



## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**21 | 2022**



# Indice

## Saggi

- 9 Weimarer Ko-Autorschaft oder: Faust in Böhmen. Schillers *Wallenstein* im Dialog mit Goethes *Faust*  
*Jörg Robert*
- 37 Goethe · Hafis · Mohammed oder *The Twain Shall Meet?* Versuch über das West-Östliche im *West-östlichen Divan*  
*Wolfgang Riedel*
- 57 L'inattualità della «Kunst zu erben» nietzscheana. Una riflessione nell'epoca degli archivi digitali  
*Gabriella Pelloni*
- 79 The Writer Who Refused to Sign His Work: The Case of B. Traven  
*Massimo Salgaro*
- 99 Hanns-Josef Ortheils Erfindung seines Lebens. Autofiktion – Werkpolitik – Öffentlichkeitspräsenz  
*Dirk Niefanger*
- 119 L'archeologia per i germani, o i germani per l'archeologia?  
*Irene Bragantini*
- 133 I tedeschi allo specchio: origini, storia e contraddizioni del mito germanico  
*Marco Battaglia*
- 161 Die Wortart Präadverb am Beispiel von *seit* und seiner italienischen Entsprechung *da*  
*Patrizio Malloggi*

## Ricerche

- 187 La *Haggadah* di Don Chisciotte. Kafka e Mendele Moicher Sforim  
*Arianna Brunori*
- 205 Totalitarismus aus der Sicht zweier Dissidenten. Ignazio Silones *Die Schule der Diktatoren* (1938) und Manès Sperbers *Zur Analyse der Tyrannis* (1939)  
*Stefano Apostolo*

**227** Wie lernten Triestiner einmal Deutsch? – Grammatiken der deutschen Sprache für Italiener in der Biblioteca Civica von Trieste (vom 18. Jahrhundert bis zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts)  
*Lorenza Rega*

**249** Osservatorio critico della germanistica

**341** Abstracts

**347** Hanno collaborato

# Hanns-Josef Ortheils Erfindung seines Lebens. Autofiktion – Werkpolitik – Öffentlichkeitspräsenz

*Dirk Niefanger*

Italien hat für die autobiographische Stilisierung deutscher Dichterinnen und Dichter spätestens seit Goethes viel zitierter «grenzenlose[r] Sehnsucht»<sup>1</sup> eine besondere Bedeutung. Die italienische Kapitale erscheint nicht nur bei Goethe als Ort einer individuell erlebten Renaissance: «In Rom hab' ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst glücklich und vernünftig geworden»<sup>2</sup>. Dieses literarische Muster einer Identitätsfindung auf antikem Boden, die zugleich die Augen für die Kunst öffnet, gleichzeitig aber die eigenen Fähigkeiten und Grenzen deutlich bestimmt, wird von vielen deutschen Künstlerinnen und Künstlern von Ida Hahn-Hahn über Fanny Mendelssohn, Richard Wagner und Gerhart Hauptmann zu Rolf Dieter Brinkmann variiierend wiedererzählt.

Natürlich auch von Hanns-Josef Ortheil, dessen Entscheidung für das professionelle Dichten und gegen das Klavierspielen parallel zu Goethes Abwendung von der Idee sich als Maler zu versuchen, in Rom fällt. Insofern ist die deutsche Italiensehnsucht und Goethes Muster der Wiedergeburt als Dichter eine zentrale Referenz Ortheils bei seiner «Erfindung des Lebens»<sup>3</sup>, die er bis heute immer wieder aufgreift<sup>4</sup>. Der gleichnamige Roman war ein Projekt, an das Ortheil «schon so lange gedacht» hat. In einem Gespräch mit seinem Lektor heißt es, er habe «als Autor fast dreißig Jahre daraufhin gelebt und geschrieben». Er

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Beck, München 1981, Bd. 11, S. 547.

2 *Ebd.*, S. 530.

3 Hanns-Josef Ortheil, *Die Erfindung des Lebens. Roman*, Luchterhand, München 2009.

4 Vgl. zuletzt: «*Una Vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?*». Ein Gespräch von Klaus Siblewski und Hanns-Josef Ortheil über Hanns-Josef Ortheils «*Kosmos der Schrift*», in *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Imma Klemm, btb, München 2021, S. 9-241: 90-94 (*Mit Goethe in Rom*).

nennt *Die Erfindung des Lebens* selbst seinen «großen autobiographischen Roman»<sup>5</sup>, räumt aber zugleich ein, dass das Thema des Romans in vielen anderen Texten gleichfalls aufgegriffen und variiert wird.

