungiert als eine Art Exposition dafür, was der Leser in den folgenden 180 Seiten lesen wird, während die namenlose Erzählerin bzw. die Autorin des Manuskriptes über die Entstehung und das Verwerfen des Werkes berichtet.

Ich habe es versucht, habe die ganze Geschichte unter falschem Namen aufgeschrieben und am Ende feststellen müssen: Tatsächlich, nein, ich kann es nicht. [...] In dem Romanmanuskript, dem ich den Titel *Armer Ritter* gegeben hatte und das in fertigem Zustand ebenso imposant wie unbrauchbar ist, trat auch die männliche Hauptfigur unter einem falschen Namen auf[...] *LL*, S. 7-8 [Hervorhebungen im Original].

Erst in der Binnenerzählung innerhalb des Manuskriptes, das hier vorgestellt wird, findet sich die Liebesgeschichte, die auch im Klappentext des Werkes beschrieben wird. Die Protagonistin dieser Geschichte ist Léa, die den weiblichen Part des Liebespaares darstellt.

[Ich habe] damit angefangen, mich Léa zu nennen und katholisch zu taufen und mir die französische Staatsangehörigkeit und eine russische Mutter anzudichten. Léa sah natürlich anders aus als ich, sie war um einen halben Kopf kleiner, dunkelblond und in jedem Sinne blauäugig, während ich es nur in einem Sinne, und das auch nur manchmal bin. *LL*, S. 8.

Die Erzählerin gibt dem Leser allerdings einen deutlichen Hinweis darauf, dass das erzählende *Ich* ebenfalls Teil der anfänglichen Binnenerzählung ist, indem sie preisgibt, welche Rolle sie ursprünglich spielen sollte.

Mich selbst hatte ich zu Léas bester Freundin gemacht, ich spielte eine schon

²³⁴ Neuman (2011).

lange in Paris lebende Schriftstellerin, die bald berührt, bald bestürzt und empört das Liebesglück und –leid ihrer Gefährtin aus nächster Nähe miterlebte und kommentierte, eine Verdoppelung meiner selbst, von der ich mir nicht nur eine zusätzliche Tarnkappe, sondern auch die zum Erzählen unerläßliche Distanz versprach. Im Schutz meiner zwar rudimentären, aber, wie ich hoffte, doch einigermaßen glaubwürdigen Fiktion erzählte ich munter drauf los, so munter jedenfalls, wie unter den gegebenen Umständen, von denen noch zu lesen sein wird, möglich, bis das Manuskript vollendet war.

LL, S. 9.

Genau in dieser Beschreibung findet sich der Hinweis auf die Autofiktionalität des Werkes, da die Beschreibung der Erzählerin jener der Autorin, ebenfalls eine in Paris lebende Schriftstellerin in den Vierzigern, sehr ähnlich ist. Die Erzählerin muss aber feststellen, dass ihr literarisches Vorhaben gescheitert ist, da sie ihre eigenen Erfahrungen nicht in einen Roman fassen konnte, da ihr die erfundene Protagonistin doch zu sehr gleicht. Sie ändert ihre Schreibweise im nachfolgenden Schrieb, indem sie nun aus der Ich-Perspektive schreibt.

Es tut mir Leid, aber ich kann dich nicht gebrauchen, jedenfalls nicht so, wie ich dich aus meiner eigenen Rippe geschaffen hatte, sage ich heute zu Léa, die mit dem Manuskript im Papierkorb gelandet ist. Von nun an sage und schreibe ich ich.

LL, S. 11.

Was folgt, ist allerdings nicht die Erzählung der Binnengeschichte mithilfe eines simplen Ich-Erzählers, da die Erzählerin, die zu Beginn über das Verwerfen des Manuskriptes berichtet, nun detailliert darüber schreibt, worüber das Manuskript handelt, wie es erzählt wird und wie es ihr beim Schreiben ergangen ist. Dazwischen zieht sie immer wieder Parallelen zu dem Manuskript und der Geschichte, die ihr selbst angeblich widerfahren ist. Dies geschieht einerseits dadurch, dass die Erzählerin der fiktiven Léa Regieanweisungen gibt und ihr vorgibt, wie sie mit der Handlung fortzufahren hat:

Wenn du dich unbedingt nützlich machen willst, meine liebe Léa, schicke ich dich in den letzten Märztagen des Jahres zweitausendsoundsoviel zum Gare d'Austerlitz oder zum Gare de Lyon, um den Mann aus der Provinz abzuholen [...] Du bist verliebt in einen Mann, dessen Besonderheit und Größe dir gerade noch völlig entgangen waren.

LL, S. 46.

Und du willst ihn tatsächlich am Bahnhof abholen gehen? Also gut. Dann stell dich mit leerem Magen, denn du hast schon seit Tagen keinen Bissen mehr herunterbringen können, und in deinem alten, verschlissenen Kleid, deinem

liebsten, das du angezogen hast, weil dir das neue, eigens gekaufte, unbehaglich war, an einen Pfeiler auf dem Bahnsteig Nummer sechs und sieh zu, wie du die Haltung findest, in der du ihn herankommen sehen willst [...]
LL, S. 47

Der Mittelpunkt der Erzählung ändert sich jedoch stets, während die eigentliche Geschichte gleich bleibt. Auch die Protagonistin scheint die selbe zu sein, doch im nächsten Kapitel, als das Liebespaar vereint in Paris lebt, schreibt die Erzählerin nicht mehr in der zweiten Person, sondern wieder in der ersten. Die Erzählinstanz der Léa wird kurzzeitig verworfen, während die Erzählerin nun sich selbst als erlebende Figur erkennt:

Die Geschichte fängt an – vielmehr hatte sie ohne mein Wissen, ohne mein Zutun schon lange vorher angefangen, ahnungs- und wehrlos war ich zu einer ihrer beiden Hauptfiguren geworden, und was nun begann, war nur jener kurze Teil der Geschichte, den ich selbst als Handelnde und Fühlende und Denkende erleben sollte.
LL, S. 52.

Ich frage ihn, warum er denn auch nicht später [...] versucht habe, herauszufinden, wie mein Leben aussah und ob ich noch immer im Bann eines anderen stand.
LL, S. 53.

Die Tatsache, dass in Webers Roman das *Ich* als erlebende Figur an manchen Stellen stur abgelehnt wird und als Identifikationspunkt der Erzählerin mit Léa ersetzt wird, lässt sich mit der Theorie der postmodernen Subjektkritik nach Foucault kombinieren. Foucault äußerte seine Ansätze zur Subjektkritik und zur Autorinstanz im Rahmen der Diskursanalyse, in der er das „Problem des Subjekts“²³⁵ hervorhebt. Er kritisiert darin vor allem, dass, speziell im wissenschaftlichen Diskurs, dem Menschen als „beobachtende[s] Subjekt absolute Priorität“²³⁶ eingeräumt wird. Damit meint er die Tatsache, dass der wissenschaftliche Diskurs immer vom sprechenden Individuum ausgeht und das Handeln des Menschen in der Geschichtsschreibung immer als absolute Priorität angesehen wird. Daher ist „die historische Analyse des wissenschaftlichen Diskurses letzten Endes Gegenstand nicht einer Theorie des wissenden Subjekts, sondern vielmehr einer Theorie diskursiver Praxis“²³⁷. Er

²³⁵ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 14.

²³⁶ Foucault (1974), S.15.

²³⁷ Foucault (1974), S. 15.

schlägt demnach vor, dass sich das wahrnehmende Subjekt aus der Darstellung des Weltbildes zurückziehen muss. Das Verschwinden des Subjektes verbindet Foucault mit dem Thema Autorschaft und –identität indem er das Zurücktreten des Autors verlangt. Aus dem Vortrag „Was ist ein Autor“²³⁸ im Collège de France aus dem Jahr 1969 schreibt er dem Autor als sprechendes Medium eine besondere Rolle in der Rezeption eines Textes zu. Dazu zählen etwa der Auturname, das Aneignungsverhältnis und das Verhältnis der Zuschreibung.²³⁹ Besonders relevant im Kontext der Autofiktion ist die Funktion des Autors im Text, welche durch die Pluralität des Ichs ausgelöst wird. Obwohl jeder Text zahlreiche Zeichen enthält, die auf den Autor hinweisen, ist dies bei autofiktionalen Texten besonders deutlich. In dieser Form wird das Autor-Ich als *Ego* im Text verdoppelt, oder bei Weber sogar verdreifacht, wenn man die unterschiedlichen Autorprojektionen in Betracht zieht. Nach Foucault²⁴⁰ wird diese Funktion vor allem durch die Distanz zwischen dem fiktionalen Sprecher und dem realen Autor wirksam.

Für Walter-Jochum²⁴¹, der die Subjektkritik mit der postmodernen Autobiographieforschung verbindet, bedeuten diese Ansichten etwa, dass sich die Funktion des Autors vor allem auf die Struktur des Diskurses auswirkt. Demnach können bestimmte Texte eindeutig einem einzelnen Autor zugeschrieben werden, was die Leseerfahrung des Rezipienten beeinflusst. Für Walter-Jochum bedeutet das allerdings nicht, dass der Autor als Subjekt nicht mehr analysiert oder adressiert werden könne, sondern dass sich die Perspektive auf den Status des Autors ändern muss. Er soll als mehr als nur ein textschöpfendes Individuum angesehen werden.²⁴² Gelingt dies, so zeigt sich der große Vorteil eines solchen Begriffs von Autorschaft und Subjektivität für die Literaturwissenschaft: Der Autor wird dann zum

analysierbaren Ausdruck des Textes und bleibt nicht eine inkommensurable, außertextliche Monade, die in unklärbarer Verantwortung die genialproduktive Wurzel eines von ihr vollkommen abgekoppelten Objekts darstellt.²⁴³

²³⁸ Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Defert, Daniel und François Ewald (Hrsg.). Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt: Suhrkamp 2012, S. 234-270.

²³⁹ vgl. Foucault (2012), S. 234-235.

²⁴⁰ vgl. Foucault (2012), S. 250.

²⁴¹ vgl. Walter-Jochum (2016), S. 79.

²⁴² vgl. Walter-Jochum (2016), S. 78.

²⁴³ Walter-Jochum (2016), S. 78.

Für Webers Roman bedeuten diese Ansätze, dass man argumentieren könnte, dass sie die Schriftstellertätigkeit zwar in ihrem Text offen zur Schau stellt, indem die eigentliche Protagonistin die Autorin selbst ist. Auf der anderen Seite übt sie Selbstkritik, indem sie das eigene *Ich* als Protagonistin ablehnt und sich auch nicht beim Namen nennt, sodass das Mysterium um die eigentliche Identität und die potentielle Autofiktion entsteht. Die fiktive Autorin, die an die reale Anne Weber angelehnt ist, lehnt sich selbst als Hauptcharakter ab und benennt eine zweite Version von sich Léa. Allerdings betont sie immer wieder, dass die Geschichte ihr selbst wiederfahren ist, und Léa, sowie das weitere *Ich* im Text nur Ebenen ihrer eigenen Identität sind. Als Selbstkritik kann auch verstanden werden, dass einer der Gründe, warum das Manuskript schließlich scheitert, die Ähnlichkeit zum Selbst ist, die immer noch besteht, auch nachdem die erlebende Instanz bereits verfälscht wurde.

Laufend steht die Frage im Vordergrund, wer das erlebende bzw. das erzählende Ich wirklich ist, und wie sich diese Figur mit der fiktiven Figur der Léa im Manuskript überschneidet. Diese Thematik wird von der Erzählerin auch aktiv adressiert, indem sie in Frage stellt, ob wirklich sie die eigentliche Romanfigur ist:

Das Ich ist die Person, die einem am ehesten [...] geglaubt wird, während sie einem leider in einem anderen, entlastenden Sinne, nie abgenommen wird. Wer käme schon auf die Idee, hinter diesem Prinzessinnen-Ich nicht mich (Sie wissen schon, wen) zu vermuten? Aber bin ich es wirklich? Bin ich es wirklich gewesen, die in jenem Schloß in einem Himmelbett schlief und am nächsten Morgen das Holzhacken beigebracht bekam[...]?
LL, S. 7.

In dieser Fragestellung wird das *Ich* ebenso zur Schau gestellt, wie es auch bei Thomas Glavinic der Fall ist. Während Glavinic in *DBDI* seine Schriftstelleridentität als mehr oder weniger erfolgreicher Autor zum Thema bringt, ist es bei Weber die Identität als Autorin des fiktiven Werkes *Armer Ritter*, die gleichzeitig auch Protagonistin dieses Werkes ist.

Da die fiktive Autorin im Roman daran scheitert, Léa als Protagonistin zu verwenden, da sich die beiden zu ähnlich sind, versucht sie ihre Identität mit anderen Bezeichnungen zu verschleiern und abzuschütteln. Dazu zählen etwa die Begriffe „Prinzessin“²⁴⁴ bzw. „Märchenprinzessin“²⁴⁵, die im Erzählverlauf durch

²⁴⁴ LL, S. 67.

Adjektive konkretisiert werden. Beispielsweise wird aus der *Märchenprinzessin* beim Scheitern der Liebesbeziehung zuerst die „tote Märchenprinzessin“²⁴⁶ und später die „ehemalige Märchenprinzessin“²⁴⁷. Am Ende der Erzählung wird aus dieser Figur die „Rächerin“²⁴⁸. Dadurch entsteht eine weitere Erzählebene, da hier weder das Ich noch die Figur der Léa als Protagonistin agieren, sondern eine weitere Instanz, die als Ersatz präsentiert wird.

5.3.2. Erzähltheoretische Analyse

Was bei einer erzähltheoretischen Analyse von *LL* besonders ins Auge sticht, ist die Tatsache, dass die Grenze zwischen dem *Erzählten* und dem *Erzählen* verschwimmt, indem nicht die eigentliche Geschichte, sondern das Erzählen ebendieser in den Vordergrund gestellt wird. Obwohl es schon als Herausforderung gilt, das *Wie* der Erzählung genau zu beschreiben, ist auch das *Was* sehr undurchsichtig, da nur schwer hervorgeht, wer die eigentliche Protagonistin und handelnde Figur ist. Tatsächlich gibt es nur eine einzige handelnde Figur, nämlich die Erzählerin, die über den Vorgang des Fingierens schreibt und die Handlung des Manuskriptes so rezitiert.

Im Bezug auf die Erzählstimme kann klar gesagt werden, dass es sich um späteres Erzählen handelt, da die Erzählerin über die Ereignisse berichtet, nachdem sie geschehen sind und nachdem sie von ihr sogar schon verschriftlicht wurden. Als narrative Instanz tritt von Beginn an die Autorin des Manuskriptes *Armer Ritter* als Ich-Erzählerin hervor. Die homodiegetische Erzählfigur ist einerseits Teil einer auktorialen Erzählsituation, da sie durch Kommentare und Bemerkungen offensichtlich Teil der Handlung ist. Das Problem mit dieser Kategorisierung ist jedoch, dass die Erzählerin auch als handelnde Figur hervorgeht, als Protagonistin der Rahmenhandlung, die das Manuskript entworfen und wieder verworfen hat. Aus dieser Handlung entsteht eine neue Erzählebene, die zwar ebenfalls die Autorfigur als Erzählerin erkennt, jedoch ist sie hier nur als fingierende Instanz Teil der Handlung, da die erlebende Instanz Léa ist. Man könnte allerdings argumentieren, dass Léa die Handlung nicht aktiv erlebt, sondern dass sie ihr zugeschrieben wird,

²⁴⁵ *LL*, S. 81.

