

**Der hybride Autor.**  
**Subjektbildung und die Praktik der autofiktionalen Selbstinszenierung in der**  
**deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
genehmigte Dissertation

von Herrn Eugen Zentner

geboren am 20.02.1979 in Krasnoje (ehem. UdSSR; heute Moldawien)

Referentin: Prof. Dr. Sabine Kyora

Korreferent: Prof. Dr. Stefan Neuhaus

Tag der Disputation: 21.09.2016

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
Erkenntnisinteresse.....	1
Forschungsstand.....	10
Aufbau der Arbeit.....	15
<b>I. Theoretische Grundlagen: Subjektivierung aus praxeologischer Perspektive</b>	<b>19</b>
1. Subjekt .....	19
1.1 Das post-autonome Subjekt .....	22
1.2 Subjektkultur .....	26
1.3 Subjektform und Hybridbildung.....	30
2. Die Theorie sozialer Praktiken.....	33
2.1 Über-Individualität.....	36
2.2 Implizites praktisches Wissen.....	40
2.3 Materialität.....	42
2.4 Routinisiertheit und relative Offenheit.....	45
3. Methodischer Ansatz einer praxeologischen Analyse autofiktionaler Texte.....	48
3.1 Modellierung der Selbstinszenierung als soziale Praktik.....	53
3.2 Rekonstruktion der Subjektconstitution.....	55
3.3 Rekonstruktion der Subjektform.....	57
<b>II. Die Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld</b> .....	<b>60</b>
1. Entitäts- und Performance-Ebene der Selbstinszenierungspraktik.....	60
1.1 Literarischer Markt.....	63
1.2 Neue Medien.....	67
1.3 Die 1990er Jahre.....	72
2. Strukturmerkmale der Selbstinszenierungspraktik.....	75
2.1 Inkorporiertes und internalisiertes praktisches Wissen.....	78
2.2 Intersubjektivität – Interobjektivität – Selbsttechnologie.....	82
2.3 Autor-Subjektivierung.....	86
3. Autofiktionale Selbstinszenierung.....	92
3.1 Selbstinszenierung durch textuelle Selbstfigurierung.....	96
3.2 Performative Subjektconstitution.....	99
3.3 Autoraktivitäten als Subjektform-Indikatoren .....	102
<b>III. Ausformung eines hybriden Autorsubjekts in autofiktionalen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur</b> .....	<b>111</b>
1. Rainald Goetz: Abfall für alle (1999).....	111
1.1 Zwischen ästhetisch-autonomen und dem Autor als Marke.....	114
1.2 Der DJ-Autor.....	124
1.3 Der Wissenschaftler-Autor.....	135
1.4 Fazit.....	148
2. Burkhard Spinnen: Der schwarze Grat (2003).....	149
2.1 Der Autor und sein Unternehmer-Habitus.....	152
2.2 Der Unternehmer-Autor als Koordinator .....	157
2.3 Der Unternehmer-Autor als Träger von Risiken.....	167
2.4 Fazit.....	173

3. Wolf Haas: Das Wetter vor 15 Jahren (2006).....	175
3.1 Der Trivialautor.....	177
3.2 Der literarische Chronist.....	189
3.3 Der Pop-Autor.....	198
3.4 Fazit.....	208
4. Thomas Glavinic: Das bin doch ich (2007).....	210
4.1 Randfigur im Literaturbetrieb.....	212
4.2 Der poète maudit.....	220
4.3 Der poète raté.....	227
4.4 Fazit.....	233
5. Navid Kermani: Dein Name (2011).....	234
5.1 Der poeta doctus.....	238
5.2 Zwischen poeta laureatus und poète raté.....	253
5.3 Der journalistische Autor.....	262
5.4 Fazit.....	272
6. Thomas Brussig: Das gibts in keinem Russenfilm (2015).....	274
6.1 Der Genie-Autor.....	277
6.2 Der poeta laureatus.....	285
6.3 Der dissidentische Autor.....	291
6.4 Fazit.....	297
<b>Schlussbetrachtung.....</b>	<b>299</b>
<b>Literaturliste.....</b>	<b>308</b>

## Einleitung

### Erkenntnisinteresse

„In gewisser Weise ist das auch so, und ich meine das auch so, und es macht mir auch nichts aus, dass sich an dem Buch noch einmal alles entscheidet, entscheidet, wie es weiter geht. Mehr noch als in den Büchern davor ist das wirklich noch einmal eine Scheidewegeposition. Wie ein Debüt einen Autor machen oder vernichten kann, ist es sicherlich bei diesem Buch auch so. Wobei ich eigentlich keine Angst habe, weil ich das Gefühl habe, es ist wirklich meine beste Geschichte, die beste Geschichte, die ich erzählen kann, vielleicht habe ich sie nicht gut erzählt, aber eine bessere habe ich nicht.“<sup>1</sup> Eine bessere hat auch der Autor des vorliegenden Buches nicht, der an dieser Stelle die Chance ergreifen möchte, sich selbst in Szene zu setzen, bevor er damit beginnt, über die Selbstinszenierungen anderer zu erzählen. Eine solche Gelegenheit wird vielleicht nie wieder kommen, denn wie jedes wissenschaftliche Debüt kann auch diese Arbeit ihren Autor machen oder vernichten. Für ihn steht also viel auf dem Spiel. Wie es weitergeht, entscheidet sich auch an dieser Dissertation. Daher werden Sie, liebe Leserin und lieber Leser, es sicherlich verstehen, dass ich angesichts dieser Scheidewegeposition mich mit Mitleid heischender Geste um Ihre Aufmerksamkeit bemühen muss, bevor andere Autoren sie ganz für sich beanspruchen.

Mit einem John von Düffel, der in dem Spiel der Selbstinszenierung weitaus erfahrener ist, kann ich ohnehin nicht konkurrieren. Von ihm stammen auch die eingangs zitierten Worte, die er in der Anfangssequenz von Jörg Adolphs Film äußert. Sichtlich ermüdet spricht der Autor in die Kamera und kommentiert die Arbeit an seinem neuen Roman *Houwelandt*, dessen Entstehung und Veröffentlichung von dem Regisseur dokumentiert wird. 15 Monate lang soll Adolph diesen Prozess mit der Kamera begleitet haben (vgl. Amann 2008, S. 274), wobei das „Ergebnis so offen war wie das Romanprojekt selbst“ (ebd.). Am Ende ist ein Film entstanden, der am Beispiel von John von Düffel einen realistischen Einblick in die literarische Praxis und den gegenwärtigen Literaturbetrieb gibt. Man beobachtet den Autor beim Schreiben, verfolgt hautnah mit, wie er Sätze formuliert, diese streicht oder korrigiert. Parallel finden immer wieder Gespräche im Verlag statt, wo von Düffel mal sein Projekt vorstellt, mal über Textumfang, Titel oder Buchcover diskutiert. Zu einem späteren Zeitpunkt, als der Roman in der Rohfassung vorliegt, trifft er sich schließlich mehrmals mit dem Lektor, um das Manuskript gemeinsam zu redigieren. Auf die Textproduktion folgt die Vermarktung, und John von Düffel begibt sich auf zahlreiche Lesereisen. Er tritt in TV-Sendungen auf, gibt Interviews und zeigt Präsenz auf der Frankfurter Buchmesse. Die Produktion und Veröffentlichung des Romans, das wird in dem Film überaus deutlich, ist ein langwieriger Prozess, der dem Autor nicht nur viel Kraft abverlangt, sondern ihn auch unentwegt mit den existenziellen Risiken dieses Berufs konfrontiert.

---

1 Dokumentarfilm von Jörg Adolph: 'Houwelandt – Ein Roman entsteht' (2005).

Diese Einblicke in den Berufsalltag eines Autors machen die Dokumentation zur ersten ihrer Art, weil es zuvor, wie Wilhelm Amann schreibt, an Versuchen fehlte, „die Entstehung und Publikation eines Romans zum Gegenstand eines Film (sic) zu machen, gilt doch die Arbeit eines Schriftstellers gemeinhin als ungeeignet zur Darstellung in diesem Medienformat“ (Amann 2008, S. 274). Dass Jörg Adolph es dennoch wagt, ist ein weiteres Symptom dafür, über wie viel Lebenskraft der einst für tot befundene Autor (vgl. Barthes 2000) noch immer verfügt. Das neu entfachte Interesse an ihm lässt sich nicht leugnen. Nicht nur, dass der Autor seit den 1990er Jahren als literaturwissenschaftliche und analytische Kategorie gleichsam rehabilitiert ist (vgl. Jannidis u. a. 1999; Detering 2002), er fungiert mittlerweile auch als aufmerksamkeitsökonomische Größe. Freilich hängt dies mit der Verfassung des gegenwärtigen Literaturbetriebs zusammen, der im Rahmen der Erlebnisgesellschaft (vgl. Schulze 1993) zur Eventisierung und Personalisierung neigt. Dass Aufmerksamkeit unter solchen Bedingungen zu einer knappen Ressource wird (vgl. Assmann 2001), um die Autoren zu konkurrieren gezwungen sind, erweist sich nur als eine logische Konsequenz dieser Entwicklung.

Der „Inszenierungsdruck“ (Jürgensen / Kaiser 2011 b, S. 15) wächst kontinuierlich, und auch John von Düffel kann sich ihm nicht entziehen, weshalb er, wie in Adolphs Film zu beobachten ist, ebenfalls an seinem Autor-Image arbeitet. Beschrieben werden kann dieses als eine Mischung aus asketischem Sportler und im Schreiben lebenden Künstler, jedenfalls Adolphs Dokumentation zufolge. Der Film geht explizit auf von Düffels Jogging- und Schwimmliebe ein, zeigt ihn im Wasser oder verfolgt ihn auf seiner Laufstrecke. Er dokumentiert mehrmals, wie der Autor zwischenzeitlich seine Schreibezeit des Sportes wegen unterbricht und sie nach der absolvierten Lauf- oder Schwimmeinheit mit neuen Kräften wieder aufnimmt. Dem Zuschauer entgeht aber auch nicht, dass der Autor auch sonst sehr selbstdiszipliniert ist, sich ausschließlich an Wasser hält und weder Alkohol noch Kaffee trinkt. Freilich wird dieses Autor-Image in erster Linie vom Regisseur bedient, der von Düffel in passenden Bildern als einen sportlichen und auf Selbstbeherrschung bedachten Schriftsteller darstellt. Doch in einigen Filmauszügen wird deutlich, dass auch von Düffel selbst sich um dieses Image bemüht, wenn er zum Beispiel im Rahmen eines öffentlichen Gesprächs nach einer Lesung auf seinen asketisch-sportlichen Lebensstil eingeht und diesen generalisierend mit der literarischen Praxis in Verbindung bringt. „[U]nter den Autoren dieser Tage“, spricht er sympathisch lächelnd ins Mikrofon, gebe es ohnehin „kaum jemanden, der dieses gute alte Bohemeleben pflegt, die Autoren der Zukunft sind sämtlich Jogger oder eben Wassertrinker zumindest. Wenn man im Wasser ist und die ganze Zeit vorher drüber nachgedacht hat, schreib' ich diesen Satz jetzt, füg' ich da zwei Relativsätze ein, mach ich da einen Gedankenstrich oder wann mach' ich ein Komma, mit diesen Gedanken geht man ins Schwimmbad und kommt wieder raus und denkt: eigentlich ist es egal. Und das ist ja schon mal eine gute Hilfe.“

Diese Überschneidungen zwischen Fremd- und Selbstinszenierung lassen sich darüber

hinaus im Hinblick auf von Düffels Einstellung zur literarischen Praxis feststellen. Für ihn scheint das Schreiben mit dem Leben zu korrelieren – es ist das Leben. Diesen Eindruck erzeugen die vielen Filmausschnitte, in denen der Autor trotz vieler Reisen zu jeder Tageszeit und an den unterschiedlichsten Orten schreibend tätig ist. Ob morgens im Büro, mittags zu Hause am Schreibtisch oder abends in einem Hotelzimmer im Lehnstuhl, überall sieht man ihn konzentriert vor seinem PC sitzen. Selbst im Zug dauert es nicht lange, bis er seinen Laptop öffnet und zu tippen anfängt. Viele dieser Bilder fing der Regisseur selber mit einem Aufnahmegerät ein, er „rüstete [den Autor aber auch] mit einer selbst zu bedienenden Handkamera aus, mit der dieser sich selbst beim Schreiben filmen konnte“ (ebd., S. 287). Und diese wurde, wie John von Düffel es selbst ausdrückt, zu seiner „elektronischen Klagemauer“ (zit. nach Amann 2008, S. 287), die er dann – im Bewusstsein dessen, dass die Selbstaufnahmen im Film dokumentiert werden könnten – für eine mediale Selbstinszenierung seiner im Schreiben aufgehenden Existenz nutzte. „Vielleicht bin ich“, sagt er in einer solchen Selbstaufnahme, „vielleicht bin ich süchtig nach der Intensität und der Verdichtung von Leben, wie sie im Moment des Schreibens passiert, nach dieser merkwürdigen Steigerung von Wahrnehmung und Empfinden im Moment des Schreibens, vielleicht brauche ich die Erfindung oder Fiktion, vielleicht brauche ich die fiktionale Ebene, um Wirklichkeit für mich interessant werden zu lassen, um sie mit Etwas zu durchdringen. So die einfache, nüchterne Alltäglichkeit, der ewige Schlendrian, das Tun und Machen, kommt mir sehr entkleidet und sinnlos vor.“

Bei John von Düffel, fasst Wilhelm Amann diese Inszenierungsstrategie zusammen, „[avanciert] die Verbindung zwischen körperlicher Aktivität und künstlerischer Produktivität zu einem Etikett des Autors“ (ebd., S. 281). Ergänzt werden muss, dass Sympathiebemühungen einen ebenfalls großen Platz in dieser Strategie einnehmen. Im Film kommt dies vor allem im Kontext von Literaturevents zum Vorschein. Der Autor bleibt stets freundlich, antwortet verbindlich auf Fragen, lächelt und bemüht sich, nicht arrogant zu wirken. Die Lust an der Provokation liegt ihm fern, Skandalisierung kommt für ihn nicht in Frage. Er tritt weder präventios auf noch neigt er zum extrovertierten Verhalten. Einen introvertierten Eindruck macht er aber auch nicht, sondern ist durchaus in der Lage, im passenden Moment eine Anekdote zu erzählen oder eine witzige Anmerkung zu machen, ohne den Eindruck zu erzeugen, er wolle die Anwesenden gezielt unterhalten. Ob bei Lesungen, TV-Auftritten, im New Yorker Goethe-Institut oder auf der Frankfurter Buchmesse, von Düffel geriert sich gerne als „sympathischer Nachbar“, auf den schließlich auch der im Verlag beratende Marketingexperte sein Autor-Image festlegen will (vgl. ebd., S. 283).

Indem Adolphs Filmdokumentation sich „auf die Frage nach den Bedingungen literarischer Autorschaft in der Medienkultur fokussier[t]“ (ebd., S. 274), schärft sie zugleich den Blick für die Notwendigkeiten der Imagebildung, des Reputationsmanagements und der Präsentation des Autors

als Aufmerksamkeitsattraktor. Die Selbstinszenierung, die führt der Film immer wieder vor Augen, ist eine grundlegende Praktik des Schriftstellerberufs, die ein Autor genauso beherrschen muss wie das Schreiben selbst, um im literarischen Feld zu bestehen. Mit der zunehmenden Bedeutung dieser Praktik, steigt aber auch das wissenschaftliche Interesse an ihr, was daran sichtbar wird, dass sich seit der Jahrtausendwende ein eigenes Forschungsfeld formiert, in dem man die Selbstinszenierungen von Autoren unter meist literatursoziologischen Gesichtspunkten aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Dabei wird der Begriff der 'Inszenierung' „nicht als kulturkritischer, pejorativer Gegenbegriff zu diversen 'Authentizitäts'-Vorstellungen in der Bedeutung von 'Täuschung'“ (Jürgensen 2013, S. 44 f.) verwendet, sondern er bezieht sich auf „paratextuelle[] und habituelle[] Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern, mit denen sie *öffentlichkeitsbezogen* für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen (wollen)“ (Jürgensen 2014, S. 28). In den Blick geraten somit epitextuelle Aktivitäten wie zum Beispiel Lesungen, Talkshow-Auftritte oder Interviews, peritextuelle Praktiken wie Vor- und Nachworte, Motti oder Widmungen, aber auch die literarischen Werke selbst, die in typologischer Hinsicht den Status textueller Selbstinszenierungen haben (vg. Jürgensen / Kaiser 2011 b). Welche Strategien die Autoren dabei verfolgen, welcher Medien sie sich bedienen und welche „neue[n] Inszenierungsräume“ (ebd, S. 15) sie nutzen, um sich „im Kampf um die knappe Ressource 'Aufmerksamkeit'“ (ebd., S. 9) zu behaupten, sind die leitenden Fragen dieses Forschungsfeldes.

Das wachsende Interesse an der Selbstinszenierungspraktik ist aber auch, so darf man annehmen, durch die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der Germanistik im Zuge des in den 1990er Jahren sich vollziehenden 'Cultural Turns' bedingt, mit dem die Fachdisziplin dazu übergang, den eigenen Gegenstandsbereich zu erweitern. „So sah sich die Literaturwissenschaft“, fassen Baier, Benkert und Schott diese Veränderungen zusammen, „mit der Forderung konfrontiert, nicht mehr nur literarische Werke oder Texte des täglichen Gebrauchs in den Mittelpunkt ihres Untersuchungsinteresses zu stellen, sondern in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit anderen kulturwissenschaftlichen Fächern auch kulturelle Phänomene aller Art wie Rituale, politische Strukturen oder gesellschaftliche Konstellationen“ (Baier / Benkert / Schott 2014, S. 9). Als ein solches kulturelles Phänomen lässt sich auch die Selbstinszenierungspraktik verstehen, steht sie doch im Zusammenhang mit wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Ereignissen oder Entwicklungen, die historisch kontingent sind. Der bereits angesprochene Trend zur Eventisierung wäre hier genauso zu nennen wie das Aufkommen neuer Medien, die Autonomisierung des literarischen Feldes oder die Wiedervereinigung Deutschlands (vgl. Richter 2011). Wie sich die jeweiligen Selbstinszenierungspraktiken zu diesen und anderen kulturellen Kontexten verhalten, stellt ebenfalls eine der Fragen dar, denen man in diesem Forschungsfeld nachgeht. Dass man sich dabei der Methoden, Konzepte und Bezugstheorien aus den Nachbardisziplinen bedient, ist als



Reaktion auf die Forderung nach Interdisziplinarität zu betrachten (vgl. Benthien / Velten 2002, S. 16 ff.), der nicht zuletzt auch die vorliegende Arbeit folgt.

Als Bezugstheorie dient ihr das kultursoziologische Konzept sozialer Praktiken, das in den Sozialwissenschaften eine Spielart der Praxistheorie darstellt. Mit anderen praxistheoretischen Ansätzen deckt sich das Konzept insofern, als es Kultur (bzw. das Soziale) in sozialen Praktiken verortet (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 106 ff.), welche wiederum als „organisierte, typisierte und wiedererkennbare Bündel bzw. Verkettungen von Aktivitäten“ (Brümmer 2014, S. 11) verstanden werden. Dieser Grundsatz macht sie schließlich zu einer geeigneten Bezugstheorie für eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierungspraktik. Selbstinszenierungen von Autoren als kulturelles Phänomen zu betrachten, heißt nämlich auch danach zu fragen, was Kultur ist und inwiefern sie in dieser Praktik zum Tragen kommt. Und die kultursoziologische Theorie sozialer Praktiken gibt darauf eine durchaus stichhaltige Antwort: Unter Kultur versteht man hier ein überindividuelles know-how-basiertes Wissen, auf das Akteure implizit zugreifen, wenn sie Praktiken vollziehen (vgl. Reckwitz 2008 b). Kultur wird demnach praktisch hervorgebracht und äußert sich in Form eines kollektiven impliziten Wissens. Um kulturwissenschaftliche Aussagen über den Untersuchungsgegenstand zu treffen, kann dieser dem praxistheoretischen Credo zufolge nun entweder als Praktik oder als Bestandteil einer Praktik untersucht werden. Dies gilt selbst für literarische Texte, die sich im Hinblick auf Autordarstellungen als textuelle Selbstinszenierungen auffassen lassen (vgl. Jürgensen / Kaiser 2011 b; 2012).

Das kulturwissenschaftliche Praxiskonzept eignet sich aber auch als Bezugstheorie für die inhaltliche Analyse literarischer Texte, bei der die Praktiken der Figuren untersucht werden, um zu eruieren, inwiefern in ihnen Kultur bzw. ein kollektives implizites Wissen zum Ausdruck kommt. Genau das versucht die vorliegende Arbeit, indem sie einen methodischen Ansatz entwickelt, der die literatursoziologische Selbstinszenierungs- und die literaturwissenschaftliche Figurenanalyse mithilfe der kultursoziologischen Praxistheorie verbindet. Dabei reagiert sie auf methodische Desiderate, die sich in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Germanistik in dreifacher Hinsicht feststellen lassen: 1.) im Hinblick auf die Analyse literarischer Texte als textuelle Selbstinszenierungen; 2.) im Hinblick auf die praxeologische Analyse der Selbstinszenierungspraktik und 3.) im Hinblick auf die praxeologische Analyse literarischer Werke auf der Inhaltsebene.

Zu 1.) Wenn literarische Werke als textuelle Selbstinszenierungen untersucht werden, dann erfolgt dies zumeist dergestalt, dass man den Inszenierungscharakter entweder aus dem Sujet, dem Stil oder der Rhetorik ableitet (vgl. Jürgensen / Kaiser 2011 b). Einen methodischen Ansatz, bei dem die 'textuelle Figurierung' die Grundlage für eine Selbstinszenierungsanalyse bildet, findet man jedoch nicht. Dabei gibt es durchaus literarische Werke, die genau das ermöglichen. Zu erwähnen

wären vor allem sogenannte 'autofiktionale Texte', die, so die vorläufige Definition, zwischen Roman und Autobiographie stehen und sich dadurch auszeichnen, dass der jeweilige reale Autor in ihnen als literarische Figur auftritt. Indem sich dieser also zur Figur seines meistens als Roman oder Erzählung markierten Textes macht und dies mithilfe der Namensidentität indiziert, setzt er sich zugleich textuell in Szene und stellt sich als ein spezifischer Autor dar. Folglich lassen sich derartige Selbstfigurierungen auch für die Analyse all derjenigen Selbstinszenierungsaspekte fruchtbar machen, auf die man sich in diesem Forschungsfeld gemeinhin konzentriert. Das soll in der vorliegenden Arbeit realisiert werden.

Zu 2.) Findet eine praxeologische Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierungspraktik statt, so geschieht dies zumeist im Rückgriff auf Bourdieus Feld-, Kapital- oder Habitus-Konzeptualisierungen, die sich als Versatzstücke seiner übergeordneten Theorie der Praxis verstehen lassen (vgl. Fischer 2007; John-Wenndorf 2014; Jürgensen 2013; Jürgensen / Kaiser 2011 b; 2012). Praxistheoretische Konzepte, die parallel dazu existieren, werden hingegen kaum berücksichtigt. Folglich wird die Selbstinszenierungspraktik überwiegend darauf hin analysiert, wie Autoren sich dadurch im literarischen Feld positionieren. Alle anderen Aspekte vernachlässigt man jedoch, obwohl die praxeologische Forschung mittlerweile sehr facettenreich ist. So richtet sich das Erkenntnisinteresse zum Beispiel auf die zentrale Kategorie des impliziten praktischen Wissens (vgl. Alkemeyer 2014 a), das in sozialen Praktiken zum Tragen kommt, oder auf die kulturellen Codes, die darin wirksam sind (vgl. Reckwitz 2006; 2008 b). Gefragt wird darüber hinaus nach der Rolle von Objekten für die Praktikkonstitution und nach deren sozialen Bedeutung (vgl. Latour 2001; 2008), die man genauso zu beschreiben versucht wie die im Rahmen von Praktikvollzügen auftretenden Widersprüche und Reibungen (vgl. Brümmer 2014). Von Interesse sind aber auch die Konjunkturen von Praktiken (vgl. Shove u.a. 2012), deren Ausdifferenzierungen und Transformationen (vgl. Richter 2015). Ein besonderes Augenmerk gilt den subjektivierungstheoretischen Aspekten, sodass Praktiken zum Beispiel im Hinblick darauf betrachtet werden, auf welche Art und Weise es in ihren Vollzügen zur Subjektkonstitution kommt (vgl. Alkemeyer / Budde / Freist 2013) und welche Subjektformen dabei entweder produziert, reproduziert oder miteinander kombiniert werden (vgl. Kyora 2013; Reckwitz 2006). Für eine literatursoziologische Analyse der Selbstinszenierungspraktik unter praxistheoretischen Vorzeichen sind diese Aspekte deshalb nicht minder bedeutend, sodass es sinnvoll wäre, auf sie ebenfalls einzugehen. Auch das soll in der vorliegenden Arbeit eingelöst werden.

Zu 3.) Ähnliche Probleme lassen sich in Bezug auf die inhaltliche Textanalyse beobachten. Erfolgt diese mithilfe einer Bezugstheorie aus der (Kultur-)Soziologie, so handelt es sich meistens auch dabei um diejenige Bourdieus (vgl. Kremer 2008; Wolf 2005), dessen Feld-, Kapital- und Habitus-Konzeptualisierungen „auf die Welt im Text angewendet werden“ (Köppe / Winko 2013, S. 195), um eine „Sozioanalyse der Figuren“ (ebd.) durchzuführen. Dabei lassen sich durchaus auch

andere praxistheoretische Konzepte für eine Figurenanalyse fruchtbar machen. Zu erwähnen wäre vor allem der Theorieansatz von Andreas Reckwitz, der Begriffe wie 'Subjektkultur', 'Subjektform' und 'kulturelle Codes' einführt und das implizite praktische Wissen als ein Phänomen definiert, das sich aus dem Deutungs-, dem Know-how- und dem motivational-emotionalen Wissen zusammensetzt (vgl. Reckwitz 2008 b). Unter Subjektkultur versteht Reckwitz ein „Geflecht von Sinnmustern [bzw.] Codes, welche ein System zentraler Unterscheidungen und Klassifikationen aufspannen“ (Reckwitz 2006, S. 36) und „das praktische Wissen und damit die Verhaltensakte und Subjekte strukturieren“ (ebd., S. 38), während Subjektform als Komplementärbegriff die praktische Realisierung einer Subjektkultur meint, zu der es dann kommt, wenn ein Akteur im Rahmen eines Praktikvollzugs jene kulturellen Codes in seinem impliziten Wissen verarbeitet. Unter diesen Gesichtspunkten wird der Akteur, so die These, im Vollzug einer sozialen Praktik schließlich in einer spezifischen Subjektform intelligibel, die mit einer entsprechenden Subjektkultur korrespondiert. Dies gilt für die Praktik der Selbstinszenierung genauso wie für alle anderen sozialen Praktiken, weshalb Reckwitz' Theoriekonzept sich unter anderem für die inhaltliche Analyse von Figuren eignet, deren jeweilige Subjektform anhand ihrer Praktiken im literarischen Text erschlossen werden kann. Inwieweit dieser Ansatz tragfähig ist, soll die vorliegende Arbeit ebenfalls zeigen.

Denn auch sie verfolgt ein praxeologisches Erkenntnisinteresse, indem sie von textuellen Selbstfigurierungen ausgeht und sie als autofiktionale Selbstinszenierungen betrachtet, um auf dieser Grundlage zum einen die Eigenschaften dieser spezifischen Praktik im praxistheoretischen Vokabular zu beschreiben und zum anderen mithilfe einer praxeologischen Figurenanalyse auf der Inhaltsebene Aussagen über ihre Subjektivierungseffekte zu formulieren. Diese Herangehensweise legen die hier als Untersuchungsgegenstand dienenden autofiktionalen Texte selber nahe, denn sie vereinigen das, was auch Jörg Adolphs Dokumentation vor Augen führt. Indem sie zum Beispiel zeigt, wie von Düffel in seine Handkamera spricht oder auf welche Art und Weise er im Rahmen von Lesungen und Interviews auftritt, macht sie deutlich, dass es sich dabei um Selbstinszenierungen handelt. Genau das tun auch autofiktionale Texte, wenn sie mithilfe der Namensidentität indizieren, dass es der reale Autor ist, der sich hier als Figur einführt und in Szene setzt. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass diese Selbstinszenierung unter anderen praktischen Bedingungen stattfindet, über die eine praxeologische Analyse Auskunft geben kann.

Parallelen gibt es auch in Bezug auf die Aktivitäten der in den Texten durch Selbstfigurierung in Szene gesetzten Autoren: sie schreiben, recherchieren oder hadern mit ihren Formulierungen, sie stellen poetologische Reflexionen an, geben Interviews, begeben sich auf Lesereisen oder nehmen an anderen Literaturevents teil, so wie es auch John von Düffel in Adolphs Dokumentarfilm tut. Und so wie dieser als Sportler-Autor erkannt werden konnte, lassen sich auch die in den jeweiligen Texten agierenden Figuren als ganz bestimmte Autoren erschließen, wenn

man ihre Aktivitäten praxeologisch analysiert. Der Inszenierungscharakter kommt in diesen Texten also genauso deutlich zum Ausdruck wie die Konstitutionsbedingungen eines Subjekts, das auf der Inhaltsebene als Autor in Erscheinung tritt. Die Subjektform kann dabei relativ leicht auf der Textoberfläche erschlossen werden, sie lässt sich aber noch genauer bestimmen, wenn man jene Autoraktivitäten mit philologischen Mitteln untersucht.

Aufgrund ihrer Charakteristika erweisen sich solche Texte somit als geeignete Gegenstände für eine praxeologische Analyse, die sich an der Schnittstelle zwischen Literatursoziologie und -wissenschaft bewegt und den Anspruch erhebt, zum einen die genannten methodischen Lücken in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Germanistik zu schließen und zum anderen sowohl die Selbstinszenierungspraktik im Allgemeinen als auch die autofiktionale Selbstinszenierung im Besonderen auf einige Aspekte hin zu untersuchen, die gegenwärtig in der praxeologischen bzw. in der praxistheoretischen Forschung im Zentrum des Erkenntnisinteresses stehen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Subjektivierungseffekten der autofiktionalen Selbstinszenierung, als welche die zu untersuchenden Texte betrachtet werden. Das vordergründige Ziel ist es daher, an dem jeweiligen Werk offenzulegen, auf welche Art und Weise sich Autorsubjekte ausformen und in welcher spezifischen Form sie sich im Text beobachten lassen.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die vorliegende Arbeit eine Reihe von leitenden Teilfragen, die praxeologischer, subjektivierungstheoretischer sowie philologischer Natur sind und sich einer größeren Frage unterordnen lassen: Was erfährt man über literarische Werke, wenn man sie mithilfe des Konzepts sozialer Praktiken analysiert und interpretiert? In erster Linie muss also danach gefragt werden, ob der kurz skizzierte methodische Ansatz tragfähig genug ist, um eine Selbstinszenierungs-, eine Figurenanalyse und eine praxeologische Analyse so zu kombinieren, dass sich anhand autofiktionaler Texte sowohl literatursoziologische als auch literaturwissenschaftliche Aussagen machen lassen: Kann mit diesem Ansatz zum einen die Selbstinszenierungspraktik im Allgemeinen und zum anderen Texte mit Autofiktionscharakter als spezifische Ausprägungen dieser Praktik analysiert werden? Lassen sich solche Texte dann in Bezug auf ihre Subjektivierungsbedingungen wie auf ihre -effekte untersuchen? Und eignen sich praxistheoretische Begriffe und Konzepte wie 'Subjektkultur', 'Subjektform', 'kulturelle Codes' oder 'Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionales Wissen' für eine inhaltliche Analyse literarischer Figuren?

Um die Tragfähigkeit dieses praxeologischen Analyseansatzes zu prüfen, muss zunächst untersucht werden, ob die Selbstinszenierungspraktik eine soziale Praktik ist. Aus diesem Grund stellen sich zum Beispiel Fragen nach ihrer Entwicklung und Ausdifferenzierung im literarischen Feld: Welche politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ereignisse haben sie beeinflusst und verändert? Ist in diachroner Perspektive eine Steigerung der Selbstinszenierungen erkennbar? Welche Ausprägungen und Formen der Selbstinszenierungspraktik lassen sich feststellen? Das praxeologische Interesse richtet sich aber auch auf das implizite praktische Wissen, sodass danach

zu fragen ist, ob es sich eruieren und explizit machen lässt. Welches implizite Wissen muss also von den Autoren erworben und mobilisiert werden, damit eine Selbstinszenierung gelingt? Ähnliche Fragen lassen sich im Hinblick auf die materiellen Bedingungen der Selbstinszenierungspraktik formulieren: Welche Rolle spielen menschliche Körper? Welche Bedeutung kommt Objekten und Artefakten zu? Lassen sie sich als Co-Akteure auffassen, und wenn ja, welche Typen von Co-Akteuren sind in die unterschiedlichen Selbstinszenierungen involviert? Nicht minder interessant sind die subjektivierungstheoretischen Aspekte, weshalb auch danach zu fragen ist, inwiefern die Selbstinszenierungspraktik eine Subjektivierungsweise darstellt: Kommt es in Selbstinszenierungsvollzügen zu einer performativen Konstitution eines Autorsubjekts? Ist diese Subjektform in dem jeweiligen praktischen Rahmen beobachtbar? Welche subjektivierende Wirkung haben dabei historische Autorkonzepte und worin besteht die Eigenleistung der Akteure?

Die gleichen Fragen lassen sich im Hinblick auf autofiktionale Texte formulieren, die hier als spezifische Form der Selbstinszenierungspraktik untersucht werden. Auf die genannten praxistheoretischen Aspekte kann man jedoch nur dann eingehen, wenn sich belegen lässt, dass autofiktionale Schriften einen Inszenierungscharakter haben. Anhand welcher Textmerkmale er sich ableiten lässt, ist somit eine weitere Frage, die es zu beantworten gilt, um anschließend solche Werke als spezifische Vollzugsformen der Selbstinszenierungspraktik analysieren zu können. Von besonders großem Interesse sind hierbei die subjektivierungstheoretischen Aspekte, sodass in erster Linie nach den Bedingungen der Subjektkonstitution zu fragen ist: Wie formen sich Autoren im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung performativ zu Subjekten aus? Wie werden sie also erst in diesem praktischen Rahmen zu Autorsubjekten? Wie sieht in diesem Konstitutionsprozess das Verhältnis zwischen subjektivierender Fremdwirkung und Selbst-Bildung aus? Welche historischen Formen des Autorsubjekts werden in diesem Ausformungsprozess aufgegriffen? Werden sie reproduziert, transformiert oder gar hybridisiert? Wie und wo lassen sich diese konstituierten Autorsubjekte beobachten?

Zudem sind Widersprüche, Irritationsmomente und Reibungen in den Blick zu nehmen, die in der praxistheoretischen Forschung insofern von Interesse sind, als man dadurch zu begründen versucht, dass soziale Praktiken sich nicht als regelmäßig strukturierte Einheiten, sondern als kontingente und offene Vollzugsgeschehen erweisen (vgl. Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015). Da sich autofiktionale Texte aber als einmalige Selbstinszenierungsvollzüge begreifen lassen, muss konsequenterweise danach gefragt werden, ob es auch in ihnen zu Widersprüchen, Irritationsmomenten und Reibungen kommt und wie sie sich, falls das der Fall ist, zeigen und auswirken.

## **Forschungsstand**

Der Zusammenhang von Autofiktion und Selbstinszenierung ist in der Germanistik bislang nur am Rande berücksichtigt worden, obwohl Autorinszenierungen ein immer größeres Interesse entfachen und die Beiträge zu diesem Thema sich seit Anfang des neuen Jahrtausends häufen. Es handelt sich dabei um vorwiegend kürzere Arbeiten, die teils verstreut in Fachzeitschriften vorliegen, viel häufiger aber in Sammelbänden gebündelt werden. Einschlägig sind vor allem die Aufsatzsammlungen *Autorinszenierungen* (Künzel / Schönert 2007), *Schriftsteller-Inszenierungen* (Grimm / Schärf 2008), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte* (Jürgensen / Kaiser 2011), *Medien der Autorschaft* (Gisi et altri 2013) und *Subjektform Autor* (Kyora 2014 a), in denen größtenteils Inszenierungspraktiken seit dem 18. Jahrhundert analysiert werden. Für die Verfasser stellt sich dabei nicht die Frage, ob eine Selbstinszenierung überhaupt stattfindet – dass das der Fall ist, darüber ist man sich flächendeckend einig. Eher rückt das 'Wie' (vgl. Blumenkampff 2011; Husemann 2011; Porombka 2007) und somit die 'lokale' und 'habituelle Dimension' (vgl. Jürgensen / Kaiser 2011) solcher Inszenierungspraktiken ins Zentrum des Forschungsinteresses, wobei diese in den meisten Fällen unter inszenierungstypologischer Perspektive untersucht werden. Oft sieht die Vorgehensweise so aus, dass man von einem ganz bestimmten Autor ausgeht, dessen unterschiedliche Inszenierungspraktiken in verschiedenen Paratexten analysiert und ihn am Ende auf dieser Grundlage als einen ganz bestimmten Inszenierungstyp charakterisiert.

Der Fokus liegt somit überwiegend auf „werkbegleitende[n] Praktiken“ (Jürgensen 2014, S. 29), zu denen beispielsweise Poetikvorlesungen (Jürgensen 2014), Dankesreden für Literaturpreise (vgl. Jürgensen 2014), Interviews (vgl. Hoffmann / Kaiser 2014), Lesungen (vgl. Grimm 2008), Poetry Slams (vgl. Ditschke 2008) oder Auftritte in Late-Night-Shows (vgl. Karnatz 2014) gehören. Analysiert werden aber auch Fotografien (vgl. Schärf 2008), Frontispize (vgl. Singer 2011), Tagebücher (vgl. Wehdeking 2008), Vor- und Nachworte (vgl. Ackermann 2010) oder Blogs (vgl. Paulsen 2007), deren Inszenierungscharakter man unter Gesichtspunkten wie Skandalisierung (vgl. Bartl / Kraus 2013; Reents 2014), Positionierung im literarischen Feld (Jürgensen / Kaiser 2011 b), Modellierung von Autorschaftskonzepten (Jürgensen 2013; Karnatz 2014; Kyora 2013;) oder Subjektivierung (Kyora 2014 c) zu beschreiben versucht.

Neben diesen kürzeren Arbeiten sind mittlerweile auch Monographien erschienen, die sich mit dem Thema der Autorinszenierung ausführlicher auseinandersetzen. Auch hierbei zeichnet sich die Vorgehensweise dadurch aus, dass Autoren zum Ausgangspunkt werden. So stehen etwa in der Arbeit von Nathalie Amstutz (2004) Robert Musil, Ingeborg Bachmann und Friederike Mayröcker im Mittelpunkt, deren Werke die Verfasserin nicht daraufhin analysiert, wie sich die Autoren in ihnen selbst darstellen, sondern inwiefern in ihnen Autorschaft inszeniert wird. Amstutz versucht damit die Frage zu beantworten, auf welche Art und Weise die Texte der genannten Autoren das

Phänomen 'Autorschaft' thematisieren und auf welche Autorschaftsdiskurse sie sich dabei beziehen. Von weitaus mehr Autoren<sup>2</sup> geht hingegen Alexander M. Fischer (2015) aus, der sich in seiner umfangreichen Studie spezifischen Posen widmet und diese als Selbstinszenierungspraktik entwicklungsgeschichtlich untersucht. Dabei ist für Fischer die Frage leitend, wie diese Posen von den jeweiligen Autoren kontextspezifisch umcodiert werden. Nur einem Autor widmet sich die Arbeit von Urte Stobbe (2015), die die medialen Selbstinszenierungen Fürst Pücklers in den Blick nimmt und anhand von Gartengestaltungen, Briefen und den beiden Werken *Briefe eines Verstorbenen* und *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* Strategien offenlegt, mit denen dieser sich als Autor und Adliger gleichermaßen darstellte. Stobbe arbeitet vor allem die Synergieeffekte heraus, die aus Pücklers Tätigkeiten als Gartengestalter und Schriftsteller resultieren und sich darin äußern, dass der Fürst sich einerseits im literarischen Feld als Gartenschriftsteller und andererseits im politischen Feld aufgrund seiner Kultiviertheit als überlegener Adliger positionieren konnte.

Von diesen Arbeiten unterscheidet sich die Dissertationsschrift Carolin John-Wenndorfs (2014), die darin die These vertritt, dass die „Selbstinszenierung des Schriftstellers keine 'neuartige' Versuchung“, sondern „so alt [ist] wie der Berufsstand selbst“ (ebd., S. 133). Folglich spannt die Autorin einen langen Bogen vom Mittelalter bis zur Gegenwart und gibt einen kulturgeschichtlichen Überblick über verschiedene Ausprägungen der Selbstdarstellung, zu deren Veranschaulichung viel Bildmaterial und Grafiken herangezogen werden. Damit wählt John-Wenndorf einen alternativen Ansatz und geht nicht von Autoren aus, sondern von den Praktiken selbst, die sie daraufhin in zwölf Typen einteilt. Doch anders als Jürgensen und Kaiser, die sich in heuristischer Absicht vor allem an den Kriterien der lokalen und habituellen Dimension orientieren, klassifiziert John-Wenndorf nach dem Modus der Selbstdarstellung, sodass in ihrer Typologie statt 'textuellen', 'paratextuellen' und 'habituellen' Praktiken solche wie das 'Täuschen', 'Ironisieren', 'Demontieren' oder das 'Symbolisieren' nebeneinanderstehen. Die Praktik der 'autofiktionalen Selbstinszenierung' taucht hier jedoch nicht auf.

So wenig die Autofiktion in diesem Forschungsfeld Beachtung findet, so marginal ist die Rolle der Autor- bzw. Selbstdarstellung in der germanistischen Autofiktionsforschung. Wenn hier von Inszenierung die Rede ist, dann geht es zumeist um den ausgestellten Konstruktionscharakter von Autobiographien. Theoretische Überlegungen dieser Art kennzeichnen insbesondere die Arbeiten von Martina Wagner-Egelhaaf (2006 a; 2010), die sich im Anschluss an die Studien Claudia Gronemanns (1999; 2002) mit dem Authentizitätspostulat in der Autobiographieforschung auseinandersetzt und die These formuliert, „dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet“ (Wagner-Egelhaaf 2013 b, S. 8). Die Autofiktion tritt somit zwischen die Kategorien 'Werk' und 'Leben' bzw. 'Fiktion' und 'Autobiographie' und „lässt den Autor als denjenigen [in Erscheinung treten], der fingiert und sich selbst fingiert“ (ebd., S. 9).

---

2 Johann Gleim; Hugo von Hofmannsthal; Thomas Mann; Bertolt Brecht; Heiner Müller und die Popliteraten.

Auf diesem theoretischen Konzept aufbauend, sind daraufhin Untersuchungen zu einzelnen autofiktionalen Werken entstanden, die der von Martina Wagner-Egelhaaf herausgegebene Sammelband *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion* (2013 a) bündelt. Was die hier versammelten Arbeiten verbindet, ist eine ähnliche Auffassung von Autorschaft, die im Rahmen des Autofiktionskonzepts derart zu denken sei, dass sich Text und Autor wechselseitig performativ hervorbringen. Allerdings geht man dabei auf jeweils „verschiedene Aspekte des Autofiktionalen“ (ebd., S. 12) ein, sodass sich zum Beispiel Inge Arteel (2013) für die Verknüpfung der im Text erzählten fiktionalen Welt und der außertextuellen biographischen Welt des Autors interessiert. Als Untersuchungsgegenstand dient ihr Gerhard Roths *Orkus-Zyklus* (1995 – 2011), in dem die beiden Welten, wie Arteel feststellt, metaleptisch verschränkt werden. Annika Jensen und Jutta Müller-Tamm (2013) beleuchten in ihrer Arbeit den Aspekt der autofiktionalen Identitätserfindung und untersuchen, wie sich diese in Thomas Glavinics und Abbas Khiders Texten „als auf einen (trans-)kulturellen Raum bezogene auktoriale Selbstermächtigung“ (ebd., S. 317) vollzieht. Yahya Elsayghy und Yvonne Delhey widmen sich hingegen dem Aspekt des autofiktionalen Self-fashioning, allerdings aus jeweils unterschiedlicher Perspektive. Während Elsayghy (2013) Bertolt Brechts Gedicht *Vom armen B. B.* untersucht und darlegt, inwiefern der französische Dichter Francois Villon dem Autor dabei als „role model“ (ebd., S. 109) für eine Selbstfigurierung dient, veranschaulicht Delhey (2013) in Anlehnung an Stephen Greenblatt, wie Ilija Trojanow die historische Person Richard Francis Burton für eine textuelle Repräsentation seines Selbst vereinnahmt und ihn in seinen Werken als Alter Ego auftreten lässt.

Im Gegensatz dazu geht es in Innokentij Kreknins (2013) Aufsatz um die Aspekte der Konsistenz, Referentialität und Metaposition in Alban Nikolai Herbsts Selbstpoetik. Dabei wird unter Konsistenz ein Instrument verstanden, mit dem sich überprüfen lässt, inwiefern zum Beispiel die in Texten dargestellten und beobachtbaren Figuren schlüssig sind und real wirken. Referentialität bezeichnet der Verfasser hingegen als einen Modus, in dem ein Text mit der dargestellten Figur einen Bezug zum realen Autor herstellt, während Metaposition ein Kriterium ist, anhand dessen sich beurteilen lässt, ob einem Text Autofiktionscharakter zukommt. Wenn der reale Autor sich nämlich selbst in einer oder mehreren Schriften subjektiviert und in Form eines „Autor-Figur-Subjekts“ (ebd., S. 312) auf der „Ebene [...] der autofiktionalen Schreibweise“ (ebd.) positioniert ist, dann kann man laut Kreknin von einer „konsequenten Autofiktion sprechen“ (ebd.). Wird jedoch eine „Metaposition identifizierbar“ (ebd., S. 313), die einer „Zentralperspektive“ gleicht, „zu der/von der aus alle Elemente in einem bestimmten und bestimmbar Verhältnis stehen und so auch ihre Ordnung untereinander erhalten“ (ebd., S. 312), dann liegt auch keine Autofiktion vor. Auf diese Aspekte hin untersucht Kreknin Alban Nikolai Herbsts textuelle Selbstpoetik und stellt dabei einen hohen Konsistenzgrad fest, der dadurch begründet ist, dass die unterschiedlichen Figuren in Herbsts sowohl Internet- als auch literarischen Printtexten trotz



medialer Rahmenänderungen stets referentialisierbar sind. Darüber hinaus kann in „Herbsts Poetiken und Schriften“, so der weitere Befund, „tatsächlich keine Hierarchie oder Differenzierung von Ebenen festgestellt werden“ (ebd., S. 313), weshalb das Fehlen einer Metaposition darauf schließen lasse, dass es hierbei um eine konsequente Autofiktion handele. Um Konsistenz, Referentialität und Metaposition geht es auch in Kreknins Dissertation (2014), in denen auf der Grundlage von Blogs, fiktionalen Werken und poetologischen Texten nicht nur Herbsts Selbstpoetik, sondern auch diejenigen Rainald Goetz' und Joachim Lottmanns untersucht werden.

Auch Jan-Frederik Bandel (2008) bedient sich des Autofiktionskonzepts, um die Poetik Hubert Fichtes zu beschreiben, dessen Schriften, wie der Verfasser feststellt, derart gestaltet sind, dass der Leser unentwegt im Unklaren bleibt, ob sie fiktional oder referentiell-autobiographisch zu lesen sind. Ein besonderes Merkmal dieser Poetik sieht Bandel in der Provokation von Rückkoppelungseffekten, die sich aus einer „dynamische[n] Wechselwirkung von Biographie und Text“ (ebd., S. 49) ergäben, weil die autofiktionale Schreibweise, bei der biographische Erfahrungen in einen Text transformiert werden, auch eine Transformation in die umgekehrte Richtung ermögliche. Wie Biographisches in den Text eingehe, werde auch dieser Teil des Lebens, indem er beispielsweise als Gegenstand von Reflexionen fungiere und den Alltag des Autors beeinflusse. Welche Auswirkungen Fichtes autofiktionales Verfahren also auf ihn selbst, aber auch auf andere hatte, ist schließlich die leitende Frage, die Bandel zu beantworten versucht, indem er Fichtes Poetik in einem breiten (biographischen, kulturell-historischen und intertextuellen) Kontext analysiert. Dabei stellt er fest, dass die autofiktional hervorgebrachten Texte sich insofern auf Fichte auswirkten, als sie ihn immer wieder zu neuen Selbstanalysen, -Experimenten und Selbst-Fiktionalisierungen oder zu neuen ästhetischen Ordnungen und Entwürfen literarischer Figuren anregten, womit die „Textualisierung [tatsächlich] ins Leben hinein[wirkte]“ (ebd., S. 48). Allerdings macht Bandel auch solche Rückkoppelungseffekte ausfindig, von denen nicht Fichte selbst, sondern Personen betroffen waren, die er in seinen Texten als (negativ charakterisierte) Figuren auftreten ließ und dadurch kränkte oder ihre Persönlichkeitsrechte verletzte.

Abseits der germanistischen Autofiktionsforschung findet in den letzten Jahren zum einen eine typologische Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand statt, sodass beispielsweise Frank Zipfel (vgl. Zipfel 2009 a; 2009 b) unterschiedliche autofiktionale Schreibweisen zu bestimmen und diese in Kategorien einzuteilen versucht. Insgesamt macht er drei Formen der Autofiktion aus und bezeichnet die erste „als eine besondere Art des autobiographischen Schreibens“ (Zipfel 2009 a, S. 298), wobei das Besondere darin liegt, dass die Autobiographie in einem solchen Fall ihren Konstruktionscharakter ausstellt. Autofiktion kann nach Zipfel aber auch eine „besondere Art des fiktionalen Erzählens“ (ebd., S. 302) sein, bei dem sich der reale Autor unter Verwendung des eigenen Namens als fiktive Figur im Text auftreten lässt. Die dritte Form der Autofiktion sei „als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“ (ebd., S. 304) zu verstehen und liege

dann vor, wenn ein Text dem Leser beide Pakte anbietet, ohne eine eindeutige Lesart zu ermöglichen.

Esther Kraus (2013) geht es indes um die Frage nach der Gattungszuordnung, weshalb sie mehrere autobiographisch angelegte Texte<sup>3</sup> als Untersuchungsgegenstand heranzieht und zu klären versucht, ob sie sich als Autofiktionen erweisen bzw. wie sie sich typologisieren lassen. Dabei knüpft sie an die Kategorisierungen in Frankreich an, die zwischen 1980 und 2000 aufgrund unterschiedlicher Auffassungen für eine kontroverse Diskussion sorgten, und stellt die wesentlichen Positionen gegenüber, die bei allen Differenzen darin übereinstimmen, dass der Autofiktion der Status eines „hybride[n] Genre[s]“ (ebd., S. 74) zwischen Autobiographie und Roman zukomme. Kraus selbst spricht vom „gattungspoetologischen Typus“ (ebd., S. 351), dem sie die Werke *Slaughterhouse-Five*, *Montauk* und *Le labyrinthe du monde* unterordnet und dies damit begründet, dass in den jeweiligen Texten trotz autobiographischer Elemente wie zum Beispiel der Identitätsbeziehung zwischen Autor, Erzähler und Figur vor allen Dingen eine „Fiktionalisierung der Erzählposition“ (ebd., S. 351) stattfindet. Dies führe schließlich zu einer „Transformation autobiographischen Erzählens“ (ebd., S. 359), welche die Autorin in Anderschs *Kien-Erzählungen* und in Wolfs *Kindheitsmuster* nicht erkennen kann. Laut Kraus liege es daran, dass unter anderem die Identitätsbeziehung zwischen Autoren und Protagonisten mithilfe abweichender Namen negiert werde und somit signifikante Autobiographiemerkmale fehlten. Stattdessen komme es in den Texten zu einer Fiktionalisierung der Protagonisteninstanz, die sich darin äußert, dass „ein fiktiver Stellvertreter [...] Erlebnisse aus Kindheit und Jugend des Autors zugeschrieben bekommt“ (ebd., S. 365). Folglich ließen sich die Schriften als „Ausprägungen des Gattungstypus der autobiographischen Fiktion“ (ebd., S. 369) klassifizieren.

Zum anderen ist außerhalb der Germanistik ein Interesse für die Subjektivierungseffekte der Autofiktion und deren mediale Bedingungen zu erkennen, weshalb sie als ein Diskursmodell betrachtet wird, „das neue Formen der Subjektconstitution ermöglicht“ (Ott / Weiser 2013 b, S. 9). Aus diesem Grund werden nicht nur textuelle, sondern auch (audio)visuelle und digitale Formen der Selbstfiktionalisierung in den Blick genommen und beispielsweise unter dem Gesichtspunkt der 'Automedialität' untersucht. So lautet der Herausgeberband von Jörg Dünne und Christian Moser (2008 a), die mit dem Begriff 'Automedialität' den Prozess der Selbstkonstruktion und somit der Subjektconstitution zu umschreiben versuchen, der sich, wie die Autoren anmerken, als ein „Zusammenspiel von medialem Dispositiv, subjektiver Reflexion und praktischer Selbstbearbeitung“ (Dünne / Moser 2008 b, S. 13) erweist. Damit bezieht man sich auf die Erkenntnisse der jüngeren Autobiographieforschung, derzufolge Subjektivität im Rahmen autobiographischer Selbstdarstellungen nicht vor dem Schreibprozess gegeben ist, sondern sich erst in diesem Vorgang konstituiert. Der Band akzentuiert somit die Bedeutung des Mediums für den

---

<sup>3</sup> *Slaughterhouse-Five* von Kurt Vonnegut; *Die Franz Kien-Erzählungen* von Alfred Andersch; *Montauk* von Max Frisch; *Le labyrinthe du monde* von Marguerite Yourcenar; *Kindheitsmuster* von Christa Wolf.

Prozess der Subjektivierung bzw. für die damit einhergehenden Selbstentwürfe und verweist darauf, dass sich diese mit der technischen Entwicklung potenziert haben. Deshalb werden in den einzelnen Arbeiten verschiedene Formen medial vermittelter Selbstdarstellung in den Blick genommen und unter der Fragestellung untersucht, welche Auswirkungen vor allem intermediale Zusammenspiele auf den Prozess der Selbst- bzw. Subjektconstitution haben.

In dem von Christine Ott und Jutta Weiser (2013 a) herausgegebenen Band steht indes der Aspekt der 'Medienrealität' im Vordergrund, wobei mit diesem schillernden Begriff in erster Linie auf ein neues Realitätsverständnis verwiesen wird, das nicht zuletzt den neuen Medien und den allgemeinen Technisierungs- und Digitalisierungstendenzen geschuldet ist. Demnach bezeichne Medienrealität „eine scheinhafte, von den Medien generierte Realität, deren Realitätseffekt aber so authentisch ist, dass sie die Differenz zwischen Realität und Fiktion vollends zunichte macht“ (Ott / Weiser 2013 b, S. 14). Dieser Umstand führe den Herausgeberinnen zufolge schließlich dazu, dass die Begriffe 'Autofiktion' und 'Medienrealität' zu Synonymen werden, und trage zu einer Vervielfachung autofiktionaler Selbstentwürfe bei. Unter welchen medialen Bedingungen welche autofiktionalen und somit medienrealen Selbstentwürfe gegenwärtig gemacht werden, versuchen auch die Beiträge dieses Bandes zu erläutern, mit dem Unterschied, dass Autofiktion hier „als ein Konzept der Selbstinszenierung aufgefasst [wird], das sich verschiedener Medien (Schrift, Photographie, Fernsehen, Video, Internet) bedient“ (ebd., S. 15).

Damit weisen diese Untersuchungen eine gewissen Nähe zu der vorliegenden Arbeit auf, in der diese Auffassung ebenfalls leitend ist. Allerdings berücksichtigt sie nicht alle Medien, sondern beschränkt sich auf die Schrift, sodass im Hinblick auf die Subjektconstitution in erster Linie textuelle Selbstinszenierungen untersucht werden.

### **Aufbau der Arbeit**

Die oben formulierten Leitfragen situieren die vorliegende Arbeit an der Schnittstelle von Literatur-Soziologie und -Wissenschaft, was sich nicht zuletzt in ihrer Gliederung ausdrückt: Die Arbeit besteht aus insgesamt drei Teilen, von denen der zweite sich den literatursoziologischen Aspekten widmet, während der letzte und größte Teil sich ausschließlich mit literarischen Texten beschäftigt. In dem ersten Teil geht es hingegen darum, einen theoretischen Bezugsrahmen zu schaffen, in dem die anschließenden literatursoziologischen und -wissenschaftlichen Analysen erfolgen sollen. Dabei setzt sich dieser Rahmen sowohl aus subjektivierungs- als auch praxistheoretischen Elementen zusammen, für die jeweils ein Kapitel vorgesehen ist. In dem ersten wird zunächst das kulturwissenschaftlich fundierte Subjektverständnis erläutert, das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschend ist und das in der Philosophie seit Descartes lange Zeit geltende Modell eines autonomen Subjekts abgelöst hat (1.1). Der darauf folgende Abschnitt setzt sich indes mit Andreas Reckwitz' Konzept der 'Subjektkultur' auseinander (1.2), welches in Teil II und III als

heuristisches Analyseinstrument genauso zum Einsatz kommt wie dasjenige der 'Subjektform' (1.3).

Diese analytischen Werkzeuge werden im zweiten Kapitel dann um solche Konzepte und Begriffsinstrumente ergänzt, die sich aus der Auseinandersetzung mit den wichtigsten praxistheoretischen Kategorien ergeben. Allerdings sollen nur solche Erwähnung finden, die sich für diese Studie als nützlich erwiesen haben. Am Anfang des Kapitels ist vor allem darauf einzugehen, warum sich Praktiken als Orte des Sozialen verstehen lassen (2.1). Im Mittelpunkt steht hier die Kategorie der 'Überindividualität', von der im nächsten Schritt zu derjenigen des 'impliziten Wissens' übergeleitet und erklärt wird, welche besonderen Merkmale es aufweist und welche Bedeutung dieses spezifische Wissen für soziale Praktiken hat (2.2). Gleiches gilt es in Bezug auf die Kategorie der Materialität zu zeigen, wobei insbesondere die Rolle von Objekten und menschlichen Körpern beleuchtet wird (2.3). Am Ende des Kapitels stehen Ausführungen zu der Kategorie des 'Eigensinns', der den Akteuren im Rahmen praktischer Vollzüge trotz typisierter Handlungsabläufe erhalten bleibt, weil soziale Praktiken eine relative Offenheit aufweisen. Dass aus diesem Strukturmerkmal schließlich Irritationen, Widersprüche und Veränderungen routinierter Abläufe resultieren können, wenn Akteure Praktikvollzüge tätigen, ist in diesem Abschnitt ebenfalls zu zeigen (2.4).

Die Anwendung der subjektivierungs- und praxistheoretischen Begriffsinstrumente auf die Selbstinszenierungspraktik, welche auf eben diese Kategorien analysiert werden soll, ist schließlich Thema des dritten Kapitels, das sich der methodischen Vorgehensweise widmet. Dabei beschäftigt sich der erste Abschnitt damit, wie erschlossen werden soll, dass die Selbstinszenierung im literarischen Feld eine soziale Praktik und literarische Texte mit Autofiktionscharakter eine spezifische Form dieser Praktik darstellen (3.1). Um die Art und Weise der Analyse dessen, wie sich ein Subjekt im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung konstituiert, geht es dann in dem zweiten Abschnitt (3.2), während der methodische Ansatz, mit dem sich die Form dieses Subjekts beschreiben lässt, am Ende dieses Kapitels erörtert wird (3.3).

Auf die theoretischen Grundlagen folgt eine praxeologische Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierungspraktik, die in Teil II mit der Untersuchung dessen beginnt, wie die Selbstinszenierung zu einer integrativen Praktik im literarischen Feld geworden ist und wie sie sich entwickelt hat. Hierbei ist die These leitend, dass es seit Ende des 18. Jahrhunderts aufgrund bestimmter Ereignisse sowohl zu einem stetigen Anstieg von Selbstinszenierungsvollzügen als auch zu einer Ausdifferenzierung der Selbstinszenierungspraktik in viele verschiedene Vollzugsformen gekommen ist. Die konkreten Auswirkungen von historischen Ereignissen auf die Selbstinszenierung sollen dabei am Beispiel der Entstehung eines 'literarischen Marktes' (1.1), des Aufkommens 'neuer Medien' (1.2) sowie der 'gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen in den 1990er Jahren' (1.3) deutlich gemacht werden.

Im zweiten Kapitel richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Strukturmerkmale der

Selbstinszenierungspraktik, welche es im praxistheoretischen Vokabular zu beschreiben und in Bezug auf die Kategorien des 'impliziten Wissens', der 'Materialität' und der 'Subjektivierung' zu analysieren gilt. Daher soll zunächst die Frage beantwortet werden, wie das implizite Wissen beschaffen ist, das Autoren praktisch erwerben und mobilisieren müssen, damit die Selbstinszenierung gelingt (2.1). Im nächsten Schritt findet dann eine Betrachtung der materiellen Bedingungen statt, die je nach Vollzugsform variieren können. Besondere Berücksichtigung sollen hier die intersubjektiven, -objektiven und selbstreferentiellen Beziehungen der Autoren erhalten, weil sich aus ihnen ableiten lässt, welche Typen von Co-Akteuren für die unterschiedlichen Formen der Selbstinszenierungspraktik konstitutiv sind (2.2). Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einer Untersuchung subjektivierungstheoretischer Aspekte, bei der unter anderem zu überprüfen ist, ob auch die Selbstinszenierungspraktik eine Subjektivierungsweise darstellt (2.3).

Diese globale – wenn auch vereinfachte – Analyse der Selbstinszenierungspraktik dient in erster Linie als Kontrastfolie, auf der anschließend veranschaulicht werden soll, dass der eigentliche Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, nämlich literarische Texte mit Autofiktionscharakter, eine spezifische Vollzugsform dieser Praktik ist. Als autofiktionale Selbstinszenierung steht diese Ausprägung im Mittelpunkt des dritten Kapitels und wird formal auf die gleichen praxistheoretischen Aspekte hin analysiert wie die allgemeine Selbstinszenierungspraktik zuvor. Deswegen bemüht sich der erste Abschnitt um eine Kontextualisierung, bei der zu zeigen ist, wie sich die autofiktionale Selbstinszenierung zu den anderen Formen dieser Praktik verhält. Ob sie 'textuelle', 'paratextuelle' oder 'habituelle' Elemente enthält, soll hier genauso geklärt werden wie die intersubjektiven, -objektiven und selbstreferentiellen Verhältnisse, anhand derer sich diejenigen Co-Akteure bestimmen lassen, die für die autofiktionale Selbstinszenierung von konstitutiver Bedeutung sind. Noch viel wichtiger ist die Frage nach dem impliziten praktischen Wissen, das aus praxistheoretischer Perspektive mit demjenigen anderer Formen der Selbstinszenierungspraktik korrespondieren muss. Dies gilt es zunächst zu belegen (3.1), bevor in einem zweiten Schritt eine formale Analyse unter subjektivierungstheoretischen Vorzeichen erfolgt. Das Augenmerk richtet sich insbesondere auf die Subjektivierungsbedingungen der autofiktionalen Selbstinszenierung, weshalb der zweite Abschnitt darzulegen versucht, auf welche Art und Weise sich ein Subjekt in ihrem Vollzug konstituiert (3.2), während sich das letzte Teilkapitel mit der Frage auseinandersetzt, wie das in diesem Rahmen konstituierte Subjekt in einer bestimmten Form beobachtbar wird (3.3).

Im dritten Teil werden schließlich sechs konkrete autofiktionale Selbstinszenierungen betrachtet, um durch Figurenanalyse die Form des jeweils im Vollzug konstituierten Subjekts zu ermitteln. Dabei ist jeder der sechs Fallanalysen ein Kapitel gewidmet, deren Gliederung der chronologischen Reihenfolge der zu untersuchenden Werke entspricht. Am Anfang steht Rainald Goetz' 1999 erschienenes Werk *Abfall für alle* (1), auf das die bereits aus dem 21. Jahrhundert stammenden Texte *Der schwarze Grat* (2003) von Burkhard Spinnen (2), *Das Wetter vor 15 Jahren*

(2006) von Wolf Haas (3) und *Das bind doch ich* (2007) von Thomas Glavinic (4) folgen. Beendet wird der dritte Teil mit Werken aus dem zweiten Jahrzehnt, zu denen *Dein Name* (2011) von Navid Kermani (5) und *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015) von Thomas Brussig (6) gehören. Dass gerade diese Texte in das Korpus Eingang gefunden haben, liegt an drei Kriterien, die für dessen Auswahl leitend waren.

Als erstes ist die *Namensidentität* zwischen realem Autor und Figur in einem *fiktional gekennzeichneten* Text zu erwähnen. Mithilfe dieses Kriteriums kann nämlich eindeutig bestimmt werden, ob erstens Autofiktion vorliegt und inwiefern es sich zweitens um eine 'Selbst'-Inszenierung handelt. Dadurch lassen sich solche Texte beispielsweise von Autobiographien unterscheiden, die aufgrund der Namensidentität durchaus als 'Selbst'-Inszenierungen zu werten sind, deren Autofiktionscharakter jedoch nicht offensichtlich zutage tritt. Eine eindeutige Abgrenzung lässt sich aber auch in Bezug auf Schlüsselromane vornehmen, in deren Fall es umgekehrt ist: Ihr Mangel liegt nicht in der Fiktionalitätsmarkierung, sondern in dem fehlenden 'Selbst'-Inszenierungscharakter, weil die Figur aufgrund eines anderen Namens nicht in offensichtlicher Weise auf den realen Autor referiert.

Das zweite Kriterium ist die zeitliche Eingrenzung, weshalb in das Korpus nur autofiktionale Werke der Gegenwartsliteratur aufgenommen wurden. Diese Einschränkung ist vor allem dadurch motiviert, dass Texte mit Autofiktionscharakter ein relativ neues Phänomen darstellen und in dem deutschsprachigen Literaturfeld – abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen – erst seit den 1990er Jahren in kurzen und regelmäßigen Abständen produziert werden. Aus praxistheoretischer Perspektive stellt die Zeit von 1990 bis zur Gegenwart daher eine Periode dar, in der sich die autofiktionale Selbstinszenierung als spezifische Form der allgemeinen Selbstinszenierungspraktik ausdifferenziert, eine wachsende Sogwirkung entwickelt und immer mehr Träger findet. Für eine praxeologische Untersuchung dieser Entwicklung sind deshalb nur solche autofiktionalen Texte interessant, die in die genannte Zeitspanne fallen.

Da aber die vorliegende Arbeit sich in erster Linie auf die Subjektivierungseffekte der autofiktionalen Selbstinszenierung konzentriert und zu eruieren versucht, welche historischen (Autor-)Subjektformen in ihrem Vollzug entweder aufgegriffen, transformiert oder miteinander kombiniert werden, ist die Subjektform das dritte und wichtigste Auswahlkriterium. Dabei hat sich in den Voruntersuchungen herausgestellt, dass es in einigen autofiktionalen Selbstinszenierungen tatsächlich zu Umformungen und Hybridisierungen historischer (Autor-)Subjektformen kommt. Deswegen beschränkt sich das Korpus auf diejenigen Werke, in denen sich das konstituierte Subjekt zum einen in der Form eines Autors beobachten lässt und zum anderen diese Form eine hybride Struktur hat, das heißt sich aus mehreren spezifischen Formen eines (Autor-)Subjekts zusammensetzt. Welche das sind, soll in den einzelnen Fallanalysen herausgearbeitet werden.

# **I. Theoretische Grundlagen: Subjektivierung aus praxeologischer Perspektive**

## **1. Subjekt**

Eine Analyse literarischer Texte im Hinblick auf die sich in ihnen ausformenden Subjekte macht es notwendig, zunächst zu erläutern, was damit gemeint ist, wenn man von einem Subjekt spricht. Aus praxeologischer Perspektive, die für die vorliegende Arbeit leitend ist, versteht man darunter eine Entität, die „sich im Vollzug der sozialen Praxis ausformt“ (Pille 2013, S. 64) und somit nur in diesem praktischen Rahmen existiert, nicht außerhalb desselben (vgl. Alkemeyer 2012, S. 27). Damit kommt ein Subjektverständnis zum Ausdruck, das in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit geraumer Zeit vorherrschend ist und ein Subjektkonzept abgelöst hat, das auf philosophische Entwürfe seit dem 17. Jahrhundert rekurriert. Was dieses klassische Subjekt ausmacht und wie es in den unterschiedlichen philosophischen Strömungen konturiert wurde, möchte ich im Folgenden kursorisch zusammenfassen, um eine Kontrastfolie bereitzustellen, auf der sich das kulturwissenschaftlich fundierte Subjekt besser beschreiben und differenzieren lässt.

Der klassische Subjektbegriff ist – je nach Strömung – epistemologisch, moral- sowie sozialtheoretisch begründet, wird aber trotz der Diversität der Einflussfaktoren durch eine Grundannahme zusammengehalten, nämlich die der Autonomie (vgl. Reckwitz 2008 d, S. 11 f.). Diese Grundannahme beruht auf einem metaphysischen Subjektverständnis, das sich schon in der Antike formiert und eng an den Begriff der Substanz geknüpft ist. Demnach ist als Subjekt dasjenige zu verstehen, was „als Träger von Akzidenzien, Eigenschaften, Handlungen oder Habitus“ (Kible 1998, S. 373) auftritt, also als das, worüber etwas ausgesagt wird. Dieser Grundgedanke, in dem Substanz als Träger von Eigenschaften mit dem Begriff des Subjekts korreliert, wird schließlich in die moderne Philosophie importiert, wo er die Grundlage dafür bildet, nicht nur diese Substanz im Inneren des menschlichen Individuums zu verorten, sondern auch dessen Autonomie daraus abzuleiten.

In erkenntnistheoretischer Hinsicht macht Descartes mit seinem „Modell des Ich als unzweifelbarem reflexiven 'cogito'“ (ebd., S. 11) den Anfang und erhebt das Ich, genauer das eigene Denken, zur zentralen Instanz, von der Erkenntnis ausgeht. Insofern muss das Individuum sich auf diese eigene Grundlage beziehen, bevor es zu „Bezügen auf anderes – Objekte und Subjekte“ (Menke 2003, S. 734) – kommen kann. Damit ist das Individuum nach Descartes tatsächlich unterworfen, wie es im Begriff des Subjekts angelegt ist, doch ist es einer Instanz unterworfen, die es in sich selbst, im Ich, findet. Aus dieser epistemologischen Grundannahme lässt sich schließlich ableiten, woher die Autonomie des klassischen Subjekts rührt. Es ist mit dem Individuum identisch, das zwar unterworfen ist, aber unter eine Instanz, die ihr nicht transzendent, sondern immanent ist. Der Prozess des Denkens und des Erkennens steht somit nicht in Abhängigkeit von etwas dem Individuum Äußerlichen.

Auch in moral- und handlungstheoretischer Hinsicht gehen Impulse von Descartes aus,

wobei jene epistemologische Grundannahme handlungstheoretische Implikationen enthält. Denn der Selbstbezug, der allen anderen Bezügen vorgelagert ist, gilt nicht nur für Erkenntnis-, sondern für alle Operationen, sodass „Denken“ gleichgesetzt wird mit „Tun“, „wobei Denken dann ein sehr spezifisches Tun darstellt“ (Reckwitz 2006, S. 39) und „[d]as Subjekt [...] jemand [ist], der sich sein Verhalten“, unabhängig davon, ob er denkt, erkennt, handelt, sagt oder empfindet, „als sein eigenes zuschreibt“ (Menke 2003, S. 734). Die Figur der Selbstzuschreibung findet sich auch bei Kant, der in seiner moralphilosophischen Schrift *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* das Individuum zur gesetzgebenden Instanz erklärt, den subjektiven Kern also in der Vernunft menschlicher Wesen lokalisiert: „[D]as Subjekt aller Zwecke aber ist jedes vernünftige Wesen, als Zweck an sich selbst [...]: hieraus folgt nun das [...] praktische Prinzip des Willens, als oberste Bedingung der Zusammenstimmung desselben mit der allgemeinen praktischen Vernunft, die Idee des Willens jedes vernünftigen Wesens als eines allgemeinen gesetzgebenden Willens“ (Kant 1974, S. 63 [BA 70]). Wie in epistemologischer findet auch in moralphilosophischer Hinsicht eine Unterwerfung statt, die sich hier bloß auf den Willen bezieht. Allerdings wird der Wille „nicht lediglich dem Gesetze unterworfen, sondern so unterworfen, daß er auch als selbstgesetzgebend, und eben um deswillen allererst dem Gesetze (davon er selbst sich als Urheber betrachten kann) unterworfen“ (ebd., S. 64 [BA 71]). In der von Kant formulierten „Idee des 'freien Subjekts', das sich aus Vernunftgründen unter sein eigenes Gesetz stellt“ (Müller 2013, S. 62), verdichtet sich somit erneut der Autonomiegedanke. Aber auch der Begriff der Substanz als Träger von Eigenschaften bleibt in ihr konserviert, mit dem Unterschied, dass der Subjektstatus des Individuums nicht aus seiner Erkenntnisfähigkeit, sondern aus seiner Eigenschaft resultiert, ein vernünftiges und gesetzgebendes Wesen zu sein.

Die „politische Entsprechung zu dieser erkenntnis[- und moraltheoretischen] Figur“ (Saar 2004, S. 333) findet sich in den Vertragstheorien seit Hobbes, der als erster das Individuum in den Mittelpunkt der Staats- bzw. der Gesellschaftsgründung rückt. Dieses tritt bei ihm als selbstbestimmendes Subjekt auf, das dem Eigeninteresse folgt und, „durch praktische Klugheit geleitet“ (Beer / Sievie 2010, S. 4), per „vertraglichen Zusammenschluss“ (Kersting 2002, S. 39) mit anderen selbstbestimmten Subjekten einen Staat bzw. eine Gesellschaft konstituiert, in dem das Eigeninteresse gewahrt bleibt. Dieses kann aber in einem Kriegszustand aller gegen alle, in dem Hobbes zufolge sich jedes Individuum im vorstaatlichen Zustand befindet, nur die allgemeine Sicherheit sein, die Garant dafür ist, dass alle Individuen „bei dem ruhigen Genuß der Früchte ihres Fleißes und der Erde ihren Unterhalt finden können“ (Hobbes 2003, S. 155). Dieses obersten Eigeninteresses wegen schließt also jeder mit jedem einen Gesellschaftsvertrag ab und überträgt in einem „Autorisierungsakt“ (Kersting 2002, S. 40) das Gewaltmonopol an den Leviathan, den alle „Vertragssubjekt[e]“ (Beer / Sievie 2010, S. 4) verkörpernden Souverän: „[D]enn es ist eine wahre Vereinigung in einer Person und beruht auf dem Verträge eines jeden mit einem jeden, wie wenn



ein jeder zu einem jeden sagte: *'Ich übergebe mein Recht, mich selbst zu beherrschen, diesem Menschen oder dieser Gesellschaft unter der Bedingung, daß du ebenfalls dein Recht über dich ihm oder ihr abtrittst.'*“ (Hobbes 2003, S. 155) Das dialektische Moment des Unterwerfens und Unterworfenenseins offenbart sich somit auch in dem sozialtheoretisch fundierten Subjekt, das sich zum einen erneut einer Instanz unterwirft, die ihm immanent ist, nämlich dem Eigeninteresse. Und zum anderen unterwirft es sich dem Souverän, jedoch in einem Autorisierungsakt, in dem es sich selber zum „Autor der Handlungen des Souveräns“ (Kersting 2002, S. 41) macht. Weil aber das Eigeninteresse, dieser „innere Kern“ (Reckwitz 2006, S. 34), Quelle und Ausgangspunkt für die Bildung des Staates und dessen Handlungen ist, bezieht das Subjekt aus diesem Umstand seine Autonomie.

Die epistemologischen, moral-, handlungs- und sozialtheoretischen Reflexionen in der Philosophie seit Descartes veranschaulichen somit, dass „[d]as klassische Subjekt [...] seinen Kern in bestimmten mentalen, geistigen Qualitäten“ (Reckwitz 2008 d, S. 12) hat. Es wird verstanden als Substanz „mit Eigenschaften, die ih[r] a priori, d. h. vor aller Erfahrung, zukommen“ (Reckwitz 2008 d, S. 13), womit man dem seit der antiken Metaphysik vorherrschenden Substanzverständnis folgt, nach dem „Substanz [...] für das selbständig, aus sich heraus Seiende“ (Nassehi 2009, S. 80) steht. Dieses Subjektmodell ändert sich schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als im Umkreis des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus die Meinung vertreten wird, dass das Subjekt keineswegs so autonom ist, wie es die Philosophie glauben machen will. Man reibt sich vor allem daran, dass das Subjekt als eine transzendente Entität mit Eigenschaften modelliert wird, als ein festes Zentrum, von dem aus selbstbestimmte Erkenntnis-, Handlungs- und Empfindungsprozesse ausgehen, und dass dieses Zentrum im menschlichen Individuum lokalisiert wird. Die Reaktion darauf mündet in einer „Dezentrierung des Subjekts“ (Nassehi 2009, S. Beer / Sievi 2010, S. 5), welche auf der These beruht, dass das Subjekt „eine sozial-kulturell modellierte Instanz“ (Reckwitz 2006, S. 48) ist und „ein Produkt spezifischer sozial-kultureller Bedingungen darstellt“ (ebd., S. 9). Damit wird deutlich, inwiefern das neue, kulturwissenschaftlich fundierte, Subjekt sich von dem klassischen unterscheidet: Es sind nicht mehr immanente Bedingungen, die es einem Individuum ermöglichen, ein Subjekt zu sein, sondern äußerliche, von denen es als „Korrelat wechselnder Subjektivierungsweisen“ (Reckwitz 2008 d, S. 13) abhängig ist. Diese Bedingungen werden nun mit dem Begriff der Kultur umschrieben, der zum Ausdruck bringt, dass an die Stelle des Ichs „gesellschaftlich-kulturelle[] Strukturen“ (Reckwitz 2008 d, S. 13) getreten sind, die in subjekttheoretischer Hinsicht eine „'produktive' Funktion“ (Früchtl 2013, S. 87) haben.

Das kulturwissenschaftliche Subjektverständnis bildet auch die Grundlage für diese Arbeit, in der zunächst untersucht wird, inwiefern die Selbstinszenierungspraktik im Allgemeinen und die textbasierte Form der autofiktionalen Selbstinszenierung jeweils eine Subjektivierungsweise darstellen. Des Weiteren soll gezeigt werden, wie Autoren in ihren Vollzügen zu Subjekten bzw.

erst dadurch in der Form eines spezifischen Autorsubjekts intelligibel werden. Der Akzent liegt dabei insbesondere auf dem Aspekt der Subjektbildung, also auf dem Prozesscharakter des Subjekts, der zum Ausdruck bringt, dass die kulturwissenschaftliche Frage nach dem Subjekt in die nach der Subjektivierung übergeht. Dass dieser und der Aspekt der gleichzeitigen Fremd- und Selbstkonstitution die Grundlage des kulturwissenschaftlichen Subjektmodells darstellen, soll in dem ersten Abschnitt gezeigt werden (1.1), um dadurch einen theoretischen Anschluss für die später folgenden Analysen der autofiktionalen Selbstinszenierung zu ermöglichen. Im zweiten Schritt möchte ich auf Andreas Reckwitz' Konzept der Subjektkultur eingehen, mit dem erklärt wird, auf welche Art und Weise die Subjektbildung erfolgt und welche Elemente dabei eine Rolle spielen (1.2). Auch dieses Begriffsinstrument wird später in den Dienst der Analysen gestellt, um diejenigen Faktoren und Elemente offen zu legen, die in Selbstinszenierungsvollzügen subjektivierend wirken. In dem Abschnitt darauf wird die ebenfalls von Reckwitz geprägte Beobachtungskategorie der Subjektform im Zentrum stehen, zu deren Trägern Individuen werden, wenn sie eine Praktik vollziehen. Hier wird zu zeigen sein, auf welcher Grundlage Individuen eine ganz bestimmte Subjektform annehmen bzw. als solche intelligibel werden und inwiefern es dabei zu Hybridbildungen, das heißt zu hybriden Subjektformen kommen kann (1.3).

### **1.1 Das post-autonome Subjekt**

In den vorab skizzierten Grundannahmen macht sich bereits bemerkbar, dass die kulturwissenschaftlich bzw. kultursoziologische Subjektauffassung vom französischen Strukturalismus inspiriert ist, an den schließlich Theoretiker wie Foucault und Derrida anknüpfen, um auf dieser Grundlage eigene subjekttheoretische Modelle auszuarbeiten. Als theoretische Strömung entsteht der Strukturalismus in den 1960er Jahren und wird geprägt von namhaften Vertretern der verschiedensten Disziplinen, deren gemeinsamer Nenner in der Ablösung „sinnhafter Prozesse“ (Saar 2004, S. 334) vom Subjekt besteht. Inspirationsquelle ist hierbei die Sprachtheorie Ferdinand de Saussures, dem zufolge das „Entstehen vom sprachlichen Sinn“ nicht auf die „Absicht eines Sprechers“ zurückzuführen ist, sondern auf das „Verhältnis der Schrift- und Lautzeichen“ (ebd.). Diese Relativierung des Sprechers gegenüber den Strukturen eines Sprachsystems wird daraufhin in Disziplinen wie Semiologie, Psychoanalyse oder Anthropologie importiert (vgl. Brügger / Vigsø 2008) und kulminiert schließlich in der allgemeinen Annahme, dass die Strukturen eines wie auch immer gearteten Zeichensystems der Absicht des Individuums vorgelagert sind und dessen vermeintliche Autonomie konterkarieren, indem sie sein Denken, Handeln und Empfinden determinieren und prägen.

Damit wird in dieser strukturalistischen Grundannahme eine Denkfigur entwickelt, auf der die spätere kulturwissenschaftliche Subjektanalyse des Poststrukturalismus aufbaut: die Gemachtheit des Subjekts. Insbesondere die Arbeiten Michel Foucaults sind in dieser Hinsicht

wirkmächtig. Bis Ende der 1970er Jahre werden in ihnen verschiedene moderne Diskurse daraufhin analysiert, inwiefern sie Alltagspraktiken strukturieren (vgl. Pille 2013, S. 44) bzw. „kulturelle Räume der Klassifikation und Hervorbringung“ (Reckwitz 2006, S. 26) von Subjektpositionen schaffen, das heißt inwiefern Diskurse den Individuen in subtiler Weise Sinnmuster zur Verfügung stellen, nach denen sie schließlich ihre Handlungen ausrichten. Dabei versteht Foucault unter einem Diskurs nicht nur sprachliche, sondern auch nicht-sprachliche, visuelle und vor allem institutionelle Praktiken, also „unterschiedliche[] Verfahrensweisen, mit denen Menschen zu Subjekten einer spezifischen Ordnung gemacht werden“ (Pille 2013., S. 39). Möchte man Foucaults unterschiedliche Diskursanalysen auf einen gemeinsamen Nenner bringen, so ergibt sich daraus die These, dass Individuen einer großen Anzahl von Einflussfaktoren ausgesetzt sind, ja ihnen unterworfen sind, Einflussfaktoren, die sich gegenseitig durchdringen und miteinander in einem ganz bestimmten Verhältnis stehen. Foucault selbst spricht in diesem Zusammenhang von einem Dispositiv, einer Konstellation heterogener Elemente, zu denen zum Beispiel „Diskurs[e], Institutionen, architektonische[] Einrichtungen, reglementierende[] Entscheidungen, Gesetze[], administrative[] Maßnahmen, wissenschaftliche[] Aussagen, philosophische[], moralische[], philanthropische[] Lehrsätze[]“ (Foucault 2003, S. 329) gehören können. Ein Dispositiv stellt insofern eine „Manifestation[] von Macht“ (Gelhard 2013, S. 120) dar, wobei Foucault unter Macht „keine Substanz [versteht], sondern eine relationale Kategorie, die eine Vielheit von Verhältnissen bezeichnet“ (Meissner 2010, S. 104). Und aus dieser relationalen Konstellation heraus werden ganz „bestimmte Subjektpositionen auf spezifische Art und Weise definier[t]“ (Reckwitz 2006, S. 26). Genau hierin zeigen sich nun Spuren strukturalistischen Denkens, in dem das Subjekt „nicht mehr als das Innere eines privaten Selbst oder als eine autonome Instanz [...], nicht länger als unabhängig von äußeren Bedingungen“ (Schmidt 2013, S. 93) verstanden wird, sondern als ein post-autonomes Subjekt, dessen „Verhältnis zu den gesellschaftlichen Bedingungen [sich] als äußerlich“ (Meissner 2010, S. 103) erweist. Allerdings unterliegen diese gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen, aus denen sich Dispositive ergeben, einem historischen Wandel, sodass die Machtkonstellation, das Verhältnis jener sich durchdringender und das Subjekt formender Elemente, sich im geschichtlichen Prozess ändert.

Foucaults Modellierung des Subjekts als „*Schnittpunkt einer Vielzahl von Bestimmungskräften*“ (Saar 2013, S. 21), die historisch-kulturell bedingt sind und deshalb Veränderungen unterliegen, veranschaulicht damit, inwieweit die „semiotisch fundierte These“ des Strukturalismus, „dass das Subjekt (bloßer) 'Effekt' eines Spiel (sic) der Zeichen sei“ (Früchtl 2013, S. 82) in dem poststrukturalistischen Paradigma übernommen, aber insofern erweitert wird, als man zwar an der „Unhintergebarkeit von Strukturen und der daraus resultierenden 'Dezentrierung des Subjekts“ (Beer / Sievi 2010, S. 5) festhält, ihnen aber eine feste und starre Grundkonstellation, also eine „kulturelle[] Stabilität und Homogenität“ (Reckwitz 2008 d, S. 20) abspricht. Vor allem

die Arbeiten von Jacques Derrida akzentuieren „mittels einer Entgrenzung des Saussureschen Differentialprinzips, demzufolge jedes Zeichen seine Identität durch Abgrenzung von allen anderen erhält“ (Früchtl 2013, S. 82), dass die Strukturen sich vielmehr in einem permanenten Veränderungsprozess befinden (vgl. Wagner-Egelhaaf 2006, S. 85). Daraus ergibt sich letztendlich, dass die Differenz der Zeichen bzw. Elemente, aus denen sich Strukturen ergeben, ihre statische Form verliert und zu einem „unendlichen Spiel[]“ (ebd.) wird. Diese Denkfigur lässt sich nun auch auf Foucaults Dispositivmodell übertragen, in dem die Konstellation der Einflussfaktoren, das heißt die Differenz jener das Subjekt formender Elemente, einem unendlichen Veränderungsprozess ausgesetzt ist. In subjekttheoretischer Hinsicht ist das ein einschneidender Moment, weil der Aspekt der Prozesshaftigkeit dazu verhilft, das Subjekt nicht mehr als „metaphysische Substanz, sondern [als] ein Modus des Werdens“ (Butler 2011, S. 1305), also „immer im Prozess seiner kulturellen Produktion“ (Beer / Sievi 2010, S. 6) in den Blick zu nehmen, und zwar aus „einer Prozess-Perspektive unter dem Gesichtspunkt seiner Entstehung, Entwicklung, Erhaltung und Veränderung“ (Alkemeyer 2013, S. 34). Die Frage nach dem *Subjekt* wird somit von der nach der *Subjektivierung* substituiert, in welcher weniger das Gegeben- als das prozessuale Gemachtsein, also der dem „geschichtliche[n] Wandel unterliegen[de]“ (Saar 2013, S. 21) Konstruktionscharakter von Subjekten mitschwingt. Und dieses Gemachtsein von Subjekten erfolgt immer im Rahmen der „daran beteiligten Sprachspiele, symbolische[n] Ordnungen, Selbsttechniken, Diskurse und Praktiken“ (Schmidt 2013, S. 93), die darauf verweisen, dass das Subjekt als ein „Korrelat wechselnder Subjektivierungsweisen“ (Reckwitz 2008 d, S. 13) zu betrachten ist.

Dass der hier mitformulierte Autonomieverlust kein absoluter ist, darauf verweist Foucault in seinen Gouvernementalitätsstudien am Ende der 1970er Jahre, als er damit beginnt, in subjektivierungstheoretischer Hinsicht Korrekturen vorzunehmen (vgl. Pille 2013, S. 44). Von nun an richtet sich sein Interesse auf die „Frage danach, *wie* sich Subjekte selbst konstituieren“ (ebd.). In der Untersuchung neuzeitlicher Regierungsformen arbeitet Foucault ein Paradigma heraus, das er mit dem Etikett „Gouvernementalität“ (Foucault 2000, S. 65) versieht und darin eine eigentümliche Verknüpfung von „Herrschafts- und Selbsttechnologien“ (Bröckling u. a. 2000, S. 29) ausmacht. Inspiriert ist diese Regierungsform von dem im Umkreis der liberalen Nationalökonomien des 18. Jahrhunderts entwickelten Modell des Marktes, der sich selbst reguliert und keiner staatlichen Kontrolle bedarf. Dieses Modell wird nun durch die Bildung von Minimärkten auf die Gesellschaft übertragen, wobei die Individuen einem größeren Konkurrenzkampf ausgesetzt und mittels subtiler Regierungstechniken dazu angeleitet werden, sich selbst zu regieren. Anders ausgedrückt, wird die Gesellschaft nun nach dem Marktmodell organisiert und die Kontrollfunktion auf die Individuen selbst übertragen, die sie mithilfe von Selbsttechniken ausüben. Während der Staat also seine Aktivitäten einschränkt, regieren sich die Individuen selbst. In derartigen Strukturen genießen sie insofern Freiheit gegenüber äußerer Kontrolle, bleiben von ihr aber nicht völlig befreit, weil sie

selber zu Kontrollinstanzen werden. An diesem Punkt zeigt sich unter subjektivierungstheoretischer Perspektive die Abschwächung äußerer Einflussfaktoren, die zwar noch immer Macht ausüben, „aber nicht, indem sie individuelles Handeln vollständig determinieren, sondern indem sie die zweifellos voraussetzende Handlungsfreiheit der sozialen Akteure auf eine prägende Weise einrahmen, gewissermaßen produktiv die 'Grammatik' der Freiheit festlegen“ (Saar 2004, S. 340).

Für das kulturwissenschaftlich fundierte Subjektverständnis ergibt sich daraus eine entscheidende Veränderung, die in dem Grundsatz kulminiert, dass das Subjekt nicht allein als konstituiert, also gemacht, sondern auch als sich selbst konstituierend zu verstehen ist (vgl. Saar 2013, S. 22). Dieser Aspekt findet in Foucaults späten Werken besondere Berücksichtigung, weil er darin den Focus nicht mehr auf moderne Regierungs-, sondern antike Selbsttechniken richtet und sich somit vom „Zwangsscharakter der Subjektivierung“ ab- und ihrer „freien Seite“ (vgl. Gelhard 2013, S. 108) zuwendet. Selbsttechniken, die, wie Foucault hervorhebt, sich dadurch auszeichnen, dass sie „Individuen ermöglichen, mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren Körpern, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, und zwar so, dass sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen“ (Foucault zit. nach Bröckling u. a. 2000, S. 28 f.), repräsentieren diese freie Seite und fungieren somit als „Teil eines Dispositivs der Subjektivierung“ (Gelhard 2013, S. 115). Unter den antiken „Selbstpraktiken und Selbsttechniken“ (Foucault 2009, S. 508) wird zum Beispiel das Verfassen von Tage- und Notizbüchern erwähnt, deren Funktion jedoch nicht darin besteht, „dem Unsagbaren nachzugehen, Verborgenes zu enthüllen, das Ungesagte zu sagen, sondern darum, bereits Gesagtes festzuhalten, Gehörtes oder Gelesenes zu sammeln, und das zu einem Zweck, der nichts Geringeres ist als die Konstituierung des Selbst“ (Foucault zit. nach Gelhard 2013, S. 114). An dieser Stelle werden Elemente wie Routinisiertheit, Inkorporierung und Einübung sichtbar, subjektivierungstheoretische Grundprämissen, die, wie später noch zu zeigen sein wird, auch in der Theorie sozialer Praktiken eine exponierte Stellung haben. Wichtig in diesem Zusammenhang ist vor allem, dass das Verhältnis zwischen Macht und Freiheit komplexer ist, als es auf den ersten Blick aussieht. Mit dem Aspekt der Selbstkonstitution und dem damit verbundenen Freiheitsgewinn, der in Foucaults späten Schriften besonders große Aufmerksamkeit erhält, soll nämlich das klassische Subjekt keinesfalls wiederbelebt werden, sondern es geht vielmehr darum, dass „Existenzmöglichkeiten, Erfahrungsspektren und Handlungsspielräume der Individuen“ (Meissner 2010, S. 124) weiterhin von äußeren – Macht ausübenden – Faktoren konstituiert werden, Räume also, innerhalb derer Individuen so etwas wie Freiheit erleben und sich als Subjekte selbst konstituieren, indem sie in einer doppelten Bewegung sowohl nach außen als auch nach innen sich einerseits an äußeren Sinnmustern orientieren und andererseits diese internalisieren, also „ein Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit als auch 'ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst“ (ebd., S. 125) aufbauen, wie es in

der zitierten Technik des Tage- und Notizbuchschreibens zum Vorschein kommt. Damit drücken Selbsttechniken implizit aus, dass „sich Individuen 'gewusst und gewollt' eine Form geben, die bestimmten kulturellen, ästhetischen oder stilistischen Kriterien entspricht“ (Alkemeyer 2013, S. 42). Im Hinblick auf die späteren Subjektivierungsanalysen im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierungspraktik möchte ich jene Handlungsspielräume mit Andreas Reckwitz als „Subjektkulturen“ (Reckwitz 2008 d, S. 81) betrachten.

## **1.2 Subjektkultur**

Die skizzierte subjektivierungstheoretische Arbeit Foucaults, die im Laufe seiner Laufbahn „immer im Zentrum“ (Saar 2004, S. 336) stand, ist gerade in der Gegenwart zu einem der größten Bezugspunkte akademischer Forschung geworden. Insbesondere in der Kulturwissenschaft und -Soziologie schließt man an Foucault an, erweitert aber das Instrumentarium und arbeitet teilweise mit neuen Begriffen, zu denen auch derjenige der 'Subjektkultur' gehört. Im deutschsprachigen Raum geht er auf Andreas Reckwitz zurück, der darunter einen kulturellen Rahmen versteht, in dem Subjekte gebildet werden und sich zugleich selber bilden. Was das konkret bedeutet, wird erst klar, wenn man sich der Frage widmet, was hier mit Kultur gemeint ist. Reckwitz versteht darunter ein „kombinatorisches Arrangement verschiedener Sinnmuster“ (Reckwitz 2006, S. 15) oder, anders ausgedrückt, „ein Geflecht von Sinnmustern [bzw.] kulturellen Codes, welche ein System zentraler Unterscheidungen und Klassifikationen aufspannen“ (ebd., S. 36). Es sind also Sinnmuster bzw. Codes, die als kleinste Einheiten miteinander in Relation stehen und eine Subjektkultur strukturieren. Sie geben Individuen gewissermaßen eine Orientierungshilfe und „liefern den Rahmen dafür, was praktikierbar erscheint und was nicht, wie Gegenstände und das Selbst routinisiert interpretiert werden können, welche Wünsche und welche Abneigungen als selbstverständlich vorausgesetzt werden“ (ebd., S. 42).

Wie die Akzentuierung des Praktikierbaren und Nicht-Praktikierbaren aber andeutet, findet die Orientierung an diesen Codes und damit diese selbst nur in Praktiken statt, sodass Individuen in ihren Vollzügen diese Codes sowohl verinnerlichen als auch reproduzieren (vgl. ebd.). Dieser Aspekt verdeutlicht somit, dass „Kultur nicht als Ideensphäre betrachtet wird“ (Beer / Sievi 2010, S. 6), sondern als materialisiertes Wissen, das sich in Praktiken ausdrückt. Daran wird der Bezug zu Foucaults späteren Arbeiten sichtbar, in denen der Prozess der Selbstkonstitution bzw. der Selbstsubjektivierung an die Einverleibung und Internalisierung von Wissen gekoppelt wird. In diesem Wissen konkretisieren sich aber jene kulturellen Codes, die den „Raum möglicher Praktiken [...] abstecken“ (Reckwitz 2008 d, S. 18). Aus der Beobachterperspektive nimmt man daher nur ganz bestimmte Praktiken wahr und stellt ein ganz bestimmtes Wissen fest, was letztendlich auch für die kulturellen Codes gilt, die sich im Wissen konkretisieren und somit nur in Praktiken existieren. Genau in diesem Augenblick fängt aber die Orientierung an ihnen an, deren Fortsetzung

schließlich im Vollzug derselben Praktik aus der Teilnehmerperspektive erfolgt. Dass aber diese Praktik und keine andere beobachtbar und später aus der Teilnehmerperspektive vollzogen wird, liegt letztendlich an den spezifischen Sinnmustern, die diese Praktik strukturieren. Reckwitz betrachtet diese nämlich „im Sinne des luhmannschen Differenzdenkens“ (Beer / Sievie 2010, S. 6) als nicht immer eindeutig zu bestimmende „Differenzpaare“ (Reckwitz 2006, S. 45), die auf der einen Seite die positive Eigenschaft des Subjekts benennen, während sie auf der anderen Seite das markieren, wovon sich das positive Subjekt abgrenzt. Eine derartige Codierung kann sich auf die unterschiedlichsten Eigenschaften beziehen und konkret zum Beispiel so aussehen: 'männlich / weiblich', 'jung / alt', 'konservativ / progressiv', 'Lehrer / Schüler' oder 'Autor / Leser'. Freilich befindet sich auf der Gegenseite des Markierten nicht nur eine Eigenschaft, wie in diesem einfachen Modell dargestellt, sondern alle Eigenschaften, die nicht markiert sind. Die Subjektkonstitution erfolgt somit „nicht unmittelbar, sondern über den Weg einer Markierung von 'Differenzen' gegenüber Modellen eines *Anti-Subjekts*“ (ebd.), die in den jeweiligen Subjektkulturen eben auch benannt werden, um dadurch die Position des positiven Subjekts aufzubauen. Diesen Gedanken formuliert Foucault bereits 1970 in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France, indem er hervorhebt, „daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren“ (Foucault 1991, S. 11), zu denen er eben auch die „Prozeduren der *Ausschließung*“ (ebd.) zählt. In den „Praxis-/Diskursformationen“ (Reckwitz 2008 d, S. 81), aus denen sich Subjektkulturen zusammensetzen, werden somit immer entweder alle negativen Eigenschaften ausgeschlossen, sodass die markierten – übriggebliebenen – dadurch ihre Geltung erhalten, oder sie werden markiert, aber explizit als negativ gebrandmarkt. Auf diese Weise entsteht und reproduziert sich die Binarität kultureller Codes, welche somit „sinnhafte Differenzen zur Verfügung [stellen] und [...] vor diesem Hintergrund die Identifizierung von Gegenständen qua routinisierte Sinnzuschreibung [ermöglichen]“ (Reckwitz 2006, S. 36).

Das, was Foucault als Dispositiv bezeichnet, wird bei Reckwitz also als Subjektkultur eingeführt, wobei Kultur als ein „System von Unterscheidungen / Differenzen“ (Reckwitz 2006, S. 139) zu verstehen ist, bestehend aus binär organisierten Codes, die sich sowohl „in den Repräsentationen der Diskurse darstellen“ (ebd.), die an „bestimmten historischen Zeitpunkten bestimmte Subjektpositionen denkbar und praktizierbar mach[en]“ (ebd., S. 32), als auch in Praktiken, in deren Vollzug diese Subjektpositionen besetzt werden. Wenn also ein Individuum sich im Praktikvollzug an ganz bestimmten kulturellen Codes orientiert, subjektiviert es sich selbst, indem es eine ganz bestimmte Subjektposition besetzt, und markiert in diesem Augenblick zugleich die Differenz zu anderen Subjektpositionen, welche nicht durch die gleichen Codes definiert sind. Der Akt der Differenzmarkierung stellt insofern die eigentliche Subjektivierung dar. Eine Subjektkultur zeichnet sich deshalb durch eine Homologie kultureller Codes aus, d. h. durch

Differenzmuster, die auf eine gemeinsame hegemoniale binäre Codierung rekurren und auf dieser Grundlage eine ganz bestimmte Subjektposition prägen (vgl. ebd., S. 143).

Was eine Subjektkultur also ausmacht, sind hegemoniale Codes. Diese können nun auf den unterschiedlichsten Ebenen ermittelt werden. Zu nennen wären hier zunächst soziale Felder (vgl. ebd., S. 50), zum Beispiel das ökonomische, das politische oder das literarische Feld, die alle funktional differenziert und durch ganz bestimmte hegemoniale kulturelle Codes strukturiert sind. So gilt etwa für das ökonomische Feld, dass unter anderem die Codierungen 'rentabel / nicht rentabel' oder 'wertvoll / wertlos' leitend sind, während im politischen Feld Codes wie 'legitim / nicht legitim' oder 'einflussreich / einflusslos' im Zentrum stehen. Im literarischen Feld dominieren hingegen Codes wie 'schön / nicht schön', 'innovativ / traditionell' oder 'fiktional / nicht fiktional'. Alle diese hegemonialen Codes prägen somit exponierte Subjektpositionen eines ganz bestimmten sozialen Feldes, sodass bei der Orientierung an ihnen im praktischen Vollzug eine Subjektivierung zum entweder ökonomischen, politischen oder literarischen Subjekt erfolgt.

Hegemoniale Codes und somit Subjektkulturen können aber auch „'quer' zur funktionalen Differenzierung von Feldern existieren“ (ebd., S. 143) und sind nach Reckwitz unter anderem auf den Ebenen von Klassen und Milieus feststellbar (vgl. ebd., S. 142). So unterscheiden sich zum Beispiel Klassen wie das Besitz-, das Bildungsbürgertum oder das Proletariat gerade aufgrund der je eigenen Subjektkultur, innerhalb welcher Codes wie 'reich / arm' (Besitzbürgertum), 'gebildet / ungebildet' (Bildungsbürgertum) oder 'materielle Arbeit / geistige Arbeit' bzw. 'prekär lebend / wohlhabend lebend' (Proletariat) dominieren. Auf der Ebene von Milieus sind im Gegensatz dazu unterschiedliche Subkulturen angesiedelt, solche wie zum Beispiel die Jugend- oder die Hackerkultur, wo in dem einen Fall unter anderem die Codierung 'cool / uncool' gilt, in dem anderen hingegen 'informationstechnisch versiert / nicht versiert'.

Daneben existieren hegemoniale Codes auf gleichsam feld-, milieu- und klassenübergreifender Ebene, die nicht selten vom Zeitgeist geprägt sind und somit einen ideologischen Anstrich haben. Dies gilt heutzutage zum Beispiel für neoliberale Codes, die das Tun, Denken und Empfinden der Individuen in allen Lebensbereichen anleiten (vgl. Bröckling 2007 b). Es sind vor allem Eigenschaften wie Selbstoptimierung, Flexibilität, Mobilität, Kreativität oder Projektorientierung, die im Vordergrund der neoliberalen Kultur stehen (vgl. ebd.), sodass sich die binäre Codierung auf Differenzpaare wie 'selbstoptimierend / nicht selbstoptimierend', 'flexibel / nicht flexibel', 'mobil / nicht mobil', 'kreativ / nicht kreativ' oder 'projektorientiert / nicht projektorientiert' bringen lässt.

Subjektkulturen existieren aber nicht nur auf feldübergreifenden Ebenen, sondern auch innerhalb sozialer Felder, wie am Beispiel des in dieser Arbeit im Vordergrund stehenden literarischen Feldes gezeigt werden kann. Hier existieren verschiedene Autorkonzepte, die teilweise bis in die Antike zurückgehen und auf Diskursen darüber beruhen, was Autorschaft bzw. den Autor



in produktionsästhetischer Hinsicht ausmacht (vgl. Kyora 2013, S. 252). In diesen Diskursen genießen somit ganz bestimmte Eigenschaften einen höheren Stellenwert als andere, weshalb auch in diesem Zusammenhang kulturelle Codes ausgemacht werden können, die dominierend wirken und Praktiken strukturieren. Insofern lässt sich ein Autorkonzept als eine spezifische Autorsubjektkultur betrachten, in der ein Geflecht von Sinnmustern bzw. Codes die Orientierung in praktischen Vollzügen gewährleistet. Eines der bekanntesten Autorkonzepte ist das des Genie-Autors, der am Ende des 18. Jahrhunderts als jemand dargestellt wird, der von Natur aus künstlerisch begabt ist und somit die Regeln, nach denen Kunst zu produzieren ist, weder Lehrbüchern entnimmt noch aus den literarischen Werken anderer Autoren ableitet, sondern sie in sich selbst findet (vgl. Schmidt 1985). Die eigene Begabung wird für ihn zur Quelle der Kunstproduktion. Weil die Natur ihn aber mit außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten ausgestattet hat, ist der Genie-Autor einzigartig, ja in höchstem Maße originell. Dieser Umstand äußert sich nicht zuletzt in dessen Werken, die sich dadurch auszeichnen, dass der Genie-Autor in ihnen nicht nachahmt, also nicht seinen Vorgängern folgt, sondern Neues schafft (vgl. Krieger 2007, S. 37 ff.). Aus dieser Konzeptualisierung des Genie-Autors lässt sich die Autorsubjektkultur derart bestimmen, dass in ihr Differenzpaare wie 'von Natur aus begabt / nicht begabt', 'innovativ / nachahmend' oder 'originell / traditionell' richtungsweisend sind. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Autorsubjektkultur des poeta vates, eines Konzepts, das in der Antike seinen Ursprung hat, dadurch aus, dass hier Eigenschaften wie göttliche Inspiration und prophetische bzw. seherische Fähigkeiten dominieren (vgl. Selbmann 1994, S. 7 ff.). Als Sinnmuster lassen sich insofern solche anführen, deren binäre Struktur auf Unterscheidungen wie 'von einer höheren Macht auserwählt / nicht auserwählt' oder 'göttlich inspiriert / nicht inspiriert' hinausläuft.

Für die in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Analysen der autofiktionalen Selbstinszenierung erweist sich das Konzept der Subjektkultur somit als probates Begriffsinstrumentarium, mit dem die Subjektivierung im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik differenziert betrachtet werden kann. Dabei wird zu zeigen sein, welche kulturellen Codes in den Vollzügen zum Vorschein kommen und welcher Autor- oder einer anderen Subjektkultur sie entstammen. Diese Ableitung kann aber nur dann gelingen, wenn man die genaue Codierung offenlegt, das heißt die in den jeweiligen kulturellen Codes explizit macht und veranschaulicht, inwiefern der Akteur Differenz markiert und somit eine ganz bestimmte Autorsubjektposition besetzt. Auf dieser Grundlage wird es schließlich möglich sein, den jeweiligen Selbstinszenierungsvollzug subjektivierungstheoretisch zu bestimmen, das heißt nicht nur die konkrete Subjektposition zu benennen, die der Akteur im Vollzug einnimmt, sondern auch zu beschreiben, auf welche Weise er dies tut.

### 1.3 Subjektform und Hybridbildung

Die vorherigen Ausführungen haben gezeigt, dass kulturelle Codes, verstanden als binär organisierte Sinnmuster, die eine ganz bestimmte Subjektkultur ausmachen, indem sie in ihr dominieren, in Diskursen ihren Ort haben. Aus praxeologischer Perspektive stellt sich dieser Sachverhalt deshalb so da, dass Individuen sich in Praktikvollzügen an ihnen orientieren. Da aber die binäre Struktur dieser kulturellen Codes dafür sorgt, dass nur ganz bestimmte Eigenschaften, Interpretationsweisen, Verhaltensformen und Affekte hervorgehoben, andere hingegen ausgeschlossen werden, ergibt sich daraus eine spezifische Subjektkultur, neben der aber viele andere Subjektkulturen existieren können. Für den Prozess der Subjektivierung im Rahmen von Praxis-/Diskursformationen bedeutet dies, dass es, je nach Praktik bzw. Diskurs und der darin dominierenden Subjektkultur, zu einer Konstitution von ganz bestimmten Subjekten kommt, von Subjekten also, die sich von anderen Subjekten durch die Orientierung an Codes einer anderen Subjektkultur unterscheiden. Dieser Sachverhalt drückt sich in dem Begriff Subjektform aus, den Andreas Reckwitz geprägt und damit darauf aufmerksam gemacht hat, dass das Subjekt „nicht als Individuum, sondern [als] die sozial-kulturelle Form der Subjekthaftigkeit [zu verstehen ist], in die sich der Einzelne einschreibt“ (Reckwitz 2006, S. 10), wenn er eine Praktik vollzieht. Je nach Praktik, die immer mit einer ganz bestimmten Subjektform korreliert (vgl. Reckwitz 2008 d, S. 62), nehmen Individuen auch „eine erkennbare und bestimmten normativen Forderungen entsprechende, anerkennbare Form an“ und werden in ihr „für andere wie für sich selbst als Subjekte intelligibel“ (Alkemeyer / Budde / Freist 2013, S. 18). Insofern ist mit Subjektform die praktische Realisierung einer Subjektkultur gemeint, da es die in ihr dominierenden kulturellen Codes sind, an denen sich ein Individuum im Praktikvollzug orientiert und anhand derer es als Träger einer spezifischen Subjektkultur erkennbar wird. Damit findet in subjektivierungstheoretischer Hinsicht eine Differenzierung statt, die bei Foucault nicht im Zentrum der Subjektanalyse steht. Geht es Foucault in erster Linie darum, die Gemachtheit des Subjekts herauszuarbeiten sowie die dafür verantwortlichen Einflussfaktoren auszumachen, so richtet sich Reckwitz' Augenmerk auf die Intelligibilität von Subjektunterschieden. Insofern stellt Reckwitz mit dem Begriff der Subjektform eine Beobachtungskategorie zur Verfügung, die in heuristischer Hinsicht dazu verhilft, Subjekte empirisch beschreibbar zu machen (vgl. Schmidt 2013, S. 100). Auf dieser Grundlage lassen sich damit in den Praktikvollzügen die verschiedensten Subjektformen feststellen (vgl. Reckwitz 2006, S. 16), die man zum Beispiel als Wissenschaftler, Lehrerin, Bäcker, Ärztin oder Musiker und Sportlerin wahrnimmt. Die Kompatibilität von Subjektkultur und Subjektform erlaubt es daher, auf den unterschiedlichsten Ebenen nicht nur nach den dominanten kulturellen Codes zu suchen, sondern auch die dominanten Subjektformen zu ermitteln. Geht man von den sozialen Feldern aus, so lassen sich zum Beispiel solche wie der Unternehmer oder Angestellte im ökonomischen Feld ausmachen, während man im politischen Feld Subjektformen wie den Abgeordneten oder die

Kanzlerin wahrnimmt. Im literarischen Feld haben hingegen der Autor, der Leser, der Verleger oder der Kritiker eine exponierte Stellung, wobei sie alle zu Trägern einer je unterschiedlichen Subjektform werden, eben weil sie sich in ihren Praktikvollzügen an jeweils anderen kulturellen Codes orientieren.

Auf der Ebene der Klasse jedoch werden Subjekte, wie bereits angedeutet, als Besitz-, Bildungsbürger oder Proletarier intelligibel; und Subjektformen wie zum Beispiel der Hacker sind dann empirisch zu erschließen, wenn man Praktiken auf der Milieuebene analysiert. Erfolgt die Analyse aber innerhalb des literarischen Feldes und konzentriert sich, wie es in der vorliegenden Arbeit der Fall ist, auf spezifische Autorsubjektkulturen, dann lassen sich Autorsubjektformen wie der Genie-Autor, der *poeta doctus*, der *poète maudit*, der Bohemien-Autor oder der *poeta vates* feststellen. Je nachdem also, auf welcher Ebene die Analyse stattfindet, geraten ganz bestimmte – eben die dominanten – Subjektformen in den Focus, sodass derjenige, der eine Praktik vollzieht, auf der einen Ebene als *poeta doctus*, auf einer höheren Ebene als Autor und auf einer feldübergreifenden Ebene vielleicht als Bildungsbürger intelligibel wird. Genau das gilt es jedoch in den späteren Selbstinszenierungsanalysen zu ermitteln. Es ist insofern nicht nur darauf zu schauen, welche kulturellen Codes die Selbstinszenierungsvollzüge strukturieren, sondern auch welche Subjektformen in ihnen erschlossen werden können.

Obwohl Subjektformen aber mit „bewohnbaren Zonen vergleichbar [sind], die von einem Individuum auf eine akzeptierte Weise bewohnt werden müssen, um als Subjekt soziale Anerkennung zu erlangen“ (Alkemeyer / Budde / Freist 2013, S. 18), darf dieses Bewohnen nicht als bloße Übernahme einer vorgefundenen Subjektform missverstanden werden. Dies käme einem Rückfall in den strukturalistischen Objektivismus gleich und ließe die freie Seite der Subjektivierung, auf die Foucault in seinen späten Schriften aufmerksam gemacht hat, wieder völlig aus dem Blick geraten. In Praktikvollzügen wird nicht einfach eine vorgefundene Subjektform übergestülpt, vielmehr kommt es dabei zu einem Formungsprozess, in dem das Individuum sich eine bereits bestehende Subjektform geben kann, aber nicht zwangsläufig muss. Denn es gibt durchaus „Momente des Aufgreifens und Aneignens, des Umformens und Umdeutens bereits existierender Subjektformen“ (ebd., S. 23), die mit den Überlegungen in Foucaults späten Schriften kompatibel sind, wo die freien Elemente des Subjekts entdeckt werden, ohne dabei das souveräne und autonome klassische Subjekt zu rehabilitieren.

Diese Umformung bereits vorhandener Subjektmodelle geht unter anderem mit Neuinterpretationen einher, die im Praktikvollzug erfolgen. In den Formungsprozess können somit neue Elemente bzw. neue kulturelle Codes gelangen, Sinnmuster also, die möglicherweise erst kürzlich in die „Anforderungskataloge“ (Reckwitz 2006, S. 140) bestimmter Praxis-/Diskurs-Komplexe aufgenommen worden sind. Möglich sind aber auch ganz neue, vorher nicht da gewesene Elemente, die im Formungsprozess aus der Situation heraus geboren werden (vgl.

Alkemeyer 2013, S. 41). Zum anderen finden Umformungen über einen Rückgriff auf „historische Vor-Bilder“ (Alkemeyer u.a. 2013, S. 23) statt, sodass kulturelle Codes älterer Subjektkulturen mit Sinnmustern aus der Gegenwart kombiniert werden. Was hier also zum Vorschein kommt, ist die Variation und Hybridisierung von kulturellen Codes unterschiedlicher Herkunft, ein Umstand, auf den ebenfalls Andreas Reckwitz hingewiesen hat. In seinem Werk *Das hybride Subjekt* stellt er die These auf, dass sich die „Subjektkulturen der Moderne“ als „hybride Arrangements historisch disparater Versatzstücke [erweisen], die nur einen Schein von strikten Brüchen zur Vergangenheit produzieren“ (Reckwitz 2008 d, S. 20). Vor diesem Hintergrund lassen sich in Bezug auf die Kategorie der Subjektform zwei wichtige Aspekte formulieren: Zum einen versteht Reckwitz die hybride Struktur von Subjektformen nicht als ein neues Phänomen der Gegenwart und „Kennzeichen einer spezifisch 'postmodernen' Identität“ (Reckwitz 2006, S. 19), sondern vertritt die Meinung, dass sie für die Moderne im Allgemeinen typisch, also bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts feststellbar sei. Zum anderen betont er, dass dieses Prinzip der Hybridität nicht nur für einige, sondern für „alle modernen Subjektformen“ (ebd.) gelte.

In einer „materialreiche[n] Studie“ (Alkemeyer 2013, S. 38) untersucht Reckwitz entlang der drei „leitenden Subjektkulturen – bürgerliche Moderne, organisierte Moderne, Post-Moderne“ (Reckwitz 2008 d, S. 81) – unterschiedliche Praxis-/Diskurs-Formationen nach dominanten kulturellen Codes und Subjektformen und kommt dabei zu dem Schluss, dass es diesbezüglich permanent zu „Überlagerungen und Friktionen“ (ebd., S. 83) kommt. Diese resultieren aus einem Antagonismus dominanter Subjektkulturen, der nach Reckwitz zum Beispiel in der Konfrontation der Adels- und der bürgerlichen Subjektkultur gegen Ende des 18. Jahrhunderts sichtbar wird, während diese wiederum zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der romantischen Subjektkultur kollidiert. Die daraus entstandene Avantgarde-Kultur gerät dann am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der post-bürgerlichen Kultur in Konfrontation, sodass ein Übergang von der ästhetischen zur organisierten Moderne stattfindet (vgl. ebd., 275 ff.), bis schließlich in den 1960er Jahren die „kulturrevolutionäre *counter culture*“ (ebd., S. 441) den Part des Antipoden übernimmt und die Postmoderne einleitet.

In diesem Prozess kommt es also permanent zu einer Überlagerung dominanter Codes, wie Reckwitz an der Kombination des aristokratischen „Souveränitätsideal[s]“ und des „anti-aristokratische[n] Moralitätsideal[s]“ (ebd., S. 85) veranschaulicht, aus der für ihn das bürgerliche Subjekt resultiert. Dieses „moralisch-souveräne Allgemeinsubjekt“ trifft nun auf das „Individualsubjekt“ (ebd., S. 97) der romantischen Subjektkultur, in der der Code des Expressiven dominant ist. Demgegenüber steht dann in der organisierten Moderne der „Code des Sozio-Technischen“ (ebd., S. 338), sodass aus dieser Kreuzung das extrovertierte Angestelltensubjekt (vgl., S. 409) entsteht. Mit der kulturrevolutionären *counter culture* kommen hingegen Kodierungen des Lustprinzips und der Authentizität ins Spiel, Codes also, die sich zum Beispiel mit dem Code

des dynamischen Arbeitens überlagern und das Kreativsubjekt der Postmoderne auf den Plan rufen. Aus der Konfrontation mit den „kulturellen Gegenbewegungen“ (ebd., S. 87) geht also eine „fragile Kombination“ (ebd., S. 85) von Codes hervor, die in der jeweiligen Subjektkultur Dominanz ausüben. Diese Hybridität macht Reckwitz zufolge die hegemonialen Subjektformen aus, zu denen er den „moralisch-souveränen Charakter der bürgerlichen Kultur“, die „extrovertiert soziale[] Persönlichkeit der Angestelltenkultur“ in der organisierten Moderne und schließlich das „konsumtorische[] Kreativsubjekt der Postmoderne“ (ebd., S. 87) zählt.

In der vorliegenden Arbeit geht es jedoch um eine andere Analysestrategie, da der Focus nicht darauf liegt, die Entwicklung der Subjektformen im literarischen Feld geschichtlich zurückzuverfolgen, noch die dominanten von ihnen auszumachen. Dem Aspekt der Hybridität soll hingegen Rechnung getragen werden, sodass diese Möglichkeit in den späteren Analysen durchaus zu berücksichtigen ist. Aus diesem Grund stellt sich nicht nur die Frage, welche Autorsubjektformen in den autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzügen intelligibel werden, sondern auch ob es sich dabei um hybride Autorsubjekte handelt, das heißt, ob in dem jeweiligen Vollzug eine Hybridisierung oder Variation von Codes aus unterschiedlichen Autorsubjektkulturen stattfindet.

## **2. Die Theorie sozialer Praktiken**

Heute haben praxistheoretische Ansätze Konjunktur und kommen mittlerweile nicht nur in der Soziologie, ihrer Mutterdisziplin, zum Einsatz, sondern erfreuen sich zunehmend auch in traditionellen Disziplinen der Geisteswissenschaft großer Beliebtheit, besonders in solchen wie der Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft, die seit dem Cultural Turn (vgl. Bachmann-Medick 2006; Reckwitz 2008, S. 15) sich neu ausrichten und unter Verwendung interdisziplinärer Methoden ihren Gegenstand kulturwissenschaftlich erweitern (vgl. Köppe 2007; Specht 2010). Nicht selten dient dabei die Soziologie als wichtiger Ideengeber, dem die genannten traditionellen Einzeldisziplinen bei der Einlösung dieses Vorhabens hilfreiche Konzepte und Instrumente verdanken. Der Ideenfluss lässt sich aber auch in die entgegengesetzte Richtung beobachten (vgl. Winter 2001, S. 35 ff.; Alkemeyer u. a. 2013, S. 24 ff.), sodass die Grenzen zwischen sozial- und nun kulturwissenschaftlich ausgerichteten Geisteswissenschaften allmählich verwischen. Verwunderlich ist das nicht, lässt sich doch die soziale Ordnung, Grundkategorie der Soziologie, mit Kultur gleichsetzen. Versteht man Kultur nämlich als ein Bündel aus kulturellen Codes, Deutungsschemata und Symbolsystemen (vgl. Reckwitz 2008 a, S. 17), die das soziale Handeln prägen, dann fungieren diese Sinnmuster als konstitutive Bestandteile der sozialen Wirklichkeit: „Die Frage nach dem Ort des Sozialen geht damit über in die Frage nach dem Ort des Kulturellen, des Sinnhaft-Symbolischen.“ (Reckwitz 2008 b, S. 109)

Sind sich die Teilnehmer der jeweiligen Disziplinen in diesem Punkt relativ einig, so sind

Differenzen in Bezug auf die Frage darauf festzustellen, wo das Soziale bzw. die Kultur ihren Ort hat. Hier lassen sich drei Denkrichtungen ausfindig machen, von denen die erste von der Phänomenologie Husserls geprägt ist und bei Andreas Reckwitz das Etikett „Mentalismus“ (Reckwitz 2008 b, S. 109) trägt. Kulturelle und symbolische Codes, das heißt Sinnmuster und Deutungsschemata, werden in dieser Denktradition in das Innere des menschlichen Geistes verlagert. Subjektive Wahrnehmungen, Denkopoperationen, Interpretationen und Wissensordnungen dienen somit als Bezugspunkt kollektiver Teilhabe, sodass Individuen sich im Zuge ihres Handelns an ihnen orientieren. Dies ist schließlich das entscheidende Kriterium für die Annahme, das Soziale bzw. die Kultur käme vor allem im Mentalen der Individuen zum Ausdruck (vgl. Schütz 1991).

Anders ausgerichtet ist hingegen der Ansatz, der seine Legitimation aus dem Poststrukturalismus Foucaultscher Provenienz bezieht und sich dahingehend von dieser Theorietradition inspiriert zeigt, dass er Texte und Diskurse zum Träger und Produzenten kultureller Codes macht. Diese sind insofern von den einzelnen Individuen relativ abgekoppelt und in äußeren – sprachlich verfassten – Medien verortet. Dass diese in Diskursen und Texten enthaltenden Symbolsysteme und Deutungsmuster Kollektiven zugänglich sind, ist dabei als eine Grundannahme zu verstehen, aus welcher der „Textualismus“ (Reckwitz 2008 b, S. 109) Kultur und somit auch das Soziale ableitet.

Zusammenfassend lassen sich diese beiden Ansätze derart charakterisieren und distinguieren, dass der soziale Sinn in dem einen Fall durch Individuen, in dem anderen hingegen durch diskursive Strukturen erzeugt wird. Indem Kollektive innerhalb von entweder inneren oder äußeren Sinnhorizonten und Symbolsystemen agieren, organisieren sie zugleich ihre soziale Welt. Hervorzuheben ist vor allem der Einzug des sozialen Sinns in das Bewusstsein der Akteure, wodurch er, so die Annahme der beiden Ansätze, sich als expliziter und auf intellektueller Vorarbeit beruhender Sinn zu erkennen gibt.

Genau an diesem Punkt setzt Pierre Bourdieu im Zuge seiner ethnologischen Studien der kabyllischen Gesellschaft (vgl. Bourdieu 1979) an und unterstellt den skizzierten Denk- und Theorieströmungen einen „Intellektualismus“ bzw. einen „Intellektualozentrismus“ (Bourdieu 1993, S. 56). Nach Bourdieu stellt vielmehr der „praktische Sinn“ (ebd., S. 31) die Grundkategorie für soziales Handeln dar, der aber nicht durch intellektuelle Leistungen expliziert werden kann, weil soziale Praktiken „nicht etwa auf bewußten und konstanten Regeln beruhen, sondern auf praktischen Schemata, die für sich selbst undurchsichtig und je nach der Logik der Situation und dem von dieser geforderten, fast stets voreingenommenen Standpunkt Schwankungen unterworfen sind“ (ebd., S. 28). Während also in den vorherigen beiden kulturalistischen Theorievokabularen entweder die Individuen selbst oder sprachlich verfasste Diskurse mittels ausformulierter Handlungsnormen den sozialen Sinn explizit machen, begreift Bourdieu diesen eher als einen impliziten, der nicht ins Bewusstsein der Akteure gelangt, sondern von ihnen einverleibt wird und

in Praktikvollzügen zum Ausdruck kommt. Aus einer Perspektive, die nach dem Ort des Sozialen bzw. der Kultur fragt, ergibt sich daraus, dass die Alltagspraxis als kleinste soziale Einheit zu betrachten ist.

Damit hat Bourdieu in der Sozialtheorie zu einem „Practice Turn“ (Schatzki u. a. 2001 a) beigetragen und eine neue Denktradition eingeleitet, in deren Mittelpunkt die Theorie sozialer Praktiken steht. Besteht Bourdieus Verdienst aber in erster Linie darin, alltägliche Praktiken als kleinste Einheiten des Sozialen etabliert zu haben, trägt erst Theodore Schatzkis ontologische Bestimmung zum besseren Verständnis dessen bei, was eine soziale Praktik ist. Schatzki definiert diese als einen Zusammenhang verbaler und non-verbaler Handlungen (vgl. Schatzki 1996), die von den Akteuren organisiert und miteinander kombiniert werden. Das geschieht mithilfe eines Know-how-Wissens, auf das sich die Handelnden stützen und im Vollzug der Praktik aktivieren. Wie ein derartiger Nexus von „doings and sayings“ (ebd., S. 89) aussehen kann, veranschaulicht Schatzki am Beispiel des Ackerbaus: „For instance, farming practices comprise such actions as building fences, harvesting grain, herding sheep, judging weather, and paying for supplies.“ (Schatzki 2001 b, S. 48). Als Entität wird somit die soziale Praktik in weitere Elemente zerlegt, deren gemeinsame Verknüpfung und Abhängigkeitsstruktur jedoch noch immer darauf verweist, dass Schatzki an Bourdieu anschließt und die Praktik – nicht deren Elemente – als kleinste soziale Einheit modelliert. Gleichwohl hat Schatzki mit dieser Atomisierung der Praxisstruktur in doings and sayings ein probates Instrumentarium dafür geliefert, auf der Micro-Ebene nach jenen kulturellen Codes zu suchen, die im Praxisvollzug implizit verarbeitet werden.

Als dritte wichtige Station in der Entwicklung der Theorie sozialer Praktiken wäre Andreas Reckwitz zu nennen, der nicht nur die bis dahin verstreut existierenden praxistheoretischen Grundgedanken auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, sondern auch die „Routinisiertheit“ und die „Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten“ (Reckwitz 2008 b, S. 120) als Strukturmerkmale sozialer Praktiken herausgearbeitet hat. Demnach bewege „sich die Praxis zwischen einer relativen Geschlossenheit der Wiederholung und einer relativen Offenheit für Misslingen, Neuinterpretation und Konflikthaftigkeit des alltäglichen Vollzugs“ (ebd., S. 120). Nicht minder einflussreich ist Reckwitz' Vorschlag gewesen, sozialen Praktiken den Status einer Subjektivierungsweise zu verleihen (vgl. Reckwitz 2006). Seitdem gehen von dieser Vorarbeit neue praxistheoretische Impulse aus, die – wie in dem vorangegangenen Kapitel erläutert – vorwiegend in der Denkfigur kulminieren, das Subjekt als eine „Beobachtbarkeitskategorie“ (Alkemeyer 2013, S. 35) zu verhandeln. Damit wird mit dem seit Descartes in der philosophischen Tradition vorherrschenden Subjektverständnis ein klarer Bruch markiert und die dem Subjekt zukommende Autonomie auf ein Mindestmaß reduziert. Nun erscheint das „Subjekt nicht [mehr] als Substanz, sondern als in Formierung begriffene Struktur“ (ebd., S. 34) und verliert seine Autonomie insofern, als es sich in und mit Praktiken gemeinsam konstituiert (vgl. ebd.). Aber anders als in der –

hinsichtlich der Subjektkonstitution ähnlichen – Diskurstheorie wird die soziale Praxis aufgrund des Strukturmerkmals der relativen Offenheit als ein Raum modelliert, in dem Neuinterpretationen sowohl in Bezug auf die eigene Subjektförmigkeit als auch auf die soziale Praktik selbst möglich werden. Geht man nämlich in Anlehnung an Schatzki davon aus, dass soziale Praxis aus verschiedenen 'doings' besteht, erweist sich Handeln als „eine von praktischen Kontexten gerahmte, aber eigenständige Tätigkeitsform“ (ebd., S. 43), die sich zwar präfigurieren, aber nicht determinieren (vgl. ebd., S. 47) lässt. Insofern entstehen Handlungen, wie dieser Sachverhalt mit der heuristischen Metapher des Spiels veranschaulicht wird (vgl. Schmidt 2012, S. 38 – 43), „aus dem 'Spiel' heraus“ (ebd.) und gleichen intervenierenden Aktivitäten, „die weitere Handlungen anstoßen und Begebenheiten geschehen machen, d. h. Unterschiede bewirken“ (ebd.). Damit wird nach Thomas Alkemeyer ein „subjektive[r] Eigensinn denkbar, ohne das Subjekt als autonom zu begreifen“ (Alkemeyer 2013, S. 46).

Indem Praxistheorien also ihren Akzent nicht auf „kognitiv-geistige Schemata“ (Reckwitz 2008, S. 109) oder symbolische Sinnmuster, sondern auf praktische Schemata legen, an denen sich Akteure in der Erzeugung ihrer sozialen Welt orientieren, und soziale Praktiken als Subjektivierungsweise begreifen, bieten sie zugleich einen Zugang zum Verständnis dessen, was erstens unter dem Sozialen, zweitens unter dem menschlichen Handeln und drittens unter dem Subjekt zu verstehen ist. Betrachtet man soziale Praktiken also als eine Subjektivierungsweise, die auf einem von Kollektiven geteilten know-how-basierten impliziten Wissen beruht, das auf Grundlage der Routinisierung inkorporiert und somit materialisiert wird, stellt sich nun für die vorliegende Arbeit die Frage, inwiefern sich literarische Texte mithilfe dieser Theorie analysieren lassen. Bevor ich diese Frage in dem nächsten Kapitel beantworte und meinen methodischen Ansatz erläutere, soll zunächst näher auf diejenigen Aspekte sozialer Praktiken eingegangen werden, die auch in den späteren Analysen der autofiktionalen Selbstinszenierung Berücksichtigung finden. Es geht im Folgenden also darum, nicht alle Elemente vorzustellen, die in den verschiedensten praxistheoretischen Arbeiten als wichtig erscheinen, sondern nur solche, die sich für diese Arbeit in methodischer Hinsicht als hilfreich erweisen. Dabei ist vor allem darauf einzugehen, wie Praktiken und ihre Subjekte eine „Koextensivität“ (Alkemeyer u. a. 2013, S. 21) entfalten sowie jene Routine und somit eine relative Geschlossenheit ausbilden können (2.1); welche Ausformungen das implizite Wissen aufweist, das Partizipanten in ihren Vollzügen aktivieren (2.2), und auf welcher materiellen Basis soziale Praktiken generiert werden (2.3). Zu klären ist aber auch, wodurch jene relative Offenheit begründet ist (2.4), die Eigensinnigkeit und neue Praktik- wie Subjektinterpretationen ermöglicht.

## **2.1 Über-Individualität**

Das menschliche Individuum, das sich – wenn man Praktiken metaphorisch als Spiel begreift – im



praktischen Vollzug als mitspielfähig zeigt und sich zugleich als ein spezifisches Subjekt zu erkennen gibt, wird somit zum Träger der Praktik und agiert gleichsam als „homo practicus“ (Nicolini 2012, S. 4). Allerdings stellt sich die Frage, auf welche Weise dieser praktische Mensch zu diesem Status gelangt. Wie kommen also Praktiken und Akteure zusammen, sodass sie sich daraufhin koextensiv entwickeln können? Elizabeth Shove und Thomas Alkemeyer umschreiben dieses Phänomen mit dem Begriff der Rekrutierung (vgl. Shove u. a. 2012, S. 63 ff.; Alkemeyer 2013, S. 59) und gehen davon aus, dass soziale Praktiken Individuen gerade auf diese Art und Weise für sich gewinnen. Sie entfalten also eine attraktive Wirkung, eine gewisse Sogwirkung und bringen Individuen dazu, sich als Partizipanten zu engagieren und schließlich die Trägerschaft von Praktiken zu übernehmen. Auf diesen Umstand verweist auch Robert Schmidt, der in diesem Kontext von Einbindung spricht: „[S]ie, [die Praktiken], involvieren Teilnehmerschaften und Praktikergemeinschaften“ (Schmidt 2012, S. 10). Erving Goffman verwendet hingegen den Ausdruck des 'Engagements' (vgl. Goffman 1971, S. 44 f.), mit dem auf ein „Changieren des Begriffs zwischen Hingabe an eine und Aktivität in einer Situation aufmerksam“ (Alkemeyer 2013, S. 33) gemacht wird. Dass Individuen dieser Sogwirkung verfallen und sich geneigt zeigen, an einer Praktik, im Sinne eines Spiels, zu partizipieren, liegt wohl an der Motivationskraft, die sie ausübt. Anders ausgedrückt, sind Praktiken derart beschaffen, dass sie Individuen Gründe und damit Motive liefern, sich überhaupt zu bewegen und auf ein „shared enterprise“ (Wenger 1998, S. 45), ein gemeinsames Unternehmen, einzulassen. Mit Schatzki lässt sich dieses Motivationsgefüge mit dem Begriff der 'teleo-affektiven Struktur' (vgl. Schatzki 2002, S. 80) umschreiben, der zumindest auf der Ebene der Affekte Antworten darauf bereitstellt, was Individuen implizit dazu motiviert, an bestimmten Praktiken teilzunehmen. Damit ist jener implizite Sinn berührt, auf den Bourdieu referiert, wenn er darauf aufmerksam macht, dass Individuen erst in Praktikvollzügen Dispositionen, also Fähigkeiten und Fertigkeiten aneignen, um auf ganz bestimmte Art und Weise sozial interagieren zu können. Praktiken sind somit der Ort, an dem in sinnvoller Weise Kompetenzen für die soziale Mitspielfähigkeit (vgl. Brümmer 2014) erworben werden. Darin besteht ihre Attraktivität und Sogwirkung. Aus praxistheoretischer Perspektive sind diese „Sinnstiftungen“ deshalb nicht als geistige zu betrachten, sondern „als tatsächliche, öffentliche, praktische (Inter-)Akte“ (Schmidt 2012, S. 222), in denen aus der Praktik heraus ganz bestimmte Affizierungen stattfinden und bei den Individuen Motivationslagen angesprochen werden, ohne dass diese vor und während der Praktik ins Bewusstsein treten.

Soziale Praktiken können insofern als Spiele in den jeweiligen sozialen Feldern konzipiert werden, die, um Shoves Bild einer Zirkulation (vgl. Shove u. a. 2012, S. 67) zu bemühen, mit einem Kreislauf vergleichbar sind. Dieser dreht permanent seine Runden, sodass Individuen, sofern sie sich in einem ganz bestimmten sozialen Feld bewegen und von der Sogwirkung der jeweiligen Praktik erfasst werden, nichts anderes tun, als in diesen Kreislauf einzutreten und ihn aufrecht zu

erhalten. Sie sind deshalb nicht als Urheber der Praktik zu verstehen, sondern als deren Träger, zu denen sie aufgrund der praktischen Rahmung ihres sozialen Lebens automatisch werden. Das gilt in besonderem Maße für neue Partizipanten, die in bestimmten sozialen Feldern tätig werden und daraufhin jener Sogwirkung unterliegen. Provokanter ausgedrückt, werden sie dazu gezwungen mitzuspielen, was sie letztendlich auch tun, um in dem jeweiligen sozialen Feld aktiv sein zu können. Sie nehmen am Spiel teil, bis sich schließlich die für soziale Praktiken essentielle Routine einstellt und ihre Mitspielfähigkeit zum Vorschein kommt. Mit Thomas Alekemeyer ausgedrückt, kristallisieren sich erst in diesem Zuge Intentionen und Dispositionen heraus, also „Fähigkeiten, Fertigkeiten, Gewohnheiten, Anlagen und Neigungen, die sich ausschließlich in Praktiken manifestieren“ (Alkemeyer 2013, S. 52). Über die Wiederholung von Vollzügen legen neue Partizipanten das Kleid des Novizen ab und schlüpfen in das des erfahrenen Routiniers, der im Kollektiv dafür sorgt, dass die Praktik am Leben bleibt. In der Theorie sozialer Praktiken ist die Kategorie der Intention deshalb besonders schwach ausgeprägt, an deren Stelle eben die Sogwirkung tritt. Haben sich soziale Praktiken innerhalb eines bestimmten sozialen Felds erst einmal etabliert, dann ist die Teilnahme an ihnen seitens der Individuen nicht deren Intention zu verdanken. Genauso wenig fußt die Veränderung von Praktiken, die aus dem Spiel heraus und somit auf der Ebene der jeweiligen Vollzüge erfolgt, auf einer der Praktikteilnahme vorhergehenden Entscheidung der Akteure. Vielmehr lässt sich das Phänomen der Sogwirkung mithilfe der Kategorie der Öffentlichkeit erklären, die, wie Robert Schmidt bemerkt, ein wesentliches Merkmal von sozialen Praktiken darstellt (vgl. Schmidt 20112). Betreten Individuen nämlich ein ganz spezifisches soziales Feld, werden sie umgehend zu teilnehmenden Beobachtern (vgl. Reckwitz 2008 c, S. 197), die sich aus dieser Teilnahme heraus das implizite praktische Wissen erst aneignen, ohne dies vorab beabsichtigt zu haben. Denn die Praktik selbst ist bereits feldspezifisch, sodass der Eintritt in das soziale Feld mit der Teilnahme an spezifischen Praktiken einhergeht.

Mit der Sogwirkung sozialer Praktiken auf neue Partizipanten ist jedoch nur die Art und Weise geklärt, wie soziale Praktiken bestehen bleiben. Woran es aber liegt, dass soziale Praktiken entstehen und sich verändern, ist noch nicht beleuchtet worden. Dabei ist dieser Aspekt von hoher Relevanz, da die Ursache für die Entstehung einer sozialen Praktik auch für deren Sogwirkung verantwortlich ist. Nach Shove et al. ist diesbezüglich auf der Ebene der Kontexte anzusetzen, die unter anderem infrastrukturelle Veränderungen, geschichtliche Ereignisse, soziale Netzwerke und andere lebensweltliche Bedingungen umfassen können (vgl. Shove u. a. 2012, S. 66 ff.). Unter den unterschiedlichsten Umständen werden Individuen im Kollektiv mit neuen Objekten, Situationen, Ereignissen oder Handlungen konfrontiert, das heißt sie werden vor Herausforderungen gestellt, die sie mittels diverser Aktivitäten zu lösen versuchen, bis sich durch Organisation dieser vielfältigen Tätigkeiten, in Schatzkis Vokabular 'doings' und 'sayings', ganz bestimmte Praktiken herausbilden. Denn „Menschen, Organismen, Dinge und Artefakte wie Werkzeuge, technische Apparaturen,

Sprache und Bilder verwickeln sich [...] in sozialen Praktiken so miteinander, dass sie einen Kontext füreinander bilden, in dem sie intelligibel werden, und zugleich eine unterscheidbare soziale Ordnung etabliert wird“ (Alkemeyer 2013, S. 44). Praktiken, so lässt sich daraus schließen, entstehen immer aus anderen Praktiken heraus, sobald sich die kontextuelle Rahmung verändert. Allerdings ist in diesem Kontext zu beachten, dass Gemeinschaften nicht als Urheber wirksam sind und auch nicht eine übergeordnete Stellung gegenüber sozialen Praktiken einnehmen. Viel eher ist mit Wenger davon auszugehen, dass Praktiken und Gemeinschaften sich gegenseitig konstituieren (vgl. Wenger 1998), weil jene infrastrukturellen Veränderungen, also geschichtliche Ereignisse und soziale Netzwerkverknüpfungen ebenfalls Praktiken darstellen (vgl. Shove u. a. 2012, S. 68). In dieser Gemengelage von Praktiken, die miteinander verknüpft sind, kristallisieren sich schließlich ganz bestimmte soziale Praktiken heraus. Shove et alri zufolge kommt ihnen der Status einer Entität zu (vgl. Shove u. a. 2012, S. 7), während die Praktiken, die zu ihrer Konstitution verholfen haben, als jene Elemente fungieren, die bei Schatzki als 'doings' und 'sayings' bezeichnet werden. Sind Praktiken erst einmal entstanden, entfalten sie autopoietische Strukturen, sodass ihre Ausformungen und Veränderungen von den Akteuren nur noch von Innen, also innerhalb und aus der Praktik heraus herbeigeführt werden können, wenn diese bereits zu ihren Trägern geworden sind und in medias res Handlungen vollziehen. Indem die Akteure aber diese Vollzüge jedes Mal aufs Neue tätigen, tragen sie dazu bei, dass die jeweiligen Praktiken nicht nur als Entitäten erhalten bleiben, sondern in dem jeweiligen sozialen Feld tiefere Wurzeln schlagen, das heißt eine relative Geschlossenheit (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 120) ausbilden und somit eine größere Sogwirkung entfalten. Das hat im Endeffekt zur Folge, dass immer mehr Individuen innerhalb der jeweiligen sozialen Felder ihre Trägerschaft übernehmen und dazu verhelfen, die Sogwirkung dieser Praktiken zu steigern. Diese reziproke Bewegung macht es letztendlich deutlich, wie Praktiken und Kollektive sich gegenseitig konstituieren. Denn einerseits entsteht eine Praktik nur, insofern mehrere Individuen unter ganz spezifischen kontextuellen Bedingungen ganz bestimmte verbale und non-verbale Handlungen aufeinander abstimmen und organisieren, und andererseits ist diese Praktik als Nexus von doings und sayings die Grundlage dafür, dass ein Kollektiv entsteht. Damit kann dieses mit der Sogwirkung sozialer Praktiken auf Partizipanten in Verbindung stehendes Phänomen mit dem Begriff der Koextensivität umschrieben werden, weil sich soziale Praktiken und Partizipanten immer gleichzeitig und in einem Wechselverhältnis entwickeln (vgl. Alkemeyer u. a. 2013, S. 21).

