

Autobiographien

Die Autobiographie ist der prädestinierte Ort, um das Verhältnis von AutorIn und Werk zu betrachten – und zu inszenieren. „So geht es in literarischen Autobiographien [...] immer (auch) um die Geburt eines Autors, d. h. den Weg zur Autorschaft [...]“, wie Wagner-Egelhaaf festhält.²⁶⁰ In der literarischen Autobiographie sind die Beziehung des ‚Werks‘ zum Autor/zur Autorin, das Subjekt und seine Subjektivität Gegenstand,²⁶¹ und darin besteht eine Gemeinsamkeit mit der Performancekunst und auch mit Beuys.

In der Literaturwissenschaft wurde die Autobiographie nach und nach zwischen Geschichtsschreibung und Literatur verortet und schließlich als Kunstwerk erfasst,²⁶² während die Kunstgeschichte im Zuge der Geschichtsschreibung eher einer Biographik entspricht. Dilthey-Schüler Georg Misch definierte die Autobiographie Anfang des 20. Jahrhunderts bei seinem Versuch, diese als Gattung zu fassen, über den Aspekt der Wahrheit. Er fasst die Autobiographie schlichtweg als das, „was [ihr] Ausdruck besagt: Die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“²⁶³ So wird suggeriert, dass ein Subjekt und sein Lebensweg abgebildet werden, die dem Text vorausgehen. Derart idealistische Subjektvorstellungen spiegeln sich auch in den ‚traditionellen‘ Autobiographien wider,²⁶⁴ die

²⁶⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? S. 14.

²⁶¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 10.

²⁶² Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe, Barthes, Özdamar. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. I: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Hrsg. von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg. München 2006. S. 353–368, hier S. 353 sowie Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 121–147, hier S. 141 und Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 148–157. Als Beitrag zu ‚neuen‘ Formen der Autobiographie sei genannt: Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hrsg. von Claudia Gronemann und Alfonso de Toro. Hildesheim 2004. Auch grundsätzliche Vorstellungen von Realität, sprachlicher Äußerung und Subjekt sind entscheidend für das Verständnis des Subjekts in der Autobiographie. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 60f. sowie zum Subjektbegriff Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2001.

²⁶³ Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Bd. I: 1. Hälfte: Das Altertum. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1976. S. 7.

²⁶⁴ Vgl. Gronemann, Claudia: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 31 (1999). S. 237–262, hier S. 241.

‚neuere‘ Forschung hat sich aber gegen eine derartige Klassifikation gewandt und verdeutlicht, dass das Subjekt der Autobiographie seine Lebensgeschichte erst erschreibt und seine Existenz im Niederschreiben generiert.²⁶⁵ Und schon Diltheys Verständnis der ‚Selbstbiographie‘ als literarischen Versuch, das Leben zu *verstehen*,²⁶⁶ weist diese als Form der Interpretation aus, die kein bloßes Abbild darstellt.

Auch Georges Gusdorf hat in den Anfängen der Autobiographieforschung die Autobiographie als Ort einer teleologischen und nicht realweltlichen Wahrheit, der Wahrheit der Person erfasst.²⁶⁷ Er verdeutlicht, dass Autobiographien sich nicht durch eine Übereinstimmung mit der Realität, sondern durch eine autobiographische Aufrichtigkeit auszeichnen.²⁶⁸ Die ‚Wahrheit‘ der Autobiographie ist wiederum aussagekräftigt für die Persönlichkeit des Subjekts.²⁶⁹ Auch Roy Pascal spricht in seinem Aufsatz *Design and Truth in Autobiography* von einer ‚eigenen Wahrheit‘.²⁷⁰ Allerdings geht er noch davon aus, dass das Subjekt dem Text vorangeht.²⁷¹ Dass aber autobiographische ‚Wahrheit‘ das Produkt einer Dichtung ist, impliziert auch der Titel von Goethes Autobiographie – *Dichtung und Wahrheit*²⁷² – ein entsprechendes Paradigma rufen ebenso Max Ernst in seinen ‚biographischen Notizen‘ (*Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*) und Beuys in seinem *Lebenslauf Werklauf* auf.²⁷³

Neuere literaturwissenschaftliche Theorien beziehen entsprechend Mechanismen der menschlichen Erinnerung ein,²⁷⁴ die einen Verfremdungsmoment der Realität durch Vergessen, Verdrängen, aber auch Verschweigen bedeuten. Wie Stefan Goldmann verdeutlicht, arbeiten literarische Erinnerungen mit Hilfe des sozialen

²⁶⁵ Vgl. Schabacher: Topik der Referenz. S. 134.

