

die Rohde freilegt, sind bislang unbefragt; von daher darf man seine fesselnde Studie auch als trigonometrischen Punkt für die Vermessung der vielfach noch weißen Landkarte der bildkulturellen Rezeption von Faust-Mythen und -Figurationen bezeichnen.

Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)

Vera Toro: „*Soy simultáneo*“. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017. 358 S., kart., € 35,80

In *‘Soy simultáneo’*. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispana* lotet Vera Toro einen Begriff aus, der seit seiner Einführung durch Serge Doubrovsky 1977 in aller Munde ist und schon ausgeforscht schien. Dass dem nicht so ist, beweist die Verfasserin, indem sie ihre hispanistische Dissertation für eine theoretisch wohlfundierte Neubetrachtung der Autofiktion nutzt. Sie hat eine Studie vorgelegt, die mit einem spezifisch hispanistischen Korpus agiert und auf Spanisch verfasst ist, darüber hinaus aber auch einen nennenswerten Beitrag zur Narratologie leistet. Ziel der Studie, schreibt die Verfasserin in der Einleitung, ist, die literarische Autofiktion narratologisch zu systematisieren sowie „die Stabilität der Grenze zwischen *ficcionalidad* und *factualidad* zu überprüfen“ (S. 12). In diesem Sinne hätte der Titel neben der poetologischen Bestimmung des Konzepts der Autofiktion (das bewusst nicht als Gattung bezeichnet wird) auch diese narratologische Methodik der Arbeit erwähnen können.

Neben eigenen Vorarbeiten, insbesondere dem mit Ana Luengo und Sabine Schlickers herausgegebenen Sammelband *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (Madrid 2010), stützt sich die Verfasserin im Verlaufe des Buches insbesondere auf Vincent Colonna, Ansgar Nünning, Werner Wolf, Sabine Schlickers und Klaus Meyer-Minnemann – ohne dabei den über diese Autor\*innen hinausgehenden Forschungsstand zu übersehen. Interessant ist dieser narratologische und weitestgehend der deutschen Wissenschaftslandschaft (Romanistik, Anglistik) zuzuordnende Schwerpunkt vor allem deswegen, weil der Ansatz des prominenten Vertreters der spanischen Auseinandersetzung mit der Autofiktion, Manuel Alberca, eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielt. Zwar findet er die für den Forschungsstand relevante Beachtung; *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid 2007) stellt darüber hinaus aber eher einen Kontrapunkt zum Ansatz von Toro dar. Das liegt daran, dass die Autorin die Autofiktion als rein fiktionale „forma específica“ (S. 12) versteht, das heißt: weder als Variante der Autobiographie noch als Hybrid-Gattung. Damit löst sie sich zum einen von dem in der Forschung andauernden Beharren auf der Autobiographie als Gattungsfolie (deren Verhältnis zur Autofiktion zum Beispiel das später erschienene, international und interdisziplinär angelegte *Handbook of Autobiography/Autofiction*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin/Boston 2019, schon vom Titel her zentral setzt). Zum anderen ersetzt sie Albercas hermeneutischen Begriff der Ambiguität durch den strukturellen des Paradoxes. Die Verfasserin verfolgt die Absicht, die Autofiktion als eigenständiges Konzept zu beschreiben und stellt die These auf, dass nur solche Texte als Autofiktionen zu bezeichnen sind, die ihre Fiktionalität dezidiert (implizit oder explizit) ausstellen und eine paradoxe Kommunikationssituation etablieren (S. 15). Die Autofiktion müsse daher mit der Erzählung des autobiographisch Möglichen brechen: „La autoficción requiere la ruptura con la narración autobiográficamente posible“ (S. 13). Demnach ist Autofiktion immer metaliterarisch/metafiktional: die prononcierte Selbstreflexivität eines Textes wäre zu unterscheiden von punktueller Autorfiktion und Metalepse (S. 14). Die analytische Hauptaufgabe des Buches ist es folgerichtig, die narrative Einsetzung und Gestaltung der paradoxalen Struktur zu ergründen (S. 15).

Entsprechend der narratologischen Zielsetzung arbeitet die Verfasserin in etwa zwei Dritteln des Buches – unter Rückgriff auf Beispieltexte vorwiegend aus den spanischsprachigen Literaturen Spaniens und Lateinamerikas – das Begriffsumfeld der Autofiktion auf, setzt diese in Bezug zunächst zum Begriff der Fiktion, der Gattung Autobiographie und zahlreichen verwandten Genres, wie z. B. Dokufiktion, Metaroman, Autofiktionen, etc.

