

BENJAMIN SPECHT

›DER POET ALS MASKENBALL‹

Fiktive Autorschaft und literaturgeschichtliche Positionierung bei Jan Wagner

1. Einleitung: Paradoxien der Autorschaft in Wagners
selbstporträt mit bienenschwarm

Als Jan Wagner im Jahr 2015 als erster Lyriker überhaupt den Preis der Leipziger Buchmesse erhielt,¹ war ihm ein höchst seltenes Kunststück gelungen. Nicht nur unterstrich die Ehrung einmal mehr die Anerkennung des Autors bei den kanonisierenden Institutionen des Landes, nun weit über die Reichweite der Lyrik-Szene hinaus. Sie war auch der Beginn eines für das Genre erstaunlich großen Erfolgs beim Lesepublikum.² Als erster und bisher einziger Gedichtband erzielte die in Leipzig prämierte Sammlung *Regentonnenvariationen* (2014) nach der Preisvergabe eine Platzierung unter den ersten fünf Titeln auf der SPIEGEL-Bestseller-Liste.

Neben dem besonders populären Eröffnungssonett *giersch* hat dabei wohl kein Text des Bandes in der kurzen Zeit seit Erscheinen in Kritik und Literaturwissenschaft schon so viel Beachtung gefunden wie das Schlussgedicht *selbstporträt mit bienenschwarm*. Auch der Autor selbst hat ihm auf diversen Wegen besonderes Gewicht verliehen. So weist Wagner in vielen seiner poetologischen Essays auf die spezielle Bedeutung von erster und letzter Zeile eines Gedichts hin,³ und dieses Argument lässt sich mühelos auch auf die Organisation ganzer

1 Zu den Motiven und der Resonanz der Preisverleihung siehe Holger Pils, Mit literaturbetrieblicher Wucht. Das Echo auf die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse an Jan Wagner, in: Jan Wagner, hg. von Frieder von Ammon, München 2016 (= Text+Kritik 210 [2016], H. 3), S. 64–74. Übertroffen wurde die Ehrung nur noch einmal durch die Verleihung des Büchner-Preises im Jahr 2017.

2 Jürgensen und Klimek bezeichnen Wagner als derzeit »wohl erfolgreichste[n] deutschsprachige[n] Gegenwartslyriker«. Christoph Jürgensen und Sonja Klimek, Die Gedichte Jan Wagners – Interpretationen zur Einführung in sein lyrisches Werk, in: Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen, hg. von Christoph Jürgensen und Sonja Klimek, Stuttgart 2017, S. 9–11, hier S. 9.

3 Siehe z. B. Jan Wagner, Ein Knauf als Tür. Wie Gedichte beginnen und wie sie enden, in: Jan Wagner, Der verschlossene Raum. Beiläufige Prosa, München 2017, S. 224–256, hier S. 224.

Gedichtsammlungen übertragen, wie dies auch bereits geschehen ist.⁴ V. a. wird die exponierte Stellung des Textes für Wagners Schaffen aber daran ersichtlich, dass er den Titel auch für die von ihm selbst zusammengestellte Ausgabe ›ausgewählter Gedichte‹ im Jahr 2016 herangezogen hat.⁵ Mit dieser publizistischen Geste unterstellt er sein ›kanon-würdiges‹ bisheriges Œuvre insgesamt der im titelgebenden Gedicht entfalteten Poetik von Autorschaft:

selbstporträt mit bienenschwarm

bis eben nichts als eine feine linie
um kinn und lippen, jetzt ein ganzer bart,
der wächst und wimmelt, bis ich magdalena
zu gleichen scheine, ganz und gar behaart

von bienen bin, wie es von allen seiten
heranstürmt, wie man langsam, gramm um gramm
an dasein zunimmt, an gewicht und weite,
das regungslose zentrum vom gesang ...

ich ähnele mit meinen ausgestreck-
ten armen einem ritter, dem die knappen
in seine rüstung helfen, stück um stück,
erst helm, dann harnisch, arme, beine, nacken,

bis er sich kaum noch rühren kann, nicht läuft,
nur schimmernd dasteht, nur mit ein paar winden
hinter den glanz, ein bißchen alter luft,
und wirklich sichtbar erst mit dem verschwinden.⁶

Auch in seiner Machart, nicht nur seiner Programmatik, ist dieser Text überaus typisch für Wagners Lyrik. Die Bindungsmittel der poetischen Sprache werden

- 4 Siehe Heinrich Detering, Qualle und Killer. Eine Einführung in das Schreiben Jan Wagners, in: Jan Wagner, hg. von Frieder von Ammon, München 2016 (= Text+Kritik 210 [2016], H. 3), S. 7–14, hier S. 8: »Der Dichter im Bienenschwarm, der seine Züge trägt, indem er ganz Bienenschwarm ist: dieses Schlussbild erscheint wie ein Emblem der Pflanzen- und Tierporträts.«
- 5 Jan Wagner, Selbstporträt mit Bienenschwarm. Ausgewählte Gedichte, München 2014. Das Motiv wird zusätzlich durch die Gestaltung des Umschlags unterstrichen, auf dem zwar kein Schwarm, aber doch einige Insekten abgebildet sind.
- 6 Jan Wagner, Regentonnenvariationen. Gedichte, München 2014, S. 97.

reichlich aus der Tradition geschöpft, dabei aber aufgelockert und als Ermöglichungsbedingung, nicht Einschränkung kreativer Freiheit verstanden.⁷ Die Abweichung ist kein harter Bruch mit der Norm, denn letztere bleibt konstitutiv und strukturgebend. Konkret: Die Verse stehen hier oft in Spannung zu den Einheiten von Strophe, Satz, Kolon und sogar Wort, und so kommt es zu einigen ›harten‹, zuweilen gar strophischen und morphologischen Enjambements. Dennoch ist die Versifikation durchgehend in fünfhebigen Jamben mit regelmäßig wechselnden Kadenz gehalten, und dieses Muster wird durch die Enjambements nur umspielt, nicht unterbrochen. Am deutlichsten wird das Prinzip aber beim Reim, zu dem der studierte Anglist Jan Wagner selbst auch schon theoretisch gearbeitet hat.⁸ Mit Assonanzen, Konsonanzen und gebrochenem Reim werden in *selbstporträt mit bienenschwarm* etliche unorthodoxe Möglichkeiten der klanglichen Musterung aufgeföhren, am Ende aber stellen sich alle Verse durchgängig als kreuzgerimt heraus. Damit reiht sich das Gedicht doch wieder in die Reihe einer der gängigsten Gedichtformen klassischer deutscher Lyrik ein, negiert sie nicht, sondern flexibilisiert sie nur: vierzeilige Strophen aus jambischen, kreuzgerimten Versen.

Eine Ausnahme bildet dabei allerdings ausgerechnet das letzte, diesmal rein gereimte Wortpaar ›winden/verschwinden‹, nachdem zuvor nur unreine Varianten zum Einsatz kamen. Dass just der Abschluss des Gedichts sowie des ›Selbstporträts‹, das sich thematisch im Text entfaltet, sich damit in ungetrüßter klanglicher Stimmigkeit präsentiert, wird man als ästhetisches Statement begreifen dürfen: Nicht nur auf der Ebene der Information, auch auf der der phonetischen Faktur hat sich am Ende eine harmonische Form bzw. ein klares und geschlossenes Profil konturiert. So macht das Gedicht seine übergreifende semantische Kohärenz auch hörbar: die nämlich des Subjekts des poetischen Sprechakts selbst.

Für die nähere thematische Entfaltung dieser poetischen Idee von Autorschaft bedient sich Wagner – neben zahlreichen anderen Anspielungen und vielfältig deutbaren bildlogischen Konstellationen –⁹ v. a. eines sehr traditions-

7 Siehe dazu Jan Wagner, *Neue Texte*, in: Jan Wagner, hg. von Frieder von Ammon, München 2016 (= *Text+Kritik* 210 [2016], H. 3), S. 4–6, hier S. 5 f.: »Unreine Reime, auch andere Mittel, können das Strenge gerade traditioneller Formen unterwandern, ohne diese Formen bloßzustellen. Sie alle haben ihren Reiz [...]. Man muss sie nicht als Beschränkung wahrnehmen; für mich wäre es im Gegenteil ein Verlust an Freiheit, diese Formen nicht dort zu verwenden, wo sie sich aufdrängen, weil ihre Eigenheiten dem Gedicht zugute kommen.«

8 Die Reim-Vielfalt erfährt in seinem Werk in fast jeder Deutung von Wagners Lyrik besondere Würdigung. Z. B. Heinrich Detering, *Qualle und Killer*, S. 11.

9 Dazu informativ die bisher umfassendste Deutung des Gedichts von Johannes Görbert, *Vom Aufgehen des Lyrikers in seiner Kunst. Zu Jan Wagners poetologischen Gedicht »selbstpor-*

reichen poetologischen Bildfelds, nämlich dessen von Dichtkunst als Bienenzucht.¹⁰ Wie schwärmende Insekten, die sich *peu à peu* an ihren Imker hängen, fliegen auch dem Dichter die Worte zu. Und doch hat die Analogie auch ihre sprechenden Grenzen. Bei Wagner verfügt das Subjekt dezidiert nicht wie ein Imker über die Bewegung der Tiere als Dirigent, sondern gibt lediglich auf passive, ›regungslose‹ Art und Weise dem Prozess Form und Kontur. Somit ist abschlägig über die erste Option in einer (scheinbaren) Deutungsalternative zu befinden, die eine der ersten Einzelinterpretationen des Gedichts eröffnet hat, nämlich ob es sich um »eine mystische Verschmelzung von Mensch und Schöpfertier«¹¹ handle. Es findet in Wagners Szenario keine aktive Lenkung, ja überhaupt keine echte Wechselwirkung von Mensch und Biene, Sprecher und Sprache statt. Der kreative Prozess folgt vielmehr einer unsichtbaren Hand, an deren Ende Bienen und Mensch, Sprache und Dichter gemäß ihrer jeweiligen Eigenlogik über eine geteilte Form zur Deckung kommen, aber keine Substanz gemeinsam haben. Dies wird man wohl so in begrifflichere Sprache übersetzen dürfen: Keinerlei Essentialismus kreativer Urheberschaft – etwa Psychologismus, Biografismus oder Genie-Denken – wird hier das Wort geredet, die Stelle des Autors als ›Zentrum des Gesanges‹ bleibt unstofflich. Stattdessen liegt in den einzelnen Worten selbst der Impuls, sich im Gedicht zu einem poetischen Ganzen zu gruppieren.