²⁴⁶ *LL*, S. 115.

²⁴⁷ *LL*, S. 116.

²⁴⁸ *LL*, S. 165.

wie man an Aussagen wie dieser erkennen kann: „Ich ließ Léa Vladimir heiraten.“²⁴⁹ Diese Erzählweise geht unter anderem dadurch hervor, dass die fiktive Autorin Léa nicht als einzige Protagonistin sehen kann, da sie sich beide als erlebendes und als erzählendes Ich zu ähnlich sind. Weber selbst wurde auch in Interviews immer wieder auf die Erzählebene angesprochen, die entsteht, nachdem die fiktive Autorin zugeben muss, dass die Fiktion misslungen ist, und sie statt auf Léa oder sich selbst auf Bezeichnungen wie *Märchenprinzessin* zurückgreifen muss. Während die Geschichte davor hauptsächlich homodiegetisch, in der ersten Person erzählt wird, wird danach wieder in der dritten Person, heterodiegetisch erzählt, als sich die Erzählweise erneut ändert. Diesen Wechsel und die dadurch entstehende Vielschichtigkeit erklärt Weber wie folgt:

Beim Schreiben begibt man sich manchmal in eine falsche Richtung. Irgendwann steht man dann da mit einem fertigen Manuskript, oder mit einem Manuskriptanfang, und merkt, das war es noch nicht, ich muss noch einmal von vorne anfangen. So ging es mir mit „Luft und Liebe“. Aber statt die erste Fassung einfach wegzuwerfen und zu vergessen, kam mir die Idee, sie als „missglücktes Manuskript“ im Hintergrund noch durchscheinen zu lassen, und im eigentlichen Buch gewissermaßen als zweites Standbein oder Sprungbein zu benutzen.

Manches in der von mir erzählten Geschichte ist aus meiner eigenen Erfahrung gegriffen, die ich aufgeschrieben und in ein Manuskript — das spätere "missratene Manuskript" — gepackt habe. Durch den Neuanfang habe ich das Ganze von mir weggerückt. Der doppelte Boden, das Manuskript im Manuskript, waren eines der Mittel, einen Abstand zum selbst erlebten Anteil der Geschichte zu gewinnen.²⁵⁰

Durch diese Aussage rückt erneut die reale Anne Weber sowohl als Schöpferin der Handlung als auch als Teil der Erzählung in den Mittelpunkt und verstärkt die Wirkung der Autofiktion. Wie aus dem oben zitierten Interview hervorgeht, ist auch das zentrale Thema des Werkes eigentlich die Erstellung eines literarischen Werkes durch einen Schriftsteller.

Martínez und Scheffel²⁵¹ unterscheiden die Rede des Autors und des Erzählers, indem sie dem Autor reale inauthentische und dem Erzähler imaginäre authentische Behauptungen zuschreiben. Hiermit ist zu verstehen, dass die Aussagen des Autors im Prozess des Fingierens nicht als seine eigenen gelten

²⁴⁹ LL, S. 20.

²⁵⁰ Neuman (2011).

²⁵¹ siehe S. 7 dieser Arbeit.

können, sondern erst durch die Erzählfigur deutlich werden. Bei Webers Roman ist diese Differenzierung jedoch schwierig oder gar unmöglich, da die Erzählfigur ebenfalls bis zu einem gewissen Grad als Schöpferin des Textes im Text hervorgeht.

Genau wie die Festlegung des Erzählers, erweist sich auch die Perspektivierung bzw. Fokalisierung als äußerst schwierig, da die einzige Figur von der wir die Innensicht bekommen, die Erzählerin ist. Darüber hinaus werden auch die Figuren der Märchenprinzessin und Léa fokalisiert, doch da diese nur Projektionen der erzählenden Figur sind, ist zu argumentieren, dass die fokalisierte Person im Text durchgehend gleich bleibt, jedoch ändert sich einerseits die Perspektive (durch den Wechsel zwischen erster und dritter Person im Erzählvorgang) sowie die Bezeichnung. Einmal wird sie als das erzählende Ich identifiziert, während sie an anderen Stellen als Léa benannt wird. Durch den Wechsel der Perspektivierung ist auch die Konkretisierung zwischen Figurenrede und Erzählerrede schwierig, da die Projektionen der Protagonistin ebenfalls als sprechende Figuren hervortreten. Etwa treten Léa und die Erzählerin in Kontakt miteinander, obwohl Léa eigentlich Teil der innerfiktionalen Binnenerzählung ist. Es entsteht eine absurde Diskussion, in der Léa sich weigert weiterhin als Platzhalterin für die Erzählung zu funktionieren:

Léa, meine fiktive Léa, nun ist der Moment gekommen, wo ich wirklich deine Hilfe gebrauchen könnte, wo du einspringen und mich für eine Weile vertreten müßtest, wie du es schon einmal getan hast, in jenem schlechten Roman. Aber Léa stellte sich taub. [Ich soll sehen], wie ich alleine zurechtkomme, lass mich in Ruhe mit deinen grauenhaften Erlebnissen, sagt sie, ich schlafe im Papierkorb.
Was hat es also mit jenem zweiten Zimmer auf sich?
Ich... nein, so geht es nicht. Die Märchenprinzessin wünschte sich ein Kind. Ein Kind, na wunderbar. Und deswegen druckst du so lange herum?
LL, S. 87.

Dieses Frage-Antwort-Spiel zieht sich immer weiter, bis Léa sogar Kritik an der Tätigkeit der Autorin übt:

Unter diesen beinahe idealen Bedingungen dürfte es doch auch noch möglich gewesen sein, eines zu zeugen?
Möglich wäre es sicherlich gewesen.
Woraus wir schließen können, daß es nicht dazu kam. Darf man vielleicht noch fragen, warum?
Das hat mit dem Kinderzimmer zu tun.
Könnte man es vielleicht noch etwas genauer erfahren? Eine eigenartige Ge-

schichtenerzählerin ist das, der man die Sätze wie Würmer aus der Feder ziehen muß.
LL, S. 89.

Wie man an dieser Konversation ebenfalls erkennen kann, wird im Text grundsätzlich auf jegliche Form von Anführungszeichen verzichtet. Dadurch verstärkt sich die Annahme, dass der Text prinzipiell nur aus Erzählerrede besteht, da auch die Rede der Figuren verfälscht durch die Stimme der Erzählerin wiedergegeben wird.

Wenn man die Erzählzeit und die erzählte Zeit des Werkes genauer betrachtet, erkennt man, dass auch dieser Punkt schwierig zu analysieren ist, da die primäre Handlungsebene nur das Verwerfen des Manuskriptes und das Nacherzählen der sekundären Handlung innerhalb des Manuskriptes involviert. Die Binnenhandlung wird chronologisch erzählt und verfolgt den Verlauf der Liebesgeschichte. Jedoch finden sich oft Erzählpausen, in denen etwa die Erzählerin ihre Erzählrichtung oder die Perspektivierung ändert, oder das Geschehen erläutert oder erklärt. Diese Erzählpausen finden oft zu Beginn der Kapitel statt, etwa nachdem eine bestimmte Episode der Liebesgeschichte erzähltechnisch abgeschlossen wird. Nachdem Kapitel 23 beispielsweise die gescheiterten Besuche des Liebespaares in einer Fruchtbarkeitsklinik schildert, wird die Handlung zu Beginn des 24. Kapitels unterbrochen, um das Geschehene zusammenzufassen:

Lassen wir noch einmal, wie es die tote Prinzessin Tag und Nacht tut, die verschiedenen Episoden dieser Geschichte an uns vorüberziehen: den vornehmen Herrn in ihrer Wohnungstür, das Wiedertreffen Jahre später, Italien, die blaue Tasse mit ihrem Namen [...].
LL, S. 133.

Darüber hinaus finden sich im Werk auch Ellipsen, die, anders als bei Glavinic, durch Zeitangaben konkretisiert werden, etwa durch Phrasen wie „Kurz nach“²⁵² oder „Einige Tage später“²⁵³.

Durch das aktive Thematisieren der Tätigkeit als Schriftstellerin, muss an dieser Stelle auch die Metafiktion des Textes hervorgehoben werden. Einerseits finden sich im Text zahlreiche metanarrative Äußerungen, beispielsweise in der Art und Weise wie die Erzählerin mit dem Rezipienten kommuniziert. Der Leser wird

²⁵² LL, S. 161.

²⁵³ LL, S. 168.

aktiv im Werk thematisiert, da er als Adressat des ursprünglich verfassten Manuskriptes hervortritt:

Ich sehe Léa, oder ist es der Leser, nach Worten ringen, um ihren Widerwillen über so viel Kitsch Ausdruck zu geben [...]

LL, S. 54.

Mithilfe des verworfenen Manuskriptes, das nun ungelesen bleibt, wird stattdessen der potentielle Leser dieses Textes thematisiert. Der Text referiert dadurch konstant auf seine eigene Konstruiertheit, obwohl laufend hervorgehoben wird, dass Teile der Geschichte womöglich der Wahrheit entsprechen. Darüber hinaus wird nicht nur das Schreiben als Prozess genannt, sondern auch das Lesen eines Textes. Beispielsweise schildert die Erzählerin, was geschieht, wenn sie, hier als Schreibende benannt, wenn sie an die Stelle des Lesers tritt.

Erfreulicherweise war die Schreibende auch Lesende, und als solche erlebte sie alles, was den Heldinnen und Helden der von ihr gelesenen Romane widerfuhr; mit ihnen, in deren papierner Haut, starb sie die dramatischsten Tode und gab sich den heftigsten Leidenschaften hin. Ihr Miterleben ging so weit, daß sie sich die Gesten der Romanfiguren, die von manchen Autoren mit großer Genauigkeit beschrieben werden, nicht nur bildlich vorzustellen pflegte, sondern, um sich besser zu verdeutlichen, während des Lesens tatsächlich mitvollführte.

LL, S. 78.

Zuletzt wird nun auf die Wirkung des Textes im Zusammenhang mit rezeptionstheoretischen und –ästhetischen Ansätzen eingegangen. Auf der einen Seite kann man aus einer literaturanthropologischen Perspektive davon ausgehen, dass der Leser beim Rezipieren bis zu einem gewissen Grad in die Rolle des fiktiven Lesers des verworfenen Manuskriptes schlüpft. Dieser Effekt wird vor allem dadurch hervorgerufen, da die Erzählerin den Prozess des Erzählens und die intendierte Leserschaft offen zur Schau stellt. Der Leser nimmt die Handlung weniger als aktives Geschehen wahr, wie es etwa in anderen Erzählungen üblich ist, sondern sie wird ihm durch die Erzählinstanz der Schriftstellerin mitgeteilt, sodass er sie nur passiv rezipieren kann. In diesem Prozess liegt auch die ästhetische Erfahrung, die Webers Roman mit sich bringt. Der Text dreht sich weniger um das Verständnis des Textes oder die Übermittlung einer Handlung, sondern um die konstruierte Erzählweise, die auf mehreren Ebenen stattfindet. Wie auch bei Glavinics Roman kann auch bei Webers Werk hervorgehoben werden, dass der Artikulationseffekt

eine wichtige Rolle spielt. Weber erweitert ihr Handlungsrepertoire als Schriftstellerin etwa mit dem Umgang eines für die Autorin gescheiterten Manuskriptes. Sie stellt sich Konsequenzen und Resultate vor, die das Veröffentlichen eines solchen Textes mit sich bringen könnten, wie etwa die Reaktionen der Leserschaft oder des eigenen persönlichen Umfeldes. Auf der anderen Seite verarbeitet sie auch die Möglichkeit, einen Text zu schreiben, der eng an ihre eigene Lebenswelt geknüpft ist, um Grenzen und Möglichkeiten zu erforschen. Das Schreiben und Fingieren ist auch in diesem Fall eine Form der Selbsterweiterung, da die Autorin, selbst wenn sie klar von der Erzählerin zu trennen ist, ihre bisherigen Erfahrungen als Autorin in den Text miteinfließen lässt, während der Text die Erfahrungen erweitert.

5.3.3. Fiktionstheoretische Analyse

Auf der Suche nach textuellen Fiktionssignalen finden sich nur wenige Merkmale, die als *wirklichkeitsfern* kategorisiert werden können. In diesem Fall tritt sogar das Gegenteil ein, da dem Leser laufend deutlich gemacht wird, dass das Erzählte nicht nur möglich, sondern, wenn auch nur innerhalb der erzählten Welt, tatsächlich so geschehen ist. Es handelt sich um eine Art *überrealistische Darstellungsweise*, da das Scheitern des Manuskriptes im Text sogar auf die Nähe zur Realität zurückgeführt wird, da die Erzählerin sich selbst in der Geschichte wiederfindet, obwohl sie eigentlich nur deren Autorin ist. Auch das unzuverlässige Erzählen ist im Text nicht vorzufinden, da keine Subjektivierung oder Verfälschung der Handlung stattfindet. Einzig die Kommunikationssituationen mit den Projektionen der Erzählinstanz, also mit Léa oder der Märchenprinzessin, könnten als solche gedeutet werden, oder sprechen generell für die Fiktionalität des Werks.

Ein wichtiges paratextuelles Fiktionssignal bei Webers Werk ist auch in diesem Fall im Peritext zu finden, indem der Text schon auf der Titelseite als Roman ausgewiesen wird. In diesem Zusammenhang kann auch der Titel *Luft und Liebe* als Hinweis auf die Fiktionalität des Textes interpretiert werden, da er als zu ausdrucksvoll und fingiert für einen nicht-fiktionalen Text gelten könnte. Auch im Klappentext wird der Text dem Genre des Romans zugeteilt, während es etwa hier von der DPA auch als „elegantes Verwirrstück“²⁵⁴ bezeichnet wird. Darüber hinaus gibt es auch Signale und Hinweise in sekundären Informationsquellen, vor allem im

²⁵⁴ LL, Klappentext.

Diskurs über das Werk mit der Autorin. In einem Interview etwa hebt Weber selbst den schmalen Grat zwischen Dichtung und Wahrheit als Schlüsselthema des Romas hervor. Immer wieder wird Weber auf diese Thematik angesprochen und sagt unter anderem Folgendes zum Versteckspiel hinter dem erzählenden Ich:

Ich glaube, man erfindet nichts, was einem ganz fremd ist, und andererseits, wenn man etwas aufschreibt, was einem widerfahren ist, ist man es nicht wenn man es aufschreibt.²⁵⁵

Auch in Berichten und Artikeln über *LL* wird diese Problematik thematisiert. Etwa schreibt Kegel²⁵⁶, dass zwischen den Erlebnissen der Erzählerin, dem Manuskript und dem eigentlichen Erzähltext eine „fiktionale Parallelwelt“ geschaffen wird. In dieser Welt ist es möglich, dass die Projektionen einer einzigen Figur miteinander in Kontakt treten und der Prozess des Fingierens über der eigentlichen Handlung steht.

