

Das eigene Leben neu erfinden

Autofiktion in der deutschsprachigen Literatur nach 1945

GERTRUD MARIA RÖSCH

AUTOFIKTION IM SPANNUNGSFELD VON FIKTIONALITÄT UND FAKTUALITÄT

Autofiktion stellt sich als ein oszillierender und ambiger Begriff dar, denn Autofiktion bezeichnet einerseits ein Schreiben, das ganz klar fiktionale Elemente aufweist, andererseits ein Schreiben, das von dem biografischen Schreiben, von der Autobiografie und damit den Aussagen eines Autors über sich selbst nicht abzulösen ist. Den Begriff prägte der französische Autor Serge Doubrovsky in seinem 1977 erschienenen Roman *Fils*, übersetzt als »Söhne« und/oder »Fäden« mit dem Untertitel: *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut autofiction* – »Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten. Oder wenn man will: Autofiktion«.¹

Konsens der Literaturwissenschaft ist es, dass zwischen einem fiktionalen Text und einem autobiografischen Text ein grundlegender Unterschied besteht: Der autobiografische Text speist sich aus historisch gültigen Aussagen, der fiktionale Text hingegen ist in seinen Aussagen gerade nicht an eine solche Gültigkeit und Wahrheit gebunden. Philippe Lejeune hat diesen Unterschied in dem Gegensatz von fiktionalem und autobiografischen Pakt benannt.² Leser/-innen schließen den autobiografischen Pakt dann ab, wenn Autor, Erzähler und Figur den gleichen Namen tragen oder wenn auf dem Buchcover die Gattungsbezeichnung »Autobiographie« oder »Aus meinem Leben« oder eine vergleichbare Formulierung zu lesen ist. Steht dort hingegen »Erzählung« oder »Roman«, nehmen sie den fiktionalen Pakt an.

Im Anschluss an Lejeune schlug Frank Zipfel vor, bereits dann von Autofiktion zu sprechen, wenn nicht klar ist, ob mit einem Text der autobiografische

1 | Hier zitiert nach Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung. In: Dies.: (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, S. 9.

2 | Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Günter Niggli (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 214-257.

oder der Romanpakt abzuschließen ist. Es kommt dann zu einem Wechsel bzw. Schwanken zwischen den Pakten.³

Nun ist die Verbindung von Fiktion und Fakten nicht neu. Wenn es im Folgenden um die Querverbindungen und Anschlüsse an frühere Genres gehen soll, so sind nicht allein die narrativen Verfahren ausschlaggebend. Zu untersuchen sind auch die sich textuell manifestierenden Intentionen des Autors und die Rezeptionsverläufe, die einem Text neue Bedeutungen einschreiben können.

SCHLÜSSELROMAN BZW. *ROMAN À CLEF* *MEPHISTO* (1936)

Mit der absichtsvollen Vermischung von Fakten mit Fiktion erzielt ganz klar die Schlüsselliteratur ihre Hauptwirkung. Sie konstituiert ein Genre, das seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts als ›Schlüsselroman‹ bzw. *Roman à clef* terminologisch fassbar wird, aber *de facto* auf das 17. Jahrhundert zurückgeht. Ein derartiger Text – nachweisbar sind auch dramatische und lyrische Formen – entwirft eine fiktionale Handlung, die aber deutlich besetzt ist mit Verweisen auf realhistorische Personen und Vorgänge, auch wenn die Namen nicht genannt werden, sondern Orte und Figuren fiktionale Namen erhalten. Das nach wie vor aussagekräftigste Beispiel wäre Klaus Manns Roman *Mephisto* (1936), in dem Personen aus der Familie des Autors, aber mehr noch die politischen Akteure der 1920er- und 30er-Jahre erscheinen. Die titelgebende Hauptfigur, der Schauspieler und spätere Intendant Henrik Höfgen, verweist also auf sein lebensweltliches Vorbild, den Schauspieler Gustaf Gründgens (1899–1963), der mit Erika Mann (1905–1969; nach ihr ist im Roman die Figur Barbaras modelliert) verheiratet war – und damit der Schwager Klaus Manns (1906–1949; im Roman gibt er das Vorbild für Sebastians Figur). Die Figuren dürfen aber nicht die Realnamen tragen, wenngleich gerade bei Höfgen durch die Assonanz zu Gründgens die historische Person dahinter zu erkennen ist und auch erkannt wurde. Gerade die fiktionale Darstellung von Gründgens als Homosexueller und NS-Mitläufer im Roman löste dann in den 1970er- und 80er-Jahren die juristische Auseinandersetzung um den Roman aus, dessen Verkauf in der BRD daher zeitweilig untersagt war und heute nur möglich ist mit einem erklärenden Nachwort, einem klassischen Paratext also.⁴

