

III.1. Theoretische Vorbemerkungen

Die Rezeption, Adaption und Transformation eines literarischen Werkes kann sich über mehrere Ebenen hinweg vollziehen: Geht ein Prätexz in einem Hypertext auf, handelt es sich um eine intertextuelle Transformationen. Wird ein Werk in einem Medium zur Grundlage eines Werkes in einem anderen Medium, spricht man allgemein von ›Intermedialität‹. Eine dritte, diffusere und komplexere Form der Grenzüberschreitung lässt sich nach Richard Saint-Gelais als ›Transfikctionalität‹ umschreiben:

Transfikctionalität liegt vor, wenn sich zwei oder mehr Texte fiktionale Elemente ›teilen‹ (d.h. gemeinsam auf sie verweisen), seien es Figuren, (Ereignis-)Sequenzen oder fiktionale Welten; bei ›Texten‹ kann es sich sowohl um Texte im engeren Sinne handeln (Romane, Kurzgeschichten, in manchen Fällen aber auch Essays) als auch um Filme, Comics, Fernsehserien, usw.¹

Die letztgenannte, Mediengrenzen überschreitende Form der Transfikctionalität kann gemeinhin auch als ›Transmedialität‹ gefasst werden:

Der Begriff Transfikctionalität bezieht sich auf die ›Wanderung‹ fiktionaler Größen durch verschiedene Texte, wobei diese Texte aber durchweg zum gleichen Medium gehören. Üblicherweise handelt es sich dabei um geschriebene, fiktionale Erzählliteratur. Transmediales Erzählen kann man als Sonderfall der Transfikctionalität ansehen:

1 Übersetzung RMA. Das französischsprachige Originalzitat lautet: »Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage ›partagent‹ des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux ›textes‹, il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc.« (Saint-Gelais, Richard/ Wagner, Frank: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Interview, in: Vox Poetica, online: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html> (abger.: 21.08.2020)) Saint-Gelais' Studie *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011), auf die sich das Interview bezieht, liegt bisher nicht in deutscher Übersetzung vor. Vgl. ebenfalls Mittermayer, Thiago/ Capanema, Letícia X. L.: *Transfictionality and Transmedia Storytelling: A Conceptual Distinction*, in: Kurosu, Masaaki (Hrsg.): *Human-Computer Interaction. Perspectives on Design*, Cham 2019, S. 550–559, hier S. 555.

als eine Transfikionalität, die über viele verschiedene Medien hinweg aufgebaut wird.²

Da es im Kontext dieser Arbeit vorrangig auf die Fiktions- und weniger auf die Mediengrenzen ankommt, soll dem Begriff der Transfikionalität aber der Vorrang gegeben werden. Insbesondere in der Gegenwartsliteratur findet sich eine Vielzahl zumeist öffentlichkeitswirksamer Spiele mit den unterschiedlichen Fiktionsebenen. Die künstlerischen Praktiken transmedialen und transfikionalen Erzählens fallen dabei durchaus unterschiedlich aus: Mal treten eindeutig fiktive Romanfiguren in realen Zeitungen oder Sendungen als Interviewpartner auf,³ mal erscheinen unter Pseudonym verfasste Sach- oder Epitexte als Supplement zu fiktionalen Erzähltexten; mal sind auch paratextuelle Autoreninformation oder Herausgeberberichte Teil der Erzählung; mal wird auch die Materialität des gedruckten Buches in die Narration mit einbezogen oder durch fingierte Fußnoten, fiktionale Notizen, eingelegte Zettel, Fotografien oder Postkarten⁴ erweitert. Insbesondere im Internet konvergieren Literaturproduktion, -rezeption und -vermarktung, was zu einer medialen wie ökonomischen Entgrenzung des Erzählens führt. So entsteht in den letzten Jahren im digitalen Raum eine Vielzahl von zunehmend komplexer werdenden transmedialen und transfikionalen Erzählweisen, wobei das Spektrum von autographen Supplementtexten und allographer *Fanfiction*⁵ über reale Autor:innen-

2 Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfikionalität, in: Renner, Karl N./von Hoff, Dagmar/ Krings, Matthias (Hrsg.): *Medien – Erzählen – Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*, Berlin 2013, S. 88–117, hier S. 92.

3 2007 trat beispielsweise die Figur ›Hildegunst von Mythenmetz‹ aus Walter Moers' *Der Schrecksenmeister, Ensel und Krete* und weiteren Romanen als ›realer‹ Interviewpartner in der ZDF-Sendung ›Aspekte‹ auf. Diese öffentlichkeitswirksame Aktion wurde ohne Markierung als solche in das Programm der Kultursendung integriert – sieht man davon ab, dass es sich bei dem interviewten ›Mythenmetz‹ um eine Drachenhandpuppe handelte. Vgl. hierzu Zeilmann, Achim/ Moers, Walter: *Drachengespräche (Aspekte, Folge vom 05.09.07)*; vgl. ebenfalls Irsigler, Ingo: ›Ein Meister des Versteckspiels‹. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers, in: Lembke, Gerrit (Hrsg.): *Walter Moers' Zamoniens-Romane*, Göttingen 2011, S. 59–72, insbes. S. 68–70.

4 Die Leser:innen von Sebastian Fitzeks Roman *Der Seelenbrecher* (München 2008) finden beispielsweise einen in das Buch eingelegten Klebezettel, über den die Rätselerzählung des gedruckten Textes auf eine Internetrecherche und somit eine ›augmented reality‹-Erzählung ausweitet. Der Roman *S. – Das Schiff des Theseus* (Köln 2013) von Doug Dorst und J. J. Abrams präsentiert sich dagegen als vermeintlich ›gebrauchtes‹ Buch voller handschriftlicher Notizen oder eingelegter Karten, Zeitungsausschnitte und anderer Ephemera, die Teil der Narration werden. Ebenso finden sich im Internet mehrere ›tie-in‹-Blogs und -Podcasts, die Hintergrundinformationen oder weitere Elemente der Narration bereitstellen.

5 *Fanfictions* sind eine kreative Form der Appropriation, die als ›von einem oder mehreren Fans erstellte Fortsetzung, Fortschreibung eines fiktionalen Originalwerks, besonders eines Romans, Films oder Computerspiels‹ (Art. ›Fan Fiction‹, online: https://www.duden.de/rechtschreibung/Fan_Fiction (abger.: 02.08.2020)) begriffen werden. Allerdings kennt die Fanforschung noch diverse weitere Spielarten, in denen die ursprünglichen Rezipient:innen ein Werk intertextuell oder transfiktional um- oder fortgeschreiben (vgl. hierzu u.a. Cuntz-Leng, Vera (Hrsg.): *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 2014).

blogs und fiktionale Artikel bis hin zu interaktiven Webseiten, Memes, Videospielen und anderen ›tie-ins⁶ reicht.

Die Verbindung von fiktionalen Werken und alltagswirksamen Praktiken ist dabei jedoch kein ›neues‹ Phänomen: In der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte finden sich bereits früh unterschiedliche Formen des publikumswirksamen Einbezugs außer-textlicher Phänomene und Praktiken. Einige der fruchtbarsten, wenngleich subtilsten und komplexesten Phänomene der Transfiktionalität sind jedoch diejenigen, in denen nicht bloß narrative oder diegetische Ebenen, sondern zusätzlich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion wenn schon nicht aufgelöst, so zumindest aufgeweicht werden: die autofiktionale Selbstinszenierung von Autor:innen sowie ihre allofiktionale Fortschreibung durch andere Autor:innen. Diese beiden Phänomene stehen im Fokus des folgenden Kapitels.

In *Fiktion und Diktion* führt Gérard Genette über das »unendlich komplexe[] Verfahren«⁷ metaleptischer Realitätsbezüge in fiktionalen Texten aus:

[E]s ist klar, daß im fiktionalen Text [...] zumindest Inseln der Nicht-Fiktionalität oder Unentscheidbarkeit geschaffen werden können [...]. Das [...] gilt für zahllose Aussagen historischen oder geographischen Typs, die durch ihre Einfügung in einen fiktionalen Kontext und ihre Unterordnung unter fiktionale Zwecke nicht unbedingt ihren Wahrheitswert verlieren. [...] Schließlich können die am typischsten fiktionalen Referenten, Anna Karenina oder Sherlock Holmes, durchaus an die Stelle realer Vorbilder, die für sie »Modell gestanden« haben [...] getreten sein [...]. [...] [Z]umindest bleibt festzuhalten, daß der »Fiktionsdiskurs« ein *patchwork* ist, ein mehr oder weniger homogenisiertes Amalgam von heteroklitien, zumeist der Realität entnommenen Elementen.⁸

Eine dieser für die Literaturwissenschaft nicht irrelevanten »Inseln der Nicht-Fiktionalität« ist die Literarisierung realer Personen unter ihrem tatsächlichen Namen. In diesem Feld ist – durch ihr poetologisches wie symbolisches Potenzial – insbesondere die Literarisierung von Schriftsteller:innen von Interesse. In seiner 1988 erschienenen Dissertation zur Literarisierung Robert Walsers bemängelt Walter Keutel den Stand der Forschung zu fiktionalisierten Dichter-Figuren:

Das Gebiet der produktiven literarischen Autorenrezeption [...] liegt weitestgehend brach. Der Versuch, einen Überblick über die vorhandenen Untersuchungen zu geben, würde deswegen bald ins Leere führen. Rezeptionsforschung und Rezeptionsästhetik sind nahezu ausschließlich an dem Wirkungsprozeß Autor – Text – Leser interessiert; die Wechselwirkung zwischen diesen drei Anteilen der Rezeption kann durchaus in

⁶ Gemeinhin versteht man unter ›tie-in‹ »ein fiktionales oder anderes Produkt – etwa ein Film, eine Fernsehserie, ein Spiel oder ein literarisches Werk –, das auf einem anderen medialen Werk wie etwa einem Film, einer Fernsehserie, einem Spiel oder einem literarischen Werk basiert und vom Rechteinhaber dieses Werks lizenziert ist. Ein Tie-in-Werk adaptiert etwa ein filmisches Werk zu einer Romanfassung oder erzählt alternativ eine neue Geschichte innerhalb der fiktiven Welt des Ursprungswerks.« (Art. ›Tie-in‹, online: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tie-in> (bearb.: 22.04.2021, abger.: 20.07.2021).

⁷ Genette, Gérard: Die Fiktionsakte, in: ders.: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 41–64, hier S. 60.

⁸ Genette: *Die Fiktionsakte*, S. 59f., Hervorh. i. Orig.

den unterschiedlichsten Formen bestimmt werden, der Prozeß jedoch, der uns für den Fall Walser exemplarisch interessiert, bleibt unberücksichtigt. Es handelt sich um das potenzierte Produkt der Wirklichkeit eines Autors, der in der interpretativen »Konkretisation« eines Lesers zum Text geworden ist [...].⁹

Ähnliches scheint auch über 30 Jahre später noch zu gelten, auch wenn die ubiquitäre »Grenzüberschreitung zwischen Text und Leben«¹⁰ von jeher Teil der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung ist: Die wissenschaftliche Literatur verzeichnet zwar eine Vielzahl von Positionen und Analysen zur produktiven Rezeption, Intertextualität, Autofikionalität, Selbstinszenierungspraktiken und verwandten Phänomenen. Die Forschung zu demjenigen Phänomen, das Keutel betrachtet und das auch im Kontext dieser Arbeit als ›Allofiktion‹ bezeichnet werden soll, erscheint dagegen relativ unbestimmt und diffus: Die Forschungsliteratur beschäftigt sich zwar mit der fiktionalen Fortschreibung realer (Schriftsteller:innen-)Figuren über die ältere wie neuere deutsche Literaturgeschichte verteilt.¹¹ Eine allgemeine, konzise begriffliche oder theoretische Erfassung dieses Phänomens ist jedoch (bisher) nicht auszumachen. Daher soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, diese Lücke zu schließen und das transfiktionale und transmediale Zusammenspiel von Autofiktion, öffentlichem Bild und allofiktionaler Fortschreibung zu erfassen und zu typologisieren. Als Ausgangspunkt dieser Überlegungen und Bausteine dieses Modells dienen die Studien von Caroline John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor* (2014), und Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst* (ebenfalls 2014) sowie Walter Keutels *Der Autor als Fiktion* (1988). Auf Basis dieses Fundaments wird ein grundlegender Zugriff zur Autofiktion wie auch zum öffentlichen Bild des Autors umrissen, der anschließend mit narratologischen Analysekriterien kombiniert und um die Perspektive der allofiktionalen Fortschreibung ergänzt wird.