Diese Aspekte spielen auch für die spätere Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierungspraktik eine wichtige Rolle, sodass im Analyseteil ihre Sogwirkung und Bedeutung im literarischen Feld betrachtet werden soll. Im Vordergrund steht dabei ihre Entwicklung und Veränderung, weshalb die geschichtlichen Ereignisse, die dies beeinflusst haben, genauso in den Blick zu nehmen sind wie der Beitrag der Autoren in dem jeweiligen Kontext. Somit gilt das Interesse vor allem der wechselseitigen Entfaltung von Selbstinszenierungspraktik

und deren Trägergemeinschaft.

## 2.2 Implizites praktisches Wissen

Beruhet das Soziale der Praktiken also auf der kollektiven Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen, so muss Erwähnung finden, dass dieses nicht explizierbar ist, sondern eines, das im Vollzug der Praktik implizit zum Tragen kommt. Der Fokus liegt somit auf dem „[i]mplizite[n] Wissen“ (Polanyi 1985). Was explizites und implizites Wissen unterscheidet, versucht Harry Collins damit zu beschreiben, dass man explizites Wissen im metaphorischen Sinne „tatsächlich sehen und riechen“ (Collins 2012, S. 92) könne, implizites Wissen jedoch nicht wahrnehme, weil es unsichtbar bleibt (vgl. ebd.). Und diese „Unsichtbarkeit ist sein definitorisches Charakteristikum“ (ebd.). Oft ist es den Akteuren gar nicht bewusst, dass sie gerade auf ein irgendwie geartetes Wissen zurückgreifen: „Die sozialen Akteure erfassen die soziale Welt nicht durch reflexives, erkennbares Bewusstsein, nicht durch wissenschaftlich objektivierende Distanz zu den Objekten der Erkenntnis, sondern sie begreifen sie als etwas Selbstverständliches.“ (Pille 2013, S. 50) Deswegen betrachtet Michael Polanyi das implizite Wissen als einen Modus, „in welchem wir mehr wissen, als wir aussprechen können“ (Polanyi 1985, S. 25). Dies ist zugleich eine weitere Erklärung für das Phänomen der Sogwirkung sozialer Praktiken, das im vorherigen Kapitel beschrieben wurde. Da das Wissen, welches für den Praktikvollzug zu mobilisieren ist, keine Möglichkeiten enthält, expliziert zu werden (vgl. Polanyi 1985, S. 17), kann somit auch der Praktikvollzug nicht auf einem der Praktik vorläufigen intentionalen Akt beruhen. Dementsprechend wird dadurch der Status des Partizipanten bzw. des Akteurs als Urheber konterkariert. Dass er nur während des Praktikvollzugs auf ein Wissen zugreifen kann, mit dessen Hilfe die Praktik erst gelingt, ist dabei als der entscheidende Effekt anzusehen, der auf ihn eine Attraktivität ausübt. Partizipanten stellen nämlich fest, dass ihnen innerhalb und nur innerhalb von Praktiken ein ganz bestimmtes Wissen zugänglich wird, das sie zwar weder versprachlichen noch greifen können, es jedoch zu mobilisieren imstande sind (vgl. ebd., S. 14). Mit jedem weiteren Vollzug reift und festigt sich dieses Wissen, bis es in „ein Können im Sinne eines know-how und eines praktischen Verstehens“ (Reckwitz 2008 b, S. 116) übergeht, das den Partizipanten als inkorporiert und internalisiert, nicht jedoch als ein „explizierbares Aussagewissen (knowing that)“ (ebd., S. 117) erscheint. Harry Collins unterstreicht zudem den kollektiven Charakter des impliziten Wissens und verweist auf den Aspekt der Sozialisation, die Bedingung dafür sei, dass ein implizites Wissen in einer Gemeinschaft verbreitet und erworben werden könne (vgl. Collins 2012, S. 105 ff.).

Die Kriterien der Unexplizierbarkeit und Kollektivität impliziten Wissens werden auch praxistheoretisch verwertet und dienen als Basis für die Definition dessen, was man als praktisches Wissen bezeichnet und mit implizitem Wissen gleichsetzt. Begründet wird diese Identifikation letztlich mit dem Argument, dass implizites Wissen nur in Praktikvollzügen zum Vorschein kommt,

nur durch diese übertragbar wird und nur dank der Praktik seine soziale Komponente entfalten kann. Nach Andreas Reckwitz nimmt dieses implizite praktische Wissen drei Formen an, die sich in heuristischer Hinsicht für die Analyse des in sozialen Praktiken zum Ausdruck kommenden Wissens gut eignen. Dabei verweist der Begriff 'Wissensform' darauf, dass Reckwitz hier auf den Parametern der Unexplizierbarkeit und der Kollektivität aufbaut und das implizite Wissen als eine sich aus drei Bestandteilen zusammensetzende Entität modelliert. Demnach werden alle drei Formen impliziten praktischen Wissens immer gleichzeitig mobilisiert, sobald es zu Praktikvollzügen kommt. Reckwitz spricht diesbezüglich von interpretativem Verstehen (Deutungswissen), methodischem Know-how-Wissen und motivational-emotionalem Wissen und definiert diese Formen derart, dass Ersteres eine Bedeutungszuschreibung darstelle, die sich sowohl auf Gegenstände, Personen als auch auf abstrakte Entitäten und das Selbst beziehen könne, das methodische Know-how-Wissen hingegen „script-förmige[n] Prozeduren“ (Reckwitz 2008 b, S. 118) gleiche, in denen eingeschrieben ist, „wie man eine Reihe von Handlungen kompetent hervorbringt“ (ebd.). Mit dem motivational-emotionalen Wissen ist schließlich eine Form gemeint, in der ein Sinn dafür verdichtet sei, worauf die Akteure im Vollzug einer Praktik eigentlich abzielten (vgl. ebd.).

Wenn die drei Formen impliziten Wissens also mit einem Inhalt in Form von Antworten gefüllt werden können, wie es aus Reckwitz' Definition hervorgeht, so drängt sich der Verdacht auf, dass es durchaus machbar ist, implizites Wissen zu explizieren. Möglich wird es allerdings nur aus der Beobachterperspektive, die zum Beispiel ein Wissenschaftler zwecks einer Analyse dieses Wissens einnimmt. Daraus ergeben sich letztendlich Rückschlüsse darauf, welche Bedeutungszuschreibungen der Praktizierende gegenüber sich und seiner Umwelt vornimmt, welche Kompetenzen er in die Organisation der einzelnen Handlungen einfließen lässt und welche Ziele von ihm dabei anvisiert werden. Aus der Teilnehmerperspektive sind derartige Rückschlüsse jedoch nicht möglich, weil der Praktizierende aus der Aktion heraus handelt und das implizite Wissen aktiviert, noch bevor er es analysieren und explizieren kann. Dieses Know-how muss deshalb bereits vorhanden sein. Müsste es vorab in einem Prozess der Explikation erst erworben werden, würden Momente der Stockung eintreten, die den Praktikvollzug gar nicht ermöglichen. Aus diesem Grund muss mit Rainer Schützeichel das implizite praktische Wissen als ein Bündel aus „Verhaltensdispositionen und Fähigkeiten“ charakterisiert werden, „die durch Erfahrung und Übung erworben werden, [als] 'skills', die sich in einem 'being able to do something' manifestieren“ (Schützeichel 2012, S. 111). Es handelt sich somit um „intentional nicht selbst verfügbare[] Voraussetzungen“ (ebd., S. 108): „Ob ein Schumacher ein Wissen um die Herstellung von Schuhen hat, äußert sich nicht darin, wie er darüber redet, sondern welches Können er hat, welche Fertigkeiten er besitzt, welchen Dingen er vertraut und so weiter.“ (ebd., S. 115) Versprachlicht kann dieses Wissen also erst infolge einer Analyse, die aber einer Beobachterperspektive bedarf.

Für ein solches Unternehmen eignet sich vor allem Reckwitz' Modell der drei Wissensformen, mit dem sich das implizite praktische Wissen in heuristischer Weise differenziert beschreiben lässt, weil es die Möglichkeit bietet, aus der Beobachterperspektive Antworten auf die jeweiligen Fragen des Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionalen Wissens zu formulieren. Deshalb soll dieses theoretische Modell auch bei der anschließenden Auseinandersetzung mit der Selbstinszenierungspraktik als Analyseinstrument zum Einsatz kommen.

### **2.3 Materialität**

Ebenfalls zentral für die Theorie sozialer Praktiken ist die Kategorie der Materialität, die mit derjenigen des impliziten praktischen Wissens eng verknüpft ist, und zwar insofern, als dieses sich durch Wiederholung der Vollzüge materialisiert. Innerhalb der Praxistheorien erhält die Materialität somit den Status einer Konstitutionsbasis, auf der die Generierung sozialer Praktiken erst erfolgt. Denn genauso wie das Soziale durch Praktiken hervorgebracht wird, muss auch die Praktik selbst auf Elementen beruhen, die sie möglich machen. Diese Funktion kommt innerhalb der Theorie sozialer Praktiken „zwei materielle[n] Instanzen“ (Reckwitz 2008 b, S. 113) zu: dem menschlichen Körper und Artefakten, zu denen Objekte jeglicher Art zählen. Prägend wirken hier vor allem die Arbeiten von Pierre Bourdieu und Bruno Latour, die in je eigenen Ansätzen eine dieser beiden Instanzen als materielle Grundlage nicht nur der Praktik, sondern auch des Sozialen eingeführt haben. Beide Theoretiker geben damit eine wichtige Antwort darauf, woraus eine Praktik besteht, und bringen in ihren Arbeiten zum Ausdruck, „dass Praktiken auf einer ersten Ebene nicht anderes als Körperbewegungen darstellen und dass Praktiken in aller Regel einen Umgang von Menschen mit Dingen, Objekten bedeuten“ (ebd.).

Bei Bourdieu, der praxistheoretisch den menschlichen Körper als fundamentale Größe modelliert, steht dabei das Konzept des Habitus im Vordergrund. Darunter versteht er ein „System dauerhafter *Dispositionen*, strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen“ (Bourdieu 1976, S. 165). Allerdings sind diese Anlagen gesellschaftlich bedingt und von klassen- wie feldspezifischen Faktoren prädestiniert, was in Verhalten und Handeln der Akteure zum Ausdruck kommt. Damit hat die Klassenzugehörigkeit für Bourdieu eine immense Auswirkung auf den Habitus, der sich nicht zuletzt durch Erfahrungen auszeichnet, die ein Akteur innerhalb einer Klasse macht. Dabei ist die Funktionsweise des Habitus derart beschaffen, dass dieser einer „*Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix*“ gleicht und „dank der analogischen Übertragung von Schemata [...] es ermöglicht, unendlich viele differenzierte Aufgaben zu erfüllen“ (ebd., S. 169). Demnach lassen sich die jeweiligen Dispositionen auf insgesamt drei Kategorien verteilen, die in Bezug auf die Organisation der sozialen Welt instrumenteller Natur sind. Da die soziale Welt aber aus praxeologischer Perspektive praktisch erzeugt wird und sich somit zusammen

mit Praktiken konstituiert, ist die Funktionsweise der drei Schemata derart zu verstehen, dass zum Beispiel mit den Wahrnehmungsschemata Hilfsmittel zur Verfügung stehen, die ein Akteur dazu nutzt, seine sinnlichen Eindrücke im Rahmen von Praktikvollzügen zu strukturieren. Eine ähnliche Funktion haben die Denkschemata, die der kognitiven Strukturierung der sozialen Welt und somit der Praktikinterpretation dienen, während die Handlungsschemata es ermöglichen, die soziale Welt mithilfe verbaler und non-verbaler Aktivitäten praktisch hervorzubringen (vgl. ebd., S. 172). Die Art und Weise, wie die soziale Welt wahrgenommen, interpretiert und praktisch hervorgebracht wird, hängt jedoch von den jeweiligen klassen- wie feldspezifischen Erfahrungen ab. Sie prägen somit den Habitus der Akteure und schlagen sich „in jedem Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata nieder[.]“ (vgl. Bourdieu 1987, S. 101). Demnach sind die klassen- und feldspezifischen Erfahrungen im menschlichen Körper verankert und wirken sich als implizite habituelle Schemata insofern auf die Akteure aus, als sie im Rahmen von Praktikvollzügen sowohl deren kognitive Aktivitäten als auch deren verbale und non-verbale Handlungen prästrukturieren. Folglich wird das praktische Wissen körperlich mobilisiert, weshalb es nach Bourdieu der Habitus ist, der in Gestalt eines „sozialisierte[n] Körper[s]“ (Bourdieu 1993, S. 28) sowohl Praktiken als auch Praxisformen hervorbringt (vgl. Bourdieu 1976, S. 170).

Wie Andreas Reckwitz aber hervorhebt, umfasst die Dimension der Körperlichkeit innerhalb der Theorie sozialer Praktiken zwei Komponenten, zu denen neben dem Aspekt der „Inkorporiertheit von Wissen“ auch derjenige der „Performativität des Handelns“ (Reckwitz 2008 b, S. 114) gehört. Denn „[nach] innen setzt die Fähigkeit der Akteure zum Vollzug einer Praktik als Sequenz von Körperbewegungen eine Inkorporierung [...] von *know-how* und ein praktisches Wissen voraus“, während „[n]ach außen [...] die Körperlichkeit des Vollzugs von Praktiken [bedeutet], dass sie von der sozialen Umwelt (und im Sinne eines Selbstverstehens auch von dem fragilen Akteur selber) als eine *skillful performance* interpretiert werden kann“ (ebd.). Damit geht insbesondere aus dem zweiten Aspekt der Performance hervor, dass soziale Praktiken eine intersubjektive Struktur haben, womit es in dieser Hinsicht zu Überschneidungen mit den meisten Handlungstheorien kommt.

Die Wichtigkeit der Materialität wird in der Theorie sozialer Praktiken aber nicht nur am Körper, sondern auch an Artefakten festgemacht. Der Umgang mit ihnen ermöglicht und generiert erst ganz gewisse soziale Praktiken, sodass Artefakte genauso wie Menschen als soziale Co-Akteure fungieren. Am profiliertesten ausgearbeitet findet sich dieser Aspekt bei Bruno Latour (vgl. Latour 2001; 2008), der in Anlehnung an Michel Serres von „Quasi-Objekte[n]“ (Latour 2008, S. 70) spricht, weil diese in ihrer die soziale Welt erzeugenden Funktion weder die „Position von Dingen [...] noch die von Subjekten“ (ebd.) einnehmen. Nach Latour haben ganz gewisse soziale Praktiken eine interobjektive Struktur (vgl. Latour 2001), wie sie zum Beispiel bei Praktiken aus den Bereichen des Sports, der Musik, des Reisens oder des Konsums festgestellt werden kann. So

manch eine Sportpraktik kommt nämlich nur dann zustande, wenn die menschlichen Akteure in Kontakt mit je spezifischen Spielgeräten treten. Gleiches gilt für musikalische Praktiken, die sich erst aus dem Zusammenspiel von Menschen und musikalischen Instrumenten konstituieren. Und auch das Reisen, also das Überbrücken längerer Distanzen, das ohne Fahrrad, Auto, Schiff oder Flugzeug nicht möglich ist, genauso wie der Konsum, der doch auf Objekten wie Rechnung, Kreditkarte oder dem erworbenen Gegenstand beruht, sind gleichermaßen soziale Praktiken, die nicht ohne eine Interaktion mit Artefakten generiert werden können. Menschliche Akteure sind somit in ein „ungewöhnliches Netzwerk“ eingebunden, „das Zeiten, Orte und heterogene Akteure vermischt“ (Latour 2001, S. 241), ein Netzwerk also, das neben sozialen Wesen eben auch materielle Gegenstände umfasst. Genau diesen Aspekt habe Latour zufolge die moderne Sozialwissenschaft vernachlässigt (vgl. Latour 2008, S. 22 ff.), weshalb er vorschlägt, Artefakten, die diese Hybridstruktur eines Quasi-Objekts aufweisen, den Status eines Aktanten zuzusprechen (vgl. Latour 2001, S. 250).

Wie im Fall des menschlichen Körpers spielen die beiden von Reckwitz erwähnten Aspekte der Inkorporiertheit des Wissens und der Performativität des Handelns auch im Fall von Artefakten eine wichtige Rolle. Zum einen muss das praktische Wissen darüber, wie mit Artefakten umzugehen ist, zunächst einmal durch Wiederholungen inkorporiert und internalisiert werden, womit eine Bewegung von Außen nach Innen erfolgt. Zum anderen äußert sich nach Außen hin mit jeder Wiederholung im Sinne einer Wissensperformance, inwiefern ein Akteur Praktiken, in die Artefakte eingebunden sind, kompetent hervorbringt. Somit wird Materialität als Konstitutionskategorie im Fall von Artefakten insofern wichtig, als zum einen soziale Praktiken erst im Umgang mit materiellen Objekten hervorgebracht werden und zum anderen das praktische Wissen sich nicht nur im menschlichen Körper materialisiert, sondern auch im Umgang mit Artefakten verschiedener Couleur, sodass „die Akteure die Gegenstände mit einem entsprechenden Verstehen und know-how [behandeln], das nicht selbst durch die Artefakte determiniert ist“ (Reckwitz 2008 b, S. 115).

Das Beispiel von Praktiken, in die Artefakte als Co-Akteure involviert sind, macht deutlich, dass soziale Praktiken unterschiedliche Strukturen haben können. Neben der Komponente der Intersubjektivität kommt somit auch diejenige der Interobjektivität hinzu, wobei diese beiden Strukturtypen in nicht wenigen Praktiken miteinander verzahnt werden. Tischtennis-Spiele, Theateraufführungen oder der Wertpapierhandel legen davon ein Zeugnis ab. Daneben existieren aber auch noch Praktiken, deren Struktur mit dem Begriff der Selbstreferentialität umschrieben werden kann. Es handelt sich hierbei um Technologien des Selbst, die Michel Foucault im Zuge seiner Gouvernamentalitätsstudien in begrifflicher Hinsicht eingeführt und als Techniken charakterisiert hat, die Individuen die Möglichkeit geben, „mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren Körpern, mit ihren Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen,



und zwar so, dass sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen“ (M. Foucault zit. nach Bröckling u. a. 2000, S. 28 f.). Das Zitat veranschaulicht, dass der Körper auch im Konzept der Selbsttechnologien von großer Bedeutung ist. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei ihnen um Praktiken, die sowohl intersubjektive als auch interobjektive Strukturmerkmale einschließen. Entscheidend für die Charakterisierung als Selbsttechnologie ist aber die Kategorie der Selbstreferentialität, weil derartige Praktiken aus der Sicht der Akteure immer auf sich selbst bezogen sind, mit dem Zweck, im Inneren des Selbst ganz „bestimmte kurzfristige oder langfristige Effekte zu erzielen oder [...] bestimmte kognitive oder emotionale Kompetenzen aufzubauen“ (Reckwitz 2006, S. 58).

Nach derartigen Strukturmerkmalen soll später auch die Selbstinszenierungspraktik untersucht werden, sodass sich das Augenmerk nicht nur auf die überindividuellen Eigenschaften und das implizite praktische Wissen dieser Praktik richtet, sondern auch auf deren materielle Konstitutionsbedingungen. Dies gilt insbesondere für die autofiktionale Selbstinszenierung, bei deren formaler Analyse zu klären ist, inwieweit menschliche Interaktionspartner und Artefakte als soziale Co-Akteure zur Praktikkonstitution beitragen und welche Funktion dabei dem Körper zukommt.

## **2.4 Routinisiertheit und relative Offenheit**

Die Sogwirkung sozialer Praktiken, die auf Akteure dahingehend attraktiv wirkt, dass diese innerhalb eines sozialen Feldes ein je spezifisches praktisches Wissen inkorporieren und auf dessen Grundlage „repetitive Muster der Praxis“ (Reckwitz 2008 b, S. 121) hervorbringen, ist insofern auch durch diese Routinisiertheit begründet. Diese ist es letztendlich, die eine soziale Praktik am Leben hält und ihr eine auf neue Teilnehmer ausübende Attraktivität verleiht. Ihre „relative Geschlossenheit“ (ebd., S. 120) verdankt sie gerade dieser aus der Wiederholung resultierenden Routinisiertheit, die Reckwitz jedoch als nur ein Strukturmerkmal sozialer Praktiken aufführt. Das andere sieht er in der „Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten“ (ebd.), womit eine Erklärung dafür gegeben ist, warum soziale Praktiken nicht statischer, sondern eher dynamischer, ja flexibler Natur sind, warum sie sich im Laufe der Zeit verändern, mal mehr, mal weniger Akteure anziehen oder sogar ganz verschwinden (vgl. Shove u. a. 2012, S. 63 ff.). Dass dies geschieht, ist nicht auf die Intention der Akteure zurückzuführen, sondern ist in der Beschaffenheit sozialer Praktiken selbst angelegt, die also auch Momente einer „relativen Offenheit für Misslingen, Neuinterpretation und Konflikthaftigkeit des alltäglichen Vollzugs“ (Reckwitz 2008 b, S. 120) enthalten.

Insgesamt nennt Reckwitz vier Eigenschaften, aus denen sich diese „Logik der Praxis“ (ebd., S. 122) speist, und setzt zunächst bei dem einzelnen Vollzug einer sozialen Praktik an, in dem

seiner Meinung nach das mobilisierte praktische Wissen immer unvollkommen bleibt und somit nicht immer ausreicht, um alle in diesem Moment auftretenden Probleme und Herausforderungen zu lösen (vgl. ebd., S. 122). Geschuldet ist dieser Umstand dem Kontext, in dem der Praktikvollzug erfolgt, weil er aufgrund seiner Komplexität vom praktischen Wissen nicht in Gänze erfasst werden kann. Diese Komplexität ergibt sich in erster Linie daraus, dass der Kontext Akteure „mit Ereignissen, Personen, Handlungen, Objekten und Selbstreaktionen konfrontier[t], für deren Behandlung die routinisierten Verstehensmuster, das methodische Wissen und die konventionalisierten Motiv/Emotions-Komplexe keine oder keine eindeutigen *tools* an die Hand geben“ (ebd.). Aus diesem Grund entsteht immer ein Rest an Interpretationsbedarf, den ein Akteur aus dem Vollzug heraus füllen muss.

Die Logik sozialer Praktiken impliziert des Weiteren, dass diese immer wieder aufs Neue hervorgebracht werden. Folglich fungiert Zeitlichkeit als zweite wichtige Eigenschaft, aus der jene Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten resultiert (ebd.). Weil Praktiken auch nach einem erfolgreichen Vollzug nicht zum Abschluss kommen, sondern in der Zukunft wiederholt vollzogen werden müssen, entsteht aus diesem Sachverhalt eine gewisse Ungewissheit, ob sich der Erfolg des mobilisierten praktischen Wissens auch zu einem späteren Zeitpunkt einstellt. Von der Ungewissheit betroffen sind vor allem die Elemente, aus denen eine Praktik besteht, also die verbalen und non-verbalen Handlungen, deren komplexe hierarchische Organisation (vgl. Schatzki 2001, S. 48 ff.) die Akteure immer wieder aufs Neue vor Herausforderungen stellt (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 123). Das Problem der Zeitlichkeit kann für Reckwitz aber auch die Form eines Zeitdrucks annehmen, aus dem heraus Akteure einen „Zwang zur schnellen Entscheidung“ (ebd.) verspüren und Bedeutungszuschreibungen vornehmen, die von den gewohnten Mustern abweichen.

Als dritte Eigenschaft wird die Verzahnung sozialer Praktiken mit anderen Praktiken ins Feld geführt, weil nach Reckwitz „in der sozialen Welt nicht einzelne diskrete soziale Praktiken isoliert vorkommen, sondern *lose gekoppelte Komplexe* von Praktiken, die häufig nur bedingt und widerspruchsvoll aufeinander abgestimmt oder gegeneinander abgegrenzt sind“ (ebd., S. 123). Was für die einzelnen Elemente innerhalb einer Praktik gilt, trifft nicht zuletzt auch auf die Praktiken selbst zu, deren Eingebundensein in ein komplexes Netzwerk aus feldspezifischen und feldübergreifenden Praktiken bei den Akteuren zumindest der Tendenz nach Irritationen hervorrufen kann. Das beruht in erster Linie auf einem Konflikt, in den das jeweilige im Plural vorkommende praktikspezifische Wissen gerät, sobald mehrere Praktiken miteinander eine Verknüpfung eingehen (vgl. ebd., S. 124). So kann zum Beispiel das praktische Wissen, welches innerhalb eines Tangos mobilisiert wird, während eines Walzertanzes dominierend wirken, wenn die Akteure in der Vergangenheit öfter Tango als Walzer trainiert bzw. getanzt haben. Die Einübung bestimmter Bewegungen bringt insofern eine stärkere und dominantere Routiniertheit eines Tanzes gegenüber einem anderen hervor, was dazu führt, dass Akteure im Vollzug der

weniger dominierenden Praktik eigensinnige Interpretationen tätigen. Letztendlich aber gehören diese Irritationsumstände, die durch die Verknüpfung von Praktiken gegeben sind, zu dem oben erwähnten Kontext, der Akteure in Bedrängnis bringen und das Misslingen von Praktiken verursachen kann. In diesem konkreten Fall, der den Konflikt zwischen zwei tanzspezifischen Formen praktischen Wissens demonstriert, stellt die stärkere Einübung eines Tanzes ein Ereignis dar, mit dem die Akteure konfrontiert sind, wenn sie einen anderen Tanz ausüben.

Eine weitere Ursache für Misslingen macht Reckwitz an der „praxeologischen *Struktur des Subjekts*“ (ebd.) fest, dessen Beschaffenheit als „lose gekoppeltes Bündel[] von Wissensformen“ (ebd.) als vierte und letzte Eigenschaft eingeführt wird. Denn aus praxistheoretischer Sicht sind die „Subjekte in allen ihren Merkmalen Produkte historisch- und kulturell spezifischer Praktiken, und sie existieren nur innerhalb des Vollzugs sozialer Praktiken“ (ebd., S. 125), weshalb sie aufgrund dieser Unterworfenheit „unterschiedliche, heterogene, möglicherweise auch einander widersprechende Formen praktischen Wissens inkorporiert“ (ebd.) halten und letztendlich auch zum Einsatz bringen, wie am Beispiel des Tango- und Walzertanzes veranschaulicht wurde. Festzuhalten ist hier aber vor allem, dass die Logik sozialer Praktiken eben auch deren subjektivierende Kraft impliziert, die Effekte der Unberechenbarkeit nicht zuletzt mitproduziert. Und aus dieser „praktischen Notwendigkeit, mit verschiedenartigen Verhaltensroutinen und deren heterogenen Sinngehalten umzugehen“ (ebd., S. 126), resultiert schließlich eine Eigensinnigkeit der Subjekte, die auf Praktiktransformationen und Umdeutungen der eigenen Subjektförmigkeit abzielt (vgl. Alkemeyer u. a. 2013, S. 21).

Mit der Hervorhebung von Aspekten relativer Offenheit, die tendenziell eine Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten ermöglicht, wird zugleich artikuliert, dass Akteure als Unterworfene innerhalb der Praktik nicht völlig determiniert sind, sondern auch eine gewisse Autonomie genießen (vgl. Pille 2013, S. 53 f.). Das dient in erster Linie dazu, dem Strukturalismus Paroli zu bieten und zum Ausdruck zu bringen, dass soziale Praktiken nicht objektivistisch ausgerichtet sind, dass deren Strukturen auf Akteure eben nicht dominierend wirken, das heißt sie nicht vollkommen unterwerfen, sondern ihnen durchaus Möglichkeiten des Eigensinns bieten und somit sowohl eine eigenständige Modifikation der Praktik ermöglichen als auch eine „praktische[] Aus- und Umgestaltung“ (Alkemeyer u. a. 2013, S. 21) der eigenen Subjektförmigkeit. Potential wird vor allem in den „Selbstbeziehungen und den vielfach konstruktiven wie kritisch-reflexiven Fähigkeiten“ (ebd.) erblickt, die sich Individuen in der praktischen Teilnahme aneignen und dazu nutzen, der „formativen Kraft kulturell kodifizierter Praxisformen“ (ebd.) ein Gegengewicht zu verleihen. Die Aufmerksamkeit gilt dabei dem Aspekt der „überindividuellen Intentionalität“ (Alkemeyer 2014 a, S. 146), die nicht auf Souveränität und Autonomie der Individuen zurückzuführen, sondern eher als Eigenschaft der Praxis selbst zu verstehen ist: „Jede individuelle Handlung, jede Intention und Entscheidung, ist [...] ein

Emergenzphänomen: Sie *ergibt* sich in einem *überindividuellen* Spielprozess [...]“ (Alkemeyer 2012 a, S. 105), wobei mit Spielprozess der Vollzugsverlauf einer Praktik gemeint ist. Intention entsteht somit erst im Vollzug der Praktik, nicht vorher, und bezieht sich aus dem Vollzug heraus darauf, entweder die Handlungsabläufe einer ganz bestimmten Praktik routinemäßig aufeinander abzustimmen oder aber unter Nutzung der Situationspotentiale eigensinnig abzuändern. Insofern stellt Eigensinnigkeit einen Effekt dar, der sich „aus den Verflechtungszusammenhängen des Geschehens heraus“ (Alkemeyer u. a. 2013, S. 21) ergibt, in das Intentionalität genauso eingebunden ist wie die Situationspotentiale.

Mit der Akzentuierung der Eigensinnigkeit wird somit das praxeologische Interesse für Reibungen, Irritationen und Widersprüche innerhalb von Praktikvollzügen artikuliert (vgl. Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015), die sich auch im Hinblick auf Subjektformen ergeben können. Inwieweit diese praktisch aufgegriffen und dabei eigensinnig so transformiert oder miteinander kombiniert werden, dass es zu Irritationen und Widersprüchen kommt, ist nicht zuletzt auch im Fall der Selbstinszenierungspraktik von Interesse. Für die Analyse autofiktionaler Texte, die hier als eine spezifische Form der Selbstinszenierungspraktik verstanden werden, soll diese Frage daher ebenfalls leitend sein.

### **3. Methodischer Ansatz einer praxeologischen Analyse autofiktionaler Texte**

Unter literarischen Texten, die in der vorliegenden Arbeit als Gegenstand der Analyse dienen, versteht man traditionellerweise Diskurse, was vor allem daran liegt, dass sie sprachlich verfasst sind (vgl. Nennen 2000). Dieser Aspekt findet zum Beispiel in der Linguistik Berücksichtigung, wo der Diskurs, wie Tilmann Köppe und Simone Winko anmerken, „in der Regel als Bezeichnung für zusammenhängende Rede verwendet“ (Köppe / Winko 2013, S. 101) wird. In der Erzähltheorie hingegen ist der Diskursbegriff an die sprachlich-formalen Eigenschaften eines literarischen Textes gebunden und bezeichnet die Art und Weise des Erzählens (vgl. ebd.), während er in den philosophischen Arbeiten Jürgen Habermas' einen „Kommunikationstyp“ bezeichnet, „mit dem sich Personen über den Geltungsanspruch von Normen verständigen“ (ebd.). Daraus wird ersichtlich, dass der Begriff des 'Diskurses' „je nach Verwendungszusammenhang [zwar] Unterschiedliches“ (ebd.) bedeutet, jedoch immer an Sprache gekoppelt ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich daher die Frage, inwiefern es sinnvoll erscheint, literarische Texte aus einer praxeologischen Perspektive zu analysieren.

Dass sprachliche Äußerungen auch Handlungen darstellen, macht bereits die Sprachakttheorie John Austins deutlich, der in dem Gebrauch von Wörtern nicht nur die Funktion sieht, über die Welt Aussagen zu treffen, sondern auch auf performativer Ebene sprachliche Handlungen zu vollziehen (vgl. Austin 1979, S. 27 ff.). Als 'Praktiken' tauchen sie aber erst in den Arbeiten Michel Foucaults auf, der zunächst einen Diskursbegriff entwickelt, mit dem auf „eine

Menge von Aussagen“ rekuriert wird, „die einem gleichen Formationssystem zugehören“ (Foucault 1973, S. 156). Ein Diskurs ist demnach ein Konglomerat aus sprachlichen Äußerungen, die „Elemente einer Zeichenordnung [darstellen], die das, was sie mit Worten 'sagen', zugleich im Akt der Benennung als materiale – und soziale – Gegenstände hervorbringen, ihnen also zugleich Realitätscharakter verleihen“ (Bublitz 2003, S. 30). Ist hier noch von sprachlichen Diskursen die Rede, denen sich auch (literarische) Texte zuordnen lassen, so spricht Foucault später von „heterogene[n] Diskurspraktiken“ (ebd. 48), zu denen sprachliche Äußerungen genauso wie nicht-sprachliche Praktiken gehören (vgl. Reckwitz 2008 c, S. 199) und insofern miteinander verschränkt sind, als sie in gleicher Weise „ein System des Denkens und Argumentierens“ (Titzmann 1991, S. 406) bilden, spezifischen historisch kontingenten Formationsregeln gehorchen (vgl. ebd.) – Andreas Reckwitz spricht in diesem Zusammenhang auch von „Codes“ (Reckwitz 2008 c, S. 192) –, in einer bestimmten „Relation zu anderen Diskursen“ (ebd.) stehen, den gleichen „Redegegenstand“ (Titzmann 1991, S. 406) haben und auf diese Weise eine Wissensordnung hervorbringen und Macht ausüben. In terminologischer Hinsicht werden sprachliche Diskurse also zu diskursiven Praktiken, die Diskursen untergeordnet sind und genauso wie nicht sprachlich verfasste Praktiken Elemente darstellen, aus denen sich ein Diskurs als eine „den einzelnen Text überschreitende Einheit[.]“ (Köppe / Winko 2013, S. 104) erst zusammensetzt.

Daraus ergeben sich nicht zuletzt Parallelen zur Theorie sozialer Praktiken, weil Diskurse sich ebenfalls als Verflechtungen von verbalen und non-verbalen Handlungen verstehen lassen: „Diskurse sind [...] keine Einzeltex-te oder Textgruppen, sondern Komplexe, die sich aus Aussagen und den Bedingungen und Regeln ihrer Produktion und Rezeption in einem bestimmten Zeitraum zusammensetzen.“ (ebd. S. 101) In analytischer Hinsicht interessiert man sich vor allem für die historisch kontingenten Formationsregeln bzw. Codes, die nur ganz bestimmte Aussagen ermöglichen und dadurch festlegen, „welche Gegenstände in einem Diskurs zugelassen sind, mit welchen Worten und Begriffen und in welchem Modus über sie gesprochen wird“ (ebd., S. 99 f.). Da Diskurse aus dieser theoretischen Perspektive „Zeichensysteme und Sinnzusammenhänge“ (ebd.) darstellen, versucht man jene Codes dadurch zu eruieren, dass man nicht nur Schriften, sondern auch „visuelle[] Aussagesysteme[.]“ (Reckwitz 2008 b, S. 129) wie Bilder, Bauten, materielle Arrangements oder Körperbewegungen semiotisch liest und von ihrer jeweils unterschiedlichen Form auf den gleichen Inhalt, das heißt auf die gleiche Bedeutung schließt. Es geht also um die implizite Semantik, auf deren Grundlage Texte, Bilder, materielle Settings und Körpertechniken in einem Zusammenhang stehen: „Das implizite Moment in der Diskursanalyse ist die Annahme, dass Diskurse immer mehr transportieren, als sie preisgeben [...]. Es ist die Aufgabe des Diskursanalytikers, in der Analyse [...] den Subtext zu erfassen.“ (ebd., S. 62) Daran schließt sich das Interesse für die materielle Verankerung von Diskursen, weshalb darüber hinaus untersucht wird, inwiefern sie sich zum Beispiel in Texten, Bildern, materiellen Settings oder körperlichen

Praktiken niederschlagen (vgl. Pille 2013, S. 59). Nicht weniger bedeutend ist die subjektivierende Wirkung, die von Diskursen ausgeht, weshalb Foucault sie als Subjektivierungsweisen versteht. Sie sind es, die Subjekte erst hervorbringen, sodass diese nach Foucault nicht als autonom, sondern immer als von Diskursen abhängig gedacht werden müssen. Der Diskurs, so lässt sich schlussfolgern, steht also für Praktiken, „deren Grundeinheiten Aussagen sind und deren Bedeutung in der Konstitution von Wirklichkeit [...] liegt“ (Bublitz 2003, S. 55). Er bringt nicht nur Dinge hervor, die er bezeichnet, sondern produziert auch die soziale Wirklichkeit, den sozialen Sinn und nicht zuletzt die Subjekte.

Literarische Texte lassen sich somit – in Abhängigkeit von der Perspektive – entweder als 'diskursive' oder als 'soziale' Praktiken begreifen und eignen sich, wie Foucaults Arbeiten deutlich machen, für eine diskurstheoretische Untersuchung, können aber, eben weil sie spezifische Praktiken darstellen, auch praxistheoretisch analysiert werden, wobei die beiden Ansätze im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse durchaus Parallelen aufweisen. Je nach Standpunkt geraten sowohl sprachliche als auch nicht-sprachliche Handlungsverflechtungen in den Blick, die man zwar jeweils anders bezeichnet (mal als Diskurse, mal als Praktiken), in beiden Fällen aber auf die gleichen Aspekte hin untersucht: „Die Frage nach diskursiven oder nicht-diskursiven Praktiken wird ersetzt durch die Frage danach, ob man ein wie auch immer geartetes Geschehen als Diskurs oder als Praktik betrachten möchte.“ (Pille 2013, S. 62) Aus der einen wie der anderen Perspektive wird gefragt nach der materiellen Verankerung von Diskursen bzw. Praktik, nach ihrem impliziten Gehalt und nach ihrer subjektivierenden Wirkung. Insofern können die beiden Ansätze, wie Andreas Reckwitz es formuliert, „als zwei Seiten des gleichen kulturwissenschaftlichen Analyseprojekts“ (Reckwitz 2008 c, S. 190) aufgefasst werden. Aufgrund dieser Überschneidungen, die zu Missverständnissen führen könnten, möchte ich im Folgenden zwecks Abgrenzung die wesentlichen Unterschiede zwischen den zwei Analysestrategien herausarbeiten, um anschließend in Bezug auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit und die daran gekoppelte Fragestellung zu erläutern, inwiefern ich für die Untersuchung autofiktionaler Texte in methodischer Hinsicht die praxistheoretische Analyseoptik übernehme.

Der erste wesentliche Unterschied betrifft die Frage nach der Vorrangstellung von Diskursen und Praktiken: Sind es die sozialen Praktiken, die auf Diskursen aufbauen, oder umgekehrt? Aus diskurstheoretischer Sicht sind es die Formationsregeln der Diskurse, die soziale Praktiken erst bewirken, sodass sie sich über den Weg der Inkorporierung und Internalisierung sowohl in Körperbewegungen als auch im Umgang mit Artefakten niederschlagen. Deshalb werden „Artefakte, Architekturen oder auch Körpertechniken“ begriffen als „materialisierte Produkte von Diskursen“ (Pille 2013, S. 59). Anders ausgedrückt bilden die Formationsregeln ein System von Zeichen, welche die Akteure in abstrakter Weise deuten und an denen sie sich orientieren, indem sie in entsprechender Weise reden und handeln (vgl. ebd., S. 61). Aus praxistheoretischer Perspektive

bauen Diskurse auf sozialen Praktiken auf. Die Akteure erwerben das Wissen, wie verbale und non-verbale Handlungen auszuführen sind, nicht über den Weg der intellektuellen Deutung, indem sie sich an einem Zeichensystem orientieren, sondern dadurch, dass sie an Praktiken teilnehmen. Sie greifen es in Praktikvollzügen implizit auf und drücken es in ihren Körperbewegungen bzw. im Umgang mit Artefakten aus. Es muss also zunächst eine praktische Teilnahme erfolgen, um dieses Wissen erwerben und erst dann explizieren, das heißt in ein spezifisches Zeichensystem überführen zu können.

Die Differenz zwischen den beiden Ansätzen ist hier also „sozialtheoretisch[]“ (Reckwitz 2008 c, S. 188) grundiert und betrifft die „Art und Weise, wie das Zugreifen der Akteure auf ihre Welt jeweils konzipiert wird. Erfassen sie sie über die abstrakte Deutung ihrer Zeichensysteme oder implizit über praktische Teilhabe?“ (Pille 2013, S. 61) Der zweite wesentliche Unterschied ist methodologischer Natur und bezieht sich auf die Art und Weise, wie dieses 'Zugreifen der Akteure auf ihre Welt' untersucht wird. Es steht also nicht die Konzeptualisierung dessen im Vordergrund, wie soziale Ordnungen hervorgebracht werden, sondern um die Methoden, mit denen man diese Hervorbringung analysiert. Allerdings möchte ich lediglich auf diejenigen Aspekte der methodischen Differenz eingehen, die den Umgang mit Schrifterzeugnissen betreffen.

Charakteristisch für die diskurstheoretisch fundierte Analysestrategie ist die Kontextualisierung ihres Gegenstands und die Rekonstruktion von Sinnmustern, also das Aufzeigen jener „implizit angenommenen Diffusion diskursiver Codes“ (Reckwitz 2008 c, S. 199), von der etwas weiter oben die Rede war. Deshalb werden diskursive Praktiken in Beziehung gesetzt zu anderen diskursiven und „nichtdiskursiven Praktiken im Umkreis der Diskurse“ (ebd.), wobei die Aufgabe letztendlich darin besteht, zum einen die gesellschaftliche Relevanz von Diskursen plausibel zu machen (vgl. ebd.) und zum anderen den Kontext so weit zu erweitern, bis es möglich wird, den „treffenden Code bzw. die treffende Semantik“ (ebd.) und deren Wirksamkeit herauszuarbeiten. Ähnlich geht man in der Analyse sozialer Praktiken vor. Denn das inkorporierte und internalisierte Wissen kann, weil es sonst kein implizites wäre, nicht direkt wahrgenommen werden (vgl. ebd., S. 196) und muss daher „zwangsläufig indirekt erschlossen werden, das heißt, aus expliziten Äußerungen, Handlungen, Umgangsweisen mit Dingen usw. muß auf die impliziten Schemata rückgeschlossen werden“ (ebd.). Das gilt sowohl für präsenste als auch für vergangene Praktiken, wobei unter präsenten Praktiken solche zu verstehen sind, die sich in Anwesenheit des Forschers ereignen, während vergangene Praktiken bereits stattgefunden haben und dem Forscher nur noch auf der Grundlage eines Dokuments zugänglich sind. Dies trifft unter anderem für literarische Texte zu, deren praxeologische Analyse somit ebenfalls auf einen „Rückschluß' vom Expliziten aufs Implizite“ (ebd.) angewiesen ist. Der wesentliche Unterschied liegt lediglich darin, dass eine praxeologische Perspektive dazu herausfordert, einen literarischen Text als ein Dokument zu untersuchen, „das auf eine körperlich-materiale Praxis jenseits ihrer selbst verweist“ (ebd.,

S. 201), mit der es in Verbindung steht. Freilich ist eine lückenlose Rekonstruktion nahezu unmöglich, weshalb bei einem solchen Unternehmen unabwendbar Probleme auftauchen. Allerdings darf angenommen werden, dass auch der literarische Text auf einer 'körperlich-materialen Praktik' beruht, weil ein körperlich präsenter Autor in Interaktion tritt mit materiellen Utensilien (Stift, Schreibmaschine, Computer, Papier oder Speichermedium). Darüber hinaus kann der literarische Text auf mögliche Situationspotentiale verweisen, die aus praxeologischer Perspektive besonders interessant sind und sich zum Beispiel aus den formalen Eigenschaften des (Para-)Textes ableiten lassen<sup>4</sup>.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem diskurs- und dem praxistheoretischen Ansatz betrifft den Aspekt der Subjektivierung und kulminiert in der Fragestellung: In dem einen Fall interessiert man sich dafür, welche „Subjektformen [...] explizit zum Thema und in Form von *Subjektrepräsentationen* [diskursiv] hergestellt und gesellschaftlich verfügbar gemacht“ (Reckwitz 2008 d, S. 137) werden, in dem anderen hingegen, wie sich Individuen in Praktikvollzügen performativ zu Subjekten ausformen und welche historischen Subjektformen sie dabei entweder reproduzieren oder umformen (vgl. Alkemeyer 2013). Die Diskursanalytiker untersuchen somit die „Produktion und Distribution von Subjektformen“ (Vorjans 2016, S. 48), die möglicherweise eine „Transformation von gesellschaftlichen Wissensordnungen beeinflussen“ (Reckwitz 2008 c, S. 205), während die Praxeologen danach fragen, ob Subjektformen im praktischen Vollzug reibungslos aufgegriffen oder aber eigensinnig kombiniert (vgl. Kyora 2013) bzw. modifiziert werden (vgl. Buschmann 2013, S. 148).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die vorliegende Arbeit auf der Seite praxistheoretischer Ansätze verorten, sodass die hier zu untersuchenden literarischen Texte in sozialtheoretischer Hinsicht nicht als Diskurse oder diskursive Praktiken betrachtet werden, sondern als soziale Praktiken bzw. als Vollzüge derselben. Genauer ausgedrückt werden spezifische – nämlich autofiktionale – Texte als eine Form der Selbstinszenierung modelliert, als eine soziale Praktik also, über deren Vollzüge Autoren sich im literarischen Feld sozialisieren und Mitspielfähigkeit erlangen. Wie dies konkret erfolgen soll, ist Thema des ersten Abschnitts, in dem darüber hinaus erörtert wird, inwiefern ich mich auch in methodologischer Hinsicht an den praxistheoretischen Ansatz anlehne (3.1). In den folgenden zwei Kapiteln geht es hingegen um subjektivierungstheoretische Aspekte, die sich unter praxeologischen Vorzeichen darauf beziehen, dass ich zunächst die Art und Weise, wie sich Autoren in diesem spezifischen Praktikvollzug als Subjekte konstituieren, aus den formalen Eigenschaften der jeweiligen (Para-)Texte ableite (3.2) und dass ich daraufhin die Form des konstituierten Subjekts über die Figurenanalyse rekonstruiere (3.3).

---

4 Auf diesen Aspekt wird im Kapitel II. 3.2 näher eingegangen.



### 3.1 Modellierung der Selbstinszenierung als soziale Praktik

Im Zentrum dieser Arbeit stehen autofiktionale Werke der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die ich aus praxistheoretischer Perspektive untersuche, indem ich jeden einzelnen Text als einen Selbstinszenierungsvollzug betrachte und zu eruieren versuche, wie sich die jeweiligen Autoren in diesem Vollzug als Subjekte konstituieren und in welcher Subjektform sie intelligibel werden. Allerdings liegt einer solchen Herangehensweise eine spezifische Auffassung des Gegenstands zugrunde, die suggeriert, dass zum einen ein autofiktionaler Text eine Selbstinszenierung ist und zum anderen dass die Selbstinszenierung selbst eine soziale Praktik im literarischen Feld und somit eine Subjektivierungsweise darstellt. Dieser Umstand ist durchaus klärungsbedürftig. Aus diesem Grund besteht die Aufgabe zunächst darin, diese Annahmen zu untermauern und unter Bezugnahme auf die zuvor erörterten Theorieaspekte plausibel zu machen, damit der Gegenstand aus der eingenommenen Perspektive überhaupt erst betrachtet werden kann. Dabei gehe ich vom Allgemeinen zum Besonderen vor und modelliere zunächst die Selbstinszenierung im literarischen Feld als eine soziale Praktik, indem ich vor allem Bezug auf die anfangs erörterten Aspekte der Praxistheorie nehme. Es geht also um den Nachweis, dass auch die Selbstinszenierung *erstens* im literarischen Feld ihre Träger rekrutiert, das heißt auf Autoren eine Sogwirkung ausübt; *zweitens* seit der Autonomisierung des Feldes aufgrund bestimmter Ereignisse immer öfter reproduziert wird und sich in unterschiedliche Vollzugsformen ausdifferenziert hat; *drittens* unter unterschiedlichen sozio-materiellen Bedingungen vollzogen werden kann, *viertens* von einem spezifischen impliziten und „kollektiven Wissen“ (Alkemeyer 2012 a, S. 121) getragen wird, an dem die Autoren gleichermaßen praktisch partizipieren; und *fünftens* Subjektivierungseffekte zeitigt.

Dabei stütze ich mich vorwiegend auf Arbeiten zu Selbstinszenierungen deutschsprachiger Autoren, die in den letzten zehn Jahren an Umfang zugenommen und mittlerweile ein Forschungsfeld begründet haben. Vor allem die Arbeit von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser bildet einen wichtigen Bezugspunkt, weil die Autoren darin eine „[h]euristische Typologie und Genese“ (Jürgensen / Kaiser 2011 b) der Selbstinszenierung entwickeln und dadurch eine Rekonstruktion der praxistheoretischen Aspekte ermöglichen. In dieser wie auch anderen Arbeiten wird gezeigt, auf welche Art und Weise deutschsprachige Autoren zu unterschiedlichen Zeiten sich selbst in Szene setzten, welcher Medien sie sich dabei bedienten und in welchem sozialen und kulturellen Kontext sie das taten. Daraus lässt sich nicht nur die Bedeutung der Selbstinszenierung im literarischen Feld erschließen, sondern auch eine Typologie verschiedener Vollzugsformen erstellen. Als heuristisches Hilfsmittel dient dabei das analytische Unterscheidungsschema von Elizabeth Shove, die zwischen 'Praktiken als Entitäten' und 'Praktiken als Performances' unterscheidet. Eine Praktik als Entität ist eine ontologische Kategorie, die ein statisches Moment enthält, während eine Praktik als Performance als dynamischer Praktikvollzug charakterisiert ist, der die Praktik als Entität reproduziert (vgl. Shove u. a. 2012, S. 128). Mit diesem Modell lassen

sich schließlich sowohl die Sogwirkung der Selbstinszenierungspraktik auf Autoren als auch die Ausdifferenzierung in zahlreiche Reproduktionsformen erklären. Für die Klassifikation der Letzteren ziehe ich hingegen das Typologiekonzept von Jürgensen und Kaiser heran, die zwischen 'paratextuellen', 'textuellen' und 'habituellen' Selbstinszenierungen unterscheiden (vgl. ebd.).

Die vielzähligen Forschungsarbeiten erlauben darüber hinaus einen Rückschluss auf die Rolle von Partizipanten und die Signifikanz menschlicher Körper, die ich auf der Grundlage des Forschungsmaterials genauso rekonstruiere wie den Stellenwert von Artefakten. Denn die herangezogenen Untersuchungen veranschaulichen eindrücklich, dass Menschen und Artefakte in den jeweiligen Selbstinszenierungen durchaus als Co-Akteure fungieren, dass der Grad ihrer Bedeutung für den Vollzug jedoch variieren kann. Daraus ergeben sich vielfältige sozio-materielle Konstellationen, die es schließlich zu demonstrieren gilt. Aus den Forschungsarbeiten lässt sich auch das implizite praktische Wissen herausarbeiten, womit der Rückschluss nicht direkt, also über eine teilnehmende Beobachtung erfolgt, sondern indirekt. Ausgangspunkt ist hierbei die Arbeit von Katrin Blumenkamp (2011), die, auch wenn sie nicht von implizitem Wissen spricht, in ihrer Definition die wesentlichen Merkmale der Selbstinszenierung treffend benennt. Diese Merkmale modelliere ich schließlich als Grundbausteine, aus denen sich das implizite praktische Wissen zusammensetzt, und begründe dies mit Reckwitz' Modell der drei Wissensformen, die weiter oben als 'Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionales Wissen' eingeführt wurden.

Dass die Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld darüber hinaus eine subjektivierende Wirkung hat, möchte ich ebenfalls anhand der Forschungsarbeiten veranschaulichen, in denen oftmals herausgearbeitet wird, als wen sich die untersuchten Autoren inszenieren. Zwar fällt in diesem Zusammenhang nicht der Begriff der Subjektform, doch kommt in den Arbeiten zum Ausdruck, dass die sich in Szene setzenden Autoren ganz bestimmte Eigenschaften hervorheben und dadurch als bestimmte Autortypen sichtbar werden. Daran möchte ich anschließen und mit Reckwitz' Begriffsinstrumentarium (Subjektkultur, kulturelle Codes, Subjektform) demonstrieren, dass die Konstitution der Autoren als Autorsubjekte erst durch den Vollzug der Selbstinszenierung erfolgt und dass sie in dieser praktischen Rahmung in einer jeweils spezifischen Autorsubjektform<sup>5</sup> intelligibel werden.

Mit der Modellierung der Selbstinszenierung als soziale Praktik, bei der die vielen „Seiten des Sozialen“ (Alkemeyer 2012 a, S. 121) aufgezeigt werden, möchte ich letztlich einen breiten Kontext schaffen, in den ich daraufhin den autofiktionalen Text einbette, um daraufhin zu zeigen, dass es sich auch dabei um eine Vollzugs- bzw. Reproduktionsform der Selbstinszenierungspraktik handelt, die auf der Mobilisierung des gleichen impliziten praktischen Wissens beruht und deren Besonderheit in der Vollzugssituation bzw. in den sozio-materiellen Bedingungen liegt, unter denen sie entsteht. Dies leite ich vor allem aus den formalen Eigenschaften des autofiktionalen Textes ab

---

5 Zum Begriff der 'Autorsubjektform' siehe Kapitel I. 1.3.

und bediene mich dabei der Definition von Frank Zipfel, dessen Autofiktionskriterien die autofiktionale Selbstinszenierung, wie ich diese Vollzugsform nennen möchte, zu fundieren helfen. Damit gehe ich nicht vom Autor aus, sondern von dem Text, der nicht als ein Versatzstück unter anderen betrachtet wird, aus denen sich eine für den jeweiligen Autor spezifische Selbstinszenierungspraktik ergibt, sondern als einen eigenständigen und reproduzierenden Praktikvollzug, aus dem sich Rückschlüsse ziehen lassen auf die Inkorporierung eines ganz bestimmten impliziten praktischen Wissens und auf einen speziellen Umgang mit ganz bestimmten Artefakten, in dem sich dieses Wissen materialisiert.

Diese Perspektive impliziert zugleich, dass dabei keine Positionsanalyse im Sinne Pierre Bourdieus stattfindet, die für literatursoziologisch angelegte Arbeiten oftmals leitend ist (vgl. Köppe / Winko 2013, S. 189 ff.). Bourdieu versteht das literarische Feld als ein Netzwerk objektiver Relationen, als ein Beziehungsgeflecht von Positionen also, welche Autoren – und andere Akteure (z. B. Leser, Verleger, Kritiker) – einnehmen (vgl. Bourdieu 2001). Das Ziel einer an diese Theorie angelehnten Arbeit besteht in der Regel darin, die Aktivitäten des jeweiligen Autors, aber auch das einzelne literarische Werk daraufhin zu analysieren, welche Position der Autor dadurch einnimmt und in welche Relation er sich zu anderen Autoren stellt (vgl. Köppe / Winko 2013, S. 196). Ein derartiges Erkenntnisinteresse ist allerdings auf die Ermittlung existierender Positionen und somit auf die Gesamtanalyse des literarischen Feldes zum Zeitpunkt der Publikation angewiesen, um das Relationsgefüge und das literarische Werk als eine spezifische Positionierung beschreiben zu können. Eine solche „relationale Analyse“ (ebd.) findet in der vorliegenden Arbeit nicht statt, weil sie sich nicht dafür interessiert, in welche Beziehung die Autoren durch den autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug zu anderen zeitgenössischen Autoren treten. Das Augenmerk richtet sich eher auf die spezifischen Subjektivierungsbedingungen dieser Vollzugsform und auf ihr Potential für eigensinnige Transformationen bestehender Subjektformen, ohne von da aus auf einen relationalen Akt im literarischen Feld oder auf die Produktion einer neuen Subjektposition schließen zu wollen. Nicht die Subjektposition ist es, dem das Interesse gilt, sondern die Beschaffenheit des Subjekts. Im Vordergrund steht somit die 'Subjektform', die eine 'Beobachtungskategorie' darstellt, während 'Subjektposition' sich als eine 'Relationskategorie' begreifen lässt. Da in der vorliegenden Arbeit die relationalen Aspekte jedoch keine Rolle spielen, wird der autofiktionale Text, verstanden als spezifischer Selbstinszenierungsvollzug, nicht im Hinblick auf die Positionierung des jeweiligen Autors im literarischen Feld betrachtet, sondern auf dessen Subjektconstitution und -förmigkeit in diesem praktischen Rahmen.

### **3.2 Rekonstruktion der Subjektconstitution**

Ging es in dem vorherigen Abschnitt vorwiegend um die Art und Weise der Rekonstruktion praxistheoretischer Aspekte im Hinblick auf die Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld

und den Ansatz der Fundierung autofiktionaler Texte als jeweilige performative Vollzüge dieser Praktik, so soll nun im zweiten Schritt geklärt werden, wie sich die performative Konstitution des Subjekts in diesem autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug rekonstruieren lässt. Wie der Ausdruck 'Rekonstruktion' aber andeutet, geschieht dies erneut aus einer distanzierten „Theaterperspektive“, die Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann und Matthias Michaeler methodologisch von einer „Teilnehmerperspektive“ (2015, S. 28) unterscheiden. Dabei besteht das Charakteristikum der Theaterperspektive, wie die Autoren formulieren, darin, dass in ihr „primär die Strukturierungen und Formierungen des individuellen wie kollektiven Handelns scharf gestellt [werden]“, während die „Beiträge der Teilnehmer [...] unscharf [bleiben]“ (ebd.). Im Fall der Teilnehmerperspektive verhalte es sich genau umgekehrt, sodass die Gefahr bestehe, „in das andere Extrem einer subjektivistischen Erklärung der Konstitution, Veränderung oder Überschreitung sozialer Ordnung zurückzufallen“ (ebd.). Es sind also vor allem die mentalen Prozesse – Reflexionen zum Beispiel, kritische, eigensinnige Reaktionen oder kreative Operationen –, die aus dieser Perspektive in den Blick geraten und über den Charakter des Praktikvollzugs Aufschluss geben sollen (vgl. ebd.).

Die begriffliche Differenzierung zwischen Theater- und Teilnehmerperspektive macht jedoch deutlich, dass Letztere in Anbetracht des hier vorliegenden Untersuchungsgegenstands an Grenzen stößt. Eine Teilnehmerperspektive wäre lediglich bei einer autoethnografischen Studie der eigenen Produktion autofiktionaler Texte möglich, weshalb bei der Analyse fremder autofiktionaler Texte zwangsläufig die Theaterperspektive eingenommen werden muss. Aus dieser geraten sie dann, um es mit Andreas Reckwitz auszudrücken, als 'abwesende Praktikvollzüge' (vgl. Reckwitz 2008 c, S. 195) in den Blick, auf deren 'Seiten des Sozialen' (vgl. Schatzki 2002) und Bedingungen der Subjektkonstitution nur aus der Distanz geschlossen werden kann. Es liegt daher in der Natur der Sache, dass die 'Beiträge der Teilnehmer unscharf bleiben'. Gleichwohl besteht die Möglichkeit, aus dem spärlichen Informationsmaterial, das ein autofiktionales Werk zur Verfügung stellt, sowohl die Teilnehmerperspektive des jeweiligen Autors als auch die Seiten des Sozialen und die sich daraus ergebenden Bedingungen der Subjektkonstitution zumindest partiell zu rekonstruieren.

Dabei wird der Begriff 'Subjektkonstitution' in Anlehnung an Alkemeyer, Buschmann und Michaeler im doppelten Sinne als „Geformtwerden und Selbstformung“ (2015, S. 29) verwendet. Subjektkonstitution ist demnach immer beides zugleich, „Subjektivierung und [...] Selbst-Bildung“ (ebd.), wobei 'Subjektivierung' den Aspekt der äußeren Fremdwirkung hervorhebt, während 'Selbst-Bildung' die Eigenanteile der jeweiligen Akteure akzentuiert, die in Praktikvollzügen zu Subjekten werden. Begreift man literarische Texte nun als Selbstinszenierungen (vgl. Jürgensen / Kaiser 2011 b), die auf eine Schreibpraxis unter ganz bestimmten sozio-materiellen Bedingungen verweisen, lassen sich auch hierbei Effekte im Sinne dieser Unterscheidung feststellen.

So wird der Schreibprozess zum Beispiel von den grammatischen Normen geprägt, die den

Gebrauch und die Verknüpfung sprachlicher Zeichen regeln. Des Weiteren geht eine Wirkung von den involvierten Schreibutensilien aus, die ebenfalls einen ganz bestimmten Umgang mit ihnen nahelegen. Schließlich wären auch noch Form und Stil zu nennen, die immer ganz bestimmte Anschlüsse erlauben und andere beschränken und auf diese Weise den fortlaufenden Schreibprozess prädominieren, also nur bedingte Möglichkeiten der weiteren Textentfaltung schaffen. Damit geht auch von dem Text selbst subjektivierende Wirkung aus. Für autofiktionale Texte bzw. Selbstinszenierungsvollzüge gilt dies in noch weit größerem Maße, weil sie sich, wie in II. 3. näher erläutert wird, durch die Selbstfigurierung des realen Autors und die Hybridität autobiographischer wie fiktionaler Elemente auszeichnen. Unter diesen Bedingungen sind es nicht nur grammatische Normen, Schreibutensilien, Form und Stil, die die praktisch-performative Subjektkonstitution beeinflussen, sondern auch die formalen Kriterien autofiktionaler Texte, die einerseits einen direkteren Selbstbezug und andererseits intendierte Selbsterfindungen möglich machen.

Alle diese Elemente wirken somit subjektivierend auf den Autor, lassen aber, eben weil von ihnen lediglich präfigurierende Kraft ausgeht, auch Freiräume für autonome Handlungen. 'Subjektivierung' und 'Selbst-Bildung' bzw. 'Geformtwerden' und 'Selbstformung' sind somit auch hier miteinander verschränkt. Der praktische Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung findet also unter spezifischen Bedingungen der Subjektkonstitution statt, die sich aus den formalen Eigenschaften des autofiktionalen Textes ergeben. Diese bilden somit den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Konstitution und Ausformung des Subjekts, das sich im Rahmen des autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzugs im Text manifestiert und beobachtbar wird. Insofern analysiere ich die autofiktionalen Werke unter dem Gesichtspunkt der *performativen* Subjektkonstitution, bei der die Selbstaufformung der jeweiligen Autoren im Vordergrund steht. Das bedeutet aber zugleich, dass die Aufgabe – in Abgrenzung zu der diskurstheoretischen Herangehensweise – nicht darin besteht, die Texte daraufhin zu untersuchen, wie in ihnen Subjektformen in Form von Repräsentationen produziert und gesellschaftlich verfügbar gemacht werden. Der Fokus richtet sich eher auf das performative Aufgreifen historischer Subjektformen und auf die Art und Weise ihrer situationsgebundenen Transformation bzw. Kombination.

### **3.3 Rekonstruktion der Subjektform**

Die Rekonstruktion der Subjektivierungsbedingungen und der Art und Weise, wie es im Rahmen autofiktionaler Selbstinszenierungen zu einer Subjektkonstitution kommt, stellt in dieser Arbeit eine Operation dar, die Bedingungen dafür schafft, die Form des jeweiligen konstituierten Subjekts zu ermitteln. Dies soll über die inhaltliche Analyse der autofiktionalen Werke geschehen, was vor allem dadurch begründet ist, dass sich das konstituierende und konstituierte Subjekt, wie oben ausgeführt wurde, im Text manifestiert und als Figur beobachtbar wird. Denn die Subjektkonstitution findet im Fall der autofiktionalen Selbstinszenierung über eine literarische

Selbstfigurierung statt, indem der reale Autor sich selbst – wie die Namensidentität zu verstehen gibt – zur Figur des Textes macht und ihr Kontur verleiht. Für die Bestimmung der Subjektform muss daher diese (Autor-)Figur<sup>6</sup> den Ausgangspunkt bilden, womit die inhaltliche Analyse fokussiert wird und in eine Figurenanalyse mündet.

Die Aufmerksamkeit gilt insbesondere der „indirekten Figurencharakterisierung“ (Schneider 2010, S. 19), die sich, wie Jost Schneider ausführt, zum Beispiel in der „Kleidung“ oder in der Ausstattung der „Wohnung“ (ebd.) äußert, womit – praxistheoretisch gesprochen – auf den Umgang mit Artefakten verwiesen wird. Darüber hinaus kommt sie in der Art und Weise zum Ausdruck, wie die Figur redet oder wie sie sich gegenüber ihren Mitmenschen verhält. Die indirekte Charakterisierung findet also dort statt, wo es „Zusatzinformationen über eine Figur [gibt], die vom Erzähler und von den [anderen] Romanfiguren nicht explizit als solche thematisiert werden“ (ebd.). Äußert sich der Erzähler hingegen explizit über die Figur, handelt es sich um eine „direkte Charakterisierung“ (ebd.). Solche auf direkter Charakterisierung basierenden expliziten Äußerungen sind für die Figurenanalyse in dieser Arbeit ebenfalls relevant, allerdings nur dann, wenn der Erzähler ein homodiegetischer ist. Als solche stellen die expliziten Äußerungen verbale Handlungen der zu analysierenden (Autor-)Figur dar, die damit sowohl auf der Erzähl- als auch auf der Handlungsebene aktiv ist.

Für die Analyse der Figur sind deren verbale wie non-verbale Handlungen daher zentral, weil sie es sind, die praxeologisch untersucht werden, um die Form des konstituierten und im Text manifestierten Subjekts abzuleiten. Damit wende ich die praxistheoretischen Begriffe und Verfahren auch auf die Welt im autofiktionalen Text an, orientiere mich dabei aber in erster Linie an Reckwitz' Konzepten der 'Subjektkultur' und des 'impliziten praktischen Wissens', das sich aus dem 'Deutungs'-, 'Know-how'- und dem 'motivational-emotionalen Wissen' zusammensetzt. Mit diesem Analyseinstrumentarium untersuche ich zum einen, welche der drei Wissensformen in welchem Kontext von der (Autor-)Figur mobilisiert und welche kulturellen Codes bzw. Sinnmuster aus welcher Subjektkultur darin verarbeitet werden. Es geht also um die Orientierung an ganz bestimmten kulturellen Codes, die sich in den Aktivitäten der (Autor-)Figur ausdrückt und somit auf die Wirksamkeit dieser Sinnmuster in deren implizitem praktischen Wissen verweist. Dadurch lässt sich nicht zuletzt die Form des in der (Autor-)Figur beobachtbaren Subjekts erkennen, weil der Begriff der 'Subjektform' insofern mit demjenigen der 'Subjektkultur' korreliert, als er eine Beobachtungskategorie darstellt und sich auf die praktische Realisierung einer ganz bestimmten Subjektkultur bezieht<sup>7</sup>.

Allerdings interessiert sich die vorliegende Arbeit in erster Linie für 'Autorsubjektformen' und somit für die im impliziten praktischen Wissen stattfindende Verarbeitung von Sinnmustern aus unterschiedlichen 'Autorsubjektkulturen'. Aus diesem Grund werden ausschließlich diejenigen

---

6 Auf den Begriff 'Autorfigur' wird im Kapitel II. 3.2 näher eingegangen.

7 Siehe dazu Kapitel I. 1.2 und 1.3.

verbalen und non-verbalen Handlungen der (Autor-)Figur in den Blick genommen, die in den Bereich ihrer literarischen Praxis fallen oder zu anderen Praktiken im literarischen Feld gehören. Als solche kämen beispielsweise Schreibaktivitäten oder poetologische Reflexionen in Betracht, aber auch Literaturevent-Auftritte oder Gespräche mit Verlegern und Lektoren. Dass eine solche Untersuchung diesmal nicht nur aus der Theaterperspektive, sondern auch aus der Teilnehmerperspektive vorgenommen werden kann, ist der Beschaffenheit des Gegenstands zu verdanken. So ermöglichen etwa literarische Schreibtechniken wie die 'Erlebte Rede' und der 'Innere Monolog' die Beobachtung von Reflexionen und Wahrnehmungsprozessen der (Autor-)Figur, anhand derer sich die Teilnehmerperspektive im praktischen Kontext rekonstruieren lässt.

Eine weitere Besonderheit des methodischen Ansatzes ist es, dass bei der Ermittlung der Subjektform die Aktivitäten der (Autor-)Figur nicht mit anderweitigen und den autofiktionalen Text überschreitenden Informationen über den realen Autor abgeglichen werden, weil eine solche Herangehensweise bedeuten würde, dass man nicht vom Text, sondern vom Autor ausgeht und mehrere seiner Selbstinszenierungsvollzüge analysiert und aufeinander bezieht. In der vorliegenden Arbeit wird der autofiktionale Text jedoch als ein einziger Selbstinszenierungsvollzug des realen Autors und unabhängig von dessen anderen Selbstinszenierungsvollzügen betrachtet, um zu untersuchen, was in diesem und nur in diesem praktischen Rahmen in subjektivierungstheoretischer Hinsicht zum Vorschein kommt. Insofern sind die Aktivitäten der (Autor-)Figur im autofiktionalen Text Bestandteile dieses einen praktischen Selbstinszenierungsvollzugs und können nicht mit anderen Aktivitäten des realen Autors in Verbindung gebracht werden, weil diese wiederum Bestandteile jeweils anderer Selbstinszenierungsvollzüge und somit jeweils anderer Subjektkonstitutionen darstellen. Deshalb werden bei der Figurenanalyse die einzelnen Aktivitäten der (Autor-)Figur werkimmanent auf andere Aktivitäten *innerhalb* des Textes bezogen, nicht auf solche, die außerhalb zu verorten sind und mit dem realen Autor in einem anderen praktischen Zusammenhang stehen.

## II. Die Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld

### 1. Entitäts- und Performance-Ebene der Selbstinszenierungspraktik

Als am 25. Juni 1983 der damals noch relativ unbekannt Autor Rainald Goetz einen Text mit dem Titel *Subito* beim prominenten Literaturwettbewerb in Klagenfurt vorliest, erzeugt er ein derartiges Medieninteresse, dass er „sowohl am gleichen Abend in den *Tagesthemen* erwähnt als auch Gegenstand einer DPA-Meldung“ (Kreknin 2011, S. 144) wird. Eine derartige Aufmerksamkeit sichert sich der junge Goetz mit einem schlichten, aber, weil für einen Autor ungewöhnlichen, originellen Handgriff: Auf den letzten Seiten seines Manuskripts angekommen, holt der promovierte Mediziner ein kleines Skalpell heraus und bringt seine Stirn mit einem leichten Schnitt zum Bluten. Diese mit dem Inhalt des vorgelesenen Textes korrespondierende Handlung (vgl. ebd.), die zur Folge hat, dass sich die rote Körperflüssigkeit am Ende der Lesung nicht nur auf dem Gesicht des Autors, sondern auch auf dessen Manuskript verteilt, hat zweifellos dramatische Züge. Das allein ist aber nicht der Grund, warum viele Goetz' Auftritt als eine Selbstinszenierung wahrgenommen haben (vgl. Freund / Freund 2001; Wegmann 2005 c, 2009; Gropp 2008; Kreknin 2011; Jürgensen 2011).

Praxistheoretisch interessant ist aber zunächst, ob dieser zweifelsohne inszenierte Auftritt als Praktik charakterisiert werden kann. Legt man Schatzkis und Latours Theorieschemata zugrunde<sup>8</sup>, so ist dies zu bejahen: Im Laufe dieser Selbstinszenierung koordiniert der Akteur verschiedene verbale und non-verbale Handlungen; er gibt – mal lauter, mal leiser – Wörter und Sätze von sich, schneidet in seine Stirn, hält den Text in seinen Händen, gestikuliert und bedient sich dabei gewisser Gegenstände – des Manuskripts und des Skalpells. Die hierarchische Organisation und Anordnung dieser Elemente ergibt ein Gefüge aus jenen doings und sayings, das in Schatzkis Vokabular eine soziale Praktik repräsentiert. Daran schließt sich nun aber die Frage an, inwiefern diese Praktik eine spezifische ist, nämlich eine Autorinszenierung. Möchte man also praxistheoretisch an die schriftstellerische Selbstinszenierung herantreten, ist zunächst zu klären, wie diese spezielle Praktik definiert werden kann. Darauf geben Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser die folgende Antwort: „Inszenierungspraktiken, das meint [...] zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.“ (Jürgensen / Kaiser 2011, S. 10) Legt man diese Definition zugrunde, so scheint Goetz' Auftritt in Klagenfurt sie zu untermauern. Ohne Zweifel handelt es sich dabei nämlich um textuelle und paratextuelle Aktivitäten, die geradezu offensichtlich öffentlichkeitsbezogen sind, wenn man berücksichtigt, dass der Autor nicht nur vor einem physisch präsenten Publikum im Studio liest, sondern dass der Wettbewerb auch live im ORF ausgestrahlt

---

8 Siehe Kapitel I.2.



wird (vgl. Kreknin 2011, S. 144). Dieser Öffentlichkeitsbezug hat aber, so lässt sich zumindest aus den medialen Reaktionen interpretieren, einen ganz bestimmten Zweck: die Lenkung der Aufmerksamkeit auf sich selbst als Autor, auf die eigene literarische Tätigkeit und schließlich auf das eigene literarische Produkt. Insofern ist es tatsächlich eine schriftstellerische Selbstinszenierungspraktik.

Entgegen der Definition von Jürgensen und Kaiser, in der der Plural dem Singular vorgezogen wird, sodass beide Autoren, nicht von Praktik, sondern von Praktiken sprechen, möchte ich vorschlagen, die Selbstinszenierungspraktik eher im Singular zu gebrauchen und die vielfältigen 'Techniken und Aktivitäten von SchriftstellernInnen', die Jürgensen und Kaiser erwähnen, vielmehr als die jeweiligen Realisierungen, das heißt Vollzüge und Durchführungen dieser spezifischen sozialen Praktik zu klassifizieren. Damit folge ich dem analytischen Trennungsschema Elizabeth Shoves, die zwischen „practices-as-entities“ und „practices-as-performances“ (Shove u. a. 2012, S. 128) unterscheidet. Während also der Begriff der Entität ein heuristisches Instrument dafür zur Verfügung stellt, soziale Praktiken als ontologische Kategorien zu betrachten, ermöglicht derjenige der Performance, soziale Praktiken auf der Ebene ihrer konkreten Durchführung zu untersuchen, die nicht nur zeitlich und räumlich, sondern auch in ihrer Art und Weise variieren kann. Auf der Performance-Ebene sind Vollzüge sozialer Praktiken somit kurzlebig und dynamisch, während sie auf der Entitäts-Ebene eine statische Dauerhaftigkeit entwickeln, sofern es immer wieder zu reproduzierenden Praktikvollzügen kommt (vgl. ebd.). Bleibt diese praktische Reproduktion aus, verschwindet auch die soziale Praktik als Entität. Das gilt eben auch für die schriftstellerische Selbstinszenierungspraktik. Als Entität ist sie ein fester Bestandteil des literarischen Feldes, eine soziale Praktik, die seit knapp zwei Jahrhunderten Träger findet und am Leben bleibt, weil die Akteure sie im literarischen Feld wieder und wieder vollziehen und durchführen.

Auch Rainald Goetz' Auftritt beim Literaturwettbewerb um den in Deutschland und Österreich renommierten Ingeborg-Bachmann-Preis ist eine derartige schriftstellerische Inszenierungspraktik auf der Performance-Ebene, die jedoch auch deswegen vollzogen wird, weil die Selbstinszenierung eine feldspezifische soziale Praktik ist und eine immer stärkere Sogwirkung auf die Akteure dieses Feldes entwickelt hat. Insofern sind die einzelnen Vollzüge, unter denen Goetz' Selbstinszenierung nur eine von vielen ist, „integrale Bestandteile in der Selbstdarstellung des Systems Literatur“ (Grimm / Schärf 2008 b, S. 7).

Wenn Elizabeth Shoves These gilt, dass der Prozess der Entwicklung und Veränderung sozialer Praktiken mittels einer Kurve veranschaulicht werden kann (vgl. Shove u. a. 2012), so lässt sich im Hinblick auf das literarische Feld der Gegenwart feststellen, dass die Kurve der Selbstinszenierungspraktik steil nach oben geht. Das legen auch die vielen Arbeiten nahe, die seit Kurzem die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Germanistik befruchten, indem sie sich ausdrücklich dieses Themas annehmen. Aufsatzsammlungen wie *Autorinszenierungen* (Künzel /

Schönert 2007), *Schriftsteller-Inszenierungen* (Grimm / Schärf 2008 a), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte* (Jürgensen / Kaiser 2011), *Medien der Autorschaft* (Gisi u. a. 2013) und *Subjektform Autor* (Kyora 2014 a) gehen den verschiedenen Ausformungen der Inszenierungspraktik nach und konzentrieren sich auf Autoren und deren je spezifische Durchführungen dieser Praktik. Insofern steht „die Frage nach dem 'Ob' kaum mehr zur Debatte, sondern es wird vielmehr nach dem 'Wie' gefragt“ (Künzel 2007, S. 13). Damit ist aber zugleich mitformuliert, dass in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein Konsens darüber besteht, es handle sich bei der Selbstinszenierungspraktik um eine ausgeprägte Entität im literarischen Feld, deren Existenz keinem Zweifel unterliegt und auf dieser Ebene kaum Erkenntnisinteresse entfacht. Um neue Forschungsergebnisse vorzulegen, die – wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht – praxistheoretisch motiviert sein können, bewegt man sich stattdessen auf der Performance-Ebene.

Insofern soll im Folgenden an diese Arbeiten angeschlossen und der Versuch unternommen werden, die Selbstinszenierung praxistheoretisch zu grundieren und mit Hilfe von Shoves Unterscheidungsschema die Integrationsleistung und somit die große Bedeutung dieser Praktik im literarischen Feld zu erläutern. Im Zusammenhang damit steht die Ausdifferenzierung der Selbstinszenierungspraktik in verschiedene Vollzugsformen, die es zu charakterisieren gilt. Dies ist vor allem als Vorarbeit für die später folgenden Analysen autofiktionaler Texte zu verstehen, die hier als eine spezifische Form des Selbstinszenierungsvollzugs verstanden und somit im Kontext sich ähnelnder, aber auch sich völlig unterscheidender Formen verortet werden. Dabei wird sich zeigen, dass sich der Ausdifferenzierungsprozess auf der Performance-Ebene beschleunigt und dieser Umstand durch infrastrukturelle Veränderungen innerhalb des literarischen Feldes bedingt ist. Solche gehen vor allem von einschneidenden Ereignissen aus, die allesamt verschiedene Kontexte bilden, in denen sich die Sogwirkung der Selbstinszenierungspraktik auf deren Träger im literarischen Feld steigert. Unter Rückgriff auf Andreas Reckwitz' These, die Logik der Praxis sei nicht nur durch Bedingungen der „Routinisiertheit“, sondern auch die der „Unberechenbarkeit“ (Reckwitz 2008 b, S. 120) gekennzeichnet, soll daher veranschaulicht werden, welche wichtigen infrastrukturellen Veränderungen im literarischen Feld für Unberechenbarkeit und relative Offenheit sorgten. In diesem Zuge ist aber auch zu zeigen, inwiefern sie gerade dadurch auch dazu beitragen, dass die Selbstinszenierungspraktik und Autoren in ein koextensives Wechselverhältnis mit Folgen sowohl für die Entitäts- als auch für die Performance-Ebene getreten sind.

Am Anfang steht hier der literarische Markt, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu bilden beginnt und durch seinen Wettbewerbsimperativ die Autoren dazu veranlasst, in Bezug auf die Selbstinszenierung mehr Engagement und Innovationsbewusstsein zu entwickeln (1.1). Daraufhin ist auf neue Medien einzugehen, die aus praxistheoretischer Perspektive als Aktanten bzw. als Partizipanten in soziale Praktiken involviert sind und auch im Hinblick auf die

Selbstinszenierungspraktik im Laufe der Geschichte für eine Ausdifferenzierung der Vollzugs- bzw. Reproduktionsformen auf der Performance-Ebene sorgen (1.2). Am Schluss stehen schließlich die 1990er Jahre, in denen es im literarischen Feld zu einer gesteigerten „Ökonomisierung von Autorschaft und Werk“ (Künzel 2007, S. 15) kommt. Bedingt ist diese Tendenz durch mehrere Ereignisse, die zeitgleich auf die Aktivitäten im literarischen Feld Einfluss ausüben und genauso wie der literarische Markt und die neuen Medien bewirken, dass das Verhältnis zwischen Selbstinszenierungspraktik und Autoren als deren Träger an Intensität gewinnt (1.3).

### **1.1 Literarischer Markt**

Zu den wohl wichtigsten infrastrukturellen Veränderungen innerhalb des literarischen Feldes gehört die Entstehung des literarischen Marktes im späten 18. Jahrhundert, der damit zum entscheidenden Kontext wird, in dem die Selbstinszenierungspraktik zur Entität und somit zum integrativen Bestandteil im literarischen Feld avanciert. Das liegt vor allen Dingen daran, dass der literarische Markt Autoren dazu bringt, stärker denn je miteinander in Konkurrenz zu treten. Sichtbar wird dies in erster Linie an der Ausdifferenzierung und Komplexität des das literarische Feld charakterisierenden Beziehungsgeflechts, in dem Autoren immer in Relation zu anderen Autoren stehen, sobald sie eine Position besetzen. Der literarische Markt wirkt in dieser Hinsicht insofern forcierend, als mit seiner Entstehung der literarische Erfolg und Misserfolg in Verkaufszahlen ausgedrückt (vgl. Bourdieu 2001, S. 86) wird, die wiederum nur dann wachsen können, wenn ein Autor möglichst viele Leser anspricht. Da aber das lesende Publikum, angefangen beim Gelehrten bis hin zum Privatleser, stark heterogen ist und sich aus Mitgliedern unterschiedlicher sozialer Milieus zusammensetzt, steht der Autor unter dem Imperativ, sich zu entscheiden, für welchen Lesertyp er seine literarischen Werke produziert. Daraus ergibt sich somit, dass er eine Position besetzen muss, die in Relation steht zu anderen Autoren. Aus diesem Grund bezeichnet Pierre Bourdieu das literarische Feld als ein „Netz objektiver Beziehungen zwischen Positionen“ (ebd., S. 365) und veranschaulicht in einem vereinfachten Modell, wie die Relation zwischen zwei markanten Positionen aussieht. Die eine zeichnet sich dadurch aus, dass deren Träger in erster Linie an materiellen Gewinnen interessiert sind und die literarische Originalität diesem Ziel unterordnen (vgl. Neuhaus 2009, S. 78). Diesen Autoren stehen solche gegenüber, die auf materiellen Erfolg keinen Wert legen, sondern bestrebt sind, symbolisches Kapital zu akkumulieren, „ein Kapital der Anerkennung und Konsekration spezifischer Art“ (Jurt 1995, S. 90).

Allerdings lassen sich diese Grundpositionen weiter ausdifferenzieren, sodass sich ein komplexes Gefüge aus vielen unterschiedlichen Positionen ergibt, die alle miteinander in Relation stehen. Für einen Autor bedeutet dies, dass er nicht umhinkommt, eine ganz bestimmte Position in diesem Beziehungsgeflecht einzunehmen. Anders ausgedrückt, hat er keine andere Möglichkeit, als seine Differenz gegenüber anderen Autoren zu markieren. Jede Positionierung ist somit zugleich die

Bemühung, eine Relation zu anderen herzustellen, was mit der Selbstinszenierung einhergeht. Denn „Ziel solcher Inszenierungspraktiken [...] ist die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes“ (Jürgensen / Kaiser 2011 b, S. 10). In ihrem Vollzug kommt nämlich zum Ausdruck, für welche Position sich der jeweilige Autor entschieden hat, wobei diese freilich von Vollzug zu Vollzug variieren kann.

Praxistheoretisch übersetzt, bedeutet diese Unmöglichkeit der Nicht-Positionierung und somit der Nicht-Inszenierung, dass ein Autor sich automatisch in Rahmen der Selbstinszenierungspraktik wiederfindet, sobald er das literarische Feld betritt (vgl. Reents 2014, S. 167 f.). Denn diese ist integrativer Bestandteil des literarischen Feldes, sodass der Vollzug der Selbstinszenierungspraktik mit dem Betreten des bzw. dem Agieren im literarischen Feld zusammenfällt. Der Autor nimmt daher, wie Sabine Kyora es ausdrückt, „im Vollzug der [Selbstinszenierungs-]Praktik[] eine Position innerhalb des Feldes ein“ (Kyora 2014 b, S. 13). Begreift man, wie Thomas Alkemeyer, soziale Praktiken als Spiele, die sich in praktischen Registern vollziehen (vgl. Alkemeyer 2013, S. 48), so lässt sich vor diesem Hintergrund auch für die Selbstinszenierungspraktik als integrativem Bestandteil behaupten, dass „[d]ie Teilnehmer [...] in diesem Register körperlich und mental vollkommen vom Spiel ergriffen [sind] – sie sind 'im Spiel'“ (Alkemeyer 2013, S. 49). Dabei bildet das, was mit Spiel gemeint ist, die Entitäts-Ebene ab, während die einzelnen Vollzugsformen die Performance-Ebene repräsentieren. Immer wenn ein Autor das literarische Feld betritt, befindet er sich im Spiel und fungiert unmittelbar als Träger der Selbstinszenierungspraktik, eben weil man sich nicht nicht positionieren, nicht nicht Differenz markieren, sich nicht nicht inszenieren kann. Je öfter aber ein Autor einen Selbstinszenierungsvollzug tätigt, desto intensiver nimmt er am Spiel teil, aus dem heraus er die Selbstinszenierungsformen ändert. Während also auf der Entitäts-Ebene die Selbstinszenierungs- und somit Praktikintensität eines Autors zum Vorschein kommt, zeigt sich auf der Performance-Ebene, inwiefern sich dessen Vollzugs- und Reproduktionsformen der Selbstinszenierungspraktik ändern. Das kann zum Beispiel so aussehen, dass ein Autor sich im Vorwort seines Werks als neorealistic Autor inszeniert, dann aber merkt, dass ihm das – seinen Vorstellungen entsprechend – nicht gelungen ist, und schließlich – aus dem Spiel heraus – die Selbstinszenierungsform eines „Auftritt[s] in Late-Night-Shows“ (Karnatz 2014, S. 269) wählt, die Selbstinszenierungsform also ändert, um sich diesmal erfolgreich als neorealistic Autor darzustellen. Mit dieser Änderung kann er aber auch sich selbst neu interpretieren – ebenfalls aus dem Spiel heraus – und sich nun als avantgardistischer Autor in Szene setzen.

Daraus wird schließlich ersichtlich, inwiefern der literarische Markt dazu beiträgt, dass die Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld als Entität immer tiefere Wurzeln schlägt und, um an Elizabeth Shove anzuschließen, dass deren Kurve steil nach oben geht. Denn aufgrund seiner Gesetze, seines Mechanismus von Angebot und Nachfrage, entfacht er einen größeren

Konkurrenzkampf, der vor seinem Erscheinen noch nicht derart stark ausgeprägt war, und zwingt Autoren praktisch dazu, intensiver am Spiel teilzunehmen. Anders ausgedrückt, veranlasst er sie dazu, die Selbstinszenierungspraktik nicht nur häufiger zu vollziehen (vgl. Jürgensen / Kaiser 2014, S. 220), sondern auch neue Vollzugsformen auszubilden.

Zwischen der Selbstinszenierungspraktik und dem Autor resultiert daraus ein dynamisches Wechselverhältnis. In objektiver Hinsicht unterliegt der Autor ihrer Sogwirkung und bewegt sich immer innerhalb dieses praktischen Rahmens, indem er die Selbstinszenierungspraktik auf der Performance-Ebene stets aufs Neue reproduziert. In subjektiver Hinsicht aber entscheidet er innerhalb dieses praktischen Rahmens selbst, welche Form der Reproduktionsvollzug annehmen soll. Der Autor wird also erst in der Selbstinszenierungspraktik als solcher intelligibel, weil die „Subjektform 'Autor'“ (Kyora 2014 a) genauso eine Eigenschaft der Praktik ist wie dessen Intention (vgl. Alkemeyer 2013, 53). Diese bezieht sich nämlich nicht darauf, die Selbstinszenierungspraktik an sich zu vollziehen, sondern lediglich auf die Position, die der Autor besetzen will, genauso wie auf die Inszenierungsform, was nichts anderes bedeutet, als dass der Autor innerhalb des praktischen Rahmens entscheidet, auf welche Art und Weise die Selbstinszenierung vollzogen und somit reproduziert werden soll. Denn „Praktiken“, so lässt sich mit Thomas Alkemeyer argumentieren, „legen [...] bestimmte Handlungswege nahe und machen sie leichter, d. h. sie präfigurieren das Handeln, aber sie determinieren es nicht“ (ebd., S. 47). Für die Selbstinszenierungspraktik gilt dies in gleichem Maße: Obwohl sie auf der Entitäts-Ebene integrativen Charakter hat, determiniert sie nicht das Handeln der Autoren auf der Performance-Ebene, sondern präfiguriert es, sodass diese „aus 'dem Spiel' heraus“ (ebd.) durch Interventionen Umdeutungen der Selbstinszenierungspraktik vornehmen und neue Formen des Reproduktionsvollzugs entwickeln.

Was die Diversität dieser Selbstinszenierungsformen betrifft, so reicht das Spektrum von textuellen, über paratextuelle bis hin zu habituellen Inszenierungen (vgl. Jürgensen / Kaiser 2011 b), wobei alle drei Arten durchaus miteinander kombiniert werden können. Welche Position ein Autor also zu besetzen beabsichtigt, bringt er mittels entsprechender Aktivitäten entweder auf textueller, paratextueller oder habitueller Ebene zum Ausdruck. Zu textuellen Inszenierungsaktivitäten gehören in erster Linie die formale Gestaltung und die Wahl des Sujets bzw. der Themen, die in literarischen Werken aufgegriffen werden. So können etwa Erzählstruktur, Erzähltechnik oder Rhetorik Hinweise darauf geben, ob ein Autor in formaler Hinsicht innovativ ist oder auf vorhandene Muster zurückgreift, ob er sich in der einen oder der anderen Strömung verorten lässt und ob er eine Poetik der anderen vorzieht.

Genauso wie aus textuellen, ergibt sich die Position, die ein Autor einnimmt, auch aus den paratextuellen Aktivitäten. Unter Paratext versteht Gérard Genette zwei Formen des Beiwerks zum Text, die er Peritext und Epitext nennt (vgl. Genette 1992). Mit dem Peritext ist ein materiell am

Buch haftendes Beiwerk gemeint, zu dem schriftliche Elemente wie beispielsweise Titel, Widmungen, Motti oder Vor- und Nachworte gezählt werden können (vgl. ebd., S. 11). Daneben existieren vom materialen Medium des Buches getrennte Elemente, für die Genette „in Ermangelung einer besseren Lösung“ (ebd., S. 12) die Bezeichnung Epitext gewählt hat. Den Peritext ergänzend, umfasst der Epitext zum Beispiel Briefe, Interviews, Auftritte in Talkshows, Lesungen, Kolloquien, Debatten oder Radiobeiträge. Insofern eignen sich auch der Peri- sowie der Epitext als Orte, an denen mittels expliziter Aussagen die eigene Positionierung in Szene gesetzt werden kann.

Schließlich sind noch die habituellen Aktivitäten zu nennen, bei denen, und das ist ihr Charakteristikum, der leibliche Körper sowie Artefakte zum Einsatz kommen. Wie, in welcher Pose und mit welchen Objekten sich ein Autor malen oder ablichten lässt, im Film oder im Fernsehen auftritt und sich bewegt, wie und worüber er in diesen Medien, in Talkrunden, bei Lesungen und anderen Events spricht, all das offenbart, inwiefern er Differenz zu anderen markiert bzw. welche Relation er zu ihnen herstellt.

Aktivitäten dieser Art sind somit, um nochmals Elisabeth Shoves Unterscheidungsschema zu bemühen, Reproduktionsvollzüge auf der Performance-Ebene, sie sind „practices-as-performances“ (Shove u. a. 2012, S. 128). Und indem sie diesen Vollzug tätigen, werden sie augenblicklich als ganz bestimmte Autoren intelligibel, das heißt als Autoren, die im Moment des Vollzugs eine spezielle Position im literarischen Feld besetzen.

Dass diese textuellen, paratextuellen und habituellen Reproduktionsvollzüge der Selbstinszenierungspraktik hinsichtlich Frequenz und Formenreichtum einen Schub erfahren haben, liegt nicht zuletzt an dem literarischen Markt, der am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Als neues Phänomen sorgt er in gleichem Maße sowohl für die relative Geschlossenheit der Selbstinszenierungspraktik auf der Entitäts-Ebene als auch für deren relative Offenheit auf der Performance-Ebene. Einerseits forciert er den Druck auf Autoren, Positionen zu besetzen und neue zu schaffen, womit er die Selbstinszenierungspraktik als Entität und integralen Bestandteil noch fester verankert. Andererseits verschärft der literarische Markt mittels seiner Gesetze den Wettbewerb zwischen Autoren und zwingt sie dazu, neue Positionen zu schaffen und somit in stärkerem Maße Differenz zu markieren. Zugleich ermöglicht er aber gerade durch den Strukturimperativ der Positionsinnovation, die Selbstinszenierungspraktik neu zu interpretieren, umzudeuten und auszuformen. Aus diesem Umstand resultiert letztendlich der auf der Performance-Ebene beobachtbare Anstieg nicht nur der Inszenierungsformen, sondern auch der Reproduktionsvollzüge. Die Entwicklung von strukturierenden und strukturierten Strukturen, aus denen sich nach Bourdieu der Habitus zusammensetzt (vgl. Bourdieu 1976, S. 165), verläuft somit koextensiv. Denn vor dem Hintergrund des literarischen Marktes ist auf der Entitäts-Ebene eine stärkere Sogwirkung festzustellen, die von der Selbstinszenierungspraktik ausgeht, und auf der

Performance-Ebene wird offensichtlich, dass auch die Autoren dieser Sogwirkung Nahrung geben, indem sie, die Freiräume der Autonomie und des Eigensinns nutzend, neue Formen des Praktikvollzugs bzw. der -reproduktion entwickeln.

## **1.2 Neue Medien**

Wie im letzten Kapitel gezeigt, können infrastrukturelle Veränderungen bzw. Ereignisse im literarischen Feld dafür entscheidend sein, dass gewisse Praktiken und ihre Träger sich koextensiv entwickeln. Veranschaulicht wurde dies am literarischen Markt, der als neues Phänomen ab Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass sich die Selbstinszenierungspraktik und die Autoren als deren Träger in ein dynamisches Wechselverhältnis treten. Der gleiche Effekt, so die These dieses Kapitels, geht nun auch von neuen Medien aus, die im literarischen Feld als Aktanten bzw. Partizipanten zum Einsatz kommen. Genauso wie der literarische Markt stellen Medien wie Fotografie, Radio, Film, Fernsehen oder Internet neue Objekte bzw. Artefakte dar und bilden somit einen neuen Kontext, in dem Akteure im Hinblick auf Praktiken, die sie im literarischen Feld vollziehen, vor neue Herausforderungen gestellt werden.

Was ein neuer Kontext bewirken kann, lässt sich mit Andreas Reckwitz folgendermaßen formulieren: Er fördert die „interpretative und methodische Unbestimmtheit“, die ebenso zur Logik der Praxis gehört wie die „Wiederholung von Routinen“ (Reckwitz 2008 b, S. 121). Demnach sind Deutungen und Umdeutungen von Praktiken, die Akteure vornehmen, immer kontextspezifisch und können deshalb eine andere Richtung nehmen, wenn sich der Kontext ändert. Das trifft auch im Fall der genannten Medien zu, welche in interpretativer und methodischer Hinsicht eine Unbestimmtheit hervorrufen und dadurch die Autoren dazu veranlassen, die Selbstinszenierungspraktik auf der Performance-Ebene umzudeuten.

Im 19. Jahrhundert ermöglicht zum Beispiel das Medium der Fotografie eine weitere Ausdifferenzierung paratextueller Selbstinszenierungen, was damit zusammenhängt, dass Autoren darin ein probates Mittel sehen, von einem größeren Publikum identifiziert zu werden. Mittels eines technisch fortgeschrittenen optischen Verfahrens wird somit den literarischen Werken ein Gesicht gegeben, womit das „Phänomen der literarischen Autorschaft, das auf dem Prinzip der Abwesenheit beruhte, [...] nun auf Dauer gebannt und unbegrenzt reproduziert werden“ (Schärf 2008, S. 45) kann. Im Zusammenspiel mit den Printmedien fördert das fotografische Verfahren somit die Beziehung zwischen Autor und Publikum, indem sie eine „einigermaßen verlässliche Grundlage des Wiedererkennens ohne vorheriges miteinander Bekanntsein“ (ebd.) ermöglicht. Dieser Umstand präfiguriert nun ein weites Feld an Möglichkeiten, sich in einer gewünschten Pose ablichten zu lassen, womit die fotografische Aufnahme in eine Selbstinszenierung übergeht. Ob nun im Peritext (Einband) oder Epitext (Zeitschrift), kann die Fotografie dazu dienen, dem Publikum ein gewünschtes Bild von sich selbst zu vermitteln. Wie viele Beispiele verdeutlichen, machen Autoren

von dieser Möglichkeit Gebrauch und inszenieren sich mittels Fotografie entweder wie George als „Priester, Heiliger, Prophet“ (Ajouri 2009, S. 63) und „Totem“ (Bartels 2007, S. 26) oder wie Brecht als „cooler Typ“ (Müller 2007, S. 79) und „antibürgerliche[r] Schriftsteller“ (ebd., S. 80). Es gibt aber Strategien der Gegenpositionierung, wie das Beispiel Friederike Mayröcker belegt, die im Gegensatz zu Brecht auf Coolness verzichtet und sich nicht im Ledermantel fotografieren lässt, sondern im dezenten „Casual-Kleidungsstil“ (Kyora 2013, S. 26). Ganz anders geht Judith Hermann vor, die die Porträtfotografie hauptsächlich für die Inszenierung von Authentizität instrumentalisiert, um gerade dadurch den Inszenierungscharakter abzustreifen, sich also als Nicht-Inszenierende zu inszenieren (vgl. Blumenkamp 2011). Neben dem Formenreichtum von Selbstinszenierungen, den das fotografische Verfahren fördert, kommt es auch zum quantitativen Anstieg der Selbstinszenierungsvollzüge, was an den neuen technischen Bedingungen liegt. Im Vergleich zum gemalten oder gezeichneten Bild entsteht die Fotografie in einer kürzeren Zeitperiode und kann darüber hinaus schneller reproduziert und vervielfältigt werden. Damit ist den Autoren aber die Möglichkeit gegeben, das Publikum noch öfter auf sich aufmerksam zu machen, sich also noch öfter in Szene zu setzen.

Wie die Fotografie, schafft auch der Film neue Möglichkeiten, paratextuelle und habituelle Selbstinszenierungsaktivitäten zu kombinieren. Als die Massen erreichendes Medium eignet er sich dazu, Autoren einem breiteren Publikum dokumentarisch zugänglich zu machen, sodass dieses sie aufgrund der „Schnelligkeit und Disparatheit der Bilder“ (Ajouri 2009, S. 196) als Personen zusätzlich in einem dreidimensionalen Raum kennen lernen kann, zumal es dabei mit ihren Werken konfrontiert wird. Ein ähnlicher Effekt geht vom Medium des Fernsehens aus, zumal mit ihm die Zahl epitextueller Formate wie Talkshow, Interview, Autorenporträt oder Lesung wächst. Im Rahmen dieser Formate öffnen sich aber nicht nur Möglichkeiten der epitextuellen, sondern auch der habituellen Erweiterung von Selbstinszenierungen, weil Autoren in diesem dreidimensionalen Raum mithilfe von Körperbewegungen und Stimme, also sowohl optisch als auch akustisch, einen ganz bestimmten Habitus zum Ausdruck bringen können. So hat ein Autor auf dieser Grundlage, wie der eingangs erwähnte Auftritt Rainald Goetz' in Klagenfurt verdeutlicht, die Möglichkeit, sich als Skandalautor darzustellen oder, wie Feridun Zaimoglu, seine Positionsänderung und Wandlung „[v]om 'Sprachrohr der Kanaken' zum 'deutschen Dichter'“ (Husemann 2011, S. 383) zu inszenieren. Innovationen gibt es aber auch im Hinblick auf textuelle Selbstinszenierungen, die sich unter Einfluss von Film und Fernsehen vor allem in der Formgebung niederschlagen. Gerade in der Zeit der Weimarer Republik werden Autoren dazu inspiriert, die Darstellungsformen des Films literarisch zu übernehmen, weshalb zum Beispiel die Schnitt- sowie die „Collage- und Montagetechnik“ (Fähnders 2010, S. 219) zu Mitteln der textuellen Distinktion werden (vgl. Segeberg 2003, S. 44 f.).

Zu erwähnen ist aber auch der „1923 eingerichtete[] öffentliche[] Rundfunk[]“ (Fähnders



2010, S. 219), der, indem er Bedingungen für ein neues Genre, nämlich das Hörspiel, und damit für eine neue Position schafft, die Weichen für Selbstinszenierungsformen stellt, in denen textuelle und habituelle Aktivitäten vereinigt werden. Gerade was die habituellen Selbstinszenierungen betrifft, wirkt der Rundfunk bereichernd, und zwar insofern, als sich die Selbstinszenierungsbemühungen im Rahmen dieses neuen Mediums auf die Stimme verlagern. Aufgrund des Fehlens einer optischen Dimension, die im Film und Fernsehen vorhanden ist, treten im Radio die Stimmqualitäten in den Vordergrund, sodass der Habitus allein mithilfe der Stimme zum Ausdruck gebracht werden muss. Wie und als wer bzw. was sich ein Autor inszeniert, geht dann aus der Intonation, Sprachmelodie, Deklamation oder Rhetorik hervor. Einer, der sich diese vom Rundfunk geschaffenen neuen Bedingungen während des Zweiten Weltkriegs zunutze macht, ist Thomas Mann, der, wie Bernd Hamacher schreibt, in seinen „von der B.B.C. ausgestrahlten Radioansprachen *Deutsche Hörer!*“ als „Medientheolog[e]“ (Hamacher 2007, S. 75) auftritt. Dabei bringt Hamacher Thomas Manns Inszenierung mit einem Medienbegriff in Verbindung, der religionswissenschaftlich grundiert ist und nicht einen technischen Kommunikationsapparat meint, sondern einen menschlichen Körper, durch den eine höhere Macht, ein Gott, seine Botschaften verkündet (vgl. ebd., S. 59). Als ein solches Medium inszeniert sich schließlich auch Thomas Mann, als er „im apokalyptischen Kampf gegen den 'Feind der Menschheit'“ (ebd., S. 75), gemeint ist Hitler, die Wirkungslosigkeit des „gedruckten Worte[s]“ (ebd.) bemerkt und von da an auf die Wirkungsmacht des gesprochenen Wortes setzt (vgl. ebd.). Auffällig ist dabei der Gebrauch einer rhetorisch aufgeladenen Sprache, die religiös konnotiert und mit „charakteristische[n] biblische[n] Anspielungen“ (ebd., S. 77) angereichert ist. Im „prophetischen Duktus“ (ebd.) soll dem Hörer also vermittelt werden, hier spreche jemand, der die „Kraft der Offenbarung“ (ebd., S. 76) besitzt und als „Prophet und Nachfolger Jesu“ (ebd., S. 77) auftritt.

Ein anderes Beispiel ist Siegfried Lenz. Dieser inszeniert sich, wie Hans-Ulrich Wagner veranschaulicht, als „Medienarbeiter“ (Wagner 2007, S. 122), indem er nicht nur journalistische Artikel, sondern auch literarische Geschichten verfasst und diese schließlich sowohl auf die Printmedien Zeitung und Buch als auch auf das Rundfunkmedium Hörbuch entsprechend zuschneidet. Damit tritt er als „Journalist und Schriftsteller“ auf, fungiert als Übersetzer und Vermittler zwischen den Medien und Genres, und inszeniert sich zugleich als ein Repräsentant „radiophone[n]“ (ebd., S. 123), ja „intermedialen Schreibens“ (ebd., S. 113). Sich als Medienarbeiter und Hörbuchautor zu inszenieren, gelingt Lenz aber nicht nur in textueller, sondern auch in habitueller Hinsicht, was sich vor allem im Gebrauch seiner Stimme niederschlägt. Wagner spricht in diesem Zusammenhang vom „'Siegfried-Lenz-Sound', der heute sehr bekannt ist“ (ebd., S. 123), und nennt die darin zum Vorschein kommenden Qualitäten: „Es ist eine einfache, klare, sympathische Stimme. Sie ist fest, bestimmt und sie ist einnehmend“ (ebd., S. 124). Wie in Thomas Manns Fall stellt dieser Einsatz der Stimme die habituelle Selbstinszenierung dar, mit der es Lenz

gelingt, nicht nur von den Kritikern, wie Wagner weiter ausführt, als „geborene[r] Geschichtenerzähler[.]“ (ebd.) gerühmt, sondern auch als Medienarbeiter wahrgenommen zu werden.

Die Position des Medienarbeiters, in der sich Lenz darstellt, ist im literarischen Feld der unmittelbaren Nachkriegszeit relativ neu, was nicht zuletzt an der zur damaligen Zeit noch recht kurzen Geschichte des Rundfunks liegt. Dieser Umstand veranschaulicht somit, wie neue Medien innovativ auf Selbstinszenierungspraktiken wirken und sogar zur Ausprägung neuer Positionen beitragen können. Gleiches lässt sich im Hinblick auf das in den 1990er Jahren aufkommende Internet formulieren, das sich durch Medienkonvergenz auszeichnet und Autoren in einem höheren Maße technische Kompetenz abverlangt. Deshalb bemüht sich zum Beispiel Frank Fischer um eine spektakulärere Bezeichnung und spricht nicht mehr vom Medienarbeiter, sondern vom „Medienjongleur“ (Fischer 2007, S. 271). Ihn repräsentieren in erster Linie Autoren im Umkreis der Popliteratur: zum Beispiel Christian Kracht, Joachim Bessing, Benjamin von Stuckrad-Barre, Rainald Goetz oder Dietmar Dath. Diese und viele andere Autoren bemühen sich besonders stark, die eigene „Affinität zu dem neuen Medium zu betonen und diese als Inszenierung der eigenen technischen, sozialen und letztlich literarischen Modernität zu verwerten“ (ebd.). Wie Fischer hervorhebt, macht sich diese Inszenierung auf zweierlei Weise bemerkbar: zum einen im „bloße[n] Vorkommen des Internets und seiner Dienste im erzählerischen Raum“, also im „literarische[n] Verarbeiten des Internets als Bestandteil beschriebener Wirklichkeit“ (ebd., S. 272), und zum anderen in der Internetliteratur, bei der „das Internet als literarisches Medium“ (ebd.) dient. Als Exempel für die erste Variante kann Benjamin von Stuckrad-Barre herangezogen werden, der „in seinem Roman 'Soloalbum' (1998) eine Handvoll moderne Hausfrauen über das Internet diskutieren“ (ebd.) lässt. Repräsentativ für die Internetliteratur ist hingegen Rainald Goetz, dessen – auch in dieser Arbeit noch zu analysierender – Roman *Abfall für alle* 1998 zuerst als Internet-Tagebuch unter der Domain [www.rainaldgoetz.de](http://www.rainaldgoetz.de) erscheint bzw. ein Jahr lang von Tag zu Tag entsteht, bevor er später schließlich auch in gedruckter Buchform auf den Markt gebracht wird. Goetz' Fall veranschaulicht zugleich, was Fischer mit der Bezeichnung „Medienjongleur“ meint, einen Autor nämlich, der „zwischen den Medien wechsel[t]“ (ebd., S. 271). Den Prototypen, zumindest an der Jahrtausendwende, gibt allerdings Stefan Beuse ab, der 1999 bei dem Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb mit der kleinen Erzählung *Verschlußzeit* hervortritt, nachdem er zuvor an drei kollektiven Schreibprojekten im Internet teilgenommen hat (ebd., S. 278). Was mit der Erzählung nun passiert, ist mit einem Streifzug von Medium zu Medium vergleichbar. Als beim Wettbewerb vorgetragener und im Fernsehen wie „Real-Audio-Stream“ (ebd.) live übertragener Text landet er kurz darauf in virtueller Form sowohl auf der „Homepage des Bachmann-Wettbewerbs“ (ebd.) als auch auf dem Portal eines der genannten kollektiven Schreibprojekte und gelangt von dort aus in die Handlung von Beuses ein Jahr später als Printbuch erschienenem Roman

*Kometen*. In diesen wird sie aber, wie Fischer schreibt, anders als beim Bachmann-Wettbewerb nicht als personale, sondern als Ich-Erzählung „hineinjustiert“, auch wenn sie „für die Handlung [des] Roman[s] [...] entbehrlich“ (ebd., S. 279) ist. Diese Art der Poetik bezeichnet Fischer als „modulares Schreiben und [...] Einpassen erzählerischer Versatzstücke in unterschiedliche Medien“ (ebd.), anhand dessen Beuse als zwischen den Medien wechselnder Autor und letztendlich als Medienjongleur erkennbar wird.

Damit erzeugt auch das Internet neue Bedingungen der Möglichkeit vor allem textueller Selbstinszenierungen, die sich Fischers Ausführungen zufolge in erster Linie auf der Sujet- und Genre-Ebene niederschlagen. Das Internet stellt aber auch einen neuen Raum für epitextuelle Selbstinszenierungen dar, wo Autoren die Möglichkeit haben, entweder auf diversen Websites und in Foren mittels expliziter Aussagen auf sich aufmerksam zu machen und sich zu positionieren oder gar selber Homepages, Weblogs oder Facebook-Seiten (vgl. Sporer 2014) ins Leben zu rufen und diese mithilfe von Text, Musik, Bildern und Video-Clips (vgl. Porombka 2007) für Selbstinszenierungen zu instrumentalisieren.

Dieser Zusammenhang von neuen Medien und Autorinszenierungen lässt sich damit auch aus praxistheoretischer Perspektive betrachten. Wie der literarische Markt schafft jedes neue Medium Bedingungen der Möglichkeit neuer paratextueller und habitueller Selbstinszenierungsformen bzw. -vollzüge. Das gilt aber auch für textuelle Selbstinszenierungsformen, wenn die Darstellungsformen neuer Medien, wie die Schnitt- und Montagetechnik deutlich machen, sich in literarische Werke übertragen lassen. Der Einfluss zeigt sich aber auch auf der Sujet- sowie auf der Genre-Ebene, wo die Inszenierung beispielsweise durch die Produktion von Hörbüchern oder der Internetliteratur erfolgt. Dieser Umstand bestätigt insofern die praxistheoretische Annahme, dass neue Kontexte, die in diesem Fall durch Aufkommen neuer Medien entstehen, eine Unbestimmtheit der Interpretation verursachen, aus der heraus Praktiken umgedeutet und ausgeformt werden können.

Damit sind die Effekte auf der Performance-Ebene benannt, die sich jedoch nicht nur auf die Ausdifferenzierung von Selbstinszenierungsformen beschränken, sondern sich auch auf die Frequenz der Selbstinszenierungsvollzüge beziehen. Diese wird mit jedem neuen Medium gesteigert, was vor allem an der Technik liegt, die es ermöglicht, Abhängigkeiten abzubauen und sich immer öfter – seit dem Internet sogar jederzeit – in Szene setzen zu können. Für die Selbstinszenierung an sich, als Entität im literarischen Feld, bleibt dies nicht ohne Auswirkungen. Durch diese Beschleunigung gewinnt sie nämlich noch mehr an Bedeutung und entfaltet eine noch stärkere Sogwirkung, in der nicht zuletzt das koextensive Wechselverhältnis zwischen Selbstinszenierungspraktik und Autoren zur Geltung kommt.

### 1.3 Die 1990er Jahre

In den weiter oben stehenden Ausführungen zum Verhältnis des literarischen Marktes und der Selbstinszenierungspraktik kam zum Ausdruck, dass „die Inszenierung eines Autors sehr stark mit seiner Vermarktung [korreliert]“ (Paulsen 2007, S. 259). Und diese gewinnt seit Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung, sodass die „Ökonomisierung von Autorschaft und Werk“, wie Christine Künzel bemerkt, gegen „Ende des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt“ (Künzel 2007, S. 15) erreicht. Ursache dafür sind einige markante Ereignisse in den 1990er Jahren (vgl. Geier / Süselbeck 2009; Richter 2011), die zu diesem Zeitpunkt stattfinden und somit einen wichtigen Kontext bilden, in dem die Selbstinszenierungspraktik in Bezug auf Vollzugsfrequenz und Formendifferenzierung weitere Impulse erhält. Und um diese Ereignisse soll es in diesem Kapitel gehen.

Zu nennen wäre da zunächst die Deutsche Wiedervereinigung, die die gleichen Effekte zeitigt wie der literarische Markt zu Beginn seiner Entstehung: sie steigert den Konkurrenzkampf zwischen Autoren und schärft ihr Wettbewerbsbewusstsein. Mit dem Untergang der sozialistischen DDR und der darauf folgenden Eingliederung in den westdeutschen Staat wird vielen Akteuren des ostdeutschen Literaturbetriebs die Einkommensgrundlage entzogen, waren diese doch vorher daran gewöhnt, ihre kulturelle Tätigkeit unter der schützenden Hand des Staates auszuüben, ohne sich um Zwänge zu kümmern, die in einem marktwirtschaftlich bestimmten Kulturbetrieb entstehen. Das ändert sich unmittelbar nach der Wiedervereinigung, als die „freigesetzten ostdeutschen Autoren, Übersetzer oder Lektoren“ (Richter 2011, S. 10) nun ein gesamtdeutsches literarisches Feld betreten, das strukturell gesehen nach dem westdeutschen Modell fortbesteht und nach Marktgesetzen ausgerichtet ist. Aus zwei Literaturbetrieben wird somit einer, in dem jedoch der Konkurrenzdruck für alle Beteiligten gewachsen ist. Das gilt schließlich auch für die Autoren, die es nun im Distinktionskampf mit weitaus mehr konkurrierenden Literaturproduzenten zu tun haben als zuvor.

Als weiteres Phänomen, das zur größeren Ökonomisierung von Autorschaft in den 1990er Jahren beiträgt, ist die bereits angesprochene Pop-Literatur anzuführen. Charakteristisch für deren Vertreter ist nämlich nicht nur eine Medienaffinität und die damit verbundene literarische Modernität, sondern auch ein „Wille zu[r] [...] marktbezogenen Selbstdarstellung“ (Jürgensen / Kaiser 2014, S. 223). Anleihen werden hier insbesondere aus der Werbebranche gemacht, sodass deren Strategien adaptiert und in das literarische Feld überführt werden. Beispielhaft dafür ist das 1999 pünktlich zur Jahrtausendwende erschienene Werk *Tristesse Royal*, in dem das im Luxushotel Adlon tagende *popkulturelle Quintett*, wie es im Untertitel heißt, das Publikum mit Diskussionen über gehobenen Lebensstil, teure Marken und Warenästhetik provoziert. Gewiss waltet hier der Geist eines „konsumorientierten Snobismus“ (Werber 2009, S. 66), aber er versprüht auch sehr viel „Werbeweisheit, derzufolge auch schlechte Publicity gute Publicity ist“ (Jürgensen / Kaiser 2014,

S. 236). Zwar schmäht und protestiert das Feuilleton lautstark, doch umso lauter es um das popkulturelle Quintett wird, desto höher steigt dessen Bekanntheits- und Erfolgskurve (vgl. ebd.).

Das Vermarktungsbewusstsein der Popliteraten ist jedoch nicht nur von der Werbebranche inspiriert, sondern erhält auch Impulse aus der Musikindustrie, wo Künstler zu Superstars stilisiert und zur eigentlichen Attraktion werden (vgl. Hoffmann 2006, S. 345). Dieses Prinzip überführen die Popliteraten demnach in den Literaturbetrieb, und keiner bringt es besser auf den Punkt als Stuckrad-Barre selbst: „Heute muss man zu den Büchern ein Image mitliefern. Das ist genau wie in der Popmusik, und ob das authentisch ist oder nicht, spielt keine Rolle.“ (Stuckrad-Barre / Farkas 1999, S. 21) Diese Einsicht, die Stuckrad-Barre repräsentativ für die anderen Popliteraten formuliert, ist wohl das Ergebnis jahrelanger Erfahrungen, welche die meisten von ihnen im (Musik-)Journalismus und anderen „Neuen (Medien-)Berufe[n]“ (Kaulen 2009, S. 145) gesammelt haben. Daraus speist sich nicht zuletzt ihr „Hang zur medialen Selbstinszenierung“ (ebd.), der auch in ihren Werken deutlich zum Vorschein kommt. Indem sie in ihnen meistens hauptsächlich über sich selbst schreiben (vgl. Sundermeier 2009, S. 179), arbeiten sie genauso am eigenen Image und der eigenen Markenbildung (vgl. Niefanger 2004; Neuhaus 2011) wie außerhalb der Werke in den unterschiedlichsten neumedialen Epitexten. „[D]as Buch wird illustrierendes Beiwerk zur Rolle des Stars“ (Sundermeier 2009, S. 178), fasst Jörg Sundermeier diese Strategie zusammen und deutet damit an, dass die Popliteraten in den 1990er Jahren zur Personalisierung im Literaturbetrieb beitragen, in dem von nun an „beim professionellen Reden über ein Werk [...] der Star mehr als das Werk“ (ebd.) interessiert. Indem die Popliteraten also ihre Vermarktungsabsichten offen darlegen und diesem Credo folgen, exemplifizieren sie zugleich, nicht nur wie marktbezogenes Agieren im literarischen Feld aussehen kann, sondern dass es auch Erfolg zeitigt. Damit eröffnen sie in gewisser Hinsicht neue Perspektiven auf die Selbstinszenierung, die auf andere Autoren inspirierend wirken. Indem die Popliteraten also ein Vorbild für marktbezogene Selbstinszenierungen abgeben, tragen sie letztlich auch dazu bei, dass Selbstinszenierungsaktivitäten – denn das setzt Marktbezogenheit voraus – enorm zunehmen und variieren.

Zur ungefähr gleichen Zeit sorgt aber auch noch eine andere Entwicklung dafür, dass Personalisierung und Starprinzip im Literaturbetrieb stärker um sich greifen. Gemeint ist „[d]er Trend zum Event“ (Kemper 2001), in dem sich die heutige „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze 1993) spiegelt. Literaturfestivals, -Wettbewerbe, Poetry Slams und Lesungen erleben eine rasante Inflation und erlangen eine „neue quantitative Dimension und qualitative Bedeutung“ (Richter 2011, S. 11), sie finden in immer kürzeren Abständen und in immer mehr Städten statt und überschneiden sich allesamt darin, „dass sie Literatur erlebbar und zum Ereignis machen wollen“ (Wegmann 2005 b, S. 224). Unter den Literaturfestivals sind der „Leipziger literarische[] Herbst (1991), de[r] Göttinger Literaturherbst (1992) oder die Heidelberger Literaturtage (1994)“ (ebd.,

S. 223) die ersten, auf die etwa ein Jahrzehnt später neue „wie das Internationale Literaturfestival Berlin (2001), die Kölner *lit. COLOGNE* (2001) oder die *LesArt* in Dortmund (2001)“ (ebd.) folgen. Im Fall der „in der Tradition des Sängertwettstreits“ (Schütz u. a. 2005, S. 240) stehenden Literaturwettbewerbe, die mittlerweile „in allen Sparten und Kategorien“ (ebd.) vertreten sind, zählen der „Darmstädter *Literarische März*“, der „Berliner *Open Mike*“ und die „Klagenfurter *Tage der deutschen Literatur*“, zu den ältesten und „wohl wichtigsten und öffentlichkeitswirksamsten“ (ebd., S. 241). Besondere Popularität erlangt in den 1990er Jahren der Poetry Slam, eine spezifische Form des Literaturwettbewerbs, die als subkulturelles Event aus den USA nach Deutschland einwandert (vgl. Ditschke 2008, S. 169) und üblicherweise in „Clubs, Cafés oder Kneipen“ (Schütz u. a. 2005, S. 242) veranstaltet wird. Mit fortlaufender Popularisierung erreicht der Poetry Slam aber auch Institutionen, „die sich der Hochkultur verpflichtet wissen“ (Porombka 2001, S. 30) und lockt „Berichterstatte[r] einer mehr oder minder literarischen Öffentlichkeit“ an (ebd.). Denn auch die Protagonisten des etablierten Literaturbetriebs erkennen, dass es bei derartigen Veranstaltungen weniger um literarische Qualität als vielmehr um „die Performance, de[n] Auftritt, die Inszenierung, de[n] Live-Act“ (ebd., S. 31) geht und dass eben auch damit das Publikum an einen Autor gebunden werden kann (vgl. Böhm 2005, S. 204 f.). Deshalb finden Lesungen nun in immer schnelleren Rhythmen und zu den unterschiedlichsten Tageszeiten an den verschiedensten Orten statt, in Buchhandlungen, Literaturhäusern und Museen, in Universitäten, ja sogar in Bars, Discotheken und anderen Einrichtungen, wo die Lesung mit Konzert oder Tanz kombiniert wird und „[d]er Text [...] nicht die Party, aber ein Teil davon“ (Kemper 2005, S. 120) ist.

Hinter der Beschleunigung und der Intensivierung des Event-Trends steht eine Marketingstrategie, bei der profilierte Akteure, insbesondere die Verlage, das Starprinzip aus dem Musik- bzw. Medienbetrieb in den Dienst der Aufmerksamkeitsökonomie stellen. Sie machen jene Events zu „mediale[n] Ereignisse[n], die wie Tourneen von Pop-Stars der Musikbranche angekündigt und vermarktet werden“ (Hoffmann 2006, S. 345), und geben dem Publikum dadurch die Gelegenheit, Autoren nicht nur hautnah zu erleben, sondern sie sich auch als Personen einzuprägen und auf der Grundlage des Eventerlebnisses mit ihnen zu sympathisieren, ja sich mit ihnen zu identifizieren (vgl. Kemper 2005, S. 119). Der literarische Event erweist sich somit als ein idealer Ort für die Aufmerksamkeitsakkumulation, gerade weil er seinem Wesen nach als einzigartige, aber episodenhafte Veranstaltung (vgl. Wegmann 2005 b, S. 224) eine gesteigerte Aufmerksamkeit generiert. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Verlagslektoren, wie die Studie von Peter Paul Schwarz und Susanne Krones veranschaulicht, bei Projektentscheidungen die „Medientauglichkeit eines Autors“ (Schwarz / Krones 2008, S. 381) genau prüfen und zu einem der wesentlichen Kriterien machen. Medientauglichkeit bedeutet aber, dass der Autor in der Lage ist, sich wirkungsvoll in Szene zu setzen und dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Insofern erweist sich auch die mit der Personalisierung (vgl. Biendarra 200, S. 303) Hand in Hand

gehende Eventisierung als eine Entwicklung, die einen nicht unbedeutenden Beitrag dazu leistet, dass die Selbstinszenierung als soziale Praktik im literarischen Feld seit den 1990er Jahren an Stabilität gewinnt.

Es versteht sich von selbst, dass die genannten Entwicklungen in ihrem Wesen viel komplexer sind und um weitere Kontexte jener Periode ergänzt werden müssten. Mit ihnen sollte kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern lediglich anhand markanter Ereignisse veranschaulicht werden, inwieweit sie in den 1990er Jahren die Strukturen des literarischen Feldes in Deutschland verändern und somit einen Kontext präfigurieren, in dem die Praktik der Selbstinszenierung auf Autoren eine noch viel größere Sogwirkung als zuvor auszuüben beginnt. Sie machen das literarische Feld zu einem Medienbetrieb, der zur Personalisierung neigt, und schaffen zugleich neue Impulse dafür, die Selbstinszenierungsformen zu diversifizieren und in quantitativer Hinsicht zu steigern.

## **2. Strukturmerkmale der Selbstinszenierungspraktik**

In seinem Aufsatz *Tu Schlechtes und rede darüber* (Vorjans 2014) verweist Gerrit Vorjans den Leser gleich zu Beginn darauf, worum es ihm in seiner Untersuchung gehen wird, nämlich die Drogensucht-Beichte Benjamin von Stuckrad-Barres „im Frühjahr 2004“ (ebd., S. 343). Und er merkt an, dass dieses Geständnis „nicht etwa zufällig oder beiläufig, sondern im Zuge einer groß angelegten PR-Kampagne“ (ebd.) abgegeben worden sei. Damit wird Stuckrad-Barre unterstellt, zum einen die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und zum anderen dies bewusst getan zu haben, wie die Formulierung „nicht zufällig oder beiläufig“ zu verstehen gibt. Nachdem Vorjans dann die einzelnen Aktionen dieser „groß angelegten PR-Kampagne“ nennt, klassifiziert er Stuckrad-Barres Vorgehen schließlich als „Selbstinszenierung“ (ebd., S. 344), ja als „Selbstinszenierungspraktik“ (ebd.). Wenn es eine solche ist, dann muss sie als eine epitextuelle charakterisiert werden, denn Stuckrad-Barre thematisiert seine „jahrelange Kokainabhängigkeit und seine Aufenthalte in verschiedenen Entzugskliniken“ (ebd., S. 343) sowohl im „*Spiegel*-Interview“ und „in verschiedenen weiteren Interviews“ als auch „in der ARD-Talksendung *Beckmann*“ und in dem „Dokumentarfilm 'Rausch und Ruhm' von Herlinde Koelbl“, die ihn „auf dem Höhepunkt seiner Kokainabhängigkeit [portraitiert] und [...] mit der Kamera unter anderem in eine Entzugsklinik [begleitet]“ (ebd.). Darüber hinaus erblickt Vorjans in Stuckrad-Barres Selbstinszenierung „kulturelle[] Codes der Rock- und Popkultur“ (ebd., S. 344), was den Interpreten schließlich dazu veranlasst, Stuckrad-Barre auf Grundlage der genannten Selbstinszenierungsvollzüge als „Rockstar“ (ebd., S. 346) zu klassifizieren.

Zum gleichen Urteil wie Vorjans, zumindest was die Praktik betrifft, kommt auch Volker Wehdeking, als er Helmut Kraussers Tagebuch analysiert und in diesem ein „Medium der Schriftstellerinszenierung“ (Wehdeking 2008, S. 255) erkennt, welches seiner Meinung nach

Aufschluss darüber gibt, dass sich Krausser als „*poeta doctus*“ (ebd., S. 259) darstellt. Diese Schlussfolgerung zieht Wehdeking vor allem aus Kraussers Notizen und Kommentaren zu der, „nicht immer anerkennenden, Kritik“, die sein Werk *Der große Bagarozzy* im Feuilleton erfährt, und präzisiert daraufhin seine Aussage, indem er den Begriff der „Schriftstellerinszenierung“ durch den der „Selbstinszenierung“ (ebd., S. 256) ersetzt. Hier lassen sich bereits Parallelen zu Vorjans feststellen, zumal auch Wehdeking in diesem Zusammenhang die „Leserlenkung“ (ebd., S. 254) und die Intelligibilität einer Subjektform bzw. eines Autortyps hervorhebt und sie an die Selbstinszenierung koppelt.

Von einer „Selbstinszenierung“ (Detken 2011, S. 270) spricht auch Anke Detken, als sie an Rolf Dieter Brinkmanns Teilnahme „an einer öffentlichen Veranstaltung der Berliner Akademie der Künste“ im Jahr 1968 erinnert, bei der der damals „achtundzwanzig Jahre alt[e] [...] Verfasser von kleinen Prosabänden sowie Gedichtsammlungen, die eine Auflage von 100 bis 300 Exemplaren kaum überschreiten“ (ebd., S. 269), einen Eklat auslöst, indem er dem prominenten Kritiker Marcel Reich-Ranicki mit den folgenden Worten begegnet: „[W]enn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, dann würde ich Sie jetzt niederschließen.“ (Thomas Ernst zit. nach Detken 2011, S. 269) Sofern auch diese Praktik eine Selbstinszenierung ist, so handelt es sich ebenfalls um eine epitextuelle, die jedoch markante habituelle Elemente enthält. Denn anders als erwartet, diskutiert Brinkmann bei dieser Veranstaltung nicht, sondern schreit und droht seinem Gesprächspartner, sodass Detken aus dieser Art und Weise des Verhaltens den „*artiste maudit*“ (ebd., S. 271) ableitet, als welcher Brinkmann ihrer Meinung nach beobachtbar wird.

Stuckrad-Barre, Krausser und Brinkmann tun jeweils etwas ganz Anderes: der eine gibt Interviews, trifft sich mit Journalisten und äußert sich im medialen Raum des Fernsehens, während der andere sich des Tagebuchs bedient, um in Kommunikation zu treten. Und der Dritte verzichtet ganz auf die Kommunikation, obwohl er an einer Podiumsdiskussion teilnimmt. Stattdessen spricht er eine „barbarische Drohung“ (ebd., S. 270) aus und verpackt diese in lautstarke Worte. Auch in Bezug auf textuelle, epitextuelle und habituelle Elemente machen sich Unterschiede bemerkbar, weil in jedem der Fälle die Gewichte anders verteilt sind. Obgleich alle drei Aktivitäten epitextuelle sind, lassen sich zum Beispiel bei Krausser mehr textuelle als habituelle Elemente ausmachen, während es im Fall von Stuckrad-Barre und Brinkmann genau umgekehrt ist. Was ihre Vorgehensweise also betrifft, so unterscheiden sich Stuckrad-Barre, Krausser und Brinkmann tatsächlich in vielerlei Hinsicht, und dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen, wie aus den vorgestellten Interpretationen hervorgeht. Wieso stellen also alle drei Interpreten hier gerade eine Selbstinszenierung fest und nicht eine andere Praktik? Und woran, an welchen Elementen erkennen sie, dass die jeweiligen Autoren sich allesamt selbst inszenieren? Es stellt sich auch die Frage, woran die Interpreten es festmachen, dass Stuckrad-Barre sich dabei als Rockstar, Krausser hingegen als *poeta doctus* und Brinkmann als *artiste maudit* zu erkennen geben. Von Interesse ist



also das Wissen, das in den geschilderten Fällen sowohl von den Akteuren als auch von den Interpreten mobilisiert wird, sowie die Konstitutions- und Subjektivierungsbedingungen dieser Praktik, die hier als eine 'Selbstinszenierung' identifiziert worden ist.

Im Ansatz können diese Fragen damit beantwortet werden, dass in den als Selbstinszenierungen bezeichneten Praktiken ein praxistheoretisches Grundmotiv zum Vorschein kommt, nämlich die „iterative[] Hervorbringung der sozialen Wirklichkeit in einem fortlaufenden, sich immer wieder aufs Neue in ähnlicher, regelmäßiger Weise vollziehenden sprachlichen, körperlichen, materiellen und symbolischen Geschehen – das heißt in und durch soziale Praktiken“ (Schmidt 2012, S. 14). Insofern erweist sich auch die Selbstinszenierung als eine soziale Praktik, wobei die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, auf welche sich die Interpreten bewusst oder unbewusst stützen, um daraus eben diese Praktikform abzuleiten, nicht zuletzt darauf basieren, dass soziale Praktiken „durch eine sich immer wieder aufs Neue bildende Regelmäßigkeit gekennzeichnet“ (ebd., S. 10) sind. Sie haben, wie Robert Schmidt es ausdrückt, einen „kollektiven Zuschnitt“ und „involvieren Teilnehmerschaften und Praktikergemeinschaften“ (ebd.), die im Kollektiv an ganz „spezifische[n] Formen von knowing-how“ (ebd., S. 12) teilhaben und dadurch entweder aus der Teilnehmerperspektive jene Gemeinsamkeiten und Regelmäßigkeiten hervorbringen oder diese aus der Beobachterperspektive feststellen können, indem sie das der Praktikergemeinschaft gemeinsame Wissen mobilisieren. Die soziale Wirklichkeit, in der sich das gemeinsame und geteilte Wissen der Praktikergemeinschaft spiegelt, kann aber auf unterschiedliche Art und Weise hervorgebracht werden, unter Umständen, in denen verschiedene Elemente zum Einsatz kommen, Elemente wie „Orte, Kontexte und materielle Rahmungen“ (ebd., S. 10) sowie menschliche oder dinghafte Co-Akteure. Soziale Praktiken sind aber auch Subjektivierungsweisen, sodass die Akteure sich nur im Vollzug sozialer Praktiken subjektivieren und eine ganz bestimmte Subjektform annehmen können. So sehr sich soziale Praktiken also voneinander unterscheiden, sie teilen alle die Grundeigenschaft, dass in ihren Vollzügen immer Subjektformen beobachtbar werden. Das sind alles praxistheoretische Aspekte, die eben auch im Hinblick auf die Selbstinszenierungspraktik zu berücksichtigen sind.

Bestand also im letzten Kapitel die Aufgabe hauptsächlich darin, die Selbstinszenierung von Autoren im literarischen Feld unter Rückgriff auf praxistheoretisches Vokabular als soziale Praktik einzuführen, ihre Ausformungen zu skizzieren und anhand einiger einflussreicher Kontexte zu zeigen, woraus die wachsende Bedeutung der Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld und ihr Formenreichtum resultieren, so soll in diesem Kapitel die praxistheoretische Modellierung ausgeweitet werden. Neben der für soziale Praktiken charakteristischen Sogwirkung ist nun auf die zentralen Grundkategorien einzugehen und zu untersuchen, inwiefern diese in der Selbstinszenierungspraktik ausgeprägt sind. Im Mittelpunkt stehen hierbei insbesondere die Aspekte des impliziten praktischen Wissens, der Materialität bzw. Praktikkonstitution sowie der Aspekt der

Subjektivierung. Die Aufgabe besteht insofern darin, mittels praxistheoretischer Begriffsinstrumente die vielschichtige Struktur der Selbstinszenierungspraktik aufzuzeigen und dadurch einen Kontext zu schaffen, in den die nachfolgenden inhaltlichen Analysen der autofiktionalen Selbstinszenierung in den Primärtexten eingebettet werden können. Dabei erfolgt die formale Analyse der schriftstellerischen Selbstinszenierungspraktik in diesem Kapitel so, dass im ersten Schritt herausgearbeitet wird, auf welches praktische Wissen Autoren im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik zurückgreifen (2.1). Hier gilt es zu untersuchen, inwiefern es sich dabei um einen Ort des Sozialen handelt, also um ein kollektives Wissen, an dem alle Träger dieser Praktik teilhaben. Im zweiten Schritt soll gezeigt werden, welche Arten der Praktikkonstitution es gibt und welche Co-Akteure bzw. Aktanten dabei eine Rolle spielen können (2.2). Damit wird vor allem der Aspekt der Materialität abgedeckt, während sich die Untersuchungen im dritten und letzten Schritt auf die subjekttheoretischen Implikationen der schriftstellerischen Selbstinszenierungspraktik beziehen werden. Zu zeigen ist hierbei, inwiefern und auf welche Weise es zur Subjektivierung im Selbstinszenierungsvollzug kommt, aber auch dass dabei verschiedene Autorsubjekt- sowie hybride Subjektformen beobachtet werden können (2.3).

## **2.1 Inkorporiertes und internalisiertes praktisches Wissen**

Wie in Teil I erläutert, spielt das implizite praktische Wissen in der Theorie sozialer Praktiken eine zentrale Rolle, wobei es als präverbales Wissen dem expliziten Wissen vorgelagert ist (vgl. Polanyi 1985; Reckwitz 2008 c) und lediglich aus der Beobachterperspektive expliziert werden kann. Aus der Teilnehmerperspektive wird es hingegen durch repetitive Einübung inkorporiert, also abgerufen und aktualisiert (vgl. Reckwitz 2008 b, Alkemeyer 2013). Das implizite praktische Wissen bewegt sich somit gewissermaßen an der Schnittstelle von Teilnehmer- und Beobachterperspektive und enthält insofern Merkmale, die jeweils auf eine der beiden referieren. Im Hinblick auf die Teilnehmerperspektive sind es die Merkmale der Inkorporiertheit und Aktivier- bzw. Mobilisierbarkeit, während es im Fall der Beobachterperspektive die Performativität ist, die auf das implizite praktische Wissen verweist (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 114). An dieser Stelle wird letztendlich auch die Verbindung zwischen den beiden Perspektiven sichtbar, die beide im impliziten praktischen Wissen kulminieren. Denn die Inkorporiertheit des Wissens bedeutet auch, dass sie im Vollzug „von der sozialen Umwelt [...] als eine *skillful performance* interpretiert werden kann“ (ebd.). Diese Kriterien gelten innerhalb der Theorie sozialer Praktiken für alle Handlungen, sowohl für rein körperliche als auch „für intellektuelle 'anspruchsvolle' Tätigkeiten wie die des Lesens, Schreibens oder Sprechens“ (ebd.) und natürlich auch für solche, bei denen Artefakte bzw. Objekte zum Einsatz kommen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich auch in Bezug auf die Selbstinszenierungspraktik die Frage formulieren, welches implizite praktische Wissen ein Autor

inkorporiert haben und im Vollzug mobilisieren muss, damit dieser als eine skillful performance, das heißt zum einen als Selbstinszenierung im Allgemeinen und zum anderen als zum Beispiel textuelle, paratextuelle oder habituelle Selbstinszenierung im Besonderen wahrgenommen wird. Für die Klärung der ersten Frage, nämlich auf welches implizite praktische Wissen Autoren im Kollektiv zugreifen, um die Praktik der Selbstinszenierung im Sinne einer intelligiblen skillful performance erfolgreich zu vollziehen, leistet Katrin Blumenkamps Definition eine erste Hilfestellung:

„Wenn [...] von 'Inszenierungen' die Rede ist, dann sind darunter intentionale Akte zu verstehen, die auf einen oder mehrere Adressaten bezogen sind und die aus einem gegebenen Repertoire an Möglichkeiten selektieren. Eine Inszenierung in diesem Sinne ist der absichtlich unternommene Versuch, die Vorstellung, die andere Menschen von der eigenen oder einer anderen Person haben, in eine bestimmte Richtung zu lenken.“ (Blumenkamp 2011, S. 363)

Demnach sind für die Selbstinszenierungspraktik vier Aspekte entscheidend: Publikumslenkung, Selbstbezüglichkeit, Selektion und Intention. Wie der Begriff 'Inszenierung' andeutet, setzt diese Praktik voraus, dass es eine Szene gibt, in die dann erst etwas gesetzt werden kann. Gemeint ist damit aber nicht die Bühne im Theater, sondern viel mehr, dass jeder Ort zur Szene werden kann, wenn auch ein Publikum vorhanden ist. Denn „Autoren und Publikum bilden“, wie Gunter E. Grimm und Christian Schärf es auf den Punkt bringen, „einen 'theatralen Raum', in dem Dispositionen der kulturellen Öffentlichkeit durchgespielt und fortentwickelt werden“ (Grimm / Schärf 2008 b, S. 7 f.). Dieses Kriterium ist für die Charakterisierung einer Praktik als Inszenierung entscheidend, da die Praktik sonst eine andere Form annimmt. Denn der Akteur kann nur dann etwas in Szene setzen, wenn er Zuschauer hat, die das wahrnehmen, was er in Szene setzt. Ansonsten würde wahrscheinlich Rainald Goetz auch nicht in seine Stirn schneiden. Er tat es aber genau deswegen, weil er Zuschauer hatte. Würde er es aber in Abwesenheit eines Publikums tun, wäre diese Praktik nicht als Inszenierung, sondern als Selbstgeißelung zu charakterisieren. Festzuhalten ist somit, dass die Inszenierung mit der *Lenkung der Publikumswahrnehmung* auf einen ganz bestimmten Gegenstand einhergeht.

