



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Erzählverfahren in autofiktionalen Familienromanen österreichischer Schriftstellerinnen der Gegenwart“

verfasst von / submitted by
Caroline Ranger, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2022 / Vienna 2022

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

UA 199 506 507 02

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

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Lehrverbund
Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach Englisch

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Susanne Hochreiter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all den Menschen bedanken, die mich in der Zeit, in der meine Masterarbeit entstanden ist, sowie während meines Studiums begleitet und unterstützt haben.

Ich bedanke mich herzlich bei meiner Betreuerin Univ.-Ass. Mag. Dr. Susanne Hochreiter, die mir den Arbeitsprozess durch ihr durchwegs konstruktives Feedback und ihre nützlichen Anregungen erleichtert hat. Vielen Dank, dass Sie mich in meinem Schreiben und Denken begleitet haben!

Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freund*innen. Danke, Mama, Papa und Max, dass ihr mir immer geduldig zuhört und mich aufbaut, wenn ich den Mut verliere. Danke an meinen wunderbaren Freundeskreis, der mir so viel Stabilität gibt. Und danke, Kathi und Annika, ihr habt zu meinem Studienerfolg maßgeblich beigetragen.

Mein größter Dank gilt Gabriel, der mich so wunderbar aushält und mir stets eine Stütze ist. Du bist das Wichtigste.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1 Zielsetzung und Forschungsinteresse	10
1.2 Forschungsfragen und These	12
1.3 Aufbau der Arbeit	13
2. Forschungsperspektiven	14
2.1 Der Familienroman	14
2.1.1 Definitorisches und Gattungstypologisches	14
2.1.2. Erzählverfahren im Familienroman	19
2.2 Autofiktion	29
2.2.1 Definition(en) und Begriffsgeschichte der Autofiktion	32
2.2.2 Autofiktion als Genre?	38
2.2.3 Erzählverfahren und aktuelle Tendenzen autofiktionalen Schreibens	44
2.3 Die Primärtexte im Kontext Familienroman und Autofiktion	50
3. Autobiographie/-fiktion und Gender	54
3.1 Paul de Man und die Autobiographie als Maskenspiel.....	54
3.2 Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlechtsidentität	58
3.3 Anna Babkas Theorie von Gender und den Tropen der Autobiographie	62
4. Textanalyse.....	68
4.1 Analysemethode.....	68
4.2 Kurzzusammenfassung der Inhalte	70
4.3 Analyse der Erzählverfahren.....	72
4.3.1 Erzählverfahren in „Die Bagage“.....	73
4.3.1.1 Erzählverfahren auf der Objektebene: Variable Fokalisierung	73
4.3.1.2 Erzählverfahren auf der Reflexionsebene: Metaisierung	78
4.3.2 Erzählverfahren in „Vati“	89
4.3.2.1 Metanarration: Biographie und Autobiographie zugleich	89
4.3.2.2 Die Familienerzählung als Ergebnis einer Investigation	95
4.3.2.3 Der Vater als Figur: Geschlechtliche Unmarkiertheit	98
4.3.3 Erzählverfahren in „Junischnee“	99
4.3.3.1 Distanzierung zum Erzählten.....	99
4.3.3.2 Integration realer Dokumente	102
4.3.3.3 Briefmonologe: Männliches Sprechen, Weibliches Schweigen.....	106
5. Fazit.....	112

6. Literaturverzeichnis.....	116
6.1 Primärliteratur	116
6.2 Sekundärliteratur	116
7. Anhang	123
7.1 Auszug aus „Junischnee“, S. 57-64	123
7.2 Abstract (Deutsch)	127
7.3 Abstract (Englisch)	127

1. Einleitung

Seit Beginn des neuen Jahrtausends, so stellen zahlreiche jüngst erschienene Forschungsbeiträge fest, erfährt das Genre des Familien- beziehungsweise Generationenromans ein Wiederaufleben.¹ Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner datieren die „Rückkehr der Familie in der deutschsprachigen Literatur“² auf die Jahre 2003 und 2005 und können selbst nur mutmaßen, ob (und welche) gesellschaftliche(n) Bedürfnisse nach einer Reformulierung der Struktur Familie sowie der Geschichte des 20. Jahrhunderts diese Rückkehr bedingt haben könnten. Fest steht für sie zumal, dass der Familienroman nicht lediglich die Geschichte einer Familie erzählt, sondern es mittels der Fokussierung auf die Familie ermöglicht, eine bestimmte Gesellschaft(sordnung) zu charakterisieren.³ Britta Herrmann vermutet den Grund für die Konjunktur von Familienromanen in kulturellen, gesellschaftlichen Veränderungen:

Je mehr sich die Familie in und als Fiktion zeigt, desto weniger mag ihr zwar eine reale soziale Struktur korrespondieren – doch umso stärker funktioniert ‚Familie‘ als ein gesellschaftspolitisches Ordnungswort, mit denen die symbolischen Kräfteverhältnisse und kulturellen Imaginationen neu ausgerichtet werden.⁴

Hohe Auflagezahlen einschlägiger Werke und zahlreiche Literaturpreisvergaben an deren Verfasser*innen deuten darauf hin, dass sich das Genre in den vergangenen zwei Jahrzehnten tatsächlich zunehmend großer Beliebtheit erfreute. Ob dies jedoch als Renaissance der Familienromane gewertet werden kann, darf bezweifelt werden. Denn, so erklärt Michaela Holdenried, Familienerzählungen waren niemals tot, sondern sicherten „in vielfacher Wandlung und struktureller Innovation stets ihr eigenes Überleben“⁵. Im Blick auf Familienromane der Gegenwart spricht Holdenried von „neueren Familiennarrativen“⁶, was entsprechend ihrer These impliziert, dass das Genre lediglich eine Weiterentwicklung, und nicht ein grundlegendes Wiedererwachen erlebt (hat).

Neben dem Schreiben über Familie wird auch dem autofiktionalen Schreiben nachgesagt, es habe seit etwa zwei Jahrzehnten in der deutschsprachigen Literatur Konjunktur.⁷ Die

¹ Vgl. Brinker-von der Heyde/Scheuer 2004, Löffler 2005, Jahn 2006, Costagli/Galli 2010, Nagy/Wintersteiner 2012, Holdenried 2017.

² Hajnalka Nagy, Werner Wintersteiner: Familiengeschichte/Familiengeschichten. In: Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 9-20, hier S. 11.

³ Vgl. ebd., S. 11.

⁴ Britta Herrmann: Papiergebilde. Familie, Roman und Wilhelm Raabes *Die Akten des Vogelsangs*. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 47-58, hier S. 47.

⁵ Vgl. Michaela Holdenried: „Zwischen Ablehnung und Akzeptanz. Familienkonstellationen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ In: Caroline Roeder und Michael Ritter (Hg.): Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien. München: kopaed 2017, 37-53, hier S. 37.

⁶ Ebd., S. 37.

⁷ Vgl. etwa Birgitta Krumrey: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 13.

„Autofiktion“ als Verwandte der Autobiographik⁸ meint vor allem Schreibweisen, die sich häufig im Sinne einer spielerischen Geste zwischen die Pole Faktualität und Fiktionalität, zwischen Referenz und Erfinden, stellen, um über das Leben der Autorin*des Autors zu erzählen.⁹ Das bedeutet, dass autofiktionale Texte faktuale, autobiographische Inhalte zum Thema machen und diese in der Form einer fiktionalen Erzählung ausgestalten¹⁰, häufig unter der Genrebezeichnung Roman¹¹. Autofiktionale Familienentwürfe erweitern somit die literarische Landschaft der Familienromane und eröffnen neue Möglichkeiten, Familie und das Schreiben über (die eigene) Familie zu denken. Die Familie stellt ein soziales System dar, das gesellschaftlich und auch juristisch definiert wird und in dem der Kategorie Geschlecht fixe Lebensentwürfe entspringen, die von der Vorstellung der Familie als ökonomisch bestandsfähiger Betrieb mit festen Aufgabenprofilen gespeist werden. Theoretisch fundierte Kritik an diesen sozio-politischen Vorgängen liefert seit den 1990er Jahren die Queer Theory, die sich „aus identitäts- und machtkritischen Perspektiven mit dem Verhältnis von (zumeist) Sexualität, Geschlecht, Kultur und Gesellschaft“¹² befasst. Ansätzen aus der Queer Theory geht es beispielsweise darum, „die Persistenz von hierarchisierenden sexuellen und geschlechtlichen Normen“¹³ als Prozess zu zeigen, „durch den die zweigeschlechtliche ‚Hetculture‘ und partikulare Lebensformen wie die heterosexuelle Paarbeziehung zum Inbegriff von Gesellschaft und Geschichte selbst wurden.“¹⁴ Wie Mike Laufenberg ausführt, geht dieses heteronormative Gesellschaftsbild „konstituierend in Konzepte wie Bevölkerung, Generation, Familie, Liebe, Gemeinschaft, Nation, Öffentlichkeit, Haushalt, Fortschritt, Arbeitsteilung oder Wohlfahrtsstaatlichkeit ein.“¹⁵ Es wirkt sich präskriptiv auf das private wie öffentliche Leben aus und beeinflusst nicht zuletzt die Idee, wie eine Familie auszusehen und sich zu entwickeln hat. Dabei stellt das „sich fortpflanzende[...] heterosexuelle[...] Paar[...]“¹⁶ das gesellschaftliche Leitbild von Liebe und Familie dar, das sich zum einen von homosexuellen Praktiken abhebt und zum anderen auch von jenen heterosexuellen, die „mit Unproduktivität und Dysfunktio-

⁸ Vgl. Claudia Gronemann: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica* 31 (1999), S. 237-262, hier S. 240, oder auch Krumrey 2015, S. 30.

⁹ Vgl. Krumrey 2015, S. 13.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 13.

¹¹ Vgl. Claudia Gronemann: *Autofiction*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography-Autofiction*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 241-246, hier S. 241.

¹² Mike Laufenberg: *Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht*. In: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (Hg.): *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019, S. 331-340, hier S. 332.

¹³ Ebd., S. 336.

¹⁴ Ebd., S. 336.

¹⁵ Ebd., S. 336.

¹⁶ Ebd., S. 337.

nalität assoziiert werden“¹⁷, wie etwa weibliche Promiskuität oder Sexualpraktiken behinderter Menschen. Die Familie hat somit die „sozio-ökonomische Funktion [...] als Ort unbezahlter Reproduktionsarbeit“¹⁸ inne, bei der die Zweigeschlechtlichkeit unter Rückgriff auf Vorstellungen des Natürlichen legitimiert und perpetuiert wird. Dabei gibt es in diesem heterosexuellen Paarsystem, genauer gesagt bei zweigeschlechtlichen Paaren mit Kindern, eine hierarchische, geschlechtlich bedingte Macht- und Aufgabenverteilung, an der sich auch nach jahrzehntelangem scheinbar progressivem gesellschaftlichem Diskurs in der konkreten innerfamiliären Realität wenig geändert hat.¹⁹ Überschneidungen mit diesen geschlechter- und genderspezifischen Ausformungen von Familie gibt es häufig zu Aspekten der sozialen Frage beziehungsweise der Klassenfrage. Das heteronormative Bild der idealtypischen Familie als ökonomische Institution befördert die Ausgrenzung finanziell oder sozial schwächer gestellter Familien, besonders auch jene von Sozialhilfe beziehender kinderreicher Familien, welche oftmals „von Rassisierung und/oder Klassismus betroffen sind“²⁰. Die Machtdynamiken zwischen Gesellschaft und Familie können folglich auf spezifische Weise zur (familiären) Identitätsbildung und schließlich auch zu bestimmten Ausformungen von mehr oder weniger normgerechten Familienerzählungen führen. Herrmann erläutert in diesem Zusammenhang:

Welches Modell der Familie [...] als Norm erscheint, hängt zusammen mit den Bedürfnissen und Ängsten einer Gesellschaft – es ist also ein Ausdruck des kulturellen oder sozialen Imaginären. Dieses wiederum manifestiert sich in und wird geformt durch kulturelle Verhandlungen – und daran Teil haben mediale und fiktive Entwürfe von ‚Familie‘, nicht zuletzt solche der Literatur.²¹

Literarische Darstellungen von Familie bieten sich in Folge dessen an, nach den Verbindungen von Familie und Gender und deren textueller Aushandlung, sowie nach der Gestaltung von innerfamiliären Machtdynamiken und der genderspezifischen wie auch genealogischen narrativen Vorherrschaft zu fragen. Familienerzählungen haben eine lange Geschichte, die aus gendertheoretischer Sicht insbesondere dadurch besticht, dass sie patriarchalisch strukturiert und geregelt war²². Das 19. Jahrhundert, welches die Familie als „naturwüchsige Einheit und ideale Gemeinschaft“²³ regelrecht erfand, zeichnete die idealtypische, auf genealogische Vererbbarkeit von materiellen Besitztümern ausgelegte Familie erzählerisch und literarisch nach, sowohl in Familienromanen als auch in Familienzeitschriften, Zeitungsbeila-

¹⁷ Laufenberg 2019, S. 337.

¹⁸ Ebd., S. 337.

¹⁹ Vgl. Hildegard Macha, Monika Witzke: Familie und Gender. Rollenmuster und segmentierte gesellschaftliche Chancen. In: Zeitschrift für Pädagogik 54 (2008), H. 2, S. 261-278, hier S. 261-262.

²⁰ Laufenberg 2019, S. 337.

²¹ Herrmann 2010, S. 47.

²² Vgl. Anne Fleig: (K)ein Mann im Haus? Erinnerung, Identität und Männlichkeit. Zur Renaissance des Familienromans bei John von Düffel und Arno Geiger. In: Feministische Studien 28 (2010), H. 2, S. 270-283, hier S. 272.

²³ Britta Herrmann: Verweigerte Ich-Ausdehnung, historische Kontinuitätsbildung und mikroskopierte Wirklichkeit: Familienroman im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), H. 2, S. 186-208, hier S. 187.

gen oder sogenannten „Familienblättern“²⁴. „Familienlosigkeit erscheint als soziales Stigma“²⁵, schreibt Britta Herrmann in diesem Kontext, „Hagestolze und Jungfern sind Gegenstände von Spott und Karikatur, von Dramen der Schuld und des Unglücks.“²⁶ Der Familienroman des Realismus ist für Herrmann „ein Instrument, [den] Herd der Familie über die fiktive Welt hinaus im kollektiven Bewusstsein zu verankern“²⁷. Insbesondere die ungebrochene männliche Genealogie erlangte Vergleichbarkeit mit dem ewigen Leben, sodass sich die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts als „spezifisch männliches Begehrenskonstrukt“²⁸ herausstellt. Viele Familiengeschichten des 19. Jahrhunderts sind dementsprechend, wie Benjamin Brückner in Bezug auf Gustav Freytags „Soll und Haben“ sowie Thomas Manns „Buddenbrooks“ formuliert, „Geschichte[n] von Vätern und Söhnen“²⁹. Das Schreiben über Familie hat demnach eine lange Tradition der männlichen Superiorität, die sich aus einem patriarchal-bürgerlichen Wertesystem und Verständnis von männlicher Genealogie heraus erklärt.³⁰ Neuere Formen der Familienerzählung emanzipieren sich jedoch von ihren gattungsspezifischen Traditionen und schlagen neue Wege der Dar- und Vorstellung von Familie ein. An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit an und versucht, aktuelle Tendenzen des Erzählens über Familie mit Fokus auf genderspezifische Aspekte zu beleuchten.

1.1 Zielsetzung und Forschungsinteresse

Diese Arbeit beschäftigt sich mit autofiktionalen Familienentwürfen zweier österreichischer Schriftstellerinnen der Gegenwart und nähert sich den Texten aus einer genderorientierten Haltung, mit der die Texte auf ihr Potential hin befragt werden, neue Vorstellungen von Familie(ngeschichte) zu eröffnen, in denen die Familie und die Familiengeschichte gleichzeitig festgeschrieben beziehungsweise erschrieben wie auch infrage gestellt wird. Bei den zu analysierenden Primärwerken handelt sich um Monika Helfers Familienromane „Die Bagage“³¹ (2020) und „Vati“³² (2021) sowie um Ljuba Arnautovićs „Junischnee“³³ (2021). Die drei Texte wurden ausgewählt, da es sich dabei um jüngst erschienene österreichische Familiennarrative handelt, die seit ihrem Erscheinen auf große Resonanz gestoßen sind und folglich ein aktuelles Leser*inneninteresse zu befriedigen scheinen. Sowohl „Die Bagage“ als auch „Vati“

²⁴ Herrmann 2010, S. 188.

²⁵ Ebd., S. 188.

²⁶ Ebd., S. 188.

²⁷ Ebd., S. 208.

²⁸ Ebd., S. 189.

²⁹ Benjamin Brückner: Familie erzählen. Vererbung in Literatur und Wissenschaft, 1850-1900. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2019, S. 11.

³⁰ Vgl. Fleig 2010, S. 272.

³¹ Monika Helfer: Die Bagage. München: dtv 2021. (Fortan zitiert unter Verwendung des Kurztitels Bagage.)

³² Monika Helfer: Vati. Carl Hanser Verlag 2021. (Fortan zitiert unter Verwendung des Kurztitels Vati.)

³³ Ljuba Arnautović: Junischnee. Wien: Zsolnay 2021. (Fortan zitiert unter Verwendung des Kurztitels Junischnee.)

wurden beispielsweise in die SWR-Bestenliste aufgenommen³⁴ und „Junischnee“ unter anderem in den Ausnahmegesprächen des Hauptverbands des Österreichischen Buchhandels (HVB) diskutiert³⁵. Die Werke schienen daher geeignet, für eine Analyse aktueller narrativer Verfahren in Familienerzählungen herangezogen zu werden. In „Die Bagage“ erzählt Helfer mittels perspektivischer Fokussierung auf die Großmutter die Geschichte ihrer eigenen Familie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche in „Vati“ erweitert wird um die Beschäftigung mit ihrem Vater sowie der eigenen Kernfamilie der Autorin, inklusive ihrer selbst. Ljuba Arnautović hingegen erkundet in „Junischnee“, wie sich ihre Eltern unter widrigen Umständen im sowjetischen Gulag kennenlernten und die Familie in den darauffolgenden Jahrzehnten zwischen den Orten Wien und Kursk unter die bürokratischen Mühlen der österreichischen und sowjetischen Außenämter geriet. Die Texte ermöglichen in ihrer spezifischen narrativen Ausgestaltung einen kritischen Blick auf traditionelle, von den Entscheidungen und Werdegängen männlicher Familienmitglieder bestimmte Familiengeschichten sowie auf die Art und Weise, wie Familie überhaupt erzählt werden kann. Sie können als Neuformulierungen von Familiengeschichte betrachtet werden, welche mittels verschiedener erzähltechnischer Strategien die Problematik von Familiengeschichtsschreibung sichtbar und die Rolle von Gender in der Familie(nschreibung) verhandelbar machen. Dementsprechend kann angenommen werden, dass sich die Autorinnen keinesfalls naiv, sondern selbstreflexiv-kritisch und im Bewusstsein der genderspezifischen Machtverhältnisse in ihren jeweiligen Familien mit den Geschichten ihrer Verwandten auseinandersetzen. Insofern gliedern sich die Texte ein in eine Reihe von Werken österreichischer Schriftstellerinnen, denen Joanna Ławnikowska-Koper eine besondere Sensibilität für Frauenerfahrungen zuspricht:

Den Poetiken von Autorinnen der österreichischen Gegenwartsliteratur, wenn auch individuell variierend, ist eine sensible Beobachtung der Frauenräume in der sich wandelnden Umgebung (sozial, ökonomisch, politisch) eigen. Diese Frauenräume werden durch die oben genannten Kategorien: Geschichte, Geschlecht und Gedächtnis strukturiert und dürfen somit als Frauenarchive fungieren.³⁶

Im Kontext von Familiengeschichte bedeutet dies, dass die Primärwerke so gelesen werden können, dass sie gegen die lange vorherrschenden Genrekonventionen arbeiten und neue Geschlechterkonzeptionen in der Familienerzählung entwerfen. Die vorliegende Arbeit versteht

³⁴ „Die Bagage“ stand im Februar 2020 auf Platz 10, „Vati“ im Februar 2021 auf Platz 2. Vgl. SWR: Bestenliste Februar 2020. https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100~_detailPage-2_-f1ad0353fb529fe17479d652df37069709a632a1.html. (Zugriff 07.11.2022) sowie SWR: Bestenliste Februar 2021. <https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100.html>. (Zugriff 07.11.2022).

³⁵ Vgl. HVB: Ausnahmegespräche: Ljuba Arnautović mit „Junischnee“. <https://youtu.be/ky8ZXxJoZt4> (Zugriff 07.11.2022).

³⁶ Joanna Ławnikowska-Koper: *Wir Erbinnen*. Eine frauenbildorientierte Re-Lektüre der Romane *unter uns* und *Wir Erben* von Angelika Reitzer. Zu Figurationen des Weiblichen in einer „Gegenwart der Simultaneitäten“. In: Andrea Rudolph, Gabriela Jelitto-Piechulik und Monika Wójcik-Bednarz (Hg.): *Geschlecht und Gedächtnis. Österreichische Autorinnen prüfen Geschichtsmymen*. Wien: new academic press 2020, S. 165-177, hier S. 175.

sich mit Blick auf die aktuelle Forschungslage den Familienroman betreffend insofern als relevant, als sie untersucht, wie Familie in autofiktionalen Erzählungen der Gegenwart entgegen vormaliger Genretraditionen des Familienromans neu erzählt wird und welche Entwicklungen sich aus einer gendertheoretischen Perspektive im Erzählen über Familie festmachen lassen.

1.2 Forschungsfragen und These

In der Arbeit soll insbesondere untersucht werden, inwieweit in den drei Werken das Leben der Familienmitglieder als ein von vergeschlechtlichten Machtverhältnissen dominiertes erfasst und entworfen wird und wie diese Darstellung im Spannungsfeld von Faktizität und Fiktionalität einzuordnen ist. Konkret sollen die folgenden Forschungsfragen behandelt werden: Durch welche narrativen Verfahren findet in Monika Helfers autofiktionalen Familienromanen „Die Bagage“ und „Vati“ sowie in Ljuba Arnautovičs „Junischnee“ eine zwischen Faktizität und Fiktionalität stehende Annäherung an die eigenen Eltern und Großeltern statt und inwiefern ermöglichen diese Verfahren eine Lektüre der erzählten Leben als von geschlechter- und genderbezogenen Machtdynamiken bestimmte Geschichten? Um die Forschungsfragen zu erörtern, wird die geplante Arbeit in der Analyse der Texte Überlegungen aktivieren, die in Bezug auf die autobiographische Textproduktion angestellt worden sind. Ausgangspunkt der Analyse ist die von Anna Babka gezogene Verbindung von Autobiographie und Gender, bei der Autobiographie als Ort verstehbar wird, an dem eine geschlechtliche Norm performt und die rhetorische Verfasstheit von Gender erkennbar wird.³⁷ Babka stützt sich dabei unter anderem auf Paul de Mans Vorstellung der Autobiographie als Maskenspiel, das nicht als Gattung, sondern als Lese- oder Verstehensfigur begreifbar ist.³⁸ Die Idee, dass der Dichter sich durch die Autobiographie selbst einsetzt und diese „ihm als Prosopopöie Figur oder Gesicht verleiht und es (eben damit) verwischt oder entzieht“³⁹ legt Babka auf Fragen der Genderidentität um und erläutert, dass die Autobiographin ihre (genderbezogene) Subjektivität erst in dem Versuch, sich ihrer sprachlich zu vergewissern, hervorbringt⁴⁰. Für ihre Argumentation ist darüber hinaus Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlechtsidentität wesentlich, bei der Geschlechtsidentität als etwas gedacht wird, das erst in seinen wiederholten und wiederholbaren Äußerungen performativ entsteht⁴¹. Diesen Überlegungen

³⁷ Vgl. Babka, Anna: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien: Passagen Verlag 2002.

³⁸ Vgl. Paul de Man: *Autobiography as De-facement*. In: *MLN* 94 (1979), H. 5, S. 919-930, hier S. 921.

³⁹ Babka 2002, S. 23.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 24.

⁴¹ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021, S. 49.

folgend soll in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet werden, dass die Familie im autofiktionalen Familienroman nicht als nachträgliche, faktuale Darstellung und Repräsentation von Realität(en) verstanden werden kann, sondern vielmehr durch subjektive Zugriffe auf eigene oder fremde Erinnerungsfragmente beziehungsweise auf (semi-)reale, historische Dokumente im Erzählprozess performativ erschrieben und entworfen wird. Entlang dieser These sollen die konkreten Erzählverfahren, derer sich die Texte bedienen, dahingehend untersucht werden, inwieweit sie in ihrer Methodik spezifisch genderorientierte Perspektiven auf die erzählten Leben eröffnen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Im Kapitel Forschungsperspektiven wird ein kursorischer Überblick über den aktuellen Forschungsstand im Bereich des Familienromans sowie der Autofiktion geliefert und die drei Primärtexte anschließend in den Kontext der Forschungsbeiträge eingeordnet. Danach werden im Kapitel Autobiographie/-fiktion und Gender die drei für diese Arbeit zentralen Theoriewerke – Paul de Mans Abhandlung über die Autobiographie als Maskenspiel⁴², Judith Butlers Arbeit über die Performativität von Geschlechtsidentität⁴³ sowie Anna Babkas Werk über Gender und die Tropen der Autobiographie⁴⁴ – zusammengefasst und deren Kernaussagen miteinander diskutiert. Im Anschluss daran findet im Kapitel Textanalyse, nach einer kurzen Erläuterung des Analyseverfahrens und einer Inhaltszusammenfassung der drei Primärwerke, die Untersuchung von Helfers und Arnautovićs Familienromanen, der darin verwendeten Erzählverfahren sowie der Darstellung der erzählten Leben aus genderorientierter Sicht unter Rückgriff auf die zuvor diskutierten Theoreme statt. Die Arbeit schließt mit einem Fazit, das die wichtigsten Ergebnisse der Analyse darlegt und einen Ausblick auf potentielle Ansatzpunkte für weiterführende Forschungsbeiträge im Zusammenhang mit autofiktionalen Familienerzählungen liefert.

⁴² Vgl. de Man 1979.

⁴³ Vgl. Butler 2021.

⁴⁴ Vgl. Babka 2002.

2. Forschungsperspektiven

2.1 Der Familienroman

Zu Beginn wird das Genre Familienroman gattungstypologisch diskutiert sowie verschiedene Forschungsbeiträge zu gängigen narrativen Verfahrensweisen in Familienerzählungen überblickt. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit zentralen Forschungsperspektiven aus dem Bereich der Autofiktion.

2.1.1 Definitorisches und Gattungstypologisches

Spätestens seit den 2000er-Jahren hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung verstärkt mit den neuen Ausformungen der Gattung Familien- und Generationenroman auseinandergesetzt. Trotz der seitdem intensiven wissenschaftlichen Diskussion gattungstypologischer Fragestellungen scheint nach wie vor Uneinigkeit darüber zu herrschen, wie der Familienroman genau zu definieren ist und wie er sich von anderen literarischen Formen, in denen die Familie inhaltlich eine Rolle spielt, abgrenzen lässt. Den Kern der Sache bringt Michaela Holdenried so eingängig wie selbsterklärend auf den Punkt: „Im Fokus des Familienromans steht, wenig verwunderlich, die Familie“⁴⁵. Allein dieses Faktum scheint in der einschlägigen Diskussion um gattungstypologische Fragen gesichert zu sein. Die Familie als Dreh- und Angelpunkt des Genres steht fest und ist gattungskonstitutiv. Katja Majewski liefert darüber hinaus eine genauere Differenzierung:

Wird Familie hauptsächlich als abstraktes Konstrukt thematisiert, muss dies nicht unbedingt auf einen Familienroman hindeuten. Familie kann einfach nur eines von vielen Themen im Roman sein. Kann man Familie allerdings als räumliche und/oder zeitliche Dimension definieren, weist dies den Roman vermutlich als Familien- oder Generationenroman aus.⁴⁶

Folgt man Majewski, so ist die starke inhaltliche Gebundenheit an den räumlichen beziehungsweise zeitlichen Aspekt Familie ausschlaggebendes Kriterium für einen Familien- oder Generationenroman. Diese Annahme schmälert jedoch nicht die Tatsache, dass man es beim Familienroman mit einem immens breiten Genre zu tun hat, dessen interne Vielfalt erst eruiert und eingehend untersucht wird/werden muss. Auffällig ist bei der Sichtung der Forschungsbeiträge beispielsweise eine definatorische Unschärfe, was die Differenzierung von rein fiktionalen gegenüber autobiographischen beziehungsweise autofiktionalen Familienerzählungen betrifft. Vielmals bleibt die Frage ungeklärt, ob es sich bei der Familie im Fokus der Handlung um eine rein fiktive oder eine in der außertextuellen Welt zu verortende, referentielle

⁴⁵ Holdenried 2017, S. 37.

⁴⁶ Katja Majewski: „Familie: Erzählen. Neue Erzählstrukturen in zeitgenössischen Familienromanen.“ In: Nagy, Hajnalka; Wintersteiner, Werner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 41-51, hier S. 42.

handeln muss/kann, oder ob dieser Umstand gänzlich irrelevant für eine etwaige Genrezuteilung ist.

In der Forschung verbreitet ist demgegenüber die Differenzierung zwischen den Begriffen Familienroman und Generationenroman. Costagli und Galli definieren die Termini in ihrem 2010 veröffentlichten Sammelband folgendermaßen: „Ersterer [der Begriff Familienroman] kann als allgemeine Bezeichnung für Texte mit Handlungsfokus innerhalb einer Familie gelten, während der zweite [der Begriff Generationenroman] Romane betrifft, die chronologisch mehrere Generationen umfassen.“⁴⁷ Da ein möglicher Bezug zur außertextuellen Wirklichkeit hier sowohl den Familien- als auch den Generationenroman betreffend unerwähnt bleibt, muss vorerst davon ausgegangen werden, dass die Auseinandersetzung mit jeglichen Familien, also sowohl mit frei erfundenen als auch mit auf die Wirklichkeit referierenden, eventuell sogar dem*der Autor*in zuweisbaren, Familien einen Roman zum Familienbeziehungsweise Generationenroman macht. Ob die Abgrenzung des Familien- vom Generationenroman zielführend ist, ist zu diskutieren. Zwar ziehen Costagli und Galli einen Unterschied zwischen den Bezeichnungen Familienroman und Generationenroman, relativieren diesen jedoch in weiterer Folge, indem sie konstatieren, dass der Begriff Generationenroman mittlerweile vorherrsche.⁴⁸ Demgegenüber verweisen Nagy und Wintersteiner in ihrem Aufsatz über die Familie als Topos der Literatur auf die vielen unterschiedlichen Verwendungsweisen der Begriffe Familien- und Generationenroman, die aktuell im Umlauf sind:

Wenn die einen im Familienroman die synchrone Darstellung einer Gemeinschaft sehen und den Generationenroman als die Erzählung vom Aufstieg und Fall oder Wiederaufstieg eines ganzen Geschlechts definieren, setzen andere wiederum beide Begriffe in eins und machen gar keine Unterschiede.⁴⁹

Dass der Begriff Generationenroman den des Familienromans nunmehr abgelöst hätte, so wie von Costagli und Galli angedeutet, liest sich hier nicht. Stattdessen wird der derzeit vorherrschende definitorische Wildwuchs augenscheinlich gemacht. Nagy und Wintersteiner selbst entscheiden sich in weiterer Folge ohne genaue Angabe von Gründen für die Bezeichnung Familienroman. Ebenso tut dies Michaela Holdenried in ihren einschlägigen Aufsätzen⁵⁰ sowie Neva Šlibar in ihrem Beitrag über Familiengeschichten von Frauen⁵¹. Šlibar spricht sich darin klar für „die Wiederaufnahme des international stärker anschlussfähigen und historisch

⁴⁷ Matteo Galli, Simone Costagli: Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 7-20, hier S. 8-9.

⁴⁸ Vgl. Galli/Costagli 2010, S. 9.

⁴⁹ Nagy/Wintersteiner 2012, S. 9.

⁵⁰ Vgl. etwa Holdenried 2017.

⁵¹ Vgl. Neva Šlibar: Frauen schreiben Familiengeschichte(n). Von Monika Maron bis Katja Petrowskaja. In: Goran Lovrić und Jeleč Marijana (Hg.): Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2016, S. 15-39.

poetologisch leichter integrierbaren Begriffs ‚Familienroman‘ bzw. Familienerzählung“⁵² aus. Einen Grund für die zunehmende Präferenz des Terminus ‚Generationenroman‘ sieht Šlibar darin, dass der Generationenbegriff selbst in jüngster Vergangenheit auf wachsendes interdisziplinäres Interesse gestoßen ist, insbesondere hinsichtlich Prozesse der transgenerationalen Traumaübertragung.⁵³ Dazu beigetragen, den Familien- beziehungsweise Generationenroman hinsichtlich seines transgenerationalen Erinnerungs- und Aufarbeitungspotential zu theoretisieren, hat unter anderen insbesondere Aleida Assmann, die sich in zahlreichen Beiträgen⁵⁴ mit den familiären und identitätsbezogenen Erbschaften auseinandersetzt, die in zeitgenössischen Familienerzählungen verhandelt werden. Ein sehr aktueller Sammelband aus dem Jahr 2021⁵⁵ nimmt sich dem titelgebenden Generationenroman in unzähligen Beiträgen aus eben jenem Blickwinkel an und beleuchtet die lange Geschichte sowie die gegenwärtigen Erscheinungsformen genealogischer Erzählungen, wobei das Genre insbesondere mit Theoremen der Generationenforschung in Verbindung gebracht wird. Costagli und Gallis These, derzufolge der Begriff Generationenroman in Bezug auf Familienerzählungen mittlerweile eher bevorzugt werde, ist dementsprechend vermutlich insofern zu relativieren, als die Bezeichnung Generationenroman eine spezifische methodische Herangehensweise in der Untersuchung und Diskussion der Texte impliziert. Mit anderen Worten, wer sich den betreffenden literarischen Texten unter dem Schlagwort Generationenroman nähert, interessiert sich vermutlich speziell für Fragestellungen der (Trans-)Generationalität, die entlang jener Texte auf die eine oder andere Weise aktivier- und diskutierbar werden. Darüber hinaus existieren nach wie vor bestimmte formale Kategorisierungsaspekte, welche Helmut Grugger im erwähnten Sammelband so kritisch wie konstruktiv reflektiert:

Zwar lässt sich selbst an der traditionellen Auffassung rütteln, erst dann von Generationenromanen zu sprechen, wenn zumindest drei Generationen aus unterschiedlicher Perspektive beleuchtet werden und die gewählte Chronologie über einen einzelnen Zeitpunkt hinausgeht. Sie wird aber schon aus dem entscheidenden Vorteil beibehalten, so überhaupt zu einer sinnvollen Einteilungs- und Beschreibungsmöglichkeit gelangen zu können, wäre Zahl und Charakter von Familie und Gesellschaft thematisierenden Romanen ansonsten doch vollends unüberschaubar. Dass jeder definitorische Einschnitt Felder erst erzeugt, um sie als solche operabel zu machen, und auch anders gesetzt werden könnte, darf als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden.⁵⁶

⁵² Šlibar 2016, S. 19-20.

⁵³ Vgl. ebd., S. 20-21.

⁵⁴ Vgl. zum Beispiel Aleida Assmann: Grenzen des Verstehens. Generationsidentitäten in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. In: *Familiendynamik* 30(4) (2005), S. 370-389. oder Aleida Assmann: Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman. In: Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Hg.): *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009, S. 49-70.

⁵⁵ Helmut Grugger, Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 1. Berlin/Boston: de Gruyter 2021.

⁵⁶ Helmut Grugger: Zum Begriff des Generationenromans. In: Helmut Grugger und Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 1. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 3-17, hier S. 7-8.

Diese leicht defensiv anmutende Erläuterung macht einerseits deutlich, dass neuere Forschungsbeiträge nunmehr intensiv darum bemüht sind, Ordnung in das definatorische Chaos im Bereich der Familiennarration zu bringen, zeigt jedoch andererseits, dass ein solches Unterfangen ohne Inkaufnahmen von grundsätzlich wenig stichhaltigen Zuordnungskriterien von vornherein unmöglich wäre.

Diese Arbeit folgt begrifflich dem Gros der einschlägigen Forschungsbeiträge und verwendet fortan den Terminus Familienroman, um jenes Genre in einem ersten Schritt zu bezeichnen, dem die zu analysierenden Primärtexte von Monika Helfer und Ljuba Arnautović angehören. Auch Texte, die an anderer Stelle als Generationenromane bezeichnet werden würden, werden in der vorliegenden Arbeit, wenn sie nicht eindeutig anders zu nennen sind, als Familienromane ausgewiesen. Der Grund ist, dass bei der Literaturrecherche ersichtlich wurde, dass es sich bei diesem Genre/diesen Genres um hybride, nicht immer klar ab- und einzugrenzende Textformen handelt, deren strikte Auseinanderhaltung aus textimmanenter Sicht wenig Nutzen hätte, behandeln doch beide im Kern familiäre Themen. Darüber hinaus deutet derzeit aufgrund der unübersichtlichen Forschungslage ohnehin weder der eine noch der andere Terminus auf ein klar festgelegtes Set von textgestalterischen Merkmalen. Und schließlich erscheint der Begriff Familienroman noch immer als wenig fehleranfälliger Überbegriff für Texte mit dem Handlungsfokus Familie, erstrecke sich deren Darstellung nun über mehrere Generationen oder nicht. Ähnlich pragmatisch wird immerhin auch in anderen Forschungsbeiträgen agiert: Gerhard Friedrich etwa definiert den neuen deutschen Familienroman als „Genrebezeichnung für die zahlreichen im letzten Jahrzehnt in Deutschland geschriebenen Familien- und Generationenromane, Familiengeschichten und in Familiengeschichte integrierte Autobiografien“⁵⁷.

Es bleibt nun, den Terminus Familienroman zum Zweck des Leser*innenverständnisses eingehender, und zwar nicht nur in Abgrenzung zum Ausdruck Generationenroman, zu beleuchten. Wie Galli und Costagli feststellen, finden sich in literaturwissenschaftlichen Lexika trotz der großen Popularität des Genres, wenn überhaupt, nur sehr allgemein gehaltene Definitionen des Familienromans, denen es an Hinweisen auf genretypische Erzählstrukturen mangelt.⁵⁸ Auch Nagy und Wintersteiner bemerken, dass der Ausdruck

⁵⁷ Gerhard Friedrich: Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman. In: Costagli, Simone; Galli, Matteo (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 169-180, hier S. 169.

⁵⁸ Vgl. Matteo Galli; Simone Costagli: Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. In: Costagli, Simone; Galli, Matteo (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 7-20, hier S. 7.

in den Literaturlexika „merkwürdig verschwommen“⁵⁹ bleibt. Galli und Costagli⁶⁰ liefern einen knappen Überblick über einige eher ältere Lexikoneinträge zum Begriff Familienroman. Dazu zählen Gero von Wilpert's „Sachwörterbuch der Literatur“ (1955), Hermann Pongs „Kleines Lexikon der Weltliteratur“ (1964) sowie Claus Trägers „Wörterbuch der Literaturwissenschaft“ (1986). Die Einträge in diesen Werken belassen es bei so vagen Feststellungen wie jener in Trägers Wörterbuch, dass der Familienroman „mit den Konflikten einer Familie zugleich eine weitgesteckte Thematik oder Problematik zu erfassen“⁶¹ vermöge und sich gattungshistorisch entlang so bedeutender Werke wie Richardsons Briefromanen, Tolstois, Flauberts und Fontanes Eheromanen sowie Thomas Manns Generationenroman „Buddenbrooks“ entwickelt habe⁶². Ein stichprobenartiger Blick in das 2013 von Thomas Anz herausgegebene Handbuch Literaturwissenschaft⁶³ zeigt, dass die Kategorie Familienroman im großen Feld der Gattung Roman im Unterschied zu anderen spezifizierten Ausformungen wie dem Bildungs- oder dem historischen Roman noch immer als Randnotiz auftritt. Auf Seite 42 des Handbuchs findet sich zum ersten und einzigen Mal der Begriff ‚Familienroman‘, der in einer Auflistung von Untergattungen des Romans aufscheint, welche sich durch die Fokussierung auf den Stoff und das dargestellte Personal im Roman ergeben. Der Begriff bleibt unkommentiert und wird nicht näher erläutert. In Bezug auf die nach wie vor bestehende Unbestimmtheit des Begriffs Familienroman hypothetisieren Galli und Costagli, dass die schiere Bandbreite des Topos Familie, welcher die Behandlung unterschiedlichster Themenkomplexe erlaube, es generell zu erschweren scheine, die Fülle an Texten thematisch zu präzisieren und gegen andere Untergattungen abzugrenzen.⁶⁴

Einen brauchbaren Ansatzpunkt liefert hingegen Michaela Holdenried mit ihrer Arbeitsdefinition, in welcher sie den Familienroman als Gattung beschreibt,

die sich inhaltlich auf ein symbolisches System Familie bezieht und in einer mindestens zwei, meist drei Generationen umfassenden, jedoch nicht mehr unbedingt linear-chronologischen Erzählform sowie oft mit hybriden Erzählstrategien die Geschichte dieser Familie aufzeichnet – wobei diese perspektivisch auf die identitäre Verortung des Protagonisten fokussiert ist.⁶⁵

⁵⁹ Nagy/Wintersteiner 2012, S. 9.

⁶⁰ Vgl. Galli/Costagli 2010, S. 7-8.

⁶¹ A. Klingenberg, Claus Träger: Familienroman. In: Claus Träger (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: Bibliographisches Institut 1986, S. 158.

⁶² Vgl. Galli/Costagli 2010, S. 7.

⁶³ Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013.

⁶⁴ Vgl. Galli/Costagli 2010, S. 8.

⁶⁵ Michaela Holdenried: Familie, Familiennarrative und Interkulturalität. Eine Einleitung. In: Michaela Holdenried und Weertje Willms (Hg.): Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 11-23, hier S. 17.

Der Hinweis auf die nicht mehr zwingend linear-chronologische Form lässt Holdenrieds Auffassung erkennen, dass sich der Familienroman der Gegenwart wie eingangs erwähnt nicht etwa neu etabliert, sondern aus früheren Formstadien emanzipiert habe und sich nun facettenreicher und vielgestaltiger denn je ausnehme. An anderer Stelle⁶⁶ zieht Holdenried einen Vergleich zu der von Yi-ling Ru geprägten ursprünglichen Definition des Familienromans, die sie in ihrer 1989 veröffentlichten Dissertation vorlegte. In ihrer Beschreibung des *family novel* als Subgenre des *novel* stellt Ru drei ausschlaggebende Kriterien des Familienromans auf:

first, it deals realistically with a family's evolution through time and different generations; second, family rites play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts; and third, the various conflicts within the family (which are always presented as being in a continuous process of evolution) form the primary theme of the novel, which always focuses on the fate of a family.⁶⁷

Mit Blick auf die gegenwärtigen Veränderungen in der Erzählweise und Struktur von Familienromanen betont Holdenried, dass von dieser sehr geschlossenen Definition des Familienromans nunmehr abgesehen werden sollte. Demgegenüber rückt sie Merkmale ins Zentrum, die auf die kreative Produktivität des Genres hindeuten und auf dessen Potential, Genregrenzen und Strukturkonventionen zu sprengen: Es käme zu einem „Oszillieren zwischen Ablehnung und Akzeptanz“⁶⁸ vorgängiger Generationen, zur Aufhebung temporaler Nachzeitigkeiten bis hin zur Simultaneität beziehungsweise zum Überblenden verschiedener Zeitschichten sowie zur Verwendung von Darstellungsformen wie Stream-of-Consciousness, surrealer oder märchenhafter Passagen sowie Grotteske und Burleske.⁶⁹ Diese hybriden Erzählformen spielen in Holdenrieds Definition eine gewichtige Rolle, schaffen sie doch ein Bewusstsein für die narrative Vielgestaltigkeit, die das Genre Familienroman regelrecht ausmacht. Im Folgenden soll cursorisch überblickt werden, was die (germanistische) Forschung hinsichtlich der im Familienroman geläufigen Erzählverfahren bis dato geliefert hat.

2.1.2. Erzählverfahren im Familienroman

Bislang wurden die in den letzten Jahrzehnten erschienenen Familien- (und Generationen-) romane hauptsächlich unter dem Licht gedächtnis- und erinnerungstheoretischer Aspekte untersucht. Vor allem die deutsche Forschungsdiskussion dreht(e) sich zu großen Teilen um die Frage, wie in Texten dieses Genres Dimensionen des kollektiven oder kulturellen Gedächtnisses mit solchen des individuellen kollidieren beziehungsweise enggeführt werden können. Vorherrschend war und ist insbesondere die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschich-

⁶⁶ Vgl. Holdenried 2017, S. 37.

⁶⁷ Yi-ling Ru: *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. Diss. Pennsylvania State University 1989.

⁶⁸ Holdenried 2017, S. 37.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 37.

te des 20. Jahrhundert, dem Holocaust sowie den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs. Majewski zufolge wird dieser Interpretationsrahmen in Bezug auf österreichische Familienromane vergleichsweise selten angewandt.⁷⁰ Dies liege, so Majewskis Vermutung, vorwiegend daran, „dass sich die österreichischen Romane nicht so nahtlos in den deutschen Erinnerungsdiskurs einbetten lassen und der österreichische immer noch in den Kinderschuhen“⁷¹ stecke. Seit einigen Jahren ist man bemüht, diesen für deutsche Familienromane vorherrschenden erinnerungsorientierten Analysefokus um weitere Blickwinkel zu ergänzen.

Besonders vehement hat dies Julian Reidy gefordert, der die Eindimensionalität der bestehenden Forschung zum Familienroman heftig kritisiert und in seiner Arbeit über die Entwicklungen des deutschsprachigen Generationenroman der Gegenwart⁷² um weitere Zugriffe ergänzt. Das wesentliche Problem an der bisher forcierten Perspektive bestehe laut Reidy darin, dass sie, und hier⁷³ zitiert Reidy Markus Neuschäfer, den „thematische[n] Bezug auf die Familie wie ein[en] zweitrangige[n] erzählerische[n] Kunstgriff“⁷⁴ wirken lässt, „dessen Funktion sich darauf beschränkt, ein historisch entferntes Geschehen für den zeitgenössischen Leser didaktisch aufzuarbeiten“⁷⁵. Das bedeutet, dass das System Familie, also der gattungskonstitutive Kern des Genres Familienroman, aus dem analytischen und interpretatorischen Blick gerät und lediglich als Vehikel für die Auseinandersetzung mit größeren sozialen, historischen oder gesellschaftspolitischen Fragestellungen im Kontext von Erinnerung betrachtet wird. So werden Reidy zufolge Familienromane⁷⁶ häufig mit dem von Marianne Hirsch geprägten Begriff der „*postmemory*“⁷⁷ gelesen, was dazu führt, dass die Texte als literarische (Re-)Konstruktion der „experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth“⁷⁸ erscheinen. Der für Reidy eindimensionale, „reduktiv-rekonstruktive“⁷⁹ Blick auf neuere Generationenromane verleitet dementsprechend nicht selten dazu, Familienromane hauptsächlich als Produkte (selbst-)therapeutischer Arbeit zu betrachten, in denen die eigene, familiäre und kollektive Geschichte neu und kritisch beleuchtet

⁷⁰ Vgl. Majewski 2012, S. 42.

⁷¹ Ebd., S. 42-43.