III.1.1. Autofiktion und der öffentliche Autor

Die Selbstinszenierung von Autor:innen ist von vornherein als integraler Bestandteil ihres Werkes zu betrachten. Dabei erscheint der Habitus des Schriftstellers zunächst durch die psychische Konstitution des Schreibenden bedingt: Autor:innen »verlegen« Caroline John-Wenndorf zufolge in einer Form therapeutischer Triebsublimation »ihren inneren Schauplatz bereitwillig nach außen, in die kulturelle Öffentlichkeit«.¹² Die Rolle des Schriftstellers sei dabei Mittel der Selbsttherapie:

Die Neigung zur wirksamen Selbstdarstellung entspringt [...] zwar zunächst einem persönlichen Impuls des Schriftstellers, kanalisiert sich jedoch [...] in gesellschaftlich anerkannten Formen des individuellen Künstlerhabitus. – Als Habitus definiere ich jene

⁹ Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 13.

¹⁰ Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 10.

¹¹ Vgl. bspw. Zimmermann, Christian von (Hrsg.): *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiografischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970*, Tübingen 2000.

¹² John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor*, S. 13.

markante Subjektivierung, die an der Oberfläche die Deformationen des Inwendigen fortsetzt und die sozial sichtbare Form der Identität begründet.¹³

Die bewusst eingesetzte Zurschaustellung des Inneren beeinflusst wiederum nicht nur die Wahrnehmung des einzelnen, individuellen Schriftstellers. Sie formt die öffentliche Wahrnehmung des Berufs und der Rolle ›Schriftsteller:in‹ mit; das *individuell* »öffentliche generierte Image« der Schriftstellerin oder des Schriftstellers wird zu einem *kollektiven* »kulturellen Muster oder Typus«.¹⁴ Teils gesamtgesellschaftlich negativ sanktionierte Verhaltensweisen werden mit dem Rahmen ›Schriftsteller:in‹ versehen wiederum sozial akzeptiert. Mehr noch: Vermeintliches Fehlverhalten sei in diesem Rahmen sogar öffentlichkeitswirksam und in gewisser Hinsicht auch erwünscht und erwartet. Kurz: Ein:e Schriftsteller:in ohne ›verschrobenes‹ Auftreten, intime, kontroverse Beichten, verbale oder ideologische Entgleisungen oder den einen oder anderen Literaturskandal ist in der öffentlichen Wahrnehmung kein:e ›typische:r‹ Schriftsteller:in.¹⁵

Nun müssen nicht allen Autor:innen generalisierend psychische »Deformationen«¹⁶ oder die »Unfähigkeit zur Verdrängung von körperlich und emotional Durchlebtem«¹⁷ zugeschrieben werden, wie es John-Wenndorfs Ausführungen implizieren. Schreiben ist nicht ausschließlich Selbstverwirklichung oder Sublimation, sondern auch Beruf und Handwerk. Schließlich »nutzen die Schriftsteller die aus ihrem jeweiligen Habitus entstehenden Möglichkeiten und Strategien, um ihren eigenen Mythos, ihr Image zu kreieren«.¹⁸ Die Öffentlichkeitswirksamkeit dieser Praktiken erscheint unbestritten – ein:e wenig öffentlichkeitswirksame:r Schriftsteller:in ist ein:e wenig verkaufte:r Schriftsteller:in. Das vielfältige Instrumentarium der ›Auto(r)inszenierung‹ wird von Literat:innen wie auch vom Literaturmarkt bewusst, routiniert und immer feiner ausdifferenziert bedient: John-Wenndorf stellt in ihrer Studie einen Katalog zwölf schriftstellerischer Inszenierungspraktiken zusammen, die die vermeintliche Alterität des Schriftstellers innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaft markieren und gleichzeitig hervorbringen. Dies »erfolgt [...] in drei grundlegenden Modi: der *Ikonographie*, der *Sprachlichkeit* und der *Performanz*«:¹⁹ John-Wenndorf fasst beispielsweise Praktiken der Täuschung und Ironisierung, metafiktionale Spiele mit Paratexten und Epitexten, Interviews, aber auch Selbstzeugnisse wie offene Briefe und Fotografien sowie die Assoziation von Schriftsteller:innen in Dichterzirkeln als explizite Formen der Selbstinszenierung des Dichters.²⁰

13 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 14.

14 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 17.

15 Dies ist natürlich auch für den Literaturmarkt von Interesse: Der Autor und seine Persona können durch möglichst öffentlichkeitswirksames Verhalten vom Feuilleton in die allgemeinen Nachrichten diffundieren und werden so zu einem lukrativen Wirtschaftsfaktor für Verlage und Managements.

16 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 14.

17 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 15.

18 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 15.

19 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 16.

20 Insgesamt umfassen diese, im einzelnen weiter untergliederten textuellen wie extratextuellen Praktiken: ›Täuschen‹, ›Authentizität hypostasieren‹, ›Ironisieren‹, ›Demontieren‹, ›Peritextuell verführen‹, ›Selbstzeugnisse publizieren‹, ›Offene Briefe‹, ›Lesungen‹, ›Website, Twitter, Blogs & Co.‹, ›Film- und Fernsehauftreten‹, ›Symbolisieren‹, ›Enttabuisieren‹, ›Moralisieren, politisieren &

Der Habitus und das Werk von Autor:innen gehen somit einerseits Hand in Hand, gehen aber andererseits auch ineinander auf: Die öffentliche Autorenfigur wird »erzählt« und gehört so selbst immer ein Stück weit zur Sphäre der Fiktion.

John-Wenndorf nutzt für dieses öffentliche Autoren-Bild den von Roland Barthes entlehnten Begriff des »Mythos«.²¹ Der Mythos meint hier die außersprachliche Nachwirkung einzelner performativer (Sprech-)Akte und der daraus resultierenden Aussagen.²² Diese Aussagen, Gesten und Botschaften sind permanenten Rückkopplungen unterworfen, sodass der Mythos als »Wechselspiel zwischen latentem Sinn und manifester Form« erscheint, »das einer Art Kipp-Figur gleicht«.²³ Der Mythos »Schriftsteller« setzt sich folglich zusammen aus literarischen oder öffentlichen Äußerungen einzelner Autor:innen: »Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis, er ist [...] eine Wirkung. Wenn die individuellen Schriftsteller-Mythen anständig konstruiert und inszeniert sind, funktionieren sie wie ein komplexer Text, wie ein feinmaschiges Netz.«²⁴ Die einzelnen, diesen Mythos konstituierenden Äußerungen lassen sich wie ein Text lesen und deuten, formulieren sie doch durch einzelne Aussagen, Gesten und Zeichen eine Botschaft:

Sie ist deshalb (nach Roland Barthes) mythologisch zu nennen, weil sie sich durch kommunikative Latenz auszeichnet. In dieser Latenz, dem noch in Teilen verborgenen, doch sich gleichzeitig in verbalen und paraverbalen Details ankündigenden Mythos, im Moment dieser Andeutungen und Verweise gleichen die schriftstellerischen Darstellungspraktiken einem prosaischen Text. Somit ist für die Analyse von folgender Prämissen auszugehen: »Der Mythos ist eine Sprache.« Das Deuten dieser Sprache ähnelt dabei dem »Versuch, ein Manuskript zu lesen [...], das fremdartig, verblasst, unvollständig, voll von Widersprüchen, fragwürdigen Verbesserungen und tendenziösen Kommentaren ist, aber nicht in konventionellen Lautzeichen, sondern in vergänglichen Beispielen geformten Verhaltens geschrieben ist.«²⁵

In Abgrenzung von Barthes und John-Wenndorf soll in dieser Arbeit jedoch nicht vom »Mythos« gesprochen werden: Das im Folgenden umrissene Begriffsrepertoire und die dahinterstehenden Konzepte berühren zwar diejenigen von John-Wenndorf; sie verfolgen aber eine andere Zielsetzung und Methodik und fokussieren unterschiedliche Gesichtspunkte der schriftstellerischen Selbstinszenierung.

ideologisieren, »Allianzen bilden« sowie »öffentliche Geständnisse«. (vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 141–428.) Eine ähnliche Blickrichtung lässt sich nicht nur auf Fotografien von Dichter:innen in ihren Räumen, sondern auch auf die Dichterwohnungen an sich übertragen. Darüber hinaus erscheinen auch literarische wie echte Testamente als Mittel der literarischen Selbstinszenierung, die sich posthum fortsetzen kann (vgl. hierzu bspw. Bach, Ulrich: Das Testament als literarische Form, Düsseldorf 1977). Dies gilt insbesondere im Falle von Thomas Bernards Testament und der darin enthaltenen, kontrovers diskutierten Verbotsverfügung.

²¹ Vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 33–42.

²² Vgl. zur Veranschaulichung Abbildung 3 in John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 37.

²³ John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 42.

²⁴ John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 40.

²⁵ John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 16f. Das erste Zitat entstammt Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 2003, S. 7; das zweite Zitat entstammt Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1987, S. 15.

Die öffentliche Autoren-Persona. In Übereinstimmung mit John-Wenndorf ist jedoch zu konstatieren, dass ein:e »Autor:in A« durch die Vielzahl möglicher autofiktionaler wie alltagswirklicher Selbstinszenierungspraktiken, Gesten und Aussagen eine öffentliche Repräsentation von sich generiert. Im Kontext dieser Arbeit soll jedoch noch weiter ausdifferenziert werden: So ist zwischen der durch Autor:in A inszenierten öffentlichen Persona und dem von den Rezipient:innen auf Basis dieses Potenzials gemachten Bild zu unterscheiden.

Der Begriff »Persona« wird in Anlehnung an C.G. Jungs psychoanalytische Konzeption der Persona als öffentliche Rolle verwendet:

Die Persona ist ein kompliziertes Beziehungssystem zwischen dem individuellen Bewußtsein und der Sozietät, passenderweise eine Art Maske, welche einerseits darauf berechnet ist, einen bestimmten Eindruck auf die anderen zu machen, andererseits die wahre Natur des Individuums zu verdecken.²⁶

Die Metapher der Persona als »Maske« verweist bereits auf den für diese Untersuchung zentralen Unterschied zwischen privater Realität und öffentlicher Darstellung von Dichter:innen: Die Persona ist allgemein eine öffentliche »Hülle«²⁷ des Individuums, die auf Basis von »äußeren Zeichen«²⁸ konstruiert wird. Sie ist »nicht identisch [...] mit der Individualität«,²⁹ weicht also von der dahinterstehenden Privatperson ab. Wie im Falle der jungschen Persona erzeugt auch die öffentliche Autoren-Persona »eine sekundäre Wirklichkeit«,³⁰ in der »alles sichtbar und deutlich«³¹ erscheint, während die primäre Wirklichkeit, das eigentliche Individuum, im Privaten verborgen bleibt. Sie ist somit ebenfalls »eine Maske, die Individualität vortäuscht«.³² Öffentliche Rollen und somit Personæ sind nicht festgeschrieben, sondern fluide; sie können angenommen und abgelegt oder modifiziert werden: »A person makes himself known, felt, taken in by others, through his particular roles and their functions. Some of his personae – his masks – are readily detachable and put aside, but others become fused with his skin and bone.«³³ Die Persona ist für Jung zudem »ein Funktionskomplex, der aus Gründen der Anpassung oder der notwendigen Bequemlichkeit zustande gekommen«.³⁴ Sie ist in das soziale Gefüge, in dem sich das Individuum bewegt, eingebunden, gleichzeitig aber auch Rückkopplungen mit der »Seele« und dem »Charakter« des Individuums unterworfen:

Durch seine mehr oder weniger vollständige Identifikation mit der jeweiligen Einstellung täuscht er mindestens die andern, oft auch sich selbst, über seinen wirklichen

26 Jung, C.G.: *Die Individuation*, in: ders.: *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 63–138, hier S. 85–86.

27 Jung, C.G.: *Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein*, in: ders.: *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 13–62, hier S. 38.