Wenn man Genettes Thesen zur Fiktion heranzieht, sollen zuerst die Sprechakte, die im Werk zu finden sind, hervorgehoben werden. Etwa geht Genette²⁵⁷ davon aus, dass illokutionäre Sprechakte es dem Leser ermöglichen, in die fiktive Welt entführt zu werden. Auch die Sprechakte der Erzählerin in *LL* können als solche gedeutet werden, da sie den Leser in die fiktive Welt des Manuskriptes lockt während ihre eigene Welt zwar ebenfalls fiktiv ist, für den Leser jedoch real wirken soll. Beispiele hierfür sind etwa Befehle an die Figuren des Manuskriptes, beispielsweise an Léa, die wie Regieanweisungen wirken, oder Erklärungen, wie sie manche Textstellen des verworfenen Romans rechtfertigt, wie im folgenden Textausschnitt:

Die Vladimir-Episode sollte lediglich dazu dienen, dem Leser zu verdeutlichen, in welchem Zustand sich die weibliche Hauptfigur befand, als sie nach sechs Jahren den eingangs schon erwähnten Enguerrand wiedersah[...].
LL, S. 32.

Obwohl dieser Ausschnitt nach Genette nicht unbedingt als illokutionärer Sprechakt zu deuten ist, ist er dennoch pragmatisch als Äußerungsakt von Bedeutung, da so die Fiktivität der Erzählung verstärkt wird, jedoch die Art der Erzählweise aus der

²⁵⁵ Schnupperbuch: Luft und Liebe – Anne Weber. 09.02.2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=uDY1mMsqV5o> (18.08.2017).

²⁵⁶ Kegel, Sandra: Von einer, die auszog, ein Märchen zu leben. Frankfurter Allgemeine. 12.02.2010. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/anne-weber-luft-und-liebe-von-einer-die-auszog-ein-maerchen-zu-leben-1943107.html> (18.08.2017).

²⁵⁷ siehe S. 19 dieser Arbeit.

Sicht der Erzählerin wirklicher und authentischer scheint. Auf der anderen Seite trifft die Erzählerin jedoch immer wieder deklarative Äußerungen, welche die erzählte Liebesgeschichte als fiktiv abstempeln, wie etwa Hinweise auf Léas Fiktivität. Diese deklarativen Bemerkungen sind vor allem da zu finden, wo die Unterschiede der angeblich wahren Geschichte und des Manuskripts hervorgehoben werden. Genette erwähnt des Weiteren als erzähltheoretisches Fiktionsmerkmal die *Narration zweiten Grades*²⁵⁸, also die Anwesenheit eines Erzählers, der eine Binnenerzählung wiedergibt. Dies ist auch bei LL der Fall, doch ist die Binnenerzählung hier atypisch, da die Handlung erzählt wird, indem die Erzählerin über den Prozess des Verfassens dieser Geschichte berichtet. Diese Form der Narration zweiten Grades spricht wohl gegen die Vorstellung Genettes und verstärkt sogar in Webers Fall den Schein der Wirklichkeit im Text. Darüber hinaus hebt Genette die Beziehung zwischen Autor, Charakteren und Erzähler hervor, doch die Formeln $A = N$ bzw. $A \neq N$ als Mittel zur Differenzierung der Fiktion sind nur bedingt anwendbar, da die Erzählerin nicht den Namen der Autorin trägt. Dennoch ist dieser Punkt ein Schlüsselement der Analyse des Textes, da die Erzählerin überhaupt keinen Namen trägt, und sie in ihrer Beschreibung und Tätigkeit der Autorin stark ähnelt. Es wird dem Leser demnach nahegelegt, den Text so zu lesen, als ob die Autorin Anne Weber auch die erzählende Autorin im Werk ist, was nach Genette für einen nicht-fiktionalen Text sprechen würde. An dieser Stelle treten jedoch Iser's fiktions-theoretische Ansätze in Kraft, da sie Hinweise und Deutungsmöglichkeiten anbieten, die trotzdem die Fiktion des Textes verdeutlichen. Direkt anknüpfen kann man hier mit dem implizierten Leser nach Iser²⁵⁹, denn obwohl die Formidentität der Autorin und der Erzählerin auf einen nicht-fiktionalen Text schließen lässt, erkennt Webers implizierter Leser genau in diesem Element die Fiktionalität. Dieser Lesertyp erkennt in der Aktstruktur die Tradition die Absicht, mit autofiktionalen, postmodernen Schreibtricks den Leser zu täuschen. Die Aktstruktur bildet die mentale Ebene des Textes, welche die bisherige Leseerfahrung mit der aktuellen Rezeption verbindet. Auf der anderen Seite steht die Textstruktur, in welcher der Leser die perspektive Haltung der Autorin zur fiktiven Welt so deutet, dass Weber zwar die Erzählerin aus ihrer eigenen Person geformt hat, jedoch war dies ein bewusster Prozess und ein bedeutender Teil des Aktes des Fingierens.

²⁵⁸ siehe S. 20 dieser Arbeit.

²⁵⁹ siehe S. 26 dieser Arbeit.

Da die Ästhetik autofiktionaler Texte vor allem auf das Spiel mit dem Fiktiven und der Wirklichkeit zurückzuführen ist, lässt sich auch Webers Roman mit Iser's Tertiärsystem, bestehend aus dem *Realen*, *Fiktiven* und dem *Imaginären*²⁶⁰, gut analysieren, da in diesem Modell der fiktionale Gehalt des Romans besonders verdeutlicht werden kann. Die Welt außerhalb des Textes, das heißt in diesem Fall Anne Webers eigene Lebenswelt und ihr Umfeld als Schriftstellerin, bildet in *LL* das Reale ab. Diese Ebene ist vor allem dadurch im Roman erkennbar, dass Weber ihre eigenen Erfahrungen in den Text miteinarbeitet. Das Imaginäre bezeichnet das fiktive Manuskript, das zentrale Thema des Romans und die erfundene Liebesgeschichte, die dem Leser als wahre Geschichte vorgegaukelt wird. Das Imaginäre wird jedoch in diesem Fall nicht nur innerhalb der erzählten Welt als real wahrgenommen, sondern durch die besondere Erzählweise und die falschen Hinweise auf die Authentizität wirkt die Geschichte auch außerhalb der Erzählung real. Die Ebene des Fiktiven wird im Text durch den Akt des Fingierens abgebildet, also durch die Verdoppelung Webers, die sich selbst als Erzählerin, als Projektion ihrer selbst bewusst in den Roman einbettet. Obwohl durch die Grenzüberschreitungen, die durch das Zusammenspiel des Dreiersystems stattfinden, der Realitätsgehalt des Realen eigentlich vernichtet wird, wird er in diesem Fall verstärkt, da der Text beharrlich in seiner Struktur und seinem Gehalt die reale Ebene betont. Auf der anderen Seite wird genau dadurch das Reale unbedeutend gemacht, da die Fingiertheit, also das Imaginäre, dennoch durchgehend präsent ist.

Wenn man die Vielfältigkeit des Aktes des Fingierens nach Iser²⁶¹ in Betracht zieht, erkennt man den Akt der Selektion vor allem in der bewussten Inszenierung des Fingierens als Hauptthema des Romans. Im Werk wird das Schreiben und Lesen des Manuskriptes, aber auch das Verwerfen strategisch als Ausgangspunkt der Erzählung gewählt. Auf der anderen Seite steht hier auch die Liebesgeschichte, die Weber nach eigenen Angaben „in die Hände geraten“²⁶² ist, und die in anderen Händen wohl anders verarbeitet worden wäre. Damit verbunden ist der Akt der Kombination, also der Prozess, indem die Elemente der Erzählung drapiert und

²⁶⁰ siehe S. 24 dieser Arbeit.

²⁶¹ siehe S. 27-28 dieser Arbeit.

²⁶² Schnupperbuch: Luft und Liebe – Anne Weber. 09.02.2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=uDY1mMsqV5o> (18.08.2017).

angeordnet werden. Hier findet etwa die Spaltung der Erzählfigur in die Figuren der Léa und der Märchenprinzessin statt, die textuell anwesend und abwesend zugleich sind, da sie zwar Projektionen der Erzählerin, aber dennoch durchgehend als Teil der Erzählung präsent sind. Der dritte Akt, die Selbstentblößung der Fiktion, geht vom Leser des Textes aus, da dieser sein bisheriges Wissen über Weber und ihre Arbeit als Schriftsteller ausklammert, um den Roman als fiktionales Werk rezipieren zu können, obwohl er sich nahe am Rand des Wirklichen bewegt.

Die Überprüfung der Thesen zur Fiktion nach Cohn erfolgt in Webers Fall nicht ganz so problemlos, wie es bei den Thesen nach Iser der Fall ist. Schon an der ersten These, die jedem nicht-fiktionalen Text eine *Referenzstufe*²⁶³ zuschreibt, um die Authentizität zu gewährleisten, scheitert Cohns Modell, da *LL* als literarischer Text erst durch seine Verbundenheit mit Webers realem Leben zustande kommt und darin durchgehend Referenzen zur Wirklichkeit zu finden sind. Cohns zweite These²⁶⁴, die sich mit der Erzählsituation beschäftigt, ist ebenfalls nicht auf *LL* anwendbar, da die personale Erzählweise nicht im Text zu finden ist. Wir haben es nicht mit einer allwissenden Erzählerin zu tun, da sie nur das berichtet, was sie auch selbst über das Erlebte erzählen kann. Daher ist auch nur die Innensicht der Erzählerin gegeben, jedoch könnte man argumentieren, dass die Fokalisierung auf Léa bzw. die Märchenprinzessin, welche beide im Laufe der Erzählung an Stelle der Protagonistin treten, im Sinne Cohns auf die Fiktionalität des Textes deutet. Zuletzt lässt sich auch die letzte These nach Cohn, die sich mit der Differenzierung zwischen Autor und Erzählstimme in fiktionalen Texten befasst, ebenfalls nicht auf Webers Roman anwenden, aus ähnlichen Gründen, die schon bei Genette genannt wurden. *LL* gilt hier als Grenzfall, da die Erzählerin durchgehend namenlos bleibt, aber als Autorin des Manuskriptes hervortritt. Es ist daher für die Erfüllung dieser These zwingend notwendig, die Autorin Anne Weber und die Autorin des fiktiven Manuskriptes im Text als zwei unterschiedliche Instanzen zu erkennen, da nur die fiktive Autorin die Erzählstimme im Roman abbildet.

Abschließend sollen nun die literarischen Pakte zwischen Autor, Leser und Erzähler behandelt werden, denn auch in diesem literarischen Fall stellt sich diese Frage als besonders schwierig heraus. Wenn man Lejeunes Auffassung über den

²⁶³ siehe S. 21-22 dieser Arbeit.

²⁶⁴ siehe S. 22 dieser Arbeit.

autobiographischen Pakt²⁶⁵ näher betrachtet, steht auch hier die Identität der Erzählerin im Vordergrund, da sie nicht nur der realen Autorin gleicht, sondern sich sogar als fiktive Autorin ausgibt. Auch die Art und Weise, wie sie die Liebesgeschichte erzählt, lässt den Leser glauben, dass es ihre eigene Geschichte ist, die sie selbst so erlebt hat. Demnach ist der Rezipient darin bestärkt, beim Lesen den autobiographischen Pakt anzunehmen. Auf der anderen Seite ist jedoch auch der referentielle, fiktionale Pakt relevant, da es dem Leser obliegt, die Differenzierung zwischen Autorin und Erzählerin zu vollziehen, da in diesem Vorgang die Liebesgeschichte nicht mehr real, sondern nur noch innerhalb der literarischen Welt möglich ist. Aufgrund der Tatsache, dass dem Rezipienten bei *LL* sowohl der autobiographische als auch der Fiktionspakt angeboten werden und diese eng miteinander verbunden sind, tritt auch hier der autofiktionale Pakt nach Gisi²⁶⁶ in Kraft. Die Ähnlichkeit zwischen Erzählfigur und Autorinstanz bleibt demnach für die Lektüre bedeutungslos, da dieses Element von Weber selbst so gewollt ist. Auf der anderen Seite ist auch die Liebesgeschichte, genau wie das Manuskript, zwar fiktiv, aber trotzdem der Wirklichkeit verpflichtet, indem der Anschein erweckt wird, als ob sie dennoch real und Teil der echten Anne Weber wäre.

5.4. *Hoppe* von Felicitas Hoppe

Der letzte zu analysierende Roman ist *Hoppe*²⁶⁷ von Felicitas Hoppe, der 2012 erschienen ist. Er ist somit der jüngste, der hier behandelten autofiktionalen Texte. Im Erscheinungsjahr gewann der Roman sogar den Georg-Büchner-Preis. Die Jury begründete damals ihre Entscheidung wie folgt:

In einer Zeit, in der das Reden in eigener Sache die Literatur immer mehr dominiert, umkreist Felicitas Hoppes sensible und bei allem Sinn für Komik melancholische Erzählkunst das Geheimnis der Identität.²⁶⁸

Mit dem „Geheimnis der Identität“ ist die Hauptfigur des Textes gemeint, nämlich Felicitas Hoppe selbst, die gleichzeitig auch das Hauptthema ist. Das Werk kann als

²⁶⁵ siehe S. 40 dieser Arbeit.

²⁶⁶ siehe S. 41 dieser Arbeit.

²⁶⁷ Hoppe, Felicitas: *Hoppe*. Frankfurt/Main: Fischer 2012.

²⁶⁸ Zeit Online: Felicitas Hoppe erhält Georg-Büchner-Preis. 15.05.2012.

<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-05/georg-buechner-preis-felicitas-hoppe> (21.08.2017).

Biographie gelesen werden, jedoch entsprechen die geschilderten Ereignisse und Erfahrungen nicht der Wahrheit, was schon im Klappentext des Romans ausgewiesen wird. Hier liest man das Folgende:

Als Leben zu kurz, als Roman zu schön, um wahr zu sein: „Hoppe“ ist keine Autobiographie, sondern Hoppes Traumbiographie, in der Hoppe von einer anderen Hoppe erzählt: Das Beste, was bislang über Hoppe geschrieben wurde!
Hoppe, Klappentext.

Der Klappentext weist ebenfalls auf die Erzählerin hin, die ebenfalls Felicitas Hoppe sein soll. Die Erzählerin unterscheidet sich jedoch von der Autorin Hoppe, die Hauptgegenstand im Text wird, da die erzählende Hoppe als fiktive Biographin fungiert.

Die *Traumbiographie* der echten Hoppe schickt die falsche, fiktive Autorin durch fünf größere Kapitel, von der Jugend in Kanada, durch Australien, zu einer Schiffsfahrt, die so nicht stattfand. Einzig (soweit verifizierbar) das Vorwort, welches mit der Kapitelnummer Null ausgewiesen ist, entspricht der Wahrheit, da hier aus Wikipedia wie folgt zitiert wird:

Felicitas Hoppe, *22. 12. 1960 in Hameln, ist eine deutsche Schriftstellerin.
Wikipedia
Hoppe, Vorwort [Hervorhebungen im Original].