Dieser Gegenstand steht nun im Falle einer 'Selbst'-Inszenierung in enger Verbindung mit dem Inszenierenden selbst, weil er nicht nur Subjekt, sondern auch Objekt der Inszenierung ist. Wie Blumenkamp bemerkt, geht es bei einer Selbstinszenierung also darum, bei dem Publikum eine Vorstellung von sich selbst auszulösen, also die Publikumswahrnehmung auf sich selbst zu lenken. Darin spiegelt sich letztlich auch der Aspekt der Selbstbezüglichkeit, der jedoch um den der Selektion ergänzt werden muss. Denn die Vorstellung des Publikums von dem sich selbst Inszenierenden soll, wie Blumenkamp weiter ausführt, in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt

werden, was nichts anderes bedeutet, als dass der Inszenierende die Publikumswahrnehmung nicht auf sich selbst als ganze Persönlichkeit lenkt, sondern auf einen ganz bestimmten Teil von ihm fokussiert. Er selektiert also zwischen mehreren Möglichkeiten und lenkt die Publikumswahrnehmung auf den gewählten Gegenstand, auf eine bestimmte Eigenschaft, auch wenn es diese in Wahrheit gar nicht geben mag. Sie fungiert aber als Identifizierungsmerkmal, und zwar insofern, als das Publikum den Inszenierenden mit dieser Eigenschaft in Verbindung bringt.

Schließlich ist noch der Aspekt der Intention zu nennen, die erst im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik entsteht und sich im Sinne einer offensichtlichen Markierung auf die Selektion bezieht. Die Wahl ganz bestimmter Eigenschaften, die ins Zentrum gerückt werden und anhand derer sich das Publikum ein Bild vom Autor machen soll, intendiert dieser also erst in dem praktischen Kontext, also aus der Situation heraus und unter der Nutzung des sich daraus ergebenden Potentials. Die Intention ist demnach auch im Fall der Selbstinszenierungspraktik „keine Eigenschaft autonom handelnder Akteure, sondern bildet als 'teleoaffektive Struktur' (Theodore R. Schatzki) eine präfigurierte Dimension“ (Buschmann 2013, S. 138). Sie entsteht also erst innerhalb der praktischen Rahmung, weil 'Selektion' und 'Publikumslenkung', die gleichermaßen Eigenschaften der Selbstinszenierungspraktik darstellen, den Autor im Selbstinszenierungsvollzug dazu veranlassen, eine Absicht in Bezug darauf zu entwickeln, in welche Richtung die Publikumsaufmerksamkeit gelenkt werden soll.

'Publikumslenkung', 'Selbstbezüglichkeit', 'Selektion' und 'Intention' stellen zugleich, so die These, die vier Bausteine dar, aus denen sich das inkorporierte praktische Wissen zusammensetzt, welches im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik mobilisiert wird. Mit Andreas Reckwitz gesprochen, sind sie jene „basalen Sinnmuster“, zu denen „[d]as Kulturelle der Praktiken“, verstanden als ein „Geflecht von Sinnmustern“ (Reckwitz 2006, S. 36), in Abhängigkeit steht und „welche nicht nur das Denken und Meinen, sondern das praktische Wissen und damit die Verhaltensakte und Subjekte strukturieren“ (ebd., S. 38). Dabei gilt zu beachten, dass der Vollzug nur dann gelingen kann, wenn auch alle Aspekte, alle vier basalen Sinnmuster, tatsächlich eine Berücksichtigung finden. Sobald ein Aspekt ausgelassen wird, kommt die Selbstinszenierung nicht zustande und wird auch nicht von der sozialen Umwelt als eine skillful performance wahrgenommen. Um das zu veranschaulichen, möchte ich nochmals zu Rainald Goetz' Auftritt in Klagenfurt zurückkommen. Wir erinnern uns, dass dieser sich mit einem Skalpell bewusst eine Schnittwunde an der Stirn zufügte, um einen Skandal hervorzurufen und sich somit als Skandalautor in Szene zu setzen. Dass ihm das gelang, belegen die Erwähnungen dieses Auftritts in verschiedenen Medien. Dabei beruhte der Skandal in erster Linie darauf, dass Goetz sich bewusst – also intentional – zum Bluten gebracht hatte und die Aufmerksamkeit des Publikums gerade auf diesen Umstand lenkte, um als Skandalautor wahrgenommen zu werden. Dies wäre ihm nicht gelungen, wenn seine Stirn nach einem versehentlichen, also nicht intentionalen, Sturz zu bluten

angefangen hätte. In einem solchen Fall nähme das Publikum das Bluten der Stirn nicht als Skandal wahr, weil es erkennen würde, dass dieses Resultat nicht beabsichtigt worden war. Insofern würde das Publikum aufgrund der Divergenz von Intention und Resultat diesen Sturz auch nicht als Selbstinszenierung ansehen.

Zergliedert man nun das implizite praktische Wissen in die drei Wissensformen 'interpretatives Verstehen', 'methodisches Wissen' und 'motivational-emotionales Wissen', wie es Andreas Reckwitz tut, dann lassen sich jene vier Aspekte diesen Formen zuordnen. So korreliert zum Beispiel die Kategorie der Selbstbezüglichkeit mit dem interpretativen Verstehen, das nach Reckwitz „ein Wissen im Sinne [...] einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen zu Gegenständen, Personen, abstrakten Entitäten, dem Selbst etc.“ (Reckwitz 2008 b, S. 118) darstellt. Anders formuliert, bringt diese Wissensform zum Ausdruck, wie jemand Gegenstände, Personen, abstrakte Entitäten oder das Selbst deutet. Wie jemand das im Fall der Selbstinszenierung tut, darüber gibt die Kategorie der Selbstbezüglichkeit in formaler Hinsicht keine Auskunft, weil das vom konkreten Fall abhängig ist. Was das motivational-emotionale Wissen betrifft, die nach Reckwitz als ein Wissen im Sinne dessen zu verstehen ist, „'was man eigentlich will', 'worum es einem geht' und was undenkbar wäre“ (ebd.), so deckt sich diese Form mit der Kategorie der Intention. Was der sich selbst Inszenierende will, worum es ihm geht, ist die Bildung eines Images, das seiner Selbstinterpretation entspricht. Das ist seine Intention, das heißt sein Motiv und Wunsch, und das motivational-emotionale Wissen ist das Wissen um diese Intention. Mit anderen Worten, es ist das Wissen von dem eigenen Wunsch, die Selbstinterpretation in ein allgemeines Image zu überführen. Das methodische Wissen entspricht schließlich den zwei übriggebliebenen Kategorien Selektion und Publikumslenkung. Wie Reckwitz erwähnt, stellt diese Form ein Wissen im Sinne eines Know-hows dar, ein Wissen darüber, „wie man eine Reihe von Handlungen kompetent hervorbringt“ (ebd.) und wie man die eigenen Wünsche und Ziele, die im motivational-emotionalen Wissen verdichtet sind, befriedigt bzw. erreicht. Übertragen auf die Selbstinszenierungspraktik, sieht das methodische Wissen insofern so aus, dass für die Bildung eines allgemeinen Images, zum einen das eigene Selbst interpretiert, also zwischen mehreren möglichen Selbstinterpretationen selektiert, und zum anderen das Publikum auf das Ergebnis dieser Selektion gelenkt werden muss.

Selektion und Publikumslenkung bilden somit die Ebene des 'Wie' ab und korrelieren mit dem methodischen Wissen der Selbstinszenierungspraktik im Allgemeinen. Betrachtet man nun die Selbstinszenierungspraktik im Besonderen, also die Formen der textuellen, paratextuellen und habituellen Selbstinszenierung, so lassen sich Aussagen über das darin zum Vorschein kommende praktische Wissen nur auf der Ebene des methodischen Wissens treffen. Da sie nur Ausformungen der Selbstinszenierungspraktik darstellen, gilt freilich auch für sie, was zuvor zu den Wissensformen gesagt wurde. Unterschiede zeigen sich lediglich in Bezug auf das methodische Wissen, das ein Wissen im Sinne der Medienkompetenz ist und insofern von Medium zu Medium

variiert. Medienkompetenz meint aber nicht etwa, wie Jörg Döring anmerkt, die „Nutzungskompetenz von Autoren am Rechner“ (Döring 2005, S. 272) oder mit Papier und Stift, obwohl auch das bei textuellen, paratextuellen und habituellen Aktivitäten wichtig ist und zum methodischen Wissen gehört, sondern, da hier die Selbstinszenierung im Mittelpunkt steht, sich „unter den Bedingungen der Medienkonkurrenz am Markt zu behaupten, und zwar vor allem [...] sich anderer Medien gezielt und interessen­geleitet [zu] bedienen“ (ebd.).

## **2.2 Intersubjektivität – Interobjektivität - Selbsttechnologie**

Die vorherigen Ausführungen konnten deutlich machen, dass die konkrete Form des praktischen Wissens, das in Praktikvollzügen zum Vorschein kommt, zu Unterschieden zwischen Praktiken beiträgt, die letztlich auch die soziale Umwelt bemerkt. Anders formuliert, geht aus dem praktischen Wissen hervor, um welche Art von Praktik es sich handelt. Das praktische Wissen stellt aber nur eine Kategorie dar, die eine Distinktion ermöglicht. Unterschiede zeigen sich nämlich auch auf der Ebene der Praktikgenerierung, auf einer Ebene also, wo die einzelnen doings and sayings organisiert und strukturiert werden müssen (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 113), damit daraus eine Praktik erst entstehen kann. Auf welche Art und Weise dies nun geschieht, variiert von Praktik zu Praktik. Insofern ergeben sich Unterschiede auch aus der Art und Weise der Strukturierung. Hierbei ergeben sich in der Regel vier Möglichkeiten, die weiter oben bereits genannt worden sind. Um die Selbstinszenierungspraktik in diesen Kontext besser einbetten zu können, sollen sie aber noch einmal zur Sprache kommen: Zum einen können Praktiken ohne Hilfe von Co-Akteuren erzeugt werden und auf nichts bezogen sein, sodass sich daraus eine rein subjektive Struktur ergibt. Zum anderen existieren solche Praktiken, bei der ein Akteur in Interaktion mit einem oder mehreren Co-Akteuren treten muss, damit daraus eine Praktik entsteht. Da hierbei nur Menschen oder Objekte bzw. Artefakte in Frage kommen, ist in solchen Fällen zwischen intersubjektiven und interobjektiven Strukturen zu unterscheiden (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 117). Schließlich sind Praktiken zu erwähnen, die eine selbstreferentielle Struktur aufweisen und als Technologien des Selbst bezeichnet werden. Diese ähneln in gewissem Maße dem ersten Praktik-Typ, der ohne Interaktionen mit Co-Akteuren auskommt. Der Unterschied beläuft sich lediglich darauf, dass der Akteur dabei eine Beziehung zu sich selbst herstellt, indem er im Praktikvollzug „auf sich selbst bezogen agiert“ (ebd.), das heißt sich selbst zum Objekt macht. Er ist somit Subjekt und Objekt in einem.

Die genannten vier Strukturtypen stellen allerdings ein vereinfachtes analytisches Modell dar, das der Komplexität sozialer Praktiken nicht gerecht wird. Denn es gibt durchaus Praktiken, die mehrere Strukturtypen in sich vereinigen. Das gilt zum Beispiel für die Selbstinszenierungspraktik, die je nach Form entweder eine intersubjektive, -objektive oder selbstreferentielle Ausrichtung erhalten, jedoch nie eine rein subjektive Struktur haben kann. Wie das aussehen kann, möchte ich

im Folgenden anhand von Beispielen skizzieren.

Der Grund für das Fehlen einer rein subjektiven Struktur, liegt darin, dass jede Selbstinszenierungspraktik intersubjektiv ausgerichtet ist. Intersubjektivität ist somit für alle Formen der Selbstinszenierungspraktik unabdingbar. Das geht bereits aus dem Aspekt der Publikumslenkung hervor, auf den im letzten Abschnitt eingegangen worden ist. Eine Inszenierung kann ohne ein Publikum nicht stattfinden, denn dieses bildet den konstitutiven Rahmen, in dem eine Szene erst entsteht. Dieser konstitutive Akt geht somit der Inszenierung voraus. Insofern stellt das Publikum einen oder mehrere Co-Akteure dar, die, abgesehen davon, dass es sich dabei um Menschen handelt, in zwei Typen eingeteilt werden können: in ein anonymes und in ein physisch präsent Publikum. Das anonyme Publikum, vor dem sich ein Autor in Szene setzt, nimmt dies in der Regel mit Hilfe eines Massenmediums wahr, ob es sich nun um eine Fotografie, ein Radio-, ein Fernsehgerät oder einen Computer handelt (vgl. Hamacher 2007; Karnatz 2014; Sporer 2014). Hierbei weiß der sich selbst inszenierende Autor nicht genau, vor welchem Publikum er es tut, aber er weiß ganz genau, dass ein potentielles und anonymes Publikum vorhanden ist. Denn dieses ist es, an das sich ein Massenmedium wendet. Zum anonymen Publikum gehört fernerhin der Leser, der die Inszenierung nicht sinnlich, sondern intellektuell rezipiert. Während also das anonyme Publikum im ersten Fall mit überwiegend paratextuellen und habituellen Selbstinszenierungen konfrontiert wird, hat es im zweiten Fall mit einer textuellen Selbstinszenierung zu tun.

Allerdings ist bei nicht wenigen Selbstinszenierungen ein physisch präsent Publikum vorhanden (vgl. Karnatz 2014, S. 271 f.), was unter anderem mit dem Eventisierungstrend im literarischen Feld im Zusammenhang steht. Ein solches findet ein Autor bei den verschiedensten Veranstaltungen vor, ob nun bei größeren Kollektivlesungen wie zum Beispiel der Buchmesse, dem Poetry Slam und der Lit. Cologne oder bei Einzellesungen im Zuge einer Lesetour. Physisch präsent ist das Publikum aber auch bei Literatur-Wettbewerben, wo noch einmal zwischen Zuschauern und Jury zu unterscheiden ist, bei Talkshows, Late-Night-Shows oder bei Podiumsdiskussionen. Nicht wenige dieser Formate erzeugen aber einen Synergieeffekt, sodass sich ein Autor in solchen Fällen sowohl vor einem physisch präsenten als auch vor einem anonymen Publikum inszeniert.

Auch wenn das Publikum für die Hervorbringung einer Selbstinszenierungspraktik einen unabdingbaren Co-Akteur darstellt, so ist es keinesfalls der einzige. Denn es gibt durchaus Selbstinszenierungsformen, bei denen die intersubjektive Struktur durch einen zusätzlichen Co-Akteur-Typ geprägt ist. Diesen möchte ich den aktiven Co-Akteur nennen, während das Publikum, ob nun anonym oder physisch präsent, eher den passiven Co-Akteur-Typ repräsentiert. Ein aktiver Co-Akteur ist zum Beispiel der Interviewer (vgl. Götze 2014, S. 70 ff.) bzw. der Moderater bei einer Talkshow im Radio, Fernsehen oder auf der Buchmesse. Dieser verwickelt den Autor in ein Gespräch, stellt ihm Fragen, kommentiert seine Antworten oder formuliert die eigenen Gedanken zum Thema. In dieser Interaktion findet schließlich auch die Inszenierung statt, wobei sie

unterschiedlich ausfallen kann. Nicht selten kommt es sogar dazu, dass der Moderator sie auch im Eigeninteresse beeinflusst, damit sich die Inszenierung positiv „auf die Popularität der Show auswirk[t]“ (Karnatz 2014, S. 272). Wichtig ist hier vor allem, dass dieser Rahmen, in dem die Selbstinszenierungspraktik vollzogen wird, nicht ohne die Beteiligung des Moderators bzw. des Interviewers entstehen kann (vgl. Hoffmann 2011), zumal in seiner partiellen Lenkung die aktive Rolle als Co-Akteur deutlich zum Ausdruck kommt. Das gilt nicht zuletzt auch für Mitdiskutanten, die zum Beispiel an Talkrunden oder Podiumsdiskussionen teilnehmen. Genau wie der Moderator können sie für ganz bestimmte Selbstinszenierungsvollzüge günstige Vorlagen geben oder bilden durch bestimmte Beiträge eine Kontrastfolie, vor der sich der Autor in gewünschter Weise in Szene setzt. Als weiterer aktiver Co-Akteur ist schließlich der Fan anzuführen, wie Internetuser genannt werden, die auf einer Autoren-Fan-Page im Sozialen Netzwerk Facebook den „Gefällt mir“-Button [an]klicken“ (Sporer 2014, S. 287). Der Fan hat die Möglichkeit, mit dem Autor über deren Facebook-Profil in Kontakt zu treten, wobei dies in der Regel über Kommentare auf der 'Pinnwand' geschieht (vgl. ebd.). Geht der Autor darauf ein, entsteht ein virtuelles Gespräch, das den Rahmen für eine Selbstinszenierung bildet. Und hierbei gelten im Prinzip die selben Bedingungen wie bei einem Interview oder einer Diskussionsrunde im Radio oder Fernsehen, mit dem Unterschied, dass es diesmal der Fan ist, der als Co-Akteur in den Selbstinszenierungsvollzug involviert ist.

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die intersubjektive Struktur allen drei Selbstinszenierungsaktivitäten, den textuellen genauso wie den paratextuellen und habituellen, inhärent ist. Gleiches gilt nun auch für die interobjektive Struktur, bei der Artefakte verschiedenster Art als Co-Akteure fungieren. Die wohl größte Rolle spielen dabei die bereits behandelten Medien, die, ob in analoger oder digitaler Form, immer in Selbstinszenierungsvollzüge involviert sind. Ohne Papier, Stift, Schreibmaschine und Computer könnte kein Text und somit kein textueller Selbstinszenierungsvollzug entstehen (vgl. Kyora 2013, S. 256). Das trifft auch für die paratextuellen und habituellen Formen zu, wie weiter oben gezeigt wurde. In diesen Fällen dienen Medien wie zum Beispiel Fotografie, Radio, Fernsehen und das Internet zum einen dazu, eine Verbindung zu passiven Co-Akteuren herzustellen und somit einen theatralen Raum zu schaffen, indem die entsprechende Selbstinszenierung vollzogen werden kann. Zum anderen stellen Medien Aktanten dar, mit deren Hilfe ein Akteur die Möglichkeit erhält, einen ganz bestimmten Habitus zum Ausdruck zu bringen. Neben Medien sind des Weiteren Kleider zu nennen, die für paratextuelle und habituelle Selbstinszenierungen keine geringere Bedeutung haben (vgl. Kyora 2013, S. 261 ff.; Runge 2014, S. 84). Die Kleiderwahl, deren Kombination, deren Farben, all das kommt besonders bei Fotoaufnahmen oder Fernseh- bzw. Eventauftritten zum Tragen, wo sich paratextuelle und habituelle Elemente im Selbstinszenierungsvollzug vermischen. Gerade die Fotografie ist ein Medium, das Autoren zum Anlass nehmen, in den Praktikvollzug möglichst viele Objekte einzubeziehen. Nicht selten sind es für Autoren typische Gegenstände wie „Bücher“ bzw.



Bücherregal, „Aufschreibgerät“, „Schreibtisch“, „Stuhl“, „Lampe“ (Kyora 2013, S. 256), Büste eines berühmten Schriftstellers oder Bilder an der Wand (vgl. Schmitz 2009). Dazu können aber auch wenn nicht typische, so doch mit Bedeutung aufgeladene Gegenstände sein, wie zum Beispiel nicht- oder alkoholische Getränke (vgl. Blumenkamp 2011), Schmuck, Tiere (vgl. Sporer 2014), Fortbewegungsmittel (vgl. Blumenkamp 2011). Kurzum, jeder Gegenstand kann zum Aktanten werden, sofern er dazu verhilft, sich selbst in Szene zu setzen. Für Selbstinszenierungen im Rahmen von Fernseh- und nicht ausgestrahlten Eventauftritten gilt dies in gleichem Maße. Allerdings lassen sich auch in diesem medialen Rahmen Aktanten ausmachen, die als typisch charakterisiert werden können. Zu nennen wäre vor allem das „Mikrofon“ (Kyora 2014 c, S. 58), mit dem der Autor nicht nur bei Podiumsdiskussionen, Interviews und Talkshows (vgl. Karnatz 2014) in Beziehung tritt, um sich selbst zu inszenieren, sondern auch bei Veranstaltungen wie zum Beispiel Poetry Slams (vgl. Ditschke 2008) und Festival-Lesungen. Oft findet sich in dieser Umgebung ein Glas Wasser, das dem interviewten oder vorlesenden Autor serviert wird, damit er zwischendurch Flüssigkeit zu sich nehmen kann, wenn die redeintensive Situation einen trockenen Hals verursacht. Und auch dieses eignet sich als Aktant, sodass Autoren durchaus diesen Gegenstand für eine Selbstinszenierung zu Hilfe nehmen (vgl. Karnatz 2014). Typisch sind aber auch Sitzmöbel, Stuhl, Sessel oder gar Couch, die je nach Veranstaltung für den Autor reserviert sind. Denn im Stehen finden Literaturevents so gut wie nie statt, und wenn doch, so handelt es sich in den meisten Fällen um Lesungen (vgl. Ditschke 2008). Insofern kann diesen Sitzmöbeln die gleiche Funktion zukommen wie den bereits genannten Objekten. Dabei gerät insbesondere der habituelle Aspekt in den Vordergrund, weil der Autor seinen Körper immer in Bewegung setzen muss, um mit ihnen eine Beziehung aufzubauen.

An dieser Stelle sollte vielleicht noch einmal erwähnt werden, dass ich in diesem Abschnitt lediglich der Frage nachgehe, welche Objekte typischerweise bei Selbstinszenierungen zum Einsatz kommen, nicht aber wie der Umgang mit ihnen aussieht. Letzteres spiegelt nämlich die Ebene des praktischen Wissens wider, das aus dieser Beziehung hervorgeht, während es hier lediglich um die Ebene der Praktikkonstitution geht.

Dies muss auch im Auge behalten werden, wenn man die Selbstinszenierungspraktik als Technologie des Selbst betrachtet. Denn als solche lässt sie sich charakterisieren, was allein daran ersichtlich wird, dass der Autor sich selbst in Szene setzt, dass es sich also um eine 'Selbst-', nicht um eine 'Fremd'-Inszenierung handelt, die im literarischen Feld nicht minder stark verbreitet ist und gewöhnlich von den Verlagen übernommen wird. Auch hier verweist also die selbstreferentielle Struktur der Selbstinszenierungspraktik auf ein basales Sinnmuster, nämlich auf das der Selbstbezüglichkeit, das zusammen mit der Publikumslenkung, der Intention und der Selektion das praktische Wissen strukturiert. Als Technologie des Selbst wird die Selbstinszenierungspraktik aber auch dann erkennbar, wenn man sie auf der Folie von Foucaults Definition betrachtet, derzufolge

sich Technologien des Selbst dadurch auszeichnen, dass sie es „Individuen ermöglichen, mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren Körpern, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, und zwar so, dass sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen“ (Foucault zit. nach Bröckling u.a. 2000, S. 28 f.). Aus dieser Definition stechen zwei Merkmale hervor, das der 'eigenen Mittel' und das der 'Transformation' bzw. der 'Modifikation', also das, was Reckwitz mit der Erzielung „kurzfristige[r] und langfristige[r] Effekte“ (Reckwitz 2006, S. 58) meint. Was die eigenen Mittel betrifft, Foucault nennt hier den eigenen Körper, die eigene Seele und die eigene Lebensführung, so verweisen diese auf die habituelle Dimension der Selbstinszenierungspraktik. Diesbezüglich wurde bereits mehrfach erwähnt, dass Autoren bei Selbstinszenierungsvollzügen ihren Körper immer einsetzen, ob sie nun einen literarischen Text produzieren, im Radio sprechen bzw. bei einer Lesung ihre Stimme einsetzen oder bei einer Fotoaufnahme posieren. Und dabei kommt es, um auf den zweiten Aspekt einzugehen, durchaus zu Transformationen bzw. Modifikationen, weil ein Autor im Selbstinszenierungsvollzug ein bestimmtes Autor-Image bildet. Dabei entsteht also ein „Bild, das der Autor von sich konstruiert und das er der Öffentlichkeit präsentiert“ (Grimm / Schärf 2008 b, S. 7). Eben dieser Akt der Konstruktion entspricht der Selbsttransformation, die in einer Positionierung bzw. einer Differenzmarkierung im literarischen Feld mündet. Genau das ist aber jener von Reckwitz erwähnte Effekt, den ein Autor erzielt, wenn er auf sich selbst bezogen agiert und die Selbstinszenierungspraktik als Selbsttechnologie vollzieht. Wie aber Reckwitz richtig sagt, kann dieser Effekt kurzfristig sein, wenn der Autor schon im nächsten Selbstinszenierungsvollzug eine neue Position besetzt, wenn er also sein Autor-Image wieder ändert und ein neues Bild von sich konstruiert. Langfristig ist dieser Effekt jedoch dann, wenn ein Autor bei jedem weiteren Selbstinszenierungsvollzug das gleiche Autor-Image bildet bzw. die gleiche Position besetzt.

### **2.3 Autor-Subjektivierung**

Versteht man soziale Praktiken als Subjektivierungsweisen, so gilt auch für die Selbstinszenierungspraktik, dass Akteure in ihrem Vollzug zu Subjekten werden und eine ganz bestimmte Subjektform annehmen. Vor diesem Hintergrund ist es allerdings nicht sonderlich ergiebig zu untersuchen, inwiefern es sich um die Subjektform 'Autor' handelt. Denn dies geht allein aus der Bezeichnung der Praktik hervor, die hier als schriftstellerische Selbstinszenierung eingeführt worden ist. Als Autoren werden sie ferner an dem Umgang mit ganz bestimmten Objekten erkennbar, zu denen sie im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik eine Beziehung herstellen und damit markieren, inwiefern sie sich von anderen Subjektformen unterscheiden, vor allem von solchen, die außerhalb des literarischen Feldes agieren. Bücher, Papier, Stift, Schreibmaschine, Computer, Buch, Tisch, Mikrophon, ja sogar und vor allem der literarische Text

sind solche markanten Gegenstände und Co-Akteure, die darauf verweisen, dass der Akteur, der im Selbstinszenierungsvollzug mit ihnen in ein Verhältnis tritt, ein Autor ist. Insofern ist bei der Analyse der Selbstinszenierungspraktik aus subjektivierungstheoretischer Perspektive weniger interessant, ob der Akteur als Autor intelligibel wird, als welche spezifische Form des Autorsubjekts er annimmt. Denn der Autor setzt sich immer als ein ganz bestimmter Autor in Szene und wird als solcher im Selbstinszenierungsvollzug erkennbar, wie die Beispiele oben gezeigt haben: Er inszeniert sich als ein ganz bestimmter Autor und wird als solcher intelligibel, als Skandalautor, als Medienjongleur, als postmoderner Autor, als ästhetisch-autonomer oder eben als marktbezogener Autor.

Aus diesem Grund richtet sich das subjektivierungstheoretische Interesse im Rahmen der Selbstinszenierungsanalyse auf diese Autorsubjektformen, auf Subjektformen also, die der Subjektform 'Autor' untergeordnet sind. Dabei sind vor allen Dingen die spezifischen kulturellen Codes in den Blick zu nehmen, die in den jeweiligen Autorsubjektkulturen das Handeln strukturieren. Im Sinne der Definition weiter oben ist mit Autorsubjektkultur eine spezifische Subjektkultur gemeint, innerhalb welcher ganz bestimmte Sinnmuster dazu beitragen, eine Differenz zu anderen Autortypen zu markieren<sup>9</sup>. Solche Autorsubjektkulturen stellen unter anderem Autorkonzepte dar, die in der Literaturgeschichte auf der Grundlage von Diskursen entstanden und unter Bezeichnungen wie 'poeta vates', 'poeta doctus' oder 'Genie-Autor' bekannt sind. Neben dem Begriff des Autorkonzepts kursieren in der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur auch noch Wortprägungen wie „Autorfiguration[]“, „Autorkonstrukt[]“ (Meier / Wagner-Egelhaaf 2011, S. 18) oder „Dichtertyp“ (Selbmann 1994, S. 201), die im Prinzip das gleiche Phänomen meinen, nämlich die diskursive Stilisierung spezifischer Autortypen, die sich durch ganz bestimmte Eigenschaften auszeichnen. Der einzige Unterschied besteht wohl darin, dass 'Autorkonzept' sich auf einflussreiche und in der Literaturwissenschaft prominente Diskurse bezieht, während 'Autorfigurierung', 'Autorkonstrukt' und 'Dichtertyp' suggerieren, dass es sich eher um schwächer ausgeprägte Konzeptualisierungen handelt<sup>10</sup>. Im subjektivierungstheoretischen Vokabular können sie jedoch alle unter dem Begriff der 'Autorsubjektkultur' zusammengefasst werden, in der jene dem Autor zwecks Differenzmarkierung zugeschriebenen Eigenschaften als dominante kulturelle Codes fungieren. Vollziehen Autoren also eine Praktik im literarischen Feld, so verarbeiten sie in ihrem praktischen Wissen ganz bestimmte Codes. Das gilt nicht zuletzt auch für die Selbstinszenierungspraktik, in deren Vollzug die Codeverarbeitung mittels der drei Wissensformen – des Deutungs-, Know-how- und des motivational-emotionalen Wissens – erfolgt.

Für die Beobachterperspektive bedeutet es, dass die Kenntnis der verschiedenen Autorkonzepte und der jeweiligen Codes, die eine Autorsubjektkultur strukturieren und prägen,

---

<sup>9</sup> Siehe dazu Kapitel I. 1.2.

<sup>10</sup> Dazu gehören zum Beispiel die in Kapitel II. 1.2 genannten Autortypen wie der 'Skandalautor', der 'Medienarbeiter' oder der 'Medienjongleur'. Vgl. Carolin John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld 2014, S. 431 ff.

vorhanden sein muss, um die dadurch zum Ausdruck kommende Autorsubjektform erkennen zu können. Wird eine solche tatsächlich intelligibel, so lässt sich daraus ein praktisches Wissen ableiten, das auf die Verarbeitung jener kulturellen Codes verweist. Denn für ein Subjekt gilt, wie Reckwitz unterstreicht, dass es „sich über Ausschließungsverfahren gegenüber unerwünschten Eigenschaften [positioniert und bildet]“ (Reckwitz 2006, S. 45). Daraus geht aber auch hervor, dass der sich selbst inszenierende Autor dieses praktische Wissen inkorporiert bzw. internalisiert haben muss, um es im Selbstinszenierungsvollzug zwecks Codeverarbeitung mobilisieren zu können. Es lässt sich also ein ganz bestimmtes Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionales Wissen ableiten, ein Wissen darüber, als welchen Autor er sich deutet, wie er sich zu bewegen bzw. zu verhalten hat und warum er etwas tut bzw. sagt.

Wie solche Codes einer Autorsubjektkultur aussehen und sich von denen anderer Kulturen unterscheiden, kann am Beispiel des *poeta doctus* veranschaulicht werden, einem Autorkonzept, dessen Wurzeln in der Antike liegen. Den griechischen und römischen *poeta doctus* zeichnet in erster Linie aus, dass er enorm gebildet ist und vor allem die großen literarischen Werke seiner Vorgänger kennt, zu denen er einen intertextuellen Bezug herstellt und das in ihnen zum Ausdruck gebrachte Wissen auch in den eigenen Werken konserviert (vgl. Selbmann 1994, S. 11). Im Zentrum dieses Autorkonzepts stehen also immenses Wissen und umfassende Gelehrsamkeit, die, wie Rolf Selbmann bemerkt, den *poeta doctus* bis heute schmücken. Was sich jedoch geändert hat, ist der Umgang mit ihr:

„Der Typus des *poeta doctus* verkörpert am deutlichsten diejenige Ausprägung des Dichters, der sich als Wissender, Gebildeter oder gar als Gelehrter versteht. Als positive Spielart benennt der Terminus den souverän alle Register seiner rhetorischen Kunst ziehenden Bildungsdichter, gleichermaßen angesehen durch Gelehrsamkeit wie Traditionsbewahrung. In der artistischen Spielart als Wortjongleur, literarischer Taschenspieler oder als Illusionskünstler zeigen sich seine negativen Seiten. Beide Formen schließen sich nicht aus, sondern spiegeln sich ineinander: artistische Raffinesse, ausgegeben als gewollte Naivität, der zitat- und anspielungsreiche Verzicht auf Wissensbalast, die Verachtung von Bildungswissen, Gelehrsamkeit bei gleichzeitigem Zweifel an ihrer Verwertbarkeit – der moderne *poeta doctus* zeichnet sich dadurch aus, daß er es verbirgt.“ (Selbmann 1994, S. 253)

Betrachtet man Selbmanns Definition auf der Folie der drei Wissensformen, die Reckwitz benannt hat, so macht sie das bereits angesprochene „Ausschließungsverfahren gegenüber unerwünschten Eigenschaften“ (Reckwitz 2006, S. 45) plausibel und liefert in der Tat diejenigen Codes, die ein *poeta doctus* verarbeitet, unabhängig davon, ob es sich um die klassische oder um die moderne Form handelt. Für beide Varianten gilt der Code der 'Bildung', die für die Selbstdeutung als *poeta*

doctus, also als 'Wissender' oder 'Gelehrter' leitend ist. Für die Verarbeitung durch das Know-how-Wissen sind hingegen Codes relevant, die zu verstehen geben, wie man sich als poeta doctus zu verhalten hat. Hier sieht die Codierung im Falle des klassischen Modells folgendermaßen aus: 'auf Vorbilder und auf deren Schriften Bezug nehmen' oder, wie es bei Selbmann heißt, „alle Register der rhetorischen Kunst ziehen[]“. Freilich könnten diese Codes auch substantiviert und zum Beispiel als 'intertextuelle Bezugnahme' und 'rhetorische Fertigkeit' bezeichnet werden. Der moderne poeta doctus hingegen folgt laut Selbmann dem Code 'Wissen verbergen', der in der substantivierten Bezeichnung auch 'Wissensverschleierung' oder '-verheimlichung' lauten könnte. Für die Frage, „was man eigentlich will', 'worum es einem geht' und was undenkbar wäre“ (Reckwitz 2008 b, S. 118), auf die das motivational-emotionale Wissen eine Antwort gibt, ist hingegen der Code der 'Traditionsbewahrung' entscheidend. Das gilt jedoch nur für den klassischen poeta doctus, während der moderne, wie es bei Selbmann heißt, die „Verwertbarkeit“ des tradierten Wissens, wenn schon nicht abstreitet, so doch bezweifelt und somit diesem Code folgt.

Verarbeitet ein Autor im Selbstinszenierungsvollzug diese Codes, subjektiviert er sich zum poeta doctus und wird als solcher intelligibel. Im Gegensatz dazu steht aber zum Beispiel die Autorsubjektkultur der Boheme, in der ganz andere Codes leitend sind. Der Typ des Boheme-Künstlers, der Autor, Maler oder auch Musiker sein kann, hat seinen Ursprung im 19. Jahrhundert, wo er zunächst in Paris, später auch in deutschen Großstädten wie Berlin und München (vgl. Reckwitz 2012, S. 75) auftritt und sich über einen eigentümlichen Lebensstil definiert. Dieser ist vor allem abweichend, extravagant, subversiv und kommt oft in „provokierende[n] Verhaltensweisen“, dezidiert „Opposition zum Bürgertum“, in einem widerwilligen „Verhältnis [...] zur Erwerbsarbeit und zur Ökonomie“ (Ajouri 2009, S. 58 f.) und schließlich in einem gesteigerten Freiheitssinn zum Ausdruck, der nicht selten in einer „hedonistischen Ausrichtung“ (Reckwitz 2012, S. 75) der Alltagskultur und in Beziehungen mit „wechselnde[n] Sexualpartner[n]“ (Ajouri 2009, S. 59) kondensiert wird. In diesem Lebensstil, dem die Kunstwerke der Bohemiens „gleichgestellt [sind], wenn sie nicht gänzlich sekundär werden“ (Reckwitz 2012, S. 75), ragen kulturelle Codes wie Antibürgerlichkeit, -Kapitalismus, Subversion, Extravaganz, Provokation und Freiheitssinn hervor, Eigenschaften also, über die sich auch „Anti-Subjekt[e]“ (Reckwitz 2006, S. 45) ableiten ließen. Ein solches ist zum Beispiel der poeta doctus, von dem sich der Boheme-Autor über jene Codes absetzt. Daran zeigt sich schließlich, wie die drei Formen des Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionalen Wissens in Bezug auf diese Codierung beschaffen sind. Als Bohemien-Künstler bzw. -Autor interpretiert sich der Akteur als Mitglied einer von dem Bürgertum sich abgrenzenden Minderheitsgruppe und als jemand, der sein Leben zum Kunstwerk macht. In Bezug auf das Know-how-Wissen stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, was er dafür machen muss. Wie macht er also aus seinem Leben etwas Ungewöhnliches, Originelles und Extravagantes? Das kann nun zum Beispiel durch den Kleidungsstil erreicht werden, der eine

Abgrenzung vom Gewöhnlichen und Durchschnittlichen zum Ausdruck bringt. Aus diesem Grund trägt zum Beispiel der „französische[] Romantiker[] Théophile Gautier“, wie Philip Ajouri ausführt, eine „rote Weste“ (Ajouri 2009, S. 59), während „[d]er italienische Futurist Filippo Tommaso Marinetti [...] mit einem gläsernen Hut durch die Cafés von Rom gezogen“ (ebd.) und der „französische Dichter Charles Baudelaire [...] berühmt für seine grüne Perücke“ (ebd.) gewesen sei. Die Orientierung an den oben genannten Codes der Bohème-Kultur wird insofern offensichtlich, auch dann, wenn man das motivational-emotionale Wissen in den Blick nimmt. Ajouri schildert zum Beispiel, dass zumindest ein Teil der Bohemiens um 1900 zur Geldverschwendung geneigt habe: „Peter Hille ist hierfür ein Beispiel. Hatte er einmal etwas Geld, so wurde es Julius Hart zufolge in ein oder zwei Nächten von Hille 'dionysisch' vertan“ (ebd.). Fragt man nun nach dem Movens, nach dem Grund für dieses verschwenderische Verhalten, so gibt der oben erwähnte Code der 'Geld- und Ökonomie-Verachtung' darauf eine Antwort: Geld hat für den Bohemien keine Bedeutung, es ist nicht der Zweck seines Schaffens und Daseins, weshalb er keine emotionale Beziehung zu ihm aufbaut oder pflegt. Geld hat für den Bohemien schlicht und ergreifend keinen Wert, sodass er damit – ganz unökonomisch – verschwenderisch umgeht, wenn er es hat.

Es sind also die gleichen kulturellen Codes wie oben aufgeführt, die sich im Deutungs-, Know-how- und im motivational-emotionalen Wissen manifestieren, sodass ein Autor, der dieses praktische Wissen im Selbstinszenierungsvollzug mobilisiert, sich zum Bohemien-Autor subjektiviert und als solcher intelligibel wird. Die gewählten Beispiele veranschaulichen somit, wie Autor-Subjektivierungen im Vollzug der Selbstinszenierungspraktik verlaufen und inwieweit dabei Codes bestimmter Autorsubjektkulturen zum Tragen kommen. In letzter Zeit lässt sich allerdings beobachten, dass Autoren, wenn sie sich selbst inszenieren, ein praktisches Wissen mobilisieren, in dem Codes nicht einer, sondern mehrerer unterschiedlicher, ja teilweise sich widersprechender Subjekt- bzw. Autorsubjektkulturen kondensiert sind (vgl. Kyora 2014 b). Für den Subjektivierungsprozess, der im Rahmen dieser Praktik erfolgt, resultiert aus dieser „Variation von bereits vorhandenen Codierungen“ (ebd., S. 13), dass Autoren sich als „Hybridsubjekt[e]“ (Reckwitz 2008 d) zu erkennen geben.

Wie Codes zweier unterschiedlicher Autorsubjektkulturen in einem Selbstinszenierungsvollzug hybridisiert werden, darüber gibt der Auftritt Sibylle Bergs in der Harald Schmidt Show Auskunft, den Ella M. Karnatz untersucht hat (vgl. Karnatz 2014). Karnatz' These beläuft sich darauf, dass bei diesem Auftritt zum einen Codes des Autorkonzepts 'ästhetisch-autonomer Autor' und zum anderen solche zum Vorschein kommen, die auf den 'Autor als Marke' verweisen. Während das erste Autorkonzept sich durch „Verschleierung bzw. Ablehnung ökonomischer Interessen“ (ebd., S. 274) auszeichne, sei für dasjenige des 'Autors als Marke' eben dieses Interesse essentiell und werde nicht zuletzt mit „Strategien der Werbebranche“ (ebd.) verfolgt. Was Bergs Auftritt betrifft, so leitet Karnatz den ersten kulturellen Code des

ökonomischen Desinteresses aus Bergs „gelangweilte[m], beinahe verdrießliche[m]“ (ebd., S. 275) Gesichtsausdruck ab. Und auch der Kleidungsstil verweise Karnatz zufolge eher auf die Subjektform des 'ästhetisch autonomen Autors', da er „recht schlicht gehalten“ sei, was „für den Schnitt ebenso [gelte] wie für die Farbe Schwarz“ (ebd., S. 276). Allerdings werde die dadurch „evozierte Zurückgenommenheit“ (ebd.), die dem 'ästhetisch autonomen Autor' ebenfalls eigentümlich ist (vgl. Kyora 2013), „mithilfe von Provokationen und Derbheit konterkariert“ (Karnatz 2014, S. 276). Gerade in „salopp[en]“ Formulierungen mit fehlendem Wahrheitsgehalt sieht Karnatz eine Anpassung an die „Rezeptionserwartungen des Late-Night-Publikums“ (ebd.) und damit ein medien- und marktadäquates Verhalten – also eine Eigenschaft des 'Autors als Marke'. Dieser Code offenbare sich schließlich auch dann, wenn Berg im Laufe des Interviews, „ihren Namen mit dem Medienspiel ins Gespräch“ bringe und einen „Diskurs um ihre Person“ (ebd., S. 277) eröffne, der „insgesamt die gesamte Buchvorstellung [übertönt]“ (ebd., S. 276). Damit belegt Karnatz, dass Autoren in der praktischen Rahmung der Selbstinszenierung von der Möglichkeit Gebrauch machen, Codes unterschiedlicher Autorsubjektkulturen zu variieren und zu hybridisieren.

Möglich ist zudem die Hybridisierung zweier oder mehrerer Subjektformen, die aus unterschiedlichen sozialen Feldern stammen (vgl. Assmann 2014, S. 128 ff.; Kyora 2014 b, S. 15). Ein Beispiel dafür liefert John von Düffel, der sich in seinem aus vier Essays bestehenden poetologischen Werk *Wovon ich schreibe* als „Sportler-Autor“<sup>11</sup> bezeichnet und als solchen in Szene setzt, indem er vor allem in dem mit *Literatur und Sport* überschriebenen zweiten Essay permanent darauf eingeht, wie ihm der Sport, insbesondere der Langlauf und das Schwimmen, zur schriftstellerischen Produktivität verhilft bzw. seine schriftstellerische Praktik prägt. Allerdings betrachtet von Düffel den Sport nicht nur als „Produktivitätsfaktor“ (WIS, S. 55), sondern sieht in ihm eine Allegorie auf den Schreibprozess selbst, weshalb er die Verwandtschaft zwischen Sport und dem Schreiben, wie er es selbst deutet, mit vielzähligen Vergleichen und Analogien bildhaft darzustellen versucht. Da von Düffel aber nicht den Freizeit-, sondern in erster Linie den Leistungssport im Sinn hat, umschreibt er diese Beziehung mit entsprechenden superlativen Formulierungen, sodass es zum Beispiel „am Schreibtisch“ darum gehe, „das Maximum aus sich herauszuholen“ (WIS, S. 50). Aus diesem Grund wird das Leistungsprinzip in die eigene schriftstellerische Praxis bzw. in das eigene Autordasein überführt, wie von Düffel selbst anmerkt: „Ich gebe zu, ich benutze den Sport inzwischen vor allem als Zurüstung zum Schreibprozess“ (WIS, S. 57), denn „Sinn und Zweck dieser Übungen ist es letztlich, besser arbeiten zu können, oder – um im Jargon der Leistungssportler zu sprechen –, alles aus sich herauszuholen“ (WIS, S. 58). Er ist also nicht nur außerhalb seines schriftstellerischen Berufs Sportler, der „eine Zeitlang (sic) tatsächlich sportsüchtig“ (WIS, S. 71) war, sondern ist es auch als Autor, der sich an denselben

---

11 John von Düffel: *Wovon ich schreibe*, Köln 2009, S. 64. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'WIS' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

Codes orientiert, um Höchstleistung zu erbringen, denn „[j]eder Roman ist Arbeit, harte Arbeit“ (WIS, S. 52). Und „[m]an wird einen Roman nicht vollenden, wenn man ihn zu schnell angeht, wenn man sich zu früh verausgabt“, weshalb man nicht „übersäuern“ darf, sondern „auf seine Kondition achten“ (WIS, S. 69) muss. Es sind also kulturelle Codes aus dem Bereich des Sports, solche wie 'Leistungsbewusstsein', 'Ausdauer' und 'Willensstärke', die von Düffel auch in seiner täglichen Arbeit als Schriftsteller verarbeitet und damit zwei Subjektkulturen bzw. -formen, den Sportler und den Autor, vereint, die ihren Ort in zwei unterschiedlichen sozialen Feldern haben. Dies geht zumindest aus seinen eigenen Ausführungen hervor, die darauf verweisen, dass insbesondere das Deutungswissen dafür mobilisiert wird, die angesprochenen kulturellen Codes zu verarbeiten.

Wie die Beispiele deutlich machen, sind es also ganz bestimmte Codes unterschiedlicher Subjekt- und Autorsubjektkulturen, die ein Autor „in [verschiedenen] Praktiken angewandt [und] subjektiv verinnerlicht“ (Reckwitz 2006, S. 42) haben muss. Denn dass diese Codes „sich im entsprechenden Know-how-Wissen [...], Deutungswissen [...] und Motiv/Affektkomplexen“ (ebd.) konkretisiert haben, geht aus dem Selbstinszenierungsvollzug selbst hervor, in dem die Mobilisierung eines praktischen Wissens zum Vorschein kommt, das nach der entsprechenden Codierung geeicht ist. Diese Orientierung an ganz bestimmten Sinnmustern, die man als Autor im praktischen Vollzug zu verarbeiten weiß, stellt zugleich den Akt der Subjektivierung dar, in dem man entweder als ein ganz spezifisches Autor- oder Hybridsubjekt intelligibel wird. Somit spielen Aspekte der Codeverarbeitung im praktischen Wissen sowie deren Variation und Hybridisierung bei der Betrachtung von Selbstinszenierungen aus praxis- und subjektivierungstheoretischer Perspektive eine große Rolle und werden auch in den späteren Textanalysen zum Tragen kommen, wenn es darum gehen wird, genau daraus die entsprechenden Subjekt- bzw. Autorsubjektformen abzuleiten.

### **3. Autofiktionale Selbstinszenierung**

Nachdem die Selbstinszenierungspraktik allgemein unter praxis- und subjektivierungstheoretischen Vorzeichen formal analysiert und als soziale Praktik sowie Subjektivierungsweise modelliert worden ist, soll sich das Augenmerk nun auf eine spezielle Ausprägung der Selbstinszenierung richten, die in Form autofiktionaler Texte erfolgt und auf einer textuellen Selbstfigurierung basiert. Als autofiktionale Texte werden alle literarischen Werke verstanden, die zwischen Autobiographie und Roman stehen (vgl. Zipfel 2009, S. 286) und in der jüngeren Forschung als „Konzept[e] der Selbstinszenierung aufgefasst“ (Ott / Weiser 2013, S. 15) werden. Daran möchte ich in der vorliegenden Arbeit anschließen und den autofiktionalen Text als eine spezifische Form der Selbstinszenierungspraktik betrachten. Allerdings stehen in diesem Kapitel noch immer die formalen Aspekte im Vordergrund, während die inhaltliche Analyse dieser Selbstinszenierungsform



erst in Teil III erfolgt. Dabei wird zunächst an die weiter oben herausgearbeiteten Aspekte angeknüpft, um von da aus Parallelen zu der autofiktionalen Selbstinszenierung ziehen zu können. Die vorherigen zwei Kapitel dienen somit als Kontext, in den die hier vorgestellte spezifische Form der Selbstinszenierung eingebettet wird. Zu klären ist in erster Linie, wie sich diese besondere Selbstinszenierungspraktik hinsichtlich der Entität/Performance-Unterscheidung klassifizieren lässt und welche Konstitutionsbedingungen in diesem Fall vorliegen. Darüber hinaus soll eine Auseinandersetzung mit den subjektivierungstheoretischen Aspekten der autofiktionalen Selbstinszenierung stattfinden.

Zuvor muss jedoch auf das Konzept der Autofiktion eingegangen werden, auf dem diese spezifische Form der Selbstinszenierungspraktik beruht. Seinen Ursprung hat es in Frankreich, wo der Wissenschaftler und Schriftsteller Serge Doubrovsky in Bezug auf seinen 1977 erschienenen Roman *Fils* als erster den Begriff Autofiktion prägt (vgl. Doubrovsky 2008, S. 123; Gronemann 2002, S. 55). *Fils* „umfasst in Anlehnung an die klassische Tragödie einen Tag im Leben des Romanistikprofessors '[Julien] S. [Serge] D. [Doubrovsky]', dessen Selbstbefragung – ausgelöst vom Tod der Mutter – gleich auf mehreren Ebenen stattfindet“ (Gronemann 2002, S. 43). Aus dem gleichen Namen ergibt sich hier die Identität von Autor und Protagonisten, womit eine, wenn auch nicht die einzige, Bedingung für die Charakterisierung dieses Textes als Autofiktion gegeben ist – ein Sachverhalt, auf den ich später noch näher eingehen werde. Doubrovskys Einfluss besteht zum einen darin, dass er einer ganz spezifischen und zum Teil schon vorher existierenden Textsorte<sup>12</sup>, die Züge sowohl fiktionaler als auch autobiographischer Prosa trägt, (vgl. ebd., S. 42) einen neuen Namen gibt (vgl. Wagner-Egelhaaf 2008, S. 137; Zipfel 2009 a, S. 298).

Zum anderen nimmt er dadurch in kritischer Weise Bezug auf die zu seiner Zeit vorherrschende Autobiographietheorie, wo Philippe Lejeunes Untersuchungen insofern eine zentrale Bezugsgröße darstellen, als sie ein Referenzialitätskriterium prägen, auf dessen Grundlage sich ein autobiographischer Text von allen anderen Textsorten abgrenzt. Lejeune bezeichnet dieses Kriterium als „[a]utobiographischen Pakt“ (Lejeune 1994, S. 8) und legt damit ein Konzept vor, „das in der neueren Autobiographietheorie eine Schlüsselrolle innehat“ (Wagner Egelhaaf 2013 b, S. 10). Was dieses Konzept ausmacht, ist die „Identität zwischen dem *Autor*, dem *Erzähler* und dem *Protagonisten*“ (Lejeune 1994, S. 15), die nach Lejeune in autobiographischen Texten aus dem gleichen Namen aller Instanzen hervorgeht (vgl. ebd., S. 25). Die Namensidentität ist somit als Signal an den Leser zu verstehen, dass es sich bei den erzählten Ereignissen um das eigene „individuelle Leben“ (ebd., S. 15) und die „Herausbildung der Persönlichkeit“ (ebd.) handelt, um eine wahre „Selbstbeschreibung“ (ebd.) des Autors also, welche die Wirklichkeit abbildet. Mit der Namensidentität verbürgt sich der Autor insofern gegenüber dem Leser, sein Leben authentisch und wahrheitsgemäß darzustellen. Aus dieser Denkfigur bezieht Lejeunes Konzept letztendlich seine

---

12 Dies gilt zum Beispiel für Max Frischs *Montauk*.

Wirkmächtigkeit in der Autobiographietheorie, weil das „Modell des Paktes die Möglichkeit einer vom Text unabhängigen Referenz“ (Gronemann 2002, S. 53) voraussetzt. Die Referenz eines autobiographischen Textes ist aber nicht nur der Autor selbst, sondern auch sein Leben als Ganzes, dem „nachträglich Bedeutung in Form einer ästhetischen Einheit“ (ebd., S. 65) verliehen wird. Genau auf dieser Voraussetzung, nämlich dass das eigene Leben unabhängig vom Text als Einheit existiert und im Gedächtnis als Ganzes lückenlos abgerufen werden kann, basiert die Überzeugung, der Autor sei imstande, die Wahrheit zu sagen bzw. das vergangene Leben im Text wirklichkeitsgetreu wiederzugeben.

In den 1970er Jahren nimmt Serge Doubrovsky jedoch an diesem „Authentizitätspostulat“ (Gronemann 1999, S. 239) Anstoß und setzt dem autobiographischen Pakt das Konzept der Autofiktion entgegen. Dieser „für die traditionelle Autobiographie konstitutive[] Authentizitätsanspruch“ (ebd.) sei nämlich, so Doubrovsky, nicht einzulösen, weil der Autor seines eigenen Lebens in der Retrospektive nicht habhaft werden könne (vgl. Doubrovsky 2008, S. 126 f.). Diese Erfahrung macht Doubrovsky selbst, als er versucht, das eigene Leben zu vertexten. In diesem Prozess merkt er, dass Leben und Text eben keine zwei von einander getrennte Seinsbereiche darstellten. Vielmehr konstituierte sich das eigene Leben erst im Text, also im Prozess seiner Verschriftlichung, weshalb es dabei zwangsläufig zu Erfindung und Fiktionalisierung komme (vgl. ebd.). Aus diesem Grund bedarf es nach Doubrovsky einer Markierung der Fiktionalität, um auf jene Unmöglichkeit der Authentizität aufmerksam zu machen, die jedem autobiographischen Text eigentümlich ist (vgl. Gronemann 2002, S.23). Was Doubrovsky mit dieser Wendung beabsichtigt, ist nicht die völlige Negation der Authentizität, sondern deren Neuverortung. Nicht die Darstellung des eigenen Lebens sei als authentisch zu betrachten, sondern der Einsatz fiktionaler Verfahren, wodurch der Autor die Unmöglichkeit einer Eins-zu-eins-Übersetzung des Lebens in den Text zugibt und insofern einen Wahrheitsanspruch formuliert, das heißt erst durch die Fiktionalitätsmarkierung authentisch wird (vgl. ebd., S. 47).

Auf diesem Konzept aufbauend, sind in der Folgezeit vielzählige Definitionen entstanden, innerhalb welcher unterschiedliche Kriterien aufgeführt werden, nach denen sich literarische Werke als autofiktionale Texte bestimmen lassen (vgl. Zipfel 2009 a, S. 298 ff.). In dem deutschsprachigen Raum hat sich die Definition Frank Zipfels bewährt, der sich auf einige wenige formale Kriterien stützt. Ihr heuristisches Potential liegt vor allem darin, dass sie eine eindeutige Zuordnung ermöglichen und sich deshalb für eine kohärente Zusammenstellung des Korpus besonders gut eignen. Darüber hinaus lässt sich anhand dieser formalen Kriterien sinnvoll begründen, warum autofiktionale Texte als Selbstinszenierungsvollzüge betrachtet und praxistheoretisch analysiert werden können. Aus diesem Grund soll Zipfels Definition autofiktionaler Texte auch für die nachfolgenden Untersuchungen leitend sein:

„Eine 'Autofiktion' ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.“ (Zipfel 2009 b, S. 31)

Was das in dieser Arbeit zu analysierende Korpus betrifft, so wird in jedem der Texte die Figur als der Autor erkennbar, weil beide tatsächlich den gleichen Vor- und Nachnamen haben. Eindeutigkeit herrscht auch in Bezug auf die Fiktionalitätssignale, welche Zipfels Definition zufolge unterschiedliche Formen annehmen können, wobei die Bezeichnung des Textes als Roman im Paratext die einfachste und zugleich die klassische Variante darstellt. Dies gilt auch für die meisten Texte aus dem Korpus, die tatsächlich als Romane gekennzeichnet sind. Dazu gehören *Abfall für alle* (Rainald Goetz), *Das Wetter vor 15 Jahren* (Wolf Haas), *Das bin doch ich* (Thomas Glavinic), *Dein Name* (Navid Kermani) und *Das gibts in keinem Russenfilm* (Thomas Brussig). Auf den Text *Der schwarze Grat* (Burkhard Spinnen) trifft dies jedoch nicht zu. Allerdings ist er als 'Geschichte' markiert und enthält darüber hinaus Fiktionalitätssignale anderer Art. Solche können, wie Zipfels Definition zu verstehen gibt, auch auf der Ebene der Narration ausfindig gemacht werden. Zipfel spricht in diesem Zusammenhang von „fiktionsspezifische[n] Erzählweisen“ (ebd.), zu denen zum Beispiel auch Verfahren mehrschichtigen Erzählens gehören. In einem autofiktionalen Text könnte dieses Verfahren nun derart zum Tragen kommen, dass zum Beispiel die auf den realen Autor referierende Autorfigur in der Rahmenhandlung auftritt und auf das eigene Leben zu sprechen kommt bzw. dieses darstellt, wobei diese Darstellungen die Binnenhandlung abbilden. Meistens finden die Darstellungen in nicht-chronologischer Abfolge statt, während in einer Autobiographie normalerweise eine überwiegend chronologische Zeitstruktur“ (Gronemann 2002, S. 24) vorherrscht. Diesen Unterschied demonstriert Doubrouvsky ebenfalls in seinem Debütwerk *Fils*, wo er sich eines zweischichtigen und nicht-linearen Erzählverfahrens bedient. Hier schildert er einen Tag, „in dessen Zentrum eine psychoanalytische Sitzung steht“ (Zipfel 2009 b, S. 32), und benutzt diesen Handlungsstrang als „Rahmen für eine assoziative, nicht chronologische Darstellung diverser Ereignisse seines Lebens“ (ebd.). Eine ähnliche Technik lässt sich schließlich auch in Burkhard Spinnens Text beobachten, weshalb sich die Fiktionalitätssignale in *Der Schwarze Grat* größtenteils aus diesem Sachverhalt ergeben.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung, besonders in Frankreich, hat die Autofiktion als eigenständige Textsorte, die zwischen Autobiographie und Roman steht, eine theoretische Diskussion ausgelöst, sodass es zu verschiedenen Interpretationen gekommen ist, in denen die „Existenz [der Autofiktion] als Gattung, ja sogar nur als Stil, zuweilen negiert oder doch zumindest angezweifelt“ (Kraus 2013, S. 74) wird. Von einem Konsens ist diese Diskussion noch weit

entfernt, jedenfalls in Frankreich, während man in der deutschsprachigen Forschung an der Autofiktion nicht als Gattung, sondern eher als Selbstinszenierung und Subjektivierungsweise interessiert ist (vgl. Gronemann 1999 / 2002; Dünne / Moser 2008; Ott / Weiser 2013; Wagner-Egelhaaf 2013 a). Dieses Interesse ist auch bei den späteren Textanalysen leitend, weshalb mit Jan-Frederik Bandel gesagt werden kann, dass der „Begriff der 'Autofiktion' [...] als Gattungsbenennung durchaus problematisch, als solcher für diese Arbeit jedoch auch entbehrlich“ (Bandel 2008, S. 48) ist. Vielmehr soll hier dem Beispiel Claudia Gronemanns gefolgt werden, die Autofiktionalität nicht als Gattung oder Genre, sondern als ein spezifisches Diskursmodell der Subjektkonstitution analysiert (vgl. Gronemann 2013, S. 94). An diesen Ansatz möchte ich anschließen, in Modifikation dazu aber die Autofiktion nicht als Diskursmodell betrachten, sondern als eine spezifische Form der Selbstinszenierungspraktik, die in ähnlicher Weise Subjektivierungseffekte zeitigt.

Dabei sollen im ersten Kapitel zum einen Argumente dafür vorgelegt werden, inwiefern es sinnvoll ist, autofiktionale Texte als Selbstinszenierungen zu verhandeln. Zum anderen wird zu zeigen sein, wie sie sich praxistheoretisch beschreiben und im Kontext der anderen Ausprägungen dieser Praktik einordnen lassen (3.1). In dem zweiten Abschnitt treten hingegen die subjektivierungstheoretischen Aspekte in den Vordergrund, wobei sich der Fokus vor allem auf die Frage danach richtet, unter welchen praktischen Bedingungen und auf welche Weise sich ein Subjekt im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug konstituiert (3.2). Um die Beobachtbarkeit dieses Subjekts geht es dann in dem dritten Abschnitt, das veranschaulichen soll, inwiefern sich ein derart konstituiertes Subjekt im Text als Autorfigur materialisiert und auf der Grundlage ihrer Aktivitäten innerhalb der dargestellten Welt in einer spezifischen Subjektform wahrgenommen werden kann (3.3).

### **3.1 Selbstinszenierung durch textuelle Selbstfigurierung**

Im Anschluss an die Definition autofiktionaler Texte stellt sich nun die Frage, inwiefern es plausibel ist, diese aus praxistheoretischer Perspektive als Selbstinszenierungspraktik im literarischen Feld zu betrachten. Um dies zu begründen, muss man von dem Umstand ausgehen, dass es sich bei allen autofiktionalen Texten um literarische, das heißt textuelle Selbstfigurierungen handelt. Anhand dessen lässt sich nämlich zeigen, dass auch hierbei ein implizites praktisches Wissen mobilisiert wird, das für alle Vollzugsformen der Selbstinszenierungspraktik charakteristisch ist. In Kapitel II. 2.1 hat sich herausgestellt, dass dieses implizite praktische Wissen aus vier Bausteinen besteht, die sich auf die Begriffe 'Selbstbezüglichkeit', 'Publikumslenkung', 'Selektion' und 'Intention' bringen lassen. Diesen Aspekten wird nun auch in autofiktionalen Texten Rechnung getragen. Auf die 'Selbstbezüglichkeit' trifft dies insofern zu, als der reale Autor im Text sich selbst als Figur auftreten lässt und dies namentlich kenntlich macht. Somit nimmt er auf sich

selbst Bezug. Gleichzeitig lenkt er dadurch die Aufmerksamkeit des lesenden Publikums auf die eigene Person, womit mithilfe der Namensidentität sowohl 'Selbstbezüglichkeit' als auch 'Publikumslenkung' eingelöst werden.

Allerdings wird die Aufmerksamkeit des Publikums auch in autofiktionalen Texten auf spezifische Aspekte des eigenen Lebens oder auf ganz bestimmte Eigenschaften des Selbst gelenkt, wobei in dieser Arbeit Werke im Vordergrund stehen, in denen sich die Publikumslenkung vorwiegend auf Autoreigenschaften bezieht. Somit findet eine 'Selektion' statt, die mittels direkter und indirekter Charakterisierung der Figur erfolgt, zu welcher sich der reale Autor macht. Die Charakterisierung dient also dazu, ganz bestimmte Eigenschaften der Figur hervorzuheben und dadurch die Vorstellung des Publikums von der Figur in eine der Intention des Autors entsprechende Richtung zu lenken. Damit ist auch der Aspekt der 'Intention' angesprochen, der im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierung insofern zum Tragen kommt, als der Autor, der sich selbst zur Figur macht, ihr im Zuge der Charakterisierung Kontur verleihen will und deshalb zu selektieren gezwungen ist. Die Intention bezieht sich daher auf den Akt der Selektion, wodurch erreicht wird, dass das Publikum sich eine ganz bestimmte Vorstellung von der Figur macht bzw. ganz bestimmte Eigenschaften mit ihr verbindet.

Die Selbstinszenierung in autofiktionalen Texten findet somit auf der Grundlage einer textuellen Selbstfigurierung statt, die sich im Wesentlichen aus drei Operationen zusammensetzt: aus der Markierung der Namensidentität und aus einer sowohl direkten als auch indirekten Charakterisierung. Diese Operationen bilden im praxistheoretischen Vokabular die 'doings and sayings' ab, die im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierung organisiert und koordiniert werden, wobei in diesem Prozess, wie ich zu zeigen versucht habe, ein implizites praktisches Wissen mobilisiert wird, das für die Selbstinszenierungspraktik im Allgemeinen typisch ist. Als eine solche kann sie nun näher bestimmt werden, wenn man sich ihrem Status innerhalb der Entitäts-/Performance-Unterscheidung widmet und mithilfe des praxistheoretischen Begriffsinstrumentariums die Strukturmerkmale untersucht, die sich im Fall der autofiktionalen Selbstinszenierung eruieren lassen.

Was die Entität/Performance-Unterscheidung betrifft, so ist die autofiktionale Selbstinszenierung auf der Performance-Ebene zu verorten, weil sie nur eine unter vielen Möglichkeiten darstellt, die Selbstinszenierungspraktik als Entität zu reproduzieren. Somit liegt der „Schwerpunkt der [inhaltlichen] Analyse auf dem Moment des Vollzugs“ (Kyora 2014 b, S. 13), als welcher der autofiktionale Text zu betrachten ist. Als Vollzugsform existiert die autofiktionale Selbstinszenierung – zumindest in dem deutschsprachigen Literaturfeld – seit ungefähr 1800, wie einige fiktionale Werke Jean Pauls, E.T.A. Hoffmanns und Christian Dietrich Grabbes beweisen<sup>13</sup>.

---

13 Das gilt zum Beispiel für Jean Pauls Romane *Siebenkäs* (1796/97) und *Flegeljahre* (1804/05), für Hoffmanns Roman *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21) und für Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827), vgl. Neuhaus 2014, S. 313 ff.

Daraufhin findet sie lange Zeit keine Trägerschaft, sodass die Reproduktionsvollzüge ausbleiben und – jedenfalls wenn man die Definition Frank Zipfels zugrunde legt – erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder einsetzen, als Uwe Johnson in seinem Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (1970 – 1983) seine Titelfigur einen Vortrag des „Schriftsteller[s] Uwe Johnson“ hören lässt. Zur ungefähr gleichen Zeit wird Max Frischs *Montauk* (1975) veröffentlicht, ein als 'Erzählung' markierter Text, in dem die Figur den gleichen Namen trägt wie der reale Autor. Ein signifikanter Anstieg der Reproduktionsvollzüge ist vor allem seit den 1990er Jahren zu verzeichnen (vgl. Bareis / Grub 2010; Kraus 2013, S. 89; Ott / Weiser 2013, 10; Wagner-Egelhaaf 2013 b, S. 12), in denen W. G. Sebald mit *Die Ringe des Saturn* (1995) hervortritt, Emine Sevgi Özdamar die ersten beiden Werke ihrer Istanbul-Berlin-Trilogie<sup>14</sup> vorlegt und Rainald Goetz sein Weblog *Abfall für alle* (1999) als Roman in Buchform veröffentlichen lässt. Seit Anfang des neuen Jahrtausends entwickelt die autofiktionale Selbstinszenierung schließlich eine noch größere Sogwirkung, sodass sich ihre Reproduktionsvollzüge erneut steigern. Das bestätigen nicht nur die restlichen fünf Texte aus dem Korpus, sondern auch Werke, die, obwohl sie aus subjektivierungstheoretischer Perspektive für die vorliegende Arbeit weniger ergiebig sind, dennoch den oben genannten Kriterien autofiktionaler Prosa entsprechen. Dazu gehören zum Beispiel Özdamars letzter Trilogie-Teil *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003), Anne Webers *Gold im Mund* (2005), Elfriede Jelineks *Neid* (2008), Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012) und Jan Brandts *Tod in Turin* (2015).

Versucht man die autofiktionale Selbstinszenierung innerhalb der Triangulation von textuellen, paratextuellen und habituellen Selbstinszenierungen zu verorten, so stellt sich heraus, dass sie sowohl para- bzw. peritextuelle als auch textuelle Elemente in sich vereint, die für das Gelingen des Selbstinszenierungsvollzugs konstitutiv und somit unabdingbar sind. Zu den peritextuellen Elementen zählt zunächst der Name des realen Autors, der deswegen von großer Bedeutung ist, weil er auf die Identität mit der Figur im Text verweist und dadurch zu erkennen gibt, dass es sich hier um eine 'Selbst'-Inszenierung handelt. Die Einführung des Namens im Peritext dient also dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich selbst zu lenken, um erst die Bedingungen für eine Imagebildung zu schaffen. Nicht weniger wichtig ist das peritextuelle Element der Gattungsbezeichnung, mit der der reale Autor markiert, dass dieses Selbst, das in Szene gesetzt wird, eine fiktionale Form des Selbst darstellt. Der größte Teil der autofiktionalen Selbstinszenierung beruht jedoch auf textuellen Elementen, zu denen auch der Name der Figur zählt, über den ein Rückbezug auf den realen Autor erfolgt. Eine noch viel größere Bedeutung kommt den verbalen und nonverbalen Handlungen der Figur zu, die sich aus der direkten und indirekten Charakterisierung im Text ergeben und wesentlich dazu beitragen, dass der Leser im Lektüreprozess sich die Figur dreidimensional vorstellt und somit auf der Grundlage jener

---

<sup>14</sup> *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992); *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998).

Handlungen ein ganz bestimmtes Bild von dem realen Autor macht, der sich auf diese Weise in Szene setzt. Da sich die Selbstfigurierung aber auf den ganzen Text erstreckt, liegt das Schwergewicht der autofiktionalen Selbstinszenierung auf textuellen Elementen. Nichtsdestotrotz lässt sie sich als eine Mischung aus einer paratextuellen und einer textuellen Selbstinszenierung charakterisieren.

Was die Strukturmerkmale und den Aspekt der Praktikkonstitution betrifft, stellt die autofiktionale Selbstinszenierung eine Selbsttechnologie dar wie alle anderen Ausprägungen dieser Praktik. Allerdings gibt es zum Beispiel in Bezug auf die intersubjektive Struktur nur einen passiven Co-Akteur, der kein anderer ist als der Leser. Dieser allein bildet das Publikum, wobei es natürlich dazu kommen kann, dass der autofiktionale Text viele Leser und somit ein größeres Publikum findet. Ein aktiver Co-Akteur ist für diese Form des Selbstinszenierungsvollzugs jedoch nicht konstitutiv. Beschränkt ist auch die Zahl der materiellen Co-Akteure, weil zu objekthaften Aktanten in diesem Fall nur ein Schreibgerät und der Text selbst werden können. Dieser „exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht“ (Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14).

### **3.2 Performative Subjektkonstitution**

Die vorherigen Ausführungen haben gezeigt, dass ein autofiktionaler Text sich als performativer Vollzug der Selbstinszenierungspraktik begreifen lässt, der unter ganz bestimmten sozio-materiellen Bedingungen stattfindet. Involviert ist nicht nur der reale Autor, sondern auch die Sprache, der materialisierte Text und ein Schreibgerät, Artefakte also, die in diesem praktischen Rahmen allesamt als Co-Akteure fungieren und sich somit zusammen mit dem realen Autor „wechselseitig als Teilnehmer konstituieren“ (Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015, S. 27). Daraus ergibt sich eine „praktische Ordnung“ (ebd., S. 29), die jedoch, wie Alkemeyer, Buschmann und Michaeler betonen, „immer auch eine politisch-normative Dimension enthält: Es genügt nicht, etwas nur funktional angemessen zu tun, das Tun muss vielmehr auch in einer als angemessen akzeptierten Form vollzogen werden. Diese Form ergibt sich jedoch erst, indem sich unterschiedlich positionierte Teilnehmer aufeinander einspielen“ (ebd., S. 32).

Daraus lassen sich nun auch die Bedingungen der Subjektkonstitution ermitteln, zu der es, da die autofiktionale Selbstinszenierung unter praxistheoretischen Vorzeichen eine Subjektivierungsweise darstellt, auch in diesem performativen Praktikvollzug kommt. Auf diesen Aspekt hat bereits Claudia Gronemann verwiesen, die in der ersten deutschsprachigen Arbeit zur Autofiktion anmerkt, dass das Subjekt in diesem Kontext nicht als „etwas Vorgängiges“ zu begreifen ist, „sondern als eine sich im Prozeß der Sprache herausbildende Größe“ (Gronemann 1999, S. 259). Wie bei jeder praktischen Subjektkonstitution kommt es aber auch hierbei zur

Subjektivierung und Selbst-Bildung, also zu präfigurierender Fremdwirkung und reagierender Eigentätigkeit der Akteure<sup>15</sup>, die sich nicht zuletzt aus der politisch-normativen Dimension der autofiktionalen Selbstinszenierung ergeben. Demnach ist der reale Autor in diesem praktischen Vollzug einerseits der subjektivierenden Wirkung von Außen ausgesetzt, andererseits muss er diese Situation und die damit einhergehenden Anforderungen eigenständig bewältigen (vgl. Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015, S. 41), sodass auch die autofiktionale Subjektkonstitution Elemente sowohl des Geformtwerdens als auch der Selbstformung enthält (vgl. ebd., S. 29).

Was den Aspekt der Subjektivierung betrifft, so sind dafür vor allem die Sprache, der Text, das Autofiktionskonzept sowie diskursiv erzeugte Autormodelle verantwortlich, die die Selbstfigurierung allesamt präterminieren. Dies tut zum Beispiel die Sprache insofern, als ihre grammatischen Regeln vorgeben, wie Wörter und Sätze miteinander zu verbinden sind. In ähnlicher Weise geht eine präfigurierende Wirkung von dem Text aus, der, sobald der Autor zu schreiben beginnt, konstituiert und als sozialer Co-Akteur in den autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug involviert ist. Mit der ersten Zeile beeinflusst der Text den weiteren Verlauf des Schreib- bzw. Selbstfigurierungsprozesses, indem er zum Beispiel in struktureller oder stilistischer Hinsicht nur ganz bestimmte Anschlusshandlungen, das heißt nur solche Schreibaktivitäten ermöglicht, die mit dem strukturellen Aufbau und dem Stil des bisherigen – freilich unvollendeten – Textes kompatibel sind. Ferner müssen diese anschließenden Schreibhandlungen mit dem Konzept der Autofiktion kongruieren, von dem somit ebenfalls normative Wirkung ausgeht, weil dessen Kriterien bestimmen, dass autobiographische und fiktionale Elemente miteinander zu kombinieren sind. Damit ergibt sich zum einen aus dem autobiographischen Kriterium die Bedingung, dass ein Autor sich selbst im Text einführt und dies namentlich kenntlich macht. Zum anderen legt das Kriterium der Fiktionalisierung fest, dass der Autor aus dem Text einen Roman und somit sich selbst zur Figur einer längeren, das heißt epischen Geschichte macht, die in der Regel durch eine kausale Verknüpfung mehrerer Ereignisse narrativ entfaltet wird. Mit dieser Anforderung werden die Autoren im Rahmen anderer Selbstinszenierungsvollzüge nicht konfrontiert, wie sich am Beispiel von Lesungen, Talkshows oder Interviews zeigen lässt. Zwar können Autoren auch in diesen Kontexten eine Geschichte erzählen, in der sie selber auftreten, doch fällt diese in der Regel kurz aus. Das hängt nicht zuletzt mit den Konstitutionsbedingungen dieser Selbstinszenierungsvollzüge zusammen, die im Falle einer Lesung, einer Talkshow und eines Interviews zeitlich begrenzt sind. Insofern fehlen für ausführliche Erzählungen die nötigen Bedingungen, weshalb Geschichten, die in diesen Kontexten erzählt werden, eher Anekdoten gleichen, deren Merkmal die Reduktion auf das Wesentliche ist. Wenn sich ein Autor also autofiktional und in Interaktion mit einem Text in Szene setzt, dann üben diese Autofiktionskriterien auf ihn eine normative Kraft aus und wirken subjektivierend. Gleiches gilt für diskursiv erzeugte Autormodelle bzw. -konzepte, die als

---

15 Zur begrifflichen Differenzierung von 'Subjektivierung' und 'Selbst-Bildung' siehe Kapitel I.3.2.



Repräsentationen eine Orientierung für Selbstinszenierungen ermöglichen, indem sie vorgeben, wie ein Autor handelt und sich verhält, was ihn ausmacht und wodurch er sich von anderen Subjektformen unterscheidet. Demnach schöpft zum Beispiel der Genie-Autor aus sich selbst und begreift seine Phantasie als Quelle seines literarischen Schaffens, während sich der poeta doctus in der literarischen Tradition sieht und sich somit an seinen Vorgängern orientiert. Je nach Konzept kommen somit ganz bestimmte richtungsweisende Normen zum Ausdruck, die regeln, wie sich die Handlungen eines Autors angemessen vollziehen lassen.

Allerdings ergeben sich aus dieser praktischen Ordnung auch Situationspotentiale, die den Aspekt der Selbst-Bildung unterstreichen. Denn diese erfolgt, wie Alkemeyer, Buschmann und Michaeler schreiben, „trans-situativ in der Bewältigung situativer, oft widersprüchlicher und damit prinzipiell kritisierbarer Anforderungen“ (Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015, S. 41). Im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung zeigen sich diese Widersprüche zum Beispiel in den Anforderungen der jeweiligen Autorkonzepte, wie das Verhältnis zwischen dem Genie-Autor und dem poeta doctus veranschaulicht: In dem einen Fall wird der Autor angehalten, aus seinem Inneren zu schöpfen, in dem anderen sind es hingegen äußere Quellen (literarische Vorbilder, Regelpoetiken usw.), auf die er sich beziehen soll. Mit derartigen normativen Erwartungen sieht man sich als Autor im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug konfrontiert, hat aber auch die Möglichkeit, die eigenen Anschlusshandlungen entweder nach den Normen eines ganz bestimmten Autorkonzeptes auszurichten oder sie derart zu kombinieren, dass dabei mehreren Autorkonzepten gleichzeitig Rechnung getragen wird. Die Bewältigung widersprüchlicher Anforderungen kann sich aber auch in einer völligen Verweigerung äußern, die sich genauso als Situationspotential begreifen lässt wie die Orientierung an einem ganz bestimmten Autorkonzept (vgl. Amstutz 2004, S. 3).

Eigentätigkeiten dieser Art werden auch in Bezug auf die sprachlichen Normen möglich, weil die Grammatik, obwohl sie den Gebrauch und die Verknüpfung von Wörtern und Sätzen regelt, dennoch Freiräume für Variationen bietet, die der Autor im Prozess der textuellen Selbstfigurierung, durch die er sich in Szene setzt, selbständig nutzen kann. Situationspotentiale zeitigen zudem die formalen Kriterien der Autofiktion, wobei vor allem die normative Anforderung, eine Geschichte als Roman episch zu erzählen, Möglichkeiten für eigensinnige Tätigkeiten schafft. So vereinfacht etwa die sowohl räumliche als auch zeitliche Breite des Romans sich selbst derart als Figur handeln zu lassen, dass die Autoraktivitäten mehreren Autorkonzepten gerecht werden, auch wenn sie sich widersprechen mögen. Damit in Verbindung steht das Potential der eigenwilligen Selbstinterpretation, ja der -erfindung, welches nicht zuletzt das Fiktionalisierungskriterium hervorbringt. Auch wenn die autobiographischen Fakten anders sein mögen, wenn also die wirklichen Autoraktivitäten zum Beispiel nicht den normativen Anforderungen des Genie-Autor-Konzepts entsprechen, macht es das im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug wirkende Fiktionalitätskriterium möglich, sich selbst derart zu figurieren, dass die eigenen Autoraktivitäten

mit den Normen dieses Autorkonzepts korrespondieren. Als Vergleich sei die autobiographische Selbstinszenierung herangezogen, die derartige Situationspotentiale nicht schafft, weil in ihr das formale Kriterium der Authentizität wirkmächtig ist. Der Unterschied liegt also in der Form der jeweiligen Co-Akteure, die in dem einen wie in dem anderen Fall in den Selbstinszenierungsvollzug eingebunden sind und auf je eigene Art Effekte zeitigen. Zwar ermöglicht auch die Autobiographie bzw. ihre Kriterien eine ausführliche Narration der eigenen Geschichte, in der die eigenen Autoraktivitäten in einen kausalen Zusammenhang gebracht werden, doch stellt sie – im Gegensatz zur Autofiktion – zugleich die Anforderung, dies wahrheitsgemäß zu tun. Selbsterfindungen und die eigenwillige Kombination von Autoraktivitäten, die mehreren Autorkonzepten entsprechen, werden somit konterkariert. Im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung lassen sie sich aber durchaus als Situationspotentiale begreifen.

Damit werden in dieser praktischen Ordnung ganz bestimmte Bedingungen für die Subjektkonstitution rekonstruierbar, die in einem Spannungsfeld von Subjektivierung und Selbstbildung erfolgt. Der reale Autor formt sich also zur literarischen Figur aus, indem er in Interaktion mit einem Text zum einen den normativen Anforderungen der Sprache, der verschiedenen Autorkonzepte und der Autofiktion folgt und zum anderen das Potential, das sich aus dieser Situation ergibt, selbständig und eigensinnig nutzt. Dabei üben sowohl die Sprache, die tradierten Autormodelle und das Konzept der Autofiktion als auch der Autor selbst Einfluss auf diesen Prozess aus, sodass die dabei ausgeformte Figur als Produkt von Subjektivierungs- und Selbstbildungsvorgängen und somit als das konstituierte Subjekt zu verstehen ist, das sich im Text materialisiert und dort beobachtbar wird (vgl. Kreknin 2011, S. 143). Anders ausgedrückt formt sich der reale Autor im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug zu einem Subjekt aus, das in Gestalt einer literarischen Figur darauf verweist, dass es sich dabei um ein „textuell und performativ evozierte[s]“ (Kreknin 2014, S. 421) Produkt und somit um eine „Erzeugung seiner selbst“ (Fischer 2007, S. 149) handelt. In der literaturwissenschaftlichen Forschung hat sich dafür der Begriff „Autorfigur“ (Fischer 2007, S. 149) etabliert, der diesen Aspekt unterstreicht und auf die subjektivierungstheoretische Relation zwischen Figur und realem Autor aufmerksam macht<sup>16</sup>. Allerdings enthält er in subjektivierungstheoretischer Hinsicht auch noch ein zweites Bedeutungselement, das sich, wie im folgenden Abschnitt erläutert wird, nicht mehr auf die Subjektkonstitution, sondern auf die -form bezieht.

### **3.3 Autoraktivitäten als Subjektform-Indikatoren**

Ein besonderes Charakteristikum der Subjektkonstitution im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug ist, wie deren Rekonstruktion veranschaulicht hat, dass das Subjekt, zu dem sich der reale Autor in Interaktion mit dem Text und anderen Artefakten performativ ausformt,

---

16 Fischer 2007, S. 149; Götze 2014, S. 71; Kreknin 2011, S. 143 / 2014, S. 421; Neuhaus 2014, S. 311.

sich im Text selbst als literarische Autorfigur materialisiert. Damit wird es auch beobachtbar, weil die Autorfigur innerhalb der textuell hervorgebrachten Welt handelt und im Lektüreprozess intellektuell wahrgenommen werden kann. Denn der Leser ist durchaus in der Lage, sie und ihre Aktivitäten vor seinem geistigen Auge zu sehen, und verfolgt im Leseprozess mit, wie die Autorfigur verschiedene doings und sayings organisiert und aufeinander abstimmt. Freilich gehören dazu verschiedene Aktivitäten, körperliche Bewegungen zum Beispiel oder sprachliche Äußerungen, aber auch Reflexionen sowie Empfindungen und Verhaltensweisen, die sich aus dem Umgang mit Menschen und Objekten ergeben. Geht man nun mit Andreas Reckwitz davon aus, dass „Subjektformen [...] kulturelle Typisierungen, Anforderungskataloge und zugleich Muster des Erstrebenswerten“ (Reckwitz 2008 d, S. 140) darstellen, dann lässt sich auf der Grundlage derartiger Aktivitäten auch die Form des als Autorfigur beobachtbaren Subjekts erschließen, da die im Text stattfindenden Handlungen Aufschluss darüber geben, welchen Anforderungskatalogen und kulturellen Typisierungen sie entsprechen. Die Aktivitäten der Autorfigur erweisen sich somit als Indikatoren und verhelfen dazu, die Form des konstituierten und im Text materialisierten Subjekts zu erkennen.

So enthält etwa der Anforderungskatalog der Subjektform 'Autor' Tätigkeiten, die an die Textproduktion gekoppelt sind. Ein Autor schreibt, stellt Korrekturen an, sucht nach einem Stoff oder reflektiert über seinen Gegenstand, entwickelt Ideen und setzt sich mit den Bedingungen seiner schriftstellerischen Arbeit auseinander. Dieser kulturellen Typisierung entspricht zum Beispiel die Autorfigur in Max Frisch's Erzählung *Montauk*, die mehrmals die Feder in die Hand nimmt und unter anderem „wissen [möchte], was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann“<sup>17</sup>. Generell erweist sich das Schreiben, wie der Leser an einer anderen Stelle erfährt, als eine routinisierte Tätigkeit, in der die Autorfigur „Frisch“ (M, S. 67) mehr sieht als einen Zeitvertreib. Viel eher versteht er sie als Arbeit, als einen Beruf, dem er täglich nachgeht:

„Es beginnt um sieben Uhr morgens; die gute Zeit, um aufzustehen und in die Küche zu gehen, dann an den Schreibtisch. Je älter ich werde, um so weniger halte ich mich aus, wenn ich nicht arbeite. Ich schreibe: Erinnerungen an die Zeit beim Militär, eine Rede über die Heimat, einen Offenen Brief an den Bundesrat wegen der Flüchtlinge aus Chile.“ (M, S. 163)

Als Schriftsteller wird die Autorfigur aber auch dort intelligibel, wo sie abseits des Schreibtischs nach einem Stoff sucht und Ideen zu entwickeln versucht, die sich für die Textproduktion eignen: „Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.“ (M, S. 82) Überlegungen dieser Art stellen somit

---

<sup>17</sup> Max Frisch: *Montauk*, Frankfurt am Main 1975, S. 24. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'M' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

geistige Tätigkeiten dar, die mit der Textproduktion in direkter Verbindung stehen. Sie gehören genauso zur Arbeit eines Autors wie die Auseinandersetzung mit Fragen nach den Bedingungen und dem Zweck seiner literarischen Praxis. Über diese Gesichtspunkte reflektiert die Autorfigur Frisch ebenfalls und macht damit deutlich, dass sie der kulturellen Typisierung eines Autors in vielerlei Hinsicht gerecht wird:

„– Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist, daß ich schreibe, um mich auszudrücken. Ich schreibe für mich. Die Gesellschaft, welche auch immer, ist nicht mein Dienstherr, ich bin nicht ihr Priester oder auch nur Schulmeister. Öffentlichkeit als Partner? Ich finde glaubwürdigere Partner. Also nicht weil ich meine, die Öffentlichkeit belehren oder bekehren zu müssen, sondern weil man, um sich überhaupt zu erkennen, ein imaginäres Publikum braucht, veröffentliche ich. Im Grunde schreibe ich aber für mich selbst ...“ (M, S. 28 f.)

In den Anforderungskatalog der Subjektform Autor gehören zudem Tätigkeiten, die die Textproduktion nur indirekt betreffen. Zu erwähnen wären hier Gespräche und Verhandlungen mit Verlegern, Lektoren oder Agenten, die im literarischen Feld für eine Buchveröffentlichung genauso wichtig sind wie der Autor selbst. Derartige Aktivitäten gehören somit genauso zum Alltag des Autors wie Auftritte im Rahmen von Literaturevents, von denen Talkshows, Lesungen, Interviews, Preisverleihungen und Podiumsdiskussionen die bedeutendsten sind. Das lässt sich am Beispiel von Jan Brandts 2015 erschienener Erzählung *Tod in Turin* veranschaulichen, in der die Autorfigur im Anschluss an ihr jüngstes Werk, das „auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis stand“<sup>18</sup>, mit derartigen Veranstaltungen beschäftigt ist und unter anderem „sechzig Lesungen in acht Monaten“ (TiT, S. 14) absolviert. Bereits zu Beginn der Erzählung zeichnet sich ab, dass die Handlung im Literaturbetrieb spielt, da die Autorfigur sich nicht nur auf Lesereisen begibt, sondern auch noch der „Buchpreisverleihung [in] Frankfurt am Main“ (TiT, S. 14) beiwohnt und dort auf den bekannten „Literaturkritiker Denis Scheck“ (TiT, S. 16) trifft, der ihm ein Kompliment macht: „Ginge es in der Welt gerecht zu, hätten Sie den Preis gewonnen.“ (TiT, S. 16) Außerdem spricht er mit seinem „Verleger“ (TiT, S. 14), dem „kaufmännische[n] Geschäftsführer von DuMont“ (TiT, S. 14) und der „Leiterin der Presseabteilung“ (TiT, S. 14). Er erhält eine Einladung von „Matthias Politycki [...] zum von ihm im Rahmen des Literaturfestes kuratierten Format *forum:autoren*“ (TiT, S. 19), stellt sich „den Fragen eines Online-Reporters der *Esslinger Zeitung*“ (TiT, S. 20) und korrespondiert mit „der Frau, die bei DuMont für Rechte und Lizenzen zuständig ist“ und ihm mitteilt, „dass der italienische Verlag Bompiani ein Angebot gemacht habe, das sie nicht ablehnen

---

<sup>18</sup> Jan Brandt: *Tod in Turin*, Köln 2015, S. 13. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'TiT' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

könne“ (TiT, S. 13). Als der Roman dann tatsächlich übersetzt und in Italien veröffentlicht wird, lädt ihn „Elisabetta Sgarbi, die Verlegerin von Bompiani, zur Buchmesse nach Turin ein“ (TiT, S. 65), wo sich das, was er zuvor in dem deutschen Literaturbetrieb erlebt hat, wiederholt. Er verkehrt mit dem Personal seines italienischen Verlags, diskutiert mit anderen Autoren und nimmt an ähnlichen Literaturevents teil.

Obwohl die Autorfigur „Jan Brandt“ (TiT, S. 220) weder schreibt noch anderweitig an Texten arbeitet, wird sie dennoch als Autor intelligibel, weil ihre Handlungen größtenteils innerhalb des Literaturbetriebs erfolgen und derart typisiert sind, dass sie im Lektüreprozess als Aktivitäten wahrgenommen werden können, die man mit der alltäglichen Praxis von Autoren in Verbindung bringt. Diese und solche Aktivitäten, wie sie in *Montauk* zum Vorschein kommen, lassen die Autorfigur nicht als „'private' Person“, sondern als „Autor-Person“ (Kreknin 2015, S. 424) in Erscheinung treten und lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass der Begriff 'Autorfigur' eine zweite Bedeutungskomponente enthält. Wie Stefan Neuhaus anmerkt, bezieht er sich auch auf „Figuren, die selbst Autoren sind“ (Neuhaus 2014, S. 311). Wenn im Folgenden also von Autorfigur die Rede ist, dann wird damit gleichzeitig zweierlei zum Ausdruck gebracht: Autorfigur steht dann sowohl für das konstituierte Subjekt als auch für die Form dieses Subjekts und verweist darauf, dass die Figur sich zum einen in subjektivierungstheoretischer Hinsicht auf den *realen Autor* bezieht und dass sie zum anderen als *Autor* beobachtbar wird.

Richtet man den Fokus nun auf die Aktivitäten der Autorfigur, die sie als Autor erst erkennbar machen, dann lässt sich die Form des jeweiligen Autorsubjekts bisweilen näher bestimmen. Denn auch die für Autoren typischen Aktivitäten können durchaus so ausgerichtet sein, dass sie den Anforderungskatalogen ganz bestimmter Autorkonzepte entsprechen, die sich, wie oben erläutert, als spezifische kulturelle Typisierungen und somit als (Autor-)Subjektkulturen begreifen lassen. So sieht etwa der Anforderungskatalog des Genie-Konzepts vor, dass der Autor originell ist, über sehr viel Einbildungskraft verfügt und deshalb in sich selbst nach einem literarischen Stoff sucht, das heißt überwiegend seine Phantasie für die Textproduktion mobilisiert. Originalität, Naturbegabung, Phantasie Reichum und Innerlichkeit sind somit die dominanten Codes und Sinnmuster dieser (Autor-)Subjektkultur, die ein Akteur in seinem praktischen Wissen verarbeiten muss, um im Rahmen seiner Aktivitäten in der Subjektform des Genie-Autors erkennbar zu werden.

Diese Züge weist teilweise die Autorfigur „Hoppe“<sup>19</sup> auf, die in Felicitas Hoppes gleichnamigem Roman als Protagonistin auftritt. Im Gegensatz zu *Montauk* und *Tod in Turin* agiert sie hier jedoch nicht zugleich als homodiegetische Erzählerin, weil eine Erzählsituation vorherrscht, in der das Leben der Autorfigur Hoppe von einer extradiegetischen Instanz in Form einer Biographie vermittelt wird. Ihre Charakterisierung erfolgt deshalb überwiegend über die Aussagen

---

<sup>19</sup> Felicitas Hoppe: Hoppe, Frankfurt am Main 2012. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'H' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

des Biographen oder derjenigen Personen, die er zitiert. Indem diese aber unter anderem ihre literarischen Werke nennen – „*Paradiese, Übersee* (2003)“, „*Verbrecher und Versager* (2004)“, „*Fakire und Flötisten* (2001)“ (H, S. 27) – oder sie – wie manch ein zitierter Rezensent bzw. Wissenschaftler – kommentieren, verleihen sie ihr zunächst einmal Züge einer Autorin und tragen dazu bei, Hoppe in dieser Subjektform zu erkennen: „'Ein Autor', schreibt der ausgewiesene Hoppekenner Richard Wagner in seinem 2004 veröffentlichten Essay *Idylle und Drama*, 'ist nicht deshalb ein Autor, weil er ein Schicksal hat, sondern einzig und allein deshalb, weil er schreiben kann und schreibend Schicksale autorisiert [...].'“ (H, S. 36) Darüber hinaus ist von „Lese- und Vortragsreisen“ (H, S. 116) die Rede oder von „zahlreichen Interviews“ (H, S. 25), anhand derer Hoppe ebenfalls als Autorin intelligibel wird.

Daneben finden sich aber auch Aussagen, die die Autorfigur schon schärfer konturieren und sie partiell als Genie-Autorin in Erscheinung treten lassen, weil die biographisch vermittelnde Erzählinstanz immer wieder Hoppes Einbildungskraft hervorhebt. Sie wird als „große Erfinderin“ bezeichnet, als eine Autorin mit „blühende[r] Phantasie“ (H, S. 149), die „immer voller Ideen“ (H, S. 149) war. Dass man der Autorin einen „Mangel an Phantasie [...] nicht vorwerfen [kann]“ (H, S. 327) erwähnt der Biograph mehrmals und bescheinigt ihr einen „ausgeprägten Hang zur Erfindung“ (H, S. 35), was auch der zitierte Wissenschaftler „Kai Rost“ (H, S. 294) bestätigt, der Hoppe „in seinem aufschlussreichen Aufsatz *Ahistorische Bauchredner / Anmerkungen zur Postmoderne*“ (H, S. 294) die Fähigkeit abspricht, „weder [eine] Biographie noch [eine] Autobiographie“ (H, S. 294) schreiben zu können: „Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen“ (H, S. 294).

Solche expliziten Aussagen des Erzählers und anderer Personen sind Bestandteil der direkten Charakterisierung und tragen dazu bei, Hoppe als eine Autorin zu figurieren, bei der die Einbildungskraft als Eigenschaft stark ausgeprägt ist. Sie geben jedoch wenig Aufschluss darüber, welches implizite praktische Wissen die Autorfigur mobilisiert und welche kulturellen Codes darin wirksam sind. Um dies zu erfahren, muss man das Augenmerk auf die indirekte Charakterisierung richten, die sich aus den verbalen und nonverbalen Handlungen der Autorfigur ergibt. Erst im Kontext dieser Aktivitäten kommt die Mobilisierung eines ganz bestimmten praktischen Wissens zum Ausdruck und macht die Autorfigur als spezifisches Autorsubjekt intelligibel. Dabei kann es dazu kommen, dass je nach Handlungskontext die Mobilisierung nur einer der drei Wissensformen sichtbar wird, aus denen sich das implizite praktische Wissen nach Reckwitz zusammensetzt. Nichtsdestotrotz ist es in einem solchen Fall möglich, die Autorfigur als ein spezifisches Autorsubjekt zu erschließen, wenn die Wirksamkeit von Codes einer ganz bestimmten Autorsubjektkultur offen zutage tritt. Dieser Umstand lässt sich zum Beispiel anhand von Hoppes Aussage in einem Essay veranschaulichen, welche der Biograph folgendermaßen zitiert: „'Recherche', schreibt sie noch 2008 in einem Essay (*Beim Schreiben zu meiden*), 'ist doch bloß eine

faule Ausrede für alles, was man sich nicht vorstellen kann.“ (H, S. 170) Was in dieser Passage wieder zum Vorschein kommt, ist Hoppes Faible für phantasievolle Erfindungen. Es liegt somit erneut das Sinnmuster der 'Einbildungskraft' vor, das in dem Autorkonzept des Genie-Autors zu den dominanten kulturellen Codes gehört. Diesmal wird die Wirksamkeit dieses Sinnmusters jedoch im Rahmen von Hoppes verbalen Handlungen sichtbar, weil sich in ihnen die Mobilisierung eines impliziten praktischen Wissens ausdrückt, das diesen kulturellen Code verarbeitet. Allerdings macht die zitierte Szene deutlich, dass die Autorfigur nicht alle drei Wissensformen mobilisiert, sondern lediglich das motivational-emotionale Wissen, welches nach Reckwitz eine Antwort darauf gibt, worum es Akteuren geht, wenn sie Handlungen hervorbringen und aufeinander abstimmen (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 118). Stellt man diese Frage nun in Bezug auf die Literatur, so gibt Hoppes verbale Handlung eine eindeutige Antwort darauf: Ihr geht es darum, die Phantasie spielen zu lassen und Geschichten hauptsächlich zu erfinden, anstatt auf bereits vorhandenes Material zurückzugreifen. Dies drückt sich nicht zuletzt in ihrer Absage an die Recherche aus, mit der gleichzeitig zum Vorschein kommt, dass sie ein motivational-emotionales Wissen mobilisiert, in dem der kulturelle Code der Einbildungskraft wirksam ist.

In diesem Kontext lassen Hoppes verbale Aktivitäten auf eine ganz bestimmte Subjektform (Genie-Autorin) der Autorfigur schließen, was nicht zuletzt dadurch bedingt ist, dass sich die Mobilisierung eines motivational-emotionalen Wissens äußert, das einen dominanten Code aus einer spezifischen Subjektkultur (Genie-Autor) verarbeitet. Gleiches lässt sich in einer anderen Szene beobachten, in der Hoppe am Tisch ihrer kanadischen Nachbarsfamilie sitzt und Geschichten erzählt. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass hierbei nicht die Mobilisierung des motivational-emotionalen, sondern des Know-how-Wissens intelligibel wird:

„Sie schneidet auf und erfindet nach dem Training an Gretzkys Familientisch phantastische Geschichten: Von einer fernen Familie in der deutschen Provinz, von Geschwistern, die aus dem Stegreif vierstimmig singen, achthändig Klavier spielen ('schneller als Wayne übers Eis läuft'), und denen sie angeblich täglich Briefe schreibt. Von einer Mutter, die leichthändig Pucks (vermutlich Buletten) in Pfannen wirft, von einem Vater, der Kaspertheater baut, und von einem zweiten ('Entführervater'), der angeblich nicht der eigene ist, sondern sie vor Jahren 'mit einem Schmetterlingsnetz vom Schulweg wegging' und 'auf ein Schiff nach Ontario verschleppte, um nicht länger einsam zu sein'.“ (H, S. 23)

Gibt das Know-how-Wissen laut Reckwitz eine Antwort darauf, wie Handlungen kompetent hervorzubringen sind (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 118), so drückt sie sich hier in Hoppes Aktivitäten aus, wobei sich die Frage in diesem Kontext darauf bezieht, wie Geschichten erzählt bzw. wie Handlungen so hervorgebracht werden müssen, dass dadurch eine Geschichte entsteht. Indem

Hoppe nämlich ihre Phantasie spielen lässt und ihre Protagonisten mit außergewöhnlichen Eigenschaften ausstattet und sie Ungewöhnliches tun lässt, beantwortet sie jene Frage auf ihre eigene Weise: Geschichten müssen so erzählt werden, dass man von seiner Vorstellungskraft Gebrauch macht und möglichst viel erfindet. Sie mobilisiert also ein Know-how-Wissen, in dem der Code der 'Einbildungskraft' verarbeitet wird, und demonstriert damit, dass sie in der Lage ist, die dafür nötigen Handlungen hervorzubringen. Das entgeht auch dem Biographen nicht, der Hoppes Erzählungen als 'phantastische Geschichten' bezeichnet und dadurch zum Ausdruck bringt, dass man dieses spezifische Know-how aus der Außenperspektive als eine Kompetenz erkennt, Geschichten phantasievoll zu gestalten.

Dass auch das Deutungswissen Aufschluss über die Form des autofiktional konstituierten und im Text in Form der Autorfigur materialisierten Subjekts geben kann, belegt Anne Webers autofiktionaler Text *Gold im Mund*. Auch in diesem 2005 erschienen Werk agiert eine Autorfigur namens „Anne Weber“<sup>20</sup>, die ihre „Arbeit aus meinem Zimmer in das Großraumbüro“ (GM, S. 12) der Firma „Cendres & Métaux“ (GM, S. 16) verlagert und dadurch, wie sie als homodiegetische Erzählerin berichtet, eine „ideale Schreib- und Lebenssituation“ (GM, S. 10) geschaffen hat. Webers Arbeit ist demnach als eine schriftstellerische zu charakterisieren, womit die Autorfigur Konturen eines Autorsubjekts annimmt. Allerdings lässt sich diese Subjektform präzisieren, wenn man berücksichtigt, dass Weber ihre Arbeitsumgebung als eine 'ideale Schreib- und Lebenssituation' bezeichnet. Damit liegt eine Deutung der eigenen Arbeitsbedingungen vor, welche die Autorfigur deshalb so gut bewertet, weil sie, wie einige Zeilen später berichtet wird, sich daran freut, inmitten „stetigen Tätigseins [...] an der Oberfläche dieser Fremdheit schwimmen zu dürfen, unbeachtet und unbehelligt den Werkfähigkeitsklängen zu lauschen, die von allen Seiten her zu mir dringen, mir nichts Bestimmtes dabei vorstellen zu müssen, sondern im Geiste dahin und dorthin treiben zu können, uneingeengt von dem Wissen um das Wozu und Warum“ (GM, S. 10). Weber empfindet die Arbeitsbedingungen im Großraumbüro also vor allem deswegen als ideal, weil die Vorteile ihrer eigenen Situation als freischaffende Autorin aufgrund des Kontrastes deutlicher ins Auge fallen und ihr dadurch einen größeren Genuss bereiten: „Unbeweglich und mit dem leisen Lächeln eines Buddhas auf den Lippen sitze ich im windstillen Auge des Zyklons, während um mich herum das Arbeitsleben brodelte oder tobt.“ (GM, S. 28)

Die Autorfigur deutet ihre Lebenssituation also deswegen als ideal, weil sie sich aufgrund ihres entgegengesetzten Lebensstils in einer Position befindet, die ihr im Gegensatz zu den bürgerlichen Arbeitnehmern im gleichen Großraumbüro ermöglicht, selbstbestimmt zu handeln und den eigenen Interessen nachzugehen. Dieser Umstand versetzt sie schließlich in einen Zustand der Zufriedenheit und Ausgeglichenheit, obwohl sie sich inmitten von Menschen befindet, die, wie die Ausdrücke 'brodelte' und 'tobt' suggerieren, unter Stress stehen. Während die bürgerlichen

---

20 Anne Weber: *Gold im Mund*, Frankfurt am Main 2005, S. 57. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'GM' und der Seitenzahl gekennzeichnet.



„Großrauminsassen“ (GM, S. 67) sich am Geld orientieren und deswegen gezwungen sind, im Großraumbüro ihre Arbeitskraft zu verwerten, ist es ihr aufgrund des antibürgerlichen und nicht geldfixierten Lebensstils möglich, sich „aus freiem Willen [...] in ein Bürogefängnis“ (GM, S. 36) zu begeben und dort künstlerisch wie intellektuell aktiv zu werden, was sie dann auch tut, indem sie beispielsweise „Ideen zur Revolution [zu Papier]“ (GM, S. 56) bringt. Praxistheoretisch ausgedrückt, mobilisiert Weber hier ein Deutungswissen, das Sinnmuster wie 'Antibürgerlichkeit' und '-Kapitalismus', 'Selbstbestimmung', 'Authentizität', 'Extravaganz', 'Ungebundenheit', 'Intellektualität' und 'Künstlertum' verarbeitet und sie aufgrund dieses Umstands in der Subjektform der Bohemien-Autorin erkennbar macht. Denn diese Codes sind es, aus denen sich, wie weiter oben ausgeführt wurde, die Subjektkultur der Boheme zusammensetzt: Der Bohemien, schreibt Philip Ajouri, zeichnet sich durch „eine spontane und ungebundene Lebensführung“ (Ajouri 2009, S. 59) aus, er ist „antikapitalistisch eingestellt“ (ebd.), geht „in Opposition zum Bürgertum“ (ebd.). Er mokiert sich über [dessen] „Geldfixiertheit und [...] Sicherheitsbedürfnis“ (Neuschäfer 1983, S. 575), stellt „die eigene Abenteuerlichkeit und die Fähigkeit zum Konsumverzicht entgegen[]“ (ebd.) und pflegt zusammen mit anderen Bohemiens, wie Helmut Kreuzer betont, eine „intellektuelle *Subkultur* [...] mit vorwiegend schriftstellerischen, bildkünstlerischen oder musikalischen Aktivitäten oder Ambitionen“ (Kreuzer 1994, S. 55).

Wenn das Deutungswissen aber eine Antwort darauf liefert, wie die Akteure in der Hervorbringung von Handlungen Personen, Gegenstände, sich selbst oder das eigene Leben interpretieren (vgl. Reckwitz 2008 b, S. 118), dann macht Webers Deutung der eigenen 'Schreib- und Lebenssituation' deutlich, dass sie es auf der Folie dieser in der Subjektkultur der Boheme dominanten Codes tut. Die Wirksamkeit dieser Sinnmuster in Webers Deutungswissen kommt in *Gold im Mund* mehrmals zur Geltung und äußert sich zum Beispiel dann ein weiteres Mal, als die Autorfigur der Frage nachgeht, worin der Unterschied zwischen ihr und den sie umgebenden „Erwerbstätigen“ (GM, S. 50) besteht:

„Indem ich mich zu den Großraumbewohnern geselle, stellt sich mir, und vielleicht auch ihnen, die Frage, was denn eigentlich ihre Tätigkeit von der meinen unterscheidet. Äußerlich so gut wie nichts. Ruhig und ernst klimpern wir allesamt auf unseren Schreibinstrumenten herum. [...]

Erster Unterschied, der womöglich keiner ist: Die anderen scheinen genau zu wissen, was sie zu tun haben. [...]

Zweiter Unterschied, der ein gewaltiger ist: Sie haben Vorgesetzte, ich nicht.

Dritter Unterschied: Sie haben ein Fachwissen, das sie nutzen, um (vierter Unterschied) eine Ware zu verkaufen.

Fünfter Unterschied, der allerdings gar nichts mit ihrem Großraumdasein zu tun haben

mag: Sie haben Kinder und ein geregeltes Familienleben.

Sechster und vielleicht wesentlicher Unterschied: Sie verwandeln im Großraumbüro ihre Zeit in Geld. [...] Bei mir gilt die umgekehrte Regel: Geld ist Zeit. Das Geld, über das ich verfüge, verwandle ich so weit wie möglich in Zeit.“ (GM, S. 34 f.)

Indem die Autorfigur den Unterschied zwischen ihr und den anderen herausarbeitet bzw. zu eruieren versucht, deutet sie einerseits sich und andererseits die in dem gleichen Großraumbüro arbeitenden Angestellten, wobei in der jeweiligen Deutung jeweils solche Sinnmuster leitend sind, die in dem einen Fall aus der Subjektkultur der Boheme und in dem anderen aus der zu ihr in Opposition stehenden Subjektkultur des Bürgertums stammen. Sie mobilisiert somit ein Deutungswissen, anhand dessen die Autorfigur in der Subjektform der Bohemien-Autorin erkennbar wird.

Dieses und die vorherigen Beispiele dürften deutlich gemacht haben, dass in den Aktivitäten einer Autorfigur die Mobilisierung entweder aller oder einer der drei Formen des impliziten praktischen Wissens zum Vorschein kommt und dass man in dem jeweiligen Kontext darauf schließen kann, welche Codes aus welcher Subjektkultur in der jeweiligen Wissensform verarbeitet werden. Aufgrund dieses Umstands lässt sich nicht zuletzt auch die Form des autofiktional konstituierten und im Text in Form der Autorfigur materialisierten Subjekts erkennen. Allerdings kann es auch dazu kommen, dass in den Autoraktivitäten die Wirksamkeit von Codes aus mehreren und teilweise zueinander in Opposition stehenden Subjektkulturen beobachtbar wird, sodass die Autorfiguren als hybride Autorsubjekte in Erscheinung treten. Mit solchen Fällen beschäftigt sich der nachfolgende dritte Teil, in dem es darum gehen wird, anhand von sechs autofiktionalen Selbstinszenierungen offenzulegen, wie die jeweilige hybride Form des sich dadurch konstituierten Autorsubjekts beschaffen ist.

### III. Ausformung eines hybriden Autorsubjekts in autofiktionalen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

#### 1. Rainald Goetz: *Abfall für alle* (1999)

„Los gehts. Mittwoch, 4.2.98, Sonntag, Berlin.“<sup>21</sup> Mit diesen Worten beginnt der homodiegetische Erzähler in Rainald Goetz' Roman *Abfall für alle* sein Internettagebuch, das er ca. ein Jahr lang von dem besagten Mittwoch, 4.2.98 bis zum 10. Januar, einem Sonntag 1999, unter genauer Zeitangabe und mal mit kurzen, mal mit langen Einträgen führt. Damit verkörpert er gewissermaßen einen postmodernen Typus, der Altes und Neues miteinander verbindet. Einerseits greift er mit dem Tagebuch ein traditionsreiches Genre auf, verknüpft es aber andererseits mit einem für das Jahr 1998 extrem jungen und neuen Medium, nämlich dem Internet. Das Verfassen eines Weblogs, wie diese digitalisierte Form des Tagebuchs heißt, stellt dabei die Rahmenhandlung dar, innerhalb welcher der homodiegetische Erzähler aus seinem Alltag berichtet. Fungiert er hier also als Erzähler, der Ereignisse fragmentarisch wiedergibt, sie reflektiert und kommentiert, aber im Wesentlichen „kein narratives Ziel“ (Kyora 2003, S. 266) verfolgt, so agiert er in der im Weblog dargestellten Binnenhandlung als Figur, die von Spaziergängen und Einkäufen über Ausstellungsbesichtigungen und Medienkonsum bis hin zu Ausschweifungen im Nachtleben so ziemlich alles macht, sich also präsentiert als „ein Ich in seiner sozialen Praxis, in seinem alltäglichen Leben und der Reflexion dieses Lebens“ (Jürgensen 2011, S. 410). In ihrer sozialen Praxis wird diese Figur aber vor allem als Autor erkennbar. Bereits am ersten Tag berichtet sie von der Suche nach einem passenden „Titel des es-Bändchens“ (Afa, S. 13) und davon, wie sie sich zunächst für „CELEBRATION“ mit dem Kommentar „logisch, was denn sonst und dann mit oder ohne: Texte zur Nacht“ (ebd.) entscheidet, im nächsten Moment aber unsicher wird: „oder: nee?, nicht gut?“ (ebd.). Berichtet wird aber auch von „panikartigem Scannen der letzten Korrekturen für Rave“ (ebd.), von Telefonaten mit dem eigenen Verlag, von der Arbeit an einem Theaterstück, wo eine „dramatische[] Ballung im ersten Akt“ (Afa., S. 72) erfolgen soll, oder davon, wie der Schreibprozess zur Qual wird: „suche nach einer neuen Satzform ohne Einzug. Wohin mit den schönen Zeitziffern? Das Blättrige, Flättrige erhalten. Wie? Habe tatsächlich noch keinen einzigen klaren Gedanken gefaßt heute. Das nervt. Ist das krank? Ist das normal? Krank, krank, KRANK.“ (Afa, S. 63)

Der hier auftretende Protagonist ist somit eine Figur, die wir zweifellos als Autor identifizieren. Nicht minder offensichtlich ist aber auch die Identität zwischen Figur, Erzähler und dem Autor Rainald Goetz, was allein anhand der vom Erzähler genannten Werke rekonstruiert werden kann. Zu diesen gehört der bereits zitierte Text „Celebration“ (Afa, S. 129) genauso wie die Romane „Irre“ (Afa, S. 339), „Rave“ (Afa, S. 13; 128; 156) und „Kontrolliert“ (Afa, S. 184), die

<sup>21</sup> Rainald Goetz: *Abfall für alle*. Roman eines Jahres, Frankfurt am Main 1999, S. 13. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'Afa' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

Erzählung „Dekonspiratione“ (Afa, S. 194; 229; 254) und das Theaterstück „Jeff Koons“ (Afa, S. 129; 156; 232), das ihm so viele Schwierigkeiten bereitet. Sie alle sind als Goetz' literarische Erzeugnisse bekannt und verweisen darauf, dass der Autor sich in den Text *Abfall für alle* einschreibt und sich selbst nicht nur als Erzähler, sondern auch als Figur auftreten lässt. Allerdings sind die Werke nicht das einzige Indiz für die Identität der drei Instanzen. Hin und wieder gibt sich der Erzähler nämlich auch namentlich zu erkennen, wenn er in die digitalen Einträge entweder nur seinen Nachnamen „Goetz“ (Afa, S. 17) oder nur seinen Vornamen „Rainald“ (Afa, S. 707; 759) einfließen lässt.

Sind diese Daten als faktuale Elemente zu qualifizieren, die den vorliegenden Text in Richtung Autobiographie rücken<sup>22</sup>, so entfaltet die Gattungsbezeichnung, die im Untertitel *Roman eines Jahres* anklingt, eine entgegengesetzte Wirkung. Von ihr gehen genauso Fiktionalitätssignale aus wie von dem Erzählverfahren. Der homodiegetische Erzähler sitzt täglich vor seinem Computer und verfasst digitale Tagebucheinträge, jedoch nicht ohne zwischen den Zeitebenen zu springen. Berichtet werden nicht nur vergangene, in unterschiedlicher zeitlicher Distanz zueinanderstehende Ereignisse, sondern auch der gegenwärtige Schreibprozess und das, was im Augenblick um ihn herum passiert. Dies gilt nicht zuletzt auch für die Kommentare und Reflexionen, die sich ebenfalls sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart beziehen. Damit stellt die Autorfigur in der Funktion des Erzählers die Ereignisse nicht in chronologischer Reihenfolge dar und weicht von einem konventionellen autobiographischen Erzählverfahren ab, weshalb sich *Abfall für alle* als ein autofiktionaler Text<sup>23</sup> charakterisieren lässt (vgl. Bunia 2005, S. 144; Kreknin 2011, S. 155).

Was hier also stattfindet, ist eine Selbstfigurierung. Der reale Autor schreibt sich in den Text ein und setzt sich dadurch zugleich in Szene. In diesem Selbstinszenierungsvollzug fungiert der Text insofern als sozialer Co-Akteur, mit dessen Hilfe dem realen Autor eine Selbstkonstituierung, ja letztlich eine Selbstsubjektivierung gelingt. Denn die Selbstproduktion und -formung erfolgt hier in Interaktion mit dem Text, auf dessen Ebene die Autorfigur ganz bestimmte Konturen erhält. Welche das sind, soll die folgende Figurenanalyse zeigen. In den Blick nimmt sie in erster Linie verbale und non-verbale Handlungen, die die Autorfigur sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenhandlung durchführt. Während diese in der Binnenhandlung die verschiedensten Aktivitäten ausübt und unter anderem an Texten arbeitet, macht sie in der Rahmenhandlung nichts anderes, als diese Ereignisse in konkreten digitalen Texten darzustellen, welche der Leser tatsächlich rezipieren kann. Insofern müssen auch sie und ihre Machart in die Figurenanalyse einbezogen werden. Dies ist insofern von Bedeutung, als die digitalen Texte der Autorfigur Goetz Auskunft über das in Bezug

---

22 Autobiographische Elemente ergeben sich darüber hinaus aus dem Umstand, dass das Internettagebuch von dem empirischen Autor Rainald Goetz tatsächlich täglich auf der Domäne [www.rainaldgoetz.de](http://www.rainaldgoetz.de) 343 Tage lang vom 2. Februar bis zum 10. Januar 1999 geführt wurde. Siehe hierzu: Kyora 2003; Schumacher 2003 a; Bunia 2005; Kreknin 2011; Jürgensen 2011.

23 *Abfall für alle* sollte auch deswegen als eigenständiger, fiktionalisierter Text betrachtet werden, weil die zuvor im Internet verfassten Einträge für den Buchtext bearbeitet und verändert wurden. Vgl. Binczek 2001; Bunia 2005; Kreknin 2011; Jürgensen 2011; Tillmann 2013.

auf die schriftstellerische Arbeit wichtige Know-how-Wissen geben, das darauf eine Antwort gibt, auf welche Weise bestimmte Handlungen kompetent ausgeführt werden, und aus dem sich das implizite praktische Wissen gemeinsam mit den beiden Formen des Deutungs- und motivational-emotionalen Wissens zusammensetzt<sup>24</sup>. Das implizite praktische Wissen gilt es aber in der Figurenanalyse zu erschließen und anhand der Aktivitäten herauszuarbeiten, welche dominanten Codes welcher Subjektkultur in den jeweiligen Wissensformen von der Autorfigur verarbeitet werden.

Obwohl *Abfall für alle* in der Forschung nicht wenig Aufmerksamkeit erhalten hat, wurden diese Aspekte bisher noch kaum berücksichtigt. Die dazu vorliegenden Arbeiten beschäftigen sich in erster Linie mit dem Phänomen der Gegenwärtigkeit, die Goetz den Autoren zufolge mithilfe des neuen Mediums und über den Weg des minutengenauen Protokollierens darzustellen versucht. Gravierend dabei ist jedoch, dass zwischen den Instanzen nicht unterschieden wird. Den realen Autor setzt man oft mit der Autorfigur gleich, ohne den Aspekt der Fiktionalität zu berücksichtigen, auf den die Gattungsbezeichnung der Printversion deutlich verweist<sup>25</sup>. **Lediglich Remigius Bunia (vgl. 2005) und Innokentij Kreknin (vgl. 2011; 2014) sind darauf eingegangen und haben den Blick dafür geschärft, *Abfall für alle* nicht als einen autobiographischen, sondern als einen autofiktionalen Text zu lesen, in dem der Autorfigur eine andere Funktion zukommen muss als dem realen Autor<sup>26</sup>.** Während aber Bunia sich auf den Aspekt der Konsistenz der beiden Instanzen konzentriert, in denen Goetz auftritt, versucht Kreknin die autofiktionale Differenz von realem Autor und Autorfigur subjektivierungstheoretisch zu verwerthen. Damit kommt er dem Konzept dieser Arbeit sehr nahe, auch wenn sein Ansatz sich in Bezug auf Methode und Analyseoptik unterscheidet. Bildet bei Kreknin der Autor den Ausgangspunkt, dessen Selbstpoetik er unter Berücksichtigung aller Werke untersucht, gehe ich von einem Werk, nämlich *Abfall für alle*, aus, das ich praxistheoretisch als Selbstfigurierungs- und -Inszenierungsvollzug betrachte. Und während Kreknin die Autorfigur zwar auch als Resultat der Selbst-Subjektivierung konturiert, dabei aber mehrere und unterschiedliche Aktivitäten des realen Autors sowie die jeweiligen medialen Bedingungen in den Blick nimmt, richte ich den Fokus auf die Aktivitäten der Autorfigur innerhalb von *Abfall für alle*, um daraus deren Subjektform abzuleiten und diese als Ergebnis der Selbst-Subjektivierung herauszustellen.

*Abfall für alle* wird somit aus praxistheoretischer Perspektive als ein sozialer Co-Akteur betrachtet, der in den Selbstfigurierungs- und -Inszenierungsvollzug des realen Autors Rainald Goetz eingebunden ist. Dieser konstituiert und subjektiviert sich, indem er sich in den Text einschreibt, wobei die Autorfigur dieses konstituierte und subjektivierte Selbst darstellt, dessen Form sich anhand der Autoraktivitäten auf der Textebene analytisch erschließen lässt. Vor diesem

---

24 Siehe dazu Kapitel II. 2.1.

25 Vgl. Kyora 2003; Schumacher 2003 a; Kreienbrock 2006; Siegel 2006.

26 Teilweise haben auch Natalie Binczek (2001), Brigitte Weingart (2005), Eckhard Schumacher (2011) und Lutz Hagedstedt (2011) darauf hingewiesen, ohne dabei jedoch den Begriff der Autofiktion zu verwenden.

Hintergrund möchte ich nun die These aufstellen, dass in diesem Selbstfigurierungs- und -Inszenierungsvollzug mehrere Subjektformen aufgegriffen und miteinander amalgamiert werden, weshalb sich die Autorfigur im Text als ein hybrides Autorsubjekt beobachten lässt. Dabei erweist sie sich im Kontext ihrer Autoraktivitäten mal als ein *ästhetisch-autonomer Autor*, mal als ein *Autor als Marke* (1.1). In die Hybridisierung gehen aber nicht nur Subjektformen aus dem literarischen Feld ein. Dies soll das zweite Kapitel veranschaulichen, wo Autoraktivitäten im Vordergrund stehen, die darauf hinweisen, dass die Autorfigur Goetz auch in der Form des *DJ-Autors* intelligibel wird (1.2). Gleiches gilt für die Subjektform des *Wissenschaftler-Autors*, als welcher sich die Autorfigur ebenfalls zu erkennen gibt (1.3).

### **1.1 Zwischen *ästhetisch-autonomem* und dem *Autor als Marke***

Indem die Autorfigur Goetz<sup>27</sup> an literarischen Texten arbeitet, mit dem eigenen Lektor telefoniert, seinem Hausverlag Suhrkamp regelmäßig Besuche abstattet, um über die eigenen Buchprojekte zu sprechen, und schließlich eine Poetik-Vorlesung an der Frankfurter Goethe-Universität hält, gibt sie sich als Autor zu erkennen. Das ist der Ausgangspunkt, von dem aus wir im Folgenden der Frage nachgehen wollen, als welcher Autor Goetz in *Abfall für alle* intelligibel wird. Anzusetzen ist hierbei an dem impliziten praktischen Wissen, welches die Autorfigur mobilisiert und das somit in deren Aktivitäten auf der Textebene zum Vorschein kommt. Nach Reckwitz verweist es auf ganz bestimmte Codes einer Subjektkultur, die „allein im Aggregatzustand des praktischen Wissens“, das ein Akteur mobilisiert, „als *tool kit* wirksam [sind]“ (Reckwitz 2008 b, S. 118). Versucht man nun den Autortyp und somit die Autorsubjektform zu erschließen, als welche die Autorfigur intelligibel wird, so muss man bei Autorkonzepten ansetzen, weil sie, wie in Kapitel I. 1.2 erläutert, spezifische Subjektkulturen darstellen, innerhalb welcher ganz bestimmte Codes dominant sind und zusammen ein Netzwerk bilden, aus dem sich die jeweilige Subjektkultur erst ergibt (vgl. Karnatz 2014, S. 273). Betrachtet man also Autorkonzepte als Subjektkulturen, so erweist sich jemand, der die darin dominanten Codes in seinem praktischen Wissen verarbeitet, als ein mit dieser Kultur korrelierendes Subjekt und wird als eine entsprechende Subjektform intelligibel. Da in Autorkonzepten aber immer die Form des Autors im Mittelpunkt steht und der Unterschied sich lediglich auf die je besonderen Eigenschaften dieses Autors beläuft, muss man diesbezüglich von Autorsubjektkulturen sprechen, weshalb vor diesem Hintergrund die Suche nach der Subjektform in diejenige nach der Autorsubjektform mündet. Aus genau dieser Perspektive soll in diesem Teilkapitel die Autorfigur und ihre Aktivitäten betrachtet werden.

Schaut man sich diese nun an, so wird Goetz, wie die These hier lautet, zunächst als ein Autor erkennbar, der in widersprüchlicher Weise zwischen ästhetischer Autonomie und Marktorientierung steht. Damit schöpft er und folgt Codes aus zwei entgegengesetzten

---

27 Im Folgenden steht 'Goetz' nicht für den empirischen Autor, sondern für die Autorfigur.

Autorkonzepten bzw. – hier synonym gebrauchten – Autorsubjektkulturen, die unter den Bezeichnungen *ästhetisch-autonomer Autor* (vgl. Kyora 2013; Karnatz 2014) und *Autor als Marke* (vgl. Neuhaus 2011 b) firmieren. Das Konzept des *ästhetisch-autonomen Autors* entsteht in der Zeit um 1800 und taucht unter anderem in den Studien Pierre Bourdieus auf, der diesen Autortyp als jemanden charakterisiert, dem es hauptsächlich um ästhetische Innovation und geistige Produktivität geht (vgl. Bourdieu 2001). Der *Autor als Marke* ist hingegen ein relativ neues Autorkonzept, das seit den 1990er Jahren zunehmend Einfluss ausübt. Dahinter steht die von Dirk Niefanger formulierte literaturpragmatische Annahme, dass der Autornamen seit Ausdifferenzierung des literarischen Marktes als „Label“ zu verstehen sei, „das als Etikett, Ordnungshilfe, Qualitätsbezeichnung usw. fungiert“ (Niefanger 2002, S. 525) und darüber hinaus „ökonomische Funktionen [hat], die ihn an den Markennamen annähern“ (ebd.):

„Er dient der Vermarktung, der Lesergewinnung, der Positionierung im ökonomischen oder kulturellen Feld. Und er steht nicht für ein einheitliches Produkt, sondern für eine Produktpalette mit unterschiedlichen Qualitäten; er suggeriert aus ökonomischen und kulturpolitischen Gründen eine Einheitlichkeit, die einer genaueren Betrachtung der Texte häufig nicht standhält.“ (ebd.)

Niefanger hebt aber hervor, dass die „Wirkung eines Autor-Labels nicht wenig auf seiner Zirkulation in Kulturmedien und unter sogenannten 'Multiplikatoren' [beruht]“ (ebd., S. 526), womit er das anspricht, was im Bereich des Marketing als Kommunikationspolitik (vgl. Erben 2005, S. 264; Homburg 2012, S. 747 ff.) bezeichnet wird. In ökonomischen Begriffen ausgedrückt, versteht man darunter die „planmäßige Gestaltung und Übermittlung von Informationen, die die Adressaten der Kommunikation im Bereich Wissen, Einstellungen, Erwartungen und Verhaltensweisen im Sinne der Unternehmensziele beeinflussen sollen“ (Homburg 2012, S. 747). Analog dazu bedeutet dies für den Autor als Marke, dass sein „persönliche[s] Auftreten in den Medien und die Kommunikation zwischen Kulturvermittlern“ (Niefanger 2002, S. 525) an Bedeutung gewinnt. Genau hier setzt Stefan Neuhaus an und beschreibt den Repräsentanten dieses Autorkonzepts als einen Autor, der auf die Vermarktung der eigenen Person mehr Wert legt, während die eigentlichen Literaturerzeugnisse in den Hintergrund treten und dem Autor nur dazu dienen, überhaupt erst als *literarische* Marke agieren zu können und als genau solche wahrgenommen zu werden. Ihre Funktion beschränkt sich demnach darauf, die Marke, welche der Autor darstellt, in erster Linie zu formen, das heißt ihr Eigenschaften zu verleihen, mit deren Hilfe Identifikation und Wiedererkennbarkeit (vgl. Erben 2005, S. 264) seitens des Lesepublikums stattfinden kann (vgl. Neuhaus 2011 b, S. 328). Da es diesem Autortyp also mehr um die Vermarktung des Selbst geht als um die eigenen Bücher, richtet sich sein

kommunikationspolitisches Vorgehen schließlich darauf, die Adressaten, ob nun die Leser als Endkonsumenten oder die Multiplikatoren wie Kritiker und Journalisten, mit Informationen über Eigenschaften zu versorgen, die ihn als Autor-Marke im literarischen Feld ausmachen. Und dazu gehören nicht nur die eigenen Werke, literarischen Vorbilder, poetische Eigentümlichkeiten und Merkmale, die in einem direkten Bezug zum Schriftsteller-Beruf stehen, sondern eben auch Eigenschaften, die schon in den Bereich der Persönlichkeitsstruktur fallen.

Im Gegensatz dazu ist die Marktorientierung des ästhetisch-autonomen Autors weniger stark ausgeprägt, weil ökonomische Interessen für ihn eine untergeordnete Rolle spielen oder überhaupt keinen Wert haben. Das Augenmerk richtet sich ganz auf die literarischen Werke, die es ästhetisch-innovativ zu gestalten gilt. Sie stellen das Primäre dar, während der Autor im Hintergrund bleibt und seine Energie nicht in Vermarktungsaktivitäten, sondern in die geistige Produktion literarischer Werke fließen lässt (vgl. Karnatz 2014, S. 274). Während der Autor als Marke aufmerksamkeitsheischend in den Medien auftritt, zeichnet sich der ästhetisch-autonome Autor durch „Zurückgenommenheit und Disziplinierung der Affekte aus“ (ebd.), was sich, sollte es dennoch zu Medienauftritten kommen, beispielsweise in Gestik, Mimik und Kleidungsstil niederschlägt (vgl. Kyora 2013, S. 255).

Diese marktbezogene Zurückhaltung macht sich zunächst auch in den Aktivitäten der Autorfigur Goetz bemerkbar, der sich im Weblog gelegentlich als ein am öffentlichen Medienauftritt desinteressierter Autor präsentiert. Anfragen und Einladungen dazu gibt es nicht wenige, doch Goetz zeigt sich dagegen resistent und wirkt oft gereizt, wenn er wieder einmal damit konfrontiert wird und dies gleich darauf im Internet-Tagebuch kommentiert. Ohne einen Seitenhieb auf den Literatur- und Medienbetrieb kommt ein solcher Eintrag nur selten aus, wie der Vorfall zeigt, als er in einem Club von der BZ-Journalistin „Frau Frauke Fenster- oder Finsterwalde“ (Afa, S. 559) gefragt wird, ob sie mit ihm ein Interview machen könne. Zwar scheint Goetz für Frauke Sympathie zu empfinden, besonders nach der lässigen Reaktion auf seine Ablehnung, doch lässt er sich davon nicht hinsichtlich seiner Skepsis und Abneigung gegenüber Boulevard-Medien irritieren und bleibt bei der Absage, die er im digitalen Tagebuch damit begründet, „daß man keine Lust hat, sich im Interview von ihr vermetzern zu lassen“ (Afa, S. 559). Ein marktbezogener Autor hätte in dieser Situation eine Möglichkeit gesehen, in die Öffentlichkeit zu treten und auf sich aufmerksam zu machen. Gerade jemand wie Goetz, der über das Nachtleben schreibt und dieses Thema zum Beispiel in seinem Roman *Rave* verarbeitet, würde in einem Interview vor Ort im Club die Gelegenheit erblicken, seine Authentizität unter Beweis zu stellen und dadurch symbolisches Kapital zu generieren. Goetz erweist sich hingegen als Medien- bzw. Öffentlichkeitsmuffel und gleicht eher dem ästhetisch-autonomen Autor, der auf Aufmerksamkeitsökonomie keinen Wert legt. Dies kommt auch dann zum Vorschein, als er von seinem Lektor Hans-Ulrich per Fax eine „Einladung zu einer dreitägigen 'Konferenz' zur 'deutschen Literatur', Mitte September, in



Frankfurt“ (Afa, S. 159) erhält. Eine derartige Diskussion, bei der die wieder „sehr lebendig[]“ gewordene „weltfremd[e], abstrakt[e]“ (ebd.) deutsche Gegenwartsliteratur das Thema ist, wäre ebenfalls eine Möglichkeit, sich in Szene zu setzen und die Aufmerksamkeit des literaturinteressierten Publikums auf die eigene Person zu lenken. Doch Goetz kann nicht anders, als auch diese Einladung abzulehnen. Als Begründung gibt er diesmal die Sinnlosigkeit einer solchen Veranstaltung an:

„Ich mag über sowas nicht diskutieren, ganz bestimmt nicht öffentlich, ich glaube nicht daran, daß das Soziale der Ort ist, diese Fragen einer Klärung näher zu bringen. Man liefert doch eh mit jeder fertigen Arbeit, die TAUSENDMAL mehr SPASS macht als jede Diskussion. Es hat so viele läppische Aspekte, so frei zu leben, wie man es als freier Schreiber tut, aber eben auch paar tolle: daß man nur da mitmachen muß, wo man Lust hat drauf.“ (Afa, S. 159)

Gerade der Verweis auf seine berufsbedingte Freiheit, die ihm erlaubt, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren ist ein Aspekt, den er schätzt und, wie diese Passage zeigt, nicht für Vermarktungszwecke zu korrumpieren bereit ist. Damit erweist er sich auch an dieser Stelle nicht als marktbezogener Autor, der normalerweise trotz Ressentiments und Unwillen dennoch pragmatisch handelt und in der Möglichkeit eines öffentlichen Auftritts einen (aufmerksamkeits)ökonomischen Gewinn erhofft. Für Goetz ist jedoch das literarische Werk zentral, dem er mehr Bedeutung zumisst als der eigenen Vermarktung. Als Person tritt er zurück und konzentriert sich stattdessen ganz auf die geistige Produktion seiner Texte, die für sich selbst sprechen sollten, ohne dass er als Urheber öffentlich nachhelfen und auf ihre Qualität verweisen muss. Diese Passivität offenbart sich zum Beispiel dann, wenn er mit Lesungen konfrontiert wird, diese aber ebenfalls ablehnt:

„Kathi Drescher ruft an, und ich versuche wieder mal kurz zu erklären, warum das mit den Lesungen für mich nichts ist, im Moment. Man muß sein Zeug doch VORTANZEN wollen, körperlich, in Fleisch und Blut, auf einer Bühne. Ich will aber lieber, daß alles, was da zu sehen wäre, IM TEXT selber stattfindet, ganz direkt, im Vermittelten, daß alle Energie und Zeigelust, ÜBERSETZT wird in die Maschinerie der Worte, daß die Live-Infusion und Real-Lebendigkeit da ins Tote rein geht, und dann da stehen würde, schriftlich, fertig. Vorlesen kann ich das Zeug immer noch später, wenn die Schrift in mir vielleicht gestorben ist.“ (Afa, S. 668)

Mit Diskussion, Interview und Lesung wären somit fast alle wichtigen Eventformate im Literaturbetrieb abgedeckt, die Goetz vergeblich als Plattformen angeboten werden, mit seinen

Werken und somit als Autor-Marke öffentlich in Erscheinung zu treten. Fehlt nur noch eines: die Talk-Show. Und tatsächlich überlegt Goetz kurz, einem solchen Medienauftritt eine Chance zu geben, doch die Besinnung darauf, welche negativen Folgen dies für seine geistige Produktion haben könnte, lässt ihn diese Idee schnell wieder verwerfen und dem Werk oberste Priorität einräumen: „Morgen Genaueres, bei Fliege vielleicht. Oder ich gehe doch zu Meiser. Damit könnte man einmal durch alle Shows tingeln, wäre für immer verbrannt. Alles fürs Buch jetzt“ (Afa, S. 474). Im Vordergrund steht die geistige Produktion, während alles, was nicht diesem, sondern einem anderen Zweck dient, ausgeblendet wird. Dies ist Goetz' Motto, weshalb er sich, wie aus seiner fünften Frankfurter Poetik-Vorlesung hervorgeht, stets darum bemüht, „Panik und Druck rauszunehmen, alle äußeren Pflichten und Zusagen, Termine und Pläne abzusagen, um dann endlich, von allem befreit, im Freien die Zeit ihre Arbeit in einem tun lassen zu können.“ (Afa, S. 354)

Dass Goetz jenen (Selbst-)Vermarktungs- und Medienaktivitäten nichts abgewinnen kann und ihnen gegenüber eine ablehnende Haltung hat, scheint auch Hans-Ulrich zu wissen, der für dieses Problem zugunsten seines Schützlings eine Lösung gefunden hat. Kommt es beispielsweise dazu, dass Goetz wie von „Patrick Walder“ eine Einladung zum Fernsehinterview erhält, so bietet sein Lektor ihm an, „seinen Knecht [zu] schicken, falls ich keine Lust hätte, mit ihm speziell zu reden. Der Patrick Walder“ (Afa, S. 153). Die Organisation eines als 'Knecht' bezeichneten Assistenten für kommunikationspolitische Problemlösungen verweist somit darauf, dass zum einen Goetz seine ablehnende Haltung gegenüber derartigen Medienauftritten öfter kund getan und zum anderen der Verlag dieses Verhalten gebilligt haben muss. Damit erweist er sich tatsächlich als ein mehr oder weniger unabhängiger Autor, der sich nicht zu unliebsamen Aktivitäten außerhalb der eigentlichen Literaturproduktion drängen lässt.

Allerdings gilt dies auch für die Arbeit am Text, in der das Autonomiebewusstsein, wie der Eintrag vom 8.7.98 veranschaulicht, vor allem in ästhetischer Hinsicht deutlich hervortritt:

„Alles ganz normal, gut. Letztlich ist es natürlich scheißegal, aber mir hat das mit der Zeit den Spaß verleidet, für Zeitungen zu schreiben. Man muß so viel sinnlose Energie aufwenden dafür, daß das Geschriebene einfach nur so, wie geschrieben, gedruckt wird. Jeder Redakteur kürzt, ändert, rafft, nimmt Worte raus und tut welche rein und ändert so beliebig massiv den Sound und die Tendenz. Der Korrektor auch nochmal. Die sogenannten Setzer, gibts die auch noch? Wenn man dann sagt, entschuldigung, da ich diesen Text verantwortete mit meinem Namen, hätte ich es wirklich gerne, daß MEIN Text erscheint, nicht die Lesweise des Redakteurs davon, ist man sofort Querulant. Stört den Betrieb. Nervt. Wobei die Texte durch Redaktion gar nicht wirklich besser gemacht werden, sondern nur auf eine letztlich extrem deprimierende Art PASSEND.“ (Afa, S. 456)

Zum Vorschein kommt hier ein angespanntes Verhältnis zum Feuilleton, wo Goetz sich ebenfalls als Autor zu betätigen scheint. Allerdings empfindet er diese Form der schriftstellerischen Arbeit als stark einschränkend und fühlt sich dementsprechend sehr unwohl. Für Unmut sorgen insbesondere die redaktionsbedingten Eingriffe in seine Ästhetik, die so weit gehen, dass er sich nicht mehr mit den eigenen Texterzeugnissen identifizieren kann. Derartige Bedingungen stellen seiner Meinung nach eine Gefahr für die geistige Produktivität dar, die unter den Umständen der Feuilletonarbeit fortlaufend abnimmt und verkümmert: „Dadurch entstehen Schäden am Geist, für den Schreiber Zerstörungen mitten im Herz der Produktivität seiner Existenz. Gebrochene, Kaputte, Entkernte: Feuilleton als Beruf, das macht sie alle fertig.“ (Afa, S. 482) Die Gefahr der Entfremdung und des Produktivitätsverlusts ist ihm sehr bewusst, und die Furcht davor scheint größer zu sein als die Hoffnung und der Wunsch darauf, einem größeren Publikum bekannt und dadurch zu einer erfolgreichen Autor-Marke zu werden.

Um diese Entfremdung, die er verspürt, nicht weiterhin erleiden zu müssen, fasst Goetz schließlich den Entschluss, der Arbeit für das Feuilleton ein Ende zu machen: „Nie wieder Auftrag. Keen Bock auf Themen, auf Vorgaben, auf Kontext für Text, der nicht textbestimmt ist, sondern irgendwie anders vorgegeben, von außen, formal“ (Afa, S. 774). Dieser Schlusstrich ist damit als Ausdruck zu verstehen, die für ihn so wichtige ästhetische Autonomie retten und nur dort schriftstellerisch aktiv sein zu wollen, wo sie gewahrt bleibt.

Zu erkennen ist diese Absicht auch in Bezug auf seine genuin literarischen Werke, die er aus ästhetischen Gründen nicht der Mehrfachverwertung preisgibt. Wie Karin Böll anmerkt, hat sich im Literaturbetrieb der Trend durchgesetzt, literarische Werke über Hörbuch-, Fernseh- oder Filmproduktionen und somit über den Weg der medialen Transformation mehrmals zu verwerten, da „Bücher auch außerhalb ihres angestammten Mediums ein sehr großes Vermarktungspotenzial bieten“ (Böll 2005, S. 275). Der Autor tritt dabei Rechte an Fernsehanstalten oder Filmproduktionsfirmen ab, durch die diese berechtigt werden, sein literarisches Werk unter je eigenen ästhetischen Gesichtspunkten in ein neues Medium zu übersetzen (z. B. Hörbuch, Film, TV-Serie, -Theater). Abgesehen von dem finanziellen Gewinn durch den Verkauf der Fernseh- und Filmrechte, den der Autor erwirtschaftet, hat er die Möglichkeit, ein breiteres Publikum zu erreichen, da auf ihn auch diejenigen aufmerksam werden, die seine Werke bisher noch nicht wahrgenommen haben oder deren Interesse für Literatur sehr gering ist. Für einen marktorientierten Autor stellen diese mittlerweile gängigen Praktiken im Literatur- und Medienbetrieb optimale Bedingungen dar, machen sie es doch möglich, nicht nur die eigenen Werke, sondern auch und vor allem sich selbst als Autor gewinnbringend zu vermarkten. Aus diesem Grund entscheiden sich nicht wenige Autoren dazu, anstatt auf ästhetischer Autonomie zu beharren, dafür aber ihr Schriftsteller-Dasein in Armut zu fristen, eher von diesen Vermarktungsmöglichkeiten Gebrauch zu

machen. Die Produktionsästhetik bleibt davon jedoch nicht unberührt, da Autoren mit dieser Gesinnung bereits im Schreibprozess, das heißt schon bei der Herstellung eines literarischen Werkes die Bedingungen der medialen Transformierbarkeit und Mehrfachverwertung in den Blick nehmen (vgl. Löffler 2012, S. 103 ff.). Sie folgen damit einer Ästhetik, die vermarktbar ist, und wählen solche Sujets, Themen, Geschichten und Darstellungsformen, die gute Chancen haben, in andere Medien transformiert zu werden. Dies bedeutet nichts anderes, als dass solche Autoren auf ästhetische Autonomie keinen Wert legen, sich lieber am literarischen Markt bzw. dessen Gesetzen orientieren und diese Abhängigkeit gerne in Kauf nehmen, solange sie finanziellen und (aufmerksamkeits)ökonomischen Erfolg garantiert (vgl. Erben 2005, S. 262). Damit wird in diesen Fällen die Kunst von äußeren Zwecken bestimmt, von solchen freilich, die weniger im literarischen bzw. Kunst- als viel mehr im Feld der Wirtschaft regulativ sind.