²⁶⁶ Vgl. Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt 1998. S. 21–32.

²⁶⁷ Vgl. Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. S. 142.

²⁶⁸ Zu den Begriffen vgl. Trilling. Lionel: Das Ende der Aufrichtigkeit. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1989 sowie Rössner, Michael: Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld 2012 und Taylor, Charles: The ethics of authenticity. Nachdr. Cambridge 2003.

²⁶⁹ Vgl. Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. S. 142f.

²⁷⁰ Vgl. Pascal: Die Autobiographie. S. 103.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 210 sowie 228.

²⁷² Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 3.

²⁷³ Vgl. Kapitel *Lebenslauf Werklauf* dieser Arbeit.

²⁷⁴ Diese greifen dabei auch auf neurologische Aspekte zurück. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. S. 78 sowie Wagner-Egelhaaf, Martina: Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. In: BIOS 23/2 (2010). S. 187–200; Weinberg, Manfred: Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen 2006. Besonders S. 9–201; Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeption und Fallstudien. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier 2003 und Nelson, Katherine: Erzählung und Selbst, Mythos und Erinnerung: Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses und des kulturellen Selbst. In: BIOS 2 (2002). S. 241–263.

Gedächtnisses als Bezugsrahmen. Das heißt, sie setzen sich – wie auch Vasaris Viten – aus bestimmten Narrationsmustern und Topoi zusammen. Autobiographien sind somit entgegen ihrem Habitus weniger individuelle, sondern vor allem kulturell geprägte Erzählungen.²⁷⁵ Die Autobiographie erscheint dennoch als besondere Form der Referenz auf die Realität.

Referentialität

Autobiographien werden also nicht so gelesen wie andere Texte, die Bezug auf die Realität nehmen. Pascal beschreibt als Effekt der Referentialität eines Lebensberichts, dass die LeserInnen mit ihrem „Urteil über den Wert einer Autobiographie ja nicht etwa ab[warten], bis [...] [sic] Beweismaterial in den Händen haben“.²⁷⁶ Auch de Man betont, dass Autobiographien nicht wie andere Formen von Fiktionen gelesen werden, wenngleich ihre Fiktionalität augenscheinlich sein mag:

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name [...].²⁷⁷

Die Referentialität einer Autobiographie ist als *Modus* entscheidend und muss nicht erst überprüft und verifiziert werden. Philippe Lejeune begründet dies in einem autobiographischen Pakt, der sich im Übrigen auch in der Rezeption von Beuys zu bestätigen scheint. Lejeune definiert die Autobiographie zunächst als „[r]ückblickende[n] Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt“.²⁷⁸ ErzählerIn, ProtagonistIn und AutorIn sind demnach ein und dieselbe Person, über deren Identität die Autobiographie definiert wird. Diese Identität wird vor allem durch die Namensidentität beglaubigt, ohne dass eine tatsächliche Übereinstimmung mit der Realität gegeben sein muss.²⁷⁹ Zunächst ist

²⁷⁵ Vgl. Goldmann, Stefan: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994. S. 660–675.

²⁷⁶ Vgl. Pascal: Die Autobiographie. S. 222.

²⁷⁷ de Man: Autobiography as de-facement. S. 920.

²⁷⁸ Vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Nachdr. Frankfurt am Main 2010. S. 14.

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 15.

diese Identität also eine Identität *im Text*. Allein die Suggestion bzw. Behauptung der Identität über die Referentialität des AutorInnennamens eröffnet Lejeune zufolge einen autobiographischen Pakt, auf dessen Grundlage der Text als Autobiographie gelesen werde. Allerdings werden auch Texte ohne Namensidentität in Bezug auf den/die AutorIn rezipiert – ebenso wie Kunstwerke, die keinerlei ‚autobiographischen Gehalt‘ aufweisen.²⁸⁰ Der autobiographische Pakt eröffne und garantiere einen nicht-fiktionalen Status des Textes, während der Mangel an Identität im Roman einen fiktionalen Pakt bedeute. Lejeune schließt so eine Fiktionalität von Autobiographien aus,²⁸¹ führt hingegen die Lüge als ein Element von Autobiographien an.²⁸²