⁷² Vgl. Julian Reidy: *Rekonstruktion und Enttheroisierung. Paradigmen des ‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

⁷³ Vgl. ebd., S. 14.

⁷⁴ Markus Neuschäfer: *Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman*. In: Gerhard Lauer (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*. Göttingen: Wallstein 2010, S. 164-203, hier S. 165.

⁷⁵ Ebd., S. 165.

⁷⁶ Reidy selbst spricht in seinem Werk hauptsächlich von Generationenromanen. Der Terminologie dieser Arbeit folgend wird jedoch weiter der Begriff Familienroman verwendet, da in ihm der Generationenroman mitgedacht ist.

⁷⁷ Marianne Hirsch: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001), H. 1, S. 5-37, hier S. 8.

⁷⁸ Ebd., S. 12.

⁷⁹ Reidy 2013, S. 11.

wird. Für Aleida Assmann steht „der neue Familienroman [überhaupt] im langen Schatten der historischen Schuld des Holocaust“⁸⁰ und bietet sich als Austragungsort der Neuschreibung von Geschichte mittels der Fokussierung auf das gesellschaftliche Mikrosystem Familie an. Diese „Verknüpfung von Einzelschicksalen und Weltenlauf“⁸¹ mag, so Heide Lutosch, neben dem in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu verzeichnenden „Gedächtnisboom“⁸² auch an rezeptionsästhetischen Gründen liegen: Jene Verknüpfung vermittele dem Leser*der Leserin nämlich das „Versprechen, dass das ‚große Ganze‘ überschaubar, verständlich und von Dauer ist.“⁸³ Wenngleich ein solcher Zugriff auf Familienromane keineswegs falsch oder unwichtig ist, so handelt es sich dabei nicht um den einzigen Interpretationsrahmen, den solche literarischen Werke eröffnen. Wie bereits erwähnt ist den allermeisten Familienromanen ein weites thematisches Spektrum immanent, sodass immer auch Inhalte verhandelt werden, die über familienbezogene Fragestellungen hinausgehen. Holdenried bezeichnet Familienromane in diesem Kontext als „Widerhallräume gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen, [und] Aushandlungsorte sozialer Selbstverständigung.“⁸⁴ Dies allein bedeutet jedoch nicht, dass man diesen Effekt als primären Zugriffspunkt auf Familienromane annehmen beziehungsweise Familienromane beinahe ausschließlich aus diesem Blickwinkel heraus betrachten muss. So konzentriert sich Reidy in seiner bereits zitierten Studie beispielsweise darauf, narrative Verfahren zu beleuchten, anhand derer in Familienromanen die Auseinandersetzung mit der spezifisch eigenen, konkreten Familie abläuft – und zwar nicht in einem rückwärtsgerichteten, repräsentativen Sinn, sondern in einem auf ein ahistorisches, gerade auch gegenwarts- und zukunftsbezogenes Erkenntnisinteresse ausgerichteten Sinn. Ansätze wie diese sind in der Forschungsliteratur zunehmend häufig zu erkennen, wenngleich noch lange nicht davon die Rede sein kann, dass die narrative Vielfalt, die im Familienroman der Gegenwart gegeben ist, auf umfassende Weise in den Forschungsbeiträgen abgebildet ist.

In diesem Zusammenhang tritt Holdenried für eine vielseitige Annäherung an einschlägige Texte ein und bezeichnet es als wichtig, „den Facettenreichtum neuerer Familienromane herauszuarbeiten.“⁸⁵ Mit Bezug auf die Arbeiten von Reidy und Neuschäfer beobachtet Holdenried eine Tendenz in der Forschung, sich vermehrt mit genrezugehörigen Texten als Orte der Aushandlung neuerer Subjektkonzepte auseinanderzusetzen, anstatt die Erinnerungs-

⁸⁰ Assmann 2009, S. 51.

⁸¹ Reidy 2013, S. 12.

⁸² Friederike Eigler: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S. 10.

⁸³ Heide Lutosch: *Ende der Familie – Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel García Márquez und Michel Houellebecq*. Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 10.

⁸⁴ Holdenried 2017, S. 37.

⁸⁵ Ebd., S. 38.

funktion von Familienromanen in den Mittelpunkt zu stellen.⁸⁶ Sie selbst liefert in ihren Romananalysen fundierte Einblicke in erzählerische Tendenzen des Familienromans der Gegenwart. So ergänzen neuere Familienromane etwa die traditionell vertikale, also der Genealogie folgende, um eine horizontale Verbindung von Familienmitgliedern, bei der auch Geschwister in den Fokus gerückt werden.⁸⁷ Dies bestätigt sich beispielsweise durch den erst jüngst erschienenen dritten Band von Monika Helfers Familientrilogie, „Löwenherz“ (2022)⁸⁸, in welchem sie sich nach der Großmutter in „Die Bagage“ und dem Vater in „Vati“ nunmehr ihrem Bruder zuwendet. Zur vorherrschenden Struktur in den meisten neueren Familienromanen stellt Holdenried fest, dass „[auf] dem Umweg über einzeln in den Blick genommene Mitglieder [...] die Geschichte der Gesamtfamilie in konzentrischen Kreisen erfasst [wird]“⁸⁹. Es kommt also zu einer multiperspektivischen Erzählweise, bei der mehr als ein Familienmitglied Protagonist sein oder zumindest Subjekt narrativer Fokalisierung werden kann.

Die narratologische Feststellung des multiperspektivischen Erzählens wiederholt sich in der einschlägigen Fachliteratur mit Bezug auf Erzählverfahren in neueren Familienromanen oft. So hält auch Neva Šlibar fest, dass es in Familienromanen zur „häufige[n] Verwendung einer spezifischen Art von Multiperspektivität“⁹⁰ kommt, die in ihrer Ausprägung natürlich von Werk zu Werk unterschiedlich ausfällt und die, auch in Familienromanen von Frauen⁹¹, Figuren beiderlei Geschlechts miteinschließt. Genauer

handelt [es] sich in der Regel um eine Überlappung von verengter auktorialer Perspektive und Figurenperspektive, wobei sich der Anteil unterscheiden kann, so herrscht etwa bei Grill [„Das Antwerpener Testament“ (2010)] das Auktoriale vor im Gegensatz zum inneren Monolog und Bewusstseinsstrom bei Draesner [„Sieben Sprünge vom Rande der Welt“ (2014)] und Zander [„Dinge, die wir heute sagten“ (2010)]. Diese Art von Multiperspektivität funktioniert nur bedingt als Relativierungsstrategie [...], sondern in erster Linie als Gliederungs-, als Kompositionselement, um den zeitlich, räumlich und an Figuren reichen Stoff der Familiengeschichten zu bewältigen.⁹²

Šlibar bezieht sich in diesen Ausführungen auf Romane, in denen mehrere Generationen einer Familie behandelt werden und das Figurenareal somit relativ umfangreich ausfällt. Hierbei unterscheidet sie, wie es in der Forschungsliteratur häufig der Fall ist, nicht zwischen rein fiktionalen und autofiktionalen/-biographischen Romanen. Ob das multiperspektivische Erzählen ein Spezifikum fiktionaler Familienromane ist, bleibt an dieser Stelle ungeklärt. Wie in der nachfolgenden Analyse ersichtlich werden wird, scheint dies nicht der Fall zu sein. Das narrative Verfahren der Multiperspektivität dient Šlibar zufolge vordergründig vor allem der

⁸⁶ Vgl. Holdenried 2017, S. 41.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 38.

⁸⁸ Welcher Holdenried freilich noch nicht bekannt war.

⁸⁹ Holdenried 2017, S. 38.

⁹⁰ Šlibar 2016, S. 26-27.

⁹¹ Es geht Šlibar in ihrem Beitrag insbesondere um Familiengeschichten weiblicher Autorinnen.

⁹² Šlibar 2016, S. 27.

besseren Lesbarkeit der Texte. Erlaubt sei allerdings die Frage, ob Familienromane, die sich über mehrere Generationen erstrecken und somit, rein aus der Erzähllogik heraus, keine*ⁿ einzelne*ⁿ intradiegetische*ⁿ Protagonist*ⁿ haben können, an die*ⁿ die Erzählperspektive geknüpft ist, sich nicht auf selbstverständliche, beinahe zwingende Weise dem multiperspektivischen Erzählen zuneigen. Das würde bedeuten, dass multiperspektivisches Erzählen von Familiengeschichten aus erzähltheoretischer Sicht keinen außergewöhnlichen erzählerischen Kunstgriff, sondern eher die Norm darstelle. Nichtsdestotrotz sind Forschungsbeiträge wie Šlibars von Bedeutung, weil sie dazu beitragen, genretypische Erzählkonventionen abzustecken.

Ähnliches wie Šlibar berichtet Majewski in ihrem Beitrag zu neuen Erzählstrukturen in zeitgenössischen Familienromanen, in dem sie nach einer Analyse von Ludwig Lahers „Folgen“ (2005), Angelika Reitzers „unter uns“ (2010) und Christopher Kloebles „Unter Einzelgängern“ (2008) den Schluss zieht, dass sich neuere deutschsprachige Familienromane durch „äußerst komplexe Erzählstrukturen, eine multi-perspektivische Sichtweise auf die erzählte Familie, den Einbezug metanarrativer Kommentare und Fiktionalisierung der Familiengeschichte im Roman selbst“⁹³ auszeichnen. In Lahers Roman unterhält sich der Ich-Erzähler etwa mit seinem verstorbenen Vater über die eigene Kindheit, wobei er von sich als Kind in der dritten Person spricht. Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, welche in Sätzen wie „Zu den Osterfeiertagen im Jahr meines Schuleintrittes sitzt der Sechsjährige im Wohnzimmer einem Greis gegenüber“⁹⁴ offenbar wird, sorgt für eine „Verzahnung von Vergangenheit und Gegenwart“⁹⁵ in der Erzählung. Oft ist nicht klar herauszulesen, ob beispielsweise eine Gefühlsregung den Ich-Erzähler der Erzählzeit oder sein vergangenes Ich, von dem er erzählt, betrifft. Majewski identifiziert dieses narrative Vorgehen als Metalepse, anhand derer die beiden Erzählzeiten verschwimmen. Unter dem Begriff ‚Metalepse‘ versteht man in der Literaturwissenschaft eine Redeweise in fiktionalen Erzähltexten, bei der „ein Element oder eine Figur aus einer diegetischen Ebene auf paradoxe Weise, d.h. entgegen den Gesetzen der Logik, in eine andere diegetische Ebene“⁹⁶ wechselt. Des Weiteren finden sich in Lahers Roman Majewski zufolge metanarrative Passa-

⁹³ Majewski 2012, S. 49.

⁹⁴ Ludwig Laher: Folgen. Innsbruck/Wien: Haymon 2005, S. 7.

⁹⁵ Laher 2005, S. 42.

⁹⁶ Sonja Klimek: III.2.5. Metalepse. 1 Explikation und einführende Erklärung. In: Martin Huber u. Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 334-351, hier S. 334.

gen, in denen der Erzähler in extradiegetischen Kommentaren Aspekte seiner eigenen Erzählung thematisiert und reflektiert. Dies zeigt Majewski⁹⁷ anhand folgender Textstelle:

Über euch Abgelegte kann ich bedenkenlos verfügen, Widerspruch wäre bestenfalls von jemandem zu erwarten, der euch gut gekannt hat und mir bliebe immer noch die trotzige Möglichkeit, Einwände einfach damit abzutun, daß ich euch eben besser kenne oder daß dies ja bloß ein Roman sei, ein fiktionaler Text, dessen Charaktere realen Vorbildern nachempfunden sind, die sich selbst der Autor nur noch sehr lückenhaft vergegenwärtigen könne.⁹⁸

Das Bekenntnis der eigenen Unzuverlässigkeit als Erzähler der Familiengeschichte macht das Erzählen von Familie selbst zum Thema und öffnet so einen weiten Interpretationsspielraum.

Im Besonderen den Erzählverfahren in autobiographischen Familienromanen widmet sich Hajnalka Nagy in ihrem Aufsatz „FamilienGeschichte de/rekonstruiert“, in dem sie eine Analyse von Eva Menasses „Vienna“ (2005) und Arno Geigers „Es geht uns gut“ (2005) vornimmt. Beide Romane stehen, obwohl es sich dabei um österreichische Familienromane handelt, in ebenjenem erinnerungsorientierten Interpretationskontext, welcher oben bereits kritisch besprochen wurde, da er sich hinsichtlich der Lektüre von Familienromanen regelrecht monopolartig festgesetzt hat. So werden „[auf] der Folie der familiären Verhältnisse [...] gesellschaftliche Prozesse [von (Ver)Schweigen und Verschönern] dargestellt, wobei auch die doppelte ‚Geschichte‘ Österreichs sichtbar wird.“⁹⁹ Dennoch sind Nagys Beobachtungen, was die Erzählstrategien in beiden Werken betrifft, für diese Arbeit aufschlussreich. Folgt man Nagys Untersuchung, so erscheint „Vienna“ als Versuch, das Dilemma zwischen Faktizität und Fiktionalität, das jeden autofiktionalen Familienroman beziehungsweise jedes Erzählen über die eigene Familie prägt, zu fiktionalisieren. Die Protagonist*innen des Romans machen sich daran, die Geschichte ihrer Familie beziehungsweise Vorfahr*innen aufzudecken. Als Arbeitsmaterial dienen ihnen zum großen Teil die Anekdoten, die innerhalb der Familie immer und immer wieder erzählt werden und so eine Art Familienidentität stiften, welche jedoch eben dadurch als bloße Fiktion hervortritt.¹⁰⁰ Die wiederholte Schilderung der familiären Anekdoten, die, je nachdem, wer sie erzählt, stets kleine Abweichungen erfahren, macht ersichtlich, dass es immer mehrere Varianten einer Geschichte gibt und es unmöglich ist, eine als die Richtige zu identifizieren. So sehen sich die Protagonist*innen in ihrem Bestreben, die eigene Familiengeschichte zu erforschen, vor eine beinahe unlösbare Aufgabe gestellt. Auch die Zuhilfenahme von authentischen Dokumenten schafft wenig Abhilfe, da die daraus ent-

⁹⁷ Vgl. Majewski 2012, S. 45.

⁹⁸ Laher 2005, S. 172.

⁹⁹ Hajnalka Nagy: FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend. In: Hajnalka Nagy, Werner Wintersteiner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 89-105, hier S. 93.

¹⁰⁰ Vgl. Nagy 2012, S. 89.

nommenen Informationen entweder sehr fragmentarisch sind oder dermaßen schockierend ausfallen, dass die Protagonisten die Spurensuche wieder einstellen. Nagy hält fest: „Die Diskrepanz zwischen dem Wunsch, Faktisches mit Hilfe authentischer Quellen dokumentieren zu können, und der Unmöglichkeit seiner Realisierung wird immer wieder sichtbar [...]“¹⁰¹. Ein faktisch-präzises Nacherzählen der Familienhistorie bleibt somit ausgeschlossen. Menasse literarisiert also jenes Dilemma, vor das sich Autor*innen von autofiktionalen Familienromanen gestellt sehen. Denn die Quellenlage ist eingeschränkt und bietet im Wesentlichen nur zwei Optionen, nämlich einerseits in Austausch mit noch lebenden Familienmitgliedern und/oder mit Freunden und Bekannten zu treten, um möglichst viel über die Familiengeschichte sowie das Leben von bereits verstorbenen Familienmitgliedern herauszufinden, und andererseits authentische Dokumente aller Art aufzuspüren, die optimalerweise Einblicke in den Werdegang, die Persönlichkeit und andere personenbezogene Sachverhalte liefern. Beide Optionen ermöglichen lediglich die Annäherung an ein gelebtes Leben, eine wahrheitsgetreue Repräsentation bleibt unmöglich.

Näher auf Verfahren des dokumentarischen Erzählens in Familienromanen geht Simone Costagli in einem Beitrag in dem schon erwähnten Sammelband aus 2010 ein. Sie spricht von einem „spielerisch-dokumentarische[n] Prinzip“¹⁰², nach dem viele neuere „nicht-fiktionale“¹⁰³, also autobiographische beziehungsweise autobiographisch gefärbte, Familienromane funktionieren und welches sich als Hybridisierung zwischen Erzählung und Geschichtsschreibung ausnimmt. Im Anschluss an die Debatte um die Dokumentarliteratur der 60er Jahre identifiziert Costagli den

Begriff ‚Dokumentarismus‘ für diejenigen textuellen Merkmale (auf Erinnerungen stützende Aussagen, geschichtliche bzw. sozialgeschichtliche Fakten, Dokumente usw.) [...], welche die Markierung der ‚empirischen Echtheit‘ tragen. Auf der anderen Seite zeigen diese Familienromane bewusst literarische Konstruktionsformen, was in nichtfiktionalen Texten keine Selbstverständlichkeit ist.¹⁰⁴

Mit anderen Worten kann man „trotz ihrer dokumentarischen Basis literarische Strukturen erkennen, denn diese nichtfiktiven Familienromane weisen eine Vermischung von dokumentarischer Authentizität und Spiel mit literarischen Modellen auf.“¹⁰⁵ Diese Texttypen bezeichnet Costagli daher als „postmoderne dokumentarische Familienromane“¹⁰⁶, wobei sie darauf hinweist, dass sich die postmoderne Infragestellung von Literatur als „Wiederspiegelung des

¹⁰¹ Nagy 2012, S. 95.

¹⁰² Simone Costagli: Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens. In: Simone Costagli, Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 157-168, hier S. 159.

¹⁰³ Ebd., S. 159.

¹⁰⁴ Ebd., S. 158.

¹⁰⁵ Ebd., S. 159.

¹⁰⁶ Ebd., S. 159.

Realen“¹⁰⁷ zwar prinzipiell mit dem dokumentarischen Anspruch dieser Texte spießen würde, dies aber durch ebenjenes Spiel mit literarischen Erzählstrukturen aufgelöst wird, welche in der offenen und nicht-linearen Form der Texte aktiviert werde. In ihrer Auseinandersetzung mit Thomas Medicus‘ „In den Augen meines Großvaters“ (2004) stellt Costagli fest, dass sich der Autor in dem Versuch, den Umständen des Lebens und Todes seines Großvaters nachzuspüren, hauptsächlich auf eigene Erinnerungen und auf Erfahrungen stützt, die er etwa an den Orten des letzten Aufenthalts seines Großvaters gemacht hatte.¹⁰⁸ Parallel dazu wird jedoch auf Imaginiertes zurückgegriffen, wo immer dokumentierte Informationen fehlen und es keine nichtfiktiven Anhaltspunkte gibt, wie beispielsweise in dem Kapitel über die Verlobung und Ehe seiner Großeltern. Über weite Strecken hätten dem Autor wohl eingehende Recherchen über die Zeit des späten Wilhelminismus geholfen, die imaginierten Passagen historisch schlüssig auszugestalten, vermutet Costagli.¹⁰⁹ Investigatives, dokumentenbezogenes Suchen und freies Imaginieren halten sich folglich die Waage.

Das hier erkennbare Motiv der Suche ist Costagli zufolge das strukturgebende Hauptmotiv vieler neuerer Familienromane, welches diese etwa gemein haben mit anderen postmodernen Romanen wie Umberto Ecos „Der Name der Rose“ oder Patrick Süskinds „Das Parfum“. Das Suchmotiv wird häufig mit dem Motiv der Reise kombiniert, etwa wenn die Protagonist*innen, wie in Medicus‘ Roman, an verschiedene Aufenthaltsorte der Vorfahr*innen reisen, um dort mehr über sie zu erfahren. Darüber hinaus wird die Suche oftmals initiiert (oder neu angefacht) durch das Auffinden einer Art Zeitkapsel, also zum Beispiel eines Schächtelchens oder eines Zimmers, das unterschiedliche Dokumente wie Briefe, Fotos und Gebrauchsgegenstände der Verlorenen enthält und sich als Informations- und Inspirationsquelle für die Suchenden präsentiert. Costagli überrascht dies nicht: „Man kann auf alle Fälle auf eine lange Tradition auch fiktionaler Texte hinweisen, in denen das Motiv der Wiederentdeckung alter Texte strukturbildend ist.“¹¹⁰ Als Beispiel nennt sie wiederum Ecos „Der Name der Rose“, aber auch Adalbert Stifters „Die Mappe meines Urgroßvaters“, in der die fiktive Biographie eines längst verstorbenen Familienmitglieds erzählt wird, angestoßen durch den zufälligen Fund hinterlassener Schriften. In Familienromanen werden Dokumente meist jedoch auf ganz spezielle Weise in die Erzählung eingebunden, erläutert Costagli. Es

verschmelzen [...] die zwei Ebenen, da die Dokumente oft direkt zitiert werden, um dann von den Autoren kommentiert zu werden. Man hat also mit der ständigen Brechung der Erzählsituation zu tun, in der sich die Stimmen der verstorbenen Verwandten mit denen der Autoren vermischen. [...] Das rhetor-

¹⁰⁷ Costagli 2010, S. 159.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 161-162.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 162.

¹¹⁰ Ebd., S. 165.

rische Prinzip zielt darauf, das Private öffentlich werden zu lassen, indem man die unveröffentlichten Dokumente (oft sind es Briefe, Tagebuchaufzeichnungen, Fotos und Memoiren) in die Form eines geschlossenen Buchs integriert [...]“¹¹¹

Die direkte Zitierung authentischer Dokumente schafft, sofern sie ein gewisses Ausmaß im Textganzen einnimmt, demzufolge eine zweite Erzählebene, mittels derer die historische Realität und die fiktionale Erzählung darüber kontrastiert werden. Diese Gleichzeitigkeit von Dokument und Fiktion in diesen Texten sollte, so Costagli, jedoch vielmehr „als Synthese denn als Antithese“¹¹² behandelt werden, da sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht nur sehr schwer klare Abgrenzungen zwischen den beiden Polen festmachen ließen¹¹³. Die Simultaneität von Dokument und Fiktion ermöglicht gerade auch die für neuere Familienromane charakteristische metanarrative Erzählweise, welche über die rein dokumentarische beziehungsweise autobiographische/autofiktionale Ebene hinausgeht und es den Autor*innen erlaubt, den eigenen Recherche- und Schreibprozess zu reflektieren. Vergleicht man dieses „spielerisch-dokumentarische Prinzip“¹¹⁴ nach Costagli mit dem unter anderen von Holdenried, Šlibar und Nagy thematisierten multiperspektivischen Erzählen, so liegt der Unterschied darin, dass es sich beim multiperspektivischen Erzählen um ein hochstilisiertes, zu literarischen Zwecken von ein und der*demselben Autor*in geplantes Erzählen handelt, wohingegen beim dokumentarischen Erzählen Textfragmente eine Rolle spielen, die von den jeweiligen Verfasser*innen nicht als Teile literarischer Erzählungen intendiert waren. Die Dokumente beziehungsweise Dokumentfragmente in Familienromanen erlauben daher einen in ihrer Unmittelbarkeit beinahe übergriffigen Einblick in das Leben von Menschen, die ungewollt oder zumindest unwissend Selbstzeugnis ablegen. Hinzu kommt, dass sich die individuelle Perspektive und Erzählintention der jeweiligen Autorin*des jeweiligen Autors häufig, so Gerhard Friedrich, als „dominant gegenüber dem verarbeiteten historischen Material, gegenüber den eventuell integrierten Dokumenten“¹¹⁵ erweist. So werden die Dokumente aus der Sicht der Nachfahr*innen kommentiert und bewertet. In Uwe Timms autofiktionalem Roman „Am Beispiel meines Bruders“ über seinen Bruder Karl Heinz, der 1943 als Mitglied der SS an der Ostfront gefallen ist, heißt es etwa an einer Stelle explizit, dass er, der Autor, erst über den Bruder schreiben konnte, als er nach dem Tod der letzten Verwandten „auf nichts, auf niemanden [mehr] Rücksicht nehmen“¹¹⁶ musste. So integriert er sowohl die persönlichen Feld-

¹¹¹ Costagli 2010, S. 166.

¹¹² Ebd., S. 168.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 168.

¹¹⁴ Ebd., S. 159.

¹¹⁵ Friedrich 2010, S. 170.

¹¹⁶ Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 10.

postbriefe des Bruders als auch Auszüge aus dessen Kriegstagebuch in den Roman und reflektiert sowohl deren Inhalte als auch die eigene Haltung dazu.

Eine weitere narrative Strategie vieler Familienromane ist die Darstellung von Erinnerungen. Diese initialisieren oft die Erzählung, können sie aber auch im Laufe des Textes immer wieder perpetuieren, indem qua Erinnerungsschilderung neue Facetten oder Dimensionen der erzählten Person(en) eingeführt werden. Timm beginnt seinen Familienroman etwa mit der Schilderung einer frühkindlichen Erinnerung an seinen Bruder:

Erhoben werden – Lachen, Jubel, eine unbändige Freude – diese Empfindung begleitet die Erinnerung an ein Erlebnis, ein Bild, das erste, das sich mir eingepägt hat, mit ihm beginnt für mich das Wissen von mir selbst, das Gedächtnis: Ich komme aus dem Garten in die Küche [...] Dort, das hat sich mir als Bild genau eingepägt, über dem Schrank, sind Haare zu sehen, blonde Haare. Dahinter hat sich jemand versteckt – und dann kommt er hervor, der Bruder, und hebt mich hoch. An sein Gesicht kann ich mich nicht erinnern [...], aber ganz deutlich ist diese Situation: Wie mich alle ansehen, wie ich das blonde Haar hinter dem Schrank entdecke, und dann dieses Gefühl, ich werde hochgehoben – ich schwebe.¹¹⁷

Wie Friedrich argumentiert, wird durch die Darstellung dieses Erinnerungsbildes „sozusagen als Initialzündung, die psychische Energie freigesetzt, die den Gang der folgenden Ermittlungen und Reflexionen Timms vorantreibt, ihnen ihren erlebten und emotional involvierenden Charakter verleiht.“¹¹⁸ Unabhängig davon, ob es sich bei der Passage nun um die Schilderung einer echten Erinnerung des Autors oder einer zum Zweck der Narration erfundenen oder stark abgewandelten Erinnerung handelt, verleiht die Textstelle dem Autor-Erzähler Timm die Autorität eines nicht nur erzählenden sondern auch erlebenden Ichs im Text, der kraft des eigenen Erinnerungsvermögens als Vermittler eines anderen Lebens auftritt. Die perspektivische Subjektivität, die die folgende Recherche zum Bruder prägt, wird somit gleich zu Beginn vorweggenommen.

Wie Grugger und Holzner in ihrem Sammelband formulieren, werden Familienromane „[m]it dem Interesse an der Erforschung der Geschichte der Vorfahren und seiner Thematisierung [...] zu *Metatexten der Erinnerung*.“¹¹⁹ Die Erforschung der Geschichte der Vorfahren ließe sich, gerade mit Blick auf Texte wie Timms „Am Beispiel meines Bruders“, um die Erkundung der Geschichte weiterer verstorbener oder (aus welchen Gründen auch immer) abwesender Familienmitglieder wie etwa der Geschwister ergänzen. Michael Braun erläutert in ebenjenem Sammelband von Grugger und Holzner, dass seit den 1990er Jahren sogenannte Metahistorische Generationenromane einen Aufschwung erleben, in denen das Interesse nicht primär den in der Vergangenheit liegenden Erlebnissen und Verbrechen der Großeltern- oder

¹¹⁷ Timm 2011, S. 7.

¹¹⁸ Friedrich 2010, S. 171.

¹¹⁹ Helmut Grugger, Johann Holzner: Einführung zu den einzelnen Beiträgen. In: Helmut Grugger, Johann Holzner (Hg.): Der Generationenroman. Bd. 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 483-488, hier S. 483.

Elterngeneration gilt, sondern vielmehr den Angehörigen der Nachfolgegenerationen, „die den Geschichten ihrer Vorfahren nachforschen“¹²⁰ und der Frage nachgehen, „wo die Erinnerungen an die Familiengeschichte herkommen, welche Wandlungen sie durchgemacht und was sie in der transgenerationellen Interaktion angerichtet haben.“¹²¹ Durch das Herantasten an die Vorfahr*innen in Medien des „kommunikativen Gedächtnis[ses]“¹²², wie etwa dem Internet, mündlichen Zeitzeugenerinnerungen, Fotografien oder persönlichen Fantasien, zeigt sich, so Braun, wie Erinnerungen erweckt, geformt und wieder umstrukturiert werden¹²³. So zeigen die Romane, dass Erinnerung selbst eine Fiktion ist, und betonen „den Bruch, nicht die Kontinuität der Generationen.“¹²⁴ Diese Leseweise knüpft an Ansgar Nünning's Modell des ‚Metahistorischen Romans‘ an, der sich im Gegensatz zu anderen historischen Romanen dadurch auszeichnet, dass

sich die Aufmerksamkeit [...] von geschichtlichen Personen und Ereignissen auf die Metaebene der nachträglichen historiographischen Beschäftigung mit Geschichte, der Rekonstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt des Hier und Jetzt sowie der retrospektiven Sinnstiftung verlagert.¹²⁵

Dabei kommen häufig analytische, monoperspektivische sowie multiperspektivische Erzählstrukturen zum Einsatz, die „die vermeintliche Rekonstruktion historischen Geschehens als eine Konstruktion von individuellen Geschichten entlarv[en], die auf dem Phänomen der retrospektiven Sinnstiftung beruhen.“¹²⁶ Die metanarrative Darstellung und Reflexion von Erinnerung in autofiktionalen Familienromanen kann eine wichtige Stellung im narrativen Gesamtkonzept der Texte einnehmen, beeinflusst sie denn über weite Strecken den Grundtonus der Erzählung und so auch die Lese- und Verstehensweise der restlichen Textteile seitens der Rezipient*innen. Mit dem Stichwort Erinnerung als Überleitung folgt nun im nächsten Kapitel eine eingehende Auseinandersetzung mit den Charakteristika des autofiktionalen Schreibens, welche für die später folgende Analyse der Primärwerke unerlässlich ist.

2.2 Autofiktion

Hält man sich die komplexen Spannungsverhältnisse, die in autofiktionalen Texten wirksam werden – sei es die Beziehung zwischen Fiktion und Fakt oder jene zwischen Erinnern und Erfinden – vor Augen, überrascht es geradezu, dass in der bisherigen Debatte um gattungstypologi-

¹²⁰ Michael Braun: Marcel Beyers *Spione* (2000) und Günter Grass' *Im Krebsgang* (2002). In: Helmut Grugger und Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 491-501, hier S. 492.

¹²¹ Ebd., S. 492.

¹²² Ebd., S. 492.

¹²³ Ebd., S. 492.

¹²⁴ Ebd., S. 492.

¹²⁵ Ansgar Nünning: 'Beyond The Great Story': Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion. In: *Anglia* 117 (1999), H. 1, S. 15-48, hier S. 29.

¹²⁶ Ebd., S. 29.

sche und narratologische Fragestellungen rund um den Familienroman vergleichsweise selten auf die Eigenheiten des autofiktionalen Familienromans eingegangen wurde. Sowohl aus produktions- als auch aus rezeptionsorientierter Sicht müsste davon ausgegangen werden, dass zwischen einer rein fiktionalen Familienerzählung und einer, die sich um die real existierende Familie einer Schriftstellerin* eines Schriftstellers dreht, wesentliche Unterschiede bestehen. Wie Eric Achermann mit Bezug auf die Autobiographie erläutert, sei man sich bei der Definition ebenjener in beinahe allen Punkten uneinig, außer darin, dass Autobiographien nun einmal dem Leben des Autors* der Autorin gelten.¹²⁷ Auch Martina Wagner-Egelhaaf hält in diesem Zusammenhang fest: „Das wesentliche Moment der Autobiographie, ihr prominentestes Strukturmerkmal ist gewiss das der behaupteten Identität von Erzähler und Hauptfigur, von erzählendem und von erzähltem Ich: Auto – bio – graphie (αὐτο = ‚seiner, ihrer selbst‘ – βίος = ‚Leben, Lebenszeit‘ – γράφειν = ‚ritzen, malen, schreiben‘).“¹²⁸ Dies kann durchaus auf die Autofiktion übertragen werden, da hier ebenfalls zu tragen kommt, „dass die meisten von uns – mit welcher Berechtigung auch immer – zwischen einer beliebigen Lebensdarstellung und der Darstellung des eigenen Lebens unterscheiden zu können glauben“¹²⁹. Die Bezugnahme auf und Darstellung von eigens Erinnerung oder Recherchiertem in literarischen Texten über Menschen, die das Leben der Schreibenden auf spezifische Art geprägt haben, werfen daher eigenständige Fragen der Textdiegese und -interpretation auf. Bis dato hat man sich, bis auf einige Forschungsbeiträge, die an späterer Stelle in diesem Kapitel eingehender zusammengefasst werden sollen, wenig mit dem Spezifikum solcher autofiktionaler Familienerzählungen auseinandergesetzt.

Autofiktionale Züge können Texte jeglichen Genres aufweisen. Wie Birgitta Krumrey konstatiert, ist es in der Gegenwartsliteratur keine Seltenheit, dass sich Autor*innen mittels biographischer Elemente in ihre fiktionalen Geschichten einbringen und diese „immer häufiger zwischen Roman und Autobiographie [situieren]“¹³⁰. Auch Dirk Niefanger stellt ganz allgemein mit Blick auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur fest, dass es oftmals zur Verwendung von sogenannten „*Biographeme[n]*“¹³¹ komme, bei denen es sich um „kleinste biographische Einheiten in narrativen Texten“¹³² handle, die als „*Autobiographeme[...]*“¹³³ bezeichnet werden kön-

¹²⁷ Vgl. Eric Achermann: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 23-53, hier S. 26.

¹²⁸ Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. 2., aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2005, S. 8.

¹²⁹ Achermann 2013, S. 26-27.

¹³⁰ Krumrey 2015, S. 12.

¹³¹ Dirk Niefanger: Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm). In: Peter Braun und Bernd Stiegler (Hg.): Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2012, S. 289-306, hier S. 290.

¹³² Ebd., S. 290.

¹³³ Ebd., S. 290.

nen, wenn diese aus dem Leben der Autorin*des Autors gegriffen sind. Niefanger zufolge seien diese (Auto-)Biographeme ein „ästhetisches Plus der fiktionalen Erzähltexte“¹³⁴ und „gestalten [...] die Erzählweise fiktionaler Texte, indem sie diese zwar in Bezug zur non-fiktionalen Welt setzen, nicht aber die Faktizität des Erzählten damit behaupten.“¹³⁵ Das bedeutet, dass biographische oder autobiographische beziehungsweise -fiktionale Strukturen Einzug in viele der gegenwärtig veröffentlichten literarischen Texte halten. Krumrey zitiert¹³⁶ Maxim Biller, der in einem Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung aus dem Jahr 2011 gar eine neue literarische Epoche der ‚Ichzeit‘ ausruft, die von autornahem, referentiellm Erzählen in der Ich-Form geprägt sei.¹³⁷ Dass diese Auffassung insofern problematisch ist, als sie nur einen Teil der gegenwärtigen Literaturproduktion umfasst, wird von Krumrey kritisch angemerkt.¹³⁸ Auch handelt es sich bei vielen dieser Texte nicht um Autofiktionen im eigentlichen Sinn, sondern um fiktionale Erzählungen, die lediglich referentielle Elemente enthalten, welche auf die nicht-fiktionale Welt verweisen.

In Texten, die als autofiktional gelten dürfen, steht hingegen, so Krumrey, ein „spielerischer« Umgang eines Autors mit der eigenen Biographie“¹³⁹ im Vordergrund. Es handelt sich um Texte, die bewusst auf das Spiel zwischen (auto-)biographischem Hintergrund und literarischer Ausgestaltung der Handlung mittels Erzählverfahren der Fiktion setzen. Die non-fiktionale Welt wird hier nicht nur als erweiterndes Hintergrundmaterial herangezogen, sondern die Texte arbeiten sich vordergründig an dieser ab und bewegen sich bewusst zwischen den beiden Polen Fiktionalität und Faktizität. Krumrey zufolge treten solche Werke in der deutschsprachigen Literaturlandschaft seit dem Jahr 2000 vermehrt auf.¹⁴⁰ Die seitdem anhaltende Popularität dieser Textform und die Tatsache, dass das autobiographische Schreiben bereits seit dessen erster Hochphase in den 1970er-Jahren eingehend beforscht wird, hat dazu geführt, dass die einschlägige Forschungsliteratur mittlerweile uferlos ist. Im Folgenden können daher lediglich einige wesentliche Forschungsperspektiven diskutiert werden, um einen Eindruck von den grundlegenden Merkmalen der Autofiktion zu geben. Miteinbezogen werden müssen auch Theoreme der Autobiographieforschung, denn: „Das Verständnis dieses in der Literaturgeschichte relativ jungen Phänomens [der Autofiktion] ist [...] ohne einen Rekurs auf die Traditionen des autobiographischen

¹³⁴ Niefanger 2012, S. 290.

¹³⁵ Ebd., S. 289-290.

¹³⁶ Vgl. Krumrey 2015, S. 14.

¹³⁷ Vgl. Maxim Biller: Ichzeit. Über die Epoche, in der wir schreiben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 39 (02.10.2011), S. 23 (online einsehbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/unsere-literarische-epoche-ichzeit-11447220.html>, Zugriff: 12.11.2022).

¹³⁸ Vgl. Krumrey 2015, S. 16.

¹³⁹ Ebd., S. 13.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 13.

Schreibens unmöglich, da diese sich wie ein Intertext hineinweben.“¹⁴¹ Auch Krumrey verortet den Autofiktionsdiskurs als Teilbereich des größeren Forschungsfeldes zum autobiographischen Schreiben beziehungsweise zur Autobiographik.¹⁴² Mit Holdenried lässt sich unter dem Begriff Autobiographik „subsumieren, was bislang als ‚autobiographisches Schrifttum‘ alle Gattungsvarianten des Schreibens über sich selbst zusammengefasst hat. (Als ähnlich umfassende Einordnungen begegnen noch autobiographisches Erzählen/Schreiben.)“¹⁴³ Als maßgebliche Forschungswerke, die auch für die Auseinandersetzung mit der Autofiktion eine Rolle spielen, können Krumrey zufolge dementsprechend Michaela Holdenrieds¹⁴⁴ und Martina Wagner-Egelhaafs¹⁴⁵ Handbücher zu Autobiographie betrachtet werden, sowie weiters die drei Sammelbände „Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“¹⁴⁶ und Martina Wagner-Egelhaafs Sammelband „Auto(r)fiktion“¹⁴⁷, welche in der folgenden Diskussion eine Rolle spielen werden.

2.2.1 Definition(en) und Begriffsgeschichte der Autofiktion

Claudia Gronemann bringt die Grundspannung von Autofiktion in einem jüngst von Martina Wagner-Egelhaaf herausgegebenen Handbuch zur Autobiographie und Autofiktion auf den Punkt: „An autofictional text purports to be both fictional and autobiographical, and thus represents a paradox in the traditional understanding of genre.“¹⁴⁸ Indem sie beides ist, Fiktion und Autobiographie, stellt die Autofiktion ein so spannungsgeladenes wie ästhetisch ergiebiges Textphänomen dar, dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft nicht zu unterschätzen ist. Die Kategorie Autofiktion ist, mit Martina Wagner-Egelhaafs Worten, in den vergangenen Jahrzehnten „[z]wischen die kategoriale Konstellation von ‚Werk‘ und ‚Leben‘ oder, in Begriffen der neueren Literaturwissenschaft gesprochen, von ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘ [...] getreten, die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet“¹⁴⁹. Da sich der Begriff Autofiktion, einmal geschöpft, schnell verbreitet hat und in unter-

¹⁴¹ Gronemann 1999, S. 240.

¹⁴² Vgl. Krumrey 2015, S. 30.

¹⁴³ Michaela Holdenried: Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2000, S. 20.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005.

¹⁴⁶ Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006; Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium Verlag 2007; Michael Grote und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium Verlag 2009.

¹⁴⁷ Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis 2013.

¹⁴⁸ Gronemann 2019, S. 241.

¹⁴⁹ Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 7-21, hier S. 8.

schiedlichster Weise verwendet wird, stehen mittlerweile eine Vielzahl von Definitionen zur Verfügung. Folgt man Gronemann, so können, ganz allgemein gesprochen, alle jene literarischen Texte als Autofiktionen gelten, die die Frage aufwerfen, wo die Grenze zwischen Roman und Autobiographie, zwischen Fiktionalität und Faktualität liegt.¹⁵⁰ Dies entspricht auch Wagner-Egelhaafs Zugang, derzufolge unter Autofiktion „unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘ verstanden“¹⁵¹ werden können.

Der Begriff Autofiktion geht auf das literarische Werk *Fils* des Franzosen Serge Doubrovsky aus dem Jahr 1977 zurück, in dem dieser den Roman im Klappentext als „‘Fiction, d’événements et de faits strictement reels; si l’on veut *autofiction*‘ [‘Fiction, of strictly real events and facts; *autofiction* if you like]“¹⁵² beschreibt. Es handelt sich bei Doubrovskys Text um eine spezielle Form des autobiographischen Schreibens der französischen Postmoderne, bei der die für die Autobiographie typische Namensgleichheit von Autor, Erzähler und Figur herrscht, das Werk gleichzeitig jedoch als Roman ausgewiesen wird. Der von Doubrovsky neugeschöpfte Terminus hat sich in der französischen Literaturwissenschaft spätestens zu Beginn der 1990er-Jahre etabliert, so Krumrey, wohingegen er in der deutschsprachigen Forschung erst nach der Jahrtausendwende übernommen wurde.¹⁵³ Die Problematik, die der Begriff Autofiktion und seine von Doubrovsky geprägte Definition als „Fiktion von absolut wirklichen Ereignissen“¹⁵⁴ klarerweise birgt, ist, wie bereits im eingangs vorgebrachten Zitat von Gronemann deutlich wurde, dass damit zwei grundsätzlich verschiedene Gattungskonzepte, der Roman und die Autobiographie, vermengt werden¹⁵⁵. Frank Zipfel betont die Wirkmächtigkeit, die Doubrovskys Konzept der Autofiktion insbesondere in der französischen Literaturtheorie entwickelte:

So gut wie alle großen Namen der Autobiographie-Forschung (z.B. Philippe Lejeune, Jacques Lecarme) und der Gattungs- und Fiktionstheorie (z.B. Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer) haben sich früher oder später zur Frage der Autofiktion geäußert und damit dem Begriff zu einer Reihe recht unterschiedlicher Interpretationen und Bestimmungen verholfen.¹⁵⁶

Was wohl zu dieser immensen Verbreitung des Terminus Autofiktion beigetragen haben mag, ist Doubrovskys neuartige Auffassung von autobiographischem Schreiben: „Doubrovsky’s works, labeled as novels, convey the real biographical (writing) experiences of an author named Doubrovsky, who is painfully aware that the self is largely inaccessible and who approaches his

¹⁵⁰ Vgl. Gronemann 2019, S. 241.

¹⁵¹ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 9.

¹⁵² Gronemann 2019, S. 241.

¹⁵³ Vgl. Krumrey 2015, S. 22.

¹⁵⁴ Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winiko et al. (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 285-314, hier S. 285.

¹⁵⁵ Vgl. Gronemann 2019, S. 241.

¹⁵⁶ Zipfel 2009, S. 286.

own life through infinite *'fils des mots'* [*'threads of words'*]."¹⁵⁷ Es zeigt sich bei Doubrovsky also ein Bewusstsein über das Unvermögen, das Faktische darzustellen, wie es tatsächlich ist oder war. Vielmehr handelt es sich beim Faktischen lediglich um eine weitere Fiktion, die stets neu verhandelt wird, sobald sie durch Sprache dargestellt wird. Fakt und Fiktion sind für ihn folglich keine widersprüchlichen, sich gegenseitig ausschließenden Phänomene. Doubrovsky leistete somit einen wichtigen Beitrag zur Debatte um Literatur und Subjektivität, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts unter dem Stichwort der Postmoderne geführt wurde und auf die noch näher eingegangen werden wird. Folgt man Bernhard Fetz, so darf die Vorstellung eines authentischen Lebens, das retrospektiv wahrheitsgetreu in eine literarische Form gebracht werden kann, mittlerweile als allgemein verabschiedet gelten.¹⁵⁸

Doubrovskys Modell lieferte Gronemann zufolge durch sein beispielhaftes Vorgehen den Anstoß, jene Texte als Autofiktionen zu verstehen, welche die Genrebezeichnung Roman trügen, „while producing referentiality as an autobiography does, usually by virtue of the author and protagonist sharing the same name.“¹⁵⁹ Letztere Idee, nämlich die für Autobiographien notwendige Kongruenz zwischen dem Namen der Autorin*des Autors und dem Namen der Protagonistin*des Protagonisten, geht auf einen weiteren essentiellen Beitrag im Kontext der Autofiktions- beziehungsweise Autobiographieforschung zurück, nämlich auf Philippe Lejeunes Konzept des autobiographischen Pakts¹⁶⁰. Die vier Merkmale, die laut Lejeune einen Text als Autobiographie klassifizierbar machen, sind, zusammengefasst von Zipfel: „1. a) Prosa, b) Erzählung; 2. Thema: persönliches Leben, Geschichte einer Person; 3. Identität von Autor und Erzähler; 4. a) Identität von Erzähler und Figur, b) Retrospektions-Perspektive.“¹⁶¹ Absolut unumgänglich, besonders wenn es nicht nur um die Gattung Autobiographie sondern um die autobiographische Schreibweise allgemein geht, sind dabei die Merkmale 3 und 4a.¹⁶² Nach Lejeune ist das wesentliche Strukturmerkmal der Autobiographie folglich die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist. Um der Leserin*dem Leser zu vermitteln, dass der Text durch ebenjene Kongruenz charakterisiert ist, werden Maßnahmen getroffen, die über das im Text verwendete selbstreflexive Personalpronomen ‚ich‘ hinausgehen – Zipfel erklärt: „Das schreibende bzw. geschriebene Ich muss sich identifizieren, da die Identifikation als *der, der spricht/schreibt*, in der zerdehnten

¹⁵⁷ Gronemann 2019, S. 241.

¹⁵⁸ Vgl. Bernhard Fetz: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2009, S. 54-60, hier S. 55.

¹⁵⁹ Gronemann 2019, S. 241.

¹⁶⁰ Vgl. Philippe Lejeune [1975]: Der autobiographische Pakt. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

¹⁶¹ Zipfel 2009, S. 287.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 287.