5.4.1. Die Autofiktionalität bei Hoppe

Die Autofiktionalität im Werk zeigt sich in erster Linie dadurch, dass die Autorin Felicitas Hoppe der Gegenstand der Biographie ist. Die Biographie ist allerdings fiktional, da die geschilderten Lebensabschnitte und Details nicht mit dem übereinstimmen, was über die reale Hoppe bekannt ist. In dieser Traumbiographie wird die Lebensgeschichte einer fiktiven Hoppe erzählt, während immer wieder Parallelen zur fiktiven Bibliographie gezogen werden. Die Biographin versucht also, die Entstehungsgeschichte der Hauptwerke der fiktiven Hoppe mithilfe ihrer Lebensgeschichte zu erschließen. Das Leben der realen Hoppe, die in Hameln aufwuchs und in Deutschland später Journalismus studierte²⁶⁹, wird im Roman wie folgt als fiktiv abgestempelt:

²⁶⁹ vgl. fischerverlage.de: Über Felicitas Hoppe.
http://www.fischerverlage.de/autor/Felicitas_Hoppe/14383 (29.08.2017)

Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung, das Tagebuch des einzigen Vaters seines einzigen Kindes, akribische Auflistung äußerer Ereignisse unter unterschiedener Weglassung der inneren, gibt Aufschluss über Arbeitsaufenthalte auf höchst unterschiedlichen Kontinenten. Dass die Tochter (Felicitas) dabei fast zwanzig Jahre lang mit von der Partie war, findet in seinen Aufzeichnungen vor allem dann Erwähnung, wenn es um Ausgaben geht [...].
Hoppe, S. 14.

Das Werk ist unter anderem daher als autofiktionaler Roman interessant, weil es das Bild, das durch die Medien von Hoppe bekannt ist, neu aufrollt. Die Autorin Hoppe spielt mit dem bisherigen Wissen des Lesers über Felicitas Hoppe, das oft über die bisherigen Werke und über simple biographische Details nicht hinauskommt. Genau wie auch bei Glavinic werden im Roman reale, überprüfbare Details, wie etwa Romane und echte Personen, mit rein fiktiven Gegebenheiten und Erlebnissen verbunden. Krumrey²⁷⁰ weist ebenfalls auf diese Tatsache hin: „Der Übergang von nachprüfbarer Realität und mutmaßlicher Fiktion ist so fließend und undurchsichtig.“²⁷¹ Dem uninformierten Leser fällt demnach die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion nicht auf. Die Biographin begründet diesen Sachverhalt, indem sie etwa die fiktiven Texte als unbekannt oder unveröffentlicht beschreibt, sodass sie den Anschein des realen bewahren. Bei *Hoppe* treten demnach neben ihren eigenen Romanen, wie *Picknick der Friseur* (1996), *Pigafetta* (1999) oder *Johanna* (2006), welche nicht nur erwähnt, sondern sogar zitiert werden, auch die fiktiven Romane „Tasten“²⁷², „Briefe an vier deutsche Geschwister“²⁷³ oder das Fragment „Die hässliche Königin“²⁷⁴ auf. Darüber hinaus werden, neben etlichen fiktiven Charakteren, wie der Kulturwissenschaftler „Kai Rost“²⁷⁵, auch Personen beschrieben, die in der Lebensgeschichte der fiktiven Hoppe eine tragende Rolle spielen, aber die wohl nie mit der echten Hoppe in Kontakt getreten sind. Beispiele hierfür sind unter anderem der kanadische Pianist Glenn Gould oder der kanadische Eishockey-Spieler Wayne Gretzky, der etwa in einem Brief Hoppes erwähnt wird:

²⁷⁰ vgl. Krumrey, Birgitta: Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne. Felicitas Hoppes *Hoppe*. In: Derlin, Katharina, Brigitta Krumrey und Ingo Vogler (Hrsg.). *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Universitätsverlag Winter: Heidelberg 2014, S. 282.

²⁷¹ Krumrey (2014), S. 282.

²⁷² Hoppe, S. 66.

²⁷³ Hoppe, S. 89.

²⁷⁴ Hoppe, S. 109.

²⁷⁵ Hoppe, S. 294.

Es war Wayne (gemeint ist vermutlich der kanadische Eishockeyspieler Wayne Gretzky/fh), der mich überredete mitzukommen. Er war klein, dünn wie Docht (nur eine von zahlreichen Anspielungen Hoppes auf ihr Lieblingsbuch, Carlo Collodis, *Pinocchio* / fh), konnte ukrainische Lieder und war ein Genie, auf dem Eis auf Siege von hinten fixiert, hinter dem Tor unberechenbar.“
Hoppe, S. 17-18, [Hervorhebungen im Original].

An dieser Textstelle lässt sich auch gut erkennen, wie die fiktive Lebensgeschichte erzählt wird. Als erzählende Instanz tritt die Biographin *fh* hervor, die als zweite Projektion der realen Felicitas Hoppe im Text erkannt werden kann. Sie schildert die Ereignisse, die sie immer wieder durch eigene Kommentare, Verweise, Hinterfragungen, Übersetzungen oder Richtigstellungen unterbricht, wie folgende Textausschnitte zeigen:

Nicht nur weil sie so sprachbegabt war (wenige Jahre später spricht und schreibt Felicitas ebenso fließend Französisch wie Englisch / fh) [...] sondern weil sie, wenn es wirklich drauf ankam, mit Händen und Füßen sprach.
Hoppe, S. 92

Felicitas war dagegen unschlagbar, eine blühende Phantasie, keine Ahnung, was wahr, was erlogen war, sie war eine große Erfinderin, übrigens auch im praktischen Leben, immer voller Ideen, nur dass sie nichts umsetzen konnte. (Vgl. hierzu Karls oben zitierte Aufzeichnungen: „Zur Durchführung fehlt es an Präzision. Insgesamt Mangel an Ausdauer.“ / fh)
Hoppe, S. 149.

Darunter finden sich auch absurde und unnötige Einschübe, wie etwa der Kommentar *sic!*, der üblicherweise bei orthographischen Fehlern im Original verwendet wird. Die Zitate in *Hoppe* sind jedoch richtig geschrieben, wie dieses Beispiel zeigt: „[...] die Sonne steht hoch am Himmel und der Rucksack (*sic!* / fh) auf meinem Rücken ist leicht wie ein Päckchen Watte [...]“ (Hoppe, S. 40).

Die Distanz zwischen der Biographin *fh* und der fiktiven Hoppe bleibt jedoch im Text nicht immer bestehen, da die beiden Figuren zunehmend ineinander verschmelzen. Beispielsweise wird auch Felicitas Hoppe in einem Kommentar von *fh* mit *fh* abgekürzt: „Hier seht ihr mich (hier meint fh offenbar sich selbst / fh), aber wo steckt Felicitas?“ (Hoppe, S. 246). Das Spiel mit der Identität wird hier ebenfalls noch verschärft, da auch die fiktive Hoppe, die hier zu Wort kommt, das *Ich* in Frage stellt.

Auch in der außertextlichen Welt tritt *fh* weiterhin als Hoppes Gegenüber auf. Etwa findet man auf der Website des Fischer Verlages ein Interview mit Felicitas

Hoppe, geführt mit *fh*. Themen dieses inszenierten Gesprächs sind etwa die Nähe zur Autobiographie oder der künstlerische Aspekt des Romans:

fh: *Ist es nicht ein bisschen eitel, mit 50 seine Autobiographie zu schreiben?*

Hoppe: Moment mal: Hoppe ist keine Autobiographie, sondern eine Biographie über Felicitas Hoppe. Und die war, unter uns gesagt, längst überfällig. Es ist ja jede Menge Unsinn über Hoppe in Umlauf. Ihre erste Autobiographie schrieb sie (in Hoppe nachzulesen / fh) übrigens bereits mit zehn. Da war Wayne Gretzky, Hoppes erste große Liebe, schon ein Eishockeystar und Glenn Gould, Hoppes Jugendliebe, gab längst Konzerte. Da musste sie natürlich nachziehen. Schon damals wusste sie genau: Training ist alles.

[...]

fh: *Und was kommt dabei raus?*

Hoppe: Kunst!²⁷⁶

Da autofiktionale Texte durch die Existenz des Autors im Text immer eine gewisse Nähe zur Arbeit des Schriftstellers aufweisen, ist diese These auch bei *Hoppe* naheliegend. Der Text ironisiert jedoch nicht nur den Akt des Schreibens, sondern sogar die Autofiktion als selbstständiges Thema. Es geht also hervor, dass sich die reale Hoppe in ihrem Schreiben bewusst war, sich im schmalen Grat zwischen Autobiographie und Fiktion zu bewegen:

„Hoppe, wir wissen es längst“, schreibt Kai Rost 2010 in seinem aufschlussreichen Aufsatz *Ahistorische Bauchredner / Anmerkungen zur Postmoderne*, „kann weder Biographie noch Autobiographie. Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen, jederzeit flieht sie in die Erzählung, jeder Ansatz zu ernsthafter Selbstbefragung, Grundvoraussetzung der Autobiographie, wird durch Mittel der Selbststilisierung und naiven Beschönigung ersetzt.

Hoppe, S. 294, [Hervorhebungen im Original].

Aus ebendieser Textstelle geht auch hervor, dass die Autorin vor allem versucht, die Literaturkritik und –politik realitätsgetreu und dennoch ironisch in ihrem Text abzubilden. Viele Stimmen und Referenzen im Text stammen nicht von der Biographin oder von Briefen, sondern von Kritikern, wie dem oben zitierten fiktiven Kai Rost, der im Text oft erwähnt wird. In ebendiesen Kritiken beschreibt sich Hoppe im Tarnkleid der fiktiven Kritiker etwa als „Idyllenautorin“²⁷⁷ oder schreibt sich selbst

²⁷⁶ fischerverlage.de: Interview mit Felicitas Hoppe.

http://www.fischerverlage.de/interview/interview_mit_felicitas_hoppe_zu_hoppe/1478149 (29.08.2017).

²⁷⁷ Hoppe, S. 36.

einen „ausgeprägten Hang zum Sprichwort“²⁷⁸ zu. Krumrey²⁷⁹ schreibt dazu, dass Hoppe hier mit einer gewissen Art von Selbstreflexion arbeitet, da die reale Hoppe auf diese Weise Kritik an sich selbst übt. Dies wird auch im Text so bestätigt:

Es kommt nicht von ungefähr, dass die spätere Autorin nur scheinbar im Scherz [...] immer wieder behauptet hat, sie selbst sei ihre „beste und schärfste Kritikerin“, niemand könne „so gute Verrisse“ über Hoppe schreiben wie Hoppe.
Hoppe, S. 259.

Der Roman endet dort, wo die reale Schaffensgeschichte der echten Felicitas Hoppe beginnt, nämlich 1996, mit dem Erscheinen von *Picknick der Friseure*. Im Werk ist der Erfolg dieses Romans einem Germanistikprofessor aus Oregon, Hans Herman Haman zu verdanken, einer Figur, die bewusst erfunden wurde, um „der gesamten Konstruktion noch einmal den Boden unter den Füßen wegzuziehen“, wie Ekelund²⁸⁰ schreibt. Genau in dieser Aussage liegt die Methodik versteckt, die sich durch den gesamten Text hindurch erkennen lässt: Die reale Autorin Hoppe verbindet ihr echtes literarisches Schaffen und ihre Existenz als Schriftstellerin mit einem Leben, das sie nie gelebt hat. Sie versucht durchgehend den Leser zu täuschen, indem sie ihm gleichzeitig vermittelt, dass das Gelesene zwar authentisch ist, aber niemals wahr sein kann, weil sie das Geschilderte so nicht erlebt hat. Gleichzeitig lehnt die Autorin ihre eigene Identität als solche ab, indem sie so Kritik am eigenen Ich äußert. Dieser Akt des Ich-Wechsels knüpft erneut an Foucaults Subjektkritik und seine Theorien zum Verschwinden des Autors. Foucault²⁸¹ geht davon aus, dass durch den Rücktritt des eigentlichen Verfassers einer Geschichte ein Leerraum geschaffen wird, der im Falle *Hoppes* in zweierlei Ausführung gefüllt wird – einerseits durch die Biographin, die an die Stelle der Autorin tritt sowie durch die fiktive Felicitas Hoppe, die als Projektion der inaktiven Schriftstellerin in passiver Weise auftritt. Der Gebrauch des Autornamen wirft aber dennoch Probleme auf, da er als Eigenname besonders konnotiert ist und über die schlichte Funktion der Bezeichnung

²⁷⁸ Hoppe, S. 313.

²⁷⁹ vgl. Krumrey (2014), S. 283-284.

²⁸⁰ Ekelund, Lena: Die magischen Künste des großen Humbug. Zur Bedeutung der kinderliterarischen Intertexte in Felicitas Hoppe Roman *Hoppe* (2012). In: Frank, Svenja und Julia Ilgner (Hrsg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld: transcript 2017, S. 89.

²⁸¹ vgl. Foucault (2012), S. 242.

hinausgeht. Der Name des Autors hat, nach Foucault²⁸², darüber hinaus auch eine beschreibende Funktion, die sich in *Hoppe* vor allem durch die fiktiven Details erkennen lässt, die durch die realen, bekannten Einzelheiten über die echte Hoppe auf diese Weise ebenfalls real wirken. Foucault zieht in dieser Problematik auch den Schluss, dass jegliche Veränderungen und Modifikationen das Bezeichnungsverhältnis nicht beeinträchtigen, da die maßgebende Distanz zwischen dem Autor und der gleichnamigen, potentiell fiktiven Figur dennoch unverändert bleibt. Dennoch unterscheidet sich der Name eines Autors von anderen Eigennamen:

[E]in Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Attribut sein kann; das von einem Pronomen ersetzt werden kann etc.); er besitzt in Bezug auf andere Diskurse eine bestimmte Rolle: er garantiert ihre Einteilung; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten zusammenfassen, sie abgrenzen und einander gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine In-Beziehung-Setzen der Texte untereinander.²⁸³

Mit der Verwendung ihres eigenen Namens (in doppelter Ausführung, wenn man auch das Kürzel *fh* so kategorisieren kann) setzt Hoppe jedoch nicht nur ihre bereits veröffentlichten Texte miteinander in Beziehung, sondern auch den aktuellen Text. Im Prozess des Dazuerfindens von Charakteren und weiteren Texten kreiert sie ein neues Konstrukt ihrer selbst, das einerseits von ihrer Arbeit als Autorin, aber auch von der Bedeutung ihres Namens in der Literaturbranche abhängig ist.

Ott und Weiser²⁸⁴ kommentieren Hoppes Vorgehen der Verzerrung ihrer eigenen Lebensgeschichte damit, dass sie genug von der Darstellung ihrer Biographie durch den Literaturbetrieb hat. Im vorher schon zitierten fiktiven Interview schreibt Hoppe, dass schon zu viel Unsinn über sie im Umlauf ist und durch ihre Arbeit an *Hoppe* hat die Autorin die Möglichkeit, neben „Journalisten, unautorisierten Biographien oder anonymen Wikipedia-Autoren“²⁸⁵, ihre Identität aktiv mitzugestalten. Und ironischerweise tut sie dies, indem sie selbst in ihrem Vorwort auf Wikipedia zurückgreift.

²⁸² vgl. Foucault (2012), S. 243.

²⁸³ Foucault (2012), S. 244.

²⁸⁴ vgl. Ott und Weiser (2013), S. 12-13.

²⁸⁵ Ott und Weiser (2013), S. 13.