Zu diesem Typ scheint die Autorfigur von *Abfall für alle* nicht zu gehören, denn sie spricht sich im Eintrag vom 3.4.98 deutlich gegen eine Medientransformation ihrer Werke aus:

„Das neue Stück von Turrini in Wien, im Akademie Theater, von Hartmann inszeniert, in der Kulturzeit, mit langen Ausschnitten aus Dialogszenen. Diesmal laß ich es mir in den VERTRAG schreiben, und zwar als allererstes, daß kein von mir fürs Theater geschriebene Wort im Fernsehen gezeigt werden darf. Ich verstehe nicht, daß die Leute nicht verstehen, daß das nicht geht.“ (Afa, S. 166)

Wiederholt wird hier Goetz' angespanntes Verhältnis zum Medienbetrieb deutlich, wobei er diesmal signalisiert, dass er alles andere als ein Freund der Mehrfachverwertung ist. Diese setzt nämlich die Übersetzung eines Kunstwerks in ein anderes Medium voraus, wie es bei Turrinis Theaterstück der Fall ist, welches von der Bühne auf den Bildschirm gebracht wird. Daran scheint sich Goetz aber zu reiben, weil er solche Prozesse als äußere Eingriffe in das Kunstwerk bzw. in die Ästhetik des Künstlers begreift. Zu den Produktionsbedingungen eines Autors gehört es aber, bei der Herstellung eines literarischen Werks sich bewusst für eine bestimmte Form zu entscheiden und den Text dementsprechend zu gestalten. Was die Ästhetik also bestimmt, ist die literarische Form, hier die Gattung des Dramas. Und weil es ein echtes Spezifikum aus dem literarischen Feld ist, folgt der Autor Gesetzen, die aus der Kunst selbst stammen, wie Goetz gleich zu Anfang seiner ersten Frankfurter Poetik-Vorlesung hervorhebt: „Was ist ein Theaterstück? Von seiten des Autors her gesehen ist ein Theaterstück ein Text, der so geschrieben ist, daß er seine Erfüllung erst erfährt, wenn er auf der Bühne realisiert wird, als Theaterstück.“ (Afa, S. 229) Den Zweck bestimmt also der Autor selbst, nicht eine äußere Instanz, die, wenn sie es tut, das literarische Werk zweckentfremdet. Um dies zu vermeiden, trifft Goetz aber Vorkehrungen und will sich von vornherein vor derartigen äußeren Zweckbestimmungen rechtlich schützen. Denn der damit

einhergehende Medienwechsel bedingt nicht zuletzt eine Formveränderung, womit aus dem eigentlichen Werk ein anderes Kunstprodukt wird, eines freilich, das Goetz, wie er in den zitierten Passagen andeutet, nicht als sein eigenes betrachten kann. Diese künstlerische Selbstbestimmung und das Vermeiden äußerer Zweckbestimmungen verleihen Goetz insofern ebenfalls Konturen eines ästhetisch-autonomen Autors.

Zusammenfassend lässt sich nun festhalten, das in den Aktivitäten der Autorfigur ein motivational-emotionales Wissen zum Vorschein kommt, das Auskunft darüber gibt, worum es ihr in der literarischen Praxis geht. Kommunikationspolitik und Vermarktung sowohl der eigenen Werke als auch der eigenen Person gehören jedenfalls nicht dazu. Stattdessen geht es Goetz um ästhetische Autonomie und Qualität seiner Texterzeugnisse, die er auch dann nicht aufzugeben bereit ist, wenn sich ihm ökonomische Vorteile bieten. Um in ästhetischer Hinsicht unabhängig zu sein und sich ausschließlich auf die Produktion literarischer Werke konzentrieren zu können, schlägt er Einladungen zu Eventformaten des literarischen Medienbetriebs aus, meidet Auftragsarbeiten und leitet vertragsrelevante Schritte ein, die der rechtlichen Absicherung gegen einen möglichen Medientransfer dienen. Damit mobilisiert er ein Know-how-Wissen, das eine Antwort darauf gibt, welche Handlungen kompetent hervorgebracht werden müssen, um die eigenen Absichten und Zielsetzungen zu verwirklichen.

Obgleich in Goetz' Aktivitäten kein in diesem Zusammenhang stehendes Deutungswissen hervortritt, veranschaulichen das Know-how- und das motivational-emotionale Wissen, dass in ihnen die gleichen kulturellen Codes verarbeitet werden, Sinnmuster, die in der Autorsubjektkultur des ästhetisch-autonomen Autors dominant sind: vermarktungs- und medienpräsenzbezogene Passivität, ästhetisches Autonomiebewusstsein gegenüber „äußeren Zweckbestimmungen“ (Vollhardt 1997, S. 173) und „Freiheit der künstlerischen Produktivität“ (ebd.). Allerdings kommt es diesbezüglich durchaus zu Widersprüchen, weil es in Goetz' Aktivitäten stellenweise Momente gibt, in denen diese kulturellen Codes konterkariert werden. Allein die tägliche Präsenz im Internet, wo die Autorfigur tagebuchartig aus ihrem Leben und der eigenen literarischen Praxis erzählt, lassen darauf schließen, dass Goetz auf den Medienauftritt nicht völlig verzichten kann. Dabei bedient er sich nicht irgendeines Mediums, sondern des neuesten und technisch fortgeschrittensten, nämlich des Internets, das kurz vor der Jahrtausendwende für die meisten ein neues Terrain darstellt, erst recht für Autoren belletristischer Provinienz. Indem Goetz aber über dieses Medium kommunikativ in die Öffentlichkeit tritt, erweist er sich als fortschrittlich und erzielt durchaus Distinktionsgewinne. In Bezug auf das Weblog gilt das in gleichem Maße, weshalb die Entscheidung, dieses für einen öffentlichen Auftritt zu nutzen, als aufmerksamkeitsökonomische Handlung verstanden werden kann. Denn dadurch bemüht er sich um die Aufmerksamkeit eines Publikums, das ebenfalls im Internet agiert und somit zur medienkompetenten Avantgarde gehört. Wird sie tatsächlich generiert, lässt sich dies als symbolischer Gewinn verzeichnen, da das

Publikum einem solchen Autor Prädikate wie Avantgarde, Medienkompetenz oder Originalität verleiht. Damit erfolgt genau das, was wir oben als Bildung einer Autor-Marke bezeichnet haben. Denn der Autor erhält Eigenschaften, die ihn als Marke formen und identifizierbar, das heißt wiedererkennbar machen. Genau das scheint Goetz zu bezwecken, weshalb der Gang ins Internet nichts anderes darstellt als eine wirksame Positionierung im literarischen Feld, hinter der sich marktstrategisches Kalkül offenbart. Dass diese Strategie ihr Ziel nicht verfehlt, belegt die Kontaktaufnahme Marc Fischers, der als ein für *Die Woche* schreibender Journalist sein Interesse an Goetz' Internet-Tagebuch bekundet und es zum Gegenstand eines Artikels machen will: „Lieber Rainald, / 'Die Woche' will, daß ich etwas über die Tagebücher schreibe, die im Moment im Internet stehen oder als Bücher gedruckt werden, und da ich dein Tagebuch mag und es im Text vorkommen wird, wäre es super, wenn du mir ein paar Fragen dazu beantworten könntest.“ (Afa, S. 759)

Die Konturen des Autorsubjekts verwischen sich somit, weil die Autorfigur in *Abfall für alle* nicht nur als ästhetisch-autonomer Autor intelligibel wird, sondern eine hybride Subjektform annimmt, indem sie durchaus wie eine Marke agiert, das heißt in der dafür typischen Weise „mit den von den Massenmedien [...] zur Verfügung gestellten Produkten [arbeitetet] und mediale Plattformen [nutzt], um sich als einzigartig herauszustellen und Aufmerksamkeit zu erzeugen“ (Karnatz 2014, S. 274). Dabei wird ein (aufmerksamkeits)ökonomisches Interesse an Distinktionsgewinnen nicht verschwiegen, sondern vor allem im Zusammenhang mit der Frankfurter Poetik-Vorlesung durchaus explizit gemacht:

„Ich hatte ja einige der anderen Vorlesungen gelesen, es gibt eine eigene Reihe, in der die alle erschienen sind. Streeruwitz, Kirchhoff, Wellershoff, Sloterdijk, Becker, Hilbig, Bachmann. / Und ich sah fasziniert, wie jeder der anderen nachschaut bei irgendwem anderen. Wirklich zu empfehlen, diese Lektüren, – und noch mehr war ich danach sicher, – / es muß irgendwie anders gehen. / Wie also? / Irgendwas müßte ich versuchen, was schließlich genau NICHT zu einem derartigen Büchlein führen würde?“ (Afa, S. 294)

Letztendlich findet Goetz einen Weg, dieses Vorhaben zu realisieren. Und wieder spielt das Internet-Tagebuch dabei eine entscheidende Rolle, indem es zum Publikationsmedium wird, das jenes traditionsbehaftete Büchlein tatsächlich ersetzt. Damit macht sich Goetz in der Tat einzigartig, denn er weicht von der bisherigen Praxis der Vorlesungsveröffentlichung ab und markiert in dieser Hinsicht Differenz zu der nicht kleinen Zahl vorheriger Autoren, die eine Poetik-Dozentur in Frankfurt angenommen haben. Die Entscheidung für eine Abweichung in der Publikationspraktik und deren Umsetzung mithilfe des Weblogs, in welches Goetz' Frankfurter Poetik-Vorlesung den Weg findet, veranschaulicht zugleich, dass die Autorfigur ein entsprechendes Know-how-Wissen mobilisiert, und zwar ein solches, in dem Distinktion bzw. Einzigartigkeit, zentraler Code des

Autors als Marke, verarbeitet wird.

Darüber hinaus nutzt Goetz die Verschränkung von Tagebuch und Poetik-Vorlesung für weitere Distinktionen und Positionierungen im Literaturbetrieb, indem er diesmal Aufmerksamkeit nicht auf seine Medienkompetenz lenkt, sondern auf die eigene Affektstruktur, die derjenigen von Pop- und Rockstars sehr nahe kommt. So vergreift er sich beispielsweise in der zweiten Poetik-Vorlesung deutlich im Ton, als er von einem Vorfall erzählt, der sich in der Woche zuvor an der gleichen Stelle ereignet haben soll:

„Groteske Situation neulich, nach der Veranstaltung hier. Ich pack mein Zeug zusammen, robb da am Boden rum, komplett am Ende wirklich, im Vollgefühl des Entsetzens, was da jetzt passiert war, in der vergangenen Stunde hier, kommt so eine Frau her, meint: du entschuldigung, kann ich dich mal eben sprechen. Ich: verzeihung, nee, bitte nicht, ich ä ä ä, stammel, fleh, schweig. Meint sie: geht aber ganz schnell. Ich noch mal: verzeihung, bitte, abwehrend. Aber das interessiert die Alte natürlich gar nicht. Textet die dann los, auf mich ein, als wäre ich ihr WG-Mitbewohner, und erzählt mir, wie sie das fand, wie ich das mit dem Kind gehandelt hatte, das da in der ersten Reihe saß und krächte.“ (Afa, S. 261)

Auch die hier deutlich zum Vorschein kommenden umgangssprachlichen, saloppen und derben Formulierungen dienen der Differenzmarkierung, da ihr Gebrauch in einem akademischen Kontext unüblich ist. Sie signalisieren aber auch, dass Goetz sich nicht in Zurückhaltung übt und stattdessen auf Provokation setzt, die er im Weblog gelegentlich durch Hasstiraden zu steigern weiß:

„Was der WDR sich unter Literatur vorstellt: Frau Reichert mit ihren Spaghettihaaren. Sie geht vor dem Türken-Dichter in die Knie, kniet vor diesem Mann, der im Stuhl lümmelt, als lockere junge Frau, in der hellen weißen leeren Wohnung. Wahnsinn. Die redet einen Stuß, die Alte, das könnte ich in echt keine fünf Sekunden ertragen, aus der Nähe. Mit dieser Frau hat Botho Strauß ein Kind. Von daher verständlich natürlich auch sein Haß auf alle Medien und auf die Runtergekommenheit des Fernsehens und die Lallhaftigkeit der öffentlichen Rede.“ (Afa, S. 155)

Goetz' Passivität, die in Bezug auf konventionelle Medienauftritte noch deutlich hervortritt, verschwindet im Internet völlig. Hier zeichnet sich seine Präsenz vor allem durch aggressives, ungehobeltes Sprechen aus, welches tatsächlich an „Darstellungen von Pop- und Rockstars“ (Karnatz 2014, S. 274) erinnert, die durch Provokation und Devianz für Aufmerksamkeit sorgen. Vor allem in der Manier des Rockstars geht er bissig gegen den etablierten bürgerlichen Literaturbetrieb und dessen Vertreter vor, denen er Anpasstheit und Weltferne vorwirft, während

er in gleichem Atemzug seine Sympathie für einen subkulturellen, alternativen Lebensstil und die dazugehörigen Ausschweifungen kundtut:

„Und im ersten Moment dachte ich, / wie wahrscheinlich auch Frau Streeruwitz antwortet, wenn man ihr sagt: aber Sie können eine derart hilflos resignative Lebenshaltung doch nicht so poetisch verzaubert darstellen – / Verzeihung, das IST aber so. Es ist etwa noch 20 Mal kaputter in echt, das echte Nachtleben, als in Rave dargestellt - / und erst dann kam mir, daß es darüber hinaus noch einen ganz anderen Grund gibt, warum ich das so zeige: daß ich diese Kaputtheit nämlich unglaublich GEIL finde. Daß ich mich also durchaus einverstanden damit erkläre. Weil das mit Kaputtheiten korrespondiert, die ich überall in mir und um mich herum sehe.“ (Afa, S. 265)

Genau wie Pop- und Rockstars setzt Goetz auf den Schock- und Empörungseffekt, der Reaktionen hervorruft. Dabei zählt aber weniger die Bewertung dieses Verhaltens, als vielmehr dessen Wirksamkeit in der Öffentlichkeit, die sich am Grad der Aufmerksamkeit messen lässt. Insofern werden in Goetz' Weblog-Aktivitäten durchaus „Strategien der Werbeindustrie“ (ebd.) erkennbar, womit er Codes erfüllt, die aus der Subjektkultur des Autors als Marke stammen.

Vor diesem Hintergrund kann nun festgehalten werden, dass die Autorfigur in *Abfall für alle* sich auf der Grundlage ihrer Aktivitäten als ein hybrides Autorsubjekt erweist. Diese Form bestimmt sich nämlich durch kulturelle Codes unterschiedlicher Herkunft, die für die Autorfigur innerhalb der literarischen Praxis gleichermaßen richtungsweisend sind und besonders im Deutungs- und motivational-emotionalen Wissen verarbeitet werden. Dass es aber dominante Codes zweier Autorsubjektkulturen sind, die konträr zueinander stehen, ist das eigentliche Paradox im Fall der Autorfigur Goetz. Einerseits agiert sie wie ein ästhetisch-autonomer Autor, andererseits lassen ihre Aktivitäten innerhalb der literarischen Praxis auf einen Autor als Marke schließen. Allerdings ist mit diesem widersprüchlichen Hybrid noch nicht die resultative Subjektform benannt, in der die Autorfigur intelligibel wird. Ein weiterer Blick auf Goetz' Autoraktivitäten veranschaulicht nämlich, dass für ihn auch noch andere Codes unterschiedlicher Subjektkulturen von Bedeutung sind und die hybride Struktur damit einen weitaus höheren Komplexitätsgrad erreicht.

## **1.2 Der DJ-Autor**

War die in *Abfall für alle* agierende Autorfigur Goetz bislang als ein hybrides Subjekt erkennbar, das sich aus Subjektformen des literarischen Feldes zusammensetzt, so wird ihre Hybridstruktur in diesem Kapitel auf die Subjektform des DJs ausgeweitet, in der sie ebenfalls intelligibel wird. Damit bewegen wir uns zwar noch immer im Feld der Kunst, doch die Form des Subjekts ist diesmal enger gefasst und verweist auf dessen Position im Musik-Feld. Dass die Autorfigur aber



Konturen eines DJs und somit eines DJ-Autors aufweist, geht in erster Linie aus dem Know-how-Wissen hervor, das Goetz bei seiner schriftstellerischen Arbeit mobilisiert. Bevor dies im Einzelnen gezeigt wird, soll zunächst der Frage nachgegangen werden, woher dieses Know-how kommt. Auch diesbezüglich gibt es Anhaltspunkte im Text, der verrät, dass die Autorfigur sich nicht nur im sozialen Feld der Literatur, sondern auch in dem der Musik oft bewegt und vor allem in der Techno-Szene sozialisiert ist (vgl. Windrich 2007, S. 13), wo der DJ eine zentrale Instanz darstellt. In diesem Milieu eignet sie sich auch das Know-how des DJs an, inkorporiert und internalisiert es und importiert es schließlich in den Bereich des Autors, wo sie dieses Wissen zur Anwendung bringt. Erkennbar wird die Sozialisierung in diesem Milieu zum einen an der Vielzahl bekannter Techno-DJs, die die Autorfigur in ihren Weblog-Einträgen nennt und dabei auf gemeinsame Erfahrungen eingeht, wie der Beitrag vom 18.4.98 veranschaulicht:

„Die besten Reise Geschichten kenne ich von DJs, speziell vom Hell. Der ist immer in die weite Welt hinausgezogen, hat sein bayrisches Cowboytum da hin getragen und die tollsten, das heißt natürlich normalsten, aber eben so leicht verschoben anderen, territorial mitcodierten Dinge erlebt und als Geschichten wieder mit zurück gebracht. Mir dann im Optimal oder im P 1 erzählt, mit seinen dazu gedachten Gedanken. Danke, Hell!“ (Afa, S. 205).

Obwohl bereits in Berlin wohnend, gibt die Autorfigur in dieser Passage zu erkennen, dass sie auch vorher schon in Münchens Nachtleben, wie die beiden Diskotheken Optimal und P 1 andeuten, kein Unbekannter war und dort die Protagonisten der Techno-Szene kennen gelernt haben muss. DJ Hell ist jedoch nicht der einzige, zu dem die Autorfigur eine Nähe aufbaut. Erwähnt werden auch „DJ Tobi“ (Afa, S. 233), mit dem er vor einigen Jahren gemeinsam auf einem „DJ-Gipfel“ (ebd.) war, „DJ Disko“ (Afa, S. 285), DJ „Mijk van Djik“ (Afa, S. 212) und nicht zuletzt Sven Väth, eine in der Techno-Szene anerkannte DJ-Größe, die Goetz<sup>28</sup> schlicht „Sven“ (Afa, S. 199; 204) nennt und damit signalisiert, wie eng die gemeinsame Freundschaft ist, zumal aus den Weblog-Einträgen hervorgeht, dass er 1994 Väth auf dessen Japan-Tour begleitet hat: „War das HEISS damals, in dem Sommer, mit Sven. Steamy. Und vor allem und dauernd gepennt da. Und nachts um 1 raus, zum Feiern.“ (Afa, S. 204) Einen prominenten Status hat DJ „Westbam“ (Afa, S. 393), der mit bürgerlichem Namen Maximilian Lenz heißt und in den Weblog-Einträgen an mehreren Stellen auftaucht, ob nun schlicht als „Max“ (Afa, S. 400), als jemand, der „mir mal ein Tape gemacht“ (Afa, S. 218) hat, oder als Co-Autor, mit dem Goetz das „Interview-Büchlein, Mix, Cuts & Scratches“ (Afa, S. 275) verfasst. Auffallend oft besucht er Westbam sogar in dessen Produktionsstätte, dem Plattenlabel „'Low Spirit“ (Afa, S. 58) Records', wo es schon einmal zu

---

28 Auch in diesem Kapitel steht 'Goetz' nicht für den empirischen Autor, sondern für die Autorfigur.

„[d]rei Stunden konzentrierte[m] Reden über ein Produkt aus Musik [kommen kann]. Über Ideen, Konzepte, Namen, Optik und alle Aspekte der davon berührten kommunikativen Probleme“ (Afa, S. 569). Westbam ist auch als Initiator jenes Techno-Events bekannt, das unter dem Namen „Mayday“ (Afa, S. 159; 213; 366) in den 1990er Jahren zusammen mit der „Love Parade“ (Afa, S. 395; 425; 456) ein Massenpublikum begeisterte und auch von der Autorfigur mehrmals zur Sprache gebracht wird. Gleiches gilt für die in der Techno-Szene bekannten Track-Singles, solche wie „Save the Robots“ (Afa, S. 159), „Terminator“ (Afa, S. 177) oder „We'll never stop living this way“ (Afa, S. 368), die in dem Weblog genauso Erwähnung finden wie das i-D-Magazin, „[e]ine der wichtigsten (Club-)Kulturzeitschriften dieser Zeit“ (Poschardt 2001, S. 18), wie zum Beispiel dann, als die Autorfigur überlegt, für das Bändchen *Celebration*, an dem sie arbeitet, „eine Foto-Rubrik“ im „i-D-Style“ (Afa, S. 213) zu eröffnen. Genannt werden zudem die sich auf „elektronische Lebensaspekte“<sup>29</sup> spezialisierte Zeitschrift „De-Bug“ (Afa, S. 257) sowie das „Spex Heft“ (Afa, S. 147), zwei Musik-Magazine, die Goetz neben den eher konventionellen Tageszeitungen ebenfalls regelmäßig liest.

DJ-Personal, Techno-Events, -Songs und Musik-Zeitschriften bilden somit ein semiotisches Feld aus Zeichen, die allesamt darauf verweisen, dass die Autorfigur Goetz in der Techno-Szene bzw. in der DJ-Kultur sozialisiert ist. Hier wird sie letztlich auch mit der „DJ-Poetologie“ (Baßler 2002, S. 146) vertraut, auf die Moritz Baßler aufmerksam gemacht hat. Obwohl „Interdependenzen zwischen literarischer und musikalischer Produktionsästhetik“ (Tillmann 2013, S. 261) auch in *Abfall für alle* deutlich zum Ausdruck kommen, beschränkt sich Baßler mit seinen Ausführungen jedoch ganz auf Goetz' Roman *Rave*, in dem es ebenfalls einen „autobiographisch angelegte[n] Erzähler“ gibt. Was dieser allerdings über das DJ-Handwerk zu sagen hat, ist wert, hier in seiner ganzen Ausführlichkeit wiedergegeben zu werden, da in der Passage die DJ-Kunst tatsächlich so treffend erklärt wird, dass sie für die Analyse der DJ-analogen Poetik der Autorfigur Goetz in *Abfall für alle* einen idealen Anschluss ermöglicht. Was also die „reale [DJ-]PRAXIS, die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mischens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens“<sup>30</sup> ist, das erläutert der Erzähler aus *Rave* folgendermaßen:

„Diese Kultur beginnt zuhause beim Erlernen der Kunstfertigkeit dieses realen Handwerks, mit zwei verschiedenen Plattenspielern gleichzeitig EINE Musik zu machen. Wie erlernt man dieses schöne, alte Handwerk? Wie das meiste, Freund, ganz einfach nur durch Zuschauen und Nachmachen. [...] Was tut der DJ? Er wird gleich den einen der beiden Plattenspieler irgendwie berühren und dort irgendwo was machen, an der Platte, am Tonarm, am Geschwindigkeitsregler. Paßt denn das neue Stück wirklich? Während also über Lautsprecher laut die eine Musik läuft, liegt auf dem anderen Plattenspieler die möglicherweise nächste

29 [www.http://de-bug.de](http://de-bug.de), 26.07.2014.

30 Rainald Goetz: *Rave*, Frankfurt am Main 1998, S. 82.

Platte, und der DJ hört am Anfang, in der Mitte und nach hinten hin an mehreren Stellen über die Kopfhörer in die auf dieser Platte gespeicherte Musik hinein, und prüft dabei, ob er das Stück wirklich richtig in Erinnerung hatte, zu dem jetzt gerade laut laufenden Stück paßt. Resultat: Der DJ nimmt die Platte wieder runter. Er dreht sich um und steckt sie zurück in ihre Hülle. Welche Platte ist das gewesen? Welche Verbindung bestand zwischen der laufenden und der eben verworfenen Platte? Welche Verbindung ist dem DJ in der augenblicklichen Situation, an der sich die Party gerade befindet, also als nicht zwingend erschienen? [...] Der DJ greift nach einer Platte, wirft sie auf den Teller, und beginnt in Eile die Geschwindigkeit der neuen an die alte Platte anzupassen. Reine Kunst des Lauschens. Feinste Ortsbestimmung: der Beat der neuen Platte kommt zuerst, muß also minimal abgebremst werden [...]. Da der Fehler von eben nicht allzu direkt betont werden soll, durch einen harten Cut, bereitet der DJ ein sehr langes Mixmanöver vor. Immer wieder greift er an den Pitchregler, um die Feinjustierung der Geschwindigkeit noch einmal zu verfeinern. Er läßt mehrere Takte laufen und schaut, ob jetzt wirklich sowohl Tempo wie rhythmischer Ort perfekt harmonieren würden. Die Rechnung geht auf [...]. [...] Das wirklich Neue, das ist ja der Witz, ist nicht vorhersehbar. Für keinen. Eben auch nicht für den DJ. Das unterscheidet den DJ vom Typ, der paar Platten abspielt [...].<sup>31</sup>

Diese Ausführungen, insbesondere der letzte Satz, decken sich mit dem, was Ulf Poschardt in seinem Buch *DJ Culture* als „Übergang des Djs vom Plattenspieler zum Musiker“ (Poschardt 2001, S. 15) bezeichnet. Er wird somit zum „Künstler zweiten Grades“, der „Geschaffenes [organisiert] und [...] Kunstwerke zu einem neuen Ganzen zusammen[fügt]“ (ebd., S. 16). Aus diesem Grund stellt das „Mischen zweier Platten“ (ebd., S. 34), wie es vom Erzähler in *Rave* beispielhaft dargestellt wird, die „erste und grundlegendste Form des Deejayens“ (ebd.) dar. Überträgt man diese Grundoperation auf den literarischen Prozess, so realisiert sich die DJ-Poetik hier im Mischen „bestehende[r] Texte“ (vgl. ebd.). An die Operation des Mixens unmittelbar gekoppelt ist die Technik des Remixens, „[d]ie zweite wichtige DJ-Kunst“ (ebd., S. 35), bei der die Idee im Mittelpunkt steht, ein „bestehendes Lied in kreativer Reproduktion neu [zu] interpretier[en]“ (ebd.). Dabei werden je nach Präferenz des Djs Ausschnitte aus einem oder mehreren Liedern genommen und in einen neuen Kontext eingebaut, womit das Remixen „mit Zitieren, Montieren und Collagieren verwandt“ (Ehrler 2001, S. 9) ist. Je nachdem, wie der Remix im Einzelfall gestaltet wird, kann man entweder „von einem neuen Lied oder einer vorsichtig renovierten Form des alten Lieds sprechen“ (Poschardt 2001, S. 35), wobei das Neue überwiegt, zumal beim Remix nicht nur bestehende Lieder, sondern bevorzugt auch „Klangfragmente“ (Ehrler 2001, S. 9) jeder Art sowie „Geräusche[]“, „Klirrklänge[]“ und „Melodienfolgen“ (Poschardt 2001, S. 35) zusammenmontiert

---

31 Ebd., S. 82 ff.

werden. Diese Verbindung verschiedener Versatzstücke beruht nach Poschardt auf der „Sampling-Technologie“, dem „dritten wichtigen Element der DJ-Kompositionen“ (ebd., S. 36). Das Sammeln und Vereinigen „authentische[r] Geräusche aus der Welt“ (ebd.), die je nach ihrem Potential in den Klangteppich eingewoben werden, stellt deshalb zusammen mit dem Mixen und dem Remixen einen zentralen und dominanten Code der DJ-Kultur dar und entspricht im Bereich der Textproduktion einer Operation des Konservierens und Dekontextualisierens von „Zitate[n] und Images aus Büchern, Zeitschriften, Songs und Filmen“ (ebd.). Genau das macht in sehr intensiver Weise die Autorfigur Goetz, die in *Abfall für alle* immer und überall mit einem Notizbuch ausgestattet ist und nicht selten eilig Einträge tätigt, ob sie nun Fahrrad fährt oder Fernsehen schaut. Und kommt es einmal dazu, dass die Utensilien zu Hause vergessen werden, so besorgt sich Goetz an Ort und Stelle sofort neue:

„Dann hatte ich also die Bücher abgeladen und war gleich wieder raus und hatte auf dem Rad den Satz im Ohr: Junge Frauen schauen dich an. Für die U-Bahn-Geschichte fürs Stück. Jetzt hatte ich aber das Notizbuch vergessen, ging in einen Lottoladen und wollte einen Stift kaufen. Den können Sie so haben, den kriegense von mir umsonst. Echt? Das ist ja geil. Vielen Dank. Aber ich hatte kein Papier, war aber schon wieder draußen, immer in Angst: gleich ist dieser Satz für immer weg, ha ha. Fuhr über die Müllerstraße, betrat den nächsten Zeitungsladen [...].“ (Afa, S. 106)

Der beim Vorbeifahren durch die Straßen der Großstadt gehörte Satz „Junge Frauen schauen dich an“ entspricht hier zugleich jenem – in der Sprache der Musik – authentischen Geräusch aus der Welt, das die Autorfigur aus seinem Kontext herausreißt, sampelt und in einen seiner Texte einbauen möchte. Dabei notiert und sammelt sie alles, was ihr für die eigenen Texte als verwertbar erscheint. Das gilt sowohl für das digitale Tagebuch als auch für alle anderen Literaturerzeugnisse, die parallel dazu entstehen. Und bei dieser Produktivität scheint vieles brauchbar zu sein, weshalb Goetz unermüdlich ein „Leben in Notaten und Notizen“ (Afa, S. 164) führt, das bisweilen sogar in einen „Notierwahn“ (Afa, S. 559) ausartet. Den Weg in das Notizheft findet zum Beispiel das „Literarische[] Quartett“ (Afa, S. 221), „[d]iese große Oper. Viele, viele Seiten habe ich schon wortwörtlich abgeschrieben davon“ (ebd.). Notiert und festgehalten werden auch Personen des öffentlichen Lebens, solche wie „Hans Leyendecker?“ und „Jürgen Kaube?“ (Afa, S. 307), wobei Goetz die dahinter stehenden Fragezeichen folgendermaßen begründet: „Ich sammle also Personal für die Komödie.“ (ebd.) Das Personal wird insofern nicht erfunden, sondern gesampelt, gesammelt und notiert und dann bei Gelegenheit diesen Notizen entnommen. Dabei ist diese notierende Sampling-Praxis derart eingespielt und routinisiert, gehört derart zum Alltag dazu, dass sie selbst dann funktioniert, wenn das Bewusstsein eingeschränkt ist: „Im Nu geht das hinein bis in die Nacht,

wird das Aufwachen, Gesehen haben, schnell Aufschreiben zur automatischen Halbschlaf-Aktivität.“ (Afa, S. 314). Und kommt es dazu, dass die Autorfigur mitten in der Großstadt in einen halbbewussten Zustand versetzt wird, so nutzt sie diese Automatismen auch für das digitale Tagebuch: „Fast wie in Trance. Am Savignyplatz notiere ich: 1715. Und schreiben Sie auch gerade etwas? Ja. Aha? Ein Theaterstück. Ah.“ (Afa, S. 105) Manches wird sogar mehrmals notiert: „S-Bahnhof-Friedrichstraße. Jedesmal neu muß ich dort die folgenden Worte in mein Notizbuch schreiben: SINGLEPARTY / SAMSTAG / HIER.“ (Afa, S. 165 f.) Hier zeigen sich Parallelen zum Erzähler in Andreas Neumeisters Roman *Gut laut*, in dem Markus Tillmann einen ähnlichen Typus erkennt, einen „DJ bzw. 'Text-Jockey“, der „stetig eigenes oder fremdes Textmaterial sampelt und recycelt“ (Tillmann 2013, S. 268).

Zum Vorschein kommt diese Sampling-Technik und DJ-Poetik auch auf der Textoberfläche des von der Autorfigur Goetz verfassten digitalen Tagebuchs, das sie, wie am 4.10.98 entschieden wird, nun zu einem Roman in Buchform umwandeln möchte:

„DESHALB heißt der Plan, trotz allem, jetzt folgendermaßen: ich schreibe dieses Buch, das hier entsteht,

ABFALL FÜR ALLE

Roman

eines Jahres

planmäßig zu Ende.“ (Afa, S. 620)

Was die Autorfigur nämlich sampelt und in diesen digitalen, später aber in Printversion zu veröffentlichenden Roman einbaut, das heißt mit den eigenen Beiträgen mixt, sind zum Beispiel fremde Texte wie mitgehörte Dialoge in der U-Bahn:

„1532. In der U 6

-Schwuler

-warum?

-ja

-woher weißte das?

-der sieht so aus

-ist doch egal“ (Afa, S. 490)

oder Ausschnitte aus Dostojewskis *Schuld und Sühne*:

„Raskolnikov lächelte, schweigend und höhnisch.

Genug, Mamaa, bitte, genug! Ich gehe sofort. Aber nur ein letztes Wort, sagte er, schon völlig außer sich.“ (Afa, S. 169)

oder auch eine Passage aus dem Lied *Freisein* von der deutschen Rapperin Sabrina Setlur alias Schwester S.:

„ich will freisein  
nur freisein  
freisein  
nur freisein  
ich will frei sein“ (Afa, S. 63)

oder transkribierte Ausschnitte aus einer TV-Show:

„ich habe eine Turbo Taste  
hier unten da  
ich klick das immer so ab  
Sie haben gesehen  
das funktioniert ja  
ganz wunderbar“ (Afa, S. 395),

ja selbst der Text einer Einkaufsrechnung:

„Hugendubel in Berlin

Die Welt der Bücher

Friedrichstr. 83

Tel.: 030/20635100

13.11.98

3886806588

Bahners, P: Im Mantel d. Ge 34,90\*

ZWISCHENSUMME 34,90

EC-Cash 34,90

gegeben: 34,90 0,00

\*incl. 7%MwSt aus 34,90 = 2,28

Vielen Dank für Ihren Einkauf.

Auf Wiedersehen!

#030759 KASSE 01 C 016 15:03“ (Afa, S. 729)

Daran wird ersichtlich, wie die Autorfigur fremde und eigene Texte sampelt, dekontextualisiert, zusammenmontiert und bisweilen Exzerpte bearbeitet, wie Lutz Hagestedt am Beispiel der von Goetz zu einem Gedicht transformierten „Stellungnahme Jan Philipp Reemtsmas zur Festnahme seines Entführers Thomas Drach in Argentinien“ (Hagestedt 1998, S. 7) anmerkt: „ich freue mich sehr / ich beglückwünsche / die Polizei zu ihrem Erfolg / ich danke allen / die daran beteiligt gewesen sind / daß es zu diesem Erfolg / gekommen ist // ich werde es / bei dem guten Brauch / belassen / über meine Gefühle in der Öffentlichkeit nicht zu sprechen“ (Afa, S. 151 f.). Damit repräsentiert dieser zum Gedicht transformierte, das heißt gemixte und in den eigenen Text gemixte Textauszug das, was in der DJ-Sprache als verzerrtes und manipuliertes Sample (vgl. Windrich 2007, S. 138) bezeichnet wird und in der literarischen Variante „die verfremdete Weiterführung des Originals“ (ebd., S. 139) darstellt.

Beim Einfügen und Mixen derartiger – ob nun originaler oder verfremdeter – Text-Samples bedient sich Goetz zudem einer DJ-Technik, die Westbam als „Cutten[]“, das Aneinanderschneiden von Platten“ (Westbam / Goetz 1997, S. 24), bezeichnet, mit dem Unterschied, dass bei Goetz Texte den Platz von Platten einnehmen. Insofern entspricht das unaufhörliche Sammeln, Verwerten und Cutten von Texten aus Alltag, Belletristik und Medien gerade in Bezug auf den digitalen Weblog-Text, an welchem die Autorfigur täglich schreibt, eher den Mix-, Remix- und Sampling-Operationen, also eher der Arbeit eines DJs, „der seine Platten miteinander kombinier[t] (Mix) [und] gewisse Elemente durch Schnitte nebeneinanderstell[t] (Cuts)“ (Windrich 2007, S. 270), als dem üblichen autobiographischen Schreiben von Tagebüchern. In diesen wird nämlich in der Regel retrospektiv zusammengetragen, was sich innerhalb eines Tages an Ereignissen gesammelt hat. Goetz verfährt jedoch umgekehrt, er sammelt noch während des Tages, und zwar zielgerichtet und gerade deswegen, um es daraufhin im Text zusammenzutragen. Insofern stellt diese Arbeitsweise eine progressive Textproduktion dar, bei der das Sammeln eine aktive Tätigkeit ist, die während eines Tages bewusst in Angriff genommen wird, bewusst insofern, als sich die Autorfigur bemüht, Material für den späteren Text zu finden und diesem die Form eines „Mix-Tape[s]“ (Tillmann 2013, S. 268) zu geben. Und sie weicht von der konventionellen autobiographischen Produktion ab, bei welcher der Autor zurückblickend und nicht nach vorne gerichtet agiert. Der konventionelle Tagebuchschreiber vergegenwärtigt nämlich das bereits Geschehene, selektiert es und trägt das zusammen, was ihm in diesem Augenblick als wert erscheint, festgehalten zu werden. Er begibt

sich also nicht schon vorab auf die Suche nach dem, was er später in sein Tagebuch eintragen könnte. Goetz hingegen sammelt bereits vor dem Verschriftlichungsprozess, sucht nach Verwertbarem, nach Texten, Aussagen, Situationen, nach Satzketten und -fragmenten, die sich später in den von ihm produzierten Text gut einfügen lassen.

Für die Arbeit des DJs ist aber noch eine andere Tätigkeit essentiell: die Rezeption. Um nämlich aus Bestehendem ein originelles und neues, das heißt ein eigenes Musikwerk zu schaffen, muss der DJ vor allem permanent Platten hören, sowohl alte als auch neue. Er muss sich mit ihnen intensiv auseinandersetzen, sie gut kennen und wissen, welche Stellen wann miteinander verbunden werden können. Das bedeutet aber auch, dass er stets nach Neuheiten suchen muss, in erster Linie nach Stücken, die das Publikum noch nicht kennt und noch nicht gehört hat. Denn nur mit neuen Platten bzw. Fragmenten aus ihnen lässt sich die eigene Kunstfertigkeit und Originalität unter Beweis stellen. Insofern gehören auch das Rezipieren, das Suchen und Finden zu den wesentlichen Tätigkeiten des DJs, der, um Neues zu erzeugen, nicht bei Bekanntem und schon Gemixtem verweilen darf. „Therefore“, so formuliert Westbam dieses elementare Grundprinzip des Discjockeys, „DJs must go to record shops. [...] und deshalb dann Platten haben, die jetzt in den konfektionierten Läden nicht zu haben sind“ (Westbam / Goetz 1997, S. 52 f.). Diesem Credo, die Rezeption als fundamentale DJ-Arbeit zu betrachten, folgt schließlich auch die Autorfigur Goetz. Ein Beweis dafür ist die bereits zitierte Aussage in seiner ersten Poetik-Vorlesung: „Daß Praxis für mich hier also in erster Linie heißt, zu 90 oder 95 Prozent: Rezeption. Rezeptivität. Aufnehmen.“ (Afa, S. 232) Goetz' liest in der Tat sehr viel, vor allem alles, Triviales und Anspruchsvolles, Disparates und Heterogenes, wie der Eintrag vom 21.2.98 bezeichnend auf den Punkt bringt: „Ich räumte in der Küche, im Schlafzimmer, im Arbeitszimmer: Zeitungen, Zeitungen, Zeitungen. Las alles, was nicht – ja, ich weiß gar nicht, alles eben.“ (Afa, S. 65) Das veranschaulicht auch die am 13.2.98 erstellte Liste von Büchern, die er rezipieren möchte, weil sie möglicherweise verwertbares Material enthalten: „Folgende Bücher soll ich für mich besorgen:

„Mark Ravenhill, Shoppen und Ficken, Rowohlt / Jelinek, Sportstück / Blixa Bargeld, Einstürzende Texte, Gestalten / Wagner, Das Ding und Big Story / Kurt Löcher, Malerei des XVI. Jahrhunderts, Hatje / Artforum, Diedrich Artikel / Patrick Marber, Hautnah / Ballard, Crash / Leonard Michals, Shuffle, Suhrkamp / Richard Maier, Building the Getty / Thomas Bernhards Andere Häuser / Blanchot, Der Gesang der Sirenen / Autonome Afrika Gruppe, Komm. Guerilla, Schwarze Risse / Kerr, Berlin Buch“ (Afa, S. 51)

Allein an dieser Liste wird deutlich, wie breitgefächert Goetz' Interesse ist. Er beschränkt sich nicht auf ganz bestimmte Textsorten, Genres oder Themen, sondern rezipiert querbeet, liest hier und dort (vgl. Kreienbrock 2006, S. 224), vor allem verschiedene Zeitungen, von der „Faz“ (Afa, S. 579) bis



zur „Bild“ (Afa, S. 466), sämtliche Magazine, „Kunstzeitschriften“ (Afa, S. 105) und Lifestyle-Periodika wie „SUGAR“ und „Cosmopolitan“ (Afa, S. 488), die genauso relevant zu sein scheinen wie „Remarque“ (Afa, S. 424), „Truman Capote“ (Afa, S. 424), „Adorno“ (S. 432), „Foucault“ (Afa, S. 232) und „Luhmann“ (Afa, S. 496). Intensiv rezipiert wird auch das Fernsehprogramm, wobei „Biolk“ (Afa, S. 396) und die „Harald Schmidt Show“ (ebd.) zu Goetz' Lieblingssendungen zählen. Er schaut sich aber auch Sportveranstaltungen wie „Premiere-Fußball live“ (Afa, S. 222) an, guckt „Spiegel TV“ (Afa, S. 73), „einen Film über Spielmaschinen in den USA“ (Afa, S. 141), die „Tagesthemen“ (ebd.), „Computer TV“ (Afa, S. 395), „ZDF-Kaffeeklatsch, [...] MTV-Charts“ (Afa, S. 222), ja selbst die „Titten-, Ärsche- und Schrei-Sendung Nightfever“ (Afa, S. 733) und vieles mehr.

Damit kommt auch in Goetz' Autoralltag seine Deutung der schriftstellerischen Praxis zum Ausdruck, die für ihn zu 90 bis 95 Prozent aus Rezeptionsarbeit besteht. Diese Interpretation ist aber zugleich ein Indiz dafür, dass auch im Deutungswissen der Autorfigur jene dominanten Codes der DJ-Kultur verarbeitet werden, Codes wie Mixen, Remixen und das Sampeln. Denn der große Rezeptionsaufwand, so kann man Goetz' Deutungswissen entnehmen, dient letztendlich dazu, viel bestehendes Textmaterial zu finden, es dekontextualisieren, sampeln und schließlich an passender Stelle und in einer geeigneten Situation mixen und remixen zu können. Dieses Wissen geht nicht zuletzt auch aus der folgenden Deutung hervor:

„Zeitaufwendig ist ja nicht das Schreiben – sondern, ewig gleiches altes Lied – das Definieren des Nichtzuschreibenden.

Mathias Oswald – der heißt doch so?, Quatsch: Georg M. Oswald – war auf ntv, in dem durchgeknallten Büchermagazin, und im Zeitmagazin als Partyboy aufgetreten, und sagte lauter lässige Sachen. Er schreibt jeden Tag von halb 5 bis halb 7. Dann ruft der Rechtsanwaltberuf.

Schreiben kann man in zwei Stunden pro Tag natürlich wirklich mehr als genug. Aber das AUFNEHMEN von anderem, die Einsicht ins Gegebene, in die Natur der – entschuldigung – Schrift, den aktuellen Status des Wortsinns, des vom Gebrauch der Sprache dauernd neu bestimmten Sinnes von jedem Wort, das Lesen, Zuhören, Sprechen, und dauernde Kritzeln und quasi atmende Schreiben – all das und die davon aufgeworfenen Probleme auf irgendeine Art zu behandeln, in sich zu bewegen – und gleichzeitig immer doch auch wieder genügend VERGESSEN zu können, um weit offene Handlungsfreiheit und wirklich JEDE Möglichkeit im Text für sich zu sehen und zu haben – und so weiter undsoweiter usw – das DAUERT einfach. DAS kostet die Zeit.“ (Afa, S. 52)

Er rezipiert und liest also wie ein DJ, der in eine Platte hineinhört, kurze Passagen wahrnimmt und

feststellt, ob es sich lohnt, mehr Zeit mit ihr zu verbringen. Der DJ stellt in seiner intensiven Rezeptionsarbeit selektiv fest, ob und was an einer Platte relevant ist, was vernachlässigt werden kann. Er hört in eine Platte hinein, nimmt die Klangstruktur wahr und, je nachdem ob sie seinen Geschmack trifft, verweilt und verwertet oder verwirft sie. Und auch Goetz' Motto lautet nicht zuletzt: „Bücher einfach IRGENDWO aufschlagen – und dann zu lesen anfangen [...]“ (Afa, S. 18) und dann – so kann man anschließend an die zuvor zitierte längere Passage ergänzen – sich einstimmen und vor allem entscheiden, ob man weiterlesen, es verwerten oder vergessen soll. Wie ein DJ viel Zeit damit verbringt, Platten zu hören und nach Brauchbarem abzustecken, setzt sich auch Goetz mit fremden Texterzeugnissen intensiv auseinander und wägt ab, was aus dem Rezipierten und Aufgenommenen herausdestilliert werden kann.

Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich auch das in Goetz' Aktivitäten zum Ausdruck kommende motivational-emotionale Wissen herausarbeiten, welches nach Reckwitz die Frage danach beantwortet, worum es einem geht. Die Autorfigur selbst spricht in ihren Internet-Einträgen oft „[v]on dem Neuen, um das es einem geht“ (Afa, S. 444) und strebt in der schriftstellerischen Arbeit die Erneuerung bestehender Texte an, die sie neu anordnet und zusammensetzt. Mittels eines Mixes bzw. Remixes gilt es also, bestehende, bereits existierende Texte neu zu bestimmen und zu definieren, um auf dieser Grundlage ein neues Kunstwerk zu schaffen, das seine Qualität erst aus der Neuordnung alter Texte gewinnt: „Das Neue kann so alt sein, wie es will, als Idee, es bleibt EINE zentrale Kategorie für Qualität“ (Afa, S. 706). Die hier von Goetz aufgebaute teleo-affektive Struktur zu den eigenen Werken gleicht derjenigen eines DJs, der unter Rückgriff auf existierende Platten auf einen „neuen, noch nicht dagewesenen Live-Mix im Club“ (Poschardt 2001, S. 348) hinarbeitet. Das gleiche motivational-emotionale Wissen kommt gelegentlich auch in Goetz Reflexionen zum Vorschein, in denen er unter Beweis stellt, dass es ihm genauso wie dem DJ darum geht, in Anlehnung an die DJ-Ästhetik und unter Rückgriff auf Altes und Bestehendes neue, nicht dagewesene literarische Texte zu erzeugen:

„Der Künstler als Neuerer hat NICHT ausgedient, auch wenn, total plausibel beschrieben, der Intellektuelle als Unternehmer eine neue faszinierende Rolle als 'Agent des Neuen' in der Welt spielt. Genau so wenig, wie die Malerei ausgedient hat, seit es Kino gibt. Ich glaube sogar, daß es das Ausgedient-Haben überhaupt NIE gibt. Daß jedes neue Moment immer als Zusätzliches DAZU kommt, das alle alten dann neu bestimmt, neu definiert, aber nicht erledigt, abschafft, überflüssig macht. Natürlich spreche ich da aus meinen Erfahrungen mit der Kunst und den speziell kunstmäßig gearteten Vorschlägen, die von da her kommen, die Gegenwart der Hochmoderne zeigen, formulieren, weiter entwickeln, problematisieren usw. Nicht zuletzt natürlich die DJ-Kunst. Gemessen an der muß mancher Intellektuelle als Unternehmer noch viele Artikel und Bücher schreiben, um wirklich wie sie auch Agent des

Neuen in der Welt zu werden. Die DJ-Kunst IST das nämlich schon, naturgemäß, HA, aufs schönste.“ (Afa, S. 161)

Somit erweisen sich alle drei Wissensformen als konsistent in Bezug auf die in ihnen verarbeiteten Codes des Mixens, Remixens, Cuttens und Sampelns, die allesamt aus der DJ-Kultur stammen. Neben den bereits genannten Sinnmustern anderen Ursprungs dienen auch sie der Orientierung innerhalb der literarischen Praxis, womit die hybride Subjektform der Autorfigur an Komplexität gewinnt. Ein weiterer Blick auf ihre Aktivitäten macht jedoch deutlich, dass es diesbezüglich noch eine Steigerung gibt, weil Goetz in seiner schriftstellerischen Arbeit nicht nur als DJ-, ästhetisch-autonomer und vermarktungsorientierter Autor erkennbar wird, sondern darüber hinaus auch noch Züge eines Wissenschaftler-Autors trägt. Woran sich das festmachen lässt, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

### **1.3 Der Wissenschaftler-Autor**

Die vorherigen Ausführungen haben gezeigt, dass der reale Autor Rainald Goetz im Vollzug der Selbst-Figurierung und somit der -Inszenierung, in dem er sich in Interaktion mit einem Text selbst konstituiert und subjektiviert, ein implizites Wissen mobilisiert, in welchem dominante Codes sowohl der Autor- als auch der DJ-Kultur verarbeitet werden. Zu beobachten ist diese Code-Verarbeitung an den auf der Text-Ebene stattfindenden Aktivitäten der Autorfigur, die nicht zuletzt das Produkt der Selbst-Subjektivierung darstellt. Damit werden in der hier stattfindenden Selbstfigurierung heterogene Subjektformen aufgegriffen, die aus unterschiedlichen sozialen Feldern stammen. Dazu gehört, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch das Feld der Wissenschaft. Insofern erhält die Autorfigur Goetz auf der Textebene nicht nur Konturen des Autors und DJs, sondern auch diejenigen des Wissenschaftlers, als welcher sie in ihrer literarischen Praxis teilweise sichtbar wird. Hinweise darauf geben ebenfalls kulturelle Codes, solche wie 'Theoriebezüglichkeit', 'Informationsvermittlung', 'Objektivität', 'Klarheitheit' bzw. 'Genauigkeit' und 'Wahrheit', also Sinnmuster aus dem wissenschaftlichen Feld, an denen sich die Autorfigur in der literarischen Arbeit orientiert.

Dass sie dies tut, ist auf eine Sozialisierung im wissenschaftlichen Feld zurückzuführen. Belege dafür liefert das Internet-Tagebuch durchaus, zum Beispiel am 13.5.98, als Goetz von einem Traum berichtet und dessen Inhalt folgendermaßen wiedergibt: „Ich habe geträumt, und zwar superpräzise, ich fange wieder mit dem Medizinstudium an.“ (Afa, S. 310) Dabei signalisiert der Aspekt des Wiederanfangens, dass Goetz zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal Medizin studiert haben muss. Einen Hinweis darauf gibt auch die vierte Frankfurter Poetik-Vorlesung, in der er konkret auf die Medizin eingeht und über sie nicht als ausübende Berufspraktik spricht, sondern als wissenschaftliche Disziplin:

„Es gibt so viele Arten, Fehler zu behandeln. Die Medizin, die nicht zuletzt deshalb eine so weise Wissenschaft wirklich ist, weil ihr Wissen fast von nichts anderem handelt, als davon, was man leider noch nicht so genau weiß, – und das ist das unendlich vergnügliche Abenteuer dieses Studiums: ein ums andere Mal, zig zillionenfach vom zuständigsten Menschen und Professor das zu hören zu bekommen: ja, also leider, wie dies und das nun so genau funktioniert und warum, das weiß man noch NICHT – die Medizin rät deshalb so oft: am besten vielleicht einfach bißchen zuwarten – so heißt das da. Vielleicht wird es ja besser.“  
(Afa, S. 330)

Diese vor dem Frankfurter Auditorium zum Ausdruck gebrachten Kenntnisse im Hinblick auf die Medizin als Wissenschaft lassen somit darauf schließen, dass Goetz diesbezüglich anscheinend Erfahrungen gesammelt hat. Erfolgen konnte dies aber nur an der Universität, die für ihn ein vertrauter und bedeutender Ort zu sein scheint, dem er viel Respekt entgegenbringt. Deutlich wird dies vor allem dann, als Goetz in der zweiten Frankfurter Poetik-Vorlesung sein Verhältnis zu diesem Ort explizit zur Sprache bringt und dabei lobende Worte wählt:

„Eine der leitenden Grundideen dieser Veranstaltung hier war für mich ja wirklich der Ort: UNIVERSITÄT. / Dieser Zauberort des Geistes und des Geistigen, ganz von seinen schönsten Möglichkeiten her gesehen, vom Phantasma, mit dem im Laufe der ja noch gar nicht so vielen Jahrhunderte, seit es diesen Ort überhaupt erst gibt, doch immer wieder ganz viele neue Leute an diesen Ort gekommen sind, um zu LERNEN – was denn? gar nichts besonderes, alles mögliche, dies und das, oder auch was superklar bestimmt Gezieltes, mal kucken, ALLES vielleicht –“ (Afa, S. 268)

Die angedeuteten Kenntnisse und Erfahrungen beschränken sich jedoch nicht nur auf den Ort selbst, sondern erstrecken sich auf die Produktion von Texten, die unter anderem zu den Aufgaben eines Wissenschaftlers gehört und nach ganz bestimmten Richtlinien erfolgt. Aus diesem Grund haben wissenschaftliche Texte eine besondere Form und unterscheiden sich sowohl von Textsorten aus anderen sozialen Feldern als auch von der „[a]lltäglichen Sprachverwendung“ (Afa, S. 754). Was sie ausmacht und wie sie beschaffen sein müssen, um wissenschaftlichen Standards zu genügen, das weiß Goetz ebenfalls zu beschreiben:

„Die Formvorgabe ist viel strenger als in anderen Texten, objektiv vom Gegenstand vorgegeben, vom Allgemeinen des Wissens, und vorallem von der speziellen Sprachform Begriff. Es geht eben genau nicht um die Nichtpräzision der Worte und ihre in sich

widersprüchliche Verwendung, die im Ineinander von Bedeutungsvielfalten zu Klarheit und Präzision kommt, sondern um definierte Grenzen. Theorie will, daß jedes Wort begrifflich exakt bestimmt ist, zugespitzt gesagt, möglichst WENIG Unbestimmtes bedeutet.“ (Afa, S. 754)

Verweise dieser Art deuten auf eine Sozialisierung im wissenschaftlichen Feld hin. Und sie bringt es letztendlich mit sich, dass Goetz dort ein entsprechendes implizites Wissen erwirbt und dieses schließlich auch dann mobilisiert, wenn er im literarischen Feld aktiv ist. Obwohl die Teilnehmerschaft an wissenschaftlichen Praktiken lange zurückliegt, scheint dieses Wissen dennoch in seinen Aktivitäten durchzukommen, auch wenn sie nun in einem anderen Feld und im Rahmen einer anderen Praktik stattfinden. Dieser Umstand ist letztlich darauf zurückzuführen, dass das für wissenschaftliche Praktiken charakteristische implizite Wissen in einem längeren Prozess inkorporiert und internalisiert wurde, sodass jene kulturellen Codes für Goetz noch immer richtungsweisend zu sein scheinen.

Abgeleitet werden kann dies einerseits aus den Deutungen des eigenen Autor-Ichs sowie der eigenen literarischen Praxis und andererseits aus den Aktivitäten der Autorfigur, die diese Praxis ausmachen. So fällt zum Beispiel deren Theorieaffinität ins Auge, die unter anderem dann zum Vorschein kommt, wenn Goetz die eigene literarische Praxis als „[T]heoretifizieren“ (Afa, S. 431) bezeichnet. Deutlich wird sie aber vor allem an der intensiven Beschäftigung mit prominenten und wirkmächtigen Theoretikern, die sich mit Ästhetik oder Kunst auseinandersetzen. Zu nennen wäre hier Adorno, vor allem aber Luhmann, den er häufig und nahezu überall studiert: „Mit Luhmann beim Eis, beim Fußball, am Balkon, im anderen Zimmer“ (Afa, S. 400), „[m]it Luhmann bei den Spirits“ (Afa, S. 509). Goetz wird geradezu euphorisch, wenn er wiederholt feststellt, dass es Luhmann gelingt, die Komplexität der modernen Welt der Gegenwart zu erklären, und wie sehr dessen Theorie der eigenen Denkweise entspricht:

„Und dann vorhin also plötzlich ganz klarer Himmel, tolle Luft, und ich ging raus, heute wieder mit Luhmann, endlich wieder. Es liegt nicht am Thema, es liegt an der Gegenwärtigkeit der geistigen Operation. Das liest sich einfach so wahnsinnig viel angenehmer. Wie die sogenannte Hängung im neuen Museum, wo man auf komplett unspektakulär zurückgenommene Art das wohlthuende Gefühl hat: mit heutigen Augen gesehen, aus heutiger Sicht gehängt. Kaum zu erkennen, welche Elemente genau das ausmachen, weil man eben selber genau so sieht. Es schwingt mit einem, nimmt einen auf. Toll. So ist die Sprache, das Reden, die geistige Bewegung bei Luhmann. [...] Daß man Zeitgenosse einer Zeit ist, immer wieder bewegt mich das bei der Luhmann Lektüre, in der eine solche Theorie gedacht und niedergeschrieben werden kann, 200 Jahre wichtiger als

Kant und so folgenreich wie Hegel, allein das ist ein Geschenk der Götter, jedem geschenkt, der heute lebt.“ (Afa, S. 440)

Die Autorfigur lässt sich demnach „als systemtheoretisch inspiriert“ (Windrich 2007, S. 258) charakterisieren. Deutlich wird dies vor allen Dingen in der Auseinandersetzung mit Formfragen, denen sie nicht nur in der Frankfurter Poetik-Vorlesung nachgeht. So sinnt Goetz zum Beispiel am 17.11.98 über das Genre der Erzählung nach und kommt zu dem Schluss, dass „jede Erzählung ihrem Gegenstand Gewalt antut, den Gewaltakt der Beobachtung, der Verkürzung, der Interpretation, der absichtlich inkongruenten Einsichtsperspektive von außen drauf“ (Afa, S. 737). Besonders in der Formulierung „Gewaltakt der Beobachtung“ macht sich der Einfluss des von Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft* entwickelten Modells einer Differenzierung zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung deutlich bemerkbar. Beobachtung wird hier im Sinne des „Gebrauch[s] einer Unterscheidung“ (Windrich 2007, S. 245) verstanden, bei dem also etwas bezeichnet, das heißt markiert und somit von Anderem, nicht Markiertem, unterschieden wird. Diese Operation bezeichnet Luhmann als die Beobachtung erster Ordnung:

„Das Beobachten erster Ordnung ist das Bezeichnen – im unerläßlichen Unterschied von allem, was nicht bezeichnet wird. Dabei wird die Unterscheidung von Bezeichnung nicht zum Thema gemacht. Der Blick bleibt an der Sache haften. Der Beobachter selbst und sein Beobachten bleiben unbeobachtet, und es ist auch nicht nötig, daß der Beobachter sich selbst von dem unterscheidet, was er beobachtet. Das ändert sich aber, wenn es zur Beobachtung zweiter Ordnung kommt, sei es durch denselben, sei es durch einen anderen Beobachter. Dann wird bezeichnet, daß die Beobachtung als Beobachtung stattfindet, daß sie eine Unterscheidung benutzen muß und gegebenenfalls: welche Unterscheidung.“ (Luhmann 1995, S. 102)

Allerdings bezieht sich die Beobachtungsoperation nicht nur auf den Akt des Wahrnehmens und Erlebens, sondern gilt genauso für die Produktion, weshalb Luhmann in diesem Zusammenhang von einem „herstellungsleitende[n] Beobachten“ (ebd., S. 69) spricht. Vor diesem Hintergrund fungiert der Künstler in der Rolle des Beobachters erster Ordnung, der in der Herstellung eines Kunstwerks immer eine Unterscheidung trifft, das heißt immer etwas ganz Bestimmtes bezeichnet und markiert, während er zugleich etwas Anderes ausschließt und unmarkiert lässt (vgl. ebd., S. 115 f.). Genau das ist aber mit dem Ausdruck „Gewaltakt der Beobachtung“ gemeint, den Goetz in seinen Überlegungen zur Erzählung benutzt. Denn der Erzähler nimmt, so muss dies verstanden werden, nicht alles in seine Erzählung auf, sondern wählt aus, worüber er berichtet. Dies können Personen, Dialoge, Handlungsereignisse und Zusammenhänge sein, also all das, was er in der

Erzählung markiert, das heißt erwähnt und bezeichnet. Allerdings geht damit einher, dass zugleich auch etwas unerwähnt bleibt und ausgeschlossen wird, möglicherweise ebenfalls Personen, Ereignisse und Zusammenhänge, weshalb der Erzähler ihnen zwangsläufig und unerlässlich mit dieser beobachtenden Unterscheidung Gewalt antut. Er stellt nicht das Ganze dar, sondern verkürzt und interpretiert den Sachverhalt. Das ist das Problem, auf das die Autorfigur nicht nur an dieser Stelle, sondern auch in der ersten Poetik-Vorlesung aufmerksam macht, wo Goetz die Erzählung als „[e]twas kleines Schnelles, Kurzes, Böses, ein[en] Ausschnitt, etwas Ungerechtes, ein Zeitpartikelchen, eine Gewalttat“ (Afa, S. 229) bezeichnet. Insofern scheint er Luhmanns systemtheoretische Versatzstücke derart verinnerlicht zu haben, dass diese auch seine literarische Praxis bestimmen.

Gleiches gilt für Adorno, den Goetz ebenfalls regelmäßig rezipiert und als theoretische Quelle immer wieder heranzieht, wenn er im Zusammenhang mit seiner literarischen Arbeit über Kunst reflektiert. Nicht selten stellt sich dabei ein positiver Effekt ein. Denn wie im Fall von Luhmann zeitigt auch die Adornolektüre bisweilen Momente der Euphorie, in denen sich Goetz dessen theoretischen Scharfsinns bewusst wird und ihn dafür in den höchsten Tönen lobt:

„[...] es gibt nichts Besseres und Wahreres, nichts Komplizierteres und Wegreicheres, nichts Erhellenderes und Schöneres, es gibt, kurz gesagt, nichts anderes zum Kunstwerk zu sagen, als das von Adorno dazu Gesagte. Der Level, das Niveau, die Bewegung der Widersprüche: jede Erfahrung mit Kunst, rezeptiv oder produzierend, findet sich da begrifflich erfaßt, in Bewegung gebracht.“ (Afa, S. 326)

Die Bewegung der Widersprüche, die Goetz in dessen Kunstphilosophie feststellt, entspricht zugleich dem Grundaxiom der Adornschen Theorie, derzufolge „wahre Kunst [...] sich dem hermeneutischen Zugriff des Betrachters [entziehe][:] es verrätsele sich durch Abstraktion, Montage und andere Chiffrierungstechniken bis zur völligen Hermetik und bis zum schließlichen Verstummen und leiste durch seine konsequente Ästhetik der Negativität einen subversiven, aber um so wirkungsvolleren Widerstand gegen jegliche Vereinnahmung“ (Kaulen 2002, S. 212). Was Goetz also fasziniert, ist der Umstand, dass Adorno dieses Axiom auch in seiner ästhetischen Theorie veranschaulicht und damit das Wesen der Kunst performativ vorführt, indem er durch jene negierende und widersprüchliche Denkbewegung auf adäquate Weise beschreibt, dass wahre Kunstwerke sich durch Widersprüche und eine dialektische Dynamik auszeichnen:

„Und wenn man also im Zusammenhang mit Überlegungen zur Kunst, etwa zu Meisterschaft und Scheitern, sich dann verstrickt in diese dialektisch schlingernden Bewegungen und Widersprüche – dann kann man sich natürlich schmunzelnd sagen: okay, ist ja ganz schön,

aber wir wollen jetzt vielleicht doch nicht endlos darauf rumhacken – aber zugleich doch auch, im Rückblick eben auf Adorno, darauf genau beharren: das ist die Art, wie sich Kunst von innen anfühlt, denkt.“ (Afa, S. 326)

Wie in Luhmann findet Goetz also auch in Adorno einen inspirierenden Denker, der in Bezug auf Kunst das theoretisch und begrifflich auszudrücken weiß, was bei ihm nur als Ahnung in unstrukturierter und unssystematisierter Form vorliegt. Deshalb wird dessen Ästhetiktheorie zu einer wichtigen Orientierungshilfe für die Arbeit an den eigenen literarischen Texten, in denen sich Goetz – wenn auch erfolglos – bemüht, Widersprüche herzustellen:

„Was ist los? Keine Ahnung. Weil mir absolut unklar ist, was ich denke. Ich kann es nicht erkennen, ich kann es nicht fassen. Es wird kein Gedanke, wird nicht zur Form einer punktuell präzisen Sukzession, kriegt nicht die intern sich gegeneinander richtende und aneinander entfaltende Dynamik, in der Widerspruch gegen Widerspruch sich isoliert abstößt, dabei erkennbar wird, es gibt als Ganzes dann immer nur dieses eine Gefühl: alles ist falsch.“ (Afa, S. 620)

Trotz der Anerkennung, die Goetz Adorno und dessen Ästhetiktheorie entgegenbringt, scheint jedoch, wie die folgende Passage beweist, kein Zweifel darüber zu bestehen, wem die größere Wertschätzung gilt:

„Und die erste nachfaschistische, also nachadornitische ästhetische Theorie, also die erste nachästhetische Theorie der Ästhetik ist dann auch wirklich sofort gesellschaftlich: Die Kunst der Gesellschaft. Es mußte so ein kühler, klarer Geist wie Luhmann kommen, um das richtig sehen und vorallem auch darstellen zu können. Im Vergleich zu ihm ist Adorno ja ein kompletter Wirrkopf, Foucault ein Märchenerzähler.“ (Afa, S. 148)

Es ist gerade Luhmanns Klarheit, die sich die Autorfigur, wie wir bald sehen werden, auch in ihrer literarischen Arbeit zum Beispiel nimmt. Obgleich Goetz Luhmann aber eine größere Bedeutung zumisst, ist auch Adorno für ihn ein wichtiger theoretischer Bezugspunkt. Beide üben auf seine literarische Praxis großen Einfluss aus, und ihre Bücher, um es mit Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel zu sagen, „are tools to live up to the specific circumsance of the situation, that is, to relate to the demands of the moment and to transform it into writing“ (Schäfer / Siegel 2006, S. 200). Was aber sind diese sich aus einem spezifischen Sachverhalt ergebenden Anforderungen des Moments, von denen hier die Rede ist? Auch in dieser Hinsicht gibt es einen Bezug zu Luhmanns Theorie, die Goetz' Weltdeutung prägt:



„Es gibt in Luhmanns Welt nichts selbstverständlich Gegebenes. ALLES könnte auch ANDERS sein. Jedes letzte kleine Detail bebt von der Möglichkeit her, so unwahrscheinlich zu sein, daß es auch NICHT sein könnte.“ (Afa, S. 160)

„Auch das zieht mich an Luhmanns Theorie so an, daß sie im Hinblick auf diese Erstintuition immer wieder darlegt: falsch, Multiperspektivität, Unterschied, andere Ordnung als über Zustimmung.“ (Afa, S. 167)

Dass die Welt multiperspektivisch und kontingent ist, wie es Luhmann in seinen Texten beschreibt, stimmt mit den Erfahrungen der Autorfigur oft überein. Deshalb findet Goetz in Luhmann immer wieder, wenn er ihn liest, einen Geistesverwandten, der, weil er „an der Evidenz des Alltäglichen die abstrakte Begriffsbildung nicht nur plausibel macht, sondern immer auch ÜBERPRÜFT“ (Afa, S. 301), das präzise zu erklären und zu explizieren weiß, was sich in Goetz' Fall als implizites Wissen darstellt. Dies ist auch der Grund dafür, dass er oftmals bei der Luhmann-Lektüre ein Aha-Erlebnis hat und vor allem in Momenten der literarischen Praxis den Wunsch verspürt, die Multiperspektivität und Kontingenz der Welt auch in den eigenen literarischen Texten präzise und genau darzustellen. Allerdings „soll der Text sprechen, ausschließlich der Text“ (Binczek 2001, S. 315). Das geht unter anderem aus seiner Selbstdeutung hervor: „Und plötzlich denke ich die Worte: Übersetzer in Text. Ja, genau, paßt. Das bin ich, das ist mein Job, mein Leben“ (Afa, S. 517), klingt aber auch in Aussagen an, aus denen das motivational-emotionale Wissen deutlich hervorgeht, wie zum Beispiel dann, als Goetz im Rahmen einer Bewerbung beim Literaturfonds erklären muss, worum es in seinen Texten geht:

„Dann kam die Nachfrage, worum gehts hier eigentlich? Na ja, ums Ganze halt, um Heute Morgen. Ich erklärte dann, es geht nicht um ein einzelnes Buch, es geht um eine Mixtur verschiedener Textformen, um mehrere verschiedenartige Bücher, um deren Kombination unter dem einen Hauptnenner Gegenwart.“ (Afa, S. 654)

Diese in Luhmanns „Theorem[] der Offenheit“ (Windrich 2007, S. 259) verdichtete Erkenntnis, dass die Welt multiperspektivisch und kontingent ist, gilt es letztendlich auch im eigenen Werk durch verschiedene Textsorten zu vermitteln, die sich in Bezug auf ihre Form unterscheiden und damit den Sachverhalt der Multiperspektivität zum Ausdruck bringen. Das ist auch der Grund, warum die Autorfigur auf das Erfinden von Geschichten und Figuren verzichtet und stattdessen sowohl auf Figurenpersonal als auch, wie die Ausführungen zum DJ-Autor zeigten, die Texte anderer sammelt. Goetz sampelt und remixt damit unterschiedliche Perspektiven und erzeugt

dadurch Multiperspektivität, indem er sie einem neuen Text miteinander verbindet. Nicht Phantasie und Fiktion stehen im Mittelpunkt seiner literarischen Praxis, sondern die authentische Darstellung der Welt, die sich als eine multiperspektivische und kontingente erweist. Das ist es, was der Ausdruck 'Übersetzung in Text' meint, den Goetz – wie oben zitiert – in seiner Selbstdeutung verwendet. Insofern erhält die Autorfigur auch dadurch Konturen eines Wissenschaftlers und wird als solcher in ihrer literarischen Praxis intelligibel. Denn die Übertragung dessen, was der Fall ist, kommt einer Informationsvermittlung gleich. Diese ist aber, wie Ulla Fix, Hannelore Poethe und Gabriele Yos anmerken, ein wesentliches Merkmal wissenschaftlicher Texte (vgl. Fix u. a. 2003, S. 75), ein Merkmal, an dem sich Goetz aber auch in seiner „wirklichkeitsreferenzielle[n] Literatur“ (Schumacher 2011, S. 78) zu orientieren scheint. Entscheidend für seine Literatur ist aber, dass die Information, die Welt sei eine multiperspektivische und kontingente, nicht über den Inhalt der Texte vermittelt wird, sondern über die Form der Darstellung. Damit weicht Goetz von den seit Aristoteles die literarische Produktion leitenden Codes des *prodesse* und *delectare* ab. Goetz geht es eben nicht um Unterhaltung, sondern allenfalls um Nutzen, vor allem aber um die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand selbst, um eine authentischere, adäquatere und somit objektivere Darstellung der Welt bzw. dessen, „was der Fall ist“ (Jürgensen 2011, S. 413). Und dies betrifft nicht zuletzt auch die Sprache, welche Fragen nach ihrer Funktionsweise und danach aufwirft, ob sie überhaupt in der Lage ist, die Welt objektiv darzustellen:

„Was also bedeutet ein Wort im Moment? / Daß von dieser Frage mitmotorisiert, das Interesse an der Welt, wie sie sich dauernd ausspricht überall, ganz automatisch sinnvoll, fast schon unausweichlich ist. Wie anders will man wissen können, was die Sprache augenblicklich kann und will und tut? Wie sie funktioniert.“ (Afa, S. 289)

Objektivität stellt somit einen weiteren Code dar, an dem sich die Autorfigur in ihrer literarischen Praxis orientiert und dadurch als Wissenschaftler-Autor erkennbar wird. Denn Objektivität ist in der Wissenschaft richtungsweisend und fungiert insofern als Sinnmuster, als für die Teilnehmer dieses Feldes gilt, die im Text zu vermittelnden Informationen ohne subjektive Stellungnahmen darzustellen (vgl. Fix u. a. 2003, S. 77). Dass in Goetz' literarischer Praxis dieser Code wirksam ist, kann ebenfalls anhand des motivational-emotionalen Wissens erschlossen werden, das er gelegentlich in der Beurteilung der eigenen Erzeugnisse mobilisiert: „Wenn es läuft, läuft's von selber, ist ja klar. Wie in der Skulptur-Szene, im Atelier-Akt, die Lieblingsstelle in Jeff Koons. Wenn ich irgendwo anschieben muß, wird es schon falsch, wird es nichts, aus.“ (Afa, S. 628) Und Anschieben ist hier, wie man wohl vermuten darf, synonym zu setzen mit Expressivität und Eigensinn. Es ist daher an dieser Stelle für die Orientierung am Code der Objektivität bezeichnend, dass die Bewertung, ob eine Textpassage gelingt oder nicht, von dem Grad des subjektiven

Ausdrucks abhängt. Wie weiter oben angedeutet, soll aus Goetz' Perspektive nur der Text sprechen, der Autor hingegen so weit es geht zurücktreten und eher als Übersetzer, als „Sprachrohr der Welt“ (Jürgensen 2011, S. 413) fungieren. Deswegen favorisiert er die Objektivität ermöglichende Übersetzung gegenüber der Darstellung und spricht sich dafür aus, „daß alle Energie und Zeigelust, (sic) ÜBERSETZT wird in die Maschinerie der Worte“ (Afa, S. 668), weil die „Darstellung in ihrer schriftlich fixierten Form“ (Afa, S. 685) immer – und hier wird Luhmanns Einfluss erneut evident – subjektive und herstellungsleitende Beobachtungseffekte zeitigt, weshalb „die Diskrepanz zum Wirklichen, die Unfaßbarkeit des Geschehenen, die Konstruktion, die Auswahl, das, zugespitzt gesagt, schlicht FIKTIVE des Resultats“ (ebd.) bemerkbar wird. Das Fiktive gilt es also zu vermeiden, was für die literarische Produktion sehr ungewöhnlich ist und deshalb in eklatanter Weise darauf verweist, dass die Autorfigur hier als ein hybrides Subjekt auftritt und in der Mobilisierung praktischen Wissens nicht nur Codes aus dem literarischen Feld verarbeitet. Deutlich wird dies in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreibstil, dem Goetz oftmals einen zu geringen Grad an Objektivität bescheinigt. Aus diesem Grund hadert er ständig mit seinen Erzeugnissen, wobei ihm anzumerken ist, wie sehr er sich bemüht, Subjektivität weitestgehend zurückzudrängen und eine bildhafte, indirekte und womöglich Missverständnisse erzeugende Sprache zu vermeiden:

„Ich muß direkter werden, sagen, was ich schon weiß. Nicht so erzählerisch, szenisch, literarisch einsetzen. Fiel mir heute morgen ein, als ich schweißgebadet aufwachte.“ (Afa, S. 482)

„Wieder, morgens, unruhig, die wiederum gegenteiligen Gedanken zur Erzählung. Daß endlich mal nicht dauernd alles nur ANGEDEUTET werden soll, indirekt dargestellt, daß das nervt, daß das eine ganz eigene, eigentlich sogar besonders eklige Sorte von Literarizität schafft, die ich doch sonst bekämpfe, wo ich sie finde. Direkt sprechen, wie?“ (Afa, S. 488 f.)

In diesem Bemühen, genuin literarische Darstellungsverfahren zugunsten einer direkten und somit objektiven Darstellung zu vermeiden, wird deutlich, wie sich Goetz' Orientierung an Objektivität auf seinen Stil auswirkt. Dieser erhält dadurch Züge, die in der Regel wissenschaftliche Texte ausmachen, Stilzüge wie Sachlichkeit, Klarheit, Genauigkeit, Folgerichtigkeit und Abstraktheit (vgl. Fix u. a. 2003, S. 75). In Goetz' Fall sind vor allem Klarheit und Genauigkeit markant, die er im Begriff ist auszuprägen, um den eigenen Texten die gewünschte Eindeutigkeit zu verleihen.

Die nicht wenigen Frustrationsmomente zeigen aber, dass ihm dies nicht so recht gelingen will, weshalb er seine Ideen und Darstellungen, wie bereits angeklungen ist, oftmals als 'falsch' bewertet:

„Dabei geht es nicht um die Dämonie des viel beschworenen weißen Blatts. Meine Blätter waren immer voll. Voll mit Schrift. Lauter Unsinn halt. Als wäre das die Normalität, dachte ich: man schreibt irgendwas, und weiß, daß das falsch ist. Und wird von diesem Wissen natürlich betrübt. Nimmt das aber hin, als Teil dieses Arbeitsprozesses. Nur wenn das richtig lange dauert, dieses immerzu Falsches Schreiben, wenn das mehr als paar Monate lang dauert, wenn man bilanzierend sagen muß: scheiße, das geht jetzt seit einem dreiviertel Jahr, daß man dauernd Unsinn produziert.“ (Afa, S. 323)

„Alle Ideen sind falsch. Das wanderte mir vorhin fast wie eine Leuchtschrift durch den Kopf, von seitlich vorne nach links hinten. Stimmt, dachte ich, richtete mich auf und notierte. Alle Ideen sind falsch. Bezogen auf alles, das Alte, Bisherige, hier Gedachte und Gesagte, aber natürlich auch auf sich selber.“ (Afa, S. 754)

Damit stellt die Autorfigur erneut unter Beweis, dass es nicht ausschließlich Codes aus dem Feld der Kunst sind, an denen sie sich orientiert. Nimmt man mit Luhmann an, dass Codierungen wie „schön/hässlich“ (Luhmann 1995, S. 317), „neu/alt“ (ebd., S. 327) oder gelingen/misslingen (vgl. ebd., S. 340) in der Kunst leitend sind, so verweist die Bewertung 'falsch' als negativer Gegenwert von 'wahr' eher auf das Feld der Wissenschaft (vgl. ebd., S. 225). Deswegen ist der Code der Wahrheit, das vielleicht wichtigste Sinnmuster im wissenschaftlichen Feld (vgl. Luhmann 1992), in diesem Zusammenhang nicht unbedeutend. Schaut man sich nämlich die Aktivitäten der Autorfigur an, so wird offenbar, dass deren literarische Praxis davon stark geprägt ist. Häufig stellt sie sich die Frage, „[w]odurch eigentlich Wahrheit [entsteht], im Text“ (Afa, S. 496), und bringt damit zum Ausdruck, „[d]aß also die Wahrheit, wie sie mich beschäftigt, ein ganz eigenes Spezialproblem ist“ (Afa, S. 499). Damit geht auch die Verarbeitung dieses Codes im Wesentlichen aus dem motivational-emotionalen Wissen hervor, das verrät, worum es Goetz geht: „Wahrheit ist wahrscheinlich wirklich nur ein Effekt von Absicht. Sie entsteht, weil jemand sie WILL.“ (Afa, S. 497) Und die Autorfigur scheint sie tatsächlich zu wollen, weshalb sie permanent das Gefühl hat, literarisch zu scheitern. Denn:

„[d]urch das Interesse an Wahrheit kommt ein ganz spezieller Darstellungs-Widerstand in die Sache, der dauernd die Spannung des Gesagten zur ursprünglichen Aussageabsicht der Wahrheit prüft: ich wollte es doch so beschreiben, wie es IST. Ein Wortwiderstand. Denn die Worte, die sich von selbst nahelegen, beschreiben eher die bestehende Wortform der Sache, den schon fertigen Text, das Bekannte, was oft eine frühere Wahrheit wahr, die heutige aber nicht mehr ist. Arbeit an speziell diesem Widerstand ergibt eine wortinterne Kritik, und im

Effekt dann doch was völlig Äußerliches: Stil. Deswegen kann man meist schon nach einem Satz eines Textes sagen: paßt, stimmt, toll. Oder eben nicht. Wahrheit ist die Anmutung des Textes, was Gestisches auf Sprachebene.“ (Afa, S. 497)

Im Hinblick auf die Verarbeitung des Wahrheits-Codes ist neben dem motivational-emotionalen zusätzlich das Know-how-Wissen aufschlussreich, das Goetz in seiner literarischen Praxis eben auch mobilisiert und dadurch zum Ausdruck bringt, inwieweit er sich an diesem Sinnmuster orientiert. Was für ihn aber der Wahrheit entspricht und in den literarischen Text zu übersetzen gilt, ist die bereits erwähnte multiperspektivische und kontingente Beschaffenheit der modernen bzw. gegenwärtigen Welt, bei deren sprachlicher Darstellung immer durch herstellungsleitendes Beobachten bezeichnet und unterschieden wird. Dass dies tatsächlich wahr, valide und somit wert ist, als Information in literarischen Texten vermittelt zu werden, dafür versucht Goetz unaufhörlich Belege und Beweise zu finden, weshalb er sich mit verschiedenen Texten und Textsorten auseinandersetzt und dabei studiert, „wie [...] Sprache in allen Weltbereichen verwendet [wird]“ (Afa, S. 232). Diese Auskunft über die eigene literarische Praxis gibt er in seiner aller ersten Poetik-Vorlesung, die er an der Frankfurter Goethe-Universität hält. Doch schon bald zeigt sich auch in den digitalen Tagebuch-Einträgen, dass es sich hierbei nicht um extra für eine akademische Lehrveranstaltung aufbereitete Aussagen handelt, sondern dass Goetz in seinem Arbeitsalltag als Autor tatsächlich diesem Grundsatz folgt. Am 16.7.98 berichtet er zum Beispiel über seine Zeitungslektüre am Mittag und die dabei gemachte Erfahrung, dass vor allem Boulevardblätter gerade durch einen bestimmten Gebrauch der Sprache die Wahrheit verzerren und die Tatsachen falsch darstellen:

„Kritik an Kulturindustrie, Explosion, asoziale Intervention, Bild oder taz, / Insinuation des explizit nicht Ausgesprochenen, Rekonstruktion von Indirektheits-Redeweisen, verschlagen, tricky und unangreifbar, / die Schriftsprache des Boulevard, / der mündliche Boulevard-Status vom Vortag, / die bösen Absichten der Macher, Moral, Finsternis, / warum macht er es denn nicht?“ (Afa, S. 466)

Einem Wissenschaftler gleich bzw. einem „Welt-Text-Empfänger und -Forscher“ (Afa, S. 333), wie Goetz sich selbst als „Schreiber“ (ebd.) deutet, studiert er Quellen und Texte, die er daraufhin untersucht, wie in ihnen die Welt dargestellt wird. Er prüft diese Darstellungen also auf ihren Wahrheitsgehalt hin und ermittelt, ob und zu welchen Verzerrungen es dabei kommt. Von Interesse ist dabei weniger das Was als das Wie der Darstellungen, die er miteinander in Bezug setzt und hinsichtlich des dargestellten Gegenstands vergleicht. Dass die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Zeitungen und deren Darstellungen zur Bestätigung Luhmanns These führt,

veranschaulicht die zitierte Passage. Auszüge weiter oben zeigen zudem, wie sehr er sich bemüht, den Wahrheitsgehalt dieses Theorems auch in den eigenen „aufs Resultative hingedachten“ (Afa, S. 567) literarischen Texten zu vermitteln. Insofern wird die Autorfigur auch in diesem Kontext als jemand intelligibel, bei dem die Züge eines wissenschaftlichen Forschers, der in vergleichenden Studien zu Erkenntnissen gelangt, stark ausgeprägt sind. Er mobilisiert nämlich das Know-how eines Wissenschaftlers, ein Know-how-Wissen also, in dem der Code der Wahrheit wirksam ist und der Orientierung in der literarischen Praxis dient.

Vor diesem Hintergrund könnte man dazu tendieren, in der Autorfigur Goetz eher einen poeta doctus zu erkennen, der mit dem Wissenschaftler-Autor tatsächlich viele Gemeinsamkeiten hat. Wie auch dieser ist der poeta doctus dem Konzept nach ein „in vielen Wissensgebieten [Gelehrter]“ (Jürgensen 2014, S. 33), zu dessen markantesten Eigenschaften „Handwerklichkeit und Arbeitsethos wie das „Gebundensein an Reflexion und Theorie“ (ebd.) gehören. Der bisherigen Figurenanalyse zufolge trifft dies auf Goetz zweifellos zu, erweist er sich doch als ein stets reflektierender Schriftsteller mit Hang zur Theorie, der dauernd schreibt, regelmäßig Texte aus vielen Wissensgebieten rezipiert und sich immerfort um eine dem Gegenstand angemessene literarische Darstellungsform bemüht, sodass Handwerklichkeit, Arbeitsethos und Theoriegebundenheit in seiner literarischen Praxis stark ausgeprägt sind. Was Goetz jedoch fehlt, ist „Traditionsbezug und Wahrung der literarischen Tradition“ (ebd.), eine weitere Grundeigenschaft des poeta doctus, die ihn letztlich vom Wissenschaftler-Autor unterscheidet.

Dass Goetz nicht gewillt ist, die literarische Tradition zu wahren, sondern umgekehrt beabsichtigt, mit ihr zu brechen, macht zunächst sein Vorhaben deutlich, die eigene Frankfurter Poetikvorlesung nicht in der von Suhrkamp eigens dafür vorgesehenen Reihe erscheinen zu lassen. Die mangelnde Bereitschaft, sich in eine Tradition zu stellen, bezieht sich jedoch nicht nur auf die Poetikvorlesung, sondern betrifft auch die Poetik selbst. Das drückt sich vor allem in seinen vielen und größtenteils abschätzigen Äußerungen über Autoren vorheriger Generationen aus, an deren Literatur er immer etwas auszusetzen hat. Mal sind deren Werke präventios, mal leblos, mal überbordend und mal einfach nur banal:

„Das macht für mich so Leute wie Valery oder Canetti oder wie diese Pseudophilosophen auf dem Dichterthron alle so heißen – so läppisch, letztlich abstoßend. Daß die Einsicht in diese Verhältnisse erkenntnistheoretischer, textkritischer, wissenssoziologischer Art so absolut NICHT da ist. Daß die sich selber für ernstzunehmende DENKER halten, anstatt für private Spinner, die von Gedanken heimgesucht werden.“ (Afa, S. 53)

„Weil ich am Wochenende einige der Walserschen Springbrunnen in alten Fasz gelesen habe, nochmal auf der Suche nach dem, was Kaiser und Baumgart da so bewundern. Und der

Erzählung immer wieder neu kaum folgen kann, weil das Signal des Stils, eben Walsers Wesen, mich so heftig abstößt.“ (Afa, S. 516)

„Das ist für mich auch das große Handke-Defizit, daß er kein richtiges Ohr hat, für Sprache, oder er hat es verkümmern lassen, es ist so langsam verkümmert, beim dauernden Lobpreis des Stummen. Daher kommt das Menschenleere bei ihm, das tendentiell Autistische.“ (Afa, S. 121)

„Dachte über Kraftprobleme beim Stückeschreiben: das Wegwerfen und Verwerfen der Ideen und Konzepte, das Nonextensive, Reduktionistische, Hingespuckte, Hingeworfene: das ist das Schwierige. Und wenn ich an Heldenplatz denke, oder Germania 3: was einen daran so traurig macht: daß diese Verwerfungsenergie offenbar nicht mehr stark genug war, um zum Konzept zu sagen: he, Depp, WEG.“ (Afa, S. 53)

„Robert 'Zwinker Zwinker' Gernhardt führt ein Schreiberleben lang in ironie-gestählter Ernsthaftigkeit den einen möglichen Ausweg vor: Ambitionen zurücknehmen, heiter und weise, lichte Gedichte. [...] Ich finde diesen absturzsicheren Weg trotzdem letztlich zu lasch, ganz okay, ganz lustig, toll gedichtet, und besser als das meiste ernsthaft Ernste, sowieso klar. Aber für mich bleibt das: schöne Coffee-Table-Dichtung. Keine Kunst.“ (Afa, S. 360 f.)

Diesen Aussagen zufolge scheint Goetz der Literatur vorheriger Autorengenerationen nur sehr wenig abgewinnen zu können, sodass in ihm erst gar nicht der Wunsch entsteht, sich in irgendeine literarische Tradition zu stellen. Abgesehen davon spricht er sich, wie die folgende Passage verdeutlicht, generell gegen die Traditionswahrung aus und hält literarische Neuanfänge für weitaus sinnvoller:

„Und man sieht an Willemsen oder Küpperbusch, die ja irgendwie so agieren, als wäre in der Welt nichts Neueres passiert seit Musil und Tucholsky, und sich einem in dieser Tradition stehenden, aufgeklärten Denken verpflichtet sehen, wie quälend naiv eine solche, man muß ja wirklich sagen, vermeintliche Intelligenz heute wirkt.“ (Afa, S. 298)

Folglich werden Autoren, die sich – wie zum Beispiel Thomas Meinecke – in eine literarische Tradition stellen, abschätzig als „Nachmacherschreiber“ (Afa, S. 53) bezeichnet. An solchen Stellen wird die Mobilisierung eines motivational-emotionalen Wissens sichtbar, in dem die 'Wahrung der Tradition' als Anti-Code wirksam ist. Goetz geht es gerade darum, sich auf keine literarische Tradition zu beziehen. Wenn ihm für seine literarische Arbeit jemand als Vorbild dient, dann sind

es nicht Literaten, sondern Wissenschaftler (Luhmann, Adorno), weshalb er weniger in der Subjektform des poeta doctus als in derjenigen des Wissenschaftler-Autors in Erscheinung tritt.

#### 1.4 Fazit

In der Analyse von *Abfall für alle* konzentrierten wir uns bewusst auf die Autorfigur Goetz, weil wir unter praxis- und subjektivierungstheoretischen Bedingungen davon ausgingen, dass sie das konstituierte Selbst des realen Autors Rainald Goetz darstellt, der sich damit im Vollzug einer autofiktionalen Selbstinszenierung, in die ein Text als Co-Akteur eingebunden ist, figuriert und subjektiviert. Während also der reale Autor Goetz für die Kategorie des Individuums steht, stellt die Autorfigur Goetz das konstituierte Subjekt dar, zu dem der reale Autor in diesem Vollzug wird. Diese theoretische Annahme war schließlich der Ausgangspunkt für eine Figurenanalyse, bei der es darum ging, die Form dieses Subjekts zu erschließen. Als Indikator dienten dabei die Aktivitäten der Autorfigur, das heißt deren Handlungen, in denen sich ein spezifisches und somit für bestimmte Subjektformen typisches praktisches Wissen ausdrückt. Dass im Fall der Autorfigur Goetz ein heterogenes praktisches Wissen zum Vorschein kommt, das auf unterschiedliche, ja zum Teil unvereinbare Subjektformen verweist, kann dabei als erstes Ergebnis der Figurenanalyse verbucht werden. Daraus ergibt sich nicht zuletzt die hybride Form der Autorfigur, die Züge eines ästhetisch-autonomen Autors, eines Autors als Marke, ferner eines DJ-, aber auch eines Wissenschaftler-Autors trägt und somit als ein hybrides Autorsubjekt intelligibel wird.

Diesem Umstand sind letztlich auch die vielen Widersprüche, Irritationsmomente und Reibungen geschuldet, die sich in den Aktivitäten der Autorfigur offenbaren. So agiert sie einerseits als ein Autor, der trotz genügend Möglichkeiten auf aufmerksamkeitsökonomische Gewinne keinen Wert legt, konterkariert diese Haltung aber auf einer anderen Ebene, wenn es nicht mehr um alte, sondern um neue Medienformate geht. Statt in Interviews, Talk-Shows oder bei Lesungen Aufmerksamkeit zu generieren, wählt die Autorfigur das Weblog für den öffentlichen Auftritt, um schließlich auf diese Art ihre Einzigartigkeit auszustellen. In diesem Changieren zwischen einem Desinteresse an gängigen Selbstvermarktungsaktivitäten und einem Impetus, diese in das neue Medium des Internets zu überführen, lässt sich die Autorfigur sowohl in der Form des ästhetisch-autonomen Autors als auch in derjenigen des Autors als Marke beobachten.

Zu Reibungen führt auch der Umstand, dass die Autorfigur in ihrer literarischen Praxis auf der einen Seite ein praktisches Wissen aus dem Bereich des Entertainments mobilisiert und dadurch als DJ-Autor intelligibel wird, auf der anderen Seite aber sich permanent darum bemüht, in ihren Texten den Aspekt der Unterhaltung zugunsten einer auf Erkenntnis gerichteten Sprachbewegung zu unterminieren. Auf dieses Bemühen ist es letztlich zurückzuführen, dass sie neben der Form des DJ- auch diejenige des Wissenschaftler-Autors annimmt, der in seinem impliziten praktischen Wissen Sinnmuster wie 'Objektivität', 'Arbeitsethos', 'Theoriegebundenheit' oder 'universale



Bildung' verarbeitet. Obwohl diese Codeverarbeitung auch für einen poeta doctus typisch ist, lässt sich Goetz nicht in dieser Subjektform erkennen. Das liegt hauptsächlich daran, dass der poeta doctus sich neben diesen Sinnmuster auch noch an demjenigen des 'Traditionsbezugs' orientiert, während Goetz es bewusst zu vermeiden versucht, sich in irgendeine literarische Tradition zu stellen. Folglich ist 'Traditionswahrung' in seinem impliziten praktischen Wissen als Anti-Code wirksam, was dafür spricht, die Subjektform, in der die Autorfigur in diesem Kontext beobachtbar wird, eher als Wissenschaftler-Autor zu bezeichnen.

Die Autorfigur Goetz setzt sich somit als ein konstituiertes Hybridsubjekt aus mehreren und teilweise disparaten Formen zusammen, die zugleich auf die Irritationsmomente und Reibungen im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung verweisen und somit den Blick nicht nur für die hybride Struktur von Subjekten, sondern auch für mögliche Widersprüche innerhalb einer Praktik der Subjektivierung schärfen. Diese beiden Aspekte sollen schließlich auch in den folgenden Analysen berücksichtigt werden.

## **2. Burkhard Spinnen: *Der schwarze Grat* (2003)**

Dass *Abfall für alle* nicht der einzige fiktionale Text ist, mit dessen Hilfe sich der empirische Autor figuriert, in Szene setzt und subjektiviert, beweist Burkhard Spinnens *Der schwarze Grat*, eine Geschichte des Unternehmers Walter Lindenmaier, an deren Anfang beschrieben wird, wie es zu ihrer Veröffentlichung überhaupt kommt. Beide, Spinnen und Lindenmaier, lernen sich bei einer Hochzeit kennen und erfahren, wie der jeweils andere seinen Lebensunterhalt verdient. Daraufhin macht der Unternehmer dem Schriftsteller den Vorschlag, die eigene Geschichte in einem Buch zu verewigen. Spinnen reagiert zögernd und hält sich die Möglichkeit offen, darüber nach einigen gemeinsamen Interviews entscheiden zu können. Lindenmaier geht auf dieses Angebot ein, und beide treffen sich einige Male zum Gespräch, bis Spinnen die Niederschrift der Geschichte beschließt. Denn diese ist in der Tat imposant und nicht ohne Dramatik. Beschrieben wird in ihr, wie Lindenmaier das mittelständische Unternehmen 'Lindenmaier Präzision' von seinem Großvater und Unternehmensgründer vererbt bekommt, dann mehrmals mit dem Rücken zur Wand steht, Opfer von Intrigen und Ressentiments wird, als Geschäftsführer seinen Posten räumen muss und am Ende dank seiner unerschöpflichen Willenskraft und Einsatzstärke, seiner Kompetenz und Loyalität schließlich das Ruder wieder an sich reißt und das Unternehmen nach langer Flaute auf Gewinnkurs bringt.

Lindenmaiers mit Abenteuern gespickte Geschichte ist nun zwar der Ausgangspunkt für das am Ende entstandene Werk, bildet jedoch nur die Binnenhandlung, die im Vergleich zu der Rahmenhandlung an Bedeutung einbüßt, jedenfalls im Kontext des hier zu behandelnden Gegenstands. Denn während es in der Binnenhandlung um die Aktivitäten eines Unternehmers geht, speist sich die Rahmenhandlung aus poetologischen Passagen und Reflexionen über die

Autorarbeit. In ihrem Mittelpunkt steht somit die literarische Praxis der Autorfigur Spinnen, der dem Leser veranschaulicht, wie er an Lindenmaiers Geschichte arbeitet und sie zu einem Buch formt.

Der Ursprung des Textes ist, wie bereits erwähnt, die Hochzeitsfeier, wo sich beide zum ersten Mal treffen. Auf der symbolischen Ebene findet hier aber etwas viel Wichtigeres statt, nämlich die Annäherung von Wirtschaft und Literatur bzw. von Unternehmer und Autor<sup>32</sup>, auch wenn es anfangs noch nicht danach aussieht:

„Dort – da sind die Leute aus der Wirtschaft und Finanzwelt, [...]. Und hier, wo auch ich Unterschlupf suche – da sind die, die nach dem Studium, wie man sagt: alles Mögliche gemacht haben und von denen jetzt einige zwar schon jenseits der vierzig, aber noch immer erstaunt darüber sind, überhaupt irgendwo angekommen zu sein.“<sup>33</sup>

Wird in dieser Passage von der Autorfigur noch die „traditionelle Trennung von Kunst und Kommerz“ (Heimburger 2010, S. 111) unterstrichen, so wird der Leser in der Folge Zeuge davon, wie diese zwei in Opposition stehende Welten allmählich konvergieren. Macht sich die Autorfigur Spinnen im Laufe der Buchentstehung mit ökonomischen Prozessen und der Arbeitsweise eines mittelständischen Unternehmers vertraut, indem er Akten sichtet, „Jahresbilanzen, Grenzkosten, Kreditrahmen“ (SG, S. 82) analysiert oder Betriebsabläufe studiert, so avanciert der Unternehmer Lindenmaier zum Autor, der im letzten Kapitel des vollendeten Werks tatsächlich die Feder selbst in die Hand nimmt.

Betrachtet man den Unternehmer und den Autor aber unter subjektivierungstheoretischen Vorzeichen als zwei Subjektformen, so lässt sich deren Annäherung, ja Verschmelzung auch in der Autorfigur Spinnen feststellen, der in seiner literarischen Praxis, wie die These hier lautet, als Unternehmer-Autor intelligibel wird. Und als einen solchen interpretiert Spinnen sich selbst, als er beim ersten Gespräch mit Lindenmaier bemerkt, dass der Unterschied zwischen den beiden gar nicht so groß ist: „Im Prinzip, sage ich, bin ich ja auch Unternehmer. Ich stelle etwas her, auf eigene Verantwortung, und versuche es zu verkaufen“ (SG, S. 12). In den bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten, die sich im Vergleich zu *Abfall für alle* deutlich in der Unterzahl befinden, wurde diese Amalgamierung teilweise erkannt, auch wenn ein Rückgriff auf praxis- und subjektivierungstheoretisches Begriffsinstrumentarium ausgeblieben ist. Im Anschluss an Sandra Pott und Susanne Heimburger, die entweder explizit auf den „Autor-Unternehmer“ (Pott 2004, S. 209) oder auf die Anwendung „ökonomische[r] Prinzipien bei der Dokumentation der Unternehmensgeschichte“ (Heimburger 2010, S. 113) verwiesen und damit eine

---

32 Vgl. Braun 2003; Spiegel 2003; Steinfeld 2003; Warner 2003; Pott 2004; Heimburger 2010, S. 109 – 119.

33 Burkhard Spinnen: *Der schwarze Grat*, Frankfurt am Main 2003, S. 9. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'SG' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

ausbaufähige Vorarbeit geleistet haben, soll in dem vorliegenden Kapitel diese Lücke geschlossen und die Hybridisierung von Unternehmer und Autor in der Autorfigur Spinnen praxis- wie subjektivierungstheoretisch grundiert werden.

Bislang unberücksichtigt blieb auch der Aspekt der Autofiktion, obwohl man im Feuilleton und in den Forschungsarbeiten bisweilen sowohl auf den autobiographischen als auch auf den romanesken Pakt eingegangen ist. So spricht man etwa genauso einstimmig von einer „Autor-Figur Spinnen“ (Pott 2004, Heimburger 2010, S. 110) wie von einem „Roman“<sup>34</sup> bzw. einem „Wirtschaftsroman[]“ (Pott 2004, S. 203), den man in *Der schwarze Grat* sieht. Obwohl diese Gattungsbezeichnung aber fehlt und „[d]ie Geschichte des Herrn Lindenmaiers sich selbst formal keiner literarischen Gattung unterordnen [will]“ (Schmitt 2004, S. 99), kommt man, um es mit Michael Schmitt zu sagen, tatsächlich nicht umhin, „ein hohes Maß an Inszenierung und also auch an Fiktionalisierung vorauszusetzen“ (ebd.). Zwar gehen von dem Untertitel (Die *Geschichte* des Unternehmers Walter Lindenmaier aus Laupheim) – wenn auch unklare – Fiktionalitätssignale aus, doch lässt sich *Der schwarze Grat* erst dann als ein literarisches Werk, ja als Roman betrachten, wenn man die artifizielle Erzählsituation- und -struktur berücksichtigt. Neben Motiven – wie zum Beispiel der „Opposition zweier entgegengesetzter Sphären“ (Heimburger 2010, S. 112) – und selbstreflexiven Passagen (vgl. Pott 2004, S. 210), die auf Literarizität hindeuten, verstärkt auch die rahmende Struktur diesen Eindruck. Wird in der „Binnenhandlung die Unternehmensgeschichte und die Unternehmerarbeit nachgezeichnet“ (Heimburger 2010, S. 112), so dient die Rahmenhandlung dazu, die Autorfigur Spinnen über seine Schriftstellerarbeit berichten und den Leser, der die Lindenmaier-Geschichte in der Hand hält, an der Entstehung des Buches teilhaben zu lassen. Hinzu kommt, dass Binnen- und Rahmenhandlung nicht nur „parallel geführt und immer wieder verknotet“ (Schmitt 2004, S. 100) werden, sondern dass diese teilweise nicht chronologisch geführte Verschränkung die bereits angesprochene Annäherung von Wirtschaft und Literatur bzw. Unternehmer und Autor zugleich auch formal zum Ausdruck bringt. Ein solches für (auto-)biographische Schriften eher untypisches Erzählverfahren legt es daher nahe, Spinnens Werk als einen literarischen Text mit fiktionalen Elementen zu klassifizieren.

Aus diesem Grund möchte ich im Anschluss an Frank Zipfel<sup>35</sup> (2009 b) vorschlagen, *Der schwarze Grat* als autofiktionalen Text zu lesen und somit als sozialen Co-Akteur zu betrachten, der im Rahmen einer Selbst-Figurierungs- und -Inszenierungs-Praktik in die Subjektivierung des empirischen Autors Spinnen eingebunden ist. Dieser greift dabei, wie die These hier lautet, zwei bislang unvereinbare Subjektformen auf und hybridisiert sie, sodass das in diesem Praktikvollzug konstituierte Subjekt, welches auf der Textebene als Autorfigur Spinnen beobachtbar wird, die Form des Unternehmer-Autors aufweist. Abgeleitet werden kann dies aus den Aktivitäten der Autorfigur und dem darin zum Ausdruck kommenden praktischen Wissen, welches darauf verweist,

---

34 Dobler 2003; Hagestedt 2003; Pott 2003; S. 2010; Heimburger 2010, S. 117.

35 Siehe dazu Kapitel II. 3.

dass sich die Autorfigur zum einen am Effizienzcode orientiert und zum anderen die Denk-, Rede-, Handlungs- und Wahrnehmungsweise des Unternehmers übernimmt, über die sie schreibt (2.1). Darüber hinaus lässt sich beobachten, dass im Text in eklatanter Weise vorgeführt wird, wie die Autorfigur permanent Tätigkeiten und Ressourcen nutzenoptimierend koordiniert und damit eine signifikante Unternehmerfunktion verkörpert. Im Anschluss an Mark Casson lässt sich die Autorfigur vor diesem Hintergrund insofern als Unternehmer-Autor festmachen, weil sie dem 'Koordinationscode' folgt und ihn im praktischen Wissen verarbeitet, welches sie in der literarischen Praxis mobilisiert (2.2). Gleiches gilt für den Code der Risiko- und Verantwortungsübernahme, der nach Frank H. Knight ein Indikator dafür ist, dass eine Unternehmerfunktion übernommen wird (2.3).

## **2.1 Der Autor und sein Unternehmer-Habitus**

„Das ist Walter Lindenmaier. Er ist Anfang fünfzig. Ihm gehört hier in Laupheim eine mittelgroße, Metall verarbeitende Fabrik, die seinen Namen trägt und die er persönlich leitet. Lindenmaier ist mein Partner. Ich nenne ihn einstweilen so, eine bessere Bezeichnung ist bislang nicht eingefallen. Eigentlich müsste ich ihn meine Hauptfigur in spe nennen, aber so will ich gar nicht denken“ (SG, S. 8). Mit diesen knappen Erläuterungen leitet der homodiegetische Erzähler Spinnen das erste Treffen mit Lindenmaier nach der Hochzeit ein, bevor er kurz vom Präsens ins Präteritum wechselt und berichtet, was dazu geführt hat. Schon auf den ersten Seiten befindet man sich also in der Rahmenhandlung, deren Spezifikum darin besteht, dass der homodiegetische Erzähler zugleich als Autorfigur agiert und – abgesehen von einem nur kurz andauernden Tempuswechsel – nicht aus der Retrospektive, sondern im Präsens erzählt. Dadurch entsteht nicht zuletzt der Effekt, als würde der Leser an der Entstehung des Werks unmittelbar teilhaben und sowohl die Handlungen und Reflexionen als auch die Entwicklung der Autorfigur mitverfolgen. Insbesondere der letzte Satz der zitierten Passage zielt darauf ab, das bereits vorliegende Endprodukt zu vergessen und die im Inneren Monolog geführte Perspektive Spinnens<sup>36</sup> einzunehmen, die noch stark von Ungewissheit wie Unwissen darüber geprägt ist, ob sich das Buchprojekt überhaupt realisieren lassen wird. Man nimmt ihn also als handelnde Autorfigur wahr und beobachtet, wie diese sich entlang der Rahmenhandlung verändert und welche Folgen das für ihre literarische Praxis hat. Auf der Grundlage dieser Beobachtungen lässt sich schließlich auch die Subjektform erschließen, die wir im Fall von Spinnen als Unternehmer-Autor bezeichnet haben.

Dass die Autorfigur diese Konturen annimmt, liegt zunächst an der Übernahme der „Sicht-, Denk- und Ausdrucksweise“ (Maus 2003) des mittelständischen Unternehmers, den sie im Laufe der Rahmenhandlung letztendlich zu ihrer Hauptfigur macht. Damit bildet sie einen Unternehmer-Habitus aus, der „die aktive Präsenz früherer Erfahrungen“ (Bourdieu 1987, S. 101) gewährleistet

---

36 Im Folgenden steht 'Spinnen' nicht für den empirischen Autor, sondern für die Autorfigur.

und damit zum Ausdruck bringt, dass sich Spinnens Erfahrungen, die er während der Zusammenarbeit mit Lindenmaier gesammelt hat, in seinem „Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata niederschlägt“ (ebd.), die für einen Unternehmer typisch sind.

Auf der Hochzeitsfeier sieht es zunächst noch ganz anders aus, denn die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata, an denen sich Spinnen orientiert, sind zu diesem Zeitpunkt stark geprägt von den Erfahrungen eines Schriftstellers, der sich in der Gesellschaft von Managern, Bankern und anderen hochrangigen Persönlichkeiten aus der Wirtschaftswelt unwohl fühlt und aus dieser Situation heraus prompt eine Brücke zum „Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts“ (SG, S. 10) schlägt, in dem er eine „Rolle des unglücklichen Vertreters einer Randgruppe“ (SG, S. 10) spielt. Solche Denkschemata sind allerdings nicht das einzige Indiz dafür, dass hier ein Schriftsteller agiert. Denn Spinnen greift darüber hinaus zu einem Trick, auf den nur ein Angehöriger dieses Berufsstandes kommen kann, um sich aus einer misslichen Lage zu befreien: Er überlegt tatsächlich, einen Kreativitätsausbruch vorzutäuschen, der sofort zu Hause am Schreibtisch ausgeschöpft werden will: „Ich suche meine Frau; sie soll den anderen sagen, ich fühle mich krank. Oder, noch besser: Der Autor hat eine Idee, die er unbedingt gleich notieren muss. Zu dieser Ausflucht habe ich zwar noch nie gegriffen, aber jetzt will ich mich trauen“ (SG, S. 10). Als ihn Lindenmaier dann auch noch in ein Gespräch verwickelt, bringt Spinnen seinen Autor-Habitus vollends zur Geltung, indem er aus seinen Erfahrungen als Schriftsteller schöpft und drauf und dran ist, die Konversation mit einem bewährten Satz umgehend zu unterbinden:

„Ich antworte nicht sofort. Aber ich weiß, was ich jetzt sagen werde. Ich werde sagen: 'Ich bin freier Schriftsteller.' Mit diesem Satz habe ich meine Erfahrungen. Es ist ein Satz, nach dem recht häufig Gespräche mit mir, kaum haben sie begonnen, auch schon wieder enden. 'Ach?', sagen dann nämlich meine Gegenüber – und dann sagen sie gar nichts mehr, wahrscheinlich aus den verschiedensten Gründen. Meistens ist das bitter, denn ich erzähle ganz gerne von meiner Arbeit; aber jetzt bin ich froh, über einen Satz zu verfügen, der alle Konversation vernichtet.“ (SG, S. 10 f.)

Dieser noch kohärente Autor-Habitus, der vor der Begegnung mit Lindenmaier dominiert, fängt dann aber an, sich zu verändern. Als ihm nämlich der Unternehmer zusehends sympathischer wird, bemüht sich Spinnen um Höflichkeit und geht auf seinen interessierten Gesprächspartner ein, indem er die eigene Arbeit durch Übersetzung in ökonomische Begriffe verständlich zu machen versucht. Das belegt zum einen der bereits zitierte Schlüsselsatz: „Im Prinzip, sage ich, bin ich ja auch Unternehmer. Ich stelle etwas her, auf eigene Verantwortung, und versuche es zu verkaufen“ (SG, S. 11 f.). Zum anderen zeigt sich dieser Impetus in seiner Antwort auf die kurz darauf von

Lindenmaier gestellte Frage, worüber er eigentlich schreibe:

„Das ist schwer zu beantworten. Das müssten eigentlich andere sagen. Außerdem habe ich erst drei Bücher geschrieben. Aber ich will jetzt wirklich nicht mehr unhöflich erscheinen. 'Ich schreibe über Männer', sage ich, 'über Männer, die große Probleme haben und nicht darüber reden. Bis ihnen dann plötzlich etwas zustößt.'“ (SG, S. 12)

Obwohl Spinnen seine Textprodukte zunächst nicht so recht zu beschreiben weiß, wird er sich den besonderen Erwartungen seines in Unternehmerkategorien denkenden Gegenübers bewusst und bildet spontan eine „Corporate Identity“ (Pott 2004, S. 2010), indem er Merkmale und Eigenschaften nennt, die ihn als Unternehmer, wie er sich selbst zuvor bezeichnet hat, im Großen und Ganzen ausmachen. Für die Entwicklung der Autorfigur zum Unternehmer-Autor ist diese Szene insofern einschneidend, als sich hier die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata zu verändern beginnen und dazu beitragen, dass sich neben dem Schriftsteller- auch ein Unternehmer-Habitus herausbildet, der in Spinnens literarischer Praxis zum Tragen kommt. Schon kurz darauf, als es zu dem besagten ersten Treffen nach der Hochzeitsfeier kommt und Spinnen, ausgestattet mit „neue[m] Recorder“ (SG, S. 14) und Schreibutensilien, sich in Lindenmaiers Büro auf das Interview vorbereitet, bezeichnet er das noch vage Buchprojekt als Unternehmen: „Wenn ich mich schon, und sei es nur zur Probe, auf ein solches Unternehmen einlasse, dann will ich auch gleich mit einem effektiven Verfahren beginnen. Nichts von dem, was mir der Herr Lindenmaier heute erzählen will, soll verloren gehen.“ (SG, S. 15) Daraus wird nicht nur ersichtlich, wie stark ökonomische Prinzipien Spinnens Wahrnehmung und Vokabular beeinflussen, sondern auch seine Handlungen bestimmen, die auf eine „möglichst effiziente Ausnutzung der Ressource Zeit abzielen“ (Heimburger 2010, S. 113 f.). Noch bevor die Verwirklichung des Projekts, welches er zunächst vorsichtig als „ein solches Unternehmen“ bezeichnet, beschlossene Sache ist, bemüht sich Spinnen also um eine effektive Arbeitsweise und handelt im ökonomischen Sinne zweckrational, indem er sich die dafür nötigen Produktionsmittel beschafft.

Machen sich hier bereits Umriss eines Unternehmer-Autors bemerkbar, der sich in seiner literarischen Praxis am Effizienzcode zu orientieren beginnt, so nehmen sie nach dem zweiten Treffen schon konkretere Formen an, als aus *einem*, „mein Unternehmen“ (SG, S. 165) wird und Spinnen sich zu Aktivitäten und Entscheidungen hinreißen lässt, die zum täglichen Geschäft eines Unternehmers gehören. So beschließt er bei einer Flasche Wein in Lindenmaiers Privathaus auf dessen Nachfrage, nicht länger Zeit zu verlieren und von den Vorbereitungen endlich zu der Verwirklichung seines Unternehmens überzugehen. Vorher macht er Lindenmaier aber zum Partner und legt in mittlerweile antrainiertem Unternehmer-Jargon klare Bedingungen fest:

„Um das Thema zu wechseln', sagt er, 'haben Sie sich jetzt eigentlich entschieden?' Ich weiß natürlich, was er meint. 'Ich denke ja', sage ich, 'ich mache weiter.' 'Schön!' Und wenn die Geschichte fertig sei? Was wird dann damit geschehen? 'Das entscheiden wir zusammen', sage ich. Wir sind jetzt Partner. Jeder hält genau 50 Prozent an dem Unternehmen. Und alle Entscheidungen müssen mit Mehrheit gefällt werden. 'Ich verstehe', sagt Lindenmaier. 'Sie können also am Ende noch beschließen, dass es nicht als Buch erscheint.' 'Ja.' Immerhin wäre der Text von mir. Und anonyme Veröffentlichungen finde ich unmöglich. 'Und ich könnte auch wollen, dass es nicht als Buch erscheint?' 'Genau', sage ich. 'Was passiert im ersten Fall?' 'Sie könnten sich ein paar Dutzend Exemplare drucken lassen', sage ich. Für den privaten Gebrauch. Das ist heute gar nicht mehr so teuer. 'Und wenn ich gegen eine Veröffentlichung bin? Nur ich.' 'Nun ja', sage ich. Dann hätte ich mir eine Menge Arbeit vergebens gemacht. Es bekäme jeder einen Ausdruck. Und ich vielleicht eine – ich suche nach einem Wort. 'Aufwandsentschädigung?' Das ist wohl das richtige Wort. Wir trinken noch ein Glas darauf, dann ruft Lindenmaier ein Taxi und ich fahre zurück in den Laupheimer Hof.“ (S. 181 f.)

In dieser für Geschäftsabwicklungen zwischen Unternehmern bezeichnenden wie stereotypen Szene, in der beide bei einem edlen Tropfen miteinander verhandeln, sich sowohl auf Co-Autorschaft als auch entsprechende Konditionen einigen und diesen mündlichen Pakt schließlich im Sinne eines Gentelemen's Agreement mit einem Glas Rotwein besiegeln, tritt die Autorfigur nicht mehr als unglücklicher Vertreter einer Randgruppe auf, sondern erweist sich als gewachsener Businessman, ja als dominanter Wortführer, der sich in seiner neuen Rolle sichtlich wohlfühlt. Rational folgt er von nun an dem Effizienzcode, der seine literarische Arbeit zunehmend bestimmt. Stärker als das Innenleben seines Helden und dessen persönliche Entwicklung interessieren ihn jetzt die greifbaren Tatsachen:

„Nein, ich darf mich nicht mit 'Strukturen' beschäftigen, und erst recht nicht mit psychologischen Mustern oder dergleichen. Da ist die Gefahr viel zu groß, dass ich mir alles andere danach zurichte. Wenn schon die Geschichte von Walter Lindenmaier, dann aber auch die und nur die. Daten, Fakten, Zusammenhänge. Absatz, Umsatz, Gewinn und Verlust. Gedichtet, sage ich mir, wird an einem anderen Schreibtisch. Und damit basta!“ (SG, S. 168)

Der Schöngeist, der dem „schönsten Beruf der Welt“ nachgeht und davon „ehrlich und wahrhaftig mit sechzehn geträumt ha[t]“ (SG, S. 183), legt plötzlich keinen Wert mehr auf Persönlichkeitsmerkmale und deren Bedeutung für die Geschichte, die er zu entwickeln versucht. Stattdessen überwiegt die Lust an spröden Daten und harten Fakten, die seiner Meinung nach für die Lindenmaier-Geschichte von größerem Nutzen sind als eine Charakterdarstellung, bei der die

Wahrscheinlichkeit größer ist, Fehler zu machen. Liefern doch Fakten und Daten ein recht sicheres Material, auf das man sich stützen kann, weil es in Form von Zahlen, Statistiken, Protokollen und Dokumenten vorliegt. Die Psychologie und der Charakter einer Person stellen hingegen unsichere Kategorien dar, für die es der Deutung bedarf, um Aussagen zu treffen. Die Verifikation fällt in solchen Fällen schwerer, weil die eigenen Erfahrungen das Einzige ist, worauf man sich beziehen kann. Der Autor muss sich also auf seine Subjektivität stützen und läuft damit aufgrund der fehlenden Objektivität Gefahr, Tatsachen zu verzerren. In der Sprache der Ökonomie ausgedrückt, liefern ihm die eigenen psychologischen Charakterdeutungen keine genauen Werte, sodass eine Orientierung an ihnen zu Fehlkalkulationen führen kann. Genau das will Spinnen aber vermeiden, schließlich soll das, woran er schreibt, „zwar Prosa werden, aber doch keine Literatur!“ (SG, S. 266). Nicht um Ästhetisierung geht es, sondern um schnörkellose Dokumentation, die in Bezug auf die Darstellung der Lindenmaier-Geschichte bessere Effekte zeitigt. Damit handelt er genauso rational wie ein Unternehmer, der sich „vom kalten Glanz der Zahlen und Bilanzen“ (SG, S. 265) mehr beeindrucken lässt als von schönen Worten.

Ein Unternehmer-Habitus scheint daher ausgebildet, das damit korrespondierende praktische Wissen internalisiert und inkorporiert zu sein, sodass die im weiteren Verlauf der Rahmenhandlung vorherrschenden inneren Monologe von Ausdrücken durchsetzt sind, die auf einen Unternehmer schließen lassen. Mehrmals deutet er die gemeinsame Abmachung als „Vertrag“ (SG, S. 182; 202), betrachtet die Lindenmaier-Geschichte als „unser[] Projekt“ (SG, S. 202) oder sieht in ihr eine „bestellte Arbeit“. Er spricht von einem „Vetorecht“ (SG, S. 267), das er seinem Co-Autor aus Laupheim eingeräumt hat, oder bezeichnet solch berufstypische Arbeitsweisen, wie den „ausgedachten Figuren in den Kopf zu gucken“, als „Lizenz“ (SG, S. 184) eines Autors. Damit kommt neben dem von Spinnen mobilisierten Know-how-Wissen, in dem der Effizienzcode Dominanz ausübt, auch ein für Unternehmer typisches Deutungswissen zum Vorschein. Was die Autorfigur aber deutet, ist das literarische Werk wie die sie bedingende literarische Arbeit, ist er selbst und sein Verhältnis zu dem Mann, dessen Geschichte er verschriftlicht. Allerdings geschieht dies nach Kategorien der Ökonomie und des Wirtschafts-Rechts. Selbst den wohl aus Interesse am Gegenstand gefassten Entschluss, aus Lindenmaiers Unternehmer-Vita ein Buch zu machen, betrachtet er etwas kalt als „Auftrag“, der „definitiv von mir selbst“ (SG, S. 202) stammt, und demonstriert damit, wie alles, woraus die literarische Praxis besteht, einer Umkodierung nach ökonomischen Prinzipien unterliegt. Der Text wird zum Produkt, die literarische Praxis zum Unternehmen, während er selbst als Unternehmer agiert und ein Verhältnis zu Lindenmaier pflegt, das die Form eines Rechtsgeschäfts im Sinne eines Joint Ventures erhält.

Anhand dieser Entwicklung, welche Spinnen im Laufe der Arbeit an der Lindenmaier-Geschichte durchmacht, ist es deshalb möglich, in der Autorfigur die Subjektform des Unternehmer-Autors zu erkennen, der von dem ersten Treffen auf der Hochzeitsfeier bis zum



vollendeten Text einen Unternehmer-Habitus ausbildet und ein dementsprechendes praktisches Wissen nicht nur inkorporiert, sondern auch mobilisiert. Zur Geltung kommen dabei insbesondere das Know-how- und das Deutungswissen, in denen ökonomische Prinzipien und Sinnmuster – vor allem der Effizienzcode – richtungsweisend sind. Dass diese kulturellen Codes jedoch nicht die einzigen Indikatoren für die Subjektform des Unternehmer-Autors sind, soll das nächste Kapitel zeigen.

## **2.2 Der Unternehmer-Autor als Koordinator**

Nach der bisherigen Figurenanalyse liegt in *Der schwarze Grat* eine Subjektform vor, die wir als einen Unternehmer-Autor haben erkennen können, weil Spinnen in seiner literarischen Praxis wie ein Unternehmer agiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich jedoch die Frage, ob dieser intelligibel gewordene Unternehmer-Autor nicht präziser beschrieben und genauer gefasst werden könnte. Schließlich fungiert der Unternehmer als „Verkörperung von Funktionen im Ablauf der Marktvorgänge“ (Mises 1980, S. 245), deren es laut Bröckling vier an der Zahl gibt. Je nach Schwerpunkt lässt sich der Unternehmer demnach entweder als „Nutzer von Gewinnchancen“ (Bröckling 2007 b, S. 111), „Innovator“ (ebd., S. 115), „Träger von Risiken“ (ebd., S. 117), oder „Koordinator“ (ebd., S. 120) begreifen. Wenn also Spinnen als Unternehmer-Autor erkennbar wird, so muss er demzufolge zumindest eine jener Funktionen verkörpern. Welche das ist bzw. sind, darauf gibt zunächst einmal jene Schlüsselszene in Lindenmaiers Privatanwesen einen Hinweis, wenn auch in allegorischer Form. Noch bevor sich beide auf eine Co-Autorschaft einigen, fragt der Autor seinen Gastgeber nach dem Wesen von Golf, einem Sport, den der Unternehmer aus Laupheim, wie Spinnen an diesem Abend herausfindet, passioniert und erfolgreich ausübt. Die dann folgende kurze Erzählung, mit der Lindenmaier diese Frage beantwortet, kann schließlich als Parabel auf das Unternehmertum gelesen werden:

„Denn man weiß ja, wenn man vom Clubhaus losgeht: es gibt ihn, den idealen Weg vom ersten Abschlag zum letzten Loch. Einen Weg, der vielleicht hoch oben an den Wipfeln der Bäume entlang führt, der in halber Höhe die Wasserlöcher und die Sandbunker überquert, der die letzten Meter über das glatte Grün zieht. Und diesen vollkommenen Weg, den geht der Spieler durch eine Folge richtiger Schläge. 75, 80, 85 davon pro Runde, jeder neue Schlag so wichtig wie der letzte – und jeder das Resultat einer komplexen Entscheidung: welches Eisen, welche Kraft, welche Richtung. Und so weiter.“ (SG, S. 179)

Demnach hat es der Golfspieler mit vielerlei Faktoren zu tun, die er zu berücksichtigen hat, um erfolgreich zu sein. Erfolg bedeutet in diesem Sport aber, den Ball mit möglichst wenigen Schlägen einzulochen. Es geht also um Effizienz, genauso wie in der Ökonomie, wo es ein Prinzip gibt, das

drei Ausformungen kennt. Eines davon ist das sogenannte Minimalprinzip und gibt vor, ein ganz bestimmtes Ziel, auf das man sich festgelegt hat, mit so wenig Mitteln bzw. Aufwand wie möglich zu erreichen. Das ist Golf in nuce, wo die Schläge die Mittel darstellen, mit denen der Ball ins Ziel gebracht wird. Um ihre Anzahl aber so gering wie möglich zu halten, muss der Golfspieler sie richtig ausführen. Das setzt die Berücksichtigung jener Faktoren voraus, zu denen, wie Lindenmaier erläutert, beispielsweise solche gehören wie der Schlägertyp, die Kraft des Schlages sowie die Richtung, in die der Spieler den Ball schlägt. Damit jeder Schlag also gelingt, das heißt möglichst wenige weitere Schläge nach sich zieht, muss der Golfspieler die genannten Faktoren nutzenoptimierend koordinieren und insofern vor jedem neuen Schlag eine „komplexe Entscheidung“ treffen. So versteht es auch die Autorfigur Spinnen, der dieses Prinzip in eigenen Worten zu beschreiben versucht: „Aha! Das heißt: man erreicht Vollkommenheit durch eine Summe von richtigen Schritten? Man kommt stückweise zum großen Ganzen, zum Ziel?“ (SG, S. 179)

Das Treffen von richtigen Entscheidungen steht auch im Mittelpunkt von Mark Cassons Konzept der Koordination, die er als eine wesentliche Unternehmerfunktion betrachtet (vgl. Casson 2003, S. 19 - 75). Was aber im ökonomischen Prozess koordiniert werden muss, sind die knappen Ressourcen, deren Allokation möglichst nutzenoptimierend erfolgen sollte. Weil dies aber auf unterschiedliche Art und Weise getan werden kann, sodass sich dabei unendlich viele Kombinationen ergeben, bedarf es der Entscheidung. Sie zu treffen, sind allerdings nur Personen im Stande, „während Institutionen allenfalls zu Entscheidungen gelangen, indem sie individuelle Voten aggregieren“ (Bröckling 2007 b, S. 120). Den Status eines Unternehmers erhalten folglich nur diejenigen, die sich darum bemühen, „Entscheidungsfunktionen wahrzunehmen“ (ebd.), das heißt sich darauf spezialisieren, „Entscheidungen über die Koordination knapper Ressourcen zu treffen“ (Casson zit. nach Bröckling 2007 b, S. 120), und zwar immer wieder aufs Neue, um die „Allokation nutzenoptimierend *veränder[n]*“ (vgl. Bröckling 2007 b., S. 120) und so das anvisierte Ziel erreichen zu können. Jeder neue Schritt der Ressourcenallokation beruht demnach auf einer komplexen Entscheidung und ist – Lindenmaiers Golf-Parabel entsprechend – „so wichtig wie der letzte“.

Insofern symbolisiert der Golfsport, wie ihn Lindenmaier beschreibt, den Alltag des Unternehmers, als welchen sich Spinnen selber betrachtet und als der er tatsächlich intelligibel wird. Denn es ist geradezu offensichtlich, dass in *Der schwarze Grat* die Koordinationsleistungen der Autorfigur vorgeführt werden, die in ihrer literarischen Praxis fortwährend viele verschiedene Faktoren zu berücksichtigen, Fragen wie Folgen von Handlungen abzuwägen und letztlich komplexe Entscheidung zu treffen hat. Was Spinnen aber als allererstes in seiner literarischen Praxis koordinieren muss, ist Zeit, vor allem aber seine vielfältigen Projekte, von denen *Der schwarze Grat* nur eines ist. Die Arbeit daran beträgt nämlich sechs Jahre, in denen Spinnen

zusätzlich an „einem kleinen Buch über meine Passion der Modelleisenbahnerei“ (SG, S. 201) sowie am „Roman 'Belgische Riesen“ (SG, S. 280) schreibt und dann auch noch „einen umfangreichen Essayband druckfertig macht[t]“ (SG, S. 280). Dazwischen finden „Lesungen“ (SG, S. 201) und „Touren mit den neuen Büchern“ (SG, S. 280) statt. Darüber hinaus ist er „für ein Gastsemester am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig verpflichtet“ (SG, S. 201) und leitet in Berlin „zusammen mit Katja Lange-Müller eine Autorenwerkstatt, die je ein Wochenende pro Monat und viel Vorbereitung erfordert“ (SG, S. 201). Alle diese Tätigkeiten muss Spinnen also miteinander koordinieren, sodass die Arbeit an den genannten Projekten nicht ohne Zeitmanagement erfolgen kann. Aus diesem Grund stellt Zeit die erste und wichtigste Ressource dar, die der Allokation bedarf. Hinzu kommen noch solche Ressourcen, die im Rahmen des *Schwarzen Grats* eine entscheidende Rolle spielen. Zu nennen wäre hier vor allem das Material, aus dem sich die Lindenmaier-Geschichte zusammensetzen lässt. Dazu gehören „Bilanzen, Berichte, Produktbeschreibungen, Aufsichtsratsprotokolle“ (SG, S. 82) genauso wie die mündlichen Erzählungen Lindenmaiers und des Herrn Walter, seines Prokuristen. Allerdings muss Spinnen dieses Material zunächst einmal beschaffen, um einen Text überhaupt erst produzieren zu können.

Die Materialbeschaffung setzt sich aber wieder aus vielfältigen Tätigkeiten zusammen, in deren Verlauf nicht nur wichtige Faktoren zu berücksichtigen, sondern auch Ressourcen zu mobilisieren sind. So muss Spinnen sich zum Beispiel auf einen Termin mit Lindenmaier einigen und ihn in Laupheim zwecks Interview besuchen. Dabei schreibt er immer mit und macht schon einmal „[d]rei Seiten meines Notizblocks [...] mit Stichworten voll“ (SG, S. 238), weiß aber auch, dass er nicht alles festhalten kann. Damit das mündlich Erzählte aber nicht in Vergessenheit gerät, besorgt sich die Autorfigur vorher ein neues Aufnahmegerät, womit er sich um die nötigen Produktionsmittel kümmert. Dabei ist auch diese Tätigkeit mit vielen Fragen verbunden, die abgewogen werden und letztlich in einer Entscheidung münden müssen, auch wenn die völlige Sicherheit fehlt:

„Ich nehme noch einmal die Batterien aus dem kleinen Recorder um zu schauen, ob sie richtig liegen. Ich bin mir immer noch unsicher, ob ich das richtige Gerät gekauft habe. Es ist eigentlich eine Art Mittelding zwischen Diktaphon und Recorder; sein Vorteil sei: es soll sich automatisch ausschalten, wenn Ruhe ist, und wieder einschalten, sobald jemand zu sprechen beginnt. Das spare Band und Batterien, hat der Verkäufer gesagt. Sehr praktisch, habe ich gedacht, seitdem habe ich Zweifel.“ (SG, S. 16 f.)

Wie diese Passage aber veranschaulicht, kann eine Anschaffung, die dem Produktionsprozess dient, weitere Fragen nach sich ziehen und den Produzenten gedanklich in Anspruch nehmen, sodass dieser auch noch die Auseinandersetzung mit den bereits gemachten Investitionen in die

Koordinationsarbeit aufnehmen muss:

„Ob auch der Recorder ein taugliches Instrument ist, kann ich noch nicht sagen. Er nimmt zwar brav auf und schaltete sich tatsächlich bei jedem Räuspern wieder ein, aber die Tonqualität könnte besser sein. Besonders der Herr Walter ist manchmal ein wenig mühsam zu verstehen. Wenn er sich zu weit zurücklehnt, gerät er aus dem Aufnahmebereich des Mikros. Vielleicht hätte ich nicht so geizig sein und mir ein besseres Gerät kaufen sollen. Aber zu spät. Und außerdem: vielleicht würde eine größere Anlage auch störend wirken. Viele Menschen reden anders, wenn vor ihnen ein solcher Kasten steht. Wer weiß?“ (SG, S. 170)

Und als wäre es nicht schon Arbeit genug, über die Qualität des angeschafften Hilfsmittels nachzudenken, muss der Rekorder während des Interviews auch noch permanent bedient und am Laufen gehalten werden: „Leider muss gleich das Band zu Ende sein. Ich stoppe das Gerät, spule den Rest vor und drehe rasch die Kassette um“ (SG, S. 33); „[i]ch stelle den Recorder ab, nehme die kleine Kassette heraus, schreibe 'L.Nr.1' drauf, lege eine neue Kassette ein“ (SG, S. 44); „[d]ie Sekretärin Frau Schulz bringt noch einen Kaffee, und ich lege, nachdem ich die zweite Kassette beschriftet habe, eine dritte in den Recorder“ (SG, S. 67). Allein die persönlichen Treffen mit dem Protagonisten, die dazu dienen, an Material zu kommen, veranschaulichen also, mit welchen weiteren Teiltätigkeiten sie die Autorfigur konfrontieren und dazu zwingen, permanent Entscheidungen zu treffen. Damit ist die Materialbeschaffung aber noch nicht abgeschlossen, denn Spinnen hat aufgrund seiner anderweitigen Verpflichtungen nicht die Zeit für häufige Besuche in Laupheim und ist daher darauf angewiesen, neben den persönlichen Treffen zusätzlich Telefonate wie „Korrespondenz mit Herrn Walter“ (SG, S. 186) zu führen und Lindenmaier entweder einen „sehr persönlichen Brief“ (SG, S. 186) zu schreiben oder „eine Liste mit weiteren, eher persönlichen Fragen“ (SG, S. 201) zu schicken.

Diese miteinander zu koordinierenden Tätigkeiten sind somit dem Komplex der Materialbeschaffung untergeordnet und bedürfen einer strategischen Abwägung, um nutzenoptimierend handeln zu können. Setzt die Ressourcenallokation innerhalb dieses Bereichs bereits komplexe Entscheidungen voraus, so müssen solche auch noch auf einer höheren Ebene getroffen werden, wo die Materialbeschaffung mit weiteren aus Teiltätigkeiten bestehenden Arbeitskomplexen zu koordinieren ist. Das betrifft vor allem die Ordnung und das Studium des Materials, ferner die Strukturierung der Geschichte, die Schreibe und der darauf folgende Korrekturprozess, mit dem die Textproduktion abgeschlossen wird.

Gerade das Ordnen des Materials erweist sich angesichts der Fülle als eine nicht zu

unterschätzende Arbeit, bei der Spinnen im Laufe der sechs Jahre es mit vielfältigen Ressourcen zu tun bekommt, deren Allokation und Koordination bewältigt werden muss:

„[M]eine Materialsammlung wächst. Nach ein paar Wochen stehen vier Aktenordner neben meinem Schreibtisch: einer mit der Korrespondenz und zwei mit verschiedenen Unterlagen, Prüfberichten, Aufsichtsratsprotokollen, Bilanzen, Prozessakten, Anwaltsschreiben und so weiter. Außerdem sind drei Stehsammler gesteckt voll mit Drucksachen, die sich nicht abheften lassen, Prospekte, Broschüren, technische Beschreibungen.“ (SG, S. 186)

Alle diese Dokumente, verstanden als Ressourcen, müssen von Spinnen geordnet, das heißt so koordiniert werden, dass er sie studieren und in einen Zusammenhang bringen kann. Bleibt dies aus, durchdringt er auch nicht die Lindenmaier-Geschichte. Sie zu verstehen, ist aber der Kern der Arbeit am *Schwarzen Grat*, der nicht aus einem erfundenen Stoff besteht, sondern auf einer wahren Unternehmer-Vita beruht. Wie aufwändig und zeitraubend aber die Materialordnung ist, veranschaulicht die folgende Passage, wo zum Ausdruck kommt, inwieweit die Autorfigur mit dem Problem des Zeitmanagements konfrontiert und gezwungen ist, zwecks Ressourcenallokation und -Koordination Entscheidungen möglichst nutzenoptimierend zu treffen:

„Zwei Tage habe ich dann allein gebraucht, um die Kopien in die richtige Reihenfolge zu bringen, um herauszubekommen, was wozu gehört, was eine Abschrift von wem, was eine Antwort auf was ist. Ich habe die Papiere nummeriert und sortiert, dann habe ich sie abgeheftet. So ist der vierte Ordner entstanden. Ein paar Tage später habe ich mich dann hingesetzt und anhand seiner das fehlende Kapitel geschrieben.“ (SG, S. 189)

Die zu ordnenden Dokumente stellen jedoch nicht das ganze Material dar, das die Autorfigur im Laufe ihrer Recherchen sammelt. Daneben existieren noch die Aufzeichnungen, für die, wie wir gesehen haben, nicht wenige Kassetten benötigt worden sind. Was sich auf ihnen befindet, muss auch in irgendeiner Weise geordnet werden, um an verwertbare Informationen zu kommen. Spinnen bleibt somit nichts anderes übrig, als sich zu Hause hinzusetzen und die aufgenommenen Gespräche noch einmal durchzuhören. Dass aber auch das nicht reibungslos vonstatten geht, ja sogar neue Probleme aufwirft, belegen die folgenden Auszüge:

„In den Tagen danach sitze ich zu Hause, den Recorder auf dem Schoß, in den Ohren die Kopfhörer, die nur aus zwei schwarzen Stöpseln bestehen. Die Qualität der Aufzeichnung ist längst nicht so schlecht, wie ich befürchtet habe. [...] Allerdings – nichts, rein gar nichts von dem Gesprochenen könnte man jetzt einfach abschreiben! [...] Was für ein Hin und Her, bis es

endlich ein Stück weitergeht. Von fünf Sätzen nicht einer richtig zu Ende gesprochen. Dazu die verwickelten Dialoge von Walter Lindemaier und Herrn Walter über irgendein völlig nebensächliches Detail. Im Gespräch ist es mir gar nicht so aufgefallen, aber jetzt, da es vom Band kommt, hört sich vieles ganz chaotisch an.“ (S. 81)

„Zu Hause beginne ich so bald es geht mit der Arbeit am Text. Dabei stellt sich schnell heraus, dass alles noch viel komplizierter ist, als ich befürchtet hatte. Besonders die Aufarbeitung der 'Ticker'-Geschichte zieht eine Unmenge von Fragen nach sich. Die Details sind den Bänden ganz gut zu entnehmen, aber bei den großen Zusammenhängen, bei den zeitlichen Abläufen lassen mich die Aufnahmen im Stich.“ (SG, S. 186)

Für einen Autor wie Spinnen, der „[n]eunzehn Jahre, ziemlich genau mein halbes Leben, [...] in Seminaren, Bibliotheken und meinem kleinen Dienstzimmer verbracht“ (SG, S. 82) hat, stellt das Studium eines solchen Materials einen Kraftakt dar. Weil er mit betriebswirtschaftlichen Prozessen, Buchhaltungs- wie Rechtsprosa und Angelegenheiten des Verfahrensrechts nicht vertraut ist, muss er viel Arbeit investieren und sich das nötige Wissen aneignen, um das vorliegende Material verstehen und darin Zusammenhänge erkennen zu können: „Ich blättere durch; alles in einem Unternehmensdeutsch geschrieben, für das ich glaube einen Übersetzer zu brauchen“ (SG, S. 82). Das gilt auch für den roten Faden, nach dem Spinnen in der Lindenmaier-Geschichte verzweifelt sucht, um ihn schließlich auch in den Text einzubauen:

„Und schon während dieses halben Nachmittags immer wieder: die Sorge um den roten Faden! Wie froh ich war, wenn ich glaubte, ihn einmal erwischt zu haben. Bloß nicht loslassen! Ja, der rote Faden – in der Literatur ist er meistens gut zu erkennen, aber im wirklichen Leben ist er oft so dünn, dass man ihn gar nicht sieht. Dabei werde ich ihn nötigst brauchen, um diese Unmenge versprengter Einzelheiten, die ein Leben ausmacht, zusammenzuhalten.“ (SG, S. 169)

Daraus wird ersichtlich, wie das Studium des Materials in die Schreibarbeit übergeht. Doch schon an der Schnittstelle kommt es zu Problemen, die der Autor lösen muss, um überhaupt erst schreiben zu können. Die Suche nach dem roten Faden ist nur eines von ihnen, ein anderes ist die zeitliche Reihenfolge aller Ereignisse, aus denen sich die Lindenmaier-Geschichte zusammensetzt. Um in ihr eine Struktur zu finden und eine Orientierung für die Schreibarbeit zu haben, ist Spinnen zunächst einmal dazu gezwungen, „eine Chronologie in Stichworten“ (SG, S. 186) anzulegen. Statt Klarheit entstehen aber neue Probleme, die den Autor wieder dazu veranlassen, schnell zu reagieren und erneut Ressourcenallokation zu betreiben. Denn „vieles kann sich“, wie Spinnen bei seiner

Chronologisierung enttäuscht feststellt, „einfach nicht so zugetragen haben, wie es die Herren Lindenmaier und Walter gemeinsam erinnern; da häufen sich die Widersprüche, da stimmen die Daten nicht“ (SG, S. 186). Damit der Schreibprozess also fortgesetzt werden kann, müssen vorher diese neu entstandenen Fragen beantwortet und folglich wieder umgehend Entscheidungen getroffen werden. Und Spinnen trifft sie, sodass die „Korrespondenz mit Herrn Walter noch reger“ wird und die „Materialsammlung wächst“ (SG, S. 186).