Sprachhandlungssituation – im Gegensatz zur *face-to-face*-Kommunikation der gesprochenen Sprache – nicht ausreicht.“¹⁶³ Zwei Möglichkeiten, den autobiographischen Pakt herzustellen, bieten sich an. Einerseits kann die Namensgleichheit zwischen dem*der Verfasser*in auf dem Buchcover und der Erzähler- und Hauptfigur im Text genützt werden, andererseits kann er durch paratextuelle Angaben realisiert werden, etwa in Form eines Vorworts oder einer Bekundung im Klappentext, die die außertextliche Referentialität des Werkes versichert.¹⁶⁴ Die Bedingung dafür, dass der autobiographische Pakt funktionieren kann, ist die grundsätzliche Annahme, dass das, was geäußert wird, auch den Tatsachen entspricht, dass also in der Angabe der für den Pakt essentiellen Informationen nicht gelogen wird. Dies kann, so erläutert Zipfel, in einen Zusammenhang gebracht werden mit den allgemeinen Kommunikationsprinzipien wie sie etwa John R. Searle oder Paul Grice vorgebracht haben.¹⁶⁵ Lejeune spricht in diesem Kontext von einem „*referentiellen Pakt*“¹⁶⁶, der das wesentliche Grundprinzip jedes faktualen und somit auch jedes autobiographischen Erzählens darstellt, nämlich dass Produzent und Rezipient im Einvernehmen darüber sind, dass etwas tatsächlich Passiertes oder immerhin „das Geschehene, so wie es dem Autor erschienen ist“¹⁶⁷, berichtet wird. In dieser Übereinkunft, diesem Pakt, zwischen Autor*in und Leser*in über die Referenzialität des Erzählten liegt nach Lejeune das Grundmerkmal der Autobiographie – er hält fest: „Auf dieser globalen Ebene wird die Autobiographie definiert: Sie ist ebensosehr eine Leseweise wie eine Schreibweise, sie ist ein historisch schwankender Vertragseffekt.“¹⁶⁸

Eine fixe und wesentliche Annahme Lejeunes ist bei alledem die strikte Differenzierung zwischen Autobiographie und Fiktion. Letztere erscheint geradezu als produktives Negativ, vor dem sich die Autobiographie abhebt. So bestehe bei fiktionalen Texten zwischen Autor*in und Leser*in ein sogenannter „Romanpakt“¹⁶⁹, der als Verifizierung der Fiktivität des Berichteten dient und normalerweise durch die Namensverschiedenheit von Autor*in, Erzähler*in und Protagonist*in sowie darüber hinaus durch die Genrebezeichnung ‚Roman‘ am Buchdeckel realisiert wird. Diese vermeintlich klare Differenzierung zwischen Autobiographie und Fiktion sah sich in der Folge vielerlei Kritik ausgesetzt. Insbesondere im Zuge poststrukturalistischer und dekonstruktiver Forschungsdebatten wurde die Sinnhaftigkeit einer solchen Auseinanderhaltung grundlegend hinterfragt. Nichtsdestotrotz hat(te) Lejeunes Modell großen Einfluss auf die weitere Auseinandersetzung mit Fragestellungen um Autobiographie und Autofiktion und wurde

¹⁶³ Zipfel 2009, S. 287-288.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 287.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 288.

¹⁶⁶ Ebd., S. 288.

¹⁶⁷ Ebd., S. 288.

¹⁶⁸ Lejeune 1994, S. 50.

¹⁶⁹ Ebd., S. 29.

durchaus auf produktive Weise in Definitionsversuche zur Autofiktion eingebunden. Marie Darrieussecq etwa basiert ihre Definition von Autofiktion auf der Annahme, dass es bei autofiktionalen Texten zu einem „gleichzeitige[n] Bestehen von autobiographischem und fiktionalem Pakt“¹⁷⁰ komme. Darrieussecq schreibt:

[L]’autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l’auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples ‘effets de vie’.¹⁷¹

Die Ungewissheit, was fiktiv und was autobiographisch beziehungsweise referentiell ist, wird hier zum Charakteristikum und zentralen Effekt der Autofiktion. Autofiktionale Texte sind nach Darrieussecq somit stets beides, referentiell und fiktional, und bieten der Leserin*dem Leser folglich zwei Pakte gleichzeitig an, den referentiellen beziehungsweise autobiographischen sowie den Romanpakt. Die Leserin*der Leser ist daher vor die Aufgabe gestellt, sich gegenüber den widersprüchlichen Pakten zu positionieren und mit der Ambiguität der Schreibweise zurechtzukommen. Sobald einer der beiden Pakte nicht länger standhalten kann, beispielsweise wenn eine Erzählung phantastische Elemente enthält, was die autobiographische Leseweise unmöglich mache, handelt es sich Darrieussecq zufolge auch nicht um eine Autofiktion.¹⁷² Zipfel hat Darrieussecqs Definition insofern kritisiert, als er der Meinung ist, dass nie beide Pakte gleichzeitig wirken können:

Es erscheint mir kaum möglich, einen Text durchgehend sowohl nach dem referentiellen Pakt wie auch nach dem Fiktions-Pakt zu lesen. Ich denke vielmehr, dass das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin besteht, dass der Leser von einem Pakt zum anderen wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellm Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist.¹⁷³

Am Ende der Erzählung mag es der Leserin*dem Leser nicht gelingen, genau zu eruieren, welche Textinhalte auf tatsächlich Erlebtem gründen und welche fiktiv sind. Das bringt das Konzept der Pakte zwischen Leser*in und Autor*in erheblich ins Schwanken. Nichtsdestotrotz kann festgehalten werden, dass Lejeune mit seinem Modell des Autobiographischen und Fiktionalen Pakts ein nach wie vor ergiebiges und bedeutsames Instrument zur Analyse der Funktionsweisen von autobiographischen und fiktionalen Werken geliefert hat.

Lejeunes Konzept des Autobiographischen Pakts steht Doubrovskys Modell von der Interdependenz von Fakt und Fiktion diametral gegenüber. Für Doubrovsky ist es nicht ein vermeintlich unmissverständlicher Pakt zwischen Autor*in und Leser*in, der die Grenze zwischen

¹⁷⁰ Krumrey 2015, S. 25.

¹⁷¹ Ebd., S. 25, Krumrey zitiert hier aus: Marie Darrieussecq: *L’autofiction, un genre pas sérieux*. In: *Poétique* 27 (1996), S. 367-380, hier S. 369-370.

¹⁷² Vgl. Krumrey 2015, S. 25-26.

¹⁷³ Zipfel 2009, S. 306.

Fiktion und Autobiographie markiert, vielmehr macht der Prozess des Versprachlichens von faktischen Begebenheiten aus ebenjenen eine fiktionale Erzählung: „Fiction, for him, [...] refers more generally to the symbolic function of language, the process of putting experience into words, and results in the typical blending of strictly referential facts (Dobrovsky imagines and invents nothing) which, put into writing, become fiction“¹⁷⁴. Im Anschluss an Theoretiker wie Sigmund Freud und Jacques Lacan geht es Dobrovsky folglich im Besonderen um „the recognition that subjectivity and consciousness are language-bound“¹⁷⁵, also um die Realisierung, dass es keine Subjektivität, kein Bewusstsein gibt, das vor und außerhalb der Sprache beziehungsweise der sprachlichen Repräsentation derselben existiert. Faktisches, versprachlicht, wird Fiktion. Dementsprechend ist Autofiktion für Dobrovsky kein Paradox, sondern eine Veranschaulichung der Beziehung zwischen Sprache und Subjekt: „It is precisely because the author [Dobrovsky] is conscious of not being able to uphold the classic autobiography’s imperative of reflecting the self sincerely, a self he himself has no access to, that he declares his texts to be novels.“¹⁷⁶ Autofiktion nach Dobrovsky bedeutet also, über das eigene Leben, über das Selbst, zu schreiben, und zwar im Bewusstsein dessen, dass es unmöglich ist, darüber zu schreiben. Wenn man so will, markiert die Geburt der Autofiktion im Dobrovsky’schen Sinn eine grundlegende „Neubestimmung dessen, was als autobiographisch angesehen wird“¹⁷⁷. Der traditionelle Gattungsbegriff der Autobiographie war bis dahin durch die Vorstellung eines über die Zeiten hinweg einheitlichen Subjekts bestimmt gewesen, welches sich in einer Erzählung mit Authentizitätsanspruch selbst reflektiert. Gronemann erklärt:

Ausgeprägt in humanistisch-idealistischer Tradition, gründet die Gattung der Autobiographie auf der Vorstellung eines autonomen, einheitlichen, sich selbst bewußten, „ermächtigten“ Ichs, welches die eigene Lebensgeschichte retrospektiv und als exemplarischen Sinnentwurf zu verfassen vermag. Vergangenes und gegenwärtiges Ich werden in ein Gleichgewicht gebracht, wobei Linearität, Kohärenz und Intentionalität der Darstellung sowohl die Identität der Persönlichkeit als auch die Einheit des gestalteten Lebens im Rahmen eines Authentizitätspostulats begründen. Auktoriale Erzählweise und eine chronologische Zeitstruktur als Folge des Erinnerens und Gestaltens aus dem Bewußtseinshorizont des gegenwärtigen Ichs heraus sind die Strukturmomente der autobiographischen Konvention.¹⁷⁸

Qua den Strukturmomenten der traditionellen Autobiographie, die auf die Herstellung textueller Kohärenz abzielen, sollte dem Leben demnach nachträglich eine „sinngerichtete Kontinuität“¹⁷⁹ gegeben werden. Somit steht die traditionelle Autobiographie ganz im Zeichen eines idealistischen Subjektbegriffs, der die Einheit des Subjekts als gegeben annimmt und dementsprechend auch die literarische Darstellung einer Lebensgeschichte durch das Autorsubjekt als aufrichtig

¹⁷⁴ Gronemann 2019, S. 242.

¹⁷⁵ Ebd., S. 242.

¹⁷⁶ Ebd., S. 243.

¹⁷⁷ Gronemann 1999, S. 239.

¹⁷⁸ Ebd., S. 240.

¹⁷⁹ Ebd., S. 241.

und authentisch auffasst. Ebenjene Vorstellung des Subjekts stellt auch das Fundament von Lejeunes Konzept des autobiographischen Pakts dar, welcher auf der Annahme eines Ichs a priori basiert, das den Zugang zu seinen Lebensäußerungen bewusst zu kontrollieren und sein Leben sprachlich darzustellen vermag. Gronemann fasst die Problematik des von Lejeune vorgebrachten Modells treffend zusammen:

Lejeunes Modell vermag damit gerade die Vielschichtigkeit und Pluralität einzelner autobiographischer Subjekte nicht zu erfassen, die sich z.B. in einer untrennbaren Verwebung von fiktionalen und autobiographischen Diskursen manifestiert, deren Trennung dem Autor selbst mißlingt. Sein Ansatz ist aus heutiger Sicht anachronistisch, weil er aufgrund seiner Modellierung der Autobiographie in Abgrenzung zu fiktionalen Texten gerade die Ansätze autobiographischen Schreibens nicht erfaßt, die auf die Aufhebung bzw. ein Hinterfragen der tradierten Gattungsnormierungen abzielen. Einige [...] Autoren beabsichtigen gerade die Nichterfüllung des Paktes bzw. dessen Verharren in einer konstitutiven Ambivalenz, wenn sie ihre Erzähler fiktionalisieren und aufspalten, fiktive Personen einbinden oder den autobiographischen Text (trotz Namensidentität) ganz einfach einen „Roman“ nennen – sie suchen das Autobiographische jenseits formalpragmatischer und rezeptionstheoretischer Bestimmungen und vielmehr in der Sprache als vor ihr.¹⁸⁰

Lejeunes Konzept greife also insbesondere bei hybriden Formen autobiographisch-fiktionalen Erzählens zu kurz, die den Fokus auf das autobiographische Moment in, statt vor, der Sprache legen. Demgegenüber besteht Doubrovskys Verdienst darin, dass er einen unverstellten Blick auf die eigene Lebensgeschichte grundlegend hinterfragt und die Wahrhaftigkeit des autobiographischen Schreibens in Zweifel gezogen hat. Mit seinem sprachabhängigen Realitätsbegriff bietet er ein sehr viel ergiebigeres Interpretationsmodell an, wenn es um die Lektüre ebensolcher ambivalenter Texte geht, auf die Gronemann¹⁸¹ verweist.

2.2.2 Autofiktion als Genre?

Mit der zunehmenden Popularität von autofiktionalen Texten, auch über den Kontext der französischen Literaturpraxis und -wissenschaft hinaus, setzen intensive, zunehmend ausdifferenzierte Debatten rund um die Autofiktion ein, insbesondere etwa um das Potenzial von Autofiktion, als eigenes Genre gelten zu können. Gronemann identifiziert zwei gegensätzliche Positionen in der Diskussion um die Genrefrage: Zum einen jene, welche Autofiktion der „fiction hypothesis“¹⁸² folgend als narratologischen Prozess der absichtlichen Selbstfiktionalisierung sehen, und zum anderen jene, die Autofiktion entweder als Erneuerung der Gattung Autobiographie oder, radikaler, allgemein als Symptom einer neuen Genretheorie verstehen¹⁸³. Zu den Vertreter*innen des ersten Ansatzes gehört beispielsweise Vincent Colonna, für den Autofiktionalität ein von Genrediskursen unabhängiges Phänomen der literarischen Fiktionalisierung des Selbst ist, weshalb Autofiktion ihm zufolge, so Weiser und Ott, „nahezu alle Texte [einschließe], in

¹⁸⁰ Gronemann 1999, S. 242.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 242.

¹⁸² Gronemann 2019, S. 243.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 243.

denen sich ein Autor in seinem Werk inszeniert oder ein Bezug zum Leben des Verfassers evident ist“¹⁸⁴. Zu den Befürworter*innen der Auffassung, bei der Autofiktion handle es sich um eine Erneuerung der klassischen Autobiographie gehört etwa Lejeune, der die Meinung vertritt, referentielle und fiktionale Elemente könnten strikt auseinandergehalten werden und somit Texte eindeutig als Autobiographien oder Fiktionen erkenntlich machen.¹⁸⁵ Letztere Annahme, dass Autofiktion gar als Kennzeichen eines neuen Paradigmas angesehen werden könne, in dem Genre Grenzen allgemein als vergangen betrachtet werden, vertritt, so Gronemann, beispielsweise Claude Burgelin - dieser erkennt „autofiction’s very contradictoriness“¹⁸⁶ an und historisiert die Grenzziehung zwischen Genres, die er als „false securities of boundaries“¹⁸⁷ entlarvt. Das Problem des Gattungsstatus‘ von Autofiktion ist ein vielfach diskutiertes, welches eindeutig zu beantworten sich selbst Doubrovsky als Begriffsschöpfer nicht im Stande sah. Dieser gebraucht das Bild einer Drehtür, um den ambivalenten Status des Autofiktionalen zu veranschaulichen, und beschreibt Autofiktionen als „gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“¹⁸⁸. Es bleibt nach wie vor offen, ob es sich bei der Autofiktion um ein Textphänomen handelt, das sich aufgrund seiner Vielgestaltigkeit einer eindeutigen Ein- und Abgrenzung verweigert oder ob sie mit Blick auf spezifische Textformen, die ihrer trotz allem gestalterischen Reichtum zugeordnet werden können, sinnvollerweise als eigenes Genre behandelt werden sollte. Zumindest für den deutschsprachigen Forschungsdiskurs, der um das Jahr 2000 einsetzte und sich zunehmend lossagte von Doubrovskys ursprünglicher Begriffsdefinition, lässt sich festhalten, dass ein eher weiter gefasstes Verständnis von autofiktionalem Schreiben forciert¹⁸⁹ und die Autofiktion immer seltener als Genre oder Gattung denn als „spezifische Schreibweise“¹⁹⁰ verstanden wird.

Frank Zipfel, dessen Arbeiten zur Autofiktion wichtige Forschungsbeiträge darstellen, identifiziert drei Konzepte von Autofiktion. Erstens kann Autofiktion als „eine besondere Art autobiographischen Schreibens“¹⁹¹ betrachtet werden, und zwar als „entfesselte Autobiographie“¹⁹², bei der die Form der Fiktion etwaige Hemmungen des über sich selbst und andere

¹⁸⁴ Jutta Weiser, Christine Ott: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Jutta Weiser und Christine Ott (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013, S. 7-16, hier S. 8.

¹⁸⁵ Vgl. Gronemann 2019, S. 244.

¹⁸⁶ Ebd., S. 244.

¹⁸⁷ Ebd., S. 244.

¹⁸⁸ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 10.

¹⁸⁹ Vgl. Krumrey 2015, S. 26.

¹⁹⁰ Ebd., S. 27.

¹⁹¹ Zipfel 2009, S. 298.

¹⁹² Ebd., S. 301.

schreibenden Ichs aufhebt und dazu führt, dass der Autor*die Autorin sich vor anderen nicht für möglicherweise inadäquat Dargestelltes rechtfertigen muss. Zum Zweiten kann Autofiktion laut Zipfel als „eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“¹⁹³ verstanden werden, und zwar einfach dann, wenn „eine der fiktiven Figuren den Namen des Autors trägt“¹⁹⁴. Er fügt jedoch hinzu, dass Autofiktionen darüber hinaus mehrheitlich eine spürbare poetologische Komponente haben und die eigene spezifische Erzählsituation reflektieren.¹⁹⁵ Eine dritte Art, Autofiktion zu verstehen, ist eine „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“¹⁹⁶. Dies treffe im Speziellen auf Textformen zu, die schlicht keine Zuordnung zum Faktualen oder Fiktionalen erlauben. Wie bereits zuvor erwähnt, begreift Zipfel die Ungewissheit zwischen beiden Pakten in diesem Fall als nicht auflösbar¹⁹⁷. Gerade dadurch werde der Leser*die Leserin allerdings auf die Besonderheit der beiden Pakte hingewiesen.¹⁹⁸ Krumrey ihrerseits begnügt sich mit Zipfels zweitem Konzept von Autofiktion – um Texte als Autofiktionen zu identifizieren, reiche es, dass „eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich [...] als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt“¹⁹⁹. Sie folgt damit der Tendenz der Gattungsunabhängigkeit und fasst Autofiktion in Anlehnung an Corinna Dehne als „hybride Erzählform“²⁰⁰ und damit „grundsätzlich als ein genreübergreifendes Konzept“²⁰¹. Wie Krumrey im Weiteren ausführt, darf der*die textexterne Autor*in allerdings nicht als die reale Person missverstanden werden, die hinter dem Autor-Namen steht. Vielmehr „[unterliegt] die textexterne, im öffentlichen Raum als Autor sichtbare Persona aufgrund verschiedener Möglichkeiten der Selbstinszenierung und -stilisierung immer schon einer gewissen Konstruktion.“²⁰² Es gilt also, vorsichtig mit Zuschreibungen zur realen Autor-Person zu sein.

Wie hier erkennbar wird, stehen Fragen um die Genrefähigkeit von Autofiktion im Zusammenhang mit anderen wesentlichen Strömungen der Autofiktionsforschung, insbesondere mit jener, welche die Beziehung zwischen Autor, Text und Gegenstand in den Mittelpunkt stellt. Diese Diskussion dreht sich um epistemologische Fragen nach Subjektivität, Identität und Autorschaft. Insbesondere geht es darum, wie sich Subjektivität (und Identität) literarisch (re-

¹⁹³ Zipfel 2009, S. 302.

¹⁹⁴ Ebd., S. 302-303.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 304.

¹⁹⁶ Ebd., S. 304.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 306.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 306.

¹⁹⁹ Krumrey 2015, S. 28, Krumrey zitiert hier aus: Frank Zipfel: Autofiktion. In: Dieter Lamping et al. (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-36, hier S. 31.

²⁰⁰ Vgl. Corinna Dehne: Der ‚Gedächtnisort‘ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 82.

²⁰¹ Krumrey 2015, S. 28.

²⁰² Ebd., S. 28.

präsentieren oder produzieren lässt. Gronemann konstatiert mit Blick auf Doubrovskys Werk: „Doubrovsky’s claim to be strictly factual while producing texts he considers fictional – fictionality understood as the linguistic constitution of these factual reference points – appears here as the result of a fundamental shift in the literary representation of subjectivity.“²⁰³ Doubrovskys Anstoß zu einer neuen Herangehensweise an die literarische Repräsentation des (Autor-)Selbst, der freilich nicht aus dem luftleeren Raum gegriffen war, sondern seinerseits auf Arbeiten wie Gérard Genettes Untersuchung über Prousts „À la recherche du temps perdu“, Lejeunes autobiographischem Pakt oder Paul de Mans Theorien gründete²⁰⁴, trug dazu bei, das vormals naive Verständnis des Autors als souveränem Vermittler der eigenen Subjektivität zu problematisieren. Die Auseinandersetzung mit Autofiktion beinhaltet dementsprechend immer eine Auseinandersetzung mit den Grenzen von literarischer Selbstpräsentation, für die herausgearbeitet wurde, dass die sprachliche Verhandlung des Selbst dieses erst produziert. Dieser Erkenntnis gehen die einschlägigen Forschungsdiskussionen rund um das Thema Autorschaft voraus, welche bereits in den 1940er Jahren im Zuge des New Criticism einsetzten: William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley kritisierten unter dem Stichwort des *Intentional Fallacy* die Vormachtstellung der Instanz Autor in Fragen der Textinterpretation.²⁰⁵ Dementsprechend vertraten sie die These, dass der Autor zwar der Urheber des Textes sei, nicht aber die Bedeutung des Textes bestimme.²⁰⁶ Die Textbedeutung sei demnach unabhängig von seinem Ursprung. In den folgenden Jahrzehnten kam es durch die Beiträge anderer Forscher zu einer Erweiterung der Autorschaftskritik. In Deutschland trat etwa Wolfgang Kayser in den fünfziger Jahren für die prinzipielle Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ein.²⁰⁷ Seine Ausführungen hatten erheblichen Einfluss auf die Literaturwissenschaft, denn: „Die Behauptungen des Erzählers in fiktionaler Rede konnten so nicht mehr als direkter Ausdruck der Autormeinung verstanden werden.“²⁰⁸ Kurz danach ergänzte Wayne C. Booth die Debatte um die Differenzierung zwischen realem Autor und *implied author*²⁰⁹, wobei letzterer, wie Jannidis u.a. formulieren, im Wesentlichen „eine anthropomorphisierende Bezeichnung für die umfassend verstandene Bedeutung des Textes“²¹⁰ ist. Am bahnbrechendsten wurde die Einheit Autor schließlich in Frankreich Ende der 1960er Jahre (und

²⁰³ Gronemann 2019, S. 244.

²⁰⁴ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf 2013, S. 10.

²⁰⁵ Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u.a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, S. 3-35, hier S. 12.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 12.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 12.

²⁰⁸ Ebd., S. 13.

²⁰⁹ Vgl. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP 1961.

²¹⁰ Jannidis, Lauer, Martinez u.a. 1999, S. 13.

darüber hinaus) von Roland Barthes und Michel Foucault angegriffen. Ihre Neuformulierung des Autors als Textfunktion, mit der sie sich von der Vorstellung desselben als Sinninstanz verabschiedeten, wurde unter der Formulierung ‚Tod des Autors‘ sprichwörtlich: „Der ‚Tod‘ des Autors spukte in den Aufsatztiteln der Autorschaftsdebatte“²¹¹, so Carlos Spoerhase. Roland Barthes knüpfte in seiner Kritik des Autors an Überlegungen Julia Kristevas an, welche den Autor insofern verabschiedete, als er für sie im Sinne einer universalen Intertextualität nur mehr ein Schnittpunkt von Diskursen war.²¹² Mit Kristeva bestimmte Barthes den Autor „intertextuell als Repetitor fremder Rede“²¹³, was die bis dahin geltende Originalität literarischen Schreibens ins Wanken brachte. Der vormals als passiv angesehene Text nimmt nun eine aktive Rolle ein – „Nicht der Autor produziere den Text, sondern der Text bringe sich selbst hervor – als Wiederholung anderer Texte.“²¹⁴ Bei Michel Foucault wurde der Autor schließlich zu einer diskursiven Funktion, mit der „bestimmte Texte als ‚Werke‘ klassifiziert und mit besonderen Eigenschaften versehen werden können“²¹⁵.

Neuere Autorschaftsdebatten, welche in den 2000er Jahren unter dem Stichwort ‚Rückkehr des Autors‘ eingesetzt haben, können als „Wiederbelebungsversuche“²¹⁶ des Autors gesehen werden. Es scheint tatsächlich zuzutreffen, dass das Interesse an stark autorbezogenem Schreiben in den letzten Jahrzehnten wiedererwacht ist. Für Ansgar Nünning ist jedoch klar, dass diese Entwicklung nichts mit einem Rückfall in einen simplifizierenden Positivismus zu tun hat, sondern einen grundlegenden Gesinnungswandel in der Autobiographik markiert, der sich der Ergebnisse der langjährigen poststrukturalistischen und dekonstruktiven Autorschaftsdebatten äußerst bewusst ist.²¹⁷ Spätestens mit dem Einläuten der „Post-Postmoderne“²¹⁸ herrscht weitgehend Konsens darüber, dass es weder ein einheitliches (Autor-)Subjekt im Sinne eines durchgängigen Selbst gibt, noch eine Schreibweise, die ein vorsprachliches Selbst repräsentieren kann. Autofiktionale Werke stehen keineswegs hinter solchen Erkenntnissen zurück. Martina Wagner-Egelhaaf spricht sich deshalb dafür aus, neue autofiktionale Texte, also jene, die nach 2000 er-

²¹¹ Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin: De Gruyter 2007, S. 11.

²¹² Vgl. Jannidis, Lauer, Martinez u.a. 1999, S. 14.

²¹³ Ebd., S. 14.

²¹⁴ Ebd., S. 14.

²¹⁵ Ebd., S. 14.

²¹⁶ Krumrey 2015, S. 32 (Krumrey bezieht sich hier auf Spoerhase, der die Formulierung von Ansgar Nünning übernommen hat).

²¹⁷ Vgl. Ansgar Nünning: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007, S. 269-292, hier S. 269.

²¹⁸ Krumrey 2015, S. 21.

schiene sind, als Produkte einer „Epoche nach der Kritik“²¹⁹ zu sehen, in der „das Subjekt immer schon so weit dekonstruiert ist, dass man sich diesbezüglich keine Mühe mehr machen muss. Vielmehr kann es in der Schwundstufe einer erzählerischen Geste wieder eingesetzt werden.“²²⁰ Das bedeutet, dass es im Kontext von Autofiktion nicht mehr primär um die Aushandlung der vermeintlichen Grenze zwischen fiktionaler und autobiographischer Erzählung geht, wie sie etwa noch Lejeune betrieben hat, da die Unmöglichkeit eines ‚wahren‘ autobiographischen Schreibens vorausgesetzt ist. Vielmehr dreht sich die Praxis und Theorie der Autofiktion um Fragen der doppelten Produktion von Identität: „Der autofiktionale Text [...] exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.“²²¹ In diesem Zusammenhang konstatiert Krumrey, dass dem Autor in der Autofiktion eine neue Rolle in der Bedeutungskonstitution zukomme und dieser „zur notwendigen und unhintergehbaren Bezugsgröße für die Rezeption“²²² werde. Auch für Daniel Weidner steht das „Spiel mit der Autorschaft und mit der Rolle des modernen Autors“²²³ im Vordergrund der gegenwärtigen Autofiktion(sdebatten). Er erläutert:

Wo es [beim autofiktionalen Schreiben] um das schreibende Subjekt geht [...], steht nicht mehr die Frage nach der Authentizität im Mittelpunkt, sondern vielmehr die öffentliche Rolle des Autors, seine Stellung auf dem literarischen Markt und in der medialen Öffentlichkeit. Autofiktionale Schreibweisen reagieren damit auf etwas, das man das Autor-Paradox nennen könnte, nämlich auf die Tatsache, dass Autorschaft trotz ihrer theoretischen Verabschiedung für das literarische Leben wichtiger denn je ist.²²⁴

Autor*innen gegenwärtiger Autofiktionen scheinen dem Autor-Paradox durch die Verwendung spezifischer Schreibweisen und Erzählverfahren Rechnung zu tragen, die die Reflexion über das eigene Schreiben in den Text mithereinnehmen. Damit unterwandern sie regelrecht die Vorstellung einer möglichen Genrezuteilung beziehungsweise Abgrenzung der Autofiktion als eigenständiges Genre. Weidner spricht sich in diesem Zusammenhang dafür aus, Autofiktion zwar als literarisches Spezifikum zu betrachten, jedoch als eines, das weniger als Gattung denn als ‚Verstehensfigur‘ betrachtet werden kann, so wie es Paul de Man bereits für die Autobiographie herausgearbeitet hat.²²⁵ Autofiktion als Verstehensfigur betreffe, so Weidner, dann unabhängig vom

²¹⁹ Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 353-368, hier S. 366.

²²⁰ Ebd., S. 366.

²²¹ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

²²² Krumrey 2015, S. 194.

²²³ Daniel Weidner: Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 163-182, hier S. 172-173.

²²⁴ Ebd., S. 181.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 164.

Kontext des autobiographischen Schreibens „auch im weiteren Sinne das Verhältnis von Fiktion und Faktualität“²²⁶.

2.2.3 Erzählverfahren und aktuelle Tendenzen autofiktionalen Schreibens

Ebenjene selbstreflexiven Schreibweisen und Erzählverfahren der Autofiktion sollen nun eingehender beleuchtet werden. Dabei sei vorausgeschickt, dass es sich lediglich um einen kursorischen Überblick über relevante aktuelle Entwicklungen handeln kann – das Gros der unzähligen wissenschaftlichen Textanalysen hier im Detail abzubilden, wäre schlicht unmöglich.

Der merklichen Tendenz vieler autofiktionaler Werke der Gegenwartsliteratur, das Hauptaugenmerk nicht auf die Darstellung einer Lebensgeschichte, sondern auf „die oft metafiktionale Auseinandersetzung mit epistemologischen, methodischen oder darstellungstechnischen Problemen der Rekonstruktion und narrativen Wiedergabe eines Lebenslaufes“²²⁷ zu legen, hat Ansgar Nünning mit seinem Konzept der ‚fiktionalen Metaautobiographie‘ Rechnung getragen: Fiktionale Metaautobiographien machen Nünning zufolge die Probleme des (auto-)biographischen Recherchierens und Schreibens vordergründig zu ihrem Thema, indem die Erzählinstanz selbstreflexiv und somit metaisierend auf die Vorgänge, die das autobiographische Schreiben beinhaltet, eingeht.²²⁸ Metaisierungen funktionieren so, dass sie „stets über eine höhere textlogische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene verfügen, von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert und/oder beschrieben werden“²²⁹. Nünning sieht in dieser „Tendenz zur Metaisierung“²³⁰, die als selbstreflexive Auseinandersetzung mit gattungseigenen Erzähltraditionen verstanden werden kann, einen regelrechten „Paradigmenwechsel in der Theorie und Praxis der Autobiographik“²³¹. Dadurch, dass der Fokus anstatt auf das Erzählte nunmehr häufig auf den Akt des sprachlichen Äußerns, auf das Erzählen selbst, gelegt wird, avanciert der Moment des Schreibens zunehmend zum zentralen Gegenstand des autobiographischen Textes. Es geht immer seltener darum, Geschehenes unter der Prämisse der Authentizität oder Überprüfbarkeit widerzugeben, sondern den Prozess des autobiographischen Schreibens als ein hochartifizielles Versprachlichen der Auseinandersetzung mit den eigenen Erfahrungen zu begreifen. Wie Gronemann konstatiert, besteht der einzige Anspruch auf Authentizität in neueren Formen autobiographischen Schreibens darin, dass nicht mehr versucht wird, künstliche Referentialität her-

²²⁶ Weidner 2013, S. 164.

²²⁷ Nünning 2007, S. 278.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 272-273 sowie S. 274.

²²⁹ Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 1-21, hier S. 4.

²³⁰ Nünning 2007, S. 270.

²³¹ Ebd., S. 269.

zustellen.²³² Ganz im Gegenteil dazu wird bei Texten, die Nünning als autobiographische Metafiktion (oder fiktionale Metaautobiographie) bezeichnet, „die Kluft, die zwischen dem (vergangenen) Leben und dessen narrativer oder dramatischer Repräsentation liegt“²³³ inszeniert. Auf dieser Auffassung basiert etwa Beatrice Sandberg die Unterscheidung zwischen autobiographischem und autofiktionalem Schreiben:

Ich unterscheide nach Möglichkeit zwischen autobiographischem Schreiben und Autofiktion und gebrauche letztere Bezeichnung dort, wo es primär um die literarische Selbstdarstellung/Selbsterfindung eines Autors oder einer Autorin in ihrer Rolle als *Schreibende oder Schriftsteller* geht, während ich (neues) autobiographisches Schreiben dort vorziehe, wo AutorInnen vornehmlich einen historischen oder zeitgenössischen Kontext reflektieren und ihrer Darstellung eine gewisse Repräsentativität für die Erfahrungen einer Generation oder Gruppe beanspruchen.²³⁴

Die Selbstdarstellung beziehungsweise -erfindung des*der Schreibenden wird hier zum entscheidenden Merkmal von Autofiktion. Dies kann in Verbindung gebracht werden mit Gronemanns Überlegung, dass autofiktionales Schreiben darauf abziele, „Subjektivität nicht als etwas Vorgängiges, zu Repräsentierendes darzustellen, sondern als eine sich im Prozeß der Sprache herausbildende Größe“²³⁵. Dieser zentrale Gedanke wird in Kapitel 3 noch einmal aufgegriffen und entlang Paul de Mans Theorie der Autobiographie als Maskenspiel diskutiert werden.

Unter den mittlerweile zahllosen Analysen autofiktionaler Texte stechen zwei Beiträge hervor, die für das Vorhaben dieser Arbeit in besonderem Maße relevant sind. Es handelt sich dabei einerseits um Anne Rüggemeiers Beitrag zur sogenannten ‚Relationalen Autobiographie‘²³⁶ sowie andererseits um Julia Kerschers im selben Sammelband erschienen Aufsatz über Fiktionen, die gleichzeitig autobiographisch und biographisch sind, das heißt in der Schilderung der Lebensgeschichte von anderen das eigene Leben des Erzählers mitreflektieren²³⁷. Beide Arbeiten beleuchten eine spezifische Art autofiktionalen beziehungsweise (fiktionalen) autobiographischen Schreibens und untersuchen die Erzählverfahren, die darin zur Anwendung kommen. Rüggemeier stellt in ihrem Aufsatz das Konzept der relationalen Autobiographie vor, bei der Autor*innen zugleich autobiographisch wie biographisch über nahestehende Andere erzählen und insbesondere das eigene Verhältnis zur biographierten Person sowie die subjektive Perspek-

²³² Vgl. Gronemann 1999, S. 251.

²³³ Nünning 2007, S. 279.

²³⁴ Beatrice Sandberg: Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 355-377, hier S. 359.

²³⁵ Gronemann 1999, S. 259.

²³⁶ Vgl. Anne Rüggemeier: Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibungen in Theorie und Praxis. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger u.a. (Hg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018, S. 75-100.

²³⁷ Vgl. Julia Kerscher: Selbstentwurf durch Figurenentwurf? Oder: Erzähler seiner selbst und Biograph eines andres zugleich sein. (Auto)Biographische Fiktionen in Thomas Bernhards ‚Der Untergehen‘ (1983). In: Sonja Arnold et al. (Hg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018, S. 173-190.

tivierung des Geschehens in der Geschichte zum Thema machen.²³⁸ Sie konzentriert sich in ihren Ausführungen zwar auf die englischsprachige Gegenwartsliteratur, schlägt jedoch vor, das Konzept der relationalen Autobiographie auch für die deutschsprachige Literatur zu erproben. Zwar werde der Begriff ‚Autobiographie‘ in der deutschsprachigen Praxis im Blick auf autobiographisches/autofiktionales Schreiben tunlichst vermieden und stattdessen die Gattungsbezeichnung Roman verwendet²³⁹, doch könnte der Zugriff auf einschlägige Werke unter den Vorzeichen des relationalen autobiographischen Schreibens neue Sichtweisen und Ergebnisse zulassen²⁴⁰.

Den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen stellt die Beobachtung dar, dass in der gegenwärtigen Literaturpraxis vermehrt sogenannte „autobiographical children“²⁴¹ tätig sind, „die sich geradezu detektivisch in die Aufgabe stürzen, die Lebensgeschichte ihrer Eltern zu recherchieren und dabei die eigene Eltern-Kind-Beziehung aufarbeiten“²⁴². Sie nennt diese Entwicklung, trotzdem es frühere Erscheinungen der Form gegeben hat, eine „auffällige Innovation innerhalb autobiographischen Schreibens“²⁴³, welche aufzeigt, dass die Strukturen lebensgeschichtlichen Erzählens stets im Wandel sind. Die relationale Autobiographie unterwandert konventionelle Vorstellungen von der einheitlichen Lebensgeschichte eines einzelnen Individuums und eröffnet neue gattungstheoretische Wege sowohl für die Autobiographie als auch für die Biographie, denn sie zeigt, dass

writing about the self and writing about someone else are not as distinct from each other as they used to be. Contemporary writers of autobiography and biography tend to be self-reflexive and to situate their stories in well-developed contexts of family and community. Such multiple perspectives complicate and enrich the generic possibilities of life-writing practices.²⁴⁴

Wie Rüggemeier ergänzt, haben die hier zitierten Autobiographieforscherinnen Egan und Helms demnach den Begriff beziehungsweise die Schreibweise „*Auto/biography*“²⁴⁵ ins Treffen geführt, welcher auf die „generische Hybridisierung“²⁴⁶ deuten soll, die der relationalen Selbst(-be-)schreibung zu eigen ist und besonders in autobiographischen Texten wirksam wird, die die eigene Familiengeschichte behandeln. Diese Texte wenden sich von einer monologischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben oder dem eines*einer Anderen ab und inszenieren die Lebensdarstellung vielmehr dialogisch, indem sie narrative Strategien verwenden, mittels derer

²³⁸ Vgl. Rüggemeier 2018, S. 80.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 99.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 100.

²⁴¹ Roger Porter: *Bureau of Missing Persons. Writing the Secret Lives of Fathers*. Ithaca: Cornell University Press 2011, S. 2.

²⁴² Rüggemeier 2018, S. 80.

²⁴³ Ebd., S. 80.

²⁴⁴ Susanna Egan, Gabriele Helms: *Life Writing*. In: Eva-Marie Kröller (Hg.): *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge 2004, S. 216-240, hier S. 216.

²⁴⁵ Rüggemeier 2018, S. 82.

²⁴⁶ Ebd., S. 82.

die Biographie des Gegenübers „als konstituierendes Element der eigenen Selbsterzählung offensichtlich“²⁴⁷ wird. Familiengeschichten von „autobiographical children“²⁴⁸ veranschaulichen diese Verwobenheit von Fremd- und Selbsterzählung auf besondere Weise: „Producing an account of another’s life normally belongs to the domain of biography [...]. But when the biographical subject is a member of one’s own family the line between the genres blurs.“²⁴⁹ Um die Lebensgeschichte eines nahestehenden Anderen zu erzählen, bedienen sich relationale Autobiographien spezifischer Verfahren, die sich von konventionellen Darstellungsweisen der (Auto-)Biographie wegbewegen. Der Akt des Erzählens nimmt sich folglich nicht mehr als rein individueller Erinnerungsprozess mit teleologischem Charakter aus, sondern

stellt vielmehr die Eindimensionalität und Ergänzungswürdigkeit der autobiographischen Perspektive durch die dialogische Interaktion mit anderen Texten und Medien und v.a. die ergänzende Perspektivierung des Geschehens durch zumindest ein anderes personales Gegenüber in den Mittelpunkt. Dabei bildet die dialogische Verflochtenheit von unterschiedlichen Erfahrungsperspektiven und Blickwinkeln auf die Vergangenheit den Ausgangspunkt selbstreflexiver und meta-autobiographischer Passagen, in denen das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion sowie die Grenzen individueller Erinnerung in besonderer Weise kommentiert werden.²⁵⁰

Es finden sich demnach in der relationalen Autobiographie unter anderem Verfahren, die durchaus mit den von Nünning beschriebenen Strategien der fiktionalen Metaautobiographie eingeführt werden können, welche von einer spezifischen Selbstreflexivität geprägt sind. Rüggemeier arbeitet darüber hinaus weitere konkrete Erzählverfahren beziehungsweise -strukturen der relationalen Autobiographie heraus, die hier in aller Kürze zusammengefasst werden sollen: Zum einen beginnen solche Texte, so Rüggemeier, üblicherweise nicht mit der Geburt des*der Protagonisten*Protagonistin, wie es für die konventionelle (Auto-)Biographie typisch ist, sondern mit dem Lebensende des relational Anderen (oft des Elternteils).²⁵¹ Die Schilderung des Todes des Familienmitglieds geht häufig einher mit der Thematisierung der „Erkenntnis der Entfremdung“²⁵² gegenüber diesem Menschen, welche eine *quest* anstößt. Hier lassen sich eindeutige Parallelen zu den Erzählmustern des Familienromans, insbesondere zum Motiv der Suche, ziehen, wie sie weiter oben diskutiert wurden. Des Weiteren vermeiden relationale Autobiographien Rüggemeier zufolge eine personale Bindung an einen autobiographischen Protagonisten und integrieren auf detaillierte Weise Nebenhandlungen und die Lebensgeschichten anderer Menschen.²⁵³ Sie zeichnen die eigene Gedächtnisleistung des*der (Autor-)Erzählers*Erzählerin als

²⁴⁷ Rüggeheimer 2018, S. 83.

²⁴⁸ Porter 2011, S. 2.

²⁴⁹ Rüggeheimer 2018, S. 83, Rüggeheimer zitiert hier aus: Nancy K. Miller: *Bequest & Betrayal. Memoirs of a Parent’s Death*. New York: Oxford University Press 1996, S. 2.

²⁵⁰ Rüggeheimer 2018, S. 83-84.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 85.

²⁵² Ebd., S. 87.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 86.

unzuverlässig aus, auch was die eigene Vergangenheit und Identität betrifft.²⁵⁴ Dies wird inszeniert durch die Hereinnahme unterschiedlicher autobiographischer Selbstzeugnisse und Erfahrungswirklichkeiten anderer Personen, was die Vormachtstellung einer einzelnen Fokalisierungsinstanz verunmöglicht und mehrere perspektivische Kanäle öffnet, in denen die Informationsvergabe abläuft.²⁵⁵ Die relational-autobiographische Erzählweise „beruht insofern auf einem vielschichtigen Konglomerat von Stimmen, welche der Protagonist als Zuhörer internalisiert hat und deren bündelndes Sprachrohr er nun wird“²⁵⁶. Hier ließen sich Verbindungen ziehen zum Konzept des Autors als diskursive Funktion. Außerdem ergibt sich daraus eine spezifische Form des multiperspektivischen Erzählens, welche Rüggemeier in Anlehnung an Vera und Ansgar Nünning für die relationale Autobiographie identifiziert: Sie ist multiperspektivisch erzählt, da die Handlung von mehr als einer Erzählinstanz vermittelt wird, multiperspektivisch fokalisiert, also aus der Sicht von mehr als einer „Reflektorfigur“²⁵⁷ dargestellt, und multiperspektivisch strukturiert, weil es zum montage- und collageartigen Nebeneinander unterschiedlicher Textsorten kommt.²⁵⁸ Die Verteilung der Redeanteile auf mehrere Personen ermöglicht es, „die Gemeinsamkeiten und die Widersprüche in der Charakterisierung von Personen und in der Wiedergabe von vergangenen Ereignissen pointiert herzustellen und miteinander zu orchestrieren“²⁵⁹, so Rüggemeier. Schließlich zeichnen sich relationale Autobiographien in ihrer Erzählweise auch dadurch aus, dass sie die Prozesse der Recherche und narrativen Gestaltung von Lebensgeschichten explizit reflektieren, also meta-auto/biographische Aspekte enthalten. So zeigen sie die Unmöglichkeit auf, eine allein auf den Erinnerungen eines Einzelnen fußende (Auto-)Biographie zu schreiben.²⁶⁰ Außerdem stellen relationale Autobiographien im Gegensatz zu konventionellen Autobiographien laut Rüggemeier nicht das Innenleben des Autobiographen dar, sondern das Innenleben anderer Personen: „Durch Gespräche mit Anderen oder auch durch das Auswerten geerbter Dokumente wird immer wieder der Andere zum Wahrnehmungszentrum, sodass der perspektivische Schwerpunkt zwischen den Introspektionen des Autobiographen und jenen des biographierten Objekts variiert.“²⁶¹ Somit haben relationale Autobiographien die Inszenierung einer dialogischen Aushandlung von Identität(en) als ihr zentrales Charakteristikum.

²⁵⁴ Vgl. Rüggemeier 2018, S. 88-89.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 90-91.

²⁵⁶ Ebd., S. 91.

²⁵⁷ Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 42.

²⁵⁸ Vgl. Rüggemeier 2018, S. 91.

²⁵⁹ Ebd., S. 93.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 96-97.

²⁶¹ Ebd., S. 92.

Julia Kerscher beschäftigt sich ebenfalls mit Fiktionen, bei der ein Erzähler „Erzähler seiner selbst und Biograph eines anderen zugleich“²⁶² ist. Sie untersucht Thomas Bernhards „Der Untergeher“ (1983) und beleuchtet, inwiefern sich die perspektivische Gebundenheit der Lebenserzählung potenziert, wenn der Biograph in seiner Biographie über Andere auch als Autobiograph seiner selbst fungiert. In Bernhards Text berichtet ein Ich-Erzähler in Retrospektive vom Leben zweier Freunde und tritt dabei als Biograph und autoritäre Erzählinstanz auf. Seine Autorität über die Lebensgeschichte der anderen leitet der Erzähler aus seinem exklusiven Wissen über die Biographierten ab. Die Behauptung des eigenen Wissensvorsprungs in Form von cogitat-Formeln wird Kerscher zufolge als erzählerische Strategie eingesetzt, die nicht zuletzt auch eine autobiographische Selbstvergewisserung des Erzählers in sich birgt.²⁶³ Die enge Knüpfung der erzählten Leben an die eigene Vergangenheit des Erzählers und umgekehrt ergibt die Gleichzeitigkeit von Biographik und Autobiographik. Kerscher führt aus:

Die Rückschau des Erzählers auf den mit den Biographierten geteilten Lebensabschnitt ist aber immer auch eine Rückschau auf das eigene Leben, die Reflexion des gemeinsamen Lebens ist notwendig Reflexion des eigenen Lebens und umgekehrt. D.h. die Biographien der anderen sind zugleich die Autobiographie des Erzählers.²⁶⁴

Den Text charakterisiert des Weiteren die permanente metabiographische „Problematisierung des eigenen Erinnerungsvermögens und der perspektivischen Gebundenheit des Berichteten“²⁶⁵. Erneut kommt hier also eine metabiographische Dimension ins Spiel, die allerdings, wie auch der gesamte Text generell, im Modus der Fiktion abläuft. Es handelt sich dabei also nicht um jene Art von Literatur, die Rüggemeier als relationale Autobiographie konzeptualisiert hat²⁶⁶, sondern um eine fiktionale Metabiographie, eine fiktionale relationale (Meta-)(-auto-)Biographie, wenn man so will, welche Verfahrensweisen des (auto-)biographischen Schreibens literarisch inszeniert. So nimmt in den metabiographischen Reflexionspassagen etwa die Offenlegung von Inkongruenzen im biographischen Verstehensprozess eine gewichtige Rolle ein und veranschaulicht so Strategien zur Betonung besonderer Authentizität im Erzählprozess.

Abschließend kann festgehalten werden, dass sich neuere Formen des autobiographischen beziehungsweise autofiktionalen Schreibens durch eine signifikante selbstreflexive oder meta(-auto-)biographische Komponente auszeichnen und selbst bei Texten, denen eine solche Dimension vordergründig zu fehlen scheint, davon ausgegangen werden kann, dass es sich dabei nicht um ein naives Repräsentieren-Wollen der eigenen Person nach Vorstellungen des souveränen Subjekts ‚vor der Postmoderne‘ handelt, sondern ein dekonstruiertes Bild des Ichs vorausgesetzt

²⁶² Kerscher 2018, S. 173.

²⁶³ Vgl. Kerscher 2018, S. 183.

²⁶⁴ Ebd., S. 174.

²⁶⁵ Ebd., S. 174.

²⁶⁶ Vgl. Rüggemeier 2018.

ist. Multiperspektivische Erzählverfahren, metaautoreflexive Einschübe der Erzählinstanz sowie die Kombination und Diskussion verschiedener (authentischer) Textsorten aus unterschiedlichen Quellen stellen, so lässt sich mit Blick auf die Forschungslage sagen, häufig verwendete Strategien neuerer autofiktionaler Schreibformen dar, die dieser Haltung gegenüber dem postmodernen Subjektstatus literarisch Rechnung tragen.