28 Jung: *Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein*, S. 38.

29 Jung, C.G.: *Definitionen*, in: ders.: *Typologie*, Olten/ Freiburg i.Br. 1972, S. 105–189, hier S. 166.

30 Jung: *Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein*, S. 47.

31 Jung: *Die Individuation*, S. 92.

32 Jung: *Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein*, S. 47, Hervorh. i. Orig. getilgt.

33 Perlman, Helen Harriet: *Persona. Social Role and Personality*, Chicago 1968, S. 4, Hervorh. i. Orig.

34 Jung: *Definitionen*, S. 166.

Charakter; er nimmt eine *Maske* vor, von der er weiß, daß sie einerseits seinen Absichten, andererseits den Ansprüchen und Meinungen seiner Umgebung entspricht, wobei bald das eine, bald das andere Moment überwiegt. Diese Maske, nämlich die ad hoc vorgenommene Einstellung, nenne ich *Persona*. Mit diesem Begriff wurde die Maske des antiken Schauspielers bezeichnet.³⁵

Die öffentliche Autoren-Persona stellt sich in Analogie zu Jungs Ausführungen ebenfalls als Bündel diverser weiterer Ansprüche und Meinungen, also Merkmale oder Narrativstränge dar, die ihr zu-, ein- und fortgeschrieben werden. Auf Basis dieses Narrativbündels der Autoren-Persona wiederum können einzelne Narrativstränge vom Kollektiv selektiert und zu von der Persona divergierenden Bildern weitergeschrieben werden. Während die öffentliche Persona und Selbstdarstellung von Schriftsteller:innen relativ fluide sind, von diesem gesteuert werden (können) und sich je nach Werkphase wandeln können,³⁶ sind die kollektiven Bilder als überindividuelles Rezeptionsphänomen starrer und entziehen sich dem direkten Einfluss der realen Schriftsteller:innen. Wichtig anzumerken ist hierbei jedoch im Umkehrschluss, dass eine reale:r Schriftsteller:in nicht nur in einem *einzelnen* öffentlichen Bild gefasst und nicht nur *gleichgerichteten* öffentlichen Narrativen unterworfen sein kann. Ebenso ist es möglich, dass einzelne Narrativstränge oder ganze Dichter-Bilder ambivalent, widersprüchlich oder gar untereinander unvereinbar erscheinen, aber parallel existieren. Viele dieser öffentlichen Dichter-Bilder sind in ihrer Funktion vorerst weitestgehend neutral und absichtslos: Sie basieren auf den Lektüreeindrücken, Interpretationen und dem Wissenshorizont der Rezipient:innen,³⁷ aktuellen Forschungstendenzen oder akademischen Diskursmoden. Andere Bilder können dagegen bewusst gesteuert, lanciert und ideologisch überformt werden, wie es beispielsweise bei der propagandistischen Rezeption vermeintlicher ›Nationalautoren‹ wie Goethe im Dritten Reich der Fall war.

Einschreibung, Fortschreibung und Zuschreibung. Innokentij Kreknin unterscheidet in seiner Studie zur Autofikionalität zwei Modi der ›Subjektivierung‹³⁸ des Autors, also zwei Prozesse der Persona- und Bilderzeugung.

35 Jung: Definitionen, S. 166.

36 Ein Beispiel hierfür findet sich bei Christian Kracht: Krachts öffentliche Persona findet sich einerseits in den autofikionalen Protagonisten seiner frühen literarischen Texten wieder. Andererseits passt sich auch Krachts äußere Erscheinung und somit seine öffentliche Persona den Protagonisten seiner Werke an: Der junge Popliterat zu Zeiten von *Faserland* (1995) zeigt sich glattrasiert mit zurückgegelten Haaren in teurem Anzug. Der Autor der Flucht-, Reise- oder Aussteiger-Romane *Imperium* (2012) oder *Die Toten* (2016) präsentiert sich in Pressefotos dagegen mit ungepflegtem Bart, wildem Blick und wirrem Haar. In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen (2018) trägt Kracht die gleiche Kleidung wie in den Pressefotos (grüne Wachsjacke, kariert Schal). Haar und Bart erscheinen diesmal aber gepflegt. Hier präsentiert er sich somit als – dem Rahmen einer universitären Vorlesung vermeintlich angemessen – >seriöse< Variante seiner medialen Schriftsteller-Persona.

37 Vgl. hierzu auch Booth: The Rhetoric of fiction, S. 74f.

38 Anders als John-Wenndorf vermeidet Kreknin den Begriff der Inszenierung, da er ›immer auf einer unterstellten Intention‹ (Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 32, Fußnote 82) des Schriftstellers basiere.

Der erste Prozess ist der der ›Einschreibung‹:

Eine *Einschreibung* ist dann gegeben, wenn eine Figur identifizierbar wird, die sich (1.) einer autopoietischen Subjektivationsrhetorik bedient: »Ich denke ...«, »Ich fühle ...«, »Ich empfinde ...« etc., und die (2.) eine Autor-Figur darstellt. Das betrifft sowohl alle Autobiographien im engeren Sinne, als auch jene Texte, in denen eine Figur als Alter-Ego des Autors auftritt. Als fiktional ist eine solche Einschreibung zu werten, wenn der Text als fiktionale Textsorte [...] gelesen wird. Alltagswirklich ist die Einschreibung, wenn der entsprechende Text so rezipiert wird, dass die darin vermittelten Elemente, die auf den Autor referieren, als Bestandteile operativer Fiktionen wirksam werden können, wie dies üblicherweise bei Interviews geschieht.³⁹

Die von John-Wenndorf umrissenen Inszenierungspraktiken lassen sich trotz divergierender Terminologie und Fokussierung ebenso als Praktiken der alltagswirklichen oder fiktionalen Einschreibung fassen; sie entsprechen dem Prozess der Erzeugung der öffentlichen Persona des Dichters. Anders als John-Wenndorf bezieht Kreknin jedoch – wenn auch knapp – die fremde ›Fortschreibung‹ als zweite Form und Kehrseite der Einschreibung in seine Überlegungen mit ein: »Für *Fortschreibungen* gelten dieselben Prinzipien wie für Einschreibungen – mit dem einzigen Unterschied, dass hier die Texte nicht von denjenigen Autoren organisiert werden, die darin als Subjekte beobachtbar gemacht werden.«⁴⁰ Kreknin subsumiert hierunter vor allem »Rezensionen, Polemiken in der Presse und insbesondere auch [...] sekundärwissenschaftliche[] germanistische[] Texte«,⁴¹ letztlich also nichtliterarische Metatexte,⁴² die die:den Autor:in und sein:ihr Werk rezipieren und kommentieren und so sein:ihr öffentliches Bild fortschreiben.

Kreknins zwei Modi der Subjektivierung sollen nun als Basis für eine weitere Differenzierung dienen. Die öffentliche Schriftsteller-Persona wird noch durch weitere Instanzen, Phänomene, Techniken und Praktiken mitgeformt und fortgeschrieben, die einen weiteren Skopus der Kategorisierung nötig machen: So ist die öffentliche Persona nicht nur in ein Netz eigener und fremder, sondern auch rekursiver und variabler Zuschreibungen eingebunden. Grundlegend lassen sich somit vier Arten von Bild- und Personakonstituierung, also von Selbst- und Fremdzuschreibungen unterscheiden.⁴³

Zuerst sind die von Schriftsteller:innen selbst kreierten Ein- bzw. Zuschreibungen zu nennen, die Autonarrative kreieren und ihre öffentliche Persona bedingen. Diese auto- und transfiktionalen Praktiken und die dadurch hervorgebrachten Selbstanarrative sind wiederum Ursprung und Grundbedingung öffentlicher Dichter-Bilder und -narrative:

(I) Außerliterarische Selbstzuschreibungen. Hierunter fällt die Wirkung eben jener Praktiken der Selbstinszenierung, in denen Autor:in A in seiner:ihrer Persona öffentlich auftritt und Äußerungen tätigt. (a) Grundsätzlich betrifft dies also schriftliche und

39 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

40 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

41 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

42 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 13.

43 Die Kategorie der Fremdzuschreibung entspricht in ihren Grundzügen der ›Fortschreibung‹: Kreknins; die Selbstzuschreibung lässt sich mit der ›Einschreibung‹ vergleichen.

mündliche Epitexte:⁴⁴ beispielsweise die Aussagen und das Verhalten in Interviews, Talkshowauftritten, Lesungen oder Poetikvorlesungen. (b) Hierunter sind allerdings nicht nur öffentliche Aussagen und Handlungen, sondern auch nonverbale Kommunikationsformen und Praktiken, beispielsweise auch das äußere Erscheinungsbild von Schriftsteller:innen zu fassen. Durch derartige alltagswirklichen Praktiken und Epitexte konturieren Schriftsteller:innen ihre öffentliche Persona sowie ihr vermeintliches Selbstverständnis als Autor:innen. (Beispiele: »Ich schreibe, um gesellschaftlichen Wandel anzustoßen«, »Ich schreibe aus einem inneren Drang«, »Ich gebe keine Interviews«, »Ich lasse mich in Denkerpose in meinem Arbeitszimmer fotografieren«, »Ich habe eine Fehde mit Reich-Ranicki«, usw.)

(II) Innerliterarische Selbstzuschreibungen. Demgegenüber steht die Inszenierung von Schriftsteller:innen in ihren eigentlichen literarischen Werken. Hierbei handelt es sich um die Kategorie mit den unschärfsten Grenzen:

- Diese Inszenierungspraktiken umfassen erstens vermeintlich faktuale Selbstzeugnisse, die die Alltagswirklichkeit berühren, also allen voran Autobiographien, Tagebücher, Briefe, o.ä.
- Zweitens lassen sich hierzu Essays, Poetiken oder andere, explizit auf die Darstellung der namensgleichen Autoren-Persona gerichtete Epitexte zählen. Gemeinsam ist diesen Werken, dass Schriftsteller:innen »sich in eine Metaposition zu ihrem Werk und ihren Figuren setzen«.⁴⁵ Die Grenzziehung zwischen Erschaffenem und Erschaffer:in wird so zumindest vorgeblich aufrecht erhalten.
- Andererseits zählen hierzu auch Werke, in denen diese Grenzziehung aufgelöst wird und Alltagswirklichkeit und Fiktion zur expliziten Autofiktion zusammenfallen, also »diejenigen literarischen Werke, [...] in denen Figuren erscheinen, die den Namen des Autors tragen«.⁴⁶ Kreknin konstatiert, »dass eben dieses Fehlen der Metaposition das kennzeichnende Kriterium für autofikationale Schreibweisen darstellt«.⁴⁷
- Letztlich umfasst diese Kategorie aber nicht nur ausgewiesene autofikationale Texte, sondern auch allgemeiner alle anderen fiktionalen Werke, die auf den ersten Blick nicht den:die Autor:in selbst thematisieren oder in den in ihnen auftretenden Figuren an seine:ihre Lebensumstände angelehnt sind. Die Protagonist:innen sind mit ihren Schöpfer:innen nicht identisch. Handlung, Thematik oder Ästhetik literarischer Texte sind jedoch – zumindest teilweise – Konsequenz der Lebensrealität und Biographie ihrer Verfasser:innen. Sie sind ebenso teilweise das Ergebnis der Überlegungen, was für ein Werk er:sie präsentieren will und wie es entstehen soll. (Beispiele: »Ich schreibe Texte über meinen Alltag/ Texte für Kinder/ Texte, die unterhalten sollen/ Texte, die mir Zugestoßenes verarbeiten/ Texte über ein bestimmtes Thema/

44 Vgl. zur Funktion von Epitexten die Kapitel ›Der öffentliche Epitext‹ sowie ›Der private Epitext‹ in Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1989, S. 328–353 bzw. 354–384.

45 Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 31.

46 Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 31.

47 Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 31.

in einem bestimmten Genre und Stil«, »Ich will die Wiederholung meiner alten Werke vermeiden«, »Ich will nicht als Epigone erscheinen«, »Ich werde in berauschem Zustand schreiben«, usw.)