3 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, Einleitung, S. 1.

4 | Vgl. dazu Gertrud Maria Rösch: »Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche...« Über ›Mephisto‹ als Schlüsselroman. In: Wiebke Amthor/Irmela von der Lühe (Hg.): Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns. Frankfurt am Main 2008, S. 95–106.

Ein verschlüsselender Text definiert sich dadurch, dass er Personen gerade nicht unter ihren historischen Namen nennt, sondern »verschlüsselt«, d. h. ihnen erfundenen Namen beilegt. In dieses Genre, das eine ungebrochene Popularität aufweisen kann und mit dem Spannungskitzel gesellschaftlicher Tabus oder biografischer Interna spielt, gehört zweifelsohne Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* (2002). Die Auseinandersetzung⁵ schlug hohe Wellen, die der Bekanntheit beim Publikum unbestreitbar nützten. Der Schlüsselroman bzw. *Roman à clef* lässt sich als autobiografisch bestimmte Darstellung aufgrund seines formalen Merkmals der verhüllenden bzw. verhüllten Namen klar von der ebenfalls autobiografisch grundierten Autofiktion unterscheiden.

AUTOBIOGRAFISCHER ROMAN ALS SELBSTBEGRÜNDUNG ABSCHIED VON DEN ELTERN (1961)

Ebenfalls ein komplexes und benachbartes Genre ist der autobiografische Roman bzw. die romanhafte Autobiografie. Schon diese in sich widersprüchliche oder doch spannungsvolle Zusammenstellung von Substantiv und Adjektiv gibt zu erkennen, dass beide Bereiche für den jeweiligen Text eine Rolle spielen, wie etwa in *Abschied von den Eltern* (1961) von Peter Weiss (1916–1982).

Die Figuren der Erzählung sind neben dem Ich-Erzähler: Vater, Mutter, Stiefbrüder (namentlich erwähnt ist Gottfried) und deren Frauen, der Bruder und dessen Frau, die Schwestern Margit und Irene, deren Mann, der Schulfreund Friederle und Peter Kien (1919–1944), ein Kommilitone aus der Prager Kunstakademie.⁶ Gleich zu Beginn formuliert der Ich-Erzähler das Grundproblem der Entfremdung von den Eltern:

Ich habe oft versucht, mich mit der Gestalt meiner Mutter und der Gestalt meines Vaters auseinanderzusetzen, peilend zwischen Aufruhr und Unterwerfung. Nie habe ich das Wesen dieser beiden Portalfiguren meines Lebens fassen und deuten können. Bei ihrem fast gleichzeitigen Tod sah ich, wie tief entfremdet ich ihnen war. Die Trauer, die mich überkam, galt nicht ihnen, denn sie kannte ich kaum, die Trauer galt dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte. Die Trauer galt der Erkenntnis eines gänzlich mißglückten Versuchs von Zusammenleben,

5 | Nachvollziehen lässt sich diese Kontroverse bei Matthias N. Lorenz: »Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.« Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walsers. Stuttgart/Weimar 2005; zum in der Rezeption heftig bestrittenen Charakter als Schlüsselroman dort 147 ff.

6 | Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung. Mit einem Kommentar von Axel Schmolke. Frankfurt am Main 2007, S. 134: »Peter Kien wurde ermordet und verbrannt. Ich entkam.«

in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten.