2.3 Die Primärtexte im Kontext Familienroman und Autofiktion

Nach diesem kursorischen Überblick über aktuelle Forschungsperspektiven und Erzählpraktiken im Bereich des autofiktionalen/autobiographischen Schreibens sowie des Familienromans sollen die drei zu analysierenden Werke dazu in Kontext gesetzt werden. Das Ziel ist, eine grobe Einbeziehungsweise Zuordnung der Romane ins Umfeld des familienbezogenen autofiktionalen Schreibens zu ermöglichen, auf deren Basis in weiterer Folge die konkrete methodische Annäherung an die Werke erfolgen kann.

Eine erste Einordnung der Texte ermöglichen, ganz im Lejeune'schen Sinne, die paratextuellen Informationen, die in (beziehungsweise auf) den Büchern zu finden sind. Mit Lejeune könnte man davon sprechen, dass den Leser*innen Pakte angeboten werden, wie, oder anders gesagt, unter welchen Vorannahmen – die Referentialität betreffend –, die Texte zu lesen sind. Auf dem Einband von Monika Helfers Werken „Die Bagage“ und „Vati“ prangt die Genrebezeichnung Roman, was prinzipiell bedeutet, dass hier ein fiktionaler Pakt²⁶⁷ angeboten wird. Zieht man jedoch die anderen paratextuellen Angaben, wie den Klappentext und die Ausschnitte aus Kritiken, in Betracht, wird schnell klar, dass es sich hier nicht um eine rein fiktionale Geschichte handelt. Es ist an dieser Stelle zielführend, die Klappentexte beziehungsweise Kurzzusammenfassungen des Inhalts, die den beiden Texten vorausgehen, wiederzugeben. Im Zuge dessen werden so auch einführende Einblicke in den Inhalt der Werke geliefert. Im Klappentext von „Die Bagage“ heißt es:

Josef und Maria Moosbrugger leben mit ihren Kindern am Rand eines Bergdorfes. Sie sind die Abseitigen, die Armen, die Bagage. Es ist die Zeit des Ersten Weltkriegs und Josef wird zur Armee eingezogen. Die Zeit, in der Maria und die Kinder allein zurückbleiben. Die Zeit, in der Georg aus Hannover in die Gegend kommt, der hochdeutsch spricht und wunderschön ist, und eines Tages an die Tür der Bagage klopft. Und es ist die Zeit, in der Maria schwanger wird mit Grete, dem Kind der Familie, mit dem Josef nie ein Wort sprechen wird: der Mutter von Monika Helfer.²⁶⁸

Der explizite Hinweis darauf, dass es sich bei einer der Figuren um die reale, außertextuelle Mutter der Autorin handle, bringt den Fiktionspakt insofern ins Schwanken, als die Referentialität des Textes klar hervorgehoben wird. Dass die Informationsvergabe im paratextuellen Klappen-

²⁶⁷ Vgl. Lejeune 1994, S. 29.

²⁶⁸ Bagage, Klappentext auf der Rückseite.

text erfolgt, weist darauf hin, dass man sich des Wahrheitsgehalts der Informationen als Leser*in sicher sein kann. Die auf der ersten Seite angeführten Kritiken unterstreichen darüber hinaus den autobiographischen Gehalt des Romans und bereiten den Leser*die Leserin darauf vor, dass die Familienerzählung als Fiktionalisierung der eigenen Familie von Monika Helfer zu verstehen ist. Man liest hier unter anderem: „Helfers ‚Bagage‘ beschreibt auf eindrückliche Weise, changierend zwischen fiktiven und autobiografischen Ebenen, wie jeder sein eigenes Päckchen zu tragen hat und es unweigerlich den Nachkommen aufbürdet und sofort.“²⁶⁹ Hier wird deutlich, dass das Schwenken zwischen fiktionaler und autobiographischer Erzählhaltung ein zentrales Merkmal des Textes ist, das für die Interpretation des Werks von Bedeutung ist.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Helfers Roman „Vati“, in dem die Inhaltsangabe erneut vorausschickt, dass es sich bei den Figuren in der Geschichte um die realen Verwandten der Schreibenden handelt:

Ein Mann mit Beinprothese, ein Abwesender, ein Witwer, ein Pensionär, ein Literaturliebhaber. Monika Helfer umkreist das Leben ihres Vaters und erzählt von ihrer eigenen Kindheit und Jugend. Von dem vielen Platz und der Bibliothek im Kriegsoffer-Erholungsheim in den Bergen, von der Armut und den beengten Lebensverhältnissen in der Südtiroler-Siedlung mit den vielen Kindern in einer Küche. Von dem, was sie weiß über ihren Vater, der so schweigsam war wie viele Männer dieser Zeit. Es entsteht ein Roman, der sanft von Existenzuellem berichtet und schmerzhaft im Erinnern bleibt. [...] ²⁷⁰

Abgesehen von dem expliziten Hinweis auf die Referentialität des Werkes sticht hier eine weitere relevante Beobachtung ins Auge, nämlich dass die Autorin nicht nur das Leben des eigenen Vaters, sondern, parallel dazu, auch ihre eigene Vergangenheit zum Thema der Geschichte macht. Hier ließe sich zurecht eine Verbindung ziehen zu Rüggemeiers Typus der relationalen Autobiographie²⁷¹, die geprägt ist von der in ihr bestehenden Gleichzeitigkeit von Autobiographie und Biographie, also dem Umstand, dass außer der Lebensgeschichte des biographierten Anderen auch die eigene eine signifikante Rolle spielt²⁷². Helfers Roman gliedert sich also ein in die Reihe jener Werke der Gegenwartsliteratur, die Rüggemeier als aktuelle und innovative Weiterentwicklung autobiographischer Familiengeschichten ins Treffen geführt hat.

Auf verblüffend ähnliche Weise wird auch Ljuba Arnautovićs Roman „Junischnee“ in den paratextuellen Angaben als ambivalente, zwischen fiktiven und (auto-)biographischen Elementen schwenkende Erzählung ausgewiesen. Der Klappentext verdeutlicht die Bezugnahme auf die außertextliche Wirklichkeit: „Ljuba Arnautović erzählt anschaulich, poetisch und mitreißend, wie Menschenverachtung und politische Willkür im 20. Jahrhundert das Schicksal der Menschen

²⁶⁹ Ulrich Rüdener: Die Last der Schönheit. Süddeutsche Zeitung: 10.02.2020.

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/als-grossmutter-den-maennern-gefiel-die-last-der-schoenheit-1.4790449> (Zugriff 09.11.2022); zitiert in: Bagage, S. 2.

²⁷⁰ Vati, Inhaltsangabe auf der Umschlagsinnenseite.

²⁷¹ Vgl. Rüggemeier 2018.

²⁷² Vgl. ebd., S. 80.

bestimmten – das Schicksal ihrer eigenen Familie.“²⁷³ Der elliptische Nachschub am Ende ist formal äquivalent zu jenem abschließenden „der Mutter von Monika Helfer“²⁷⁴ im Klappentext von „Die Bagage“. Diese sprachliche Übereinstimmung mag zwar eine Randbemerkung bleiben, nichtsdestotrotz ist es interessant, dass sich von Seiten der Verlage offensichtlich Mittel und Wege etablieren, mit der narrativen Hybridität solcherlei Texte umzugehen und diese paratextuell zu markieren. Es scheint, dass der Inhalt der Geschichte nach den Konventionen fiktionaler Werke wiedergegeben wird, wobei möglichst kurz gehaltene Einschübe die Referentialität des Textes wie eine motivierende Ergänzung der Handlung einbringen. Dies bestätigt sich auch in der Inhaltsangabe von „Junischnee“:

1934 schickt Eva, die in Wien dem Republikanischen Schutzbund angehört, ihre Söhne Slavko und Karl fort, um sie vor den Nationalsozialisten in Sicherheit zu bringen. Die ‚Schutzbundkinder‘ machen Ferien auf der Krim und kommen dann in ein luxuriöses Heim in Moskau. Bis Hitler den Pakt mit Stalin bricht. Slavkos Spuren verlieren sich, Karl wird aufgegriffen, kommt in eine Besserungsanstalt für Kinder und Jugendliche und schließlich als ‚Volksfeind‘ ins Arbeitslager. Im Gulag lernt er seine zukünftige Frau Nina kennen – die Mutter der Autorin. Karl will nach Wien zurück, sobald es die Umstände erlauben, seine Frau zwingt er damit in die Fremde ...²⁷⁵

Die kurze Einfügung, dass es sich bei einer der Figuren um die Mutter von Arnautović selbst handle, ist so diskret eingebaut, dass der dadurch bestätigte Wirklichkeitsbezug der Geschichte den Status der Erzählung als Roman nicht grundlegend in Frage stellt. Somit kann festgehalten werden, dass bereits die paratextuellen Informationen die Texte als Erzählungen zwischen den Polen Wahrheit und Erfindung, beziehungsweise Fiktion und Fakt positionieren.

Wie aus den zitierten paratextuellen Angaben deutlich wird, handelt es sich bei allen drei Texten um Familienromane mit autobiographischem Gehalt. Bezieht man nun auch die jeweiligen Texte selbst mit ein, so stellt sich heraus, dass alle drei in ihrer Struktur mit Holdenrieds Ausführungen über aktuelle Tendenzen im Familienroman in Verbindung gebracht werden können, nämlich insofern als sie die Geschichte der Familie schildern, indem einzelne Familienmitglieder in den Fokus gerückt und zu Protagonisten des Textes gemacht werden.²⁷⁶ Gleichzeitig liegt, insbesondere in Helfers Texten (was bereits in der Inhaltsangabe zu „Vati“ angeklungen ist), der perspektivische Schwerpunkt ebenso auf dem Innenleben der Autobiographin, welches metanarrativ kommentiert und reflektiert wird. Helfers Romane stehen folglich, so könnte man sagen, zwischen dem Bereich der Autofiktion, in welchem sich der Autor*die Autorin, folgt man Sandberg, selbst als Schreibende*r inszeniert und reflektiert²⁷⁷, und dem Bereich des autobiographischen Schreibens, welches, so Sandberg, eher auf die Beschäftigung mit dem historischen

²⁷³ Junischnee, Klappentext auf der Rückseite.

²⁷⁴ Bagage, Klappentext auf der Rückseite.

²⁷⁵ Arnautović 2021, Inhaltsangabe auf der Umschlagsinnenseite.

²⁷⁶ Vgl. Holdenried 2017, S. 38.

²⁷⁷ Vgl. Sandberg 2013, S. 359

Kontext fokussiert ist und ein Bild einer ganzen Generation zu zeichnen vermag²⁷⁸. Arnautovićs Roman, in dem eine sehr viel größere Distanz zwischen der Autorin und ihrer Familiengeschichte herrscht, nimmt hingegen vielmehr die Form einer „*Auto/biography*“²⁷⁹ an, in der die eigene Familiengeschichte dialogisch gestaltet ist und es zu einer Zusammenführung unterschiedlicher Erzählstimmen kommt, etwa indem reale Dokumente in die Erzählung eingebaut werden. Mit Costagli ließe sich dahingehend sagen, dass es zur „ständigen Brechung der Erzählsituation“²⁸⁰ kommt und die Erzählung über die Familie von einer spezifischen Multiperspektivität und Polylogizität geprägt ist. Der begrifflichen Nachvollziehbarkeit halber soll jedoch für alle drei Werke der Terminus Autofiktion beziehungsweise autofiktional verwendet werden, da sie, was auch in ihrer spezifischen narratologischen Ausgestaltung erkennbar wird, zwischen den Polen Faktizität und Fiktionalität stehen, was, folgt man Gronemann, das wesentliche Charakteristikum autofiktionaler Texte darstellt: "An autofictional text purports to be both fictional and autobiographical"²⁸¹. Die Werke können nicht eher als faktual beziehungsweise autobiographisch oder eher als fiktional kategorisiert werden können.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass alle drei Werke um die eigene Familie(n)geschichten) der Autorinnen kreisen und sich diese im Zwischenraum von Faktizität und Fiktionalität entfalten. Obwohl die Werke auf der Handlungsebene historisch bedeutsame Ereignisse thematisieren, soll von einer eingehenden Diskussion des geschichtlichen Kontexts abgesehen werden. Dies hat nicht zuletzt den Grund, dass, wie im ersten Kapitel erläutert wurde, (autofiktionale) Familienromane bereits vielfach in einen historisch-kritischen Erinnerungsdiskurs eingebettet worden sind und sich die Forschung nun eher der Analyse der narrativen Verfahren widmet, um die Vielfalt von familienbezogenen Erzählungen herauszuarbeiten. Dementsprechend soll in weiterer Folge ein eigenständiger methodischer Zugang auf die Primärtexte erfolgen, bei dem die überblicksmäßig diskutierten Theoreme aus der Familienroman- sowie aus der Autobiographie- und Autofiktionsforschung mit Ansätzen der Gender Studies zusammengebracht werden sollen. Zu diesem Zweck beschäftigt sich das nächste Kapitel mit drei theoretischen Texten aus unterschiedlichen Disziplinen, welche das methodische Grundgerüst für die anschließende Textanalyse darstellen.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 359.

²⁷⁹ Rügemeier 2018, S. 82.

²⁸⁰ Vgl. Costagli 2010, S. 166.

²⁸¹ Gronemann 2019, S. 241.

3. Autobiographie/-fiktion und Gender

In diesem Kapitel wird zuallererst auf Paul de Mans Theorie der Autobiographie als Maskenspiel eingegangen. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit Judith Butlers berühmter Idee der Performativität von Geschlechtsidentität, welche mit de Mans Überlegungen zum autobiographischen Schreiben in Verbindung gebracht wird. Den Schluss des Kapitels bildet eine Diskussion von Anna Babkas Arbeit über Gender und die Tropen der Autobiographie, in welchem sie de Mans und Butlers Theorien in einer Analyse des autobiographischen Schreibens zusammenbringt.

3.1 Paul de Man und die Autobiographie als Maskenspiel

Gerade im Kontext der Autofiktion stellt Paul de Mans berühmter Aufsatz „Autobiography as De-facement“²⁸², ins Deutsche üblicherweise übersetzt als „Autobiographie als Maskenspiel“, einen augenöffnenden und gewinnbringenden Beitrag dar. Gingen traditionelle Ansätze der Autobiographiepraxis und -forschung noch davon aus, dass sich psychische und soziale Realitäten prinzipiell literarisch wiedergeben beziehungsweise vermitteln ließen und das Subjekt als vortextliche Einheit verstanden werden könne, die sprachlich repräsentierbar sei²⁸³, so eröffnet de Man mit seinem Text ein grundlegendes Neuverständnis dessen, was Autobiographie ist und kann. Den Ausgangspunkt seiner theoretischen Ausführungen stellt die, de Man zufolge, problematische Lage der Theorie der Autobiographie dar, die sich in Fragen verlöre, welche nicht nur auf falschen Annahmen basierten, sondern auch teilweise unbeantwortbar wären²⁸⁴.

De Man beginnt bei der grundlegenden Problematik, die Autobiographie als Genre definieren und behandeln zu wollen. „Attempts at generic definition seem to founder in questions that are both pointless and unanswerable“²⁸⁵, so de Man. Fragen wie jene, ob Autobiographien bereits vor dem 18. Jahrhundert vorkamen oder ob Autobiographien in Versform geschrieben sein können, sind laut de Man wenig zielführend, zeigen sie doch lediglich, dass sich die Autobiographie konsequent gegen eindeutige Zuschreibungen sperrt: „Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres [...]“²⁸⁶ Ein anderes verbreitetes Bestreben der Autobiographietheorie ist der Versuch der Grenzziehung zwischen Autobiographie und Fiktion, welche de Man zwar

²⁸² de Man 1979.

²⁸³ Vgl. Gronemann 1999, S. 257.

²⁸⁴ Vgl. de Man 1979, S. 919.

²⁸⁵ Ebd., S. 919.

²⁸⁶ Ebd., S. 920.

als „certainly more fruitful than generic classification“²⁸⁷ bezeichnet, jedoch für „equally undecisive“²⁸⁸ hält. Diese Problematik ist es nun auch, die de Man zu seiner prominenten Ableitung geführt hat. Er räumt ein, dass sich die Autobiographie auf „actual and potentially verifiable events“²⁸⁹ beziehe und das auf bindendere Weise als die Fiktion, sodass der Autobiographie „a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis“²⁹⁰ zu eigen zu sein scheine. Auch wenn ein Text vielerlei fantastische Elemente beinhalte, bleibe das Autor-Erzähler-Subjekt stets als Ursprung dieser Textelemente erkennbar und die Referenz auf das Außersprachliche das wesentliche Momentum des Textes. Genau diese Annahme stellt de Man nun jedoch in Frage:

But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?²⁹¹

De Man äußert somit Zweifel an der Vorstellung, dass sich die Autobiographie als ein stets in die gleiche Richtung verlaufender Akt ausnimmt, bei dem aus der Nachträglichkeit heraus eine Reihe an Ereignissen scheinbar realitätsgetreu nachgezeichnet werden. Er schlägt vor, die Zielgerichtetheit, die dieser Annahme zugrunde liegt, umzudrehen und die sprachliche Darstellung ihrerseits nach ihrem produktiven Potential im autobiographischen Prozess zu befragen. Somit ginge dem autobiographischen Vorhaben das Wesentliche nicht voraus, wie, so könnte man sagen, beispielsweise eine Landschaft, die es detailgetreu nachzumalen gilt, sondern die Autobiographie bestimme selbst, durch ihre Gebundenheit an die Sprache, was wie erzählt wird und werden kann. Dahingehend würde die Autobiographie in ebenjenem Ausmaß von ihren sprachlichen Ressourcen bestimmt werden wie von den außertextuellen Ereignissen, die es zu erzählen gilt. Natürlich ist de Mans Erläuterung nicht so zu verstehen, dass die Autobiographie reale Ereignisse zu beeinflussen vermag, sondern, so bringt es Martin McQuillian treffend auf den Punkt, dass „the ‚life‘ narrated by autobiography is not necessarily the same life that was lead by the author“²⁹². De Man führt seinen Gedanken weiter:

And since the mimesis here assumed to be operative is one mode of figuration among others, does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?²⁹³

²⁸⁷ de Man 1979, S. 920.

²⁸⁸ Ebd., S. 920.

²⁸⁹ Ebd., S. 920.

²⁹⁰ Ebd., S. 920.

²⁹¹ Ebd., S. 920.

²⁹² Martin McQuillian: Paul de Man. London/New York: Routledge 2001, S. 75.

²⁹³ de Man 1979, S. 920-921.

Dem autobiographischen Text, der Redefigur, wird hier eine eigene Produktivität zugesprochen, die eine weitere Referenzebene aufmacht, welche nicht der außertextuellen Wirklichkeit entspricht. Dies bringt die für die traditionelle Autobiographie angenommene referentielle Funktion ins Wanken. Claudia Gronemann erläutert hierzu:

Bezüglich der Autobiographie hieße das, nicht die Referentialität bringt eine bestimmte Redefigur hervor, sondern diese selbst löst den Modus der Referentialität aus. Die Referentialität würde damit zu einer Illusion (weil rhetorisch hervorgerufen) und müßte als Konstituente der Autobiographie relativiert werden, da sie – und darin liegt die Bedeutung für neue Autobiographien – das eigentliche Referenzobjekt des bios sekundär macht.²⁹⁴

Es kommt also zu einer Verschiebung, bei der nicht mehr nur die Bezugnahme auf die Lebensgeschichte, sondern die sprachlichen Strukturen des Texts eine zentrale Rolle in der Herstellung des autobiographischen Moments einnehmen. Gronemann ergänzt: „Damit hält die Fiktion in Form der Unabgeschlossenheit der tropologischen Struktur unweigerlich Einzug in den autobiographischen Text und wird ihrerseits zum konstitutiven Bestandteil des Diskurses [...]“²⁹⁵ Innerhalb dieses tropologischen Systems, in dem die Figuration stattfindet, ist es nicht möglich, festzustellen, ob die Figuration die Referenz produziert oder ob die Referenz die Figur produziert.²⁹⁶ Da die Autobiographie nun von sich aus Referentialität produziert und nicht einfach referentiell Wirklichkeit beschreibt, ist für de Man die Unterscheidung zwischen Autobiographie und Fiktion hinfällig: „It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable.“²⁹⁷ Nachdem er selbst eingesteht, dass die Unentscheidbarkeit dieser Frage nicht einfach so stehen gelassen werden kann, verabschiedet de Man sich vollends von der Vorstellung der Autobiographie als Erzählmodus oder Genre und schlägt einen anderen, sehr viel rezeptionsorientierteren Weg ein: „Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.“²⁹⁸ Er macht aus der Autobiographie folglich eine Lese- und Verstehensfigur. Um Autobiographie handelt es sich in der Folge, wenn in einem Text zwei Subjekte aufeinandertreffen, nämlich der Autor des Textes und der Autor im Text, die sich gegenseitig wie Spiegelbilder entgegentreten²⁹⁹. McQuillan erklärt hierzu: „The author reads him/herself in autobiography, making themselves the subject of their own knowledge. This involves a form of substitution, exchanging the writing ‘I’ for the written ‘I’, and so implies that the two persons are at least as different as they are the same.“³⁰⁰ Diese Unabgeschlossenheit ist der Autobiographie inhärent, da

²⁹⁴ Gronemann 1999, S. 253.

²⁹⁵ Gronemann 1999, S. 253.

²⁹⁶ Vgl. McQuillan 2001, S. 75.

²⁹⁷ de Man 1979, S. 921.

²⁹⁸ Ebd., S. 921.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 921.

³⁰⁰ McQuillan 2001, S. 75.

sie in einem System von Tropen funktioniert, das in sich selbst durch ihre Verweis- und Ersatzstruktur nie endgültige Bedeutungen produzieren kann. De Man spricht von der „turning motion of tropes“³⁰¹ und sieht das Hauptinteresse der Autobiographie nicht darin, „reliable self-knowledge“³⁰² zu offenbaren, sondern darin „that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.“³⁰³

Die zentrale Trope der Autobiographie identifiziert de Man in seinem close reading von Wordsworths „Essays on Epitaphs“ als die Prosopopöie: Darunter versteht er „the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech“³⁰⁴, „a voice-from-beyond-the-grave“³⁰⁵. Es wird also einer eigentlich sprachunfähigen Einheit eine Stimme verliehen. Um eine Stimme zu haben, so de Man, brauche es einen Mund und weiters ein Gesicht - dadurch ergebe sich auch die Etymologie des Begriffs Prosopopöie aus dem griechischen Wort *prosopon poiin*, das so viel heißt wie eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) verleihen.³⁰⁶ Bei der Autobiographie geht es somit um das Geben und Wegnehmen von Masken beziehungsweise Gesichtern, bei der das Verleihen von Stimme das gleichzeitige Aufzeigen deren Unmöglichkeit darstellt. Der Grund dafür liegt darin, dass die sprachliche Darstellung nie ‚das Ding an sich‘ sein kann, von dem die Rede ist: „To the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it is silent, mute as pictures are mute. Language, as trope, is always privative.“³⁰⁷ Das bedeutet, dass der Autobiograph in dem Moment verschwindet, in dem er als (von ihm selbst hervorgebrachte) textuelle Repräsentation erscheint. Wie McQuillan formuliert hat, kommt es zu einem Austausch, bei dem das schreibende Ich durch das geschriebene Ich ersetzt wird.³⁰⁸ Paradoxerweise bringt jedoch das schreibende Ich das geschriebene Ich erst hervor, hinter dem es in der Folge dieses Aktes verschwindet. Indem die Prosopopöie dem Leblosen ein Gesicht gibt, ist sie durch eine „doppelte Geste der Maskierung (Setzung der Redefigur) und der De-Maskierung (gleichzeitige Abwesenheit des Bezeichneten) gekennzeichnet“³⁰⁹. Das autobiographische Subjekt, so lässt sich mit Gronemann sagen, „löst sich in den Maschen des Textes auf und besteht nur als gleitender Signifikant inner-

³⁰¹ de Man 1979, S. 922.

³⁰² Ebd., S. 922.

³⁰³ Ebd., S. 922.

³⁰⁴ Ebd., S. 926.

³⁰⁵ Ebd., S. 927.

³⁰⁶ Ebd., S. 926.

³⁰⁷ Ebd., S. 930.

³⁰⁸ Vgl. McQuillan 2001, S. 75.

³⁰⁹ Gronemann 1999, S. 254.

halb einer Signifikantenkette.“³¹⁰ Das Konzept der Signifikantenkette, das Gronemann hier einbringt, geht auf Jacques Lacan zurück, der de Saussures Differenz zwischen Signifikanten, also materiellen Zeichenkörpern³¹¹, und Signifikaten, ihren Bedeutungen³¹², um die Differenz zwischen den Signifikanten erweiterte. Er entwickelte daraus die Signifikantenkette, derzufolge Signifikanten nur in Beziehung zu anderen Signifikanten existieren: „Kein Element dieser Signifikantenkette besitzt semantische Konsistenz, so daß der Sinn nicht punktuell, sondern allein in dieser Kette insistiert, wobei das Signifizierte immer gleitet.“³¹³ Wie Gronemann festhält, lässt sich der Begriff der Autofiktion sehr gut mit dieser gleichzeitigen Maskierung und De-Maskierung des autobiographischen Subjekts in Verbindung bringen. So könne ‚Auto‘ die Referenz auf den Autor verdeutlichen, während ‚fiktion‘ die Unmöglichkeit ihrer Repräsentation in dem tropologischen System unterstreicht.³¹⁴ Eine Mahnung zur präzisen Unterscheidung sei hier abschließend mit den Worten von Almut Finck gegeben:

Es ist genau zu differenzieren: Mit der Behauptung ihrer sprachlichen Bedingtheit verschwindet nicht die Realität, sondern nur die Illusion ihrer Unbedingtheit, der Mythos der Gegebenheit. Desgleichen vernachlässigt die postmoderne Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Konstituierung von Wirklichkeitsverständnis keinesfalls den Bezug zur Realität [...]. Verzichtet wird nicht auf Referentialität, sondern bloß auf die illusorische Annahme eines unmittelbaren Zugangs zu einem nicht-sprachlichen Referenten.³¹⁵

3.2 Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlechtsidentität

Auch Judith Butler geht es in ihren Arbeiten darum, einen kritischen Blick auf die Vorstellung von scheinbar natürlich Gegebenem zu werfen. Wie de Man geht sie Fragen nach, die sich um die Genese des Subjekts drehen, und zwar eines Subjekts, das nicht zuletzt als linguistische Struktur in Erscheinung tritt. Ganz allgemein gesprochen beschäftigt sich Judith Butler in ihren Werken mit der Herstellung von Identität und Subjektivität und untersucht

the processes by which we become subjects when we assume the sexed/gendered/‘raced‘ identities which are constructed for us (and to a certain extent by us) within existing power structures. Butler is engaged in an ongoing interrogation of ‘the subject’ in which she asks through what processes subjects come into existence, by what means they are constructed, and how those constructions work and fail. Butler’s ‘subject’ is not an individual, but a linguistic structure in formation. ‘Subjecthood’ is not a given, and since the subject is always involved in the endless process of becoming, it is possible to reassume or repeat subjecthood in different ways.³¹⁶

Eine erste Analogie zu Paul de Mans Konzept wird hier darin erkennbar, dass auch Butler das Subjekt beziehungsweise die Subjektivität nicht als ein Apriori annimmt, dass sich in Kodesys-

³¹⁰ Gronemann 1999, S. 256.

³¹¹ Michael Titzmann: Zeichen. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin: de Gruyter 2007, S. 877-880, hier S. 877.

³¹² Ebd., S. 877.

³¹³ Vgl. Gronemann 1999, S. 246.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 257.

³¹⁵ Almut Finck: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 39.

³¹⁶ Sara Salih: Judith Butler. London/New York: Routledge 2002, S. 2.

temen repräsentieren lässt, sondern dass *subjecthood* in den und durch die Strukturen, in denen sie fungiert, permanent hergestellt und wiederhergestellt wird. In ihrem vielleicht einflussreichsten Werk „Gender Trouble“ („Das Unbehagen der Geschlechter“) vollzieht sie eine genealogische, also eine nicht auf die ‚Wahrheit‘ oder auf abschließendes Wissen abzielende, sondern nach den Entstehungsbedingungen fragende Untersuchung³¹⁷ jener Vorgänge, mittels derer ein Individuum seine Position als Subjekt einnimmt. Sie beschreibt diese Vorgänge als performativ, da sie in ihrem Auftreten jene „gendered and sexed identities“³¹⁸, die sie scheinbar repräsentieren, erst erzeugen.

Wie auch de Man beginnt Butler ihren Text, „Gender Trouble“, mit einer grundlegenden Infragestellung bisher gültiger Kategorisierungen. Kritisiert de Man die in der Forschung vorgebrachten Versuche, die Autobiographie als eigenes Genre einzugrenzen, das sich vom Modus der Fiktion unterscheidet, so ist es bei Butler die oftmals unkritische Annahme der Existenz der Subjektkategorie ‚Frau‘, die in Zweifel gezogen wird³¹⁹. Sie destabilisiert die Unterscheidung zwischen angenommenen Binäritäten wie ‚natürlich‘ gegenüber ‚künstlich‘, mittels derer der Diskurs über Geschlechtsidentität üblicherweise funktioniert.³²⁰ Mit der Verabschiedung von der Vorstellung einer natürlichen Subjektivität beziehungsweise (Geschlechts-)Identität vor dem Handeln geht die These einher, dass Identitätskategorien nicht Ursprung oder Ursache sind, sondern „in Wirklichkeit Effekte von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten“³²¹. Mit Blick auf die Frau als Subjekt des Feminismus hält Butler fest: „Das feministische Subjekt erweist sich als genau durch dasjenige politische System diskursiv konstituiert, das seine Emanzipation ermöglichen soll.“³²² Das bedeutet, dass der Feminismus sich nicht auf ein vor ihm existierendes Subjekt Frau festlegen kann, das er in weiterer Folge zu vertreten vermag, da der feministische Diskurs sein Subjekt als solches erst hervorbringt. Während humanistische Subjektkonzeptionen eine substantielle, präexistente Person annehmen, die über verschiedene mehr und weniger wichtige Attribute verfügt, denen auch die spezifische Geschlechtsidentität einer Person zugerechnet werden kann, löst sich diese Annahme zugunsten der Vorstellung von Geschlechtsidentität als Verhältnis zwischen sozial konstituierten und kontextuell gebundenen Subjekten auf.³²³ Hier bringt Butler den Gesichtspunkt der Relation oder des Kontextes ins Spiel: „[D]as, was die Person und übrigens auch die Geschlechtsidentität ‚ist‘, [hängt] jeweils von den konstruierten Relationen ab[...], in denen sie definiert werden. Als sich

³¹⁷ Vgl. Salih 2002, S. 10.

³¹⁸ Ebd., S. 10.

³¹⁹ Vgl. Butler 2021, S. 17.

³²⁰ Vgl. Ebd., S. 8-9.

³²¹ Ebd., S. 9.

³²² Ebd., S. 17.

³²³ Vgl. ebd., S. 28.

ständig verschiebendes (*shifting*) und kontextuelles Phänomen bezeichnet die Geschlechtsidentität nicht ein substantiell Seiendes, sondern einen Schnittpunkt zwischen kulturell und geschichtlich spezifischen Relationen.“³²⁴ Dementsprechend schlägt Butler vor, die feministische Kritik möge eine offene/antifundamentalistische Bündnispolitik verfolgen, in der Geschlechtsidentität als „komplexer Sachverhalt [gilt], dessen Totalität ständig aufgeschoben ist“³²⁵: „[E]ine offene Vereinigung, die vielfältige Konvergenzen und Divergenzen zulässt, ohne dem normativen Telos einer definitorischen Geschlossenheit zu gehorchen.“³²⁶ Dies kann auffallend gut enggeführt werden mit de Mans Reformulierung der Kategorie Autobiographie, in der er auf definitorische Eingrenzung verzichtet und den autobiographischen Moment als stets unaufgelöstes Setzen eines Subjekts sieht, das gleichzeitig produziert und dekonstruiert wird.

Und auch Butlers Idee, dass „die Vorstellung, daß es eine Wahrheit des Sexus geben könnte [...], [...] gerade durch die Regulierungsverfahren erzeugt [wird], die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen“³²⁷, kann in einen Zusammenhang gebracht werden mit der Annahme, dass erst die kulturell konventionalisierten Formen der Lebensgeschichtsschreibung die Vorstellung von einem kohärenten Subjekt produzieren, das souverän über sich und sein eigenes gelebtes Leben schreiben kann. In beiden Fällen geht es darum, dass etwas, ein Subjekt, eine Identität, selbst das herstellt, was sie abzubilden scheint. Dies ist der Grundgedanke hinter Butlers Theorie der Performativität:

Innerhalb des überlieferten Diskurses der Metaphysik der Substanz erweist sich [...] die Geschlechtsidentität als performativ, d.h., sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht ein Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat vorangeht. [...] hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.³²⁸

Dass somit die Geschlechtsidentität als Konstruktion auftritt, bedeutet nicht, dass sie nur scheinbar oder künstlich ist, da diese Begriffe einem binär funktionierenden System zu eigen sind, welches der Konstruktion stets das ‚Reale‘ oder ‚Authentische‘ gegenüberstellt.³²⁹ Verlässt man die von einem solchen System aufgespannten Kategorisierungsmöglichkeiten, stellt sich eher die Frage, wie es sein kann, dass „bestimmte kulturelle Konfigurationen der Geschlechtsidentität die Stelle des ‚Wirklichen‘ eingenommen haben“³³⁰. Unter Rückgriff auf Beauvoirs These, dass man nicht als Frau zur Welt komme, sondern dazu werde, fasst Butler die Geschlechtsidentität als

³²⁴ Butler 2021, S. 28-29.

³²⁵ Ebd., S. 36.

³²⁶ Ebd., S. 37.

³²⁷ Ebd., S. 38.

³²⁸ Ebd., S. 49.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 60.

³³⁰ Ebd., S. 60.

etwas nie Feststehendes, eine diskursive Praxis, die nur in ihrer fort dauernden Prozesshaftigkeit besteht. Praxis meint hier Tun, wodurch die Geschlechtsidentität paradoxerweise zum Resultat ihrer eigens hervorgebrachten Äußerungen wird. Konkret kann dieses Tun wie folgt verstanden werden:

[D]ie Geschlechtsidentität [ist] die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen. Eine politische Genealogie der Geschlechter-Ontologie wird also – wenn sie erfolgreich ist – den substantivischen Schein der Geschlechteridentität in die konstitutiven Akte dekonstruieren, diese Akte innerhalb des Zwangsrahmens verorten und durch die verschiedenen Kräfte erklären, die das gesellschaftliche Erscheinungsbild der Geschlechtsidentität kontrollieren.³³¹

Die diskursive Praxis, die die Geschlechtsidentität produziert, ist folglich zitathaft, was bedeutet, dass bestimmte geschlechtliche Äußerungen wiederholt werden und letztendlich als Norm erscheinen, die zur Legitimation der Vorstellung einer prä-diskursiven Geschlechtsidentität genutzt wird. Die Akte, die die Geschlechtsidentität hervorbringen, sind nicht zurückzuführen auf einen „pre-existing performer who does those acts“³³², sondern sind selbst die Ursache für die Vorstellung ebenjenes Performers a priori. Dass durch Butlers Infragestellung ebenjener Annahme der (Entstehungs-)Ort des Subjekts angezweifelt wird, bedeutet, wie Salih betont, nicht, dass das Subjekt als solches verabschiedet wird: „This does not mean that there is no subject, but that the subject is not exactly where we would expect to find it – i.e. ‘behind’ or ‘before’ its deeds – so that reading *Gender Trouble* will call for new and radical ways of looking at (or perhaps looking for) gender identity.“³³³

Dies erinnert an die Kritik de Mans, dass das autobiographische Subjekt nicht dort ist, wo es vielleicht zu erwarten wäre, nämlich in einem vordiskursiven Bereich, sondern dass es sich dabei um eine Fiktion handelt, die in dem Moment ihrer sprachlichen Repräsentation entsteht. Bei de Man verschwindet der Autobiograph durch die Setzung des autobiographischen Subjekts qua Prosopopöie. Es kommt zur zeitgleichen Produktion, Maskierung, eines Subjekts sowie zur Dekonstruktion, De-Maskierung, ebenjener Subjektwerdung. De-maskiert wird nichts anderes als die eigentliche Abwesenheit des Bezeichneten – wobei die De-Maskierung im gleichen Moment offenbar wird, wie sie durch die Maskierung verschleiert wird. Die Äußerungen selbst erschaffen die Vorstellung des Bezeichneten als dem Text Vorgängiges und verschleiern diese Performativität im selben Augenblick: „Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause.“³³⁴ Gronemann fasst die Konsequenzen eines solchen Ansatzes für das auto-

³³¹ Butler 2021, S. 60-61.

³³² Salih 2002, S. 45.

³³³ Ebd., S. 45.

³³⁴ de Man 1979, S. 930.

biographische Subjekt zusammen: „Die Einschreibung des autobiographischen Ichs in den Text vollzieht sich nach diesem Befund nicht mehr nur referentiell, sondern ebenso sprachlich-figurativ.“³³⁵ Und weiters:

Poetologisch kann eine ontologische Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit, ein mimetisches Prinzip also, nicht mehr aufrechterhalten werden. Das literarische Ich verweigert sich eindeutiger Referentialisierbarkeit, es widerspiegelt die Dezentrierung des Subjekts in der Auflösung einer sinngebenden Autorinstanz. Wenn Lacan das Ich als einen Ort der Verknennung charakterisiert, da es sich nur symbolisch zu rekonstruieren vermag, dann ist auch Authentizität jenseits von Sprache unmöglich. Diese Konsequenzen bedeuten jedoch nicht das Ende der Autobiographie, sondern eine Neubestimmung des Autobiographischen, z.B. mit Doubrovsky als ‚autofiction‘ [...].³³⁶

Das Prinzip der Referenz auf außertextuelle Wirklichkeit, das traditionell der Autobiographie zugeschrieben wird, kann dementsprechend, und gewissermaßen analog zu dem von Butler monierten „substantivischen Schein der Geschlechtsidentität“³³⁷, verabschiedet werden.

Im Folgenden soll nun Anna Babkas Arbeit zu Gender und den Tropen der Autobiographie diskutiert werden, in der sie die beiden eben diskutierten Forschungsbeiträge (unter vielen anderen) auf produktive Weise zusammenführt. Babka zieht dabei eine Verbindung von Autobiographie und Gender, bei der Autobiographie als Akt verstehbar wird, in dem Geschlechtsidentität performiert und die rhetorische Gebundenheit von Gender und (Geschlechts-)Identität erkennbar wird.

3.3 Anna Babkas Theorie von Gender und den Tropen der Autobiographie

Babka beginnt ihre Überlegungen bei Trinh T. Minh-hs, Jacques Derridas und Friedrich Nietzsches kritischen Reflexionen die kontinuierliche Identität des Subjekts betreffend. In Bezug auf das autobiographische, also selbstbezogene, Schreiben hat Nietzsche festgehalten, dass die Voraussetzung dafür das Vermögen ist, „sich sowohl als *Individuum*, das heißt Unteilbares, als auch als *Dividuum*, also Teilbares, zu begreifen.“³³⁸ Bis heute, so schreibt Babka, herrschen im Bereich der Autobiographieforschung „Spannungen und Konfrontationen subjektzentrierter beziehungsweise subjektdezentrierter Theorierepertoires“³³⁹. Die linguistische Wende hat unter den Schlagworten ‚Tod des Autors‘ und ‚Verschwinden des Subjekts‘ ein grundlegendes Umdenken bezüglich der Möglichkeitsbedingungen der Autobiographie vorangetrieben, wozu insbesondere auch die feministische Autobiographieforschung beigetragen hat. Babka bringt sich in die Debatte der feministischen Autobiographik ein und erarbeitet einen Ansatz, der ein binär funktionierendes Geschlechterverhältnis anfechtet, dieses jedoch als Hintergrundfolie für ein Modell der

³³⁵ Gronemann 1999, S. 248.

³³⁶ Ebd., S. 256.

³³⁷ Butler 2021, S. 60.

³³⁸ Babka 2002, S. 15.

³³⁹ Ebd., S. 15.

rhetorischen Verfasstheit von Gender und Genre als „identitätsstiftende und zugleich disseminierende Kategorie“³⁴⁰ heranzieht. Den Zusammenhang zwischen den Begriffen Genre und Gender macht Babka bereits an etymologischen Aspekten des Wortfeldes des lateinischen *genus* fest, von dem sich sowohl die Begriffe *Geschlecht* als auch *Art*, *Gattung* herleiten.³⁴¹ Beiden Konzepten, Gender sowie Genre, ist ein Denken der Ein- und Ausschlussfähigkeit zu eigen, die Vorstellung einer Grenze, die zu übertreten verboten ist.³⁴²

Eine besonders große Rolle spielen für Babka die Werke von Paul de Man (speziell seine Reformulierung der Autobiographie als Lese- und Verstehensfigur), Bettine Menke, Jacques Derrida sowie Judith Butler. Gerade Butlers These, nach der Geschlechtsidentität performativ zu verstehen ist, stellt für die feministische Autobiographieforschung, so Babka, einen wesentlichen Beitrag dar:

Um *Performativität* geht es dabei insofern, als das autobiographische Ich seiner (Geschlechts-) Identität nicht vorgängig ist und nur über reiterative Diskurse überhaupt ins ‚Sein‘ kommt, also ontologisiert und naturalisiert wird – höchst *unterbrochen* jedoch, weil sich im Prozeß der Wiederholung Fehler einschleichen und Sprünge und Fissuren das Konstrukt fragil werden lassen.³⁴³

Das Performative ist in diesem Zusammenhang nicht als einzelner Akt zu begreifen, sondern als „eine Praxis der Wiederholung und Zitation, bei der Diskurse das produzieren, was sie benennen.“³⁴⁴ Butlers Konzept der Performativität der Geschlechtsidentität wird im Rahmen der feministischen Autobiographieforschung auf die Entstehungsprozesse des autobiographischen Subjekts umgelegt, das sich dementsprechend als Produkt seiner Diskursivität herausstellt. Mit de Man identifiziert Babka die Tropen jener diskursiv-produktiven Sprache in der Autobiographie als die der Prosopopöie, der Apostrophe, der Katachrese sowie der Parekbase.³⁴⁵ Babka zieht in ihrer Arbeit Butlers Theorie mit de Mans Überlegungen zusammen: „Butlers tropologische Konzeption der performativen Geschlechtsidentität kann gemeinsam mit de Man als Autobiographie gelesen werden.“³⁴⁶

De Man, so rekapituliert Babka, hat die Sprache sowohl hinsichtlich ihrer referentiellen Funktion und Produktivität als Figur konzeptualisiert als auch ihr defiguratives Moment beschrieben, nämlich das Moment, in dem sich der Autor*die Autorin der Autobiographie selbst als Stimme des Textes im Text einsetzt und der Text ihn*sie als Prosopopöie gleichzeitig erscheinen und verschwinden lässt.³⁴⁷ Damit positioniert sich de Man, und alle ihm nachfolgenden

³⁴⁰ Babka 2002, S. 16.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 17.

³⁴² Vgl. ebd., S. 17.

³⁴³ Ebd., S. 18.

³⁴⁴ Ebd., S. 19.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 19.

³⁴⁶ Ebd., S. 19.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 23.

Theoretiker*innen, entgegen der traditionellen Auffassung, die Autobiographie erschaffe ein Subjekt des Textes, dem ein stabiler außertextueller Referent entspreche und der somit im Text repräsentiert und fassbar gemacht werden könne. Babka bringt dies mit Überlegungen von Derrida in Verbindung, demzufolge ein Selbst ausschließlich durch die und in der Sprache gesetzt werden kann, nämlich als Figur beziehungsweise Fiktion.³⁴⁸ Da das Selbst demzufolge also sprachlich verfasst ist, bedeutet das für die Autobiographie: „Die AutobiographIn, im Versuch, sich ihrer Subjektivität zu vergewissern, bringt diese hervor, sprachlich, im Medium der Schrift.“³⁴⁹ Dabei ist es die Wiederholung, mittels derer sich in der sprachlichen Repräsentation das Selbst formiert, denn „[d]as Selbst generiert und perpetuiert sich über sprachliche Selbstrepräsentation, immer auch als deren Effekt, und diese Selbstrepräsentation muß wiederholt werden, so wie alle Kategorien der Repräsentation auf Wiederholung angewiesen sind. Das *Ich* muß wiederholt werden und wiederholbar sein, um als *Selbst* bestimmbar zu sein.“³⁵⁰ Worin genau dieses Selbst besteht, bestimmt Babka sogleich: „Die ‚Wahrheit‘ dieses Selbst, dieses Subjekts, liegt in den Figuren oder Tropen der Erzählung – wie es Nietzsche vielzitiert formuliert hat: ‚Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen [...].“³⁵¹ In der Wiederholung der Repräsentationen des Subjekts wird dieses als unterscheidbares Subjekt erkennbar. Dieses Subjekt, das im Rahmen der Autobiographie auf diese Weise durch die zentrale Trope der Prosopopöie hervorgebracht wird, erscheint als immer schon existent, verdankt sich jedoch rein dessen *face* oder *mask* im de Mauseen Sinne – „[d]as *face*, die Maske, ist die Bedingung, nicht das Äquivalent der Existenz einer Person und – so Michael Riffaterre – ‚[i]t is indeed no more than a mask put on something that may not even have a face“³⁵². Babka leitet daraus ab, dass es sich beim Subjekt der Rede folglich nicht um eine natürliche Entität, sondern eine rhetorische handelt – so wie beispielweise auch im feministischen Diskurs die Kategorie ‚Frau‘ in einem rhetorischen Akt erst generiert wird – sie erläutert: „Als Effekt einer Figuration innerhalb einer performativen Bewegung und als Produkt einer rhetorischen Operation ist es [das Subjekt der Rede] daher keine ‚natürliche‘ Kategorie, sondern eine ‚rhetorische‘.“³⁵³ Babka beleuchtet im Weiteren die Verbindung, die zwischen der Autobiographie und der Frau gezogen werden kann, und identifiziert deren Unbestimmbarkeit als Bindeglied: „Autobiographie, Schrift und Frau ‚leiden‘ im gleichen Ausmaß an Unbestimmbarkeit, und so wird die Autobiographie ‚weiblich‘, wie auch die Schrift

³⁴⁸ Vgl. Babka 2002, S. 24.

³⁴⁹ Ebd., S. 24.

³⁵⁰ Ebd., S. 25.

³⁵¹ Ebd., S. 25.

³⁵² Ebd., S. 30.

³⁵³ Ebd., S. 30.