Den von Autor:innen gemachten Selbstzuschreibungen stehen die Fremdzuschreibungen gegenüber. Sie partizipieren an den Bildern, die von Schriftsteller:innen im Allgemeinen sowie einer:m bestimmten Autor:in A in den Alltagstheorien der Leser:innen, der gesellschaftlichen Wahrnehmung und im kulturellen Gedächtnis existieren:

(III) Kollektive Fremdzuschreibungen. Der ›Schriftsteller‹ ist wie erwähnt längst zum »kulturellen Muster oder Typus« geworden.⁴⁸ Es besteht somit eine Vielzahl, teils historisch und je nach Bezugsgruppe (Leser:innen, Verlag, Feuilleton, Wissenschaft, o.ä.) variabler, kultureller Konzepte von Autorschaft und Autor:innen, die die kollektive Rolle und das Berufsbild ›Schriftsteller‹ festschreiben. (Beispiele: »Ein Schriftsteller verfasst literarische, fiktionale Texte mit künstlerischem Anspruch«, »Eine Dichterin ist keine Sachbuchautorin«, »Ihre Texte werden in einem Literaturverlag veröffentlicht«, »Schriftsteller:innen stehe als Künstlertypus außerhalb der Gesellschaft«, »Sie sind der Sphäre der Intellektuellen zuzuordnen und üben aus dieser Stellung Gesellschaftskritik«, u.v.m.) Diesem allgemeinen Rollenbild hat ein:e individuelle:r Autor:in zu entsprechen, um überhaupt als Schriftsteller:in erscheinen zu können. Ähnlich formuliert es auch C.G. Jung in seinen allgemeinen Überlegungen zur Persona:

Die Sozietät erwartet, ja muß von jedem Individuum erwarten, daß es die ihm zugesetzte Rolle möglichst vollkommen spielt, daß also mithin einer, der Pfarrer ist, nicht nur objektiv seine Amtsfunktionen ausführe, sondern auch sonst zu allen Zeiten und unter allen Umständen die Rolle des Pfarrers anstandslos spiele. Die Sozietät verlangt dies als eine Art von Sicherheit; jeder muß an seinem Platz stehen, der eine ist Schuhmacher, der andere Poet.⁴⁹

(IV) Individuelle Fremdzuschreibungen. Fremdzuschreibungen sind nicht nur an die Personengruppe der ›Autor:innen‹, sondern auch an den:die jeweilige:n, individuelle:n Schriftsteller:in geknüpft. So sind mit dem Werk einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers zumeist bestimmte Erwartungen und Klischees verbunden. Sie basieren teils auf Kollektivzuschreibungen, teils auf dem bisher veröffentlichten Werk sowie auf der öffentlichen Selbstinszenierung des Schriftstellers oder der Schriftstellerin. Sie lassen sich also als Rückkopplung seines:ihres öffentlichen Images und seiner:ihrer Persona verstehen und greifen auf öffentliche, wissenschaftliche oder kreative Rezeption seines Werkes aus. (Beispiele: »Kafkas Texte präsentieren einen orientierungslosen Protagonisten, eingebunden in unüberschaubare, starre, autoritäre Strukturen«, »Manns Erzählungen lassen die latente Homosexualität ihres Verfassers durchscheinen«, »Ein Werk von W.G. Sebald enthält lange Sätze«, »Ein Werk von Goethe ist literarisch hochwertiger als das eines Dan Brown«, u.v.m.) Ebenso betreffen diese Zuschreibungen nicht nur die Werke,

48 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 17.

49 Jung: Die Individuation, S. 86.

sondern auch das Verhalten von Autor:innen in der Öffentlichkeit (Beispiele: »Diese Autorin ist eine unbequeme Interviewpartnerin«, »Sie lebt von der Öffentlichkeit zurückgezogen«, »Er inszeniert sich als Dandy«, usw.)⁵⁰

Abb. 26: Kategorien der Fremd- und Selbstzuschreibungen

Selbst- zuschreibungen	(I) ausserliterarisch (a) Interviews, Talkshowauftritte, Lesungen, etc. (b) Kleidung, Aussehen, etc.	(II) innerliterarisch (a) autobiographische Selbstezeugnisse (b) Essays, Poetiken (c) autofiktionale Texte (d) fiktionale Texte
Fremd- zuschreibungen	(III) kollektiv Gesellschaftliche Konzepte von Autorschaft, Publikumserwartungen, Verlagspflichten	(IV) individuell Öffentliche Autorenbilder, Werklisches

Selbsterstellt

Die Grenzen dieser vier Kategorien der Zuschreibung (vgl. Abb. 26) sind fließend und keineswegs erschöpfend. Zwischen den einzelnen Formen der Zuschreibung kann es weiterhin zu »Interferenz[en] von Einschreibung und Fortschreibung«⁵¹ kommen:

Immer wieder werden [...] Elemente, die als fiktionale Einschreibung begonnen haben, unter einer Konfiguration fortgeschrieben, die als alltagswirklich zu bezeichnen ist. Das Augenmerk richtet sich dabei auch auf diejenigen Elemente und die kolportierten Legenden, die zunächst keinerlei direkte Referenz auf die Autoren aufgewiesen haben (z.B. die Eigenschaft einer fiktiven literarischen Figur), die aber im Zuge der Fortschreibungen einen direkten Bezug auf die Autoren bekommen und so mit dafür sorgen, dass diese zu alltagswirklichen Personen transformiert werden.⁵²

Dies betrifft natürlich nicht nur die öffentliche »Legendenbildung«, sondern auch andere Transgressionen der Fiktionsgrenzen: Eigentliche Fremdzuschreibungen können beispielsweise von Schriftsteller:innen wieder aufgegriffen und bewusst eingesetzt, unterwandert oder potenziert und so zu Selbstzuschreibungen werden (wie es im Falle Thomas Bernhards beispielsweise der Fall war).

Besonderes Augenmerk ist auf diejenigen Momente zu richten, in denen biographische Fakten, Personæ und Bilder voneinander abweichen. So »erwartet« die Gesellschaft auch C.G. Jung zufolge, dass das Individuum einerseits in seiner Persona aufgehe, andererseits aber auch lediglich *eine* öffentliche Persona exklusiv wahrnimmt und somit

⁵⁰ In diesem Kontext lohnt sich auch ein Blick in die »kleine Dichtertypologie«, die John-Wenndorf ihrer Analyse anhängt: Sie unterscheidet – zugegeben etwas reduktionistisch wie polemisch – zwischen dem ›Archivar‹, der ›wachsamen Wortakrobatin‹, dem ›sehnsuchtsvollen Empathiker‹, der ›obsessiven Nihilistin‹, dem ›charismatischen Guru‹, dem ›scheuen Ironiker‹, der ›Diva‹, dem ›sendungsbewussten Pop-Dandy‹, dem ›ungehemmten Alpha-Mädchen‹, dem ›Gockel‹, dem ›unermüdlichen Aufklärer‹, dem ›Denkmal-Zwicker‹ und dem ›Talent-Sucher‹ (vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 431–441).

⁵¹ Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 33.

⁵² Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 33.

›widerspruchsfrei‹ und authentisch erscheint. Passenderweise exemplifiziert Jung dies mit dem Verweis auf die Rolle des ›Schriftstellers‹: »[D]er Verdacht der Unzuverlässigkeit und Unzulänglichkeit fiele auf ihn, denn die Soziätät ist überzeugt, daß nur der Schuhmacher, der kein Poet dazu ist, fachmännisch richtige Schuhe liefert.«⁵³ Jung geht weiterhin von einer die öffentliche Persona kompensierenden, ihr diametral entgegengesetzten Privatperson⁵⁴ aus. In diesen beiden Aspekten und den dahinterstehenden psychischen Prozessen begründet sich möglicherweise auch der oft an polarisierende oder erfolgreiche Autor:innen herangetragene Vorwurf der Heuchelei und Maskerade. Ebenso mag hierin das teils voyeuristische Interesse der Öffentlichkeit an ›schonungslosen‹ Enthüllungen, Biographien, Anekdoten oder anderen Artefakten aus dem Leben berühmter Schriftsteller:innen begründet liegen. Derartige Texte präsentieren – oft an der Grenze zwischen Faktizität und Fiktion – die ›andere Seite‹ berühmter, ›genialisch‹ verklärter Schriftsteller, die dem öffentlichen Bild widerspricht: Der ›asexuelle Frauenfeind‹ Bernhard hatte diverse Affären; der ›humorlose Nihilist‹ Kafka hatte Lachanfälle, Spiel Schulden oder eine Pornosammlung.⁵⁵ Dass der auratische ›Dichterfürst‹ Goethe in seinen Texten auch obszön oder polemisch sein konnte, ist einerseits ein spannendes Forschungsfeld, andererseits ein öffentlichkeitswirksames Verkaufsargument.⁵⁶ Durch diese Divergenznarrative werden die durch ihre öffentlichen Bilder verklärten Dichter:innen wieder profaniert, erscheinen die Schriftsteller:innen hinter ihrer Persona durchschnittlicher, ›normaler‹. Derartige Narrative und Bildkonflikte sind für die Literaturwissenschaft und Wirkungs- und Rezeptionsforschung ebenfalls von Interesse.

Diese Annahmen führen zusammenfassend zu folgenden Beobachtungen und Konsequenzen:

- Grundsätzlich partizipieren Autofiktionen am öffentlichen Autoren-Bild, das nicht nur auf die Literatur beschränkt bleibt, sondern das auch auf die textexterne Realität ausgreift: kombiniert mit Interviews, Talkshowauftritten, Zeitungsartikeln, Poetryvorlesungen und anderen Selbstzeugnissen entsteht so eine öffentliche Autoren-Persona als Mosaik von Handlungen und Aussagen.
- Diese öffentliche Autoren-Persona unterscheidet sich vom dem:der privaten Schriftsteller:in, also der hinter der Selbstdarstellung verborgenen, empirischen Einzelperson. Die reale Privatperson verschwindet in der öffentlichen Wahrnehmung hinter der Vielzahl von Praktiken der Fremd- und Selbstinszenierung und ist – da nicht in ihrer Gänze der Öffentlichkeit und Wissenschaft zugänglich – nicht abschließend erfassbar.⁵⁷

⁵³ Jung: Die Individuation, S. 86.

⁵⁴ Vgl. Jung: Die Individuation, S. 87.

⁵⁵ Vgl. hierzu bspw. Hawes, James: Excavating Kafka. The truth behind the myth, London 2008 oder Stach, Reiner: Ist das Kafka? 99 Fundstücke, Frankfurt a.M. 2012.

⁵⁶ Vgl. hierzu bspw. Ammer, Andreas: Lust und *** und Literatur. Zur Ökonomie und Verstümmelung von Goethes ›Erotischem Werk‹, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und Fragmente. Hrsg. v. Andreas Ammer, Frankfurt a.M./ Leipzig 1995, S. 235–244.

⁵⁷ Auch Biographien, die Wissenschaftlichkeit, Authentizität und Faktualität suggerieren, liefern ein inszeniertes, wenn auch auf recherchierten Fakten basierendes Fremdbild.

- Persona und Habitus einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers sind somit Teil des Gesamtwerkes und nicht notwendigerweise vom textuellen Werk zu trennen. Sie beeinflussen darüber hinaus als Teil des Wissenshorizontes der Leser:innen bewusst oder unbewusst die Rezeption eines Textes; gleichzeitig beeinflusst die Rezeption des Textes die Wahrnehmung von Schriftsteller:innen und formt ihr öffentliches Bild mit.
- Sie konstituieren damit einhergehend eine eigene Ebene der Erzählung, die nicht rein textuell ist, sondern auch extratextuelle Gesten mit einbezieht. Diese Erzählung kann einzelne Werkphasen betreffen oder aber das gesamte ›Lebensbuch⁵⁸ eines Dichters oder einer Dichterin umfassen.

III.1.2. Allofiktion und Fortschreibung

Die zusätzliche diegetische, extratextuelle Ebene der Persona kann ebenfalls in die textuelle Fiktion importiert werden: »Manchmal haben Personennamen, wie beim klassischen Theater, die Wertigkeit romanhafter Zeichen.«⁵⁹ Dies gilt nicht nur für fiktive sprechende Personennamen oder Typenbezeichnungen: An den Namen einer Autorin oder eines Autors sind diverse Konnotationen und Assoziationen mit Persona und Werk geknüpft. Auch der Autor:innenname kann somit in Realität und Fiktion als Zeichen fungieren, das eine Reihe von Bedeutungen abruft. Der:die Autor:in wird semiotisiert, sein:ihr Name kann innerliterarisch eine kommunikative Funktion übernehmen und eine Botschaft mittransportieren. Man denke hier beispielsweise an den »Strom[] der Empfindungen«, den Lottes Ausruf »Klopstock!«⁶⁰ im jungen Werther entfaltet, oder aber auch Begriffe wie ›kafkaesk‹, das als Adjektiv eine eigene lexikalische Bedeutung transportiert: So ruft die Bezeichnung einer Situation als ›kafkaesk‹ einen Katalog unterschiedlicher Merkmale ab, die sich »längst von ihrem Namensgeber abgelöst«⁶¹ haben:

Der Ausdruck ›kafkaesk‹ ist im Laufe der Zeit weltweit zum Ausdruck eines Lebensgefühls avanciert, das über Kafkas Werk hinaus verweist. Man bezeichnet damit eine Situation, in der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen, Menschen in ihrer Wahrnehmung verunsichert werden und sich von anonymen Mächten so sehr bedroht fühlen, dass sie unfähig werden, ihr Leben selbstbestimmt zu führen.⁶²

⁵⁸ Vgl. Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 11.