Nicht als Person also erlangt der Autor Präsenz und Relevanz in seinem Gedicht. Und dennoch stellt sich im Nachhinein heraus, dass das spezifische Profil seiner Kreativität doch von Beginn an Telos der Bewegung der Worte/Bienen war. Er ist in Erscheinung getreten, weil seine Umriss das Arrangement der Worte ebenso bestimmt haben wie deren bienenhafte Schwarmintelligenz. Auch die zweite Deutungsoption aus der erwähnten Interpretation des Textes, nämlich die als »Prozess der Selbstaflösung eines Dichters«¹², trifft somit nur zum Teil zu. *Vor* der poetischen Äußerung war schließlich von ihm noch rein gar nichts erkennbar, ja vorhanden, und so kann er sich auch also auch gar nicht ›auflösen‹ im eigentlichen Sinne. Im Gegenteil: Der Dichter verdeckt *und* enthüllt

trät mit bienenschwarm«, in: Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen, hg. von Christoph Jürgensen und Sonja Klimek, Stuttgart 2017, S. 241–260, bes. s. 248 f. Zu nennen sind etwa der (auch durch den Autor explizit verbürgte) Bezug auf eine Darstellung der Maria Magdalena durch Tilman Riemenschneider, auf die Geschichte des malerischen Genres des Selbstporträts sowie die der Ikonographie des ›Ritters‹.

10 Dazu ebd., S. 244.

11 Michael Braun, Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst Jan Wagners, in: Jan Wagner, hg. von Frieder von Ammon, München 2016 (= Text+Kritik 210 [2016], H. 3), S. 46–50, hier S. 49.

12 Ebd.

sich in seiner Dichtung, wird durch sie erst ›wirklich sichtbar‹, wie der letzte Vers betont.

Um aber noch detaillierter und konzeptioneller rekonstruieren zu können, was Wagner in *selbstporträt* als Paradoxie von Verschwinden und Sichtbarkeit lyrisch ›verdichtet‹ hat, empfiehlt es sich, werkbiografisch einen Schritt zurück zu tun, nämlich zu dem Gedichtband, der seinem späteren Publikumserfolg voranging und während eines einjährigen Stipendiums an der Villa Massimo in Rom entstand: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene* von 2012.

2. Der empirische Autor und die fiktiven Dichter in *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*

Als Einzeltext erstveröffentlicht wurde *selbstporträt mit bienenschwarm* bereits im Jahr 2013. Allein schon entstehungsgeschichtlich reicht das Gedicht damit nahe an *Die Eulenhasser* heran. Und auch thematisch gehört es genau der etwas früheren Schaffensphase zu. Der Band entwirft nämlich eine elaborierte Poetik, hinter die sich Wagner mit *selbstporträt mit bienenschwarm* auch später noch mit seinem Gesamtwerk stellt, wenn auch in etwas abgeschwächter Form.¹³ In *Die Eulenhasser* bescheidet sich Wagner nicht mit der Diagnose des Autors als einer leeren Mitte, sondern füllt das Vakuum noch offensiv mit drei durch und durch fiktiven Dichterfiguren auf: Anton Brant, Theodor Vischhaupt und Philip Miller. Jeder der drei erhält im Text dabei ein eigenes biografisches und künstlerisches Profil. Brants Dichtung präsentiert sich als urig-kauzige Naturpoesie eines holsteinischen Bauern, Vischhaupt ist Wahl-Berliner und Verfasser ausschließlich von Anagrammgedichten. Über den in Rom lebenden Deutschen Philip Miller – namentlich angelehnt an Goethes römisches Inkognito Johann Philipp Möller – ist dagegen am wenigsten bekannt, außer dass er Verfasser von zwölf Elegien ist.

Dass es sich bei diesen drei angeblich ›verborgenen‹ Dichtern, von denen der Untertitel spricht, in Wahrheit um erfundene handelt, wird dem Leser spä-

13 Der Grund für diesen dezenteren Einsatz der Autor-Inszenierung im Vergleich zu *Die Eulenhasser* könnte dabei darin liegen, dass das gleich zu erläuternde Verfahren der Autorfiktion von Wagner auch und v.a. dazu gedacht ist, einen freieren Umgang mit Traditionen und Formen zu ermöglichen (siehe 3.). So kann es nicht in seinem Interesse liegen, die Reflexivität seiner Position, wenn sie einmal verdeutlicht wurde, jedes Mal wieder neu zu markieren, weil auch das die Freiheit wiederum auf neue Art einschränken würde. Dass dennoch von der andauernden Gültigkeit der in *Die Eulenhasser* entwickelten Poetik ausgegangen werden kann, sieht aber z.B. auch Osterkamp so. Siehe Ernst Osterkamp, Ironische Poetologie. Über einige Gedichte von Jan Wagner, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 28 (2018), H. 2, S. 234–246, hier S. 245.

testens durch den klärenden Klappentext deutlich. Wer aber die Lektüre mit dem Vorwort beginnt, bewegt sich bereits in der Fiktion, ohne es sofort zu realisieren. Indem Wagner diesen Textteil datiert und orthonym unterzeichnet, wird – mit Philippe Lejeune gesprochen – scheinbar ein ›referentieller Pakt‹ zwischen dem empirischen Autor und dem Herausgeber Wagner aufgebaut. In Wahrheit stehen die Sätze des Vorworts aber bereits unter fiktionalem Vorbehalt:¹⁴ In überspitzter Opposition zwischen »den Aufregungen und den Schlagzeilen, den hektischen Tagesaktivitäten und dem Wirbel der Märkte«¹⁵ sowie dem stillen Wirken einsam-weltabgewandter Kreativität werden nämlich die drei imaginären Dichter vorgestellt, welche er mit Hilfe von ebenso erfundenen Vermittlerfiguren vor dem unrechtmäßigen Vergessen errettet haben will. Diese Zeuginnen und Zeugen sind Anton Brants Ehefrau Anna, Vischhaupts einziger Freund Thaddäus Winkelmann sowie zwei deutsch-italienische Leserinnen und Leser von Millers Gedichten namens Pippo Mampieri und Agnese Rossi.¹⁶ Im Vorwort gibt der Herausgeber ›Wagner‹ somit in einem »spröde-betulichen Philologenduktus«¹⁷ nur vor, dass es Anliegen des Bandes sei, die Kontingenzen der Literaturgeschichte zu beheben und den drei Dichtern endlich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dem Autor Wagner aber geht es um eine durchaus subtilere Form der Kanon-Politik, wie später noch detailliert zu zeigen ist (siehe dazu 3.).¹⁸

14 Siehe so auch Sonja Klimek, *Vergessene Dichter, die es nie gab*. Zu Jan Wagners Gedicht »Kröten«, in: *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, hg. von Christoph Jürgensen und Sonja Klimek, Stuttgart 2017, S. 175–194, hier S. 180: »Jan Wagner«, der Herausgeber von Brant, Vischhaupt und Möller [sic!], tätigt Aussagen, die die Leser/innen Jan Wagner, dem Autor von *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern*, nicht eindeutig zuschreiben können.«

15 Jan Wagner, *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*, München 2012, S. 11. Im Fließtext wird aus dieser Ausgabe fortan mit Seitenangabe ohne Sigle in Klammern zitiert.

16 Es fällt dabei auf, dass mit der abnehmenden Informationsdichte über die drei Dichterfiguren (siehe unten) auch ihr Verhältnis zu den literarischen Vermittlern immer loser wird: Von der Ehefrau über einen Freund bis zu bloßen Findern ohne persönliche Bekanntschaft.

17 Siehe Ernst Osterkamp, *Die stillen Helden der Kunstautonomie. Über Jan Wagners »Die Eulenhasser in den Hallenhäusern«*, in: Jan Wagner, hg. von Frieder von Ammon, München 2016 (= *Text+Kritik* 210 [2016], H. 3) S. 15–27, hier S. 17.

18 Freilich aber kann man rückblickend, wenn man die Machart der Gedichte der drei ›Verborgenen‹ und ihren Umgang mit der Tradition durch die Lektüre kennengelernt hat, schon das vordergründig naive Sendungsbewusstsein des Herausgebers entsprechend interpretieren: dass es dem Band zwar nicht um direkte Korrekturen der Literaturgeschichte zu tun ist, aber doch darum, das Wissen um Kontingenz in der Dichtung umzukehren in ein Bewusstsein von Möglichkeiten und in ein Mittel der Reflexion der eigenen literarhistorischen Position. So kann der Wunsch, mit dem das Vorwort schließt, auf eine Weise interpretiert werden, wie später für die Gedichte insgesamt noch genauer dargelegt: »[S]o verschieden diese Verborgenen auch sein mögen hinsichtlich ihrer Herkunft, ihres Stils, ihrer

Der folgende Hauptteil des Bandes ist entlang der drei fiktiven Lyriker Brant, Vischhaupt und Miller organisiert. Ihre Lebensumstände, soweit dem Herausgeber ›Wagner‹ bekannt, werden zunächst jeweils in kurzen, hochgradig interpretationsbedürftigen Einführungen geschildert, und im Anschluss witzige, fiktive Bibliografien zu Werk und Leben fabriziert.¹⁹ Es folgen sodann die Gedichte, jeweils mit einem Stellenkommentar versehen auf Basis der sog. ›Literaturangaben‹, aber durchaus auch mancher tatsächlicher und belastbarer, literarischer Querverweise. Überdies ist für jeden der drei Dichter je ein spezifischer Zusatztext beigelegt: bei Brant ein Glossar zur norddeutschen Mundart des Autors, bei Vischhaupt ein kleiner Essay über die Geschichte des Anagrammgedichts, bei Miller schließlich eine kurze Erläuterung zum Pseudonym des Autors durch Roberto Zapperi. Dieser ist jedoch keine fiktive Gestalt, sondern hat in der Tat ein Buch über Goethes italienische Reise verfasst mit dem Titel *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom* (1999).