‚weiblich‘ ist. Die Tropen der Autobiographie werden hier an die Geschlechtsidentität gebunden und ‚füreinander‘ lesbar.³⁵⁴ Die Art und Weise, auf die sich das autobiographische Subjekt sowie das Subjekt Frau formieren, findet ihre Entsprechung in der Funktionsweise der Tropen. Das Ich, und zwar sowohl das autobiographische als auch das geschlechtliche, „performiert sich, bringt sich, Konventionen zitierend, selbst hervor, geschlechtlich markiert, doch diese Markierung existiert nicht per se oder prädiskursiv oder als Apriori.“³⁵⁵

Beim autobiographischen Text kommt es in der gleichzeitigen Setzung und Ent-Setzung der Stimme zu einer Spaltung beziehungsweise Doppelung des Ich, nämlich in ein „Ich *des* Textes (oder ‚vor‘ dem Text, auf dem Titelblatt)“³⁵⁶ und ein „Ich *im* Text“³⁵⁷. Das Ich *im* Text erscheint als Stimme oder Gesicht des referentiellen Ich *des* Textes und outet die Referentialität im selben Augenblick als Illusion: „[D]as referentielle Ich *des* Textes gibt sich als Ich *im* Text Stimme oder Gesicht und entzieht diese/s wieder im selben Gestus.“³⁵⁸ Das Ich *im* Text performiert sich unabhängig vom referentiellen Ich als Instanz der Rede. Dadurch enthüllt sich die angebliche Referenz als rhetorisch organisiert und illusionär. Mit Jutta Braidt, auf die Babka in diesem Zusammenhang Bezug nimmt³⁵⁹, lässt sich die Geschlechtsidentität als Autobiographie lesen, da es dabei ebenfalls zu jener Doppelung von „Performance und Performativität, von (intentionaler) Aufführung und (performativer, nicht-intentionaler, Konventionen zitierender) Hervorbringung“³⁶⁰ komme. Das sich äußernde, performende, Subjekt gibt dem darzustellenden, abwesenden Körpergeschlecht eine Form beziehungsweise Stimme und konstituiert sich eben darin selbst als Subjekt mit einem spezifischen Körpergeschlecht. Geschlecht ist so als rhetorisch verfasst zu verstehen, also als Fiktion. Babka schreibt:

Es geht um die Unentscheidbarkeit von Sprache als Referenz und/oder Fiktion beziehungsweise um Fiktion, die fiktiv oder illusionär den Anschein von Referenz erzeugt, gesichert scheinende Materialität performiert. Mit Judith Butler wird diese Materialität die Fiktion eines prädiskursiven ‚Originals‘, eines Originals, von dem die Geschlechtsidentität abzuhängen scheint, obwohl deren stabilisierende, performative Mechanismen diese Materialität in wiederholter Imitierung als Effekt erst konstituieren.“³⁶¹

Imitiert wird dabei die Idee des Darzustellenden, das, „[w]as scheinbar gegeben ist“³⁶² – bei Butler das Geschlecht. Dadurch verbietet sich eine Vorstellung von Geschlecht als natürlicher, ge-

³⁵⁴ Babka 2002, S. 35.

³⁵⁵ Ebd., S. 38.

³⁵⁶ Bettine Menke: De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre. Die Entleerung des Monuments. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 34-78, hier S. 38.

³⁵⁷ Ebd., S. 38.

³⁵⁸ Babka 2002, S. 37.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 37.

³⁶⁰ Jutta Braidt: Permanente Parekbasen. Zur rhetorischen Verfaßtheit der Geschlechter. Wien: Diplomarbeit am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft 1996, S. 79-80.

³⁶¹ Babka 2002, S. 39.

³⁶² Ebd., S. 40.

gebener Kategorie. „Geschlechter werden immer nur gelesen“³⁶³, so Babka, und zwar, so könnte man sagen, da sie nie außerhalb jenes Zeichensystem erscheinen, das sie allererst hervorbringt. Legt man diese Überlegung auf das autobiographische Schreiben um, erkennt man den autobiographischen Text als intendierte Imitation dessen, was ein scheinbares Original vorgibt. Wenn in der Autobiographie, wie Babka vorschlägt, das Ich *vor* dem Text sich selbst als Ich *im* Text Stimme oder Gesicht gibt und es im selben Gestus wieder entzieht (sie bezieht sich hier³⁶⁴ auf de Mans Aussage „[p]rosopon-poiein means to give a face and therefore implies that the original face can be missing or non existing“³⁶⁵), so kommt in Bezug auf relationale Autobiographien, wie Rüggemeier sie konzeptualisiert hat³⁶⁶, eine weitere Dimension der Referenz hinzu. Das Ich im Text erhält nämlich nicht nur referentielle Produktivität sich selbst betreffend, sondern wird darüber hinaus zum Vehikel einer Erzählung über einen weiteren Referenten beziehungsweise ein weiteres Subjekt im Text, das im Sinne eines biographischen Subjekts als Er/Sie im Text auftritt.

Babka zieht in der Verbindung von Autobiographie und/als Gender noch eine weitere Dimension hinzu, die im Prozess der performativen Hervorbringung von Geschlechtsidentität eine Rolle spielt, und zwar die Erinnerung beziehungsweise das Gedächtnis: „Unsere Handlungen und ‚Gewißheiten‘ beruhen auf dem Gesetz der Wiederholung und Wiederholbarkeit dessen, was wir uns überliefern und was uns überliefert wird. Dies deutet darauf hin, daß die allgemeine Performativität der Diskurse eng an Konzepte der Erinnerung gebunden ist“³⁶⁷. Sie erläutert ihr Vorgehen:

In meinem Versuch, Memoria, Autobiographie und Geschlecht zu verbinden, geht es um die *Auswendigkeit* des Gedächtnisses und um die Frage nach der *Überlieferung* von *Etwas*, das nur über *Lesen* von *Repräsentationen* denkbar ist. Dieses *Etwas* wird das *re-präsentierte Geschlecht* sein. [...] Ich gehe von der Annahme aus, daß der autobiographische Diskurs nicht anders denkbar oder möglich ist als über die ihm konstitutiven Figuren oder Tropen und daher immer auch eine bestimmte Art von *Fiktion* ist. Die Figuren, die das autobiographische Subjekt hervorrufen, einschreiben und lesbar machen, sind Figuren der Erinnerung, Figuren der Autobiographie. [...] Ich versuche in diesem Kapitel eine Lektüre, die Autobiographie als *mnemonisches Bild* beschreibt beziehungsweise *Mneme als auswendige Performance einer geschlechtlichen Norm* reflektiert. Hier ergibt sich eine Verbindung zu Judith Butler und ihrer Formulierung der *zwingenden Zitathaftigkeit der Geschlechtsidentität* – das heißt ihrer immer wieder notwendigen Wiederaufrufung über jene sprachlichen Modi, die das Geschlecht über Imitation performativ hervorbringen.³⁶⁸

Das autobiographische Schreiben wird hier somit als qua der Tropen der Erinnerung ablaufendes performatives Setzen und Herstellen von Subjektivität begriffen, bei dem nichts Vorgängiges

³⁶³ Babka 2002, S. 59.

³⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 41.

³⁶⁵ Paul de Man: Hypogram and Inscription. In: Paul de Man: The Resistance to Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 27-53, hier S. 44.

³⁶⁶ Vgl. Rüggemeier 2018, S. 80.

³⁶⁷ Babka 2002, S. 119.

³⁶⁸ Ebd., S. 21-22.

überliefert wird, sondern vielmehr etwas, das lediglich durch seine Repräsentationen begreifbar wird. Gender/Geschlechtsidentität wird über die auswendige, zitathafte *performance* des Erinnernden im Nachhinein konstituiert.³⁶⁹ Babka bringt die Begriffe Gedächtnis und Geschlecht zusammen und reflektiert sie zusammen über ihre Tropologie. Sie folgt Derrida in seiner Nachzeichnung des Wortfeldes *mémoires*, das sich von der Erinnerungsfähigkeit (*la mémoire*) über das Memorandum (*le mémoir*) bis hin zu *les mémoires* aufspannt, was schließlich „auf die Geschichte eines Lebens verweist, auf Selbstzeugenschaft sozusagen“³⁷⁰. Letzteres kann mit Derrida der Autobiographie zugewiesen werden, womit der Autobiographie das erinnernde Moment inhärent erscheint. Fasst man Autobiographie jedoch mit de Man nicht als Genre, sondern als Lese- und Verstehensfigur, die mittels der Trope der Prosopopöie funktioniert, bei der ein Abwesendes eine Stimme oder ein Gesicht enthält und eben dadurch dessen Abwesenheit markiert wird, zeigt sich, dass die Autobiographie im gleichen Ausmaß Erinnerung ist wie sie es nicht ist:

Wenn aber der Name so ‚memorabel‘ erst werden soll ‚wie ein Gesicht‘, so ist [...] dieses, das hier zum Inbegriff für Memorierbarkeit wird, nichts anderes als selbst Figur, nämlich Prosopopöie. Da die Autobiographie nach der Trope der Prosopopöie funktioniert, ist sie ebenso ein Nehmen, ein Rückzug oder Verwischen des Gesichts, wie dessen Verleihen [...].³⁷¹

Die Autobiographie performiert also „Geben *und* Nehmen von Erinnerung zugleich“³⁷². Babka geht diesbezüglich auf das Konzept der *a-temporalen Erinnerung* ein, bei dem das de Mansche Verständnis von Autobiographie mit dem Verhaftetsein der Autobiographie in der Erinnerung korreliert wird:

A-temporale Erinnerung ist der Versuch der Reflexion eines Konzepts, das Erinnerung nicht als die Wiederherstellung von Vergangenheit begreift. Ein Konzept also, das sich auf nichts Vorgängiges, nichts Repräsentierbares bezieht, sondern das fiktive Moment dessen, was erinnerbar ist, pointiert. [...] Dennoch taucht in den Texten de Mans wie Derridas ein Moment der Erinnerung immer wieder auf – ein Moment das, lizenziert förmlich durch das Postulat der Unmöglichkeit der Erinnerung, als atemporale und ahistorische Erinnerung referentielle Produktivität entwickelt. Das heißt, daß Erinnerung als Erinnerung ohne Vorgängigkeit ein Bild produziert, das immer schon um seinen fiktiven Status weiß [...].³⁷³

Es geht also um Erinnerung ohne vorgängiges Zu-Erinnerndes, bei der ein Bild hergestellt wird, das fiktiv und nicht referentiell oder faktual basiert ist. Diese Art, Erinnerung zu denken, könnte sich im Bezug auf das autofiktionale Spannungsverhältnis von Faktizität und Fiktionalität als fruchtbar erweisen, wenn die Darstellung historischer Begebenheiten im Modus der Fiktion verläuft.

³⁶⁹ Vgl. Babka 2002, S. 126.

³⁷⁰ Ebd., S. 114.

³⁷¹ Menke 1988, S. 39.

³⁷² Babka 2002, S. 116.

³⁷³ Ebd., S. 121.

4. Textanalyse

4.1 Analysemethode

In der nun folgenden Textanalyse sollen die drei Primärwerke im Rückgriff auf die besprochenen Forschungsperspektiven aus dem Umfeld des Familienromans und der Autofiktion hinsichtlich der in ihnen verwendeten Erzählverfahren analysiert sowie unter Bezugnahme auf die im dritten Kapitel umrissenen Theorien diskutiert und interpretiert werden. Zentraler Ausgangspunkt des Textzugriffs ist die von Babka gezogene Verbindung von Autobiographie und Gender, bei der Autobiographie als Ort verstehbar wird, an dem durch Figuren der Erinnerung und Zitierung eine geschlechtliche Norm performt und die rhetorische Verfasstheit von Gender und Identität inszeniert wird. Somit sollen die Texte entlang Babkas Theorie von Gender und/als Autobiographie gelesen werden, in der sie Butlers Idee der Performativität produktiv mit de Mans Konzept der Autobiographie zusammenbringt und Identität als etwas begreift, das sich performativ über die Tropen der Autobiographie konstituiert. Babka fasst das Selbst als sprachlich generiert und formuliert mit Bezug auf das autobiographische Schreiben: „Die AutobiographIn, im Versuch, sich ihrer Subjektivität zu vergewissern, bringt diese hervor, sprachlich, im Medium der Schrift.“³⁷⁴ Diese Überlegung soll umgelegt werden auf das autofiktionale Schreiben über Familie. In der Analyse soll gezeigt werden, wie in den drei Primärwerken eine Annäherung an die eigenen Vorfahr*innen im Sinne einer Erschreibung, und nicht einer Beschreibung mit faktuellem Charakter, gelingt. Erschreibung meint hier das performative Hervorbringen von Subjektivität in der Sprache, wie Babka es beschreibt. Das Ich, so Babka, „performiert sich, bringt sich, Konventionen zitierend, selbst hervor, geschlechtlich markiert“³⁷⁵. Diese Annahme soll in der folgenden Textanalyse am autofiktionalen Familienroman erprobt werden, indem beleuchtet wird, inwieweit die erzählten Subjekte in ihrer Darstellung geschlechtlich bestimmt performiert, erschrieben, werden. Das bedeutet, dass die jeweiligen Erzählverfahren im Hinblick darauf beleuchtet werden sollen, inwiefern sie eine Lesart der Texte ermöglichen, die das Erzählen über die Familie als performativen Akt versteht, in dem die Familie erst entworfen statt repräsentiert wird. Dabei wird sich zeigen, in welchem Ausmaß das Konzept der Performativität von autobiographischem Schreiben als Interpretationsrahmen für das autofiktionale Schreiben über Andere anwendbar ist. Indem die Analyse also Ansätze aus der Autobiographie- sowie der Genderforschung heranzieht, sollen neue Zugänge auf autofiktionale Familienromane erprobt werden, die das performative Moment solcher Texte in den Mittelpunkt stellen. Wie Vera und Ansgar Nün-

³⁷⁴ Babka 2002, S. 24.

³⁷⁵ Ebd., S. 38.

ning in ihrem Band „Erzähltextanalyse und Gender Studies“ festhalten, zeichnet sich die genderorientierte Erzähltextanalyse unter anderem genau dadurch aus, dass sie ein besonderes Interesse an Fragen der „narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten“³⁷⁶ hat und davon ausgeht, dass „Erzählungen Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ nicht nur reflektieren oder inszenieren, sondern auch hervorbringen.“³⁷⁷ Die Analyse, die in der vorliegenden Arbeit entlang autofiktionaler Familienromane vorgenommen wird, versteht sich demnach als Beitrag zum Feld der genderorientierten Erzähltextanalyse.

Konkret stehen jene Fragen im Vordergrund, die bereits in der Einleitung dieser Arbeit als primäre Forschungsfragen formuliert worden sind: Durch welche narrativen Verfahren findet in Monika Helfers autofiktionalen Familienromanen *Die Bagage* und *Vati* sowie in Ljuba Arnautovićs *Junischnee* eine zwischen Faktizität und Fiktionalität stehende Annäherung an die eigenen Eltern und Großeltern statt und inwiefern ermöglichen diese Verfahren eine Lektüre der erzählten Leben als von geschlechter- und genderbezogenen Machtdynamiken bestimmte Geschichten? Es soll folglich einerseits festgestellt werden, welche Erzählverfahren konkret dafür verwendet werden, die Verwandten der Autorinnen als Figuren der Erzählung zwischen Fakt und Fiktion zu etablieren. Es wird augenscheinlich werden, dass die Texte in ihrer spezifischen narrativen Vorgehensweise so interpretiert werden können, dass ihnen das Bewusstsein für die Unmöglichkeit einer ‚wahrhaftigen‘ Repräsentation durchaus zugesprochen werden kann, da sie auf verschiedenste Weise darum bemüht sind, die Erzählungen nicht einfach als höchstpersönlichen Erinnerungsbericht der Autorinnen zu konzipieren. Es zeigt sich, dass sich die Autorinnen durchaus kritisch mit der Geschichte ihrer Familie(nmitglieder) auseinandersetzen und sich über die Problematik des autofiktionalen beziehungsweise auch biographischen Schreibens beziehungsweise des Schreibens über Familie bewusst zu sein scheinen. Darüber hinaus wird sich die Analyse mit der Frage befassen, wie mittels der gewählten Erzählverfahren die Darstellung eines spezifisch geschlechtlichen Lebens bewerkstelligt wird. In der narratologischen Analyse der Primärliteratur wird auf die Terminologie von Matías Martínez und Michael Scheffel zurückgegriffen, welche sie in ihrem erstmals 1999 erschienenen Einführungsband³⁷⁸ vorschlagen. Im Vordergrund der Analyse steht die „Art und Weise der Vermittlung der erzählten Welt“³⁷⁹, also das, was Martínez und Scheffel als die *Darstellung* der Geschichte bezeichnen. Darunter fallen etwa narrative Aspekte wie die Anordnung der erzählten Ereignisse, die Perspektive, der Stil und

³⁷⁶ Vera Nünning, Ansgar Nünning: I. Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 1-32, hier S. 22.

³⁷⁷ Ebd., S. 22.

³⁷⁸ Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erw. u. aktual. Aufl. München: C.H.Beck 2012.

³⁷⁹ Ebd., S. 26.

der Modus. Der Fokus der Analyse liegt dementsprechend nicht auf dem Inhalt der Erzählung, sondern vielmehr darauf, wie die Autorinnen den Inhalt – die eigene Familiengeschichte – erzähltechnisch vermitteln. Wo sich Anknüpfungspunkte ergeben, werden auch andere Aspekte der erzählerischen Gestaltung aus gendertheoretischer Sicht in den Blick genommen werden, etwa was die Kategorien Raum und Zeit betrifft. Wie in Kapitel 2.3 argumentiert, wird zur Besprechung der Primärwerke der Begriff Autofiktion beziehungsweise autofiktional herangezogen. Das Kapitel ist in Abschnitte geteilt, in denen jeweils ein spezifisches Erzählverfahren behandelt und mit Bezug auf die im Theorieteil besprochenen Beiträge diskutiert wird.

4.2 Kurzzusammenfassung der Inhalte

Alle drei der hier im Fokus stehenden Texte behandeln das Leben der Großeltern und Eltern der Autorinnen. In „Die Bagage“ erzählt Monika Helfer von ihrer Familie in einem Vorarlberger Dorf zur Zeit des ersten Weltkriegs. Von den übrigen Dorfbewohner*innen aufgrund ihrer ärmlichen Lebensverhältnisse die „Bagage“ genannt lebt die Familie am äußersten Rand des Dorfes, abgeschieden vom Rest der Menschen. Als Protagonistin des Romans kann, neben der immer wieder in Erscheinung tretenden Ich-Erzählerin, die Großmutter, Maria, betrachtet werden, deren Leben im Vordergrund der Erzählung steht und die, nachdem der Großvater an die Front des ersten Weltkriegs geschickt wird, ihre Familie alleine durchbringen muss. Während der Großvater, Josef, fort ist und nur sporadisch nach Hause auf Fronturlaub kommt, macht Maria die Bekanntschaft eines Deutschen. Als sie schwanger wird, wird allgemein vermutet, das Kind sei von ihm. Wird sie dafür in der Folge von den anderen Dorfbewohner*innen geächtet, so ist dies nur eines der Leiden, die sie in jener Zeit zu ertragen hat, wird sie doch darüber hinaus vom Bürgermeister des Orts bedrängt, der von ihrem Mann beauftragt worden ist, auf sie Acht zu geben und die Familie mit Lebensmittellieferungen zu unterstützen. Das Kind, das noch in der Zeit des ersten Weltkriegs während der Abwesenheit des Vaters geboren wird, ist die Mutter der Autorin der Geschichte. Es wird vom Vater, der ebenfalls an die Untreue seiner Frau glaubt, geächtet und bis zu seinem Lebensende keines Blickes gewürdigt. In der Erzählung über die verhängnisvollen Erlebnisse der Großmutter werden ebenso die anderen Familienmitglieder der Bagage, also die Kinder von Maria und Josef, in den Blick genommen, sodass der Roman als Auseinandersetzung mit der Gesamtfamilie gelesen werden kann.

Monika Helfers Roman „Vati“ kann als Fortsetzung der „Bagage“ betrachtet werden, da so gut wie alle Figuren aus dem Vorgängerroman mithereingenommen werden und der Fokus sich um eine Generation nach hinten, auf die Eltern von Monika Helfer, vorrangig auf ihren Vater, verschiebt. Die Geschichte dreht sich einerseits um das Leben und Wesen des Vaters und,

damit einhergehend, um die Zeit, die Helfer als Kind mit Vater, Mutter und Schwester gemeinsam verbracht hat. Der Vater wächst in ärmsten Verhältnissen im Salzburgerischen Pongau auf, wird aufgrund seiner Intelligenz jedoch von unterschiedlicher Seite gefördert und erhält eine gute Schulbildung. Er wird in den zweiten Weltkrieg eingezogen, muss an der Ostfront kämpfen und friert sich dort ein Bein ab. Im Lazarett lernt er Helfers Mutter kennen, die beiden verloben sich und ziehen gemeinsam in das kleine Haus der Bagage am Rand des Vorarlberger Dorfes, bevor sie mit den gemeinsamen zwei Kindern, zu denen auch die Autorin zählt, in ein Kriegsopfererholungsheim auf der vorarlbergerischen Tschengla ziehen, wo dem Vater der Posten als Heimleiter angeboten worden ist. Es folgt eine Zeit des unbeschwerten Glücks, die vom Tod der Mutter und dem Auseinanderfallen der Familie abrupt beendet wird. Helfer und ihre Schwester werden von Verwandten aufgenommen und sehen ihren Vater lange Zeit nicht wieder. Neben der Geschichte von Helfers Kindheit erzählt der Roman darüber hinaus davon, wie sich die Autorin mit ihren Erinnerungen an den Vater und die Zeit der Kindheit auseinandersetzt und diese stets mit den Erinnerungen anderer abgleicht. Der Roman liefert also sowohl die Geschichte der Familie als auch die Geschichte der Entstehung des Romans selbst.

Ljuba Arnautovićs Roman „Junischnee“ erstreckt sich ebenfalls von der Großeltern- bis zur Elterngeneration und beschäftigt sich mit der Zeit des zweiten Weltkriegs, als ihre Wiener Großmutter Eva, die kommunistischer Gesinnung und aktives Mitglied des Republikanischen Schutzbundes ist, ihre beiden Söhne fortschickt, um sie vor den Nationalsozialisten zu schützen. Die Söhne kommen als sogenannte Schutzbundkinder in die Sowjetunion, wo sie einige unbeschwerte, wohlbehütete Jahre abseits des beginnenden Leids der sowjetischen Gesellschaft verbringen. Als Hitler schließlich im Juni 1942 den Nichtangriffspakt mit Stalin bricht, werden die deutschsprachigen Kinder zu Objekten des Misstrauens und auf verschiedene Arbeitslager aufgeteilt. Die beiden Brüder verlieren sich aus den Augen, der jüngere, Karl, der Vater der Autorin, büchst wiederholt aus den verschiedenen Arbeitseinrichtungen aus, denen er zugeteilt wird, und kommt schließlich unter falschen Anschuldigungen als Volksfeind in den Gulag. Dort lernt er trotz der lebensfeindlichen Umstände Nina, die Mutter der Autorin, kennen, die er nach seiner Entlassung heiratet. Die beiden bekommen ihr erstes Kind und Karl bemüht sich, zuerst die Einreise seiner Mutter Eva zu ihnen in die Sowjetunion, dann doch den Umzug der Familie nach Wien zu organisieren. Als dies nach langen Jahren der bürokratischen Mühen letztlich gelingt, kann sich Nina in Wien nicht so recht einleben und versucht, gemeinsam mit ihrer Tochter wieder zurück nach Kursk zu fahren. Doch dem Kindsvater wird das alleinige Bestimmungsrecht über sein Kind zugesprochen. Nachdem er sich schließlich erweichen lässt, die beiden gehen zu lassen, verbringt die Familie einige Jahre getrennt voneinander – eine Zeit, in der Karl eine Be-

ziehung zu Erika, einer Bekannten und einem ebenfalls ehemaligen Schutzbundkind, eingeht. Er überredet Nina, die als Schwangere abgereist ist und mittlerweile seine zweite Tochter zur Welt gebracht hat, zur Rückkehr, lässt sich jedoch nach nur wenigen Wochen von ihr scheiden, nimmt ihr die Kinder, zu denen auch die Autorin zählt, und gibt sie vorübergehend seiner Mutter Eva zur Betreuung. Später ziehen die Mädchen zu Karl und Erika. Nina, die die gemeinsame Wohnung verlassen muss, wird zu einem gewalttätigen Ukrainer vermittelt, bei dem sie wohnen und dessen Haushalt sie für ihn führen muss. Erst nach der Scheidung zwischen Karl und Erika einige Jahre später darf die jüngere Tochter schließlich zu ihrer Mutter Nina ziehen und diese, so endet der Roman, mit beiden auf einen Heimatbesuch nach Kursk fliegen.

Bei den Figuren der Romane, der Familien der Autorinnen Helfer und Arnautović, handelt es sich folglich um Personen(gruppen), die aus unterschiedlichen Gründen Randpositionen in der Gesellschaft innehaben. Wie bereits die Bezeichnung ‚Bagage‘ für Helfers Familie verrät, ist/war die Familie sozial geächtet und sieht/sah sich mit klassistischen Vorurteilen seitens der restlichen Dorfbewohner*innen konfrontiert. Auch Arnautovićs Familie, insbesondere die nach ihrem Umzug nach Wien schwer erschütterte Mutter, bleibt in der Peripherie der Mehrheitsgesellschaft und vernetzt sich vorrangig mit anderen Immigranten aus der Sowjetunion. Darüber hinaus führt die anfangs schwierige finanzielle Lage der Mutter dazu, dass sie nicht unabhängig über ihre Lebensgestaltung entscheiden kann. Es darf also davon ausgegangen werden, dass es in den Leben der erzählten Personen zu Überschneidungen von genderspezifischen und klassistischen Diskriminierungsformen gekommen ist und diese auch die literarische Darstellung der Familiengeschichte beeinflusst haben.

4.3 Analyse der Erzählverfahren

Eine erzähltechnische Auffälligkeit aller drei Werke ist, dass sie als diskontinuierliche Erzählungen konzipiert sind, bei der eine durchgängige Erzählung mit konstanter Erzählperspektive regelmäßig durch den mehr oder weniger unvermittelten Übergang zu einer anderen Erzählebene oder die Hereinnahme anderer Erzählstimmen, etwa durch die Zitierung von Informant*innen oder die Integration von (semi-)realen Dokumenten, unterbrochen wird. In den Texten sind zahlreiche dieser Brechungen zu erkennen, wodurch die Erzählungen den Charakter eines Mosaiks erhalten, in dem unterschiedliche zur Erzählung beitragende Stimmen und Erzählelemente zusammengeführt werden, um eine ganzheitliche Geschichte der Vorfahr*innen zu gestalten. Wie sich zeigen wird, erlauben die verwendeten Erzählverfahren den Autorinnen, sich die eigene Familie einerseits zu erschreiben und andererseits den Entwurf der Familiengeschichte wiederum in Frage zu stellen.

4.3.1 Erzählverfahren in „Die Bagage“

In Helfers Familienroman „Die Bagage“ kommt es zu einer Splittung der Erzählung in auktorial konzipierte Erzählteile und Erzählpassagen, die das Erzählte auf der auktorialen Ebene metanarrativ in der Ich-Form kommentieren. Dies führt dazu, dass zwei Erzählebenen eröffnet werden, die in ihren unterschiedlichen narrativen Verfahren die Ambivalenz des autofiktionalen Schreibens zwischen Fiktionalität und Faktualität abbilden. Einerseits verhandeln die metareflexiven Passagen den nicht-faktualen, ungesicherten Charakter des Erzählten, andererseits kommt es zur Darstellung der Familiengeschichte durch Mittel der Fiktion. Die beiden Ebenen stehen sich somit paradox und dennoch produktiv gegenüber und gehen, so ließe sich mit Costagli sagen, eine Synthese ein, bei der sich die verschiedenen Erzählsituationen im Text produktiv ergänzen und es der Autorin ermöglichen, über die Geschichte hinaus den eigenen Recherche- und Schreibprozess zu reflektieren.³⁸⁰ Mit Hauthal kann dieses Verfahren als Metaisierung³⁸¹ verstanden werden, im Zuge derer eine „höhere textlogische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene“³⁸² aufgemacht wird, „von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert und/oder beschrieben werden“³⁸³. Es wird im Folgenden analysiert werden, wie genau Helfer erzählstrategisch verfährt und welche Möglichkeiten sich daraus für eine Interpretation ihrer autofiktionalen (Selbst-)Erschreibung ergeben. Denn es lässt sich im Blick auf diese Erzählverfahren fragen, inwieweit die Inszenierung der „Kluft, die zwischen dem (vergangenen) Leben und dessen narrativer oder dramatischer Repräsentation liegt“³⁸⁴ den „eigenen Konstruktionscharakter“³⁸⁵ performiert. Nicht zuletzt soll darüber hinaus beleuchtet werden, inwiefern Helfers vielschichtige Erzählweise zur Darstellung der behandelten Leben als geschlechtlich bestimmte und tradierte Geschichten verhilft. Es wird sich hier zeigen, dass Helfers Schreiben über ihre Familie als Zitat jener Narrative gelesen werden kann, die als innerfamiliäre Anekdoten die Familienidentität immer schon gleichzeitig repräsentiert als auch produziert haben.

4.3.1.1 Erzählverfahren auf der Objektebene: Variable Fokalisierung

Zu einem großen Teil wird die Geschichte der Familie auf einer auktorial gestalteten, auf Mittel der Fiktion setzenden Erzählebene geschildert, die mit Hauthal als „Objektebene“³⁸⁶ bezeichnet werden kann. Dank der Informationen, die auf der Metaebene an den Leser*die Leserin übermittelt werden und durch die die Handlung auf der Objektebene als referentiell und wirklichkeitsbe-

³⁸⁰ Vgl. Costagli 2010, S. 168.

³⁸¹ Nünning 2007, S. 270.

³⁸² Hauthal u.a. 2007, S. 4.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Nünning 2007, S. 279.

³⁸⁵ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 360.

³⁸⁶ Hauthal u.a. 2007, S. 4.

zogen ausgewiesen werden, weiß man das Geschehen als nicht gänzlich fiktional einzustufen. Fiktional würde bedeuten, dass es „grundsätzlich keinen Anspruch auf unmittelbare Referenzialisierbarkeit, d.h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen“³⁸⁷ gibt. Obwohl die Handlung also prinzipiell referentiell ist, verwendet die Autorin zahlreiche narrative Mittel der Fiktion, um die Geschichte ihrer Familie darzustellen. Als erstes kann festgestellt werden, dass es zum intensiven Einsatz von Fokalisierungswechseln kommt, sodass die im Zentrum stehenden Figuren nicht nur aus der Sicht einer distanzierten, retrospektiv verfahrenen Erzählerin charakterisiert werden, die als die Autofiktionärin³⁸⁸ verstanden werden kann, sondern ebenso aus der Sicht einer Reihe der in der Geschichte handelnden Figuren. Es gibt folglich keine Instanz oder Figur, die alleiniges Wahrnehmungszentrum ist, vielmehr wechselt die Perspektivierung des Erzählten, sodass sowohl die Protagonist*innen, also die Familienmitglieder der Autorin, als auch diverse Nebenfiguren als Reflektorfiguren eingesetzt werden und die Handlung vorantreiben. Das Leben der Familie wird demnach auf der Objektebene nicht allein aus der Sicht der rückblickenden Autor-Erzählerin erzählt, sondern diese um eine Vielzahl von verschiedensten figuralen Introspektionen ergänzt. Auf diese Weise wird eine Art gesellschaftliche Außenperspektive auf die Protagonist*innen hergestellt und der soziale Diskurs inszeniert, der dazu geführt hat, dass Helfers Familie die Rolle der Außenseiter*innen, der ‚Bagage‘, zugekommen ist.

Den Dreh- und Angelpunkt der Geschichte, die in „Die Bagage“ erzählt wird, stellt die Schönheit von Helfers Großmutter Maria dar, die in ihrer wiederholten Thematisierung – in den Schilderungen der auktorialen Erzählstimme sowie in den Gedankenreden der verschiedenen Figuren – beinahe mythischen Charakter erhält. Dass Marias Schönheit das zentrale Thema der Geschichte darstellt, wird gleich zu Beginn der Erzählung deutlich gemacht, als die Autor-Erzählerin auf der metareflexiven Ebene den Leser*die Leserin in die Geschichte einführt: „Maria hieß meine schöne Großmutter, der alle Männer nachgestiegen wären, wenn nicht alle Männer Angst vor ihrem Mann gehabt hätten.“³⁸⁹ Helfer nutzt auf der Objektebene das narrative Mittel des Bewusstseinsbericht, um durch die Innensicht anderer Figuren, vorrangig Männer, ein spezifisches Bild ihrer Großmutter als Objekt männlicher Begierde zu zeichnen. Die Großmutter Maria wird so zu einem hochsexualisierten Objekt fremder Gedankenrede stilisiert. Als Beispiel hierfür kann eine Szene am Anfang der Erzählung herangezogen werden, in der Maria vom

³⁸⁷ Martínez/Scheffel 2012, S. 15.

³⁸⁸ Der Begriff lehnt sich an Peter Gassers Formulierung des Autofiktionärs an, vgl. Peter Gasser: *Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen*. In: Elio Pellin u. Ulrich Weber (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 13-27, hier S. 25.

³⁸⁹ *Bagage*, S. 9.

Postboten den Stellungsbefehl ihres Mannes Josef erhält. Die Szene wird aus der Innensicht des Postboten erzählt:

Der Adjunkt wusste, dass sie wusste, dass sie ihm gefiel und noch mehr. Auch wusste er, dass er ihr gleichgültig war. Er war nicht halb so fesch wie Josef, ihr Mann [...].

Der Adjunkt missbilligte, wie die Männer im Dorf über Josef und Maria redeten. Kinder seien kein Beweis für gar nichts, auf jeden Fall nicht dafür, ob es einer gut könne oder eben nur könne, auch vier Kinder würden rein gar nichts sagen. Eine Frau kann auch Kinder kriegen, wenn ihr der Mann nicht behagt, das ist Natur, und die Natur hat mit Liebe nichts zu tun, und nur weil man zufällig Josef und Maria heiße, heiße das schon überhaupt gar nichts, eher im Gegenteil. So hätten es die Männer gern gehabt. Dann, so dachten sie nämlich, hätten sie selber eventuell einen Stich bei der schönen Maria.³⁹⁰

Die Darstellung der Gedanken des Postboten ermöglichen eine spezifisch männliche Blickweise auf Maria, die sich auch als dominant in den auktorialen Passagen erweist. Die Bewusstseinsberichte anderer Figuren werden hier zu Vehikel der Darstellung der Großmutter (und des Großvaters). Die Introspektion des Postboten setzt sich fort:

Der Postbote hielt immer noch den blauen Brief in der Hand. Für sich allein träumte er, dass er ihr beistehe; irgendetwas geschehe und er stehe Maria bei und sie erkenne dann endlich, was er in Wirklichkeit für einer war. Gern hätte er sie von ihrem Ehemann befreit, er bildete sich ein, dass sie unter ihm leide, und er bildete sich ein, dass er selbst einer sei, der viel zarte Zuneigung zeigen könnte, wenn es darauf ankäme, und das nicht nur für kurz, für eine Nacht oder so, sondern bis der Tod einen scheidet.³⁹¹

Auffällig ist, dass in diesem für die Protagonistin so schicksalsträchtigen Ereignis – der Ehemann wird an die Front des ersten Weltkriegs beordert – nicht ihre eigenen Gedanken und Gefühle dargestellt werden, sondern die sexuellen Wünsche des Postboten Maria betreffend geschildert werden. Anstatt sich an jener für die Handlung bedeutsamen Stelle mit dem Mittel der internen Fokalisierung in die Großmutter hineinzusetzen, gelangen die lustvollen Gedanken ihres Gegenübers zum Ausdruck. Der Blickwinkel Anderer auf die Großmutter wird so dem Blickwinkel der Großmutter selbst vorangestellt. Auf diese Weise wird eine spezifisch sexuell aufgeladene Außensicht auf die Großmutter generiert, mittels derer sie als gefährdetes Objekt der Begierde der ortsansässigen Männer charakterisiert wird. Der Zugriff auf die Großmutter funktioniert hier über die Außen-, nicht die Innenperspektive. Aus gendertheoretischer Sicht scheint darüber hinaus die Gestaltung der Erzählräume bedeutsam, in denen sich Maria bewegt. Das Aufeinandertreffen mit dem Postboten findet vor dem Haus statt, wo Maria die Wäsche aufhängt. Marias lediglich sporadisches Heraustreten aus dem ihr zugewiesenen Raum, dem Haus, wird mitunter als Grund dafür angeführt, warum der Postbote nur so selten hinauf zur ‚Bagage‘ geht: „Der Adjunkt stellte nur einmal in der Woche so weit draußen zu, weil es ja auch so weit oben war und mühsam. Und selten war Maria allein, und selten war sie vor dem Haus, oft hatte er schon an die Tür geklopft, und niemand hatte ihm aufgemacht. Und wegen nix und wieder nix

³⁹⁰ Bagage, S. 10.

³⁹¹ Ebd., S. 12.

diesen Weg?³⁹² Das Haus, welches der Frau „bis weit ins 20. Jahrhundert als der ihrer sozialen Rolle angemessene Standort“³⁹³ zugeschrieben wird, stellt auch in diesem Text den Haupthandlungsraum von Maria dar. Der Bereich vor dem Haus, in dem Maria auf den Postboten trifft, kann, ähnlich wie der Garten, als „Übergangszone zwischen Privatem und Öffentlichem“³⁹⁴ verstanden werden. Die Perspektivierung des Geschehens aus Sicht des Postboten gewinnt mit Bezug auf die Raumdarstellung insofern an Bedeutung, da es die Verdrängung der weiblichen Subjektivität durch die männliche, öffentliche Perspektive in diesem Schwellenraum inszeniert. Im Übergangsbereich von privat zu öffentlich wird die Großmutter sogleich als fremdcharakterisiertes Objekt dargestellt und so ihrer Subjektivität und individuellen Perspektive buchstäblich nur wenig Raum gelassen.

Ein weiteres Beispiel für die Strategie, die Großmutter durch die Darstellung der Gedankengänge anderer Figuren als hochgradig sexualisiertes Subjekt zu entwerfen, zeigt sich anhand der Figur des Bürgermeisters. Dieser wurde von Marias Mann Josef beauftragt, während der Zeit seiner Abwesenheit auf Maria Acht zu geben. Er selbst ist jedoch gegen Marias Anziehungskraft ebenfalls keineswegs resistent. Nachdem er ihr nach einer Alkoholvergiftung zu Hilfe geeilt war, die sie sich selbst aus Liebeskummer nach Georg, ihrer deutschen Bekanntschaft, zugefügt hatte, ergeht er sich in Gedankenspielen:

Lag er [der Bürgermeister] neben seiner Frau, die er nach allen Regeln ehrte, dachte er an Maria und stellte sich vor, wie es sein würde, wenn sie nackt bei ihm läge. Er hatte Maria nackt gesehen. Als er sie zum Brunnen getragen, unter das Wasser gehalten und wieder ins Haus hinaufgetragen hatte. Er rechnete es sich selbst hoch an, dass er ihre Not nicht ausgenützt hatte. Dass ihm nicht einmal der Gedanke gekommen war, sie auszunützen. Oder könnte es sein, dachte er, dass Maria genau einen Draufgänger wollte, einen, der so eine Situation ausnützen würde. Und dass der Ludrian aus Hannover genau so einer war? Er sah die beiden im Schlafzimmer. Hinlegen, sagte der Mann. Und die Frau legt sich hin. [...] Dass es bisher nie einen gegeben hatte in ihrem Leben, der ihr so gekommen war? Darum der Vollrausch, als er wieder ging. Weil sie fürchtete, so einer kommt ihr nie wieder?³⁹⁵

Anstatt das Leid der Großmutter zum Ausdruck zu bringen, darf der Bürgermeister aus seiner Sicht über die Beweggründe Marias spekulieren. Die Autorin nähert sich ihrer Großmutter somit durch die Einnahme der Perspektive ihrer Verehrer an. Die dadurch resultierende Sicht auf die Großmutter, die diese auf ihre geschlechtliche Identität als begehrenswerte Frau reduziert, setzt sich in den auktorialen Erzählteilen auf Objektebene fort und wird darüber hinaus auf der Metaebene reflektiert. Dadurch ergibt sich im Text ein Gesamtbild der Großmutter als stark sexualisiertes Subjekt, das Produkt eines Diskurses ist, in dem Geschlechtsidentitäten und geschlechtsbezogene Machtdynamiken verhandelt und gefestigt werden. Auch wo es zur internen Fokalisie-

³⁹² Ebd., S. 11.

³⁹³ Natascha Würzbach: III. Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 49-71, hier S. 53.

³⁹⁴ Ebd., S. 54.

³⁹⁵ *Bagage*, S. 90-91.

nung auf die Figur der Großmutter selbst kommt, funktionieren diese entlang des Paradigmas ihrer Begehrtheit. Über den Bürgermeister macht sich die Protagonistin ebenfalls ihre Gedanken, wobei sich diese darum drehen, wie sie sich diesen als Wohltäter behalten könnte, ohne sich selbst an ihn auszuliefern:

Wenn ich ganz und gar störrisch bin, dachte sie, wird es auch ganz und gar nichts geben. Einen Kuss darf er mir aufdrücken auf eine Wange und dabei so tun, als wäre es Freundschaft, und am Oberarm darf er mich halten, mehr nicht, nicht allzu weit oben, wo ich unter der Achsel schon schwitze, und mehr wird auch nicht nötig sein, damit er ein wenig großzügig sich gibt, und mehr wird er nicht tun. Ich für mich will nichts.³⁹⁶

Helfer erschreibt sich ihre Großmutter in diesen Passagen als bedachte, sich über ihre Wirkung äußerst bewusste Frau, die in den geschlechtlichen Machtstrukturen ihres Umfeldes gefangen ist und diese so gut wie möglich zu ihrem Vorteil nutzen möchte. Nachdem der Bürgermeister sich schlussendlich entgegen seiner ehrenvollen Absichten gewaltsam an ihr vergreift, fragt sich die Protagonistin: „Wie viel, dachte Maria, muss ich mir gefallen lassen, damit unser Leben durch seine Gaben erleichtert wird und er den Mund hält.“³⁹⁷

Helfer zeichnet so durch die wechselnden Fokalisierungen, in denen es zur Einnahme eines männlichen Blicks kommt, ein Bild ihrer Großmutter als Gefangene eines patriarchalisch organisierten Systems. Dieses Erzählverfahren kann als Reproduktion der männlichen Perspektive gelesen werden, in der die Großmutter als geschlechtlich dominiertes Subjekt performativ hervorgebracht wird. Es wird somit erzähltechnisch darauf verzichtet, den Versuch zu unternehmen, die Großmutter als Subjekt vor dem Diskurs zu suchen. Ganz im Gegenteil dazu wird die Großmutter bewusst als von und in dem spezifisch geschlechtlich verankerten Diskurs entworfenes Subjekt gestaltet. Der Text zeichnet so die Entstehung der Vorstellung von Helfers Großmutter als Objekt der Begierde nach und macht diese in einem subversiv-reproduzierenden Gestus nachvollziehbar. Da in den metanarrativen Reflexionen, die die Objektebene ergänzen, deutlich wird, dass die Handlungen der Objektebene zu einem Gutteil auf den mündlichen Überlieferungen von Helfers Familie basieren, kann angenommen werden, dass es für die Bewusstseinsberichte der verschiedenen Figuren, obwohl es sich dabei in ihren konkreten Ausformungen um Fiktion handelt, zumindest faktuale Anhaltspunkte gibt. Damit ließen sich die Bewusstseinsberichte der verschiedenen Figuren als zitathaft verstehen, und zwar nicht im Sinne einer wörtlichen Wiedergabe von Gesagtem, sondern als freie Fiktionalisierung dessen, was in Form von Spekulationen, Anekdoten und subjektiven Einschätzungen darüber überliefert wurde, wie Helfers Großmutter von ihrem Umfeld wahrgenommen wurde.

³⁹⁶ Bagage, S. 33.

³⁹⁷ Ebd., S. 79.

Zieht man Babkas Gedanken heran, dass beim autobiographischen Schreiben das Selbst durch die Wiederholung von (sprachlichen) Selbstrepräsentationen formiert wird³⁹⁸, so kann dieser Mechanismus für den hier vorliegenden Fall des Fremdentwurfs umgelegt werden. Das Schreiben über die Großmutter gliedert sich aus dieser Perspektive ein in „eine Praxis der Wiederholung und Zitation, bei der Diskurse das produzieren, was sie benennen.“³⁹⁹ In der Wiederholung und fiktionalen Ausgestaltung dessen, was über die Großmutter überliefert wurde, wird sie als bestimmbares Selbst erst generiert: „Das *Ich* muß wiederholt werden und wiederholbar sein, um als *Selbst* bestimmbar zu sein.“⁴⁰⁰ Mit Butler können Äußerungen, die automatisiert wiederholt werden, als performativ verstanden werden, da sie das, worüber sie sich äußern, als Vorstellung eines Apriori entstehen lassen – es handelt sich bei der wiederholten Äußerung eines Selbst folglich um einen performativen Akt in dem Sinn, dass die Äußerungen, die angeblich das Resultat des Selbst sind, dieses gerade konstituieren.⁴⁰¹ Die Vorstellung von der Großmutter wird in und durch die Äußerungen des autofiktionalen Textes generiert, der sich wiederum auf außertextuelle Äußerungen stützt, die jedoch erst recht – wie Babka sagt – zuallererst das produziert haben, was sie benannt haben⁴⁰², nämlich die Vorstellung von der Identität Marias. Die Bewusstseinsberichte der verschiedenen Figuren auf Objektebene können als zitathafte Nachempfinden des Diskurses über die Großmutter betrachtet werden, durch den diese auf ihr geschlechtliches Dasein reduziert wurde und wird und sich ihre Subjektivität entlang dieser Aspekte formiert. Der Text repräsentiert Maria also nicht, da er nichts repräsentieren kann, das kein Vorgängiges hat, sondern das überhaupt „nur über Lesen von Repräsentationen denkbar ist“⁴⁰³. Vielmehr entsteht die Großmutter im Text performativ als eigenständige Figur und nicht als Repräsentation der außertextuellen Person. In der fiktionalisierten Wiedereinsetzung des männlich dominierten Diskurses, welche narrativ durch die internen Fokalisierungen auf Marias Verehrer bewerkstelligt wird, erschreibt sich die Autorin die Großmutter als hochgradig sexualisierte, beherrschte literarische Figur. Die Erzählung über die Großmutter versucht also weniger die reale Großmutter zu repräsentieren als vielmehr die repressive Situation, der sich diese in ihrem patriarchalisch strukturierten Umfeld ausgesetzt sah.

4.3.1.2 Erzählverfahren auf der Reflexionsebene: Metaisierung

Die Erzählung auf der Objektebene, die narrativ davon geprägt ist, dass eine männlich konnotierte Außenperspektive auf die Großmutter perpetuiert wird, steht in engem Zusammenhang mit der

³⁹⁸ Vgl. Babka 2002, S. 38.

³⁹⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁰⁰ Babka 2002, S. 25.

⁴⁰¹ Butler 2021, S. 49.

⁴⁰² Vgl. Babka 2002, S. 19.