⁵⁹ Genette, Gérard: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung, in: ders.: Fiktion und Diktion, München 1992, S. 65–94, hier S. 90.

⁶⁰ Brief vom 16. Juni, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther, in: ders.: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Band VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 7–124, hier S. 27.

⁶¹ Kraft, Helga: Kafka in Comics. Unter besonderer Berücksichtigung von Moritz Stetters Das Urteil, in: Colloquia Germanica 48,4 (2015) S. 293–316, hier S. 293.

⁶² Kraft: Kafka in Comics, S. 293.

Ein öffentliche Autoren-Persona oder einzelne, diese Persona konstituierende Narrativstränge können allerdings auch von anderen Autor:innen aufgegriffen, dekonstruiert und in neuen Texten in unterschiedliche Richtungen fortgeschrieben werden: Der empirische Autor⁶³ tritt als Figur *gleichen* Namens in einer *fremden* Fiktion auf, ohne dass dabei zwangsläufig – wie im Falle eines transfiktionalen Mimetismus – sein Stil imitiert werden muss. Das *autofiktional* konstruierte Selbstbild, die Persona, setzt sich also in einem *allofiktionalen*, fremd fortgeschriebenen Bild fort. So werden wiederum der Autoren-Persona neue Narrativstränge eingeschrieben, die öffentliche Wahrnehmung des Autors oder der Autorin weiter geprägt.

Allofiktionen sind somit eine Spielart der produktiven, literarischen Rezeption eines Künstlers und seines Werkes, die sich gerade das Potenzial der Zeichenhaftigkeit des fremden Autorennamens im fiktionalen Text zunutze macht. Somit sind allofiktionale Dichter-Portraits grundlegend zwischen mindestens zwei Polen aufgespannt: dem »rezipierten, transponierten Autor« A und dem »rezipierenden, produktiven Autor«⁶⁴ Z. Zwischen A und Z können noch weitere Instanzen liegen, sodass die allofiktionale Fortschreibung und ›Legendenbildung‹ durch die Übernahme bereits literarisierter oder alltagswirklicher Narrative noch weiter potenziert werden kann.

Bei Allofiktionen handelt es sich um literarische Fortschreibungen einer (auto-)fiktional oder alltagswirklich eingeschriebenen Autoren-Persona, die neue, fiktionale Texte und Bilder hervorbringen. Der Begriff der Allofiktionalität versucht als Neologismus ebenfalls Begriffsunklarheiten aus dem Weg zu gehen: Er soll das hier umschriebene Konzept einerseits möglichst trennscharf von verwandten, aber zu engen Konzepten oder unpassenden Begriffen abgrenzen.

Diese Form der Transfiktionalität ist keine (post-)moderne Erfindung; das Vorgehen, real existierende Figuren in literarischen Fiktionen auftreten zu lassen, ist ebenfalls keineswegs neu: Die antike Rhetorik kennt beispielsweise rednerische Mittel wie die Personifikation bzw. ›Ethopöie‹, ›Prosopopöie‹ oder ›Eidolopöie‹.⁶⁵ Die Literaturwis-

⁶³ Natürlich beschränken sich Fiktionalisierungen nicht nur auf reale Autor:innen: Auch jede andere reale Person kann fiktionalisiert werden; Autorenfiktionalisierungen sind aufgrund ihres poetologischen wie symbolischen Potenzials für die Literaturwissenschaft allerdings von besonderem Interesse.

⁶⁴ Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 16.

⁶⁵ So wurde die fiktionalisierte Rede realer Personen in der Antike vor Gericht als rhetorisches Mittel und »a means of persuasion« (Devries, William Levering: The practical value of Ethopœia in Oration, in: ders.: Ethopœia. A rhetorical study of the types of character in the orations of Lysias, Baltimore 1892, S. 12–14, hier S. 12) genutzt: »The Person had to be a ›real‹ individual, either historical or mythological, but statements put into his or her mouth were invented« (o.A. Art. ›Ethopœia‹, in: Alexander P. Kazhdan u.a. (Hrsg.): The Oxford Dictionary of Byzantium. Band 2. New York/Oxford 1991, S.734–735, hier S. 735) Die genaue Begriffsbestimmung ist jedoch diffus und unterscheidet sich je nach Zugang: »Ethopœia is dramatic delineation of character, especially as displayed in speeches written for court by a logographer, who has studied and depicted in the thought, language and synthesis of the oration, the personality of the client who delivers the speech. It differs from προσωπωοία, or personification, in that the latter is the feigned speech of an absent party, or of an inanimate object treated as a person. [...] Or, following Aphthonius, we may define ἡθοποία as the portrayal of the character of a known and living being, εἰδωλοποία as the dramatic representation of a known but dead person, and προσωπωοία as the personification of a person or object

senschaft kennt dagegen Konzepte und Gattungen wie die ›biographische Metafiktion‹, ›Allobiographie‹ oder ›Pseudobiographie‹.⁶⁶ Weiter gefasst berühren auch auf anderen Ebenen angesiedelte Phänomene wie die ›Parodie‹⁶⁷ oder das filmische ›Cameo‹,⁶⁸ aber auch der Schlüsselroman⁶⁹ allofiktionale Schreibweisen. Gleichzeitig ermöglicht dieser Begriff aber einen weiten, neutraleren Skopus, der diese verwandten Formen als Unterkategorien umschließen kann. Das griechischstämmige Präfix ›allo-‹ meint dabei

entirely fictitious and non-existent. [...] μύημας, Latin *imitatio, figuratio, expressio*, is another word often used as synonymous with ἡθοποιία [...].« (Devries: Definition of Ethopoiia, S. 9, Hervorh. i. Orig.) Schon Platon kombinierte in Anlehnung an Sokrates in seinen Dialogen (*Nomoi, Politeia, Symposium* u.v.m.) faktuale Gesprächspassagen mit fiktiven, literarischen Fortschreibungen. ›Allofiktion‹ ist dagegen explizit fiktional und macht die fiktionalisierte Figur nicht zwangsläufig zum Advokaten oder Antagonisten der eigenen Position.

- 66 Der Begriff der ›Biographie‹ erscheint hier insgesamt unpassend, da diese Textsorte umfangreiche und vermeintlich authentische Lebensbeschreibungen zum Gegenstand hat. Begriffe wie ›Fiktional-‹, ›Allo-‹, ›Pseudo-‹ oder ›Metabiographie‹ schränken diese Authentizität zwar ein, implizieren aber ebenso die umfängliche Schilderung von Lebensereignissen eines Protagonisten. Allofiktionale Elemente können allerdings auch bloß punktuell im Text aufscheinen und nur einzelne Ereignisse umfassen: Ein fiktionaler Text, in dem Thomas Bernhard beispielsweise lediglich als ›Statist‹ im Ohrensessel im Hintergrund sitzt und Wein trinkt, ist zwar eindeutig allofiktional, kann aber durch den geringen Umfang kaum als ›Pseudobiographie‹ o.ä. bezeichnet werden.
- 67 Auch wenn allofiktionale Texte häufig als ›Parodien‹ bezeichnet werden und Allofiktionen durchaus parodistischer Natur sein können, ist der Begriff in diesem Kontext problematisch und trifft auf die im Folgenden besprochenen Texte nicht immer zu: Allgemein bezeichnet der Begriff eine »Nachahmung, die einen Originaltext imitiert und dabei das Werk, den Autor oder dessen Meinung verspottet« und »in dem eine Inkongruenz zwischen Form und Inhalt herrscht« (Kuester, Martin: Parodie, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 585–586, hier S. 585) Im Sinne Genettes bezeichnet die Parodie dagegen die nicht-satirische, aber ›spielerische‹ Transformation eines Hypotextes (vgl. Genette: Palimpseste, S. 40–47). Hinzu kommt die ungenaue und von diesen Konzepten abweichende umgangssprachliche Verwendung des Parodiebegriffs. Diese Definitionen schließen jedoch lediglich die satirisch-humorvolle intertextuelle Imitation eines konkreten Textes ein; die neutralere, literarische, eindeutig (trans-)fiktionale Verarbeitung und Nachahmung realer Personen lassen sie außer Acht.
- 68 Auf den ersten Blick erscheinen literarische Allofiktionen mit filmischen ›Cameos‹ vergleichbar: In beiden Fällen tritt eine reale Figur des öffentlichen Lebens ›als sie selbst‹ in einem fiktionalen Werk auf. Dieser Bruch der vierten Wand ist in dieser Unmittelbarkeit in einer textuellen Erzählung durch den medienspezifisch gänzlich anderen Vermittlungsmodus nicht möglich: Im Film ist es möglich, ›sich selbst‹ zu spielen und vor die Kamera zu treten, ohne eine *andere* Rolle als die eigene vorzuspielen. Da die monomediale Textliteratur jedoch einen von vornherein gebrochenen, sprachlich vermittelten Wirklichkeitszugriff hat und sich anstelle von Kamerabildern eben des textuellen Wortes bedient, ist ein Cameo im Medium des Textes unmöglich. Auf die reale Person kann nur durch das geschriebene Wort verwiesen werden. Ein Christian Kracht kann in einem Film beispielsweise durchaus als ›er selbst‹ durch den Hintergrund einer Szene laufen, er kann aber nie als ›er selbst‹ in einem fremden Text auftreten.
- 69 Der Schlüsselroman negiert die Faktualität des Erzählten vorgeblich und suggeriert stattdessen Fiktionalität. Über die Entschlüsselung der verzerrten Realitätsbezüge kann die Faktualität der Erzählung aber rekonstruiert werden. Die Allofiktion als Komplementärform suggeriert dagegen vorerst Faktualität, präsentiert aber fiktionale Ereignisse: Bernhards Ehepaar Auersberger und Jeannie Billroth sind Figuren des Schlüsselromans *Holzfällen*, Glenn Gould aus *Auslöschung* ist dagegen eine allofiktionale Figur.

›fremd, verschieden‹ als Antonym zu ›auto-‹, griech. ›selbst‹. ›Autofiktion‹ und ›Allofiktion‹ stehen somit in einem ähnlichen semantischen Verhältnis wie beispielsweise die Adjektive ›autograph‹ (›von eigener Hand‹) und ›allograph‹ (›von fremder Hand‹).⁷⁰

Grundsätzlich bildet der Begriff ›Allofiktion‹ also das Gegenstück zur Autofiktion: ›Autofiktion‹ bezeichnet die Fiktionalisierung der *eigenen* Person innerhalb literarischer Texte durch eine:n Autor:in A. ›Allofiktion‹ ist somit die Fiktionalisierung realer Autor:innen A durch *andere* Autor:innen Z.⁷¹

Allofiktion ist somit ein transfiktionales Phänomen und ein metaleptisches Verfahren. Metalepsis meint – der Terminologie von Genette folgend – den »Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen«; beispielsweise das Eindringen von Figuren einer Binenerzählung in eine übergeordnete Rahmenerzählung.⁷² Genette stellt die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion zumindest hypothetisch in Frage:⁷³

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration [...] selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird. Von daher die Unruhe, die Borges so richtig benannt hat: »Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Figuren einer Fiktion auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer fiktiv sein können«. Das Verwirrendste an der Metalepsis liegt sicherlich in dieser inakzeptablen

70 Ein ähnliches Konzept umschreibt der amerikanische Literaturtheoretiker und Autor Ronald Sukenick in Anlehnung an Serge Doubrovsky als ›heterofiction‹: »Doubrovsky responds in a letter by calling my practice of putting other writers into my writing ›cross-fiction.‹ [...] [H]e writes [...][:] It's as if, [...] I could hardly tolerate to see my self transported or deported from auto to heterofiction!« (Sukenick, Ronald: After the fact, in: ders.: Mosaic Man, Illinois 1999, S. 181–200, hier S. 192) In diesem Falle erscheint das Präfix ›hetero-‹ allerdings lexikalisch unpassend, bezeichnet es doch in Abgrenzung zu ›homo-‹ (gleich-) und ›auto-‹ (selbst-) lediglich ›anders-‹, aber nicht ›fremd-‹.