Notwendigerweise ist insbesondere das große erste Theoriekapitel „La autoficción en la narrativa“ (S. 31–138) von ständiger Auseinandersetzung mit bereits bestehenden Ansätzen geprägt. Die Autorin steckt ein weites Begriffsfeld ab, indem sie sich mit bestehenden Theorien kritisch auseinandersetzt (wovon sie auch die eigenen Vorarbeiten nicht ausnimmt), diese einordnet und für den eigenen Ansatz fruchtbar macht. Dabei macht sie immer deutlich, wie sie sich zu den diskutierten Thesen positioniert. Indem sie die Autofiktion in Beziehung zu verwandten Phänomenen und Begriffen setzt, beschreibt die Verfasserin die Autofiktion als relationales Phänomen, das nicht losgelöst von anderen zentralen Charakteristika postmoderner Literatur zu verstehen ist: Fiktion, Autobiographie, Metafiktion, paradoxales Erzählen, der Figur des Autors. In Kürze resümiert, entwickelt die Autorin folgende Kriterien der Autofiktion: Fiktionalität, Metafiktion und referentielle Illusion als konstitutive Kriterien, autodiegetische Erzählung sowie antiillusorische und paradoxe Erzählstrategien als Variablen (S. 137).

Aus der Betrachtung des Korpus leitet die Verfasserin eine thematisch große Bandbreite ab und schließt daher aus, dass sich die Autofiktion über eine im Mittelpunkt des Erzählens stehende Lebenserzählung definieren müsse. Diese Feststellung ist insofern zentral, als ein solcher thematischer Schwerpunkt in der Forschungsrichtung angenommen wird, welche die Autofiktion als Deviation oder Derivat der Autobiographie begreift. Im Anschluss an die „indeterminación temática“ (S. 110) der Autofiktion arbeitet die Verfasserin heraus, dass die Autofiktion kein abgeschlossenes Genre darstellt, sondern dass autofiktionale Texte auch mehreren Gattungen angehören können (S. 105). An dieser Stelle hätte sich schon der Begriff des „*container literario*“ (S. 311) angeboten, welcher gegen Ende des Buches, im letzten Satz des Analysekapitels eingeführt und nicht näher erläutert wird: Er bündelt eine wesentliche These der Studie, nämlich, dass sich die Autofiktion weder von einer irgendwie fiktionalisierten Lebenserzählung her definiert noch auf eine Gattung beschränkt wäre. Allerdings schränkt die Autorin die thematische Offenheit noch einmal ein, wenn sie im Zuge ihres zentralen Arguments der Metafiktion eine „*tendencia virulenta a ser literatura sobre literatura*“ (S. 110) feststellt. Die Autofiktion definiere sich aber nicht über ihr Thema, sondern über ihre strukturellen Merkmale (S. 116), welche die Verfasserin zum Ende des ersten Kapitels hin in einer hier noch tentativen, im Schlusswort dann bestätigten Definition der Autofiktion zusammenfasst:

La autoficción literaria se manifiesta en un texto narrativo y ficcional y se basa en una constelación paradójica de sus instancias textuales: la persona del autor real se ficcionaliza mediante referencias biográficas y/u otras características claramente reconocibles, sea en el personaje del narrador homo o autodiegético o en otros personajes. Al mismo tiempo, la ficcionalidad del texto se ostenta claramente, es decir, la autoficción siempre es metaficcional. Su enfoque temático no se restringe a lo autobiográfico sino abarca explícita o implícitamente el campo amplio de la procesualidad de la escritura y la ficción literaria misma. (S. 108/318)

Im zweiten Theoriekapitel (S. 139–219) führt Toro ein weiteres Element der Autofiktion ein, das in die vorgenannte Definition allerdings keinen Eingang findet, wohl, weil es sich eher um eine Funktion als ein Kriterium der Autofiktion handelt. Dem auch im Klappentext erwähnten Begriff der „*clave lúdica*“, dem spielerischen Schlüsselement der Autofiktion, weist die Verfasserin dennoch zentrale Bedeutung zu. Der Begriff des Spielerischen bleibt dabei aber metaphorisch. Er wird hergeleitet aus dem Wirken mehrerer illusions- und