⁴⁰³ Ebd., S. 21.

sehr viel autorinnennäheren Reflexionsebene, auf der das Geschehen der Objektebene metanarrativ und metaautofiktional diskutiert, problematisiert oder mit eigenen Erinnerungen der Autofiktionärin in Verbindung gebracht wird. Die Handlung auf der Objektebene spielt in einer erzählten Vergangenheit, während die Schilderungen auf der Reflexionsebene dadurch charakterisiert sind, dass sie in die unmittelbare Gegenwart reichen, also erzählte Zeit und Erzählzeit beinahe zusammenfallen. Die zwei Erzählebenen kommen so in einen Austausch miteinander, bei dem es erzähllogisch zur Überblendung verschiedener Zeitschichten kommt, was Holdenried als erzähltechnisches Charakteristikum neuerer Familienromane identifiziert hat⁴⁰⁴. Unter Rückgriff auf die Terminologie Lejeunes kann gesagt werden, dass sich die zwei Erzählebenen in ihrem Verhältnis zur außertextuellen Welt so verhalten, dass die Objektebene, trotz inhaltlich faktualer Anhaltspunkte, einen Fiktionspakt anbietet, während auf der Reflexionsebene der autobiographische Pakt gültig zu sein scheint. Dadurch, dass auf der Reflexionsebene jedoch die Objektebene als ihr Produkt beschrieben wird, dass also die autofiktionale Autorin der Reflexionsebene die Erzählung auf der Objektebene hervorbringt, wird der Fiktionspakt, der durch die Anwendung von narrativen Mitteln der Fiktion auf der Objektebene scheinbar angeboten wird, wieder in Frage gestellt. Im Folgenden sollen die Erzählverfahren auf der autoreflexiven Metaebene eingehender beleuchtet werden.

Kommentierung des eigenen Erzählprozesses

Die metanarrativen Kommentare auf der Reflexionsebene treten im Laufe der Erzählung in unterschiedlichen Näheverhältnissen zur Objektebene auf und erfüllen verschiedene Funktionen. Während es auf der einen Seite zu unvermittelten, eher kurz gehaltenen metareflexiven Einschüben kommt, die das scheinbar Fiktionale der Objektebene immer wieder als referentiell ausweisen, sind andere metanarrative Passagen durch Leerzeilen oder Kapitelabtrennungen von der Objektebene der Geschichte separiert und bieten mehr Platz für längere Reflexionen über das eigene Erzählen, das die Familiengeschichte erst in eine spezifische Ordnung und Form bringt. Helfers Erzählung beginnt mit der Beschreibung eines Bildes, in dem vor einem idyllisch gelegenen Häuschen eine Frau scheinbar unbeschwert die Wäsche aufhängt. Doch „[d]ie Wirklichkeit weht hinein in das Bild“⁴⁰⁵, die Familie der Frau, so erfährt der Leser*die Leserin, ist bitterarm, die jüngste Tochter kommt vor Kälte zitternd in der Nacht ins Elternschlafzimmer, um zur Mutter ins Bett zu schlüpfen. Nach einer Leerzeile die Erläuterung:

Das Mädchen war meine Mutter, Margarethe, eine Scheue, die jedes Mal, wenn sie auf ihren Vater traf, sich duckte und nach dem Rock der Mutter schaute. Der Vater war liebevoll zu den andern vier Kindern [...]. Nur dieses Mädchen verabscheute er, die Margarethe, die meine Mutter werden wird, weil er dachte, dass sie nicht sein Kind sei. [...] Er tat, als gäbe es sie nicht. [...] Das hat mir meine Mutter erzählt, da war

⁴⁰⁴ Vgl. Holdenried 2017, S. 37.

⁴⁰⁵ Bagage, S. 7.

ich erst acht. [...] Für meine Großmutter war das der Grund, die Scheue mehr als die anderen Kinder zu Herzen und auch mehr als die anderen zu mögen. Maria hieß meine schöne Großmutter, der alle Männer nachgestiegen wären, wenn nicht alle Männer Angst vor ihrem Mann gehabt hätten.

Aber ich greife vor. Diese Geschichte beginnt nämlich, als meine Mutter noch nicht geboren war. Die Geschichte beginnt, als sie noch gar nicht gezeugt war. Sie beginnt an einem Nachmittag, als Maria wieder einmal die Wäsche an die Leine klammerte. Es war im frühen September 1914. Da sah sie den Postboten unten am Weg. Sie sah ihn schon von Weitem.⁴⁰⁶

Die Autorin tritt als Kommentatorin der Geschehnisse auf der Objektebene hervor und beschreibt sich selbst als Tochter beziehungsweise Enkelin der in der Geschichte handelnden Figuren. Sie bezeugt damit die Referentialität der Erzählung auf die außertextuelle, empirische Wirklichkeit, wobei die Legitimation in beide Richtungen funktioniert: Die Geschichte erlangt durch die Behauptung faktualen Charakter, dass es sich bei den Figuren um Verwandte der Ich-Erzählerin handelt – „Das Mädchen war meine Mutter“, „Maria hieß meine schöne Großmutter“ –, und gleichzeitig kommt durch dieselbe Behauptung die Ich-Erzählerin als real-empirische Autorin ins Sein, deren Name auch auf dem Titelblatt zu lesen ist. Es wird hier das Phänomen wirksam, welches laut Wagner-Egelhaaf darin besteht, dass der autofiktionale Text den Autor performativ als die Instanz herausstellt, die gleichzeitig den Text produziert wie dieser ihr selbst zu seinem Auftritt verhilft.⁴⁰⁷ Die Ich-Erzählerin setzt sich in ein distanzierendes Verhältnis zu der von ihr erzählten Geschichte, indem sie den sprachlichen Akt, in dem sie sich und ihren persönlichen Bericht selbst thematisiert – „Aber ich greife vor.“⁴⁰⁸ –, von der zu erzählenden Geschichte abhebt. Es entsteht eine metadiegetische Ebene, auf der das autofiktionale Moment abläuft, die erzählte Welt also als referentiell auf die Vergangenheit der Autorin verweisend erkenntlich wird. Die metanarrative Reflexionsebene ermöglicht es der Autobiographin, als „Ich im Text“⁴⁰⁹ in ihrem eigenen Text in Erscheinung zu treten und sich gegenüber den Geschehnissen auf der formal fiktional gehaltenen Objektebene zu positionieren. Die Reflexionsebene wird so zum Ort einer Erzählung über das Erzählen, indem die Problematik des autofiktionalen Erzählens von Familie und Vergangenheit immer wieder thematisiert wird.

Die metanarrative Reflexionsebene wird somit von der Autofiktionärin dafür genutzt, selbstbezogen zu agieren, das heißt zu sich selbst als Erzählerin ihrer eigenen Familiengeschichte Position zu beziehen und sich und ihr Erzählen autoreflexiv in den Blick zu nehmen. Die langen auktorialen Erzählpassagen mit wechselnden Fokalisierungen stehen in einem Spannungsverhältnis zu diesen metanarrativen Reflexionen, die deren Inhalt insofern relativieren, als sie ihn als ungesichert, erdacht, nur ungefähr weitererzählt und vielfach tradiert ausweisen. Durch dieses

⁴⁰⁶ Ebd., S. 8-9.

⁴⁰⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

⁴⁰⁸ Bagage, S. 8-9.

⁴⁰⁹ Menke 1988, S. 38

Verfahren wird die Erzählung als eine „Autobiographie nach der Autobiographie“⁴¹⁰ lesbar, welche sich ihrer sprachlichen Performativität bewusst ist, die Ungesicherheit des Erzählten also explizit mitreflektiert und verhandelbar macht. Im Text wird dieser Effekt vor allem dadurch erzeugt, dass die Autobiographin sich selbst als unzuverlässige Erzählerin charakterisiert, und zwar sowohl als unzuverlässige Erzählerin der Geschichte ihrer Familie sowie als unzuverlässige Erzählerin des eigenen Schreibprozesses. Wie Majewski mit Bezug auf neuere deutschsprachige Familienromane festgestellt hat, macht das Bekenntnis der eigenen Unzuverlässigkeit als Erzähler*in der Familiengeschichte das Erzählen über Familie selbst zum zentralen Thema dieser Texte.⁴¹¹ Dies kann beispielsweise an folgender Textstelle gezeigt werden: „Die Erinnerung muss als heilloser Durcheinander gesehen werden. Erst wenn man ein Drama daraus macht, herrscht Ordnung.“⁴¹² Dies schreibt die Autofiktionärin und widerspricht sich kurz darauf selbst: „Eine Ordnung in die Erinnerung zu bringen – wäre das nicht eine Lüge? Eine Lüge insofern, weil ich vorspielen würde, so eine Ordnung existiere.“⁴¹³ Dass im direkten Anschluss an diese metaisierenden Reflexionen über den eigenen Erinnerungs- und Schreibprozess wieder die Handlung auf der Objektebene fortgesetzt wird, zeigt die Ambivalenz des Textes, dass hier eine Geschichte erzählt wird, welche in ihrer narrativen Ausgestaltung als Entwurf einer Vergangenheit verstanden werden kann, die so nicht (oder nicht gänzlich) stattgefunden hat. Ein weiteres Beispiel soll die Selbstcharakterisierung der Autor-Erzählerin als unzuverlässige Erzählinstanz und deren Konsequenzen für eine mögliche Lektürewise näher verdeutlichen: In einer Szene, in der die Geburt von Helfers Mutter erzählt wird, treffen die fiktionalen Introspektionen, die für die Erzählung auf der Objektebene charakteristisch sind, mit der kritischen Bezugnahme auf das eigene Schreiben über die Großmutter zusammen:

Weg von allem träumte sie sich, weg von der Familie, den Kindern. Dabei hätte sie kein schlechtes Gewissen, so sehe ich sie, so denke ich es mir aus. Als wäre die Familie nie da gewesen. Als wäre sie in Wien geboren oder in Berlin, in Städten, wo eine wie sie auffallen würde. [...] Sie träumte sich in die Oper, blickte von einer Loge herunter in den Zuschauerraum und bemerkte, wie man über sie tuschelte. [...] Ein Traum, eine Minute, und schon nicht mehr geglaubt. Ich, die ich den Traum ausdenke und niederschreibe, glaube länger daran als Maria. Ich weiß nichts von den Träumen meiner Großmutter.⁴¹⁴

Der detaillierte Bewusstseinsbericht, in dem der Traum der Großmutter erzählt wird, steht in auffälliger und spielerischer Paradoxie zu dem Eingeständnis der eigenen Unwissenheit über jegliche Träume der Großmutter. Die Referentialität des Erzählten wird so stark relativiert und das Ich, die Autorin, die „den Traum ausdenk[t] und niederschreib[t]“⁴¹⁵, tritt als Instanz hervor,

⁴¹⁰ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 361.

⁴¹¹ Vgl. Majewski 2012, S. 45.

⁴¹² Bagage, S. 54.

⁴¹³ Ebd., S. 55.

⁴¹⁴ Ebd., S. 67-68.

⁴¹⁵ Ebd., S. 68.

die sich die Träume und Gedanken ihrer Großmutter mittels der eigenen Fantasie und Spekulation erschreibt. Das bedeutet, dass die Großmutter als Fantasieprodukt der Autorin ausgewiesen wird. Sie lässt die Figur Maria sich wegträumen von ihrer Realität als Mutter einer Familie am Rande eines Bergdorfs und sich sehen nach einem unabhängigen Dasein in der Großstadt. Diese Traumsequenz ist wiederum in Bezug auf die genannten Erzählräume bedeutsam, da es zu einer klaren Verschiebung von ländlichem zu städtischem Bereich in der Wunschvorstellung Marias kommt. Dieser Aspekt kann aus gendertheoretischer narratologischer Sicht insofern relevant sein, da „die Abweichung von der [räumlichen] Normalität im Fantastischen besonders signifikante Signale für das Rütteln an der Geschlechterordnung enthalten“⁴¹⁶ kann. Dass der Traum vom räumlichen Transfer explizit als Imagination der Autorin ausgewiesen wird, unterstreicht die Annahme, dass hier eine Lebensgeschichte im kritischen Bewusstsein und unter fundierter Kenntnis genderspezifischer Ungleichheiten und Lebensbedingungen erzählt wird.

Indem die Autorin ihr Erfinden explizit reflektiert, die eigene Unzuverlässigkeit als Erzählerin der Geschichte auf der Objektebene beteuert, erscheint sie dem Leser*der Leserin gerade deshalb als besonders real, aufrichtig, oder authentisch. Sie tritt in eine Kommunikationssituation mit dem Leser*der Leserin, indem sie sich in der Beteuerung ihrer Unwissenheit an diese*n wendet, und erschreibt sich so in der Distanzierung zur Objektebene selbst. Die Autorin positioniert sich in ihrem eigenen autofiktionalen Text als unzuverlässige Erzählerin und perpetuiert diese Selbstcharakterisierung, mit der die Erzählung auf Objektebene in ihrer Faktualität in Frage gestellt wird, durch die stete Wiederholung solcher selbstkritischer, sich und das eigene Erzählen anzweifelnder Äußerungen. Helfer unterwandert folglich in ihrer narrativen Darstellungs- und Strukturierungsweise die Vorstellung von einem Schreiben, das Wirklichkeiten nacherzählen könne. Für die Interpretation der Familiengeschichte bedeutet dies, dass hier kein Beschreiben-Wollen von Vergangenheit und Identität mit dem Anspruch der Faktualität geschieht, sondern ganz im Gegenteil ein Erschreiben, ein sich subjektiv Annähern an die Familiengeschichte inszeniert wird. Die metanarrativen Autoreflexionen können als Signale dafür gelesen werden, dass die Repräsentation von außersprachlicher Wirklichkeit, von Vergangenheit oder auch nur von eigener Erinnerung als unmöglich verstanden wird. Und trotzdem werden im gleichen Text mit Mittel der Fiktion die Geschichten der realen Verwandten erzählt, wie sie möglicherweise geschehen sind oder hätten geschehen können. Babkas Idee des performativen Potentials von Autobiographie bietet hier einen brauchbaren Interpretationsrahmen: Die Erzählung kann so als performatives Entwerfen von Vergangenheit und Subjektivität begriffen werden. Babka schreibt:

⁴¹⁶ Würzbach 2004, S. 61.

Das Leben, das die Autobiographin sich erzählt (indem sie etwas in eine linguistische Form bringt, das keine linguistische Form hat), widersteht dem konzeptionellen Zugriff; das Selbst ist immer schon vom Ursprung exiliert und hat keine *unabhängige* Realität außerhalb der textuellen Realität, außerhalb der Erzählung. Und wenn *Etwas* erzählt wird, so kann es immer nur eine *Version* von Etwas sein, die in keinem Moment *definitiv* ist [...]“⁴¹⁷

Babkas Aussage über das nicht zu fassende autobiographische Subjekt, in der de Mans Idee der Maske, also der sprachlichen Nicht-Repräsentierbarkeit von Realität(en), erkennbar wird, kann in Bezug auf Helfers autofiktionale Familiengeschichte aktivierbar gemacht werden, indem man die Familiengeschichte mit Babka als Version ebendieser begreift. Was Babka für das autobiographische Schreiben vorschlägt, dass nämlich die Autobiographie ein performativer Akt ist, der (geschlechtliche) Identität und Subjektivität herstellt – „[d]ie AutobiographIn, im Versuch, sich ihrer Subjektivität zu vergewissern, bringt diese hervor [...]“⁴¹⁸ –, kann hier auf das autofiktionale Schreiben über Familie übertragen werden: Im Versuch, sich der Familie sprachlich anzunähern, formiert sich diese als Effekt des Schreibens. So wie das autobiographische Subjekt bei Babka „Effekt einer Figuration innerhalb einer performativen Bewegung und [...] Produkt einer rhetorischen Operation ist“⁴¹⁹ und „daher keine ‚natürliche‘ Kategorie, sondern eine ‚rhetorische‘“⁴²⁰ darstellt, so kann in Helfers Text der Entwurf der Familie(nmitglieder) und ihrer Geschichten als performatives Produkt der Erzählung gelten, die weniger auf Realitäten verweist als vielmehr mögliche Szenarien der Vergangenheit entwirft. Im Spannungsverhältnis zwischen den metanarrativen Reflexionen und den Darstellungen auf der Objektebene, die beide als unzuverlässig erzählt ausgewiesen werden, werden die Protagonist*innen von Helfers Familiengeschichte zu literarischen Figuren zwischen Referentialität und Fiktion. Das Konzept der Performativität bietet hier eine fruchtbare Interpretationsbasis für das zwischen Referentialität und Fiktionalität ablaufende autofiktionale Erzählen. Helfers erzählstrategisches Vorgehen, das die Ambivalenz und Performativität ihrer Familienerzählung hervorhebt, kann in einem weiterführenden Sinne darüber hinaus als kritische Positionierung zum Schreiben über Familie generell verstanden werden.

Polylogizität der Erzählung: Familie als Produkt einer Konversation

Neben der selbstreflexiven Problematisierung der eigenen Rolle als Erzählerin kommen der metanarrativen Reflexionsebene noch weitere narrative Funktionen zu. So wird sie auch dafür genutzt, um die Erzählung als Fortschreibung der diachronen, innerfamiliären Konversation zu konzipieren. Konkret funktioniert dies, indem das Erzählte als Nacherzählung dessen ausgewiesen wird, was die Autorin von anderen Familienmitgliedern erfahren hat. So verwendet Helfer

⁴¹⁷ Babka 2002, S. 25.

⁴¹⁸ Babka 2002, S. 24.

⁴¹⁹ Ebd., S. 30.

⁴²⁰ Ebd., S. 30.

einen Großteil der metanarrativen Passagen dafür, zu reflektieren, auf welchem Weg die Geschichten der Objektebene zu ihr gelangt sind. Interessanterweise sind es vor allem Frauen, die im Text als die Forttragenden der Familiengeschichte(n) in Erscheinung treten. Während es in „Die Bagage“ Helfers Tante Katharina ist, die als wichtigste Informantin aufscheint, kommt in „Vati“ diese Rolle, wo auch immer das eigene Erinnern als nicht ausreichend befunden wird, insbesondere Helfers Schwiegermutter sowie ihren Schwestern zu. Die Geschichte der Bagage wird durch metareflexive Hinweise wiederholt als nach Tante Kathes Angaben angelegte Erzählung beschrieben: „Als meine Tante Kathe endlich von der Bagage erzählte, sah sie den Tod bereits vor sich, wie er ihr winkte.“⁴²¹ Tante Kathe dient als legitimierende Erzählinstanz, als Markierung der Referentialität der Geschichte und Helfers transparentem Umgang mit der eigenen Familienhistorie. So ist es für die Erzählung strukturgebend, dass Kathes Aussagen in regelmäßigem Abstand unvermittelt in Form von indirekten Reden herangezogen werden: „An diesem Vormittag, es war Anfang Dezember – der 4. oder 5. Dezember 1914, Tante Kathe sagte, es sei ein oder zwei Tage vor Nikolaus gewesen –, waren die Kinder wieder zu Hause geblieben.“⁴²² Die Erzählung erhält den Anschein, Zitat der Erzählungen von Helfers Tante Katharina zu sein. In der Häufigkeit ihrer Erwähnung wird Tante Kathe zum Symbol für die Referentialität der Erzählung. Die Referenzen auf Tante Kathe sind manchmal kurz gehalten und dienen dann lediglich zur Bestätigung der Faktualität des Erzählten, so wie in der gerade zitierten Stelle, andererseits werden immer wieder gewisse Redeanteile an Tante Kathe übergeben oder Gesprächsszenen zwischen der Autorin und Tante Kathe erzählt, in denen sie gemeinsam über die Familiengeschichte in Austausch treten und die Geschehnisse auf der Objektebene auf einer extradiegetischen Erzählebene verhandelbar machen:

„Kathe“, sagte ich – ich glaube, so ab ihrem siebzigsten Jahr nannte ich sie nicht mehr Tante, sondern nur noch bei ihrem abgekürzten Vornamen. „Kathe.“
 „Was?“
 „Ich will dich etwas fragen.“
 „Was?“
 „Aber sei mir nicht böse.“
 „Tu nicht herum! Frag!“
 „Weißt du hundertprozentig genau, dass meine Mama von eurem Vater ist?“
 „Auf diese Frage hin solltest du eigentlich eine fangen!“ Das war ihre Antwort.
 „Gut“, sagte ich, „jetzt hast du gesagt, was du sagen musst. Und jetzt frage ich dich dasselbe noch einmal: War meine Mama hundertprozentig deine Schwester?“
 „Hundertprozentig!“, sagte Tante Kathe. „Du bist hundertprozentig eine aus der Bagage.“ Ja, ja, sie wisse schon, was in meinem schrägen Kopf vor sich gehe, sprach sie weiter. Dass ihre Mama deshalb auf einmal aufs Beten gekommen sei, weil sie ein schlechtes Gewissen gehabt habe. „Denkst du das?“
 „So ungefähr denke ich.“
 „Das ist aber ein Blödsinn!“

⁴²¹ Bagage, S. 104.

⁴²² Ebd., S. 106.

„Und mit dem rothaarigen Deutschen aus Hannover hat sie nichts gehabt?“
„Nein.“
„Woher willst du das so genau wissen?“
„Ich weiß es eben. Punkt.“⁴²³

Es zeigt sich in dieser Nacherzählung des Gesprächs, in dem metaisierend auf die Geschehnisse auf der Objektebene eingegangen wird, dass ein faktisch-präzises Nacherzählen der eigenen Familienhistorie unmöglich ist, da die Autobiographin mit einer Vielzahl (eigener und fremder) kontrastierender und in der Erinnerung verzerrter Versionen der Geschichten konfrontiert ist. Der Austausch mit noch lebenden Familienmitgliedern kann somit lediglich zu einer Annäherung an die bereits verstorbenen Familienmitglieder führen, der immer schon die subjektive Sicht des Gegenübers vorgeschaltet ist. Die narrative Strategie, die Erzählung mit mündlichen Aussagen anderer Familienmitglieder zu verzahnen, deutet erneut auf eine kritische Haltung der Autorin gegenüber ihrem eigenen Erinnern und Erzählen hin. Mit Rüggemeier kann dieses Vorgehen als spezifisches Verfahren von relationalen Autobiographien betrachtet werden, bei dem die „Ergänzungswürdigkeit der autobiographischen Perspektive durch [...] die ergänzende Perspektivierung des Geschehens durch zumindest ein anderes personales Gegenüber in den Mittelpunkt“⁴²⁴ gestellt wird. Die „dialogische Verflochtenheit von unterschiedlichen Erfahrungsperspektiven und Blickwinkeln auf die Vergangenheit“⁴²⁵ ist dabei „Ausgangspunkt selbstreflexiver und meta-autobiographischer Passagen, in denen das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion sowie die Grenzen individueller Erinnerung in besonderer Weise kommentiert werden.“⁴²⁶ Die Darstellungen von Gesprächen zwischen Helfer und ihrer Tante, bei der deren subjektive Perspektiven auf die Familiengeschichte aufeinandertreffen, nehmen eine solche Rolle im Text ein. Im Laufe der Erzählung wird Tante Kathe so zur Miterzählerin der Geschichte, deren Berichte, zitierend wiedergegeben durch die Autorin, die Handlung vorantreiben und die Perspektive der Autor-Erzählerin Helfer um ihre eigene subjektive Sicht ergänzen. Es kommt zu einer Verflechtung von Kathes Perspektive mit der Helfers, wodurch im Text eine polylogische Erzählsituation entsteht, bei der sich die Stimme der Autorin mit der ihrer Tante vermengt. Ein Beispiel für diese Strategie der Polylogizität zeigt sich, als auf der Objektebene erzählt wird, wie der Bürgermeister in das Haus der Bagage eindringt, sich an der Großmutter Maria vergreift und die Kinder, die diese eigentlich zu ihrem Schutz um sich versammelt hatte, aus dem Haus jagt mit dem Befehl, in die Schule zu laufen.

⁴²³ Ebd., S. 116-117.

⁴²⁴ Rüggemeier 2018, S. 83-84.

⁴²⁵ Ebd., S. 84.

⁴²⁶ Ebd., S. 84.

Die Kinder liefen aus dem Haus, grad das Winterzeug zogen sie sich drüber, und das erst im Laufen, die Schulsachen nahm nur Katharina mit, Lorenz und Heinrich liefen mit offenen Schuhbändern, Walter ihnen nach.

Maria drückte sich hinter den Tisch, duckte sich zwischen Eckbank und Tisch, hielt ein Kissen vor sich hin [...].

„So jetzt“, sagte der Bürgermeister und warf den ersten Stuhl um. „So jetzt, du feine Dame!“

Meine Tante Kathe erzählte mir, was dann geschah: „Wir sind gerannt, der Heinrich, ich, den Walter an der Hand, und dann ist der Lorenz stehen geblieben [...]. [...] Ich habe Angst gehabt, das muss ich zugeben. Der Lorenz nicht. Wenn wir wollen, sollen wir ruhig wegrennen, hat er uns zugerufen [...], er rennt nicht mehr davon. Er nicht. Er ist umgekehrt und zurück. [...] Ich habe gesagt, auf geht's, dann gehen wir ihm nach. [...] Und wo wir in die Küche gekommen sind, haben wir den Lorenz gesehen. Mit dem Gewehr.“⁴²⁷

Die auktoriale Erzählsituation der Objektebene geht an dieser Stelle unvermittelt über in den Bericht Tante Kathes, der als direkte Rede gestaltet ist. Im direkten Anschluss daran übernimmt wieder die auktoriale Erzählstimme der Autor-Erzählerin. Es werden somit gewisse Redeanteile an Tante Kathe übergeben, die in Form von direkter oder indirekter Rede in die Erzählung einfließen. Tante Kathe wird so als zentrale Zugriffsinstanz, als Vehikel der Darstellung und Erschreibung der Familiengeschichte inszeniert, die immer wieder durch Brechungen der auktorialen Erzählsituation mit hereingenommen wird. Die Aufteilung der Redeanteile unter weiblichen Erzählinstanzen kann aus gendertheoretischer Sicht als narrative Gegenkraft zu der inhaltlich patriarchalisch geprägten Familiengeschichte gedeutet werden. Allrath und Surkamp erklären: „Werden weibliche Stimmen im Perspektivenensemble multiperspektivischer Frauenromane durch verschiedene textuelle Strategien quantitativ und/oder qualitativ privilegiert, dann erfüllt erzählerische Multiperspektivität vielfach sozialkritische Funktionen.“⁴²⁸ Nun handelt es sich bei dem vorliegenden Werk zwar nicht (vorrangig) um einen Frauenroman - was auch immer darunter verstanden werden darf –, jedoch kann auch hier, insbesondere mit Blick auf die vielfach verbreitete männliche Dominanz in Familiengeschichten, ein Erzählgestus festgestellt werden, der der weiblichen Perspektive auf Familie(ngeschichte) große Bedeutung zuspricht.

Neben der Vergabe von Redeanteilen wird auch metareflexiv-kommentierend auf Kathes Einfluss auf die Autorin eingegangen. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Szene, in der Helfers Großmutter Maria den Deutschen Georg auf dem Viehmarkt kennenlernt, zu dem sie gemeinsam mit dem Bürgermeister gefahren ist. Für den Leser*die Leserin kommt die Brechung der auktorialen Erzählsituation der Objektebene durch die metanarrative Erläuterung überraschend:

„[...] ich habe noch nie erlebt, dass eine Frau so direkt ist.“

„Was meinen Sie mit direkt?“, fragte Maria.

⁴²⁷ Bagage, S. 108-109.

⁴²⁸ Gaby Allrath und Carola Surkamp: VII. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 143-179, hier S. 164.

„Wenn ich, angenommen, eine schiefe Nase hätte, und ich würde Sie fragen, ob ich eine schiefe Nase habe, dann würden Sie wahrscheinlich sagen, ja, Sie haben eine schiefe Nase. Habe ich recht?“

„Was sollte ich denn sonst sagen?“

Da lachte der Fremde wieder und wieder laut und lang. – Diese Anekdote hat meine Großmutter ihrer ältesten Tochter Katharina erzählt, aber erst einige Jahre später. Meine Tante Kathe hat sie mir weiter erzählt. Sie sagte, ein einziges Mal sei ihre Mama, also meine Großmutter, betrunken gewesen in ihrem Leben, sie wisse nicht, was der Anlass war, da habe sie plötzlich, wie aus dem himmelblauen Himmel heraus gesagt, sie habe sich ein einziges Mal verliebt in ihrem Leben, nämlich in diesen Mann, und seither wisse sie, dass Verliebtsein nichts bedeute, aber Liebe bedeute viel. – Niemals in einem nüchternen Zustand hätte Maria so zu ihrer Tochter gesprochen.

„Ich heiße Georg“, sagte der Fremde und hielt Maria die Hand hin. [...] ⁴²⁹

Die Autorin schaltet sich unvermittelt in einer metaisierenden Erzählgeste ein und erläutert detailliert, wie die Anekdote von Familienmitglied zu Familienmitglied weitergetragen und schließlich über Tante Kathe zu ihr gelangt ist. Die Reflexion des Tradierungs- und Rechercheprozess hat einen äußerst explikativen Charakter und lässt die Autorin als Vermittlerin zwischen der Geschichte und ihren Leser*innen hervortreten. In der Wiedergabe und Nacherzählung dessen, wie die familiären Anekdoten zur Autofiktionärin gelangt sind, kommt die Autorin selbst performativ als Fortführende der Familiengeschichte hervor. Die konsequente Anwendung dieser Erzählstrategie charakterisiert die Geschichte als ein im Kollektiv der Familie durch das stete Wiederholen und Weitertragen unzähliger Einzelanekdoten entstandenes Geschichten-Mosaik, dessen Ordnerin die Autofiktionärin ist. Die Erzählung wird so zur kollektiv hervorgebrachten Geschichte, die von einer wirkmächtigen Vielstimmigkeit geprägt ist, da sie auf der Wiederholung dessen basiert, was im kommunikativen Gedächtnis der Familie weitergetragen wurde. Die Autor-Erzählerin tritt in dem Konglomerat von Stimmen als Sprachrohr ihrer Familie auf, das die vielen einzeln an die Oberfläche drängenden Geschichten bündelt. Dabei geht sie autoreflexiv auf diese Rolle im Erzählprozess ein: Als die Großmutter etwa vom Dorfpfarrer für ihre vermeintlich uneheliche Schwangerschaft gescholten und zur Beichte gedrängt wird, kommt es zum Wechsel auf die Reflexionsebene: „Halt! Ich muss hier unterbrechen. – Über dieses Gespräch zwischen meiner Großmutter und dem Pfarrer ist viel in unserer Familie spekuliert worden.“ ⁴³⁰ Es folgt darauf die Schilderung der verschiedenen Versionen, wie sie die einzelnen Familienmitglieder der Autorin in Erinnerung behalten haben:

Jeder hatte eine Geschichte parat, keiner wusste genau, wie es gewesen war. Mein Onkel Lorenz zum Beispiel behauptete, seine Mutter habe dem Pfaffen das Maul angehängt. Ich denke, das war seine Version, weil er an ihrer Stelle dem Pfarrer das Maul angehängt hätte. [...] Onkel Heinrich erzählte, die Mutter habe geweint, nur geweint. [...] Tante Kathe erinnerte sich, der Pfarrer, den sie als einen besonders unguuten Typen in Erinnerung habe, habe herumgebrüllt und ihrer Mutter die Hölle aufs Haupt gewünscht [...]. ⁴³¹

⁴²⁹ Bagage, S. 37.

⁴³⁰ Bagage, S. 125.

⁴³¹ Ebd., S. 125.

Es wird hier der Fiktionscharakter von Erinnerung reflektiert, der es verunmöglicht, zur ‚richtigen‘ Version des Gesprächs zurückzufinden. Im Dialog zwischen der Objektebene und der Reflexionsebene, der moderiert und gestaltet wird von der Autor-Erzählerin als kommentierendes Ich, wird der Text zu dem, was Grugger und Holzner als „Metatext der Erinnerung“⁴³² bezeichnen. Dabei kommt es zur metanarrativen Reflexion von Erinnerung, gerade auch jener Erinnerung, die in Medien des „kommunikativen Gedächtnis[ses]“⁴³³, also, so Braun, etwa in mündlichen Zeitzeugenerinnerungen weitergegeben werden. Augenscheinlich wird durch das Erzählverfahren der Polylogizität auch, dass die Handlung der Objektebene, auf der die Großmutter als spezifisch geschlechtlich dominiertes Subjekt erscheint, auf einer diskursiven Vielstimmigkeit basiert und die Darstellung der Großmutter, wie weiter oben bereits eingehend diskutiert, als Zitat eines performativen Diskurses verstanden werden kann: Durch das Zitieren von Repräsentationen wird das produziert, was dargestellt werden soll.⁴³⁴

Die literarische Annäherung an die Großmutter sowie die restliche Familie kann somit abschließend als doppelt performativ betrachtet werden: Zum einen basiert die Erzählung an sich auf einem performativen Diskurs außerhalb des Textes, der Identitäten ausbildet, zum anderen handelt es sich bei der Erzählung selbst um eine performative Erschreibung der Familie. Die Darstellung der Familienmitglieder, insbesondere der Großmutter, ist bei aller Referentialität keine Repräsentation der ‚wirklichen‘ Personen, sondern performativer Entwurf, bei der eine Version der Familiengeschichte gezeichnet wird. Die Familie beziehungsweise die Familienmitglieder, die in Helfers Text zum Vorschein kommen, sind folglich Figurenentwürfe, die in der autofiktionalen Rede der Autorin performativ entstehen. Mit Babka: „[W]enn *Etwas* erzählt wird, so kann es immer nur eine *Version* von *Etwas* sein, die in keinem Moment *definitiv* ist [...]“⁴³⁵. Helfers erzählstrategisches Vorgehen lässt eine Lektürewise zu, die ihren Text als performatives Geben und Nehmen von Masken versteht, und zwar ein Geben und Nehmen, dass im Bewusstsein dessen abläuft, dass die Maske, die sprachliche Darstellung, nie das Subjekt an sich repräsentieren kann, sondern nur Version dessen ist, was erzählt werden soll. Das Ineinander von fiktionaler Erzählung und metanarrativer Reflexion über das Erzählte veranschaulicht das Bewusstsein des Textes für seine eigene Unabgeschlossenheit zwischen Fiktion und Fakt und die Unmöglichkeit, Realität in einer sprachlichen Form zu repräsentieren.

⁴³² Helmut Grugger und Johann Holzner: Einführung zu den einzelnen Beiträgen. In: Helmut Grugger und Johann Holzner (Hg.): Der Generationenroman. Bd. 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 483-488, hier S. 483.

⁴³³ Braun 2021, S. 492.

⁴³⁴ Vgl. Babka 2002, S. 25.

⁴³⁵ Ebd., S. 25.

4.3.2 Erzählverfahren in „Vati“

Während sich die auktorialen Einschreibungen der Autorin als Ich-Erzählerin auf der Objektebene in „Die Bagage“ in Grenzen halten und die Erzählung so einigermaßen klar in eine Objekt- und eine Reflexionsebene gesplittet werden kann, ist „Vati“ narrativ anders gestaltet. Es herrscht fast durchgehend eine stark ausgeprägte autofiktionale Ich-Perspektive vor, wodurch die Erzählung nicht mehr eindeutig in eine auktorial erzählte Objektebene und eine metanarrative Ebene mit autobiographischem Auftritt zerfällt. Vielmehr bleibt die autobiographische Erzählperspektive relativ konstant und die Erzählstimme bleibt beinahe ungebrochen als Ich-Rede der Autorin erkennbar. Die Autor-Erzählerin wird so als Figur ihrer Geschichte konzipiert, während die Objektebene in „Die Bagage“ dadurch charakterisiert ist, dass die Erzählinstanz nicht Teil ihres Figurenpersonals ist und in Form einer retrospektiven, auktorialen Erzählerin auftritt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es nicht auch in „Vati“ zu Erzählsprüngen und -brechungen käme. Ganz im Gegenteil ist die Erzählung als noch kleinteiligeres Mosaik von unterschiedlichen Erzählelementen gestaltet, in welchen insgesamt das erinnernde und investigative Moment stark hervortritt. Episoden auf verschiedenen Zeitebenen wechseln sich in kurzen Abständen ab, Bilder der Erinnerung gehen über in familienbezogene Anekdoten, erinnerte Gespräche mit Verwandten werden von autoreflexiven Kommentaren über das eigene Erzählen abgelöst. Die Familiengeschichte wird so formal gebrochen und zersplittert dargestellt, wodurch sich ein uneinheitliches, auf Spekulation basierendes Bild der Familie ergibt. Diese diskontinuierliche, kleinteilige Erzählstruktur könnte darauf zurückgeführt werden, dass, mehr noch als in „Die Bagage“, die Erzählung über die Familienmitglieder, hier insbesondere über den Vater, zum Ort der eigenen Selbsterzählung wird.

4.3.2.1 Metanarration: Biographie und Autobiographie zugleich

Während in „Die Bagage“ die Annäherung an die Großmutter und die Familie zu der erzählten Zeit insbesondere über die Bezugnahme auf und Wiedereinsetzung beziehungsweise Nacherzählung von familieninternen Narrativen, Anekdoten und Geschichten läuft und die Geschichte dadurch einen starken zitathaften Charakter erhält, wodurch sich auch die spezifisch geschlechtliche Darstellung der Großmutter ergibt, lässt die Auseinandersetzung mit dem Vater, an den die Autobiographin sich selbst erinnern kann, darüber hinaus weitere Darstellungsverfahren zu. Folgt man Rüggemeier, so ist es für die relationale Autobiographie strukturgebend, dass die subjektive Perspektivierung der Handlung und das eigene Verhältnis des Autobiographen*der Autobiographin zum biographierten Gegenüber thematisiert und reflektiert werden.⁴³⁶ Helfer verhilft

⁴³⁶ Vgl. Rüggemeier 2018, S. 80.

sich im Text, so ließe sich sagen, zu ihrem Auftritt als „autobiographical child[...]“⁴³⁷, und verwebt Fremd- und Selbsterzählung zu einer autofiktional-relationalen Erzählung über die Gesamtfamilie und die eigene Vergangenheit. Die enge Gebundenheit der Darstellung an die Perspektive der Autor-Erzählerin wird etwa in folgender Stelle deutlich, in der vom kindlichen Vater der Autorin erzählt wird:

Der Sohn des Baumeisters ging mit meinem Vater in die Schule. Es war eine einklassige Volksschule. Mein Vater war das gescheiteste von allen Kindern. Und zwar mit Abstand. Mit einem so großen Abstand, dass er fast so etwas wie eine Sensation war. Er habe, so die Familiensage, sich selber das Lesen und das Schreiben beigebracht.⁴³⁸

Was die sprachliche Form betrifft, herrscht hier ein durch kurze Sätze generierter berichtartiger Ton, der von einer personalen, keiner auktorialen Erzählstimme hervorgebracht wird. Die Präsenz der Autorin, die rückblickend und mit dem Wissenstand der „Familiensage“⁴³⁹ ausgestattet über ihren Vater erzählt, ist spürbar. So verringert sich die Distanz zwischen Erzählung und Autorin merklich. Als erzählt wird, dass Helfers Vater Josef während seiner Schulzeit dank seiner Intelligenz häufig die Bibliothek des Baumeisters seines Heimatortes benutzen durfte, zu dessen Sohn er regelmäßig auf Besuch kam, bringt sich die Autor-Erzählerin unvermittelt in die Handlung ein und sorgt für einen Bruch in der Erzählzeit:

Zu Josef sagte er [der Baumeister]: „Du kannst jedes Buch aus dem Regal nehmen. Ich sage dir nichts dazu. Zu keinem etwas. Alles, was es zu sagen gibt, musst du selber herausfinden. Noch Fragen?“

Josef schüttelte den Kopf.

Er brachte seine Schulsachen mit. Ich rechne, er war damals zehn. Also wird er schon ein Heft gehabt haben und nicht nur die Schiefertafel. Er drehte das Heft um und schrieb die Namen der Autoren und die Titel der Bücher untereinander hinten ins Heft.⁴⁴⁰

Das autobiographische Ich tritt unvermittelt in ihre Erzählung und macht ihre eigenen Überlegungen den Vater betreffend explizit. Es wird so offenkundig, dass die erzählte Handlung unmittelbare Spekulation und Fiktion der Autorin ist, die durch diesen metanarrativen Vorgang ihre Erzählung als autobiographisch-referentielles und gleichzeitig fiktionales Angebot ausweist. Indem die eben angestellten Überlegungen – „Also wird er schon ein Heft gehabt haben“⁴⁴¹ – unmittelbar als Faktum in die Erzählung integriert werden – „Er drehte das Heft um [...]“⁴⁴² – macht der Text den Prozess des Sich-Erschreibens des Vaters als prinzipiell ungesichertes, spekulativ-imaginatives, sozusagen ‚nach bestem Wissen und Gewissen funktionierendes‘ Vorgehen erkennbar. Die Geschichte des Vaters wird so als Effekt des zwischen Erinnern und Erfinden ablaufenden Schreibens der Autorin lesbar, das wiederum selbst Produkt eines fragwürdigen

⁴³⁷ Porter 2011, S. 2.

⁴³⁸ Vati, S. 15.

⁴³⁹ Ebd., S. 15.

⁴⁴⁰ Vati, S. 20.

⁴⁴¹ Ebd., S. 20.

⁴⁴² Ebd., S. 20.

Erinnerungs- und Rechercheprozesses ist. Solcherlei metaisierende Einschübe ziehen sich wie ein Netz durch den Text, welches den ambivalenten Charakter der Erzählung auf unterschiedlich subtile beziehungsweise explizite Weise betonen. Das narrative Verfahren der Brechung, bei der sich scheinbar fiktionale Erzählung und metanarrative Reflexion der Autor-Erzählerin ineinander verweben und den autobiographischen gegen den Romanpakt ausspielen und umgekehrt, verortet die Geschichte in einen spekulativen Raum zwischen Fiktionalität und Faktizität, in dem der Vater vielmehr erschrieben als repräsentiert wird. Das Erzählverfahren macht deutlich, dass, so könnte man mit Babka sagen, das, was erzählt wird, „immer nur eine *Version* von Etwas sein [kann], die in keinem Moment *definitiv* ist“⁴⁴³. Es verdeutlicht die Problematik der autofiktionalbiographischen Rede, in der von einem subjektiven, retrospektiven Standpunkt aus Familie und Familienmitglieder erzählt wird/werden. Nicht zuletzt wird dies bewerkstelligt durch die Brechungen der erzählten Zeit mittels der metaautofiktionalen Kommentare der in der Gegenwart schreibenden Autofiktionärin. Es wird davon abgesehen, die Vergangenheit und Geschichte des Vaters in einem ungebrochenen, kontinuierlichen zeitlichen Fortlauf zu erzählen. Die Brechung der Erzählzeit bedeutet ein Hin-und-Her-Springen zwischen erzählter Vergangenheit und Arbeitsprozess der Autofiktionärin, in welchem das selbstreflexiv-kritische Bewusstsein der Autofiktionärin darüber zutage tritt, dass sie aus der retrospektiven Erzählposition nur über die Lebensgeschichte ihres Vaters mutmaßen kann. Die zeitliche Dimension der Kontinuität, welche für die Vorstellung einer Lebensgeschichte einen zentralen Faktor darstellt⁴⁴⁴, wird hier somit narrativ unterwandert.

Die metaisierende Reflexion der Erzählung im Text konnte bereits für „Die Bagage“ als eines der zentralen narrativen Mittel festgestellt werden, durch das die Erzählung in einem Zwischenraum zwischen Fiktionalität und Faktualität situiert wird. Die metanarrative Kommunikation der Autobiographin über das eigene Schreiben verbürgt die Aufrichtigkeit der Autobiographin ihren Leser*innen gegenüber wie es gleichzeitig ihre Erzählung als ungesicherten Entwurf des familiären Diskurses, des eigenen Erinnerns und der eigenen Fantasie enttarnt. Auch in „Vati“ kommt es zum Einsatz metanarrativer Kommentare, in denen die Autorin ihr eigenes Schreiben und ihre Erzählweise reflektiert und darüber hinaus die Erzählung zum Anlass der Auseinandersetzung mit sich selbst macht. Damit relativiert sie den Anspruch auf Faktualität und vermittelt wirkungsvoll, dass es sich bei der Darstellung des Vaters und der anderen Familienmitglieder um Fiktionalisierungen auf Basis der eigenen Vorstellungskraft handelt. Als der Vater seine mühevoll aufgebaute Bibliothek, die für ihn größten Wert hat, aufgrund eines geplanten Umbaus des

⁴⁴³ Babka 2002, S. 25.

⁴⁴⁴ Vgl. Eveline Kilian: IV. Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 72-97, hier S. 78.

Kriegsopfererholungsheims abbauen muss, will er die darin enthaltenen Bücher um jeden Preis retten:

Da waren aber noch an die zweihundert Bücher, die gerettet werden sollten, der schöne Kant zum Beispiel. Den zum Flohmarkt? Oder die dreibändige, reich bebilderte Ausgabe von Des Knaben Wunderhorn von Clemens Brentano und Achim von Arnim – ins Altpapier? Oder der Prachtband des Don Quijote, illustriert von Gustave Doré – ab in einen feuchten Keller, wo ihn der Schimmel frisst? Aber es war keine Zeit, um die Koffer zu packen und hinunter in die Stadt zu fahren und die Bücher ins Zimmerchen zu retten.

Ich gebe zu, das sind meine Überlegungen, meine. Was in unserem Vater vorging – woher soll ich das wissen? Wie ich es wende und drehe, es kommt nur ein Unsinn heraus.

Was nämlich tat er? Er wickelt die Bücher, die er noch retten wollte, in Wachstuch ein [...] Er verschnürte die Pakete wasserdicht, und dann rief er mich. Ich sollte ihm helfen ...

Das ist mir alles rätselhaft! Warum ich? Ich habe mit Gretel nie darüber gesprochen, mit unserer Stiefmutter schon gar nicht. Mit niemandem. Nur mit meinem Mann. Was wollte mein Vater von mir? Er brauchte mich doch gar nicht, er hätte es auch allein geschafft.⁴⁴⁵

Hier zeigt sich die verringerte Distanz zwischen Erzählung und Erzählender. Die Erzählung und die Interpretation des Erzählten fallen auf spezifische Weise zusammen. Zum einen bekennt die Autorin, wie schon in „Die Bagage“, ihre eigene Unzuverlässigkeit als Darstellende ihres Vaters, da sie dabei auf die eigene Vorstellungskraft zurückgreifen muss. Gleichzeitig legitimiert sie diese Darstellung unter Bezugnahme auf das exklusive Wissen darüber, wie sich der Vater verhalten hat – „Was nämlich tat er?“⁴⁴⁶ – und schildert dessen Vorgehen detailliert. Die Erzählung des Ereignisses mit dem Vater wird schließlich zum Austragungsort der eigenen innerlichen Widersprüche und Ungereimtheiten der Autobiographin, zum Initialschuss der Reflexionen über sich selbst. Das Erzählte wird metaisierend reflektiert und interpretiert, wodurch sich eine Überblendung der Erzähl- und der Reflexionsebene ergibt und die Erzählung zum Ort der Selbstreflexion der Autorin wird. Mit der Formulierung zahlreicher Fragen wird auch ein Schreibverfahren erkenntlich, das durch vorsichtiges und vor allem transparentes, nachvollziehbares Abtasten der eigenen Erinnerung und der Vergangenheit geprägt ist. Helfers Vorgehen erinnert an ein Verfahren, das Susanne Hochreiter in einem Artikel zu Ines Geipels Biographie über Inge Müller als „Gestus des Fragens“⁴⁴⁷ beschreibt. Auch in Geipels Werk werden Fragen gestellt, auf die es keine Antwort gibt, „weil es die Quellenlage nicht erlaubt, eine Antwort zu geben und weil es schwierig ist, etwas über Wirklichkeit/en der Inge Müller [...] zu sagen“⁴⁴⁸. Genauso ist es auch für Helfer als Erzählerin ihrer Erlebnisse mit dem Vater nicht möglich, dessen Perspektive(n) im Text darzustellen. Was Hochreiter über Geipels Schreibweise festhält, kann auch für Helfers Strategie des Schreibens über ihren Vater aufschlussreich sein: „Der Gestus des Fragens ist nicht

⁴⁴⁵ Vati, S. 73-74.