71 Auch die eingangs umrissenen, vier Kategorien der Zuschreibung berühren die Allofiktion: So ist es natürlich auch möglich, dass ein:e Autor:in Z literaturtheoretische/-kritische Essays über Autor:in A verfasst oder die Abgrenzung von Autor:in A zum expliziten poetischen Prinzip macht (wie es bspw. im Falle von Hermann Burgers, Andreas Maiers und W.G. Sebalds Bernhard-Rezeption oder Thomas Manns Auseinandersetzung mit Adelbert von Chamisso der Fall ist).

72 Genette, Gérard: Metalepsen, in: ders.: Die Erzählung, S. 167–169, hier S. 167.

73 Genette führt diverse Beispiele für Transgressionen der intratextuellen Realitätsebenen an: »Ein [...] Beispiel sind die drastischen Ebenenwechsel bei Robbe-Grillet: Man denke an die Personen, die plötzlich einem Gemälde, einem Buch, einem Zeitungsausschnitt, einer Photographie, einem Traum, einer Erinnerung, einem Phantasma, usw. entspringen.« (Genette: Metalepsen, S. 168) Genette beschreibt darüber hinaus eine Vielzahl von Werken, in denen sich diegetische Ebenen vermischen oder in denen der Erzähler den:die Leser:in in die eigene Erzählung involviert: »Cortázar erzählt die Geschichte eines Mannes, der von einer der Personen des Romans ermordet wird, den er gerade liest: das ist eine umgekehrte (und extreme) Form jener narrativen Figur, die die Klassiker die *Metalepsis des Autors* nannten [...]. [...] Sterne ging [...] so weit, den Leser aufzufordern, doch bitte die Tür zu schließen oder Mister Shandy ins Bett zu bringen, aber das Prinzip ist das-selbe: Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) oder auch, wie bei Cortázar, das Umgekehrte, zeitigt eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch.« (S. 167f., Hervorh. i. Orig.)

und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten [...] vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.⁷⁴

Auto- oder gar allofiktionale Dichter-Figuren werden von Genette hier allerdings nicht gesondert berücksichtigt,⁷⁵ obwohl auch ihre Integration in die Erzählung die in ihr formulierte Botschaft mitformen kann. Begreift man die Autoren-Persona jedoch als Erzählung und expliziten Teil des Werkes, findet eine ähnliche Transgression auch im Falle der Allofiktion statt: Eine Persona oder ein Bild als Teil der extradiegetischen, extratextuellen, alltagswirklichen ›Erzählung‹ dringt in die intratextuelle, fiktionale Ebene ein.

Dimensionen der Allofiktion. Ohne diesen Begriff zu verwenden, setzt sich Walter Keutel in seiner Dissertation *Der Autor als Fiktion* zur literarischen Rezeption Robert Walsers mit allofiktionalen Texten und der Wechselbeziehung zwischen Produktion und Rezeption auseinander:⁷⁶

Das Objekt Autor wird seinen Realitätszusammenhängen entrissen und der Weltperspektive eines Zweitautors einverlebt; der dabei entstehende Text dient als Brücke, auf der diese Begegnung exerziert wird. [...] Ein Gegenpol zu diesem Vorgehen ist dort zu suchen, wo nicht mehr mit dokumentarischen Versatzstücken an einer Fiktion gearbeitet wird, sondern wo die Fiktion das erste Recht beansprucht und der dokumentarische Rahmen lediglich als Nebenprodukt des fiktionalen Prozesses entsteht.⁷⁷

Er entwirft in seiner Studie folglich ein Konzept, wie es auch für Bernhard-Fiktionalisierungen nutzbar ist, und nimmt allofiktionale »Rezeptionsmuster«⁷⁸ der »Grenzüberschreitung zwischen Text und Leben«⁷⁹ in den Fokus. Walsers und Bernhards Werke ste-

74 Genette: Metalepsen, S. 167–169, hier S. 168, Hervorh. i. Orig. Genette zitiert Borges, Jorge Luis: Befragungen, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 5.II, München/Wien 1981, S. 57; vgl. ebenfalls Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 8.

75 In *Fiktion und Diktion* geht Genette darüber hinaus mehrfach kurz, aber immer nur zur Abgrenzung und ebenso wenig deutend oder kategorisierend auf die Integration realer Elemente oder Personen in literarische Fiktionen ein (vgl. bspw. Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, in: ders.: Fiktion und Diktion, München 1992, S. 11–40, hier S. 36–38 sowie Genette: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung, S. 83–85).

76 Keutel stellt seiner Arbeit eine etwas polemische Leitfrage voran: »Was ist aus dem Schriftsteller geworden, der als literarische Figur außerhalb seiner imaginierten Wirklichkeit in fremden Phantasiebezirken auftaucht; der wie aus zweiter Hand durch die Literaturgeschichte zu spuken beginnt und in den Köpfen anderer außer Rand und Band geraten ist?« (Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 14) Wie John-Wenndorf nimmt Keutel dabei einen therapeutischen Effekt der Autofiktion an: »Der Autor, der sich ohnehin schon als Mittelpunkt seiner künstlichen Welt zu verstehen versucht ist, erlebt sich selber als seine eigene Erzählung, als seine eigene Künstlichkeit, in der jede Veränderung denkbar und realisierbar ist, zum vermeintlich Besseren wie zum befürchtet Schlechteren.« (S. 14) Diese Selbstvertextlichung führt zu einer »beliebige[n] Wiederholbarkeit und Abrufbarkeit einer vertexteten Existenz« (S. 10) die autofiktionale Einschreibung ermöglicht also auch bei Keutel die allofiktionale Fortschreibung.

77 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 29f.

78 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 27.

79 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 10.

hen in einer gemeinsamen Traditionslinie, doch auch in ihrer Rezeption erscheinen die beiden Autoren einander nicht unähnlich:

Der Robert Walser, von dem hier die Rede ist, erscheint nur noch als fiktive Gestalt, deren Leben [...] immer wieder neu geschrieben und gelesen wird. Es interessiert hier nicht der »wahre« Walser, der ohnehin auch nur als biographische, als literaturwissenschaftliche Fiktion konstruierbar wäre [...].⁸⁰

Auf Basis von Keutels Ausführungen lassen sich zwei Achsen der Funktionalisierung ausmachen und drei weitere ergänzen, die als die grundlegenden Beschreibungskategorien zur Analyse allofiktionaler Texte dienen sollen:⁸¹

Die erste Achse ist die des *Verhältnisses* von Autor:in Z zu Autor:in A, auf dem sich allofiktionale Texte ähnlich wie auch Mimotexte bewegen können:

Soviel sollte deutlich geworden sein, daß es in jedem einzelnen Fall darauf ankommt, das Interesse und das Bedürfnis des Rezeptionsprozesses und der kreativen Umsetzung abzuwägen und zu ermitteln, an welchem Punkt auf der langen Linie zwischen Identifikationsbedürfnis und Abgrenzungzwang, zwischen Assimilation und Distanzierung die jeweilige Aktualisierung ihre Wirklichkeit formiert.⁸²

Ergänzend können auf dieser Achse beispielsweise auch vermeintlich neutrale Biographien oder kritische Parodien verzeichnet werden, sodass sie von Identifikation über Neutralität hin zu Distanzierung und offener Verspottung reicht. Weiterhin ist hier nicht nur der Blick des Textes auf Autor:in A, sondern auch mögliche, widerstreitende Figurenbewertungen und -perspektiven zu berücksichtigen.

Die zweite Achse betrifft dagegen die *Konzeption*, die dem allofiktionalen Dichter-Portrait zugrunde liegt. Autor:innen, ihre Personæ und ihr Werk fungieren in Allofiktionen nicht als bloße Personen von Interesse, deren Leben literarisch nachgezeichnet oder erweitert werden soll. Stattdessen sind Allofiktionen auch Ausdruck des dichterischen Selbstverständnisses eines rezipierenden Autors oder einer rezipierenden Autorin Z:

Der Zielautor wird erlebbar als das Objekt eines Bedürfnisses auf Seiten [sic] des rezipierenden, dokumentierenden Autors. Die Dokumentation, bei der es scheinbar um die Existenzrechtfertigung des Gegenübers geht, dient in erster Linie der Absicherung eines Selbstverständnisses, das in der Projektion ein Eigenporträt sucht.⁸³

Die literarische Auseinandersetzung von Autor:in Z mit Dichter-Bildern erfolgt immer auch selbstbezüglich auf das eigene Schaffen gerichtet. Somit ist es

⁸⁰ Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 9.

⁸¹ Teils können diese Achsen einander überschneiden; die Reihenfolge der Analyse ist variabel und hängt – wie auch ihr Ausmaß – vor allem vom Konzept des jeweils betrachteten Werkes ab.

⁸² Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 49.

⁸³ Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 29.

[e]benso [...] wichtig zu ermitteln, wo der Schwerpunkt in der jeweiligen Zeichnung des Autoren-Bildes liegt, ob es sich nämlich um die Personifizierung eines poetologischen Entwurfs handelt oder um den Nachvollzug einer modellhaften Persönlichkeit.⁸⁴

Die dritte, zusätzliche Achse der allofiktionalen Fortschreibung betrifft ihren *Vorlagen-* bzw. *Wirklichkeitsbezug*: Wo weicht die Allofiktion von der alltagswirklichen, historischen Realität ab? Welche Parallelen lassen sich ausmachen? Werden einzelne Lebensstationen, Werkphasen, Aufzeichnungen, Anekdoten, o.ä. aus dem Leben von Autor:in A fokussiert? Sind diese selbst bereits autofiktional überformt? Greift Autor:in Z auf bestimmte, bestehende Rezeptionslinien zurück und schreibt diese fort oder begründet er:sie eine eigene?

Die vierte, damit in Verbindung stehende Achse betrifft nicht den Bezug zur historischen Wirklichkeit, sondern die *empirische Möglichkeit* der präsentierten Allofiktion. Sind die geschilderten allofiktionalen Ereignisse zwar spekulativ, aber historisch wahrscheinlich (wie es beispielsweise in Walsers *Ein liebender Mann* der Fall ist) oder sind sie per se unglaublich oder gar aller Wahrscheinlichkeit nach unmöglich (wie es beispielsweise in Falkners *Alte Helden* der Fall ist)? Die bloße Integration eines Autors oder einer Autorin in eine an sich höchst unglaubliche Situation kann dabei selbst schon als Fiktionalitätsmarker fungieren und auf die Modellhaftigkeit der Erzählung verweisen.

Die fünfte und somit letzte Achse ist die des *Ausmaßes*. Allofiktionalität kann einen literarischen Text als Ganzes umfassen: Die fiktionalisierte, historische Person kann im Zentrum der Erzählung stehen, sodass es sich um extensive pseudobiographische Texte handelt.⁸⁵ Ebenso können einzelne oder mehrere reale Figuren punktuell oder nur singulär im Text auftreten.

III.1.3. Exkurs: Dichterfürst und Teufelsgeiger

Kaum ein (erfolgreicher) Künstler kommt ohne die eine oder andere Form der Selbststilisierung aus; Walser wurde bereits genannt, auch Bernhard betrieb die Inszenierung seiner Person exzessiv. Die Autor:innen der Popliteratur dagegen machen die autofiktionale Selbstdarstellung gar zu einem konstitutiven Stilmittel, das, wie beispielsweise im Falle Rainald Goetz', bis ins Körperliche ausgreifen kann. Doch ein Beispiel, das die Dynamik zwischen Autofiktion und Allofiktion hervorhebt, findet sich viel früher: im Leben und Werk Johann Wolfgang von Goethes. Ob nun durch seine treffend betitelte Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*,⁸⁶ durch die öffentliche Parallelisierung seiner

84 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 49.

85 Hier von >Biographien< im Sinne der Textsorte >Biographie< zu sprechen erscheint jedoch nicht treffend. Vgl. zu einigen Beispielen dieser Spielart der Allofiktion bspw. von Zimmermann: Fakten und Fiktionen; Schabert, Ina: *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen 1990. Der Fokus dieser Bände liegt auf Werken, die reale Dichter (oder deren Zeitgenossen) zum Zentrum eindeutig fiktionaler biographischer Erzählungen machen.