Die Eltern Eugen Weiss (1885–1959) und Frieda Franziska Thierbach (1885–1958) waren tatsächlich innerhalb von Monaten verstorben. Ebenso nachvollziehbar sind die in der Erzählung erwähnten Lebensstationen. Im Exil lebte die Familie vor allem in Prag und später in England; Weiss selbst ging in die Schweiz und lebte dann in Schweden, ohne nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland zurückkehren zu wollen. *Abschied von den Eltern* verweigert eindeutige Zuschreibungen als ein faktisch beglaubigter autobiografischer Text, denn sein zentrales Strukturprinzip ist die Selbsterfindung eines künftigen Autor-Ichs. Folglich lautet der letzte Satz: »Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.«⁷

Mit diesem letzten Satz nähert sich der Text dem zentralen Merkmal der Autofiktion schon ein gutes Stück. Kriterium ist nicht nur die stillschweigende Vermischung von Fakten und Fiktion, die in anderen Genres und besonders der literarischen Autobiografie auch zu finden ist, sondern der Anspruch des Autors, sich als Figur zu erfinden, so wie er in einem Roman die fiktionalen Figuren erfindet.

Dieser Anspruch, die eigene Biografie mit fiktionalen Elementen aufzufüllen, wird empathisch vorgetragen, er wird nicht übergangen oder verschwiegen oder entschuldigt mit der lückenhaften Erinnerung. Der Topos der niemals zurückzugewinnenden Erinnerung gehört zum autobiografischen Schreiben und wird häufig herangezogen, wenn die Abweichungen zwischen realer und dokumentarisch zu belegender Biografie und der erzählerischen Darstellung zutage treten. Aber um diese Abweichungen geht es gerade nicht, sondern um die absichtsvolle Konstitution als Figur zwischen Realität und Fiktion. Daher betonen Doubrovsky und Frank Zipfel die paradoxe Gleichzeitigkeit von autobiografischem und romaneskem Pakt. Doubrovsky fügt ein Argument an, das man psychoanalytisch lesen könnte: Man kann sich autofiktional ein Leben aus Erinnerungen schaffen, selbst wenn die Erinnerungen gar nicht verfügbar sind: »Autofiktion wird die Kunst sein, etwas aus den Resten herzustellen.«⁸ Die in die Leerstellen der Erinnerung eingefügten Fiktionen sind nicht einfach Irrtümer, sie sind als solche existenziell authentisch. Die Erfindung bleibt eng mit der Realität verbunden, sie hat die Verbindung zur konkreten Existenz nicht abgeschnitten: »Wenn ich versuche, mir mich ins Gedächtnis zu rufen, erfinde

7 | Weiss, *Abschied von den Eltern*, S. 121.

8 | Serge Doubrovsky: *Nah am Text*. In: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004, S. 128.

ich mich.«⁹ Die Reste sind das, was aus dem eigenen Leben verfügbar ist. Sie muss man aufbereiten, damit ein Roman entsteht, d. h. ein ›wahrer Roman‹.

AUTOBIOGRAFIE ALS VERSÖHNUNG DES TRAUMAS *DIE GRÖßERE HOFFNUNG* (1948)

Die Autobiografie- und Autofiktionsdebatte ist nicht abzulösen von der Rolle des Autors im eigenen Text und mündet in die methodisch belangvolle Einsicht, dass autofiktionale Texte nicht untersucht werden können ohne die Instanz des Autors.¹⁰ Wenn die österreichische Schriftstellerin Ilse Aichinger (1921–2016) in ihrem Roman *Die größere Hoffnung* (1948) ihr Leben als »Halbjüdin« im nazistischen Wien darstellt, so kann der Leser erst das ganze Maß der Realitätsüberschreitung erkennen, wenn er die Biografie der Autorin einbezieht.