Für die Beschäftigung mit performativer Kunst ist die Pakttheorie insofern aufschlussreich, als mindestens eine körperliche Identität zwischen KünstlerIn, Aufführendem/r und Aufgeführtem vorliegt. Die Body Art etwa scheint auf dieser Identität geradezu zu beharren, wenn sie durch Verletzungen des Körpers, der AutorInnen- und Figurenkörper zugleich ist, Überschneidungen ausstellt. Eine grundsätzliche Übertragung auf den Auftritt von KünstlerInnen²⁸³ (aber auch den Auftritt von AutorInnen außerhalb des Textes) ist allerdings schwierig. So mag Warhol affektierter erscheinen als Beuys und beide Künstler nicht gleichermaßen als autobiographisch-authentische Figur wahrgenommen werden, obwohl in beiden Fällen eine Namensidentität vorliegt. Und im Falle Schlingensiefs müssten auch in seinen Stücken inszenierte Figuren, die seinen Namen tragen, als eindeutig autobiographische Figuren aufgefasst werden, obwohl der krebskranke Christoph Schlingensiefel selbst etwa in *Mea Culpa* zeitgleich mit der krebskranken Figur ‚Christoph‘ auf die Bühne tritt, dabei allerdings namenlos bleibt, sodass durch die doppelte Identität der Pakt in Zweifel gezogen wäre. Fraglich ist auch, wie es zu bewerten wäre, dass die bürgerlichen Namen von Eva & Adele nicht bekannt sind und die beiden wenigstens über den Namen – das Pseudonym ‚Eva & Adele‘, das als solches aber nicht in Erscheinung tritt²⁸⁴ – ganz die Identität der Kunstpersonen annehmen. Besonders mag dies auf Eva zutreffen, die als Transgender nicht nur den eigentlichen Namen, sondern auch ihre/seine männliche Physiognomie abgelegt hat. Lejeune führt in Bezug auf Pseudonyme aus, dass diese nicht die Identität verschleiern, sondern eine neue Identität darstellen.²⁸⁵ Ein Pseudonym ist ihm zu-

²⁸⁰ Vgl. Blum: Art History.

²⁸¹ Zur Kritik daran vgl. Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. Marburg 2013. S. 91.

²⁸² Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt. S. 32 sowie FetZ, Bernd: Schreiben wie die Götter. Über Wahrheit und Lüge im Biographischen. In: Spiegel und Masken. Konstruktionen biographischer Wahrheit. Hrsg. von Dems. und Hannes Schweiger. Wien 2006. S. 7–20.

²⁸³ Vgl. von Bismarck: Auftritt als Künstler, Funktionen eines Mythos.

²⁸⁴ Anders als in Lejeunes Ausführungen zum Pseudonym gibt es im Fall von Eva & Adele nur das Pseudonym, keine ‚realen‘ Namen. Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt. S. 25f.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 25.

folge „echt“, weder „Geheimnis noch Mystifikation[...]; [...] es zeigt einfach diese zweite Geburt an, dieses Öffentlichwerden des Schreibens“ bzw. Seins.²⁸⁶ Wenn Lejeune weiter argumentiert, das Pseudonym bedinge keinen Wechsel der Identität, kann in Bezug auf Eva & Adele ergänzt werden, dass keine Schlüsse auf die Fiktivität der Identität gezogen werden können. Bei Beuys wird Identität in der Performance, in Diskussionen, kurzum im Auftritt vor allem über seine Uniformierung generiert, wie im Kapitel *Beuys' Hut* verdeutlicht wird.

Im Gegensatz zu Lejeune fasst de Man die Autobiographie nicht als Gattung, sondern als Lese- und Verstehensfigur und begründet die Identität zwischen text-externem/r AutorIn und Text-Subjekt, die angenommen wird, in einem rhetorischen Textverfahren.²⁸⁷ Als zentrale Trope der Autobiographie macht er die Prosopopöie aus, die rhetorische Figur für das Sprechen Toter oder Abwesender,²⁸⁸ die auf den Autor/die Autorin verweist. Ausgehend davon charakterisiert de Man die Autobiographie als Maske: Sie ist gesichtsgebend für eine Rolle (bzw. die ‚Persönlichkeit‘ des Autors/der Autorin) – und zugleich eine Maskierung, weil sie eine/n AutorIn darstellt, der/die so nicht existiert; dem/der AutorIn eine Stimme verleiht, die nicht seiner/ihrer tatsächlichen Stimme entspricht.²⁸⁹ Die Autobiographie ist somit ein Ver- und Enthüllen zugleich.²⁹⁰ Vergleichbar damit sind dandyistische und dem folgende künstlerische Selbstinszenierungen, die sich – ganz wie ästhetische Existenzen nach Foucault – nicht als Offenbarung einer Natur bzw. eines Natürlichem, dennoch aber eines Inneren geben. Auch die zuvor genannten KünstlerInnen sind in ihrem Auftreten nicht ‚natürlich‘, aber auch nicht eindeutig fiktiv. Schließlich existieren sie, allerdings womöglich nicht als ‚Inneres‘, sondern als Äußeres, nicht als etwas Privates, das enthüllt wird, sondern als etwas, das erst durch seine Öffentlichkeit existent wird.