⁴⁴⁶ Vati, S. 73.

⁴⁴⁷ Susanne Hochreiter: „Joining in the Conversation“: Bemerkungen zu Aufgaben und Haltungen der Biographik anlässlich Ines Geipels Versuch über Inge Müller. In: Christian von Zimmermann u. Nina von Zimmermann (Hg.): Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 287-310, hier S. 305.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 304-305.

dominant und prägt dennoch den Text – als Signum einer immer wieder artikulierten Rücksicht [...]. Geipel findet einen Ton, der Distanz hält, der informiert, der aber darüber hinaus einlädt, sich einzulassen auf die Bilder, Eindrücke, Geschichten, der einlädt zum Verstehen.“⁴⁴⁹ Die fragende Annäherung an die Vaterfigur bewirkt in Helfers Text Ähnliches und kann als narrative Nahtstelle verstanden werden, an der es, um die Terminologie Lejeunes zu bedienen, zur Gleichzeitigkeit von autobiographischem und fiktionalem Pakt kommt, nämlich wenn autobiographische Erlebnisse erzählt und gleichzeitig zweifelnd hinter- und befragt werden.

Die Szene geht weiter: Nachdem der Vater und die Tochter die Bücherpakete im Wald vergraben haben, macht sich der Vater unvermittelt auf den Rückweg und legt sich auf das Sofa schlafen. Die Autobiographin rätselt:

Ist das nicht eigenartig? Das alles? Darüber kann sich einer doch den Kopf zerbrechen!

Immer wieder fällt mir diese Geschichte ein. Die ja erst die Vorgeschichte ist. Mein Vater hat die Bücher vergraben, und er hätte es allein tun können, aber er wollte, dass ich dabei bin. Warum und warum ich? Das ist das Eigenartige daran. Richard war noch ein Baby, er lag in der Scheese. Wahrscheinlich hätte mein Vater lieber mit einem Sohn den Schatz begraben als mit einer Tochter. Die Gretel wäre die Ältere gewesen. Warum nicht sie? Er wollte mich dabei haben. Ich, die Kumpanin meines Vaters. Es gab eine Zeit, da ekelte ich mich vor diesem Gedanken. Und es gab eine Zeit, da war ich stolz darauf, wenn ich daran dachte. Es kann doch nur sein, dachte ich, dass er mich als einziges seiner Kinder für würdig erachtet hatte, auf den Schatz aufzupassen.⁴⁵⁰

Die metanarrative Reflexion über das Erzählte in der Form der Frage charakterisiert den Vater und die Vergangenheit als unauflösbares Rätsel, das der Autobiographin als Stück ihrer selbst bleibt. In den metaisierenden Reflexionen über das eigens Erzählte kommt es zu einer Annäherung an den Vater, die getrieben ist von der Erinnerung an seine Taten und der Spekulation und Imagination seiner Beweggründe. Lothar Bluhm schreibt über das Verhältnis zwischen Erinnerung und Realität in der Literatur: „In Hinblick auf literarische Erinnerungsarbeit bedeutet dies ein doppeltes ‚Als ob‘: Erinnerungsliteratur greift auf Bestandteile einer in einem raumzeitlichen Zusammenhang lediglich konsensualen, kommunikativ erzeugten Wirklichkeit zurück und verarbeitet diese Realitätspartikeln zu einer eigenen erinnerungsliterarischen Welt, einer Narration.“⁴⁵¹ Die Darstellung des Vaters – und des eigenen Ichs der Autobiographin – konstituiert sich demnach sowohl über Erinnerungen, die an sich als ungesichert gelten können, als auch über spekulatives Erfinden, dessen Fiktionalität offen kommuniziert wird, und dem immer das autobiographische Ich vorgeschaltet ist. Dieses „doppelte ‚Als ob‘“⁴⁵² könnte mit Babka und Butler so verstanden werden, dass in der Narration etwas performativ entlang von Wiederholun-

⁴⁴⁹ Ebd., S. 305.

⁴⁵⁰ Vati, S. 76.

⁴⁵¹ Lothar Bluhm: Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur. In: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 69-80, hier S. 71.

⁴⁵² Bluhm 2006, S. 71.

gen von Erinnertem entsteht, und die Narration selbst das hervorbringt, was sie zu repräsentieren scheint. Babka schreibt zum performativen Potential von Autobiographie:

Um *Performativität* geht es dabei insofern, als das autobiographische Ich seiner (Geschlechts-) Identität nicht vorgängig ist und nur über reiterative Diskurse überhaupt ins ‚Sein‘ kommt, also ontologisiert und naturalisiert wird – höchst *unterbrochen* jedoch, weil sich im Prozeß der Wiederholung Fehler einschleichen und Sprünge und Fissuren das Konstrukt fragil werden lassen.⁴⁵³

Sowohl der Vater als auch die Autorin selbst werden in der Erzählung zwischen Fragen und Behaupten als mögliche, jedoch „*unterbrochen[e]*“⁴⁵⁴ Versionen der ‚Wirklichkeit‘ entworfen. Insbesondere auch der Vater wird so als literarische Figur erschrieben, die ebenso Resultat eines Erinnerungs- wie eines Erfindungsprozesses ist und nach dem stets weiter gefragt wird beziehungsweise gefragt werden muss.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die metanarrativen Reflexionen das Bewusstsein der Autobiographin über die aktive, subjektive Erschreibung der Vater-Figur bezeugen und sie sich dem Leser*der Leserin in einer selbstkritischen Geste zwar als unzuverlässige Erzählerin der Vater-Geschichte, dafür jedoch als aufrichtige Kommunikationspartnerin in der realen, faktualen Kommunikation mit dem Leser*der Leserin positioniert. „Autofiktionales Schreiben“, so konstatiert Wolf Wucherpennig, „liefert Identitätsentwürfe, die weder wahrer noch wahrhaftiger sind als andere, deren Wahrhaftigkeit bzw. Authentizität aber zum Thema gemacht wird. Teils wird Authentizität beansprucht, teils wird mit diesem Anspruch gespielt. Sie fordern also zum Nachdenken über Authentizität heraus.“⁴⁵⁵ Dies wird im Erzählverfahren der Metaisierung augenscheinlich. Unaufhörlich bringt sich die Autorin metanarrativ in die Erzählung ein, ganz unvermittelt tritt sie in den fiktional gestalteten Erzählpassagen als autofiktionale Ich-Erzählerin auf und scheint den Leser*die Leserin so, wie mittels eines Entfremdungseffekts, an die Problematik der autofiktionalen Rede zu erinnern oder, wie Wagner-Egelhaaf es formuliert, dass „ich als Text [nur] konstruiere“⁴⁵⁶. Den Umgang des Vaters mit dem Dienstmädchen Lotte beispielsweise stellt die Autorin folgendermaßen dar, und macht dabei klar, dass es sich um ihre eigenen Wunschvorstellungen und nicht die Realität handelt: „‘Wasch dich unter den Armen‘, sagt er – ich will, dass unser Vater so mit Lotte spricht.“⁴⁵⁷ Und als der Vater nach dem Tod der Mutter abgängig ist und schließlich von Helfers Onkel Sepp wiedergefunden wird, erschreibt sich die Autorin das Aufeinandertreffen aus ihrer eigenen wohlwollenden Spekulation heraus:

⁴⁵³ Babka 2002, S. 18.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁵⁵ Wolf Wucherpennig: Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit. 10 Thesen. In: Michael Grote und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium Verlag 2009, S. 272-279, hier S. 273.

⁴⁵⁶ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 361.

⁴⁵⁷ Vati, S. 86.

Als er ihn im Mehreaurer Wald fand – ich will mir ausdenken, dass er so spricht –, sagte er: ‚Josef, du bist noch nie auf einem Motorrad gefahren, oder?‘

Und Vati soll antworten: ‚Wär ich immer gern, bin ich aber nicht.‘

Onkel Sepp: ‚Ich hol dich am Sonntag ab mit meiner 250er Puch.‘⁴⁵⁸

Die Autorin macht auf diese Weise explizit, dass es sich bei der Darstellung des Vaters und weiterer Familienmitglieder, insbesondere dort, wo die sprachliche Darstellungsform ins Fiktionale reicht, also etwa bei Dialogszenen, die sich dem dramatischen Modus der unmittelbaren Erzählung⁴⁵⁹ annähern, um Fiktionen der Autorin handelt und der Vater im Text so neu entworfen wird anstatt referentiell repräsentiert. Paul de Mans Konzept der Autobiographie als Maskenspiel sowie Babkas Zusammenlegung seines Zugangs mit der Idee der Performativität von Autobiographie können hier erneut zum Verständnis des Erzählverfahrens herangezogen werden, wenn man die literarische Darstellung des Vaters als einen performativen Akt versteht, in dem und durch den dieser als Text-Effekt hervorgebracht wird. Was de Man für die Autobiographie festhält – ‚nicht die Referentialität bringt eine bestimmte Redefigur hervor, sondern diese selbst löst den Modus der Referentialität aus‘⁴⁶⁰ – kann so für das Schreiben im autofiktionalen Familienroman umgelegt werden. Das Prinzip des Maskenspiels, das auf einem Geben und Nehmen von Gesichtern im autobiographischen Text beruht⁴⁶¹, setzt sich im Schreiben der ‚autobiographical children‘⁴⁶² fort, denn dort zeigt sich auf doppelte Weise, dass das Subjekt durch sprachliche Äußerungen generiert wird. Doppelt, weil der Text gleichzeitig das erzählte Gegenüber sowie auch das erzählende, autofiktionale Ich herstellt: Das schreibende Ich der Rede wird ebenso durch seine Äußerungen konstituiert – ‚ich will mir ausdenken, dass er so spricht‘⁴⁶³ – wie auch der Andere, über den das Ich im Text erzählt. Das bedeutet, dass, mit Butler gedacht, es kein Subjekt ‚behind‘ or ‚before‘ its deeds⁴⁶⁴ gibt und der Text die Subjekte, die in ihm auftreten, erst generiert. Helfers Text scheint diesem Umstand durch die Vermischung von fiktionaler wie autoreflexiver Erzählverfahren Rechnung zu tragen, indem die Erzählsituation fortwährend gebrochen und auf die Ungesicherheit des Dargestellten hingewiesen wird.

4.3.2.2 Die Familienerzählung als Ergebnis einer Investigation

Dies zeigt sich darüber hinaus darin, dass das investigative Moment, welches auch in der Erzählweise von ‚Die Bagage‘ im Ansatz erkennbar ist, sich in ‚Vati‘ deutlich verstärkt. Die Autorin ist regelrecht auf der Suche nach ihrem Vater und integriert ihre Bemühungen, die eigenen

⁴⁵⁸ Ebd., S. 116.

⁴⁵⁹ Vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 53.

⁴⁶⁰ Gronemann 1999, S. 253.

⁴⁶¹ Vgl. de Man 1979, S. 926.

⁴⁶² Porter 2011, S. 2.

⁴⁶³ Vati, S. 116.

⁴⁶⁴ Salih 2002, S. 45.

Erinnerungen an die Zeit mit dem Vater durch Gespräche mit nahen Verwandten zu prüfen, in die Erzählung. Darin zeigt sich ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der eigenen Erinnerung, was darauf schließen lässt, dass sich die Autofiktionärin des problematischen Charakters der eigenen Erinnerungen bewusst zu sein scheint und so ihr eigenes Vorgehen kritisch reflektiert. Die kognitive Erinnerungsforschung zeigt, dass der Vorgang des Erinnerns Vergangenheit „eher produziert als reproduziert“⁴⁶⁵, was für das autofiktionale Schreiben in Übereinstimmung mit der bislang in dieser Analyse gelieferten Argumentation bedeuten kann, dass es im Rückgriff auf Erinnerung erst recht zu einem Erschaffen und Erschreiben von Vergangenen kommt als zu einem Repräsentieren. Der Text inszeniert die Ungesicherheit der Erinnerung sowie den Versuch, ihr durch das Einholen anderer Blickwinkel entgegenzuwirken, indem sich die Erzählung selbst und die Erzählung der Nachforschungen, die im Vorfeld dafür nötig waren, vermengen. Die Darstellung der von der Autorin betriebenen Investigation wird zum wichtigen Teil der Erzählung:

Die Fotografie über meinem Schreibtisch habe ich von meiner Stiefmutter. Ich besuchte sie, da war unser Vater zehn Jahre schon tot und sie selbst über achtzig.

Ich sagte: ‚Hast du Zeit für mich?‘

‚Wie lang?‘, fragte sie.

‚Lang.‘

‚Es geht also um deinen Vater‘, sagte sie. ‚Hab ich recht?‘

‚Ich möchte einen Roman über ihn schreiben.‘

‚Wahr oder erfunden?‘

Ich sagte: ‚Beides, aber mehr wahr als erfunden. Wenn du etwas hättest?‘

Sie: ‚Warte damit, bis ich tot bin. Dann muss ich mich nicht ärgern.‘⁴⁶⁶

Helfer tritt hier in ihrer eigenen Erzählung als Autorin der Erzählung auf und schildert ihr Vorgehen im Vorfeld des Schreibens. Sie bezeugt damit einerseits die Faktualität ihrer Recherarbeiten, inszeniert jedoch andererseits den fiktionalen Charakter dessen, was diese Recherche über den Vater hervorbringt, denn es kommen Uneinigkeiten über das Vergangene auf und die Befragten liefern Versionen, die von den eigenen Erinnerungsfragmenten der Autorin abweichen und diskutabel bleiben. Insbesondere das Gespräch mit der Stiefmutter zieht sich wie eine Rahmenhandlung durch die Erzählung und dient dazu, das Erzählte in regelmäßigen Abständen sowohl in seiner Referentialität abzusichern als auch es kritisch in den Blick zu nehmen und die Quellenlage als äußerst unzulässig darzustellen. Als der Vater, nachdem er die Bücher aus der Bibliothek versteckt hat, erfährt, dass sein Diebstahl wohl auffliegen würde, vergiftet er sich und kommt nur knapp mit dem Leben davon. Im Dialog mit der Stiefmutter versucht die Autorin

⁴⁶⁵ Christoph Parry und Edgar Platen: Einleitung. In: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium Verlag 2007, S. 9-13, hier S. 10.

⁴⁶⁶ Vati, S. 9.

mehr darüber zu erfahren und äußert gleichzeitig Zweifel an den Informationen, die ihr geliefert werden:

„[...] Er wollte so tun, als wäre er einer, der eine Bibliothek besitzt. Er wollte die Bücher haben. Das war eine feine Bibliothek.“

„Das weißt du doch gar nicht“, sagte ich. „Du warst doch nie oben auf der Tschengla. Du hast die Bibliothek nie gesehen, du hast keine Ahnung!“

„Er hat mir von der Bibliothek erzählt, er hat gesagt, das sei eine erlesene Sammlung gewesen. Soll ich ihm nicht glauben? Sein Plan war, sich diese Bibliothek anzueignen. So langsam, Stück für Stück. Dass am Schluss alle meinen, die gehört ihm, dem Josef.“

„Das ist deine Version“, sagte ich.

„Hast du eine andere?“

„Hatte ich nicht.“⁴⁶⁷

Indem diese Sequenzen aus dem Rechercheprozess der Autorin – die Authentizität der Darstellung beziehungsweise Faktualität des Gesprächs darf auch hier als ungesichert betrachtet werden – in die Erzählung aus der Ich-Perspektive integriert werden, wird die Geschichte des Vaters als Version dessen ausgewiesen, was, so Babka in Bezug auf das Geschlecht, „nur über *Lesen* von *Repräsentationen* denkbar ist“⁴⁶⁸. So inszeniert der Text den Versuch, sich dem Vater anzunähern, wie er gleichzeitig die Vorstellung eines möglichen Zugriffs auf das Subjekt in Frage stellt. Der Text erzählt eine Geschichte und legt gleichzeitig die Unmöglichkeit, diese zu erzählen, offen. Es wird folglich in der Darstellung der Vergangenheit immer mitverhandelt, dass eine Repräsentation der Dinge, wie sie ‚wirklich‘ waren, ausgeschlossen bleibt. Dies wird narrativ bewerkstelligt, indem sich die Autorin in der Darstellung ihrer Recherchetätigkeit selbst metaautofiktional in den Text einschreibt und zeigt, wie sie letztlich an der Ungesicherheit des Gedächtnisses scheitert. Die Schilderung dessen, dass der Vater eines Patienten des Kriegsopfererholungsheims Helfers Vater einen Teil seiner Bücher für die Bibliothek im Heim geschenkt hat, wird unvermittelt unterbrochen durch eine weitere Gesprächsszene zwischen Helfer und ihrer Stiefmutter.

„Woher weißt du das?“, fragte meine Stiefmutter. „Warst du dabei? Hast du das Testament des Professors gesehen?“

„Vati hat es mir erzählt“, sagte ich, und auch wenn ich mich dagegen wehrte, meine Stimme klang bockig. Als würde ich lügen.

„Dein Vater“, sagte sie, „hat es mir auch erzählt. Genau so. Dieselbe Geschichte.“

„Na also“, sagte ich.

„Aber wir beide wissen nicht, ob sie wahr ist.“⁴⁶⁹

Im ständigen Wechsel zwischen Erzählung und metanarrativer Infragestellung der Erzählung reflektiert der Text die Unmöglichkeit der Darstellung eines Subjekts beziehungsweise der außertextuellen Wirklichkeit. Es wird hier lesbar, was Gasser für das autofiktionale Schreiben kon-

⁴⁶⁷ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁸ Babka 2002, S. 21.

⁴⁶⁹ Vati, S. 57.

statiert: „Der Autofiktionär [...] schafft sich im Abstand von der Lebensrealität eine neue Existenz.“⁴⁷⁰ Diese Neuerschaffung kann auf den Mechanismus des Schreibens in der relationalen Autobiographie beziehungsweise Autofiktion umgelegt werden, indem die literarische Darstellung der erzählten Personen, wie sie von Helfer erzähltechnisch bewerkstelligt wird, als performatives Hervorbringen von Referentialität und Identität gelesen wird, das in der autofiktionalen Rede entlang eigener und fremder Erinnerungen funktioniert. Indem der Text etwas erzählt, von dem niemand weiß, ob es wahr ist, und einerseits durch Signale der Referentialität dessen Faktualität ausweist wie andererseits durch metanarrative Reflexionen seine Fiktionalität behauptet, kann die Erzählung als Akt der Neu-Erschreibung dessen verstanden werden, was der Sprache nur scheinbar vorangeht. Denn, so Babka: „Die ‚Wahrheit‘ dieses Selbst, dieses Subjekts liegt in den Figuren oder Tropen der Erzählung“⁴⁷¹ und ist somit nirgends außer in der Erzählung.

4.3.2.3 Der Vater als Figur: Geschlechtliche Unmarkiertheit

Wie schon in „Die Bagage“ spielt die Hereinnahme der Stimmen anderer Verwandter der Autorin eine wichtige Rolle in der Narration. Die polylogische Erzählweise setzt sich in „Vati“ folglich fort und kann ebenso als zitathaftes Weiterführen und Neuschreiben des innerfamiliären Diskurses angesehen werden. Im Gegensatz zu „Die Bagage“ ergibt sich aus der Orientierung an dem, was überliefert wurde beziehungsweise erinnert wird, in „Vati“ jedoch kein spezifisch geschlechtlich bestimmtes Bild des Vaters. Dies mag zum einen darauf zurückzuführen sein, dass die Autorin sich auch zum großen Teil auf eigene Erinnerungen an ihren Vater stützt, die keine spezifisch geschlechtliche oder zumindest sexuelle Markiertheit der Vater-Figur zulassen. Zum anderen mag es damit zu tun haben, dass die Geschichte des Vaters als Geschichte eines Mannes den Status des geschlechtlich Universellen innehat. Monique Wittig, auf die sich Butler in ihrer Abhandlung über die Performativität der Geschlechtsidentität bezieht, spricht dem Männlichen die Rolle des Universellen zu, während das Weibliche vor der Kontrastfolie des universell Männlichen als spezifisch weiblich hervortritt. Wittig schreibt: „Es gibt in der Tat nur eines [ein grammatisches Geschlecht]: das weibliche, da das ‚männliche‘ keine Geschlechtsidentität (*gender*) ist. Das männliche ist nämlich nicht das männliche, sondern das universelle.“⁴⁷² Für die Analyse von Helfers Schreiben über ihren Vater im Gegensatz zum Schreiben über ihre Großmutter erweist sich dieser Gedanke als aufschlussreich, wenn es darum geht, die spezifisch geschlechtlich aufgeladene Darstellung der Großmutter der auffälligen Unmarkiertheit der Geschlechtsidentität des Vaters gegenüberzustellen und zu interpretieren. Es eröffnet sich demnach

⁴⁷⁰ Gasser 2012, S. 25.

⁴⁷¹ Babka 2002, S. 25.

⁴⁷² Monique Wittig: The Point of View: Universal or Particular? In: Feminist Issues 3 (1983), H. 2, S. 64; zitiert und übersetzt in: Butler 2021, S. 42.

die Frage, ob Geschichten über männliche Vorfahren möglicherweise eher geschlechtlich unmarkiert bleiben, während jene über weibliche Verwandte um eine Darstellung des spezifisch Weiblichen ihres Lebens nicht vorbeikommen. Dasselbe Erzählverfahren, nämlich die Gestaltung der Erzählung als diskursiver Polylog, in dem die darzustellenden Subjekte verhandelt werden, resultiert in den zwei Werken Helfers in Darstellungen der Protagonist*innen, die aus einer geschlechterorientierten Perspektive höchst unterschiedlich ausfallen. Während die Großmutter in der Vielstimmigkeit des Textes zu einem hochgradig sexualisierten Objekt stilisiert wird, werden die Kategorien Geschlecht oder Männlichkeit in der Erzählung über den Vater schlichtweg nicht zum Thema gemacht. Wenn Neva Šlibar konstatiert, dass weibliche Autorinnen Familiengeschichten üblicherweise als Frauengeschichten gestalten – „Familiengeschichten von Frauen (re)konstruieren Frauengeschichte“⁴⁷³ –, dann wäre dies unter der Annahme der Performativität von autofiktionalem Schreiben über Familie so zu relativieren, dass nicht das Geschlecht der Schreibenden zu einer spezifisch geschlechtlich bestimmten Darstellung der Familienmitglieder führt, sondern die Darstellung selbst ein Bild der Figuren als spezifisch geschlechtlich geprägt produziert. Hier käme man erneut zurück auf die Analyse Babkas: „Die ‚Wahrheit‘ dieses Selbst, dieses Subjekts liegt in den Figuren oder Tropen der Erzählung“⁴⁷⁴.

4.3.3 Erzählverfahren in „Junischnee“

4.3.3.1 Distanzierung zum Erzählten

In Arnautovičs Roman „Junischnee“ wird die Geschichte über weite Strecken als Erzählung einer heterodiegetischen Erzählinstanz, also einer Erzählerin, die „nicht zu den Figuren [ihrer] Geschichte gehört“⁴⁷⁵ konzipiert. Der Erzählmodus kann durch die Distanz zum Erzählten als „narrativer Modus“⁴⁷⁶ beschrieben werden, bei dem „die Perspektive eines Erzählers, der aus einem zeitlichen Abstand heraus erzählt, ordnet und bewertet“⁴⁷⁷ im Vordergrund steht. Als Beispiel hierfür kann folgende Passage dienen, in der geschildert wird, unter welchen Umständen die Großmutter der Autorin, Eva, ihre beiden Söhne zum letzten Mal sieht, bevor diese ins sichere Ausland gebracht werden:

Einmal noch wird der Familie ein letztes Beisammensein beschieden sein. Tschechische Genossinnen organisieren im Juli ein Zeltlager für die Kinder, zu dem auch die Eltern eingeladen sind. Fröhliche, sorglose Tage am Fluss, im Wald, am Lagerfeuer – diese Idylle ist es, die allen ein Leben lang in Erinnerung bleiben wird.

⁴⁷³ Šlibar 2016, S. 24.

⁴⁷⁴ Babka 2002, S. 25.

⁴⁷⁵ Martínez/Scheffel 2012, S. 84.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 51-52.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 53.

Im Herbst dann Evas dritte Festnahme, und diesmal hält man sie für acht Monate in Untersuchungshaft. Nächtelange Verhöre. Folter. Sie nimmt körperlichen Schaden. Chronische Schmerzen und immer wiederkehrende halbseitige Lähmungen werden ihr bleiben.⁴⁷⁸

Die Erzählinstanz positioniert sich als rückblickende Betrachterin und außenstehende Kommentatorin der Ereignisse, die nullfokalisiert gestaltet ist, also den „Wahrnehmungshorizont der erlebenden Figuren deutlich erkennbar über[schreitet]“⁴⁷⁹. Die Erzählerin selbst bleibt textintern unbestimmt. Es zeigen sich hier in der Narration deutliche Unterschiede zu Helfers Texten, da Arnautović davon absieht, durch eine Ich-Rede im Text autofiktional in Erscheinung zu treten. Die Erzählstimme ist demnach entgegen der Leseerwartungen – die paratextuellen Informationen weisen die Erzählung, wie in Kapitel 2.3 besprochen, als autofiktional aus – nicht in der für das autofiktionale Schreiben gängigen Ich-Form gestaltet, sondern als auktoriale, distanzierte Erzählerin konzipiert. Selbst in jenen Erzählteilen, in denen die Autorin über ihre eigenen Kindheitserfahrungen schreibt, bleibt sie in der auktorialen Erzählhaltung verhaftet und schreibt über sich selbst in der dritten Person. In der folgenden Textstelle wird über Arnautovićs Zeit kurz nach ihrer gemeinsamen Ankunft mit ihrer Mutter und ihrer Schwester in Wien erzählt:

Das Kind sehnt sich nach seiner russischen Großmutter, Baba Anastasia. Wie sich die kleine Frau jeden Vormittag einen geschwungenen Holzbalken über die Schulter legt. Der Balken ist sehr alt, durch die Abnutzung an manchen Stellen glatt und glänzend. Das Kind liebt es, mit den Fingern über diese Stellen zu streichen.⁴⁸⁰

Obwohl sich die Erzählweise auf dieser Ebene dadurch auszeichnet, dass durchgehend der narrative Modus beibehalten wird, also durch die Darstellung von Mittelbarkeit eine gewisse Distanz zum Erzählten gewahrt bleibt, kommt es immer wieder zu Verschiebungen der Perspektivierung und unterschiedliche Figuren werden als Wahrnehmende in den Fokus gerückt. Diese Art der variablen internen Fokalisierung⁴⁸¹ wird in folgender Textstelle erkennbar:

Karli weiß noch nicht, wofür er sich einmal beruflich entscheiden wird – vorerst wünscht er sich nichts sehnlicher als einen Hund. Er würde ihn ‚im Guten‘ dressieren, ihm allerhand Kunststücke beibringen und dann eventuell im Zirkus auftreten. Einen der ersten Ausgänge hatte das Kinderheim Nr. 6 gleich in den ersten Tagen nach der Ankunft für die heimwehkranken Kinder organisiert. Man besichtigte den Roten Platz, besuchte das Lenin-Mausoleum (wo es Karli gruselte), und zum Abschluss des ereignisreichen Tages ging es in den Zirkus. Am meisten beeindruckte ihn die Nummer mit den dressierten Hunden.⁴⁸²

In der Form eines Bewusstseinsberichts⁴⁸³ fasst die Erzählerin die Gedanken, Gefühle und Wünsche Karlis, ihres Vaters, zusammen und koppelt die Erzählung eng an die Wahrnehmung der Figur. Im Laufe der Erzählung wechselt die eingenommene Perspektive zwischen den einzelnen Figuren, wobei die Perspektivierungen jeweils über ein oder mehrere Kapitel konstant aufrecht-

⁴⁷⁸ Junischnee, S. 25.

⁴⁷⁹ Martínez/Scheffel 2012, S. 68.

⁴⁸⁰ Junischnee, S. 161.

⁴⁸¹ Martínez/Scheffel 2012, S. 68.

⁴⁸² Junischnee, S. 35.

⁴⁸³ Vgl. Martínez/Scheffel 2012, S. 58.

erhalten werden, bevor es zu einem Wechsel kommt. Zu unmittelbaren, direkten Einblicken in die erzählte Welt oder die Gedankenwelt einer erzählten Figur im Sinn des dramatischen Modus, bei der scheinbar distanzlos erzählt wird, wird jedoch durchgehend verzichtet. Dementsprechend bleibt die Erzählung auf dieser Ebene im narrativen Modus verhaftet, in dem die auktoriale Vermittlungsinstanz stetig spürbar bleibt. Durch das Fehlen jeglicher autofiktionaler Selbstthematization erhält die Erzählung den Charakter einer rein fiktionalen Geschichte. Im Vergleich zu Helfers Texten neigt sich Arnautovićs Roman stark ins Biographische, wobei die Schreibende sich mit ihrer eigenen Familiengeschichte auseinandersetzt und die Vergangenheit ihrer Eltern in einem historisch-forschenden Gestus darlegt. Die Autorin nimmt sich dabei allerdings die Freiheit, die Geschichte ihrer Eltern ohne explizite metanarrative Selbstreflexionen mit Details über die inneren Zustände der Figuren auszuschmücken („Man [...] besuchte das Lenin-Mausoleum (wo es Karli gruselte)“⁴⁸⁴). Da die*der Leser*in aufgrund der paratextuellen Kontextualisierung die Geschichte als autofiktional einzustufen weiß und somit, zumindest was die Gegebenheit einer Autor-Erzählerin betrifft, der autobiographische Pakt⁴⁸⁵ gegeben ist, wird die Autorin als Erfinderin der eigenen Eltern-Figuren erkennbar. Das Erzählen über die Vergangenheit der eigenen Eltern kann folglich, unter Rückgriff auf Babkas Überlegungen zur Performativität von Autobiographie, als Erschreibung der Eltern betrachtet werden, bei der diese, unabhängig von möglichen ‚realen‘ Vorbildern, performativ in der sprachlichen Darstellung entstehen. Gerade durch das Ausbleiben jedweder selbstreflexiver Kommentare seitens der Autor-Erzählerin, was ihr Recherchieren und Schreiben über die eigene Familie angeht, wird erkenntlich, dass es in dieser Erzählung darum geht, „eine *Version* von Etwas“⁴⁸⁶ zu erzählen, „die in keinem Moment *definitiv* ist“⁴⁸⁷, wie Babka mit Blick auf das erzählerische Potential von Autobiographie schreibt. Arnautovićs narratives Vorgehen erlaubt somit eine Lektürewiese, die den Text (auch) als performativen Entwurf, und nicht (nur) als historisch-nachprüfbar Bericht über ihre Eltern versteht. Der autobiographische wie biographische Gehalt des Textes kommt dabei insbesondere im Zusammenspiel der auktorialen Erzählpassagen mit anderen Erzählelementen zutage, die als mehr oder weniger eindeutig real-empirische Dokumente verstanden werden können. Im Zusammenwirken der auktorialen Erzählteile mit den historischen Dokumenten erzählt die Autorin die Geschichte ihrer Familie zwischen Fiktion und Dokument und legt Lücken in der Dokumentation offen, die sie manchmal, manchmal nicht, unter Zuhilfenahme der narrativen Mittel der Fiktion füllt.

⁴⁸⁴ Junischnee, S. 35.

⁴⁸⁵ Vgl. Lejeune 1994.

⁴⁸⁶ Babka 2002, S. 25.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 25.

4.3.3.2 Integration realer Dokumente

Durch die Einbettung realer, historischer Dokumente in die auktoriale Erzählung rückt die Geschichte in einen Zwischenraum zwischen Fiktionalität und Faktizität. Die Authentizität der zitierten Inhalte der realen Dokumente wird paratextuell durch eine Erläuterung der Autorin beziehungsweise des Verlags im Impressum des Buchs belegt, wo es heißt: „Kursiv gedruckte Textstellen entstammen Originaldokumenten. Russische Dokumente wurden von der Autorin übersetzt.“⁴⁸⁸ Diese Erklärung sowie die dementsprechende Kursivierung der betreffenden Texte in der Erzählung können mit Lejeune als Vertrag oder Pakt gesehen werden, dass die in Frage stehenden Inhalte von den Rezipient*innen tatsächlich als referentiell gelesen werden können. Als Arnautovičs Onkel Slavko, der den Kontakt zu seinem Bruder Karl durch die Auflösung des Moskauer Schutzbundkinderheims verloren hat, die Möglichkeit erhält, eine Ausreise nach Österreich zu beantragen, entscheidet er sich aus Solidarität seinem Bruder und der kommunistischen Idee gegenüber dagegen und beginnt stattdessen, sich um einen Studienplatz zu bewerben. Im Zuge dessen stellt er einen Antrag auf finanzielle Unterstützung bei der sowjetischen Vertretung der KPÖ. An dieser Stelle kommt es zum ersten Mal in der Erzählung zur Integration eines realen Dokuments. Die Einsetzung des Dokuments in die Erzählung geschieht nicht unkommentiert, sondern wird von der Erzählinstanz vorbereitet, der Inhalt des Dokuments in der gleichen erzählerischen Geste bewertet:

Er hat seit Jahren nicht mehr auf Deutsch geschrieben, und das merkt man dem Lebenslauf an, den er 1940 dem Antrag um einen Unterhaltszuschuss an die Moskauer Vertretung der KPÖ richtet, als er sich – bereits zum dritten Mal – um einen Studienplatz bewirbt:

Leider sind meine Eltern beide aus ihrer Heimat vertrieben und leben in Emigration. Der Vater lebt in England und ich habe seit Jahren keine Nachricht von ihm. Die Mutter lebt im Mährischen Protektorat, wohin sie 1935 von der österreichischen Polizei wegen illegaler Weiterarbeit vertrieben wurde. Sie tragen jetzt beide die Gesinnung eines Kommunisten. Ich bin gegenwärtig Schüler des letzten Kurses der Rabfak (Arbeiterfakultät), wonach ich gedenke im Institut weiterzulernen. Meine Erfolge im Lernen sind ganz gut, ich will mich aber versuchen, daß sie ausgezeichnet werden, denn nur mit guter Arbeit, nur mit guten Kenntnissen, nur mit gutem Wissen kann man dem Sowjetvolke und der ganzen Menschheit dienen.⁴⁸⁹

Es kann mit Bezug auf dieses Erzählverfahren auf Costaglis Prinzip des „spielerisch-dokumentarische[n]“⁴⁹⁰ Schreibens zurückgegriffen werden, das sich dadurch auszeichnet, dass sowohl Textelemente zur Anwendung kommen, die die Markierung der „empirischen Echtheit“⁴⁹¹ tragen, also beispielsweise Dokumente, als auch Elemente der literarischen Fiktion, die die Texte als Erzählungen mit fiktionalem Charakter ausweisen. Die Gleichzeitigkeit beider Schreibweisen wird durch die nicht-lineare Form der Texte ermöglicht, bei der abwechselnd die

⁴⁸⁸ Junischnee, S. 4 (Impressum).

⁴⁸⁹ Junischnee, S. 33-34.

⁴⁹⁰ Costagli 2010, S. 159.

⁴⁹¹ Ebd., S. 158.

Erzählerin aus der Distanz zu Wort kommt und die Dokumente als Zitate in die Erzählung eingebaut werden. Könnte man die auktoriale Erzählung (wüsste man nicht um die paratextuelle Kategorisierung des Textes als autofiktional) ohne die Integration der realen Dokumente als fiktive, auf Imaginiertem basierende Geschichte verstehen, so eröffnen die dokumentarischen Passagen eine Lektürewiese, die die Erzählung als referentiell ausweisen. Die Integration der realen, historischen Textsorten markieren den Übergang von Fiktion zu Fakt und wieder zurück, wobei die Erzählinstanz zur Investigatorin und Ordnerin der dokumentierten Vergangenheit der Familienmitglieder wird.

Die Zitate aus den Dokumenten werden jedoch nicht nur zur Transparentmachung der Referentialität der Geschichte gemacht, sondern nehmen eine für die Narration bedeutende Rolle ein, indem sie als handlungstreibende Erzählelemente eingesetzt werden. Karl, der als Herumstreuner in der Sowjetunion regelmäßig aufgegriffen und in verschiedenste Arbeitsanstalten transportiert wird, erkrankt während seiner Zeit im Bautrupps der Brigade Nummer 7 an einer Lungenentzündung, wonach er vollkommen unvorbereitet abgeholt und inhaftiert wird. Stark gerafft wird Karls Verhaftung erzählt, dann erfolgt erneut der Übergang zum Dokumentenzitat. Es handelt sich bei den zitierten Dokumenten um einen Beschluss, in dem die Ermittlungsarbeit gegen Karl Arnautović in Auftrag gegeben wird, eine Beschuldigung, in der Karl der Mitgliedschaft einer konterrevolutionären Gruppe innerhalb der Brigade Nr. 7 bezichtigt wird, sowie ein Durchsuchungs- und mehrere Verhörprotokoll(e) aus dem Zeitraum zwischen dem 21.03.1943 und dem 02.04.1943.⁴⁹² Erst hier zeigt sich die Polylogizität der Erzählsituation, da die Dokumente, die naturgemäß an sich nicht als Erzählungen intendiert sind, strategisch so eingesetzt werden, dass sie Teil der literarischen Erzählung über die Figuren werden. Den Dokumenten, welche von Verhörprotokollen über Beschlüsse bis hin zu Polizeiberichten reichen, kommt so narratives Potential zu. Es kommt zum Zusammenschluss verschiedener Erzählstimmen und zur polylogischen Darstellung der Ereignisse in Karls Leben. Die Wiedergabe der Dokumente erstreckt sich über mehrere Seiten, ohne von der auktorialen Erzählinstanz unterbrochen und vom retrospektiven Erzählzeitpunkt aus kommentiert zu werden. Die narrative Macht, die Erzählung voranzutreiben, obliegt hier allein den realen, historischen Dokumenten, die, ausgewählt und chronologisch angeordnet, die Ereignisse während der Untersuchungshaft unmittelbar nachvollziehbar machen. Aus der chronologischen Aneinanderreihung der Dokumente erfährt der Leser*die Leserin den Ablauf von Karls Verurteilungsprozess vom anfänglichen Beschluss bis hin zur Verurteilung. Den Verhörprotokollen kann entnommen werden, wie Karls zunächst eindeutige Leugnung des ihm vorgeworfenen Vergehens sich innerhalb kürzester Zeit zu einem Eingee-

⁴⁹² Siehe Textauszug aus Junischnee (S. 57-64) im Anhang.

ständnis seiner Schuld wandelt. Besonders wirkmächtig ist hierbei, dass die den Dokumenten zu entnehmenden Informationen von der auktorialen Erzählinstanz unkommentiert bleiben. Die Leerstellen zwischen den einzelnen Verhörprotokollen lassen in Folge dessen einen großen Interpretations- und Reflexionsspielraum für den Rezipienten*die Rezipientin des Textes. Die Erzählung funktioniert so als Zusammenführung von historischem Dokument und fiktionaler Narration, wobei die erzähltechnische Doppelung gerade dadurch Wirkungsmacht erhält, dass die realen Dokumente nicht, wie von Friedrich in Bezug auf dokumentarische Strategien im Familienroman konstatiert, von der individuellen Perspektive der Autorin dominiert werden⁴⁹³, sondern diese als narrativ gleichberechtigte Erzählelemente in den Text integriert sind. Was die Dokumente an Einblicken in das Innenleben des Protagonisten aussparen, wird auch von der Erzählerin an dieser Stelle nicht imaginativ-spekulierend geliefert. Die Wiedergabe der historischen Dokumente geht folglich nahtlos über in die auktoriale Erzählung – „Am 30. August 1943 trifft Karli in Norilsk ein. [...]“⁴⁹⁴ –, so als wäre die Erzählsituation nie unterbrochen worden.

Auf der anderen Seite finden sich in der Erzählung durchaus Stellen, an denen die historischen Dokumente der Beurteilung der Erzählerin unterworfen werden. Karls Ansuchen um Rehabilitierung, welches er 1956 von Österreich aus absendet, wird mit den folgenden Worten eingeleitet:

Angesichts dessen, was da schon einige wussten – von den Quoten, die Stalin seinem Apparat verordnete; von der Tatsache, dass fast alle, die ausländisch, erst recht deutschsprachig waren, zu Volksfeinden erklärt wurden; dass die Urteile längst feststanden, bevor man die quälenden, viele Stunden dauernden Verhöre inszenierte –, wirkt es bedrückend naiv, was dieser erwachsene Mann an die Behörde schreibt.⁴⁹⁵

Hier kommt die Erzählerin als Reflektierende der Schriftzeugnisse zum Vorschein. Die auktoriale Erzählsituation mit textintern unbestimmter Erzählinstanz bleibt aufrecht, erhält jedoch dadurch referentiellen Charakter, dass erzähllogisch die Beurteilung realer Dokumente nicht durch eine fiktive Erzählinstanz erfolgen könnte. Spätestens hier wird erkennbar, dass es sich bei der Erzählerin der Geschichte tatsächlich um eine empirische Autor-Erzählerin handelt. Die Auseinandersetzung mit den realen Quellen ermöglicht die Kenntlichmachung der Erzählerin als autofiktionales Subjekt. Dieses Erzählverfahren fungiert somit als Markierung des autobiographischen Pakts⁴⁹⁶ nach Lejeune, was dadurch kontrastiert wird, dass die Erzählung durch die Anwendung von Mitteln der Fiktion, wie beispielweise die wechselnde Erzählperspektive und die Konzeptualisierung der Erzählinstanz als allwissende Erzählerin, gleichzeitig nach den Leseinstruktionen des Romanpakts zu rezipieren ist. Dieses Changieren zwischen verschiedenen

⁴⁹³ Vgl. Friedrich 2010, S. 170.

⁴⁹⁴ Junischnee, S. 64.

⁴⁹⁵ Junischnee, S. 88-89.

⁴⁹⁶ Vgl. Lejeune 1994.

Erzählsituationen durch die Hereinnahme von realen Dokumenten kann als Erzählverfahren gelten, welches auf spezifische Weise die Zwischenstellung der Erzählung zwischen Faktualität und Fiktionalität betont. Der Text positioniert sich somit entgegen traditioneller Vorstellungen von der Möglichkeit einer souveränen, retrospektiven Nacherzählung von Wirklichkeit und inszeniert sich als Ort, an dem Subjekte und deren Geschichten erschrieben statt beschrieben werden. Die Hereinnahme der historischen Dokumente macht das Arbeits- und Recherchematerial der Autorin für den*die Leser*in transparent, sodass im Umkehrschluss der fiktionale, nicht-referentielle Charakter der auktorial gestalteten Erzählteile (speziell was die inneren Zustände der Figuren betrifft) besonders stark hervortritt. So wie in Helfers Texten die Bezugnahme auf mündliche Überlieferungen als Kenntlichmachung der Quellen verstanden werden kann, auf die die Autorin im Recherche- und Erzählprozess angewiesen war, so können auch die Dokumentfragmente in *Junischnee* als zentrale Informationsquellen der Autorin betrachtet werden. Das Recherchieren nach und Interpretieren von Dokumenten über die Verwandten wird im Text als primäres Verfahren inszeniert, mittels dessen sich die Autorin ihrer Familienmitglieder annähert. Durch das Ineinandergreifen von Dokumentenzitat auf der einen Seite und Erzählung mit Mitteln der Fiktion auf der anderen Seite erhalten die Protagonist*innen eine Tiefe, die über ihre Darstellung in den historischen Dokumenten hinausgeht. So kann dieses zwischen Dokument und Fiktion ablaufende Erzählen über die Familie nicht als Wiedergabe von Realitäten, sondern als performatives Erschreiben der Biographierten und der Autofiktionärin verstanden werden. Das spielerisch-dokumentarische Prinzip⁴⁹⁷, das in Arnautovićs Annäherung an ihre Familienmitglieder wirksam wird, kann unter Rückgriff auf Babkas Theorie der Performativität von Autobiographie insofern interpretiert werden, als die Erzählung in der Gleichzeitigkeit von dokumentarischem und fiktionalem Modus die erzählten Personen nicht rückwirkend beschreibt oder einfängt, sondern erst entwirft. Es zeigt sich hier also, dass die erzählten Subjekte mittels dieses Erzählverfahren, also „sprachlich, im Medium der Schrift“⁴⁹⁸, wie Babka schreibt, von der (Auto-)Biographin hervorgebracht, und nicht etwa repräsentiert, werden.

Zusätzlich zu der Integration unterschiedlicher realer Dokumente kommt jedoch noch eine weitere Art der Erzählbrechung mit ins Spiel, mit der die Erzählung der auktorialen Erzählerin kontrastiert und die individuelle Perspektive Karls, des Vaters der Autorin, in den Vordergrund gerückt wird. Hier eröffnet sich auch eine Möglichkeit zur spezifisch genderorientierten Lektüre der Erzählweise.

⁴⁹⁷ Vgl. Costagli 2010.

⁴⁹⁸ Babka 2002, S. 24.

4.3.3.3 Briefmonologe: Männliches Sprechen, Weibliches Schweigen

Ungefähr ab der Mitte der Erzählung wechselt die Erzählsituation häufig und langanhaltend in die Form von Briefen, die von Karl zu unterschiedlichen Zeitpunkten an verschiedene Adressatinnen geschickt werden. Die Briefe können nicht als Dokumente mit historisch-empirischer Echtheit angesehen werden, da sie nicht kursiv gehalten sind. Folgt man der paratextuellen Angabe, derzufolge ausschließlich jene Passagen Originaldokumenten entnommen sind, die kursiv gedruckt sind⁴⁹⁹, so lässt sich daraus schließen, dass es sich bei den Brieffragmenten um fiktionalisierte Versionen von eventuell real existierenden Briefen handelt. Dem zum Widerspruch werden die Briefe beziehungsweise Briefauszüge narrativ auf die exakt gleiche Weise in die auktoriale Erzählung eingebaut und von der Autor-Erzählerin reflektiert wie die realen Dokumente. Nachdem der erste Brief Karls an seine in Wien lebende Mutter wiedergegeben wurde, heißt es: „In der Folge wechseln Briefe zwischen Mutter und Sohn. Eva schlägt vor, die Briefe zu nummerieren, und tatsächlich erreichen einige nicht ihr Ziel. Karls Deutsch wird allmählich besser. Eva korrigiert ihn streng.“⁵⁰⁰ Durch die Briefe, die in der Folge über weite Strecken unkommentiert aneinandergereiht sind, erhält die Erzählung die Form einer Figurenrede, bei der es zu zahlreichen Belegen von Selbstcharakterisierungen Karls kommt. Es wird folglich die Perspektive der Vater-Figur eingenommen und der Leser*die Leserin erhält Einblicke in die Innensicht Karls. Karl wird zur erlebenden und sprechenden Instanz, wodurch die narrative Distanz in diesen Briefpassagen auf ein Minimum reduziert wird. Aus den Briefen Karls geht hervor, dass er sich im steten Austausch mit seiner Mutter beziehungsweise seiner Frau und später auch seiner Geliebten befindet, die Briefe der Frauen sind jedoch nicht Teil der Erzählung und bleiben Lücken. Ihr Inhalt wird dem Leser*der Leserin lediglich durch Karls Erwidern vermittelt.