immersions-schaffender Strategien und ihren Antagonisten des metafictionalen Illusionsbruchs: die „irreverencia lúdica“ (S. 139) der Autofiktion habe zur Folge, dass die scheinbar fest gesetzten Grenzen der Fiktion in einem Spiel antagonistischer Strategien erschüttert werden (S. 140). Es handelt sich hierbei also um einen ästhetischen Effekt: Er entsteht aus der Kombination von lebensweltlicher Illusion und referentieller Illusion (zu der die vermeintliche Identität von Autor und Erzähler oder Figur gehört) sowie der Illusion einer konkreten Erzählinstanz mit Strategien, die die Künstlichkeit und Konstruiertheit des Erzählten betonen (S. 141). Dazu gehört laut der Verfasserin fantastisches Erzählen, paradoxales Erzählen (mit Schwerpunkt auf Metalepsen) sowie die Formen der *mise en abyme*. Der Begriff des Spiels (die Autorin verwendet im Spanischen vor allem das Adjektiv *lúdico*) ist im vorliegenden Zusammenhang also als Oszillieren zwischen unterschiedlichen illusions- und immersionsfördernden Strategien sowie der Betonung der Fiktionalität zu verstehen.

Die naheliegende ethisch-moralische Komponente des Spiels und die Frage, in welchem Verhältnis die ausgestellte Fiktivität von Autofiktionen zu beispielsweise historisch, politisch oder sozial brisanten Themen steht, wird allerdings nur am Rande adressiert. Am Beispiel von *El juego del alfiler* von Darío Jaramillo Agudelo (Valencia 2002) macht die Verfasserin deutlich, dass die metafictionalen Elemente des Romans die Wahrscheinlichkeit des Erzählten verstärken, statt sie zu unterlaufen, den Narco-Thriller also gerade in den Bereich des Möglichen rücken (S. 297) und dabei die kolumbianische Realität glaubwürdig dargestellt wird (S. 299). Und die „bromas literarias“, die literarischen Scherze in *La velocidad de la luz* von Javier Cercas (Barcelona 2005) unterstützen nur, so Toro, die Ernsthaftigkeit der am Beispiel des Vietnamkriegs ausgeleuchteten menschlichen Abgründe (S. 265). Das Spielerische dient der Verfasserin also vorwiegend als Metapher, um die paradoxe Erzählsituation der Autofiktion zu beschreiben, in der es der Erzählinstanz möglich ist, intradiegetische und extradiegetische Ebenen zu überschreiten.

Nachdem die beiden Theoriekapitel mit einer Auswahl spanischsprachiger autofictionaler Texte illustriert worden sind (ausführliche Beispielanalysen zu Texten von Jorge Luis Borges, Javier Marías, Patricio Pron und Fernando Vallejo finden sich im zweiten Theoriekapitel), beschließt ein eigenes Analysekapitel (S. 221–311) die Arbeit, mit dem Ziel, die gewonnenen Erkenntnisse an Einzelanalysen exemplarisch darzulegen. Das Korpus besteht aus fünf Romanen: den spanischen *La loca de la casa* von Rosa Montero (2003), *La velocidad de la luz* von Javier Cercas (2005), *Volver a casa* von Juan José Millás (1990) und *Vidas y muertes mías* von Carlos Feal (2010) sowie dem kolumbianischen *El juego del alfiler* von Darío Jaramillo Agudelo (2002). Der Schwerpunkt dieser Auswahl liegt deutlich auf halbinselspanischen Texten und auf dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Die Verfasserin legt offen, dass sie Romane ausgewählt hat, die zum einen strukturell und thematisch ein möglichst breites Bild der Autofiktion zeichnen und in denen zum anderen die Immersion und die erzählte Geschichte hinter Experimentierfreudigkeit und Selbstbezüglichkeit zurückzutreten scheinen (S. 16). Implizit lässt diese Auswahl eine graduelle Skala der Autofiktion erkennen, von deutlichen Autorbezügen der autodiegetischen Erzählinstanzen bei Montero und Cercas bis hin zu einer „heterodiegetischen Autofiktion“ (S. 270) bei Millás, in der die Bezugnahme auf die Autorfigur nur noch marginal ist – dabei allerdings andeutet, dass die im Weiteren bei Unamuno angelehnte Frage nach dem Verhältnis von Autor und Figur, nach dem Schreiben und Geschriebenwerden, indizienhaft auch auf die extratextuelle Ebene gehoben werden könnte. Die von der Verfasserin als kubistische Romane bezeichneten Texte *El juego del alfiler* und *Vidas y muertes mías* lassen schließlich weder eine einzelne Erzählinstanz noch eine kohärente Erzählung erkennen (S. 292). In *El juego del alfiler* gibt sich eine erste Erzählinstanz als der Autor Darío Jaramillo aus und legt dabei die Fiktivität der Erzähler-Figur Darío Jaramillo offen. In *Vidas y muertes mías* entsteht ein komplexes Geflecht dreier Erzähler, die sich selbst und sich gegenseitig erzählen und dabei von der Verfasserin systematisch aufgezeigte *mises en abyme* bilden, welche die

lebensweltliche Illusion stark stören (obwohl die Details der Erzählung eine referentielle Illusion in Bezug auf den realen Autor herstellen) (S. 311).