Der Text stellt das Mädchen Ellen in den Mittelpunkt, die mit ihren jüdischen Freunden der antisemitischen Verfolgung ausgesetzt ist. Sobald die Nationalsozialisten im März 1938 in Österreich einmarschiert waren, wurde Aichingers Mutter verpflichtet, ihre ärztliche Tätigkeit zu beenden. Ilse Aichingers Zwillingsschwester und Tante gelang es, nach England zu fliehen. Nach dem Kriegsausbruch wurde dem Rest der Familie der Weg ins Ausland verwehrt. Im Jahr 1942 wurde Aichingers Großmutter nach Minsk und in den Tod deportiert.

Dieser Tod der Großmutter wird im Roman zur zentralen Lebensstation Ellens, denn zunächst bemüht sie sich, ihre Großmutter zu retten, weil diese sich aus Angst vor der Deportation vergiften will. Im erbitterten Kampf um die versteckte Giftphiole bricht diese in zwei Teile auseinander: »nur der Inhalt beider Fäuste konnte dem Tod genügen.«¹¹ Daher verspricht Ellen, den Rest nur in dem Fall zurückzugeben, wenn die Großmutter ihr eine neue Geschichte erzählt. Hinter dieser naiven Denkweise verbirgt sich die Allusion an Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*. Die Großmutter bleibt aber stumm, ihr fällt keine Geschichte ein; stattdessen schläft sie einfach ein. Ellen erzählt nun selbst eine Geschichte einer Mutter, die in Amerika als Kellnerin arbeitet und eine Mütze für ihr Kind strickt. Daraus folgt im intertextuellen Bezug auf das Märchen *Rotkäppchen* ein Dialog mit der schlafenden Großmutter, der im Roman wiederum als ein starkes autofiktionales Signal erscheint. Im Laufe ihrer Narration

9 | Doubrovsky, *Nah am Text*, S. 128.

10 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, *Einleitung*, S. 13 f.: »[...] der Autor ist mit Barthes als Text, mit Foucault als Funktion, mit de Man als Lese- und Verstehensfigur wiedergekehrt – Dimensionen, die jedoch durchaus im Sinne des autofiktionalen Denkansatzes Rückwirkungen auf Wahrnehmung und Selbstverständnis des ›realen‹ historischen Autors bzw. der Autorin haben.«

11 | Ilse Aichinger: *Die größere Hoffnung*. Frankfurt am Main 1991, S. 166.

schreibt Ellen die Geschichte um: So wird der Krieg zum Wolf; zwar befindet sich die Großmutter in demselben Zimmer, es ist aber »ein langer Weg durch einen finsternen Wald«. Ellen antwortet selbst auf die der Großmutter gestellten Fragen:

Aber Großmutter, was hast du so große Ohren? – Daß ich dich besser hören kann! –
Aber Großmutter, was hast du für große Zähne? – Daß ich dich besser beißen kann! –
Aber Großmutter, was hast du für dicke Lippen? – Daß ich es besser schlucken kann! –
Das Gift? Meinst du das Gift, Großmutter?

Sie (Ellen) zog die Decke über sich [...] und suchte nach der letzten Frage. »Großmutter, warum hast du so kalte Hände?« Aber sie fand keine Antwort. Sie wischte sich die Tränen von den Wangen und seufzte.¹²

Im Flur hört man Schritte von jemandem, vermutlich von den Gestapoleuten, sodass Ellen das Gift letztlich herausgeben muss und die Großmutter mit dem Gift füttert »wie ein Spatz sein Junges«: »Sie werden dich aus dem Bett zeren, Großmutter« [...] »Sie werden dich mit den Füßen treten, wenn sie entdecken, dass du Gift genommen hast!« [...] »Sie werden dich beschimpfen, Großmutter.«¹³

Die autofiktionalisierte Narration Aichingers kehrt so den Moment des faktischen Sterbens um in eine Rettung der Großmutter, deren Würde nicht mehr antastbar ist. Ellen gesteht den Triumph bei diesem Gedanken, ihre geliebte Großmutter vor Erniedrigung bewahrt zu haben. Für die zeitgenössischen Leser bedeutete Aichingers Kinderperspektive eine »Zumutung«, so Joachim Kaiser in seiner Rezension.¹⁴ Die Konklusion wäre: Autofiktion macht Wunden nicht ungeschehen, aber sie erlaubt es den Akteuren, sich gegen die Traumata der Erinnerung¹⁵ zu behaupten und in diesem Akt des Umschreibens »den Weg zur Autorschaft«¹⁶ zu finden.