Mit diesem Verfahren, gemeinsam mit seinen lyrischen Texten auch ›passende‹ Autorfiguren zu kreieren, bewegt sich Wagner in einer langen Ahnenreihe, die mindestens bis zur Barden-Fiktion des Göttinger Hains zurückreicht. Schon der erste Satz des Vorworts lässt sich in dieser Richtung deuten: In der initialen Feststellung, man könne in gewissem Sinne »alle Dichter als Verborgene bezeichnen« (S. 11), mag man ein Echo auf die Autorin erkennen, die das Verfahren fiktiver Autorschaft in der deutschen Literatur am prominentesten zum Einsatz gebracht hat, nämlich Else Lasker-Schüler (Jussuf von Theben, Tino von Bagdad u. a.).²⁰ In seinem Vortrag *Der Poet als Maskenball* (2013) meint Wagner selbst unter Verweis auf etliche literarhistorische Beispiele (allerdings ohne Lasker-Schüler): »[W]er einmal angefangen hat, sich mit imaginären Dichtern zu beschäftigen, kommt recht bald zu der Erkenntnis, dass es weit mehr von diesen luftigen Wesen gibt als er je für möglich gehalten hätte.«²¹

grundlegenden poetischen Überzeugungen, so erfreulich wäre es doch, wenn er [d. i. der Leser] nach der Lektüre keinen von ihnen mehr vergäße.« (S. 13)

- 19 Um nur zwei Beispiele zu nennen: »Brant, Anna: *Ich, Muse und Melkerin. Mein Leben zwischen Versen und Färsen*. Neuer Landwirtschaftlicher Verlag, Husum 2000.« (S. 22) Oder: »Scheureb, Maria: »Von DADA, Sprachspiel, Anagrammen. Theodor Vischhaupt im Kontext der europäischen Avantgarde«, in: *Frakturen. Magazin für Sinn und Unsinn*. Zürich 2008.« (S. 61)
- 20 Siehe z. B. Else Lasker-Schüler, *Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger*, in: Else Lasker-Schüler, *Der Prinz von Theben und andere Prosa*, Frankfurt a.M. 1998, S. 505–555, hier S. 531: »Sich unsichtbar zu erhalten, benötigt der Dichter ein Versteck, wir wären sonst – sicher sogar – eher vergriffen wie unser Buch, wie unser Bild, wie unser Lied.« Siehe auch z. B. Meike Feßmann, *Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors*, Stuttgart 1992.
- 21 Jan Wagner, *Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter*, Mainz 2014, S. 3. Gehalten wurde der dieser Publikation zugrunde liegende Vortrag am 20. April 2013.

Auch wenn sich in diesem Vortrag eindeutige Fiktionen (z. B. Fernando Pessoa's ›Heteronyme‹) mit Betrugsfällen (z. B. Ossian oder George Forestier) vermischen, wird dennoch eine Gemeinsamkeit in der Wahl der Beispiele erkennbar: Alle sind sie, wie auch Wagners drei ›Verborgene‹ in *Die Eulenhasser*, nicht (nur) Teil des Personals einer im konkreten poetischen Text aufgebauten fiktiven Welt, auch nicht (allein) als Erzähler/Textsubjekte Funktion eines auf den Einzeltext begrenzten fiktionalen *discours*. Vielmehr treten hier fiktive Figuren in die ›äußere‹, nicht lediglich die ›innere‹ Dimension der fiktionalen Kommunikation ein,²² nämlich an die Stelle des Senders der poetischen Mitteilung. Und so muss die imaginäre Existenz dieses dem fiktionalen Geltungsanspruch nach extratextuellen Urhebers auch über den Einzeltext hinaus behauptet sein. Dies geschieht in seinem kommunikativen Rahmendiskurs – bei Wagner eben die erfundenen Paratexte (Vita, Bibliografien, Kommentar), die die Gedichte flankieren.

Dieses Phänomen, das ich an anderer Stelle ausführlicher systematisch profilieren,²³ soll mit einem Begriff bezeichnet werden, der schon manchmal in der Literaturwissenschaft Verwendung gefunden hat, aber noch nicht begrifflich und konzeptionell geschärft worden ist, nämlich als ›Autorfiktion‹. Damit sei der Einsatz einer erkennbar erfundenen Figur an der Funktionsstelle im Modell fiktionaler Kommunikation gemeint, die im Normalfall vom empirischen Autor eingenommen wird.²⁴ Diese Hypostase gelingt oft dadurch, dass die Paratexte, die sonst die Angaben zum wirklichen Urheber enthalten, nun zu einem fiktio-

22 Siehe zur ›kommunizierten Kommunikation‹ fiktionaler Rede Matias Martínez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (10. Aufl.), München 2016, S. 19 f. Das Verfahren der Hypostase eines fiktiven Autors scheint mir durchaus ein von ›bloßer‹ Autorinszenierung unterscheidbares Verfahren zu sein. Wo dort am Ende noch immer auf eine empirische Person referiert wird, wie stilisiert und überformend auch immer, so wird hier eine ganz eigene, erkennbar erfundene Figur entwickelt.

23 Geplant für: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 21 (2021), H. 1.

24 Das Normal-Modell fiktionaler Kommunikation ist das folgende: Eine reale Person, der empirische Autor, kommuniziert mit einer ebensolchen, dem empirischen Leser, über seine Erzählung. Dies geschieht dabei so, dass diese wiederum ›kommunizierte Kommunikation‹ ist, nämlich zwischen einem Erzähler als rein textueller Instanz der Informationsvergabe und einem entsprechenden intratextuellen Adressaten. Nur in der ›äußeren Kommunikation‹ zwischen empirischem Autor und Leser wird allerdings tatsächlich kommuniziert, d. h. dass in der inneren, zwischen Erzähler und seinem Adressaten, die Instanzen keine von der Textdimension losgelöste Existenz beanspruchen können. Bei Autorfiktion jedoch wird gerade in die äußere, reale Kommunikation noch eine weitere fiktionale Instanz eingeschaltet. Die Konstitution des Autor-Bildes bei den Lesenden geschieht dann nicht primär auf Basis des Textes und des Vorwissens über seinen realen Urheber, sondern wird eigens durch spezielle paratextuelle und mediale Hinweise im diskursiven Rahmen in die gewünschte Richtung gelenkt.

nalen Spiel genutzt werden. So werden bei Wagner ganze Biografien und komplexe Persönlichkeitsprofile aufgebaut, die aber vom Lesepublikum durchaus als fiktiv durchschaut werden können.²⁵ Dem Schöpfer einer Autorfiktion kommt dabei die Tatsache entgegen, dass er bei seinen Rezipientinnen und Rezipienten überhaupt ein Bedürfnis nach personaler Urheberschaft voraussetzen kann, mit dem er nun sein Spiel treibt.²⁶ Entsprechend heißt es auch in Wagners Vortrag: »Daß das Subjekt des Gedichts keinesfalls mit dem des Autors übereinstimmen muß, hat sich zwar herumgesprochen – das scheint jedoch eine Mehrheit der Leser nicht davon abzuhalten, unermüdlich nach dem Autor selbst, nach seinen Spuren im Gedicht zu suchen.«²⁷

Wegen manch aberwitzig-biografistischer Kommentierung einzelner Gedichte in *Die Eulenhasser* kann es zunächst so scheinen wie bereits in den bislang vorliegenden Deutungen des Bandes herausgearbeitet, besonders von Ernst Osterkamp: dass die Verbindungen von Literatur und Leben der (fiktiven) Autoren, und damit die autorfiktionale Strategie insgesamt, zu nichts führten als höchstens zu komischen Effekten. Und in der Tat: Zu Vischhaupts titelgebendem Anagrammgedicht *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* wird im Kommentar etwa beflissen vermerkt, dass der Autor auf einer seiner seltenen Reisen die Oberlausitz besucht und die dortigen Hallenhäuser besichtigt habe, ja dass es sich bei dem im Gedicht erwähnten Bauwerk um den Schönhof in Görlitz handeln müsse (S. 65 f.). Was diese Information zum Verständnis des Textes beitragen soll, wird allerdings sprechend verschwiegen.²⁸ Oder: Auf Basis der Erwähnung eines Sei-

- 25 Diese Hypostase kann aber nicht nur durch Einsatz von (Para-)Texten bewerkstelligt werden, wie bei Wagner, sondern durch verschiedenste Medien. Am deutlichsten ausgeprägt ist die Autorfiktion immer dann, wenn sie quasi-parasitär auch Funktionen des empirischen Autors besetzt, die an sich mit dessen physischer Präsenz verbunden sind. Sehr gängig ist dies bei dem Einsatz des Verfahrens in der Popkultur, spätestens seit David Bowies Auftritten als ›Ziggy Stardust‹ in den 1970er Jahren.
- 26 Autorfiktion spielt in der Regel gar nicht mit den Erwartungen professioneller Leserinnen und Leser sowie Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler an einen sauberen und theoriegeleiteten Textumgang, sondern mit solchen existierenden, oft wenig reflektierten und teilweise ›wilden‹ Praktiken eines Laienleserpublikums. Im Zusammenspiel ihrer Kenntnisse eines Textes, ihres Vorwissens über dessen Verfasser und durch Interpolation allgemeiner Autorschaftskonzepte sowie alltagspsychologischer Muster bilden Leserinnen und Leser Rückschlüsse auf Eigenschaften, Überzeugungen, manchmal sogar mutmaßliche Erlebnisse des Texturhebers.
- 27 Jan Wagner, *Maskenball*, S. 17.
- 28 Die eigentlich relevante Information der Fußnote ist ausgerechnet die, die zunächst am unwesentlichsten erscheint, nämlich dass Vischhaupt auf einer Fotografie vor dem Schönhof mit einem selbstgestrickten Wollschal um den Hals zu sehen ist (S. 66). Dies aber ist vermutlich der Schal, an dem er sich später erhängen wird, so dass bereits hier eine versteckte Vorausdeutung vorliegt (siehe 3.).

denhemdes in der achten von Millers Elegien wird kritisch im Kommentar aus einer sog. Literaturangabe referiert, der Autor müsse wohl recht wohlhabend sein (S. 117). Dies ist aber nicht nur eine wilde Spekulation über den vermeintlich empirischen Miller, sondern unterstellt auch ohne jeden Anlass im Text, dass das Ich der Elegien überhaupt auf ihn als Person referiere, und wenn ja, dass er sich auch an der betreffenden Stelle tatsächlich selber meine. Es ließen sich noch eine Fülle weiterer solcher Belege anführen, die den Anspruch *ad absurdum* führen, die Bedeutung eines Gedichts sei feststellbar, indem es gelingt, es über seinen Verfasser lebensweltlich zu referenzieren.