5.4.2. Erzähltheoretische Analyse

Um eine narratologische Analyse durchzuführen, soll zuerst die Beziehung zwischen dem Autor und dem Leser betrachtet werden. Faktuale Texte zeichnen sich in erster Linie durch ihren Wahrheitsgehalt aus und die Tatsache, dass der Autor Sätze produziert, die er direkt an den Leser richtet, ohne dass das Bindeglied einer erzählenden Instanz verwendet wird, wie es etwa in fiktionalen Texten der Fall wäre. Das Problem bei *Hoppe* liegt jedoch darin, dass der Wahrheitsgehalt des Textes nicht vorhanden bzw. verschwindend gering ist, sodass die Kommunikation mit dem Leser auf diese Weise gestört wird, ohne dass sie die eigentlich Rezeption beeinträchtigt. Es wird demnach dem Leser eine faktuale Kommunikationssituation mit dem Autor bzw. in diesem Fall mit der Biographin *fh*, die als Erzählerin fungiert, vorgetäuscht, obwohl sie dennoch als imaginäre Kommunikationssituation gelten muss, da das Erzählte nicht der Wahrheit entspricht.

Wenn man die Erzählsituation näher betrachtet, wird deutlich, dass es sich um eine heterodiegetische Erzählerin handelt, da der Text größtenteils in der dritten Person verfasst ist, und die Biographin selbst nicht zu den aktiven Figuren der Handlung gehört. Diese Festlegung ist jedoch nicht unproblematisch, da man argumentieren könnte, dass es in diesem Sinne nicht wirklich Figuren gibt, die zur Handlung gehören, nur Stimmen, die im Text hervortreten. Auf der anderen Seite erzählt und berichtet *fh* zwar in relativ unauffälliger Manier, da sie im Text als Erzählerin sehr weit zurücktritt. Jedoch offenbart sie sich immer wieder durch ihre Kommentare, die einerseits neutral und sachlich sind, aber auch persönlich sein können, wie in diesem Beispiel:

[Ihr ist es] selbst dann, wenn sie versucht, lustig zu sein (und sie kann sehr lustig sein! / fh), immer ernst.
Hoppe, S. 185.

Durch diese Einschübe und Bemerkungen könnte man auch argumentieren, dass *fh* in gewisser Weise auch als auktoriale Erzählerin gesehen werden kann, da sie stark an die Figur des Autors erinnert und die Bemerkungen offensichtlich direkt von der Biographin ausgehen. In diesem Fall wird jedoch nicht das Pronomen *Ich* verwendet, sondern das Kürzel *fh*. Die Stimme der *fh* ist jedoch nicht die einzige, die im Werk zu Wort kommt, da sie ihr Erzählen laufend durch Briefe, Interviews oder sogar

Romane von Kritikern, Freunden und Zeitzeugen unterbricht, die so im Text eine kurze, erzählende Funktion übernehmen:

„Sie konnte eben schon damals sämtliche Sprachen“, so zwanzig Jahre später ein Kommentar der Berliner Schriftstellerin Jutta Raulwing, mit der Hoppe eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte.
Hoppe, S. 91.

Nur an diesen weiteren Stimmen im Text lässt sich im Werk eine Form der Figurenrede erkennen, da der Roman sonst weitestgehend auf Dialoge oder Ähnliches verzichtet. Man könnte daher davon ausgehen, dass der Text vorwiegend aus der Erzählerrede durch die Erzählweise der Biographin besteht, die immer wieder von zusammengetragenen Text- und Wortmeldungen unterbrochen, aber auch gestützt wird.

Die fiktive Felicitas Hoppe, die als Gegenstand der Biographie funktioniert, kommt im Text jedoch auch selbst, entweder durch ihre Briefe, Fragmente oder ihre Bücher zu Wort. Die Textausschnitte werden immer wieder von *fh* herangezogen, um die tatsächlichen Ereignisse mit den veröffentlichten Texten zu vergleichen. Etwa wird zuerst aus einem Gespräch mit Hoppes Liebhaber und Kommilitonen Viktor Seppelt zitiert, der ihre Beziehung als sprunghaft beschreibt, während ein paar Zeilen später Hoppes Beschreibung diesbezüglich zum Abgleich herangezogen wird:

Spricht hier ein Liebender oder womöglich doch nur ein verprellter Liebhaber? Hatte Hoppe, die ihre Protagonisten in der Regel auf weniger fröhliche als verzweifelte Wander- und Pilgerschaften und Expeditionen schickt, wirklich die Wahl? Ihre Geschichte *Die Handlanger (Picknick der Friseure)* spricht eine andere Sprache: „Kein Zweifel, mein Geliebter will nicht mehr Hand an mich legen, und es ist an der Zeit, dass ich mich nach neuen Handlangern umsehe.“ Die Protagonistin taumelt von einer Zufallsbekanntschaft zur nächsten [...].
Hoppe, S. 248 [Hervorhebungen im Original].

Dadurch, dass die Vergangenheit der fiktiven Autorin Hoppe in der Gegenwart zusammengefasst und kommentiert wird, handelt es sich um späteres Erzählen. Die Handlung konzentriert sich hauptsächlich auf das Leben der fiktiven Hoppe bis zum Erscheinen ihres ersten, erfolgreichen Werkes *Picknick der Friseure* im Jahr 1996. Krumrey setzt diese gewählte Zeitspanne mit der Beziehung zu Hoppes Vater in Verbindung, die im Text eine zentrale Rolle spielt.

In Wirklichkeit, so erklärt die Biographin, hat Felicitas Hoppe nicht die ersten

neunzehn Jahre ihres Lebens in Hameln verbracht, sondern [sei] bereits früh als Einzelkind mit ihrem Vater Karl Hoppe [...] per Schiffsreise nach Kanada ausgewandert. [...] Als Karl Hoppe spurlos verschwindet, beginnt die erfolglose Suche der Tochter nach dem Vater, der angeblich bloß ihr Entführer ist. Nach Felicitas' zwanzigstem Lebensjahr wirft der Roman nur noch schlaglichtartig auf, wie ihr Lebensweg verläuft. Die realen Lebensdaten der Verfasserin, die in der Fiktion als falsch ausgewiesen worden sind, werden schließlich wieder aufgenommen und als die in der Öffentlichkeit bekannte Biographie der Autorin genannt.²⁸⁶

Die erzählte Zeit umfasst demnach die gesamte Kindheit und Jugend der fiktiven Hoppe, die zusammengefasst wird. Dadurch entstehen als logische Folge laufend Ellipsen, da nur jene Erlebnisse und Lebensabschnitte erläutert werden, die für die Biographin relevant sind, und das literarische Schaffen der Autorin begründen. Darüber hinaus finden auch an jenen Stellen Erzählpausen statt, an denen die Biographin den Text durch Kommentare unterbricht oder Zitate und Textausschnitte in die Handlung integriert. Jedoch liegt der Gedanke nahe, dass diese Einschübe das Erzählen nicht pausieren, sondern unterstützen, wenn man bedenkt, dass man es mit einer fiktiven Biographie zu tun hat.

Das Geschehen wird vorwiegend chronologisch erzählt, es finden sich demnach keine Anachronien, wie Analepsen oder Prolepsen, im Text. Die Chronologie wird vor allem durch die exakten Zeit- und Ortsangaben im Werk gestützt. Um den Anschein der Realität zu bewahren, weist die Biographin den Ereignissen immer detaillierte Angaben zu:

Am Morgen des 22. 12. 1974 erwachte Felicitas in Port Adelaide in der Pension *Grant's Children* (preiswerte Zweibettzimmer mit Hafenblick) neben ihrem noch schlafenden Vater (der im Halbschlaf Telefonnummern auf sagte) und begann umgehend das Abschiedsgeschenk Kapitän Smalls zu lesen: Ludwig Leichhardt, *Schicksal im australischen Busch. Vorstoß in das Herz eines Kontinents*. Kurz vor dem Frühstück, gegen 7 a.m., ist sie zur Hälfte durch [...] Hoppe, S. 135 [Hervorhebungen im Original].

Durch diese Fülle an Details scheint es fast so, als hätte man es mit einer allwissenden Erzählerin zu tun, jedoch ist diese Kategorisierung schwierig. Die Biographin rechtfertigt ihre Vorgehensweise sowie ihr Wissen mithilfe der verschiedenen Dokumente, wie den privaten Briefen oder unveröffentlichten Romanen, aus denen sie zitiert. Damit verbunden ist auch die Thematik der Perspektive und Fokalisierung. Dadurch, dass die Figur der *fh* und die fiktive

²⁸⁶ Krumrey (2014), S. 280-282.

Felicitas Hoppe beide auf der echten Hoppe basieren, könnte man meinen, dass der Standpunkt der Wahrnehmung innerhalb dieser Person liegt und demnach die Innensicht abgebildet wird. Dennoch ist es naheliegend, davon auszugehen, dass wir als Leser nur die Außensicht zu sehen bekommen, da Hoppe keine handelnde Figur im Werk ist, da es solche in einer Biographie nicht geben kann, auch wenn diese fiktiv ist. Demnach bietet sich Genettes Vorstellung der Nullfokalisierung an, da in diesem Fall die Erzählerin als fokalisierende Figur zwar als Biographin auf Hoppe fixiert ist, aber dennoch das Wissen über diese distanziert und neutral wiedergibt, sodass man nicht unbedingt von einer eindeutigen Fokalisierung sprechen kann.

Auch wenn man von unterschiedlichen Erzählebenen spricht, könnte man diesen Aspekt in *Hoppe* erkennen. Während *fh* als Biographin als primäre Erzählinstanz hervortritt, ist es naheliegend, dass die fiktive Hoppe durch ihre Texte und Briefe, die zitiert werden, als sekundäre Instanz erscheint. Hoppe erzählt, neben den Schilderungen der Biographin, ihre eigene Geschichte. Besonders deutlich erkennt man dieses Vorgehen, wenn auf mehreren Seiten aus Hoppes Texten zitiert wird, wie etwa das fiktive Werk *Wicketoos Traumbuch*, das auf den Seiten 197 bis 201 durchgehend (nur unterbrochen durch Kommentare von *fh*) gefunden werden kann. Hier berichtet die fiktive Autorin einerseits über ihr Leben in Kanada in ihren eigenen Worten, aber dieses Textbeispiel ist auch bildgebend dafür, wie Hoppes fiktives Leben ihr literarisches Schaffen später beeinflusst. Auf der anderen Seite könnte man jedoch auch meinen, dass die Biographin und die fiktive Autorin als Gegenstand der Biographie durch die Namensidentität zu einer speziellen Erzählinstanz verschmelzen. Diese Erzählinstanz findet jedoch wiederum auf zwei Ebenen statt: einerseits im Erzählen der Biographie, aber auch auf der Ebene der Referenzen und Quellen, die von der Biographin herangezogen werden und von der Autorin stammen.

Im Vergleich zu den beiden anderen Romanen, die in dieser Diplomarbeit betrachtet wurden, zeigen sich die Metafiktion und die Metanarration bei Hoppe etwas anders, da die Erfahrungen und Erlebnisse als Schriftsteller hier eher in den Hintergrund gestellt werden. Stattdessen wird hervorgehoben, wie sich die konkrete Autorin Felicitas Hoppe von ihrer Kindheit an entwickeln musste, um letztendlich eine erfolgreiche Schriftstellerin zu werden. Der Text ist dennoch geprägt von selbstreflexiven Äußerungen, die vor allem als Lektüreschlüssel für den schmalen Grat zwischen Fakt und Fiktion gelten können. Auch die Bezeichnung der Biographin

als *fh* kann als metanarrative Äußerung gedeutet werden, da sie auf die Identität zwischen der realen und der fiktiven Hoppe anspielt. Hoppe ist also gleichzeitig Autorin, Biographin und Gegenstand der Biographie, übernimmt aber in allen drei Rollen andere Funktionen und tritt in unterschiedlicher Weise auf.

Zuletzt soll nun die Wirkung des Textes erläutert werden. Die ästhetische Funktion und Wirkung des Textes lassen sich in erster Linie zwischen der Wahrheit und der Fiktion finden. Der Leser ist mit einem Überschuss an sachlichen Informationen konfrontiert und steht vor der Frage, welche Details nun wahr sind und welche fiktiv. Die Rezeption wird jedoch nicht zwingend durch dieses Ratespiel geprägt, wenn es sich dem Leser überhaupt anbietet, sondern durch die offensichtliche Fingiertheit, die einerseits durch die Fiktionssignale, aber auch durch die Interpretationsschlüssel im Text zur Schau gestellt wird. Hoppe gibt immer wieder textuelle Hinweise darauf, wie der Roman korrekt zu rezipieren ist. Hier ist etwa die Rede von Hoppes „Selbsthuldigungsprosa“, bei der sich die Autorin selbst aktiv als solche präsentiert:

[S]o zeigt sich im *Blindgänger*, dass ihr Schreiben über Tröstung und Beschwörung weit hinaus- und in eine Art Selbsthuldigungsprosa übergeht. Schon früh neigt Hoppe zu einer so naiven wie doppelbödigen Form des Selbstlobs, das sie immer durch leise Ironie zu konterkarieren versucht, was kaum darüber hinwegtäuscht, wie sehr sich Felicitas nach Anerkennung sehnte und wie sehr sie sich davor fürchtete, an ihren eigenen Ansprüchen zu scheitern.

Hoppe, S. 162 [Hervorhebungen im Original].

Wenn man den Artikulationseffekt zur Analyse heranzieht, erkennt man, dass Hoppe hier ihre bisherigen Gefühle und Erfahrungen in den Text integriert, sie aber aus einer anderen, weniger kritischen Perspektive betrachtet. Auch beim Leser findet in diesem Zusammenhang ein Perspektivwechsel statt, da er so die reale Hoppe aus einem neuen Blickwinkel wahrnimmt, nämlich durch die Linse der fiktiven Hoppe, die als Bindeglied fungiert. Wolfgang Isters Konzept der Literaturanthropologie lässt sich demnach, wie auch bei den beiden anderen analysierten Romanen, bei diesem Werk erforschen. Vor allem wenn man den Blick auf die Autorin legt, bieten sich viele anthropologische Vorteile im Akt des Fingierens für Hoppe an: einerseits bietet ihr das Werk neue Möglichkeiten mit Kritik umzugehen. Hinweise für die Erweiterung ihres Rollenrepertoires als Schriftstellerin finden sich sogar im Roman selbst:

Die Selbstdarstellung der jungen Autorin wird unversehens zu einer ambitionierten Selbstverteidigung gegen Angriffe, die realiter gar nicht stattgefunden haben, kämpfe sie gegen das Phantom eines Gegners, der überhaupt nicht auf dem Spielfeld erscheint.
Hoppe, S. 163.

Hoppe kann als Autorin und fingierende Biographin nicht nur ihre eigene Kritik wählen, sondern auch prompt, ihren Wünschen entsprechend, darauf reagieren, da sie sich in ihrem eigenen Reich des Schaffens bewegt. Des Weiteren werden im Erschaffen einer neuen Lebensgeschichte neue Möglichkeiten und Lebenswege erforscht, die die reale Hoppe verfolgen hätte können bzw. die im echten Leben nicht möglich gewesen wären. Als Grundsatz und Schlussfolgerung steht jedoch, dass Hoppe trotzdem, egal wo und wie sie aufgewachsen wäre, immer Autorin geworden wäre und 1996 *Picknick der Friseure* erfolgreich veröffentlichte, so wie es auch im fiktionalen Werk der Fall ist.