12 | Ebd., S. 173f.

13 | Ebd.

14 | Joachim Kaiser: Freundlicher Widerspruch. In: Samuel Moser (Hg.): Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main 1990, S. 148.

15 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf: Einleitung, S. 14.

16 | An diesem Punkt entspringt auch Kritik am Erzählverfahren, vgl. Irene Heidelberger-Leonard: Klärung oder Verklärung? Überlegungen zu Ilse Aichingers Roman »Die größere Hoffnung«. In: Heidy Margit Müller (Hg.): Verschwiegenes Wortspiel. Bielefeld 1999, S. 157–168. Sie sieht in der »Übersteigerung und Überwindung der Wirklichkeit« (vgl. S. 160), bzw. in dieser »Form der Poetisierung« (vgl. S. 164), die Zeitgebundenheit des Romans, der nicht allein den Opfern, sondern ebenso den unmittelbar beteiligten Tätern das Weiterleben erleichterte.

DAS AUTOBIOGRAFISCHE PROJEKT DES ABSCHIEDS JUGEND (1976)

Eine zweite und komplementäre Funktion autofiktionaler Gestaltung liegt darin, der Erinnerung einen Sinn zu unterlegen, der sie stärkend in die weitere Existenz einfügt. Die Formulierung vom »Drehkreuz« (bei Doubrovsky zwischen autobiografischem und romaneskem Pakt) findet sich auch in de Mans für die Autobiografik wichtigem Essay *Autobiography as De-Facement*. Paul De Man bezeichnet die Sprache als Drehkreuz (»a revolving door«) zwischen Fiktion und Wirklichkeit, denn die Sprache öffnet sich auf die Wirklichkeit, d.h., sie referiert auf die Wirklichkeit, aber in eben dem Maß, in dem sie dies tun, führt sie wieder aus der Wirklichkeit heraus. De Man formuliert in diesem Text auch den im Hinblick auf die Autofiktion wegweisenden Gedanken, dass das Leben nicht zwangsläufig der Autobiografie vorausgehe, vielmehr das autobiografische Projekt eine Rückwirkung auf das Leben habe.¹⁷

Einen solchen Moment stellt der deutsche Autor Wolfgang Koeppen (1906–1996) an das Ende seiner Erzählung *Jugend* (1976) – der Text trägt absichtsvoll keine Gattungszuordnung. Die Figur der todkranken Mutter steht passagenweise im Mittelpunkt, von ihr will der Sohn sich verabschieden in einem erzählerisch evozierten Moment, in dem der Erzähler zwischen sich widersprechenden Regungen und Gesten gleichsam taumelt:

Sie geht über die kleine Brücke aus morschem Holz, will zum Kastanienwall, es ist ihr letzter Spaziergang, sie kann das nicht wissen, zum letzten Mal ist sie von ihrem Bett aufgestanden, ein milder Tag wie er manchmal zwischen den Frösten kommt, der Himmel ist reingefegt von Nebel und Schnee und bebzt Unendlichkeit, und sie erwartet das von mir, die Hilfe zum Sterben, eine Sinnggebung nur, ihr Leben, das am Ende ist, soll einen Sinn bekommen, den sie verstehen könnte [...] doch ich sage nichts, kein Wort, ich blicke sie an und blicke sie nicht an, ich bewege mich nicht und bewege mich, nicht auf sie zu, mehr von ihr weg, ich weiß das alles, und doch ist die Begegnung mir hinderlich, hält mich auf, lenkt mich ab, von was, von nichts, ich weiß es nicht und merke, dies prägt sich mir ein, und vielleicht redete ich dann, viel, unsinnig, blickte umher wie in die Enge getrieben, auf zum Himmel, mir ähnlich, er schwieg, [...] es war nicht mein Tod, der sich im Eishaus der Sträucher unter den kahlen Kastanien entkleidete, ich verließ sie schon, oder ließ sie mich verlassen, Iphigenie, wie üblich, auch wenn ich ihr