Wie schon Tomaševskij weist de Man darauf hin, dass die Referentialität der Autobiographie eine Wechselwirkung zwischen Text und Leben bedingt. Nicht nur die Autobiographie geht aus dem Leben hervor, sondern auch das Leben wird von dieser beeinflusst, indem sie beeinflusst bzw. bestimmt, wie dieses Leben gelebt wird.²⁹¹

[A]re 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 [...], but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine life and that

²⁸⁶ Vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. S. 25.

²⁸⁷ Vgl. de Man: *Autobiography as de-facement*. S. 921.

²⁸⁸ Vgl. Gronemann: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. S. 254f.

²⁸⁹ Vgl. de Man: *Autobiography as de-facement*. S. 927.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 930.

²⁹¹ Vgl. ebd. S. 920.

whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resource of his medium?²⁹²

Bei Beuys bestätigt sich eine solche Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben. Durch die wiederholte Behauptung, der Künstler sei in Kleve und nicht in Krefeld geboren, die sich auch in einigen autobiographischen Schriftstücken findet, wurde dies schließlich als Faktum etabliert – von der Begegnung mit den Tataren einmal abgesehen, die, noch Jahrzehnte nachdem ihre Fiktionalität aufgedeckt wurde, als Faktum in den Köpfen, in der Forschungsliteratur, in den Museen etc. umhergeistert.

Die von de Man konstatierte Wechselwirkung macht die Auflösung der Referenzen hinfällig, sodass auch Mischs ursprüngliche Frage nach Fiktionalität oder Faktualität hinfällig wird. Dass sich die Autobiographie weder eindeutig dem Bereich des Fiktionalen, noch des Faktualen zuordnen lässt, ist nicht zuletzt Resultat des Wechselspiels zwischen Realität und Inszenierung. Anknüpfend an de Man geht Gabriele Schabacher sogar davon aus, dass Autobiographien (nach Goethe) die Unentscheidbarkeit zwischen literarischer und gelebter Biographie geradezu thematisieren und gegen den eigenen Mangel an Referenz anschreiben.²⁹³ Die Referentialität autobiographischer Texte ist ihr zufolge topisch für die Gattung der Autobiographie und ein Hinweis auf den gattungsspezifischen Topos genügt für eine Zuordnung. Entsprechend attestieren Claudia Gronemann und Alfonso de Toro u. a. in Bezug auf Serge Doubrovsky, dass

Identität bzw. die Geschichte dieses Ich [...] sich [...] nicht als Resultat einer dem Text vorgängigen Vita, sondern als textuelle Produktivität im Sinne des Versuchs [erweist], die Abwesenheit, die räumliche und zeitliche Verschiebung des Darzustellenden, die Fragmentierung der Erinnerung zu repräsentieren und das Subjekt im Hier und Jetzt der Schrift zu gewinnen.²⁹⁴

Fiktionalität wurde somit nach und nach als ein konstitutives Element von Autobiographien erfasst,²⁹⁵ deren Subjekte sich nicht mehr (nur) als das Ergebnis ihres

²⁹² de Man: *Autobiography as de-facement*. S. 920.

²⁹³ Vgl. Schabacher: *Topik der Referenz*. S. 165f.

²⁹⁴ Gronemann, Claudia und Alfonso de Toro: Einleitung. In: *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 7–21, hier S. 9

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 348 sowie Pellin, Elio: Einführung. In: „...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*. Hrsg. von Dens. und Ulrich Weber. Göttingen 2012. S. 7–11, hier S. 7. Kraus veröffentlichte zu dieser Frage erst kürzlich eine umfassende Dissertation, die zwar die zunehmende Ästhetisierung und Fiktionalisierung der Autobiographie (in der Annahme der Theorie)

Lebenswegs gargestellt werden. Hierfür hat die Literaturwissenschaft den Begriff der Autofiktion²⁹⁶ geprägt, über den auch die Fragestellung dieser Arbeit aufgespannt ist.