5.4.3. Fiktionstheoretische Analyse

Zu Beginn des letzten Teiles der Analyse sollen vorerst die Fiktionssignale hervorgehoben werden. Im Bereich der paratextuellen Fiktionssignale lässt sich schon auf dem Titelblatt des Werkes der Begriff *Roman* erkennen. Für den unvorbereiteten Leser, der zu Beginn der Lektüre bemerkt, dass es sich auch um eine Biographie handeln könnte, ist dies der wichtigste Hinweis auf den Fiktionsgehalt des Werkes. Weitere Signale im Peritext finden sich im Klappentext. Hier wird der Roman mit diesen Worten beschrieben: „Als Leben zu kurz, als Roman zu schön um wahr zu sein.“²⁸⁷ Besondere Beachtung muss hier einerseits dem Begriff *Roman* geschenkt werden, aber auch der Phrase „Als Leben zu kurz“, da sich diese auch innerhalb des Textes finden lässt:

Aber weil Phyllis mehr Mutter als Erzieherin war, „krönte sie selbst die schrecklichsten Niederlagen ausdrücklich mit Sahne, und dafür liebte ich sie“, schreibt Hoppe Jahrzehnte später in einem Entwurf zu einer ersten Autobiographie, den sie später entschieden und mit einem für sie typischen Kommentar verwirft: „Als Leben einfach zu kurz.“
Hoppe, S. 24.

²⁸⁷ Hoppe, Klappentext.

Der Textausschnitt „Als Leben zu kurz, als Roman zu schön um wahr zu sein“ kann auch als außertextuelle Referenz auf das lateinische Zitat *ars longa, vita brevis* nach Hippokrates (später wiedergegeben von Seneca: „vitam breve esse, longam artem“²⁸⁸), gesehen werden. Dieses Zitat findet man sowohl in der Literaturkritik, aber auch in der Literatur selbst immer wieder, wie etwa bei Goethe, der es später in *Faust I* wie folgt übersetzt: „Die Kunst ist lang. Und kurz ist unser Leben.“²⁸⁹ Man könnte argumentieren, dass Hoppe durch die ironische Verwendung dieses Zitats in abgewandelter Form auch auf diese Weise Kritik am Literaturbetrieb übt. Auf der anderen Seite setzt sie sich selbst und ihr Schaffen mit der Literatur der Klassik gleich, und weist gleichzeitig doch darauf hin, dass der Vergleich doch „zu schön um wahr zu sein“ ist. Des Weiteren ist auch die Bemerkung des „für sie typischen Kommentar[s]“ von ironischer Natur, da der Anschein erweckt werden soll, als stamme das originale Zitat ebenfalls von Hoppe, und nicht von einem berühmten griechischen Philosophen.

In dem oben zitierten Textausschnitt erkennt man auch bei genauer Betrachtung eines der wichtigsten textuellen Fiktionssignale, nämlich die Selbstreflexivität der Fiktion, wodurch die Fiktivität offensichtlich betont wird. Die Phrase, die im Klappentext den vorliegenden Roman beschreibt, beschreibt innerhalb des Textes ein ähnliches Werk, wodurch die reale außertextliche mit der fiktiven innertextlichen Welt verbunden wird. Dieser Vorgang wiederholt sich im Roman immer wieder. Obwohl der Text laufend versucht, dem Leser vorzutäuschen, das Gelesene sei die wahre, begründete Biographie der fiktiven Hoppe, spielt der Roman laufend mit seiner eigenen Konstruiertheit. Etwa werden Textstellen aus den Romanen Hoppes als Grundlage zur Erschließung der Biographie herangezogen, aber gleichzeitig auch in Frage gestellt. So zitiert die erzählende Biographin einen Kritiker, der Hoppes realitätsfernes Erzählen in Frage stellt, da sie in ihren fiktiven Werken mit den wirklichen Details nur vage umgeht:

Bei Hoppe dagegen wird man, ob man will oder nicht, ständig gezwungen, sich nicht ins Verhältnis zu setzen, sondern andauernd alles in eins zu werfen und dabei die Realität als Kategorie förmlich auszulöschen, da die Autorin offenbar keinen Begriff von Ort, Zeit und Handlung hat und sich an keiner Stelle

²⁸⁸ Seneca: De brevitate vitae. Die Kürze des Lebens. Neuübersetzung. Waiblinger, Franz Peter (Hrsg.). dtv: München ¹³2008, I.2.

²⁸⁹ Goethe, Johann W. von: Faust: Eine Tragödie. Erster Theil. London: Paffarge 1841, S. 36.

die Mühe macht, eine wie auch immer geartete Wirklichkeit wenigstens versuchsweise und ohne Klischees zu simulieren.
Hoppe, S. 102.

Es wirkt fast so, als ob die echte Hoppe hier auf ihre eigene Vorgehensweise verweist, da sie ebenfalls in gewisser Weise die Realität auslöscht und eine neue simuliert. Die Biographin spinnt die Gedanken des fiktiven Kritikers weiter, indem sie erneut die Distanz zwischen Hoppes echtem Leben und der fiktiven Literatur hervorhebt:

Wären Hoppes Reisen nicht (wenigstens teilweise) faktisch verbürgt, man hielte sie allesamt für erfunden, ihre gesamte Literatur für ein durch und durch hochgestimmtes „Als ob“. In diesem „Als ob“ reist Hoppe nach eigenen Gesetzen, eigenen Karten und eigener Zeitrechnung [...].
Hoppe, S. 103.

Auch an einer früheren Textstelle wird dies thematisiert, indem Hoppes „literarisches Verfahren“ als „ehrliche Erfindung“ und „schlecht getarnte Verlegenheit“²⁹⁰ betitelt wird:

Ständig wirft sie Köder aus, um sie kurz darauf wieder einzuholen, bevor der Fisch seinen Haken findet. Ein Verfahren, das ihren Lesern bis heute abwechselnd Freude und Ärger bereitet: „Man war drinnen und bleibt doch draußen“, bemerkt schon früh ein verprellter Kollege.
Hoppe, S. 25-26.

Bei *Hoppe* ist es besonders schwierig, weitere textuelle Fiktionssignale zu finden, da die Autorin durch die Nähe und Ähnlichkeit zur Biographie besonders realistisch und wirklichkeitsnah schreibt, und sie einzig die Details der Biographie neu erfindet. Daher könnte die Frame-Semantik in weiterer Sicht ebenfalls als Fiktionssignal gelten, da der gut informierte Leser, der über Hoppes wahre Lebens- und Schaffensgeschichte Bescheid weiß, die Fiktivität einfacher identifizieren kann, als ein Leser, der den Roman völlig unvorbereitet in die Hand nimmt.

Bei einer Analyse nach Gerard Genette stehen auf der einen Seite die Sprechakte im Text im Vordergrund. Es finden sich keine klar deklarativen Äußerungen im Werk, die auf die Fiktivität der Handlung hinweisen, aber auch keine indirekten Hinweise darauf, die von der Biographin kommen könnten. Im Text ist sogar das Gegenteil der Fall da die Erzählerin durch Aussagen wie diese sogar auf

²⁹⁰ Hoppe, S. 25.

die Authentizität und Wahrheit der Handlung hinweist, indem sie davon ausgeht, dass die Biographie der Hoppe allgemein bekannt ist:

Bis heute unvergessen ein frühes Eishockeyturnier in Edmonton, von dessen Teilnahme die damals zwölfjährige Hoppe („Superpuck“) ausgeschlossen wird [...].
Hoppe, S. 15.

Auch etwa die Aussage „Zurück vom Hoppetext zu den Fakten“²⁹¹, mit der sie einen fiktiven Buchausschnitt mit den angeblich realen Gegebenheiten abgleicht, hat eine ähnliche Wirkung, da hier das Faktische beteuert wird. Nach Genette könnte man also meinen, dass die Sprechakte im Text keine Hinweise auf den Fiktionsgehalt, sondern mehr auf den Wahrheitsgehalt geben. Auch im Hinblick auf Genettes Thesen zum Erzähler in fiktionalen Werken wird die Analyse problematisch. Genettes Argument, dass die Namensgleichheit zwischen Erzähler und Autor für einen faktualen Text spricht, wirkt hier nicht, da der Autorname doppelt im Text vertreten ist. Einerseits ist Felicitas Hoppe die Autorin der Biographie, aber gleichzeitig auch der Gegenstand, da das Werk von der deutschen Autorin Felicitas Hoppe handelt. Das Werk kann jedoch nicht als Autobiographie kategorisiert werden, da die Biographin nicht die Autorin selbst ist, sondern nur eine zweite Projektion dieser, die als *fh* auftritt. Demnach funktioniert weder die Formel $A = N$ noch $A \neq N$, da die Namensgleichheit der biographierten Hoppe das Konzept zum wanken bringt.

Auch das Fiktionsmodell von Cohn erweist sich bei der Analyse von *Hoppe* als äußerst problematisch, da es die besondere Form des Romans nicht berücksichtigen kann. Dieses Problem zeigt sich schon bei Cohns erster Stufe des Modells. Dadurch, dass *Hoppe* auf den ersten Blick wie eine Biographie wirkt, lässt sich auch bei Cohns Modell neben der Story und dem Diskurs auch eine Referenzstufe zuschreiben. Diese Stufe verbindet faktuale Texte, wie etwa Biographien oder historische Texte mit der außertextuellen Welt, da sie Quellen und Grundlagen anbietet, auf die der Text aufbauen kann. Bei *Hoppe* ist die Referenzstufe allerdings gefälscht, da die Biographin zwar auf Briefe, Interviews, Gespräche oder andere literarische Werke zurückgreift, diese sind jedoch fiktiv und somit als authentische Grundlage für die Referenzstufe unbrauchbar.

²⁹¹ Hoppe, S. 146.

Cohns zweite These bezieht sich auf die Erzählsituation und auch hier bleibt der Fiktionsgehalt *Hoppes* unerkannt. Auf der einen Seite wird im Text keine Figur so fokalisiert, dass die Innensicht abgebildet werden kann. Die Informationen, die die Biographin über die fiktive Hoppe preisgibt, werden sachlich und neutral wiedergegeben bzw. durch Referenzen begründet, man kann also nicht von einer allwissenden Erzählerin ausgehen.

Auch Cohns letzte These, die sich auf den Zusammenhang zwischen der Erzählstimme und den Autor bezieht, ist aus denselben Gründen strittig, die auch schon bei Genette erläutert wurden. Cohn erkennt zwar die Autofiktion als Sonderfall, doch bei *Hoppe* stößt man auf mehreren Ebenen an Grenzen. Das Dreierverhältnis zwischen der Biographin, der Biographierten und der Autorin ist so komplex, dass nicht eindeutig entschieden werden kann, ob die Erzählstimme eindeutig von der Autorin kommt, die in diesem Fall für den Wahrheitsgehalt verantwortlich wäre. Diese Komplexität wird noch dazu dadurch verstärkt, indem der Wahrheitsgehalt des Erzählten immer wieder betont wird.

Iser's Fiktionsmodell erwies sich bei den beiden vorhergehenden autofiktionalen Romanen als einziges System, das den literarischen Grenzgängen der Fiktion gerecht wurde. Nun soll überprüft werden, ob dies auch bei *Hoppe* der Fall ist. Spaltet man Hoppes Werk in die drei grundlegenden Teile, die Iser vorschlägt, erkennt man folgendes Bild: Das Leben und die Biographie der echten Felicitas Hoppe bilden das *Reale* ab, also die außertextliche Komponente, die zwar nicht im eigentlichen Text abgebildet wird, aber dennoch die Ausgangslage für die erzählte, fiktive Biographie ist. Das *Fiktive* befindet sich im Moment der Grenzüberschreitung zwischen dem Erfundenen und dem Realen, also im Akt des Fingierens, während das *Imaginäre* das Produkt des Fingierens ist. Demnach gilt auch hier, dass die neue Identität der Autorin, die zwar immer noch den gleichen Namen trägt, das *Imaginäre* darstellt. Die falsche Biographie wird durch die Grenzüberschreitung innerhalb der erzählten Welt die echte Biographie der falschen Hoppe. Im Roman wird jedoch der Realitätsgehalt des Realen nicht komplett vernichtet, da einige Details der echten Lebensgeschichte, wie etwa Romane oder nahestehende Personen ins Imaginäre übernommen werden und so mit dem Fiktiven in Wechselwirkung treten. Erkennt man den Akt des Fingierens als vielschichtiges Modell, findet man im Akt der Selektion die Auswahl der Elemente, die Hoppe im Roman aus ihrem realen Leben verarbeitet hat, wie etwa Teile ihrer

Kindheit in Hameln, die im Roman als fiktiv abgestempelt werden. Diese Elemente stehen jenen gegenüber, die sie dazu erfindet. Im Akt der Kombination verschmelzen die realen und imaginären Komponenten und es entsteht eine neue Biographie. In dieser Stufe des Fingierens wird auch die Biographin *fh* kreiert, da sie gleichzeitig eine Projektion der realen und der fiktiven Hoppe ist. Die letzte Stufe des Fingierens ist die Selbstentblößung der Fiktion. Diese Ebene wurde schon am Beginn dieses Kapitels betont und wird durch die vielen Kommentare im Text bezüglich der Fiktion gestützt. Obwohl der Text seinen eigenen Fiktionsgehalt nie offensichtlich offenbart, geschieht dies durch versteckte Kommentare und Einschübe der Biographin, indem sie kommentiert, wie die fiktive Hoppe in anderen literarischen Werken bereits fingiert hat.