17 | Vgl. Paul de Man: *Autobiography as Defacement*. In: *Modern Language Notes* 94/5, S. 919–930, hier S. 921: »It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable. But is it possible to remain, as Genette would have it, within an undecidable situation?« – Dazu auch Wagner-Egelhaaf, Einleitung, S. 10.

den Arm reichte, sie heimführte oder so tat und an das Geschäft dachte, das ich nicht habe.¹⁸

Dieser Moment verleiht der Mutter eine andere Würde und Rolle als die der hilflos Sterbenden. Der Sohn erhöht sie und lässt sie entschwinden wie die Tochter Agamemnons, die von Diana entführt und den Leiden der Atriden-Familie enthoben wird. Mit dem Namen Iphigenie, mit seiner lakonischen Erwähnung, gelingt dem Erzähler mit einem Mal die ersehnte verabschiedende Geste, mit der er sich befreit von den Bedrückungen der Erinnerung an ihr leidvolles Leben, wenngleich er ihr dann den Arm reicht und sie heimführt. Darin lässt sich der Moment erblicken, in dem – mit de Man zu reden – das autobiografische Projekt auf das Leben zurückwirkt.

AUTOBIOGRAFISCHE SELBSTIMAGINATION EIN SPRINGENDER BRUNNEN (1996)

Wenn es um die Auflösung der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen geht, so muss Martin Walser (geb. 1927) als hartnäckiger Wiederholungstäter gelten, boten doch außer *Tod eines Kritikers* auch die Romane *Brandung* (1985) und *Finks Krieg* (1996) explizite Verweise auf die Gegenwart des Autors. Jedes Mal trug ihm sein Erzählverfahren massive Kritik ein, so auch im Fall seines Romans *Ein springender Brunnen* (1996).

Schon die Eröffnung des Romans wurde dem Verfasser verübelt. Das sei eine »Sentenzenbarrikade«, die sich in »Syllogismen über Geschichte und Erinnerung« wiederhole, so Wilfried van der Will.¹⁹

Solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Obwohl es die Vergangenheit, als sie Gegenwart war, nicht gegeben hat, drängt sie sich jetzt auf, als habe es sie so gegeben, wie sie sich jetzt aufdrängt. Aber solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Jetzt sagen wir, dass es so und so gewesen ist, obwohl wir damals, als es war, nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.²⁰

Ein solcher Romaneingang ist wiederum nicht neu; auch Christa Wolf eröffnete ihren Roman *Kindheitsmuster* (1976) mit einer Reflexion: »In die Erinnerung

18 | Wolfgang Koeppen: *Jugend*. Frankfurt am Main 1996.

19 | Wilfried van der Will: Die Unausweichlichkeit der Provokation. In: Ronald Speirs (Hg.): *The Writers' Morality. Die Moral des Schriftstellers*. Festschrift for/für Michael Butler. Oxford/Bern 2000, S. 143–178, hier S. 153 u. 164.

20 | Martin Walser: *Ein springender Brunnen*. Roman. Frankfurt am Main 1998, S. 9.

drängt sich die Gegenwart ein, und der heutige Tag ist schon der letzte Tag der Vergangenheit. So würden wir uns unaufhaltsam fremd werden.« In der Rezeption wurde Walsers Roman vielfach nachgesagt, er etabliere durch die Erzählperspektive und die Hauptfigur, den Jungen Johann im Alter von fünf, zehn und zuletzt 16 Jahren, eine Welt der Unschuld. Diese Unschuldswelt als Produkt des individuellen Gedächtnisses spare die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses bis an die Grenze der Glaubwürdigkeit aus. Es ist eine Beziehung der Ähnlichkeit, nicht der Identität, die zwischen Realität und Fiktion besteht, zumal der Autor Martin Johannes Walser dem Helden seinen zweiten Vornamen beilegt und damit eine Spur etabliert, die von der fiktionalen Figur zur Person außerhalb des Textes führt.²¹