Mit Sicherheit also enthält die Autorfiktion des Bandes auch eine Parodie auf eine bestimmte Art der biografistischen Literaturrezeption. Daraus aber zu schließen, es gehe dem Text nur oder vornehmlich um eine Kappung der Bezüge von Autor und Werk, scheint mir zu pauschal und wäre – ziemlich genau ein halbes Jahrhundert nach Barthes und Foucault – auch nicht mehr sehr bemerkenswert.²⁹ Außerdem hat diese Ansicht die Deutung des empirischen Autors gegen sich. Im Vortrag *Der Poet als Maskenball* meint Wagner zwar, Dichtung sei ein Phänomen der Auflösung in andere Identitäten, insistiert aber zugleich darauf, dass »kein Gedicht ohne die Erfahrungen, die Wahrnehmungen und Gefühle seines Autors entstehen könne, ohne sein Wissen über die Welt und seine Sicht auf die Dinge in ihr«.³⁰

Dass diese Prämisse auch unter fiktionalen Bedingungen in *Die Eulenhasser* Gültigkeit behauptet, macht schon die Art und Weise deutlich, wie bewusst Wagner jeweils das Passungsverhältnis zwischen Leben und Werk seiner drei Verborgenen entwirft.

Anton Brant: In Brants fiktiver Vita ist eine wahre Fülle von offenen und verdeckten literarhistorischen Referenzen verwoben.³¹ Sein Leben und Sterben

29 Nicht plausibel in dieser Stärke ist daher etwa die Aussage von Fabian Lampart, Der verborgene Autor. Jan Wagners Variationen über Kreativität und Autorschaft in Philip Millers »Erster Elegie«, in: Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen, hg. von Christoph Jürgensen und Sonja Klimek, Stuttgart 2017, S. 195–209, hier S. 207, es gehe wesentlich um die »De-konstruktion des bei Lesern und Literaturwissenschaftlern gleichermaßen beliebten literarischen Gemeinplatzes von der engen Abhängigkeit zwischen Leben und Werk eines Autors«. Dagegen meint Sonja Klimek zu Recht: »Was ad absurdum geführt wird, ist vielmehr eine altväterliche, in platten Positivismus und glorifizierendem Personenkult endende Art der Beschäftigung mit Literatur, die als ›Biographismus‹ bezeichnet und bereits um 1900 von der historisch-hermeneutischen ›biographischen Methode‹ abgegrenzt und von deren Vertretern abgelehnt wurde.« Sonja Klimek, Kröten, S. 193.

30 Jan Wagner, Maskenball, S. 17.

31 So deutet Sonja Klimek etwa schon seine Geburt instruktiv als Kontrafaktur zur Schilderung Goethes in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833). Sonja Klimek, Kröten, S. 184 f.

stehen dabei ganz im Zeichen der Natur,³² und so auch sein Werk. ›Biografisch‹ macht sich dies z. B. daran bemerkbar, dass er mehr als in den wenigen Büchern, die er besitzt, »die Schrift des ersten Frosts«, der Wolken und der Sterne aufnimmt sowie die mündlichen Erzählungen des bäuerlichen Lebenskreises (S. 17 f.). In poetischen Dingen ist er also ganz »sein eigener Lehrer« und fühlt sich »keinerlei Tradition verpflichtet«, schon gar nicht dem Traditionsbruch (S. 19). Dies erklärt die freie und einfache Form seiner Gedichte, die voller mundartlicher Ausdrücke sind und deren Strukturprinzipien nicht in kunstmäßigen Strophenformen und Metren bestehen, sondern ganz ›naturwüchsig‹ in rein klanglichen Musterungen. Die elf Gedichte sind aber auch in ihren Themen und Gegenständen gleichzeitig sehr ›autor‹- und naturnah gehalten, denn sie beschreiben insgesamt einen Jahreszyklus in Brants Heimat unter Erwähnung vieler Personen seines Umfelds, beginnend mit der Schafschur im Frühling über die Heu- und Äpfelernte und das Weihnachtsfest bis zum Frühlingsbeginn des nächsten Jahres. In diesem Rahmen geht es stets um Themen der Kreatürlichkeit des Menschen wie Geburt und Tod (*Die Sauen*), um Schuld und Strafe (*Die Grenzen, Blitze*), Wunsch und Wirklichkeit (*Die Äpfel, Kröten*), Individuum und Gemeinschaft (*Das Christfest*) etc. Zusammenfassend lässt sich somit konstatieren: Durch seinen fiktiven Dichter Brant legitimiert Jan Wagner auf augenzwinkernde Weise, dass er formal und inhaltlich unbefangen an die ›großen Themen‹ des Menschseins gehen kann.

Theodor Vischhaupt: Die Vita dieses Lyrikers ist nicht weniger allegorisch zu lesen als die Anton Brants. Wie Osterkamp treffend bemerkt hat, setzt Wagner hierbei unmittelbar Roland Barthes Diktum vom ›Tod des Autors‹ in Szene:³³ Vischhaupt erhängt sich ausgerechnet an einem selbstgestrickten Wollschal, schafft sich also gewissermaßen durch seine eigenen ›Texturen‹ ab (S. 60). Doch trägt die Idee sogar noch weiter als Osterkamp selbst ausführt. Vischhaupt verschlingt nämlich überdies eine wahre Fülle von verschiedensten Büchern und Texten, hebt sie aber nie auf, sondern gibt sie unmittelbar nach Gebrauch wieder fort (ebd.). Oft entnimmt er nur einen einzigen Satz, den er dann zum Ausgangspunkt seiner Anagramm-Dichtungen macht, welche er durch bloßes Arrangieren des Buchstabenmaterials fabriziert. Er ist also ganz sinnfällig kein Autor im emphatischen Sinne mehr, sondern nur noch Arrangeur von vorgefundenem Sprachmaterial im Sinne Barthes'. Und mehr noch: Vor seinem Tod übereignet Vischhaupt seinen gesamten Nachlass seinem einzigen Leser Thaddäus Winkel-

32 Brant stirbt an einem Herzinfarkt und wird gefunden mit dem Kopf im Wasser eines Teiches, dem Körper aber an Land, einen Frosch auf der Schulter. Damit wird symbolisch unterstrichen, wie sehr er mit der Natur verbunden ist.

33 Siehe Ernst Osterkamp, *Kunstautonomie*, S. 23.

mann, so dass Barthes' berühmte finale Prognose sich fast wörtlich in der fiktionalen Konstellation erfüllt: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors«. ³⁴ Und auch die Angabe, dass Vischhaupt ausgerechnet in einem Berliner Fundbüro arbeitet, bestätigt, wie sehr sich poetisches Programm und Leben bei ihm wechselseitig stützen.

Philip Miller: Am wenigsten ist über Philip Miller bekannt, denn man weiß von ihm lediglich, dass er ein Deutscher ist, sich im Jahr 2004 aber in Rom aufhält. Er ist zwar »kein Tourist, ein Fremder aber bestimmt.« (S. 93) Seine zwölf Elegien – exakt die Hälfte also von Goethes *Erotica Romana* und *Priapea* – bringt er am Pasquino an, einer Statue, die die Römer traditionell für anonyme Spottverse nutzen. ³⁵ Dort werden sie von Rossi und Mampieri entdeckt. All ihre Versuche, den Autor ausfindig zu machen, schlagen allerdings fehl. ³⁶ Trotz dieser sehr dünnen Informationslage korrespondiert aber auch Millers Biografie wieder sprechend mit seinem Werk: Auch das artikulierte Ich wird nämlich kaum greifbar wie der Urheber selbst, es ist als Flaneur lediglich Beobachter und ›Reflektor‹ der modernen Großstadt Rom. Und die Tatsache, dass Miller am Ende seine Elegien dem Stadtraum zurückgibt, dem sie auch entspringen, indem er sie nämlich am Pasquino anbringt, unterstreicht auf eigene Weise bildlogisch diese Idee von Autorschaft. Zwar enthalten die Gedichte also nicht die biografische Individualität ihres Verfassers, über die so gut wie nichts bekannt ist (selbst wenn der Herausgeber ›Wagner‹ und seine ›Forscher‹ nicht selten dem Reiz der Spekulation erliegen). Sehr wohl versinnlichen aber auch sie wieder wie bei Brant und Vischhaupt die Quellen und Eigentümlichkeiten von Millers Kreativität, so dass Vita und Werk auch bei ihm auffallend korrespondieren.

Dies gilt aber erklärtermaßen nicht nur für die erfundenen Dichter und ihre Werke, sondern entsprechend auch ›eine Stufe darüber‹ für Wagner als empirischen Autor im Verhältnis zu seinen drei fiktiven Dichtergestalten selbst. Die Beziehung von Leben und Werk wird hier allerdings durch die Fiktionalisierung der Redesituation nicht mehr annähernd so lebensweltlich konkret wie bei den drei Figuren, sondern in die Schwebelage versetzt und in unbestimmter Mittelbarkeit gehalten. Im Vortrag *Der Poet als Maskenball* betont Wagner entsprechend, dass

34 Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 193.