Man kann durch die fiktionstheoretische Analyse argumentieren, dass durch die komplexe Umsetzung der Autofiktion bei *Hoppe* das Vertrauen zwischen Leser und Autorin gestört wird, sodass einzig die paratextuellen Signale und die Frame-Semantik Aufschluss über den wahren Fiktionsgehalt bieten können. Doch damit stellt sich nun die Frage, welcher Pakt sich dem Leser bei der Lektüre anbietet. Bei den beiden anderen analysierten Romanen boten sich dem Rezipienten beide Leseweisen an, sodass ein neuer Pakt, der autofiktionale Pakt, zur Hand genommen werden musste. Bei *Hoppe* funktioniert dies jedoch nicht so einfach, da der fiktionale Pakt nicht zwingend herangezogen werden kann. Dies liegt vor allem daran, dass der Text seinen Fiktionsgehalt durch die geschickte Kombination mit der außertextuellen Wahrheit kaschiert, sodass der Leser bei der Lektüre, von den paratextuellen Signalen und der Frame-Semantik abgesehen, keinen Grund hat, den Text als fiktionales Werk zu erkennen. Daher liegt der Gedanke nahe, dass der autobiographische Pakt herangezogen werden soll. Jedoch muss er hier als biographischer Pakt gelten, da die Autorin nur Gegenstand der Biographie ist und dabei selbst in die Rolle der Biographin schlüpft, die über eine Projektion ihrer selbst schreibt. Dieser Pakt wird durch den Zusammenhang zwischen dem Kürzel *fh* und dem Autornamen gestützt, sowie durch die gefälschte Verifizierung der fiktiven Lebensgeschichte. Ein weiterer Grund, warum sich *Hoppe* besser unter dem (auto)biographischen Pakt lesen lässt als unter dem Fiktionspakt, findet man im Hinweis darauf, dass das Werk als gescheiterte Autobiographie gelten kann. Etwa sagt Hoppe selbst in einem Interview, dass das geschriebene, echte Ich als Gegenstand der Biographie und als Protagonistin im Text nicht funktioniert:

Ich merke, wenn ich „Ich“ sage, und „Ich, Felicitas Hoppe, dieses und jenes“ – [das] funktioniert nicht. Ich hab [sic!] keinen klaren Blick auf die Figur. Wenn man über sich selber [sic!] spricht, ist es sehr schwer klare Auskünfte zu geben. Und dann dacht [sic!] ich mir: Moment mal! Ich werde einfach der Biograph der Felicitas Hoppe. Da kann ich den Blick neutralisieren und dann kann ich alles Mögliche machen und eine Geschichte erzählen, die auf andere Art die Wahrheit erzählt, als eine normale Autobiographie.²⁹²

Das autofiktionale Werk ist demnach ein Produkt des Versuchs einer Autobiographie, die erst funktioniert, als sich die reale Hoppe von der fiktiven distanziert. Krumrey, die diesen Gedanken auch als die „Unmöglichkeit einer Abbildung des eigenen Subjekts durch die Autobiographie“²⁹³ betitelt, hebt auch hervor, dass die gescheiterte Autobiographie auch ein wiederkehrendes Motiv im Roman ist.²⁹⁴ Beispielsweise verfasst die fiktive 10-jährige Hoppe im Text ihre erste Autobiographie namens *ICH*²⁹⁵, die genauso ein Fragment bleibt wie die folgenden autobiographischen Texte *Buch K*²⁹⁶ und *Buch L*²⁹⁷, die im Text nicht nur kommentiert, sondern auch zitiert werden. Diese gescheiterten Biographien werden von der fiktiven *fh* als Quellen und Referenzen herangezogen und dienen als Grundlage der verschriftlichten Lebensgeschichte der fiktiven Hoppe. Nichtsdestotrotz muss berücksichtigt werden, dass die fiktive Biographie der Hoppe dennoch von der breiten Masse als fiktives, literarisches Werk identifiziert wird, und dies wird auch in diesem Roman durch Gisis autofiktionalen Pakt ermöglicht. Grund dafür ist die alternierende Rezeption, da einerseits der fiktionale Pakt durch die Fiktionssignale angeboten wird, während Struktur, Inhalt und Form eher auf eine Biographie deuten. Für die erfolgreiche Durchführung des autofiktionalen Paktes muss die Namensidentität der drei Hoppes im Text (Autorin, Biographin und Biographierte) als ästhetisches Werkzeug gedeutet, und die Nähe zur Wirklichkeit als Ausgangspunkt für den Roman erkannt werden. Aus diesem Grund erkennt der ideale und implizierte Leser, der mit Hoppes Vorgehensweise und der Autofiktion vertraut ist, auch den fiktionalen Charakter auf den ersten Blick, während er die Nähe zur Biographie als kreative Umsetzungsmöglichkeit der Autofiktion deutet.

²⁹² InterviewLoungeTV: Felicitas Hoppe spricht über ihren Roman „Hoppe“. Youtube. 21.06.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0k2AqrDTPgQ> (29.08.2017).

²⁹³ Krumrey (2014), S. 287.

²⁹⁴ vgl. Krumrey (2014), S. 287-288.

²⁹⁵ Hoppe, S. 34.

²⁹⁶ Hoppe, S. 294.

²⁹⁷ Hoppe, S. 138.

6. Anpassung und Veränderung der Theorien

Im nachfolgenden Teil sollen nun aus den Erkenntnissen der Analyse der autofiktionalen Texte Schlüsse gezogen werden, die potentielle Veränderungen in der behandelten Erzähl- und Fiktionstheorie vorschlagen. Es sollen dabei keineswegs die bestehenden Theorien in Frage gestellt werden, da diese Veränderungen die Theorien lediglich auf die literarischen Veränderungen vorbereiten, speziell im Hinblick auf die Autofiktion. Die vorgeschlagenen Anpassungen sollen als Art Empfehlung dienen, um Anhaltspunkte innerhalb der Erzähl- und Fiktionstheorie zu definieren, die auf die spezielle Form und Wirkung autofiktionaler Texte hinweisen und ihren fiktionalen Gehalt verdeutlichen und hervorheben.

6.1. Veränderungen in der Erzähltheorie

An dieser Stelle sollen jene narratologischen Aspekte hervorgehoben werden, die besonders bei der Analyse autofiktionaler Texten relevant sind.

Während die Erzählzeit nicht unbedingt als Kriterium der Fiktion herangezogen werden kann, ist dennoch hervorzuheben, dass die analysierten Texte vorwiegend chronologisch erzählt werden. Dies soll den Anschein der Realität erwecken bzw. aufrecht erhalten, was besonders bei Glavinics Text der Fall ist. Hier ist zum Beispiel auch die Verwendung des Präsens bemerkenswert, da so das Trugbild des gleichzeitigen Erzählens, typisch für einen Tagebucheintrag, entsteht.

Dadurch, dass sich die Autofiktion in den analysierten Texten offenbart, indem die Stimme des Autors kaum von der Stimme des Erzählers zu trennen ist, muss der Erzählweise und der Erzählstimme besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Etwa ist bei Webers Text die Autorin nicht namensident mit der Erzählerin, während der Text dennoch als autofiktional kategorisiert werden kann. Bei der Lektüre muss die Erzählstimme jedoch eindeutig vom Autor getrennt werden, obwohl entweder eine Ähnlichkeit oder Homonymität besteht. Dieses Element ist vor allem bei der Frage nach dem (auto)fiktionalen bzw. dem autobiographischen Pakt bedeutend, und ist ein wichtiger Prozess bei der optimalen und intendierten Lektüre eines autofiktionalen Textes. Dabei muss auch die Nähe zum autobiographischen Erzähler berücksichtigt werden, da die Verwendung des *Ichs* in *LL* oder *DBDI* offensichtlich auf diese Erzählform anspielt, während sie jedoch für die Rezeption unbedeutend ist.

Darüber hinaus ist die Fokalisierung als Anhaltspunkt zur Identifikation der Fiktion ebenfalls irrelevant, da sich bei der Analyse gezeigt hat, dass in den behandelten Werken entweder eine Nullfokalisierung stattfand oder nur der Erzähler fokalisiert wird. Eine gegenteilige Vorgehensweise würde gegen die Authentizität und Sachlichkeit sprechen, die in autofiktionalen Texten zum Gesamtbild zählen.

Die Verwendung von unterschiedlichen Erzählebenen und primären bzw. sekundären Erzählern ist zwar kein zwingendes Charakteristikum eines autofiktionalen Textes, da sich Projektionen des Autors auf verschiedenen Ebenen zeigen können. Während *DBDI* ohne einen sekundären Erzähler auskommt, findet man sowohl in *Hoppe* als auch in *LL* in gewisser Weise mehrere Erzählebenen. Während in *LL* eine Binnenerzählung mit einer projizierten Form der erzählenden Autorin stattfindet, kommt in *Hoppe* die fiktive Autorin Hoppe mit ihren Romanen zu Wort, die im Text als Referenzen zitiert werden.

Hingegen besonders relevant bei der Analyse autofiktionaler Texte sind die Metanarration und die Metafiktion, da diese als Kernelemente des Genres gesehen werden können. Dadurch, dass die handelnden Figuren in den analysierten Texten immer Schriftsteller sind, wird die Tätigkeit des Autors in allen Texten das Hauptthema. In weiterer Folge wird das Fingieren und das Erfinden bestimmter Sachverhalte im Prozess des Erschaffens eines literarischen Textes regelrecht inszeniert, während sich in allen Texten sogar diesbezügliche, selbstreferentielle Bemerkungen finden. Etwa finden sich bei *Hoppe* laufend verschiedene Kommentare der Biographin, die indirekt auf die Fingiertheit der vorliegenden, fiktiven Biographie deuten.

Zuletzt sollen nun Schlüsse aus den Erkenntnissen der Wirkung der analysierten Texte gezogen werden. Auf der einen Seite muss hier der implizierte Leser hervorgehoben werden. Aufgrund der Tatsache, dass sich dem Leser bei der Lektüre mehrere Pakte anbieten, ist der intendierte Rezipient umso bedeutsamer, da autofiktionale Texte zur optimalen Lektüre eine bestimmte Lesart verlangen. Der Leser muss hier auf der einen Seite die Homonymität als ästhetisches Werkzeug zu schätzen wissen, während er es gleichzeitig für die Handlung als unbedeutend ansieht. Der ideale Leser eines autofiktionalen Textes weiß genug über den Autor, um die Verbindung zur Realität herzustellen, während dennoch ein wenig Ungewissheit übrig bleiben muss, damit der schmale Grat zwischen Fiktion und Wahrheit zur Geltung gebracht wird.

Auf der anderen Seite spielt die Literaturanthropologie eine große Rolle, da so dem Leser neue Handlungsspielräume eröffnet werden. Bei autofiktionalen Texten findet jedoch ein Perspektivenwechsel statt, da die Literaturanthropologie vor allem aus dem Blickwinkel der Autoren deutlich wird. Aus den analysierten Texten geht hervor, dass die Autoren durch die Andichtung neuer Identitäten neue Erlebnisse und Erfahrungen testen, und so ihren eigenen Handlungsspielraum erweitern. Etwa schlüpfen sie so in die Rolle ihrer eigenen Kritiker, lernen mit missglückten Manuskripten umzugehen oder versuchen den Erfolg eines Schriftstellerkollegen zu akzeptieren.

6.2. Veränderungen in der Fiktionstheorie

Bei der fiktionstheoretischen Analyse stellte sich schon beim ersten analysierten Text heraus, dass sich die Fiktionssignale eher im Paratext, also in der äußeren Form der Werke, oder in Interviews bzw. anderen Diskursen über das Werk zu finden sind. Im Text selbst finden sich hingegen kaum Fiktionssignale, da hier, vor allem in Hoppes Roman, sogar das Gegenteil bewirkt werden soll. Bei allen Texten kann man auf dem Buchcover den Begriff *Roman* lesen, was für den Rezipienten ein erster und zugleich bedeutender Hinweis auf die Fiktionalität ist. Dieses Element spielt bei der Rezeption eine wichtige Rolle, da der Autor hier seine Intention offenbart, nämlich einen Text zu verfassen, der zwar erfunden ist, aber mit der Wirklichkeit so eng verbunden ist, dass er ohne diesen Hinweis und das nötige Wissen fast so gelesen werden kann, als ob das Geschriebene tatsächlich der Wahrheit entspricht. Demnach muss bei autofiktionalen Texten ein besonderer Fokus auf den Paratext gelegt werden, da ohne diese Hinweise das Vertrauen zwischen Autor und Leser gestört werden könnte.

Die drei Romane wurden darüber hinaus unter den Blickpunkten dreier wichtiger Fiktionstheoretiker analysiert, Cohn, Genette und Iser. Die Analyse war jedoch nicht immer unproblematisch, da nicht alle Thesen der Autofiktion gerecht wurden. Bei Genette scheiterte die Analyse etwa durch die Aussage, dass die Homonymität zwischen Autor und Erzähler als Signal für einen faktualen Text zu erkennen ist. Obwohl in allen drei Werken die Namensidentität eine wichtige Rolle spielt und regelrecht inszeniert wird, können sie dennoch als fiktional gedeutet werden, entgegen der Theorie Genettes. Auch die illokutionären Sprechakte, die eindeutig auf die Fiktion hinweisen sollen und die Genette als Erkennungsmittel

vorschlägt, finden sich in keinem Werk, denn die Sprechakte, die hier zu finden sind, täuschen dem Leser eine fingierte Realität vor und betonen diese sogar. Auch Cohns Thesen heben nur bedingt die Fiktionalität der behandelten Texte hervor. Etwa lässt sich die Referenzstufe, die den Wirklichkeitsanspruch faktualer Texte sicherstellt, auch in den analysierten Werken wiederfinden, obwohl diese nicht als Sachtexte mit historischem Anspruch gelten können. Die Referenzstufe wird dem Leser etwa durch falsche Quellenangaben oder durch die Verwendung von wahrheitsgetreuen Details und Beschreibungen vorgetäuscht. Auch eine weitere These Cohns, die in fiktionalen Texten häufig allwissende Erzähler als Fiktionsignal erkennt, ist nicht zutreffend, da die Biographin bei Hoppe bzw. die Erzähler in den Texten nur das wiedergeben, was sie durch Quellen oder Erfahrungen auch wissen können.

Aus diesen Analyseergebnissen lässt sich schließen, dass die eindeutige Kategorisierung durch die beiden Pole *wirklichkeitsnah* und *wirklichkeitsfern* bei der Analyse von autofiktionalen Texten nicht erfolgreich sein kann. Die Fiktion muss demnach als mehrschichtiger Prozess erkannt werden, der mit der Wirklichkeit in engem Zusammenhang steht. Bei der Autofiktion wird die Realität des Autors sogar zum Hauptthema der Erzählung, während der ästhetische Gehalt aus der systematischen Verzerrung der Wirklichkeit rührt. Dies ist womöglich der Grund, warum sich Iser's Thesen zur Fiktion bei der Analyse als erfolgreich herausgestellt haben. Die Dreiteilung von fiktionalen Werken in die reale, imaginäre und fiktive Komponente wird dem starken Bezug zur Wirklichkeit in den Texten gerecht, ohne dabei den Fiktionsgehalt komplett zu ignorieren. Dennoch ist Iser's Modell nicht das Nonplusultra der Fiktionstheorie, da Iser's These, der Akt des Fingierens sei ein vielschichtiges Unterfangen, in einem Punkt problematisch ist: Iser nennt die Selbstanzeige der Fiktion als wichtigen Schritt des Fingierens, jedoch wird bei autofiktionalen Texten dieser Punkt verfälscht, da sie dem Leser eine komplette Abwesenheit der Fiktion vorgaukeln. Unter diesem Umstand unterbleibt die Entblößung der Fiktion oft, sodass der Anschein von Realität erweckt und sogar verstärkt wird.

Des Weiteren wurde bei der Analyse der Texte festgestellt, dass sich durch die Darstellung realitätsnaher, aber fiktiver Ereignisse dem Leser bei autofiktionalen Texten sowohl der Fiktionalitätspakt, aber auch der autobiographische Pakt anbietet. Dieses Phänomen verlangt nach einem eigenen Abkommen, nämlich dem

autofiktionalen Pakt, den Gisi vorschlägt, um den Leser auf die Anforderungen dieses besonderen Genres vorzubereiten. Auch bei der Analyse erwies sich dieser Pakt als hilfreich, da er die Nähe zur Wirklichkeit als Ausgangspunkt des fiktionalen Gehalts erkennt, während die Namensidentität des Autors mit den Figuren im Text als literarisches Werkzeug verstanden werden muss, das die Ästhetik der Lektüre unterstützt, wenn nicht sogar hervorruft.

7. Schlussfolgerungen

Um diese Arbeit zum Abschluss zu bringen, kann behauptet werden, dass die Ergebnisse der Analyse der drei Werke mit den Hypothesen, die in der Einleitung aufgestellt wurden, korrelieren.