86 Vgl. u.a. Haas, Stefanie: *Text und Leben. Goethes Spiel mit der inner- und außerliterarischen Wirklichkeit in Dichtung und Wahrheit*, Berlin 2006.

eigenen Person mit der des Werthers⁸⁷ oder gar durch die Darstellung im Werther-Kostüm durch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:⁸⁸ »Goethe« wird selbst zur Persona, zur Figur des eigenen Werkes.

Das so kreierte Bild des Dichterfürsten wird zu einem gleichermaßen häufig weitergezeichneten wie bestürmten. Die Fortschreibung von fremder Hand beginnt bereits früh: Bereits kurz nach Goethes Tod partizipiert die Literatur an Goethes »Monumentalisiierung«;⁸⁹ es erscheinen authentische oder »sich authentisch gebende Darstellungen«⁹⁰ wie beispielsweise Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) oder die *Gespräche mit Eckermann* (1836).⁹¹

Die allofiktionale Fortschreibung des Goethebildes setzt sich beispielsweise in Thomas Manns *Lotte in Weimar* (1939) oder Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) fort; über die Jahrhunderte verteilt erscheinen diverse kleineren Goethe-Parodien und -Polemiken.⁹² Auch Bernhard lässt den Dichterfürsten in *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) einerseits leicht chiffriert und in *Goethe schirbt* (2010, posthum) andererseits unverhüllt auftreten. Auch diese Texte, obwohl fiktional-literarisch, partizipieren am Narrativ und dem Bild »Goethe«, die in ihnen getätigten Aussagen werden somit wieder alltagswirklich. Goethe wiederum ließ im allofiktional-parodistischen Dramolett *Götter, Helden und Wieland* beispielsweise den gleichnamigen Dichter der Aufklärung als feige und verschlafen auf seine wenig begeisterten Dramenfiguren treffen.⁹³

Das Werk und Wirken eines Zeitgenossen Goethes illustriert das Zusammenspiel von Fiktion, Selbstinszenierung und Publikumswirkung noch deutlicher: Die Persona und das öffentliche Bild des »Teufelsgeigers« Niccolò Paganini (1782–1840) waren schon

87 In *Die Leiden des jungen Werthers* verarbeitet der junge Goethe bekanntermaßen unter anderem seine eigene, unglückliche Liebe. Der Status des *Werther* als scheinbarer Schlüsselroman erschien auch den teilweisen Vorbildern der Romanfiguren, Johann Christian Kestner (Albert) und Charlotte Buff (Lotte), offenkundig. Goethe selbst machte kurz nach Erscheinen des Textes ebenfalls kein Geheimnis aus dem biographischen Einfluss auf den fiktionalen *Werther*-Stoff. So schrieb er beispielsweise am 16. Juni 1774 an die inzwischen verheiratete Charlotte Kestner: »Adieu, liebe Lotte, ich schick' Euch ehestens einen Freund, der viel Ähnliches mit mir hat, und hoffe, Ihr sollt ihn gut aufnehmen – er heißt Werther...« (Brief Goethes an Charlotte Kestner vom 16. Juni 1774, in: Quellen und Daten, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 517–541, hier S. 526; vgl. ebenfalls u.a. Trunz, Erich: Die Leiden des jungen Werther. Nachwort, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 542–565, hier S. 562–564)

88 Vgl. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Goethe in Werther-Tracht am Golf von Neapel (1787), Museo di San Martino, Neapel.

89 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 40.

90 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 39.

91 Vgl. zur Partizipation dieser Texte am zeitgenössischen Goethe-Bild auch Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 39–44.

92 Vgl. hierzu bspw. Wende, Waltraud: Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers, Stuttgart 1995.

93 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Götter, Helden und Wieland, in: ders: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. IV: Dramatische Dichtungen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, 12. neubearbeitete und erweiterte Auflage, München 1990, S. 203–215.

zeitlebens von Selbstfiktionalisierung und -mythisierung durchzogen. Der reale Paganini erscheint dabei für das ihm zugeschriebene Teufelsbündner-Narrativ prädestiniert: »Der historische Paganini regte die Fantasie des Publikums durch seinen großen Erfolg, sein merkwürdiges Aussehen, sein exzentrisches Benehmen, seine unklare Herkunft und die Besessenheit seiner Kunstausübung an.«⁹⁴ Der Violinenvirtuose hatte unabdingen Erfolg einerseits bei seinen Zuschauern, andererseits »eine besondere Wirkung auf das weibliche Publikum«⁹⁵ – und das, obwohl er der Öffentlichkeit als »hässlich, zahnlos und gespenstisch«,⁹⁶ gar von »leichenähnliche[m] oder teuflische[m], wenn nicht gar marionettenhafte[m] Aussehen«⁹⁷ erschien. Mehr noch:

Paganini, der kreuz und quer durch Europa reiste und Konzerte gab, wurde überall mit Spannung erwartet. Sein Ruf eilte ihm voraus. Und dieser war nicht der Beste, was die Spannung deutlich erhöhte. Der Geigenvirtuose wurde zeitweise sogar des Mordes bezichtigt. Einer, der die Geige spielte wie er, musste ja mit dem Teufel im Bunde stehen.⁹⁸

Gerade dieses Ineinanderfallen von Talent und Erfolg beim anderen Geschlecht mag in einem unbewussten, kollektiven Unbehagen resultieren. Paganini bricht schließlich mit den sozialen ›Regeln‹, die C.G. Jung für die Persona im sozialen Gefüge postuliert: »[D]er der Soziätet einzig bekannte Durchschnittsmensch muß den Kopf schon bei *einer* Sache haben, um etwas Tüchtiges leisten zu können, deren zwei wären für ihn zu viel.«⁹⁹ Auf künstlerischer wie amouröser Ebene ist Paganini somit keineswegs ein Durchschnittsmensch – optisch ist er dagegen zu alldem auch noch überdurchschnittlich hässlich, was dem Bild eines verführerisch-attractiven Casanova oder Don Juan widerspricht. Gesellschaftlich existieren somit mehrere, nicht miteinander zu vereinende Narrative, die letztlich dazu führen, dass das öffentliche Bild Paganinis im Bereich des Mythischen angesiedelt wird. Diese Legendenbildung greift jedoch nicht nur auf seine öffentliche Wahrnehmung, sondern auch auf die Wirkung seiner Bühnenpräsenz aus.¹⁰⁰ So verla-

-
- 94 Herwig, Henriette: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, in: dies./
Kalisch, Volker/ Kortländer, Bernd/ Kruse, Joseph A./ Witte, Bernd (Hrsg.): Übergänge zwischen
Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Ro-
bert Schumann, Stuttgart/ Weimar 2007, S. 183–194, hier S. 188, Fußnote 15. Herwig bezieht sich
hier auch auf Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur, Halle an der Saale 1962,
S. 242.
- 95 Neill, Edward: Niccolò Paganini, aus dem Italienischen von Cornelia Panzachi, München 1990, S. 39.
- 96 Neill: Paganini, S. 124.
- 97 Neill: Paganini, S. 235.
- 98 Hellwig-Unruh, Renate: Der Teufelsgeiger, in: Deutschlandradio Kultur Kalenderblatt von
27.10.2007, online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-teufelsgeiger.932.de.html?dram:article_id=129872 (abger.: 14.01.2020)
- 99 Jung: Die Individuation, S. 86.
- 100 Camilla Bork erwähnt weiterhin die folgenden Berichte über Paganinis Spielweise: »Kaum eine Anekdote über Paganini findet bis heute so weite Verbreitung wie die über seine ungewöhnlich klingende G-Saite. [...] [D]er eine Anekdotentyp gibt an, ›dass er seine Seele dem Bösen verschrieben und dass jene vierte Saite [...] der Darm seines Weibes sei, das er eigenhändig erwürgt habe.‹ So referiert z.B. Franz Liszt in seinem Nekrolog auf Paganini die Anekdoten. Der andere Typ hingegen erklärt Paganinis Fähigkeiten auf der G-Saite dadurch, ›dass dieser Musiker aus Eifersucht

gern sich auch Anekdoten und Berichte über seine Konzerte in den Bereich des Phantastischen:

[Paganini] sah, wie die faszinierten Zuhörer ihn fassungslos anstarrten, er hörte Leute aufschreien wie vor furchtbaren Erscheinungen. Frauen fielen in Ohnmacht – manche vor Furcht, andere vor Wollust. Die überempfindlichen glaubten an seiner Seite den Teufel zu erblicken [...]. Die seltsamsten und berückendsten [sic] Melodien und Harmonien, Sphärenklänge und Schreckenslaute ertönten, und die Menge im Saal bemerkte schaudernd, wie Flammen und Rauch aus der Geige aufstiegen.¹⁰¹

Auch zeitgenössische Kritiker und Rezessenten seiner Auftritte verbinden Leben und Werk, geben diesem Bild von Paganini so auch wissenschaftliche Legitimation. So schreibt beispielsweise der Rezensent und Librettist Heinrich F. L. Rellstab in einer Konzertkritik am Narrativ vom Teufelsbündner Paganini mit und verortet es allofiktional in das Reich der Fiktion:

Sein Eindruck auf mich, auch durch sein Äußeres, war nicht angenehm. Es ist etwas Dämonisches an ihm. Vielleicht hätte Goethes Mephisto die Violine so gespielt, wie er es tut. Alle großen Violinisten, die ich hörte, besitzen einen persönlichen Stil [...] Paganini ist ganz anders, er ist die Verkörperung des Schmerzes. Mit der Violine verleiht er seinen Gefühlen Ausdruck, doch die Stimmungen, die er erzeugt, zerstört er durch seine Bogenführung, die alles andere als vordbildlich ist... Seine Kompositionen sind weder zufällig noch geplant, sondern Folge eines unordentlichen Lebens, ein Vorwand, um seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen; danach bricht er vollkommen zusammen.¹⁰²

seine Geliebte, eine Sängerin, ermordet und deßhalb lange Jahre im Gefängnis zugebracht habe. Keine andere Gunst suchte er bei den Behörden nach, als ihm zu gestatten, die Violine als Trösterin mit in die Einsamkeit zu nehmen. [...]» (Bork, Camilla: Zwischen Literarisierung und Reklame. Paganini im Spiegel der Anekdote, in: Unseld, Melanie/ von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln/ Weimar/ Wien 2013, S. 105–123, hier S. 112f.. Das erste Zitat entstammt Liszt, Franz: Paganini. Aus Anlaß seines Todes, in: ders.: Sämtliche Schriften 1, hrsg. von Reiner Kleinertz, Wiesbaden/ Leipzig/ Paris 2000, S. 385–390, hier S. 385; das zweite Zitat stammt aus Schottky, Julius: Paganinis Leben und Treiben als Künstler und Mensch mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, Prag 1830, S. 360).