35 Dazu treffend Fabian Lampart, Erste Elegie, S. 202f.: »Indem Philip Millers Elegien mit satirischem Schreiben assoziiert – allerdings nicht identifiziert – werden, ergibt sich ein weiterer Effekt: Die für sich genommen historisierende Aufnahme der Form der Elegie wird ein Stück weit ironisiert, der Verdacht einer imitatorischen oder epigonalen Intertextualität wird relativiert.«

36 Nach Fabian Lampart, ebd., S. 202, inszeniert dies nochmals das ›Verschwinden des Dichters‹ und das Scheitern einer biografischen Lektüre.

ihm die drei Dichter in *Die Eulenhasser* »so fremd« seien, »dass ich ihre Werke unter eigenem Namen keinesfalls hätte publizieren wollen.« Und doch seien sie ihm auch stets »nahe genug, um mühelos in sie hinein wachsen zu können.«³⁷ Er sei schließlich wie Brant im ländlichen Raum Schleswig-Holsteins aufgewachsen, habe wie Vischhaupt in Berlin gelebt und sich wie Miller eine Zeitlang in Rom aufgehalten. V. a. aber teile er selbst auch die poetischen Vorlieben seiner Geschöpfe.³⁸

Mit dieser Volte aber wird die scheinbar einsinnige Strategie des Verbergens zu einem Wechselspiel: Nicht nur Brant, Vischhaupt und Miller sind Verborgene vor den Augen der Öffentlichkeit, wie im Vorwort behauptet, sondern hinter ihnen verbirgt sich seinerseits ihr Schöpfer Jan Wagner.³⁹ Durchaus treffend klingt somit im Vortrag *Der Poet als Maskenball* am Ende programmatisch leise Novalis (*Blüthenstaub*, Nr. 16) an, wenn Wagner notiert, dass »der geheimnisvolle Weg auch in die andere Richtung gangbar ist, von der realen Präsenz ins Reich des Imaginären.«⁴⁰ Diese Überlegung führt ihn am Ende des Vortrags gar zu der rhetorischen Frage, »ob nicht die unauthentischen Gedichte dem Persönlichen am nächsten kommen können, ob nicht das Versteck, die Maskerade, es erlaubt, ans Innerste zu rühren.«⁴¹ Aus ihnen werden nämlich zwar die kontingenten Lebensumstände des Verfassers verbannt, aber dafür – wie in *selbstporträt mit bienenschwarm* und bei den drei fiktiven Alter Egos – gerade die Konturen seiner eigentümlichen, poetischen Kreativität umso deutlicher erkennbar.

Bei genauem Hinsehen wird diese zweiseitige Idee der Autorfiktion als Verbergen des faktischen Urhebers bei gleichzeitiger Exposition seiner kreativen Quellen auch schon in Widmung und Danksagung des Lyrikbandes annonciert. Dies aber ist der Rezeption bisher entgangen. In der abschließenden Danksagung wird nämlich zunächst zwar die Fiktion noch weiter durchgehalten, indem der Herausgeber Wagner den imaginären Vermittlern der drei Dichter dankt. Danach aber hebt er durchaus auch reale Wegbegleiter hervor, etwa seinen langjährigen

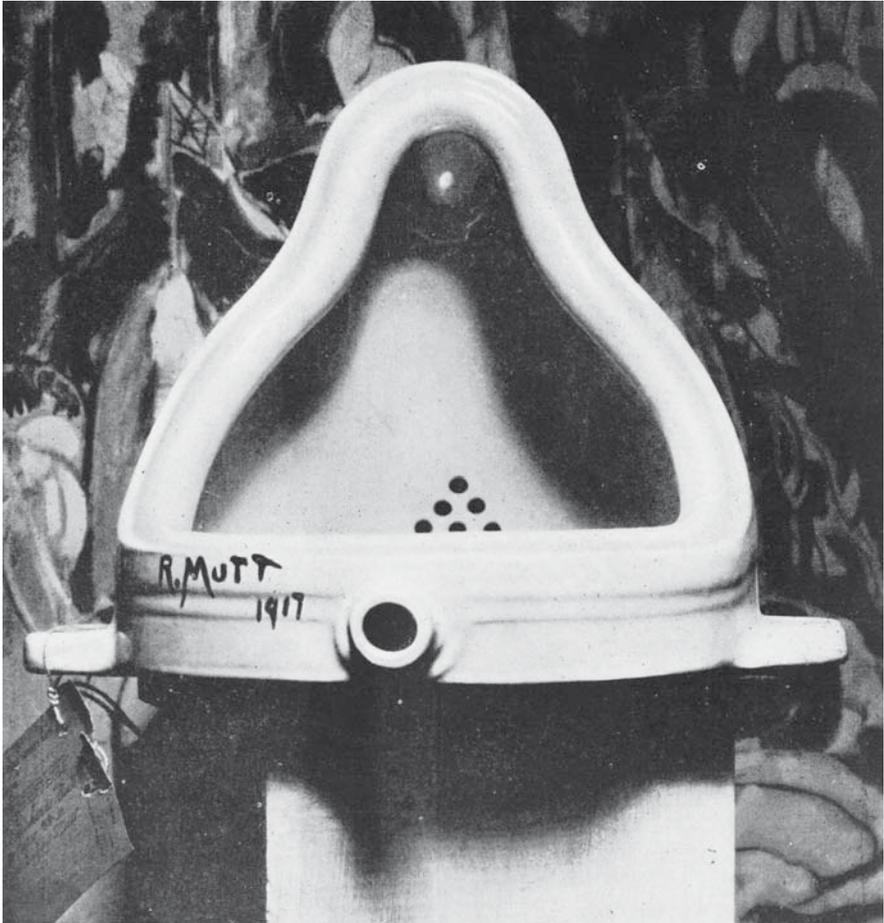
37 Jan Wagner, *Maskenball*, S. 20.

38 Ebd.: »Wie Brant stamme ich aus Norddeutschland, dessen Landschaft mir vertraut ist, wie er schätze ich eine sinnliche, welthaltige Lyrik, die auf die Kraft der Metapher vertraut; wie Vischhaupt bin ich seit langem Wahlberliner und kenne die Versuchung, im Korsett aus strengen Regeln möglichst schwerelos tanzen zu wollen; wie Miller habe ich in Rom gelebt und bin der Verwendung, der Unterwanderung alter Formen wie der Elegie nicht abgeneigt.«

39 Dies wird auch durch die metaleptische Konstellation unterstrichen, die eintritt, als auch eine der fiktiven Literaturangaben zu Vischhaupt den Titel *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* trägt wie der Band Jan Wagners insgesamt.

40 Jan Wagner, *Maskenball*, S. 18.

41 Ebd.



Marcel Duchamp, Fountain (1917)⁴²

Freund und Kollaborateur Thomas Girst, »der die Widmung ganz richtig verstehen wird« (S. 127). Geht man dieser Spur nach, stellt man fest, dass der Band an eine Person namens ›Richard Mutt‹ dediziert ist, wobei es sich um ein Pseudonym handelt.⁴³ Im Jahr 1917 wollte kein Anderer als Marcel Duchamp unter

⁴² Marcel Duchamp, Fountain, Foto von Alfred Stieglitz, 1917, [https://de.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) (08.03.2020)

⁴³ Diese Namensgebung ist dabei außerordentlich vielschichtig und sprechend. Duchamp wandelt zunächst leicht den Namen der Sanitärfirma *Mott Iron Works* ab, und stellt so Bezug zu dem damals populären Comic *Jeff and Mutt* her. Darüber hinaus bedeutet

diesem Namen eines der ersten *readymades* der Kunstgeschichte vergeblich zur Ausstellung bringen: ein in die Horizontale gestülptes Urinal, dem er den Titel *Fountain* gab. Thomas Girst nun hatte just im Jahr 2012, der Entstehungszeit von *Die Eulenhasser*, im Lenbachhaus (München) eine Ausstellung über Duchamps Münchner Monate im Jahr 1912 kuratiert.

Sicherlich ging es Duchamp mit seinem kontroversen Artefakt auch darum, den von ihm zutiefst verachteten Kunstmarkt zu verspotten sowie die Grenzen des Kunstbegriffs auszuloten. Der Titel *Fountain* lässt aber die Deutung zu, dass er sein überaus polyvalentes *objet trouvé* auch in den Zusammenhang der Frage nach den ›Quellen‹ der Kreativität gestellt hat. So betrachtet, präfiguriert Duchamps ›Richard Mutt‹ Wagners Autorfiktion nicht nur als Verfahren, sondern auch in ihrem konzeptionellen Gehalt. Denn wie der Konzeptkünstler einen vorfindlichen Alltagsgegenstand unter Bedingungen der Pseudonymie aufgreift und in Kunst ›wendet‹, damit den Ursprung und die Quelle der Kreativität nicht in eine ideelle Sphäre, sondern in den speziellen Umgang mit der ganz profanen Lebenswelt, ja physischen Bedingtheit des Menschen verlegt, so ähnlich auch Jan Wagner, wenngleich mit weniger provokanter Geste. Auch er bringt ja im Zeichen der Autorfiktion die Quellen der eigenen Schöpferkraft – nämlich die norddeutsche Natur (Brant), das sprachspielerische Experiment (Vischhaupt) und die Großstadterfahrung (Miller) – ins Gedicht. Etwas Alltägliches aus dem Leben des Autors wird transformiert und dadurch zu etwas der Welt seines Schöpfers Ent-, genauer: Aufge-Hobenem. Dies ist dann der Fall, wenn es dem Autor gemäß Wagner in *Der Poet als Maskenball* gelingt, es »mittels aller ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel, Metapher, Klang, Rhythmus, in ein Kunstwerk aus Worten zu überführen [...], das seine individuellen Befindlichkeiten übersteigt und von allgemeinem, ästhetischem Interesse ist«. ⁴⁴

Mutt im Englischen in etwa ›Köter‹, kombiniert mit der englischen Lesung der Initiale des Vornamens R. ergibt sich klanglich das deutsche Wort ›Armut‹ (was Duchamp auch bewusst war). Konterkariert wird dies durch den ausgeschriebenen Vornamen ›Richard‹: ›rich art‹, sowie auf Französisch: *richard*: ›Stinkreicher‹. Siehe dazu, sowie generell zur gründlichen Rekonstruktion des Entstehungskontextes und der frühen Rezeption William A. Camfield, Marcel Duchamp *Fountain*, Introduction by Walter Hopps, Houston 1989, S. 13–61, zum Pseudonym speziell S. 22–24. Siehe knapper auch Bonnie Clearwater, The Mysterious Case of Richard Mutt, in: Some Aesthetic Decisions. A Centennial Celebration of Marcel Duchamps »Fountain«, hg. von Bonnie Clearwater, Mailand 2017, S. 13–19.