Aber auch wenn mehr oder minder sichere Daten vorliegen, so kommen doch neue Fragen hinsichtlich ihrer Verwaltung auf, die den Autor während der Schreibphase beschäftigen und zu Reflexionen darüber führen, welche Daten und Informationen wie in den Text eingebaut werden sollen und wo sie sich in der reichen Materialsammlung befinden:

„Außerdem hat sich schon an dem Probenachmittag gezeigt, dass ich mir beim Schreiben kaum einmal werde sagen können: Das war's jetzt, und das ist ganz gut. Das kannst du – wenigstens bis morgen – so lassen. Kein Gedanke! Denn immer hat etwas gefehlt – und nicht, wie sonst beim Schreiben einer Geschichte, eine Idee oder die richtige Formulierung, sondern ein Tatbestand, ein Zusammenhang, ein Datum. Und gerade dieser Mangel muss sorgfältig verwaltet werden. Ich könnte die vielen offenen Fragen handschriftlich notieren. Ich könnte sie auch als Fußnoten gleich in den Text einbauen. Wahrscheinlich wird sich die Textverarbeitung am Computer geradezu als ein Segen erweisen. Schon an dem Nachmittag habe ich in den paar Seiten, die es schließlich waren, mehr gesucht als geschrieben; und ohne die Suchfunktion der Software wäre mir der rote Faden noch viel öfter entglitten.“ (SG, S. 169)

Die Schreibphase selbst erweist sich somit als ein Arbeitskomplex, in dem spezifische Fragen gelöst und mehrere Teilaktivitäten koordiniert werden müssen. Hierbei geht es aber nicht mehr um Kommunikation und Terminfindung, nicht mehr um die Qualität der Hilfsmittel und deren effizienten Einsatz und es geht auch nicht um die Verwaltung von Daten und Fakten, sondern um literarische Kategorien, die das Geschäft des Autors bestimmen. Es geht um Fragen nach dem Stoff und seiner Darstellung, um das Verhältnis von Histoire- und Diskursebene und es geht um Ideen, wie sich die auf diesen Ebenen entstehenden Probleme lösen lassen. Deshalb nehmen die Teilaktivitäten in der Schreibphase die Form verschiedener Reflexionstätigkeiten an, die um ganz bestimmte, nämlich textspezifische Gegenstände kreisen. Folglich wird nicht selten im Inneren Monolog vorgeführt, wie die Autorfigur Spinnen über Probleme und zum Beispiel Fragen im Hinblick auf Motive nachdenkt, nach Lösungswegen sucht, sie findet und wieder verwirft:

„Diese gewisse Konstante, einmal angenommen, es gibt sie wirklich, könnte sie nicht heißen:

'ältere Männer ohne Halt'? Man könnte es damit versuchen, zumindest als Hypothese. Immerhin wird Walter Lindenmaiers Geschichte als Unternehmer zehn Jahre lang durch die Begegnungen mit älteren Männern geprägt. Einige von ihnen hätten gut und gerne seine Väter sein können. Allerdings taugen die besagten Herren überhaupt nicht als Väter. Denn eigentlich dürfen sie zwar kaum noch etwas anderes vor sich haben als den wie auch immer verdienten Ruhestand nach einem Arbeitsleben in den Verwaltungsetagen von Banken und Industrie. Doch aus dem einen oder anderen Grunde sind sie allesamt nicht in der Lage, wirklich in Ruhe zu agieren. Und 'väterlich' sind sie erst recht nicht! [...] Ich überlege also. Soll ich Walter Lindenmaier einmal fragen, wie er selbst die Sache sieht? Wie er über seine 'Väter' denkt, das heißt über seinen einen gefallenen Vater und die vielen ausgefallenen Väter danach? Das wäre doch eine gute Frage, eine gute Frage an seine Geschichte. [...] Aber – nein! Das ist keine gute Frage. Jedenfalls keine, die ich stellen sollte.“ (SG, S. 166 f.)

Spinnen trifft also permanent Entscheidungen, die sich auf Koordination und Allokation von Ressourcen beziehen, wobei diese diesmal nicht als Daten und Fakten, sondern als Gedanken und Ideen vorliegen. Sie zu mobilisieren, ist für den Schreibprozess enorm wichtig, damit Formulierungen, aber auch Strukturierung und Verbindung von Ereignissen gelingen. Neben den Ideen hinsichtlich Haupttext und dessen Ästhetisierung sind darüber hinaus auch noch solche zu entwickeln, die sich auf den Paratext beziehen: „Und mein nächster Gedanke lautet: Welchen Titel soll das Ganze eigentlich tragen? Denn egal ob erfundene oder aufgeschriebene Geschichte, jede Geschichte braucht einen Titel“ (SG, S. 268). Wie Spinnen dann diesbezüglich Ideen entwickelt, mögliche Titel formuliert und sich schließlich für einen von ihnen entscheidet, ist bezeichnend für sein unternehmerisches Handeln: „Vielleicht 'Der amerikanische Traum?' Das würde passen, ist aber von ganzem Herzen verbraucht. Oder: 'Der schwarze Grat?' Das klingt nicht nur gut. Das trifft es auch. Also heißt das Buch: 'Der schwarze Grat!'“ (SG, S. 268) Aus der Entscheidung, die Spinnen zugunsten des *Schwarzen Grats* trifft, geht zugleich hervor, inwiefern hier die „Allokation nutzenoptimierend verändert“ (Bröckling 2007 b, S. 120) wird, wie es sich für den Unternehmer als Koordinator gehört. Macht es doch tatsächlich mehr Sinn, den Text nach dem Berg zu benennen, über welchem Lindenmaier mit dem Flugzeug beinahe abgestürzt wäre, weil die Maschine „die Baumwipfel der Bergspitze berührt“ (SG, S. 246). Dass sie dann aber „buchstäblich mit dem allerletzten Tropfen Benzin“ (SG, S. 246) notlanden kann und Lindenmaier wie durch ein Wunder überlebt, steht symbolhaft für seine an unerhörten Begebenheiten reiche Unternehmerlaufbahn, die in ökonomischer Hinsicht durch derartige Ereignisse geprägt ist. Daher ist *Der schwarze Grat* als Titel besser als die vorherige Variante, er ist aussagekräftiger und somit von größerem Nutzen, auf den Spinnen letztlich abzielt, wenn er in der Schreibphase Ideen wie Ressourcen behandelt und über ihre Allokation komplexe Entscheidungen trifft.



Dass in der Schreibphase aber auch viele unerwartete Faktoren berücksichtigt, abgewogen und koordiniert, viele unvorhergesehene Probleme gelöst und schließlich wieder Entscheidungen getroffen werden müssen, machen Passagen deutlich, in denen die Autorfigur sich zum Beispiel mit moralischen Fragen beschäftigt und zu Reflexionen ansetzt, um sie zu klären:

„Mir ist beim Schreiben dieses Briefs nicht sehr wohl gewesen. Wieder das Klischee: der Geschichtenerzähler als Detektiv. Und noch dazu in einer Standardrolle meiner Generation, nämlich als habichtsäugiger und unbestechlicher Aufdecker der bislang verschwiegenen Nazi-Vergangenheit. Ich mag diese Rolle nicht besonders. Es soll natürlich nichts unter dem Teppich bleiben, das ist klar. Aber oft genug ist es mir in der Vergangenheit vorgekommen, als gehe es den Aufdeckern mehr um ihre eigene moralische Position als um die historische Wahrheit.“ (SG, S. 187)

„Doch kaum habe ich 'Buch' gedacht, muss ich den Gedanken auch schon wieder zurücknehmen. Oder zumindest in Klammern setzen. Manches hat Lindenmaier ja erzählt, das man, zumindest in seinen Geschäftskreisen, vielleicht nicht publik machen sollte. Außerdem bin ich mir nicht sicher, ob er wirklich weiß, dass ich bei den Erzählungen aus seinem Privatleben gewissermaßen innerlich mitstenografiert habe, wenn der Recorder gerade nicht lief. Und weiß er, dass die Chronik der Internierung seines Großvaters schon weitgehend aufgeschrieben ist? Bislang tut er immer so, als spiele das alles für die eigentliche Geschichte keine große Rolle. Meint er das im Ernst? Erzählt er mir alles Persönliche nur, weil ich gesagt habe, ich sollte das wissen, um die inneren Zusammenhänge besser zu verstehen? Oder hofft er sogar, dass ich es aufschreibe.“ (SG, S. 268)

Fragen dieser Art bringen den Schreibfluss zum Stocken und provozieren Entscheidungen, die Spinnen zielgerichtet zu treffen hat. Bevor der fertige Text „[a]m 9. Oktober 1999“ (SG, S. 275) an Lindenmaier übergeben wird, findet also eine komplexe Allokationsarbeit seitens der Autorfigur statt, die sowohl Tätigkeiten als auch Ressourcen strategisch und nutzenoptimierend koordiniert. Dabei übernimmt sie aber nicht alle anfallenden Aufgaben, sondern weiß auch, welche von ihnen sie an wen delegieren kann. Das gilt zum Beispiel für Recherchen, die in den Bereich der Materialsammlung fallen und mit denen Spinnen bisweilen Lindenmaier beauftragt. Dieser befolgt dann tatsächlich die Instruktionen seines Partners, delegiert die Aufgaben aber weiter an seinen Prokuristen Walter:

„Als ich das nächste Mal in Laupheim West aussteige, sind ein paar Monate vergangen. [...] Diesmal soll mich Herr Walter vom Bahnhof abholen. Er hat in der Zwischenzeit gearbeitet,

'sehr tapfer', wie Lindenmaier es mir am Telefon geschildert hat, 'sehr fleißig'. Seit Wochen versucht er die vielen offenen Sachfragen zu klären, die ich beim Anhören der Bänder notiert und ihm dann in einer langen Liste nach Laupheim geschickt habe“ (SG, S. 163)

Walter avanciert schließlich zu Spinnens wichtigstem Gehilfen, an den er dauernd den Auftrag erteilt, Recherchetätigkeiten zu übernehmen: „Ich überlege: wann werde ich den Text abschließen können? Das wird sehr von Herrn Walters Recherchen abhängen“ (SG, S. 267); „[i]n noch viel höherem Maße als bisher bin ich auf Herrn Walters Recherchen und deren immer detaillierter werdende Resultate angewiesen“ (SG, S. 275). Walter fungiert somit als Spezialist für Recherchen, ist aber nicht der einzige, den Spinnen in seiner literarischen Praxis für besondere Aufgaben einspannt. Dazu gehört nämlich auch seine Frau, die als Lektorin in erster Instanz darauf spezialisiert ist, „das für alle meine Texte unverzichtbare Okay“ zu geben. Deshalb wird ihr die „erste Fassung“ des *Schwarzen Grats* anvertraut, die sie „während des Urlaubs an der Ostsee“ liest, bevor Spinnen sich „umgehend an die Endfassung für Walter Lindenmaier“ (SG, S. 275) macht. Schließlich wird auch dieser damit beauftragt, eine nicht unerhebliche Aufgabe zu übernehmen: die Schreibearbeit. In Anbetracht der Rolle, die Lindenmaier laut mündlichem Vertrag innerhalb des gemeinsamen Projekts spielt, erscheint es durchaus plausibel und rational, ihn als Co-Autor damit zu betrauen. Lindenmaiers Beitrag ist zwar kurz, jedoch gewichtig, stellt er doch das Schlusskapitel in Form einer Widmung dar, die seiner kurz zuvor verstorbenen Frau gilt. In bewegenden Worten dankt ihr der Unternehmer für die jahrelange Unterstützung an seiner Seite und erinnert an jene „Ereignisse, die uns einmal Tag und Nacht in Atem gehalten“ (SG, S. 302) haben. Rekapitulierend skizziert er also kurz das gemeinsame Leben, „ein Auf und Ab, ein dauerndes Noch-einmal-Davonkommen“ (SG, S. 303), das Spinnen in den vorherigen Kapiteln in seiner ganzen Breite darstellt. Die Idee, Lindenmaier mit einer solchen Aufgabe zu beauftragen, lässt sich in ökonomischer Hinsicht als eine Ressource werten, deren Allokation in den Teilkomplex der Schreibphase fällt und sich in engerem Sinne auf den Paratext bezieht. Daran lässt sich schließlich ablesen, wie die Autorfigur mit Ressourcen, die als Ideen vorliegen, umgeht und sie aufeinander bezieht. Mobilisiert Spinnen sie im Rahmen der Titel-Überlegungen noch derart, dass sie direkt im Endergebnis münden, so dienen sie ihm im Fall des Schlusskapitels als Basis dazu, diese Aufgabe an seinen Co-Autor weiterzuleiten.

Dieses Outsourcing ist somit ein weiterer Indikator für die Subjektform des koordinierenden Unternehmer-Autors, als welcher die Autorfigur intelligibel wird. Denn der Unternehmer als Koordinator, wie ihn Bröckling im Anschluss an Casson beschreibt, zeichnet sich nicht nur durch „Voraussicht, Einbildungskraft, Verhandlungsgeschick und Organisationstalent“ aus, sondern verfügt darüber hinaus über die „Fähigkeit zu delegieren“ (Bröckling 2007 b, S. 122): „Unternehmerische Koordination heißt nicht zuletzt zu entscheiden, welche Mitarbeiter oder welche

externen Anbieter welche Leistungen am kostengünstigsten und effizientesten erbringen können“ (ebd.).

Tätigkeiten an Spezialisten zu delegieren, ist Spinnen aber auch noch dann gezwungen, als die Schreibphase abgeschlossen ist und die Endfassung längst vorliegt. Denn am Ende des Projekts steht die Korrekturarbeit, die im Fall des *Schwarzen Grats* umso dringlicher wird, als Lindenmaier bei seiner Lektüre immer mehr Fehler entdeckt: „Nun, falsche Daten, fehlerhaft geschriebene Namen, und eben eine ganz Menge davon!“ (SG, S. 278) Also wird Walter, Lindenmaiers Prokurist und Spinnens Spezialist für Recherchen, erneut damit beauftragt, Daten und Fakten abzugleichen und valide Werte zu liefern. Zudem muss erneut ein neuer Termin für ein gemeinsames Treffen gefunden werden, was sich jedoch nicht leicht zu bewerkstelligen lässt. Im Großen und Ganzen zieht sich die Korrekturphase über zwei Jahre hin, auch wenn es, als alle drei endlich zusammenkommen, „rasch vonstatten“ geht und „außer Fehlschreibungen und falschen Zahlen nicht allzu viel zu verbessern“ (SG, S. 279) gibt. Gleichwohl müssen diese Korrekturen am Text selbst vorgenommen werden, weshalb Spinnen „[i]m Laufe des Jahres 2001 [...] alle Nachträge in die Textfassung vom Sommer 1999“ (SG, S. 280) einarbeitet und den Produktionsprozess endlich zum Abschluss bringt.

In dieser letzten Produktionsphase wiederholt sich aber all das, was schon zuvor seine literarische Praxis bestimmte: die Koordination und Allokation von Ressourcen. Von Anfang an und über verschiedene Produktionsphasen hinweg muss er sie in kleinen Schritten so mobilisieren, dass am Ende das Ziel erreicht wird. Wie der Golfspieler und der Unternehmer macht also auch die Autorfigur Spinnen viele richtige Schritte, um „stückweise zum großen Ganzen, zum Ziel?“ (SG, S. 179) zu gelangen, welches nicht weniger ist als die Lindenmaier-Geschichte in Textform. Dabei aktiviert er jedoch ein praktisches Wissen, ein Know-how, in dem offensichtlich zum Vorschein kommt, dass der kulturelle Code der Ressourcenallokation und -koordination darin eine dominante Rolle spielt und verarbeitet wird. Neben der Orientierung am Effizienzcode lässt sich deshalb auch daraus die Subjektform des Unternehmer-Autors ableiten, als welcher die Autorfigur Spinnen intelligibel wird.

### **2.3 Der Unternehmer-Autor als Träger von Risiken**

Wurde im letzten Kapitel die Subjektform des Unternehmer-Autors auf Spinnens Aktivität als Entscheidungsträger im Hinblick auf Ressourcenallokation und -koordination zurückgeführt, so soll in diesem Abschnitt ein weiterer Aspekt beleuchtet werden, an dem sich ebenfalls zeigen lässt, dass die Autorfigur in dieser Subjektform erkennbar wird. Denn die auf komplexen Entscheidungen basierende Ressourcenkoordination ist zwar eine, keineswegs aber die einzige Funktion, die den Nationalökonomem zufolge verkörpert werden muss, um als Unternehmer zu gelten. So stellt sich etwa im Anschluss an Entscheidungen, die ein Unternehmer zwecks Ressourcenkoordination trifft,

die Frage nach deren Konsequenzen, über die laut Frank H. Knight im ökonomischen Alltag immer Ungewissheit herrscht (Knight 2002, S. 197 ff.). Allerdings gibt es, wie Bröckling Knights Konzept zusammenfasst, Ungewissheiten, die sich als Risiken auffassen lassen und „mithilfe von Wahrscheinlichkeitskalkülen objektivieren und folglich durch Technologien der Versicherung oder Prävention“ (Bröckling 2007 b, S. 117) kontrolliert werden können, und solche, für deren Messbarkeit selbst derartige Methoden nicht ausreichen. Auf einer solchen „reinen Ungewissheit“ (ebd., S. 118) beruhen nicht selten ökonomische Entscheidungen, vor allem dann, wenn sie sich auf neue oder alternative Handlungsverläufe beziehen. Gerade deswegen bieten sie auch die Möglichkeit, Gewinne zu erzielen. Weil es aber keine Garantie gibt, besteht die große Gefahr, herbe Verluste einzufahren, weshalb Entscheidungen dieser Art großes Verantwortungsbewusstsein voraussetzen. Nicht zuletzt darin zeigt sich der wahre Unternehmer, der trotz reiner Ungewissheit Entscheidungen trifft und den Gewinn wagt, im gleichen Zug aber auch die Verantwortung für deren Folgen übernimmt. Damit unterscheidet er sich vom „bezahlten Manager, der lenkt aber nicht die wirtschaftlichen Konsequenzen seiner Entscheidungen zu tragen hat“ (ebd., S. 118). Aus diesem Umstand resultiert schließlich sein Status als „specialist in risk-taking or uncertainty bearing“ (Knight 1942, S. 129)

In der Rolle des ökonomischen Risikoträgers agiert, wie die These hier lautet, auch die Autorfigur Spinnen, die diese Unternehmerfunktion verkörpert und dadurch die Subjektform des Unternehmer-Autors annimmt. Den Ausgangspunkt dafür bildet wieder jene Schlüsselszene in Lindenmaiers Privathaus, als der Autor die wichtigste Entscheidung überhaupt trifft und sich dazu bereit erklärt, die Unternehmensgeschichte seines Gastgebers zu verschriftlichen. Damit geht er ein Risiko ein, vergrößert es aber zusätzlich dadurch, dass er Lindenmaier ein Mitspracherecht einräumt. Dieser kann nämlich, wie wir gesehen haben, die Veröffentlichung des am Ende entstandenen Buches verhindern, wenn er ein Veto einlegt. Träfe dies zu, müsste Spinnen aufgrund der investierten Zeit und Arbeit herbe Verluste hinnehmen. Das ist das Risiko, das er mit seiner Entscheidung für eine Co-Autorschaft zu je „50 Prozent“ (SG, S. 181) eingeht. Angesichts der Ungewissheit über die Folgen dieser Entscheidung versucht er sich daraufhin zumindest teilweise abzusichern, indem er, wie bereits erwähnt, eine „Aufwandsentschädigung“ (SG, S. 182) einfordert. Da diese aber im Ernstfall nicht ausreicht, um den Verlust zu kompensieren, bleibt immer noch ein Rest reiner Ungewissheit übrig. Dass Spinnen sich dessen bewusst ist und dennoch bei seiner Entscheidung bleibt, macht ihn zum Unternehmer als Risikoträger, zu einem Unternehmer-Autor, der „immer wieder den Schritt hinaus ins Ungewisse wagt“ (Bröckling 2007 b, S. 119). Und als solcher wird die Autorfigur im Text fortwährend vorgeführt.

Über die Risiken einer Verschriftlichung der Unternehmer-Vita ist sich Spinnen nämlich schon auf der Hochzeitsfeier im Klaren, wo ihm Lindenmaier dieses Angebot unterbreitet. Wie viel Zeit und Arbeit in ein solches Projekt investiert werden müsste, weiß er aus eigener Erfahrung, die

„nach immerhin vier Büchern“ (SG, S. 183) durchaus Richtwerte enthält. Hinzu kommt seine Kenntnis des literarischen Marktes und des Verlagsgeschäfts, aus dem ihm durch seinen eigenen Verleger bekannt ist, inwieweit dort im Hinblick auf die Veröffentlichung von Autobiographien Nüchternheit herrscht:

„'Ich meine das im Ernst', sagt der Herr Lindenmaier, 'und es ist nicht mal meine Idee. Aber meine Bekannten sagen seit Jahren zu mir: Walter, sagen sie, bei dir ist es dermaßen verrückt zugegangen – das heißt bei mir in der Firma – das muss man unbedingt einmal aufschreiben. Und das müssen die Leute lesen.' Er hebt eine Hand. 'Alle sagen das. Jeder, der mich etwas besser kennt.' Ich winde mich ein wenig. 'Ja, ja', sage ich dann. Und: 'Das sagen viele. Von sich oder von anderen.' Aber! Was man selbst erlebt hat und was daher verständlicherweise ziemlich aufregend gewesen ist, das kann den Rest der Menschheit – pardon! – vollkommen kalt lassen. Ich erzähle von meinen Besuchen im Büro meines Verlegers in Frankfurt. Da häufen sich die unverlangt eingesandten Autobiographien von Leuten, die allesamt glauben, ihr Leben habe aus lauter unerhörten Begebenheiten bestanden. Und der Verleger sagt dazu: In 999 von 1000 Fällen – nicht der Rede wert. Im besten Falle ein Schlafmittel, aber meistens furchtbar peinlich.“ (SG, S. 12 f.)

Informationen dieser Art, die Spinnen aus erster Hand erhält, bringen somit ebenfalls deutlich zum Ausdruck, wie groß das Wagnis ist, eine Unternehmer-Biographie zu schreiben. Dessen ist sich Spinnen aber sehr wohl bewusst, weshalb er weder leichtsinnig noch unüberlegt handelt, sondern abwartet und selbst dann, als er sich in Laupheim probeweise die Geschichte des Unternehmers anhört, diszipliniert Ruhe behält und die damit verbundenen Risiken nicht aus den Augen verliert, obwohl von Lindenmaier manchmal eine suggestive Kraft ausgeht:

„'Ist doch nicht so schlimm', sage ich. Familiengeschichte ist auch Geschichte. 'Wenn ich –', ich verbessere mich gleich, 'falls ich Ihre Geschichte schreiben sollte, könnte ich dann eine Kopie der Briefe bekommen?' Man könnte vielleicht aus ihnen zitieren. 'Natürlich', sagt Lindenmaier und schon hat er den Telefonhörer in der Hand, um alles zu veranlassen. 'Moment', sage ich, 'ich meine: falls. Ich habe mich ja noch nicht entschieden.' Er legt wieder auf. 'Stimmt', sagt er. 'Sie haben sich noch nicht entschieden.'“ (SG, S. 57)

Dieses Risikobewusstsein legt die Autorfigur schließlich auch noch dann an den Tag, als es doch zu einer Entscheidung zugunsten der Verschriftlichung kommt und Spinnen sich auf das Wagnis einlässt. Dass ihn dies nicht kalt lässt, sondern durchaus unter Druck setzt, zeigt sich schon am nächsten Tag, wenn er den vorherigen Abend wie dessen Tragweite rekapituliert: „Aber ich mache

mir Sorgen. Ich denke daran, dass ich jetzt wirklich mit dem Schreiben beginnen muss. Seit gestern gibt es ja so etwas wie einen Vertrag. Einen vagen zwar und einen mündlichen, aber auch mündliche Abmachungen gelten.“ (SG, S. 182) Den Pakt mit Lindenmaier nimmt Spinnen also ernst und macht sich in Bezug auf die Konsequenzen nichts vor, von denen schließlich nicht nur er selber betroffen ist, sondern auch der Unternehmer aus Laupheim, für den im Rahmen dieses gemeinsamen Projekts ebenfalls Arbeit entsteht. Zudem ist der Prokurist Walter stark involviert, indem er, obwohl er es laut Vertrag gar nicht müsste, durch seine Recherchen einen enormen Beitrag leistet und eine Menge Zeit in das Buchprojekt investiert. Somit ist Spinnen nicht der einzige, für den viel auf dem Spiel steht, weshalb mit dem Projekt eine große Last auf seinen Schultern liegt. Dass er aber nicht unbekümmert, ja leichtfertig handelt, sondern sich Sorgen macht und sich dazu animiert, Leistung zu erbringen, stellt sein Verantwortungsbewusstsein unter Beweis.

Dabei vergisst er beides nicht, weder die Verantwortung noch das Risiko, die er gleichzeitig zu tragen hat. Reine Ungewissheit wie Verantwortungsbereitschaft sind somit Motive, die sich durch den Text ziehen und signalisieren, dass hier ein Unternehmer-Autor agiert. Als Lindenmaier sich beispielsweise 1998, zwei Jahre nach der Hochzeitsfeier, nicht meldet, ist die Ungewissheit stärker denn je. Blitzartig wird ihm das Wagnis, auf das er sich eingelassen hat, wieder bewusst und setzt ihn unter Druck, sodass er gezwungen ist, über weitere entscheidende Schritte nachzudenken:

„Doch als das Jahr 1998 anbricht, beginne ich mir Sorgen zu machen. Hat Lindenmaier das Interesse an unserem Projekt verloren? [...] Aber was soll ich tun? Soll ich drängen? Wir haben immerhin eine Art Vertrag geschlossen, und ich habe schon ziemlich viel Arbeit investiert. Wäre ich ein Handwerker, dann hätte ich ein Recht darauf, die bestellte Arbeit auch abliefern zu dürfen. Aber ich bin kein Handwerker, und der Auftrag an mich stammt definitiv von mir selbst!“ (SG, S. 202)

Es handelt sich somit um einen dramatischen Moment von großer Bedeutung, in dem Spinnens Risikobereitschaft und Verantwortungsbewusstsein auf die Probe gestellt werden. Er hat bis zu diesem Zeitpunkt viel investiert und somit, wie es den Umständen nach aussieht, sehr viel verloren. Allerdings könnte der Schaden noch größer ausfallen, wenn er jetzt keinen Schlusstrich zieht. Zwar liegt bis 1998 bereits viel Material vor, doch reicht es nicht aus, um daraus die Lindenmaier-Geschichte zu formen, jedenfalls nicht in ästhetisch zufriedenstellender Weise. Deshalb gleicht der bisherige Text eher einem Torso, dem der Werkcharakter abgeht, sodass er sich nicht einmal für private Zwecke eignet. Noch bevor die Veröffentlichungsmöglichkeiten in Betracht gezogen werden können, besteht Ungewissheit darüber, ob der Produktionsprozess überhaupt gelingt. Und diese Ungewissheit wird bleiben, bis der Text tatsächlich zu seinem Abschluss kommt. 1998 sieht

es aber nicht so aus, als wäre dieser Zeitpunkt absehbar, zumal Lindenmaiers Passivität suspekt erscheint. War er es doch, der den Vorschlag gemacht hat, seine Geschichte aufzuschreiben, und dann auch noch drängte, als Spinnen seine Bedenken äußerte. Von dieser anfänglichen Energie ist 1998 nichts mehr zu spüren, was für den weiteren Verlauf der Zusammenarbeit ein Omen ist und durchaus einen Grund für Besorgnis gibt. Auch wenn er sich wieder melden würde, lehrt diese Erfahrung doch, dass es bis zum Abschluss des Textes wieder zur Funkstille oder gar zu völligem Kontaktabbruch kommen kann. Bevor das Werk nicht vollendet ist, wird der Text also immer ein Torso bleiben, jedes Mal mit mehr Substanz freilich, aber immer noch unvollendet. Darin liegt auch die Gefahr, weil der Schaden umso größer wird, desto näher der Text seiner Vollendung kommt, ohne letztendlich vollendet zu werden. Mit jeder Funkstille droht Spinnen ein jeweils größerer Verlust, weshalb dieser erste Zwischenfall Anlass dazu gibt, über die darin neu zum Ausdruck gekommenen Risiken nachzudenken und sich vielleicht mit einer Kündigung des mündlichen Vertrags aus der Verantwortung zu ziehen, zumal sich dies wegen Lindenmaiers Passivität vernünftig und überzeugend begründen ließe. Doch Spinnen greift nicht zu solchen Maßnahmen, obwohl er nervlich angespannt ist. Stattdessen hält er sich an das Abkommen und übernimmt weiterhin die Verantwortung, indem er sich dazu entschließt, hoffnungsvoll zu warten. Diese Loyalität zahlt sich aus: „Endlich, im April 1998, trifft ein Fax ein: Lindenmaier bittet um ein neues Treffen. Ich bin sehr froh, in Ruhe gewartet zu haben“ (SG, S. 202). Besonders an dieser Stelle wird der Unternehmer-Autor als Risikoträger erkennbar, weil Spinnen trotz unsicherer Lage und Mittel, einen größeren Schaden abwenden zu können, wiederholt den Schritt ins Ungewisse wagt.

Das wird schließlich umso deutlicher, als es wiederholt zu solchen einschneidenden Momenten kommt, in denen Spinnen sich in gleicher Weise verhält. Erwächst die Ungewissheit in dem dramatischen Moment von 1998 aber aus dem Umstand, dass der Unternehmer aus Laupheim durch seine Passivität die Produktion des Werkes gefährdet, so resultiert sie später aus Lindenmaiers Zurückhaltung im Hinblick auf die Veröffentlichung des abgeschlossenen Textes. Dieses Risiko ist Spinnen von Anfang an klar, schließlich legt er selber die Regeln fest, als es zum mündlichen Abkommen kommt. Folglich verfolgt es ihn den ganzen Produktionsprozess lang, weshalb sich Spinnen beständig Sorgen macht, auch wenn es noch keine Anzeichen gibt, dass sein Partner tatsächlich ein Veto einlegt: „Und wenn dann alles abgeschlossen ist, was wird mit dem Text geschehen? Walter Lindenmaier hat ja, ebenso wie ich, ein Vetorecht“ (SG, S. 267). Dieses Risiko schwebt also permanent in der Luft und lässt Spinnen nicht los, der immer und immer wieder über die möglichen negativen Folgen seiner Entscheidung für eine Co-Autorschaft nachdenkt: „Nein! – Nicht drüber nachdenken, sage ich mir noch einmal. Es wird eben eine Geschichte nach dieser Geschichte geben. Oder besser: eine Geschichte um diese und mit dieser Geschichte. Noch ist nichts zu Ende. Und was kommt, muss ich abwarten.“ (SG, S. 268)

Als Lindenmaier dann 1999 in dem von Spinnen vorgelegten Text viele Fehler ausfindig

macht, scheint der Ernstfall tatsächlich einzutreten, vor dem sich Spinnen die Jahre über fürchtete:

„Du hast es gelesen?“, sage ich überflüssigerweise. 'Natürlich', sagt er. 'Gleich im Flugzeug. Und es war, sagen wir mal: ein Erlebnis. Aber ich fürchte – wir dürfen das niemandem zeigen. Niemandem, hörst du!' 'Ach!', sage ich. Nun haben wir ja eine Abmachung: alles nur in beiderseitigem Einverständnis. Und daran werde ich mich natürlich halten. Aber – warum jetzt dieses kategorische Veto? 'Ist denn irgendwas falsch im Buch?' 'Ja', sagt er, ziemlich viele Fehler! 'Auch Alexandra hat das gesagt. Sehr viele Fehler!'" (SG, S. 277 f.)

Lindenmaiers Entscheidung ist für Spinnen alles andere als erfreulich, schließlich sind seit dem Treffen der beiden auf der Hochzeitsfeier drei Jahre vergangen, in denen er, wie bereits deutlich geworden ist, viel Arbeit in das gemeinsame Buch-Projekt investiert hat. Gleichwohl steht er zu seinem Wort und übernimmt weiterhin die Verantwortung für seine eigene Entscheidung, ohne sich zu beschweren. Er startet nicht einmal einen Versuch, seinen Partner zu überreden bzw. ihm in Erinnerung zu rufen, wie viel Arbeit in dem Produkt steckt. Solche Ansätze fehlen völlig, was nicht zuletzt ein Beweis dafür darstellt, inwieweit Spinnen die ganze Zeit über sich der Konsequenzen seiner Entscheidung bewusst und bereit gewesen ist, auch im Ernstfall Verantwortung zu übernehmen, das heißt die Entscheidung seines Co-Autors gegen eine Veröffentlichung zu akzeptieren. Dies geht nicht zuletzt auch aus seinen Reflexionen kurz nach Lindenmaiers Veto hervor, in denen er die negative Nachricht zu verarbeiten versucht:

„Mit der Vorstellung, dass der 'Schwarze Grat' ein ganz und gar privates Buch bleiben würde, hatte ich immer leben können – und schließlich auch müssen, wenn die Wahrheit vor der Salonlegende rangieren sollte. Dass der Text aber für seine Hauptfigur eine solche Zumutung werden würde, das hatte ich mir nun wirklich nicht gewünscht. Ich hatte es wohl auch nicht erwartet. Zum Glück nimmt mich die Arbeit in Leipzig so sehr in Beschlag, dass ich wenig Zeit habe, mich zu grämen.“ (SG, S. 278 f.)

Dieses Verantwortungsbewusstsein offenbart sich schließlich auch in dem Umstand, dass Spinnen trotz des unbefriedigenden Ausgangs dennoch bereit ist, am Text Korrekturen vorzunehmen. Er bemüht sich um einen neuen Termin, reist eigens dafür wieder nach Laupheim und bearbeitet 2001, also beinahe zwei Jahre nach Lindenmaiers Veto, schließlich den Text, von dem er, wie es zu diesem Zeitpunkt noch aussieht, nicht erwartet, dass er veröffentlicht wird. Der Mehrwert einer Korrektur scheint somit ein sehr geringer zu sein, zumal Spinnen auch in der Zeit zuvor keine Fortschritte verbuchen konnte. Und dennoch tut der Autor seine Pflicht bis zum Ende, genauso wie er es versprochen hat. Wie es der mündliche Vertrag vorsieht, liefert er nämlich das Produkt ab,



welches den Vorstellungen seines Partners entspricht, der es schließlich initiiert hat. Spinnen übernimmt auch noch dann Verantwortung, als Lindenmaier zu einem späteren Zeitpunkt alle Hoffnungen zunichte macht und nochmals ausdrücklich zu verstehen gibt, dass er bei seiner Entscheidung bleibt:

„Im Frühjahr besuchte mich Walter Lindenmaier in Münster, im Oktober 2001 am Messestand meines Verlages in Frankfurt. Mehrmals berichtete er davon, dass er den Text an Bekannte und Vertraute weitergegeben habe. Der eine hatte dies, der andere das gesagt. Die, die irgendwie vorkamen, waren natürlich befangen. Über eine Veröffentlichung redeten wir nur kurz: es bleibe einstweilen, sagte er, bei seinem Veto. Es sei doch alles zu persönlich; der Öffentlichkeit könne er es jetzt einfach nicht zeigen. Wir werden sehen, sagte er, was die Zukunft bringt. Ich argumentiere nicht dagegen; ich hatte mich mittlerweile an die Vorstellung gewöhnt, ein Buch für sehr wenige Leser geschrieben zu haben.“ (SG, S. 297)

Obwohl Lindenmaier 2002 wider Erwarten dann doch grünes Licht gibt, macht Spinnens Verhalten in den Jahren zuvor deutlich, dass er im Laufe des gemeinsamen Projekts einen Unternehmer verkörpert, weil er von Anfang bis Ende sowohl die damit verbundenen Risiken trägt als auch die Verantwortung dafür übernimmt. Versteht man diese aber als kulturelle Codes, die mit der Subjektform des Unternehmers korrelieren, so fungiert Spinnens Orientierung an ihnen innerhalb seiner literarischen Praxis als weiterer Indikator dafür, dass die Autorfigur in der Subjektform des Unternehmer-Autors intelligibel wird.

## 2.4 Fazit

Dem Ansatz dieser Arbeit folgend, wurde *Der schwarze Grat* als sozialer Co-Akteur betrachtet, mit dem der empirische Autor Burkhard Spinnen die Praktik der autofiktionalen Selbstinszenierung vollzieht und sich in diesem Vollzug selbst subjektiviert, sodass das daraus resultierende Produkt, das konstituierte Subjekt, auf der Textebene in Gestalt der Autorfigur Spinnen beobachtbar wird. Die Aufgabe bestand nun vor allem darin, anhand einer Figurenanalyse die Form dieses Subjekts zu erschließen, um daraus Rückschlüsse auf den Selbstinszenierungsvollzug zu ziehen. Was sich dabei herausgestellt hat, ist mit dem Ergebnis aus der Analyse von *Abfall für alle* vergleichbar. Denn wie in diesem greift auch hier der empirische Autor Burkhard Spinnen im Selbstinszenierungsvollzug zwei Subjektformen auf und hybridisiert sie im Zuge der Selbst-Figurierung und – Subjektivierung.

Anders als im Fall von *Abfall für alle*, wo mehrere Subjektformen in diesen Prozess eingebunden sind, können in *Der schwarze Grat* lediglich zwei, nämlich der Unternehmer und der Autor, ausfindig gemacht werden, die allerdings ausreichen, um Reibungen in diesem Praktikvollzug festzustellen. Sie ergeben sich gerade durch die Unvereinbarkeit dieser beiden

Subjektformen, welche bislang immer als Antipoden verhandelt wurden, nun aber in amalgamierter Form in die Selbst-Subjektivierung eingehen.

Widersprüche zeigen sich aber auch in anderer Hinsicht und betreffen die Form des Unternehmer-Autors selbst. Geht man nämlich mit Joseph Schumpeter davon aus, dass zu den Unternehmerfunktionen auch die „Durchsetzung neuer Kombinationen“ (Schumpeter 1952, S. 111) gehört, das heißt „Produktionsfaktoren zu kombinieren“ (ebd., S. 113), zum Beispiel durch „Einführung einer neuen, d. h. dem betreffenden Industriezweig noch nicht praktisch bekannten Produktionsmethode“ (ebd., S. 100) oder durch „Herstellung eines neuen, d. h. dem Konsumentenkreise noch nicht vertrauten Gutes oder einer neuen Qualität eines Gutes“ (ebd.), so spricht sowohl die Produktionsmethode der Autorfigur Spinnen als auch deren Produkt gegen die Form des Unternehmer-Autors. Zumindest lassen sich Reibungsmomente festmachen, wenn man die Aktivitäten der Autorfigur unter diesem Aspekt betrachtet. Den Innovator in ihr kann man schwerlich finden, arbeitet sie doch gerade im Vergleich zu der Autorfigur Goetz eher auf traditionelle Weise mit alten Medien, während Goetz tatsächlich eine neue Produktionsmethode anwendet, indem er Literatur im Internet produziert. Bedient sich Spinnen um die Jahrtausendwende noch des Diktaphons, nutzt Goetz um die gleiche Zeit bereits das neue Medium des World Wide Web und probiert sich in einem für dieses Medium spezifischen Genre: dem Weblog. Das Werk Spinnens, deren Qualitäten in der dokumentarischen Form liegen, stellt indes alles andere als ein neues bzw. neuartiges literarisches Produkt dar, aus dem sich die Form des „Innovator-Unternehmer[s]“ (Kirzner 1978, S. 64) kaum ableiten lässt.

Reibungen dieser Art ergeben sich schließlich auch aus der Berücksichtigung der vierten und letzten Unternehmerfunktion, die auf Ludwig von Mises zurückgeht und bei Ulrich Bröckling mit 'Ausnutzen von Gewinnchancen' umschrieben wird (vgl. Bröckling 2007 b, S. 111 ff.). Der Unternehmer zeichnet sich demnach durch einen „spekulative[n] Zug“ (ebd., S. 111) aus und ist findiger als andere, indem er auf dem Markt Lücken findet und schließt (vgl. ebd., S. 114 f.). Ob diese Eigenschaften auch der Autorfigur Spinnen zugeschrieben werden können, ist überaus fragwürdig. Dass er trotz Bedenken gegenüber Biographien, die, wie er von seinem Verleger weiß, keine Aussichten auf eine große Leserschaft haben, sich dennoch für die Verschriftlichung der Lindenmaier-Geschichte entscheidet, kann durchaus als Wittern einer Gewinnchance gelesen werden, doch scheint dieser spekulative Zug nur im Ansatz durch. Wie im letzten Abschnitt ausgeführt, überwiegt über lange Strecken hinweg eher die Angst, die Sorge darum, ob der Text für eine Veröffentlichung überhaupt erst freigegeben wird. Euphorie darüber, dass dann, wenn es tatsächlich so weit ist, sich schließlich der große Erfolg einstellt, kommt hingegen kaum auf. Spinnen hat diese Visionen nicht, zumindest denkt und spricht er nicht darüber, wie hoch die Verkaufszahlen sein könnten, wenn sich das Projekt nur zu Ende bringen ließe. Als „Nutzer von Gewinnchancen“ (ebd., S. 111) wird die Autorfigur also auch nicht vorgeführt, weshalb sich ihre

Form des Unternehmer-Autors lediglich aus der Verkörperung der restlichen beiden Unternehmerfunktionen ergibt, zu denen Koordinationstätigkeit und Übernahme von sowohl Risiken und Verantwortung gehören. Was also zu Irritationen und Reibungen führt, ist die Orientierung an bestimmten kulturellen Codes bei gleichzeitiger Vernachlässigung weiterer wichtiger Codes, die für einen Unternehmer richtungsweisend sind.

Wenn wir im Rahmen des hier verfolgten Konzepts aber davon ausgehen, dass sich die Selbstfigurierung mit der autofiktionalen Selbstinszenierung deckt, die der empirische Autor vollzieht, indem er sich selbst als Figur in Szene setzt und dabei ein ganz bestimmtes implizites Wissen mobilisiert, so lassen sich die skizzierten Reibungen in der Selbstfigurierung auch auf den Praktikvollzug selbst zurückführen. Damit untermauert dieser Umstand nicht zuletzt das praxeologische Theorem der situativen Kontingenz, nach dem soziale Praktiken als offene Vollzüge zu verstehen sind und stets Momente der Irritation aufweisen, weil sie nicht nur strukturierte und regelgeleitete Einheiten darstellen, sondern auch von Konflikten geprägt sind und sowohl Widersprüche als auch Reibungen zeitigen.

### **3. Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006)**

Eine Autorfigur, die mit dem Namen des empirischen Autors auftritt, findet sich auch in dem 2006 erschienenen Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. Aufgrund dieses Merkmals weist es Parallelen zu *Abfall für alle* wie zu *Der schwarze Grat* auf, unterscheidet sich von diesen beiden Texten jedoch durch seine Dialogform, aus der *Das Wetter vor 15 Jahren* seinen besonderen Charakter bezieht. Eigentümlich ist in erster Linie die Stringenz, mit welcher der Dialog zwischen der Autorfigur Haas und der ihn interviewenden 'Literaturbeilage', hinter der sich eine namentlich nicht genannte weibliche Journalistin verbirgt, ohne den Einsatz von Inquit-Formeln und Regieanweisungen durchgehalten wird. Aufgrund dieser fehlenden Einleitungen und Kommentare eines Erzählers ähnelt der Text insofern der Form nach eher einem Interview als einem Roman. Da es in ihm aber um einen Roman der Autorfigur Haas geht, über den sich die beiden einzigen Figuren auf dieser Diegeseebene fünf Tage lang unterhalten, wird er in der Forschungsliteratur zuweilen auch als „Roman zweiter Ordnung“ (Jaumann 2010, S. 204) verhandelt. Treffend ist diese Bezeichnung durchaus, wird doch die Handlung des im Interview besprochenen Romans, der den gleichen Titel trägt wie das vorliegende Werk des empirischen Autors, von den beiden Figuren durch abwechselnde Pro- und Analepsen, durch Erläuterungen und kritische Anmerkungen beinahe lückenlos rekonstruiert, sodass die einen Roman ausmachenden Verflechtungen von Handlung und Figuren sowie deren Entwicklung sich aus dieser Interviewsituation ergeben und im Lektüreprozess die intelligible Wahrnehmung einer fiktiven Welt ermöglichen. Im Interview rekonstruiert wird aber auch der Prozess der Romanentstehung, weil die Autorfigur darüber Auskunft gibt, wie sie auf die Figuren aufmerksam geworden und mit ihnen in Kontakt getreten ist, um aus deren Geschichte

einen Roman zu machen.

Aufgrund dieser Darstellungsform wird *Das Wetter vor 15 Jahren* bisweilen mit dem Konzept der Metafiktion (vgl. Böhn 2010; Jaumann 2010) in Verbindung gebracht oder gar als „selbstreferentieller Roman“ (Hamann 2007, S. 89) verhandelt. Im Gegensatz dazu möchte ich Stefan Neuhaus (vgl. Neuhaus 2014, S. 320 ff.) folgen und diesen 'Roman zweiter Ordnung' als einen autofiktionalen Text betrachten, weil er die dafür geltenden und im Zusammenhang mit den bisher behandelten Werken bereits erläuterten Kriterien erfüllt. Zunächst ist die schon angesprochene Namensidentität zwischen Autorfigur und realem Autor gegeben, sodass sich ein erstes und für autofiktionale Texte wesentliches autobiographisches Element festhalten lässt. Gemeinsam ist den beiden Instanzen aber auch die Produktion von Kriminalgeschichten (vgl. Böhn 2010, S. 30; Neuhaus 2014 320), bekannt unter der Bezeichnung „Brenner-Roman[e]“<sup>37</sup>, mit denen sie zuvor im Literaturbetrieb hervorgetreten sind. Darüber hinaus teilen sie die Erfahrung, sowohl als „Werbetexter“ (WJ, S. 23) gearbeitet als auch eine „Dissertation“ (WJ, S. 91) geschrieben zu haben. Daraus ergeben sich somit mehrere autobiographische Fakten, die im Text zum Vorschein kommen und zumindest einen Teil jener Kriterien erfüllen, nach denen ein Werk als autofiktional zu bewerten ist. Die zweite wichtige Bedingung für Autofiktionalität wird in *Das Wetter vor 15 Jahren* vor allem mit der Gattungsbezeichnung 'Roman' berücksichtigt. Darüber hinaus stellt die Darstellung der Handlung über den Weg des von Inquit-Formeln und Erzählerkommentaren unberührten Dialogs eine überaus elaborierte „fiktionsspezifische Erzählweise[]“ (Zipfel 2009 b, S. 31) dar, die in autobiographischen Texten normalerweise nicht zur Anwendung kommt und somit eher den fiktionalen Gehalt unterstreicht.

Es lassen sich demnach die gleichen Bedingungen feststellen wie in den beiden bisher analysierten Texten, unter denen sich der empirische Autor in den Text einschreibt und sich dadurch autofiktional in Szene setzt. Dass dies in einem Kontext geschieht, in dem autobiographische Fakten genauso eingebunden sind wie fiktionale Elemente, stellt die Besonderheit dieses Selbstinszenierungsvollzugs dar, in dem der empirische Autor sowohl subjektiviert wird als auch sich selbst subjektiviert. Die Autorfigur Haas ist dabei als das konstituierte Subjekt aufzufassen, dessen Form sich auf der Textebene zeigt. Sie zu erschließen, wird die Aufgabe der folgenden Abschnitte sein. Der Fokus richtet sich dabei auf die Rahmenhandlung, die ausschließlich aus dem Interviewgespräch zwischen Haas<sup>38</sup> und der die 'Literaturbeilage' vertretenden Interviewerin besteht. Sie liefert letztendlich das Material, aus dem sich die Autorfigur näher bestimmen lässt. Die Art und Weise nämlich, wie Haas mit seiner Interviewpartnerin über den eigenen Roman spricht, macht ihn genauso als ein ganz spezifisches Autorsubjekt erkennbar wie das, was er über das Werk und dessen Entstehungsbedingungen sagt.

---

37 Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*, Hamburg 2006, S. 139. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'WJ' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

38 Im Folgenden steht 'Haas' nicht für den empirischen Autor, sondern für die Autorfigur.

In der Forschungsliteratur ist bereits auf die Elemente des Trivialen, aus denen sich das Werk der Autorfigur Haas zusammensetzt, verwiesen worden (vgl. Jaumann 2010, S. 205; Neuhaus 2014, S. 321). Aufgefallen ist auch die Haltung des im Interview agierenden Haas als Chronist, der vorgibt, sich lediglich an der Wirklichkeit orientiert zu haben (vgl. Böhn 2010, S. 30; Neuhaus 2014, S. 321). Ausgehend von dieser Vorarbeit soll in den folgenden Abschnitten die Autorfigur aus praxis- und subjektivierungstheoretischer Perspektive noch schärfer in den Blick genommen werden, um zum einen zu veranschaulichen, woran sich das festmachen lässt, dass die Autorfigur sowohl in der Form des Trivialautors als auch in derjenigen des Chronisten erkennbar wird. Zum anderen ist zu zeigen, dass diese zwei Subjektformen nicht die einzigen sind, die man im Lektüreprozess erschließt. Sichtbar werden nämlich auch die Konturen eines Pop-Autors, als welcher sich Haas eben auch offenbart. Diese hybride Gesamtform des im Text beobachtbaren Autorsubjekts geht zunächst aus der Interviewsituation hervor, in der die Autorfigur Haas als Interaktionspartner in Erscheinung tritt und auf ganz bestimmte Art und Weise handelt. Dadurch erhält sie aber genauso Konturen wie aus dem Inhalt des besprochenen Romans, der Auskunft über Haas' Poetik und Ästhetik gibt. Letzteres erweist sich gerade im ersten Abschnitt als leitend, wo die Subjektform des Trivialautors aus den inhaltlichen wie formalen Qualitäten von Haas' Roman abgeleitet werden soll, den die beiden Figuren im Interview detailliert wiedergeben (3.1). Die genau umgekehrte Vorgehensweise findet dann im zweiten Abschnitt statt, wo die Subjektform des Chronisten im Mittelpunkt steht. Ihre Rekonstruktion erfolgt aber ausschließlich anhand der Aussagen der Autorfigur, die im Interview stets behauptet, sich bei der Arbeit am Roman lediglich an der Wirklichkeit orientiert und nichts erfunden zu haben (3.2). Der dritte Abschnitt zeigt hingegen, dass die Autorfigur zudem als Pop-Autor konturiert ist und als ein eben solcher sowohl aufgrund ihres Verhaltens während des Interviews als auch der Machart ihres Textes erschlossen werden kann, in dem mitunter spezifisch popliterarische Erzählverfahren zum Einsatz kommen (3.2).

### **3.1 Der Trivialautor**

*Das Wetter vor 15 Jahren* ist, wie Stefan Neuhaus es ausdrückt, ein „Literaturbetriebsroman“ (Neuhaus 2014, S. 320), was allein daraus ersichtlich ist, dass eines der wesentlichen Formate des Literaturbetriebs, nämlich das Interview, als Rahmenhandlung dient. Geführt wird es von einem Akteur, der sich als 'Literaturbeilage' zu erkennen gibt, womit man ein Indiz dafür findet, dass es sich bei Wolf Haas, dem anderen Gesprächspartner, ebenfalls um einen Akteur im Literaturbetrieb handeln muss. Dieser erweist sich schnell als Autor, weil sein neuester Roman zum Gegenstand des Interviews wird, in dem die zwei einzigen Figuren, wie bereits angesprochen, die Handlung fast vollständig rekonstruieren. Konzentriert man sich nun auf die Autorfigur Haas und versucht mit subjektivierungstheoretischem Interesse zu erschließen, in welcher Form des Autorsubjekts sie

intelligibel wird, so muss man seine Aktivitäten im Rahmen dieser Interviewsituation in den Blick nehmen. Eine Ableitung lässt sich aber auch aus dem Inhalt seines im Interview rekonstruierten Werks durchführen, weil daraus ersichtlich wird, welche Art der Literatur die Autorfigur produziert und als welcher Autor sie sich somit im Literaturbetrieb positioniert. Genau das soll in diesem Abschnitt getan werden, wobei die These lautet, dass die Autorfigur Haas auf der Grundlage ihres Romans als Trivialautor erkennbar wird.

Denn im Mittelpunkt der Handlung steht der aus dem Ruhrgebiet stammende Protagonist Vittorio Kowalski, der als homodiegetischer Erzähler seine Liebesgeschichte mit Anni Bonati nachzeichnet. Diese beginnt in Farmach, einem Bergdorf in Österreich, in dem Vittorio als Jugendlicher „Sommer für Sommer“ (WJ, S. 11) mit seinen Eltern Urlaub macht. Während seine Mutter mit dem Inhaber der „Frühstückspension“ (WJ, S. 45), wo sich die Kowalskis alljährlich einquartieren, eine außereheliche Affäre pflegt, entwickelt der Sohnemann Gefühle für dessen Tochter Anni, die an Vittorio ebenfalls Gefallen findet. Zu einer erotischen Annäherung kommt es schließlich bei einer gemeinsamen Bergwanderung, als ein Gewitter aufzieht und die beiden Jugendlichen in einer Hütte Unterschlupf finden lässt, die ausgerechnet Annis Vater als Lager von Schmuggelware dient. Doch so unverhofft, wie die Liebesbeziehung zwischen Vittorio und Anni beginnt, so abrupt endet sie auch. Vom Gewitter überrascht wird nämlich auch Bonati senior, der die gleiche Idee hat und zielstrebig seine Berghütte aufsucht, um sich vor dem Unwetter zu retten. Da sich dort zu diesem Zeitpunkt aber eine Liebesszene abspielt, in die seine Tochter involviert ist, kämpft er gleichermaßen gegen die verschlossene Tür wie gegen das tobende Gewitter, das ihm schließlich den Tod bringt. Von diesem tragischen Vorfall erschüttert, verlassen die Kowalskis umgehend ihren lieb gewonnenen Ferienort und kommen nie mehr nach Farmach zurück. In Vittorios Gefühlsleben lässt dieses Ereignis einen Riss zurück, den er in der Folgezeit dadurch zu kitten versucht, dass er täglich das Wetter in Farmach studiert und es sich sorgsam einprägt. Diese Kulturtechnik kultiviert Kowalski fünfzehn Jahre lang, bis sie ihm einen erfolgreichen Auftritt in der Sendung *Wetten dass ...?* als Wettkönig ermöglicht und die Autorfigur Haas auf ihn aufmerksam werden lässt. Danach überschlagen sich die Ereignisse, weil Riemer, „Kowalskis Freund und Arbeitskollege“ (WJ, S. 16), die einstige Liebesbeziehung zwischen Vittorio und Annie wiederbelebt, indem er Kowalski gerade zu dem Zeitpunkt nach Farmach lockt, als Anni kurz vor der Hochzeit mit Lukki steht, einem im Dorf angesehenen Mann, dem sich Vittorio nun unfreiwillig in den Weg stellt. Dabei fungiert die Hütte des alten Bonati, unter der sich im Felsenkeller noch immer eine Unmenge an Schmuggelgut verschiedenster Art befindet, wieder als alles entscheidender Ort, von dem aus die Kehrtwende eingeleitet wird. „Drei Tage und 23 Stunden vor der Hochzeit“ (WJ, S. 155) findet sich Kowalski nämlich genau hier ein, um in den Erinnerungen an seine bis zu diesem Zeitpunkt einzige amouröse Erfahrung Trost zu suchen. Gerade in diesen verzweifelten Stunden wird er Zeuge einer unerhörten Begebenheit, die ihm Glück im Unglück

widerfahren lässt. Denn noch während die letzten Hochzeitsvorbereitungen laufen, will ihn der Boden der Hütte nicht länger tragen. Kowalski fällt in den Keller und liegt dort bis zur Trauungszeremonie in Trümmern gefangen, weiß sich aber zu helfen, als er unter der Schmuggelware glücklicherweise Sprengstoff entdeckt und damit eine Explosion auslöst, die nicht nur ein Signal an die Außenwelt sendet und den Weg für Bergungsarbeiten ebnet, sondern auch die Hochzeitszeremonie im Moment des Ja-Worts unterbricht. Daraufhin naht Kowalski Hilfe, die unter anderem auch sein Nebenbuhler Lukki leistet, dabei jedoch selber zum Leidtragenden wird und den Tod findet. Vittorio indes landet mit leichten Verletzungen im Krankenhaus, wo ihn Anni besucht und mit einem Kuss andeutet, dass die Liebe zwischen den beiden wieder entflammt.

Der Verlauf dieser im Interview rekonstruierten Handlung der Kowalski-Geschichte weist somit die typische Struktur eines Liebesromans auf, in dem zwei Menschen musterhaft drei Stationen durchlaufen, indem sie sich zunächst kennen lernen und verlieben, dann auf Hindernisse stoßen, die ihre Beziehung vereiteln, und schließlich wieder zueinanderfinden (vgl. Zimmermann 1982, S. 70). Dass sich auch die Autorfigur Haas an diesem Schema orientiert, ist nicht der Grund, warum sich sein besprochenes Werk um den Protagonisten Kowalski als Trivialliteratur offenbart. Charakteristisch ist diese Struktur auch für Liebesromane, die als Kunstwerke der Hochliteratur gelten. Was Haas' verschriftlichte Kowalski-Geschichte zum Trivialroman macht, ist eher seine schlichte Reduktion auf das Nötigste, das Einhalten jenes Schemas in seiner einfachsten Form, ohne dass dabei die von der Struktur angebotenen Möglichkeiten eines breiten und vielschichtigen Aufbaus, der Verstrickung mehrerer komplexer Charaktere oder vertrackter Konflikte genutzt werden (vgl. ebd., S. 71 ff.). Stattdessen weist das Personal keine Tiefe auf oder ist, was selbst für die weibliche Hauptfigur gilt, kaum charakterisiert: „**Wolf Haas** [...] Dass aus den rotzigen Mädchen die schönsten Frauen werden, das ist jedenfalls die einzige Stelle, wo ich etwas über die Schönheit von Anni sage. Es gibt ja nichts Schwierigeres in einem Roman als eine schöne Frau.“ (WJ, S. 134)

Im Großen und Ganzen stellen die Figuren allesamt eindimensionale Typen dar, die auch aus andern trivialen Liebesgeschichten bekannt sind. Der Protagonist tritt dabei als „unscheinbar[er]“ und „blasser Typ“ (WJ, S. 12) auf, als uncharismatischer Langweiler, der bloß über das Wetter der vergangenen fünfzehn Jahre zu sprechen imstande ist und dessen Konflikte sich darin erschöpfen, dass er noch im Erwachsenenalter seine gescheiterte Liebesbeziehung aus Jugendtagen nicht vergessen kann und mit ansehen muss, wie seine Geliebte kurz davor ist, sich mit einem anderen zu vermählen. An diesem Komplexitätsmangel leiden auch die anderen Figuren, deren klischeehafter Charakter einfach gestrickt und auf einen markanten Wesenszug heruntergebrochen ist. So repräsentiert etwa Riemer, Kowalskis Freund und Arbeitskollege, den unsympathischen Draufgänger, der Frauen für sich zu gewinnen weiß, und agiert damit als typischer Antipode des glücklosen Protagonisten, dem die Gabe fehlt, auf das weibliche Geschlecht

Attraktivität auszuüben. Den Mustern der Trivilliteratur entsprechend ist hier die Welt in Schwarz-Weiß gezeichnet, unterteilt in Gut und Böse (vgl. Nutz 1999, S. 63; Killy 2007, S. 249): hier der lüsterne und extrovertierte Frauenheld, dort der stille und gutmütige Unglückspilz. Auch Lukki, Kowalskis Nebenbuhler und Annis Ehemann in spe, bedient die gängigen Klischees eines Antagonisten, der, wenn er schon nicht das Böse repräsentiert, einem so schüchternen und sensiblen Protagonisten wie Kowalski in allen Belangen überlegen ist. Das bekommt der traurige Held bereits in jenen Tagen zu spüren, als er noch jeden Sommer mit seiner Familie nach Farmach fährt. Schon zu dieser Zeit ist der Konflikt zwischen den beiden Kindern vorprogrammiert, wird aber – nicht weniger klischeehaft – zunächst physisch ausgetragen. Auf dieser noch niedrigen Entwicklungsstufe erweist sich der energische Antagonist als der Stärkere, von dem der eher ruhige Kowalski „verdroschen“ oder „minutenlang unter Wasser getaucht“ (WJ, S. 127) wird. Im Erwachsenenalter nimmt Lukkis Überlegenheit dann humanere Formen an, was damit zusammenhängt, dass schon Kowalskis Freund Riemer die Rolle des Unsympaths zugewiesen bekommen hat. Also tritt er als überzeichneter und typisierter Erfolgsmensch auf, mit dem es das Schicksal überaus gut meint. Lukki ist „ein sympathischer junger Mann“ (WJ, S. 131), heißt es, fungiert als „Chef der Bergrettung“ (WJ, S. 216), ist „sportlich, gut aussehend, Hotelbesitzer“ (WJ, S. 131), ein Siegertyp also, dem alles im Leben gelingt und der alle Menschen für sich gewinnt, allen voran die Geliebte des Protagonisten. Dieser repräsentiert hingegen den sentimental und sanften Typ, einen Romantiker, der aufgrund seiner zurückhaltenden Art zwar nicht die ganz große Lebenskraft ausstrahlt, dafür aber durch seine Gutmütigkeit und treuherzige Leidenschaft die Sympathien gewinnt.

Dabei bleibt die Darstellung dieser Figuren, insbesondere diejenige des Protagonisten, auf das Liebesverhältnis beschränkt, womit die Möglichkeiten der Struktur eines Liebesromans nicht ausgeschöpft werden. Das springt umso deutlicher ins Auge, wenn man Haas' Kowalski-Geschichte mit Goethes *Werther* vergleicht, wo der Protagonist bekanntlich ebenfalls von Liebeskummer geplagt ist, dessen Konflikte jedoch reicher sind und sich nicht nur auf die Liebesbeziehung beschränken, sondern auch andere Bereiche umfassen. Im Zuge des Briefromans lernt der Leser zum Beispiel Werthers Verhältnis zur Gesellschaft kennen, erfährt etwas über dessen Beziehung zur Kunst und Natur, nimmt ihn wahr als einen komplexen und zwiespältigen Charakter, dessen Stimmungslage schwankt und mal von tiefer Schwermut, mal von überschwänglicher Lebensfreude geprägt ist (vgl. Zimmermann 1982, S. 80). Kowalski und die anderen Figuren bleiben hingegen eindimensional. Man erfährt nur das von ihnen, was für die Liebesgeschichte notwendig ist. Aus diesem Grund geht ihre Charakterisierung nur so weit, sie mit wenigen plakativen Eigenschaften auszustatten, die ausreichen, um aus ihnen das Verhältnis der Figuren zueinander klar erkennen zu können.

Was hier also deutlich zutage tritt, ist das für triviale Literatur typische „Mittel der bipolaren



Anordnung von Figuren“ (Nusser 1991, S. 127), mit welchem „dem Leser eine schnelle Orientierung und seiner Identifikationsbereitschaft eine Richtung“ (ebd.) gegeben wird. Auf diese Weise ermöglicht es der triviale Text, die Figuren zu einer Projektionsfläche genormter Vorurteile und Grundeinstellungen zu machen, ohne dass diese einer kritischen Prüfung unterzogen werden (vgl. Nusser 1991, S. 127; Nutz 1999, S. 65; Gelfert 2010, S. 163). In Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* gilt dies sogar für die Nebenfiguren, deren eindimensionaler und stereotyper Charakter ebenfalls deutlich zum Ausdruck kommt. So sind etwa Kowalski senior und der alte Bonati genauso wie die Hauptfiguren bipolar angeordnet und konkurrieren miteinander, wenn sie entweder „beim Bergsteigen“ (WJ, S. 119) aneinandergeraten oder beim gemeinsamen Umtrunk in Gegenwart der Ehefrauen sich gegenseitig mit Geschichten über die eigenen Vorfahren zu überbieten versuchen:

„**Wolf Haas** Ein Wort hat eben das andere gegeben. Wenn der alte Kowalski mit seiner langen Ahnenreihe aus lauter Wettersteigern angegeben hat, war das noch irgendwie eine Kompensation für seine bergsteigerische Unterlegenheit. Aber dann hat eben der Bonati mit seiner langen Ahnenreihe von Schmugglern angegeben. Und wenn er dann mit seinen Blutorden-Onkeln dahergekommen ist, die in den dreißiger Jahren Waffen über das Gebirge aus Deutschland herübergeschleppt haben, war natürlich jedes Mal der schönste Nazistreit im Gang.“ (WJ, S. 122)

Darüber hinaus steht auch zwischen diesen beiden Nebenfiguren eine Frau, die jedoch keine andere ist als Vittorios Mutter, womit Bonati senior zum Ehebrecher und Kowalskis Vater zum Betrogenen wird, wenn auch zu einem unwissenden. Was dem Liebesroman der Autorfigur nun den Stempel des Trivialen aufdrückt, ist der Umstand, dass die beiden Väter aus dieser Rollenkonstellation heraus zu Stereotypen gemacht werden. Der Betrogene muss demnach ein schwacher Charakter sein, der sich „anbiedert“ (WJ, S. 122) und „[beim Bonati] unbedingt Anerkennung finden“ (WJ, S. 121) will. Seine Schwäche zeigt sich selbst darin, dass er den Alkohol nicht verträgt, „[o]bwohl er in einer Trinkhalle gearbeitet hat“ (WJ, S. 122). Damit geht einher, dass der alkoholisierte Zustand der einzige ist, in dem der alte Kowalski „mal ein bisschen aus seiner schwachen Rolle rauskommt“ (WJ, S. 122). Wer aber, wie Bonati senior, anderen die Frau ausspannt, von dem erwartet man nichts anderes, als dass er „der überhebliche Einheimische“ (WJ, S. 122) ist, „arrogant“ und „herablassend“ (WJ, S. 121). Eine solche Charakterisierung setzt somit auf die Darstellung des „allgemein Bekannten, Gewöhnlichen, Abgegriffenen, [...] des Einfachen und Unkomplizierten“ (Nusser 1991, S. 2), also all dessen, womit man Trivialliteratur in Verbindung bringt.

Nach diesem Schema verfährt Haas auch mit seinen Hauptfiguren, die den gängigen Stereotypen entsprechen. Folglich gehört sich für einen Siegertypen, wie ihn Lukki darstellt,

gutaussehend zu sein, ein hochwertiges, teures Auto, beispielsweise einen „Jeep“ (WJ, S. 151), zu fahren, über die nötige körperliche Fitness zu verfügen und seinen Lebensunterhalt in einer höheren Position zu verdienen. Derjenige aber, dem wie Kowalski all dies nicht zukommt, muss demnach auch in Liebesdingen der Leidtragende sein, erhält aber, solange er fest an die Liebe glaubt, am Ende doch noch seinen Lohn. Und die Vorstellung von einer Frau, um die zwei Männer miteinander konkurrieren, verlangt es, dass sie nicht nur gut aussieht, sondern „eine umwerfend attraktive Frau“ (WJ, S. 135) ist, womit sich Walter Nutz' These bewahrheitet, nach der es für Trivilliteratur charakteristisch sei, dass „die Beschreibung [...] der 'Helden' [...] im Superlativ“ (Nutz 1999, S. 63) erfolgt.

In diesen Klischees, die die Autorfigur Haas in seinem Roman aufwärmt, spiegelt sich der für Trivilliteratur eigentümliche „problematische Umgang mit der Wirklichkeit“ (Nusser 1991, S. 5), der auf Vereinfachung der Welt wie auf Verzerrung der Tatsachen hinausläuft. Genau das führt zur Stereotypie, von der in der Trivilliteratur aber nicht nur die Figuren, sondern auch die Handlung betroffen ist, in der es zur Reproduktion des Bekannten und Gewohnten kommt, ohne dass der Erwartungshorizont durchbrochen wird (vgl. ebd., S. 5 ff.). Ebendies lässt sich auch in Haas' Kowalski-Geschichte beobachten, wo eine „[u]nerfüllte Jugendliebe [...] nach langer Zeit endlich doch noch zu ihrem Recht kommt“ (Jaumann 2010, S. 204), als hätte sich in diesen fünfzehn Jahren nichts geändert und die zeitliche Distanz nicht dazu geführt, dass beide sich auseinandergelebt und in unterschiedliche Richtungen entwickelt haben. Damit wird ein klischeehaftes Bild wahrer Liebe gezeichnet, die es, wie Hans Dieter Zimmermann die moralische Aussage von trivialen Liebesromanen schon 1982 zusammenfasste, „nur einmal“ gibt: „wen man liebt, den heiratet man auch“ (Zimmermann 1982, S. 82).

Dementsprechend kommt es auch in der Kowalski-Geschichte zum obligatorischen Happyend, das alle trivialen Liebesgeschichten kennzeichnet (vgl. Nusser 1991, S. 7) und aus konfektionierten Hollywoodfilmen nur zu gut bekannt ist. Aus ihnen kennt man auch das Motiv der Wendung in allerletzter Minute, die in der Kirche vor dem Traualtar erfolgt, bevor die Geliebte des Protagonisten einen anderen Mann heiratet. Dabei muss es unbedingt die Hochzeit sein, die über Glück oder Unglück entscheidet, als wäre jede andere Lebenssituation für eine Kehrtwende in Liebesdingen ungeeignet. Klassisch ist vor allem die Dehnung des Moments vor der Eheschließung, der in kitschigen Liebesfilmen aus Hollywood vom Pfarrer in die Länge gezogen wird, damit diejenigen, die gegen die Vereinigung des Brautpaares sind, die Chance erhalten, ihre Einwände zu äußern. Und so fordert auch der Pfarrer in Farmach die Anwesenden auf, entweder jetzt in diesem Moment Einspruch gegen die Ehe von Anni und Lukki zu erheben oder für immer zu schweigen, obwohl dieser Brauch in Deutschlang unüblich ist:

„**Wolf Haas** Der Pfarrer hat gelesen: 'Wer etwas gegen diese Verbindung einzuwenden hat,

der spreche jetzt, oder er schweige für immer.'

**Literaturbeilage** Korrigieren Sie mich, wenn ich da falsch informiert bin. Aber das gehört doch eigentlich nicht zum katholischen Hochzeitsritus in unseren Breiten. Das kennt man doch eher aus amerikanischen Filmen und so.

**Wolf Haas** Ja eben. Er hat es auch nicht aus seinem goldenen Buch vorgelesen, sondern da hat er sich eigens ein Post-it mit dem ungewohnten Text hineingeklebt. [...]

**Wolf Haas** Anni hat das einfach – genau wie Sie und ich – aus tausend amerikanischen Filmen gekannt. Die hat das dem Pfarrer aufs Aug gedrückt, dass der das eben bei ihrer Hochzeit auch macht.“ (WJ, S. 197)

In diesem Moment schreitet normalerweise auch der Held ein, meistens nach einer strapaziösen Aufholjagd voller Hindernisse und unerhörter Begebenheiten, die dafür verantwortlich sind, dass er zwar spät, aber gerade noch rechtzeitig eintrifft und die Braut vor dem kardinalen Fehler bewahrt, den falschen Mann zu heiraten. Dieser stereotype Handlungsverlauf findet sich letztendlich auch in Haas' Liebesgeschichte, wo Kowalski kurz vor dem Ja-Wort auf Hindernisse stößt, weil er im Felsenkeller verschüttet wird, dann aber die alten Briefe seiner Mutter entdeckt und aus ihnen nicht nur von ihrem früheren Verhältnis mit Annis Vatter erfährt, sondern auch dass sich im Keller Sprengstoff befindet, von dem er Gebrauch macht, um „unbedingt vor der Hochzeit hinaus[zukommen]“ (WJ, S. 169) und Anni über das Verhältnis ihrer Eltern zu informieren. Denn der Tod des alten Bonati bei jenem unheilvollen Gewitter ist darauf zurückzuführen, dass er damals vor der Hütte nicht die Rettung suchte, sondern dort mit Vittorios Mutter verabredet war, weshalb „die Schuldgefühle, die [Vittorio] und Anni auseinander gebracht haben, nur aus den Geheimnissen ihrer Eltern gebraut waren“ (WJ, S. 170). Aus diesem Grund zielen die im Felsenkeller von Vittorio unternommenen Befreiungsbemühungen darauf ab, „unter allen Umständen [zu] verhindern, dass Anni den falschen Mann heiratet. Unter falschen Voraussetzungen. Er wollte ihr unbedingt noch vor der Hochzeit mitteilen, was er aus den Briefen erfahren hat.“ (WJ, S. 171) Und so passt es auch in das Schema jenes klischeehaften Handlungsverlaufs, dass Kowalski dann mit der Explosion tatsächlich „eine nachdrückliche Antwort [...] auf die Frage des Pfarrers“ (WJ, S. 213) gibt, der „viel zu lange in die Runde [blickt]“ (WJ, S. 198).

Zum Gewohnten und Bekannten solcher Liebesgeschichten gehört aber auch, dass der Antagonist, wenn er ebenfalls ein Sympathieträger ist, den Weg für die Wiedervereinigung ohne absichtliche Einwirkung des Protagonisten frei macht. „Falls der Gute“, fasst Hans-Dieter Gelfert dieses Muster zusammen, „dabei dennoch untergeht, muss es unverschuldet sein, sei es, dass er sich freiwillig opfert, sei es, dass er ein Opfer des Bösen wird“ (Gelfert 2000, S. 76). Und so opfert sich auch Lukki, der sich nach der Explosion „trotz seiner schlechten Startposition an die Spitze der Menschenraupe“ (WJ, S. 216) vorkämpft und dabei, wie für Kitschliteratur typisch, „selbstlos auf

eigenes Glück verzichte[t], um andere Menschen glücklich zu machen“ (ebd., S. 73).

Dass sich in dieser Schlussequenz die unmöglichsten Zufälle aneinanderreihen, macht nochmals deutlich, inwiefern der oben angesprochene problematische Umgang trivialer Literatur mit der Wirklichkeit einer ‚Zwangsharmonisierung‘ der Handlung“ (WJ, S. 5) unterliegt. Das Einbrechen der ‚morschen Balken“ (WJ, S. 156) in der Berghütte, die Entdeckung der Briefe, aus denen der Held die Wahrheit erfährt und gleichzeitig den entscheidenden Hinweis erhält, wie er aus seiner misslichen Lage herauskommt, dann die ungeheure Explosion, die zwar den ‚halbe[n] Berg in die Luft flieg[en]“ (WJ, S. 208), Kowalski aber mit leichten Verletzungen davonkommen lässt, und schließlich der tragische Tod des Antagonisten bei den Bergungsarbeiten, durch den die amouröse Wiedervereinigung von Vittorio und Anni ermöglicht wird, all dies wirkt überaus unglaubwürdig und überkonstruiert.

Überkonstruiertheit, ein weiteres Merkmal trivialer Literatur, ist ohnehin das Auffälligste an Haas' Kowalski-Geschichte, weshalb man auch in der bisherigen Forschungsliteratur übereinstimmend und nicht zu Unrecht von einer ‚haarsträubende[n]“ (Jaumann 2010, S. 204); Neuhaus 2014, S. 321) Handlung spricht. So erscheint etwa Annis Bitte an den Pfarrer, jenen amerikanischen Brauch in die Hochzeitszeremonie aufzunehmen, genauso erzwungen wie ihr Mitteilungsbedürfnis gegenüber Vittorio, den sie vorher ‚so penetrant in die Einzelheiten der bevorstehenden Hochzeitszeremonie eingeweiht hat“ (WJ, S. 182), als ahnte sie, dass dieser während der Trauung festsitzen würde und den genauen zeitlichen Ablauf wissen müsste, um im Wettlauf mit der Zeit noch rechtzeitig aus dem verschütteten Felsenkeller zu kommen.

Zu viel Eigensinn ist aber auch dort zu spüren, wo geschildert wird, wie Kowalski nach dem Bodeneinbruch ‚nicht bewusstlos, nicht einmal benommen“ (WJ, S. 156) ist, weil sich im Felsenkeller glücklicherweise ‚Matratzen“ (WJ, S. 156) befinden, auf die er weich fällt. Bedauernswert ist hingegen, ‚dass er im Urlaub sein Handy grundsätzlich nicht dabei hat“ (WJ, S. 157) und deshalb keinen Notruf tätigen kann. Ebenso unglaubwürdig ist die kurze Zeit später stattfindende Kletteraktion, bei der er versucht, einen Fernzünder zu platzieren. Obwohl er ‚vom Klettern keine Ahnung“ (WJ, S. 184) hat und ‚nicht trainiert“ (WJ, S. 184) ist, ‚klettert der, die Lampe am Kopf, den Sprengsatz am Gürtel wie seine Vorfahren den Filterselbstretter, die Wand hoch“ (WJ, S. 184) und erinnert sich am Überhang, unter enormem physischen Druck und ‚[s]echs Minuten vor dem Jawort“ (WJ, S. 185), sogar noch ‚an den Streit zwischen seinem Vater und Herrn Bonati, ob beim Überhangklettern die Kraft oder die Technik das Entscheidende sei“ (WJ, S. 185).

Zur Überkonstruiertheit der Handlung gehört des Weiteren, dass Kowalski den Pulli, welchen ihm Anni in ihrer noch gemeinsamen Farmacher Kinder- und Jugendzeit gestrickt hat, immer in den einschneidenden Momenten unter seiner Kleidung trägt. Beim *Wetten, dass ...?*-Auftritt sorgt der Pulli dafür, dass der Held auf die von Gottschalk gestellte Frage nach dem Wetter an jenem unglückseligen Tag, der für die beiden Jugendlichen der letzte gemeinsame sein sollte,

derart ins Schwitzen gerät, dass die Situation im Studio ausgerechnet jener in den Bergen gleicht, wo er zusammen mit Anni völlig durchnässt im Gewitter steht. Als Kowalski dann Jahre später kurz vor Annis Hochzeit mit Lukki im Felsenkeller voller Schmuggelware fest sitzt und den Sprengstoff entdeckt, hat er auch diesmal den Pulli am Leib und kann ihn sogar „[v]ier Minuten vor Beginn der Hochzeitsmesse“ (WJ, S. 182) als Hilfsmittel verwenden, „um aus der Wolle seinen Fernzünder zu flechten“ (WJ, S. 182). So viel Zufall widerfährt nur den Wenigsten. „Er hat den einfach gern getragen. So ein dünner Unterziehpulli“ (WJ, S. 182), kommentiert Haas diese Absurdität lapidar.

Versteht man wie Walther Killy literarischen Kitsch unter anderem als „Häufung der Reize“ (Killy 2007, S. 250), so macht diese Aneinanderreihung unzähliger Unwahrscheinlichkeiten und unerhörter Begebenheiten darauf aufmerksam, dass sich der Kitsch durch die ganze Liebesgeschichte der Autorfigur zieht (vgl. Jaumann 2010, S. 209). Umso deutlicher wird dies, wenn man weitere typische Kitschelemente berücksichtigt, zu denen zum Beispiel die Idylle gehört. Als solche wird in kitschigen Romanen und Filmen die Natur vorgeführt (vgl. Gelfert 2010, S. 171), in der man Geborgenheit und „die heile Welt einer ewigen Kindheit“ (ebd.) findet. Eine solche Art der Darstellung bezeichnet Hans-Dieter Gelfert als „Natur- und Heimatkitsch“ (ebd.), der seiner Meinung nach wie alle Kitschtypen „oft mit großer Kunstfertigkeit eine anspruchsvolle Fassade aufbaut, die mehr vortäuscht, als sich dahinter verbirgt“ (ebd., S. 164). Was die idyllische Beschreibung der Natur, in die die Handlung verlegt wird, nun vortäuscht, ist die „idealisierte Kindheit, in der das Leben einfach und überschaubar ist, so dass man sich sicher und geborgen fühlen kann“ (ebd.). Nach Gelfert sei das die Folge des „permanenten Wettbewerbs“ (ebd., S. 165), dem der Mensch in der Moderne immer stärker ausgesetzt ist und deswegen zunehmend danach strebt, „sich aus dem Wettbewerb durch Regression in die Kinderrolle auszuklinken“ (ebd.).

Natur- und Heimatkitsch versprüht auch Haas' Liebesroman, in dem der Protagonist Kowalski Geborgenheit und eine heile Welt in Farmach findet, dem Ort seiner besten Kinder- und Jugendtage, nach dem er, wie seine Auseinandersetzung mit dem dortigen Wetter verdeutlicht, auch als Erwachsener Sehnsucht hat und wo ihm nach seiner Rückkehr wieder Glück widerfährt. Farmach ist eine „Sommeridylle, in der die Kinder gemeinsam heranwachsen“ (WJ, S. 29), wo „die Schwäne im Waldsee“ schwimmen, „an die Anni und Vittorio regelmäßig die übrig gebliebenen Frühstücks-'Semmeln' verfüttern“ (WJ, S. 29). In den Bergen kurz vor dem Gewitter „hört [alles] auf, alles verstummt, die Landschaft steht in einem Lichtkegel, als würde gerade ein Ufo landen“ (WJ, S. 104 f.), und in der Berghütte liegen „die beiden Nackerten vor Kälte zitternd im Heu [...]. Und das Heu fängt an, diesen Duft zu verströmen.“ (WJ, S. 114) Als kurz vor Annis Hochzeit auch noch der Druck des Wettbewerbs mit seinem Nebenbuhler zu groß wird, flüchtet sich Kowalski wieder in die Berge, in die heile Welt jener Kindertage, und wandert dabei „durch den leichten Nieselregen“ (WJ, S. 155). Das Landschaftspanorama erzeugt eine friedliche, sorgenfreie Atmosphäre, und die umliegenden Berge werden als Heilstätte stilisiert, wo der leidenden Seele

Linderung winkt.

Neben diesem Natur- und Heimatkitsch lassen sich in der Kowalski-Geschichte weitere Kitschelemente ausfindig machen, allen voran die Vermittlung von Emotionalität. „Das Kitschige am Kitsch“, sagt Gelfert, „ist nie der Inhalt als solcher [...], sondern das Wie, wobei mit Wie nicht die formale Vollendung, sondern die Wirkungsabsicht gemeint ist“ (Gelfert 2010, S. 166). Und diese besteht in Haas' Liebesroman darin, den Leser durch „gesteigerte Einfühlung“ (ebd., S. 169) zu sentimentalisieren, weshalb Kowalski, der emotional leidende Held, zum homodiegetischen Erzähler gemacht wird. Dies kommt an manchen Stellen besonders stark zum Vorschein, wie sich an der Beschreibung von Annis Kuss im Krankenhaus feststellen lässt, der zudem gegen die beanspruchte Chronologie auch noch an den Anfang des Romans gestellt wird: „**Literaturbeilage** Diesen ersten Kuss zu Beginn des Buches beschreiben Sie ja wirklich (sic) sehr detailliert. Um nicht zu sagen akribisch.“ (WJ, S. 6) Mit der ausführlichen Beschreibung findet die Einfühlung bereits statt, steigert sich dann aber, als der Ich-Erzähler Kowalski die emotionalen Auswirkungen dieses Kusses schildert. Im Interview werden sie folgendermaßen rekonstruiert:

„**Wolf Haas** Versprochen hat sie es jedenfalls. Morgen komme ich wieder, hat sie gesagt nach dem Kuss. Er wagt es kaum, sich zu bewegen, weil er Angst hat, dass er bei einer unachtsamen Bewegung den Kuss verliert.

**Literaturbeilage** He is making the most of it.

**Wolf Haas** So sehe ich das eigentlich. Nur darum beschreibt er den Vorgang ja auch so, wie dann immer betont wude, 'akribisch'. [...]

**Wolf Haas** Es stimmt natürlich, sie hat ja wirklich nicht viel gemacht. Kuss auf die Wange und ciao. Bevor sie gegangen ist, hat sie ihm allerdings noch mit einem verlegenen Lächeln den Lippenstift weggewischt.

**Literaturbeilage** 'Drei sehr schnelle Wischbewegungen von außen nach innen, also von Ohr nach Nase, parallel zur gedachten Verlängerung meiner linken Augenbraue', erzählt uns Herr Kowalski.

**Wolf Haas** Aber er betont, dass sie damit nicht den Kuss weggewischt hat, sondern nur den Lippenstift.

**Literaturbeilage** Den Kuss habe sie sogar einmassiert.“ (WJ, S. 9 f.)

„**Literaturbeilage** Aber das Einzige, was er in dieser Nacht spürt, ist sein Backenknochen.

**Wolf Haas** Ja, der ist entflammt sozusagen. Er denkt an nichts anderes. Er möchte eben, dass der Kuss auf seiner Wange bleibt, bis Anni ihn morgen wieder besucht. Sie hat ja gesagt, morgen komm ich wieder.“ (WJ, S. 220)

Nicht minder sentimentalisierend wirkt das Hochzeitslied, welches die Autorfigur ihrem Roman als Motto voranstellt und im Interview zusammen mit seiner Gesprächspartnerin nachsingt:

**„Literaturbeilage** 'Mag's regnen oder winden –'

**Wolf Haas** '– oder obaschneibn', ist das eigentlich verständlich?

**Literaturbeilage** Na klar, runterschneien.

**Wolf Haas** 'Mag's regnen oder winden oder obaschneibn –'

**Literaturbeilage** '– fein sein, beieinander bleiben.'

**Wolf Haas** Wahnsinn! Da krieg ich eine Gänsehaut.“ (WJ, S. 91)

Das „Schwelgen in Gefühlen“ (Gelfert 2010, S. 167) wird somit eindeutig als Zweck gesetzt und schon zu Beginn des Romans forciert. Später wiederholt sich diese Absicht mehrmals und kommt zum Beispiel dann zum Ausdruck, wenn der Held „[i]n der Woche nach der Sendung“ von „größtenteils weiblichen Fans“ (WJ, S. 48) bestürmt wird und dann frustriert ist, „weil all die Frauen angekommen sind, nur die eine nicht, um die es ging“ (WJ, S. 49). Das ist „[t]ränenselige Sentimentalität“ (Gelfert 2000, S. 36) pur. Nicht weniger rührend wird es dann, als die Handlung die Hochzeit erreicht, bei der „tausend Kerzenflämmchen“ brennen und beschrieben wird, wie „Annis Kleid [...] die Kerzenflammen reflektiert und den goldenen Barockaltar und die bunten Kirchenfenster und das Blumenmeer, in dem die Braut förmlich zu schwimmen schien“ (WJ, S. 193). Darüber hinaus „waren so weiße Blüten in ihren kunstvoll aufgetürmten dunklen Haaren, weiße Orangenblüten, aber das hat von fern fast so ausgesehen, als wären das kleine Flämmchen oder Glühwürmchen, die ihren Kopf beleuchten“ (WJ, S. 194). Diese Passage macht zugleich darauf aufmerksam, dass der Text mit Elementen des „[n]iedliche[n] Kitschs“ (Gelfert 2000, S. 31) gespickt ist, den man unter anderem an Diminutiven wie „Flämmchen“ oder an kleinen Gegenständen wie „Glühwürmchen“ und „Orangenblüten“ erkennt. Niedlichkeit trägt zum „emotionalen Wohlbefinden“ (ebd., S. 32) bei, weil kleine Gegenstände nach Hans-Dieter Gelfert „ein Gefühl von Überlegenheit“ (ebd., S. 31) vermitteln: „Gleichzeitig wecken sie in Frauen die Mutter, in Männern den Beschützer und in Kindern das angenehme Gefühl, dass da ein noch hilfloseres Mitkind ist, von dem keine Konkurrenz zu befürchten ist. Folglich kann man sich in ihrer Gegenwart sicher und zugleich moralisch gut fühlen.“ (ebd.)

Auf diesen Effekt setzt auch die Autorfigur Haas, die in der Beschreibung der Hochzeitszeremonie besonders dick aufträgt und diese Szene mit einer Unmenge kleiner Gegenstände schmückt (vgl. Jaumann 2010, S. 208). Der Liebesroman will also, und hier bewahrheitet sich Killys These, den Leser mit Reizen überfluten. Über den Weg der Verniedlichung und Sentimentalisierung soll dessen „kritische[s] Urteil betäubt“ werden, damit er in eine „Pseudo-Kindheit zurückfallen“ (Gelfert 2010, S. 172) kann. Dabei ist Haas der Kitschcharakter seines

Romans durchaus bewusst. An mehreren Stellen weist er auf diese Problematik ausdrücklich hin und demonstriert zugleich sein Deutungswissen: „Ein bisschen kitschig ist es natürlich schon“ (WJ, S. 91), gibt er zu und meint damit das Hochzeitslied, welches er dem Roman als Motto vorangestellt hat. Genauso offen fällt sein Urteil in Bezug auf die Beschreibung jener Sommeridylle aus, als welche Farmach dargestellt wird: „Ja, das wird schnell kitschig.“ (WJ, S. 29) Was die am Ende des Romans reich ausgemalte Hochzeitszeremonie betrifft, wird er noch viel deutlicher und lässt durchblicken, dass ihm dies in gewisser Weise peinlich ist: „Da hab ich ja ehrlich gesagt am ehesten Erklärungsnotstand wegen dem ganzen Hollywoodkitsch.“ (WJ, S. 123). Kommentare dieser Art veranschaulichen somit, inwiefern die Autorfigur ein Deutungswissen mobilisiert, in dem kulturelle Codes wie Stereotypie, Überkonstruiertheit und Kitsch verarbeitet werden. Doch obwohl Haas die Kowalski-Geschichte vor dem Hintergrund dieses Deutungswissens als kitschig und trivial interpretiert und dabei, wie im nächsten Abschnitt noch näher ausgeführt wird, permanent darauf insistiert, dass er nichts erfindet, sondern lediglich reale Ereignisse schildert, wie sie ihm von den Beteiligten übermittelt worden sind, scheut er nicht davor zurück, sie als Roman vorzulegen. Im Gegenteil, er ist es, der die Initiative ergreift und, nachdem er auf Kowalski aufmerksam geworden ist, sowohl an ihm als auch an dessen Geschichte Gefallen findet:

„**Literaturbeilage** Haben Sie gleich geahnt, dass eine Liebesgeschichte dahintersteckt? Bei der Sendung hat er darüber ja kein Wort verloren.

**Wolf Haas** Ich habe es gehofft, sagen wir es so. [...]

**Literaturbeilage** Sie haben die romantische Geschichte gewittert.

**Wolf Haas** Anders kann ich es mir eigentlich auch nicht erklären.“ (WJ, S. 14 f.)

„**Wolf Haas** Wenn ich ihn wirklich für einen Langweiler halten würde, hätte ich nicht ein Buch über ihn geschrieben. Oder eigentlich geht es um das Thema irgendwie.“ (WJ, S. 62 f.)

Michael Jauman führt die Wahl dieses Themas auf die Intention zurück, „Kitschkritik qua satirischer Übertreibung“ (Jaumann 2010, S. 209) zu äußern, was seiner Meinung nach an der Überkonstruiertheit, jener „unglaubliche[n] Verknüpfung und Zuspitzung der Ereignisse“ (ebd.), deutlich wird: „Die Künstlichkeit der Vittorio-Figur, die Konstruiertheit ihrer exzentrischen Neigung jedenfalls verweist hauptsächlich auf eines: dass sie eben eine Kunstfigur ist.“ (ebd., S. 204) Dem ist insofern zuzustimmen, als die Vittorio-Figur tatsächlich eine Kunstfigur darstellt, deren Schöpfer jedoch der reale Autor ist, nicht aber die Autorfigur. Und um diese geht es hier. Innerhalb der Rahmenhandlung erweist sich Vittorio eben nicht als erfundene Kunstfigur, sondern als reale Person, welche die Autorfigur Haas im Fernsehen sieht und daraufhin kontaktiert, um deren Geschichte zu einem „Tatsachenroman“ (ebd., S. 213) zu machen. Damit erübrigt sich auch,



jedenfalls was die Absicht der Autorfigur betrifft, der Kritikverdacht, weil die Satire eine Überspitzung der Tatsachen voraussetzt. Die Autorfigur beteuert aber stets, sich ausschließlich an der Wirklichkeit orientiert zu haben. Allerdings ändert das nichts an der Beschaffenheit des Romans, der, wie gezeigt, nicht wenige Merkmale trivialer Literatur aufweist. Dass die Autorfigur Haas mit ihm dennoch im Literaturbetrieb hervortritt, obwohl sie sich der darin enthaltenen Kitschelemente bewusst ist, macht sie eben zum Trivialautor. Und als solcher wird sie letztendlich in *Das Wetter vor 15 Jahren* vorgeführt.

### 3.2 Der literarische Chronist

Der Inhalt von Haas' Liebesroman, die Geschichte seines Protagonisten Kowalski, ist nicht das Einzige, worüber die beiden Figuren der Rahmenhandlung im Laufe des Interviews reden. Zur Sprache kommen auch die Bedingungen, unter denen Haas' Text entstanden ist. Sie werden genauso rekonstruiert wie die Handlung des Liebesromans selbst, wobei die Autorfigur in diesem Kontext einen Einblick in seine schriftstellerische Arbeitsweise gibt und stets betont, sich allein an realen Ereignissen orientiert und nur diese wiedergegeben zu haben. Seinen Aussagen zufolge beginnt die Arbeit mit der *Wetten, dass ...*-Sendung, durch die der Autor auf Kowalski aufmerksam wird. Von dessen skurriler Wette begeistert, entscheidet er sich dazu, Kontakt zu ihm aufzunehmen, und wird dabei „für meine Verhältnisse [...] erstaunlich aktiv“ (WJ, S. 14). Also ruft er zunächst die „ZDF-Redaktion“ (WJ, S. 14) an, bittet um Kowalskis Telefonnummer, scheitert allerdings am „Datenschutz“ (WJ, S. 15) und hinterlässt daher die eigene, in der Hoffnung, dass der Wettkönig zurückruft. Da dies nicht geschieht, versucht er im „Computertelefonbuch“ (WJ, S. 16) findig zu werden. Dieser Einfall zeitigt schon mehr Erfolg und bringt der Autorfigur „Telefonnummer und Adresse“ (WJ, S. 17) ein. Als dann mehrere Anrufe nicht fruchten, weil die Stimme am anderen Ende der Leitung lediglich aus einem „Anrufbeantworter“ (WJ, S. 17) ertönt, von Haas aber als Kowalskis identifiziert werden kann, fährt er „einfach auf gut Glück hinauf[]“ (WJ, S. 19) nach „Essen Kupferdreh“ (WJ, S. 17). Weil Kowalski sich zur gleichen Zeit aber in die entgegengesetzte Richtung nach Farmach begibt, verpassen sich die beiden „um genau einen Tag“ (WJ, S. 33). Dafür lernt Haas Kowalskis Arbeitskollegen Riemer kennen, den er in der vorher „mit *google*“ (WJ, S. 36) recherchierten Arbeitsstätte trifft. Und dieser, „ein extrovertierter Typ“ (WJ, S. 40), erweist sich als „echter Glücksfall“ (WJ, S. 40) bzw. als ein „Lotto-Sechser“ (WJ, S. 40), weil Haas „[v]on Kowalski selbst [...] bestimmt nicht halb so viel erfahren [hätte] wie von Riemer“ (WJ, S. 40). So kommt es, dass der Autor seinem Protagonisten in spe nach Farmach folgt, wo er kurz vor der Explosion eintrifft und das Geschehen aus der Nähe beobachtet. Daraufhin setzt er seine Recherchen fort und spricht mit den Beteiligten, die ihn mit den nötigen Informationen versorgen, um den 'Tatsachenroman' fertigstellen zu können.

Dass die von ihm im Roman geschilderten Ereignisse auf eben diese Informationen

zurückzuführen sind, unterstreicht Haas über das ganze Interview hinweg und gibt sich, wie Stefan Neuhaus anmerkt, als „Chronist“ (Neuhaus 2014, S. 321) aus, der normalerweise Geschichten erfindet, in diesem Fall aber sich strikt an die recherchierten Tatsachen gehalten hat:

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

**Wolf Haas** Das hab ich früher nur gesagt, weil ich zu faul zum Recherchieren war.

**Literaturbeilage** Ach ne!

**Wolf Haas** Ich finde es viel leichter, eine Geschichte zu erfinden. Wo man mit keinem reden muss. Darum hab ich gestern das mit meinem Anruf beim ZDF so betont. Das war mir eh nachher noch peinlich, dass ich damit so angegeben habe. Aber für mich hat das eben was Aufregendes, wenn ich einfach wo anrufe. Und dann bin ich auch noch hinaufgefahren!

**Literaturbeilage** Das hört sich ja fast ein wenig nach Verhaltenstherapie an.

**Wolf Haas** Ja, da hätte ich auch ein Silbersternchen verdient. Und am nächsten Tag hab ich schon Riemer in seinem Büro aufgestöbert.

**Literaturbeilage** Die Reise des Herrn Haas in die Wirklichkeit.

**Wolf Haas** Das war mir da aber noch nicht bewusst. Am Anfang hab ich immer noch geglaubt, ich sammle nur ein bisschen Material. Und vielleicht kann ich aus Riemers Erzählungen einmal was machen.“ (WJ, S. 43 f.)

Mit der Reise in die Wirklichkeit, von der im Interview die Rede ist, liegt hier ein Bild vor, in dem das motivational-emotionale Wissen der Autorfigur verdichtet ist. Haas geht es um die Darstellung von Tatsachen, um die sich nicht zuletzt auch ein Chronist bemüht, der geschichtliche Ereignisse in einer Prosaschrift chronologisch und wahrheitsgemäß schildert. Dabei handelt es sich bei dem 'Chronisten', wie Rolf Selbmann belegt, um ein tradiertes Autormodell, das im 19. Jahrhundert mit Heines „Ballade 'Der Dichter Firdusi' aus seinem 'Romanzero' von 1851“ (Selbmann 1994, S. 128) entsteht, in der es insofern zu einer diskursiven Erzeugung dieses Autortyps kommt, als „die literarische Tätigkeit als Handwerksarbeit“ (ebd.) gedeutet wird: „Der Erzähler tritt als Chronist auf, der dem Publikum 'Lieblingshelden seines Volkes' in kurzweiliger Rede vorführt [...], ohne den Widerschein einer besonderen poetischen Begabung zu verbergen“ (ebd.). Demnach stellt der 'Chronist' eine tradierte und diskursiv erzeugte Autorsubjektform dar, in der auch Haas intelligibel wird, weil auch er zum einen die Geschichte eines, wenn schon nicht 'Lieblingshelden', so doch eines Antihelden aus dem 'Volk' wiedergibt, und zum anderen dies ebenfalls 'in kurzweiliger Rede' tut, indem er sich laut Literaturbeilage „besonders kunstvolle[r] Metaphorik“ (WJ, S. 22) bedient und somit 'den Widerschein einer besonderen poetischen Begabung nicht verbirgt'.

Leitend für seine Arbeit an der Kowalski-Geschichte ist somit die Tatsachendarstellung, wobei die Orientierung an diesem Code, wie die oben zitierte Passage veranschaulicht, erst im Arbeitsprozess ausgebildet wird. Mobilisiert er zunächst ein motivational-emotionales Wissen, in dem Codes verarbeitet werden, die für die Produktion fiktionaler Literatur leitend sind, so ändert sich während der Recherchen der Zweck und mit ihm das motivational-emotionale Wissen, von dem die Autorfigur Gebrauch macht. Das liegt nicht zuletzt an Kowalski selbst, dessen Bereitschaft, Informationen an Haas weiterzugeben, an die Bedingung geknüpft ist, „dass alles wahrheitsgemäß dargestellt wird“ (WJ, S. 180). Und daran soll sich der Autor, wie er immer wieder beteuert, auch tatsächlich gehalten haben. Folglich versucht er im Interview, seine Gesprächspartnerin davon zu überzeugen, dass er nichts erfunden und sich als Autor mit Eingriffen zurückgehalten hat, weshalb diese, sofern sie stattfanden, bloß in Streichungen wahrheitsgetreuer Ausführungen mündeten, wenn diese den Text in seinem ästhetischen Wert gefährdeten: „Ja eben. Das ist ein gefährliches Ding. Ich musste da dauernd streichen und mich einbremsen.“ (WJ, S. 23) Deswegen verweist er permanent auf Quellen, welche die im Roman geschilderten Ereignisse belegen, um der kritischen Literaturbeilage zu belegen, dass er von den Tatsachen nie abgewichen ist:

„**Literaturbeilage** Aber man kriegt da beim Lesen das Gefühl, jetzt mischt sich der Autor ein und versucht, mir durch besonders kunstvolle Metaphorik zu vermitteln, wie eng und quälend es für den Jungen auf dem Rücksitz war. In den ersten Jahren war der doch noch ganz klein, die Wahrnehmung scheint irgendwie zu raffiniert für einen kleinen Jungen.

**Wolf Haas** Ja sehen Sie, und genau das ist so ziemlich die einzige Stelle, die ich wortwörtlich von seinen Erzählungen übernommen habe. Es hat mir einfach so gut gefallen, wie erbittert er nach all den Jahren noch die Gepäckstücke aufgezählt hat, mit denen er seinen Platz in den verschiedenen Autos seines Vaters teilen musste.“ (WJ, S. 22)

Zu Zweifeln dieser Art, die die Literaturbeilage äußert, kommt es im Laufe des Interviews immer wieder, doch Haas wird nicht müde, jedes Mal die Schilderungen als wirkliche Aussagen der Beteiligten zu deklarieren. Manche von ihnen sind, wie die zitierte Passage verdeutlicht, sogar wortwörtlich übernommen, andere hingegen paraphrasiert oder gehen in der Darstellung von Handlungen auf, bleiben in ihrem Wahrheitsgehalt aber stets unangetastet. Ins Feld geführt wird vor allem die Hauptfigur, auf die Haas referiert, wenn die Literaturbeilage wieder einmal kritisch nachhakt:

„**Wolf Haas** Er hat mir eben erzählt, dass da seine zusammengepresste Luftmatratze ihren Stammplatz im Auto hatte, neben seinen Beinen, hinter die Rücklehne des Beifahrersitzes gestopft.“ (WJ, S. 22)

„**Literaturbeilage** Ich kann mir gut vorstellen, dass der Junge unter dem Gummigeruch litt. Aber 'bestialischer Gummigestank'?

**Wolf Haas** Das waren seine Worte! Bestialischer Gummigestank!“ (WJ, S. 23)

„**Literaturbeilage** Ich wollte aber noch etwas dazu sagen, dass die zusammengepresste Luftmatratze hinter dem Beifahrersitz steckt. Wieso betonen Sie das im Buch so?

**Wolf Haas** Na ja, das hat er mir so erzählt.“ (WJ, S. 25 f.)

„**Literaturbeilage** Ging es Ihnen da auch darum, eine Art High-Noon-Stimmung zu vermitteln?

**Wolf Haas** Es war einfach genau Mittag. Das weiß ich aus einem ganz einfachen Grund: Herr Kowalski hat mir erzählt, dass sie die Mittagsglocken der Dorfkirche unüblich laut bis zur ersten Bank hinauf gehört haben.“ (WJ, S. 84)

Verwiesen wird aber auch auf Anni, die der Autor im Roman zwar nur knapp charakterisiert, aber das, was er über sie schreibt, auf ihre eigene Aussagen zurückführt und dies im Interview mit Nachdruck betont:

„**Wolf Haas** Das ist nur, weil ihr Vater das immer zu ihr gesagt hat. Dass sie so eine dürre Kaulquappe ist. Ich glaub, das hat ihr gefallen, weil sie hat es mir selber ein paarmal erzählt.“ (WJ, S. 30)

„**Wolf Haas** Witzigerweise ist das etwas, das mir Anni selbst erzählt hat. Wörtlich! Dass die Insekten immer auf sie losgehen.“ (WJ, S. 76)

Um seine Glaubwürdigkeit zu steigern, zieht der Autor auch noch Riemer heran, dessen Aussagen, wie Haas unterstreicht, den nach Erfindung aussehenden Begebenheiten im Roman ein sicheres Fundament geben:

„**Wolf Haas** In erster Linie hat mich interessiert, wie es überhaupt zu seinem Auftritt bei Wetten, dass ...? gekommen ist. [...] Der eigentliche Initiator, oder besser gesagt, die eigentliche Initiatorin war die Schreibkraft Claudia. Das hat mir Riemer auch genau so gesagt!“ (WJ, S. 43)

Schließlich wird zu Beweis Zwecken auch noch auf Videoaufzeichnungen der *Wetten, dass ...?*-

Sendung verwiesen, die objektiv belegen, dass Haas lediglich als Chronist nur die Tatsachen wiedergegeben hat:

„**Wolf Haas** Aber im Ernst. Warum soll er mir was in den Weg legen? Ich hab ihm ja nichts angedichtet. Das ist fast ein protokollartiger Teil im Buch. Das Video hab ich übrigens von Riemer bekommen, der hat das aufgenommen. Ich glaub, das hab ich mir sicher hundertmal angeschaut. Und im Buch findet man an der Stelle eine ganz brave Beschreibung von dem, was eben im Fernsehen zu sehen war.“ (WJ, S. 62)

Die bisherigen Rechtfertigungen und Verweise auf zuverlässige Quellen erwecken durchaus Glaubwürdigkeit, weil es sich um Informationen handelt, die der Autor tatsächlich aus Gesprächen mit den Beteiligten oder aus Videoaufzeichnungen gewonnen haben könnte. Das sieht auch die Literaturbeilage ein, bleibt aber weiterhin skeptisch, obwohl sich Haas hartnäckig und ausdauernd wehrt. Also versucht sie nicht am Inhalt, sondern an der Form seines Textes anzusetzen, weil sie den Verdacht hat, dass er bei seinen Darstellungen aufgrund erzähltechnischer Zwänge, denen ein Autor bisweilen ausgesetzt ist, nachgeholfen und etwas geschrieben hat, wovon er eigentlich keine Kenntnis haben konnte. Würde es nämlich bei der Beschreibung und Darstellung von äußeren Ereignissen bleiben, wie sie für Chroniken typisch sind, bewegte sich die Autorfigur auf sicherem Boden. Doch Haas' Text stellt einen Roman dar, in dem aus der Perspektive des Protagonisten erzählt wird, womit auch dessen Wahrnehmungen, Reflexionen und Gefühlsregungen in die Darstellung eingehen. Diese Zwänge der Form, für die Haas sich entschieden hat, müssen demnach, wie seine Gesprächspartnerin vermutet, auch den Autor dazu verleitet haben, von den Tatsachen abzuweichen, um der Form gerecht zu werden. Doch zu ihrem Erstaunen pariert Haas auch diesen Einwand, allerdings mit einem Kunstgriff, von dem er mehrmals Gebrauch macht:

„**Literaturbeilage** Sie sagen zwar, es sei eine fast protokollhafte Wiedergabe dessen, was man auf dem Video sehen kann. Aber in der Ich-Erzählung kommt ja sehr viel Innenwelt hinzu. Man erfährt aus Ihrem Buch mindestens ebenso viel über seine Gefühle in der Situation auf der Bühne der Westfalahalle wie über den realen Ablauf oder die äußeren Dialoge. Ist das rein dichterische Phantasie, oder sind hier viele Gespräche mit Herrn Kowalski eingeflossen?

**Wolf Haas** Das geht auf die Gespräche zurück. Aber ich hab da natürlich auch Sachen eingebaut, die er mir in anderem Zusammenhang erzählt hat, die aber hier besser reingepasst haben.

**Literaturbeilage** Was zum Beispiel?

**Wolf Haas** Keine Ahnung. Kleinigkeiten.“ (WJ, S. 64 f.)

Diese Antwort auf den Einwand, Haas' Wahl der Erzählperspektive könnte, ja müsste seine Tatsachen-Absicht konterkariert haben, erweist sich zwar als schlagfertig, täuscht aber nicht darüber hinweg, dass es tatsächlich zu eigenwilligen Eingriffen seitens des Autors gekommen ist. Gleichwohl wird die Autorfigur gerade aufgrund der Art und Weise, wie sie diese Eingriffe legitimiert, als Chronist intelligibel, weil Haas' Argumentation die Aufmerksamkeit darauf lenkt, inwieweit er sich selbst als einen Chronisten versteht und sich im Interview als solcher präsentiert. Anders ausgedrückt, in der Argumentationsweise kommt sein Deutungswissen zum Vorschein, das wiederum durch die Dominanz des 'Tatsachen-Codes' gekennzeichnet ist. Denn er behauptet noch immer, nur das wiedergegeben zu haben, was er von Kowalski erfahren hatte, auch wenn es sich dabei um innere Vorgänge handelt. Wie schon zuvor bezieht er sich also auf vermeintlich genaue und umfassende Recherchen, die er tätigte, um die Geschichte des Protagonisten möglichst ausführlich und wahrheitsgetreu darzustellen. Etwas schwerer wiegt schon sein Eingeständnis, dass in die Darstellung innerer Vorgänge auch Informationen eingeflossen sind, die er von Kowalski in einem anderen Zusammenhang erhalten hatte. Damit verstößt er, streng genommen, gegen die Codes eines Chronisten, der die Ereignisse zeitlich geordnet wiedergibt. Doch Haas sieht in diesem Eingriff keinen Verstoß, weil sein eigenwilliger Eingriff, wie er zu verstehen gibt, die Tatsachen nicht verzerrt hat. Was für ihn Tatsachen bedeuten, sind also die tatsächlich stattgefundenen Ereignisse. Und die geschilderten inneren Vorgänge ereigneten sich nun mal, so seine Argumentation, wenn auch in unterschiedlichen Zusammenhängen. Entscheidend ist für ihn in diesem Kontext aber, dass er sie selber nicht erfunden, sondern so übernommen hat, wie sie ihm von Kowalski selbst übermittelt worden waren. Damit bleibt seiner Meinung nach der Kern der Tatsachen unangetastet, was seinen Eingriff legitimiert und ihn zu einem Chronisten macht. Zu seiner Argumentationsstrategie gehört auch der Verweis auf den nicht nennenswerten Gehalt der zeitlich deplatzierten Ereignisse, die er als 'Kleinigkeiten' bezeichnet. Der Eingriff sei also marginal, so die dahinter stehende Aussage, und ändere nichts an den Tatsachen, deren Wahrheitsgehalt im Kern erhalten geblieben ist.

Diese Marginalisierung der eigenen Eingriffe wiederholt sich schließlich noch einige Male, allerdings immer in einer anderen Variation, wobei die Pointe jedes Mal im Erhalt eines wie auch immer gearteten Wahrheitsgehalts liegt. Beispielhaft dafür sind die im Roman dargestellten Ereignisse im Kontext der *Wetten, dass ...?*-Sendung, die er wieder zeitlich etwas verändert:

„**Literaturbeilage** Seinen Auftritt bei Gottschalk haben Sie in vielen Details minuziös wiedergegeben, andere Showteile vor und nach seinem Auftritt radikal verändert. Das war für mich nicht ganz nachvollziehbar, nach welcher Regel Sie da verfahren sind.

**Wolf Haas** Ich glaub, ich hab eigentlich nicht so viel verändert. Nur den Auftritt von Phil

Collins hab ich in diese Sendung gelegt. Phil Collins ist ja in Wahrheit schon eine Sendung früher bei *Wetten, dass ...?* aufgetreten. Zuerst hab ich mich geärgert, dass mir Phil Collins so knapp entwischt ist. Ich weiß auch nicht genau, wieso ich gerade den unbedingt drinnen haben wollte.“ (WJ, S. 61)

Genauso wie die Rechtfertigung des Eingriffs zuvor enthält auch diese die gleichen Argumentationsmuster, von denen sich das eine darauf bezieht, dass die Änderungen sehr gering sind, das andere hingegen auf tatsächlich stattgefundenen und nicht von ihm erfundene Ereignisse verweist. Denn der Auftritt Phil Collins ereignete sich tatsächlich, wie Haas unterstreicht, nur nicht in der geschilderten Sendung, womit er, so die Annahme, einem Chronisten gleich wirkliche Begebenheiten in seinen Text aufgenommen habe. Diese eigentümliche Argumentationsweise sorgt für Irritationen und rüttelt an seiner Glaubwürdigkeit, ändert aber nichts daran, dass er sich als einen Chronisten deutet und, indem er dies im Interview stets hervorhebt, sich als solcher verstanden wissen will. Deshalb bleibt er seiner Selbstdeutung treu und bemüht wiederholt die gleichen Rechtfertigungsmuster, um deutlich zu machen, dass in seinem Tatsachenroman nichts steht, was keinen Bezug zur Realität hat:

„**Literaturbeilage** [...] Die ersten vier Tage, nach denen Gottschalk fragt, sind authentisch. Aber die fünfte Frage –

**Wolf Haas** – war eine andere. Ich weiß. Aber es geht um die Auswirkung auf ihn. Und die war eben dieselbe, als hätte Gottschalk wirklich nach dem allerersten Tag der fünfzehn Jahre gefragt. Weil an diesem konkreten Tag, nach dem Gottschalk in Wirklichkeit fragte, war eben ein ähnliches Wetter wie an dem Tag, als die beiden Kinder sich das letzte Mal gesehen haben. [...]

**Wolf Haas** [...] Aber 'ein ähnliches Wetter', das wäre mir erzählerisch viel zu kompliziert geworden. Und es bringt nichts! Da muss man sich beim Schreiben einfach manchmal entscheiden. Ich wollte, dass es jetzt schnell geht. Es bringt null, wenn ich umständlich erzähle, das Wetter, nach dem Gottschalk fragte, hat ihn an den Tag erinnert, wo er mit Anni zum Schmugglerlager hinaufgegangen ist. Das sind einfach Fragen der Textökonomie. Lieber ein bisschen Zufall schlucken, als drei Seiten lang 'erinnerte ihn an' lesen müssen.“ (WJ, S. 66)

Erneut wird der Eingriff heruntergespielt und in seinem Wesensgehalt als marginal dargestellt, weil er nicht an die Substanz gegangen sein soll. Als entscheidend wird hingegen der Umstand ins Feld geführt, dass am Wetter selbst, nach dem Gottschalk fragte, nichts geändert worden ist. Der verändernde Eingriff bezog sich lediglich auf den Tag des Wetters, der zwar nicht mit demjenigen

übereinstimmt, an dem Anni und Kowalski bei ihrer Bergwanderung in das unheilvolle Gewitter geraten, dafür aber das gleiche Wetter aufweist. Somit bleibt für die Autorfigur das Wesen der Sache unangetastet. Fakt ist für sie, dass das identische Wetter Kowalski an seinen letzten Tag mit Anni erinnert und ihn deswegen ins Schwitzen gebracht hat. Darin sieht Haas den entscheidenden Punkt, weshalb er sich in seinem Eingriff legitimiert sieht. Denn an beiden zur Disposition stehenden Tagen kam es zu einem Gewitter, und diesem Umstand ist es letztendlich geschuldet, dass Kowalski sich an seine Erfahrung mit Anni erinnerte. Diese Punkte stellen für Haas die Tatsachen dar, während die zeitliche Änderung banalisiert, ja sogar damit legitimiert wird, dass sie der Textökonomie dient, welche die geschilderten Ereignisse verständlicher macht. Damit kann auch diese rechtfertigende Aussage als Indiz dafür verstanden werden, dass Haas sich als Chronisten versteht, der sich ausschließlich am 'Tatsachen-Code' orientiert und seine Änderungen in den Dienst einer klaren, verständlichen Darstellung tatsächlicher Ereignisse stellt. Und diese scheint für ihn Priorität zu haben, während die zeitliche Ordnung, der andere wesentliche Code eines Chronisten, von untergeordneter Bedeutung ist:

„**Literaturbeilage** Und das ist von Ihnen, nicht von ihm. Da muss ich sagen, das hab ich mir schon gedacht. 'Götzen der Wetter-Normalverbraucher' ist irgendwie zu schön formuliert.

**Wolf Haas** Es ist eigentlich schon von ihm. Also ich kann jetzt nicht unbedingt meine Hand dafür ins Feuer legen, aber ich glaube, 'diese beiden Götzen der Wetter-Normalverbraucher' ist entweder von ihm oder eventuell von Riemer. Jedenfalls sicher nicht von mir. Nur hat Herr Kowalski es in einem anderen Zusammenhang gesagt, gar nicht in Zusammenhang mit dieser Gottschalk-Frage, und er hat es auch nicht über Temperatur und Sonnenminuten gesagt, sondern über Temperatur und Niederschlag.“ (WJ, S. 65)

Es ist also immer der Zeitpunkt der Ereignisse, der bisweilen verändert wird, nicht die Ereignisse selbst. Das gilt, wie diese Passage zeigt, selbst dann, wenn die Ereignisse gelegentlich anderen Akteuren in den Mund gelegt werden. Was im Text gesagt oder getan wird, sei aber nie auf ihn, sondern immer auf die Beteiligten des Romanpersonals zurückzuführen. Diese mögen in Wirklichkeit vielleicht andere gewesen sein, doch die Ereignisse selbst hätten sich zugetragen. So jedenfalls argumentiert Haas, und das nicht nur ein Mal:

„**Wolf Haas** Meine Mutter ist mir immer damit in den Ohren gelegen, dass man beim Kauf eines Kleidungsstücks unbedingt zur Tür gehen und es bei Tageslicht anschauen muss. Wegen der verfälschenden Wirkung des Kunstlichts.

**Literaturbeilage** Ach, Ihre Mutter war das? Im Buch legen Sie das ja Vittorios Mutter in den Mund.



**Wolf Haas** Das ist doch egal, alle Mütter dieser Welt haben das gepredigt.“ (WJ, S. 192)

Ein ums andere Mal ist das 'Wer' oder 'Wann' nicht so wichtig wie das 'Dass', welches sich in diesem Fall darauf bezieht, dass der Inhalt einer Äußerung identisch und der Urheber dieser Äußerung immer eine Mutter ist. Dabei spielt es Haas zufolge keine nennenswerte Rolle, welche Mutter das ist, ob nun Vittorios, Annis, die seine oder die Mutter anderer Personen. Wichtig ist seiner Meinung nach, dass diese Aussage eine Entität in der Welt darstellt und dass sie somit den Tatsachen entspricht. Und diese hat er, wie die Schlussfolgerung lautet, auch in seinen Text aufgenommen. Damit wird die Chronologie für die Darstellung dessen, was er als Tatsachen begreift, geopfert, was sich schon zu Beginn sowohl des Liebesromans als auch des Interviews abzeichnet:

„**Literaturbeilage** Im Gegensatz zu Ihnen möchte ich nicht mit dem Ende beginnen, sondern

–

**Wolf Haas** Mit dem Ende beginne ich streng genommen ja auch nicht. Sondern mit dem ersten Kuss.

**Literaturbeilage** Aber es ist doch irgendwie das Ergebnis der Geschichte, die Sie erzählen. Oder meinetwegen der Zielpunkt, auf den alles zusteuert. Streng chronologisch gesehen würde das an den Schluss der Geschichte gehören. Ihr Held hat fünfzehn Jahre auf diesen Kuss hingearbeitet. Und am Ende kriegt er ihn endlich. Aber Sie schildern diese Szene nicht am Schluss, sondern ziehen sie an den Anfang vor.“ (WJ, S. 5)

Haas' Eigensinn wird, wie man sieht, gleich zu Beginn des Interviews zum Thema, wobei die Literaturbeilage mit dem Verweis auf die vernachlässigte Chronologie einen Einstieg wählt, der die Autorfigur darauf einstimmt, sich im weiteren Gesprächsverlauf gegen Einwände zur Wehr zu setzen und an seinem Selbstverständnis als Chronist festzuhalten. Um dieses Bild zu erzeugen, ist ihm jedes Mittel recht, so eigentümlich es sein mag. So beweist zum Beispiel auch diese Anfangsszene, inwiefern seine Rechtfertigungsversuche auf Widersprüche aufmerksam machen. Nach der noch nicht kritischen Anmerkung, er habe bei der Darstellung der Kowalski-Geschichte chronologische Veränderungen vorgenommen, versucht Haas den Einwand dadurch zu entkräften, dass er auf die Chronologie der Liebesbeziehung zwischen Vittorio und Anni nach der Wiedervereinigung verweist. Damit schränkt er aber den im Text dargestellten Zeitraum extrem ein und unterschlägt jene Ereignisse, die die Kowalski-Geschichte als ganze prägen. Das entgeht freilich auch der Literaturbeilage nicht, die, wie die zitierte Passage veranschaulicht, Haas' Rechtfertigung als misslungenen Versuch entlarvt, sich aus der Affäre zu ziehen. An genau dieser Stelle wird sie auf seine eigentümliche Haltung und die sich darin auftuenden Widersprüche

aufmerksam, weshalb sie im weiteren Gesprächsverlauf ihre Wahrnehmung sensibilisiert und bei Widersprüchen immer wieder nachhakt.

Aber auch Haas, dessen Selbstverständnis als Chronist ziemlich stark ausgeprägt ist, nimmt Notiz von der Problematik dieses ersten Rechtfertigungsversuchs und ändert daraufhin seine Strategie. Um sich im Kontext des Interview als Chronist zu stilisieren, bricht er mit dem Code der zeitlichen Ordnung und setzt auf den Tatsachen-Code, weshalb er daraufhin vehement am Argument festhält, er habe im Text nur das dargestellt, was sich auch tatsächlich ereignete. Davon ausgehend lässt sich zum einen festhalten, dass im Laufe des Interviews sein Deutungswissen deutlich zutage tritt und auf sein Selbstverständnis als Chronist verweist. Zum anderen veranschaulicht es, dass Haas nicht die zeitlich geordnete Darstellung, sondern diejenige von Tatsachen als dominanten Code begreift, an dem er sich im Rahmen des Interviews orientiert, und dass er Tatsachen als Ereignisse versteht, die tatsächlich stattgefunden haben. Darüber hinaus geht es ihm in dieser Interviewsituation darum, zunächst sein Publikum – die Literaturbeilage im engeren, die Leser des Interviews im weiteren Sinne – davon zu überzeugen, dass er sich im Prozess der Textherstellung an diesen Tatsachen-Code gehalten hat, und es schließlich dazu zu bewegen, ihn ebenfalls als einen Chronisten zu verstehen. Somit kommt im Laufe des Interviews neben dem Deutungs- auch das motivational-emotionale Wissen zum Vorschein, wobei beide Wissensformen durch die Dominanz des Tatsachen-Codes geprägt sind. Sie sind es aber, aus denen sich Haas' Subjektform des Chronisten ableiten lässt.

### **3.3 Der Pop-Autor**

In dem vorherigen Abschnitt dürfte deutlich geworden sein, inwiefern die Interviewsituation Anhaltspunkte für die Bestimmung einer spezifischen Subjektform liefert, deren Züge die Autorfigur in *Das Wetter vor 15 Jahren* trägt. Die Art und Weise, wie Haas im Gespräch mit der Literaturbeilage agiert, wie er argumentiert und sich verhält, was er sagt und wie er es tut, gibt genauso Aufschluss darüber wie der Inhalt und die Machart seines Romans, die im Laufe des Interviews rekonstruiert werden. Auf dieser Grundlage lässt sich bislang eine hybride Subjektstruktur feststellen, eine Kombination aus Trivialautor und Chronisten, in die nun darüber hinaus noch eine dritte Subjektform aufgenommen werden soll. Anders als die bisherigen Subjektformen kann aber diejenige des Pop-Autors, wie die These hier lautet, nicht nur aus einem der genannten Sachverhalte abgeleitet werden, sondern aus beiden, sowohl aus den Eigenschaften des rekonstruierten Romans als auch aus dem Verhalten der Autorfigur während des Interviews.

Letzteres sei an den Anfang gestellt, wobei es vor allem um Haas' Ausdrucksweise gehen soll. Und diese erinnert gelegentlich an geläufige „Rockstarallüren“ (Tillmann / Forth 2001, S. 279), welche die Pop-Literaten in den 1990er Jahren schließlich auch in das literarische Feld importieren (vgl. ebd.). Denn diese bemühen sich um eine „institutionalisierte

Grenzüberschreitung“ (Kaulen 2009, S. 143), insbesondere um einen Transfer zwischen Literatur und Popmusik (vgl. Baßler, 2002, S. 185), weshalb es auch im Literaturbetrieb zur Imitation von Posen und Verhaltensformen kommt, die zum Grundinventar der popkulturellen Musikszene gehören. Wie sich aber Rock- und Popstars im Kontext medialer Auftritte benehmen, wird dann zum Beispiel von Benjamin von Stuckrad-Barre vorgeführt, einer der popliterarischen Galionsfiguren jener Zeit, die „bei Talkshows Schauspieler mit Babypuder bewirft[,] sich im Adlon-Hotel im Designeranzug mit anderen Jungautoren ablichten lässt“ (Tillmann / Forth 2001, S. 279) oder zu Drogenexzessen neigt und diese dann medienwirksam in Szene setzt (vgl. Vorjans 2014). „Rock heißt: Tu Schlechtes und rede darüber – am besten aber auch hinterher. [...] Natürlich heißt Rock auch Übertreibung“<sup>39</sup>, bringt Stuckrad-Barre dieses Prinzip auf den Punkt und versucht es eben auch im Literaturbetrieb zu kultivieren.

Verhaltensformen dieser Art lassen sich als „Codes der Rock- und Popkultur“ (Vorjans 2014, S. 344) identifizieren und dienen in der popkulturellen Musikszene als Ausdrucks- wie Distinktionsmittel, mit denen man der bildungsbürgerlichen Hochkultur den Kampf ansagt. Zum Inventar jener auf den Schockeffekt abzielender „Rockpose[n]“ (Tillmann / Forth 2001, S. 277) gehört aber auch „der extensive Gebrauch von provokanten Tabuwörtern“ (Kaulen 2002, S. 215), der in der Literatur seit den amerikanischen Autoren der Beat Generation Tradition hat (vgl. ebd.) und in den 1990er Jahren schließlich auch in das „Autorkonzept der Popliteraten“ (Kaulen 2009, S. 145) integriert wird. Und dieses sieht unter anderem vor, dass man den Gepflogenheiten des traditionellen Literaturbetriebs abschwört. Der Pop-Autor übt sich demnach nicht in „Zurückgenommenheit“ (Kyora 2013, S. 254) und „Gemessenheit“ (ebd., S. 255), sondern orientiert sich am „Vorbild der bekannten und erfolgreichen Stars der Musik[branche]“ (Kaulen 2002, S. 220), indem er die Muster jener „Jargon- [und] Szenesprachen“ (ebd., S. 215) übernimmt. Er springt also im Sinne des „postmodernen Cross-Over“ (Kaulen 2009, S. 143 f.) zwischen den Stilebenen und ist nicht verlegen, saloppe Ausdrücke, ja sogar derbe Fäkalwörter in seinen Sprachfluss aufzunehmen.

Betrachtet man nun das Verhalten der Autorfigur während des Interviews mit der Literaturbeilage, so fällt auf, dass Haas diesem Aspekt des popliterarischen Autorkonzepts Rechnung trägt. Denn er setzt sich gelegentlich tatsächlich die „Rock-Maske“ (Tillmann / Forth 2001, S. 280) auf und überrascht mit einer nonchalanten Diktion, die bisweilen ein sehr niedriges Niveau erreicht. So bezeichnet er Riemer zum Beispiel als „Luftikus“ (WJ, S. 45), der in der Bar Frauen „angebraten“ (WJ, S. 45) hat, oder umschreibt Kowalskis alljährliche Reisen nach Farmach als Autofahrten, bei denen er „da hingekarrt worden“ (WJ, S. 11) ist. Seine Gesprächspartnerin adressiert er hingegen als „Blitzgneißerin“ (WJ, S. 81), während Lukki zu einer „brutale[n] Sau“ (WJ, S. 132) und Boxer zu „Schwergewichts-Tier[en]“ (WJ, S. 110) werden. Nicht weniger salopp

---

39 Benjamin von Stuckrad-Barre: Remix, Köln 1999, S. 279 f.

nehmen sich die Ausdrücke „saublöd“ (WJ, S. 16) und „sauscher[]“ (WJ, S. 87) aus, mit denen Haas mal die Vorstellung eines „Deutschen namens Vittorio“ (WJ, S. 16), mal die „spezielle Faulheit der Fünfzehnjährigen“ (WJ, S. 87) beschreibt. Den Umstand, dass Annis Vater „damals gar nicht in sein Versteck hinaufgekommen ist, um die beiden Kinder vor dem Unwetter zu retten“ (WJ, S. 167), kommentiert er indes damit, dass Bonati seine Berghütte aufgesucht hat, „um seine Geliebte zu vögeln“ (WJ, S. 167). Und auch die Erläuterung jener aus amerikanischen Hollywoodfilmen übernommenen Szene, in der der Pfarrer sich an die Anwesenden wendet, macht deutlich, inwieweit sich die Autorfigur während des Interviews bisweilen auf einer sehr niedrigen Stilebene bewegt: „Ja, eine Mischung aus Aufforderung und Mahnung oder so. Eigentlich ist es ja mehr ein Schweigegebot. Wer jetzt nichts sagt, soll auch in Zukunft das Maul halten.“ (WJ, S. 199) Solche Verstöße gegen gängige Sprachkonventionen des traditionellen Literaturbetriebs bemerkt sogar die Literaturbeilage und lässt mit ihren Anmerkungen durchblicken, dass Haas diese provokante Sprache auch in seinem Roman verwendet:

„**Wolf Haas** [...] Eigentlich schreibt man ja ein ganzes Buch nur, um eine einzige unglaubliche Stelle so gut vorzubereiten, dass der Leser sie frisst sozusagen.

**Literaturbeilage** Diese Formulierung verwenden Sie öfter. Dass der Leser etwas fressen soll. Das klingt irgendwie nicht sehr freundlich.“ (WJ, S. 188)

Nicht unbedingt nett ist auch der folgende Kommentar: „Das interessiert im Grunde kein Schwein“ (WJ, S. 13), mit dem sich der Autor auf Kowalskis Interesse am vergangenen Wetter bezieht. Doch so heikel diese Ausdrücke sind, im Vergleich zu „Vollholzscheiße“ (WJ, S. 139), wie er die Ausstattung in „Lukkis Wellnesshotel“ (WJ, S. 138) nennt, erweisen sie sich als noch recht moderates Vokabular in Haas' aktivem Wortschatz. Denn die Autorfigur weiß sich durchaus zu steigern und wechselt sporadisch in ein tieferliegendes Register, wenn sie zum Beispiel auf die Bemerkung der Literaturbeilage, dass die Automarken im Roman gar nicht erwähnt worden seien, eine vulgäre Antwort wie diese gibt: „Da hab ich lang herumgeschissen.“ (WJ, S. 22) Dabei ist diese Fäkalsprache kein Zufall, sondern scheint in Haas' Diktion immer wieder durch, wie die folgende Passage beweist: „Er war einfach gut darin, auf beiläufige Wetterbemerkungen der Frauen originelle Antworten zu geben. Also wenn jemand gesagt hat, heute ist es aber drückend oder irgend so was, da konnte er eben was dazu sagen. Und nicht den üblichen Männerscheiß, wie, was weiß ich.“ (WJ, S. 46) Hier wird zudem ein grober und gereizter Unterton bemerkbar, den die Autorfigur nicht weniger selten anschlägt, wenn sie wiederummal vulgär wird:

„**Literaturbeilage** Wie hat Riemer denn auf Ihr Auftauchen überhaupt reagiert?

**Wolf Haas** Sehr nett! Überhaupt die Leute im Ruhrgebiet. Da müsste man einmal unsere

Tourismussen zur Schulung hinaufschicken, damit sie sehen, wie sich ein normaler Mensch benimmt.“ (WJ, S. 44)

Haas macht somit ungeniert Gebrauch von Tabuwörtern, provoziert mit politisch unkorrekten Aussagen und verliert bisweilen die Fassung, wie man es von Rockstars kennt, die dadurch bewusst ihre Distanz zum Justemilieu markieren. Dass er diese Pose aufgreift und im Literaturbetrieb nach dem Vorbild des popliterarischen Autorkonzepts zur Geltung bringt, lässt ihn insofern als einen Pop-Autor erscheinen. Dies wird umso deutlicher, wenn man seine Aussagen über Frauen berücksichtigt, die von einem machohaften Gebaren zeugen und nicht minder an Rockstarattitüden erinnern:

„**Literaturbeilage** Na gut, das stimmt aber auch. Die haben da ja wirklich das ganze Jahr die gleiche Suppe. Das kann man nicht mit dem Alpenwetter vergleichen.

**Wolf Haas** Kann schon sein. Ich muss zugeben, mich interessiert das Wetter auch nicht besonders. Ich merke immer nur, dass schlechtes Wetter ist, wenn meine Freundin spinnt.“ (WJ, S. 50 f.)

„**Wolf Haas** (*lacht*) So ist das mit der Liebe. Entweder wirst du nicht reingelassen oder nicht rausgelassen.

**Literaturbeilage** Na, gut, dass Sie das nicht im Buch geschrieben haben. Das klingt ja wirklich mehr nach Riemer.“ (WJ, S. 174 f.)

Das sprachliche Verhalten der Autorfigur im Interview lenkt somit die Aufmerksamkeit auf Haas' Orientierung an den Codes der Rock- und Popkultur, die im Autorkonzept der Popliteraten eine prominente Stellung haben. Dabei beweist er durchaus, dass er über das nötige Know-how verfügt und es zu aktivieren weiß, wenn es darum geht, die eigene Distanz zur bildungsbürgerlichen Hochkultur zu markieren. Letzteres ist zugleich als kultureller Code zu deuten, der in Haas' motivational-emotionalem Wissen Dominanz ausübt. Dieses gibt aber die Antwort darauf, worum es ihm geht und wird im Interview genauso mobilisiert wie das Know-how-Wissen, welches zum Ausdruck bringt, dass er weiß, wie er Handlungen kompetent ausführen muss, um gegen die Gepflogenheiten des traditionellen Literaturbetriebs zu verstoßen. Und er erreicht dies, wie sein Know-how-Wissen veranschaulicht, indem er ein abweichendes, ja provokantes Verhalten an den Tag legt und eine Sprache verwendet, die die gehobene Stilebene nach unten verlässt und gelegentlich sogar derb wird. Übertreibung und Grenzüberschreitung sind somit die wesentlichen Codes, an denen sich Haas orientiert, wenn er im Interview als Autor auftritt und das nötige Know-how-Wissen abrufen muss. Dass diese Codes der Rock- und Popstars aber im Autorkonzept der

Popliteraten zu den dominanten gehören, lässt auch ihn als einen Pop-Autor intelligibel werden.

Als ein eben solcher wird die Autorfigur auch dann erkennbar, wenn man den Blick von ihrer Interviewperformance auf das Erzählverfahren verlagert, das in Haas' Liebesroman zur Anwendung kommt. Und hier tun sich, wie das Interviewgespräch der beiden Figuren indiziert, bisweilen Erzähltechniken auf, die für Popliteratur charakteristisch sind. Denn die autorkonzeptionelle Selbstmodellierung nach dem Vorbild der Rock- und Popstars ist nur ein Merkmal der Pop-Autoren, ein anderes ist die formale Gestaltung literarischer Texte, mit welcher „die Strukturprinzipien der Popkultur auch auf der Ebene der ästhetischen Realisierung reproduziert“ (Kaulen 2009, S. 144) werden. Was das popliterarische Erzählverfahren nämlich auszeichnet, ist ihr archivierender Charakter (vgl. Baßler 2002), der sich über den Weg des „Zitieren[s], Protokollieren[s], Kopieren[s] [und] Inventarisieren[s]“ (Schumacher 2003, S. 13) herausbildet. Es geht also – wie im Fall der Rock- und Popstar-Attitüden – wieder um den „Import und die Verarbeitung bereits existierender, längst enzyklopädisch aufgeladener Wörter, Redeweisen, diskursiver Zusammenhänge und Vorstellungskomplexe in die Literatur“ (Baßler 2002, S. 186).

Was nun die Autorfigur Haas betrifft, so kommen in ihrem Roman zwar nicht alle diese Techniken zur Anwendung, doch liefert der Dialog zwischen Autor und Literaturbeilage Informationen darüber, dass Protokollieren und Inventarisieren durchaus dazugehören. Aufschlussreich ist vor allem der dritte Interviewtag, an dem sich beide über Annis und Kowalskis Bergwanderung unterhalten und die Ereignisse um das darauf folgende Gewitter wiedergeben. Im Gesprächsverlauf geht die Literaturbeilage aber auch auf die Darstellung dieser Ereignisse ein und schildert dabei ihren Lektüreeindruck, der verrät, dass das Verfahren des Protokollierens in Haas' Text einen breiten Raum einnimmt:

„**Literaturbeilage** [...] Mir ist unbegreiflich, wie Sie es mit diesem Hintergrund schaffen, zwanzig Seiten lang das Wetter zu beschreiben

**Wolf Haas** Zwanzig Seiten sind's aber bestimmt nicht.

**Literaturbeilage:** Doch, ich hab nachgezählt. Es fängt an mit der plötzlichen Verdunkelung des Himmels. Sie beschreiben, wie die Sonne, während die beiden auf die Stromautobahn zugehen, verschwindet.

**Wolf Haas** Verdunstet.

**Literaturbeilage** Ja, das fand ich auch sehr schön, dass Sie schreiben, die Sonne verdunstet. Dann schildern Sie, wie die Stromautobahn immer lauter surrt, während es mitten am Tag immer finsterer wird. Sie beschreiben, wie man die Stromkabel mit jedem Schritt besser hören, aber schlechter sehen kann. Das geht über Seiten! Sie schreiben, wie die Erde immer noch die Hitze der komplett verdunsteten Sonne zurückstrahlt. Sie beschreiben, wie es immer

noch schwüler und drückender wird. Sie schreiben, dass die Wolkendecke wie ein Glassturz über den beiden steht. Und dann beschreiben Sie gleich über sieben Seiten hinweg das Zählen.“ (WJ, S. 91 f.)

Dass die thematisierte Passage kein Einzelfall ist, beweist eine Anmerkung der Interviewerin kurz zuvor, wo sie zum Ausdruck bringt, inwiefern das Protokollieren ein auffälliges Merkmal des Romans ist. Ins Auge springt ihr vor allen Dingen der Hang zum Zählen, womit eine andere Variante des Protokollierens angesprochen und in Haas' Text folgendermaßen realisiert wird:

„**Wolf Haas** Ja. Sie gehen zur zweiten Bank hinauf. Erste Bank, zweite Bank, dritte Bank. Das sind die Stationen vor der Stromautobahn.

**Literaturbeilage** Vittorio zählt das ja auch immer so auf. Erste Bank, zweite Bank, dritte Bank. Ich frag mich, ob er diesen Zählzwang von Ihnen hat oder Sie von ihm.

**Wolf Haas** In dem Fall ist es nur so wichtig, weil die beiden meistens nur bis zur ersten Bank gegangen sind. Das war ihr Wohnzimmer sozusagen.“ (WJ, S. 86)

Wird also bei der Darstellung des aufkommenden Gewitters jede kleine Veränderung des Wetters in Form von Geschehensbeschreibungen protokolliert, ohne dass es zu Zählungen oder Zeitangaben kommt, so greift der Autor hier auf eine andere Variante dieses Verfahrens zurück. Denn im Fall der Bänke ist die Veränderung äußerlich nicht sichtbar und muss insofern durch Zahlen ausgedrückt werden. Ähnlich verfährt er später bei der Beschreibung von Kowalskis Kletteraktion und dessen Erinnerungen an seinen Vater im Zuge der Explosionsvorbereitungen, wo die Abwechslung der Schwierigkeitsgrade wieder mithilfe von Zahlen protokolliert wird:

„**Literaturbeilage** Nein, das meine ich gar nicht. Sondern Ihre exzessive Erklärung der Klettergrade. An der Stelle, wo man als Leser schon tausend Tode stirbt und nur noch wissen will, ob er es rechtzeitig schafft oder nicht, machen Sie eine riesenhafte Abschweifung zu der klettertechnischen Entwicklung seines Vaters. Wie er sich langsam entwickelte vom ersten Schwierigkeitsgrad zum zweiten Schwierigkeitsgrad, vom zweiten zum dritten. Er klettert einen Einser, er klettert einen Zweier, er klettert einen Dreier, er klettert einen Vierer.“ (WJ, S. 183)

Gleiches gilt für die Zeit, deren Veränderung bzw. Voranschreiten nur über den Weg der Aufzählung veranschaulicht werden kann. Insbesondere diese Form des Protokollierens ist im Roman der Autorfigur prominent vertreten und deutet, wie die Literaturbeilage bemerkt, auf Haas' Faible für Aufzählungen hin, auch wenn er es zunächst nicht zugibt. Wie aus der zitierten Passage

weiter oben nämlich hervorgeht, umgeht er die Frage nach dieser speziellen Neigung, indem er den Grund für die Aufzählung erläutert, den Aspekt des 'Zählzwangs' jedoch unberücksichtigt lässt. Nur wenige Seiten später lüftet sich das Geheimnis dann aber doch, als Haas seine „Vorliebe [...] für bedeutungsfreie Textpassagen“ (WJ, S. 94) zugibt. Grund dafür ist das sieben Seiten lange Zählen nach der Wetterbeschreibung, eine markante Stelle in seinem Roman, auf die die Literaturbeilage nun wieder zu sprechen kommt:

„**Literaturbeilage** Ich wollte hier beim Lesen einfach schneller vorankommen. Man hat ja Angst um die beiden! Sie beschreiben das Näherkommen des Gewitters über Seiten hinweg. Wie Anni und Vittorio immer wieder die Sekunden zwischen dem Blitz und dem anfangs noch fernen Donner zählen: Einundzwanzig, zweiundzwanzig, dreiundzwanzig.