101 Armando, Walter G.: Paganini. Eine Biographie, Hamburg 1960, S. 10.

102 Rezension eines Auftrittes von Paganini durch Heinrich F. L. Rellstab, zit. n. Neill: Paganini, S. 216. Goethe selbst schien den häufigen Vergleichen zwischen Paganini und Mephisto jedoch nicht zustimmen zu wollen. Gegenüber Eckermann äußert er sich positiv über Paganinis kreative Fähigkeiten: »[D]er Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft. \Unter den Künstlern [...] findet es sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt.« (Goethe am 2. März 1831 im Gespräch mit Johann Peter Eckermann, in: Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (= Frankfurter Ausgabe). II. Abteilung, Band 12: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. v. Karl Eibl u.a., Frankfurt a.M. 1999, S. 455–456, hier S. 456)

Dieses fremdzugeschriebene Narrativ vom ›Teufelsgeiger‹ schlägt sich noch in einer Vielzahl von zeitgenössischen Rezensionen und Analysen nieder, die von »ständigen Verweisen auf sein Äußerstes, als ob dieses notwendigerweise Abbild seiner musikalischen Persönlichkeit sei«,¹⁰³ durchzogen sind; zeitgenössische Karikaturen stellen den Geiger darüber hinaus mit Hexen und Dämonen im Bunde dar. Dieses Narrativ schafft beim Publikum neben der technischen wie kompositorischen Virtuosität des Musikers einen weiteren Reiz, seinen Konzerten beizuwohnen:

Es fällt auf, daß diese [...] Zeugnisse ausgebildeter Musikkritiker von professionellem Niveau [...] nicht nur eine Beurteilung musicalischen Charakters vornehmen, sondern sich auch mit der Gestalt und dem Aussehen Paganinis befassen; dies zeigt, wie sehr der Musiker das Publikum beeindruckte, indem er es mit einer Haltung und einem Verhalten konfrontierte, die für einen Virtuosen der damaligen Zeit ungewöhnlich waren.¹⁰⁴

Paganinis Persona ist somit nicht nur unheimlich, sondern auch werbewirksam. Carl Friedrich Zelter empfiehlt Goethe ein Konzert Paganinis, nutzt dabei aber ausschließlich das Narrativ vom ›teuflischen‹ Musiker, um das Interesse seines Freundes zu wecken: »Ich [...] [habe] nichts von ihm gehört als sein Porträt gesehen, das einem Hexensohne ähnlich ist«.¹⁰⁵ Heinrich Heine wiederum integriert die Beschreibung eines Paganini-Konzertes in seine Novelle *Florentinische Nächte* (1836). Obwohl Heines »dritter Erzählversuch«¹⁰⁶ ein eindeutig fiktionaler Text ist, ist die erzählte Handlung biographisch inspiriert; der Erzähler »Maximilian erweist sich« insbesondere in seinen Kunstschilderungen »als Sprachrohr des Autors«.¹⁰⁷

Ebenso liegt dieser Passage ein von Heine besuchtes, somit reales Paganini-Konzert in Hamburg am 12. oder 16. Juni 1830 zugrunde.¹⁰⁸ Heine schreibt ebenfalls allofiktional am öffentlichen Paganini-Bild mit, wenn er dessen »schauerlich bizarre Erscheinung« (HFN 216) und sein »blasse[s], leichenartige[s] Gesicht« hervorhebt, »worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüstlichen Zeichen eingegraben hatten« (HFN 215). Anschließend beschreibt er ebenfalls den reizvoll-dämonischen Effekt seiner Bühnen-

¹⁰³ Neill: Paganini, S. 217. Vgl. hierzu u.a. den Abbildungsteil in diesem Text.

¹⁰⁴ Neill: Paganini, S. 217.

¹⁰⁵ Brief Carl Friedrich Zelters an Johann Wolfgang von Goethe vom 5. Mai 1829, zit. n. Neill: Paganini, S. 221.

¹⁰⁶ Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 183.

¹⁰⁷ Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 188.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu v.a. die Analyse der von Heine beschriebenen und von Paganini tatsächlich aufgeföhrten Musik in Kalisch, Volker: Verwandlungen. Schreiben im Medium der Musik, in: Kortländer, Bernd: »was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines, Bielefeld 2014, S. 175–219.

persona¹⁰⁹ und geht dabei aber auch auf die bewusst gewählten Mittel und Medien der Selbstinszenierung – Habitus, Pose, Körperlichkeit und Kleidung – ein:

Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu seyn schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Galla. Der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist. Die schwarzen Hosen ängstlich schlötternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert [...]. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Thierisches, daß uns bey diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln mußte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartig weißer erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes, so etwas blödsinnig Demüthiges, daß ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? (HFN 216)¹¹⁰

Der Erzähler »ruft« somit ebenfalls »die Legenden ab, die sich um das Leben des virtuosen ‚Teufelsgeigers‘ ranken«.¹¹¹ Weiterhin schildert Heine, wie sich auch die Kulisse durch das Spiel des Geigers auf phantastische Weise verändert, während die Darstellung Paganinis auf der realen wie auch dieser »imaginären Bühne«¹¹² zwischen diabolischer und verführerischer Persona changiert.¹¹³ Auf Basis des realen Konzertes, der dort dargebotenen Musik und seiner Persona entsteht somit ein gleichermaßen allofiktionales wie »synästhetisches Paganini-Portrait«.¹¹⁴

¹⁰⁹ Interessanterweise sind auch die *Florentinischen Nächte* in gewisser Hinsicht ein Dokument des Auseinanderklaffens auch von Heinrich Heines privater Person und öffentlicher Autoren-Persona: »Die Entstehung des Textes fällt nicht nur in die Zeit seiner ersten Verliebtheit in Mathilde [Augustine Crescence Mirat], sondern auch in die der politischen Grabesruhe nach dem Bundestagsbeschluß vom Dezember 1835 gegen das Jüngendeutschland. Das Verbot seiner sämtlichen Schriften in Preußen kam einem Berufsverbot gleich. Es stellt die Existenz Heinrich Heines als deutschsprachiger Schriftsteller und kritischer Publizist in Frage. Wenn er in den *Florentinischen Nächten* Geschichten gegen den Tod erzählt und damit an die lange Tradition des lebensrettenden Erzählers [...] anknüpft, dann muss die symbolische Existenzvernichtung [...] als biographischer Hintergrund mitgedacht werden: der drohende Tod des Autors, nicht der Person Heinrich Heine.« (Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 183)

¹¹⁰ Vgl. auch Neill: Paganini, S. 234–236.

¹¹¹ Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 188.

¹¹² Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 188.

¹¹³ Heine schreibt weiter: »Solche Fragen kreuzten sich in unserem Kopfe, während Paganini seine unaufhörlichen Complimente schnitt; aber alle dergleichen Gedanken mußten straks verstummen, als der wunderbare Meister [...] zu spielen begann. [...] Schon bey seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert; er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heiteren Zimmer, welches lustig unordentlich dekorirt [...]. Paganinis Aeußerstes hatte sich ebenfalls, und zwar aufs allervortheilhafteste, verändert: er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte, weiße Weste, einen Rock von hellblauem Sammet mit goldumsponnenen Knöpfen; und die sorgsam in kleinen Löckchen frisisirten Haare umspielten sein Gesicht, das ganz jung und rosig blühete, und von süßer Zärtlichkeit erglänzte, wenn er nach dem hübschen Dämmchen hinäugelte, das neben ihm am Notenpult stand [...].« (HFN 216f.; vgl. ebenso Neill: Paganini, S. 234–236)

¹¹⁴ Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 189.

Der diabolische Effekt mag einerseits aus der kränklichen Physis des Musikers resultieren.¹¹⁵ Er erscheint aber andererseits als vom »gute[n] Schauspieler«¹¹⁶ und »gute[n] Geschäftsmann«¹¹⁷ Paganini durch sein Auftreten auf der Bühne und in der Öffentlichkeit bewusst gesteuert und gezielt genutzt: »Und so kam es, daß er der einzige Künstler war, der absichtlich die Leute glauben machte, daß seine unvergleichliche Kunst von der Hölle käme und nicht ein Gottesgeschenk sei.«¹¹⁸ Die Dichotomie zwischen Person und Persona des Künstlers wird in Paganini somit offenkundig, gleichzeitig aber auch integraler Teil seines Lebens: »Was zuerst nur Podiumseffekt gewesen war, wurde ihm später zur zweiten Natur.«¹¹⁹ Auch Paganinis Biograph Edward Neill bemerkte eine die öffentliche Rezeption beeinflussende, bewusste Aufspaltung Paganinis in Privatmensch und Persona:

Es bestehen also in Paganini nebeneinander eine »private« und eine »öffentliche« Persönlichkeit, schon deshalb, weil Niccolò selbst dazu tendiert, zwischen diesen beiden Momenten zu unterscheiden, indem er in der Öffentlichkeit eine Form des Auftrittes pflegt, die, so gespenstisch sie auch erscheinen mag, bewirkt, daß die Phantasie des Publikums seine Bravour mit eigenen Visionen vermischt. Es ist fast so, als ob die Erscheinung mit der Musik vermengt würde und so ihre Wirkung beeinflußt. Dieser Ansicht war [...] auch Heine. Zumindest im Falle Paganinis muß aber zwischen dem sogenannten »diabolischen« Aspekt und dem rein pragmatischen Aspekt des Einsatzes der Hände unterschieden werden. Die romantische Projektion vermischt die beiden Seiten der Persönlichkeit Paganinis miteinander und erschafft einen Paganini, den es in Wirklichkeit gar nicht gab.¹²⁰

Paganinis Persona hält in die produktive, literarische Rezeption Einzug und wird auch in der Literatur fortgeschrieben; Echos dieses Paganini-Bildes finden sich beispielsweise bei Hoffmann, Grillparzer, Lyser, de la Motte Fouqué und Kinkel.¹²¹ Heine verbleibt in seinen Paganini-Schilderungen jedoch nicht auf der Ebene der idealisierenden oder affirmativen Projektion, sondern äußert zugleich Misstrauen gegenüber der Authentizität der auf der Bühne präsentierten Persona. So setzt er nicht nur das Narrativ von Paganini als Teufelsbündner fort, sondern schreibt ihm ebenfalls – den später betrachteten Bernhard-Bildern nicht unähnlich – ein hohes Maß an Profitdenken und Geschäftssinn zu:

Ist dieser bittende Blick der eines Todtkranken, oder lauert dahinter der Spott eines schlauen Geitzhalses? Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Todter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der

¹¹⁵ Vgl. hierzu bspw. die Schilderungen von Paganinis Arzt und Freund Francesco Bennati: Physiologische Anmerkungen über Niccolò Paganini, in: Neill: Paganini, S. 361–371.

¹¹⁶ Armando: Paganini, S. 8.

¹¹⁷ Hellwig-Unruh: Der Teufelsgeiger (online).

¹¹⁸ Armando: Paganini, S. 8.

¹¹⁹ Armando: Paganini, S. 10.

¹²⁰ Neill: Paganini, S. 190f.

¹²¹ Vgl. Bork: Paganini im Spiegel der Anekdoten, S. 117.

Violine, der uns, wo nicht das Blut aus den Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt? (HFN 216)¹²²

So entsteht noch zu Lebzeiten ein Divergenznarrativ über Paganini, das jedoch nur einen Seitenstrang im kollektiven Paganinibild ausmacht. Ähnlich unterstellt auch Walter G. Armando dem Musiker in seiner Paganini-Biographie »Gewinnsucht« und »Gier nach Geld«.¹²³ Der Legende vom Teufelsgeiger tun diese Nüchternheit und Skepsis keinen Abbruch: Paganini wird posthum über die Jahrzehnte und Jahrhunderte immer wieder zum Zentrum allofiktionaler Texte,¹²⁴ Bühnenwerke und Filme, die am Narrativ vom Teufelsbündner und Frauenhelden mitschreiben. 2013 setzt sich der Kreislauf der publikumswirksamen Selbstinszenierung letztlich auf einer weiteren Ebene fort: Im Film *Der Teufelsgeiger* spielt der deutsche Pop-Violinist David Garrett (*1980) die Hauptrolle des fiktionalisierten Niccolò Paganini und inszeniert sich somit in der öffentlichen Wahrnehmung als Nachfolger seines teuflisch-verführerischen Vorgängers.¹²⁵

Paganini selbst brachten sein teuflisches Auftreten und die dadurch kreierte unheimliche Persona letztlich nicht nur positive Nachwirkungen ein:

Obwohl Niccolò Paganini zeitweise dem Glücksspiel verfallen und in zahlreiche Frauen-Affären verwickelt war, konnte er sich mit der Geige ein Vermögen erspielen. Sein Lebenswandel und vor allem sein schlechter Ruf waren dann allerdings der Grund dafür, dass man ihm nach seinem Tod am 27. Mai 1840 ein kirchliches Begräbnis verwehrte. Präpariert und einbalsamiert wurde sein Leichnam über Jahrzehnte in diversen Kellerräumen aufbewahrt.¹²⁶

¹²² Vgl. auch Neill: Paganini, S. 234–236.

¹²³ Armando: Paganini, S. 9.

¹²⁴ Vgl. u.a. Vgl. Bork: Paganini im Spiegel der Anekdote; Ploch, Daniela: Zur funktionalen Differenz von Adolf-Arthur Kuhnerts Roman Paganini (1929) und dem Hörspiel Das Spiel vom Teufel und dem Geiger Paganini. Eine Ballade um Nicolo Paganini (1932), verfasst von Adolf-Arthur Kuhnert und Günter Eich, in: Szewczyk, Grażyna Barbara/Jelitto-Piechulik, Gabriela (Hrsg.): Die Romantik aus heutiger Sicht. Studien und Aufsätze, Dresden 2017, S. 225–240.

¹²⁵ Vgl. Rose, Bernard: Der Teufelsgeiger, D/AT/ IT 2013; Garrett veröffentlichte zeitgleich ebenfalls das Album *Garrett vs. Paganini*, auf dem er unter anderem Kompositionen Paganinis spielt.

¹²⁶ Hellwig-Unruh: Der Teufelsgeiger (online).