(Auto)Fiktionalität

Doubrovsky hat den Begriff ‚Autofiktion‘ im Klappentext seines Romans *Fils* für den Modus autobiographischen Schreibens zwischen ‚faktuellem‘ Autobiographiedokument und fiktiver Selbsterfindung, zwischen Autobiographie und Roman verwendet. Er bezeichnet seinen ‚autobiographischen Roman‘ als die „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“. ²⁹⁷ Ähnlich fasst Gérard Genette autofiktionale Texte als jene, in denen ein Ich als AutorIn eine Geschichte erzählt, deren HeldIn bzw. ProtagonistIn zwar der/die AutorIn selbst ist, die ihm/ihr jedoch niemals passierte.²⁹⁸ Auf das Verhältnis der Rolle von Autor und Akteur bzw. Protagonist in den Aktionen von Beuys hat auch Schneede in dem bereits zitierten Absatz referiert,²⁹⁹ dabei allerdings ausgeblendet, dass der Performancekünstler nur zu einem bestimmten Grad der Autor sein kann, da Aktionen naturgemäß sowie poetologisch von Einflüssen und Partizipation der anwesenden Ko-AutorInnen mitgestaltet und das Bild des Autors/Künstlers in der Aktion auch durch die Tradierung und Medialisierung bedingt wird, Selbst- und Fremdbild also überblendet werden.

Doubrovsky markiert mit seiner paradoxen Formulierung die Stellung des eigenen autobiographischen Textes, der sich selbstreferenziell und -reflexiv gleichzeitig als Dokument und Kunstwerk, als Fakt und Fiktion gibt.³⁰⁰ Bei ihm ist der Hinweis auf die gleichzeitige Fiktionalität und Faktualität im (Para)Text enthalten, der nicht auf der eigenen Authentizität beharrt. Hybride Formen der Autobiographie sind geradezu davon geprägt, dass sich die Subjektkrise in ihrer Nicht-Kontinuität,

nachzeichnet, aber auch davon ausgeht, dass Fiktion nicht in allen autobiographischen Texten vorherrsche und insofern nicht konstitutiv sei. Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. S. 18.

²⁹⁶ Zum Begriff der Autofiktion vgl. Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?; Autofiktion und Realität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Hrsg. von Jutta Weiser und Christina Ott. Heidelberg 2013; Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität. In: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko. Berlin 2009. S. 287–314 sowie Gronemann: ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. ²⁹⁷ Vgl. Doubrovsky, Serge: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster: Autofiktion 7 (2008). S. 123–133, hier S. 123 und 128.

²⁹⁸ Vgl. Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992. S. 65–94.

²⁹⁹ Vgl. S. 14 dieser Arbeit.

³⁰⁰ Vgl. Doubrovsky: Nah am Text. S. 85 und 88f.

Fragmentarität und Fiktionalität niederschlägt. Ähnlich äußerte Beuys bezüglich seiner Legende – das sei aus der Analyse vorausgegriffen, er habe „irgendeinmal [...] so eine Lebensgeschichte“ von sich gegeben.³⁰¹

Frank Zipfel differenziert den Begriff der Autofiktion weiter aus. Zum einen fasst er darunter Texte, in denen eine Namensidentität von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn vorliegt, sodass ein autobiographischer Pakt angeboten wird, während die Gattungsbezeichnung eine Zugehörigkeit zum Bereich des Fiktionalen impliziert. Zum anderen verwendet er den Begriff für Texte, die eine Kombination von autobiographischem und fiktionalem Pakt darstellen und dem/der LeserIn beide gleichermaßen anbieten. Zudem, und das wird hier entscheidend sein, nutzt Zipfel den Begriff für diejenigen Autobiographien, die ihren Konstruktionscharakter offenbaren.³⁰² Ebenso kennzeichnet der Begriff Wagner-Egelhaaf zufolge Texte, die nicht ihre Fiktionalität, sondern ein Bewusstsein über das problematische Verhältnis von Fiktion und Realität ausstellen.³⁰³ Ein Bewusstsein über die eigene Position zwischen Faktualität und Fiktionalität scheint gerade bei Beuys gegenwärtig.