**Wolf Haas** Vierundzwanzig, fünfundzwanzig, sechszwanzig, siebenundzwanzig, acht –“ (WJ, S. 94)

Protokollartige Zahlenreihen dieser Art erinnern schon sehr stark an Popliteratur und lassen vermuten, dass auch Haas deren Darstellungsformen übernimmt, zumal er diesen Verdacht zusätzlich durch seine Aussagen nährt: „Ehrlich gesagt hat mir der Lektor da sogar einige Seiten weggestrichen. Einundzwanzig, zweiundzwanzig, dreiundzwanzig, vierundzwanzig, das sind für mich sehr verlockende Texte.“ (WJ, S. 94) Wie verlockend solche protokollartigen Aufzählungen für ihn tatsächlich sind, beweist er kurze Zeit später, als er seiner Gesprächspartnerin von der Literaturbeilage erklärt, was ein Gewitter so unberechenbar macht:

„**Wolf Haas** [...] Das ist nämlich so, wenn ein Gewitter diesen Sprung macht. Vor fünf Minuten war noch der herrlichste Sommertag. Vor drei Minuten ist es erst dunkel geworden. Vor einer Minute hat man noch gedacht, der Regen kommt und kommt nicht. Vor dreißig Sekunden hat man geglaubt, das Wetter wird wohl hinten hinuntergehen. Vor zwanzig Sekunden ist es noch unerträglich schwül gewesen. Vor zehn Sekunden ist erst die Temperatur in den Keller gefallen. Vor einer Sekunde ist erst die Luft verschwunden.“ (WJ, S. 109)

Zwar handelt es sich hier nicht um eine Stelle aus seinem Text, sondern um einen reinen Redebeitrag im Rahmen des Interviews, doch verdeutlicht er, wie stark Haas' Vorliebe für ein solches Erzählverfahren ausgeprägt ist. Des Weiteren macht der Redebeitrag darauf aufmerksam, welchen prominenten Platz das zeitliche Protokollieren darin hat, so stark, dass es sich nicht zuletzt auch im Roman mehrmals wiederholt. Hinweise darauf finden sich gegen Ende des Interviews, wenn die Ereignisse rund um die Hochzeit zum Thema werden. Wie die Literaturbeilage



rekonstruiert, lässt der Autor nämlich den im Felsenkeller feststehenden Kowalski die verbleibende Zeit bis zur Trauung herunterzählen, sodass sich dadurch wieder ein zeitliches Protokoll ergibt: „Dass er nicht komplett ohne jede Hoffnung war, zeigt sich nicht nur an den Klopfzeichen, sondern vor allem daran, dass er seinen Countdown wieder aufnimmt. Noch 76 Stunden bis zur Hochzeit, noch 70 Stunden bis zur Hochzeit, noch 65 Stunden bis zur Hochzeit.“ (WJ, S. 165) An geeigneter Stelle wird dieses Verfahren dann wieder aufgenommen und die Zählung fortgesetzt. Freilich ändern sich dabei die Einheiten, schärfen dadurch aber den Blick für das spezifisch popliterarische Erzählverfahren der Autorfigur, die in ihrem Text verschiedene Listen anlegt und unterschiedliche Protokolltypen hervorbringt:

„**Wolf Haas** Und dass die Geschichte dann bei der Hochzeit unten herauskommt, das wäre ohne das Zählen unmöglich gewesen. Aber so konnte ich ihn eben langsam hinauschieben sozusagen: Noch sieben Minuten bis zum Jawort, während der Pfarrer zu den Gläubigen dies und das sagt, noch sechs Minuten bis zum Jawort, als die Gläubigen sich aus ihrer knienden Position erheben, noch fünf Minuten bis zum Jawort, während Anni –, (WJ, S. 189)

Zu den erwähnten Listentypen gehört sicherlich auch die Aufzählung von Gegenständen, in der sich – anders als im Fall der bloß numerischen Aufzählung – schon die Technik der Inventarisierung ausdrückt, deren Wiedergabe im Interview den eigentümlichen Sound popliterarischer Texte erzeugt. Einen Vorgeschmack darauf gibt die folgende Stelle:

„**Wolf Haas** Es war natürlich ein Haufen Zeug da, weil seit dem Tod von Annis Vater niemand mehr das Lager betreten hat.

**Literaturbeilage** Sie erstellen geradezu eine Inventarliste mit den seit fünfzehn Jahren vor sich hin gammelnden Schmuggelgütern. Verrottete Kassettenrecorder, Kaffeemaschinen, Autofelgen, Mixer, Mikrowellen, Lampen, Werkzeuge, Plattenspieler, Kochtöpfe, Pfannen, Schreibmaschinen.“ (WJ, S. 159)

An Intensität gewinnt dieser Pop-Jargon dann aber, als es im Roman zur Explosion kommt und der Autor ihre Begleitumstände beschreibt. Und welche Effekte sich hier bei der Lektüre einstellen, das vermittelt deren Reproduktion im Interview durchaus authentisch:

„**Literaturbeilage** Sie zählen das ja wieder mal mit einer gewissen Hingabe auf. Nähmaschinen fliegen in den Himmel und Lampen und Motorölfaschen und Spiegel und Teppiche und Matratzen und Scheibenwischer und Bohrmaschinen und Rasenmäher, das ist ja irre, wie viel Zeug der gehörtet hat.

**Wolf Haas** Ja, ganze Wolken waren das aus Schneeketten und Sticksägen und Traktorreifen und Wäscheschleudern und Elektromessern und Diaprojektoren und Rechenmaschinen und Fotoapparaten und Staubsaugern und Trockenhauben und Rasierapparaten und Elektrogrillern und Autoradios. Eine Fontäne aus Kelomat-Töpfen und Pürierstäben und LötKolben und Saftpresen und Alufelgen und Schweißbrennern und Radioweckern und Modelleisenbahnen und Dampfbügeleisen hat sich über die gesamte Sonnseite ergossen.“ (WJ, S. 210)

Die dynamische Aufzählung der Gebrauchsgegenstände erzeugt somit einen eigentümlichen Sound, einen musikalischen Rhythmus, der die repetitive Struktur elektronischer Techno-Musik kennzeichnet. Was hier also stattfindet, ist die für Popliteratur charakteristische „Interferenz zu den elektronischen Unterhaltungsmedien“ (Kaulen 2009, S. 144), die Pop-Autoren durch Adaption derartiger Rhythmen verursachen (vgl. Goer 2003). Von dieser popspezifischen Methode macht die Autorfigur wenig später wieder Gebrauch, mit dem Unterschied, dass sie diesmal zusätzlich zu den Gegenständen ihre Marken nennt. Dies weckt wiederum Erinnerungen an Bret Easton Ellis' *American Psycho*, in dem der amerikanische Autor als einer der ersten dieses Verfahren zur Anwendung bringt und damit für spätere deutsche Pop-Autoren richtungsweisend wird (vgl. Baßler 2002, S. 109 ff.). Beeinflusst davon ist vor allem Christian Kracht, den Moritz Baßler als „Gründungsphänomen“ (ebd., S. 110) des „Literatur-Pop“ (ebd.) bezeichnet. In seinem 1995 erschienen Roman *Faserland*, wo „alles andere als ein Mangel an Markennamen herrscht“ (Drügh 2009, S. 162), folgt Kracht nämlich genau diesem Prinzip und lässt seinen homodiegetischen Erzähler seitenlang „eine stattliche Liste“ (ebd.) erstellen. Dass auch Haas diese Technik beherrscht, veranschaulicht die folgende Passage, in der die Literaturbeilage die Aufzählung aus seinem Buch wiedergibt:

„Mir ist es beim Lesen schon so vorgekommen, als ginge es Ihnen ganz ausdrücklich um diesen Wohlstandsramschrumpfen irgendwie. Diese Aufzählung von Dingen, das geht ja über Seiten: Die Bosch-Bohrmaschinen, die Carrera-Rennbahnen, die Remington-Trockenhauben, die Olivetti-Schreibmaschinen, die Braun-Rasierapparate, die Mauser-Maschinengewehre, die Allibert-Badezimmerschränken, die Radios von Philips, die Fritteusen von Kenwood, die Alleszerkleinerer von Moulinex, die Staubsauger von Siemens, die Auspuffs von, oder Auspuffe, wie sagt man?“ (WJ, S. 210 f.)

Diese Passage indiziert somit, inwiefern auch Haas in seinem Text jenen „sprichwörtlich gewordenen Markenfetischismus“ (Drügh 2009, S. 162) vorführt, den man aus Ellis' *American Psycho* oder Krachts *Faserland* kennt. Damit kommt er den Pop-Autoren wieder ein Stück näher, deren variationsreiche Verfahren er übernimmt und mithilfe von verschiedenen Protokoll- wie

Inventarlisten an unterschiedliche ästhetische Traditionen der Popliteratur anknüpft. Wie unterschiedlich die Inventarlisten sind, die die Autorfigur in ihrem Text erstellt, wird dann deutlich, als die Gesprächspartner im Kontext jener Schlusssequenz im Felsenkeller auf Kowalskis Erinnerungen an die „ganzen Grubenunglücke[]“ (WJ, S. 160) im Ruhrgebiet zu sprechen kommen, von denen ihm sein Vater einst erzählt habe. Dem Interview zufolge führt nun Vittorios missliche Lage dazu, dass ihm die „ganzen Unglücksstatistiken [...] sofort durch den Kopf schießen“ (WJ, S. 160) und er sie als homodiegetischer Erzähler in Form der internen Fokalisierung wiedergibt:

„**Literaturbeilage** Die Todeszahlen und Schreckensstatistiken, die ihm durch den Kopf jagen, als er –

**Wolf Haas** Jetzt erwarte ich fast, dass Sie sagen, dass Ihnen das etwas *too much* war.

**Literaturbeilage** Nein, eigentlich nicht. Es war sogar ürgendwie faszinierend. Das ganze Grimberg und Dahlbusch und so weiter, allein die Namen, die Sie immer wieder aufzählen. Mutter-Gottes-Schacht!

**Wolf Haas** Ihm sind einfach die ganzen von Kindheit an vertrauten Schreckensfakten durch den Kopf geschossen. Alsdorf, 290 Tote. Weddinghofen, 405 Tote. Luisenthal, 299 Tote. Das waren ja überall Wetterexplosionen.

**Literaturbeilage** Schlagende Wetter.

**Wolf Haas** Schlagwetter, genau. Oder die 300 Toten im Segen-Gottes-und-Neue-Hoffnungen-Schacht.“ (WJ, S. 162)

„**Wolf Haas** [...] Es war komplett hoffnungslos, dass ihn da jemand zufällig hört. Darum sind ihm ja in den ersten Minuten schockartig all die Unglücksstatistiken seiner Kindheit wieder eingefallen. 103 Tote in Maybach. 290 Tote in Alsdorf. 51 Tote in Stolzenbach. 299 Tote im Schacht Grimberg in Luisenthal. 360 Tote in Hamm. 144 Tote in Merthyr Tydfil, 114 davon Kinder.“ (WJ, S. 163)

Das Charakteristikum dieser Liste besteht diesmal in der Kombination von Namen und Zahlen, die in den vorherigen Aufzählungen fehlte. Indem Haas also zum einen die Namen der Ortschaften inventarisiert, an denen sich Grubenunglücke ereigneten, und zum anderen diese um die jeweilige Anzahl der Toten ergänzt, schafft er eine neue Inventarliste, die die vorherigen Aufzählformen aufgreift und auf diese Art und Weise gleichsam eine Quintessenz seines popliterarischen Erzählverfahrens darstellt. Denn dieses ist, wie die vorherigen Beispiele zeigten, an mehreren Stellen seines Textes in den verschiedensten Varianten anzutreffen, sodass die Autorfigur dadurch zugleich sowohl ihr motivational-emotionales Wissen als auch ihr Know-how-Wissen demonstriert. In ästhetischer Hinsicht geht es Haas nämlich um die Interferenz zu den elektronischen

Unterhaltungsmedien sowie um den Pop-Sound, den sein Text haben soll. Sie sind es also, die als dominante kulturelle Codes in seinem motivational-emotionalen Wissen verarbeitet werden. Das Know-how-Wissen verweist hingegen auf seine Kompetenz, mit welchen Verfahren dieser Effekt hervorgebracht werden kann. Protokollisierung und Inventarisierung, die er dafür wählt, sind somit als diejenigen Codes zu verstehen, die in dieser Wissensform Dominanz ausüben.

In Anbetracht von Haas' weiter oben analysiertem Verhalten sowie den formalen Qualitäten seines Romans lassen sich somit reichlich Indizien dafür finden, dass in dem praktischen Wissen der Autorfigur, das sie sowohl im Interviewgespräch als auch in der Textproduktion mobilisiert, mehrere kulturelle Codes zum Vorschein kommen, die mit dem Autorkonzept der Popliteraten korrelieren. Aufgrund dieses Umstands kann die Autorfigur Haas auch in der Subjektform des Pop-Autors erschlossen und muss deshalb in die Liste verschiedener Subjektformen aufgenommen werden, die sich im Rahmen dieser Figurenanalyse ergibt. Daraus resultiert nicht zuletzt die hybride Struktur des in *Das Wetter vor 15 Jahren* auftretenden Autorsubjekts, welche Haas mit den Autorfiguren aus *Abfall für alle* und *Der schwarze Grat* teilt.

### **3.4 Fazit**

Auch diese Selbstfigurierung, verstanden als Selbstinszenierungsvollzug mit subjektivierender Wirkung, hat sich als ein Aufgreifen und prozesshaftes Ausformen wie Hybridisieren bestehender Subjektformen erwiesen. Dabei hat die Analyse der Autorfigur in diesem Fall ergeben, dass es drei an der Zahl sind, die alle aus dem literarischen Feld stammen und dort als spezifische Autorsubjektformen Tradition haben. Dass die Ableitung dieser Formen aus den Aktivitäten der Autorfigur auf der Textebene erfolgte, gehört zu den praxis- und subjektivierungstheoretischen Bedingungen dieser Arbeit. Diese schließen aber unter anderem ein, dass die Aktivitäten der Autorfigur mit der Selbstfigurierung des empirischen Autors korrelieren, der in diesem Prozess sein praktisches Wissen aktiviert und dabei in den jeweiligen Formen des Deutungs-, Know-how- sowie motivational-emotionalen Wissens ganz bestimmte Codes verarbeitet. Das, so die These, spiegelt sich nicht zuletzt auf der Figurenebene im Text, der aufgrund dieser Bedingungen zugleich signalisiert, zu welchen Irritationen und Widersprüchen es im Praktik-, das heißt im Selbstfigurierungsvollzug gekommen ist. Und diese zeigen sich aufgrund der angesprochenen Wechselbeziehung ebenfalls in den Aktivitäten der Autorfigur aber auch in der Kombination ihrer Subjektformen, die auf der Textebene am schärfsten umrissen sind. Dass es hierbei zu gewissen Unverträglichkeiten kommen kann, hat insbesondere die Analyse von *Der schwarze Grat* gezeigt.

Was nun *Das Wetter vor 15 Jahren* betrifft, so lassen sich auch hier Irritationsmomente dieser Art ausfindig machen, auch wenn sie andere Formen annehmen. Am deutlichsten zu spüren sind sie bei der Konturierung der Chronistenform, weil die Autorfigur in ihren Aktivitäten, die auf diese Subjektform verweisen, zum Ausdruck bringt, dass sie sich nur am Tatsachen-Code orientiert,

jedoch den anderen für Chronisten wesentlichen Code, nämlich den der zeitlichen Ordnung von Ereignissen, völlig ignoriert. Allein ihre Selbstdeutung, die Interpretation dessen, was sie als Tatsachen versteht, und ihr Beharren auf dem Umstand, nichts geschrieben zu haben, was von jenem Tatsachenverständnis abweicht, lässt auf die Form des Chronisten schließen. Für Irritationen sorgen jedoch ihre eigenwilligen Begründungen, aus denen nicht deutlich wird, aus welchem Grund sie die zeitliche Ordnung nicht ebenfalls als einen Aspekt von Tatsachen begreift. Vor diesem Hintergrund kommt man nicht umhin, die Vernachlässigung der zeitlichen Chronologie als Widerspruch aufzufassen, der in diesem Fall in besonderem Maße auf die Kontingenz praktischer Vollzüge hinweist.

Neben diesen Reibungen auf der Aktivitätenebene innerhalb ein und derselben Subjektform ergeben sich Irritationsmomente aus der Beziehung von Aktivitäten, die jeweils auf unterschiedliche Subjektformen rekurrieren. So passt es zum Beispiel nicht zusammen, dass ein Autor, der im Interview durch Rockposen auffällt und eine grobe, ja derbe Fäkalsprache gebraucht, sich gerade für eine sentimentale Liebesgeschichte mit einer Fülle von Kitschelementen interessiert und diese zu einem Roman verarbeitet. Das Sentimentale und Verniedlichende im Ausdruck des Textes widerspricht somit der derben Ausdrucksweise im Interview, die im Roman erzeugte idyllische Atmosphäre verträgt sich hingegen nicht so recht mit der leicht angespannten Stimmung während des Interviews, die der Autor in leicht provokanter Weise mit groben Kommentaren anheizt.

Generell scheint die Form des Pop-Autors mit derjenigen eines Trivialautors, der auf die abgedroschene Struktur einer sentimental Liebesgeschichte sowie die Elemente des Natur- und Heimatkitschs zurückgreift, unvereinbar zu sein. Denn der Pop-Autor, wie ihn das Autorkonzept der Popliteraten vorsieht, kennzeichnet sich durch die Lust am „Tempo, Dynamik und Drive“ (vgl. Kaulen 2009, S. 144), durch das Faible für Gegenständlichkeit, Oberflächen und Grenzüberschreitungen verschiedener Couleur (vgl. ebd., S. 143), jedoch weniger durch die Vermittlung von Emotionalität oder die „Langsamkeit und Betulichkeit der herkömmlichen Buchkultur“ (ebd., S. 144), in der die sentimentale Liebesgeschichte mit Happyend einen prominenten Platz einnimmt. Er ist interessiert an urbanen Lebenswelten der Gegenwart und den neuen technischen wie medialen Bedingungen (vgl. Schumacher 2003, S. 9 ff.), während die Natur- und Heimatidylle sich in diesem Autorkonzept als ein Element erweist, das bewusst gemieden wird. Irritationen und Widersprüche dieser Art bestätigen somit erneut die praxistheoretische Annahme, dass sie ein wesentliches Merkmal praktischer Vollzüge darstellen und in unterschiedlicher Ausprägung auftreten können. Wiederholt hat sich aber auch die graduelle Unvereinbarkeit von Subjektformen, die im Praktikvollzug performativ aufgegriffen und hybridisiert werden. Diese Möglichkeit der Kombination scheint somit ebenfalls nicht selten gegeben zu sein, weshalb man auch diesbezüglich von einem signifikanten Charakteristikum praktischer Vollzüge sprechen kann.

Dass diese Annahme ihre Berechtigung hat, sollen in den anschließenden Analysen schließlich untermauert werden.

#### 4. Thomas Glavinic: *Das bin doch ich* (2007)

In die Reihe der bisher genannten Texte, die in einen Selbst-Figurierungs- und -Inszenierungs-Vollzug mit subjektivierender Wirkung eingebunden sind, gehört des Weiteren Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich*, welcher 2007 erschienen ist. Anders als im Fall von *Abfall für alle* oder *Der schwarze Grat* war man im Feuilleton zu dieser Zeit bereits sensibilisiert für das „Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit“<sup>40</sup> und erkannte – genauso wie Literaturwissenschaftler kurze Zeit später – in *Das bin doch ich* einen autofiktionalen Text<sup>41</sup>. In der Forschung wurde man selbst auf den Aspekt der Selbstinszenierung aufmerksam, wie die Arbeit von David-Christopher Assmann zeigt, für den „die Literaturbetriebsszenen in *Das bin doch ich* eine *posture* [realisieren], eine Form der Selbstdarstellung, die Glavinic dazu dient, seinen Habitus gleichsam zu 'erfinden', sein Leben also als Teil seines Werks zu begreifen und die eigene Feldposition gleichsam zu 'erspielen'“ (Assmann 2011, S. 136). Als Roman gekennzeichnet, führt der Text tatsächlich eine Figur vor, die den gleichen Namen trägt wie der empirische Autor Thomas Glavinic. Die Identität zwischen den Instanzen lässt sich darüber hinaus anhand der Werke *Die Arbeit der Nacht*<sup>42</sup>, *Kameramörder* (DI, S. 31), *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* (DI, S. 31) und *Wie man leben soll* (DI, S. 83) rekonstruieren, mit denen Glavinic vor *Das bin doch ich* im literarischen Feld hervorgetreten ist. Aufgrund dieses Umstands erweist sich der Protagonist als Autorfigur, was umso deutlicher wird, als die Handlung damit ansetzt, dass diese in der Rolle eines homodiegetischen Erzählers darüber berichtet, wie sie ihren neuen Roman *Die Arbeit der Nacht* vollendet und nun einen Verlag finden möchte, der ihn zu veröffentlichen bereit ist. Mehrere Seiten später telefoniert die Autorfigur schließlich mit ihrer Agentin Karin Graf, einer im deutschen Literaturbetrieb nicht unbekanntem Figur, der zum ersten Mal ein Werk ihres Schützlings zu gefallen scheint. Als es der Agentin dann tatsächlich gelingt, *Die Arbeit der Nacht* an den Hanser Verlag zu vermitteln, macht sich die Autorfigur Hoffnungen auf den Deutschen Buchpreis und träumt vom großen Erfolg.

Damit unterscheidet sie sich aber von denjenigen Autorfiguren, die wir bereits aus *Abfall für alle* und *Der schwarze Grat* kennen. Werden die Protagonisten in diesen Werken nämlich primär aufgrund ihrer literarischen Praxis als Autorsubjekte erkennbar, so erschließt sich diese Subjektform in *Das bin doch ich* eher aus Glavinics<sup>43</sup> Aktivitäten im Literaturbetrieb, die nicht auf Schreibearbeit

40 Glavinic im Interview mit Werner Kruase. In: <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/graz/2844797/glavinic-bin-ja-nicht-ich-da-steht.story>, 03.10.2014.

41 Vgl. Assmann 2011, S. 137; Bartels 2007; Johannsen 2010, S. 114; Kämmerlings 2007, Krause 2007; März 2007; Neuhaus 2014, S. 319 f.; Schöll 2011, S. 287.

42 Thomas Glavinic: *Das bin doch ich*, München 2007, S. 8. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'DI' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

43 Gemeint ist die Autorfigur Glavinic. Auch im Folgenden steht 'Glavinic' nicht für den empirischen Autor, sondern für die Autorfigur.

beruhen, sondern auf Besuchen von Lesungen, Interviews mit Journalisten oder Gesprächen mit der eigenen Agentin bzw. dem eigenen Verleger. Darüber hinaus erhält die Autorfigur Emails von der „IG Autoren“ (DI, S. 116) und spricht regelmäßig mit seinem Freund und Schriftstellerkollegen Daniel Kehlmann über den Literaturbetrieb und alles, was mit ihm in Verbindung steht: Verkaufszahlen, einflussreiche Kritiker wie „Denis Scheck“ (DI, S. 220), berühmte Kollegen wie den „größte[n] Starautor der westlichen Welt“ (DI, S. 33)<sup>44</sup> oder den „Deutschen Buchpreis[]“ (DI, S. 33). Insofern wird hier eher eine Nähe zur Autorfigur Haas aus *Das Wetter vor 15 Jahren* sichtbar, die auf der Textebene ebenfalls keine literarische Texte produziert, sondern sich nur dadurch als Autor zu erkennen gibt, dass sie in einem wichtigen Format des Literaturbetriebs, nämlich dem Interview, in Aktion tritt und über das eigene Werk spricht. Anders als Haas wird Glavinic zudem durch die Nennung der bereits veröffentlichten Romane als Autor intelligibel, zu denen, wie die Autorfigur hofft, noch einer hinzukommen soll. Ansonsten ruht die schriftstellerische Arbeit lange Zeit oder beschränkt sich auf die Vermarktung des neuesten Romans, nachdem dieser tatsächlich veröffentlicht wird. Nur im Ansatz dringt durch, dass Glavinic zumindest konzeptionell schon am nächsten Projekt arbeitet und Korrekturen an Aufzeichnungen vornimmt, „die ich mir zu meinem nächsten Roman gemacht habe“ (DI, S. 176). Abgesehen davon wartet er aber hauptsächlich auf die Erscheinung seines jüngsten Werks und dessen Bewertung. Darin erschöpft sich nicht zuletzt das narrative Ziel dieses Romans (vgl. Assmann 2011, S. 125), der aus 24 lose verbundenen Episoden besteht und in ihnen eine Autorfigur mit Hang zum Alkoholkonsum und peinlichen Auftritten ausstellt. Inspiriert ist diese Art des Zeitvertreivs von dem Umstand, warten zu müssen, weil die produktive Arbeitsphase kürzlich abgeschlossen worden ist und „die tägliche Beschäftigung am Schreibtisch [fehlt]“ (DI, S. 8).

Freilich nimmt diese „Warterei“ (DI, S. 95) verschiedene Formen an, denn Glavinic ist, wie er selber zugibt, „schlecht im Warten“ und macht schon einmal „am Nachmittag eine Flasche Wein“ (DI, S. 8) auf. Und der Alkohol verhilft dann auch tatsächlich zu Ideen, wie die sich steigernde Ungeduld gebändigt und der Alltag erträglich gemacht werden kann. So verabredet er sich etwa zu Fachgesprächen mit Ärztinnen, deren Kontaktaufnahme er dadurch provoziert, dass er in „Nebensätzen diverser Artikel nach Freundschaften“ (DI, S. 17) ruft und „darin [s]eine Iatrophobie und Hypochondrie“ (DI, S. 17) erwähnt. Auch wenn er dann, wie im Fall der „Kinderärztin Dr. Thallner“ (DI, S. 17), die Möglichkeit ungenutzt verstreichen lässt, obwohl er am vereinbarten Ort erscheint und in der Frau am Tisch gegenüber seine Verabredung vermutet, so geben ihm derartige Blinddates doch etwas zu tun. In einem höheren Trunkenheitsstadium fühlt er sich bisweilen auch dazu ermutigt, „Nummer um Nummer zu löschen, die ich in diesem Moment als Betriebsnummern ansehe“ (DI, S. 96), oder Schriftstellerkollegen „Emails von fragwürdigstem Inhalt“ (DI, S. 235) zu schicken, an den er sich am Tag darauf nicht mehr erinnern kann.

---

<sup>44</sup> Dahinter verbirgt sich wohl der amerikanische Autor Jonathan Franzen. Vgl. Bartels 2007; Cammann 2007; Kämmerlings 2007.

Zwischenzeitlich wird das Warten mit dem Computerspiel „*Civilization*“ (DI, S. 16) oder familiären Verpflichtungen vertrieben, zu denen beispielsweise Spaziergänge mit seinem Sohn Stanislaus, Skifahrten mit seiner Frau Else und Treffen mit den Schwiegereltern oder der ganzen Familie „im Gasthof Wurm in Frauenkirchen“ (DI, S. 76) gehören. Auch Kulturevents, die darauf folgenden gemeinsamen Abendessen mit namhaften Personen aus dem Literaturbetrieb und sein Engagement als „Jurymitglied“ (DI, S. 33) bei der Viennale sind allesamt Anlässe dazu, sich die Zeit bis zum Erscheinen von *Die Arbeit der Nacht* zu verkürzen.

Im Rahmen dieser Aktivitäten erhält Glavinic auch seine Konturen als Figur und wird, wie die folgenden Analysen zeigen sollen, als ein ganz bestimmter Autor und somit als eine spezifische Subjektform intelligibel. Damit möchte ich mich der Autorfigur Glavinic aus praxis- und subjektivierungstheoretischer Perspektive nähern und an die bisherigen Studien anschließen, die zwar den autofiktionalen Aspekt berücksichtigt, denjenigen der Subjektivierung jedoch vernachlässigt haben. Im Gegensatz zu der Autorfigur Spinnen, deren hybride Beschaffenheit als Subjekt auf zwei Subjektformen unterschiedlicher sozialer Felder basiert, ist die hybride Subjektform der Autorfigur Glavinic, wie die These hier lautet, ein Amalgam zweier unterschiedlicher Autorsubjekte, die jeweils mit sich widersprechenden Autorschaftskonzepten korrelieren. Abgeleitet werden kann dies, wie der erste Abschnitt zeigen soll, aus seinen Aktivitäten im Literaturbetrieb, wo er von anderen Akteuren abgelehnt, ja geächtet wird und somit die Position einer Randfigur einnimmt (4.1). Dass dieser Umstand teilweise auf die Autorfigur selbst zurückzuführen ist, die bewusst gegen gesellschaftliche Konventionen verstößt, dabei allenthalben mit Hilfe des Alkohols zu Provokationen neigt und gerade dadurch in der Subjektform des *poète maudit* intelligibel wird, möchte ich in dem darauf folgenden Abschnitt zeigen (4.2). Das dritte Teilkapitel beschäftigt sich hingegen mit Glavinics Aktivitäten, die ihn eher als *poète raté* erscheinen lassen und damit die Aufmerksamkeit auf Widersprüche lenken (4.3).

#### **4.1 Randfigur im Literaturbetrieb**

Schaut man sich die Autorfigur Glavinic an, wie sie in *Das bin doch ich* agiert und mit anderen in Interaktion tritt, erkennt man markante Züge eines *poète maudit*, eines „von der Gesellschaft verstoßene[n] Dichter[s]“ (Becker 2007, S. 592) also, „auf dem ein Fluch lastet“ (ebd.). Dies geht jedenfalls aus dem Autorschaftskonzept hervor, welches Paul Verlaine mit seinem Werk *Les Poètes maudits* aus dem Jahr 1883 geprägt hat. Darin nimmt er sich eines Gegenstands an, der kein anderer ist als die Dichtergruppe der Parnassiens, zu der neben *Tristan Corbière*, *Arthur Rimbaud*, *Stéphane Mallarmé*, *Marceline Desbordes-Valmore* und *Villiers de L'Isle-Adam* nicht zuletzt Verlaine selbst gehört, auch wenn er sich unter dem Pseudonym *Pauvre Lélian* auführt. Was das Leben und das literarische Schaffen dieser französischen Dichter ausmacht, wird in sechs kurzen Essays erläutert, wobei Verlaine gerade deren Außenseiterrolle als gesellschaftliche Randfiguren ins Zentrum rückt



und sie aufgrund dieses Umstands als poètes maudits bezeichnet (vgl. Verlaine 1910).

Als ein eben solcher von der Gesellschaft verstoßener Außenseiter, der in seinem sozialen Umfeld stets die Rolle einer unsympathischen Randfigur einnimmt, wird Glavinic schließlich in *Das bin doch ich* vorgeführt, sodass dieses Charakteristikum auf die Autorsubjektform des poète maudit schließen lässt. Bezeichnend ist die Szene, in der Glavinic von Kehlmann einen Anruf erhält, nachdem dieser „mit dem Chef von Hoffmann und Campe über meinen Roman gesprochen“ (DI, S. 148) hat. Obwohl die Autorfigur zunächst nur das Läuten des Telefons vernimmt und noch gar nicht wissen kann, wer ihn zu erreichen versucht, vermutet er seinen Schriftstellerkollegen, denn „sonst ruft mich ja niemand an“ (DI, S. 148). Und tatsächlich ist es hauptsächlich Kehlmann, mit dem Glavinic im Laufe des Textes telefoniert. So isoliert, wie er dadurch wirkt, ist er aber auch in anderen sozialen Kontexten, wo er zunächst einmal nicht im Literaturbetrieb und somit in anderer Funktion agiert, jedoch enorme Antipathie erntet und unablässig als Außenseiter hervortritt. Beispielhaft dafür ist die „Jurysitzung“ (DI, S. 40) im Rahmen der Viennale, bei der er unter den Mitgliedern gleich zu Beginn ins Abseits gerät, weil jeder für Diskussion und Bewertung „fünf Filme [nennt], die für ihn in Frage kommen. Ich sage nur drei, was mir das erste Naserümpfen der Filmkritikerin beschert“ (DI, S. 45). Im Verlauf der Sitzung isoliert er sich schließlich immer mehr, und das liegt nicht nur daran, dass Glavinic bei der Frage, ob ein „Spielfilm oder eine Doku“ (DI, S. 45) ausgezeichnet werden sollen, sich als einziger für einen Spielfilm ausspricht, während bei allen anderen „[d]er Trend [...] eindeutig in Richtung Doku“ (DI, S. 46) geht, sondern auch und gerade an seinen saloppen wie provozierenden Kommentaren, mit denen er seine Mitstreiter gegen sich aufbringt:

„'Durchaus, ein Zeichen, daß wir arrogante Trottel sind', sage ich, was mir einen unfreundlichen Blick des Kinobesitzers einträgt. 'Wir sind doch nicht die Jury von Cannes, ein Preis von 7000 Euro sollte einen Preisträger finden.' 'Das sehe ich auch so', sagt Frau N., 'und deshalb bin ich für *Operation Spring!* Wenn der Film prämiert wird, muß der ORF das auf Sendung bringen, er muß über den Film berichten, das wünsche ich dem ORF, und ich wünsche es diesem rechten Land!' [...] 'Das hätte wirklich etwas Gutes', sage ich. 'Wir könnten uns nächstens das Anschauen ersparen und gleich die von der Kommunistischen Jugend eingereichten Filme auswählen.' Die Filmkritikerin neben mir japst nach Luft. Die übrigen Jurymitglieder brummen zornig auf.“ (DI, S. 46 f.)

Am Ende ist er schließlich „als einziger für *Spiele leben* und als einziger gegen *Operation Spring*“ (DI, S. 47), womit seine Außenseiterrolle nicht deutlicher zum Ausdruck kommen könnte: „Die Diskussion beginnt von neuem. Eigentlich ist es keine Diskussion, jemand sagt müde einen Satz, dann blicken mich alle flehend an. Nach dem dritten Glas ist es mir zu blöd, und ich willige ein.

Allgemeines Aufatmen“ (DI, S. 48). Die Jurysitzung veranschaulicht, inwiefern Glavinic sich isoliert am Rand seiner sozialen Umwelt bewegt, und bringt ihn zugleich als „Gegenfigur zum Kulturbetrieb in Stellung“ (Neuhaus 2014, S. 319 f.).

Zu einer solchen Randfigur wird er aber auch dann, wenn er als Privatperson in Bars verkehrt, dort zum Beispiel Marvin, seinen Nachbarn, trifft und ihn mit Elan in ein Gespräch verwickeln will, dann aber feststellen muss, dass dieser sich keineswegs über seine Gesellschaft freut, sondern im Gegenteil darum bittet, in Ruhe gelassen zu werden, „weil ich allein ... allein sein wollte“ (DI, 51). Auch in der Autowerkstatt, wohin er sich zwecks Reifenwechsel begibt, erweist er sich als sonderbarer Außenseiter und erhält von den Mechanikern wegen seines Unwissens „[u]nbeschreibliche Blicke“ (DI, S. 92). Überall, wo er unter Leuten ist, findet er sich in der Rolle des Geächteten und Gemiedenen wieder, von dem sich andere abwenden und ihre Abneigung ihm gegenüber teilweise ostentativ kundtun:

„Bei ihnen stehen zwei weitere Frauen mit Kurzhaarschnitt, und jedesmal, wenn ich mich an ihnen vorbeizwänge, gibt es *fast* Kommentare über mich. Ich weiß nicht, ob ich dieses *fast* erklären kann: Diese Frauen sind offensiv, sie sind schon sehr guter Laune, sie schauen mir frech ins Gesicht, und wenn ich mich vorbeigedrückt habe und umdrehe, starren sie mich an und lächeln. All dem hängt eine leicht aggressive, aber nicht unfreundliche Note an.“ (DI, S. 95 f.)

Ausgrenzung und Ablehnung gehören für Glavinic zum Alltag dazu und scheinen diesen schon seit jeher bestimmt zu haben. Zumindest deuten seine Erinnerungen an frühere Tage aus der Schulzeit darauf hin und geben eine Vorstellung davon, wie vertraut ihm die Außenseiterrolle sein muss:

„Ringsum sind alle Stehtische belegt. Meiner ist der einzige, an dem ein Einzelner steht, überall sonst unterhält man sich, ich fühle mich in meine Schulzeit zurück versetzt, da konnte mich auch niemand leiden (mit gutem Grund). Offenbar wirke ich zeitlos abschreckend.“ (DI, S. 67)

„Und Steirische Landesausstellung 1984: das ist interessant. Wie bin ich darauf gekommen? Welches Thema die Steirische Landesausstellung damals hatte, weiß ich nicht mehr, ich weiß nur, daß wir alle so um die zwölf Jahre alt waren, als unsere Schulklasse eingeladen wurde, einen Raum der Landesausstellung in der weststeirischen Kleinstadt Stainz zu gestalten. Jeder malte ein Bild, das sich auf das Thema bezog. Als die Ausstellung eröffnet wurde, waren wir eingeladen, Anzug, weißes Hemd, Scheitel, Eltern usw. Und dann kamen wir in den Raum, in dem unsere Bilder hingen, und dann suchten vierunddreißig Schülerinnen und Schüler ihr

Bild, und dann merkten sie, daß nur dreiunddreißig Bilder hingen, und dann erfuhr ich, daß meines wegen seiner niederschmetternden Qualität nicht akzeptiert worden war.“ (DI, S. 190)

Mit der Ablehnung seiner damals noch kindlichen Kunst und der Ausgrenzung des jungen Glavinic, die darauf folgt, kommt man zugleich der Form des *poète maudit* näher, dessen gesellschaftliches Außenseitertum nämlich darauf beruht, dass er nicht nur als Person, sondern auch als Künstler abgelehnt und geächtet wird, eben weil man seiner Kunst eine gewisse Qualität abspricht, ja in ihr etwas Verwerfliches sieht (vgl. Verlaine 1910). Deshalb muss man, um in der Autorfigur Glavinic die Subjektform des *poète maudit* erkennen zu können, auch ihre Aktivitäten im Literaturbetrieb in den Blick nehmen und das Augenmerk darauf richten, ob ihr jene zweifache Ablehnung auch als Autor zuteil wird. Diese Aktivitäten nehmen nämlich, wie bereits deutlich geworden ist, einen großen Teil von *Das bin doch ich* ein, weil Glavinic sich über lange Strecken des Romans mit namhaften Personen aus dem Literaturbetrieb trifft oder mit ihnen auf verschiedene Weise kommuniziert, vor allem aber sein neuestes Werk *Die Arbeit der Nacht* in den wichtigsten Medienformaten des Literaturbetriebs einer breiten Öffentlichkeit vorstellt und dabei stets auf den Deutschen Buchpreis schießt.

Beobachtet man Glavinic im Rahmen dieser spezifischen sozialen Beziehungen, so erkennt man in ihm auch einen geächteten, ausgegrenzten Autor, mit dem es das Schicksal, vor allem aber die Gesellschaft, an deren Rand er immer wieder aufs Neue gerät, nicht gut meint. Als lastete tatsächlich ein Fluch auf ihm, bleibt der Autorfigur die Anerkennung im Literaturbetrieb versagt, unabhängig davon, mit wem sie in Interaktion tritt. Glavinics Außenseiterrolle zeichnet sich bereits nach der Lesung des „größte[n] Starautor[s] der westlichen Welt“ (DI, S. 25) im „Rabenhof-Theater“ (DI, S. 25) ab, nach der es ihm gelingt, den prominenten amerikanischen Autor in einem Restaurant kennenzulernen, wo sich neben ihm und Daniel Kehlmann auch noch andere bekannte Personen aus dem Kulturleben einfinden: „Klaus Nüchtern, der Redakteur der Stadtzeitung *Falter*“ (DI, S. 27), der „Kulturstadtrat, Mailah-Pokorny“ (DI, S. 27), „die FAZ-Kritikerin“ (DI, S. 28), die „deutsche Lektorin“ (DI, S. 28), „Herr Gratzner und Herr Freigeißner“ (DI, S. 28) und schließlich „der Schauspieler“ (DI, S. 28). In dieser Runde herrscht ausgelassene Stimmung, der Wein fließt, alle unterhalten sich „nicht gerade leise“ (DI, S. 30), und es werden „[d]ie üblichen Provokationen und Beleidigungen [...] ausgetauscht“ (DI, S. 20). Mittendrin befindet sich der „größte Starautor der westlichen Welt“, und obwohl Glavinic bemerkt, „daß wir uns benehmen wie Kinder, die einen Besucher durch schlechtes Betragen auf sich aufmerksam machen wollen“ (DI, S. 30), ist es gerade er, der sein „Verhalten nicht mehr kontrollieren“ (DI, S. 30) kann. Geschuldet ist dieser Umstand seinem exorbitanten Alkoholkonsum, weshalb Glavinic, wenn er „etwas einwerfen [will]“ (DI, S. 30), „nur ein Lallen hervor[bringt]“ (DI, S. 30). Allein dadurch grenzt er sich von den anderen ab und fällt negativ auf, obwohl alle Alkohol trinken. Seinen Ausdruck findet diese Außenseiterrolle

im „brüllendem Gelächter der Rabenhofleute“ (DI, S. 31), welches auf Glavinics missglückten Versuch folgt, mit „dem größten Starautor der westlichen Welt irgend etwas über Capote“ (DI, S. 31) zu sprechen. Markiert dieses Gelächter bereits Glavinics Außenseiterrolle als Randfigur, so erhält diese weitere Konturen, als der amerikanische Ehrengast die Autorfigur nach deren konfusen Ausschweifungen über die eigenen Werke indirekt ächtet und sie „anlächelt und anlächelt und anlächelt“, bis er kurz darauf etwas konkreter wird: „Der größte Starautor der westlichen Welt nickt und sagt mit unverändertem Lächeln: 'Ich wäre lieber tot als hier.'“ (DI, S. 31). Auch wenn der genervte Starautor diesen Satz nach einer ironischen Äußerung des Stadtrats in Bezug auf die Luft im Lokal äußert, ist dessen Ächtung bzw. Verachtung, wie sein direkter Gefühlsausbruch deutlich zum Ausdruck bringt, größtenteils auf Glavinic zurückzuführen, der ihn schon vorher durch sein unkontrolliertes Verhalten in diese ablehnende Stimmung gebracht hat. Dies belegt nicht zuletzt das unehrliche Lächeln, welches auch Glavinic als höflichen Ausdruck von Missgunst und Ablehnung deutet.

In dieser Szene stößt Glavinic also auf die Antipathie des größten Starautors der westlichen Welt, der die restlichen Schriftstellerkollegen repräsentiert, von denen Glavinic genau weiß, dass sie ihm gegenüber Ressentiments haben. Jedenfalls ruft er sich dies ins Bewusstsein, nachdem er wieder einmal im betrunkenen Zustand dubiose Nachrichten verschickt hat: „Nun, was ich dem lästigen Kollegen auch mitgeteilt haben mag, im schlimmsten Fall haßt er mich jetzt, und das wäre nur einer mehr.“ (DI, S. 117 f.) Ablehnung erfährt die Autorfigur aber auch von anderen Instanzen des Literaturbetriebs, zu denen neben Schriftstellerkollegen auch der Buchhandel gehört. Zwar liefert *Das bin doch ich* keine Passagen, die das explizit ausdrücken, doch gibt es eine Szene, in der die Autorfigur im „Westbahnhof“ (DI, S. 53) eine Buchhandlung aufsucht, um „durchs News & Books zu streifen“ (DI, S. 53), wo er bei dieser Gelegenheit in Erfahrung bringt, ob auch seine Romane zum Bestand des Sortiments gehören: „Zuerst sehe ich mich bei den Romanen um. Von mir haben sie wie üblich keinen.“ (DI, S. 53). Die nicht erfolgte Aufnahme seiner Romane in das Sortiment bedeutet zugleich, dass zumindest diese Buchhandlung ihn ausgegrenzt und sich für andere Autoren entschieden hat. Die indirekte Ablehnung, die sich darin ausdrückt, scheint aber kein Spezifikum dieses einen Buchhändlers zu sein, wie Glavinic mit seiner Formulierung zu erkennen gibt. Wenn die Abwesenheit der eigenen Werke also „üblich“ ist, sodass Glavinic selbst davon nicht überrascht wird, ja über diese Tatsache routiniert hinwegsieht, dann muss es für den Buchhandel allgemein gelten.

Vom Buchhandel ausgegrenzt und abgelehnt zu werden, ist bereits ein Anhaltspunkt, an dem die Randständigkeit der Autorfigur im Literaturbetrieb festgemacht werden kann. Noch offensichtlicher wird dies vor dem Hintergrund, dass auch der größte Teil der potentiellen Leser sich nicht für ihn interessiert, worauf nicht nur die niedrigen Verkaufszahlen hindeuten, die „Günter Berg“, der „Chef von Hoffmann und Campe“ (DI, S. 148) auch für den neuesten Roman *Die Arbeit*

*der Nacht* prophezeit, sondern auch seine Lesungen, zu denen ein übersichtliches Publikum erscheint. Wie klein die Schar der Interessenten ist, darüber gibt die Autorfigur selbst Auskunft, als sie bei der Verabschiedung von „Jonathan Safran Foer“ nach dessen Lesung im Wiener Rabenhof-Theater erfährt, dass dieser am nächsten Tag in München liest, und dadurch an seine eigene Lesung in der Bayerischen Hauptstadt erinnert wird: „Gegen Mitternacht, als die sechste Flasche kommt, verabschiedet er sich, er muß am nächsten Morgen nach München fliegen. A pleasure to meet you. Ich hatte auch mal eine Lesung in München, es kamen zwölf Leute.“ (DI, S. 14)

Mit der Lektorin von Daniel Kehlmann, „die auch die des größten Starautors der westlichen Welt ist“ (DI, S. 26) tritt in *Das bin doch ich* eine weitere wichtige Akteurin des Literaturbetriebs auf, die Glavinic gegenüber nicht günstig gesinnt ist und dafür sorgt, dass er als Randfigur erkennbar wird: „Was soll ich sagen, sie hat *Die Arbeit der Nacht* kommentarlos abgelehnt“ (DI, S. 26). Und der Deutsche Hörverlag tut es ihr gleich: „Bei einigen Autoren wird gleichzeitig das Hörbuch ausgeliefert, bei mir nicht. Wurde also vom Deutschen Hörverlag abgelehnt.“ (DI, S. 178) Schließlich wird er auch noch von der Jury des Deutschen Buchpreises abgelehnt, auf den Glavinic den ganzen Roman über hofft, am Ende allerdings es nicht einmal auf die Longlist schafft. Damit ist die Ablehnung im Literaturbetrieb, welche die Autorfigur von seinen Schriftstellerkollegen als Person, von den übrigen Akteuren jedoch wegen seiner Literatur erfährt, nicht gerade gering und geht von den verschiedensten Instanzen aus, die im Kollektiv Glavinics Außenseitertum begründen. Dieser Umstand wird des Weiteren durch Daniel Kehlmann verstärkt, der in *Das bin doch ich* als Kontrastfigur fungiert (vgl. Neuhaus 2014, S. 320). Denn sein Erfolg sowie die Beliebtheit, die er im Literaturbetrieb genießt, führen Glavinics Außenseitertum sowie seine Rolle als Randfigur nochmals deutlich vor Augen, und zwar erneut anhand jener vielzähligen Instanzen, in deren Gunst nicht er, sondern Kehlmann steht. Das fängt bereits beim größten Starautor der westlichen Welt an, der mit Kehlmann in Kontakt bleiben will und ihn an jenem für Glavinic ungünstigen Abend um „seine Email-adresse gebeten“ (DI, S. 34) hat. Dies ist zugleich ein weiteres Indiz dafür, dass er Glavinic gegenüber, der ihm an diesem Abend – in alkoholisiertem Zustand – von den eigenen Werken erzählt, kein Interesse zeigt, während er in Kehlmann einen Kollegen auf dem gleichen Niveau sieht. Dabei stößt Glavinic, so muss dies wohl gedeutet werden, erneut sowohl als Person als auch wegen seiner Kunst auf Abneigung, was zum einen auf seine unkontrolliertes Verhältnis zum Alkohol und zum anderen auf die Qualität seiner Romane zurückzuführen ist, von welcher der Starautor nach Glavinics Beschreibungen nicht überzeugt zu sein scheint.

Darüber hinaus wird Kehlmann von den Medien begünstigt, die ihn entweder – wie „3sat“ (DI, S. 123) – in eine Sendung einladen oder in den höchsten Tönen loben: „Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der beste Autor seiner Generation. Ich zucke zusammen. Das bin doch ich!“ (DI, S. 41) Während Glavinic aber für den Deutschen Buchpreis nicht nominiert wird und es nicht einmal auf die Longlist schafft, gelingt es Kehlmann mit *Die*

*Vermessung der Welt* mühelos, auf der Shortlist zu landen. Und auch wenn er den Preis am Ende nicht erhält, so bleibt sein Erfolg mit „680.000“ (DI, S. 227) verkauften Exemplaren unbestritten, aus dem sich letztlich ableiten lässt, dass er im Gegensatz zu Glavinic im Stande ist, neben den bereits genannten Instanzen des Literaturbetriebs auch die Leser für sich zu gewinnen. Wegen dieses enormen Erfolgs erhält er zudem die Zuneigung prominenter Persönlichkeiten, zu denen beispielsweise „Iris Berben“, die *Die Vermessung der Welt* für ein „wunderbare[s] Buch“ (DI, S. 219) hält, oder sogar „Angela Merkel“ gehört, die „ihn treffen [will]“ (DI, S. 179). Anders als Glavinic erfreut sich Kehlmann einer wachsenden Beliebtheit und sitzt entweder „bei einem Essen mit dem Außenminister von Brasilien“ (DI, S. 175), wo er auch „Gilberto Gil“ (DI, S. 175) trifft, ist „mit dem deutschen Außenminister in Südamerika unterwegs“ (DI, S. 175 f.) oder wird eingeladen, „in Berlin Kissinger zu treffen“ (DI, S. 225). Und während Glavinic nach Beendigung der *Arbeit der Nacht* außer fragwürdigen Emails nichts zu schreiben hat und nicht weiß, wie er die Zeit bis zur Veröffentlichung seines jüngsten Werks verbringen soll, erhält Kehlmann Aufträge von renommierten Blättern: „Ich rufe Daniel an. Der kann nicht, weil er einen Artikel für die *New York Times* schreiben muß.“ (DI, S. 213)

In *Das bin doch ich* fungiert Kehlmann somit als Kontrastfigur, deren Erfolg und Beliebtheit im Literaturbetrieb Glavinics Außenseitertum stärker hervorheben und ihn umso deutlicher als Randfigur erscheinen lassen, als welche er sich teilweise auch selber deutet. Während der für sie anstrengenden Wartezeit bekommt die Autorfigur nämlich genügend Gelegenheit, über die eigenen literarischen Qualitäten nachzudenken und sich mit anderen Autoren zu vergleichen. Diese Reflexionen demonstrieren aber, dass Glavinic keineswegs nur von jenen Instanzen als jemand gehandelt wird, der nicht zur Riege herausragender Autoren gehört, sondern dass auch er selber sich zu denjenigen zählt, die sich mit ihren Werken eher am Rande des Literaturbetriebs bewegen. Zu einer solchen Deutung kommt er zum Beispiel nach der Lektüre von Denis Johnsons *Train Dreams*:

„Als ich in Graz ankomme, habe ich das Buch ausgelesen. Ein unfabares Meisterwerk. Ich fühle mich emporgehoben, und trotz vier Dosen Bier bin ich nicht betrunken. Etwas melancholisch vielleicht, weil ich mich frage, ob ich je imstande sein werde, etwas auch nur annähernd so Gutes zu schreiben.“ (DI, S. 160)

„Ich denke über das Buch nach, das ich am Nachmittag gelesen habe. Wie so oft, wenn ich getrunken habe, beginne ich allerhand selbstquälerische und von Selbstmitleid nicht gänzlich freie Fragen aufzuwerfen: Mache ich möglicherweise den gleichen Fehler wie so viele andere Schriftsteller, überschätze ich mich? Bin ich in Wahrheit ein durchschnittlich begabter, leichtgewichtiger Autor, der nie imstande sein wird, ein Meisterwerk zu schreiben, ebenso wie er nie imstande sein wird zu erkennen, was in Wahrheit sein Niveau ist? Das Talent, das ich

angeblich habe – ein Irrtum?“ (DI, S. 165)

In diesen Passagen sieht er in sich den literarischen Außenseiter, dessen Können nicht ausreicht, um mit den Besten im Literaturbetrieb mithalten. An einer anderen Stelle unterstreicht er ein weiteres Mal seinen Dilettantismus, jedoch ohne auf einen Vergleich zurückzugreifen. Stattdessen lässt er an seiner schriftstellerischen Kompetenz zweifeln, als er nach einem Schreibauftrag offen zugibt, dass ihm Bildbeschreibungen, ja Formulierungen allgemein Schwierigkeiten bereiten, denen er hilflos gegenübersteht: „Erwin Michenthalers Bilder zu beschreiben fällt mir schwer, ich schreibe ja schon über Literatur nicht gut, wie erst über Malerei. Ich will es so ausdrücken: Seine Bilder sind ausdrucksvoll, klar und kräftig.“ (DI, S. 162)

Hier spricht die Autorfigur von seinem literarischen bzw. schriftstellerischen Können und somit indirekt von seiner Kunst, die sie zwar ausübt, aber nicht beherrscht und ihr damit Anlass dazu gibt, sich selber aus dem Kreis derjenigen auszugrenzen, die in der Literatur den Ton angeben. Der Außenseiter, als den sich Glavinic an dieser Stelle selber deutet, bekommt diese Rolle also wegen der mangelnden Qualität seines literarischen Schaffens zugewiesen. Das ist jedoch nicht der einzige Grund, weshalb er sich für eine Randfigur hält, die sich von anderen aufgrund negativer Merkmale unterscheidet. Laut Glavinic äußert sich dies zum Beispiel in den Sprachkenntnissen, die in seinem Fall nicht ausreichen, um dem auf Englisch geführten Interview mit Jonathan Safran Foer zu folgen:

„Maurer stellt dem Autor Fragen. Na bravo, denke ich, ein englischer Abend, und das mit meinen miserablen Sprachkenntnissen. Aber was habe ich erwartet? Deutsch wird der Mann nicht können, und außer mir spricht sowieso jeder unter Vierzig perfekt Englisch. Und so ist es auch, der Autor macht einen Scherz, und alle im Saal lachen laut, denn sie müssen ja zeigen, daß sie den Witz verstanden haben, besonders zu Anfang. Ich habe ihn nicht kapiert.“ (DI, S. 10 f.)

Sein Außenseitertum kommt aber nach eigenem Bekunden auch noch wegen seines äußeren Erscheinungsbilds zum Ausdruck, das im Vergleich zu anderen keine Bildung ausstrahlt:

„Verstohlen betrachte ich die Berühmtheit neben mir. Foer wirkt besonnen, klug, geistreich. Er hat das, was Karl May ein 'feines, durchgeistigtes Gesicht' nennt, und das erinnert mich nicht ganz leidlos daran, daß ich das nicht habe, daß man meinem Gesicht nicht Bildung abliest oder Geistestiefe oder Scharfsinnigkeit oder die Lektüre von Tausenden Büchern, sondern – naja, irgend etwas anderes.“ (DI, S. 13)

Zu dem gleichen Ergebnis kommt er bei der Begegnung mit der „FAZ-Kritikerin, die die Einführung halten wird. Sie ist elegant und attraktiv und auch sehr klug. Mir gefällt ihr Gesicht. Schon wieder so eines, dem man ansieht, daß seine Besitzerin denkt. Wahrscheinlich fällt mir das deswegen auf, weil ich zuvor meines im Spiegel gesehen habe.“ (DI, S. 26) Diesmal liegt der Mangel also nicht mehr in der Kunst, die die Autorfigur ausübt, sondern in den eigenen Persönlichkeitsmerkmalen, anhand derer sie sich als Außenseiter und Randfigur deutet. Wie auf dem *poète maudit* scheint somit auch auf Glavinic ein Fluch zu liegen, dem er es, wie er selber glaubt, zu verdanken hat, dass er sich von anderen sowohl als Künstler als auch als Person negativ unterscheidet. Zumindest gibt dies sein Deutungswissen zu verstehen, das er im Erzählvorgang mobilisiert. Da er dies aber im Präsens tut, erzeugt Glavinic Unmittelbarkeit, wodurch sich 'erlebendes Ich' und 'erzählendes Ich' angleichen. Deshalb entsteht umso deutlicher der Eindruck, dass er seine Rolle im Literaturbetrieb in jeder neuen Situation aufs Neue als Außenseitertum empfindet und auch die Reaktionen seiner sozialen Umwelt, die ihm zuteil werden, durchaus als Ächtung bzw. Ablehnung interpretiert.

#### **4.2 Der *poète maudit***

So offensichtlich es in *Das bin doch ich* zum Vorschein kommt, dass Glavinic im Literaturbetrieb die Rolle einer Randfigur einnimmt, so wichtig ist es, die Ursachen dafür in den Blick zu nehmen. Denn die soziale Isolation in diesem Feld kann, wie Anke Detken anmerkt, unterschiedliche Gründe haben und von der Einstellung der Akteure abhängen, die ihren Nichterfolg zum Beispiel bewusst provozieren oder aber unfreiwillig erleiden (vgl. Detken 2011, S. 271). Laut Detken lassen sich demnach zwei Typen voneinander unterscheiden, die sie im Anschluss an Bourdieu als „*artiste maudit*“ und „*artiste raté*“ (ebd.) bezeichnet. Was den Ersteren also ausmacht, ist eine gewollte Konfrontation und Ausgrenzung, die für ihn von größerer Bedeutung ist als der Erfolg. Der *artiste raté* will ihn hingegen sehr wohl und strebt danach, mit seiner Kunst soziale Anerkennung zu finden. Dass dies dann dennoch misslingt, macht aus ihm einen „Gescheiterten“ (ebd.), während der *artiste maudit* wegen seines bewusst konfrontativen, sich abgrenzenden und den Misserfolg provozierenden Verhaltens zum „Geächtete[n]“ (ebd.) wird.

Lässt man diese Grundsätze nicht nur für den Künstler im Allgemeinen, sondern auch für den Literaten im Besonderen gelten, und wirft einen weiteren Blick auf die Autorfigur Glavinic, so stellt man fest, dass beide Verhaltensweisen auf sie zutreffen, womit sie, wie die These lautet, sowohl in der Subjektform des *poète maudit* als auch in derjenigen des *poète raté* intelligibel wird. Als Indikator dafür, so die Behauptung, dient in diesem Fall primär das motivational-emotionale Wissen, das die Autorfigur in ihren Aktivitäten jeweils mobilisiert und dadurch verrät, an welchen kulturellen Codes sie sich dabei orientiert. Worum es ihr also geht, wenn sie sich im literarischen Feld bewegt, ist somit die leitende Frage bei den folgenden Figurenanalysen, auf die das in den



Aktivitäten der Autorfigur zum Ausdruck kommende motivational-emotionale Wissen eine Antwort gibt.

In diesem Abschnitt geht es jedoch zunächst um Handlungen und Verhaltensformen, aus denen sich ableiten lässt, inwiefern Glavinic seine soziale Ächtung und somit sein Außenseitertum im Literaturbetrieb freiwillig provoziert und dadurch letztendlich als *poète maudit* erkennbar wird. Dass er dessen Züge trägt, dazu leistet „sein immer wieder beinahe leitmotivisch hervorgehobener Alkoholkonsum“ (Assmann 2011, S. 126) einen großen Beitrag, weil Glavinic dadurch nicht selten zu Peinlichkeiten neigt. Wie David-Christopher Assmann aber hervorhebt, wird ein Verhalten dann als peinlich empfunden, wenn man „gegen Konventionen, Manieren oder Verhaltensformen verstößt, die sozial und situativ vorgeschrieben sind“ (Assmann 2011, S. 129). Damit ist die erste Parallele zum Autorkonzept des *poète maudit* gegeben, der sich laut Verlaine typischerweise gegen die gesellschaftlichen Werte und Konventionen in provokanter Weise wendet und sie unterläuft (vgl. Verlaine 1910). Die soziale Abgrenzung ist somit das Ziel, die Provokation das Movens, der Grund dafür, warum sich der *poète maudit* so und nicht anders benimmt. Zu den auffälligsten Verhaltensmustern aber, jedenfalls dem Konzept nach, gehört der Missbrauch von Alkohol oder anderen Rauschmitteln (vgl. ebd.), die er nicht in Maßen, sondern in übermäßiger Dosierung konsumiert, sodass der Alkohol ihn in eine provokante Stimmung bringt, ja in einen Zustand versetzt, in dem der *poète maudit* jegliche Selbstkontrolle verliert und somit gegen „gängige Konventionen, Manieren und Verhaltensformen“ verstößt. Alkohol und andere Drogen dienen deshalb als Mittel zum Zweck, sodass deren Missbrauch im Sinne eines ausufernden Konsums ein markantes Merkmal des *poète maudits* ist, an dem er erkennbar wird. Für Gewalt gilt dies in gleichem Maße, ob nun in verbaler oder physischer Form, da Gewalt ein probates Mittel der Provokation und Konfrontation darstellt, mit dem soziale Erwartungen und Werte wirksam untergraben werden können.

Doch zurück zu Glavinic, der sich in *Das bin doch ich* durchaus dieser Mittel bedient, um seine soziale Umwelt zu provozieren und gegen ihre Erwartungen bewusst zu verstoßen. Es vergeht nämlich so gut wie kein Tag, an dem er nicht Alkohol zu sich nimmt, wobei er in der Regel Wein trinkt, gelegentlich aber auch zu Spirituosen greift. Im Laufe des Romans schüttet er allerhand in sich hinein, vom Wein und „Bier“ (DI, S. 55), über „Schnaps“ (DI, S. 150) und „Grappa“ (DI, S. 170) bis hin zum „White Russian[]“ (DI, 185) und „B-52“ (DI, S. 185). Das Getränk ist aber nicht entscheidend, wichtig ist seine Wirkung, um deren Steigerung sich die Autorfigur regelmäßig bemüht. Neben dem Trink- macht sich in *Das bin doch ich* auch das Gewaltpotential der Autorfigur bemerkbar, die sie teilweise verbal umsetzt, in ihrer Phantasie hingegen auch körperlich voll ausschöpft. Davon sind vor allem die eigenen Familienmitglieder betroffen, gegen die er dann verbal vorgeht, wenn er allein sein will, wie die Szene verdeutlicht, in der Glavinic sich Sorgen um die Konsequenzen seiner berüchtigten Emails macht und diese Gedanken mit Lektüre zu

überspielen versucht: „Ich versuche mich mit Knut Hamsun abzulenken. Draußen wird gesprochen. 'Wenn der Stanislaus nicht brav ist, kauft ihm die Oma heute keine Schokolade!' Ich stehe auf, öffne die Schlafzimmertür und brülle hinaus: 'ICH! DU!' Knalle die Tür zu und lege mich wieder ins Bett. Draußen ist es still“ (DI, S. 118) Die verbale Gewalt, die Glavinic ausübt, indem er seine Schwiegermutter anschreit und dem mit einem kräftigen Zuschlagen der Tür Nachdruck verleiht, ist an dieser Stelle insofern von Bedeutung, als die Autorfigur sich ihrer bedient, um Schwiegermutter und Sohn von sich fernzuhalten und allein sein zu können. Er geht somit bewusst auf Konfrontationskurs und erzeugt gewollt Antipathie. Dabei weiß er aber, inwieweit der Einsatz von Gewalt hilfreich ist, die anderen dazu zu bringen, sich von ihm zu distanzieren. Und dies ist ihm in der Manier des *poète maudits* recht, solange er in seiner selbst gewählten Isolation bleiben kann. Diese Ziele werden zwar nicht mehr verfolgt, wenn es zu Gewaltausbrüchen in seiner Phantasie kommt. Dafür sind diese heftiger und bleiben nicht mehr auf verbale Gewalt beschränkt, was Glavinic umso mehr als *poète maudit* erscheinen lässt, zumal sie sich erneut gegen seinen Sohn richtet: „Wenn ich nur einen Tag mit Stanislaus allein bin, bin ich kurz davor, mich zu erschießen oder wenigstens ihn beim Fenster hinauszwerfen, ehrlich!“ (DI, S. 50 f.) Nicht weniger exzessiv und barbarisch wirken solche Phantasien, wenn sich die Gewalt zwar nicht mehr gegen den eigenen Sohn entlädt, dafür aber gegen Kinder allgemein: „Überhaupt sind die meisten Kinder so verwünschte Bestien, daß ich nicht einmal in die Nähe des Spielplatzes kommen will. Mir reicht schon der Anblick herumlungerner Vierzehnjähriger mit Kampfhund und Zigarette, ich könnte sie alle schlachten und ausweiden und ihre Teile in die Müllcontainer stopfen.“ (DI, S. 8 f.) Vor diesem Hintergrund scheinen derartige Gewaltphantasien sogar chronisch zu sein, was auch der Umstand kaum relativieren dürfte, dass sie nicht immer um Kinder kreisen:

„Wenn ich auf der Straße den tätowierten Muskelprotz aus dem Nebenhaus sehe, dessen Kampfhund nicht einmal einen Maulkorb trägt, vergesse ich allen mühsam anerzogenen Humanismus und stelle mir vor, wie beide mit Genickschuß niedergestreckt werden, Hund und Herrchen. Ich ermahne mich sofort, böses Tun beginnt bei bösen Gedanken, und fühle mich schlecht. [...] Na ja, eigentlich fühle ich mich nicht gar so schlecht. Wenn ich mich bei meinen Genickschußphantasien ertappe, meine ich.“ (DI, S. 85 f.)

Somit sind Gewaltphantasien genauso stark in Glavinics Alltag vertreten wie der Alkoholkonsum und machen den Charakter der Autorfigur aus, die in beiderlei Hinsicht zu Extremen und Ausschweifungen neigt. Bereits an diesen Merkmalen im Verhalten der Autorfigur lässt sich die Form des *poète maudit* erkennen, doch reichen sie nicht aus, um Glavinic als einen solchen zu bestimmen, und sind eigentlich als Ausdruck eines Know-how-Wissens aufzufassen, in dem Alkoholmissbrauch und Gewaltanwendung als kulturelle Codes verarbeitet werden. In den

skizzierten Aktivitäten kommt Glavinics implizites Wissen darüber zum Vorschein, was er in seiner sozialen Praxis tun, das heißt welche Handlungen er wie ausführen muss, um seine soziale Umwelt zu provozieren und ihnen zu zeigen, dass er ihre Erwartungen unterläuft.

Dass er genau das will, zeigt sich nämlich an mehreren Stellen des Romans, wo Glavinic eine konfrontative Haltung gegenüber seinen Mitmenschen im Literatur- und Kulturbetrieb einnimmt. Exemplarisch ist die Szene im „Gasthaus *Wild*“ (DI, S. 13) nach der Lesung von Jonathan Safran Foer: „Maurer stößt zu uns, nun sitzen am Tisch etwa zehn Personen – Buchhändler, Verlagsleute, Mitarbeiter des Rabenhofs. Mit mir geht es schon bergab, ich beginne mich aufzuspielen.“ (DI, S. 13 f.) Die Provokationen, die darauf folgen, gehen in die Richtung, Foer, den amerikanischen Autor, ebenfalls zu heftigem Alkoholkonsum zu animieren, obwohl dieser ihm verständlich macht, lediglich ein Glas Rotwein trinken zu wollen: „Was ist denn das für ein Kerl, ich rede auf ihn ein wie ein russischer Bauer, er soll sich ordentlich einen ansaufen, und er lächelt und hält die Hand über das Glas.“ (DI, S. 14) Foers Verhalten repräsentiert somit die üblichen sozialen Konventionen im Literaturbetrieb, wo sich gesittete Menschen bewegen, die in der Regel auf „Zurückgenommenheit“ (Kyora 2013, S. 254) und „Gemessenheit“ (ebd., S. 255) großen Wert legen. Während der amerikanische Autor aber die entsprechenden Manieren hat und darauf achtet, Maß zu halten, benimmt sich Glavinic wie ein unkultivierter Rüpel und Besucher einer heruntergekommenen Kneipe. Und obwohl auch seine österreichischen Kollegen nichts dagegen haben, zusammen mit Foer etwas mehr als ein Glas zu trinken, verhält sich keiner von ihnen so provokativ wie Glavinic, der den amerikanischen Autor vor den Kopf stößt und ihm kommunikativ wie performativ deutlich macht, dass er gegen die gängigen Konventionen in einer solchen Situation zu verstoßen gewillt ist. Dieser Wille macht sich am sehr späten Abend schließlich bemerkbar und unterscheidet Glavinic insofern von den anderen Anwesenden, als diese es mit der Mäßigung ebenfalls nicht ganz genau nehmen, dafür aber noch im Stande sind, sozial zu interagieren: „Es wird immer dunkler. Gegen zwei schaue ich auf. Gratzler sitzt da und spricht, Maurer sitzt da und spricht. Da kann auch ich nicht weit sein. Ich bin nämlich immer der letzte, der geht.“ (DI, S. 15) Anders als bei den österreichischen Kollegen ist die Wahrnehmung der Autorfigur schon sehr stark eingeschränkt, sodass Glavinic zu Gesprächen nicht mehr in der Lage ist und sich dadurch in dieser Situation an den gesellschaftlichen Rand begibt, indem er sich von den anderen absetzt. Wenn er aber immer der letzte ist, der geht, nimmt der Abend für ihn oft einen solchen Verlauf, eben weil Glavinic ihn provoziert und durch gewollte Übertreibung bewusst herbeiführt. Dies bestätigt nicht zuletzt auch der gemeinsame Abend mit dem größten Starautor der westlichen Welt, der nach dem gleichen Muster verläuft und veranschaulicht, inwieweit die Autorfigur derartige Verhaltensformen inkorporiert haben muss. Selbst in Anwesenheit seines Freundes Kehlmann verstößt Glavinic bewusst gegen die Konvention der Mäßigung und macht sich dadurch beim Starautor unbeliebt, was auch daran liegt, dass er aufgrund seines stark

alkoholisierten Zustands nicht fähig ist, ein kultiviertes Gespräch zu führen. Kehlmann indes folgt sehr wohl dem Code des Maßhaltens, indem er „Apfelsaft“ (DI, S. 26) trinkt und zivilisiert auftritt, ohne negativ aufzufallen. Mit diesem Verhalten und der Kompetenz, ein anspruchsvolles Gespräch zu führen, gelingt es ihm schließlich, die Sympathie der amerikanischen Schriftsteller-Celebrity zu gewinnen.

Glavinics ungehobelte Manieren erweisen sich in dieser Atmosphäre eher als Störfaktor, wobei seine Provokationen und Verstöße gegen soziale Konventionen mehrere Formen annehmen und sich somit auf verschiedenen Ebenen beobachten lassen. Dies betrifft zum Beispiel die soziale Konvention der Zurückhaltung in Bezug auf physische Berührungen, die vor allem dann untersagt sind, wenn sie auf ganz bestimmte, nämlich sexuell wie erotisch aufgeladene Körperteile abzielen. Am Abend nach der Lesung des größten Starautors der westlichen Welt verstößt Glavinic auch dagegen, allerdings noch bevor er die Gelegenheit bekommt, sich zu alkoholisieren. Dies ist schließlich auch der Grund, warum er sich in der Gegenwart von einigen Größen aus dem Kulturbetrieb zu langweilen beginnt: „In Ermangelung irgendeiner anderen sinnvollen Tätigkeit greife ich an Nüchternes Hinterteil, er fährt herum, als hätte ich ihn mit einem Messer gestochen. Er schimpft, ich lache.“ (DI, S. 27) Derartige physische Provokationen wechseln sich gelegentlich mit verbalen Attacken ab, mit denen die Autorfigur seine Mitmenschen zu beleidigen versucht:

„Der Mitarbeiter der Wiener Village Voice scheint mich schon eine Weile zu piesacken, so unsicher habe ich ihn noch nie gesehen. Er nennt mich klein und dick. Da ich allenfalls dicklich, aber nicht klein bin, sage ich ihm, er rede Blödsinn. Die Rabenhofleute brüllen dazwischen, lachen und johlen, und ich sage dem Mitarbeiter der Wiener Village Voice, er solle sich nicht immer so intensiv mit meinem Körper auseinandersetzen. Das Wort Homosexualität fällt. Entrüstet ruft er: 'Was? Ich? Wer hat denn mir vorher am Oasch gegriffen?'“ (DI, S. 32)

Zwar versucht Glavinic den Mitarbeiter der Village Voice als Aggressor darzustellen, doch muss dies wohl als eigenwillige Interpretation verstanden werden, die dem nicht geringem Alkoholkonsum geschuldet sein dürfte, wie die folgende Passage veranschaulicht, aus der hervorgeht, dass es die Autorfigur ist, die sich durch ein großes Konfliktpotential auszeichnet und zu Provokationen neigt:

„Irgendwann finde ich mich erneut in einem Streit mit jemandem vom Rabenhof wieder ( ich habe längst die Fähigkeit eingebüßt, Stimmen voneinander zu unterscheiden), und ich beschließe, es ist genug. Ohne mich von jemandem zu verabschieden und ohne zu bezahlen, marschiere ich aus dem Lokal.“ (DI, S. 32)

Vor diesem Hintergrund muss Glavinics Außenseiterrolle zumindest teilweise auf sein Selbstverschulden zurückgeführt und als gewollt gewertet werden, da er bewusst gegen soziale Konventionen und Werte verstößt. Und das betrifft nicht nur das Maß des Alkoholkonsums und die physische wie verbale Zurückhaltung, sondern, wie die letzte Passage deutlich macht, auch die sozial geltenden Konventionen, sich bei gesellschaftlichen Zusammenkünften von den Anwesenden zu verabschieden und, sofern soziale Treffen in öffentlichen Lokalen stattfinden, wo Getränke geordert werden, die eigene Rechnung zu begleichen. Indem Glavinic aber genau dagegen absichtlich und in Bezug auf die eine oder andere Konvention sogar mehrmals verstößt, legt er offen, worum es ihm geht, nämlich darum, sich von den Erwartungen der Gesellschaft abzusetzen und sich an deren Rand zu stellen. Der Verstoß gegen die sozialen Konventionen ist somit der kulturelle Code, an dem sich die Autorfigur orientiert und der in dem motivational-emotionalen Wissen verarbeitet wird, welches Glavinic mobilisiert, wenn er in gesellschaftlichen Kreisen des Kultur- und Literaturbetriebs agiert.

Inwieweit dieses Wissen inkorporiert ist, verdeutlicht *Das bin doch ich* an anderen Stellen, wo Glavinic sich bewusst so zu benehmen versucht, dass er seine Mitmenschen entweder umgeht oder vergrault. Freilich spielt dabei der Alkohol wieder eine entscheidende Rolle:

„Eine Dreiviertelstunde vor Abfahrt steht der Zug schon da. So mag ich es. Ich suche mir einen Platz, selbstverständlich im Großraumwagen, in einem Sechserabteil entsteht viel leichter Konversation. Ich breite mich aus, damit nur ja niemand auf die Idee kommt, den Platz mir gegenüber zu beanspruchen. Ich knacke eine der Bierdosen, die ich mir am Bahnsteig besorgt habe.“ (DI, S. 54)

„Ich schaue auf die Uhr an meinem Mobiltelefon. Abfahrt in fünfundzwanzig Minuten. Von hinten trampeln weitere Fahrgäste heran. Ich trinke ostentativ mein Bier, damit sie mich für einen Säufer halten und nicht näher kommen.“ (DI, S. 55)

Seine Rolle als unsympathische Randfigur ist deshalb durchaus gewollt und wird bewusst mit einem negativen Verhalten angestrebt, von dem er genau weiß, dass es gegen die sozialen Konventionen verstößt und ihn, Glavinic, an den gesellschaftlichen Rand drängen wird. Ein Geächteter will er aber auch im Kulturbetrieb sein, wo er sich, wie das „im Lusthaus“ stattfindende „Viennale-Fest“ (DI, S. 67) veranschaulicht, ebenfalls bewusst darum bemüht, seine Mitmenschen gegen sich aufzubringen bzw. sie abzustößen. Wir erinnern uns, dass er dort alleine an einem Stehtisch steht, während alle anderen belegt sind, und sich an seine Schulzeit erinnert, in der ihn „auch niemand leiden“ (DI, S. 67) konnte. „Offenbar wirke ich zeitlos abschreckend“, konstatiert er

in diesem Augenblick, reagiert auf diese Feststellung aber folgendermaßen: „Damit das so bleibt, fülle ich die drei Weingläser vor mir mit Wein, mit den Wassergläsern verfare ich ebenso.“ (DI, S. 67) Damit demonstriert die Autorfigur eindrücklich, dass sie die soziale Ausgrenzung, mit der sie schon lange zu leben scheint, durchaus akzeptiert und sich in der Rolle des Außenseiters wohl fühlt. Glavinic will ein Geächteter sein und will es auch in Zukunft bleiben, weshalb er weiterhin Ressentiments schürt und sich aktiv darum bemüht, ostentativ gegen Konventionen zu verstoßen, damit die Mitmenschen seine Nähe meiden.

Ein solches Verhalten zielt bewusst auf soziale Isolation ab, die Glavinic auch im Literaturbetrieb anzustreben scheint. Denn die fragwürdigen Emails, mit denen er sich bei seinen Kollegen unbeliebt macht, sind nicht das einzige Mittel, auf das er zurückgreift, um zu ihnen Distanz herzustellen. Manchmal reicht auch ein symbolischer Akt aus, der den Wunsch markiert, sich von der sozialen Umwelt absetzen zu wollen. In Bezug auf den Literaturbetrieb tut Glavinic dies, indem er sein Mobiltelefon zum Schlachtfeld macht und darin alle Personen eliminiert, die er mit dem Literaturbetrieb verbindet:

„Trotz der erfreulichen Entwicklung dieses Tages sinkt meine Stimmung mehr und mehr, ich frage mich, wieso ich überhaupt immer solche Probleme mit Verlagen habe. Das übliche Zwei-Flaschen-Selbstmitleid stellt sich ein, ich scrolle mich durch den Nummernspeicher, mich packt Wut auf den Literaturbetrieb. Ohne viel Nachdenken beginne ich Nummer um Nummer zu löschen, die ich in diesem Moment als Betriebsnummern ansehe.“ (DI, S. 96)

Dass er bei diesem demonstrativen Akt erneut unter enormem Alkoholeinfluss steht, ändert nichts an der konfrontativen Haltung, aus der deutlich hervorgeht, inwieweit es Glavinic auf soziale Isolation im Literaturbetrieb ankommen lässt. Denn die Betroffenen können dadurch durchaus verärgert und negativ gestimmt werden, wenn sie dann anrufen und feststellen müssen, dass Glavinic die Identifizierung schwer fällt. Und in eine solche Situation kommt Glavinic tatsächlich, als er einen Anruf von „Klaus“, dem „Mitarbeiter der Wiener Village Voice“ (DI, S. 188) bekommt, diesen aber „für einen mich verfolgenden Nazi“ (DI, S. 188) hält, weil er zuvor von Thomas mittels einer kreativen „Galatasaray SMS“ (DI, S. 188) kontaktiert worden ist und den Absender nicht erkannt hat. Solche peinlichen Verwechslungen und Fehlinterpretationen sind das Resultat jenes störrischen Löschakts, mit dem er „in einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen“ (DI, S. 188) bewusst soziale Ächtung riskiert wie provoziert. Denn Thomas ist nach der Aufklärung keinesfalls erfreut, sondern „betroffen“ (DI, S. 188), was ein Beweis dafür ist, dass Glavinics Mitmenschen auf sein Verhalten negativ reagieren und es als Verstoß gegen geltende Konventionen verstehen.

Auf dieser Grundlage lässt sich die Randständigkeit und das Außenseitertum der Autorfigur als selbstverschuldet bewerten. Dabei erweist sich ihre soziale Ächtung als Resultat eines

Verhaltens, in dem die bewusste Provokation eine große Rolle spielt. Dass er dadurch soziale Erwartungen unterläuft und seine Mitmenschen gegen sich aufbringt, scheint ihn jedoch nicht zu stören, jedenfalls dann nicht, wenn sich die Ressentiments gegen ihn als Person richten. Und das tun sie tatsächlich, denn es ist nicht Glavinics Kunst, die provoziert und gegen Konventionen verstößt, sondern sein Charakter, sein Auftreten und Verhalten, auf das die soziale Umwelt negativ reagiert. Deswegen erkennt man in ihm vor diesem Hintergrund eher einen Geächteten als einen Gescheiterten, eher einen *poète maudit* als einen *poète raté*, weil Glavinics Aktivitäten ein motivational-emotionales Wissen aufblitzen lassen, in dem zum Vorschein kommt, dass er sich von seiner sozialen Umwelt absetzen will.

### 4.3 Der *poète raté*

Mit dem gewollten und selbstverschuldeten Dasein als Randfigur, das Glavinic im Literaturbetrieb fristet, bekommt die Autorfigur Konturen, die ihn als *poète maudit* ausweisen, als einen Geächteten also, der zwar Misserfolg hat, ihn aber auch provoziert und gerne auf sich nimmt, solange dieser aus Verstößen gegen soziale Konventionen resultiert, um die sich Glavinic permanent bemüht. Dieser lässige wie antagonistische Zug kommt bei ihm aber nicht immer durch, sodass Glavinic sich als widersprüchlich figuriert erweist und als Autorfigur in einer hybriden Subjektform intelligibel wird. Dabei zeigen sich die Widersprüche vor allem im Umgang mit dem Misserfolg, der nicht zuletzt entscheidend dafür ist, ob jemand Konturen eines Geächteten oder Gescheiterten erhält. Haben die bisherigen Untersuchungen das Augenmerk aber lediglich auf diejenigen des Geächteten gelenkt, so soll in diesem Abschnitt gezeigt werden, dass die Autorfigur in Bezug auf Misserfolg nicht immer konsequent ist und damit auch Charakterzüge aufweist, die Indizien dafür liefern, ihn als einen Gescheiterten, also als einen *poète raté* aufzufassen. Denn Glavinic kann nur dann gut mit seinem Misserfolg leben, solange er ihn als Person betrifft. Weitaus mehr Gedanken macht er sich um seine Literatur, das heißt um seine Werke, für die er sehr wohl Anerkennung erhalten will. Somit lässt sich seine Subjektform als *poète raté*, wie die These hier lautet, hauptsächlich aus dem motivational-emotionalen Wissen ableiten, das er mobilisiert, wenn er sich innerhalb des Literaturbetriebs bewegt. Was seine literarischen Erzeugnisse betrifft, geht es ihm nämlich um Erfolg, und das auf den unterschiedlichsten Ebenen. Dass ihm dieser aber nicht zuteil wird, macht ihn gerade zu einem ungewollt Gescheiterten.

Denn der Misserfolg begleitet die Autorfigur stets und überall und stellt ein wesentliches Motiv von *Das bin doch ich* dar. Er bezieht sich jedoch nicht nur auf den jüngsten Roman *Die Arbeit der Nacht*, mit dem die Handlung einsetzt und der es am Ende nicht auf die Longlist schafft, sondern alle seine Werke, die von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen werden. Letzteres macht sich im Roman besonders dann bemerkbar, als Glavinic im Bahnhofszeitungsladen zum wiederholten Male feststellt, dass seine Werke nicht zum Bestand gehören. Dieser literarische

Misserfolg hat durchaus die Ausmaße seines Nichterfolgs als Person, drückt sich jedoch auf vielen Ebenen aus. Bereits auf den ersten Seiten des Romans wird deutlich, inwieweit er Glavinics Autordasein prägt und letztlich auch die Handlung, das Warten darauf, was mit *Die Arbeit der Nacht* geschieht, im Wesentlichen motiviert. Dieses Warten beginnt nämlich damit, dass Glavinic sich Sorgen macht: „Finde ich einen guten Verlag? Wird mein Buch der Erfolg, den ich mir wünsche? Komme ich auf die Buchpreisliste?“ (DI, S. 16) Damit ist die Erzählsituation eines Gescheiterten markiert, die sich von derjenigen eines Erfolgsautors unterscheidet. Einem solchen sind derartige Probleme fremd, da ihm der Erfolg Zuversicht verleiht. Zumindest stellt sich ihm nicht die Frage nach einem Verlag, da ein Autor in Erfolgsfällen zum Hausautor wird und sich keine Sorgen darüber zu machen braucht, ob er einen Verleger findet. Darüber hinaus führen Erfolge in der Regel zu Preisen und größerer Bekanntheit, sie führen zur Anerkennung, die ihm von den verschiedensten Akteuren des Literaturbetriebs zukommt.

Dass Glavinic sich aber um all dies Sorgen machen muss und tatsächlich macht, veranschaulicht nicht nur seinen Misserfolg auf verschiedenen Ebenen, sondern stellt den Beweis dafür dar, inwieweit dieser ungewollt ist. Dabei stellt das Finden eines Verlags tatsächlich den einzigen Erfolg dar, den er verzeichnen kann. In jeder anderen Hinsicht bemüht er sich vergebens und bleibt in der Rolle einer glücklosen Randfigur, woraus sich nicht zuletzt seine Form als poète raté ableiten lässt. Dem motivational-emotionalen Wissen der Autorfigur nach, das in ihren Aktivitäten zur Geltung kommt, soll sich der Erfolg zum einen in Form von Preisen einstellen, wobei Glavinic in besonderem Maße auf den Deutschen Buchpreis abzielt: „Was steht mir bevor, wenn das Buch erscheint? Schon wieder taucht dieser Gedanke auf. Schaffe ich es auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises? Unter die ersten Sechs? Da muß ich es vorher erst mal unter die ersten Zwanzig schaffen, also auf die Longlist.“ (DI, S. 184 f.) Der Wunsch, diesen mit symbolischen Kapital verbundenen Preis zu erhalten, ist derart stark ausgeprägt, dass er der Autorfigur sogar schlaflose Nächte bereitet: „Außerdem kann ich derzeit sowieso nicht gut schlafen, denn es dauert nicht mehr lang. In vier Wochen erscheint *Die Arbeit der Nacht*. Die Jury des Deutschen Buchpreises hat die Exemplare bekommen [...].“ (DI, S. 205) Das Interesse an diesem Preis geht sogar so weit, dass Glavinic aktiv nach Informationen sucht und auf ihrer Grundlage auszurechnen versucht, wie groß seine Chancen sind:

„Ich sehe mir die Homepage des Deutschen Buchpreises an. Diese Jury, was sind das für Leute? **John von Düffel**, Schriftsteller. Ein Kollege also. Er und ich waren unter den etwa zwanzig Teilnehmern der Bayerischen Literaturtage 1999. Ich kenne seine Sachen nicht gut genug, um beurteilen zu können, ob er mag, was ich schreibe. **Volker Hage**, Journalist beim *Spiegel*. Geschrieben hat er noch nie über mich. Ob der etwas mit der *Arbeit der Nacht* anfangen kann? Elmar Krekeler, Journalist bei der *Welt*. Vor sechs Jahren habe ich für ihn



einen Artikel über Fußball gemacht. Kann nicht einschätzen, was er mag. **Terézia Mora**, Schriftstellerin. Hat den Bachmannpreis gewonnen. Keine Ahnung, ob Bachmannpreisgewinner mit meiner Literatur zurechtkommen, umgekehrt sieht es nämlich nicht so gut aus. **Pia Reinacher**, Germanistin. Da mache ich mir keine Sorgen, eine Schweizerin und Germanistin, die mag mein Buch. Na ja, oder auch nicht. **Stephan Samtleben**, Buchhändler. Ein Buchhändler! Der ist bestimmt auf meiner Seite. **Denis Scheck**, Literaturredakteur beim Deutschlandfunk. Daniel erzählt mir, Scheck hat die Vermessung der Welt vor einem Jahr über die Maßen gelobt. Seit ein paar hunderttausend Exemplare verkauft wurden, äußert sich Scheck in seiner Sendung von Monat zu Monat schlechter über dasselbe Buch. Neulich sagte er sogar, es sei ein Buch ohne jede Relevanz. Na ja. Ich muß ja nicht *alle* Stimmen kriegen.“ (DI, S. 205 f.)

Der Wunsch, den Deutschen Buchpreis zu erhalten, beherrscht ihn somit auch tagsüber und veranlasst ihn sogar dazu, die eigene Phantasie spielen zu lassen, wie die Szene veranschaulicht, in der er von Kehlmanns Bericht über die eigene Teilnahme an der Preisverleihung dazu inspiriert wird, sich gedanklich auszumalen, „wie es wäre, mit *Die Arbeit der Nacht* in diesem Saal zu sitzen und zu warten, ob ich es bin“ (DI, S. 62). Assoziationen dieser Art hat er aber auch dann, wenn er Post erhält und sich vor der Sichtung der Briefe vorstellt, es könnte einer dabei sein, der ihm diesbezüglich erfreuliche Nachrichten überbringt. Dabei zeigt sich aber, dass es Glavinic nicht um den Deutschen Buchpreis per se geht, sondern dass ihm jeder Preis lieb ist, solange er mit einem ausgezeichnet wird:

„Ich liebe es, nach längerer Zeit nach Hause zu kommen, denn es hat sich viel Post angesammelt, und da könnte irgend etwas Schönes dabeisein. Irgend etwas, eine Einladung, vielleicht sogar ein Literaturpreis. Und wenn es ein Brief von Karin Graft ist, in dem mir Geld vom Verlag avisiert wird, auch nicht schlecht. Ich freue mich auf Post.“ (DI, S. 154)

Die Irrelevanz des Preises, von dessen Spezifikum es weniger abhängt, dass Glavinic ihn erhalten will, als von seiner Bedeutung als Auszeichnung, kommt auch im Telefonat mit seiner Mutter durch, die ihn entsetzt darüber informiert, dass Kehlmann „SCHON WIEDER EINEN PREIS“, den „Adenauer-Preis“ (DI, S. 113) erhält, und frustriert fragt: „WANN SCHREIBST DENN DU MAL EIN BUCH, DAS SO EINEN ERFOLG HAT“ (DI, S. 113). Der anschließenden Feststellung, ein solches Ereignis „WÄRE NICHT SCHLECHT“, stimmt Glavinic schließlich zu: „ja, wäre nicht schlecht“ (DI, S. 113) und bringt damit gleichzeitig zum Ausdruck, dass es nicht unbedingt der Deutsche Buchpreis sein muss, sondern dass er sich mit jedem beliebigen Literaturpreis zufrieden geben würde.

Doch die Autorfigur ist nicht nur an Preisen interessiert, sondern sehnt sich auch nach anderen Formen des Erfolgs. Und dazu gehört nicht zuletzt derjenige, der sich in Geld ausdrückt, wie die zitierte Passage des Weiteren deutlich macht. Der finanzielle Erfolg gehört deshalb ebenfalls zu Glavinics Zielen, die seine Gedanken täglich für sich beanspruchen und zu Vermutungen anspornen: „Wäre schön, denn ein Erfolg kann mich materiell weitgehend sorgenfrei machen, zumindest für eine Weile, ein Mißerfolg hingegen hat nicht nur auf mich, sondern auch auf Else und indirekt auf Stanislaus negative Auswirkungen.“ (DI, S. 185) Daraus erwachsen dann auch Hoffnungen, mit *Die Arbeit der Nacht* einen Bestseller geschrieben zu haben, der Glavinic ein beträchtliches Einkommen garantiert. Folglich nimmt ihn der Gedanke daran genauso stark in Anspruch wie im Fall des Literaturpreises, sodass Glavinic seine Erinnerungen an „mein[en] erste[n] Verleger“ bemüht, der ihm, „als mein erster Roman erschien, [...] erklärte: *Ein Buch muß krachen*“ (DI, S. 185). Allerdings lassen es „[i]n jeder Saison [...] nur sehr wenige Romane krachen“ (DI, S. 185), wie Glavinic aus eigener Erfahrung weiß. Denn seinem Kontostand nach, der einen Minusbetrag von „siebentausend Euro“ (DI, S. 116) aufweist und seine Frau Else in Bedrängnis bringt, als sie „bei der Bank mit deiner Karte Geld abheben“ (DI, S. 115) will, scheint weder sein erster noch seine nachfolgenden Romane je zu diesen wenigen gehört zu haben. Mit der ausbleibenden Nominierung für den Deutschen Buchpreis zeichnet sich darüber hinaus ab, dass es auch *Die Arbeit der Nacht* nicht 'krachen' lässt und wohl kein Bestseller wird, mit dem er seine Schulden bei der Bank begleichen könnte. Und so bleibt ihm genauso wie ein Literaturpreis auch der finanzielle Erfolg verwehrt, obwohl der Wunsch danach ziemlich stark ausgeprägt ist. Dieser Umstand ist es letztlich auch, der aus der Autorfigur einen Gescheiterten, einen poète raté, macht.

Gleiches lässt sich sagen in Bezug auf seinen Wunsch, Erfolg in Form von Bekanntheit und Ruhm zu erlangen. Dass er aber bekannt, ja berühmt sein will, darauf gibt es an mehreren Stellen von *Das bin doch ich* eindeutige Hinweise, von denen einer bereits auf den Anfangsseiten zu finden ist, wo Glavinic sich selbst bemitleidet, „noch immer kein berühmter Schriftsteller“ (DI, S. 41) zu sein. Noch stichhaltiger ist aber Glavinics Treffen mit Konradin auf dem Viennale-Fest, der ein Freund Stefan Webers ist. Diesen hat Glavinic wiederum „vor einem halben Jahr bei der Premiere des *Kameramörder* gesehen“ (DI, S. 69) und hofft nun, dass auch dessen Freund Konradin dabei gewesen ist, um jetzt in diesem Moment den eigenen Bekanntheitsgrad ermitteln zu können. Also bringt Glavinic das Rabenhoftheater und das Stück ins Gespräch, das dort lief und Konradin wohl gesehen haben müsste, wenn er zugegen war. Als Konradin sich dann daran erinnert, „neulich bei einem [...] Theaterstück“ (DI, S. 70) dort gewesen zu sein und tatsächlich ein „tolles Stück“ (DI, S. 70) erlebt zu haben, kann Glavinic nicht anders, als auf sich zu verweisen: „DAS. WAR. VON. MIR.“ (DI, S. 70) Allerdings ist es nicht Gewissheit, die ihn dazu veranlasst, so demonstrativ Geltung zu beanspruchen, sondern die Hoffnung, ja der Wunsch danach, es könnte sich dabei um sein eigenes Stück handeln, das Konradin gefallen hat. Doch so sehr sich Glavinic bemüht, den

Erfolg für sich zu reklamieren, am Ende irrt er sich doch, denn sowohl Konradin als auch Weber kennen weder Glavinic noch seinen *Kameramörder* und können sich nicht daran erinnern, dieses Stück je gesehen zu haben:

„Wie heißt dein Stück?’

'*Der Kameramörder!*'

Konradin beugt sich zu Weber, der seinerseits gerade mit einer Hühnerkeule beschäftigt ist.

'Kennst du das Schmatztheaterstück Kameramörderschmatz?'

'Kameramö ...? Nie gehört!' Er beißt in sein Huhn, ich höre die Knochen krachen.“ (DI, S. 71)

Dieses Nachbohren, mit dem Glavinic seine Bekanntheit erzwingen will, ist ein Zeichen der Unsicherheit, die aus dem Gefühl resultiert, in der Öffentlichkeit nicht den Stellenwert bekommen zu haben, den Glavinic als Autor für sich beansprucht. Verkrampft versucht er daher, etwas hervorzurufen, was sich normalerweise von selbst einstellen muss. Mit allen Mitteln kämpft er gegen seinen Misserfolg und offenbart dadurch, inwieweit seine Rolle als Randfigur unfreiwillig ist, wie sein selbstgeschriebener Wikipedia-Artikel verdeutlicht, von dem er sich erhofft, dass er ihn aus dieser Rolle befreit und den ersehnten Ruhm ankurbelt:

„Zu Mittag habe ich das fünfte Interview. Ich finde es interessant zu beobachten, daß auch dieser fünfte Journalist die Wikipedia-Seite über mich vor sich liegen hat. Ich finde es schon deswegen interessant, weil ich die selbst geschrieben habe. Also zumindest die erste Fassung. Ist schon eine Weile her, zwei Jahre bestimmt, ich hatte keine Lust, darauf zu warten, bis irgendein Lump Bösartigkeiten über mich verbreitet. Ein wirklich sachlicher Artikel übrigens, ich lobte mich nicht besonders, über mein zweites Buch schimpfte ich sogar, natürlich im Rahmen. Aus taktischen Gründen von mir hinterlassene Detailfehler (falsches Geburtsjahr etc.) wurden von eifrigen Usern bald korrigiert, die seither den Artikel auch immer wieder auf den neuesten Stand bringen, so daß er keine große Ähnlichkeit mehr hat mit meinem.“ (DI, S. 211 f.)

Wenn sich der Ruhm nicht von selbst einstellt, dann muss ihm eben nachgeholfen werden, und sei es über den Weg der Manipulation. So lautet Glavinics verzweifelte Strategie, die er mit seinem Wikipedia-Artikel umsetzt. Diese und jene Szene auf dem Viennale-Fest veranschaulichen somit, welche große Bedeutung Ruhm und Bekanntheit für die Autorfigur haben und wie krampfhaft sie versucht, diese herbeizuführen. Dabei scheut sie selbst vor skurrilen wie peinlichen Maßnahmen nicht zurück, in der Hoffnung, bei ihren Zeitgenossen einen bleibenden Eindruck hinterlassen zu haben und erkannt zu werden. Diese Tagträume gehen schließlich so weit, dass Glavinic sich

vorstellt, sein Ruhm könnte bis nach Südamerika vorgedrungen sein und einen Autor von Weltrang wie Mario Vargas Llosa dazu bewegt haben, seine Nähe suchen zu wollen:

„Ich stelle mir vor, ich rufe meine Mails ab, und da steht:

### **Posteingang [1]**

**Mario Vargas Llosa**

**Kamera Morder**

**16k“ (DI, S. 34)**

Doch der so gewünschte Ruhm will sich nicht einstellen, was in *Das bin doch ich* durch den falsch ausgesprochenen Nachnamen der Autorfigur, der eine leitmotivische Funktion hat, stets hervorgehoben wird (vgl. Assmann 2011, S. 130). Glavinic, der mal mit „Klawenetsch“ (DI, S. 38), mal mit „Glawischnig“ (DI, S. 237) angesprochen wird, bleibt also auch in dieser Hinsicht ein Glückloser und Gescheiterter, ein poète raté, dem es nicht gelingt, Bekanntheit zu erlangen.

Als ein solcher erweist er sich zudem in Bezug auf die Bedeutung in der Literaturgeschichte, eine andere Form des Erfolgs, die mit derjenigen des Ruhms eng verbunden ist und meistens eine Kanonisierung des Autors nach sich zieht. Diese wird ihm vor allem dann zuteil, wenn sein ganzes „Werk oder ein Werkteil Bedeutung für die 'Entwicklung' der Literatur-, Geistes- oder Kulturgeschichte“ (Martus 2008, S. 133) hat. Zwar geht die Kanonisierung in solchen Fällen oftmals mit Ruhm einher, doch ist Letzterer weder Voraussetzung noch ausschließlich Resultat qualitativ hochwertiger Literatur, da auch sich gut verkaufende Trivialromane Autoren berühmt machen können. Insofern stellt die Kanonisierung, welche auf die literaturgeschichtliche Relevanz eines Autors verweist, eine eigenständige Form des Erfolgs dar, eine, die sich auch die Autorfigur Glavinic wünscht. Als er nämlich erneut elektronische Post erhält und wie gewohnt Vermutungen anstellt, ob vielleicht jemand aus dem Literaturbetrieb dabei ist, der sich mit ihm in Verbindung setzen will, erhofft er sich eine Email von „[e]ine[r] Studentin“, und zwar „mit einer Anfrage für ihre Dissertation“ (DI, S. 22). Diese Vermutung allein lässt darauf schließen, wie stark Glavinics Bedürfnis ausgeprägt ist, mit seinem literarischem Werk Bedeutung für die Literaturgeschichte und -Wissenschaft erlangt zu haben.

Damit mobilisiert er einmal mehr ein motivational-emotionales Wissen, aus dem hervorgeht, dass es ihm um Erfolg im Literaturbetrieb geht. Diesen auf vielen Ebenen zu erlangen, ist sein großer Wunsch, den er den ganzen Roman über hegt, auch wenn dessen Erfüllung ausbleibt. Und so trägt die Autorfigur bis zum Schluss die Züge eines ungewollt Gescheiterten, eines poète raté, dem im Literaturbetrieb das versagt wird, wonach er strebt.

#### 4.4 Fazit

Begreift man Selbstfigurierung als Ausformung eines Subjekts, bei der unter anderem bestehende Subjektformen aufgegriffen und bisweilen amalgamiert werden, so legt *Das bin doch ich* Zeugnis davon ab, dass es auch Subjektformen im Sinne von Realisierungen vorhandener Autorkonzepte sein können. Von solchen Autorsubjektformen, wie ich derartige Realisierungen bezeichne<sup>45</sup>, lassen sich in dem vorliegenden Werk zwei ausfindig machen, der *poète maudit* und der *poète raté*. Denn die Autorfigur Glavinic, konstituiertes Subjekt und Resultat der Selbst-Figurierung und somit der Selbst-Inszenierung, in die autobiographische wie fiktionale Elemente als Bestandteile dieser sozialen Praxis eingebunden sind, erweist sich als Kombination jener beiden Formen. Abgeleitet werden kann dies aus dem von der Autorfigur mobilisierten praktischen Wissen, das deutlich zu erkennen gibt, an welchen kulturellen Codes sich Glavinic als Autor im literarischen Feld orientiert. So veranschaulicht etwa das Deutungswissen, dass er sich im Literaturbetrieb als Außenseiter und Randfigur interpretiert und dies an den Reaktionen anderer Akteure festmacht. Soziale Ablehnung und Ächtung sind somit die dominanten kulturellen Codes, die seine Deutungen leiten.

Daran lassen sich bereits Konturen eines *poète maudit* feststellen, die von dem motivational-emotionalen Wissen schließlich noch schärfer umrissen werden. Denn die verbalen und non-verbalen Handlungen der Autorfigur deuten darauf hin, dass deren Außenseitertum durchaus gewollt ist. Aus diesem Grund verstößt sie permanent gegen soziale Konventionen und provoziert ihre Mitmenschen, womit die kulturellen Codes, an denen sie sich orientiert, wenn sie im literarischen Feld agiert, deutlich zum Tragen kommen. Indem Glavinic nämlich permanent mit schlechten Manieren irritiert, seine Interaktionspartner entweder beleidigt, handgreiflich überrumpelt oder sie demonstrativ aus dem Kreis seiner engsten Bezugspersonen im Literaturbetrieb verbannt, veranschaulicht er zugleich, dass es die Provokation und das Verstoßen gegen gesellschaftliche Konventionen sind, die bei seinen Handlungen als dominante Codes den Ton angeben.

Dem Know-how-Wissen, das die Autorfigur mobilisiert, ist indes zu entnehmen, dass sie weiß, wie gesellschaftliche Konventionen unterlaufen, die Interaktionspartner provoziert und die soziale Abgrenzung bewirkt werden können. Wenn das Know-how-Wissen also eine Antwort auf die Frage liefert, wie Handlungen kompetent ausgeführt werden müssen, um ein ganz bestimmtes Ziel zu erreichen, so demonstriert die Autorfigur dieses Wissen durch eben jene Beleidigungen, Handgreiflichkeiten und Maßnahmen der Freundschaftskündigung. Darüber hinaus scheint sie zu wissen, dass ein hoher Alkoholkonsum ebenfalls diesen Zweck erfüllt, weil er ihn in einen Zustand versetzt, in dem Provokationen leichter fallen.

Außenseitertum, Provokation, Verstoß gegen gesellschaftliche Konventionen und Alkoholmissbrauch sind aber die zentralen Codes innerhalb des unter der Bezeichnung *poète*

---

<sup>45</sup> Siehe Kapitel II. 2.3.

maudit bekannten Autorkonzepts, das wir hier als Subjektkultur betrachten. Indem die Autorfigur also dieses Autorkonzept realisiert, wird er als Subjektform intelligibel, die mit dieser Subjektkultur korreliert.

Diese kulturellen Codes sind jedoch nicht die einzigen, die im praktischen Wissen verarbeitet werden, wie sich feststellen lässt, wenn man die Aktivitäten der Autorfigur differenzierter betrachtet. Konzentriert man sich nämlich auf das motivational-emotionale Wissen, so wird deutlich, dass die gewollte Abgrenzung seitens der Autorfigur nur auf sie als Person zutrifft. Was ihre Kunst anbelangt, so geht es Glavinic vor allem um Anerkennung. Sichtbar wird dies insofern, als er sich stets an den verschiedensten Formen des Erfolgs ausrichtet, in denen Anerkennung Ausdruck findet. Preisverleihungen, Verkaufszahlen und Ranglistenplatzierungen gehören genauso dazu wie Bekanntheit, Ruhm und literaturwissenschaftliche Bedeutung, die allesamt als kulturelle Codes verstanden werden können. Dass die Autorfigur sich an ihnen orientiert und damit zu verstehen gibt, worum es ihr geht, nämlich um Anerkennung im literarischen Feld, diese aber nicht erhält, macht aus ihr nicht mehr den *poète maudit*, sondern den *poète raté*, eine Subjektform, die ein ungewolltes Scheitern bedingt.

Somit hat auch diese Analyse gezeigt, dass soziale Praktiken, verstanden als offene Vollzüge, Irritationsmomente enthalten, die sich in *Das bin doch ich* aus der widersprüchlichen Kombination zweier Subjektformen ergeben. Ihre Hybridisierung überrascht und verwirrt, verweist aber zugleich darauf, dass auch der reale Autor im Vollzug der Selbst-Figurierung- und -Inszenierung Reibungen erlebt haben muss. Diese sind ein Bestandteil sozialer Praktiken und beeinflussen den Subjektivierungsprozess, dessen Ausgang aus der Teilnehmerperspektive trotz Routine nicht immer vollständig kontrolliert werden kann, weshalb es dazu kommt, dass das in diesem Prozess konstituierte Subjekt eine Form annimmt, dessen hybride Struktur auf die problematischen Vollzugsbedingungen aufmerksam macht.

## **5. Navid Kermani: *Dein Name* (2011)**

Mit Navid Kermanis *Dein Name* sind wir nun bei einem autofiktionalen Text angekommen, der nicht mehr aus dem ersten, sondern schon aus dem zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts stammt. Es mag deshalb diesem Umstand geschuldet sein, dass bislang lediglich ein Aufsatz zu diesem Werk vorliegt. David N. Coury, der Autor dieser Arbeit, widmet sich darin weniger den autofiktionalen Aspekten als dem im Roman stattfindenden Kulturtransfer zwischen Orient und Okzident (vgl. Coury 2013). Auch in den Feuilletonartikeln findet das Konzept der Autofiktion keine Beachtung, auch wenn gelegentlich darauf verwiesen wird, dass *Dein Name* mit „Fiktionalität und Faktualität“ (Kempke 2011) bzw. mit den „Unterschiede[n] zwischen Wahrheit und Fiktion“ (Schuster 2011) spielt. Dennoch ist nicht von einem autofiktionalen Text, sondern von einem „monumentalen Tagebuch“ (Andre 2011), einem „selbstbiografische[n] Epos“ (Bucheli 2011) oder

einem „autobiografische[n] Roman“ (Wefing 2011) die Rede, der eine „Lebensmitschrift“ (Bucheli 2011), ja einen „Gedankenstrom mit tausenderlei Nebenarmen“ (Wefing 2011) darstellt.

Zweifelsohne sind in diesem opulenten Werk autobiographische Elemente vorhanden, die sich allein aus der Namensidentität zwischen dem realen Autor und der im Text als „Romanschreiber“<sup>46</sup> auftretenden Figur ergeben. Dieser „Romanschreiber, der an einigen Stellen Navid Kermani genannt wird“ (DN, S. 1025), hat darüber hinaus mit dem realen Autor gemeinsam, dass er als vierter „Sohn iranischer Einwanderer“ (DN, S. 108) in einer Familie aufwächst, die größtenteils aus Ärzten besteht (vgl. Kermani. / Koelbl 2014), in der also, wie es im Text heißt, „nicht nur der Vater, sondern auch die Brüder, Onkel, Cousins und Schwägerinnen von Beruf Arzt sind“ (DN, S. 210). Nur er, der Jüngste, entscheidet sich für ein geisteswissenschaftliches Studium und macht in der Universität Karriere. Zu den autobiographischen Fakten zählt Kermanis<sup>47</sup> akademischer Hintergrund daher genauso wie seine Prominenz als „habilitierter Orientalist“ (Ebel 2011), der nicht selten zu öffentlichen Veranstaltungen eingeladen wird, wo es um den Islam oder um andere Themen mit Bezug zum Nahen Osten geht. Davon ist im Text mehrfach die Rede, wenn der homodiegetische Erzähler beispielsweise berichtet, wie er entweder der Einladung folgt, eine „Rede vor deutschen Versicherern über Europa“ (DN, S. 79) zu halten, sich an „Diskussionsrunden“ (DN, S. 88) beteiligt, einen „Vortrag über Integration“ (DN, 463) hält, im „Nachrichtenjournal des ersten Kanals“ (DN, S. 96) auftritt oder an der „Sendung über die Totenköpfe [teilnimmt], mit denen deutsche Soldaten in Afghanistan Fußball gespielt“ (DN, S. 119) haben. All das stimmt aber mit dem überein, was im Feuilleton in Bezug auf den realen Autor Navid Kermani zu lesen ist, wo man auch diesen als einen „kluge[n] Debattenredner“ (Wefing 2011), „politische[n] Kommentator“ (Storm 2012), als einen „Fachmann für Fragen des Islam“ (Jung 2011) oder „prominenten Intellektuellen Deutschlands“ charakterisiert, dessen „öffentliches Leben [...] sich mitten in den Debatten bewegt, die die Republik in den letzten Jahren geprägt haben“ (Ebel 2011). Auf den autobiographischen Pakt verweisen aber auch die Werke *Der Schrecken Gottes*“ (DN, S. 199) und *Du sollst*“ (DN, S. 199), die im Text erwähnt werden und sich bis zum realen Autor zurückverfolgen lassen.

Gleichwohl enthält *Dein Name* neben diesen autobiographischen Fakten auch Merkmale, die darauf hindeuten, dass es sich hier um einen autofiktionalen Text handelt. Das markanteste von ihnen ist die Gattungsbezeichnung 'Roman', womit der Text unter anderen Grundbedingungen als im Fall der Autobiographie gelesen werden muss. Darauf insistiert auch die fiktionsspezifische Erzählweise, die insofern von der Darstellungsform einer Autobiographie abweicht, als die Autorfigur Kermani in der Funktion des Erzählers zum Beispiel häufige Perspektivenwechsel vornimmt und von der chronologischen Wiedergabe seines Lebens abweicht. Fiktionalitätscharakter

---

46 Navid Kermani: *Dein Name*, München 2011, S. 12. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'DN' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

47 Im Folgenden steht 'Kermani' nicht für den realen Autor, sondern für die Autorfigur.

verleiht dem Text aber auch der Umstand, dass der Erzähler auf den Anfangsseiten noch gar nicht die Intention hat, seinen Roman derart zu gestalten, sondern zunächst sowohl nach dem Gegenstand als auch nach der Darstellungsform sucht und daraufhin mehrere Richtungswechsel vornimmt, bevor er sich dazu entschließt, sein Leben zu einem Roman zu formen, der am Ende genauso heißen soll wie das Buch, das der Leser in der Hand hält. Daraus ergeben sich schließlich metafiktionale Effekte, die den Eindruck erzeugen, als wohnte der Leser der Werktransformation in Echtzeit bei. Dabei deckt sich das Erzählte mit dem Inhalt des Romans, den Navid Kermani schreibt, womit er in der Rahmenhandlung eine doppelte Funktion übernimmt, indem er gleichzeitig sowohl als schreibender Autor als auch als Erzähler agiert. Das, was Kermani erzählt, geht unmittelbar in seinen Roman ein, und das, was er in seinem Roman schreibt, wird von ihm in demselben Augenblick auch erzählt. Dies ist das Spezifikum von *Dein Name*, einem sehr speziellen und komplexen Prosawerk, das sowohl autobiographische als auch fiktionale Elemente enthält und somit als autofiktionaler Text bezeichnet werden kann, in dem Navid Kermani als fiktionalisierte Figur auftritt.

Und diese fungiert in der Rahmenhandlung als ein Romanschreiber, der, wie es im Klappentext heißt, „[a]m Donnerstag, dem 8. Juni 2006, um 11 Uhr 23 [...] seinen Laptop auf[klappt]“ und „nur festhalten [will], was von den Menschen bleibt, die in seinem Leben sterben“. Doch dann macht er daraus eine „minutiöse Beschreibung [s]eines Alltags“<sup>48</sup> und nimmt im Laufe seiner Aufzeichnungen immer mehr in sein Werk auf, vor allem immer mehr Disparates, Gegenwärtiges und Vergangenes, Reflexionen und Assoziationen, Notizen und Protokolle, poetologische Selbstkommentare und Leseranreden, selbsterlebte und überlieferte Ereignisse, sodass der Text zu einem Sammelsurium wird, das sich aus Reportagen, Film- und Literaturinterpretationen zusammensetzt, aus Porträts wie „Hölderlin- und Jean-Paul-Exegesen“ (Bucheli 2011). Der Roman enthält Passagen, die sich auf autobiographische Aufzeichnungen von Kermanis Großvaters beziehen, ist mit Nekrologen gespickt und liest sich teilweise wie eine Sozialgeschichte Irans, die Kermani genauso nachzeichnet wie die eigene Familiengeschichte. Aus diesem Grund „steht“, wie es Kevin Kempke auf den Punkt bringt, „das Erhabene neben dem Banalen, das Alltägliche neben dem Einmaligen“ (Kempke 2011), denn der Erzähler Kermani verbindet alles mit allem und verliert sich bisweilen in langen Ausschweifungen, die ausufern und Kohärenz vermissen lassen. Dabei tritt Navid Kermani, der in der Rahmenhandlung sein Leben zu einem Roman formt, auf der Ebene des Erzählten, die man aufgrund der Heterogenität der Bestandteile kaum als Binnenhandlung bezeichnen kann (vgl. Wefing 2015), in den unterschiedlichsten Subjektformen auf, mal als „Sohn“ (DN, S. 114), „Cousin“ (DN, S. 732) oder „Enkel“ (DN, S. 126), als „Schüler“ (DN, S. 117), „Studiengast“ (DN, S. 122), „Handlungsreisender“ (DN, S. 465) oder „Berichterstatter“ (DN, S. 138), mal als „Kollege“ (DN,

---

48 Zitat aus dem Klappentext.



S. 133), „Nachbar“ (DN, S. 133), „Freund“ (DN, S. 193) oder „Liebhaber“ (DN, S. 244), schließlich als „Urlauber“ (DN, S. 182), „Orientalist aus Köln“ (DN, S. 252), „Mitfahrer“ (DN, S. 195) oder „Zuschauer“ (DN, S. 183). Daneben enthält der „Roman, den ich schreibe“, (DN, S. 13) wie sich Navid Kermani immer wieder formelhaft auf der Ebene der Rahmenhandlung als homodiegetischer Erzähler zu erkennen gibt, aber auch Darstellungen vom Alltag eines Schriftstellers, den der Romanschreiber eben auch zum Erzählgegenstand macht.

Insofern stellen die Schriftstelleraktivitäten, die *Dein Name* enthält, im Vergleich zu solchen Handlungen, auf deren Grundlage sich andere Subjektformen als der Autor erkennen lassen, einen relativ kleinen Teil des Romans dar. Angesichts des Umfangs von über 1200 Seiten lassen sich aber dennoch genügend Passagen ausfindig machen, in denen es nicht schwer fällt, eine Figur zu beobachten, die offensichtlich als Schriftsteller tätig ist. Auch das erfolgt anhand ganz bestimmter Aktivitäten, zu denen all jene gehören, die einen Autor ausmachen, poetologische Reflexionen zum Beispiel, Treffen mit dem Verleger oder Lesungen und Interviews. Und derartige Aktivitäten gehören, wie es der Text nahelegt, tatsächlich zu Kermanis Alltag, der an seinem Roman schreibt, „die ganze Zeit in seinen Computer [tippt]“ (DN, S. 285), die eigenen Produktionsbedingungen kommentiert, den Verleger zu kontaktieren versucht, „von Lesung zu Lesung“ (DN, S. 216) rennt, „Interviews im Radio“ (DN, S. 194) gibt und unter anderem „Absätze in eine neue Datei, *Totenbuch2007.doc*, [kopiert], um sich nicht mit 1700 Kilobyte und mehr herumzuschlagen“ (DN, S. 186). Anders ausgedrückt, wird die Figur Kermani erst aufgrund dieser Aktivitäten als Autorsubjekt intelligibel. Zoomt man dann aber näher an sie heran, so wird es möglich, sowohl die Form als auch die hybride Struktur dieses Autorsubjekts genauer zu bestimmen. Dabei stellt sich – wie in den bisherigen Textanalysen – erneut die Frage danach, welche traditionellen Autorkonzepte und somit Autorsubjektformen in *Dein Name* aufgegriffen werden und in die autofiktional ausgerichtete Selbstfigurierung des Protagonisten Navid Kermani eingehen. Von Interesse sind aber auch Transformationen und Brechungen dieser historischen Vorbilder, die sich möglicherweise ebenfalls erschließen lassen, wenn man jene Schriftstelleraktivitäten genauer betrachtet.

Genau das soll im Folgenden unternommen werden, wobei sich der Blick zunächst auf diejenigen Handlungen und Verhaltensweisen der Autorfigur richtet, in deren Kontext man sie als poeta doctus erkennt (5.1). Das zweite Teilkapitel widmet sich hingegen Aktivitäten, die darauf schließen lassen, dass sich in der Figurierung Kermanis auch Widersprüche zeigen und diese vor allem dort deutlich werden, wo die Konturen der Autorfigur zwischen denjenigen des poeta laureatus und des poète raté changieren (5.2). Im Zentrum des dritten Abschnitts steht die Subjektform des journalistischen Autors, als welcher Kermani ebenfalls in Erscheinung tritt, indem er sich unter anderem als Berichterstatter betätigt und darüber hinaus verschiedene Textsorten verfasst, die nicht mehr in den Bereich der Belletristik gehören, sondern auf eine Veröffentlichung in den journalistischen Medienformaten zugeschnitten sind (5.3).

## 5.1 Der poeta doctus

Der poeta doctus ist eines der ältesten Autorkonzepte und hat genauso wie dasjenige des poeta vates in der Antike ihren Ursprung, wo Dichter vor allem dann dieses Etikett bekommen, wenn sie in ihren Werken den Beweis erbringen, gelehrt und literarisch gebildet zu sein. Zu jener Zeit erfolgt dies vor allem durch eine Bezugnahme auf Homer bzw. auf dessen Schriften, womit man belegt, diese studiert zu haben. In der Antike machen es zum Beispiel Vergil, Horaz und Ovid, namhafte Dichter, die heute als römische Klassiker bekannt sind. Seit der Renaissance avancieren schließlich auch sie zu literarischen Vorbildern, die von neuzeitlichen Schriftstellern studiert werden und als Grundlage für ihre Werke dienen. 'Gelehrsamkeit und Traditionsbewahrung' profilieren sich somit als die markantesten Merkmale eines poeta doctus, wobei sich der Bereich dessen, was mit Gelehrsamkeit gemeint ist, stetig vergrößert und im Laufe der Zeit nicht auf literarische Bildung beschränkt bleibt, sondern auf eine universale Bildung rekurriert. Seit dem 20. Jahrhundert schließt dies sogar (natur)wissenschaftliches und theoretisches Know-how ein, genauso wie umfassende Fremdsprachenkenntnisse: „'Doctus' bedeutet[] jetzt, ein halbes Dutzend europäischer Sprachen zu beherrschen und ein Dutzend weiterer Sprachen und Dialekte wenigstens zu kennen, bedeutet[] die Verfügung über abgelegenes, auch obsolet gewordenes Wissen wie das der Scholastik oder der Esoterik, bedeutet[] den unhistorischen Zugriff auf den Gesamtbestand der Tradition, unter Einschluß poetischer Verfahrensweisen, die seit Jahrhunderten niemand mehr benutzte.“ (Reichert 2003, S. 46).

Aufgrund dieses Ausufers der Konnotationen, das den Begriff des poeta doctus schwammig macht, ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrfach der Versuch unternommen worden, dessen Definition einzudampfen und eine „Typologie genereller Merkmale des poeta doctus“ (Barner 1981, S. 727) zu erstellen. So spricht zum Beispiel Wilfried Barner in seinem 1981 veröffentlichten Aufsatz *Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts* von „fünf Grundmerkmale[n]“, die er mit „Wissenschaftsorientiertheit, Traditionsbindung, Handwerklichkeit und Arbeitsethos, Exklusivität für die Verständigen, Verhaftetsein an Reflexion und Theorie“ (ebd., S. 728) umschreibt. Im *Metzler Literatur-Lexikon* aus dem Jahr 2007 werden indes „enzyklopädische Bildung, kritische Urteilsfähigkeit und umfassende Kenntnis der lit[erarischen] Tradition“ (Löffler 2007, S. 591) als Grundmerkmale des poeta doctus angeführt, wobei sich dessen Werke typischerweise „durch elaborierte Formgebung, poetologische Selbstreflexion und den kalkulierten Einsatz von Intertextualität“ (ebd.) kennzeichnen. Obwohl diese beiden Definitionsversuche mehr als 25 Jahre trennen und die darin bemühten Formulierungen voneinander abweichen, kommt es dennoch zu semantischen Überschneidungen. So deckt sich etwa 'Wissenschaftsorientiertheit' mit 'kritischer Urteilsfähigkeit', 'Handwerklichkeit und Arbeitsethos' hingegen mit 'elaborierter Formgebung', in

der sie sich letztendlich manifestieren. Der 'kalkulierte Einsatz von Intertextualität', durch die zugleich die 'Kenntnis der literarischen Tradition' zum Vorschein kommt, stimmt indessen mit der 'Exklusivität für die Verständigen' überein, weil intertextuelle Bezüge auf solche Rezipienten abzielen, die eine 'enzyklopädische Bildung' mitbringen und fähig sind, sie als solche zu erkennen. Weniger Erklärungsbedarf ergibt sich jedoch aus der Gegenüberstellung von 'Verhaftetsein an Reflexion und Theorie' und 'poetologische[r] Selbstreflexion', bei der eine Kongruenz bereits auf der Sprachoberfläche festzustellen ist.

Vor diesem Hintergrund erweist sich der klassische Dichtertyp des poeta doctus als ein Autor, der sich zwar durch enzyklopädisches, das heißt kanonisches Wissen auszeichnet (vgl. Selbmann 1994, S. 151), in dem literarisches Wissen jedoch eine Schlüsselrolle spielt. Dieses wird zu einem praktischen Know-how, das der poeta doctus dafür mobilisiert, um Bezüge zur literarischen Tradition herzustellen und diese dadurch in seinen Werken kompetent zu konservieren, aber auch um seinen Werken eine elaborierte und somit eine anspruchsvolle wie kunstvolle Form zu geben. Er setzt sich also nicht nur mit der Literatur an sich intensiv auseinander, sondern auch mit der eigenen literarischen Arbeit, bei der poetologische Reflexionen eine Wissenschafts- bzw. Theorieaffinität andeuten. Demnach stellen 'literarische Bildung'<sup>49</sup>, 'intertextuelle Bezugnahme auf klassische Vorbilder', 'elaborierte Formgebung' und 'poetologisch grundiertes Wissenschafts- bzw. Theorieinteresse' die vier Grundmerkmale des poeta doctus dar und lassen sich im Kontext dieser Arbeit als kulturelle Codes begreifen, die ein Autor im impliziten praktischen Wissen verarbeiten muss, damit er auf der Grundlage seiner Aktivitäten als ein poeta doctus erkannt werden kann.

Betrachtet man nun die Aktivitäten der Autorfigur Kermani, so wird offensichtlich, dass genau dies geschieht, weil der Autor in seiner literarischen Praxis ein praktisches Wissen mobilisiert, das Auskunft darüber gibt, inwiefern sich Kermani an jenen kulturellen Codes orientiert. Dies gilt in erster Linie für die 'Elaboration der Darstellungsform', einem Code, der für den Roman, an dem die Autorfigur schreibt, von großer Bedeutung ist. Dass Kermani sich an ihm orientiert bzw. ihn in seinem praktischen Wissen verarbeitet, lässt sich zunächst aus den formelhaften Formulierungen „Roman, wie er ihn früher schrieb“ (DN, S. 213) und „Romane[], wie er sie früher schrieb“ (DN, S. 237) ableiten, die sich variationsreich wie ein Motiv durch den Text ziehen. Damit wird ein markanter Umbruch in Kermanis Produktionsästhetik markiert und zugleich signalisiert, dass sich der neue Roman, an dem er gegenwärtig schreibt, aufgrund bestimmter Merkmale von den vorherigen unterscheidet, während diese sich in vielerlei Hinsicht ähneln. Weil in den formelhaften Formulierungen aber gerade das 'Wie' betont wird, liegen diese Unterschiede auf der Diskursebene, weshalb sich der Einschnitt in Kermanis Produktionsästhetik vor allem auf die Formgebung beziehen muss. Darauf deuten nicht zuletzt auch seine Aussagen über die Schwierigkeiten im Produktionsprozess, der diesmal dadurch gekennzeichnet ist, dass

---

49 In diesem Kontext wird literarische Bildung sowohl als Tätigkeit als auch als Attribut verstanden, also im Sinne von 'sich bilden' und 'gebildet sein'.

Kermani kein Ende finden kann und nicht weiß, wie er ein derart angelegtes Werk zum Abschluss bringen soll: „Das Schwierigste am Roman, den ich schreibe, ist die Aussicht, daß er niemals endet“ (DN, S. 92), während es für die „Romane[] [...], wie er sie früher schrieb, [wichtig war,] daß sie einen Schluß hatten“ (DN, S. 93). Die Probleme ergeben sich also aus der Anlage des Romans selbst, den die Autorfigur bewusst offen und experimentell gestaltet, ohne sich auf ein ganz bestimmtes Thema zu fokussieren. Noch zu Anfang soll es „ein Buch über den Tod“ (DN, S. 88) werden, doch dann findet immer mehr Eingang in den Roman, sodass Kermani sich schließlich dafür entscheidet, selbst Banalitäten, ja sogar misslungene Passagen zu übernehmen: „Wenn ihm ein Abschnitt nicht gefällt, streicht er ihn nicht, sondern schreibt im nächsten Absatz, daß der vorige ihm nicht gefallen hat.“ (DN, S. 131) Und so verwandelt sich der Schreibprozess in ein offenes Projekt mit ungewissem Ausgang, in dessen Verlauf es zu zahlreichen Formexperimenten kommt: „Was als der denkbar intentionalste Text begann, hat sich zum reinen Selbstzweck gewandelt.“ (DN, S. 405) Alles kann sich abrupt ändern und wird daraufhin als Änderung im Roman dokumentiert. Das gilt selbst für den Titel, der zu Beginn noch „*Totenbuch*“ (DN, S. 1103) lauten soll. Dann bezeichnet Kermani seinen Roman ganz schlicht als „*Hauptwerk*“ (DN, S. 1103), bevor dieser lange Zeit „In Frieden“ (DN, S. 1104) lautet. Daraufhin kommt es wieder zu einer Änderung, sodass die Autorfigur ihr Werk „immer öfter auch *Das Leben seines Großvaters*“ (DN, S. 1007) nennt. Gegen Ende wird der Titel unter Absprache mit dem neuen Verleger schließlich in „*Dein Name*“ (DN, S. 1221) umgewandelt, obwohl Kermani „bis in die letzte Runde für den *Roman, den ich schreibe* gekämpft hat“ (DN, S. 1221). Daraus ergeben sich schließlich die Unterschiede zu seinen vorherigen Romanen, die traditioneller- wie konventionellerweise von thematischer Kohärenz zeugen und weder Änderungen noch Korrekturen enthalten. Experimentiert wird darüber hinaus auch noch mit der Erzählperspektive, die permanent wechselt und von Kriterien abhängt, die Kermani folgendermaßen bestimmt: „Wenn jemand stirbt, sagt der Romanschreiber *ich*. Und wenn er liest, sagt er ebenfalls *ich*. [...] Auch wenn er das Leben seines Großvaters beschreibt, wechselt der Romanschreiber in die erste Person.“ (DN, S. 1062) Ansonsten herrscht überwiegend die personale Erzählperspektive vor, wie bereits aus diesem Zitat hervorgeht.

Kermani geht also einerseits experimentell vor und versucht, am Roman nach neuen Kriterien zu arbeiten. Andererseits verwirrt er dadurch, dass er vorgibt, „keine Form zu erfüllen“ (DN, S. 901) und einfach alles korrekturlos in seinen Roman aufzunehmen, dann aber dieses Vorhaben konterkariert, indem er dennoch Änderungen vornimmt und das „Gemachte des Erzählens fast manisch heraus[arbeitet]“ (Albath 2011). Er changiert beständig zwischen Intention und Zufall und trägt dadurch zur Verfremdung bei, die seiner Meinung nach so „notwendig ist wie der Konjunktiv in Hagiographien und die Textblätter im Passionsspiel“ (DN, S. 1066). Die Verfremdung zeitigt aber auch Effekte, die, so sagt es sein neuer Verleger, darauf hinaus laufen, dass man nicht mehr weiß, „was wahr, was falsch ist, und es werde auch egal“ (DN, S. 1067).

Insofern verwandelt die Autorfigur alles scheinbar Formlose doch in eine Form (vgl. Bucheli 2011), die sich als hochgradig elaboriert erweist (vgl. Storm 2012).

Auf der Basis dieser Autoraktivitäten lässt sich nun ein implizites praktisches Wissen erschließen, das von der Autorfigur mobilisiert wird und darauf verweist, dass der kulturelle Code der „elaborierten Formgebung“ in ihm bzw. in den drei Formen des Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionalen Wissens, aus denen sich das praktische Wissen zusammensetzt<sup>50</sup>, in offensichtlicher Weise wirksam ist. Für das motivational-emotionale Wissen gilt dies insofern, als Kermani, indem er ganz bestimmte Kriterien für die Erzählperspektive entwickelt, sich intensiv mit formalen Aspekten auseinandersetzt und poetologische Selbstkommentare abgibt, deutlich zum Ausdruck bringt, worum es ihm geht, nämlich um eine besondere bzw. elaborierte Form, die er seinem Roman geben will. Weil er sich dann aber tatsächlich vom traditionellen Erzählen löst, immerfort die Perspektiven wechselt und Änderungen dokumentiert, darüber hinaus misslungene Passagen nicht streicht, sondern kommentiert und seinen Roman aus disparaten Teilen zusammensetzt, demonstriert er zugleich ein entsprechendes Know-how-Wissen und beweist, dass er weiß, wie man unterschiedliche Darstellungsformen anwendet und sie miteinander verbindet. Für die Aktivierung eines Deutungswissens, in dem dieser kulturelle Code zur Geltung kommt, sprechen hingegen jene motivartigen Formulierungen, die sich auf den Unterschied zwischen früheren und dem gegenwärtigen Roman beziehen. Dieser ist es aber, an dem die Autorfigur den Einschnitt in ihrer eigenen Produktionsästhetik festmacht, womit der Beleg dafür vorliegt, dass sie diesen Roman als einen deutet, der in besonderem Maße elaboriert ist.

Bereits in diesem Kontext sind die Konturen des poeta doctus feststellbar. An Schärfe gewinnen sie jedoch, wenn man die Konzentration auf solche Autoraktivitäten lenkt, welche darauf schließen lassen, inwieweit in Kermanis praktischem Wissen auch der Code der 'literarischen Bildung' verarbeitet wird. Dass diese tatsächlich zu den ausgeprägtesten Attributen der Autorfigur zählt, stellt *Dein Name* an vielen Stellen aus. Das macht sich unter anderem an Kermanis umfangreicher Rezeption kanonischer Autoren bemerkbar, die keineswegs nur aus dem deutschsprachigen Raum stammen. Unter ihnen befinden sich so große Namen wie „Hölderlin“ (DN, S. 129) und „Jean Paul“ (378), „Kafka“ (DN, S. 110) und „Brecht“ (DN, S. 396), „Beckett“ (DN, S. 466) und „Joyce“ (DN, S. 466), aber auch „Philip Roth“ (DN, S. 97) und „John Coetzee“ (DN, S. 396), Autoren also, deren Bedeutung in der Weltliteratur nicht gerade gering ist<sup>51</sup>. Dass Kermani deren Werke rezipiert, geht zum einen aus Passagen hervor, in denen er dies in der

---

50 Siehe hierzu Kapitel I. 2.1.

51 Diese Liste lässt sich um die folgenden Autoren ergänzen: „Cervantes“ (DN, S. 504); „Doderer“ (DN, S. 504); „Mosebach“ (DN, S. 504); „Dante“ (DN, S. 505); „Boccaccio“ (DN, S. 505); „Robert Walser“ (DN, S. 507); „Elfriede Jelinek[]“ (DN, S. 518); „Péter Esterházy“ (DN, S. 677); „Stefan George“ (DN, S. 902); „István Eörsi“ (DN, S. 1064); „Wolfgang Hilbig“ (DN, S. 1064); „Rolf Dieter Brinkmann“ (DN, S. 1064); „Peter Kurzeck“ (DN, S. 1064); „Ingo Schulze“ (DN, S. 1064); „Ruth Schweikert“ (DN, S. 1064); „Arnold Stadler“ (DN, S. 1064); „Henry Miller“ (DN, S. 1064); „Tolstoi“ (DN, S. 1064); „Dostojewski“ (DN, S. 1064); „Svevo“ (DN, S. 1064); „Proust“ (DN, S. 1064); „Ingeborg Bachmann“ (DN, S. 1064); „Shakespeare“ (DN, S. 1069); „Goethe[]“ (DN, S. 1069); „Kleist“ (DN, S. 1069).

Funktion des homodiegetischen Erzählers explizit macht. So berichtet er zum Beispiel über die Lektüre von „Kafkas *Tagebücher*[n], die er auf der Rückfahrt las“ (DN, S. 110), oder verarbeitet seinen Eindruck von Philp Roths „*Jedermann*“ (DN, S. 97). Am meisten und häufigsten liest er jedoch Hölderlin und Jean Paul, die in *Dein Name* ohnehin als „Säulenheilige[]“ (Kempke 2011) eingeführt werden. Die Lektüre „sämtliche[r] Werke, Briefe, und Dokumente Hölderlins [...]“, die er „für 49,99 Euro zuzüglich Versandkosten bestellt hatte“ (DN, S. 456) findet von Anfang an parallel zur Arbeit am Roman statt und entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer intensiven Beschäftigung, die in Interpretationen und poetologischen Reflexionen mündet. Nicht anders sieht es im Fall von Jean Paul aus, dessen „erste[n] Band [der] Dünndruckausgabe“ (DN, S. 378) Kermani jedoch etwas später zu lesen beginnt. Allerdings „wird [er] nach einigen Seiten so süchtig, daß er drei Jahre später die Frankfurter Poetikvorlesung über Jean Paul halten wird“ (DN, S. 378). Tatsächlich ist der Eindruck, den Jean Pauls Lektüre auf die Autorfigur hinterlässt, alles andere als gering, sodass es im weiteren Verlauf zu einem sehr ausgiebigen Studium seiner Werke kommt. Kermani rezipiert die „*Unsichtbare[] Loge*“ (DN, S. 379) und die „*Flegeljahre[]*“ (DN, S. 404), liest den „*Siebenkäs*“ (DN, S. 467) und den „*Titan*“ (DN, S. 703) oder widmet sich den eher weniger bekannten Nebenwerken wie dem „*Komet*“ (DN, S. 1007), „*Hesperus*“ (DN, S. 1129) und dem „*Leben des Quintus Fixlein*“ (DN, S. 1129).

Neben diesen direkten Lektürebezügen lassen sich zum anderen Passagen finden, die indirekte Verweise auf ein Studium jener Klassiker enthalten. Denn die Lektüre Jean Pauls veranlasst Kermani nicht selten zu poetologischen Reflexionen, die dann dazu führen, dass er Thesen der folgenden Art in seinen Roman aufnimmt:

„Allein mit diesem Spaziergang, auf diesen paar Zeilen, in denen Firmian erst den Sarg eines Kindes, dann eine Landschaft erblickt, die beide, das Kind und die Landschaft, 'aus dem Fötusschlummer in den Todesschlaf' übergehen, hat Jean Paul tiefer in die Schöpfung geblickt als alle Naturlyriker seiner Zeit, geht er zum Prediger zurück, nimmt er Beckett voraus, trifft er sich mit Hölderlin und ist vor allem ein Mystiker [...].“ (DN, S. 466)

Ein solches Statement, in dem die Autorfigur einen Bogen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert spannt und auf eine literarische Tradition aufmerksam macht, setzt allerdings sowohl eine Beschäftigung mit den Gedichten der Naturlyriker voraus als auch ein Studium von Becketts Dramen. Insofern demonstriert Kermani an dieser Stelle, dass er mit diesen Werken genauso vertraut ist wie mit denen des neuerdings entdeckten Jean Paul. Dieser wird für ihn gleichsam zum literarischen Orientierungspunkt, von dem aus er sämtliche Brücken schlägt. Auf dem Zeitstrahl erfolgt dies jedoch in beide Richtungen, sowohl nach vorne, wie das folgende Zitat beweist:

„Und wahrhaftig, hier lässt man es ja drucken', fügt der Romanschreiber hinzu, den Jean Paul Jean Paul nennt. Wie jenes Zeitgenössische Theater, das seinen Kunstcharakter durch Realelemente zerstören und eben dadurch retten will, tariert auch die avancierte Literatur von heute die Grenzen zwischen Romanen und Wirklichkeit stets aufs neue aus, ohne sich mit der sogenannten Realität gleichzustellen, etwa in John Coetzees Romanen, in denen der Protagonist ein berühmter Schriftsteller mit den Initialen J.C. ist oder gleich als John Coetzee auftritt“ (DN, S. 395 f.),

als auch zurück, wenn Kermani Jean Pauls Wortreichtum rühmt und ihm attestiert, „die Welt in ihrem Zeichencharakter wie im Alten Testament oder im Koran“ (DN, S. 467) darzustellen. Damit verweist er indirekt auch auf die Kenntnis dieser heiligen Schriften, was für einen Islamwissenschaftler und Orientalisten wenig überraschend ist. Nicht so selbstverständlich ist jedoch die Übersicht, die er in Bezug auf die Romane Coetzees hat. Es bedarf schon einer umfassenderen Rezeption seiner Werke, um zu wissen, dass es für die Poetik Coetzees charakteristisch ist, sich selbst zur Figur der eigenen Romane zu machen. Folglich muss Kermani auch diese fleißig gelesen haben.

Aus all dem – und es ließen sich weitaus mehr solcher Passagen anführen – spricht also Gelehrsamkeit und literarische Bildung, die als dominanter kultureller Code dann verarbeitet wird, wenn die Autorfigur ihr implizites praktisches Wissen mobilisiert. In der Form des motivational-emotionalen Wissens macht es sich zum Beispiel dort bemerkbar, wo Kermani mit dem Werk Jean Pauls in Berührung kommt und die Lektüre mit der Begründung beginnt, „daß man Jean Paul doch kennen müsse“ (DN, S. 378). Damit drückt er implizit aus, wie wichtig die Kenntnis kanonisierter Klassiker und insofern die literarische Bildung für ihn sind. Dies tut er ein weiteres Mal im Zug, wo er so intensiv studiert, dass die „Mitreisenden zu ihm [blicken] [...], als sei er der Streber aus ihrer früheren Schulklasse dreißig Jahre später“ (DN, S. 467). Demnach müssen literarische Studien für ihn einen großen Wert haben und das sein, worum es ihm geht. Andernfalls würde er nicht mit einem derartigen Engagement zu Werke gehen und nicht im Zug unter unkomfortablen Umständen studieren, wo er „auf dem Boden eines Gepäckwagenabteils Jean Paul unter den Laptop geklemmt hat“ (DN, S. 469).