Gerade in Martin Walsers Büchern muss man sich selbst immer wieder an diese diffizile Grenzziehung erinnern, die zwischen Autobiografie und Roman in der Moderne besteht – erinnert sei hier an seinen Roman *Tod eines Kritikers*. Barbara Bauer hat darauf am Beispiel von *Ein springender Brunnen* sehr nachdrücklich hingewiesen.²²

FAZIT

Die Begriffsbildung der Literaturtheorie hat inzwischen die einmal als experimentell und kontrovers angesehenen Erzählverfahren aller vier hier vorgestellten Autor/-innen eingeholt, die ihrerseits – das ist die Gegenrechnung – in ihrem Schreiben unterschiedliche autofiktionale Strukturen und Funktionen realisierten, bevor es den sie bezeichnenden Terminus gab. Nicht alle Autor/-innen behaupten diesen Anspruch, sich selbst als fiktionaler Figur noch einmal gegenüberzutreten, so nachdrücklich und mit solcher Evokation des Details wie

21 | Nicola Kaminski: »Tolle lege« oder die Herkunft des Schutzengels. Martin Walsers *Springender Brunnen* zwischen Legende und intertextueller Lektüre. In: Barbara Thums u. a. (Hg.): *Herkünfte historisch – ästhetisch – intellektuell*. Festschrift für Bernhard Greiner. Heidelberg 2004, S. 313–335, hier S. 314. Kaminski spricht von einer metonymischen »Namensidentität, die gerade jene Unterscheidung von Ähnlichkeit (im Roman) und Identität (in der Autobiografie) unterläuft, auf der Lejeunes autobiografischer Pakt beruht.

22 | Barbara Bauer: Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen*, ein Resonanzraum anderer Autobiographien der Jahrgänge 1927/28. In: Michael Ewert/Martin Vialon (Hg.): *Konvergenzen. Studien zur deutschen und europäischen Literatur*. Festschrift für E. Theodor Voss. Würzburg 2000, S. 188–209, hier S. 189; zit. n. Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, S. 31 u. 34. Ungeachtet der Handlungsorte, die durch Biografie und zahlreiche Autoräußerungen als biografischer Raum erkennbar sind, ist das Buch durch den Untertitel »Roman« – im Sinne von Gérard Genette ein unübersehbarer paratextueller Hinweis – als fiktionaler Text ausgewiesen.

Walser und sein Protagonist Johann. Aber alle forschen der eigenen Herkunft nach, sei es in magischer und machtvoll kontrafaktischer Sprachästhetik wie Aichinger, in melancholischer Kargheit wie Weiss oder in Textbrüchen, wie sie Koeppen seinem Leser zumutet. Die Selbstbegründung der Autorschaft resultiert aus einer erschriebenen Biografie, die zumindest für Aichinger und Weiss auch bezeichnenderweise am Beginn ihres literarischen Schaffens stand. Alle hier diskutierten autofiktionalen Texte holen überdies auf je ihre Weise eine Beobachtung ein, die der Interpretation der Psychoanalyse durch die Frankfurter Schule entstammt und an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden darf. Denn auch die psychoanalytische Therapie – so etwa hat es Alfred Lorenzer gezeigt²³ – zielt nicht auf eine historische Rekonstruktion von Ereigniszusammenhängen, sondern darauf, das eigene Leben wieder als Sinnzusammenhang erfahren und erzählen zu können, ganz unabhängig davon, ob dieser narrative Sinnzusammenhang an allen Stellen mit den biografischen Tatsachen übereinstimmt oder nicht. Mit dieser Funktion einer imaginationsvermittelten Selbsttherapie wäre somit eine weitere wichtige Differenzierung zwischen Schlüsselroman bzw. *Roman à clef* und Autofiktion gefunden.

23 | Alfred Lorenzer: Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis. Ein historisch-materialistischer Entwurf. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1985.