Kreknin führt als ein weiteres Kriterium autofiktionaler Texte auf, dass sie die AutorInnenschaft selbst fiktionalisieren: Die Autorsubjekte, die in seiner Studie zu Goetz u. a. greifbar werden, präsentieren sich als fiktionale Figuren, die an die Stelle alltagswirklicher Träger der Autorfunktion treten.³⁰⁴ Ähnlich schließt Esther Kraus, Autofiktionen nehmen eine Fiktionalisierung von ProtagonistInnen und/oder Erzählposition vor, vermitteln zugleich aber eine faktuale Lesart.³⁰⁵ Kraus geht allerdings über eine rein narratologische Analyse ihrer Beispieltexthe hinaus und folgt u. a. intertextuellen Verweisen. In Bezug auf Alfred Anderschs *Kien*-Texte, die in verschiedenen Erzählbänden erschienen sind, schließt sie, erst die Kontextualisierung der Texte im Œuvre des Autors mache diese zu autobiographischen Texten. Die Lesart der Erzählungen und ihre Klassifizierung hängen demnach von ihrem Kontext ab. In ihrer Beziehung zu den benachbarten Erzähltexten seien sie als fiktionale Erzählungen, als eigenständiges Korpus hingegen als

³⁰¹ Beuys in Müller, André: Interview mit Joseph Beuys. *Penthouse* 5 (1980): www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/interview%20mit%20joseph%20beuys.html (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).

³⁰² Vgl. Zipfel: *Autofiktion*. S. 306.

³⁰³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autofiktion und Gespenster*. In: *Kultur & Gespenster* 7 (2008): *Autofiktion*. S. 135–149 sowie zum Begriff der Metaautobiographie: Nünning, Ansgar: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. II: *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. Hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen. München 2007. S. 269–292, besonders S. 276.

³⁰⁴ Vgl. Kreknin: *Poetiken des Selbst*. S. 429.

³⁰⁵ Zu Kraus' Differenzierung zwischen Autobiographie, Autofiktion sowie autobiographischer Fiktion vgl. Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. S. 124f.

autobiographische Texte zu bewerten, so Kraus.³⁰⁶ Dem soll hinzugefügt werden, dass der Begriff der Autofiktion auch von der Bestrebung zeugt, die autobiographische Schrift trotz ihrer Fiktionalität an das erzählende (AutorInnen)Subjekt zu binden. Schließlich scheint die Kategorisierung eines Textes als *Auto*-Fiktion, als Selbst-Fiktion des Subjekts, gegenüber einer biographischen Fremd-Fiktion zu kennzeichnen, dass diese doch einen anderen Rückschluss auf ihre/n AutorIn zulassen. Inwiefern aber eignen sich die literaturwissenschaftlichen Modelle und Begriffe für eine Übertragung auf die Kunst, in der sich das Verhältnis von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn doch anders gestaltet?³⁰⁷

Übergänge: Autobiographie und Kunst

Die Autobiographie wird überwiegend als literarische Gattung wahrgenommen,³⁰⁸ aber zumindest im 20. und 21. Jahrhundert finden sich auch andere Ausprägungen. Sie nimmt zahlreiche Gestalten an und ist nicht mehr nur abbildender Prosatext, wie es noch Lejeune definierte. Vielmehr finden die autobiographischen AutorInnensubjekte im Zuge ihrer Performativität auch eine Realisation außerhalb ihrer textuellen Materialität und Erscheinungsform. Auf daraus resultierende Wechselwirkungen und Verschränkungen wurde bereits verwiesen.

Entgegen umfangreicher Ausdifferenzierungen in der Literaturwissenschaft gibt es für den Bereich der Kunst kein ‚Etikett‘ und keine Theorie autobiographischer Kunst, obwohl Philip Auslander zufolge der Umgang mit Versatzstücken aus der eigenen Biographie etwa seit den 1990er-Jahren nicht unüblich ist.³⁰⁹ Auch Roselee Goldberg verweist in ihrem Überblickswerk *Performance art* nicht nur auf ‚lebende Skulpturen‘, sondern auch auf Ausprägungen performativer Kunst, in denen Künstlerautobiographien als Referenzmomente genutzt werden.³¹⁰ Boltanski etwa

³⁰⁶ Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. S. 208f.

³⁰⁷ Auf den Aspekt der Automedialität von Autobiographien weisen auch Jörg Dünne und Christian Moser hin. Während viele Theorien den jeweiligen Medien der Autobiographie kaum Beachtung schenken, verdeutlichen sie, dass die Konstitution des ‚Autobiographischen‘ von seiner Medialität abhängt, sodass die Vielfalt von Selbstbezüglichkeit ersichtlich wird. Vgl. Dünne, Jörg und Christian Moser, Einleitung: Automedialität. In: Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. Hrsg. von Dens. München 2008. S. 7–19. Hier S. 8f.

³⁰⁸ Vgl. Georgen: Vorwort und Einleitung. S. 11; Steiner, Barbara und Jun Yang: Eingang. Identität schreiben: Über die Autobiographie in der Kunst. In: Autobiografie. Art Works. Hrsg. von Dens. Hildesheim 2004. S. 10–27, hier S. 11 sowie Dünne, Einleitung: Automedialität. S. 14.