Das ich Wien und Österreich vergessen habe, habe ich entweder nicht so geschrieben oder Du hast es nicht richtig verstanden. Mir kommt es vor das ein Wiener Wien niemals vergisst – Die Oper, Schönbrunn, den Prater, wenn man mals das gesehen hat vergisst man's nicht. I hob a unser Dialeckt nett vagesstn. Auserdem ist die Straus-musieck meine liebste.⁵⁰¹

Durch die Briefform wird Karls Perspektive auf die Geschehnisse eingenommen, er avanciert zum Erzähler seiner Lebensverhältnisse. Was die sprachliche Gestaltung der Briefpassagen betrifft, so trägt auch diese dazu bei, die Briefe zwischen Fiktion und historischer Echtheit zu verorten. Indem sie sich im Ausdruck dem gebrochenen Deutsch, das Karl in jener Zeit spricht, annähern, erlangen sie die Illusion von Authentizität. Zusätzlich werden, sozusagen als Anhänge der Briefe, wiederum reale Dokumente als Teil des Schriftverkehrs integriert. Erneut kommt es

⁴⁹⁹ Vgl. Junischnee, S. 4 (Impressum).

⁵⁰⁰ Ebd., S. 100.

⁵⁰¹ Junischnee, S. 102.

hier zum Aufeinandertreffen zweier Erzählstrategien, die sich gegenseitig ergänzen und die Erzählung als ambivalent erscheinen lassen. Wiederum lässt sich das Erzählverfahren unter Zuhilfenahme der Theorie von Babka als performative Hervorbringung von Subjektivität verstehen. Die Briefpassagen sind nicht kursiv, was bedeutet, dass sie keinen Originaldokumenten entstammen und als Fiktion der Autor-Erzählerin verstanden werden dürfen. Es kommt also zur Imagination von Selbstäußerungen des Vaters, in denen dieser klar als „Version von Etwas“⁵⁰², nämlich von dem realen Vater der Autorin, hervortritt. Arnautović bietet somit Zugänge zu Vorstellungen über ihren Vater, ohne für diese Ansprüche auf ‚Wahrhaftigkeit‘ oder Repräsentativität geltend zu machen. Ganz im Gegenteil dazu zeigt sie durch die Nicht-Kursivierung der Briefpassagen, dass es sich um keine realen Textfragmente handelt, sondern um fiktionale Äußerungen der Vaterfigur aus der Feder der Autorin, in denen die Vorstellung über den ‚echten‘ Vater und darüber, wie dieser Mann war, performativ entsteht. Als performativ kann dies insofern verstanden werden, als die Erzählung neu hervorbringt, was sie retrospektiv zu erzählen scheint – ergo, mit Butler, „Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert [wird], die angeblich ihr Resultat sind.“⁵⁰³ In diesem Zusammenhang sei an de Man erinnert, der sich mit Bezug auf die Annahme, die Autobiographie werde nachträglich von einem vorgängigen Leben bestimmt, die Frage stellt: „[...] can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact [...] determined, in all its aspects, by the resources of his medium?“⁵⁰⁴ Die Autor-Erzählerin bedient sich hier den Ressourcen des Mediums der (Auto-)Fiktion auf ganz spezifische Weise, nämlich indem sie sich den Vater in Form von personalen Briefen erschreibt und erdenkt.

Die Briefe drehen sich inhaltlich hauptsächlich um den geplanten Umzug von Eva, Karls Mutter, zu Sohn und Schwiegertochter nach Kursk in die Sowjetunion. Es wird überlegt, wie eine Einreisebewilligung für Eva am ehestmöglichen zu erreichen sei. Schließlich ändern sich die Pläne jedoch unvermittelt, was im unvermittelten Wechsel zur auktorialen Erzählsituation reflektiert wird:

Vielleicht ist für Eva die Vorstellung letztlich doch abschreckend gewesen, mit Sohn, Schwiegertochter und Säugling in einem Raum eines primitiven Holzhauses zu wohnen, unter einem Dach mit Ninas Mutter Anastasia [...]? Oder waren ihr die Überschwemmungen unheimlich, die Gartenarbeit, die geplante Anschaffung eines Schweins? Mit einem Mal ist jedenfalls nicht mehr von ihrer Übersiedlung nach Kursk die Rede, sondern umgekehrt: Karl soll mit Frau und Kind nach Österreich kommen. Möglicherweise gibt auch der bevorstehende Abschluss des Staatsvertrags dazu Hoffnung.⁵⁰⁵

⁵⁰² Babka 2002, S. 25.

⁵⁰³ Butler 2021, S. 49.

⁵⁰⁴ de Man 1979, S. 920.

⁵⁰⁵ Junischnee, S. 124-125.

Die Erzählerin moderiert den Fortlauf der Briefinhalte und spekuliert über die Beweggründe, die in den Briefen unerwähnt bleiben. Sie positioniert sich folglich als Interpretatorin der von ihr selbst fiktionalisierten Briefe und stellt Mutmaßungen verschiedenster Art an, die in der Form von Fragen vermittelt werden. Es wird hier augenscheinlich, dass den Briefen in der Erzählung zumindest Fragmente realer Vorbilder zu Grunde liegen könnten. Auch werden in den Spekulationen und Reflexionen über die Briefinhalte sporadisch reale Dokumente eingebaut, wie etwa ein Auszug aus der „Rathauskorrespondenz April 1955“⁵⁰⁶. Die Erzählung nimmt sich dadurch auf ambivalente Weise als eine Art investigativer Bericht aus, bei dem historische Dokumente der Erzählerin als Basis für die Reflexionen über den fiktionalisierten Briefverkehr ihrer Verwandten dienen und die Erzählerin eben dadurch als empirische Autor-Erzählerin ihres eigenen Recherche- und Erzählprozesses hervortritt. Es zeigt sich hier das von Wagner-Egelhaaf diskutierte Phänomen der doppelten Produktion von Identität in der Autofiktion: „Der autofiktionale Text [...] exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.“⁵⁰⁷

Nur selten erwähnt Karl in seinen Briefen, wie Nina, seine Frau, zu den erwähnten Dingen steht. Durch die Einnahme von Karls Perspektive wird Nina zur Nebenfigur in den Briefpassagen. Es kommt zur perspektivischen wie narrativen Fokussierung auf das Innenleben Karls, durch dessen Linse die Figur Nina erzählt und charakterisiert wird. Nina wird in den Briefen – sowie in weiterer Folge in den auktorialen Erzählpassagen – zu einer Figur, über die gesprochen beziehungsweise erzählt wird, die jedoch nur äußerst selten selbst zu Wort kommt. In einem von Karls Briefen, in denen die geplante Übersiedelung nach Wien thematisiert wird, findet sich eine paradigmatische Belegstelle für diese Art der Figurencharakterisierung:

So und jetzt über Ninas Mitfahrt. Du hast ganz recht, Nina hat das Recht sich zu entscheiden. Aber stell dir vor, daß sie sich nie vom Platz gerührt hat, sie hat Angst vor allem. [...] Ehrlich gesagt, sie weiß selbst nicht was sie will. Sie will und hat Angst, versuche also Du ihr zu beweisen, daß man keine Angst zu haben braucht. [...] Als ich ihr Deinen Brief übersetzt habe standen ihr Tränen in den Augen und jetzt hält sie die kleine und weint, warum weiß sie ja selbst nicht.⁵⁰⁸

Die Figur von Arnautovičs Mutter Nina wird so in der Narration als stimmlose, beinahe unmündige Figur konzipiert, die durch die Wahrnehmungsperspektive der Vater-Figur in den Blick genommen wird. Sie bleibt ein Schatten hinter den Selbstäußerungen Karls und wird so als Person inszeniert, die nicht über ihr eigenes Schicksal verfügen darf. Dies verstärkt sich durch die Zentralisierung von Karls Person in den auktorialen Kommentierungen des Briefverkehrs: „Es

⁵⁰⁶ Ebd., S. 125.

⁵⁰⁷ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

⁵⁰⁸ Junischnee, S. 125-126.

wird bis zum Oktober 1956 dauern, bis alle Formalitäten erledigt sind. Karl fährt nach über 22-jähriger Abwesenheit in Begleitung von Frau und Kind zurück in seine Geburtsstadt.⁵⁰⁹ Nina wirkt durch Formulierungen dieser Art wie ein Anhängsel Karls. Das Leben in Wien gestaltet sich für Nina als Herausforderung, sie plant die Rückkehr nach Kursk mitsamt der Tochter, was ihr jedoch sowohl von Karl als auch von behördlicher Seite, welche dem Vater das alleinige Recht zuspricht, über sein Kind zu verfügen, untersagt wird. Nachdem Karl die beiden schließlich doch fahren lässt – dass Nina zu dem Zeitpunkt erneut schwanger ist, verheimlicht sie ihm –, lebt das Ehepaar für einige Jahre getrennt. Erneut wird die Zeit der Trennung mittels Karls Briefen erzählt, wobei sich unter die Briefe an Nina auch welche an seine Geliebte Erika mischen, mit der er nach der Abreise seiner Frau eine Beziehung eingegangen ist. Das Geschehen wird folglich wiederum aus der Sicht Karls vermittelt, Ninas Gedanken werden indirekt durch die Antworten Karls deutlich: „Nina! Ninotschka! Was schreibst du denn da? Welche Frau? Du hast doch mich verlassen! Und weil ich Erika seit meiner Kindheit kenne, habe ich mich ihr angeschlossen, wie auch den anderen Freunden aus dem ehemaligen Kinderheim. [...]“⁵¹⁰ Nina wird erzähltechnisch die Möglichkeit versagt, ihren Verdacht, ihre Sorgen und Gefühle in Form einer Figurenrede selbst zu äußern. Die Rolle der Vermittlungsinstanz, durch die der Leser*innenschaft Einblicke in Ninas Gefühlswelt geliefert werden, kommt der Figur Karl zu. Ähnliches lässt sich hinsichtlich seiner Geliebten Erika feststellen. An sie richtet er noch am gleichen Tag folgendes Schreiben:

Liebste Erika, meine einzig Geliebte! [...] Was ich mir zum Geburtstag wünsche? Am liebsten würde ich Dich in die Arme schließen, deinen wunderbaren Hals, deine kleinen Öhrchen küssen und küssen und küssen! [...] Nina hat geschrieben. Sie denkt nicht daran, nach Wien zu kommen. Jemand muss ihr von uns erzählt haben. Vielleicht werde ich sogar hinfahren müssen. Du kannst Dir nicht vorstellen, wie quälend es ist, mich zu verstellen und Worte zu schreiben, die ich nur Dir sagen möchte. Aber wir wissen, dass es nötig ist, um unserer Zukunft willen. Ich werde nur durchhalten, weil ich weiß, dass Du ganz zu mir stehst.⁵¹¹

Dadurch dass die Briefe der korrespondierenden Frauen Leerstellen in der Erzählung bleiben, kommt es zu einer Asymmetrie von männlichem Sprechen und weiblichem Schweigen. Die weibliche Perspektive wird durch den Filter der männlichen Sprecherinstanz vermittelt, ihre Stimme seiner unterworfen. Das Erzählverfahren der Briefmonologe räumt Karl das alleinige Recht zu sprechen ein. In Hinblick auf das Konzept der Stimme aus genderorientierter Sicht erläutert Marion Gymnich: „Die Fragen danach, wer spricht und über was mit wem gesprochen wird, können Hinweise auf die Repräsentation des Wirksamwerdens gesellschaftlicher Macht-

⁵⁰⁹ Ebd., S. 131.

⁵¹⁰ Ebd., S. 147.

⁵¹¹ Junischnee, S. 149.

verhältnisse im Rahmen der Geschlechterordnung liefern.“⁵¹² Aus dieser Sicht werden die geschlechtlichen Machtverhältnisse im Text insofern wirksam, als es zur Darstellung der Vater-Figur als sprechender und handlungsermächtigter Figur kommt, während die Mutter sowie die weiteren weiblichen Verwandten und Figuren als stimm- und machtlos inszeniert werden. Es zeigt sich hier, dass „[d]ie multiperspektivische Auffächerung der erzählten Welt und die damit einhergehende Kontrastierung männlicher und weiblicher Perspektiven [...] auf eine narrative Inszenierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern funktionalisiert sein“⁵¹³ kann. Der Beibehaltung der männlichen Perspektive lässt sich jedoch subversiv eine feministisch-kritische Haltung ablesen, da das Vorgehen Karls durch die direkte Aneinanderreihung der Briefe an ‚seiner‘ Frauen pejorativ zugespitzt wird.

Die auktorialen Erzählteile reproduzieren diese Vormachtstellung Karls und spiegeln in ihren narrativen Verfahren die Einseitigkeit des Briefverkehrs. Während der Mann in Form von direkten Figurenreden häufig die Gelegenheit zur Selbstäußerung erhält und eine Stimme bekommt, werden die Frauen, vorrangig Nina, in der Erzählung als passiv und stimmlos inszeniert. Sie werden zwar sporadisch durch interne Fokalisierungen zum Wahrnehmungszentrum gemacht, diese laufen jedoch stets in einem stark narrativen, das heißt von der auktorialen Erzählinstanz dominierten Modus ab. Aussagen sowie Gedanken der weiblichen Figuren werden hauptsächlich als erzählte oder indirekte Figurenrede beziehungsweise distanzierter Bewusstseinsbericht konzipiert. Diese Mittelbarkeit in der Darstellung der weiblichen Perspektive steht in einem starken Kontrast zum unmittelbaren männlichen Sprechen. Die folgende Textstelle, die Ninas Plan schildert, gemeinsam mit ihrer Tochter in die Sowjetunion zurückzukehren, zeigt dies auf eindeutige Weise: „Nina ahnt, dass Karl ihr dieses Einverständnis verweigern würde. Ihre vorsichtigen Versuche, ihn dazu zu bewegen, er möge ihr erlauben, die Mutter in Kursk zu besuchen, weist er entschieden von sich. ‚Ihr bleibt hier.‘ Später: ‚Du kannst fahren, aber das Kind lässt du hier.‘“⁵¹⁴ Die männliche Entscheidungsgewalt, die nicht zuletzt juristisch abgesichert ist, wird performativ durch die ungleiche Vergabe der Redeanteile in der Erzählung dar- und hergestellt. Karl hat buchstäblich ‚das Sagen‘ in der Erzählung. Der Text bringt die damaligen Lebensumstände von Arnautovičs Mutter qua seiner narrativen Verfahren zum Ausdruck. Es zeigt sich hier folglich, dass die Erzählverfahren selbst als „auswendige Performance einer geschlechtlichen Norm“⁵¹⁵ betrachtet werden können, wie Babka mit Blick auf die Autobiographie als

⁵¹² Marion Gymnich: Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart: J. B. Metzler 2010, S. 251-269, hier S. 257.

⁵¹³ Allrath/Surkamp 2004, S. 165.

⁵¹⁴ Junischnee, S. 133.

⁵¹⁵ Babka 2002, S. 21.

mnemonisches Bild formuliert. Als performativ lässt sich diese Strategie insofern verstehen, als die Darstellung dessen, was erzählt werden soll, entlang der gleichen Bedingungen erfolgt, die auch das Erzählte bestimmt haben – der Superiorität des Männlichen. Die Darstellung erzählt nicht nur von einem Leben, sondern ist selbst in ihrer spezifischen Form Zitat der geschlechtlich verankerten Machtstrukturen, die dieses Leben bestimmten. Arnautović entwirft, so lässt sich abschließend festhalten, das Leben ihrer Eltern als spezifisch geschlechtlich bestimmt und nutzt das narrative Verfahren des „spielerisch-dokumentarische[n]“⁵¹⁶ Schreibens, um sich die Eltern als Versionen ihrer selbst performativ in der literarischen Darstellung zu erdichten.

⁵¹⁶ Costagli 2010, S. 159.

5. Fazit

Ausgehend von der Beobachtung, dass sich Familienromane seit nunmehr rund zwei Jahrzehnten großer beziehungsweise wachsender Beliebtheit erfreuen⁵¹⁷ und auch die literarische Form der Autofiktion ein Aufleben erfährt⁵¹⁸, näherte sich diese Arbeit dem autofiktionalen Familienroman über eine Diskussion des aus gendertheoretischer Sicht so problematischen wie aufschlussreichen Systems Familie. Gesellschaftliche Vorstellungen von Familie beeinflussen und werden beeinflusst von kulturellen und eben auch literarischen Thematisierungen von Familiengeschichten.⁵¹⁹ War der Familienroman lange durch seine Verankerung in patriarchalischen Denkstrukturen von Genealogie und Besitzweitergabe charakterisiert⁵²⁰, so positionieren sich neuere Formen von Familiennarrativen durch eine perspektivische Öffnung hin zu weiblichen Familienmitgliedern kritisch gegenüber der langen Tradition des Familienromans. An dieser Stelle setzte die vorliegende Arbeit an, um aus einer genderorientierten Perspektive Tendenzen des gegenwärtigen literarischen Schreibens über Familie zu sondieren.

Entlang dreier sehr aktueller Romane, Monika Helfers „Die Bagage“ und „Vati“ sowie Ljuba Arnautovićs „Junischnee“, beschäftigte sich die Arbeit mit Erzählverfahren in autofiktionalen Familiennarrativen und deren Potential, die Rolle von Gender im System Familie sowie im Schreiben über Familie verhandelbar zu machen. Im Zentrum stand demnach die Frage, durch welche narrativen Methoden in den drei Texten eine Annäherung an die eigenen Vorfahr*innen bewerkstelligt wird und inwiefern diese Verfahren einen Blick auf die erzählten Leben als von geschlechter- und genderbezogenen Machtverhältnissen dominierte Geschichten erlauben. Es wurde einerseits der literarische Prozess des Sich-Erschreibens der eigenen Familie in den Fokus gerückt, wie auch das gleichzeitige Infragestellen derselben. Nach einem kursorischen Überblick über den aktuellen Forschungsstand im Bereich des Familienromans wie der Autofiktion erörterte die Arbeit zentrale Thesen der Theoretiker*innen Paul de Man, Judith Butler und Anna Babka, welche für den methodischen und analytisch-interpretatorischen Zugang in der Textanalyse herangezogen wurden. Eine besonders bedeutende Rolle in der Lektüre der Primärtexte spielten Aspekte aus Babkas Arbeit „Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie“, in der sie unter anderem de Mans Idee von Autobiographie als Maskenspiel und Butlers Theorie der Performativität von Geschlechtsidentität zusammenbringt und die Autobiographie als Schreiben begreift, in dem die*der Schreibende ihre*seine (Geschlechts-)Identität beziehungsweise Subjek-

⁵¹⁷ Vgl. Brinker-von der Heyde/Scheuer 2004, Löffler 2005, Jahn 2006, Costagli/Galli 2010, Nagy/Wintersteiner 2012, Holdenried 2017.

⁵¹⁸ Vgl. Krumrey 2015, S. 13.

⁵¹⁹ Vgl. Herrmann 2010, S. 47.

⁵²⁰ Vgl. Fleig 2010, S. 272.

tivität performativ und „Konventionen zitierend [...] selbst hervor[bringt], geschlechtlich markiert“⁵²¹. Babkas These die Autobiographie betreffend wurde im Analyseteil der Arbeit für die Untersuchung des autofiktionalen Schreibens über die eigene Familie fruchtbar gemacht. Es wurde folglich entlang ausgewählter Erzählverfahren und Textpassagen diskutiert, inwieweit die Texte das Erzählen über Familie als performatives Erschreiben zwischen Faktualität und Fiktionalität, und nicht etwa als Repräsentieren von Realitäten, gestalten.

Zusammenfassend kann mit Blick auf die Forschungsfrage festgehalten werden, dass die drei Erzählungen, was ihre narrativen Verfahren betrifft, als „vielschichtige[s] Konglomerat von Stimmen“⁵²² konzipiert sind, bei dem die Geschichte unter Rückgriff auf verschiedene Erzählperspektiven und -stimmen den Charakter einer polylogischen Aushandlung der Vergangenheit erhält und in dem die subjektive, autofiktionale Sicht der Nachfahrenden um weitere Perspektiven ergänzt wird. Monika Helfer etwa splittet ihre Erzählung „Die Bagage“ in eine Objektebene, auf der mit Mitteln der Fiktion, insbesondere der variablen internen Fokalisierung, das männlich dominierte Umfeld, in dem ihre Großmutter lebte, subversiv-kritisch nachgezeichnet wird, sowie in eine Metaebene, auf der eine autofiktionale, selbstreflexive Kommentierung des Erzähl- und Arbeitsprozesses stattfindet und die Autofiktionärin sich als unzuverlässige Erzählerin ihrer eigenen Familiengeschichte positioniert. Die perspektivische Konzentration auf die Verehrer der Großmutter ist aus gendertheoretischer Sicht insbesondere deswegen interessant, da Maria dadurch als hypersexualisiertes und in ihrem (Bewegungs-)Freiraum stark eingeschränktes Objekt männlicher Lust charakterisiert wird. Darüber hinaus, und diese erzähltechnische Strategie wird auch in „Vati“ intensiv eingesetzt, kommt es zu einer Charakterisierung der Erzählung als Produkt einer auf Wiederholung von Anekdoten aufbauenden, innerfamiliären Konversation. Diese Konversation wird in Helfers Text als spezifisch weiblich dominiert dargestellt, indem die Redeanteile in der Erzählung auf verschiedene weibliche Familienmitglieder aufgeteilt werden, deren Perspektiven den Inhalt der Geschichte maßgeblich beeinflussen. Dieses Verfahren lässt sich als ein Infragestellen von und aktives Entgegenwirken gegen die männliche Dominanz im Familienkomplex interpretieren.

In „Vati“ verweben sich darüber hinaus formal fiktionale Erzählung und metanarrativ-autofiktionale Reflexion der Autor-Erzählerin in einem ambivalenten Erzählgestus, wodurch die Geschichte in einem spekulativen Raum zwischen Fiktionalität und Faktizität verortet wird, in dem der Vater vielmehr erschrieben als repräsentiert wird. Das Erzählverfahren macht die Ge-

⁵²¹ Babka 2002, S. 38.

⁵²² Rügemeier 2018, S. 91.

schichte auf selbstkritische Weise als „*Version* von Etwas“⁵²³ erkenntlich, „die in keinem Moment *definitiv* ist“⁵²⁴. Auffällig war in Bezug auf die genderbezogene Lektüre des Textes, dass das narrative Vorgehen in „Vati“ kein spezifisch geschlechtlich geprägtes Bild von Helfers Vater hervorbringt, sondern der Aspekt Gender beziehungsweise Geschlecht, im Gegensatz zur Erzählung über die Großmutter, keine bedeutende Rolle zu spielen scheint. Es eröffnet sich ergo die Frage, ob Erzählungen über weibliche Verwandte in ihrer narrativen Ausgestaltung also spezifisch weibliche Geschichten bieten, während jene über männliche Familienmitglieder vorrangig geschlechtlich unbestimmt erzählt werden (können).

Ljuba Arnautović schließlich greift in „Junischnee“ auf reale Dokumente und semi-authentische Brieffragmente zurück und schreibt sich als scheinbar distanziert berichtende und reflektierende auktoriale Erzählinstanz in den Text ein, um ihre Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Eltern literarisch zu inszenieren. Es findet eine perspektivische Fokussierung auf die Vaterfigur statt, wodurch die Mutter der Autorin als höchst abhängiges und stimmloses Subjekt charakterisiert wird. Die narrative Form des Textes orientiert sich also an den aus genderorientierter Sicht prekären Lebensbedingungen von Arnautovićs Mutter und bietet eine Lektürewiese der erzählten Leben als durch und durch von geschlechtlichen Machtdynamiken bestimmte Geschichten. Abschließend kann festgehalten werden, dass durch die jeweils spezifischen Brechungen der Erzählsituationen – zwischen formal fiktionaler Objektebene und metanarrativ-autofiktionaler Reflexionsebene bei Helfer sowie zwischen auktorialer Fiktion und historischem Dokument bei Arnautović – die drei Primärwerke in ihrer Erzählstruktur unterbrochene, zwischen Fakt und Fiktion angesiedelte und durch die subjektive Narration und Reflexion der Autofiktionalinnen hervorgebrachte Versionen ihrer Familiengeschichten liefern, die die Vorstellung einer durchgängigen, feststehenden Familiengeschichte sowie die männliche Dominanz in der Fortschreibung bestimmter Familiennarrative unterwandern. Die Texte zeigen in ihren narrativen Verfahren folglich, dass Familie nicht unter dem Anspruch der Faktualität und Repräsentativität erzählt wird, sondern erst in den Erzählungen selbst erschrieben und vorstellbar gemacht wird.

Die Ergebnisse dieser Arbeit dürfen als vorläufiger und vorsichtiger Vorstoß in eine Richtung der Auseinandersetzung mit autofiktionalen Familiennarrativen gelten, bei der, in Anlehnung an Theoreme aus der Autobiographie- und Autofiktionsforschung, das performative Potential dieser Schreibform im Vordergrund steht. Hier wäre weiterführende Forschung wün-

⁵²³ Babka 2002, S. 25.

⁵²⁴ Ebd., S. 25.

schenswert, um die Herangehensweise einerseits an anderen Primärwerken zu erproben und andererseits theoretisch-methodisch noch eingehender zu untermauern.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Arnautović, Ljuba: Junischnee. Wien: Zsolnay 2021.

Helfer, Monika: Die Bagage. München: dtv ³2021.

Helfer, Monika: Vati. München: Carl Hanser Verlag ²2021.

Laher, Ludwig: Folgen. Innsbruck/Wien: Haymon 2005.

Timm, Uwe: Am Beispiel meines Bruders. Köln: Kiepenheuer & Witsch ⁶2011.

6.2 Sekundärliteratur

Achermann, Eric: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 23-53.

Allrath, Gaby, Carola Surkamp: VII. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 143-179.

Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013.

Assmann, Aleida: Grenzen des Verstehens. Generationsidentitäten in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. In: Familiendynamik 30 (2005), H. 4, S. 370-389.

Assmann, Aleida: Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman. In: Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Hg.): Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009, S. 49-70.

Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen Verlag 2002.

Billier, Maxim: Ichzeit. Über die Epoche, in der wir schreiben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 39 (02.10.2011), S. 23 (online einsehbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/unsere-literarische-epoche-ichzeit-11447220.html>, Zugriff: 12.11.2022).

Bluhm, Lothar: Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur. In: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 69-80.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago: Chicago UP 1961.

Braidt, Jutta: Permanente Parekbasen. Zur rhetorischen Verfaßtheit der Geschlechter. Wien: Diplomarbeit am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft 1996.

- Braun, Michael: Marcel Beyers Spione (2000) und Günter Grass' Im Krebsgang (2002). In: Helmut Grugger und Johann Holzner (Hg.): Der Generationenroman. Band 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 491-501.
- Breuer, Ulrich, Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006.
- Brinker-von der Heyde, Claudia, Helmut Scheuer (Hg.): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2004.
- Brückner, Benjamin: Familie erzählen. Vererbung in Literatur und Wissenschaft, 1850-1900. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2019.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021.
- Costagli, Simone und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010.
- Costagli, Simone: Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 157-168.
- Darrieussecq, Marie: L'autofiction, un genre pas sérieux. In: Poétique 27 (1996), S. 367-380.
- de Man, Paul: Autobiography as De-facement. In: MLN 94 (1979), H. 5, S. 919-930.
- de Man, Paul: The Resistance to Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986.
- Dehne, Corinna: Der ‚Gedächtnisort‘ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.
- Egan, Susanna, Gabriele Helms: Life Writing. In: Eva-Marie Kröller (Hg.): The Cambridge Companion to Canadian Literature. Cambridge 2004, S. 216-240.
- Eigler, Friederike: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005.
- Fetz, Bernhard: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2009, S. 54-60.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Fleig, Anne: (K)ein Mann im Haus? Erinnerung, Identität und Männlichkeit. Zur Renaissance des Familienromans bei John von Düffel und Arno Geiger. In: Feministische Studien 28 (2010), H. 2, S. 270-283.
- Friedrich, Gerhard: Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 169-180.
- Galli, Matteo, Simone Costagli: Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 7-20.

- Gasser, Peter: Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen. In: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein 2012, S. 13-27.
- Gronemann, Claudia: 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica* 31 (1999), S. 237-262.
- Gronemann, Claudia: Autofiction. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography-Autofiction*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 241-246.
- Grote, Michael, Beatrice Sandberg (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium Verlag 2009.
- Grugger, Helmut, Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 1. Berlin/Boston: de Gruyter 2021.
- Grugger, Helmut, Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2021.
- Grugger, Helmut: Zum Begriff des Generationenromans. In: Helmut Grugger und Johann Holzner (Hg.): *Der Generationenroman*. Band 1. Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 3-17.
- Gymnich, Marion: Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart: J. B. Metzler 2010, S. 251-269.
- Hauthal, Janine, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning u.a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 1-21.
- Herrmann, Britta: Papiergebilde. Familie, Roman und Wilhelm Raabes Die Akten des Vogelsangs. In: Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.): *Deutsche Familienromane*. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 47-58.
- Herrmann, Britta: Verweigerte Ich-Ausdehnung, historische Kontinuitätsbildung und mikroskopierte Wirklichkeit: Familienroman im 19. Jahrhundert. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84 (2010), H. 2, S. 186-208.
- Hirsch, Marianne: Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001), H. 1, S. 5-37.
- Hochreiter, Susanne: „Joining in the Conversation“: Bemerkungen zu Aufgaben und Haltungen der Biographik anlässlich Ines Geipels Versuch über Inge Müller. In: Christian von Zimmermann u. Nina von Zimmermann (Hg.): *Frauenbiographik*. Lebensbeschreibungen und Porträts. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 287-310 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 63).
- Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Holdenried, Michaela: Familie, Familiennarrative und Interkulturalität. Eine Einleitung. In: Michaela Holdenried und Weertje Willms (Hg.): *Die interkulturelle Familie*. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 11-23.
- Holdenried, Michaela: Zwischen Ablehnung und Akzeptanz. Familienkonstellationen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Caroline Roeder und Michael Ritter (Hg.): *Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien*. München: kopaed 2017, 37-53.

- HVB: Ausnahmegespräche: Ljuba Arnautović mit „Junischnee“. <https://youtu.be/ky8ZXxJoZt4> (Zugriff 07.11.2022).
- Jahn, Bernhard: Familienkonstruktion 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman. In: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), H. 3, S. 581-596.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u.a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, S. 3-35.
- Kerscher, Julia: Selbstentwurf durch Figurenentwurf? Oder: Erzähler seiner selbst und Biograph eines anderen zugleich sein. (Auto)Biographische Fiktionen in Thomas Bernhards ‚Der Untergehen‘ (1983). In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, u.a. (Hg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018, S. 173-190.
- Kilian, Eveline: IV. Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 72-97.
- Klimek, Sonja: III.2.5. Metalepse. 1 Explikation und einführende Erklärung. In: Martin Huber u. Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 334-351.
- Klingenberg, A., Claus Träger: Familienroman. In: Claus Träger (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: Bibliographisches Institut 1986.
- Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress 2015.
- Laufenberg, Mike: Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht. In: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (Hg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019, S. 331-340.
- Ławnikowska-Koper, Joanna: *Wir Erbinnen*. Eine frauenbildorientierte Re-Lektüre der Romane unter uns und Wir Erben von Angelika Reitzer. Zu Figurationen des Weiblichen in einer „Gegenwart der Simultaneitäten“. In: Andrea Rudolph, Gabriela Jelitto-Piechulik und Monika Wójcik-Bednarz (Hg.): Geschlecht und Gedächtnis. Österreichische Autorinnen prüfen Geschichtsmythen. Wien: new academic press 2020, S. 165-177. (= Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland Bd. 18).
- Lejeune, Philippe [1975]: Der autobiographische Pakt. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Löffler, Sigrid: Die Familie. Ein Roman: Geschrumpft und gestückelt, aber heilig: Familienromane I. In: Literaturen 6 (2005), S. 18-26.
- Lutosch, Heide: Ende der Familie – Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel García Márquez und Michel Houellebecq. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007.
- Macha, Hildegard, Monika Witzke: Familie und Gender. Rollenmuster und segmentierte gesellschaftliche Chancen. In: Zeitschrift für Pädagogik 54 (2008), H. 2, S. 261-278.
- Majewski, Katja: Familie: Erzählen. Neue Erzählstrukturen in zeitgenössischen Familienromanen. In: Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 41-51.

- Martínez, Matías, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erw. u. aktual. Aufl. München: C.H.Beck 2012.
- McQuillan, Martin: Paul de Man. London/New York: Routledge 2001.
- Menke, Bettine: De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre. Die Entleerung des Monuments. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 34-78.
- Miller, Nancy K.: Bequest & Betrayal. Memoirs of a Parent's Death. New York: Oxford University Press 1996.
- Nagy, Hajnalka, Werner Wintersteiner: Familiengeschichte/Familiengeschichten. In: Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 9-20.
- Nagy, Hajnalka: FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend. In: Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Hg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 89-105.
- Neuschäfer, Markus: Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman. In: Gerhard Lauer (Hg.): Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung. Göttingen: Wallstein 2010, S. 164-203.
- Niefanger, Dirk: Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm). In: Peter Braun und Bernd Stiegler (Hg.): Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart. Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 289-306.
- Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007, S. 269-292.
- Nünning, Ansgar: ‚Beyond The Great Story‘: Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion. In: Anglia 117 (1999), H. 1, S. 15-48.
- Nünning, Ansgar, Vera Nünning (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000.
- Nünning, Vera, Ansgar Nünning: I. Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 1-32.
- Parry, Christoph, Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium Verlag 2007.
- Parry, Christoph, Edgar Platen: Einleitung. In: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium Verlag 2007, S. 9-13.
- Porter, Roger: Bureau of Missing Persons. Writing the Secret Lives of Fathers. Ithaca: Cornell University Press 2011.
- Reidy, Julian: Rekonstruktion und Entheroisierung. Paradigmen des ‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

- Ru, Yi-ling: *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. Diss. Pennsylvania State University 1989.
- Rüdenauer, Ulrich: *Die Last der Schönheit*. *Süddeutsche Zeitung*: 10.02.2020.
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/als-grossmutter-den-maennern-gefiel-die-last-der-schoenheit-1.4790449> (Zugriff: 09.11.2022).
- Rüggemeier, Anne: *Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibungen in Theorie und Praxis*. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger u.a. (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel: Ludwig 2018, S. 75-100.
- Salih, Sara: *Judith Butler*. London/New York: Routledge 2002.
- Sandberg, Beatrice: *Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 355-377.
- Šlibar, Neva: *Frauen schreiben Familiengeschichte(n). Von Monika Maron bis Katja Petrowskaja*. In: Goran Lovrić und Jeleč Marijana (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2016, S. 15-39.
- Spoerhase, Carlos: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*. Berlin: De Gruyter 2007.
- SWR: *Bestenliste Februar 2020*. https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100~_detailPage-2_-f1ad0353fb529fe17479d652df37069709a632a1.html. (Zugriff 07.11.2022).
- SWR: *Bestenliste Februar 2021*. <https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100.html>. (Zugriff 07.11.2022).
- Titzmann, Michael: *Zeichen*. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 877-880.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie. 2., aktualisierte u. erweiterte Auflage*. Stuttgart: Metzler 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar*. In: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium 2006, S. 353-368.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?* In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 7-21.
- Weidner, Daniel: *Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 163-182.
- Weiser, Jutta, Christine Ott: *Autofiktion und Medienrealität. Einleitung*. In: Jutta Weiser und Christine Ott (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Winter 2013, S. 7-16.
- Wittig, Monique: *The Point of View: Universal or Particular?* In: *Feminist Issues* 3 (1983), H. 2, S. 63-69.

Würzbach, Natascha: III. Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 49-71.

Zipfel, Frank: Autofiktion. In: Dieter Lamping et al. (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009, S. 31-36.

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 285-314.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.

7. Anhang

7.1 Auszug aus „Junischnee“, S. 57-64

Im Februar 1943 erkrankt er schwer. Er fiebert hoch, bekommt Atemprobleme und verliert immer wieder das Bewusstsein. Der Arzt diagnostiziert eine Lungenentzündung und lässt ihn auf die Krankenstation verlegen. Sobald das Fieber gefallen ist und die wiederhergestellte Arbeitsfähigkeit attestiert werden kann, wird Karl abgeholt und direkt in eine Einzelzelle gebracht. Er hält das für eine Verwechslung, die sich bald aufklären wird. Es ist der 5. März 1943.

Derweil wird draußen behördlicherseits eine Akte angelegt. Sie trägt die Nummer 1101 und wird im Verlauf der nächsten sechs Monate auf 140 Seiten anwachsen.

Ein Verfahren vor einer so genannten Sonderberatung beim Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten der UdSSR wird am 14. März 1943 eröffnet und ein Jahr darauf geschlossen.

Nach zwei Wochen Isolation wird der Beschuldigte zu seinem ersten Verhör geführt.

11

BESCHLUSS

Tscheljabinsk, 20. März 1943

Als Operativer Bevollmächtigter der Operativen Abteilung des NKWD/UdSSR beim Metallbaubetrieb Tscheljabinsk – GARN habe ich gegen den an die hiesige Abteilung überstellten ARNAUTOVIĆ Karl Karlowitsch, geb. 1925 in Wien (Österreich), Österreicher, parteilos, nicht vorbestraft, Grundschulabschluss, Beruf Elektromonteur, ledig, Arbeitsmobilisierter des 7. Baurupps TschMS NKWD UdSSR, zu ermitteln.

BESCHULDIGUNG

ARNAUTOVIĆ K. K. ist Mitglied einer konterrevolutionären Gruppe, die unter den arbeitsmobilisierten Deutschen systematisch konterrevolutionäre und defätistische Agitation betreibt und provozierende Gerüchte verbreitet.

Um zu verhindern, dass ARNAUTOVIĆ K. K. sich der gerichtlichen Verfolgung entzieht, wird der Arrest angeordnet gemäß Artikel 146 Strafgesetzsordnung der RSFSR, was dem Beschuldigten gegen Unterschrift auf gegenständlichem eschluss [sic!] mitgeteilt wird.

Gemäß Artikel 160 Strafgesetzsordnung der RSFSR wird eine Kopie dieses Beschlusses dem Staatsanwalt und dem Gefängnisdirektor zur Ablage in der Personalakte übermittelt.

Unterschriften: Operativer Bevollmächtigter GARN

Leiter der Operativen Abteilung, Oberleutnant der Staatssicherheit LOBATOW

[...]

DURCHSUCHUNGSPROTOKOLL

Tscheljabinsk, 21. März 1943

Als Operativer Bevollmächtigter GARN habe ich in Anwesenheit des Zeugen Obukow Wassili Petrowitsch, Leiter der Kaserne, gemäß §§ 175-185 Strafprozessordnung eine Durchsuchung bei Arnautović Karl Karlowitsch durchgeführt. Es wurde nichts gefunden und nichts beschlagnahmt.

1. VERHÖRSPROTOKOLL

Das Verhör beginnt am 21. März 1943 um 17:30 Uhr.

Der Beschuldigte Arnautović Karl Karlowitsch wird gemäß Paragraph 95 des Strafgesetzbuchs der RSFSR belehrt.

Frage: Wann und woher kamen Sie zur 7. Arbeitsbrigade der Maschinenfabrik des NKWD in Tscheljabinsk?

Antwort: Zur 7. Arbeitsbrigade TschMS NKWD kam ich im Oktober 1942 aus der 5. Arbeitskolonie. Dort befand ich mich, um eine sechsmonatige Strafe abzubüßen.

Frage: Für welches Vergehen wurden Sie verurteilt?

Antwort: Ich wurde verurteilt wegen des eigenmächtigen Entfernens aus der Berufsschule.

Frage: Warum haben Sie sich eigenmächtig aus der Berufsschule entfernt?

Antwort: Aus der Schule habe ich mich entfernt, weil ich zu meinem Bruder fahren wollte, der in Moskau lebt.

Frage: Wo leben Ihre Eltern?

Antwort: Meine Eltern leben derzeit im Ausland. Mutter lebt in Wien/Österreich, und Vater in England, wohin er bei der Okkupation der Tschechoslowakei durch Deutschland gefahren ist.

Frage: Durch welche Umstände sind Sie in die UdSSR gekommen?

Antwort: In die Sowjetunion bin ich im August 1934 gekommen mit einem Transport von Schutzbundkindern aus Österreich in ein Kinderheim in Moskau.

Frage: Sie haben in der Arbeitsbrigade konterrevolutionäre Tätigkeiten ausgeführt. Beschreiben Sie diese genauer.

Antwort: Ich habe keinerlei konterrevolutionäre Tätigkeit ausgeführt, deshalb kann ich darüber auch nichts aussagen.

Frage: Ihre konterrevolutionäre Einstellung ist bekannt, daher ist es sinnlos zu leugnen.

Antwort: Ich habe keinerlei konterrevolutionäre Tätigkeit ausgeführt, deshalb kann ich darüber auch nichts aussagen.

Das Verhör endet um 20 Uhr.

Das Protokoll wurde mir vorgelesen, ich bestätige den Wortlaut. Unterschrift: Arnautović

Verhörender: Operativer Bevollmächtigter TschMS NKWD UdSSR. Unterschrift: GARN

2. VERHÖRPROTOKOLL

Das Verhör beginnt am 2. April 1943 um 10:30 Uhr.

Frage: Unter den arbeitsmobilisierten Deutschen der 7. Baubrigade haben Sie konterrevolutionäre Reden geführt und agitiert, daher rät Ihnen die Anklage, Ihr Leugnen aufzugeben und die Wahrheit zu sagen.

Antwort: Konterrevolutionäre defätistische Aussagen unter den Arbeitsmobilisierten.

Frage: Beschreiben Sie Ihre konterrevolutionäre Tätigkeit genau.

Antwort: Meine konterrevolutionäre Tätigkeit bestand darin, dass ich gegenüber den Arbeitsmobilisierten konterrevolutionäre defätistische Aussagen tätigte, mit den Arbeitsmobilisierten Petersch Ivan Jakowlewitsch und Krause Genrich Karlowitsch, die in meiner Brigade arbeiteten.

Anfang August erzählte Petersch, dass, wenn Hitler kommt, das den deutschen Arbeitsmobilisierten helfen wird. Dem stimmte ich zu und ergänzte: Wenn Adolf Karlowitsch (Hitler) kommt, wären ihm die arbeitsmobilisierten Deutschen sicher behilflich, und Krause stimmte zu und sagte, dass hier in Tscheljabinsk von der Spionage-Gruppe

Deutschland sehr gut zugearbeitet werden würde, worauf ich antwortete, tatsächlich arbeiten „unsere“ gut. Mit dem Wort „unserer“ meinte ich das deutsche Österreich.

Frage: Erklären Sie, warum sich bei Ihnen feindliche Einstellungen gegenüber der Sowjetmacht gebildet haben.

Antwort: 1942 habe ich gemeinsam mit Petersch Ivan Jakowlewitsch in der 7. Baubrigade gearbeitet. Dort führte er unter den Arbeitsmobilisierten konterrevolutionäre Gespräche, in denen er sagte, die Sowjetunion würde den Krieg verlieren und die Sowjetmacht würde enden. Ich war unzufrieden mit dem herrschenden Zustand und der Ernährung im Lager, darum entwickelte sich bei mir eine feindliche Einstellung gegenüber der Sowjetmacht, und diese feindliche Einstellung habe ich systematisch zum Ausdruck gebracht. Im August ging ich neben Krause G.K. zur Arbeit, als ein Flugzeug über uns hinwegflog. Ich sagte: „Wenn ich in diesem Flugzeug sitzen könnte, ich würde den gesamten Tscheljabinsker Metallurgiekomplex ausbomben.“

Frage: Was ist Ihnen über die konterrevolutionäre Tätigkeit des Krause G.K. bekannt?

Antwort: Ich habe öfters hören können, wie Krause sagte, dass Deutschland nach dem Sieg über die Sowjetunion jeden von uns fragen wird, womit wir ihnen zu diesem Sieg verholpen haben. Krause sagte, er könne dann sagen, dass er in der Roten Armee gewesen sei und in die Luft geschossen und keinen einzigen Deutschen getötet habe. Außerdem sagte Krause, dass er sich mit seinem Freund Wiebe verabredet habe, zu den deutschfaschistischen Streitkräften überzulaufen. Jedoch war ihm das nicht möglich, weil er verwundet wurde.

Das Verhör endet um 12:30 Uhr.

Unterschriften: Arnautović und Garn

3. VERHÖRPROTOKOLL (handschriftlich)

Beginn des Verhörs: 2. April 1943, 16:00 Uhr

Frage: Sie werden beschuldigt, Mitglied einer konterrevolutionären Gruppe gewesen zu sein und unter den arbeitsmobilisierten Deutschen systematisch konterrevolutionäre defätistische Agitation betrieben und provozierende Gerüchte verbreitet zu haben. Bekennen Sie sich dessen schuldig?

Antwort: Ich gestehe in vollem Ausmaß meine Schuld, als ehemaliger Arbeitsmobilisierter beim Bau des Tscheljabinsker Metallverarbeitungsbetriebs des NKWD UdSSR Mitglied einer konterrevolutionären Gruppe gewesen zu sein, unter den arbeitsmobilisierten Deutschen systematisch konterrevolutionäre defätistische Agitation betrieben und provozierende Gerüchte verbreitet zu haben.

Ende des Verhörs: 17:00 Uhr

Das Protokoll wurde mir vorgelesen und gibt meine Worte vollständig wieder. Unterschrift: Arnautović

Verhörender: Operativer Bevollmächtigter

Unterschrift: Garn

12

Aus dem Protokoll Nr. 50 der Sonderberatung beim Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten der UdSSR vom 21. August 1943

BESCHLUSS

Wegen antisowjetischer Agitation ist ARNAUTOVIĆ Karl Karlowitsch für die Dauer von ZEHN Jahren, beginnend mit dem 21. März 1943, in einem Arbeits-Besserungslager zu internieren.

Die Untersuchungshaft wird angerechnet. Entlassungstag: 5. März 1953.⁵²⁵

⁵²⁵ Junischnee, S. 57-64.

7.2 Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Erzählverfahren in autofiktionalen Familienromanen zweier österreichischer Schriftstellerinnen der Gegenwart. Monika Helfers „Die Bagage“ und „Vati“ sowie Ljuba Arnautovičs „Junischnee“ werden einer narratologischen Analyse unterzogen, die das Ziel verfolgt zu beleuchten, wie sich die beiden Autorinnen den eigenen Familienmitgliedern erzählstrategisch annähern und inwiefern die verwendeten Erzählverfahren eine Interpretation der erzählten Leben als von geschlechter- und genderspezifischen Machtrelationen geprägte Geschichten zulassen. Unter Rückgriff auf Paul de Mans Theorie der Autobiographie als Maskenspiel, Judith Butlers Konzept der Performativität von Geschlechtsidentität und Anna Babkas Verbindung von Gender und Autobiographie wird in der Textanalyse deutlich, dass das narrative Vorgehen der drei autofiktionalen Familienerzählungen eine Lektürewise eröffnet, in der das Erzählen über (die eigene) Familie als performativer Akt der Erschreibung, und nicht als Repräsentation von ‚Wirklichem‘ oder ‚Erinnertem‘, begreifbar wird.

7.3 Abstract (Englisch)

This paper deals with narrative procedures in autofictional family novels by two contemporary Austrian women writers. Monika Helfer's "Die Bagage" and "Vati" as well as Ljuba Arnautovič's "Junischnee" are subjected to a narratological analysis with the aim of shedding light on how the two authors approach their own family members in terms of narrative strategies and to what extent the narrative procedures used allow for an interpretation of the narrated lives as stories shaped by power relations specific to sex and gender. With recourse to Paul de Man's theory of autobiography as de-facement, Judith Butler's concept of gender performativity and Anna Babka's conflation of gender and autobiography, it becomes clear in the text analysis that the narrative procedures of the three autofictional family narratives offer a mode of reading in which the narration of (one's own) family becomes comprehensible as a performative act of creating notions of the family and its members, and not as a representation of what is 'real' or 'remembered'.