44 Jan Wagner, *Maskenball*, S. 17.

3. Fiktive Autorschaft und literaturgeschichtliche Positionierung

Die Autorfiktion ermöglicht es aber nicht nur, den Schöpfer in den Text zurückzuholen und zugleich seine lebensweltliche Kondition durch die Gestaltung ›aufzuheben‹. Sie leistet zudem einen wichtigen Beitrag zur literarhistorischen Selbstpositionierung. Mit ihrer Hilfe wird Jan Wagner nämlich ermächtigt, auf indirekte Weise auf literaturgeschichtliche Quellen und Voraussetzungen seines Schaffens zurückzugreifen, von denen der moderne Dichter an sich durch die kulturelle Entwicklung abgeschnitten scheint. Die Autorfiktion ist hier also auch Legitimation, auf ein vormodernes Archiv ›verbrauchter‹ literarischer Formen zurückzugreifen. Anton Brant, dessen Vater ausgerechnet Sebastian heißen soll (S. 17), repräsentiert eine ungekünstelt vitale, welt- und werthaltige Dichtung des Humanismus und der Frühen Neuzeit.⁴⁵ ›Theodor Vischhaupt‹ stellt durch seinen Namen Bezug zu Friedrich Theodor Vischer und Johann Fischart her,⁴⁶ steht aber, wie gleich näher zu zeigen, gemäß dem kleinen eingeschalteten Essay über das Anagrammgedicht v. a. sowohl für die spielerisch-systematische Dichtung des Barock und deren sprachmagische Vorläufer als auch die sprachexperimentellen Avantgarden des 20. Jahrhunderts (S. 62–64). Philip Miller dagegen repräsentiert, natürlich, die Elegien-Dichtung Goethes. Ohne autorfiktionalen Vorbehalt würden die Nutzung der volkstümlichen Dichtung, des Anagramms und der Elegie leicht naiv, abgenutzt oder anachronistisch erscheinen. Mit ihr aber wird aber ein Spiel möglich, das die Tradition zwar reflektiert und relativiert, aber auch bewahrt und weiterführt.

Dies machen etwa die Anagrammgedichte Vischhaupts deutlich. Wie bereits gezeigt, lässt sich die Wahl der sehr besonderen Gedichtform gerade für diese Figur zunächst bestens im Kontext der einer Allegorie auf den ›Tod des Autors‹

45 Dies zeigt sich inhaltlich in der steten Orientierung der Texte zu einer ›Humanisierung‹ des Kreatürlichen hin, auch wenn belastbare Bezüge zum *Narrenschiff* (1494) und seiner satirischen Moral-Reflexion fehlen. Besonders deutlich wird diese Humanisierung in *Die Grenzen*, wo die Entwicklung von der Prügelstrafe hin zur gewaltfreien Erziehung thematisiert wird, sowie in *Schur*, wo das Schaf nicht mehr geopfert wird, sondern lediglich geschoren. Sonja Klimek, Kröten, S. 187, bemerkt den intertextuellen Hinweis auf Sebastian Brant ebenfalls, deutet ihn allerdings nicht als literaturgeschichtliche Markierung.

46 Dabei indizieren beide Namen poetische Verfahren, die in Beziehung zum Schreiben Vischhaupts stehen. Vischer nutzte etwa für seine literarischen Texte mehrfach Pseudonyme, am bekanntesten ›Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky‹ für *Faust. Der Tragödie dritter Teil* (1862). Und auch bei Fischart findet sich ein ganzes Arsenal an Namen, v. a. aber bereits ein entschieden experimentell-sprachspielerischer Gestus und ein variierend an Vorlagen anknüpfendes Erzählprinzip, nämlich in der *Geschichtsklitterung* (1575) der Bezug zu Rabelais. Dies findet seine Entsprechung in Vischhaupts Prinzip des freien Anschlusses an vorgefundene Ausgangssätze.

verorten. Bestärkt wird diese Lesart durch den expliziten Verweis auf Oskar Pastior (S. 64).⁴⁷ Gemäß diesem wohl profiliertesten Vertreter des Genres in der Moderne ist das Anagramm Inbegriff einer Dichtung ohne Dichter, weil ihr Ursprung allein im Sprachmaterial der ersten Zeile sowie dem kombinatorischen Algorithmus liege. Weil dieser zudem potentiell unendlich ist, sind Anagramme nach Pastior keine ›Texte‹ im Sinne von Äußerungen begrenzten Umfangs, und so kann auch ihre Deutung zwar zeigen, dass der Mensch stets auf die Bildung semantischer Kohärenz hin disponiert ist, dass diese, wo sie sich im Anagramm überhaupt einstellt, sich aber der Kontingenz verdankt.⁴⁸ Manche Äußerungen auch des empirischen Autors Wagner wurden ebenfalls in diesem Sinne verstanden, so dass man speziell Vischhaupt als sein privilegiertes Alter Ego unter den drei fiktiven Verborgenen begriffen und ihn auf das autonome Sprachspiel als Label festgelegt hat.⁴⁹

Dies allerdings rückt nicht nur die anderen beiden Autorfiguren zu wenig ins Licht, auch in Bezug auf Vischhaupt selbst werden so die vielen alternativen Rekurse auf die Gattungsgeschichte zu wenig berücksichtigt. Wie der eingeschaltete Essay nämlich auch darlegt, ist das Anagramm in seiner Geschichte nicht lediglich binnensprachliches autonomes Spiel, sondern entstammt mantischen und religiösen Traditionen.⁵⁰ Es dient also gewissermaßen als Mittel der Gewinnung von Erkenntnissen über Möglichkeiten, die verdeckt schon im Gegenwärtigen liegen. Wagner erwähnt als Beispiel etwa die berühmte Pilatus-Frage ›Quid est veritas?‹, in der die Antwort verborgen ist: ›Est vir qui adest!‹ (S. 62) Vor diesem Hintergrund ist es sicher auch kein unwichtiges Textsignal, dass die anderen Stammkunden der Kneipe, in der Vischhaupt die meisten seiner Texte fabriziert, ihn scherzhaft als ›den Auguren‹ bezeichnen (S. 58).

47 Pastior hat seine *Anagrammgedichte* (1985) im Übrigen, wie Wagner die *Eulenhasser*, in der Villa Massimo verfasst.

48 In Pastiors Worten: Anagramme würden »nicht geschrieben«, sondern »schieben sich« nach einfachen Regeln »unter Abwesenheit« der Psychologie »heraus«, und da ›Text‹ nur sei, »was überschaubar ist«, zählten Anagramme nicht dazu. »Die geringe Quote an Ausschub, die an Bedeutsamkeit reicht, ist Zufall«, so dass die Sinnsuche ins Leere läuft, freilich aber unvermeidlich ist, wie man als Leser von Anagrammen erlebe. Oskar Pastior, *Anagramm, Text*, in: Oskar Pastior, *Anagrammgedichte*, München 1985, S. 9–11, hier S. 10 f.

49 An einigen Stellen seiner zahlreichen poetologischen Vorträge macht sich der empirische Autor Wagner eine ganz ähnliche Poetik zu eigen wie die Vischhaupts. Etwa Jan Wagner, *Ein Knauf als Tür*, S. 232–234. In *Die Eulenhasser* selbst wird allerdings gerade durch die Autorfiktion eine klare und eindeutige Identifikation verhindert.

50 Zur Gattungsgeschichte informativ Thomas Brunnschweiler, *Magie, Manie, Manier. Versuch über die Geschichte des Anagramms*, in: *Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms*, hg. von Max Christian Graeff, Alpnach 2004, S. 17–88.

Ein unkalkulierbarer Sinnüberschuss von Vischhaupts Gedichten zeigt sich schon daran, wie der Kommentator ›Wagner‹ sie liest (selbst wenn dies, wie bereits eingeräumt, des Öfteren auch komisch-parodistische Funktion hat). Für den fiktiven Herausgeber, wie auch zunehmend für den empirischen Leser, wird immer deutlicher, wie sich Themen der Vergänglichkeit und Todes-Andeutungen in Vischhaupts Anagrammen häufen, je näher man zeitlich an seinen Suizid heranrückt. Diese Tendenz kulminiert in dem finalen Gedicht *Schlaflied*, das sich auf Vischhaupts Schreibtisch findet, als sein Leichnam gefunden wird, und das ganz unabweisbar seinen Abschied von der Welt formuliert. Die anagrammatische Eigenlogik der Sprache und die Bedingung des Dichters sind damit am Ende sinnfällig konvergiert, ganz analog wie es später auch *selbstporträt mit bienenschwarm* inszeniert, wenngleich dort weniger düster.

Auch Vischhaupt selbst erfährt seine Texte nicht lediglich als ›weltloses‹ Sprachspiel,⁵¹ sondern als Einfallstor von unerwarteter, tieferer Bedeutung.⁵² Dies wird in *Bitte erfinden Sie das Zimmer* besonders deutlich, das von der absichtlich falschen Übersetzung der Aufschrift ›Please make up the room‹ auf einem Hotel-Schild seinen Ausgang nimmt. Der Kommentar zum Text zitiert aus dem Tagebuch Vischhaupts schockierte Reaktion, als die letzte Zeile, für ihn ganz unerwartet, Gestalt annimmt: »Brief da, Tinte, Medizin, Messer« (S. 75). Man glaube zwar, so Vischhaupt dazu,

man würfele so unschuldig vor sich hin, schiebe Buchstaben hin und her, überlasse alles der Sprache und dem Zufall, dem Material, aber das stimmt nicht. Man mag es zwar Zufall nennen, mangels eines besseren Worts, aber irgendetwas hat seine Hand im Spiel selbst beim scheinbar willenslosen Kleben und Aneinanderreihen, bei dieser strengsten aller Formen, wo doch alles von den Buchstaben abhängt und der früher allmächtige Autor auf Wanzengröße reduziert ist oder scheint. [...] Wem halte ich da mit oder ohne

51 Dies natürlich auch, siehe z. B. seine Bemerkung zum Gedicht *Wo der Pfeffer wächst*: »Sich aus diesen Fesseln herauszutanzten, diese Buchstabenketten abzustreifen! Ich verlange gar nicht viel mehr als solche knappen spärlichen Freuden.« (S. 70)

52 Darin erinnert Wagners bzw. Vischhaupts Poetik des Anagramms mehr als an Pastior an Unica Zürn (die auch *en passant* erwähnt wird, S. 64). Ihre Anagramme sind semantisch weitaus kohärenter als die Pastiors, und durch die anagrammatische Methode versprach sich die Autorin im Sinne des Surrealismus Aufschluss über verdeckte psychische Sinn-dimensionen. Siehe Sabine Scholl, Bemerkungen zur Ausgabe, in: Unica Zürn, Gesamtausgabe, Bd. 1: Anagramme, Berlin 1988, S. 133–140, hier S. 137: »Keine Ausgangszeile ist weit hergeholt, sondern sie mußte durchdrungen sein vom persönlichen Bezug zum Erleben der Autorin. Nur so konnte sich die Technik der Beschränkung im Finden neuer Bedeutungen lohnen.«

mein Zutun, gegen meinen Willen oder willentlich ein Messer hin, mir, dem Leser? [...] Da hatte sich mit einem Mal etwas Dunkles, etwas Dämonisches in mein absichtsloses Spiel geschoben, das mir angst machte [...]. Wie die Schrift an der Wand kam es mir vor. (S. 77)

Gerade die dem Textsubjekt unverfügbare Eigendynamik der Sprache wird ihm also zum Menetekel, durch sie wird das Gedicht zur persönlichen Botschaft, ja Prophezeiung.