³⁰⁹ Vgl. Klein: Performance als soziale und ästhetische Praxis. S. 14.

³¹⁰ Vgl. Fußnote 117 dieser Arbeit.

etablierte seine ‚Selbstbiographie‘ angeblich zur Auslöschung seines Gedächtnisses und seiner ‚eigentlichen‘ Biographie,³¹¹ während Schlingensief eben die eigene Lebensgeschichte so lange wiederholte und referierte, bis sie zum *running gag* mit begrenzter Glaubwürdigkeit wurde.³¹² Die ausdrückliche Vermischung von Identität, Authentizität, Inszenierung und Realität bei Schlingensief mag im Übrigen auf eine Sensibilisierung abzielen, dieses Unterfangen ist aber seit seiner Krebserkrankung und zum Ende seines Lebens mehr und mehr dem Projekt der Arbeit an der eigenen Manifestation sowie am eigenen Vermächtnis gewichen. Wenn Schlingensief in seinen späten Inszenierungen, Opern und in seinem Tagebuch vor allem seine Lebens- und Leidensgeschichte zum etwa im Rahmen einer *Readymade-Oper* zum Gegenstand macht, dient diese Praktik des Selbst nicht mehr dazu die eigene Identität zu hinterfragen, sondern vor allem zu konstituieren.

Auf Kunstformen, die mit einer entsprechenden Narration arbeiten wie die von Fischer-Lichte beschriebenen autobiographischen Performances, wurde bereits verwiesen. Sie greifen auf die Gattung der Autobiographie zurück und erzählen von Erlebnissen des Performers/der Performerin, die konstitutiv für das Subjekt erscheinen.³¹³ Autobiographische Performances befragen dabei in der Thematisierung von Identität und Selbst die Inszeniertheit und Inszenierbarkeit derartiger Kategorien, die im Grunde nur im Moment ihrer jeweiligen Erzählung existieren, wie Fischer-Lichte beschreibt.³¹⁴ Ähnlich fasst Alma Kittner den Begriff der Autobiographie, wenn sie ‚visuelle Autobiographien‘ in der Kunst untersucht und darunter Strategien fasst, mit denen KünstlerInnen über die Sammlung und Exponierung von Fotografien, Texten und Objekten ihre Identität und ihr Selbst entwerfen.³¹⁵ Bei Beuys scheint es aber – wie vermutet – weniger um eine ‚Visualisierung‘ der Biographie zu gehen, daher soll hingegen die Verbindung von ‚Werk‘ und Leben als autobiographische Narration untersucht werden, die keiner vorausgegangenen Realität entspricht. Auch im Falle von Eva & Adele, über deren ursprüngliche Identität nichts bekannt ist, kann die künstlerische Identität nicht über einen Rückbezug auf ‚autobiographische‘ Informationen in dem Sinne beschrieben werden. Eine Existenz außerhalb der exzentrischen Erzählungen der Künstlerinnen ist schlichtweg nicht erkennbar. Zwar können die Künstlerinnen in ihrer Erscheinung immer nur als öffentliche Figuren erfasst werden, allerdings implizieren sie – ebenso wie Beuys –, dass dieser Zustand ein dauerhafter,

³¹¹ Vgl. Boltanski in Kampmann: Künstler sein. S. 122.

³¹² Vgl. S. 12 dieser Arbeit.

³¹³ Vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung von Selbst? S. 60 und 63.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 64f.

³¹⁵ Vgl. Kittner: Visuelle Autobiographien sowie: Deep storage. Arsenele der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München u. a. Hrsg. von Geoffrey Batchen, Ingrid Schaffner und Matthias Winzen. München 1997. Vgl. zu diesem Thema auch Ego documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern. Hrsg. von Kathleen Bühler. Heidelberg 2008.

permanenter ist, der nicht nur im Moment einer eigentlichen Aktion besteht. Dies entspricht einer Autofiktion, nicht weil sie nicht existent wären, sondern weil Fragen nach einer Identität außerhalb ihres künstlerischen Referenzrahmens und des öffentlichen Auftritts zurückgewiesen werden. Eine Analyse kann demnach nicht einer Untersuchung derjenigen Positionen entsprechen, die sich parallel zu AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn setzen ließen.