Bei allen fünf Texten steht die Funktionsweise der literarischen Fiktion im Zentrum. Durch das Auftreten der Autor-Figur, so resümiert Toro, werde das „*making-of* del narrarse narrando“ (S. 325) als Spiel der Äußerungsinstanz ausgestellt. Es stellt sich allerdings die Frage, ob der Begriff der Autofiktion noch anzubringen ist, wenn die Referenz auf die Autorfigur wie bei Millás marginal ist und der metafiktionale Aspekt den referentiellen derart überlagert, dass die Selbstbezüglichkeit der Erzählung sich nur noch auf die Reflektion des Literarischen an sich bezieht, nicht aber auf das ‚Spiel‘ mit der die Erzählebenen überschreitenden Autorfigur. Die Autofiktion würde sich dann auch von der oben zitierten Definition der Verfasserin entfernen, nach der sich die Autofiktion gerade aus der Spannung der referentiellen Illusion mit illusionsbrechenden Strategien bestimmt. Wenn die referentielle Illusion aber (nahezu) komplett entfällt und die Selbstbezüglichkeit des Erzählens sich nurmehr auf die innertextlichen Instanzen bezieht, müsste entweder der Begriff der Autofiktion ausgedehnt werden auf die Selbstbezüglichkeit fiktionalen Erzählens allgemein oder einer der *meta*-Gattungsbegriffe in Anschlag gebracht werden, von denen Toro die Autofiktion abgrenzt. In jedem Fall lässt sich aus den Beispielanalysen eine Tendenz zu einer Typologie der Autofiktion erkennen, in denen die Texte von Rosa Montero und Javier Cercas noch zu den konventionelleren Beispielen gehören, eben weil die referentielle Illusion hier so einprägsam evoziert wird. Die „kubistischen“ Autofiktionen und der Roman von Millás stehen eher am äußersten Extrem dieser Skala, an dem sich die referentielle Illusion schon wieder auflöst.

Dass *Yo soy simultáneo* diese Fragen aufwirft, ist das Verdienst der Verfasserin, die den Begriff der Autofiktion narratologisch präzise fasst und ihn sauber in sein begriffliches Umfeld einordnet. Auf Spanisch verfasst, sehr zugänglich und dabei konzise formuliert, leistet die Arbeit nicht nur zur Hispanistik, sondern auch zu den Literaturwissenschaften allgemein einen wesentlichen Beitrag, der nicht nur, aber am prägnantesten darin besteht, die Autofiktion aus dem Vergleich mit der Autobiographie zu lösen.

Frauke Bode (Bonn)

Thomas Mann: *Tristan. Novelle*. Mit Anmerkungen und einem Nachwort hg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam, 2020. 90 S., kart., € 3,60

Thomas Manns Novelle *Tristan* (1903) gehört zu jenen Dichtungen, die wie unter einem Brennglas zentrale Motive dieses Autors versammeln. Dementsprechend gut ist die Editions- wie auch die Forschungslage für diesen sowohl in schulischen wie universitären Kontexten sehr präsenten Text.<sup>1</sup> Nichtsdestotrotz sind, wie die hier angezeigte Ausgabe

<sup>1</sup> Vgl. den Kommentar in: Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. II.2: *Frühe Erzählungen 1893–1912*. Kommentar von Terence J. Reed. Frankfurt/M. 2004; vgl. daneben den in der GKFA kaum berücksichtigten ‚jüdischen‘ Subtext bei Yahya Elsayge: *Judentum und Schrift bei Thomas Mann*. In: *Thomas Mann und das Judentum. Vorträge des Berliner Kolloquiums der Thomas-Mann-Gesellschaft*. Hg. von Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer. Frankfurt/M. 2004, 59–73; ein Resümee der neueren Forschung findet sich bei Bernd Hamacher: *Tristan*. In: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 114–117. Darüber hinaus hat Yahya Elsayge Fragen der gender studies mit solchen der jewish studies verknüpft (*Isolde als phallische Frau und als Opfer des Juden. Zu Thomas Manns Verwendung des Tristan-Mythos*. In: *tristan mythos maschine. 20 jh.ff.* Hg. von Robert Schöller, Andrea Schindler u. a. Würzburg 2020, S. 121–144.