Wenn man sich nun fragt, welcher übergreifende Impetus sich hinter dieser komplexen Inszenierung des Verhältnisses von Autor und Text bekundet, so wird man Jan Wagner als empirischer Person freilich keine vormoderne Idee von Sprachmagie unterstellen dürfen, wie sie bei Vischhaupt anklingt, auch keinen schlichten Psychologismus, dazu ist die Relativierung durch die Ironiesignale und den autorfiktionalen Vorbehalt zu deutlich. An gewisse, sprachinduzierte und spontane, semantische ›Wunder‹ glaubt aber durchaus auch Vischhaupts Schöpfer selbst. In seiner Rede *Der verschlossene Raum* von 2012 betont Wagner,

daß der Zufall und die plötzliche Fügung selbstverständlich ihren Platz im Prozeß des Schreibens haben, ja haben müssen, daß vielmehr gerade die genaue Spracharbeit unverhofft zu einer Idee, einer Wendung, einer Laune jenseits des bloß Rationalen führt, die unabsehbar war, die sich nicht berechnen ließ. [...] Wenn man das Wort ›Wunder‹ nicht scheut, dann kann man es so ausdrücken [...].⁵³

So wird an Vischhaupts Anagrammen v. a. ein spezifisches Muster im Traditionsverhalten des Lyrikers Wagner ersichtlich, das in dieser poetologischen Prämissen resultiert. Er historisiert und relativiert zunächst beide überkommenen Nutzungen des Genres ›Anagrammgedicht‹, nämlich die sprachmystische und die sprachexperimentelle Spielart, indem er sie unter Vorbehalt zitiert und zuweilen auch (behutsam) parodiert. Aber er negiert sie nicht völlig, sondern bewahrt beide in neuer, modernisierter Form. Von den Avantgarde-Dichtern lernt er, dass lyrische Sprache die empirischen Bedingungen der Person des Urhebers nicht braucht und ihre eigene autonome Logik entfaltet, und von der Sprachmystik, dass damit aber nur ein von der Kommunikationsabsicht des Autors abhängender Sinn ›an sich‹, aber noch lange nicht ein Sinn jeweils ›für

53 Jan Wagner, *Der verschlossene Raum*, München 2012, S. 22. Die Rede wurde gehalten am 28. März 2012 im Lyrikkabinett München.

uns« als Leserinnen und Leser negiert ist. Die Gattungsgeschichte wird so zwar reflektiert, aber nicht verneint, sondern wiederum im mehrfachen Sinne ›aufgehoben«.

Dieser spezifische Bezug auf die literarhistorische Tradition wird aber noch deutlicher als bei Vischhaupt in den Rom-Gedichten Philip Millers. Dies sei hier exemplarisch an seiner *Ersten Elegie* demonstriert, da sie auch implizit das poetische Programm Millers und Wagners enthält.

Erste Elegie

Heute in aller Frühe kamen die römischen Gärtner,
 Stutzten vorm Haus die Kakteen, schnitten die Enden ab,
 Denen zu helfen nicht war, und retteten so das Ganze.
 Livia, dieses Bild ging mir die ganze Zeit
 Nicht aus dem Sinn, und auch der heisere Klang der Sägen
 Hing mir noch lange im Ohr. An diesem ersten Tag
 Sah ich die Frau des Schlachters in rosa Häschenpantoffeln
 Rauchend vor ihrem Geschäft, wo sie den Absatz wusch,
 Wohnanlagen wie Flugschiffe [sic!], prachtvoll von lauter Laken;
 Sah im Café den Wirt, wie er das heiße Geschirr
 Aus der Maschine nahm, dampfende weiße Marmorbrocken,
 All den verwaschenen Putz, Ocker, Zimt oder Rot,
 Palmen vor den Fassaden, ausgefranster als Pinsel,
 Und den Maronenmann an seinem Märtyrerrost;
 Schließlich bei Sankt Paul vor den Mauern die beiden Jungen
 Linker Hand vom Portal: Während die Messe begann
 Und man von drinnen das Singen und Beten der Gläubigen hörte,
 Schossen sie ihren Ball gegen die Kirchenwand,
 Unermüdlich und ohne dafür getadelt zu werden,
 Gegens gemauerte Grau, gegen den alten Stein,
 Wieder und wieder, und so, wie das Leder getreten wurde,
 Sprang es zu ihnen zurück. Majestätisch und stumm
 Gehen Zyklopen neben mir, Livia, hohe Laternen,
 Bringen mich bis zum Haus. Aufgeplatzt unterm Tisch
 Immer noch die Orange von gestern, die feine Naht aus
 Ameisen, die sie heilt. Draußen sind die Kakteen,
 Meine Versehrten. Jetzt in der Dämmerung leuchtet jedes
 Frisch gekürzte Glied hell und weiß wie Stein. (S. 98)

Trotz der schon im Titel markierten Gattung trifft schon die rein formale Definition des Genres – ein nicht-epigrammatisches Gedicht in Distichen – angesichts der recht unsauberen Umsetzung dieser Versform nur bedingt zu, wenngleich sie freilich erkennbar bleibt.⁵⁴ Und auch inhaltlich sind hier weder sentimentalische Verlusterfahrung noch sinnlich-revitalisierende Teilhabe am altrömischen Leben vorherrschend, wie man es aus der Tradition z. B. von Schiller und Goethe kennt, so dass es weder als Klage- noch als Liebes-Elegie gelten kann. Der Text ist vielmehr geprägt durch nüchterne, zunächst fast teilnahmslose Beobachtungen des artikulierten Ichs an einem ganz normalen Tag in der modernen Großstadt Rom.

Diese einzelnen Wahrnehmungen beginnen und enden dabei mit demselben Motiv, nämlich dem der Kakteen vor dem Wohnhaus des Textsubjekts. Am frühen Morgen wurden sie um schadhafte Stellen gekürzt, um so die Pflanzen als Ganze zu erhalten. Und auch die folgenden Szenen, die dem Sprecher tagsüber bei seinem Gang durch die Großstadt begegnen, zeichnen sich durch analoge Dissonanzen, Beschädigungen und Alltäglichkeiten aus: etwa die Frau eines Metzgers ausgerechnet in Häschenpantoffeln, einen Maronenverkäufer bei seiner unbequemen Arbeit, zwei Jungen, die – obwohl gerade eine Messe stattfindet – ihren Fußball gegen das alte Gemäuer einer Kirche kicken.⁵⁵

Keiner der Beobachteten äußert oder erfährt in seinem Tun dabei aber irgendwelche Beschwerden, alle üben oder erdulden sie die Tätigkeiten/Umstände in einer Haltung ruhiger Akzeptanz des Widrigen und Unvollkommenen. Dies hat offenbar am Ende des Tages auch im Textsubjekt Spuren hinterlassen, denn nun kommt es, wieder heimgekehrt, auf die Kakteen zurück und bezeichnet sie fast zärtlich als »meine Versehrten«. Im Abendlicht wirken die Schnitte an den Pflanzen auf den Sprecher geradezu skulptural, und damit werden sie metaphorisch zu plastischen Sinnbildern erhoben, von denen es in Rom so viele gibt, freilich zu ganz anderen Gegenständen. Ja, diese Aufwertung des Alltäglichen und Dissonanten, die im Schluss-Emblem der leuchtenden Kakteennarben zum Ausdruck kommt, kam im Grunde implizit schon zuvor zur Anwendung bei der lyrischen Gestaltung der alltäglichen Begegnungen des Tages. Auch sie wurden fast alle schon auf Symbolik antiker Größe bezogen und dadurch als poetische Gegenstände »nobilisiert«: Die Wohnanlagen erinnern das Ich an Flaggsschiffe, das

54 Jan Wagner, *Neue Texte*, S. 5: »Mich interessiert die Spannung zwischen der Form, die ein Gedicht immer ist, und dem Spielerischen.« Erstaunlicherweise wurde da, wo die Elegien schon literaturwissenschaftlich behandelt wurden, noch nie konstatiert, dass nur die wenigsten Verspaare wirklich schulmäßige Distichen sind.

55 Der Zusammenhang und die Analogie dieser Eindrücke entgeht Fabian Lampart, *Erste Elegie*, S. 205: Er kann nur »durch die kompositorischen Konventionen der Elegie« bedingte, formale Kohärenz erkennen, trotz der »offenkundigen Zusammenhanglosigkeit« der Beobachtungen des artikulierten Ichs.