Eine Kategorisierung als ‚autobiographische‘ Kunst scheint also dort zutreffend, wo es um die Konstitution von Identität und weniger um einen Rückgriff auf lebensweltliche Dokumente, Geschehnisse u. a. geht. Folglich soll nicht etwa behauptet werden, dass möglicherweise jeder künstlerische Auftritt ‚autobiographisch‘ ist, sondern das Moment der Fiktion durch den Gebrauch des Begriffs Autofiktion betont werden. In der performativen Kunst erhält die Autofiktion eine andere Gestalt, da ‚fiktionale‘ und ‚empirische‘ Wirklichkeit in einem anderen Verhältnis als in der Literatur stehen und sich insofern der Aspekt der Identität anders gestaltet. Um dies zu verdeutlichen, sei auf Cindy Shermans fotografische (Selbst)Inszenierungen verwiesen: Ihre Figuren tragen weder den Namen der Künstlerin, noch sehen sie ihr ähnlich (auch wenn sich dieses Merkmal fast schon als Erkennungszeichen der Sherman’schen Inszenierung etabliert hat), sodass im Grunde weder eine Form von Autobiographie, noch von Autofiktion vorliegt. Andererseits kann argumentiert werden, dass Sherman selbst die verschiedenen Identitäten und Rollen bzw. Posen einnimmt, die nichts mit ihrer eigenen Lebensgeschichte zu tun haben, zugleich aber zu einem Teil ihrer Identität werden. Und wie wäre es zu beurteilen, dass Schlingensiefel seine Biographie zum *running gag* machte, sodass ihr ironischer Unterton schließlich als Hinweis auf ihre Fiktionalität ausgelegt werden mag, obwohl sie im Grunde der Wahrheit entspricht? Auch in diesen Fällen kann der Begriff der Autofiktion genutzt werden, um den Konstruktionscharakter der autobiographischen Erzählungen im öffentlichen Auftritt zu fassen. Beuys hat bei aller autobiographischer ‚Offenheit‘ und Gesprächigkeit postuliert, dass es ihm weniger um seine eigene Biographie, sondern um ein Exempel gehe. Er hat sich selbst als „tool“ und sein Auftreten als ständiges Theater bezeichnet.³¹⁶ Somit weist er ebenfalls eine Verbindlichkeit bzw. Faktualität zurück. Inwiefern sich der Begriff der Autofiktion nun auf die künstlerischen Beispiele anwenden lässt und für eine Klassifizierung oder Beschreibung der künstlerischen Praxis eignet, wird die Analyse zeigen.

³¹⁶ Beuys zit. nach von Graevenitz, Antje: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys. In: *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*. Hrsg. von Gabriele Förg. Frankfurt am Main 1984. S. 11–49, hier S. 27 sowie Beuys in: *Das Gespräch*. Joseph Beuys. In: *Logos. Meinungen zum Zeitgeschehen 3.6* (1982). S. 3f., hier S. 4 und Beuys in: [Transkript des Audioguides im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY. S. 5. Eine Transkription des Audioguides findet sich im Anhang dieser Arbeit.

Allerdings scheint – nicht nur in Beuys’ Fall – der von Lejeune beschriebene Pakt nach wie vor und besonders in der performativen Kunst gültig. So kritisiert Biograph Hans-Peter Riegel Beuys’ Distanzierung von der eigenen realen Lebensgeschichte ganz grundsätzlich.³¹⁷ Im Folgenden geht es aber nicht um einen Abgleich von autobiographischer Referenz und historischer Biographie, auch wenn es etwa bedeutsam erscheinen mag, dass Beuys „wie ein Fisch im Wasser des braunen Zeitgeists schwamm“, während er sich doch als Identifikationsfigur der linken StudentInnenbewegung gab.³¹⁸ Es geht nicht um eine Bewertung der Identität von Beuys, sei es der ‚realen‘ oder ‚künstlerischen‘, sondern um die Analyse ihrer Konstitution. Eine Bewertung des Künstlers – auch auf Grundlage dieser Analyse – wird ein ausstehender Schritt bleiben, der anderen überlassen wird.³¹⁹

³¹⁷ Beuys-Biograph Riegel urteilt diesbezüglich auch mahnend, dass sich Beuys somit von der eigenen Lebensgeschichte distanzieren. Vgl. Riegel, Hans Peter: Beuys. Die Biographie. Berlin 2013. S. 10.

³¹⁸ Vgl. Wyss: Der ewige Hitlerjunge. S. 80.

³¹⁹ Vgl. Deuter, Ulrich und Stefanie Stadel: „Abschied vom Kunstdruiden“. In: K.West 7 (2013): www.kulturwest.de/architektur/detailseite/artikel/abschied-vom-kunstdruiden/ (zuletzt aufgerufen am 15.01.2016).