Parallel dazu stellt er damit unter Beweis, dass er weiß, was er machen muss, um sich literarisch zu bilden, nämlich sich mit den Klassikern der Weltliteratur auseinanderzusetzen. Und das tut Kermani allenthalben, weshalb durch den Text hindurch permanent zum Tragen kommt, inwiefern die Autorfigur ein entsprechendes Know-how-Wissen aktiviert. Dies wird auch an den „markierten Stellen“ in seinen Büchern (DN, S. 467) sichtbar, von denen im Kontext jenes Jean-Paul-Studiums während der unkomfortablen Zugfahrt die Rede ist. Mit diesen Textmarkierungen liegt somit ein Verweis darauf vor, dass die Autorfigur weiß, was zu tun ist bzw. welche Techniken

anzuwenden sind, um die Klassiker zu studieren und sich literarische Bildung anzueignen. Auch das erweist sich angesichts des akademischen Hintergrunds als nicht gerade überraschend, stellt aber dennoch einen Anhaltspunkt dar, von dem aus auf eine kompetente Ausführung ganz bestimmter Aktivitäten und somit auf die Mobilisierung eines Know-how-Wissens geschlossen werden kann, in dem der kulturelle Code der 'literarischen Bildung' dominiert.

Dass Kermani in der Subjektform des poeta doctus in Erscheinung tritt, wird somit immer sichtbarer. Als solcher ist er auch dann zu erkennen, wenn man sich Autoraktivitäten widmet, die darauf hindeuten, dass Kermani zusätzlich ein implizites praktisches Wissen mobilisiert, in dem der Code der 'intertextuellen Bezugnahme auf klassische Vorbilder' verarbeitet wird. Zu solchen Aktivitäten gehört zum Beispiel die bereits angesprochene Aufnahme von Disparatem in seinen Roman, der sich aus Protokollen wie der „Geschichte Irans im zwanzigsten Jahrhundert“ (DN, S. 902) zusammensetzt, aus poetologischen Reflexionen wie Alltagsbeschreibungen, die selbst vor Peinlichkeiten nicht Halt machen. Die Autorfigur versammelt in seinem Text alles, Wichtiges und Unwichtiges, seine „westöstliche Familiengeschichte“ (DN, S. 902) genauso wie „Gebrauchszettel, Alltagszeugnisse und Aufzählungen“ (DN, S. 951). Dass dieses Verfahren als ein kalkulierter Einsatz der Intertextualität zu werten ist, darauf verweist die folgende Stelle, aus der hervorgeht, dass Kermani sich für die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe begeistert und dabei Gründe nennt, warum er dies tut:

„Mit den Waschzetteln, Namenslisten, Gesprächsnotizen, Urkunden und Beobachtungen der Freunde, den Entwürfen, Bruchstücken, Fragmenten, einzelnen Sätzen und immer neuen Varianten, die der Herausgeber in die Dichtungen einwebt, statt sie wie in der großen, der Frankfurter Ausgabe gesondert beizugeben, wird nicht Hölderlins Leben, wie es Biographien gern hätten, sondern wird sein Werk als Roman lesbar, obschon alles andere als einem traditionellen.“ (DN, S. 610)

Kermani betrachtet die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe somit nicht als ein aus heterogenen Textsorten bestehenden Hilfsapparat für philologische Studien, sondern liest sie in ihrer Gesamtheit als einen Roman der unkonventionellen Art, als ein literarisches Werk also, dessen Kunstcharakter er aus der Darstellungsform ableitet. Und diese zeichnet sich gerade durch die Verbindung aller Bestandteile des Gegenstands aus, auch der scheinbar unbedeutenden. Wenn er nun selber das eigene Leben im weitesten Sinne zum Gegenstand seines Romans macht und wirklich alles in ihn einfließen lässt, was, so banal es auch sei, nur ansatzweise in Verbindung mit seinem Leben steht, stellt er mit diesem Verfahren einen intertextuellen Bezug zu der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe her: „Nichts geht verloren, alles ist wert, aufbewahrt zu werden, alles von gleichem Gewicht, das Heilige und die Waschmaschine.“ (DN, S. 131) Kermani scheint sich aber auch in einer anderen



Hinsicht auf auf Frankfurter Hölderlin-Ausgabe zu beziehen, wenn man berücksichtigt, was weiter oben über seinen Umgang mit misslungenen Passagen gesagt wurde. Wie wir uns erinnern, streicht Kermani diese nicht, sondern integriert sie in den Roman, jedoch nicht ohne zu markieren, dass es sich dabei eben um misslungene Passagen handelt. Dieses Verfahren entpuppt sich nun ebenfalls als ein kalkulierter intertextueller Verweis, da Kermani dadurch die Textgenese dokumentiert und somit an die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe anknüpft, die es auf die originalgetreue Darstellung der Textentstehung abzielt: „Mir gefällt es, wie der Herausgeber das Werk Hölderlins in seinem Fragmentarischen, Verstreuten erschließt, mir gefallen die immer neuen Anläufe. Es sind keine Verbesserungen. In seinen sich widersprechenden Varianten ist es der Originaltext.“ (DN, S. 291)

Von der intertextuellen Bezugnahme auf die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe lassen sich nun auch Parallelen zu Hölderlin selbst sowie zu Jean Paul ziehen, auf deren Werke die Autorfigur in ihrem Roman ebenfalls referiert. Darauf hat bereits Roman Bucheli verwiesen, nach dessen Aussage jene Klassiker die „Kronzeugen für [Kermanis] Poetik“ (Bucheli 2011) darstellen: „In den Werken beider sieht er – je anders –, wie die prinzipielle Unabschliessbarkeit der Weltabbildung performativ vollzogen wird: bei Jean Paul in den unendlich sich fortsetzenden Abschweifungen, bei Hölderlin im unablässigen Um- und Neuschreiben der Gedichte.“ (ebd.) Änderungen dieser Art finden nicht zuletzt auch in Kermanis literarischer Praxis statt, was bereits am Beispiel der Titeltransformation veranschaulicht wurde. Sie sind des Weiteren in Bezug auf den Gegenstand festzustellen, zu dem die Autorfigur anfangs noch die Toten erklärt, den sie im Laufe der Zeit aber auf Reportagen, sozialgeschichtliche Exkurse, Alltagsprotokolle oder auf die Autobiographie seines Großvaters ausweitet, „obwohl er an einen Großvater gar nicht dachte, als er begann“ (DN, S. 1007). „In der Urschrift“, so heißt es weiter, „taucht der Großvater gar erst auf Seite 743 auf, aber in der lesbaren Fassung verlegt er den Auftritt des Großvaters nach vorn, nicht sehr weit nach vorn, nur gerade so weit, daß auch diejenigen nicht zu früh aufhören zu lesen, die sich in einem Roman für die Handlung interessieren“ (DN, S. 1007). Der Roman verändert somit permanent sowohl seine Form als auch seine Richtung, weil die Autorfigur nicht aufhören kann, zu experimentieren, und zum Beispiel mehrmals „in der Wäschekammer Platz [nimmt], um den ersten der bislang 789 Absätze in die dritte Person zu setzen“ und „einmal aus[zu]probieren, was schon durch diese banalste Verfremdung in Gang gesetzt wird“ (DN, S. 781). Die korrigierenden Eingriffe häufen sich schließlich, je mehr Zuversicht aufkommt, der Roman könne nach jahrelanger Skepsis tatsächlich doch noch „verwertet“ (DN, S. 1016) werden: „Vieles streicht er, noch mehr ersetzt er, schiebt Absätze hin und her, prüft die Motive auf ihre Ergiebigkeit, entwickelt sogar im Rahmen des Möglichen Abläufe und Spannungsbögen, wenn schon nicht Handlungen, tastet nach einer Form, die die Alltagsdiktation der Urschrift aufhebt [...].“ (DN, S. 1017) Dass es zu häufigen Änderungen, Um- und Neuschreibungen kommt, ist für die schriftstellerische Arbeit nichts Ungewöhnliches und stellt ein Phänomen dar, mit dem alle Autoren vertraut sind. Was sie in

Kermanis Fall jedoch besonders macht, ist ihre Darstellung im Roman. Indem die Autorfigur ihre Korrekturpraxis aber in offensichtlicher Weise vorführt, stellt sie dadurch einerseits einen intertextuellen Bezug zu Hölderlin und andererseits zur Produktionsästhetik der Klassischen Moderne her. Denn anders als Hölderlin, der sich noch auf den klassischen Werkbegriff bezieht und „Postulaten der Ganzheit und Geschlossenheit“ sowie der „Einheit von 'Inhalt' und 'Form'“ (Rosenberg 2003, S. 20) folgt, rekurriert Kermani eher auf das moderne Verständnis vom 'work in progress'. Nicht die 'Geschlossenheit' des Werks und das 'ausgewogene Verhältnis seiner Bestandteile' sind die Prinzipien, die seine literarische Produktion bestimmen, sondern die Kriterien der 'Offenheit', 'Unabgeschlossenheit' und 'Prozesshaftigkeit'. Somit orientiert sich Kermani zwar an Hölderlin, stellt sich aber zugleich in die Tradition von Autoren, die um 1900 diesen modernen Werkbegriff prägen.

Noch viel mehr intertextuelle Bezüge werden hingegen zu den formalen Verfahren Jean Pauls hergestellt, wobei die von Roman Bucheli festgestellte Poetik der Digression nur eines von ihnen darstellt. Am Auffälligsten ist vor allem das bereits mehrfach erwähnte Verfahren disparater Gegenstandsdarstellung, mit dem Kermani nicht nur auf die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und dessen Herausgeber Dietrich Sattler verweist. Auch die Poetik Jean Pauls zeichnet sich durch die Verknüpfung heterogener und unzusammenhängender Gegenstände aus, womit seine Texte, wie Kermani bemerkt, die Leser auf eine lange Entdeckungsreise schicken:

„Wo ich in anderen Romanen auf eine Leinwand starre, die meinen Blick beenzt, stehe ich bei Jean Paul auf einer weiten Ebene, auf der ringsum alles mögliche verstreut liegt, das Höchste und das Niederste, Philosophie und Neunmalkluges, Poetik und Alltagsbeobachtungen, ohne daß die Seiten einer inneren Notwendigkeit zu folgen scheinen, die begreifbarer wäre als die Logik eines jeden Lebens selbst.“ (DN, S. 378 f.)

Bedenkt man, dass Kermani, bevor er Jean Pauls Werke liest, an einem Totenbuch arbeitet und sich somit auf lediglich einen Gegenstand konzentriert, so fällt es in Bezug auf dieses Zitat nicht schwer zu erkennen, inwiefern seine eigene Poetik daraufhin von dieser Lektüre geprägt ist. Er macht dieses Verfahren zu dem seinen und weitert den Roman auf immer mehr Gegenstände aus. Damit stellt er zugleich einen formalen Intertextualitätsbezug zu Jean Paul her, der als solcher aber erst durch die zitierte Passage erkennbar wird. Denn die Begeisterung Kermanis, die sich darin ausdrückt, lässt naheliegender erscheinen, dass die Änderungen in der Formgebung in Anlehnung an Jean Paul erfolgen, während die zitierte Verfahrensbeschreibung, die Kermani im Übrigen ebenfalls in seinen Roman aufnimmt, zugleich einen deutlichen Hinweis darauf liefert. Sie ist somit genauso als kalkulierter Einsatz von Intertextualität zu deuten wie die explizite Erläuterung weiterer Eigenheiten, die für Jean Pauls Poetik charakteristisch ist:

„Jean Pauls Romane sind der permanente Verfremdungseffekt. Wie im epischen Theater, gleichwohl ohne Didaktik, kommentiert der Romanschreiber das eigene Romanschreiben und stellt es somit in seiner Romanhaftigkeit heraus. Fortlaufend weist Jean Paul auf besonders schwierige Passagen hin, die er dann innerhalb der Handlung um einen Tag verschiebt, um als Romanschreiber selbst ausgeruhter zu sein, rechtfertigt sich für seine Exkurse, redet seine Figuren an, entschuldigt sich bei den Rezensenten für Stellen, die ihm mißraten seien, lobt sich für ausgefallene Metaphern, erklärt, was in Romanen jetzt gewöhnlich geschehen würde und warum er abweicht, oder annonciert das Studium, in dem sich die Handlung befindet. Er bietet anderen Romanschreibern seine Charaktere sogar zum Verkauf an.“ (DN, S. 394 f.)

„Indem seine Bücher ständig mitbedenken, wie sie hergestellt sind, deren Kunstcharakter vorführen, negieren sie diesen: der Roman als Mimesis der Wirklichkeit. Nicht nur literarisiert Jean Paul seine Notizen in ihrer Disparität gerade so weit, daß sie sich formal zu einer Handlung fügen; er macht sich selbst zur Figur innerhalb dieser Handlung, namentlich als Jean Paul, mal in der ersten, mal in der dritten Person. In der *Unsichtbaren Loge* etwa ist der Romanschreiber, der sich Jean Paul nennt, der Lehrer des Helden.“ (DN, S. 395)

Die genannten Techniken, mit denen, wie Kermani skizziert, „permanente Verfremdungseffekte“ erzeugt werden, kommen letztendlich auch in seinem Roman zum Einsatz. Kermani kommentiert ebenfalls seine literarische Praxis, stellt poetologische Reflexionen aus und bemüht sich um metafiktionale Passagen, die er in seinen Text integriert. Auch er redet seine Figuren an und adressiert sogar die Leser: „Wenn Sie, Sie großgeschrieben!, diesen Absatz einmal lesen sollten, dies hier, den Roman, den ich schreibe, vergessen Sie bitte nicht [...]“. (DN, S. 461) In der Manier Jean Pauls literarisiert auch Kermani sowohl die eigenen Notizen als auch seine interpretatorischen Fingerübungen, stellt ihnen die Email-Korrespondenz mit dem Verleger zur Seite und verbindet all dies mit Berichten darüber, wie er zwischendurch im Internet „FrAndrea33 idealere Orgasmen auf dem Perserteppich bereitete, als er es in Wirklichkeit je vermöchte“ (DN, S. 453). Und wie Jean Paul macht auch er sich selbst zur Figur seines Romans, die namentlich als Navid Kermani auftritt. Mögen diese Textbausteine fragmentarisch und unvereinbar sein, ihre Verknüpfung ist intendiert, sodass, wie die Autorfigur ihrem Agenten zu erklären versucht, „bis hin zu den Namenlisten alles zusammen erst den Roman ergibt, den ich schreibe“ (DN, S. 989).

Die beabsichtigte intertextuelle Bezugnahme auf Jean Paul gehört somit zu den markantesten Autoraktivitäten Kermanis, die in *Dein Name* durchgängig herausgestellt werden und dazu dienen, die Autorfigur näher zu charakterisieren. In den meisten Fällen erfolgt sie im Hinblick auf die Formgebung und veranschaulicht, inwieweit Kermani Jean Pauls Poetik in seinem Roman

konserviert. Am auffälligsten macht sich dies in der Digression bemerkbar, die nicht zuletzt dazu führt, dass der Roman an Volumen gewinnt, ohne dass die Autorfigur gewillt ist, sich zu fokussieren oder einen Schlusspunkt zu setzen:

„Was als der denkbar intentionalste Text begann, hat sich zum reinen Selbstzweck gewandelt. Legt der Romanschreiber die durchschnittliche Lebenserwartung seines Jahrgangs, Erdteils und Geschlechts zugrunde, läuft allein schon die Länge des Romans, den ich schreibe – Stand heute 732 Seiten oder 2 353 428 Anschläge einschließlich Leerzeichen, also rund hundertfünfzigtausend jede Woche, gut fünftausend jeden Tag – auf sein schiere Unlesbarkeit hinaus, jedenfalls auf die Unmöglichkeit, ihn zu veröffentlichen.“ (DN, S. 404)

Dass dies gerade in Anlehnung an Jean Pauls Poetik erfolgt, zeigen die vielen Passagen, in denen Kermani seine Lektüreeindrücke verschriftlicht und in diesem Zuge unmissverständlich zu verstehen gibt, wer ihm für die formale Gestaltung seines Roman als Vorbild dient:

„Einmal beendet Jean Paul eine Abschweifung mit einer Abschweifung, ein andermal schimpft er, daß nichts einer Geschichte mehr schade als die Geschichte, da man sich dadurch den Platz für die Abschweifungen raube, und laut auflachen mußte ich im Großraumabteil, als Jean Paul während einer Abschweifung jammert, daß es ihm an Mut fehle, gelegentlich abzuschweifen, der Leser wolle schließlich eine Handlung oder wie immer Jean Paul es nannte [...].“ (DN, S. 465)

Veranschaulichen derartige Stellen, wie Kermani über den Weg der Formgebung auf klassische Texte der Weltliteratur Bezug nimmt, lassen andere Passagen auf eine intendierte Intertextualität auf der Ebene des Themas schließen. Nicht zufällig stehen auch dabei Hölderlin und Jean Paul Pate. Zu Letzterem stellt er vor allem deswegen einen thematischen Bezug her, weil er sich dafür entscheidet, den Tod ins Zentrum seines Romans zu rücken. Damit knüpft der anfangs noch als Totenbuch konzipierte Text mit Nachrufen an die Tradition Jean Pauls an, dessen „Hinwendung zum Tod [...] in jenen Romanen am wahrhaftigsten [ist], deren Schauplätze und Personen am gewöhnlichsten, seiner Zeit und Umgebung am nächsten sind“ (DN, S. 735). Der Tod, den Kermani zunächst als eines der Hauptthemen Jean Pauls ausmacht und daraufhin auch in seinem Roman thematisiert, fungiert daher als ein wichtiger Bezugspunkt, von dem aus eine Parallele zwischen diesen Autoren gezogen werden kann. Gleiches gilt für die Desillusionierung Hölderlins, der in seinen Briefen von 1799 den eigenen Misserfolg als Autor thematisiert. Das tut auch die Autorfigur Kermani, „der 2007 freilich nicht um physische Existenz fürchtet, um Nahrungsmittel, Kleidung, Brennholz, sondern lediglich um seine Bequemlichkeit, nicht um das Papier, das Hölderlin sich

nicht mehr leisten konnte, sondern weil er nicht mehr den Ansprüchen seines sozialen Standes genügt“ (DN, S. 269). Mit jedem weiteren Jahr, in dem Kermani seinen Roman fortsetzt, nehmen auch die Probleme zu. Dies äußert sich besonders in dem „Zerwürfnis mit dem Verleger“ (DN, S. 610), der dem entstehenden Prosawerk wenig Qualität abgewinnen kann und dies zum Ausdruck bringt, indem er Kermani konsequent ignoriert. Die Aussichten auf eine Veröffentlichung schwinden rapide und bringen ihn in eine finanziell brenzlige Lage, zumal auch seine bisherige literarische Produktion nicht ausreicht, um den eigenen Lebensstandard zu sichern: „Von den viertausend verkauften Exemplaren des letzten Romans läßt sich der Klavierunterricht der Tochter jedenfalls nicht bezahlen, geschweige denn 150 Quadratmeter Altbau plus Büro in bevorzugter Lage Kölns.“ (DN, S. 269) Genauso wie der desillusionierte Hölderlin, der in seinen Briefen das eigene Scheitern als Autor zum Thema macht und seiner Verzweiflung freien Lauf lässt, hadert auch Kermani mit seinem Schicksal und verfasst Emails ähnlichen Inhalts an seinen Verleger, die er schließlich ebenfalls in seinen Roman einwebt:

„Man möchte gar nicht mehr nach Hause kommen, weil dort Briefe liegen könnten wie Deiner. Es hat mich enttäuscht und schwer verwundet, daß Du Dich nie mehr bei gemeldet (sic) hast, Dich am Telefon verleugnen ließt, nach Köln und Rom kamst, ohne anzurufen. Ich meinte ja zu wissen, was es bedeutet; daß Dein Schweigen nicht persönlich gemeint war, Du vermutlich die Absicht hattest zurückzurufen, aber es jedesmal vergaßt, weil Dich der Roman nicht mehr interessierte, den ich schrieb. Wie mit einer Geliebten, die nicht einmal Lebewohl gewünscht, schloß ich ab, sagte jedem, der es nicht einmal wissen wollte, daß meine Bücher künftig anderswo erschienen, und wartete auf die Gelegenheit, es Dir zu sagen, ohne daß daraus ein Brief oder ein Anruf würde, denn schreiben oder anrufen wollte ich nicht mehr, solange meine früheren Nachrichten unbeantwortet blieben. [...]“ (DN, S. 1058)

In Ton und Stilhaltung, die Kermanis Verlangen nach Anerkennung verrät, gleicht diese Email gewissermaßen auch Hölderlins Briefen an Schiller, in denen, wie Kermani wiedergibt, „alle Hoffnung einer und aller jungen Künstlerexistenzen gebündelt, die Servilität so elegant [ist], daß es an Hochmut grenzt, der Hochmut dessen, der nicht sieht, wie hoch er sich geschwungen: 'Würdigen Sie mich zuweilen eines aufmerksamen Blicks!', bittet er Schiller, und weiter, an der Grenze zum Witz: 'Der Mensch ist doch nie ganz ohne Erfolg.'“ (DN, S. 130) Man kommt nicht umhin, diese Parallele als einen kalkulierten Einsatz thematischer Intertextualität zu deuten, der somit ein weiteres Mal belegt, dass der Intertextualitätscode in Kermanis implizitem praktischen Wissen verarbeitet wird, wenn er es in seiner literarischen Praxis mobilisiert. In Bezug auf das motivational-emotionale Wissen macht es sich etwa dort sichtbar, wo die Autorfigur deutlich ihre Absicht formuliert, die Poetik Jean Pauls zu übernehmen: „Der Handlungsreisende hielt sich an die

Digressionen, die wieder so zahlreich sind, daß sie allein jeden Anflug von Spannung vertrieben hätten, den es ohnehin nicht gab.“ (DN, S. 465) In Form des Know-how-Wissens ist es insbesondere an jenen erwähnten Stellen festzustellen, in den dargestellten Textänderungen zum Beispiel oder in der zuletzt erwähnten Email, wo Kermani beweist, dass er die literarischen Klassiker in formaler wie thematischer Hinsicht kompetent in seinem eigenen Text konservieren und einen intertextuellen Bezug zu ihnen herstellen kann. In der Form des Deutungswissens wird es hingegen in Passagen wie der folgenden wahrnehmbar, in der Kermani Jean Pauls Romanpoetik mit der eigenen gleichsetzt und dies formal dadurch kenntlich macht, dass er lediglich den Namen seines Vorbilds gegen den eigenen austauscht:

„Die Wirklichkeit hingegen scheint voller Zufälle. Jean Pauls Romane behaupten, daß die Zufälle, die für den Romanschreiber und die anderen Figuren keine Struktur ergeben, sich für den Leser zu einer Ordnung fügen. Darin sind sie ein religiöses Unterfangen. Der Roman, den ich schreibe, behauptet, daß die Zufälle, die für den Romanschreiber und die anderen Figuren keine Struktur ergeben, sich für den Leser zu einer Ordnung fügen. Darin ist er ein religiöses Unterfangen.“ (DN, S. 506)

Derartige Autoraktivitäten machen Kermani in der Form des poeta doctus beobachtbar, wobei deren Konturen mittlerweile deutlich zum Vorschein gekommen sind. Das bestätigen zudem solche Aktivitäten, die darauf schließen lassen, dass die Autorfigur in ihrem impliziten praktischen Wissen auch den Code der 'Wissenschafts- und Theorieorientierung' verarbeitet. Zu diesen Aktivitäten gehören vor allen Dingen die vielen poetologischen Reflexionen, die Kermani unmittelbar in seinen Roman überträgt. Solche Denkbewegungen lassen durchaus Kermanis Hang zur wissenschaftlichen Arbeit erkennen, bei der die Autorfigur die verschiedensten literarischen Themen aufgreift und sie einer scharfen Analyse unterzieht. Nicht selten geht er dabei von literarischen Strömungen oder namhaften Autoren der Weltliteratur aus, die er zum Beispiel zueinander in Beziehung setzt oder in umfassende Kontexte einbettet. Er zeichnet Traditionslinien nach, bewertet den Einfluss mancher Autoren auf ihre Nachfolger oder übt an ihnen Kritik. Aus diesem Grund gleichen die verschriftlichten Passagen oftmals literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Was ihnen nun einen theoretischen Anstrich gibt, sind die von ihm formulierten Thesen, die unter anderem so lauten können: „Jede Art von Text schränkt die Wirklichkeit ein, um sie zu konzentrieren, Reportagen, Essays, Erzählungen bis hin zur Novelle, davon leben Gedichte.“ (DN, S. 404) Oft gewinnen die Thesen sogar an Komplexität, wenn sie sich zum Beispiel auf eine einzelne literarische Gattung und deren Entwicklung innerhalb eines Jahrhunderts beziehen:

„Für das Theater des zwanzigsten Jahrhunderts gab es kein größeres Verhängnis als Brecht:

Hätte er die Verfremdung, die das Natürlichste, ja die Voraussetzung für jede Form des Schauspiels ist, nicht ideologisch in Beschlag genommen und ästhetisch zu einem Kalauer verkommen lassen, hätte das Illusionstheater nicht überlebt. Dann wären auch die Romane andere, wie der Leser sie früher schrieb.“ (DN, S. 396)

Zudem lassen sich solche Passagen finden, in denen die Thesen mit Argumenten untermauert werden, was Kermani in besonderem Maße die Züge eines Wissenschaftlers verleiht:

„Gestern nacht meinte ich noch eine andere Linie entdeckt zu haben, die von Jean Paul zu Cervantes führt (und damit andersrum zu Doderer und Mosebach, wie ich es wegen des verschütteten Tees nicht ausgeführt habe). *Don Quijote* steht ja nicht nur für den Ursprung des modernen Romans, sondern trägt zugleich die Züge älterer Erzählformen, des Epos und der Märchensammlung mit ihrer Rahmenhandlung. Der Anspruch an den Roman, daß jeder Abschnitt, jeder Gedanke an den davorliegenden anknüpfe, ist genausowenig zwingend wie die Erwartung an den Leser, daß er gleichzeitig nur *eine* Geschichte verfolge, *eine* Handlung, *die* Entwicklung einer Idee – oder auch nur am Anfang anfang. Die Wirklichkeit ist anders. In der Wirklichkeit fängt nichts an der richtigen Stelle an und bricht alles ohne Ende ab.“ (DN, S. 504 f.)

„Weit eher als ein konventioneller Roman von heute entspricht dem die Struktur des vormodernen Epos als einer Sammlung aus tausend Einzelgeschichten, die enden, während eine andere beginnt, und sich mehr, oft weniger geschmeidig in den Plot einfügen. Man merkt es daran, daß man als Leser beinahe überall einsteigen kann, sofern man die Handlung in Grundzügen erfährt, wie man ja auch im Leben die Menschen nicht von ihrer Geburt an kennt, außer wie Gott die eigenen Geschöpfe. Dieses Erzählprinzip ist älter als der *Don Quijote*, es manifestiert sich in *Dekameron*, in der *Göttlichen Komödie* und natürlich in der literarischen Tradition des Orients und des Andalus, die Cervantes ebenso explizit aufgreift wie vor ihm Dante oder Boccaccio – und nach ihm Jena (sic) Paul“ (DN, S. 505).

Poetologische (Selbst-)Reflexionen dieser Art, die Kermani in seinem Roman ausbreitet, sind nicht das einzige Indiz für sein Wissenschafts- und Theorieinteresse. Unterstrichen wird es zudem durch sein Engagement im Kontext der Frankfurter Poetikvorlesung, die er auf die Einladung eines namentlich nicht genannten „Germanisten“ hin im „Sommersemester 2010 als fünfzigster nach Ingeborg Bachmann“ (DN, S. 1021) hält. Mit welchem Ernst und Einsatz Kermani sich dieser Aufgabe widmet, zeigen seine Vorbereitungen, die unter anderem daraus bestehen, eine theoretische Schrift zur Ästhetik zu studieren: „Aus der *Vorschule zur Ästhetik*, die ich erst zur

Vorbereitung auf die Frankfurter Poetikvorlesung lese, der Romanschreiber aber schon früher, zitierte ich bereits Jean Pauls Mahnung, daß im Roman keine 'Gegenwart ohne Kerne und Knospen der Zukunft zeigen' darf.“ (DN, S. 1128) Daraus werden dann auch Rückschlüsse auf die eigene Poetik gezogen, was zu eben jenen Reflexionen führt, die den Roman teilweise zu einem poetologischen Werk machen. Kermani geht sogar so weit, in der Vorlesung aus seinem Roman zu schöpfen, der seiner Meinung nach die wesentlichen Theoreme enthält, die er in einer Poetikvorlesung vermitteln will: „Die Vorlesung *ist* der Roman, den ich schreibe. Wer sie nachlesen wollte, müßte warten, bis der Roman erscheint, den ich schreibe, und sich dann durch tausend oder noch mehr Seiten mühen, auf denen sich seine Poetik hier und dort verteilt.“ (DN, S. 1105) Weil er seinen Roman aber mit einer poetologischen Vorlesung gleich setzt, die alle für ihn wichtigen theoretischen Grundgedanken enthält, deutet er ihn zugleich als ein wissenschaftlich grundiertes Theoriwerk und mobilisiert somit ein entsprechendes Deutungswissen, in dem der kulturelle Code der „Wissenschafts- und Theorieorientierung“ in offensichtlicher Weise wirksam ist. Das Gleiche lässt sich in Bezug auf das motivational-emotionale Wissen feststellen, das zum Beispiel dort zum Vorschein kommt, wo die Autorfigur „[I]ieber forscht [...], was Jean Paul und Hölderlin im Roman verbindet, den ich schreibe“ (DN, S. 1052), und dadurch zu verstehen gibt, dass es ihr bei der Arbeit am Roman auch um wissenschaftliche Aspekte geht. Und dazu zählt es, neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu liefern, um die sich Kermani gerade bei seiner Auseinandersetzung mit Jean Paul und Hölderlin bemüht: „Was schließlich die Leser betrifft, von den zeitgenössischen bis zu den heutigen, den Gelehrten und Laien, haben sie Hölderlin und Jean Paul, soweit ich sehe, kaum je in einen Zusammenhang gebracht, verglichen oder im Titel einer Studie gemeinsam angeführt.“ (DN, S. 1059) Einem Literaturwissenschaftler gleich entdeckt er in diesem Zusammenhang also eine Lücke und forscht dazu, um sie zu schließen. Indem er herauszufinden versucht, ob es zwischen den Werken Jean Pauls und denjenigen Hölderlins einen gemeinsamen Nenner gibt, mobilisiert er also auch an dieser Stelle ein motivational-emotionales Wissen, das durchblicken lässt, inwiefern es ihm darum geht, neue, das heißt, wissenschaftlich relevante Ergebnisse vorzulegen.

Dass Kermani derartige Lücken in der wissenschaftlichen Forschung findet und, wie gezeigt, daraufhin sowohl Thesen formuliert als auch Argumente entwickelt, beweist aber, inwieweit er ein adäquates Know-how-Wissen aktiviert und in der Lage ist, mehrere für die wissenschaftlich-theoretische Arbeit charakteristische Handlungen kompetent durchzuführen. Daher trägt auch diese Codeverarbeitung im impliziten praktischen Wissen maßgeblich dazu bei, dass die Autorfigur Kermani in der Subjektform des poeta doctus intelligibel wird, auch wenn sie, wie die folgenden Teilkapitel zeigen sollen, nicht die einzige ist, die sich auf der Grundlage von Kermanis Autoraktivitäten beobachten lässt.



## 5.2 Zwischen poeta laureatus und poète raté

Die in dem vorherigen Abschnitt behandelten Autoraktivitäten machen keineswegs Kermanis ganze Praxis im literarischen Feld aus, sondern stellen lediglich einen Teil davon dar. Von ihnen soll der Blick nun auf solche Aktivitäten verlagert werden, anhand derer sich zeigen lässt, dass Kermani sich auf der Textebene zum einen als ein hybrides Autorsubjekt erweist und sich zum anderen aus Subjektformen zusammensetzt, die zueinander durchaus im Widerspruch stehen. Denn zu einem poeta doctus, als den wir Kermani bislang erkannt haben, will es gar nicht passen, dass er im traditionellen Literaturbetrieb mit so viel Misserfolg zu kämpfen hat. Insbesondere der Roman, den er schreibt, ist dem Scheitern nahe, wie die oben zitierte Korrespondenz mit dem Verleger bereits angedeutet hat. Tatsächlich wird die Autorfigur über den ganzen Roman hinweg streckenweise als ein Scheiternder, ja sogar als Gescheiterter dargestellt, weshalb er partiell die Form des poète raté annimmt und in gewisser Hinsicht der Autorfigur Glavinic ähnelt. Allerdings kommt es auch diesbezüglich zu Widersprüchen, die dem Umstand geschuldet sind, dass Kermani in mancher Hinsicht dennoch kleine Erfolge verbuchen kann und literarische Auszeichnungen erhält, die ihn zumindest ansatzweise in der Subjektform des poeta laureatus erkennbar machen. Die Konturen dieser beiden Subjektformen sind in *Dein Name* unscharf, sodass diese ineinander übergehen und Kermani mal als poeta laureatus, viel häufiger aber als poète raté intelligibel wird.

Das Autorkonzept des poeta laureatus, dessen praxis-subjektivierende Ausformung in Thomas Brussigs – später noch zu untersuchendem – Roman *Das gibts in keinem Russenfilm* deutlicher zur Geltung kommt als in *Dein Name*, ist eng an den seit der Antike gepflegten Brauch gekoppelt, „einen bes[onders] verdienstvollen Dichter wie einen Herrscher [...] zu krönen“ (Fasbender 2007, S. 291), wobei ihm anstelle einer kostbaren Krone aus Gold symbolhaft ein Kranz aus dem „Lorbeer des Musengottes Apoll“ (Schubert 2008, S. 1032) aufgesetzt wird. Avanciert eine derartige Dichterkrönung in der Renaissance zu einer festen Institution, die als solche noch einige Jahrhunderte überlebt (vgl. ebd.), so ist sie im demokratischen Zeitalter und insbesondere seit der Autonomisierung des literarischen Feldes dem „umfassenderen Phänomen des Literaturpreises zuzuordnen“ (ebd.). Deshalb ist der einst mit dem Lorbeer bekränzte Dichter heute einer, dem Literaturpreise und andere literarische Auszeichnungen verliehen werden, um ihn für außerordentliche Verdienste zu ehren und als einen modernen poeta laureatus zu würdigen (vgl. Vandenrath 2005, S. 236). Das aus der Renaissance stammende Autorkonzept des poeta laureatus hat sich somit transformiert und muss heute vor allem im Kontext des modernen literarischen Feldes gedeutet werden, das, wie die gegenwärtige Kür deutlich macht, vom kapitalistischen System geprägt ist:

„Zum Ritual der Preisvergabe gehören eine Laudatio auf den Preisträger, eine Dankrede und der Akt der Übergabe des Preises, meist auch eine musikalische Umrahmung. Dieser Akt läuft

nach dem öffentlich sichtbaren Prinzip der Gabentauschlogik ab: Der Preisträger erhält vom Preisstifter einen Scheck und eine Urkunde, dafür gibt er eine Dankrede und seinen guten Namen. Insofern wird der Preisträger durch den Preis geehrt, der Preis durch den Preisträger geadelt.“ (Braun 2010, S. 46)

Waren die Dichterkrönungen früher noch mit rechtlichen Privilegien (vgl. Verweyen 1979, S. 12 ff.) und der „Inanspruchnahme eines bestimmten Titels“ (ebd., S. 11) verbunden, so stellt die „Autorenauszeichnung“ (Braun 2010, S. 47) heute eher eine „Künstlerförderung“ (ebd.) im finanziellen Sinne dar. Denn die Literaturpreise sind in dem gegenwärtigen literarischen Feld nicht nur – teilweise hoch – dotiert, sondern garantieren den Autoren, die sie entgegennehmen, auch noch größere Verkaufszahlen (vgl. ebd).

Als ein solcher moderner poeta laureatus ist auch Kermani figuriert, zumindest teilweise, wenn man berücksichtigt, dass er in die „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung“ (DN, S. 227) aufgenommen wird. Dies ist durchaus als eine literarische Auszeichnung zu werten, handelt es sich doch um eine Vereinigung von Schriftstellern und Gelehrten, die sich um die Qualität der deutschen Literatur und Sprache bemühen. Insofern bedingt die Aufnahme eines neuen Mitglieds, dass auch dieses mit eigenen Schriften einen Beitrag dazu geleistet haben muss, der in qualitativer Hinsicht überdurchschnittlich ist und herausragt. Und dies gilt anscheinend auch für Kermanis „Werk, das die Akademie mit der Wahl ausgezeichnet habe“ (DN, S. 573). Die Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung ist somit eine Ehrung für Kermanis schriftstellerische Verdienste und kommt ihrem Symbolcharakter nach dem Lorbeerkranz gleich, der einst das Haupt des poeta laureatus schmückte, mittlerweile aber durch Urkunden, Preise, Stipendien und eben Aufnahmen in Institutionen ersetzt worden ist.

Aus praxistheoretischer Perspektive ist in diesem Kontext nun interessant, dass sich die Ausformung des poeta laureatus nicht anhand der Autoraktivitäten beobachten lässt, sondern ausgehend von den Handlungen anderer Akteure im literarischen Feld, die den Autor in welcher Art und Weise auch immer würdigen und somit als einen poeta laureatus adressieren. Im praxistheoretischen Sprachgebrauch fungieren sie also als Co-Akteure, von denen die Initiative in Form einer Anrufung ausgeht, während die Autoren darauf durch die Annahme der jeweiligen Auszeichnung reagieren. Aus diesem Zusammenspiel zwischen Akteur und Co-Akteur, das subjektivierende Effekte zeitigt, ergibt sich also die Ausformung des poeta laureatus, als welcher schließlich auch Kermani intelligibel wird, der die Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung als eine Auszeichnung deutet, die „praktisch dem Nobelpreis entspricht“ (DN, S. 501). Damit mobilisiert er in dieser Reaktion auf die Anrufung als poeta laureatus ein Deutungswissen, anhand dessen sich erschließen lässt, dass darin der kulturelle Code der 'Ehrung' bzw. 'Würdigung' verarbeitet wird. Denn geehrt und gewürdigt fühlt sich Kermani, als er „im

Staatstheater Darmstadt [...], erste Reihe Mitte, sitzt“ (DN, S. 227) und, nachdem der Präsident seine Aufnahme bekannt gegeben hat, miterleben darf, wie ihn „ein Schauer der Rührung und des Stolzes“ (DN, S. 228) durchläuft. Folglich lässt sich die 'Ehrung' bzw. 'Würdigung' als ein zentraler Code dieser Subjektkultur bestimmen, die mit der Subjektform des poeta laureatus korreliert.<sup>52</sup> Allerdings findet seine Verarbeitung nicht in allen drei Wissensformen statt. Zumindest ist dies im Kontext der Autoraktivitäten nicht immer beobachtbar, da die entscheidende Handlung der Ehrung, durch welche die Subjektform des poeta laureatus erst sichtbar wird, nicht von den Autoren selbst ausgeht. Somit können sie auch nicht ein Know-how-Wissen mobilisieren, in dem jener kulturelle Code wirksam ist. In Bezug auf das Deutungswissen besteht diese Möglichkeit durchaus, wie Kermani beweist, als er die Aufnahme in die Deutsche Akademie mit dem Literaturpreis vergleicht. Gleiches gilt für das motivational-emotionale Wissen, das an einer Stelle nicht weniger offensichtlich mobilisiert wird: „Er ärgerte sich darüber, daß der Roman, den er zuletzt schrieb, nicht für den Saisonpreis nominiert ist, wie er der Zeitung entnahm, und noch mehr darüber, daß er sich ärgerte.“ (DN, S. 213 f.) Die Tatsache, dass Kermani sich nach der nicht erfolgten Auszeichnung ärgert, macht überaus deutlich, inwiefern es ihm um 'Ehrung' und 'Würdigung' im Literaturbetrieb geht und inwieweit dieser kulturelle Code in seinem motivational-emotionalen Wissen verarbeitet wird. Dabei kann es aber, wie diese Passage zeigt, durchaus zu einer Divergenz zwischen Absicht und Realität kommen. In einem solchen Fall wird die Autorfigur, obwohl sie das gleiche motivational-emotionale Wissen mobilisiert, nicht mehr als poeta laureatus intelligibel, sondern eben als ein poète raté. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Zuvor soll aber eine weitere Auszeichnung Erwähnung finden, über die sich Kermani freuen darf. Die Rede ist vom Stipendium der Deutschen Akademie Rom, das ihm ermöglicht, als „Nummer zehn des Jahrgangs 08“ (DN, S. 554) in der Villa Massimo einzuziehen und ein Jahr lang sowohl nach Inspiration als auch künstlerischer Orientierung zu suchen. Wie die Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung ist auch das Stipendium eine Auszeichnung „junge[r] Künstler, die über außergewöhnliche Qualifikationen und großes Talent verfügen“<sup>53</sup>, wie sich auf der Internetseite der Villa Massimo nachlesen lässt. Aber anders als im Fall der ersten Auszeichnung hat Kermani dieses Stipendium nicht seinem Gesamtwerk zu verdanken noch dem Roman, an dem er gerade schreibt, sondern „dem letzten der Romane [...], wie der Romanschreiber sie früher schrieb“ (DN, S. 573). Zwar generiert dieser keine großen Verkaufszahlen, doch „habe ihm das Buch, letztlich, Rom eingebracht“. Und diesen Umstand scheint Kermani durchaus als 'Ehrung' und 'Würdigung' zu empfinden: „Alles an der Akademie – ihre Großzügigkeit –, an der Stadt – ihre Pracht –, an diesem Stipendium – die Erwählung – legt so penetrant nahe, dankbar und fröhlich zu sein [...]“ (DN, S. 554).

Damit mobilisiert Kermani erneut ein motivational-emotionales Wissen, in dem zum

---

<sup>52</sup> Siehe hierzu Kapitel II. 2.3.

<sup>53</sup> <http://www.villamassimo.de/de/stipendiaten>, 09.04.2015.

Ausdruck kommt, dass er sich im literarischen Feld die Anerkennung der darin entscheidenden Instanzen wünscht und ihr einen großen Wert beimisst. Andernfalls wäre er in diesem Kontext als *poète maudit* beobachtbar, der bewusst gegen die Konventionen des traditionellen Literaturbetriebs verstößt und sich von diesem distanziert. So aber wird er in der Subjektform des *poeta laureatus* intelligibel, was sich insbesondere im Vergleich mit den bisherigen Autorfiguren festhalten lässt, bei deren Figurierung literarische Auszeichnungen keine Rolle spielen. Auf der Textebene erhalten sie weder Stipendien noch Preise und werden auch nicht mit der Aufnahme in Institutionen geehrt, die für die deutsche Literatur maßgeblich sind.

Auszeichnungen dieser Art fließen aber in die Figurierung der Autorfigur Kermani ein, was ihm deshalb die Züge eines *poeta laureatus* verleiht. Dass diese nicht klar umrissen sind und nur ansatzweise zur Geltung kommen, hängt mit dem bereits angesprochenen Einschnitt in seiner Produktionsästhetik zusammen. Die Demarkationslinie, die Kermanis Schaffensperiode in Romane teilt, wie er sie früher schrieb, und in den Roman, den er gegenwärtig schreibt, ist auch für Kermanis Züge verantwortlich, anhand derer er in dem einen Fall als *poeta laureatus*, in dem anderen hingegen als *poète raté* erkennbar wird. Was die Romane aus der früheren Schaffensperiode betrifft, so kann er, wie gezeigt, durchaus Erfolge verzeichnen, zumal er auch von Journalisten Anerkennung erhält, die er auf seinen Reisen trifft und „die sich für Romane begeistern, wie er sie früher schrieb.“ (DN, S. 216) Dies gilt auch für die Kritiker, wie Kermani dem „berühmte[n] Schriftsteller“ (DN, S. 573) in Bezug auf einen seiner letzten Romane berichtet. Deren „Rezensionen seien schon gut gewesen, beinah alle sogar, er könne sich nicht beklagen, auch wenn er bei der Kritikerprominenz oder den Literatursendungen des Fernsehens keine Chance habe.“ (DN, S. 573) Bereits hier scheint es zu einem Übergang vom *poeta laureatus* zum *poète raté* zu kommen, bevor die Züge des Letzteren vollends dominieren. Denn so gut die Rezensionen gelegentlich auch ausfallen und zusammen mit jenen Auszeichnungen zu Kermanis Erfolgen beitragen, so schlecht lassen sich die früheren Romane dennoch verkaufen. Mehr als „dreitausend“ (DN, 573) Exemplare gehen nur selten über die Ladentheke, zumal dies für die erfolgreichsten Werke gilt, während der ein oder andere Roman, wie ihm der Verleger mitteilt, sich schon einmal „aus Gründen, die er für unerklärlich hält, nicht durchzusetzen scheint. Keine einzige Beilage hat ihn rezensiert. Nicht einmal die Taschenbuchrechte will jemand haben. In keiner Großbuchhandlung liegt der 'Spizentitel' aus“ (DN, S. 256), fasst der Verleger den erfolglosen Werdegang des „letzte[n] Roman[s]“ (DN, S. 256) zusammen.

Der Misserfolg Kermanis beginnt also schon mit den Romanen, wie er sie früher schrieb. So richtig zur Geltung kommt er aber erst in Bezug auf den gegenwärtigen Roman, in dessen Kontext die Autorfigur augenscheinlich als *poète raté* konturiert wird. Den *poète raté* könnte man – wie am Beispiel der Autorfigur Glavinic deutlich geworden ist – als eine tragisch-gebrochene Form des *poète maudit* bezeichnen. Als Randfigur und Verstoßener hadert der *poète maudit* mit seinem

Schicksal und fristet sein Dasein nicht unter den besten Bedingungen. Allerdings sind diese Umstände, wie die Definition Anke Detkens pointiert, seinem eigenen Verhalten geschuldet, das durch Ausschweifungen und bewusste Provokationen gekennzeichnet ist. Für die tragisch-gebrochene Form des *poète raté* trifft dies jedoch nicht zu, weil er sich normenkonform verhält und die Konfrontation bewusst meidet (vgl. Detken 2011, S. 271). Dennoch bringt dies weder künstlerische Anerkennung hervor noch den gewünschten Erfolg, was ihn mit dem *poète maudit* zwar verbindet, aufgrund des differenzierten Verhaltens aber zu einem „Gescheiterten“ (ebd.) macht, während der traditionelle *poète maudit* sich als ein „Geächteter“ (ebd.) erweist.

Betrachtet man nun die Selbstbeschreibungen der Autorfigur Kermani in Bezug auf den Roman, den sie schreibt, so wird sie auf den ersten Blick in der Subjektform des *poète maudit* erkennbar, weil alle Eigenschaften zutreffen, die Rolf Selbmann diesem Dichtertyp bescheinigt: „Die Dichter empfanden ihre Ausgesetztheit in solcher Schärfe, daß die Begriffe, mit denen die traditionelle Dichtereinsamkeit beschrieben wurde, nicht mehr ausreichten. Sie verstanden sich als Gezeichnete, nicht mehr als Ausgezeichnete, als Verfluchte, nicht mehr als Begnadete, als Behinderte und Gefährdete.“ (Selbmann 1994, S. 151) 'Gezeichnet', 'verflucht', 'behindert' und 'gefährdet' zu sein, stellen demnach die vier zentralen Codes dar, die Selbmanns Definition zufolge vor allem im Deutungswissen verarbeitet werden. Drückt sich dieser Umstand dann in den Aktivitäten eines Autors aus, der ein entsprechendes Deutungswissen mobilisiert, so wird er in der Subjektform des *poète maudit* wahrnehmbar. Dies ist nun auch in den Autoraktivitäten Kermanis zu beobachten, der sich im Kontext des Romans, den er schreibt, als einen 'Gezeichneten', 'Verfluchten', 'Behinderten' und 'Gefährdeten' versteht.

Wie gezeichnet er ist, ging im Ansatz bereits aus der oben zitierten Email an seinen Verleger hervor, die offenkundig Kermanis angeschlagene Gemütsverfassung vermittelt. Tatsächlich bekommt die Beziehung zum Verleger im Verlauf der Romanproduktion immer mehr Risse, bis sie gänzlich in die Brüche geht. Für Kermanis Schaffensprozess ist diese Entwicklung von enormer Bedeutung, weil das schwindende Vertrauen des Verlegers ihn sichtlich erschüttert: „Daß der Verleger ihn aufgegeben hat, war ein Knüppelschlag, als er es endlich kapierte, nicht in die Knie, nicht in den Magen oder in die damals noch zwei vorhandenen Hoden, sondern mit voller Wucht auf den Schädel.“ (DN, S. 657) Über lange Strecken hinweg macht sich in seiner Stimmung immer mehr Niedergeschlagenheit breit, die letztlich in völligem Pessimismus mündet, „[w]eil der Romanschreiber statistisch nachweisbar niemanden oder praktisch niemanden interessiert“ (DN, S. 901). Und so nehmen die ihn plagenden Selbstzweifel sichtlich zu, weshalb Kermani allmählich hoffnungslos in der Resignation versinkt: „Sollte er den Roman, den ich schreibe, doch jemals bearbeiten – nur wozu, wenn mit dem Verleger der einzige, der an ihn glaubte, so deutlich sein Desinteresse bekundet?“ (DN, S. 676) Zu allem Überfluss quälen ihn Gefühle der Scham, die sich mit Frustration und Verzweiflung mischen, sodass Kermani allmählich zwanghafte Charakterzüge

entwickelt:

„Und am allerpeinlichsten ist ihm, daß er einer Mail entgegenbibbert wie ein Jünglicher der Antwort des geliebten Mädchens, alle halbe Stunde geht er auf die Knie, beugt sich fast bis zum Boden und stößelt den Laptop an die Telefonbuchse, um nachzuschauen, ob der Verleger aus Zürich endlich gemailt hat. Gäbe der Romanschreiber jemals ein Interview zu dem Roman, den ich schreibe, würde sich der Zweifel großartig machen.“ (DN, S. 131 f.)

Erfahrungen dieser Art führen somit dazu, dass die Autorfigur im Laufe der Romanproduktion zu einem von Resignation, Hoffnungslosigkeit, Scham und Selbstzweifeln Gezeichneten wird. Und Grund dafür ist in erster Linie die Ächtung ihres Verlegers, der Kermani in gewisser Weise verdammt und zu einem poète maudit macht, indem er ihn permanent meidet und dadurch deutlich zu verstehen gibt, wie wenig Interesse er an ihm hat:

„Nicht einmal der Verleger reagiert auf den Roman, den ich schreibe, sooft der Romanschreiber in Zürich angerufen hat, wohin er morgen für eine Fernsehaufzeichnung fliegt. Der Verleger sei in einer Besprechung und rufe zurück. Der Verleger sei in Berlin und rufe zurück. Der Verleger sei auf dem Weg in den Verlag und rufe zurück. Gut, dann ruft der Roman, den ich schreibe, also niemanden mehr an.“ (DN, S. 523)

Am deutlichsten drückt sich die Ächtung aber dann aus, als Kermani nach so vielen Versuchen der Kontaktaufnahme zum äußersten Mittel greift und dem Verlag persönlich einen Besuch abstattet:

„Nie wieder wird er mehr im Verlag nachfragen, schwört er sich, nachdem der Verleger sich nun sogar von Tür zu Tür verleugnen ließ, erst sagte die Sekräterin, er sei da, Augenblick, dann, daß der Verleger im Gespräch sei, aber spätestens in einer halben Stunde zur Verfügung stehe, ob der Romanschreiber solange spazierengehen möchte, sie würde ihn auf dem Handy anrufen. – Ja, demütigte der jüngere Kollege sich, ich gehe solange um den Block.“ (DN, S. 537)

Doch der Verleger ist nicht der einzige, der Kermani durch sein Desinteresse ächtet, auch die Leser und die Kollegen, ja sogar seine Freunde scheinen sich von ihm abzuwenden, indem sie offenkundig mangelndes Interesse für sein schriftstellerisches Schaffen zeigen:

„Die Absätze aus dem Roman, den ich schreibe, scheinen auf den hinteren Seiten des Feuilletons oder in der Wochenbeilage genauso unbemerkt zu verschwinden; keine Leserpost,

nicht der geringste Ausschlag in der Besucherstatistik der Website, keine Anfragen von Freunden, Kollegen oder aus dem Verlag, was das denn für sonderbare Themen seien, ob er an etwas Größerem arbeite.“ (DN, S. 507)

Obwohl die Ächtung dieser Literaturbetriebsteilnehmer deutlich ausfällt, ist sie als eine passive einzustufen, weil sie letztendlich durch stille Missachtung und Desinteresse erfolgt. Deutlich aggressiver fällt sie im Feuilleton aus, wo Kermani als Schriftsteller diskreditiert wird:

„Die Rezensenten vergießen nur noch Hohn und Spott, 'abgeschmackt', heißt es oder 'höchst lächerlich', 'Nonsens mit Prätension gepaart'; 'für den seltenen Sterblichen, der die neun Gedichte von Hölderlin zu verstehen sich rühmen kann, sollte ein stattlicher Preis ausgesetzt werden, und wir würden selbst den Verfasser nicht von der Mitbewerbung ausschließen!.'“ (DN, S. 324)

Dieses harte Urteil kommt somit einer Verbannung aus dem Kreis erstklassiger Autoren gleich, denen man Talent und künstlerisches Können attestiert. Die Autorfigur hingegen erscheint vor diesem Hintergrund als ein im Sinne jener Definition Selbmanns künstlerisch 'Behinderter', der weder über Potential noch künstlerisches Know-how verfügt, um als begabter und bedeutender Belletrist zu gelten. Kermani erfährt dadurch also eine Abwertung, die ihn zu einem poète maudit degradiert, was sich auch an der ausgebliebenen Nominierung für den „Saisonpreis“ (DN, S. 215) ablesen lässt. Sein literarisches Können, das er in dem gegenwärtigen Roman zeigt, reicht aber auch nicht aus, um zumindest in alternativen Kategorien für das eigene Werk ausgezeichnet zu werden: „Kurz darauf erfuhr er, daß er wieder nicht den Preis für Negerliteratur gewonnen hat, den sie ihm doch wenigstens verleihen könnten [...].“ (DN, S. 573 f.) Damit kommen weitere für den Literaturbetrieb entscheidende Instanzen ins Spiel, die der Autorfigur literarische Qualitäten absprechen und sie aufgrund dieser künstlerischen 'Behinderung' ächten. Dabei ist sich Kermani durchaus der eigenen Schwächen bewusst und gibt offen zu, dass diese in der Produktion des gegenwärtigen Romans zur Geltung kommen: „Wenn sich schon die Romane, die er früher schrieb, nicht für die erste Liga qualifizieren, wie dann ein Papierkorb ohne Handlung, Thema, Erzählstrategie und am schlimmsten: ohne Ende.“ (DN, S. 702) Somit deutet Kermani sich selber als einen im literarischen Sinne 'Behinderten', als einen gezeichneten poète maudit also, dem es nicht gelingt, mit richtigen Belletristen in der gleichen Liga zu spielen, und der aufgrund der künstlerischen Schwächen mit der Rolle des Außenseiters vorlieb nehmen muss. Am deutlichsten kommt dieser Umstand dann zum Ausdruck, als ihm seitens des „berühmte[n] Schriftsteller[s]“ zwar freundlich verpackte, aber im Kerne herbe Kritik entgegenweht: „Alles gut, alles möglich, ich beglückwünsche Sie, allein, die Sprache stimmt nicht.“ (DN, S. 779) Und auch wenn Kermani mit

vielem, was der berühmte Schriftsteller im weiteren Verlauf seiner Kritik auch noch bemängelt, nicht einverstanden ist, zeigt er sich in Bezug auf die sprachliche Qualität doch einsichtig: „Sie haben nur in einem einzigen Punkt recht, aber der reicht, um mein Hauptwerk in den Müll zu werfen: Die Sprache stimmt nicht. Es gibt nichts Abfälligeres über einen Text, der Literatur sein will.“ (DN, S. 781)

Versteht sich Kermani in diesem Kontext als einen 'literarisch Behinderten', so veranschaulichen andere Passagen, inwiefern er in sich auch einen 'Gefährdeten' sieht, der lange Zeit „ohne die Aussicht auf eine Veröffentlichung schreibt“ (DN, S. 101). Tatsächlich droht die jahrelange Arbeit am Roman angesichts des Misserfolges vergebens und umsonst zu sein, was nicht zuletzt auch seine psychische Verfassung gefährdet, die im Ernstfall einer enormen Belastung standhalten müsste. So viel Kraft und Zeit in eine Arbeit zu investieren, ohne dass sie Form annimmt, kann zu einer bitteren Enttäuschung führen, die noch Jahre danach wirksam ist und die literarische Produktion unmöglich macht. Diese Gefahr sieht auch Kermani. Doch sie ist nicht die einzige, die ihm das Leben schwer macht. Groß ist auch die Furcht, in Zukunft keinen Verleger mehr zu finden: „Und wer wollte ihn schon haben mit seinen dreitausend verkauften Exemplaren pro Roman und Stand heute, Samstag, der 26. Januar 2008, 1034 DIN-A4-Seiten Ausschuß, ohne daß ein Ende absehbar ist?“ (DN, S. 537) Ein solches Szenario würde tatsächlich das Ende seiner literarischen Karriere bedeuten, was ihm als Gefahr klar vor Augen steht, als er im Laufe der Romanproduktion merkt, „wie verloren er ohne Signal ist, das ihm alle paar Monate aus Zürich geblinkt wurde“ (DN, S. 537).

Nicht minder gefährlich sind die drohenden finanziellen Probleme, mit denen er sich schon jetzt auseinandersetzen muss, obwohl er bereits mehrere Romane veröffentlicht hat: „Allein von Schreiben kann ich die Familie nicht ernähren. Also gebe ich gegen erstaunlich viel Geld wahlweise den Intellektuellen, Orientalisten, Iraner, bei sehr guter Bezahlung auch den Muslim und gerade wieder den Schriftsteller, der seinen neuesten Roman präsentiert, das ist es, mehr nicht.“ (DN, S. 219) Es sind also nicht seine schriftstellerischen Erzeugnisse per se, die für Einkommen sorgen, sondern seine vielfältigen Auftritte in den unterschiedlichsten Medienformaten. Und in diesem Kontext haben seine Schriften eine attributive Funktion, weil sie ihm die Eigenschaften eines Intellektuellen, eines Fachmanns oder schlicht und einfach eines Autors verleihen, als der er im Medienbetrieb vermarktabar ist. Dies allein generiert seine Einkünfte, doch auch sie reichen nicht aus, um den Lebensunterhalt zu sichern: „Er weiß ja längst selbst, daß er bankrott ist, und hat leider keine anderen Geschäfte am Laufen.“ (DN, S. 497) Damit greift die Gefahr der Mittellosigkeit immer mehr um sich und bringt Kermani in Bedrängnis, weshalb er aus der Not eine Tugend macht und versucht, seinen Roman auf eine andere Weise zu verwerten: „Weil die finanziellen Schwierigkeiten zunahm, kopierte er einzelne Absätze, die in sich relativ homogen waren, in eigene Dateien, bearbeitete sie geringfügig und schickte sie eben jenem Redakteur, der nun so



freundlich um einen Artikel über den Abfall gebeten hat [...]“ (DN, S. 1016) Diese Maßnahme legt in offensichtlicher Weise Zeugnis davon ab, inwieweit Kermani seine Situation als Gefahr empfindet. Und sie ist ein eindeutiger Ausdruck seiner Verzweiflung, die auch daher rührt, dass er sich an sein Dasein als literarischer Schriftsteller klammert und nicht gewillt ist, auf konventionelle Art und Weise für seinen Lebensunterhalt zu sorgen: „Daß ihm keineswegs zum Scherzen zumute ist, ihn wieder Neid und wenn schon nicht Existenzangst quälen, dann die Aussicht, spätestens nach Rom einen Brotberuf ergreifen zu müssen [...]“ (DN, S. 702) Somit wird er auch in diesem Kontext als ein gefährdeter *poète maudit* erkennbar, den laut Selbmann typischerweise das Gefühl plagt, „dem gewöhnlichen Leben nicht überhoben, sondern ihm nicht gewachsen oder entfremdet zu sein“ (Selbmann 1994, S. 151).

Am Ende von *Dein Name* gelingt ihm zwar die Befreiung aus seiner literaturbetrieblichen Isolation, weil ein neuer Verleger Interesse an einer Veröffentlichung zeigt und Kermani sich dadurch „vom Vergessengegläubten in einen Umworbenen verwandelt“ (DN, S. 1060). Doch was sich aus dieser neuen Zusammenarbeit jenseits der Veröffentlichung ergibt, wird nicht weiter ausgeführt. Auch darüber, ob sie symbolische, finanzielle oder Erfolge anderer Art generiert, erfährt man recht wenig, außer dass seine „Agentin die Verkäuflichkeit plötzlich immer schon vorausgesehen haben will“ (DN, S. 1060) und dass Kermanis Freude über diese Wendung erwartungsgemäß groß ist: „Der Romanschreiber ist, das dürfte hinreichend deutlich geworden sein, sehr glücklich über den Vertrag mit einem Verleger, da er [...] lange nicht damit rechnen durfte, daß jemand den Roman liest, den ich schreibe, geschweige den veröffentlicht.“ (DN, S. 1108) Diese Ereignisse lassen ihn schon nicht mehr als *poète maudit* in Erscheinung treten und gehören eher in den Bereich, wo sich die Konturen des *poète maudit* mit denjenigen des *poeta laureatus* vermischen. Im Kontext dieser Schlussereignisse kann nicht einmal behauptet werden, dass die Züge des Letzteren klar definiert sind, weil sich Kermanis Erfolg im Vergleich zu den vorherigen Ereignissen als minimal erweist. Denn lange Zeit sieht er doch aus wie ein Gezeichneter, Geächteter, Behinderter und Gefährdeter, weshalb die Züge des *poète maudit* deutlicher ausgeprägt sind.

Für einen solchen ist es zudem charakteristisch, dass er traditionellerweise den Weg der „vorbildliche[n] Lebensbewältigung“ (Selbmann 1994, S. 151) verlässt und in seine missliche Situation unter anderem durch hohen Alkoholkonsum und Gewaltausbrüche gerät. Während solche Verhaltensweisen, wie wir gesehen haben, auf die Autorfigur Glavinic zutreffen, fällt Kermani weder durch Alkohol noch Gewalt auf. Er rebelliert nicht und neigt auch nicht zu Ausschweifungen, sondern lebt seine Verzweiflung im Stillen aus oder drückt sie entweder in seinem Roman oder in den Emails an seinen Verleger aus, wobei er seinen Unmut in elegante Formulierungen kleidet. Von Auflehnung und Konfrontationshaltung ist kaum etwas zu spüren; stattdessen herrscht ein Verhalten vor, in dem sich der Versuch kund tut, aus der Außenseitersituation das Maximum herauszuholen.

Das Ausbleiben konfrontativer Entgleisungen und bewusster Provokationen sprechen daher

dafür, Kermani als einen *poète raté*, als einen 'Gescheiterten' im Sinne jener Definition zu bezeichnen, die Anke Detken zwecks Abgrenzung vom *poète maudit* vorgeschlagen hat. Dies lässt sich zudem aus dem motivational-emotionalen Wissen ableiten, das in seinen Aktivitäten innerhalb des literarischen Feldes zutage tritt und darüber Aufschluss gibt, inwiefern seine Rolle als Randfigur ungewollt ist. Tatsächlich deutet das motivational-emotionale Wissen eher darauf hin, dass es Kermani im Literaturbetrieb vor allem um Erfolg geht. Und genauso wie die Autorfigur Glavinic wünscht er ihn sich in den unterschiedlichsten Ausformungen. Dies gilt zum Beispiel für Literaturpreise, über deren Ausbleiben er sich ärgert, oder für den finanziellen Erfolg, der sich in Form von Verkaufszahlen ausdrückt. Letzteres lässt sich an seiner Unzufriedenheit ablesen, die angesichts des Umstands aufkommt, dass seine literarischen Werke es nicht vermögen, den Lebensunterhalt zu sichern. Selbst seine deprimierte Reaktion auf die abwertenden Rezensionen belegt, wie stark der Wunsch ausgeprägt ist, auch im Feuilleton Erfolge in Form von Anerkennung zu verzeichnen. Darüber hinaus dürfte deutlich geworden sein, inwiefern Kermani selbst eine Veröffentlichung des jüngsten Romans als einen Erfolg werten würde und sich wünscht, Leser zu finden. Dass sich diese Wünsche – abgesehen von der Veröffentlichung – im Rahmen der Diegese nicht realisieren, obwohl Kermani stets an ihnen festhält, macht ihn eben zu einem Gescheiterten. Er erweist sich somit nicht als ein echter *poète maudit*, der unter den gleichen Umständen emotional weniger erschüttert wäre, sondern als ein *poète raté*, der innerhalb des Literaturbetriebs ins Abseits gerät und zu einer Randfigur wird, obwohl er dies nicht beabsichtigt.

### 5.3 Der journalistische Autor

Die weniger erfolgreichen Romane, von denen im letzten Abschnitt die Rede war, sind nicht die einzigen Texte, die die Autorfigur in ihrer schriftstellerischen Praxis produziert. Das liegt vor allem an Kermanis journalistischen Aktivitäten, die parallel zu den belletristischen erfolgen und in *Dein Name* dadurch markiert werden, dass Kermani sich in der Funktion des Erzählers immer dann als einen „Berichterstatter“ (DN, S. 57) bezeichnet, wenn er von seinen Autoraktivitäten berichtet, die nicht mehr in den Bereich der Belletristik gehören. In diesem Kontext ist weder von Romanen, wie er sie früher schrieb, noch vom Roman, den er schreibt, die Rede, sondern von „Brandartikel[n]“ (DN, S. 242) oder von „Reportagen“ (DN, S. 109), für die er Reisen nach „Afghanistan“ (DN, S. 138), „Indien“ (DN, S. 420), „Kaschmir“ (DN, S. 419), „Lampedusa“ (DN, S. 901) und „Iran“ (DN, S. 1029) unternimmt. Aufgrund dieser die Belletristik überschreitenden Autoraktivitäten kann zunächst vermutet werden, ob Kermani nicht den „tagespolitisch-journalistischen“ (Selbmann 1994, S. 117) Dichtertyp darstellt, wie ihn die Jungdeutschen des Vormärz zum Ideal erhoben. Wie Rolf Selbmann dargelegt hat, versuchten diese am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der „Sonderstellung des Dichters als einer überpolitischen, dem klassisch-romantischen Autonomiepostulat verpflichteten Instanz“ (ebd., S. 120) zu brechen und verlangten stattdessen eine dezidierte

„Parteinahme des Dichters“ (ebd., S. 118), die idealerweise in den eigenen Werken zum Ausdruck kommen sollte.

Eine derartige „Politisierung der Literatur“ (Roß 2004, S. 79) findet jedoch weder in den Romanen statt, die Kermani früher schrieb, noch in dem gegenwärtigen Roman, über den die Leser von *Dein Name* zwar mehr erfahren als über die vorherigen, der aber dennoch nicht genügend Informationen liefert, um auf eine politische Parteinahme schließen zu können. Im Gegensatz zum jungdeutschen Dichtertyp des tagespolitisch-journalistischen Autors, wie ihn laut Selbmann vor allem Georg Herwegh verkörperte (vgl. Selbmann 1994, S. 118 ff.), wählt die Autorfigur Kermani also den Weg, politische Themen nicht in seinen belletristischen Werken, sondern in genuin journalistischen Texten zu verarbeiten. Der Unterschied zum tagespolitisch-journalistischen Dichtertyp beruht des Weiteren darauf, dass Kermani gerade die Parteinahme vermeiden will und in Bezug auf politische Themen journalistische Darstellungsformen bevorzugt, bei denen „das in der Wirklichkeit 'Gefundene' fakten- und publikumsgerecht vermittelt“ (Roß 2004, S. 74) wird. Die Absicht der „informierende[n] Darstellung[...]" (La Roche 2013, S. 151) macht sich vor allem dann bemerkbar, als die Autorfigur einen Anruf vom „Nachrichtenmagazin“ (DN, S. 266) erhält, das ihn „zum Verband der Exmuslime“ (DN, S. 267) befragen möchte. Der Umstand, dass Kermani das Gespräch schnell zu Ende bringen will und „sich damit heraus[redet], gleich zum Bahnhof gehen zu müssen“ (DN, S. 267), veranschaulicht bereits seine mangelnde Bereitschaft, mit einer Expertenmeinung Partei zu ergreifen. Noch deutlicher wird diese Abneigung in der darauf einsetzenden erlebten Rede, die deutlich zu verstehen gibt, dass Kermani journalistische Texte schreiben will, in denen er nicht konkret Stellung beziehen und somit eine bestimmte Position vertreten muss, sondern solche, in denen er das wiedergibt, was er erst über den Weg der Recherche findet:

„Überhaupt Meinungen – mit Meinungen ließe sich leicht überleben im Westen, er müßte nur immer neue Meinungen ausstoßen, besser noch eine Meinungsmaschine anschaffen mit mehreren Mitarbeitern, die am laufenden Band Meinungen von ihm produziert zu sämtlichen Themen zwischen Holocaust, Heterosex und dem Heiligem oder, was das Heilige betrifft, sich am besten in zwei Muslime aufteilen, einen echt, einen ex, dann müßte er nicht über eine Festanstellung nachdenken, dann könnte er bei jedem Anruf auf einen Knopf drücken und schon spuckte die Maschine die gewünschte Meinung für oder gegen Holocaust, Heterosex und das Heilige aus, aber er will das nicht, er will keine Meinungen mehr, wenn überhaupt einen Brotberuf, will er Bericht erstatten, Beschreibungen statt Thesen, Fragen statt Expertisen, Widersprüche statt Urteile, doch Berichte will keiner haben und erst recht nicht bezahlen, allein schon die Spesen, was sagen Sie? viertausend Euro?, dafür haben wir unsere Korrespondenten (aber die schreiben elf Artikel im Monat aus sieben Ländern und werden

eingespart einer nach dem anderen), wenn Sie hingegen eine Meinung haben, die nehmen wir gern, zum Monotheismus, zur Neuen Monogamie oder heute zu den Exmuslimen, sagen Sie schon, was denken Sie darüber, es dauert nicht lang, und wir zahlen sehr gut.“ (DN, S. 267)

Kermani mobilisiert an dieser Stelle also ein entsprechendes motivational-emotionales Wissen und veranschaulicht dadurch, inwiefern er in dieser Wissensform nicht den 'Parteilichkeits'-Code verarbeitet, sondern die Codes der 'Objektivität', der 'teilnehmenden Beobachtung' und der 'journalistischen Recherche'. Dass diese auch in seinem Know-how-Wissen Dominanz ausüben und somit eine Korrespondenz zwischen diesen beiden Wissensformen sichtbar machen, belegen seine Reportagen aus Afghanistan, Kashmir, Lampedusa und Iran, bei denen er gemäß dieser Darstellungsform „große[] Mengen von recherchierten Daten, persönlichen Eindrücken und Beobachtungen im erzählerischen Zusammenhang der Schilderung“ (Haas 2004, S. 49) verbindet. Nicht zu Hause am Schreibtisch noch in der Redaktion irgendeiner Tageszeitung, sondern direkt vor Ort sucht er nach geeigneten Informationen, für die er, wie sein Aufenthalt im indischen Bundesstaat „Gujurat“ (DN, S. 421) deutlich macht, mehrere Orte besucht und Gespräche mit verschiedenen Personen führt, um einen möglichst facettenreichen Eindruck zu bekommen. So wohnt er beispielsweise einer größeren Veranstaltung am „Campus des Technischen Kollegs von Ahmadabad“ (DN, S. 420) bei, wo der „Chief Minister, wie ein Ministerpräsident in Indien heißt“ (DN, S. 420), eine Rede hält. Bei dieser Gelegenheit spricht er mit einigen der „zehntausend Studenten“ (DN, S. 420) und erfährt, dass der Chief Minister für die meisten von ihnen „ein Idol“ ist, „effizient, arbeitswütig, vor allem: nicht korrupt“ (DN, S. 420). Er unterhält sich aber auch mit einer „Chefredakteurin mit dem muslimischen Namen“ (DN, S. 418), die ihn „zur Residenz des britischen Botschafters mit[nimmt]“ (DN, S. 419), oder redet mit einer „Anwältin“ (DN, S. 419), die ihm davon erzählt, dass „[i]n Hashempur, südlich von Delhi, [...] ein privates Sicherheitsunternehmen im Jahr 1987 neunzehn Bauern [erschießt]“ (DN, S. 419) und dass sie, nachdem „die Angehörigen es geschafft [haben], die Morde vor den Obersten Gerichtshof zu bringen“ (DN, S. 420), den Richtern nicht vertraut. Es sind generell sehr viele Themen, die Kermani in Gujarat aufgreift. Sein Interesse gilt sowohl gegenwärtigen wie vergangenen Ereignissen, die er zu verbinden versucht. Dabei nimmt er die erhaltenen Informationen zum Anlass, weiter zu recherchieren, sich in Kontexte hineinzuarbeiten und möglichst viele Perspektiven zusammenzuführen. So versucht er etwa nach der Rede des Chief Ministers, der „nach dem Vorsitz der hindu-nationalistischen Partei“ (DN, S. 420) greift, sich auch ein Bild davon zu machen, unter welchen Bedingungen die muslimische Minderheit lebt. Dies führt ihn schließlich zu den Opfern der „Ausschreitungen gegen Muslime“ am „28. Februar 2002“ (DN, 421) in der „Landeshauptstadt Ahmadabad“ (DN, S. 421), die damals aus ihren Häusern vertrieben wurden und in dem Chief Minister, wie sie Kermani mitteilen, keineswegs ein Idol sehen, sondern einen

„Fundamentalist[en]“ (DN, S. 422), der ihrer Meinung nach zu den Ausschreitungen von 2002 beigetragen hat.

Das Leid und traurige Schicksal der muslimischen Religionsgemeinschaft, von dem Kermani im Zuge seiner Recherchen erfährt, bietet nun die Möglichkeit, in seinem Reportagebericht Partei zu ergreifen, weil er als Muslim und Islamwissenschaftler sich mit den Vertriebenen eher identifizieren dürfte als mit den hinduistischen Angreifern. Doch Kermani macht von dieser Gelegenheit keinen Gebrauch und verzichtet bewusst auf eine einseitige Darstellung, um den Grundsätzen der Reportage gerecht zu werden:

„Er könnte es bequem so konstruieren, als würde Gujarat von hinduistischen Taliban beherrscht, ein Bundesstaat mit immerhin sechzig Millionen Einwohnern. Aber das träfe nicht den Kern. Das Ressentiment gegen Muslime hat sich 2002 in einer spezifischen Lage explosionsartig entladen, nach einer Serie von islamistischen Anschlägen in Indien, Gefechten mit pakistanischen Freischärlern und dem 11. September 2001, den die Hindu-Nationalisten weidlich ausschlachteten. Das Entsetzen, das sich nach den Masakern in ganz Indien einstellte, führte in Gujarat zu einem kollektiven Trotzgefühl, das der Chief Minister für sich ausnutzte.“ (DN, S. 423)

Kermani demonstriert damit, dass er das Handwerk beherrscht und genau weiß, was gute Reportagen ausmacht. Seine Kompetenz drückt sich gerade darin aus, dass er Hintergrundinformationen sammelt, alle Facetten eines Sachverhalts sichtbar macht und mehrere Personen zu Wort kommen lässt, direkt Beteiligte wie Außenstehende, Zeitzeugen wie Nachgeborene. Eigene Urteile bleiben hingegen aus, obwohl die Menge gesammelter Fakten dazu ermutigen könnte, Position zu beziehen. Dennoch wahrt er eine gewisse Distanz, die sich darin zeigt, dass er auf Meinungsäußerung verzichtet. Zugleich stellt er aber auch Nähe her, indem er die eigenen Eindrücke vor Ort schildert:

„Gegen die emphatische Säkularität der indischen Staatsgründer und die urwüchsige Multikulturalität des Subkontinents, von der Europa auch heute noch lernen könnte, sehnen sich immer mehr Inder nach einer hinduistische (sic) Leitkultur, innerhalb derer Muslime und Christen durchaus Filmstars werden können, Wirtschaftsführer oder sogar Spitzenpolitiker. Aber ihren Glauben sollten die Filmstars und Spitzenpolitiker nun nicht gerade öffentlich praktizieren, wogegen die hinduistische Prominenz auf jeden Pilgerzug springt, der gerade von einer Fernsehkamera gefilmt wird. Es ist diese viel weniger auffällige Entwicklung, für die Gujarat ein Laboratorium geworden ist, nicht der dumpfe religiöse Haß. Nirgendwo anders überträgt sich die Entdeckung und Konstruktion dessen, was als das Eigene gilt, so

deutlich auf die soziale Praxis. Allein an einem Eßisch sitzt ein älterer Herr, der durch seine Mütze und den Kinnbart als Muslim zu erkennen ist. Als der Berichterstatter sich zu ihm setzen möchte, steht der Herr auf, um das Tablett zurückzubringen. Gut, sein Teller ist leer, er wollte vielleicht wirklich gehen, dennoch irritiert die Eile.“ (DN, S. 424 f.)

Zum Know-how-Wissen gehört darüber hinaus die Kenntnis, wie die durch Interviews, Recherchen und teilnehmende Beobachtung gewonnenen Fakten, die man als Reporter am Ort des Geschehens sammelt, miteinander verbunden werden müssen, damit der Text als eine Reportage erkennbar ist. Folgt man Bernhard Pörksen, so zeichnet sich diese Darstellungsform durch eine „dramaturgische Idee“ aus, die „an Gewicht [gewinnt]“ und „dann durch zusätzliche Recherchen ausgebaut wird“ (Pörksen 2004, S. 19). Die 'dramaturgische Idee' erweist sich somit als ein weiterer kultureller Code, an dem eine Orientierung stattfindet, sobald sich Autoren für Reportagen entscheiden. Dies macht sich nicht zuletzt auch in den Reportagen der Autorfigur bemerkbar, bei denen, wie ihre Reise nach Kaschmir beweist, immer eine spezifische dramaturgische Idee im Zentrum steht und als Taktgeber für weitere Recherchen fungiert. Im Mittelpunkt der Kaschmir-Reportage steht nun der Konflikt zwischen Hindus und Muslims, auf den Kermani hinweist, indem er die Rede des hinduistischen Chief Ministers und die Aussagen der muslimischen Opfer miteinander verbindet. Dieser konfessionelle Konflikt hat für die Reportage, die Kermani von Deutschland aus über Indien weiter nach Kaschmir führt, eine leitmotivische Funktion und wird dramaturgisch so dargestellt, dass er sich von Land zu Land steigert und immer konkreter wird. Dabei bezieht sich Kermani als Muslim in die Reportage ein, wie sich bereits am Anfang der Reise von Deutschland nach Indien abzeichnet, als ihm im Flugzeug „ein erstaunlich unfreundlicher Inder den Gangplatz nicht freigeben“ (DN, S. 417) will, obwohl Kermani genau diesen Sitz reserviert hat. Etwas später kommt es dann erneut zu Reibereien, weil sich beide nicht über die Nutzung des Lebensraums einigen können, den sie in der Zeit der Flugreise teilen müssen: „Jetzt fordert der Sitznachbar den Berichterstatter auf, die Positionen ihrer Ellbogen zu tauschen, die sich die Lehne teilen. – Is there any reason, why should I do that?“ (DN, S. 418) Der Konflikt zwischen dem Muslim Kermani und dem als Hindu erkennbaren Inder verweist also symbolisch darauf, dass er in erster Linie ein territorialer ist und auf dem indischen Subkontinent deswegen ausgetragen wird, weil jede der beiden Konfessionsgemeinschaften das Territorium, wo sie nebeneinander leben, für sich beansprucht.

Dramaturgisch zugespitzt wird der Konflikt dann in Gujarat, wo Kermani im Zuge seiner Recherchen von den oben erwähnten Gewaltausschreitungen berichtet und mitteilt, „daß vor allem neuere Viertel von den Unruhen betroffen waren“ (DN, S. 424), während es „[i]n der Altstadt von Ahmadabad [...], wo Hindus und Muslime ärmer sind und seit jeher Tür an Tür wohnen, [...] nur vereinzelte Übergriffe [gab]“ (DN, S. 424). Anders als im Flugzeug, wo der Konflikt in Form einer

verbalen Auseinandersetzung dargestellt wird, kommt es in Gujarat zu Gewalttaten, die Kermani erzähltechnisch steigert, indem er von Ausschreitungen, Übergriffen, Vertreibungen und dem Leid der Opfer berichtet. Kermani hält aber auch fest, dass dieser Konflikt, bei dem in Gujarat vor allem Muslims die Leidtragenden sind, an Aktualität nicht verloren hat: „Der Mob – ach, ein Mob sei mit Geld und Alkohol überall leicht zu beschaffen, beinah wöchentlich komme es irgendwo in Indien zu einem Ausbruch der Gewalt, lesen Sie doch nur die Nachrichten“ (DN, S. 426). Wie angespannt die Situation tatsächlich ist, veranschaulicht er schließlich am Beispiel jener Begegnung mit dem älteren Herren in der Universitätsmensa, der sich über die gegenwärtige Lage alles andere als optimistisch äußert: „Noch in der Bewegung, mit der er sich abwendet, murmelt er dem Berichterstatter zu, daß die Muslime in Gujarat keine Zukunft hätten. Der da, und er blickt hinüber zur Bühne, wo gestern der Chief Minister über *development* und *capacity* sprach, der da sei sehr geschickt.“ (DN, S. 425) Und auch die Vertriebenen von 2002 „wollten nie mehr neben Hindus wohnen“ (DN, S. 427).

Seinen Höhepunkt erreicht die Konfliktdarstellung in Kaschmir, einer ohnehin sehr problembehafteten Region, wo territoriale Streitigkeiten sogar auf der politischen Bühne stattfinden, weil Indien und Pakistan Ansprüche auf Teile des Gebiets erheben: „Nach dem Rückzug der Briten 1947 fiel der größere Teil der Provinz trotz seiner überwiegend muslimischen Bevölkerung an Indien, der Westen an Pakistan, ein Steifen im Nordosten später an China.“ (DN, S. 436) Insofern wird der Konflikt zwischen Muslims und Hindus in dieser Region sogar auf der Staatsebene ausgetragen, weshalb Kermani sie als „Wunde“ bezeichnet, „die sich nie zu schließen scheint“ (DN, S. 436) und die sich „längst eingerichtet [hat] im Ausnahmezustand“ (DN, S. 436). Welche Formen dieser im Alltag der Kaschmiris annimmt, führt Kermani folgendermaßen aus:

„Vor den Vereinten Nationen verpflichtete Indien sich auf ein Plebiszit, in dem die Kaschmiris selbst über ihr Schicksal entscheiden sollten. Dazu ist es jedoch nie gekommen, statt dessen zu drei Kriegen mit Pakistan. Immerhin gewährte Delhi der Provinz weitgehende Autonomie, doch nach einer Serie offenkundiger Fälschungen bei den Regionalwahlen brach 1989 ein bewaffneter Aufstand aus, der mittlerweile hunderttausend Menschen das Leben gekostet hat – bei einer Einwohnerzahl von fünf Millionen. Etwa sechshunderttausend Soldaten soll die indische Armee in der Provinz stationiert haben, die meisten im Kaschmir-Tal [...]. Es gibt auf der ganzen Welt keine auch nur annähernd vergleichbare Präsenz von Streitkräften. Soldaten stehen überall, in allen Städten, in allen Dörfern, auf den Überlandstraßen genauso wie auf den Nebenstraßen, den Hauptstraßen, den Gassen und sogar den Feldwegen [...]. Für die Inder ist es ein Krieg gegen den Terror. Für die Bevölkerung ist es Besatzung.“ (DN, S. 436 f.)

In Kaschmir liegt nun auch „Srinagar“ (DN, S. 432), die letzte Station auf Kermanis Reportagereise und ein Ort, wo Auseinandersetzungen nicht nur zwischen den Konfessionen, sondern auch zwischen den sozialen Klassen seit jeher an der Tagesordnung sind und immer wieder in Gewalt ausarten. Um diese in ihrem ganzen Ausmaß darzustellen, berichtet die Autorfigur zum Beispiel über das Schicksal enteigneter Bauern:

„Als Angehöriger eines sogenannten 'primitiven Stammes' ist er in den Wäldern aufwachsen (sic), lebte wie seine Vorfahren von allem, was unter und an den Bäumen gedieh, Früchten, Nüssen, Linsen. Ein Großgrundbesitzer aus der Gegend kaufte den Wald – indem der Großgrundbesitzer die Beamten bestach, ist der Landlose sicher. Forstwächter standen mit Waffen vor seiner Hütte, auch die Polizei. Wie alle anderen Bauern der Gegend wurde er mitsamt seiner Familie auf die Ladefläche eines Lastwagens gepfercht und hinter den Bergen abgesetzt. Wenn ihr zurückkehrt, töten sie euch, gaben ihnen die Forstwächter mit auf den Weg.“ (DN, S. 433)

„Sie ist Witwe, fünfzig und schneeweiße Haare, von ihrem Hektar Land vertrieben, als die Haare noch schwarz waren, auch sie verprügelt, darf nicht einmal in die Nähe ihres Bodens kommen, die vier Kinder in die Stadt geflohen. [...] Warum sie hier ist? – Wir sind bereit zu sterben, um unser Land wiederzubekommen.“ (DN, S. 435)

Berichtet wird des Weiteren von „Menschenrechtsverletzungen der indischen Armee“ (DN, S. 438) oder von „Aufständischen“ (DN, S. 437) und „willkürliche[n] Festnahmen“ (DN, S. 441), vom „Terrorismus“ (DN, S. 439) und von „Dutzend Kämpfern“ (DN, S. 437) oder gar von einer „unbestimmte[n] Anzahl von Männern, die tagsüber ihrer Arbeit nachgehen und abends der Sabotage“ (DN, S. 437). Srinagar gleicht, wie Kermani im Zuge seiner Recherchen herausfindet, einem Kriegsgebiet, wo die Angst regiert. Beinahe täglich schlägt sie in Gewalt und Gegengewalt um, so dass keiner gegen willkürliche Angriffe gefeit ist. In der Reportage wird dies am Beispiel des „Jawed Ahmad Ahangar“ veranschaulicht, eines „Schüler[s] der zehnten Klasse“ (DN, S. 446), der sich zur falschen Zeit am falschen Ort befand, nämlich „bei seinem Cousin in der Stadt, mit dem er für das Examen lernte“ (DN, S. 446). Doch genau hier fand zu jenem Zeitpunkt eine antiterroristische Militäroperation statt, der Jawed tragisch zum Opfer fiel, ohne irgendetwas verbrochen zu haben: „Umsonst die Schwüre der Mutter, daß der Junge nichts mit dem militanten Widerstand zu tun habe, ohnehin viel zu jung sei und vor dem Examen stünde. Später stellte sich heraus, daß im Nachbarhaus ein Militanter wohnte, der den gleichen Vornamen trug. Jaweds Mutter hat ihren Sohn nie wiedergesehen.“ (DN, S. 446)

Solche „Greuelthaten der indischen Armee“ (DN, S. 444) seien an der Tagesordnung,



„insbesondere die Vergewaltigungen, die Zwölfjährige vor der Mutter, danach die Mutter vor der Zwölfjährigen und so weiter“ (DN, S. 444), erzählt ihm ein „Extremist“ (DN, 444). Dieser aber repräsentiert die andere Seite der Gewalt und ist ein „Führer, der am bewaffneten Kampf und dem Ziel eines islamischen Staates festhält“ (DN, S. 444). An eine friedliche Lösung des Konflikts glauben hier deswegen nur die wenigsten, wie Kermani aus einem Gespräch mit der „Anglistikprofessorin“ (DN, 438) erfährt: „Ein säkulares Kaschmir sieht sie nicht. Ein Blick auf die möglichen Führer des freien Kaschmir genügt ihr: Islamisten.“ (DN, S. 438) In Srinagar tobt, und darauf will Kermani aufmerksam machen, ein brutaler wie schonungsloser Kampf um das kaschmirische Territorium, der zwischen der indischen Regierung und der muslimischen Bevölkerung geführt wird. Ohne dass abzusehen ist, ob die Gewaltexzesse je zu einem Ende kommen, wird der Konflikt in Srinagar weiterhin ausgetragen, und zwar um Einiges heftiger als in Gujarat und erst recht im Flugzeug auf deutschem Boden, wo Kermani und sein indischer Sitznachbar ihre Streitigkeiten lediglich mit Worten ausfechten. Der dramaturgische Aufbau der Konfliktdarstellung verläuft somit entlang seiner Reiseroute, wobei die jeweiligen Stationen eine Steigerung der Gewalt markieren. Gemäß der obigen Definition Pörksens orientiert sich Kermani bei seiner Reportage an diesem Aufbauschema und baut es dann mit Recherchen vor Ort aus.

Die dramaturgische Idee, den territorialen Konflikt, in den auf dem indischen Subkontinent Konfessionen wie soziale Klassen eingebunden sind, entlang der eigenen Reise von Deutschland über Indien nach Kaschmir darzustellen und dabei eine Route zu wählen, auf der er von Station zu Station intensiver ausgetragen wird, tritt in dieser Reportage deutlich zutage. Damit liegen Indizien dafür vor, dass Kermani den kulturellen Code der 'dramaturgischen Idee' in seinem Know-how-Wissen verarbeitet und genau weiß, wie journalistische Reportagen geschrieben werden. Es lassen sich demnach die Konturen eines journalistischen Autors beobachten, als welcher Kermani eben auch in Erscheinung tritt. Und das wird nicht nur im Kontext seiner Auslandsreportagen sichtbar. Angedeutet wird zum Beispiel auch ein Bericht innerhalb der Grenzen Deutschlands, für den sich Kermani zu einer „Bürgeranhörung“ (DN, S. 320) in Köln begibt und dabei im Laufe der Veranstaltung in Begeisterung versetzt wird:

„Das war, der Berichterstatter konnte es selbst nicht glauben, Demokratie in Reinkultur. Jeder, der nicht pöbelt, darf seine Meinung äußern, ihm wird geantwortet, und wenn es sich bis weit nach Mitternacht hinzieht. Wir haben Zeit, sagt der Versammlungsleiter. Es geht der Reihe nach und streng nach Vorschrift. Sie wollen eine Moschee bauen? Haben Sie denn genug Parkplätze?“ (DN, S. 320)

Neben Reportagen und Berichten werden darüber hinaus weitere Textsorten erwähnt, die gemeinhin im Bereich des Journalismus zu verorten sind und aus der Feder Kermanis stammen. So spricht die

Autorfigur etwa von „Auftragsmanuskripte[n]“ (DN, S. 502), „unzählige[n] Artikel[n]“ (DN, S. 1015), von „Kolumnen“ (1016) oder „Feuilletons“ (DN, S. 901), wobei Kermani hin und wieder durchaus aus dem Roman schöpft, an dem er gegenwärtig schreibt. Da er für seinen Roman ohnehin alles zu einem Text verarbeitet, was ihm widerfährt, die finanziellen Probleme aber zusammen mit den Veröffentlichungsschwierigkeiten zunehmen, versucht er wenigstens diejenigen Textfragmente zu verwerten, die sich für eine Publikation in den journalistischen Printmedien eignen. Dies gilt zum Beispiel für seinen „Absatz über *Urlaub in Polen*“, den er „der Zeitung anbieten“ will, damit diese ihn „vielleicht in der Wochenendbeilage oder auf der Jugendseite abdrucken“ (DN, S. 405) lässt. Damit beweist Kermani, inwieweit er mit den Codes des Medienjournalismus vertraut und kompetent genug ist, seine Texte derart aufzubereiten, dass sie sich für eine Veröffentlichung in den jeweiligen Printmedien qualifizieren. Er versteht es, sie zu je spezifischen journalistischen Textsorten umzuformen, und verfügt über die nötigen Kontakte, um sie in der einen oder anderen Zeitung zu platzieren. Insofern finden sich hier Hinweise darauf, dass er im journalistischen Medienbetrieb sozialisiert ist und sich gelegentlich als freier Journalist ins Spiel bringt. Und das liegt nicht nur an seiner eigenen Initiative, wie der Auftrag deutlich macht, den er während seines Indienaufenthalts unerwartet erhält:

„Bevor er sich deprimiert ins Bett legt, erreicht ihn drahtlos noch der zeitverschobene Auftrag, den Herausgeber der sämtlichen Werke, Briefe und Dokumente Hölderlins zu porträtieren, die er für 49,99 Euro zuzüglich Versandkosten bestellt hatte [...]. Der Redakteur ahnt nicht, daß das Schnäppchen dem Roman so viel bedeutet, den ich schreibe; da die aufgeschlagene Zeitung mit dem Absatz über Urlaub in Polen neben einer Verlagsankündigung lag, kam ihm nur die Idee, daß 'jemand wie Sie, mit Ihrem Hintergrund, sich auch für diesen Himmelsstürmer interessieren müßte', wie er den Herausgeber nannte.“ (DN, S. 453)

Kermanis Begabung, Texte zu produzieren, die den journalistischen Standards entsprechen, scheint somit erkannt wie anerkannt zu sein und führt dazu, dass ihn der namentlich nicht genannte Redakteur regelmäßig mit Feuilletonartikeln jeglicher Art beauftragt. Dies hat wiederum zur Folge, dass Kermani sich immer öfter als freier Journalist betätigt:

„Weil die finanziellen Schwierigkeiten zunahmen, kopierte er einzelne Absätze, die in sich relativ homogen waren, in eigene Dateien, bearbeitete sie geringfügig und schickte sie ebenjenem Redakteur, der nun so freundlich um einen Artikel über den Abfall gebeten hat. Es waren Alltagsszenen, Reisebeschreibungen, Reflexionen über Filme oder Gemälde, auch Leseindrücke und Beobachtungen politischen Geschehens, also durchweg Texte, die nicht

zum Roman im Roman gehörten, der allmählich Kontur annahm, sondern zu den Notizen, die der Romanschreiber sich weiterhin wahllos machte. Zu seiner Überraschung wurden sie als Feuilletons oder Kolumnen gern genommen, so daß eine gewisse Nachfrage entstand.“ (DN, S. 1016)

Daraus lässt sich nun schlussfolgern, dass Kermani gelegentlich doch zu „meinungsäußernden Darstellungsformen“ (La Roche u. a. 2013, S. 177) greift. Allerdings geschieht dies nur dann, wenn der Gegenstand keinen politischen Bezug hat und eher in das Kulturressort der Zeitung gehört. Somit spricht auch dieser Umstand dagegen, in Kermani den tagespolitisch-journalistischen Dichtertyp jungdeutscher Provenienz zu sehen. Vielmehr wird er als freier journalistischer Autor erkennbar, der, wenn es um politische Themen geht, auf Meinungsäußerung wie Parteinahme verzichtet und lieber informative Nachrichtenartikel bzw. Reportagen verfasst. Auf meinungsäußernde Darstellungsformen greift er aber dann zurück, wenn sich Möglichkeiten ergeben, über Kulturthemen zu schreiben. Und diesbezüglich scheint Kermani, wie die zitierte Passage nahelegt, so produktiv wie kreativ zu sein. Zumindest wird in ihr angedeutet, dass die von der Zusammenarbeit mit jenem Redakteur begünstigte Arbeitsweise viele verschiedene journalistische Textsorten hervorbringt, die Kermanis Aussagen nach als Kommentare, Betrachtungen, Kolumnen, Rezensionen und Essays erkannt werden können.

Dass es zu einer solchen Diversität von Texten kommt und diese allesamt in den journalistischen Formaten eine Verwendung finden, lässt auf Kermanis journalistisches Know-how-Wissen schließen, das er in diesem Kontext mobilisiert. Als kulturelle Codes müssen darin demnach jeweils solche verarbeitet werden, die für die je spezifische Textsorte charakteristisch sind. So zeichnen sich etwa Kommentare, Betrachtungen, Kolumnen, Rezensionen und Essays anders als Reportagen durch einen höheren Grad an Subjektivität aus (vgl. Mast 2012, S. 300 ff.). Im Fall des Essays wären zudem 'Esprit' und 'pointiert-unterhaltsamer Schreibstil' als kulturelle Codes zu nennen (vgl. Fasel 2008, S. 114 f.; Mast 2012, S. 308), während 'Aktualitätsbezug', 'Klarheit' und 'Argumentation' für den Kommentar typisch sind (vgl. Mast 2012, S. 300 f.; Schneider / Raue 2012, S. 223 ff.). Die Kolumne ist wiederum an solche Codes gekoppelt, die man mit 'Turnus' und 'Individualität' umschreiben könnte (vgl. Mast 2012, S. 305 f.). Für die Betrachtung stehen hingegen die 'Beobachtung eines Sachverhalts' und das 'Abzielen auf das Gefühl des Lesers' im Mittelpunkt (vgl. Fasel 2008, S. 124 ff.), und die Rezension ist als solche dann erkennbar, wenn darin eine neue Publikation, sei es aus Film, Literatur oder Kunst, besprochen und beurteilt wird. 'Kritik', 'Analyse' und 'Urteil' stellen somit die zentralen Codes dar, die in der Form des Know-how-Wissens verarbeitet werden müssen, um eine Rezension kompetent schreiben zu können (vgl. La Roche u. a. 2013, S. 182 f.). Dies scheint auch auf Kermani zuzutreffen, andernfalls käme es weder zu einer Annahme seiner Texte seitens der Redaktion noch zu deren Veröffentlichung in den genannten

journalistischen Darstellungsformen.

Die Regelmäßigkeit, mit der diese Texte geschrieben bzw. – wie Kermani es selbst ausdrückt – geringfügig bearbeitet und jenem Redakteur angeboten werden, verweisen hingegen darauf, worum es Kermani geht, nämlich um die Veröffentlichung seiner literarischen Arbeiten in den journalistischen Formaten. Die 'Herstellung von Öffentlichkeit' ist somit der kulturelle Code, der in dem hier mobilisierten motivational-emotionalen Wissen verarbeitet wird. All dies lässt die Konturen eines journalistischen Autors zum Vorschein kommen und macht deutlich, dass Kermani in *Dein Name* neben poeta doctus, poeta laureatus und poète raté auch in dieser Subjektform intelligibel wird.

#### 5.4 Fazit

Wie in den autofiktionalen Werken zuvor konnte die Autorfigur auch in *Dein Name* als ein hybrides Autorsubjekt identifiziert werden, das sich diesmal aus vier Formen zusammensetzt. Diese sind im Laufe der Lektüre auf Grundlage verschiedener Autoraktivitäten intellektuell erkennbar, wobei die jeweiligen Konturen mal mehr, mal weniger scharf umrissen sind. Versteht man – wie wir es in dieser Arbeit tun – die Subjektform als eine Beobachtungskategorie und als praktische Realisierung einer spezifischen Subjektkultur, innerhalb welcher ganz bestimmte Codes dominant sind, so erweist sich im Fall der Autorfigur Kermani die Subjektform des poeta doctus als am stärksten ausgeprägt. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sich die Autorfigur über weite Strecken des Romans in ihrer schriftstellerischen Praxis an Codes orientiert, die normalerweise dieser spezifischen Subjektkultur zugerechnet werden: 'literarische Bildung', 'intertextuelle Bezugnahme auf klassische Vorbilder', 'elaborierte Formgebung' und 'Wissenschafts- bzw. Theorieinteresse'.

Mehr Probleme bereiten hingegen Aktivitäten, aus denen sich die Subjektformen des poeta laureatus und poète raté erschließen lassen. Grund dafür ist vor allen Dingen deren Unvereinbarkeit, weil der poeta laureatus insbesondere unter den Bedingungen des modernen literarischen Feldes einen Erfolgstypus repräsentiert, während der poète raté seiner Bezeichnung nach eher einen gescheiterten Autor darstellt, der mit Misserfolg leben muss. Dass sich die Autorfigur Kermani als ein moderner poeta laureatus beobachten lässt, liegt an zwei im Literaturbetrieb begehrten Auszeichnungen, die er in erster Linie für seine früheren Werke erhält. Der Roman, an dem sie in *Dein Name* hauptsächlich schreibt, findet hingegen weniger Anerkennung, was nicht zuletzt dazu führt, dass Kermani in diesem Zusammenhang in der Subjektform des poète raté intelligibel wird.

Zudem lässt sich die Form eines Autorsubjekts erkennen, das zwischen belletristischer Literatur und Journalismus steht. Werden die literarische und die journalistische Tätigkeit anfangs noch funktional voneinander getrennt, weil Kermani seine journalistische Arbeit als „Brotberuf“ (DN, S. 267) versteht, die Produktion von Romanen jedoch als ein künstlerisches Engagement betrachtet, gehen sie später immer mehr ineinander über und bedingen sich gegenseitig. So betätigt

er sich zum Beispiel zunächst als Berichterstatter, der in politisch brisante Gebiete reist, um Reportagen zu schreiben. Diese zeichnen sich in erster Linie durch Objektivität und eine dramaturgische Idee aus, was darauf verweist, dass Kermani über ein entsprechendes journalistisches Know-how verfügt und dieses mobilisiert, sobald er aus dem Ausland berichtet. Allerdings gehen die Reportagen dann in den Roman ein, den er gegenwärtig schreibt, und werden dadurch zu einem Bestandteil des Werks, das sich aus heterogenen Elementen zusammensetzt. Damit integriert Kermani seine journalistische Arbeit in seine Tätigkeit als belletristischer Autor und transformiert sie zu einer literarischen. Diese Bewegung lässt sich aber auch in die umgekehrte Richtung beobachten. Denn neben Reportagen im Ausland entstehen auch noch diverse journalistische Textsorten zu Kulturthemen, denen allesamt eine meinungsäußernde Darstellungsform gemeinsam ist. Hierbei schöpft er indes aus dem Roman, an dem er gegenwärtig schreibt, und verarbeitet einige Passagen zu Kolumnen, Essays oder Rezensionen, wobei er erneut journalistisches Know-how mobilisiert. Indem Kermani diese Texte Zeitungen anbietet und sie dort veröffentlichen lässt, transformiert er seine literarische Arbeit zu einer journalistischen und mobilisiert dabei ein entsprechendes Know-how, das ihn – wie im Kontext der Transformation in die umgekehrte Richtung – als einen journalistischen Autor erkennbar macht.

Betrachtet man *Dein Name* nun genauso wie die vorherigen Werke als einen praktischen Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung, der über die Selbstfigurierung des realen Autors bzw. dessen Einschreibung in den literarischen Text erfolgt, dann lässt sich feststellen, dass auch in diesem Fall bestehende und teilweise miteinander unvereinbare Subjektformen sowohl aufgegriffen als auch amalgamiert werden. Daraus ergibt sich schließlich ein als Hybride beobachtbares Autorsubjekt, das man im Lektüreprozess wahrnimmt. Übereinstimmungen mit den vorherigen autofiktionalen Werken gibt es jedoch nicht nur in subjektivierungstheoretischer Hinsicht. Sie zeigen sich auch dort, wo die praxistheoretischen Aspekte in den Vordergrund rücken. Im Kontext der vorliegenden Arbeit betrifft dies vor allem den Aspekt der Kontingenz, der zum Ausdruck bringt, dass Praxisvollzüge nicht nur regelgeleitet und routinisiert sind, sondern auch immer Momente der Irritation und des Widerspruchs aufweisen. Wie in den vorherigen autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzügen wird dieser Umstand auch in *Dein Name* auf der Ebene der Hybridisierung bestätigt.

Im Ansatz kam dies bereits dort zur Sprache, wo es um die beiden Formen des poeta laureatus und den poète raté ging. Irritierend wirkt aber auch die Verbindung des Letzteren mit dem poeta doctus, weil es nicht so recht ins Bild zu passen scheint, dass die Autorfigur sich auf der einen Seite in eine literarische Tradition stellt und sowohl Gelehrsamkeit wie Kompetenz ausstrahlt, auf der anderen Seite aber so offensichtlich von entscheidenden Akteuren im Literaturbetrieb geächtet wird. Irritationsmomente machen sich des Weiteren in der Hybridisierung des poeta doctus mit dem journalistischen Autor bemerkbar, da Letzterer, besonders wenn es um Reportagen geht, in

höchstem Grade mobil ist, während die Welt des poeta doctus – jedenfalls dem Konzept nach – in geografischer Hinsicht sehr klein ist und aus Büchern besteht. Auf dieser Folie repräsentiert die Autorfigur Kermani einen modernen poeta doctus, der nicht an seine mit Büchern gefüllte Studierstube gebunden ist, sondern – wie *Dein Name* an mehreren Stellen ausstellt – überall und an den unpassendsten Orten sowohl seine Studien betreibt als auch Texte verfasst.

## **6. Thomas Brussig: *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015)**

Der erst 2015 erschienene und somit jüngste Text aus dem Korpus, dem wir in dieser Arbeit Beachtung schenken wollen, stammt von Thomas Brussig. Mit *Das gibts in keinem Russenfilm* legt dieser ein literarisches Werk vor, dessen Titel genauso schillernd ist wie seine Hauptfigur. Denn es handelt sich dabei um einen DDR-Autor, der 2014 „vor der Kommode meiner Erinnerungen“<sup>54</sup> sitzt und in chronologischer Reihenfolge von seiner Karriere als Schriftsteller erzählt. Als solcher wird er in der Binnenhandlung dann auch tatsächlich erkennbar, weil Aktivitäten wie Schreibearbeiten, Lesungen und Gespräche mit der „Lektorin Lore Reimann“ (DkR, S. 61) dazu beitragen, die Form eines Autorsubjekts sichtbar zu machen. Auf dieser Folie erfüllt der Protagonist zumindest einen Teil der Kriterien, anhand derer sich eine Autorfigur bestimmen lässt. Damit erlangt sie Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Das Besondere dieser Autorfigur liegt aber darin, dass sie in ihrem erzählerischen Erinnerungsprozess die „eigene Biografie mit der Weltgeschichte kurz[ ]schließ[t]“ (Magenau 2015), wobei diese den Fakten widerspricht. Im Rahmen von *Das gibts in keinem Russenfilm* handelt es sich dabei jedoch um reale Ereignisse, weshalb das Feuilleton in Brussigs Roman ein Beispiel kontrafaktischer Literatur sieht<sup>55</sup>.

Angesichts dessen, dass darin die DDR das Jahr 1989 überlebt und zu einer „stromerzeugenden Supermacht“ (Wanko 2015) wird, ist dies durchaus richtig. Gegen die Fakten spricht auch der natürliche Tod Erich Honeckers, auf den Egon Krenz folgt und zum „Reformator“ (Bielefeld 2015) avanciert, bevor ihn Gregor Gysi beerbt. In der BRD regiert hingegen Oskar Lafontaine, der sich schließlich auch noch über eine zweite Legislaturperiode als Kanzler freuen darf. Der historischen Wahrheit widerspricht zudem, dass die DDR das Finale der Fußballweltmeisterschaft 2006 erreicht, dort aber „gegen die Brüder aus dem Westen [...] den Kürzeren zieht“ (Jacobsen 2015). Ihr entspricht weder die Verleihung des Literaturnobelpreises an Ingo Schulze noch Wolfgang Thierses Betätigung als Verleger. Derartige Abweichungen von historischen Fakten ziehen sich durch den ganzen Text und liefern tatsächlich gute Gründe dafür, Brussigs Werk als kontrafaktische Literatur zu bezeichnen. Allerdings kann *Das gibts in keinem Russenfilm*, wie Markus Joch erkannt hat, auch als autofiktionaler Text gelesen werden (vgl. Joch 2015). Denn der Protagonist ist nicht nur deswegen eine Autorfigur, weil er Bücher schreibt und

---

54 Thomas Brussig: *Das gibts in keinem Russenfilm*, Frankfurt am Main 2015, S. 308. Die Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle 'DkR' und der Seitenzahl gekennzeichnet.

55 Vgl. Bielefeld 2015; Jacobsen 2015; Magenau 2015.

Lesungen hält, sondern er verdankt diesen Status auch noch seinem Namen, der mit demjenigen des realen Autors identisch ist. Damit liegt bereits ein autobiografisches Faktum vor, das auf eine Selbstfigurierung schließen lässt. Hinweise darauf liefern zudem die im Text erwähnten Werke der Autorfigur, die ebenfalls auf den realen Autor zurückgeführt werden können. Das betrifft in erster Linie die Romane „Wasserfarben“ (DkR, S. 79) und „Helden wie wir“ (DkR, S. 133), gilt aber auch für das Libretto von Udo Lindenberg's Musical (vgl. Magenau).

Mit diesen autobiografischen Elementen findet somit ein Teil jener Kriterien Berücksichtigung, die nach Frank Zipfel erfüllt werden müssen, um ein literarisches Werk als einen autofiktionalen Text klassifizieren zu können (vgl. Zipfel 2009 b, S. 31). Für den Rest sorgt die Gattungsbezeichnung, die, da es sich in diesem Fall um einen Roman handelt, deutlich zu verstehen gibt, dass *Das gibts in keinem Russenfilm* darüber hinaus fiktionale Elemente enthält. Insofern lässt sich Brussig's Werk als autofiktionaler Text bestimmen, mit dessen Hilfe sich ein spezifischer Selbstinszenierungsvollzug genauso rekonstruieren lässt wie die Form des in dieser praktischen Rahmung entstandenen Subjekts. Aufschluss darüber geben nicht zuletzt die Aktivitäten der Autorfigur, welche – gemäß den praxis- und subjektivierungstheoretischen Prinzipien dieses Analyseansatzes – das Subjekt darstellt und als solches auf der Textebene beobachtbar wird.

Was nun die Autorfigur Brussig<sup>56</sup> betrifft, so wird sie wie die Autorfiguren zuvor zunächst in der Form eines Autorsubjekts intelligibel. Und das liegt vor allem daran, dass ihre Karriere als Autor den Kern der Binnenhandlung bildet. Erzählt wird sie von ihren Anfängen bis zum Jahr 2014, in dem Brussig als bereits arrivierte Schriftstellergröße vor der 'Kommode seiner Erinnerungen' sitzt und auf den eigenen Werdegang zurückschaut. Er wächst zunächst, so viel lässt sich seinen Erinnerungen entnehmen, in bescheidenen Verhältnissen in Ost-Berlin auf, wo er eine durchaus kurzweilige wie spannende Kinder- und Jugendzeit erlebt. Schon in jungen Jahren kommt er durch sein „Liebmütterlein“ (DkR, S. 20) mit Werken der Weltliteratur in Berührung und entwickelt daraufhin sein Interesse für Bücher, ohne dass der Wunsch aufkommt, irgendwann einmal selbst Schriftsteller zu werden. Das ändert sich während seiner Wehrdienstzeit in „Basdorf“ (DkR, S. 41) bei Leipzig, wo sein schriftstellerisches Talent entdeckt wird, als er aus Langeweile Antwortbriefe auf „Briefwechsel-Annoncen“ (DkR, S. 42) verfasst. Diese Entdeckung nimmt Brussig schließlich zum Anlass, seine Unzufriedenheit mit der DDR-Literatur dadurch zu kompensieren, dass er selbst Bücher zu schreiben beginnt. Von nun an schreibt er täglich, bevorzugt nachts, bis sein erster Roman entsteht und überraschend schnell im „Aufbau-Verlag“ (DkR, S. 77) unter dem Titel „Wasserfarben“ (DkR, S. 78) veröffentlicht wird. Schnell stellt sich Erfolg ein, der Brussig zu einem prominenten DDR-Schriftsteller macht. Der Roman verkauft sich gut und generiert ständig „Erfolgsmeldungen“ (DkR, S. 78). Es folgen Lesungen und Interviews, die „Mitgliedschaft im Schriftstellerverband“ (DkR, S. 91) und ein „Signiertisch am 1. Mai auf dem Alexanderplatz“

---

56 Im Folgenden steht 'Brussig' nicht für den realen Autor, sondern für die Autorfigur.

(DkR, S. 91), wo sich selbst „Günter Schabowski“ (DkR, S. 90) um Brussigs Autogramm bemüht, wenn auch vergebens. Interesse zeigt auch das „Westfernsehen“ (DkR, S. 92), in dem er als „literarische[r] Rock-Star“ (DkR, S. 101) stilisiert wird. Und Lothar Bisky, Direktor der „Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf“ (DkR, S. 97), ist von Brussigs Talent derart begeistert, dass er ihn unbedingt als Studenten gewinnen will. In den Folgejahren entstehen weitere literarische Texte, darunter ein „'Spiegel'-Essay“, (DkR, S. 139), der ganz besonders für Aufsehen sorgt. Während Brussig dadurch „auch im Westen bekannt“ (DkR, S. 139) wird, sieht die Stasi in dem Artikel nichts anderes als ein „antisozialistisches Pamphlet“ (DkR, S. 136 f.), das ihn in der DDR zu einem Dissidenten macht. Also ist der Autor gezwungen, seine literarischen Werke zukünftig in der Bundesrepublik zu veröffentlichen, was ihm auch gelingt, als der „S. Fischer Verlag“ (DkR, S. 142) sein Interesse bekundet. Brussigs Bekanntheitsgrad steigt dadurch immens, er reüssiert vor allem mit seinem Roman *Helden wie wir*, erhält den einen oder anderen Literaturpreis und erfreut sich der öffentlichen Aufmerksamkeit, die seine Bücher erregen. Er kommt zu Wohlstand und wird Vater mehrerer Kinder, von denen er teilweise erst viel später erfährt. Doch nicht nur privat ändern sich die Verhältnisse, auch der Staat, in dem er lebt, nimmt eine neue Form an. Schritt für Schritt führt die DDR Reformen durch, beschließt die Reisefreiheit, macht „Geschäfte mit Z-Strom“ (DkR, S. 345) und mausert sich in ökonomischer Hinsicht zu einer „Marktwirtschaft“, während sie politisch noch immer eine „Diktatur“ (DkR, S. 295) bleibt. Schrieb Brussig in seinen Anfangswerken ausschließlich über den DDR-Staat, wie er vorher existierte, so verliert er unter den neuen Bedingungen allmählich die Lust an diesem Gegenstand und wendet sich anderen Themen zu, bis er abgesehen von einem „Libretto für das Lindenberg-Musical“ (DkR, S. 352) fast gar nichts mehr produziert. 2011 wird er jedoch noch einmal herausgefordert, als der BRD-Autor „Simon Urban“ (DkR, S. 362) einen kontrafaktischen Roman vorlegt, in dem es entgegen der Realität zu einer deutschen Wiedervereinigung kommt, „ohne daß auch nur ein einziger Schuß fällt“ (DkR, S. 363). Brussig sieht in dem Werk eine „Verharmlosung der Stasi“ und begreift es als „ein[en] Schlag ins Gesicht von Autoren wie Wolfgang Hilbig und Reiner Kunze“ (DkR, S. 365), was ihn dazu motiviert, sich wieder literarisch mit den Missständen des zwar reformierten, aber elektokratischen DDR-Staates auseinanderzusetzen. Also beginnt er „den großen Windmühlen-Roman“ (DkR, S. 383), der zur Zeit von Brussigs Rückschau auf die eigene Schriftsteller-Vita zwar einen stattlichen Umfang von „dreihundert Seiten“ umfasst, sich jedoch „noch nicht mal am Anfang“ (DkR, S. 383) befindet.

Damit enden Brussigs Erinnerungen, aus denen sich rekonstruieren lässt, inwiefern er genauso wie die Autorfiguren vor ihm als ein hybrides Autorsubjekt intelligibel wird, das sich aus verschiedenen Untersubjektformen zusammensetzt. Welche das sind, soll in den folgenden Analysen herausgearbeitet werden. Dabei möchte ich in dem ersten Kapitel zeigen, dass Brussig in offensichtlicher Weise als Genie-Autor figuriert ist, der sich in seiner literarischen Praxis durch



Einbildungskraft, natürliche Begabung und Originalität auszeichnet (6.1). Dass die Autorfigur darüber hinaus auch noch in der Subjektform des poeta laureatus beobachtbar wird, der für literarische Verdienste Preise entgegennimmt, soll dann Thema des nächsten Abschnitts sein (6.2). Das dritte Kapitel widmet sich hingegen denjenigen Autoraktivitäten, anhand derer es möglich ist, die Konturen eines dissidentischen Autors zu erkennen (6.3).

## 6.1 Der Genie-Autor

Schaut man sich die vielen genannten Autoraktivitäten in *Das gibts in keinem Russenfilm* genau an, so lassen sich zahlreiche Hinweise darauf finden, dass die Autorfigur Brussig darin vor allem als Genie-Autor vorgeführt wird. Freilich liegt es auch diesmal an der Verarbeitung ganz spezifischer kultureller Codes im impliziten praktischen Wissen, die in erster Linie dann zum Ausdruck kommt, wenn Brussig dieses Wissen in seiner literarischen Praxis mobilisiert. Wie die vorherigen Autorkonzepte kann auch dasjenige des Genie-Autors als eine spezifische Subjektkultur betrachtet werden, innerhalb welcher ganz bestimmte Codes dominant sind. Der Genie-Autor stellt somit ebenfalls ein historisch-diskursiviertes Subjektmodell dar, das darauf beruht, dass dem Autor ganz bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden. Sie sind es auch, die in der subjektivierungstheoretischen Grundierung dieses Sachverhalts den Status von kulturellen Codes haben.

Der Genie-Diskurs, in dem die Zuschreibung ganz bestimmter Autoreigenschaften dazu beiträgt, dieses Subjektmodell auszuformen, entsteht bereits im 16. Jahrhundert (vgl. Krieger 2007, S. 35 f.). Seinen größten Einfluss übt er jedoch im 18. Jahrhundert zur Zeit des 'Sturm und Drang' aus (Schmidt 1988, S. 13; Weimar 1997, S. 701), als die Geniekonzeption dazu dient, mit geltenden Regelpoetiken zu brechen (vgl. Schmidt 1988, S. 9; Zabka 2007). In diesem Zuge entwickelt man schließlich eine Produktionsästhetik, nach der ein wahrer Autor bzw. Künstler nicht aus äußerlichen Quellen schöpft, sondern in sich selbst den Ursprung von Kreativität findet (Krieger 2007, S. 38). An die Stelle von Vorbildern tritt fortan die eigene Subjektivität, statt Rationalität ist nun Spontaneität gefragt, und die Nachahmung wird ersetzt durch schöpferische Freiheit und Authentizität (vgl. Reckwitz 2012, S. 61; Schmidt 1988, S. 2 ff.). Somit wird der Autor zu einem Genie stilisiert, das von Natur aus begabt, vor allem aber originell ist. Und das macht sich nicht zuletzt in seinen Werken bemerkbar, die von Esprit wie Einbildungskraft zeugen und dadurch auf die Einzigartigkeit ihres Urhebers verweisen (vgl. Reckwitz 2012, S. 62). Originalität, angeborene Begabung und Vorstellungskraft sind insofern die zentralen Eigenschaften, durch die sich der Genie-Autor auszeichnet (vgl. Krieger 2007, S. 37 ff.; Weimar 1997). Betrachtet man dieses Autorkonzept nun unter subjektivierungstheoretischen Vorzeichen als eine spezifische Subjektkultur, so lassen sich die genannten Eigenschaften als dominante Codes begreifen, aus denen sie sich zusammensetzt.

Auf dieser Folie lässt sich nun anhand der Autoraktivitäten in dem vorliegenden Text nachweisen, dass die Autorfigur Brussig diese kulturellen Codes in ihrem impliziten praktischen Wissen verarbeitet und dementsprechend in der Subjektform des Genie-Autors sichtbar wird. Am auffälligsten kommt diese Codeverarbeitung im Deutungswissen zum Vorschein, das Brussig vor allem dann mobilisiert, wenn er als Erzähler fungiert und im Zuge seiner Erinnerungen über die eigenen Schreibbedingungen reflektiert. Diese stellt er überwiegend positiv dar und interpretiert sich dabei selbst als jemanden, dem das Schreiben schon immer leicht gefallen ist. Brussig deutet sich insofern als ein Naturtalent und veranschaulicht dadurch, inwieweit er sich an dem Code der 'angeborenen Begabung' orientiert, wenn er von sich selbst spricht: „Aber was ich schrieb, nahm ich ernst. Daß man ein Talent für eine Sache hat, merkt man daran, daß sie einem leichtfällt, heißt es, und dieser Satz bewahrheitete sich bei mir.“ (DkR, S. 52) Immer und immer wieder betont Brussig diesen Umstand, wobei die Verwunderung, mit der er diesen Charakterzug feststellt, darauf aufmerksam macht, inwiefern er die günstigen Schreibbedingungen auf sein angeborenes Talent zurückführt:

„Als ich noch kein Schriftsteller war, glaubte ich, daß einem Schriftsteller das Schreiben schwerfalle. Der Mythos 'von der Mühsal des Schreibens' wird ja sorgfältig gepflegt, davon, wie einen 'das weiße Papier anglotzt', von 'quälenden Prozessen' ist die Rede, vom Schreibtisch, der zum 'Foltertisch' wird. Meine Erfahrung war, daß das Schreiben eigentlich sogar leicht ist. Als ich meinen ersten Roman schrieb, 'Wasserfarben', war ich ganz verblüfft, als es plötzlich wie von allein ging. Ich dachte, ich hätte etwas falsch gemacht, weil mir doch immer erzählt wurde, es müßte quälend sein. Bei meinem zweiten Roman, 'Steil und geil', schrieb ich an manchen Tagen zehn Seiten. Während ich mich im Schaffensrausch befand (den gibt's wirklich), dachte ich betrübt, daß ich all die Seiten hinterher wieder wegschmeißen muß, weil etwas, das sich so leicht schreibt, einfach nicht gut sein kann – aber ich war nur schlecht informiert.“ (DkR, S. 107 f.)

Die Selbstdeutung als Talent ist gerade in dieser Gegenüberstellung besonders markant, weil Brussig zunächst die Schwierigkeiten der Textproduktion verallgemeinert und zur Regel macht, um daraufhin sich selbst als jemanden darzustellen, für den sie nicht zu gelten scheint. Damit interpretiert er sich als einen einzigartigen Schriftsteller, der aufgrund seiner natürlichen Begabung insofern von gewöhnlichen Autoren abweicht, als er in seiner literarischen Praxis jene Probleme nicht feststellen kann. Folglich schreibt er Texte in einem sehr schnellen Tempo, ohne dass die Qualität verloren geht. Das beweist „das Programm“ (DkR, S. 111) für seinen Komiker-Freund Ferry, welches Brussig „innerhalb von drei Wochen“ (DkR, S. 111) schreibt und damit dazu beiträgt, dass der komödiantische Auftritt des Freundes auf den „Studententagen“ für „anhaltende[s]

Gelächter“ (DkR, S. 111) sorgt. Seine Texte sind also hochwertig, und sie schreiben sich schnell, vor allem aber derart, als bräuchte Brussig selber gar nichts zu machen:

„Nach meinem zweiten Buch wußte ich, daß das Schreiben die Suche nach dem Punkt ist, bei dem es wie von allein geht.“ (DkR, S. 108)

„Hauptfigur wurde ein Ich, das bei der Stasi gelandet war, und mit dieser Idee schrieb sich der Roman praktisch von allein.“ (DkR, S. 132)

„Das war nicht nur der bessere Titel, sondern auch der Grund dafür, daß sich weitere einhundertfünfzig Seiten wie von allein schrieben.“ (DkR, S. 133)

„Der Haß, der den Attentats-Stoff noch durchzog, verwandelte sich bei 'Störung der Totenruhe' in Spott und Schmähung, und endlich schrieb sich auch dieses Buch wie von allein.“ (DkR, S. 229 f.)

„Das mit dem Sex machte natürlich Riesenspaß; der Roman schrieb sich dank meiner Hauptfigur von ganz allein.“ (DkR, S. 333)

Somit drückt sich auch in dieser Formulierung aus, dass 'natürliche Begabung' als kultureller Code in seinem Deutungswissen verarbeitet wird. Denn Brussig macht an diesen Stellen überaus deutlich, dass es sein angeborenes Talent ist, aus dem er im Schreibprozess schöpft, ohne sich anstrengen zu müssen. Zumindest interpretiert er das Schreiben als eine Tätigkeit, auf die er kaum Einfluss zu nehmen braucht, damit sie erfolgt. Sie ist weder das Produkt harten Trainings noch Resultat von Disziplinierungsmaßnahmen, sondern beruht auf seiner natürlichen Veranlagung. Sie ist so sehr Teil von ihm, dass er sie bisweilen nicht einmal wahrnimmt und deshalb das Gefühl hat, die Texte schrieben sich wie von selbst.

Die Konturen des Genie-Autors kommen noch viel klarer zum Vorschein, wenn man sich Autoraktivitäten widmet, in denen der Code der 'Einbildungskraft' entscheidend ist. Anders als derjenige der 'angeborenen Begabung', der lediglich im Deutungswissen verarbeitet werden kann, ist er im Fall der Autorfigur Brussig, wie seine Handlungen deutlich machen, in allen drei Formen des praktischen Wissens wirkmächtig. Beobachtbar wird es zum Beispiel dann, wenn er rückblickend über den Prozess der Ideenfindung spricht und feststellt, dass ihm diese nie Schwierigkeiten bereitete. Immer wieder unterstreicht Brussig die eigene Einbildungskraft, die er bereits dann wahrnimmt, als er noch gar nicht daran denkt, Bücher zu schreiben. Schon in der Kindheit reicht ein Nachbar wie Nina Hagens Vater, damit Brussig seine Phantasie spielen lässt und

sich ausmalt, wie er die berühmte Tochter im Treppenhaus kennen lernt und mit ihr ins Gespräch kommt: „Natürlich habe ich mir diese Szene nur ausgedacht, aber jedesmal, wenn ich Ninas Vater sah, sprang meine Phantasie an und feilte weiter an der Szene, in der mir Nina Hagen in meinem Haus, der Rathausstraße 7, in die Arme läuft.“ (DKR, S. 18)

Insofern ist eine der wichtigsten Eigenschaften des Genie-Autors auch eine, die Brussig in sich stark ausgeprägt findet. Folglich verarbeitet er den Code der 'Einbildungskraft' ebenfalls in seinem Deutungswissen, was umso offensichtlicher wird, als er schließlich den Beruf des Schriftstellers ergreift. Denn die Leichtigkeit der Textproduktion, die er dann in seiner literarischen Praxis feststellt, führt er gerade auf diese Eigenschaft zurück. So mobilisiert er etwa ein entsprechendes Deutungswissen dann, wenn er sich auf die eigene Schreibe bezieht und diese als eine interpretiert, in der die Ideenfindung überhaupt keine Probleme bereitet. Im Gegenteil, Ideen erweisen sich als etwas, das Brussig im Überfluss produzieren kann:

„Zu den ungelösten Rätseln meines Schreibens gehört die Frage nach dem Impuls für ein Buch. Ich bin nur wenige Tage im Monat kreativ, kann diese kreativen Tage aber nicht herbeischaffen. Ihr Auftreten ist ein Fall für die Astrologie. Alles, was ich tun kann, ist, mich in ständiger Bereitschaft zu halten. Weiterhin weiß ich, daß ich nie Probleme habe, 'Ideen' zu finden; die typische Schülerfrage 'Woher kriegen Sie Ihre Ideen?' ist mir unverständlich. Wenn ich einen Stoff nur schwer genug im Kopf herumtrage, dann wachsen mir von überallher die Ideen zu; ich lebe sozusagen in einer Welt, die von dem Stoff getönt wird, an dem ich arbeite. Es ist wie verliebt sein, wo das Denken ja auch immer nur eine Richtung hat.“ (DKR, S. 116)

Dass Brussig in seinem Deutungswissen den kulturellen Code der 'Einbildungskraft' verarbeitet, macht sich aber nicht nur dann bemerkbar, wenn er über seine literarische Arbeit spricht, sondern äußert sich auch in der Interpretation der eigenen Endprodukte, die seiner Meinung nach von reicher Phantasie zeugen. Auf diese Zuschreibung lässt zumindest seine Aussage über Wolf Biermann schließen, den er in jungen Jahren das erste Mal im Westfernsehen sieht:

„Im Westfernsehen kamen natürlich auch Nachrichten, und die zeigten eines Tages das Bild von einem, der meinen Büchern entsprungen sein könnte: Gitarre, hochgekrempelte Ärmel und einen Schnauzbart, der bis zu den Kniekehlen zu gehen schien. Seine schwarzen Haare und dunklen Augen ließen ihn wie einen Husaren wirken, und sein Name war eine Versammlung so ernsthafter Begriffe wie 'Wolf', 'Bier' und 'Mann'.“ (DKR, S. 22)

In Brussigs Beschreibung erscheint Biermann wie eine Phantasiegestalt, deren Äußeres so skurril

ist, dass sie wie eine Erfindung wirkt. Der Vergleich mit einem Husaren unterstreicht diesen Umstand, zumal es sich um einen Soldaten zu Pferde aus früheren Jahrhunderten handelt, den man heutzutage nur noch in den Geschichtsbüchern findet. Genauso unrealistisch mutet sein Schnurrbart an, den Brussig als viel zu lang beschreibt, um als zeitgemäß zu gelten. Die Autorfigur deutet Biermann also als eine ungewöhnliche Erscheinung, die aufgrund ihres Äußeren eher einem Phantasiewesen als einer realen Person gleicht. Dabei gibt die Formulierung, er könnte 'Büchern entsprungen sein', zu verstehen, dass solche Figuren normalerweise nur in fiktiven Geschichten existieren. Damit sei Biermann eine typische Figur phantastischer Prosa, literarischer Werke also, die mehr auf Einbildungskraft und Erfindung als auf Recherche und Abbildung der Realität beruhen. Weil Brussig im Zuge dieser Assoziationen aber nicht pauschal an phantastische Genres wie Märchen oder Sagen, sondern an „meine Bücher[]“ denkt, das heißt phantastisch wirkende Figuren sofort mit den eigenen Texterzeugnissen verbindet, lässt darauf schließen, dass er sie als Werke deutet, die sich durch großen Phantasie-reichtum auszeichnen. Damit mobilisiert er ein Deutungswissen, in dem, wie seine Gedankenverknüpfung deutlich macht, der kulturelle Code der 'Einbildungskraft' wirksam ist.

Kommt hier also die Mobilisierung eines entsprechenden Deutungswissens zum Vorschein, so kann an anderen Stellen beobachtet werden, wie Brussig ein adäquates motivational-emotionales Wissen aktiviert und dadurch implizit zum Ausdruck bringt, welchen Stellenwert die Einbildungskraft für ihn in der literarischen Praxis hat. Wenn Andreas Reckwitz' Annahme gilt, dass das motivational-emotionale Wissen eine Antwort darauf gibt, worum es einem geht<sup>57</sup>, dann verweist es im Fall von Brussig auf dessen Wunsch, literarische Werke zu produzieren, die sich insbesondere durch reiche Phantasie und Einbildungskraft auszeichnen. Andernfalls würde er sich nicht mit einer derart großen Hingabe einem Genre wie dem „kontrafaktische[n] Erzählen“ (DkR, S. 300) widmen, für das Phantasie-reichtum konstitutiv ist. Denn für die Entwicklung eines alternativen Geschichtsverlaufs, in den weitere möglicherweise nicht-historische Handlungsstränge eingewoben werden, bedarf es durchaus einer in hohem Maße ausgeprägten Vorstellungskraft:

„Was wäre, wenn Hitler an der Kunstakademie genommen worden wäre? Was wäre, wenn nicht der Marshall-Plan, sondern der Morgenthau-Plan umgesetzt worden wäre? Was wäre, wenn Lenin nicht im versiegelten Waggon nach Rußland gelassen worden wäre und die Oktoberrevolution in der Schweiz angezettelt hätte? Ja, solche Fragen befeuern die Phantasie.“ (DkR, S. 299)

Und genau das will Brussig unter Beweis stellen, als er sich für einen kontrafaktischen Roman entscheidet, in dem die Lebensgeschichte Hitlers eine alternative Wendung nimmt:

---

<sup>57</sup> Siehe Kapitel II, 2.1.

„Hitler hat wohl schon die Phantasie von jedem angeregt, und wer das Gegenteil behauptet, lügt. Meistens lautet die Frage, 'wie ein Mensch so unvorstellbar böse' sein konnte. Ich hingegen fragte mich, was aus Hitler, aus Deutschland und der Welt geworden wäre, wenn er die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie bestanden hätte. Sich jemanden mit dem Charakter Hitlers als Künstler vorzustellen – das war eine Herausforderung meiner Art.“ (DkR, S. 288)

Diese Passage demonstriert einmal mehr Brussigs Selbstverständnis als Autor, der sich einer überdurchschnittlichen Einbildungskraft erfreut. An ihr macht er schließlich auch fest, dass er sich von anderen Menschen unterscheidet, die in Bezug auf Hitler zwar ihre Phantasie spielen lassen, dabei aber, wie Brussig zu verstehen geben will, immer die gleichen Gedankenpfade auf und ab schreiten, während er in unbetretenes Imaginationsterrain vordringt. Folglich wird die Vorstellung, welche Konsequenzen eine erfolgreiche Künstlerkarriere Hitlers auf die Weltereignisse haben könnte, zu einer 'Herausforderung' aufgebauscht, die nur er zu meistern imstande ist. Denn er ist es, der über die dafür notwendige Vorstellungskraft verfügt. Deshalb will er dieses Potential auch in einem literarischen Werk adäquat ausschöpfen, damit seine Einbildungskraft klar zum Ausdruck kommt. Auf diese Absicht lässt des Weiteren sein Roman *Kein Sex seit hundertachtzig Jahren* schließen, in dem ein Arzt im Mittelpunkt steht und „Unsterbliche[] berät, die es nicht mehr aushalten und zu einem endlichen Leben mit Sex optieren wollen“ (DkR, S. 333). Auch in diesem Werk versucht die Autorfigur, „endlich mal wieder was richtig Abgefahrenes zu schreiben“ (DkR, S. 333), damit ihre Vorstellungskraft angemessen zur Geltung kommt. Die Konzentration auf Geschichten, die von ungewöhnlichen Einfällen leben und phantastisch anmuten, veranschaulicht somit, inwiefern der kulturelle Code der Einbildungskraft im motivational-emotionalen Wissen, das Brussig mobilisiert, Dominanz ausübt und verarbeitet wird.

Gleiches ist über das Know-how-Wissen zu sagen, was sich jedoch nur aus den Reaktionen auf Brussigs Schrifterzeugnisse ableiten lässt. Denn diese lassen durchaus einen Rückschluss zu, ob ein Autor seine Phantasie hat spielen lassen, als er den Text schrieb. Trifft dies tatsächlich zu, dann ist anzunehmen, dass er ganz bestimmte Handlungen in kompetenter Weise durchführte und aufeinander abstimmte, um zum einen ungewöhnliche Einfälle zu produzieren und zum anderen aus diesen einen Text zu gestalten. Überrascht ein Text also mit ungewöhnlichen Ereignissen, welche die Rezipienten in der Tat als nicht alltäglich empfinden, ist dies ein Beleg dafür, dass der Autor im Prozess seiner Herstellung den Code der 'Einbildungskraft' in seinem Know-how-Wissen verarbeitet hat. Das gilt nicht zuletzt auch für den Code der 'Originalität', welcher in der Subjektkultur des Genie-Autors einen ebenfalls exponierten Stellenwert hat und eng an denjenigen der 'Einbildungskraft' gebunden ist. Generell kann sich Originalität sowohl formal als auch

inhaltlich äußern und wird in der Regel dann sichtbar, wenn ein literarischer Text die Erwartungen durchbricht. Wirkt es auf der Inhaltsebene überraschend, so rekurriert es zugleich auf die einzigartige Einbildungskraft des Urhebers, der in seinem Werk etwas Neues bzw. Ungewöhnliches dargestellt hat.

Dies scheint nun auch auf die Autorfigur Brussig zuzutreffen, dem Einzigartigkeit bereits in der Zeit seines Wehrdienstes bescheinigt wird, als er noch keine Romane schreibt, sondern sich noch mit Briefwechsel-Annoncen beschäftigt:

„Einmal entwarf ich eine dreiseitige Parodie auf so einen Annoncenbrief, mit Sätzen wie 'Meine Gesichtspickel unterscheiden sich von den Pickeln, mit denen ich sonst übersät bin, was Dir aber nicht auffallen wird, denn ob meines Mundgeruchs (finde selbst heraus, ob faulig oder stechend) wirst Du das nicht so leicht untersuchen können'. Als ich den Brief vorlas, wälzte sich mein Stubenältester ungelogen vor Lachen auf den Boden.“ (DkR, S. 42)

Die außergewöhnliche Reaktion des Freundes, dessen Lachausbruch von einem alltäglichen Verhalten in einer solchen Situation abweicht, ist hier als Auszeichnung des Textes zu verstehen. Sie unterstreicht in ihrer Außergewöhnlichkeit die Originalität der Autorfigur, die es schafft, ihren Text derart zu gestalten, dass dieser ein ungewöhnliches Verhalten des Rezipienten bewirkt. Dies stellt Brussig selbst dann unter Beweis, als er die Textsorte ändert und nicht mehr Parodien auf Briefwechsel-Annoncen schreibt, sondern auf diese schließlich reagiert und Antwortbriefe verfasst:

„Dann antwortete auch ich einmal auf eine Briefwechsel-Annonce, wobei mir die Profis gleich sagten, daß es aussichtslos wäre, denn die Betreffende habe sich als „gutaussehend“ beschrieben, was maximalen Ansturm und geringste Gewinnchancen bedeutete. Ich bekam aber doch eine Antwort; die Gutaussenhende schrieb mir, daß ihr von den 345 Zuschriften meine am besten gefallen habe. Auf der Stube wurde ich angestarrt wie ein Außerirdischer.“ (DkR, S. 42 f.)

Die Einzigartigkeit, die Brussig in dieser Szene attestiert wird, geht zum einen aus der Reaktion seiner Kameraden hervor, die ihn wie einen 'Außerirdischen' anstarren, wie ein Wesen also, dessen Eigenschaften den eigenen Erfahrungshorizont sprengen. Ihr Erstaunen ist somit als Ausdruck einer ungewöhnlichen, das heißt seltenen Erfahrung zu verstehen, für die Brussig verantwortlich ist, weil er mit seinem Text etwas Einzigartiges bewirkt und dadurch ihre Erwartungshaltung durchbrochen hat. Die Einzigartigkeit des Produkts referiert aber zugleich auf die Einzigartigkeit des Urhebers, die ihm zum anderen auch die 'Gutaussenhende' bescheinigt, indem sie seinen Brief zum besten kürt, wobei die Angabe der großen Zuschriftenanzahl die harten Konkurrenzbedingungen verdeutlicht

und Brussigs Originalität dadurch zusätzlich Nachdruck verleihen soll. Eine ähnliche Funktion hat das Buch „Angela[s]“ (DkR, S. 191), ein „in Prag ergattertes Exemplar von 'Helden wie wir'“ (DkR, S. 191), welches die – als die heutige Bundeskanzlerin erkennbare – junge Dame von Brussig signiert haben möchte:

„Dieses war so zerlesen, wie ich es noch nie, bei keinem Buch, gesehen habe. Die Umschlagdeckel waren längst lose, das Bild und die Schrift abgerieben. Ich mußte zweimal hinschauen, um es überhaupt als mein Buch zu erkennen. Auch jegliche Bindung war aufgelöst; der Roman bestand nur noch aus einem Packen einzelner, angestoßener Blätter. Wie konnte ein Buch in nicht mal einem Jahr so heruntergewirtschaftet werden? Und wann immer mich die klamme Furcht heimsucht, daß meine Bücher womöglich nicht begeistern oder von gelangweilten Menschen erzwungenermaßen gelesen werden, brauche ich bloß an jenes Exemplar von 'Helden wie wir' zu denken, das sich binnen eines Jahres in einen völlig zerlesenen Papierhaufen verwandelt hatte.“ (DkR, S. 193)

Erneut wird die Einzigartigkeit des Autors durch die Außergewöhnlichkeit der Reaktion auf dessen literarisches Werk hervorgehoben, das Angela innerhalb kurzer Zeit derart exzessiv und überdurchschnittlich oft liest, dass es seinem Zweck als Gebrauchsgegenstand nicht mehr dienen kann. Die ungewöhnliche Verfassung des Buches symbolisiert somit die Originalität des Urhebers, der seine Leser dazu bringt, ein Leseverhalten an den Tag zu legen, das vom Normalzustand abweicht. So sehr sich die Reaktionen unterscheiden mögen, immer drückt sich in ihnen aus, dass die Leser in Brussigs Werken etwas Einzigartiges finden und in ihm einen originellen Autor sehen. Stets ragt er dadurch aus der Masse heraus und erhält in direkter wie indirekter Weise das Komplement, etwas Besonderes zu sein. Dieses Gefühl gibt ihm zum Beispiel sein namentlich nicht genannter Freund, der bei Brussig zu Hause das Manuskript von dessen Debütroman liest und umgehend eine außergewöhnliche schriftstellerische Begabung entdeckt:

„Er nuckelte an seinem Bier, sagte etwas über mein Buch, sprach dann auch über andere Bücher, dann wieder über meins. Und er sprach über mein Buch nicht wie über einen Patienten – und in diesem Moment fühlte ich mich das erste Mal als ein richtiger Schriftsteller, der ein richtiges Buch geschrieben hatte.“ (DkR, S. 60)

Zum gleichen Urteil kommt Ninette, Brussigs spätere Freundin, die ihm in einfühlsamen Worten zu verstehen gibt, dass sie ihn für einen außergewöhnlichen Autor mit besonderem Talent hält: „Ich sehe deine Möglichkeiten, Thomas. Du darfst sie nicht ungenutzt lassen. Du kannst etwas Wunderbares.“ (DkR, S. 119) Diese und andere Reaktionen veranschaulichen somit, dass Brussigs



schriftstellerisches Talent, seine Originalität und Einbildungskraft sich in seinen Texten niederschlagen und erkannt werden. Und dieser Umstand erweist sich wiederum als ein Indiz dafür, inwiefern er ein entsprechendes Know-how-Wissen mobilisiert haben muss, in dem diese Codes regulativ sind.