Zu Beginn dieser Arbeit wurden die theoretischen Grundlagen im Bereich der Fiktionstheorie und der Erzähltheorie dargestellt. Bei der Erzähltheorie wurde dabei der Fokus vor allem auf jene narratologischen Aspekte gelegt, die für die Kategorisierung der Fiktion relevant sind, wie etwa die Erzählstimme, die Metafiktion oder die Erzählzeit. Im Kapitel über die Fiktionstheorie wurden drei wichtige Theoretiker erläutert und ihre Thesen beschrieben. Dazu zählen Gerard Genette, Dorrit Cohn und Wolfgang Iser. Darüber hinaus wurden einige textuelle sowie paratextuelle Fiktionssignale erläutert, die in vielen fiktionalen Texten zu finden sind. Diese Signale wurden später herangezogen, um darzustellen, ob die klassischen Hinweise auf die Fiktion auch beim Grenzfall der Autofiktion ersichtlich werden.

Als Teil des theoretischen Grundsteins dieser Diplomarbeit wurde auch der Begriff der Autofiktion näher definiert. Grundsätzlich wird ein autofiktionaler Text durch das Auftreten des Autors im Text definiert. Dieser Auftritt kann einerseits durch die Namensgleichheit mit einer Figur bzw. dem Erzähler stattfinden, oder indem die Annahme naheliegt, dass es sich bei einer Figur bzw. dem Erzähler um den Autor handeln könnte, etwa wenn die Beschreibung dem Autor stark ähnelt. Ein weiteres wichtiges Charakteristikum bei autofiktionalen Texten ist die Thematisierung der schriftstellerischen Tätigkeit in jeglicher Form.

Im praktischen, analytischen Teil dieser Arbeit wurden drei autofiktionale Werke (*Hoppe* von Felicitas Hoppe, *Luft und Liebe* von Anne Weber und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic) erzähl- und fiktionstheoretisch analysiert, und es wurde die genaue Darstellung und Offenbarung der Autofiktion beschrieben. Es wurde darauf geachtet, dass sich die drei Werke inhaltlich und formal deutlich voneinander unterscheiden, um sicherzustellen, dass ein breites Spektrum der Autofiktion präsentiert wird.

Bei der Analyse zeigte sich, dass, bezüglich der erzähltheoretischen Merkmale, besondere Aufmerksamkeit auf die Erzählstimme und die Metafiktion in autofiktionalen Texten gelegt werden muss. Weiters wurde ersichtlich, dass die Fiktionstheorie so verändert werden muss, damit die Differenzierung zwischen *real*

und *fiktiv* nicht mehr als Hauptcharakteristikum gilt. Grund dafür ist die Tatsache, dass autofiktionale Texte als Ausgangspunkt einen starken Bezug zur Wirklichkeit aufweisen müssen, um optimal rezipiert werden zu können. Die Ausrichtung eines Textes zwischen *wirklichkeitsnah* und *wirklichkeitsfern* ist demnach nicht erfolgreich, da sie dem hohen Gehalt an wirklichkeitsgetreuen und authentischen Aspekten eines autofiktionalen Textes nicht gerecht wird.

Abschließend soll nun auf die anfangs aufgestellten Thesen und Forschungsfragen eingegangen werden.

- I. *Inwiefern passen autofiktionale Texte in die vorgestellten Fiktionstheorien von Genette, Cohn und Iser? Welche Probleme tauchen bei der Analyse der ausgewählten Werke auf und wie wirkt sich das vor allem auf Iser's Konzepte des Artikulationseffekts und der Rezeptionsästhetik aus?*

Bezüglich der ersten Forschungsfrage treten vor allem Probleme bei jenen Theorien auf, die die Fiktion als zweidimensionales Unterfangen darstellen, wie es bei Cohn und Genette der Fall ist. Bei Iser ist die fiktionstheoretische Analyse jedoch erfolgreich, da er sowohl die Fiktion als auch das Fingieren als mehrschichtige Prozesse erkennt, die auf mehreren Ebenen stattfinden. In diesem Zusammenhang muss der Artikulationseffekt auch auf mehreren Ebenen erkannt und aus mehreren Perspektiven betrachtet werden. Somit wirkt der Artikulationseffekt auch aus der Sicht des Autors, da er durch das Schreiben und Fingieren sein Handlungsrepertoire deutlich erweitert, indem er im Text neue Erfahrungen macht.

- II. *Wie wirkt sich die Autofiktionalität auf die Wirkung fiktionaler Texte aus? Können diese Texte unter denselben Blickpunkten analysiert werden wie andere fiktionale Texte?*

Die Wirkung eines autofiktionalen Textes ist stark vom Bezug zur außertextlichen Welt abhängig, und wird vor allem vom bisherigen Wissen des Lesers über den Autor und der Frame-Semantik geprägt, also dem Wissen, über welches der Rezipient bezüglich des Literaturbetriebes verfügt. Die Wirkung ist aber auch vom Vertrag zwischen Autor und Leser abhängig, da die paratextuellen Signale, wie etwa der Hinweis auf einen Roman auf dem Titelblatt, für den Rezipienten wegweisend sein können. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass in autofiktionalen Texten die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion oft verschwimmt und nur wenige textuelle Fiktionssignale zu finden sind.

Demnach stimmen die Erkenntnisse mit den meisten aufgestellten Hypothesen überein, jedoch muss hervorgehoben werden, dass die Fiktionstheorie für autofiktionale Werke sehr wohl anwendbar ist, wenn man die Kriterien verändert. Den textuellen Fiktionssignalen muss weniger Aufmerksamkeit geschenkt werden, da viele textliche Konstruktionen eigens vom Autor so gewählt wurden, um den Anschein der Realität zu wahren. Des Weiteren funktioniert die Fiktionstheorie sehr wohl, wenn die Absicht und die potentielle Konstruiertheit der Fiktion in Betracht gezogen wird, wie es bei Wolfgang Iser's Thesen der Fall ist.

8. Quellen

8.1. Primärliteratur

- Glavinic, Thomas: Das bin doch ich. München: Carl Hanser 2007. Zweite Auflage München: dtv²2010.
- Hoppe, Felicitas: Hoppe. Frankfurt/Main: Fischer 2012.
- Simmonds, Posy: Tamara Drewe. London: Random House, 2007.
- Weber, Anne: Luft und Liebe. Frankfurt/Main: Fischer 2010.

8.2. Sekundärliteratur

- Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Universität Göteborg 2008.
- Bareis, J. Alexander: Mimesis der Stimme. In: Blödnor, Andreas u.a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006, S. 101-122.
- Blödnor, Andreas u.a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006.
- Booth, Wayne: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London: University of Chicago Press 1991.
- Bowersock, Glen W.: Fiction as History. Nero to Julian. Berkeley: University of California Press 1994.
- Butzer, Günter und Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Band 5. Tübingen: Francke 2011.
- Breuer, Ulrich und Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium 2006, S. 353-368.
- Cohn, Dorrit: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: Sprachkunst 26/1 (1995), S. 105-112.
- Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore, London: Johns Hopkins UP 1999.
- Colonna, Vincent: Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram 2004
- De Bruyn, Ben: Wolfgang Iser. A Companion. Berlin: De Gruyter 2012.
- Derlin, Katharina, Brigitta Krumrey und Ingo Vogler (Hrsg.). Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Universitätsverlag Winter: Heidelberg 2014.
- Dobrovsky, Serge: Fils. Paris: Gallimard 2001.
- Ekelund, Lena: Die magischen Künste des großen Humbug. Zur Bedeutung der kinderliterarischen Intertexte in Felicitas Hoppe Roman *Hoppe* (2012). In: Frank, Svenja und Julia Ilgner (Hrsg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld: transcript 2017, S. 87-108.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt: Suhrkamp 1974.
- Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Defert, Daniel und François Ewald (Hrsg.). Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt: Suhrkamp 2012.
- Fluck, Winfried: Lesen als Transfer. Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Butzer, Günter und Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Band 5. Tübingen: Francke 2011, S. 7-32.
- Frank, Svenja und Julia Ilgner (Hrsg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe

- als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld: transcript 2017.
- Gasser, Peter: Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen. In: Pellin, Elio und Ulrich Weber (Hrsg.): "... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs". Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012, S. 13-28.
- Genette, Gerard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink ³2010.
- Genette, Gerard: Fiktion und Diktion. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink 1992.
- Gisi, Lucas Marco: Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers „Felix“-Szenen. In: Pellin, Elio und Ulrich Weber (Hrsg.): "... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs". Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012, S. 55-70.
- Goethe, Johann W. von: Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. London: Paffarge 1841.
- Groeben, Norbert, Irmgard Nickel-Bacon u.a.: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica 32/3 (2000), S. 267-299.
- Gronemann, Claudia: „Autofiction“ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica 31 (1999), S. 237-262.
- Henrich, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink 1983.
- Hühn, Peter u.a. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009.
- Iser, Wolfgang: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Henrich, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink 1983, S. 121-152.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink ²1984.
- Iser, Wolfgang: Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven. In: Henrich, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink 1983, S. 497-510.
- Iser, Wolfgang: Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1992.
- Jannidis, Fotis u.a. (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter 2009, S. 285-314.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter 2014.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter 2014, S. 3-34.
- Krumrey, Birgitta: Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne. Felicitas Hoppes *Hoppe*. In: Derlin, Katharina, Brigitta Krumrey und Ingo Vogler (Hrsg.). Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Universitätsverlag Winter: Heidelberg 2014, S. 277-292.
- Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress

- 2015.
- Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes. München: Fink 2005.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp 1994.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck ⁹2012.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter u.a. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 204-211.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002.
- Ott, Christine und Jutta Weiser: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Ott, Christine und Jutta Weiser (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013, S. 7-16.
- Ott, Christine und Jutta Weiser (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013.
- Pellin, Elio und Ulrich Weber (Hrsg.): "... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs". Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012.
- Petersen, Jürgen H.: Gerard Genette, Fiktion und Diktion. In: Arbitrium 13/3 (1995), S. 288-290.
- Scheffel, Michael: Wer spricht? Überlegungen zur ‚Stimme‘ in fiktionalen und faktualen Erzählungen. In: Blödnor, Andreas u.a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006, S. 83-99.
- Schläger, Jürgen: Literarische Anthropologie. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 151-154.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: De Gruyter 2008.
- Seneca: De brevitae vitae. Die Kürze des Lebens. Neuübersetzung. Waiblinger, Franz Peter (Hrsg.). dtv: München ¹³2008.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ⁸2008.
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ¹⁰1981.
- Topalovic, Elvira und Benjamin Uhl: Linguistik des literarischen Erzählens. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik 42/1 (2014), S. 26-49.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Breuer, Ulrich und Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium 2006, S. 353-368.
- Walter-Jochum, Robert: Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster. Bielefeld: Transcript 2016.
- Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the

- Representational Arts. Cambridge, London: Harvard UP 1990.
- Weber, Stefan: Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion. In: Medien-Impulse 10/40 (2002), S. 11-16.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Jannidis, Fotis u.a. (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter 2009, S. 285-314.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin: Erich Schmidt 2001.
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter 2014, S. 97-124.

8.3. Internetquellen

- fischerverlage.de: Interview mit Felicitas Hoppe.
http://www.fischerverlage.de/interview/interview_mit_felicitas_hoppe_zu_hoppe/1478149 (29.08.2017).
- fischerverlage.de: Über Felicitas Hoppe.
http://www.fischerverlage.de/autor/Felicitas_Hoppe/14383 (29.08.2017).
- Groeben, Norbert u.a.: Fernsehen und erlebte Wirklichkeit I: Ein kritischer Überblick über die Perceived Reality-Forschung. In: Zeitschrift für Medienpsychologie 13 (2001), S. 33-44. <http://econtent.hogrefe.com/doi/abs/10.1026//1617-6383.13.1.33> (04.01.2017).
- InterviewLoungeTV: Felicitas Hoppe spricht über ihren Roman „Hoppe“. Youtube. 21.06.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0k2AqrDTPgQ> (29.08.2017).
- Kegel, Sandra: Von einer, die auszog, ein Märchen zu leben. Frankfurter Allgemeine. 12.02.2010. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/anne-weber-luft-und-liebe-von-einer-die-auszog-ein-maerchen-zu-leben-1943107.html> (18.08.2017).
- Knapp, Michaela. "So extrem war das nie bei mir nie". trend. 11.03.2014. <https://www.trend.at/leben/kultur/so-373374> (02.06.2017).
- Neuman, Constanze: Interview mit Anne Weber. 07.02.2011.
http://www.fischerverlage.de/interview/gespraech_mit_anne_weber_ueber_luft_und_liebe/1342381 (12.07.2017).
- Schmickl, Gerald: Kindskopf und Kasuar. Glavinic, Thomas: Das bin doch ich. Wiener Zeitung. 31.08.2007.
http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher/96593_Glavinic-Thomas-Das-bin-doch-ich.html?&em_redirect_url=%2Fthemen_channel%2Fwzliteratur%2Fbuecher%2F (11.03.2017).
- Schnupperbuch: Luft und Liebe – Anne Weber. Youtube. 09.02.2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=uDY1mMsqV5o> (18.08.2017).
- Van Rossum, Walter: Imaginäre Lesewelten. <http://www.zeit.de/1992/46/imaginaere-lesewelten> (28.10.2016).
- Zeit Online: Felicitas Hoppe erhält Georg-Büchner-Preis. 15.05.2012.
<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-05/georg-buechner-preis-felicitas-hoppe> (21.08.2017).

9. Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Erzähl- und Fiktionstheorie im Zusammenhang mit der Analyse und Wirkung autofiktionaler Texte. Die Texte, die hier im Vordergrund stehen sind *Hoppe* von Felicitas Hoppe, *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic und *Luft und Liebe* von Anne Weber. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Anwendungsmöglichkeiten und Grenzen der Theorien zu erkennen und darzustellen. Ein Ausgangspunkt ist dabei die These, dass es sich bei der Autofiktion um einen Grenzfall der Fiktion handelt und daher die Fiktionstheorien nicht vollständig anwendbar sind. Bei der Analyse zeigte sich, dass die Fiktionstheorien nach Gerard Genette und Dorrit Cohn bei autofiktionalen Texten tatsächlich nur bedingt funktionieren, da ihre Fiktionskriterien dem starken Bezug zur Wirklichkeit in den Texten nicht gerecht werden. Dies liegt vor allem daran, dass sie die Fiktion nur als zweidimensionales Konstrukt erkennen, das einzig zwischen *wahr* und *erfunden* unterscheidet. Wolfgang Iser's Ansichten zur Fiktion hingegen funktionieren bei der Analyse besser, da Iser das Fingieren als mehrschichtigen Prozess erkennt, der in autofiktionalen Texten deutlich erkennbar ist, da sie von einem starken Bezug zur Realität ausgehen, die durch die Präsenz des Autors im Text verdeutlicht wird. Zur optimalen Rezeption autofiktionaler Texte bietet sich dem Leser der autofiktionale Pakt an, bei dem die Namensgleichheit zwischen dem Autor und einer Figur im Text als gleichgültig hingenommen wird, und die starke Ähnlichkeit mit der Realität als ästhetisches Werkzeug erkannt werden muss.