Geschirr in der Spülmaschine an Marmor, der Maronenmann an einen Märtyrer, die Laternen an Zyklopen.⁵⁶

Der Alltag und die Moderne mit ihren vielen kleinen Kompromissen und Verlusten, so kann man dies wohl deuten, lassen sich, mit ästhetischer Wertschätzung betrachtet, genauso in Sinn und Kunst verwandeln wie das Besondere, Ideale und Heroische, und dies ganz ohne sentimentalische oder sinnliche Projektion. In ihm liegt schon alles Potenzial, das der Dichter erschließen kann, wenn es ihm gelingt, sich formal freizumachen, ohne die Traditionen, denen er seine Stimme überhaupt erst verdankt, dabei ganz aufzusprengen. In einem »Statement« von 2016 unterstreicht Wagner, auch ohne direkten Bezug auf die *Eulenhasser*, dass solch eine Poetik sein zentrales Anliegen sei: »Die vermeintlich banalsten, im Alltag so leicht übersehenen Gegenstände enthüllen mit einem Mal ungeahnte poetische Qualitäten«.⁵⁷

Dies gilt – und hier kommt die Autorfiktion noch einmal ins Spiel – aber nicht nur für das Geäußerte, sondern auch für das Format der Äußerung, die Form der Elegie selbst, wie Wagner sie sich zu eigen macht.⁵⁸ Ohne autorfiktionalen Vorbehalt könnte es schnell als äußerst konservatives Signal verstanden werden, als moderner Lyriker römische Elegien zu schreiben; leicht würde sich Wagner damit dem Vorwurf aussetzen, kein ausreichendes Bewusstsein von seinem eigenen literarhistorischen Standort als moderner Lyriker zu haben. Mithilfe der Persona Philip Miller aber kann er die Form auf eine uneigentliche Weise nutzen, Distanz und Reflexivität markieren und dabei am Ende doch wieder Elegien verfassen, die ihren Gegenstand poetisch aufheben wie schon die Goethes und Schillers.⁵⁹

56 Interessant ist, dass eine solche ›Skulpturalisierung‹ sich nicht nur in Millers Rom-Elegien findet, sondern schon bei Brant, nämlich im Gedicht *Schur*: Dort heißt es über den Anblick eines Schafes im Moment des Scherens: »Wie uralte die Szene ist, wie alles / Still wird, sich zusammenballt drum herum: / Kein Schnauf von ihm, vom andern kein Meckern; / Zwei Ringer, die durch die Stellungen gehen, / Die Positionen üben, konzentriert, / Und ab und zu wie zur Skulptur erstarrt. / Wirklich, denke ich: Er führt die Schere / Wie einen Meißel, stutzt und kappt und feilt / An einem Marmor, kostbarer als Marmor.« (S. 31)

57 Jan Wagner, *Neue Texte*, S. 5. Ganz ähnlich auch Jan Wagner, *Ein Knauf als Tür*, S. 226.

58 So auch Sonja Klimek, Kröten, S. 183: »Die verschiedenen Gedichte in *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* werden damit zu spielerisch-lustvollen Fingerübungen eines ›poeta doctus‹, der sein Können demonstriert, indem er im augenzwinkernden Gestus des Rollenspielers eine Bandbreite lyrischen Schaffens präsentiert, die der Literaturbetrieb einem einzigen Autor ohne die ironische Selbst-Aufspaltung in drei Alter Egos vermutlich nicht honorieren würde«.

59 Siehe so ähnlich auch Ernst Osterkamp, *Kunstautonomie*, S. 26: die »Form des elegischen Distichons besteht darin, dass dies Bild selbst eine zeitlose Klassizität gewinnt: als ein Bild des römischen Lebens von ewiger Dauer. Die ironische Übertragung der Form der antiken Elegiker auf die moderne römische Alltäglichkeit gewinnt ihr auf paradoxe Weise ihre Würde zurück.«

Sie sind aber weder in Form noch Gehalt einfache Wiederauflage des überkommenen Textmusters, sondern geben sich neue Spielräume, in der Faktur sowie im Gegenstandsbereich.⁶⁰

Am Ende mag man dies durchaus treffend als ironisches Verhältnis zur Tradition bezeichnen,⁶¹ wenn man darunter nicht einfach ein negierendes Verfahren versteht. In *einem* poetischen Sprechakt wird zugleich einem kommunikativen Bedürfnis entsprochen und ein Bewusstsein der Relativität der Formen seiner Einlösung signalisiert. Weitet man diesen poetologischen Befund ins Generell-Kulturphilosophische aus, dann ergibt sich daraus eine ›neue alte Aufgabe‹ der Lyrik insgesamt: Sie transformiert Verlust- und Kontingenzerfahrungen, die auch durch das reflexive Wissen um den eigenen historischen Standort und um die Zufälligkeiten der Existenz entstehen, ins Konstruktive, nämlich in ein Bewusstsein von Möglichkeiten. In diesem Sinne ist es dann zu verstehen, wenn Wagner in seiner Rede im Münchner Lyrik-Kabinett *Der verschlossene Raum* von 2012 pointiert, dass das Gedicht

zwar keine Lösung bietet [...], aber dennoch eine lösende, eine erlösende Wirkung haben kann, weil es den Dingen, den Fragwürdigkeiten, eine alle Sinne und unser ästhetisches Empfinden befriedigende und damit letztlich trostreiche Form verleiht. [...] Man könnte sagen, das Gedicht mache das Beste aus den Widersprüchlichkeiten unserer Welt und unserer Existenz, indem es diese nicht leugnet, sondern sie im Gegenteil spielerisch aufgreift, als eine Feier der Möglichkeiten und der Unmöglichkeiten, und sich so aller Schwere entledigt oder sie doch tragbar macht.⁶²

60 Natürlich sind Millers Elegien, signalisiert schon durch seinen sprechenden Namen, durchzogen mit Bezügen auf Goethes *Römische Elegien* (1788/1795). Markant sind Entsprechungen bei Ortsbindung und Themen, v. a. aber treten gezielte Abweichungen ins Auge. Im Gegensatz zu Goethes Versuch einer Erneuerung der sinnlichen Lebensform der Antike in der Gegenwart bleibt Millers Ich z. B. neutraler Beobachter; somit ist auch Goethes Poetik – dass nämlich in der Kunst noch eine Darstellung der »Totalität des geglückten Lebens« (Karl Eibl, Kommentar, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 1: Gedichte 1756–1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1987, S. 727–1288, hier S. 1095) realisiert werden könne – bei Miller stark reduziert. Entsprechend präsentiert sich seine Adressatin Livia, im Gegensatz zu Goethes Faustina, als enterotisierte kommunikative Leerstelle. Goethes Versuch, die Thematisierung ungezwungener Sinnlichkeit in traditionell gebundener Form zu leisten, steht überdies in Kontrast zu Millers ungenauer Einhaltung der Versifikationsnormen. Wo Goethe überdies Textsubjekt und eigene Person in engen Zusammenhang rückt, bleibt bei Miller viel unklarer, wie Ich und Autor zueinander stehen.

61 So z. B. Sonja Klimek, *Kröten*, S. 184.

62 Jan Wagner, *Der verschlossene Raum*, München 2012, S. 25.

4. Schluss: Autorfiktion in der Gegenwartsliteratur

Wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen, gelingt es Wagner mit Hilfe der fingierten Autoren, gleich mehrere Absichten ›mit einem Streich‹ einzulösen. Sie verschaffen ihm Anknüpfungen und kreative Spielräume im Umgang mit überlieferten Formen, und sie dienen zur Reflexion der Bedingung der eigenen Autorschaft. Am Rande findet über sie auch eine leise Auseinandersetzung mit dem Buchmarkt und den ›literaturbetrieblichen‹ Bedingungen als ganz realer moderner Autor statt.

Dass Wagner mit diesem Verfahren in der Literaturgeschichte nicht alleine steht, wurde bereits verdeutlicht. Erst recht gilt dies allerdings im synchronen Querschnitt durch die Gegenwartsliteratur. Denn es ist sicher keine Übertreibung, wenn man feststellt: Nie war so viel Autorfiktion wie heute. Dies ist sicher auch der Tatsache geschuldet, dass die Bedingungen zur Konstruktion von Autorfiktionen noch nie zuvor so günstig waren wie jetzt. Um nur einige Aspekte zu nennen: Mit Internet und Fernsehen gibt es ganz neue mediale Inszenierungsmöglichkeiten, damit einhergehend (und befeuert durch ökonomische Interessen von Verlagen und Plattformen) aber auch einen verschärften Modernisierungs- und Selbstdarstellungsdruck auf die Kunstschaffenden. Überdies wird die gegenwärtige Konjunktur des Verfahrens wohl auch begünstigt durch die Tendenz zur Aufweichung der Grenzen zwischen Hoch- und Popkultur, wo die Hypostase fiktiver Bühnenfiguren schon spätestens seit den 1970er Jahren sehr gebräuchlich ist. Und schließlich steigt mit der Postmoderne seit den 1980er Jahren auch die Akzeptanz widersprüchlicher Identitäten und damit das Misstrauen gegenüber Authentizitätsansprüchen.

Und doch sollte bei all diesen Gemeinsamkeiten nicht übersehen werden: Autorfiktion ist ein Format und eine Technik, die keinesfalls auf bestimmte inhaltliche Anliegen oder Funktionen beschränkt sind. Sie kann vielmehr zu sehr unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden. Ihre vielen gegenwärtigen Spielarten haben also zwar geteilte Vorläufer und Bedingungen, aber oft sehr unterschiedliche Motive. Um nur einige Beispiele zu nennen: Bei Alexander von Ribbentrop alias Alban Nikolai Herbst dient die fiktive Autorschaft v. a. der Infragestellung des modernen Subjekt-Begriffs sowie der Grenzen von Fakt und Fiktion,⁶³ ebenso bei Claus Steck, der sich hinter der fiktiven rumänisch-deutschen Literaturwissenschaftlerin Aléa Torik verbirgt. Bei Wagner allerdings steht, wie gezeigt, nicht dieser Aspekt im Mittelpunkt, wenn er auf die Technik zurückgreift,

63 Dazu instruktiv Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autorfiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin und Boston 2014, S. 353–420.

sondern vielmehr der Umgang mit produktionsästhetischen Problemlagen. Bei vielen anderen Urhebern von Autorfiktionen, – etwa bei dem Pop-Künstler Tom Neuwirth, der als Conchita Wurst 2014 den Eurovision Song-Contest für Österreich gewann – geht es ebenfalls nicht um Relativierung des Subjekts, sondern gerade um eine Möglichkeit der Selbstbehauptung unter heteronomen Bedingungen, hier gegen normative Konzepte der Geschlechtsidentität. Und auch bei dem Literaten und Popmusiker PeterLicht ist die Autorfiktion nicht postmoderne Absage an das selbstidentische Ich oder an das utopische Denken, sondern vielmehr eine Möglichkeit, daran festzuhalten und sich zumindest symbolisch als Geschichtssubjekt zu ermächtigen aus dem scheinbar alternativlosen ›kapitalistischen‹ System der Gegenwart heraus.⁶⁴

Der Autor ist in Autorfiktionen also auf verschiedenste Weise Subjekt und Sujet zugleich, und so werden über ihn stets auch Diskurse über reale, nicht-fiktive Autorschaft geführt, ja Modelle der Person überhaupt verhandelt. Ihre gegenwärtige Konjunktur kann somit vielleicht Indikator dafür sein, dass sich der Autor und das Subjekt gerade wieder einmal neu erfinden müssen.

64 Siehe dazu Benjamin Specht, Neuigkeiten ›vom Ende des Kapitalismus‹. Markt und Poetik bei PeterLicht, in: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000, hg. von Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte, Berlin und Boston 2013, S. 333–352.