Anhand der genannten Autoraktivitäten lässt sich also beobachten, dass Brussig ein ganz bestimmtes implizites praktisches Wissen mobilisiert, wobei die Spezifik in der Verarbeitung von Codes besteht, die aus der Subjektkultur des Genie-Autors stammen. Dadurch wird im Kontext dieser Autoraktivitäten auch Brussig als solcher erkennbar, der sich quasi in die Subjektform des Genie-Autors einpasst, sobald er dieses spezifische praktische Wissen aktiviert und zum Ausdruck bringt, inwiefern er sich an jenen kulturellen Codes orientiert. Dass diese Subjektform nicht die einzige ist, in der die Autorfigur Brussig beobachtbar wird, soll das nächste Kapitel veranschaulichen.

## 6.2 Der poeta laureatus

Haben die positiven Reaktionen auf Brussigs Schrifterzeugnisse, wie in dem letzten Abschnitt gezeigt wurde, ganz bestimmte Eigenschaften der Autorfigur Brussig hervorgehoben und dazu beigetragen, sie als Genie-Autor erkennbar zu machen, so lassen sich daneben auch solche Reaktionen ausfindig machen, die ihm Konturen eines poeta laureatus verleihen. Zwar fallen sie nicht weniger positiv aus, unterscheiden sich jedoch durch die Form. Gelobt wird in ihnen nicht das Talent, der Phantasieichtum oder die Originalität per se, sondern die literarische Leistung im Allgemeinen. Sie ist es, die überwiegend positive Kritik hervorruft, auch wenn es gelegentlich zu Verrissen kommt, die in aufmerksamkeitsökonomischer Hinsicht als Erfolge verbucht werden. Brussigs Bücher finden in der Breite großen Gefallen und sorgen dafür, dass es zur Anerkennung im globalen Sinne kommt. Und diese äußert sich zum Beispiel darin, dass das „Jugendmagazin 'neues leben' [...] einen Auszug [aus *Wasserfarben*] drucken [will]“ (DkR, S. 81), während der „Rundfunk [...] die ersten zwölf Seiten durch einen Schauspieler, man denke an Jörg Gudzuhn, einlesen lassen“ (DkR, S. 81) möchte. Das „Literaturmagazin 'Temperamente“ zeigt sich hingegen so sehr begeistert, dass es „eigens eine Erzählung für das Sonderheft anlässlich des zehnten Todestages von Anna Seghers“ (DkR, S. 81) in Auftrag gibt. Tatsächlich weckt das Debütwerk Aufmerksamkeit und generiert eine große Leserschaft, die für *Wasserfarben* nur lobende Worte hat. Dass diese selbst zu Günter Schabowski vordringen, erfährt Brussig an seinem Signiertisch auf dem Alexanderplatz: „Aber Ihr Buch soll ja oha sein“ (DkR, S. 90), würdigt ihn der „Berliner Parteichef“ (DkR, S. 90) in seinen eigenen Worten. Nicht weniger leise hören sich die Lobeshymnen auf Brussigs andere Bücher an, wie die Touristin „Eva“ beweist, „ein blondes Geschöpf mit großen Augen“ und „tschechische[m] Akzent“ (DkR, S. 154), das die Autorfigur zufällig in Berlin kennen lernt: „Wenn ich in Prag erzähle, daß ich dich getroffen habe! Dein Buch

ist Kult! Alle, die ich kenne, haben es gelesen, also die interessanten Leute!“ (DkR, S. 155) Sogar „Ralf Gitting“, der im Jahr 2009 „Kanzler der Bundesrepublik Deutschland“ (DkR, S. 345) ist und von Brussig einen Brief erhält, in dem auf „den Wahnsinn einer Elektrokratie“ aufmerksam gemacht wird (DkR, S. 345), muss in seinem Antwortschreiben als allererstes seine Wertschätzung für Brussigs literarische Leistung kundtun, bevor er auf das eigentliche Anliegen eingeht:

„Zunächst schrieb er, daß er viele meiner Bücher gelesen und sie auch häufig und gern verschenkt habe. Nach ausführlichen und überaus liebevollen Schilderungen seiner Leseindrücke, die nicht den verkrampften Ton von Deutschaufzätzen hatten, kam er zum eigentlichen Anlaß meines Briefes.“ (DkR, S. 345)

Das Lob, das Brussig vom „Chirurg“ und späteren Schriftsteller „Dr. Tellkamp“ (DkR, S. 190) erhält, hört sich hingegen so an: „Schon 'Wasserfarben' fand er interessant, aber in 'Helden wie wir' sei wirklich etwas kulminiert. Literarisch kein Feinschmeckerzeug, aber energetisch ein Unikat.“ (DkR, S. 190) Dieses Kompliment unterstreicht im Übrigen nochmals Brussigs Originalität, die sich laut Dr. Tellkamp in der Diktion und somit auch formalästhetisch äußert. Doch nicht immer wird die Anerkennung sprachlich explizit gemacht, sondern drückt sich bisweilen im heftigen Ansturm auf seinen Bücherstand aus, der daraufhin einem Schlachtfeld gleicht:

„Der Fischer Verlag hatte fünfhundert Bücher nach Prag geschafft, die zum Selbstkostenpreis mal Schwarzmarktkurs, also für einhundert Mark, an DDR-Leser verkauft werden sollten. Jörg sagte, ihm sei ganz anders geworden; es sei ein Wunder, daß am Bücherstand niemand erdrückt wurde. Er zeigte mir Danach-Fotos: Der Stand war ein einziger Trümmerhaufen aus zerbrochenen Latten und abgerissener Markise, der Fußboden war von Scherben und Müll übersät. Etwa zwanzig Exemplare ließen sich verkaufen, der Rest wurde, wie Jörg sagte, 'weggeschwemmt'.“ (DkR, S. 170)

Ähnliches hat das Prager „Goethe-Institut“ (DkR, S. 187) zu berichten, wo der Andrang ebenfalls ungewöhnliche Ausmaße annimmt und Brussigs „Helden wie wir“ im Dauereinsatz ist; die zwei Bibliotheksexemplare werden sozusagen pausenlos, von der Öffnung um zehn bis zur Schließung um sieben, jeden Tag gelesen.“ (DkR, S. 187 f.) Das ist durchaus als eine unkonventionelle Auszeichnung des Lesepublikums zu verstehen. Auch der immer wieder ausbrechende Applaus, gegen den Brussig bei seiner „seit Wochen ausverkauft[en]“ (DkR, S. 92) Lesung „im Kino Babylon“ (DkR, S. 92) vergebens anzukämpfen versucht, ist eine Würdigung der besonderen Art. Lothar Bisky indes zollt Brussig Respekt, indem er ihn aufgrund seines literarischen Könnens anwirbt und ihm einen Studienplatz an seiner Film-Hochschule anbietet. Eine Auszeichnung

anderer Art erhält die Autorfigur vom „DDR-Redakteur Matthias Matussek“ (DkR, S. 133), der Brussigs Spiegel-Essay so gut findet, dass er ihn nicht nur „unbedingt drucken w[i]ll[]“ (DkR, S. 135), sondern ihm dafür auch noch ein hohes Honorar anbietet. Auf die gleiche Weise anerkennend und würdigend zeigen sich die beiden Lektoren des S. Fischer Verlags „Jörg Bong“ und „Uwe Wittstock“ (DkR, S. 140), die Brussig ein verführerisches Angebot machen: „Und weil man von meinem Talent restlos überzeugt sei und mich gern langfristig an S. Fischer binden wollte, bot man mir einen Vertrag mit ... und dann nannte er eine unfäßlich hohe Summe.“ (DkR, S. 140) Als gegenwartsadäquater Ritterschlag ist auch der Musical-Auftrag Udo Lindenberg's zu verstehen, der von Brussigs literarischer Kompetenz überzeugt wie begeistert sein muss, um sich gerade an ihn zu wenden, obwohl es weitaus mehr Autoren gibt, die ein Libretto schreiben könnten. Und die Einladung zum internationalen Schriftstellerkongress in Seoul hat Brussig ebenfalls seinem literarischen Werk zu verdanken, das für die Veranstalter Beweis genug ist, um ihn im Schriftsteller-Olymp zu verorten: „Dear Mr Brussig, please forgive my reckless liberty but – as you are one of the most important writers on the planet – I would be honoured if you would consider accepting my invitation to attend the 1<sup>st</sup> Seoul Writers Congress.“ (DkR, S. 337 f.)

Anders als die Autorfigur Kermani, der trotz zweier Auszeichnungen für frühere Werke ein derartiger Erfolg nicht zukommt und die deswegen nur teilweise und in schwacher Ausprägung die Konturen eines poeta laureatus aufweist, ist Brussig in jeglicher Hinsicht als ein solcher figuriert. Dabei dienen die unterschiedlichen Würdigungen und Auszeichnungen, von denen bislang die Rede war, lediglich der Präfigurierung und lassen ihn zunächst einmal schemenhaft als einen poeta laureatus erscheinen. Denn es handelt sich hier um Auszeichnungen im weitesten Sinne, keineswegs um institutionelle Akte, die einer modernen Dichterkrönung gleichkommen. Diese kann unter den Bedingungen des zeitgenössischen Literaturbetriebs verschiedene Formen annehmen, zu denen, wie wir im Kontext der Autorfigur Kermani festgestellt haben, Stipendien genauso dazugehören wie Aufnahmen in Akademien. Vor allem die Verleihung eines Literaturpreises aber repräsentiert heutzutage das am adäquatesten, was früher unter dem Brauch der Dichterkrönung verstanden wurde: eine institutionell durchgeführte Auszeichnung für literarische Verdienste (vgl. Schubert 2008).

Institutionelle Akte, die dies zum Ausdruck bringen, finden auch in *Das gibts in keinem Russenfilm* statt und tragen dazu bei, Brussig als einen modernen poeta laureatus zu konturieren. Zieht man sie als Vergleichsgröße heran, so lassen sich auch diesbezüglich Unterschiede zu der Autorfigur Kermani eruieren, die als literarischer Autor nicht nur weniger Erfolg hat, sondern auch keinen Literaturpreis erhält. Ihre zwei Auszeichnungen für literarische Verdienste belaufen sich, wie wir uns erinnern, auf ein Stipendium der Deutschen Akademie Rom und die Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Brussig indes wird mit drei Auszeichnungen gewürdigt, die allesamt tatsächlich Literaturpreise darstellen und insofern die Züge eines modernen

poeta laureatus deutlicher zum Vorschein kommen lassen.

Die erste Auszeichnung dieser Art ist der „Förderpreis des Bremer Literaturpreises“ (DkR, S. 172), den Brussig „[a]m 15. März 1996“ (DkR, S. 173) aufgrund seines „babylonischen Versprechens“ (DkR, S. 172) nicht im westdeutschen Bremen, sondern in Ost-Berlin erhält. Anders als der Haupt- wird der Förderpreis, wie auf der Homepage nachzulesen ist, dem „literarischen Nachwuchs“<sup>58</sup> verliehen, um die Ausgezeichneten finanziell zu unterstützen und ihnen dadurch die Möglichkeit zu geben, sich ausschließlich auf die literarische Arbeit konzentrieren zu können, ohne eine anderweitige Erwerbstätigkeit ausüben zu müssen. So versteht es auch Brussig, der den Förderpreis des Bremer Literaturpreises als „schützendes Händchen“ (DkR, S. 172) bezeichnet. Da es sich bei den Gewürdigten um literarische Einsteiger handelt, die mit einem oder maximal zwei Texterzeugnissen hervorgetreten sind, wird im Fall des Bremer Förderpreises nicht das Gesamt-, sondern ein einzelnes Werk ausgezeichnet<sup>59</sup>. Das literarische Verdienst liegt somit darin, bereits in einem frühen Werk Talent und Können bewiesen zu haben, das zukünftig weitere literarische Leistungen verspricht. Folglich muss Brussig, der den Förderpreis für *Helden wie wir* erhält, ein entsprechendes Know-how-Wissen mobilisiert, darin den kulturellen Code der literarischen Qualität, die sich nach inhaltlichen und formalen Kriterien bemisst, verarbeitet und sein Werk diesen Prinzipien gemäß kompetent geschrieben haben. Andernfalls wäre seine literarische Leistung nicht als Verdienst im Sinne dieser Förderpreis-Grundsätze gewertet und auch nicht ausgezeichnet worden.

Im Literaturbetrieb der Gegenwart werden allerdings nicht nur unterschiedliche Auszeichnungen verliehen, sondern auch unterschiedliche literarische Verdienste ausgezeichnet, womit man sich im Grunde nicht weit entfernt von der Dichterkrönung in der Zeit des Spätmittelalters. Albert Schirrmeyer hat darauf hingewiesen, dass damals durchaus Huldigungen von Textprodukten stattfanden, die „mit deutlich weniger Aufwand an poetischen Bemühungen verbunden“ (Schirrmeyer 2003, S. 201) waren. Freilich ist die Praktik der modernen Dichterkrönung um ein Vielfaches ausdifferenzierter, was Auszeichnungen für mal größere, mal kleinere Verdienste einschließt. In die letztere Kategorie scheint wohl der Alfred-Döblin-Preis zu fallen, den auch die Autorfigur Brussig erhält. Anders als der Bremer Förderpreis zielt dieser jedoch nicht darauf ab, den literarischen Nachwuchs zu unterstützen, sondern „ein längeres, noch unabgeschlossenes Prosamanuskript“<sup>60</sup> zu würdigen. Dies setzt aber voraus, dass sich der Autor mit einem solchen Manuskript eigeninitiativ bewerben und sich, falls er in die engere Wahl kommt, einer Diskussion stellen muss<sup>61</sup>. An der Qualität des Textes und der Art und Weise, wie sich der Autor in der Diskussion schlägt, macht die Jury den Gewinner fest, wobei die Kriterien, die dafür

58 <http://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de/preis.html>, 21.05.2015.

59 Vgl. [http://www.literaturport.de/index.php?id=34&s\\_id=502&cHash=261feb9eb62cafc6b65b9d53848c0abc3](http://www.literaturport.de/index.php?id=34&s_id=502&cHash=261feb9eb62cafc6b65b9d53848c0abc3), 21.05.2015.

60 [http://www.adk.de/de/akademie/preise-stiftungen/Doeblin\\_Preis.htm](http://www.adk.de/de/akademie/preise-stiftungen/Doeblin_Preis.htm), 28.05.2015.

61 Vgl. Ebd.

ins Feld geführt werden, nicht bekannt sind. Auch *Das gibts in keinem Russenfilm* gibt darüber keine Auskunft. Genauso wenig erfährt man über Brussigs Bewerbungsverfahren. Selbst der Text, mit dem er den Alfred-Döblin-Preis gewinnt, wird nicht genannt, jedenfalls nicht explizit. Es ist jedoch zu vermuten, dass es sich um *Steil und geil* handelt, „meine[n] zweiten Roman“ (DkR, S. 108), wie es heißt. Darin geht es, wie Brussig selber kurz zusammenfasst, um „einen neunzehnjährigen Ich-Erzähler“ (DkR, S. 84), der nach seiner Armeezeit ein unstabiles Leben führt und 1989 beschließt, „mit drei Freunden [...] in Osteuropa einen 'Sommer der Freiheit' zu erleben“ (DkR, S. 85). Die vielen Abenteuer, zu denen es in der Folge kommt, hält er fleißig in seinem „Reisetagebuch“ (DkR, S. 85) fest, das dann aber, nachdem der Protagonist von „Grenzsoldaten“ (DkR, S. 85) erschossen wird, „bei der Stasi [landet] und [...] einen Stasi-Offizier so stark [beeindruckt], daß er aus seinem Leben ausbricht und mit dem Manuskript in den Westen flieht, wo das alles dann erscheint“ (DkR, S. 85). An diesem Roman schreibt Brussig parallel zu seinem Erstling *Wasserfarben*, dessen Erfolg er dafür nutzen will, sofort sein zweites Werk zu veröffentlichen. Also liest er bei seiner ersten großen Lesung im Kino Babylon nicht aus dem Debütwerk, sondern aus *Steil und geil*. Das Vorhaben, die öffentliche Aufmerksamkeit bereits auf seinen zweiten Roman zu lenken, wird jedoch von der Stasi konterkariert, die heimlich Brussigs Computer ausspäht und in *Steil und geil* einen dissidentischen Text erkennt, der für die staatliche Ordnung eine Gefahr darstellt. Folglich werden daraufhin alle Hebel in Bewegung gesetzt, um seine Veröffentlichung zu verhindern:

„Auch die Idee mit dem 'Steil und geil'-Wanderzirkus führte ins Nichts, denn wenige Tage nach der Lesung im Babylon teilte mir Frau Reimann mit, daß sämtliche Kulturhäuser meine Lesungen abgesagt hatten. Man wünsche keine Veranstaltung mit einem unveröffentlichten Manuskript.“ (DkR, S. 98)

„Wenn alle Kulturhäuser gleichzeitig meine Lesungen mit derselben Begründung absagten, steckte die Stasi dahinter. Sie wußte mal wieder mehr als sie wissen sollte.“ (DkR, S. 99)

Da *Steil und geil* in der DDR verboten ist und selbst in der Bundesrepublik unveröffentlicht bleibt, während alle anderen Bücher der Autorfigur im S. Fischer Verlag erscheinen, erfüllt nur dieses Manuskript die Kriterien des Alfred-Döblin-Preises. Brussig muss es demnach bei seiner Bewerbung eingereicht und sich damit verdient gemacht haben, um daraufhin im Sinne einer modernen Dichterkrönung gewürdigt zu werden. Er avanciert somit zu einem poeta laureatus, indem er sowohl in dem vorgelegten Manuskript als auch in der anschließenden Diskussion mit der Jury ein entsprechendes Know-how-Wissen mobilisiert, das diejenigen kulturellen Codes verarbeitet, nach denen im Kontext dieser Auszeichnung ein literarisches Verdienst bemessen wird.

Das lässt sich nicht zuletzt auch im Hinblick auf den „Geschwister-Scholl-Preis“ (DkR, S. 241) festhalten, welchen Brussig 2000 in München erhält. Wofür er ihn bekommt, wird auch diesmal nicht genannt. Da mit diesem Literaturpreis aber ein Buch ausgezeichnet wird, „das von geistiger Unabhängigkeit zeugt und geeignet ist, bürgerliche Freiheit, moralischen, intellektuellen und ästhetischen Mut zu fördern und dem verantwortlichen Gegenwartsbewusstsein wichtige Impulse zu geben“<sup>62</sup>, liegt der Verdacht nahe, dass es sich auch hierbei um das Werk *Steil und geil* handelt, in dem sich Brussig ganz explizit mit dem Thema der bürgerlichen Freiheit beschäftigt:

„Daß eine freie Gesellschaft nicht automatisch freie Menschen hervorbringt, begriff ich in den nächsten Wochen. Die Freiheit, die ich meine, hatte ich in 'Steil und geil' beschrieben: Freiheit ist ein Erlebnis. Du brauchst nicht die Pressefreiheit, die Versammlungs- oder Meinungsfreiheit, um das Erlebnis der Freiheit zu haben. Der Weg in die Freiheit führt nach innen, und was ansonsten und insbesondere im US-Verständnis unter Freiheit läuft, ist eigentlich nur die Freiheit, Geld zu verdienen, andere über den Tisch zu ziehen, rücksichtslos zu sein. Ich bin sehr für die bürgerlichen Freiheiten; eine freie Gesellschaft – also eine, die darüber entscheiden kann, welche Entwicklung sie nehmen will – ist ohne sie nicht vorstellbar.“ (DkR, S. 252 f.)

In thematischer Hinsicht erfüllt der Roman *Steil und geil* also durchaus die Kriterien, nach denen der Geschwister-Scholl-Preis vergeben wird. Darüber hinaus thematisiert das später im S. Fischer Verlag veröffentlichte Werk die Wandlung des Stasi-Offiziers vom Täter zum Dissidenten und appelliert dadurch an die geistige Unabhängigkeit der Leser. Damit fördert es die bürgerliche Freiheit genauso wie den moralischen Mut, den nicht zuletzt auch der Protagonist beweist. Deshalb spricht viel dafür, dass Brussig auch diesen Preis für *Steil und geil* erhält. Dabei erweist sich die 'Förderung der bürgerlichen Freiheit und des moralischen Muts' als derjenige kulturelle Code, den Brussig in seinem Know-how-Wissen verarbeitet haben muss, als er es bei der Arbeit an *Steil und geil* mobilisierte. Dass er dies tat, erkennt auch die Jury des Geschwister-Scholl-Preises und wertet dies als ein literarisches Verdienst, für das er schließlich als Autor ausgezeichnet wird.

Alle drei Würdigungen der Autorfigur für literarische Verdienste, die allesamt im Sinne einer modernen Dichterkrönung institutionell durchgeführt werden, geben ihr somit die Konturen eines modernen poeta laureatus, als welcher Brussig in *Das gibts in keinem Russenfilm* deutlich figuriert und im Rahmen seiner literarischen Praxis erkennbar ist. Dass er darüber hinaus auch noch in einer anderen Autorsubjektform beobachtbar wird, möchte ich in dem nächsten Kapitel zeigen.

---

62 <http://www.geschwister-scholl-preis.de/start.php>, S. 29.05.2015.

### 6.3 Der dissidentische Autor

In der vorherigen Auseinandersetzung mit Büchern, für die die Autorfigur Literaturpreise erhält, hat sich bereits angedeutet, dass Brussig durchaus auch Züge des dissidentischen Autors trägt, eines Dichtertypen also, den man aus der Literaturgeschichte sehr gut kennt. Man denke etwa an Alexander Solschenizyn, der als öffentlicher Kritiker der totalitären Sowjetunion zunächst zu mehreren Jahren im Straflager verurteilt und nach Verbüßen der Freiheitsstrafe des Landes verwiesen wurde. Diese Erfahrungen verarbeitete er später in seinen Werken, die sich an den Praktiken des autoritären Staates abarbeiten, der in die Freiheiten seiner Bürger eingreift und sie konsequent minimiert (vgl. Kaufman 2008; Thaysen 2001, S. 45). Aus der ehemaligen Tschechoslowakei kennt man Václav Havel, der als Autor von der staatlichen Zensur betroffen war (vgl. Kriseová 1991, S. 89 f.) und sein literarisches Werk ebenfalls in den Dienst der Regimekritik stellte (vgl. Kirchgessner 2011; Schwarz 2011). Zu einem der prominentesten Dissidenten der DDR avancierte hingegen Wolf Biermann (vgl. Grunenberg 1993, S. 82; Riewoldt 1980, S. 6), der nicht umsonst auch in *Das gibts in keinem Russenfilm* auftritt und in Bezug auf Brussigs Querelen mit der Stasi als einer der wichtigsten Gesprächspartner der Autorfigur agiert. Der Liedermacher politisierte seinerzeit bewusst seine Texte, in denen immer wieder Kritik an der DDR laut wurde (Vogt 1980, S. 153). Dies führte letztlich dazu, dass der ostdeutsche Staat Biermann „im November 1976 [...] ausbürgerte“, nachdem ihn auch ein „Auftritts- und Publikationsverbot“ (Riewoldt 1980, S. 6) nicht davon hatte abhalten können, seine Lieder in den „westdeutschen Konzerthallen“ (ebd., S. 7) zu singen.

Wie bereits ausgeführt, ereilt dieses Schicksal – jedenfalls partiell – auch die Autorfigur Brussig, die sich in ihren Erinnerungen als „Dissident[en]“ (DkR, S. 87) bezeichnet. Das tut er zum Beispiel dann, als er in seinen Erinnerungen einen Abend wiedergibt, den er einst gemeinsam mit den Arbeitskollegen seiner Freundin Sabine verbrachte: „Und als der Abend kam, wurde ich beäugt. Die Genossen unter Sabines Kollegen verrieten sich durch abfällige, ja, angewiderte Gesichter: Daß ausgerechnet dieser üble Dissident die Sabine, unser Prachtmädel kriegt.“ (DkR, S. 191) Ausschlaggebend ist hierbei, dass es sich nicht um tatsächliche Aussagen der Arbeitskollegen handelt, sondern um Brussigs eigene Deutung ihres Verhaltens, in der er selber den Ausdruck 'Dissident' gebraucht. Dies geschieht ein weiteres Mal und in ähnlicher Manier im Kontext seines Streits mit den „Haases“ (DkR, S. 311), die Brussig und Sabine sechs Wochen lang in ihrem Haus wohnen lassen. Wie zuvor liefert Brussig auch hierbei eine eigene Deutung ihres Verhaltens und legt ihnen die Bezeichnung 'Dissident' in den Mund, wenn er von sich selbst spricht:

„Ich wußte, daß sie mich für den Dieb hielten. Das mußten sie nicht mal aussprechen, ich merkte, in welchem Licht sie mich sahen. Als einen, der sich auch sonst wenig um die Gesetze kümmert, der Informationszettel provozierend Flugblätter nennt, der verbotene

Bücher schreibt und einen Staat herausfordert. Daß ich die heulende Silke von der Straße geholt hatte, sie und ihre Kinder bei uns wohnen ließ, tat ich nicht, weil ich ein guter Mensch war, sondern aus einer Dissidenten-Kumpanei heraus ...“ (DkR, S. 311)

Nichtsdestotrotz gibt es in *Das gibts in keinem Russenfilm* Stellen, die darauf verweisen, dass es sich keineswegs nur um eine Selbstbezeichnung handelt, sondern dass auch andere in ihm einen Dissidenten sehen. Dies lässt sich zumindest aus der Aussage seiner Freundin Sabine schließen, die im Gespräch mit Brussig explizit sagt, er werde in der Öffentlichkeit „als wichtiger Dissident gehandelt“ (DkR, S. 360).

Doch wer oder was ist ein Dissident? Unter einem solchen, so erklärt das *Wörterbuch zur Politik*, versteht man einen „Andersdenkenden, der von einer herrschenden Meinung, Lehre oder Konfession abweicht und dies öffentlich kundtut“<sup>63</sup>. Dabei sei die Dissidenz, wie man von Bernd Stöver erfährt, eine besondere Form des oppositionellen Verhaltens, dessen Spezifikum darin besteht, „den Staat oder seine ihm zugrunde liegende Ideologie [nicht] grundsätzlich ab[schaffen, sondern ihn von innen [...] reformieren“ (vgl. Stöver 1997, S. 48) zu wollen. Damit lassen sich 'öffentliche Kritik am Regime' und 'Reformwille' als die wichtigsten kulturellen Codes anführen, an denen sich ein Dissident in seiner sozialen Praxis orientiert. Charakteristisch für einen dissidentischen Autor ist nun, dass diese Codeverarbeitung in dessen literarischer Praxis stattfindet. Das unterscheidet ihn letztlich von Dissidenten anderer sozialen Felder, die jeweils andere Formate und Medien nutzen, um ihr abweichendes Verhalten auszudrücken. Was den dissidentischen Autor also ausmacht, ist die Ausdrucksweise sowohl seiner Regimekritik als auch der Reformforderungen, die er in seinen literarischen Werken kundtut. Dies kann aber auch im Rahmen von Veranstaltungen geschehen, die für das literarische Feld typisch sind, von Lesungen zum Beispiel oder Interviews und Talk-Shows.

Der dissidentische Autor ist im literarischen Feld eine relativ neue Subjektform, die sich erst im 20. Jahrhundert herausbildet und als eine Aus- und Umformung des 'tagespolitisch-journalistischen Autors' auffassen lässt. Wie dieser Autortyp, den am Anfang des 19. Jahrhunderts die 'Jungdeutschen' repräsentieren (vgl. Selbmann 1994, S. 116 ff.), politisiert der dissidentische Autor seine Literatur und ergreift Partei. Auch er nimmt in seinen Werken Stellung zu den tagespolitischen Ereignissen, setzt sich für demokratische Freiheitsrechte ein, kritisiert gesellschaftliche wie politische Missstände und spricht sich für eine Veränderung der staatlichen Ordnung aus. Was ihn jedoch vom tagespolitisch-journalistischen Autor unterscheidet, ist die Auffassung, wie diese Veränderungen herbeigeführt werden sollen. Während die 'Jungdeutschen' in der Vormärzzeit von der Julirevolution in Frankreich inspiriert sind und daher eine abrupte und grundlegende Umwälzung der Verhältnisse (vgl. Weiß 2005) anstreben, will der im 20. Jahrhundert

---

63 Manfred G. Schmidt: *Wörterbuch zur Politik*, Stuttgart 2010, S. 192.



in Erscheinung tretende 'dissidentische Autor', wie bereits erläutert wurde, mit seiner Kritik zu Reformen und somit zu einer „planvolle[n] und vor allem gewaltlose[n] Umgestaltung bestehender Verhältnisse“ (Schlaffer 2010, S. 331) beitragen.

Als einen solchen dissidentischen Autor, der dem Staat die Stirn bietet, versteht sich auch Brussig: „Ohne die Reibung mit dem SED-Staat bin ich als Schriftsteller undenkbar.“ (DkR, S. 364) Was an dieser Stelle beobachtet werden kann, ist die Mobilisierung eines Deutungswissens, in dem der Code der 'öffentlichen Regimekritik' verarbeitet wird. Das ergibt sich aus dem Umstand, dass Brussig die von ihm angesprochenen Reibereien mit der DDR an sein Selbstverständnis als Autor koppelt und dadurch zum Ausdruck bringt, inwiefern seine literarische Produktion der Regimekritik dient. Dabei ist die Bedeutung des kulturellen Codes, den wir als 'öffentliche Regimekritik' bezeichnet haben, in dieser Selbstdeutung offensichtlich. Denn der Ausdruck 'Reiberei' verweist zum einen darauf, dass er in den literarischen Werken tatsächlich Kritik äußert, während der bewusste Gebrauch des literarischen Mediums für kritische Äußerungen zum anderen den Aspekt der Öffentlichkeit hervorhebt.

Dass dieser Code auch in Brussigs motivational-emotionalem Wissen verarbeitet wird, macht diese Stelle ebenfalls deutlich. Wenn er nämlich als Autor ohne die Reiberei mit dem DDR-Staat undenkbar ist, dann stellt die Regimekritik die Grundlage seines literarischen Schaffens dar und kann als das ausgemacht werden, worum es Brussig hauptsächlich geht. Damit mobilisiert er hier nicht nur sein Deutungswissen, sondern zugleich auch sein motivational-emotionales Wissen, wobei beide Wissensformen von ein und demselben Code dominiert werden und aus diesem Grund auf die Form des dissidentischen Autors schließen lassen, als der sich Brussig in diesem Kontext zu erkennen gibt.

Diese Konturen werden auch dann sichtbar, wenn Brussig das gleiche Deutungswissen nicht in Bezug auf sich selbst mobilisiert, sondern auf seine Werke. Das signalisiert nicht zuletzt die Bezeichnung „hohnlachende Stasi-Verarsche“ (DkR, S. 216), mit der er seinen Roman *Helden wie wir* umschreibt. Sie suggeriert nämlich einerseits, dass die Stasi und das DDR-Regime, das sie repräsentiert, offensichtlich nicht gut wegkommen. Andererseits macht der Ausdruck deutlich, dass Brussig, indem er in seinem Roman die Stasi 'verarscht', mit ihr auf Konfrontationskurs geht und gegen sie austeilt. Diese Angriffe sind somit als Kritik zu werten, wobei der Ausdruck 'hohnlachende Stasi-Verarsche' auf eine Satire schließen lässt.

Dennoch ist dieses Deutungswissen von allen drei Wissensformen diejenige, die in Brussigs Autoraktivitäten am seltensten mobilisiert wird, weshalb man zum Beispiel die Aktivierung des motivational-emotionalen Wissens viel öfter beobachten kann. Das erste Mal äußert sie sich bei seinem Besuch der „sagenumwobene[n] Literaturszene“ (DkR, S. 66) in Prenzlauer Berg, die sich als eine Gruppe dissidentischer Autoren versteht. Dass Brussig „Kontaktversuch[e] mit der Szene“ (DkR, S. 67) startet, veranschaulicht dabei, inwiefern er auch ein Teil dieser Gruppe und somit

ebenfalls ein dissidentischer Autor sein will. Unterstrichen wird diese Absicht durch die Wahl des Textes, den er an seinem ersten Abend in der Prenzlauer-Berg-Gruppe sich zu lesen entschließt. Nicht sein Debütwerk ist es, das er für diesen Auftritt nutzt, sondern *Steil und geil*, seinen zweiten Roman, der später tatsächlich in der DDR verboten wird und in dem Brussig seine Regimekritik stärker als in *Wasserfarben* zum Ausdruck bringt und sich explizit mit den bürgerlichen Freiheiten auseinandersetzt. Somit erfährt man auch in diesem Zusammenhang, dass es der Autorfigur darum geht, sich von der Regierung abzusetzen und zu ihr in Opposition zu treten. Und obwohl sich diese Absicht innerhalb einer homogenen Gruppe äußert, die zum „Underground“ (DkR, S. 66) gehört und sich „in einer Wohnung in der Stargarder“ (DkR, S. 67) versammelt, muss dieser Ort dennoch als ein öffentlicher verstanden werden, zumal an dem Event mehrere Personen teilnehmen und sich austauschen.

Damit vergleichbar, aber in Bezug auf die Teilnehmer heterogener ist die Lesung im Kino Babylon, die genauso wie der Leseauftritt in Prenzlauer Berg als ein für die literarische Praxis typisches Veranstaltungsformat verstanden werden kann. Sie findet direkt nach der Veröffentlichung von *Wasserfarben* statt, wird aber auch diesmal zum Ort, an dem Brussig als dissidentischer Autor intelligibel wird, weil er ein entsprechendes motivational-emotionales Wissen mobilisiert. Zu beobachten ist jedoch, dass es diesmal nicht die 'öffentliche Regimekritik' ist, die darin Dominanz ausübt, sondern der Code der 'Reformforderung':

„Auch im Folgenden konnte ich kaum zwei Sätze reden, ohne daß geklatscht wurde. 'Es sind unvorhergesehene Ereignisse eingetreten, und deshalb weiche auch ich von meinem Plan ab.' Wieder Applaus. 'Ich werde nicht aus 'Wasserfarben' lesen, sondern aus einem Buch, das keine Chance auf Veröffentlichung hat.' Noch mehr Applaus. 'Es heißt 'Steil und geil.' Applaus. 'Heute mache ich den Anfang, und auf den folgenden Lesungen werde ich immer ein Stück weiter lesen, durch das ganze Buch! Und wenn wir alle etwas tun, was wir noch nicht gemacht haben, dann bleibt nichts mehr beim Alten!' Die letzten Worte mußte ich rufen, um mich gegen den schon wieder einsetzenden Applaus durchsetzen zu können. Als der verebbt war, begann ich zu lesen.“ (DkR, S. 94)

Es ist in dieser Szene nicht bedeutend, dass Brussig erneut aus *Steil und geil* liest, seinem kritischsten Text, und dadurch wieder seinen Dissens äußert. Entscheidend ist sein Appell an das Publikum, in dem sich sein Wunsch auf Veränderungen kundtut. Darum geht es ihm, darauf arbeitet er hin. Deshalb ermuntert er sein Publikum, mitzuwirken und eine Reformierung des Staates in Gang zu setzen. Dass es aber eine Reformierung sein soll und keine Revolution, die eine radikale Veränderung der staatlichen Ordnung hervorbringt, lässt sich aus Brussigs Absicht erschließen, diesem Ziel langsam wie sukzessive von Lesung zu Lesung näher zu kommen. Er will den DDR

Staat von innen reformieren, aber nicht abschaffen, ganz im Sinne der oben erwähnten Definition Bernd Stövers. Somit ist es nicht öffentliche Regimekritik, die in dieser Szene dominiert, sondern der Reformwille, der in einen -Appell übergeht.

Die Verarbeitung dieses Codes im motivational-emotionalen Wissen ist jedoch nicht nur im Rahmen von Lesungen wahrnehmbar, sondern äußert sich bisweilen auch in den Texten, die Brussig produziert. Am stärksten drückt sich dieser Umstand in dem Spiegel-Essay aus, dem die Autorfigur bewusst den Titel *breierne Zeit* gibt:

„Vordergründig wurde mir der Titel meines Essays übelgenommen; die 'breierne Zeit' klang sehr nach 'bleierne Zeit', doch daß ich der DDR unterstellte, sie schmecke nach Nazideutschland, war an den Haaren herbeigezogen. Die eigentliche Botschaft meines Essays sickerte durch, trotz aller Bemühungen, sie zu verzerren. Zukunft sollte bitteschön wieder meinen, daß sie anders ist als das Jetzt. Über Zukunft zu sprechen bedeutete, über Veränderung zu sprechen. Da sich Veränderung vor Ort nicht einstellen wollte, setzten um so mehr Menschen auf Ortsveränderung – und stellen einen Ausreiseantrag. Die Vokabel 'Zeitbrei' wurde oft von Ausreisewilligen benutzt; die meisten von ihnen wußten nicht, daß ich dieses Wort benutzte, um die DDR-Verhältnisse zu beschreiben.“ (DkR, S. 138)

Wie die Ansprache Brussigs im Kino Babylon macht auch dieser Text explizit, dass es Brussig um die Veränderung des DDR-Staates von innen geht. Dafür sucht er Unterstützung und hofft, mit seinem Text Überzeugungsarbeit zu leisten bzw. tatsächlich etwas zu bewirken. Damit stellt er die literarische Produktion erneut in den Dienst seiner Dissidenz, die sich diesmal nicht in der Regimekritik äußert, jedenfalls nicht per se, sondern vordergründig in der Forderung nach Reformen. Dies ist es, was ihm die Konturen eines dissidentischen Autors gibt, als den man Brussig vor allem deswegen erkennt, weil er ein entsprechendes motivational-emotionales Wissen aktiviert und dadurch auf seine Subjektform verweist.

Gleichzeitig kann an dieser Stelle beschrieben werden, inwiefern Brussig in seinem Spiegel-Essay ein Know-how-Wissen mobilisiert, das den Code des 'Reformwillens' verarbeitet. Gibt diese Wissensform Auskunft darüber, dass ein Akteur befähigt ist, ganz bestimmte Handlungen und Aktivitäten kompetent auszuführen, so machen die Reaktionen auf Brussigs Essay transparent, inwieweit die Autorfigur in der Lage ist, ihre Reformationsforderungen im Text auszudrücken. Zumindest ist dies aus dem Aktivismus der Stasi herauszulesen, die anhand des Essays Brussigs Anliegen sofort erkennt und in dem Text somit eine Gefahr für die staatliche Ordnung sieht. Aus diesem Grund versucht sie daraufhin, alles zu unternehmen, damit er jene Kompetenz nicht weiter entwickeln kann:

„Die Männer taten so, als ob sie jeden Moment einen Haftbefehl aus der Tasche ziehen würden, und verlangten von Bisky meine sofortige Exmatrikulation, weil ich mich nach Paragraph 219, 'Ungesetzliche Verbindungsaufnahme', strafbar gemacht hätte und obendrein ein antisozialistisches Pamphlet im 'Spiegel' abdrucken ließ.“ (DkR, S. 136 f.)

Der Spiegel-Essay ist nicht der einzige Text Brussigs, aus dem die Stasi herauslesen kann, dass er sich gegen das Regime und die bestehende staatliche Ordnung richtet. Auch in *Helden wie wir* erkennt sie einen Roman, der ihrer Meinung nach gefährliches Potential hat, weshalb sie eine Vielzahl der Exemplare, die DDR-Bürger in Prag zum Schwarzmarktpreis erworben haben, bei der Wiedereinreise konfiszieren lässt: „Den Großteil dieser Bücher beschlagnahmte aber der DDR-Zoll bei der Wiedereinreise; bei meiner Entlassung wurde ich wie zufällig durch einen Raum geführt, in dem sich auf einer Holzpalette schätzungsweise mehrere hundert Exemplare von 'Helden wie wir' stapelten.“ (DkR, S. 170) Da sich die Stasi darum bemüht, Kritik am DDR-Staat erst gar nicht aufkommen zu lassen, zieht sie Brussigs Roman aus dem Verkehr und verhindert dadurch, dass er andere kritische Stimmen verstärkt oder solche erst wachruft, indem er auf Misstände hinweist, die nicht allen DDR-Bürgern bewusst sind. Das bedeutet aber, dass die Stasi in der Lage ist, die in *Helden wie wir* geäußerte Regimekritik herauszulesen. Und auch den Lektoren des S. Fischer Verlags scheint dies nicht schwer zu fallen, wie sie Brussig in einem Gespräch zu verstehen geben:

„'Herr Brussig', sagte Herr Wittstock, 'wir zahlen diesen Betrag nicht nur nach kaufmännischen Gesichtspunkten. Ja, wir sind davon überzeugt, daß wir das Geld wieder reinholen. Aber wir glauben auch, daß Sie nach der Veröffentlichung nicht mehr lange in der DDR bleiben können. Man wird ihnen die Hölle heiß machen.'“ (DkR, S. 141)

Mit diesem Kommentar der beiden Lektoren, die anders als die Stasi auf Brussigs Seite stehen, liegt ein Beleg dafür vor, dass sich in *Helden wie wir* Regimekritik ausdrückt. Folglich muss Brussig ein entsprechendes Know-how-Wissen mobilisiert haben, um in kompetenter Weise einen literarischen Text produzieren zu können, der die gesellschaftliche Ordnung problematisiert und dadurch Kritik an den bestehenden Verhältnissen übt. Die Mobilisierung eines Know-how-Wissens, in dem jene Codes verarbeitet werden, erfolgt aber nicht erst in *Helden wie wir*. Schon der Debütroman *Wasserfarben* macht deutlich, dass Brussig fähig ist, sowohl Regimekritik als auch Reformappelle in literarischer Form zum Ausdruck zu bringen. Andernfalls würde die Lektorin des Aufbau-Verlags in dem Roman nicht so viele Stellen sehen, die in Bezug auf die Zensur Probleme bereiten:

„Nur ein Problem interessierte mich. Was zensurtechnisch heikel war, hieß umgangssprachlich 'Stellen'. Es waren nämlich immer 'Stellen', die den gemeinen Leser

interessierten und die man sich gegenseitig vorlas, sich darüber wundernd, wie solche 'Stellen' durch die Zensur schlüpfen konnten. Und so fragte ich Frau Reimann nach meinen 'Stellen'. 'Wenn das so einfach wäre', sagte sie. 'Das ganze Buch ist eine Stelle.'" (DkR, S. 63 f.)

Diese Beispiele dürften somit deutlich gemacht haben, dass die kulturellen Codes, an denen sich ein dissidentischer Autor orientiert, auch von Brussig in allen drei Formen des praktischen Wissens verarbeitet werden, wenn er es im Rahmen seiner Autoraktivitäten mobilisiert. Insofern weist auch er die Konturen dieser spezifischen Subjektform auf, die sich auf der Textebene genauso beobachten lässt wie diejenigen des Genie-Autors und poeta laureatus.

#### **6.4 Fazit**

Die in diesem Kapitel durchgeführten Analysen haben gezeigt, dass auch mit *Das gibts in keinem Russenfilm* ein autofiktionaler Text vorliegt, in den sich der reale Autor einschreibt und dadurch performativ als ein hybrides Autorsubjekt ausformt, das auf der Textebene in der Autorfigur beobachtbar wird. Dabei ergibt sich die hybride Form auch diesmal aus den unterschiedlichsten Autoraktivitäten, in deren Kontext die Autorfigur Konturen eines je spezifischen Autortyps erhält. Im Fall der Autorfigur Brussig sind insgesamt drei unterschiedliche Formen des Autorsubjekts dominant, die wir als Genie-Autor, poeta laureatus und dissidentischer Autor ausgemacht haben. Freilich sind deren Züge mal stärker, mal schwächer ausgeprägt, sind aber in allen drei Fällen so offensichtlich, dass keine Zweifel aufkommen.

Am markantesten erweist sich die Form des Genie-Autors, als welcher Brussig deswegen intelligibel wird, weil er in seiner literarischen Praxis vor allem ein praktisches Wissen mobilisiert, in dem die kulturellen Codes der 'Einbildungskraft', der 'natürlichen Begabung' und der 'Originalität' verarbeitet werden. Abgesehen davon lassen sich zudem die Konturen eines poeta laureatus ausfindig machen, als welcher Brussig insofern figuriert ist, als er mit gleich drei Literaturpreisen für jeweils unterschiedliche literarische Verdienste gewürdigt wird. Nicht weniger scharf umrissen ist die Subjektform des dissidentischen Autors, den man in Brussig deswegen erkennt, weil die Autorfigur ihr literarisches Werk in den Dienst der 'Regimekritik' und der 'Reformforderung' stellt. Die Wirksamkeit dieser Codes wird vor allem in der literarischen Produktion deutlich, macht sich aber auch dann bemerkbar, wenn Brussig im Rahmen von Literaturevents agiert und dabei ein entsprechendes praktisches Wissen aktiviert.

Diese subjektivierungstheoretischen Aspekte sind es schließlich, die darauf aufmerksam machen, dass *Das gibts in keinem Russenfilm* in einem Zusammenhang steht mit den anderen hier untersuchten Texten. Gemeinsamkeiten lassen sich aber auch in praxistheoretischer Hinsicht feststellen. Wie in den vorherigen Werken kommt es nämlich zu Irritationsmomenten in der Hybridisierung des Autorsubjekts, die insofern auftreten, als die jeweiligen Autorsubjektformen

miteinander teilweise unvereinbar sind. Dies gilt in erster Linie für den Genie- und den dissidentischen Autor, die deswegen miteinander in Widerspruch stehen, weil der eine aus seinem Inneren schöpft, der andere hingegen vor allem die Außenwelt als Inspirationsquelle für seine literarische Produktion nutzt. Während der Genie-Autor Brussig einerseits keine Probleme hat, Stoff und Ideen zu finden, weil seine Phantasie von Natur aus überdurchschnittlich ausgeprägt ist, braucht er als dissidentischer Autor den autoritären und reformbedürftigen DDR-Staat, um – wie er selber zugibt – literarisch überhaupt erst aktiv zu werden. Überrascht und irritiert die Selbstfigurierung in Bezug auf diese beiden Autorsubjektformen, so ist sie hinsichtlich des poeta laureatus von Widersprüchen völlig frei. Dieser ist sowohl mit dem Genie- als auch mit dem dissidentischen Autor kompatibel, da die unterschiedlichen Autortypen für literarische Verdienste gewürdigt werden können, unabhängig davon, woher sie ihren Stoff nehmen.

Des Weiteren lassen sich Irritationsmomente unterhalb der Hybridisierungsebene feststellen. Sie treten vor allem dann auf, wenn Brussig als Genie-Autor figuriert und dabei so überzeichnet wird, dass er wie eine Parodie des realen Autors wirkt. Wenn der 'Seoul Writers Congress' Brussig als 'one of the most important writers on the planet' bezeichnet oder dessen Werk *Helden wie wir* am Prager Goethe-Institut täglich pausenlos von der 'Öffnung bis zur Schließung' gelesen und derart begehrt wird, dass sogar der Bücherstand nach einem Ansturm von Lesewilligen einem 'Trümmerhaufen aus zerbrochenen Latten und abgerissener Markise' gleicht, dann schwingen in solchen Passagen deutliche Ironiesignale mit, die die Autorfigur unglaubwürdig erscheinen lassen. Die Subjektform des Genie-Autors wird an solchen Stellen brüchig. Dazu tragen auch Brussigs wiederholende Formulierungen bei, die er als homodiegetischer Erzähler verwendet, wenn er rückblickend berichtet, dass sich seine Texte 'wie von allein schrieben'. Monotone Wiederholungen dieser Art wirken ebenfalls irritierend, weil sie Brussigs schriftstellerische Begabung konterkarieren und Zweifel an seiner Originalität schüren.

Im Großen und Ganzen sind die Irritationsmomente in *Das gibts in keinem Russenfilm* minimal und erweisen sich als nicht derart stark ausgeprägt wie in den restlichen Texten des Korpus. Gleichwohl kommt es auch in dieser autofiktionalen Selbstinszenierung zu Reibungen, die wiederholt deutlich machen, dass soziale Praktiken keine routinisierten Einheiten, sondern kontingente Vollzugsgeschehen darstellen.

## **Schlussbetrachtung**

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, durch eine praxeologische Analyse autofiktionaler Texte Erkenntnisse im Hinblick auf literatursoziologische, -wissenschaftliche sowie praxistheoretische Aspekte zu generieren. Zu diesem Zweck wurden autofiktionale Texte als jeweilige Selbstinszenierungen betrachtet und auf ihre praktischen Bedingungen sowie Auswirkungen hin untersucht. Dabei hat sich herausgestellt, dass solche Texte sich als eine spezifische Ausprägung der Selbstinszenierungspraktik verstehen lassen, die sich aufgrund ihrer Eigenschaften von anderen Selbstinszenierungsformen unterscheidet. Charakteristisch für die autofiktionale Selbstinszenierung ist vor allem, dass sie auf einer textuellen Selbstfigurierung beruht. Der Autor setzt sich also in Szene, indem er in seinem fiktional markierten Text sich selbst als Figur auftreten lässt und dies mithilfe der Namensidentität zwischen ihm und Figur transparent macht.

Damit wurde mit dieser Arbeit ein Beitrag zur literatursoziologischen Selbstinszenierungsforschung geleistet, in der die autofiktionale Selbstinszenierung bislang nahezu unberücksichtigt blieb, obwohl sie seit den 1990er Jahren immer mehr Autoren praktizieren. Wenn literarische Texte dazu dienen, den Selbstinszenierungscharakter abzuleiten, so konzentriert man sich überwiegend auf Stil, Form und Rhetorik, während die Selbstfigurierung völlig vernachlässigt wird. Dass man aber auch dadurch ein Autorimage aufbauen kann, indem man sich selbst als Figur im Text in spezifischer Weise handeln lässt und somit ganz bestimmte Eigenschaften hervorhebt, haben vor allem die Figurenanalysen im dritten Teil gezeigt. Insofern eignet sich die auf textueller Selbstfigurierung beruhende autofiktionale Selbstinszenierung ebenfalls für die Analyse von Autorpositionierungen im literarischen Feld, mit der man die Selbstinszenierungspraktik gemeinhin in Verbindung bringt. Allerdings sollte die vorliegende Arbeit zeigen, dass es zu diesem an Bourdieu orientierten Ansatz eine Alternative gibt und es sich durchaus lohnt, die Selbstinszenierung nicht nur als eine Positionierungs-, sondern auch als eine soziale Praktik zu untersuchen, über die sich, wenn man andere praxistheoretische Konzepte zu Hilfe nimmt, mehr sagen lässt als nur in welche Relation ein Autor dadurch zu anderen Autoren tritt. Die Selbstinszenierung als eine soziale Praktik zu betrachten, verhilft unter anderem dazu, etwas darüber zu erfahren, auf welchem kollektiven impliziten Wissen sie beruht, unter welchen materiellen Bedingungen sie stattfindet oder welche Co-Akteure in sie eingebunden sind.

Auf genau diese Aspekte wurde im zweiten Teil eingegangen und herausgearbeitet, dass zum Beispiel das kollektive implizite Wissen, das Autoren unabhängig von der Vollzugsform immer mobilisieren, wenn sie sich in Szene setzen, auf 'Publikumslenkung', 'Selbstbezüglichkeit', 'Selektion' und 'Intentionalität' fußt. Weitaus mehr Diversität lässt sich hingegen in Bezug auf die sozio-materiellen Konstitutionsbedingungen feststellen, da die Konstellation der sowohl menschlichen als auch dinglichen Co-Akteure bzw. Partizipanten in den jeweiligen Vollzugsformen der Selbstinszenierung variieren kann. Es hat sich aber gezeigt, dass sowohl intersubjektive als auch

-objektive Beziehungen zu den Strukturmerkmalen jeder Selbstinszenierungsart gehören. Doch während die interobjektiven Beziehungen sich durch eine Vielfalt von Co-Akteuren auszeichnen, die trotz abweichender Eigenschaften im Rahmen der Praktikkonstitution immer die gleiche Funktion ausüben, lassen sich im Hinblick auf intersubjektive Beziehungen zwei übergeordnete Typen differenzieren. Ausgemacht werden konnten aktive und passive Co-Akteure, wobei Letztere ausschließlich als Publikum fungieren, das anonym oder physisch präsent sein kann. So sind etwa Zuhörer oder Zuschauer dann physisch präsent, wenn sie einer Literaturveranstaltung vor Ort beiwohnen. Tun sie das aber mithilfe eines Massenmediums, treten sie als ein anonymes Publikum auf, zu dem nicht zuletzt auch die Leser gehören. Von diesem passiven Typ unterscheidet sich der aktive Co-Akteur, der zwar ebenfalls in unterschiedlicher Gestalt auftreten kann, jedoch immer in den praktischen Vollzug eingreift und im Rahmen einer Selbstinszenierung, wie Interviewer oder Moderatoren und Diskussionspartner in Talkshows beweisen, mehr Handlungsanteile hat als der passive Co-Akteur.

Auf solche sozio-materiellen Bedingungen hin wurde schließlich auch die autofiktionale Selbstinszenierung untersucht, die sich als eine Vollzugsform erwiesen hat, für die keine aktiven Co-Akteure konstitutiv sind. Gleiches lässt sich über das physisch präsente Publikum sagen, weil ein autofiktionaler Selbstinszenierungsvollzug durchaus ohne einen solchen passiven Co-Akteur auskommt. Auf Leser, die in diesem praktischen Rahmen ein anonymes Publikum bilden, ist er jedoch angewiesen. Die interobjektiven Strukturen der Praktikkonstitution sind indes derart beschaffen, dass die autofiktionale Selbstinszenierung nur mithilfe eines Schreibgeräts und des materialisierten Textes gelingen kann, an den der Autor immer wieder anschließen muss, um die textuelle Selbstfigurierung fortsetzen zu können. Insofern wird der Text im Schreib- und Selbstfigurierungsprozess zunächst als Co-Akteur konstituiert und wirkt dann selbst konstitutiv.

Neben diesen literatursoziologischen Anregungen möchte die vorliegende Arbeit auch philologische Impulse schaffen. Denn sie lässt sich als ein Beitrag zur kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft auffassen, die nach neuen Methoden der Textinterpretation sucht. Dass literarische Texte auch auf der Inhaltsebene mithilfe der Theorie sozialer Praktiken analysiert und gedeutet werden können, dürfte im dritten Teil deutlich geworden sein, in dem Andreas Reckwitz' praxistheoretische Konzepte und Begriffe als heuristische Instrumente zum Einsatz kamen und dazu dienten, eine Figurenanalyse durchzuführen. Dabei wurde das praxistheoretische Verfahren auf die Aktivitäten der Autorfigur im Text angewendet, um zu untersuchen, wie das in ihnen mobilisierte implizite praktische Wissen beschaffen ist. Da sich dieses nach Reckwitz aus den drei Formen des Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionalen Wissens zusammensetzt, war es möglich, die Aktivitäten der Autorfigur differenziert zu betrachten und unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, welche dieser drei Wissensformen im Rahmen welcher Handlungen von der Autorfigur mobilisiert wird und damit deutlicher zum



Vorschein kommt. Ergänzend dazu wurde von dem Konzept der 'Subjektkultur' Gebrauch gemacht, die in Reckwitz' praxistheoretischem Ansatz ein Geflecht von Sinnmustern bzw. Codes darstellt und sich in der Praxis der Akteure dann ausdrückt, wenn sie in dem von ihnen mobilisierten impliziten Wissen jene kulturellen Codes verarbeiten. Welche spezifischen Codes welcher Subjektkultur es sind, zeigt sich dann in den praktischen Vollzügen, weshalb die Aktivitäten der jeweiligen Autorfigur auch auf diesen Aspekt hin untersucht wurden.

Damit eignet sich Reckwitz' kultursoziologisches Praxiskonzept als Bezugstheorie für eine „sozioanalytische[] Lektüre literarischer Texte“ (Wolf 2005, S. 208), bei der das soziale Verhalten des Romanpersonals mithilfe jener Begriffsinstrumente analysiert werden kann. Ein solches Verfahren ist freilich nicht neu, wandte doch schon Bourdieu seine eigene Theorie der Praxis auf Flauberts *Éducation sentimentale* an, um die Beziehungen, Verhaltensweisen und Handlungen der im Roman agierenden Figuren im Hinblick auf deren Habitus zu deuten (vgl. Bourdieu 2001). In der kulturwissenschaftlich erweiterten Literaturwissenschaft wurde dieser Analyseansatz schließlich übernommen und erfreut sich noch heute großer Beliebtheit. Deswegen dominieren weiterhin Bourdieus Begriffe, während solche wie 'Subjektkultur', 'kulturelle Codes' oder 'Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionales Wissen' bei einer Sozioanalyse des Romanpersonals keine Verwendung finden. Sie haben jedoch durchaus das Potential, das von Bourdieu entwickelte Verfahren kultursoziologisch zu modifizieren und die Figurenanalyse auf die Fragen zu fokussieren, an welcher Kultur das Romanpersonal jeweils teilhat und an welchen Sinnmustern es sich orientiert, wenn es innerhalb der Welt im Text handelt und interagiert.

Diese Fragen waren nicht zuletzt auch für die vorliegende Arbeit leitend, in der sich die Figurenanalyse jedoch nur auf die jeweiligen Protagonisten und deren literarische Praxis beschränkte. Dabei hat sich herausgestellt, dass beispielsweise in den Aktivitäten der Autorfigur Goetz aus *Abfall für alle* je nach Kontext mal die DJ-, die Wissenschafts-, die Marken- und mal die Kultur der ästhetischen Autonomie zum Ausdruck kommt, weil die Autorfigur im Rahmen ihrer literarischen Praxis in ihrem Deutungs-, Know-how- und motivational-emotionalen Wissen spezifische und in jenen Kulturen dominierende Codes verarbeitet – Sinnmuster wie 'Freiheit der künstlerischen Produktivität' (Kultur der Autonomieästhetik), 'Distinktionswille' (Markenkultur), 'Samplen' und 'Mixer' (DJ-Kultur) oder 'Objektivität' (Wissenschaftskultur). Ähnliches ließ sich in dem Werk *Der schwarze Grat* beobachten, mit dem Unterschied, dass sich in der literarischen Praxis der Autorfigur Spinnen die Unternehmerkultur offenbart. Das liegt nicht zuletzt an den zwei Codes 'Ressourcenkoordination' und 'Risikobewusstsein', die die Unternehmerkultur im Wesentlichen prägen und auch in dem von Spinnen mobilisierten impliziten Wissen wirksam zu sein scheinen. Im Fall der Autorfigur Haas aus *Das Wetter vor 15 Jahren* sind es hingegen die Sinnmuster 'Stereotypie', 'Überkonstruiertheit' und 'Kitsch', weswegen sich in Haas' literarischer Praxis die Kultur der Trivilliteratur äußert. Sie ist jedoch nicht die einzige, an der die Autorfigur

im Werk praktisch teilhat. Denn es konnte festgestellt werden, dass Haas im Interview ein implizites Wissen mobilisiert, in dem je nach Kontext die Wirksamkeit von Codes wie 'Tatsachendarstellung' (Kultur literarischer Chronik) oder 'Rockposen' (Popkultur) offensichtlich ist. Die Analyse der Autorfigur Glavinic in *Das bin doch ich* hat indes ergeben, dass in deren Aktivitäten die Kultur der poètes maudits zum Tragen kommt, weil der Protagonist in seiner literarischen Praxis einerseits bewusst gegen soziale Konventionen verstößt und sich dadurch zur geächteten Randfigur macht. Andererseits kämpft er gegen diesen Status auch an und lässt in seinen Handlungen gelegentlich durchblicken, dass der Code der 'bewussten Provokation' nicht immer in seinem impliziten praktischen Wissen verarbeitet wird, sondern bisweilen auch einer, der zu ihm in Opposition steht. Zur Verarbeitung von Sinnmustern wie 'literarische Bildung', 'intertextuelle Bezugnahme', 'elaborierte Formgebung' sowie 'Theoriegebundenheit' kommt es hingegen in dem Werk *Dein Name*, in dem die Autorfigur Kermani vor allem die Gelehrtenkultur praktisch hervorbringt. Darüber hinaus äußert sich in seiner literarischen Praxis die Journalismuskultur, weil Kermani unter anderem Reportagen verfasst und sich dabei an entsprechenden Codes wie 'Objektivität', 'teilnehmende Beobachtung' und 'dramaturgische Idee' orientiert. Zu einem anderen Ergebnis führt die Kulturanalyse der Autorfigur Brussig, deren verbale und nonverbale Handlungen in *Das gibts in keinem Russenfilm* darauf schließen lassen, dass er sich je nach Kontext mal an den kulturellen Codes 'Einbildungskraft', 'natürliche Begabung' und 'Originalität' und mal an den Sinnmustern 'Regimekritik' und 'Reformwille' orientiert. Damit kommt in den Aktivitäten, aus denen Brussigs literarische Praxis besteht, sowohl die Genie- als auch die Dissidentenkultur zum Ausdruck.

Zwar waren diese Untersuchungen subjektivierungstheoretisch motiviert und zielten in erster Linie darauf ab, die Autorfigur in einer spezifischen Subjektform zu erschließen, doch ist eine Kulturanalyse der Figuren nicht zwangsläufig auf ein subjektivierungstheoretisches Vokabular angewiesen. Insofern handelt es sich um eine spezifische Lesart jener Texte, womit sich die vorliegende Arbeit auch als ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Forschung verstehen lässt, die sich mit der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Allgemeinen und mit den genannten Werken im Besonderen auseinandersetzt. Der Grad der Aufmerksamkeit, den diese bislang erhalten haben, variiert von Werk zu Werk. Das liegt auch daran, dass es sich um relativ junge Texte handelt, deren Veröffentlichung in einigen Fällen erst wenige Jahre zurückliegt. So findet sich etwa zu Thomas Brussigs 2015 erschienenem Roman *Das gibt's in keinem Russenfilm* bis dato noch keine einzige Forschungsarbeit, während Rainald Goetz' *Abfall für alle* aus dem Jahr 1999 in der Germanistik bereits vielfach diskutiert wurde. Literaturwissenschaftliche Studien existieren auch im Fall der restlichen Werke, wobei deren Anzahl zwischen den beiden genannten Extremen liegt. Diese Untersuchungen und Interpretationen erfolgten aus den unterschiedlichsten Perspektiven und konzentrierten sich auf verschiedene Aspekte. Mal wurden die jeweiligen Werke als

Geschichtsschreibung der Gegenwart (*Abfall für alle*) gedeutet, mal als Annäherung von Wirtschaft und Literatur (*Der schwarze Grat*) oder als Literaturbetriebssatire (*Das bin doch ich*). Sie wurden als autofiktionale bzw. metafiktionale Schreibweisen (*Abfall für alle*; *Das bin doch ich*; *Das Wetter vor 15 Jahren*) verhandelt oder als literarische Texte gelesen, die Interkulturalität (*Dein Name*) oder die gegenwärtige Arbeitswelt (*Der schwarze Grat*) thematisieren. Unter praxis- und subjektivierungstheoretischen Gesichtspunkten wurden sie jedoch noch nicht betrachtet. Diese Lücke wollte die vorliegende Arbeit schließen und den bisherigen Interpretationen jener Werke eine kultursoziologische Deutung ergänzend an die Seite stellen. Es sollte jedoch nicht nur eine praxis- wie subjektivierungstheoretisch fundierte Lesart vorgelegt, sondern auch dazu angeregt werden, in diesen Romanen die kultursoziologische Figurenanalyse – sofern möglich – sowohl auf das jeweils restliche Personal auszuweiten als auch dessen Aktivitäten außerhalb der literarischen Praxis zu berücksichtigen.

Darüber hinaus ist die vorliegende Arbeit ein literaturwissenschaftlicher Beitrag zur Praxistheorie, deren neuere Ansätze betonen, dass soziale Praktiken Subjektivierungsweisen darstellen (vgl. Reckwitz 2006; Alkemeyer / Budde / Freist 2013). Als eine Praktik der Subjektivierung hat sich auch die autofiktionale Selbstinszenierung erwiesen, womit sich jene praxistheoretische Aussage verifizieren lässt. Wie sich Subjekte im Vollzug dieser spezifischen Praktik konstituieren, wurde vor allem im dritten Kapitel des zweiten Teils veranschaulicht. Dabei stellte sich heraus, dass die Subjektausformung auf eine durchaus besondere Weise erfolgt und sich in dieser Hinsicht von der Mehrheit derjenigen sozialen Praktiken unterscheidet, die bislang unter subjektivierungstheoretischen Gesichtspunkten untersucht wurden. Das liegt unter anderem an den spezifischen praktischen Bedingungen der autofiktionalen Selbstinszenierung, zu denen es gehört, dass sich der reale Autor über den Schreibprozess als Figur ausformen muss, um sich textuell in Szene setzen zu können. Damit konstituiert sich das Subjekt nicht nur durch, sondern auch in dem Text und wird dort als Autorfigur beobachtbar. Insofern produziert der Autor einen Text, der wiederum ihn, den Autor, performativ hervorbringt, indem er ihm einen Auftritt auf seiner Bühne ermöglicht. Diese performative Hervorbringung des Autors durch den Text ist ein signifikanter Teil der autofiktionalen Selbstinszenierung, und zwar einer, der das Subjekt im Rahmen seiner praktischen Konstitution erst wahrnehmbar macht. Anders ausgedrückt, kann man das Subjekt nur im Lektüreprozess beobachten, nicht während der über Schreibaktivitäten erfolgenden Selbstfigurierung selbst. Dieser Schreibprozess ist zwar ebenfalls eine Teiloperation im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierungspraktik und somit für die Subjektconstitution genauso wichtig, entzieht sich aber der Beobachtbarkeit und kann nur retrospektiv rekonstruiert werden.

Das erfolgte in der vorliegenden Arbeit anhand der formalen Texteigenschaften, aus denen sich nicht zuletzt die Einflussfaktoren ableiten ließen, die die Subjektconstitution im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierung prägen. Diese Wirkmechanismen wurden mithilfe der Begriffe

'Subjektivierung' und 'Selbst-Bildung' voneinander unterschieden und derart beschrieben, dass sie einerseits den Autor von außen formen, andererseits aber Situationspotentiale schaffen und dem Autor die Möglichkeit zur Selbstformung bieten. Die größte subjektivierende Wirkung geht dabei von der Sprache bzw. deren grammatischen Normen aus, von den Schreibutensilien, vom Text, dessen Stil und Form sowie von den Autofiktionskriterien und den historischen Autormodellen bzw. -konzepten, die allesamt die Selbstfigurierung prädeternieren und somit den Prozess der Subjektkonstitution beeinflussen. Deshalb ist der Autor im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung mit vielerlei Anforderungen konfrontiert. Allerdings ergeben sich daraus auch Situationspotentiale, die der Autor zwecks Selbstformung ausschöpfen kann. Als ein solches wurde im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierung zum Beispiel die Möglichkeit der Selbsterfindung gewertet, weil ein Teil der Autofiktionskriterien es dem Autor erlaubt, sich figurativ als einen Autor in Szene zu setzen, mit dem er in Wirklichkeit keine Gemeinsamkeiten hat. Situationspotentiale ergeben sich aber auch aus den grammatischen Normen, die den Gebrauch der Sprache zwar regeln, jedoch auch die Möglichkeit bieten, im Prozess der textuellen Selbstfigurierung Wörter und Sätze eigenständig zu kombinieren bzw. zu verknüpfen. Darüber hinaus können Anforderungen widersprüchlich sein und den Autor gerade dadurch zu eigensinnigen Handlungen bewegen, weil dieser in einer solchen Situation das Widerspruchsproblem selbständig lösen muss. Dass es auch im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung zu solchen widersprüchlichen Anforderungen kommt, ließ sich anhand historischer Autorkonzepte belegen, die aufgrund jeweils unterschiedlicher Auffassungen davon, was einen Autor ausmacht, miteinander unvereinbar sind. Insofern wirken solche Autorkonzepte in diesem praktischen Rahmen durchaus subjektivierend, indem sie bei der Selbstfigurierung als Orientierungspunkte dienen, konfrontieren ihn aber auch mit widersprüchlichen Anforderungen, die er zum Beispiel dadurch selbständig bewältigt, dass er jene Autorkonzepte in der Selbstfigurierung transformiert oder gar kombiniert.

Historische und diskursiv erzeugte Autorkonzepte stellen somit „Vorbilder und Deutungsmuster bereit[]“ (Alkemeyer / Budde / Freist 2013, S. 13) und lassen sich deshalb als Subjektkulturen auffassen, zu deren Realisierung es kommt, wenn Autoren im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung jenen Anforderungen Genüge leisten. Solche Subjektkulturen werden dann öffentlich dargestellt, und das konstituierte Subjekt nimmt eine den normativen Ansprüchen der jeweiligen Autorkonzepte entsprechende Form an (vgl., S. 18). Deswegen wurden in dieser Arbeit historische Autorkonzepte als Autorsubjektkulturen begriffen und autofiktionale Selbstinszenierungen daraufhin untersucht, ob die Autoren im Vollzug dieser Praktik auf die Anforderungen der jeweiligen Autorsubjektkulturen reagieren und, wenn ja, wie sie sie bewältigen und sich dadurch zu Autorsubjekten ausformen bzw. spezifische Autorsubjektformen annehmen.

Das wurde schließlich im dritten Teil mithilfe einer praxistheoretisch fundierten Figurenanalyse ermittelt, die sich auf die verbalen und non-verbalen Handlungen der Autorfiguren

richtete, weil diese im Prinzip die Selbstfigurierung des jeweiligen realen Autors bzw. dessen Bewältigung jener (widersprüchlichen) Anforderungen im Rahmen der autofiktionalen Selbstinszenierung widerspiegeln. Denn er muss das implizite praktische Wissen, das in den Aktivitäten der Autorfigur zum Tragen kommt, inkorporiert bzw. internalisiert haben, sonst könnte er sie, die Autorfigur, nicht derart modellieren, das heißt nicht so handeln, denken und fühlen lassen, wie sie auf der Ebene des Textes handelt, denkt und fühlt. Dieses je spezifische implizite praktische Wissen, das sich in den Aktivitäten der Autorfigur ausdrückt, mobilisiert der Autor schließlich im autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug, wenn er sich selbst textuell als Figur in Szene setzt und sich dadurch zum Autor bzw. zum ganz spezifischen Autor subjektiviert.

Diese Untersuchungen haben schließlich ergeben, dass in solchen autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzügen jene Ansprüche derart gelöst werden, dass die Autoren mehreren Autorsubjektkulturen gleichzeitig Rechnung tragen, obwohl deren Anforderungskataloge sich gegenseitig widersprechen. Deshalb nehmen sie größtenteils die Form hybrider Autorsubjekte an. So wird zum Beispiel das Subjekt in *Abfall für alle* als ein 'DJ-, Wissenschaftler-, ästhetisch-autonomer und marktbezogener Autor' beobachtbar, während es in *Der schwarze Grat* als ein 'Unternehmer-Autor' und in *Das Wetter vor 15 Jahren* als ein 'Trivial-, Chronisten- und Pop-Autor' in Erscheinung tritt. Und in *Das bin doch ich* nimmt das Subjekt die Form eines Autors an, der zwischen 'poète maudit und poète raté' steht. In *Dein Name* erkennt man es als ein Hybrid aus 'poeta doctus, poeta laureatus, poète raté und journalistischem Autor', in *Das gibts in keinem Russenfilm* hingegen aus 'poeta laureatus, Genie- und dissidentischem Autor'.

Die jeweiligen realen Autoren greifen im Vollzug der autofiktionalen Selbstinszenierung gleichzeitig auf mehrere „historische Vor-Bilder zurück[]“ (Alkemeyer / Budde / Freist 2013, S. 23), kombinieren sie und passen sich dadurch in eine hybride Autorsubjektform ein. Es kommt dabei also zu einer „praktischen Aus- und Umgestaltung vorgefundener Subjektformen“ (ebd., S. 21), in der nicht zuletzt auch der Eigenanteil der Autoren im Rahmen jener autofiktionalen Selbstinszenierungen besteht. Darüber hinaus konnten praktische Umformungen bereits existierender Autorsubjektformen noch vor ihrer Hybridisierung erblickt werden. Davon betroffen ist zunächst diejenige des 'literarischen Chronisten' in dem Werk *Das Wetter vor 15 Jahren*. Dort findet man nämlich einen Autor vor, der durchaus als ein Chronist erkennbar wird, jedoch als einer, der nur Wert darauf legt, die Tatsachen wiederzugeben. Deren chronologische Darstellung, um die sich ein Chronist traditionellerweise ebenfalls bemüht, hat für ihn jedoch keinerlei Bedeutung. Insofern tritt er in transformierter Gestalt auf, genauso wie der journalistische Autor in *Dein Name*, der nicht zu aktuellen Themen aus Politik, Wirtschaft oder Kultur schreibt und diese Texte in Zeitungen veröffentlichen lässt, wie man es von ihm gewohnt ist, sondern sowohl literarische als auch journalistische Texte in die jeweils andere Darstellungsform transformiert. Journalistische Reportagen gehen zum Beispiel in seinen Roman ein, während andere Teile dieses fiktionalen

Werkes zu journalistischen Essays, Rezensionen oder Kolumnen verarbeitet werden. Es handelt sich hier somit nicht um einen tagespolitisch-journalistischen Autor alten Typs, sondern um einen, der zunächst Texte produziert und dann darüber entscheidet, ob sie eine belletristische oder journalistische Ausrichtung bekommen sollen.

Diese Befunde sollen die praxistheoretische Aufmerksamkeit auch auf soziale Praktiken im literarischen Feld lenken, deren spezifische Bedingungen der Subjektkonstitution durchaus Anregungen für subjektivierungstheoretische Konzeptualisierungen schaffen können. Das gilt auch im Hinblick auf die Art und Weise, wie man sich mit sozialen Praktiken auseinandersetzt und über sie Erkenntnisse generiert. Der Vorschlag, sie in einem Wechsel von Theater- und Teilnehmerperspektive zu ergründen, lässt sich zum Beispiel nur bedingt einlösen. Gerade die autofiktionale Selbstinszenierung macht deutlich, dass einige soziale Praktiken im literarischen Feld nicht aus einer Teilnehmerperspektive erschlossen werden können. Autofiktionale Texte lassen sich zwar als einmalige Selbstinszenierungen rekonstruieren, doch handelt es sich um abwesende Praktiken, die sich materialisiert haben und in Form eines Dokuments erhalten geblieben sind. Deswegen besteht keine Möglichkeit, eine Teilnehmerperspektive einzunehmen, sodass die Beiträge der Teilnehmer zwangsläufig unscharf bleiben und nur auf der Grundlage des jeweiligen Textes abgeleitet werden können. Die Eigenanteile der realen Autoren – das Aufgreifen, Umgestalten und Hybridisieren vorgefundener Subjektformen – lassen sich nur indirekt über eine Textanalyse feststellen, die sich auf die Autorfigur und deren Aktivitäten fokussiert. Allerdings machen es literarische Schreibtechniken wie der 'Innere Monolog' oder die 'Erlebte Rede' möglich, die Wahrnehmungs- und Denkprozesse der Figur mitzuverfolgen, sodass man als Leser durchaus imstande ist, deren Beiträge auch aus der Teilnehmerperspektive zu ermitteln. Demnach sind es ausschließlich die Aktivitäten der Autorfigur im Text, auf deren Grundlage die Teilnehmer- und die Theaterperspektive aufeinander bezogen werden können, nicht die schriftliche Selbstfigurierung des realen Autors selbst, die sich lediglich in den Aktivitäten der Autorfigur spiegeln und deshalb nur indirekt aus der Theaterperspektive erfassen lassen.

Auch das ist ein Spezifikum der autofiktionalen Selbstinszenierungspraktik, das bei praxistheoretischen Überlegungen Berücksichtigung finden sollte. Somit möchte die vorliegende Arbeit zur Diskussion stellen, ob es überhaupt möglich ist, alle sozialen Praktiken sowohl aus der Theater- als auch aus der Teilnehmerperspektive zu untersuchen, und ob es nicht sinnvoller wäre, die Herangehensweise von der Beschaffenheit der jeweiligen Praktik abhängig zu machen. Das gilt nicht zuletzt auch für das praxistheoretische Begriffsinstrumentarium, das ebenfalls auf die jeweilige soziale Praktik abgestimmt und in Bezug darauf geprüft werden muss, ob es sich für eine praxeologische Analyse eignet. So wurden zum Beispiel in dieser Arbeit im Rahmen der formalen Untersuchung der Selbstinszenierungspraktik soziale Co-Akteure in 'aktive', 'passive', 'anonyme' und 'physisch-präsente' Partizipanten unterteilt, womit die Analyse mithilfe von Begriffen erfolgte,

die meines Wissens bislang noch keine praxeologische Verwendung fanden. Deshalb sollen sie in den praxistheoretischen Diskurs eingebracht und zur Disposition gestellt werden. Ob dieses Instrumentarium tragfähig ist und sich auch für die Analyse anderer Praktiken heuristisch fruchtbar machen lässt, sind somit ebenfalls Fragen, die die vorliegende Arbeit aufwerfen möchte.

Ein weiterer praxistheoretischer Beitrag besteht in der Untersuchung der autofiktionalen Selbstinszenierung auf Widersprüche und Irritationsmomente, für die man sich zurzeit in der praxistheoretischen Forschung besonders stark interessiert. Tatsächlich konnten im Rahmen der Fallanalysen Reibungen und Spannungen festgestellt werden, wobei diese ausschließlich in der Subjektform bzw. in deren hybrider Struktur zum Ausdruck kommen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass das jeweilige im textuellen Subjektivierungsprozess konstituierte Autor-Selbst mal mehr, mal weniger widersprüchlich figuriert ist. Da diese Widersprüche am Ende einer jeden Fallanalyse in einem Fazit-Kapitel genannt und erläutert wurden, soll hier nicht noch einmal darauf eingegangen werden, wie sie sich in jedem einzelnen autofiktionalen Selbstinszenierungsvollzug konkret auswirken. Viel wichtiger ist es, darauf hinzuweisen, dass sich die Widersprüche in der hybriden Form des Subjekts auf die Selbstfigurierung und somit auf den praktischen Prozess der Subjektconstitution zurückführen lassen. Deshalb ist vor dem Hintergrund der sechs Fallanalysen die praxistheoretische Auffassung, soziale Praktiken seien störanfällige kontingente Vollzugsgeschehen, durchaus zu bestätigen. Die Fallanalysen zeigen aber auch, dass diese Reibungen und Irritationsmomente im Rahmen zumindest einiger Praktiken im literarischen Feld erst in dem materialisierten Text zum Vorschein kommen und nur aus der Theaterperspektive und über einen indirekten Rückschluss auf den vergangenen und nicht mehr beobachtbaren Selbstfigurierungsprozess ermittelt werden können.

## Literaturliste

- Achermann, Eric (2013): Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 23 – 53.
- Ackermann, Christiane (2010): Die Kunst der Entschleierung: Autorinszenierungen im *Frauendienst*. In: Sandra Linden / Christopher Young (Hg.): Ulrich von Lichtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung, Berlin / New, S. 324 – 357.
- Ajouri, Philip (2009): Literatur um 1900, Berlin.
- Albath, Maïke (2011): Spiel mit lauter Masken. Im Schatten von Jean Paul hat Navid Kermani eine erschöpfend umfangreiche „Selberlebensbeschreibung“ geschrieben. In: Die Welt, 27.08.2011 ([http://www.welt.de/print/die\\_welt/vermishtes/article13568538/Spiel-mit-lauter-Masken.html](http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13568538/Spiel-mit-lauter-Masken.html), 19.03.2015).
- Alkemeyer, Thomas / Brümmer, Kristina / Kodalle, Rea / Pille, Thomas (2009): Einleitung: Zur Emergenz von Ordnungen in sozialen Praktiken. In: Dies. (Hg.): Ordnung in Bewegung – Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung, Bielefeld, S. 7 – 20.
- Alkemeyer, Thomas (2012 a): Denken in Bewegung. Über die Gegenwart des Geistes in den Praktiken des Körpers, das Ergreifen von Situationspotentialen und die Bewältigung von Unsicherheit. In: Swen Körner / Peter Frei (Hg.): Die Möglichkeiten des Sports. Kontingenzen im Brennpunkt sportwissenschaftlicher Analysen, Bielefeld, S. 99 – 128.
- Alkemeyer, Thomas (2012 b): Füße und ihre Subjekte. Ein Plädoyer dafür, das Konzept der Subjektivierung vom Kopf auf die Füße zu stellen. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 21, H. 1, S. 24 – 40.
- Alkemeyer, Thomas / Budde, Gunilla / Freist, Dagmar (2013): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 9 – 30.
- Alkemeyer, Thomas (2013): Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik. In: Thomas Alkemeyer / Gunilla Budde / Dagmar Freist (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, S. 33 – 68.
- Alkemeyer, Thomas (2014 a): Das Wissen der Praktiken und die Grenzen seiner Transferierbarkeit. In: Susanne Binas-Preisendörfer / Jochen Bonz / Martin Butler (Hg.): Pop / Wissen / Transfers. Zur Kommunikation und Explikation populärkulturellen Wissens, Berlin, S. 141 – 154.
- Alkemeyer, Thomas (2014 b): Warum die Praxistheorien ein Konzept der Subjektivierung benötigen. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, Bd. 39.1, S. 27 – 36.
- Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus / Michaeler, Matthias (2015): Kritik der Praxis.



- Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien. In: Thomas Alkemeyer / Volker Schürmann / Jörg Volbers (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik, Wiesbaden, S. 25 – 50.
- Amann, Wilhelm (2008): Arbeit am Autor. John v. Düffel und die Filmdokumentation über die Entstehung seines Romans „Houwelandt“ (2004). In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 273 – 288.
- Amstutz, Nathalie (2004): Autorschaftsfiguren: Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker, Wien.
- Andre, Thomas (2011): Schriftsteller Navid Kermani: 1200 Seiten Ich. In: Hamburger Abendblatt, 19.10.2011 ([http://www.abendblatt.de/kultur\\_live/article108145615/Schriftsteller-Navid-Kermani-1200-Seiten-Ich.html](http://www.abendblatt.de/kultur_live/article108145615/Schriftsteller-Navid-Kermani-1200-Seiten-Ich.html), 21.03.2015).
- Angermüller, Johannes (2007): Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich, Bielefeld.
- Arnold, Heinz Ludwig / Beilein Matthias (Hg.) (2009): Literaturbetrieb in Deutschland, München.
- Arteel, Inge (2013): Selbstbildnis als multiples Alloporträt. Gerhard Roths autofiktionales Schreiben im *Orkus*-Zyklus. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 133 – 162.
- Asholt, Wolfgang (2012): Umbau, Verschwinden oder unheimliche Rückkehr avantgardistischer Autorpositionen. In: Heribert Tommek / Klaus-Michael Bodgal (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen, Heidelberg, S. 271 – 284.
- Assmann, Aleida / Jan (Hg.) (2001): Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation, München.
- Assmann, David-Christopher (2011): Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene. In: Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hg.): 'High' und 'low'. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin / Boston, S. 121 – 140.
- Assmann, David-Christopher (2014): Der Autor und sein Unternehmen. Subjektivierungspraktiken Ernst-Wilhelm Händlers. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 121 – 135.
- Austin, John L. (1979): Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbeck.
- Baier, Christian / Benkert, Nina / Schott, Hans-Joachim (2014): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung, Bamberg, S. 9 – 17.
- Baisch, Martin / Lüdeke, Roger (2000): Was kommt? Was geschieht? Was ergibt sich gleich?

- Textgenese in Rainald Goetz' Frankfurter Poetikvorlesung Praxis. In: Adolf Haslinger u. a. (Hg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge auf Aufsätze des Salzburger Symposions 1997, Stuttgart, S. 139 – 173.
- Bandel, Jan-Frederik (2008): Nachwörter. Zum poetischen Verfahren Hubert Fichtes, Aachen.
- Bareis, J. Alexander / Grub, Frank Thomas (2010): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin, S. 7 – 10.
- Barner, Wilfried (1981): Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Brummack u. a. (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, Tübingen, S. 725 – 752.
- Bartels, Gerrit (2007): Tiefer geht's nicht. Das Böse unter der Sonne: Thomas Glavinic und sein neurotischer, hochkomischer Schriftsteller-Roman 'Das bin doch ich'. In: Der Tagesspiegel, 23.08.2007, S. 21.
- Bartels, Klaus (2007): Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 25 – 46.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, S. 185 – 193.
- Bartl, Andrea / Kraus, Martin (Hg.) (2013): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen, Würzburg.
- Baßler, Moritz (2002): Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München.
- Baumgartner, Peter (1997): Lebensunternehmer, Zürich.
- Becker, Gary (1993): Human Capital, Chicago.
- Becker, Karin (2007): Poète maudit. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart / Weimar, S. 592.
- Beer, Raphael / Sievi, Ylva (2010): Subjekt oder Subjektivation? Zur Kritik der Subjekttheorie von Andreas Reckwitz. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 35, S. 3 – 19.
- Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf (2002): In: Dies. (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft: Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Hamburg, S. 7 – 34.
- Berghaus, Stephan: Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 207 – 234.
- Bielefeld, Claus-Ulrich (2015): Sie ist wieder da. Aber sie ist immer noch nicht witzig: Thomas Brussig wurstelt sich als Thomas Brussig durch eine weiterwurstelnde DDR. In: Die Welt (Die Literarische Welt), 07.03.2015, S. 10.
- Biendarra, Anke S. (2001): Engagierte Literatur? Überlegungen zu den sich verändernden Rollen von Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland. In: Wolfgang Schluchter / Peter

- Quint (Hg.): Vereinigungsschock: vergleichende Betrachtungen zehn Jahre danach, Weilerswist, S. 292 – 311.
- Binczek, Natalie (2001): „Wo also ist der Ort des Textes?“ - Rainald Goetz' Abfall für alle. In: Peter Gendolla u. a. (Hg.): Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien, Frankfurt am Main, S. 291 – 318.
- Blehschmidt, Stefan (2007): Dilettant. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart / Weimar, S. 158.
- Blumenkamp, Katrin (2011): Typologie des 'Als ob'. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 363 – 381.
- Bode, Christoph (2011): Der Roman: eine Einführung, Tübingen.
- Böhm, Thomas (2005): Lesung. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 203 – 206.
- Böhn, Andreas (2010): Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: J. Alexander Bareis / Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin, S. 11 – 33.
- Böll, Karin (2005): Merchandising. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 274 – 277.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2003): Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz.
- Bolz, Norbert (1999): Die Wirtschaft des Unsichtbaren. Spiritualität – Kommunikation – Design – Wissen: Die Produktivkräfte des 21. Jahrhunderts, München.
- Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (1993): Soziologische Fragen, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (2001): Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main.
- Braun, Michael (2003): Die Lindenmaier Präzision. Zwischen den Genres: Burkhard Spinnens famoses Sittenbild aus dem Wirtschaftsleben besiegelt das Ende eines literarischen Tabus. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 51, 01.03.2003, S. 12.
- Braun, Michael (2010): Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Köln u. a.
- Bröckling, Ulrich u. a. (Hg.) (2002): Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt am Main 2000.
- Bröckling, Ulrich (2002): Diktat des Komparativs. Zur Anthropologie des 'unternehmerischen

- Selbst'. In: Ulrich Bröckling / Eva Horn (Hg.): Anthropologie der Arbeit, Tübingen, S. 157 – 173.
- Bröckling, Ulrich (2004): Unternehmer. In: Ulrich Bröckling u. a. (Hg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt am Main 2004, S. 271 – 276.
- Bröckling, Ulrich (2007 a): Regime des Selbst. Ein Forschungsprogramm. In: Thorsten Bonacker / Andreas Reckwitz (Hg.): Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart, Frankfurt am Main / New York, S. 119 – 139.
- Bröckling, Ulrich (2007 b): Das unternehmerische Selbst, Frankfurt am Main.
- Brügger, Niels / Vigsø, Orla (2008): Strukturalismus, Paderborn.
- Brümmer, Kristina (2014): Mitspielfähigkeit. Sportliches Training als formative Praxis, Bielefeld.
- Bublitz, Hannelore (2003): Diskurs, Bielefeld.
- Bucheli, Roman (2011): Das Heilige und die Waschmaschine. 'Dein Name' – Navid Kermanis grossartiges selbstbiografisches Epos. In: NZZ, 08.10.2011 ([http://www.navidkermani.de/media/raw/NZZ\\_8.10.11\\_Beilage.pdf](http://www.navidkermani.de/media/raw/NZZ_8.10.11_Beilage.pdf), 19.03.2015).
- Bunia, Remigius (2005): Realismus und Fiktion. Überlegungen zum Begriff des Realismus; am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35, S. 134 – 152.
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main.
- Buschmann, Nikolaus (2013): Persönlichkeit und geschichtliche Welt. Zur praxeologischen Konzeptualisierung des Subjekts in der Geschichtswissenschaft. In: Thomas Alkemeyer / Gunilla Budde / Dagmar Freist (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 125 – 149.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (2001): Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (2011): Subjekt. In: Martin Hartmann / Claus Offe (Hg.): Politische Theorie und Politische Philosophie. Ein Handbuch, Bd. 2, München, S. 1301 – 1307.
- Cammann, Alexander (2007): Das sind doch wir. Thomas Glavinic beschreibt hochkomisch unseren fiesen Alltag – *Das bin doch ich*. In: die tageszeitung, 22.09.2007.
- Casson, Mark (2003): The Entrepreneur. An Economic Theory, Cheltenham u. a.
- Collins, Harry (2010): Tacit and Explicit Knowledge, Chicago.
- Collins, Harry (2012): Drei Arten impliziten Wissens. In: Jens Loenhoff (Hg.): Implizites Wissen, Weilerswist, S. 91 – 107.
- Coury, David N. (2013): Enlightenment Fundamentalism: Zafer Senocak, Navid Kermani, and Multiculturalism in Germany Today. In: Edinburgh German Yearbook 7, S. 139 – 157.
- Delabar, Walter (2010): Klassische Moderne, Berlin.
- Delhey, Yvonne (2013): Ilija Trojanow und das 'self-fashioning'. In: Martina Wagner-

- Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 329 – 354.
- Detering, Heinrich (Hg.) (2002): Autorschaft: Positionen und Revisionen, Stuttgart.
- Detken, Anke (2011): „Besser als ein Gedicht / ist eine Tür, die / schließt“. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 269 – 291.
- Ditschke, Stephan (2008): „Ich sei dichter, sagen sie“. Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 169 – 184.
- Döbler, Katharina (2003): Mit zwei Stimmen. In: Die Zeit, 07.08.2003, S. 38.
- Döring, Jörg (2005): Medienkompetenz. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 271 – 274.
- Doubrovsky, Serge (2008): Nah am Text. In: Kultur und Gespenster 7: Autofiktion, S. 123 – 133.
- Drügh, Heinz (2009): Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence. In: Alexandra Tacke / Björn Weyand (Hg.): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne, Köln, S. 80 – 100.
- Dünne, Jörg / Moser, Christian (2008 a): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München.
- Dünne, Jörg / Moser, Christian (2008 b): Allgemeine Einleitung. Automedialität. In: Dies. (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München, S. 7 – 16.
- Ebel, Martin (2011): Navid Kermanis Roman 'Dein Name'. Das Ich und die Welt. In: Frankfurter Rundschau vom 29.08.2011 (<http://www.fr-online.de/literatur/navid-kermanis-roman—dein-name--das-ich-und-die-welt,1472266,9683664.html>, 19.03.2015).
- Eger, Christian (2015): Die Einheit findet nicht statt. In: Berliner Zeitung, 18.02.2015 (<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/neuer-ddr-roman—das-gibts-in-keinem-russenfilm--von-thomas-brussig-die-einheit-findet-nicht-statt,10809150,29895100.html>, 21.03.2015).
- Ehrler, Hanno (2001): Mixen, Scratchen, Komponieren. 'Neue elektronische Musik' – ein Einblick. In: MusikTexte 88, S. 9 – 15.
- Elsaghe, Yahya (2013): Auto- und Autorfiktion in Bertolt Brechts *Hauspostille*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 77 – 112.
- Erben, Tom (2005): Marketing. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 261 – 266.
- Fähnders, Walter (2010): Avantgarde und Moderne 1890 – 1933, Stuttgart / Weimar.
- Famula, Marta (2013): Erlebtes, Erkanntes und Fingiertes. Dürrenmatts ästhetisches Konzept einer

- Erkenntnistheorie in seinem autobiographischen Projekt *Stoffe I-IX*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld, S. 183 – 206.
- Fasbender, Christoph (2007): *Poeta laureatus*. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart / Weimar, S. 591.
- Fasel, Christoph (2008): *Textsorten*, Konstanz.
- Fischer, Frank (2007): *Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet*. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, S. 271 – 280.
- Fischer, Ludwig (2007): *Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen*. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, S. 145-175.
- Fischer, Alexander M. (2015): *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg.
- Fischer-Lichte, Erika (2002): *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, S. 277 – 300.
- Fischer-Lichte, Erika (2012 a): *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld.
- Fischer-Lichte, Erika (2012 b): *Performative / Performance Studies*. In: Stephan Moebius (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, Bielefeld, S. 216 – 241.
- Fix, Ulla / Poethe, Hannelore / Yos, Gabriele (2003): *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger*, Frankfurt am Main.
- Fliegner, Susanne (1991): *Der Dichter und die Dilettanten. Eduard Mörike und die bürgerliche Geselligkeitskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Fludernik, Monika / Falkenhayner, Nicole / Steiner, Julia (Hg.) (2015): *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Würzburg.
- Folger, Robert (2008): *New kids on the blog? Subjektkonstitution im Internet*. In: Jörg Dünne / Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München, S. 283 – 304.
- Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (1988): *Was ist ein Autor?* In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main, S. 7 – 31.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (2000): *Die Gouvernementalität*. In: Ulrich Bröckling u. a. (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt am

- Main, S. 41 – 67.
- Foucault, Michel (2003): Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch mit D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman). In: Ders.: Schriften in vier Bänden, Bd. 3, Frankfurt am Main, S. 391 – 429.
- Foucault, Michel (2004): Die Geburt der Biopolitik, Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (2005): Subjekt und Macht. In: Ders.: Schriften in vier Bänden, Bd. 4, Frankfurt am Main, S. 269 – 294.
- Foucault, Michel (2009): Hermeneutik des Subjekts, Frankfurt am Main.
- Franck, Georg (1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München.
- Franck, Georg (2009): Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb. In: Markus Joch u. a. (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen, S. 11 – 21.
- Freund, Wieland (2003): Ins Tal der Ökonomie! 'Der schwarze Grat': Burkhard Spinnen erzählt die Geschichte eines mittelständischen Unternehmens. In: Die Welt (Die literarische Welt), 05.07.2003, S. 17.
- Früchtl, Josef (2013): Spiele der Moderne. Ein philosophischer Überblick. In: Andreas Gelhard / Thomas Alkemeyer / Norbert Ricken (Hg.): Techniken der Subjektivierung, München, S. 79 – 92.
- Füssel, Marian (2003): Die Rückkehr des 'Subjekts' in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive. In: Stefan Deines u. a. (Hg.): Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte, Berlin / New York, S. 141 – 159.
- Garfinkel, Harold (1994): Studies in Ethnomethodology, Cambridge.
- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung, Frankfurt am Main.
- Geier, Andrea / Süselbeck, Jan (2009): Was haben die 'Trends im Erzählen' seit 1990 mit der 'Generationenfrage' zu tun? In: Dies. (Hg.): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990, Göttingen, S. 7 – 15.
- Gelfert, Hans-Dieter (2000): Was ist Kitsch?, Göttingen.
- Gelfert, Hans-Dieter (2010): Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet, München.
- Gelhard, Andreas (2013): Dispositive der Subjektivierung. Eine terminologische Notiz. In: Andreas Gelhard / Thomas Alkemeyer / Norbert Ricken (Hg.): Techniken der Subjektivierung, München, S. 107 – 129.
- Genette, Gérard (1992): Paratexte, Frankfurt am Main.
- Giddens, Anthony (1992): Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der

Strukturierung, Frankfurt am Main / New York.

- Gisi, Lucas Marco u. a. (Hg.) (2013): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, München.
- Goer, Charis (2003): Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hg.): Pop-Literatur, München, S. 172 – 182.
- Goethe, Johann Wolfgang / Schiller, Friedrich (1896): Über den Dilettantismus. In: Johann Wolfgang Goethe: Werke [Weimarer Ausgabe, WA]. Bd. I, 47, Weimar, S. 299 – 326.
- Goffman, Ervin (1969): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München.
- Götze, Clemens (2014): Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf. Thomas Bernhards 'literarische' Inszenierung. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 69 – 82.
- Goumegou, Susanne (2013): Das Subjekt im Blick: Bildtypen und Schreibweisen in *L'Amant* von Marguerite Duras. In: Christine Ott / Jutta Weiser (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts, Heidelberg, S. 41 – 67.
- Grabienski, Olaf u. a. (Hg.) (2011): Poetik der Oberfläche. Die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin.
- Grimm, Gunter E. / Schärf, Christian (Hg.) (2008 a): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld.
- Grimm, Gunter E. / Schärf, Christian (2008 b): Einleitung. In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 7 – 11.
- Gronemann, Claudia (1999): 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica 31, S. 237 – 262.
- Gronemann, Claudia (2002): Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte, Hildesheim / Zürich / New York.
- Gronemann, Claudia (2013): „lui dire que j'étais [...] un homme comme lui“. Autofi(c)ktionales Schreiben bei Abdellah Taïa. In: Jutta Weiser / Christine Ott (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts, Heidelberg, S. 91 – 106.
- Gropp, Petra (2008): „Ich/Goetz/Raspe/Dichter“. Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz. In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 231 – 247.
- Grunenberg, Antonia (1993): 'Vogel oder Käfig sein'. Zur 'zweiten' Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR. In: Frank Eckart (Hg.): Eigenart und Eigensinn. Alternative Kunstszene in der DDR (1980 – 1990), Bremen, S. 75 – 93.
- Haas, Hannes (2004): Fiktion, Fakt & Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New



- Journalism in den USA. In: Joan Kristin Bleicher / Bernhard Pörksen (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism, Wiesbaden, S. 43 – 73.
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt am Main.
- Hachmann, Gundela (2014): Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 137 – 155.
- Hagedstedt, Lutz (1998): Richtig hart Formuliertes. Rainald Goetz über die Steinzeit der elektronischen Welt. In: Sprache im technischen Zeitalter 145, S. 4 – 17.
- Hagedstedt, Lutz (2003): Höhenflug und Absturz. Burkhard Spinnens rasante Unternehmensgeschichte 'Der schwarze Grat' – ein Roman. In: literaturkritik.de, Nr. 4, April.
- Hagedstedt, Lutz (2011): „Was darf ich sagen, was nicht“ Rainald Goetz sondiert die Grundproblematik von Internetliteratur und Tagebuch. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hg.): Rainald Goetz, München, S. 89 – 99.
- Hamacher, Bernd (2007): Thomas Manns Medientheologie. Medien und Masken. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 59 – 77.
- Hamann, Christoph (2007): „Wirklich Wetter reden“. Selbstreferentielles Erzählen bei Wilhelm Raabe und Wolf Haas. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen, Göttingen, S. 72 – 99.
- Hartwig, Ina (2007): Was denkt Daniel? Für alle, die es wissen wollen: Thomas Glavinic' Satire auf sich und den Literaturbetrieb. In: Frankfurter Rundschau, 25.08.2007, S. 36.
- Häsner, Bernd / Hufnagel, Henning / Maassen, Irmgard / Traninger, Anita (2011): Text und Performativität. In: Klaus Hempfer / Jörg Volbers (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld, S. 69 – 96.
- Hauser, Arnold (1987): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Dresden.
- Heimburger, Susanne (2010): Kapitalistischer Geist und literarische Kritik: Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten, München.
- Hempfer, Klaus W. (2011): Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Klaus W. Hempfer / Jörg Volbers (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld, S. 13 – 41.
- Hobbes, Thomas (2003): Leviathan, Stuttgart.
- Höbel, Wolfgang (2007): Das Bewerbungsschreiben. Thomas Glavinic gibt Einblick in den Katastrophenalltag eines armen Poeten – und träumt vom Deutschen Buchpreis. In: Der Spiegel, 8.10.2007, S. 196.

- Hoffmann, Dieter (2006): Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945, Bd. 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur, Tübingen / Basel.
- Hoffmann, Torsten (2011): Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autokratische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W. G. Sebald. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 313 – 340.
- Hoffmann, Torsten / Kaiser, Gerhard (Hg.) (2014): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb, Paderborn.
- Homburg, Christian (2012): Marketingmanagement: Strategie – Instrumente – Umsetzung – Unternehmensführung, Wiesbaden.
- Husemann, Gesa (2011): Vom „Sprachrohr der Kanaken“ zum „deutschen Dichter“ – Feridun Zaimoglu. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 383 – 404.
- Idensen, Heiko (1996): Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzkultur. In: Friedrich Kittler / Dirk Matjowski (Hg.): Literatur im Informationszeitalter, Frankfurt am Main / New York, S. 143 – 184.
- Irsigler, Ingo (2011): Dem 'besseren Selbst' auf der Spur – Inszenierte Autorschaft in Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 199 – 213.
- Jacobsen, Dietmar (2015): Der doppelte Brussig. In seinem neuen Roman 'Das gibts in keinem Russenfilm' bewegt sich Thomas Brussig elegant und gewitzt zwischen (fiktiver) Autobiografie und Nummernrevue. In: literaturkritik.de, 28.04.2015 ([http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=20575](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20575), 01.05.2015).
- Jandl, Paul (2007): Selbst ist der Mann. In: NZZ, 12.09.2007, S. 27.
- Janich, Nina (Hg.) (2009): Marke und Gesellschaft, Wiesbaden.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hg.) (1999): Rückkehr des Autors: zur Erinnerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen.
- Jaumann, Michael (2010): „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: J. Alexander Bareis / Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin, S. 203 – 225.
- Jensen, Annika / Müller-Tamm, Jutta (2013): In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 315 – 328.
- Joch, Markus / Wolf, Norbert Christian (2005): Feldtheorie als Provokation der

- Literaturwissenschaft. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis, Tübingen, S. 1 – 24.
- Joch, Markus u. a. (Hg.) (2009): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen.
- Joch, Markus (2015): Gegen die Fakten. In seiner gnadenlosen Wunschbiografie lässt Thomas Brussig die Wiedervereinigung einfach ausfallen. In: der Freitag, 13.03.2015 (<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/gegen-die-fakten>, 01.05.2015).
- Johannsen, Anja K. (2010): In einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen. Die Romane Thomas Glavinics im Geflecht des Literaturbetriebs. In: Paul Brodowsky / Thomas Klupp (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft, Frankfurt am Main u. a., S. 105 – 118.
- John-Wenndorf, Carolin (2014): Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld.
- Jung, Jochen (2011): Das Leben ist kein Roman. In: Die Presse, 05.11.2011 (<http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/706137/Das-Leben-ist-kein-Roman>, 21.03.2015).
- Jürgensen, Christoph (2007): „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts, Göttingen.
- Jürgensen, Christoph (2011): Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Ders. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 405 – 422.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (Hg.) (2011 a): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (2011 b): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 9 – 30.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (2012): Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um '1800' und '1900' am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Ker. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1, S. 87 – 120.
- Jürgensen, Christoph (2013): „Ich bin kein unfaire Autor!“ Zu Georg Kleins Inszenierung von Autorschaft als Geburt aus dem Geiste der Schundlektüre. In: Christoph Jürgensen / Tom Kindt (Hg.): „Wie in luzidem Schlaf“ – Zum Werk Georg Kleins, Berlin, S. 43 – 56.
- Jürgensen, Christoph (2014): „Ich bin kein guter Archivar meiner selbst“. Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer. In: Paul Fleming / Uwe Schütte (Hg.): Die Gegenwart erzählen – Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen, Bielefeld, S. 27 – 42.
- Jürgensen, Christoph / Kaiser, Gerhard (2014): Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung.

- Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, S. 217 – 245.
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt.
- Kaiser, Gerhard (2011): *Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit: Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken*. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, S. 121 – 140.
- Kämmerlings, Richard (2007): *Das Ich im Kreise seiner Teufel*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.09.2007, S. Z5.
- Kämmerlings, Richard (2012): *Büchner-Preis an Felicitas Hoppe, ein Ritterschlag*. In: *Die Welt*, 15.10.2012 (<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article106318523/Buechner-Preis-an-Felicitas-Hoppe-ein-Ritterschlag.html>, 12.10.2015).
- Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Frankfurt am Main 1974.
- Karnatz, Ella M. (2014): *„Ich kann ja gar kein Buch schreiben“: Schriftstellerische Inszenierungen in deutschen Late-Night-Shows*. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, S. 267 – 280.
- Kassner, Rudolf (1976): *Dilettantismus*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Pfullingen, S. 7 – 47.
- Kaufman, Michael T. (2008): *Solzhenitsyn, Literary Giant Who Dified Soviets, Dies at 89*. In: *NYT*, 04.08.2008 ([http://www.nytimes.com/2008/08/04/books/04solzhenitsyn.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/08/04/books/04solzhenitsyn.html?_r=0), 27.06.2015).
- Kaulen, Heinrich (2002): *Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur*. In: Hans-Heino Ewers (Hg.): *Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments*, Weinheim / München, S. 209 – 228.
- Kaulen, Heinrich (2009): *Popliteratur als Generationsphänomen. Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der Popliteratur der 1990er Jahr*. In: Andrea Geier / Jan Süsselbeck (Hg.): *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, Göttingen, S. 137 – 157.
- Kemper, Peter (Hg.) (2001): *Der Trend zum Event*, Frankfurt am Main.
- Kemper, Peter (2005): *Event*. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Hamburg, S. 119 – 120.
- Kempke, Kevin (2011): *Selberlebensbeschreibung?* In: *Litlog. Göttinger eMagazin für Literatur – Kultur – Wissenschaft*, 05.12.2011 (<http://www.litlog.de/selberlebensbeschreibung/>, 20.03.2015).
- Kermani, Navid / Koelbl, Herlinde (2014): *„Religion ist so wichtig wie das Erwachen aus einem*

- Albtraum“. Die Krebs-Diagnose war für den Schriftsteller Navid Kermani ein Schock, aber die Ärzte in seiner Familie blieben cool. Ein Interview von Herlinde Koelbl. In: *Zeitmagazin* Nr. 53/2014 vom 12.08.2014 (<http://www.zeit.de/zeit-magazin/2014/53/navid-kermani-rettung>, 19.03.2015).
- Kersting, Wolfgang (2002): *Jean-Jacques Rousseaus 'Gesellschaftsvertrag'*, Darmstadt.
- Kible, Brigitte (1998): *Subjekt*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel / Stuttgart 1998, S. 373 – 383.
- Killy, Walther (2007): *Versuch über den literarischen Kitsch*. In: Ute Dettmar / Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart, S. 240 – 253.
- Kirchgessner, Kilian (2011): *Das Gesicht der tschechischen Freiheit*. In: *Die Zeit*, 18.12.2011 (<http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-12/vaclav-havel-nachruf>, 27.06.2015).
- Kirzner, Israel M. (1978): *Wettbewerb und Unternehmertum*, Tübingen.
- Knight, Frank H. (2002): *Risk, Uncertainty, and Profit*, Washington.
- Knight, Frank H. (1942): *Profit and Entrepreneurial Functions*. In: *The Journal of Economic History*, Vol. 2, S. 126 – 132.
- Köppe, Tilmann (2007): *Vom Wissen in Literatur*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17, H. 2, S. 398 – 410.
- Köppe, Tilmann (2010): *Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* und die Theorie der Metafiktion*. In: J. Alexander Bareis / Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin, S. 115 – 133.
- Köppe, Tilmann / Winko, Simone (2013): *Neuere Literaturtheorien*, Stuttgart / Weimar.
- Kotler, Philip u. a. (2003): *Grundlagen des Marketing*, München.
- Krämer, Sybille / Stahlhut, Marco (2001): *Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Paragrana. *Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd 10, H. 1, S. 35 – 64.
- Kriseová, Eda (1991): *Václav Havel. Dichter und Präsident*, Berlin.
- Kraus, Esther (2013): *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Marburg.
- Kraus, Wolfgang (2002): *Das erzählte Selbst. Die narrative Spätmoderne*, Herbolzheim.
- Krause, Tilman (2007): *Er ist es nicht, aber das ist egal. Thomas Glavinic und sein Porträt des Schriftstellers als junger Mann*. In: *Die Welt (Die literarische Welt)*, 13.10.2007, S. 4.
- Kreienbrock, Jörg (2006): *Paying Attention: Reading Rainald Goetz Reading*. In: *The Germanic Review* 81.3, S. 221 – 234.
- Kreknin, Innokentij (2011): *Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz*. In: Olaf Grabienski u. a. (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin, S. 143 – 164.

- Kreknin, Innokentij (2013): Kybernetischer Realismus und Autofiktion. Ein Ordnungsversuch digitaler poetischer Phänomene am Beispiel von Alban Nikolai Herbst. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 279 – 314.
- Kreknin, Innokentij (2014): Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin.
- Kremer, Christian (2008): Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla, Marburg.
- Kreuzer, Helmut (1994): Boheme. In: Dieter Borchmeyer / Viktor Zmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, S. 55 – 62.
- Kreuzer, Helmut (2000): Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart.
- Kroeber-Riel, Werner / Esch, Franz-Rudolf (2011): Strategie und Technik der Werbung: Verhaltens- und neurowissenschaftliche Erkenntnisse, Stuttgart.
- Kroeber-Riel, Werner (1993): Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung, München.
- Krieger, Verena (2007): Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler, Köln.
- Kühnen, Ralf (Hg.) (2001): Selbstpoetik 1800 – 2000, Frankfurt am Main.
- Künzel, Christine / Schönert, Jörg (Hg.) (2007): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg.
- Künzlen, Christine (2007): Einleitung. In: Christine Künzlen / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 9 – 23.
- Kyora, Sabine (2003): Literarische Inszenierungen von Subjekt und Geschichte in den Zeiten der Postmoderne. In: Stefan Deines u. a. (Hg.): Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte, Berlin / New York, S. 263 – 274.
- Kyora, Sabine (2013): „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur“ Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft. In: Thomas Alkemeyer / Gunilla Budde / Dagmar Freist (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 251 – 274.
- Kyora, Sabine (Hg.) (2014 a): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014.
- Kyora, Sabine (2014 b): Subjektform 'Autor'? Einleitende Überlegungen. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 11 – 20.
- Kyora, Sabine (2014 c): „Zuerst bin ich immer Leser“. Überlegungen zur Subjektform 'Autor' im

- gegenwärtigen Literaturbetrieb. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, S. 55 – 68.
- La Roche, Walther / Hooffacker, Gabriele / Meier, Klaus (2013): *Einführung in den praktischen Journalismus*, Wiesbaden.
- Latour, Bruno (2001): Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität In: *Berliner Journal für Soziologie* 11, S. 237 – 252.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt am Main.
- Ledanff, Susanne (2009): *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld.
- Legnaro, Aldo (2004): Performanz. In: Ulrich Bröckling u. a. (Hg.): *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt am Main, S. 204 – 209.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiografische Pakt*, Frankfurt am Main.
- Lemke, Thomas (2000): Neoliberalismus, Staat und Selbsttechnologien. Ein kritischer Überblick über die governmentality studies. *Politische Vierteljahresschrift*, 41 (1), 31 – 47.
- Lemke, Thomas (2001): Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault über Macht und Subjektivierung. In: *Berliner Journal für Soziologie* 11, S. 77 – 95.
- Lessenich, Stephan (2008): *Die Neuerfindung des Sozialen. Der Sozialstaat im flexiblen Kapitalismus*, Bielefeld.
- Loacker, Bernadette (2010): *Kreativ prekär: Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld.
- Loenhoff, Jens (Hg.) (2012): *Implizites Wissen*, Weilerswist.
- Löffler, Jörg (2007): Poeta doctus. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart / Weimar, S. 591.
- Löffler, Sigrid (2012): Wer bestimmt, was wir lesen? Der globalisierte Buchmarkt und die Bücherflut: Wie literarische Moden gemacht werden und welche Rolle die Literaturkritik dabei spielt. In: Heribert Tommek / Klaus-Michael Bodgal (Hg.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*, Heidelberg, S. 101 – 117.
- Lohöfer, Astrid (2013): Autofiktion als Ikonotext: Intermediale Selbst(er)findungen in Victor-Lévy Beaulieu's *Monsieur Melville*. In: Christine Ott / Jutta Weiser (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, S. 19 – 39.
- Lühe, Marion (2003): Melancholie des Metalls. In: *Rheinischer Merkur*, 27.03.2003, S. 24.
- Luhmann, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Lutz, Christian (1995): *Leben und arbeiten in der Zukunft*, München.
- Magenau, Jörg (2015): Helden wie ich. Thomas Brussig bedankt sich bei der DDR. In: *SZ*.

- Literaturbeilage, 10.03.2015, S. 11.
- Mangold, Ijoma (2007): Den Nabel betrachten, aber den Kopf oben behalten. In: Süddeutsche Zeitung (Literatur), 09.10.2007, S. 3.
- Mangold, Ijoma (2012): Ich ist ein Spiel mit Worten. Felicitas Hoppe, gerade mit dem Büchnerpreis geehrt, hat sich mit 'Hoppe' ihre Autobiografie erfunden. In: Die Zeit, 24.05.2012 (<http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe>, 12.10.2015).
- Martin, Luther M. u. a. (Hg.) (1993): Technologien des Selbst, Frankfurt am Main.
- Martus, Steffen (2003): Ein Telefongespräch zur rechten Zeit. Burkhard Spinnens Geschichte des schwäbischen Unternehmers Walter Lindenmaier aus Laupheim. In: Berliner Zeitung, 08.09.2003, S. 14.
- Martus, Steffen (2008): Philo-Logik. Zur kulturwissenschaftlichen Begründung von Literaturwissenschaft. In: Uwe Wirth (Hg.): Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Berlin, S. 125 – 147.
- Martus, Steffen (2012): „Für alle meine Freundinnen“. Multimediales Marketing von Bestsellern am Beispiel von Literatur „für Frauen“. In: Matthias Beilein u. a. (Hg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin / Boston, S. 261 – 278.
- März, Ursula (2007): „Ohne ein Fitzelchen Fiktion“. In: Die Zeit, 20.09.2007, S. 60.
- Mast, Claudia (Hg.) (2012): ABC des Journalismus. Ein Handbuch, Konstanz / München.
- Maus, Stephan (2003): Biographie als Auftragsarbeit. Burkhard Spinnens Geschichte von Walter Lindenmaier. In: NZZ, 20.05.2003, S. 37.
- Meffert, Heribert / Burmann, Christoph / Kirchgeorg, Manfred (2012): Marketing. Grundlagen marktorientierter Unternehmensführung, Wiesbaden.
- Meier, Christel / Wagner-Egelhaaf, Martina (2011): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin, S. 9 – 27.
- Meissner, Hanna (2010): Jenseits des autonomen Subjekts. Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx, Bielefeld.
- Menke, Christoph (2003): Subjekt, Subjektivität. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar, Bd. 5, S. 734 – 786.
- Mertens, Dieter (1996): Zur Sozialgeschichte und Funktion des poeta laureatus im Zeitalter Maximilians I. In: Rainer Christoph Schwinges (Hg.): Gelehrte im Reich. Zur Sozial- und Wirkungsgeschichte akademischer Eliten des 14. bis 16. Jahrhunderts, Berlin, S. 327 – 348.
- Moebius, Stefan / Reckwitz, Andreas (Hg.) (2008): Poststrukturalistische Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main.
- Moritz, Rainer (2007): Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. In: Stefan Neuhaus / Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen, S. 54 – 62.



- Moser, Christian (2006): Autoethnographien: Identitätskonstruktionen im Schwellenbereich von Selbst- und Fremddarstellung. In: Christian Moser / Jürgen Nelles (Hg.): AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie, Bielefeld, S. 107 – 143.
- Müller, Hans-Harald (2007): Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 79 – 91.
- Müller, Jan (2013): 'Anerkennen' und 'Anrufen'. Figuren der Subjektivierung. In: Andreas Gelhard / Thomas Alkemeyer / Norbert Ricken (Hg.): Techniken der Subjektivierung, München, S. 61 – 78.
- Müller, Philipp / Schmidt, Kolja (2001): Goetzendämmerung in Klagenfurt: Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz. In: Ralph Köhnen (Hg.): Selbstpoetik 1800 – 2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling, Frankfurt am Main, S. 251 – 270.
- Musner, Lutz (2001): Cultural turn: zur Geschichte der Kulturwissenschaften, Wien.
- Nassehi, Armin (2009): Der soziologische Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main.
- Nennen, Heinz-Ulrich (Hg.) (2000): Diskurs. Begriff und Realisierung, Würzburg.
- Neuhaus, Stefan (2009): Literaturvermittlung, Wien.
- Neuhaus, Stefan (2011 a): Strategien der Aufmerksamkeitserregung in der Literaturkritik. In: Stefan Neuhaus / Oliver Ruf (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung, Innsbruck, S. 149 – 162.
- Neuhaus, Stefan (2011 b): Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, 61. Jg., H. 2, S. 313 – 328.
- Neuhaus, Stefan (2014): Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Glavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014, S. 307 – 325.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1983): Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarkts. Zur Stellung des 'freien Schriftstellers' im 19. Jahrhundert. In: Bernard Cerquiglini / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe, Frankfurt am Main, S. 556 – 581.
- Nickenig, Annika (2013): Mediale Transgressionen. Intertextualität und Aneignung in Christine Angots Autofiktionen. In: Christine Ott / Jutta Weiser (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts, Heidelberg, S. 129 – 150.
- Nicolini, Davide (2012): Practice Theory, Work, and Organization, Oxford.
- Niefanger, Dirk (2002): Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire

- Foucaults. In: Heinrich Detering: Autorschaft: Positionen und Revisionen, Stuttgart, S. 521 – 539.
- Niefanger, Dirk (2004): Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: Johannes G. Pankau (Hg.): Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur, Oldenburg, S. 85 – 101.
- Nüchtern, Klaus (2007): Die „Pfürti-Pfiati“-Linie. Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen, Göttingen, S. 100 – 114.
- Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur, Stuttgart.
- Nutz, Walter (1999): Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Hefromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluss der Trivilliteratur der DDR, Opladen / Wiesbaden.
- O'Malley, Pat (2000): Uncertain subjects: risks, liberalism and contract. In: *Economy and Society*, 29, S. 460 – 484.
- Opitz, Sven (2004): Gouvernamentalität im Postfordismus. Macht. Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität, Hamburg.
- Oster, Sandra (2014): Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern, Berlin / Boston.
- Oswald, Georg M. (2001): Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. In: Wieland Freund / Winfried Freund (Hg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München, S. 29 – 43.
- Ott, Christine (2013): Literatur und Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini. In: Christine Ott / Jutta Weiser (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formung des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, S. 209 – 231.
- Ott, Christine / Weiser, Jutta (2013 a): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg.
- Ott, Christine / Weiser, Jutta (2013 b): *Autofiktion und Medienrealität. Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, S. 7 – 16.
- Pabst, Stephan (2011): Hoffmann macht sich einen Namen. Zur Konstitutionsgeschichte eines Autornamens. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, S. 175 – 198.
- Parr, Rolf (2012): Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Heribert Tommek / Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien – Ökonomien – Autorpositionen*, Heidelberg, S. 189 – 208.

- Paulsen, Kerstin (2007): Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 257 – 269.
- Peters, Ursula (2008): Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts, Köln / Weimar / Wien.
- Pietrek, Daniel (2012): Ich erschreibe mich selbst. (Autor)Biografisches Schreiben bei Horst Bienek, Dresden.
- Pille, Thomas (2013): Das Referendariat. Eine ethnographische Studie zu den Praktiken der Lehrerbildung, Bielefeld.
- Plachta, Bodo (2008): Literaturbetrieb, Paderborn.
- Polanyi, Michael (1985): Implizites Wissen, Frankfurt am Main.
- Pörksen, Bernhard (2004): Das Problem der Grenze. Die hintergründige Aktualität des New Journalism – eine Einführung. In: Joan Kristin Bleicher / Bernhard Pörksen (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism, Wiesbaden, S. 15 – 28.
- Porombka, Stephan (2001): Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: Matthias Harder (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, Würzburg, S. 27 – 42.
- Porombka, Stephan (2005): Internet. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 147 – 152.
- Porombka, Stephan (2007): Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten 'angewandten Literaturwissenschaft'). In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 223 – 243.
- Poschardt, Ulf (2001): DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur, Hamburg.
- Pott, Sandra (2004): Wirtschaft und Literatur. 'Ökonomische Subjekte' im Wirtschaftsroman der Gegenwart. In: KulturPoetik, H. 2, S. 202 – 217.
- Reckwitz, Andreas (2006): Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist.
- Reckwitz, Andreas (2008 a): Unscharfe Grenzen, Bielefeld.
- Reckwitz, Andreas (2008 b): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Ders.: Unscharfe Grenzen, Bielefeld, S. 97 – 130.
- Reckwitz, Andreas (2008 c): Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Herbert Kalthoff / Stefan Hirschauer / Gesa Lindemann (Hg.): Theoretische Empirie, Frankfurt am Main, S. 188 – 209.
- Reckwitz, Andreas (2008 d): Subjekt, Bielefeld.
- Reckwitz, Andreas (2009): Praktiken der Reflexivität: Eine kulturalistische Perspektive auf

- hochmodernes Handeln. In: Fritz Böhle / Margit Wehrich (Hg.): Handeln unter Unsicherheit, Wiesbaden.
- Reckwitz, Andreas (2010): Der Kreative. In: Stephan Moebius / Markus Schroer (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin, S. 248 – 260.
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin.
- Reents, Friederike (2014): Autorinszenierung und Zensurprovokation. In: York-Gothart Mix (Hg.): Kunstfreiheit und Zensur in der Bundesrepublik 1949 – 2009, Berlin, S. 165 – 186.
- Reichert, Klaus (2003): Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs. In: Klaus Städtke / Ralph Kray (Hg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, Berlin, S. 39 – 48.
- Richter, Norbert Axel (2015): Das Ende der Praxis. In: Thomas Alkemeyer / Volker Schürmann / Jörg Volbers (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik, Wiesbaden, S. 235 – 248.
- Richter, Steffen (2011): Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien, Darmstadt.
- Riewoldt, Otto. F. (1980): „Wir haben jetzt hier einen Feind mehr“. Wolf Biermann in der BRD. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Wolf Biermann, München, S. 6 – 39.
- Ronneberger-Sibold, Elke (2004): Warennamen. In: Ernst Eichler u. a. (Hg.): Namenarten und ihre Erforschung, Hamburg, S. 557 – 603.
- Roß, Dieter (2004): Fakten und/oder Fiktionen. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Journalismus und Literatur in Deutschland. In: Joan Kristin Bleicher / Bernhard Pörksen (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism, Wiesbaden, S. 74 – 99.
- Rosenberg, Rainer (2003): Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft, Berlin.
- Rötzer, Florian (1999): Aufmerksamkeit als Medium der Öffentlichkeit. In: Rudolf Maresch / Niels Werber (Hg.): Kommunikation, Medien, Macht, Frankfurt am Main, S. 35 – 58.
- Runge, Miriam (2014): „Vielleicht ist der Unterschied zwischen beiden Geschichten das, was man einen künstlerischen Einfall nennt. Hoffentlich.“ Jurek Becker zwischen Autorschaft und Zeitzeugenschaft. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 83 – 101.
- Ruppert, Wolfgang (1998): Der moderne Künstler, Frankfurt am Main.
- Saar, Martin (2004): Subjekt. In: Gerhard Göhler / Mattias Iser / Ina Kerner (Hg.): Politische Theorie. 22 umkämpfte Begriffe zur Einführung, Wiesbaden, S. 332 – 349.
- Saar, Martin (2007): Genealogie als Kritik, Frankfurt am Main 2007.
- Saar, Martin (2013): Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms. In: Andreas Gelhard u. a. (Hg.): Techniken der Subjektivierung, München, S. 17 – 27.
- Sapiro, Gisèle (2005): Elemente einer Geschichte der Autonomisierung. Das Beispiel des

- französischen literarischen Feldes. In: Markus Joch / Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis, Tübingen, S. 25 – 44.
- Schäfer, Martin Jörg / Siegel, Elke (2006): The Intellectual and the Popular. Reading Rainald Goetz. In: The Germanic Review 81.3, S. 195 – 201.
- Schärf, Christian (2008): Belichtungszeit. Zum Verhältnis von dichterischer Imagologie und Fotografie. In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 45 – 58.
- Schatzki, Theodore (1996): Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social, Cambridge.
- Schatzki, Theodore u. a. (Hg.) (2001 a): The Practice Turn in Contemporary Theory, London / New York.
- Schatzki, Theodore (2001 b): Practice mind-ed orders. In: Ders. u. a. (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory, London / New York, S. 42 – 55.
- Schatzki, Theodore (2002): The site of the social: A philosophical exploration of the constitution of social life and change, Pennsylvania 2002.
- Scherer, Stefan (2011): Dichterinszenierung in der Massenpresse. Autorpraktiken in populären Zeitschriften des Realismus – Storm (C. F. Meyer). In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 225 – 249.
- Schirmeister, Albert (2003): Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert, Köln.
- Schlaffer, Rudolf J. (2010): Der Aufbau der Bundeswehr: Reform oder Reformierung? In: Karl-Heinz Lutz / Martin Rink / Marcus von Salisch (Hg.): Zum Wandel in deutschen Streitkräften von den preußischen Heeresreformen bis zur Transformation der Bundeswehr, München, S. 331 – 344.
- Schlüter, Bettina (2008): 'Avatarial Operations' – mediale Selbstkonstitution an den Schnittstellen von Realität und Virtualität. In: Jörg Dünne / Christian Moser (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München, S. 305 – 322.
- Schmidt, Jochen (1985): Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945, Darmstadt.
- Schmidt, Manfred G. (2010): Wörterbuch zur Politik, Stuttgart.
- Schmidt, Robert (2012): Soziologie der Praktiken, Berlin.
- Schmidt, Robert (2013): Zur Öffentlichkeit und Beobachtbarkeit von Praktiken der Subjektivierung. In: Andreas Gelhard / Thomas Alkemeyer / Norbert Ricken (Hg.): Techniken der Subjektivierung, München, S. 93 – 105.
- Schmitt, Michael (2003): Auf einem schmalen Grat. Bemerkungen zu Burkhard Spinnens *Der*

- schwarze Grat* und zu Richard Powers' *Gain*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 169, S. 98 – 108.
- Schmitz, Walter (2009): *Das Haus 'Wiesenstein': Gerhart Hauptmanns dichterisches Wohnen*, Dresden.
- Schneider, Jost (2010): *Einführung in die Roman-Analyse*, Darmstadt.
- Schneider, Wolf / Raue, Paul-Josef (2012): *Das neue Handbuch des Journalismus und des Online-Journalismus*, Hamburg.
- Schnell, Ralf: (2011) *Das fremde Selbst. Auto(r)inszenierungen und Ausgrenzungsstrategien: Heine / Börne / Platen*. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, S. 215 – 227.
- Schöll, Julia (2012): *Neue Entwürfe des auktorialen Subjekts: Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic*. In: Johanna Bohley / Julia Schöll (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, S. 279 – 292.
- Schubert, Christoph (2008): *Dichterkrönung*. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Berlin, S. 1032 – 1034.
- Schultz, Theodore (1986): *In Menschen investieren*, Tübingen.
- Schulze, Gerhard (1993): *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main.
- Schumacher, Eckhard (2003 a): „Das Populäre. Was heißt denn das?“ Rainald Goetz' 'Abfall für alle'. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur*, München, S. 158 – 171.
- Schumacher, Eckhard (2003 b): *Gerade eben jetzt: Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main.
- Schumacher, Eckhard (2011): „Adapted from a true story“ Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' 'Heute Morgen'. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hg.): *Rainald Goetz*, München, S. 77 – 88.
- Schumpeter, Joseph (1952): *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, Berlin.
- Schuster, Katrin (2011): *Die Wahrheit jenseits der Buchstaben*. In: *der Freitag*, 11.10.2011 (<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-wahrheit-jenseits-der-buchstaben>, 20.03.2015).
- Schütz, Alfred (1991): *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Frankfurt am Main.
- Schütz, Erhard u. a. (2005): *Literaturwettbewerb*. In: Dies. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Hamburg, S. 240 – 243.
- Schützeichel, Rainer (2012): 'Implizites Wissen' in der Soziologie. Zur Kritik des epistemischen Individualismus. In: Jens Loenhoff (Hg.): *Implizites Wissen*, Weilerswist, S. 108 – 128.

- Schwarz, Karl-Peter (2011): Das Leben in der Wahrheit. In: FAZ, 18.12.2011 (<http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/zum-tode-von-vaclav-havel-das-leben-in-der-wahrheit-11570249.html>, 27.06.2015).
- Schwarz, Peter Paul / Krones, Susanne (2008): Lesende Schreiber, schreibende Leser. Lektorat in den Literaturverlagen der Jahrtausendwende. In: Evi Zemanek / Susanne Krones (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, Bielefeld, S. 373 – 388.
- Searle, John R. (2010): Sprechakte: ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt am Main 2010.
- Segeberg, Harro (2003): Literatur im Medienzeitalter, Darmstadt.
- Seidl, Conrad / Beutelmeyer, Werner (1999): Die Marke Ich. So entwickeln Sie Ihre persönliche Erfolgsstrategie, Wien/München.
- Selbmann, Rolf (1994): Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt.
- Shove, Elizabeth u. a. (2012): The Dynamics of Social Practice, Los Angeles u. a.
- Singer, Rüdiger (2011): 'Maske', 'Label' und 'Ton': Gleim und Bürger als Balladendichter in textinternen, paratextuellen und nicht-auktorialen Inszenierungen. In: Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg, S. 91 – 119.
- Sieg, Christian (2011): Schriftsteller als 'Gewissen der Nation'. Religiöse und politische Aspekte eines Autorschaftskonzepts der Nachkriegszeit. In: Christel Meier / Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin, S. 317 – 330.
- Siegel, Elke (2006): Remains of the Day: Rainald Goetz's Internet Diary Abfall für alle. In: The Germanic Review 81.3, S. 235 – 254.
- Specht, Benjamin (2010): Was weiß Literatur. Vier neue Antworten auf eine alte Frage. In: KulturPoetik, H. 2, S. 234 – 249.
- Spiegel, Hubert (2003): Freundliche Übernahme. Mittelstand und Literatur: Burkhard Spinnens Firmenchronik. In: FAZ, 27.12.2003, S. 38.
- Sporer, Elisabeth (2014): Der Autor auf Facebook. Inszenierung im Sozialen Netzwerk. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 281 – 303.
- Stanitzek, Georg (1997): Dilettant. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin / New York, S. 364 – 366.
- Steinfeld, Thomas (2003): Nur Wirtschaft ist wahre Poesie. Null für Null: Burkhard Spinnens Biographie eines schwäbischen Unternehmers. In: SZ, 26.04.2003, S. 16.
- Stobbe, Urte (2014): Schreiben als Strategie des 'Obenbleibens'. Pücklers Inszenierung als Adliger und Künstler in den Briefen eines Verstorbenen. In: Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform

- Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 39 – 53.
- Stobbe, Urte (2015): Fürst Pückler als Schriftsteller. Mediale Inszenierungspraktiken eines schreibenden Adligen, Hannover.
- Storm, Sönje (2012): Navid Kermani erhält Kleist-Preis. In: DW Akademie, 20.11.2012 (<http://www.dw.de/navid-kermani-erhaelt-kleist-preis/a-16385087>, 20.03.2015).
- Stöver, Bernd (1997): Leben in Deutschen Diktaturen. Historiographische und methodologische Aspekte der Erforschung von Widerstand und Opposition im Dritten Reich und in der DDR. In: Detlef Pollack / Dieter Rink (Hg.): Zwischen Verweigerung und Opposition. Politischer Protest in der DDR 1970 – 1989, Frankfurt am Main / New York, S. 30 – 53.
- Stüssel, Kerstin (2011): Angestellte und die Unwahrscheinlichkeit der Bundesrepublik. In: Weimarer Beiträge 57, H. 3, S. 434 – 453.
- Sundermeier, Jörg (2009): Bürgerliche Provokateure. Über die Popliteratur der Gegenwart und was von ihr zu halten ist. In: Andrea Geier / Jan Süselbeck (Hg.): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990, Göttingen, S. 177 – 186.
- Tillmann, Markus / Forth, Jan (2001): Der Pop-Literat als 'Pappstar'. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Ralph Köhnen (Hg.): Selbstpoetik 1800 – 2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling, Frankfurt am Main, S. 271 – 283.
- Tillmann, Markus (2013): Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bielefeld.
- Titzmann, Michael (1991): Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels, Tübingen, S. 395 – 438.
- Vaget, Rudolf H. (1970): Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 14, 1970, S. 131 – 158.
- Vandenrath, Sonja (2005): Literaturpreise. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 236 – 340.
- Velten, Hans Rudolf (2009): Performativitätsforschung. In: Jost Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik, Berlin / New York, S. 549 – 572.
- Verlaine, Paul (1910): Les poètes maudits. In: Ders.: Oeuvres complètes, Bd. 4., Paris, S. 7 – 88.
- Verweyen, Theodor (1979): Dichterkrönung. Rechts- und sozialgeschichtliche Aspekte literarischen Lebens in Deutschland. In: Conrad Wiedemann (Hg.): Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock, Heidelberg, S. 7 – 29.
- Vogl, Joseph (1999): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800, München, S. 7 – 16.
- Vogl, Joseph (2011): Poetologie des Wissens. In: Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): Einführung



- in die Kulturwissenschaft, München, S. 49 – 71.
- Vogt, Jochen (1980): „Deine Allee hat noch keine Bäume“. Zu Biermanns sozialistischer Kritik am Stalinismus. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Wolf Biermann, München, S. 153 – 169.
- Vollhardt, Friedrich (1997): Autonomie. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literatur-Wissenschaft, Berlin / New York, S. 173 – 176.
- Von Mises, Ludwig (1980): Nationalökonomie. Theorie des Handelns und Wirtschaftens, München.
- Von Struckrad-Barre, Benjamin / Farkas, Wolfgang (1999): Die Voraussetzung ist Größenwahn. „Jeder in Deutschland möchte berühmt werden“. Der Autor Benjamin von Struckrad-Barre über ein Image und seine Motivation. In: SZ, 28.10.1999.
- Vorjans, Gerrit (2014): „Tu Schlechtes und rede darüber“. Das Drogengeständnis als Selbstinszenierungspraktik bei Benjamin von Struckrad-Barre. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld, S. 343 – 352.
- Vorjans, Gerrit (2016): Von der 'Torheit, wählerisch zu sterben'. Zur Funktion und Bedeutung von Suizidarten in Texten der deutschsprachigen Literatur um 1900, Bielefeld.
- Voswinkel, Stephan / Kocyba, Hermann (2005): Entgrenzung der Arbeit. Von der Entpersönlichung zum permanenten Selbstmanagement. In: WestEnd, 2, S. 73 – 83.
- Wagner, Hans-Ulrich (2007): Über den 'Sitzplatz eines Autors'. Inszenierung von Autorschaft und Werk als Medienereignis bei Siegfried Lenz. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg, S. 111 – 128.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2006 a): Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens. In: Johannes Berning / Nicola Keßler / Helmut H. Koch (Hg.): Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag, Berlin, S. 80 – 101.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2006 b): Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Ulrich Breuer / Beatrice Sandberg (Hg.): Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 1, München, S. 353 – 368.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2010): Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. In: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 23, 2, S. 188 – 200.
- Wagner-Egelhaaf; Martina (Hg.) (2013 a): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2013 b): Einleitung: Was ist Autor(r)fiktion? In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 7 – 21.

- Wanko, Martin G. (2015): Der Osten gibt nicht auf. Thomas Brussig und Alexander Osang, literarische Wende-Spezialisten, werfen erneut Blicke zurück in die DDR. In: Falter, Nr. 11/15, S. 17.
- Warner, Ansgar (2003): Der Auftrag. Unternehmer sind keine Exoten und schon aus diesem Grund auch für Literatur interessant: Der Schriftsteller Burkhard Spinnen erzählt in seinem Buch 'Der schwarze Grat' die Lebensgeschichte des Laupheimer Metall-Unternehmers Walter Lindenmaier. In: die tageszeitung, 28.06.2003, S. 17.
- Weber, Max (1984): Wissenschaft als Beruf, Berlin.
- Wefing, Heinrich (2011): Nichts wird weggeworfen. Navid Kermanis gigantischer, nicht enden wollender autobiografischer Roman sprengt alle Maßstäbe. In: Die Zeit, 01.09.2011, S. 53.
- Wegmann, Thomas (2001): Verschaltbar statt haltbar? Eine unvollständige Bestandsaufnahme zur Literatur im Internet. In: Matthias Harder (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, Würzburg, S. 43 – 62.
- Wegmann, Thomas (2005 a): Autor. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 25 – 31.
- Wegmann, Thomas (2005 b): Literaturfestival. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 223 – 226.
- Wegmann, Thomas (2005 c): Marke. In: Erhard Schütz u. a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Hamburg, S. 257 – 261.
- Wegmann, Thomas (2009): Stigma und Skandal oder 'The making of Rainald Goetz'. In: Markus Joch u. a. (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen, S. 205 – 219.
- Wehdeking, Volker (2008): Helmut Kraussers Dichterbild in seinen Tagebüchern: die exemplarische Selbstinszenierung im Kommentar zur Erzählung 'Der große Bagarozy'. In: Gunter E. Grimm / Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld, S. 251 – 271.
- Weidner, Daniel (2013): Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W. G. Sebald. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld, S. 163 – 182.
- Weimar, Klaus (1997): Genie. In: Ders. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin / New York, S. 701 – 703.
- Weingart, Brigitte (2005): Global Village Berlin: Rainald Goetz's Internet Journal *Abfall für alle*. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, S. 48 – 70.
- Weiß, Ulrich (2005): Revolution / Revolutionstheorien. In: Dieter Nohlen / Rainer-Olaf Schultze (Hg.): Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methoden Begriffe, Bd. 2,

- München, S. 868 – 870.
- Weiser, Jutta (2013): Schreiben nach dem 11. September 2001. Medienrealität und Autofiktion in Frédéric Beigbeders *Windows on the World*. In: Christine Ott / Jutta Weiser (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, S. 189 – 207.
- Welzel, Burkhard (1995): *Der Unternehmer in der Nationalökonomie*, Köln.
- Wenger, Etienne (1998): *Communities of Practice: Learning, meaning, and identity*, Cambridge.
- Werber, Niels (2009): „Das graue Tuch der Langeweile“. Der Dandy als Motiv und Verfahren der Literatur 1900/2000. In: Alexandra Tacke / Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln, S. 60 – 79.
- Westbam / Goetz, Rainald (1997): *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin.
- Weyandt, Hans-Jost (2012): Fiktive Autobiografie: Frau Hoppe zeigt Größenwahn. In: *Der Spiegel*, 11.04.2012 (<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/felicitas-hoppe-roman-hoppe-a-825840.html>, 12.10.2015).
- Wicke, Andreas / Warnke, Ingo (2002): Wenn es so würde, wie ich es mir denke, wird es so GEIL. Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven auf Rainald Goetz' Internetpublikation *Abfall für alle*. In: Hartmut Kugler (Hg.): *www.germanistik2001.de*, Bd. 1, Bielefeld, S. 567 – 578.
- Windrich, Johannes (2007): *TECHNOTHEATER. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München.
- Winter, Rainer (2001): *Die Kunst des Eigensinns*, Weilerswist.
- Wolf, Norbert Christian (2005): Robert Musil als Analytiker Robert Musils. *Zum Mann ohne Eigenschaften*. In: Markus Joch / Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen, S. 207 – 229.
- Zabka, Thomas (2007): *Genie*. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart / Weimar, S. 274 – 275.
- Zeh, Juli (2006): Zur Hölle mit der Authentizität! In: *Die Zeit*, 21.09.2006 (<http://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur?page=all>, 13.08.2013).
- Zima, Peter V. (2010): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen / Basel.
- Zimmermann, Hans Dieter (1982): *Trivalliteratur? Schema-Literatur!*, Stuttgart u. a.
- Zipfel, Frank (2009 a): *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: Simone Wenko / Fotis Jannidis / Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin / New York, S. 285 – 314.
- Zipfel, Frank (2009 b): *Autofiktion*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, S. 31 – 36.



## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich diese Dissertation selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel und Quellen benutzt habe.

## Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name: Eugen Zentner  
Geburtsdatum: 20.02.1979  
Geburtsort: Krasnoje (UdSSR)  
Staatsangehörigkeit: deutsch

10/2005 – 09/2011 Philosophie- und Germanistikstudium an der Universität  
Leipzig

04/2012 – 09/2013 Promotion am Institut für deutsche Literaturwissenschaft an der  
HU Berlin

04/2013 – 09/2013 Assoziiertes Mitglied im PhD-Net „Wissen der Literatur“ an der  
HU Berlin

09/2013 – 03/2015 Stipendiat im DFG-Graduiertenkolleg "Selbst-Bildungen -  
Praktiken der Subjektivierung" an der Carl-von-Ossietzky  
Universität Oldenburg

04/2015 – 09/2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg  
"Selbst-Bildungen – Praktiken der Subjektivierung" an der Carl-  
von-Ossietzky Universität Oldenburg