Hanns-Josef Ortheil kann nicht nur als ausgesprochen professioneller und sehr erfolgreicher Dichter, sondern auch als akademisch tätiger *poeta doctus* mit hohem universitären Wirkungskreis angesehen werden; er bekleidet seit 2003 an der Universität Hildesheim die erste Professur, jetzt Seniorprofessur, für *Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus* in Deutschland, ist Honorarprofessor in Heidelberg und war vielfach als Poetik-Dozent an unterschiedlichen deutschen Universitäten tätig. Ich selbst konnte ihn in dieser Funktion 2007 an der Universität Bamberg erleben. Ortheil ist insofern ein Glücksfall für die Literaturwissenschaft, weil er ganz offenbar bewusst und paradigmatisch seine theoretischen Überlegungen zur dichterischen Produktion ‘anwendet’, Dichten gewissermaßen also akademisch sichtbar macht. Anders ausgedrückt: Ortheil kennt die Nöte des Literaturwissenschaftlers und baut ihm daher manche ‘Brücke’ zu seinen Werken, die sich freilich auch mal als absichtlich angelegter ‘Holzweg’ erweisen kann. Von Martin Heidegger wissen wir natürlich, dass auch dieser produktiv sein kann, wenn er neue Denk-, hier Analysewege eröffnet<sup>6</sup>.

Es gibt kaum einen Gegenwartsautor deutscher Sprache, der sich so präzise und gleichzeitig so ausführlich in der Öffentlichkeit inszeniert – oder besser zelebriert – wie Hanns-Josef Ortheil. Auf seiner eigenen Homepage lesen wir:

Hanns-Josef Ortheil ist Schriftsteller, Pianist und Professor für Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus an der Universität Hildesheim. Seit vielen Jahren gehört er zu den bedeutendsten deutschen Autoren der Gegenwart. Sein Werk wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, darunter dem Thomas-Mann-Preis, dem Nicolas-Born-Preis, dem Stefan-Andres-Preis und zuletzt dem Hannelore-Greve-Literaturpreis. Seine Romane wurden in über zwanzig Sprachen übersetzt<sup>7</sup>.

Ergänzen sollte man noch die Villa-Massimo-Stipendien 1991 und 1993, die er u.a. im Roman *Rom, Villa Massimo* (2015) autofiktional verarbeitet<sup>8</sup>. Unter der Rubrik «Biographie» gibt die Webseite jene

5 *Ebd.*, S. 225.

6 Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege* (1950), hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 2015<sup>9</sup>.

7 [Karsten Rösel], *Webseite des Autors Hanns-Josef Ortheils*, <<https://hanns-josef-ortheil.de/author/>> (letzter Zugang: 17. Juni 2022).

8 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Römische Sequenz. Notizen. Rom*, Deutsche Akademie Villa Massimo, Rom 1993.



Biographeme<sup>9</sup> preis, die in den autofiktionalen Romanen Ortheils immer wieder auftauchen und auf diese Weise das Gesamtwerk (das ‘Œuvre’) im Sinne einer regelrechten «Werkpolitik»<sup>10</sup> vernetzen: die einsamen Jahre als Einzelkind in der Familie einer Bibliothekarin und eines Vermessungsingenieurs, der Tod der vier Brüder in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit, das Verstummen in der Kindheit, dann das therapeutische Schreiben und Erzählen, sein professioneller Klavierunterricht in Deutschland und Rom, schließlich – «nach einem krankheitsbedingten Abbruch seiner pianistischen Laufbahn»<sup>11</sup> – sein Studium und die darauffolgende wissenschaftliche und dichterische Karriere. Vorläufiger Höhepunkt von Hanns-Josef Ortheils Selbstinszenierungen ist die Eröffnung der SALA Ortheil in Wissen an der Sieg (Mittelstraße 16)<sup>12</sup>, ein öffentlich besuchbarer Raum zur Feier des Dichters. Die Sala, so dieser selbst, sei ausdrücklich «kein Museum und auch kein Ausstellungsraum», auch wenn sie so wirke<sup>13</sup>:

An den Wänden befinden sich etwa fünfzig Fotografien aus der fotografischen Sammlung meiner Eltern, Fotos ihrer Geburts- und früheren Wohnhäuser (in Wissen), ältere Fotos von der Stadt, genealogische Fotos von den beiden elterlichen Familien, denen ich entstamme, Fotos von dem Kind, das ich einmal war. Es sind ‘Herzensbilder’, die ich ausgewählt habe, weil jedes von ihnen eine Anregung für mein Schreiben bedeutete und in einem meiner Bücher eine inspirierende Rolle spielt<sup>14</sup>.

9 Zum Begriff ‘Biographem’ und seinen Funktionen in der Gegenwartsliteratur vgl. Dirk Niefanger, *Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartroman* (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm), in *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Peter Braun – Bernd Stiegler, transcript, Bielefeld 2012, S. 289-306.

10 Vgl. Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, De Gruyter, Berlin 2007 und in Bezug auf Ortheil auch Dirk Niefanger, *La Trippa in bianco. Zur Logik sinnlichen Erzählens in Hanns-Josef Ortheils Italien-Roman «Die große Liebe»*, in *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, hrsg. v. Astrid Arndt – Christoph Deupmann – Lars Korten, V&R Unipress, Göttingen 2012, S. 267-282; *Hanns-Josef Ortheil – im Innern seiner Texte*, hrsg. v. Manfred Durzak, Piper, München 1995; *Kunst der Erinnerung. Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*, hrsg. v. Stephanie Catani u.a., Wallstein, Göttingen 2009.

11 *Webseite des Autors Hanns-Josef Ortheil*, a.a.O.

12 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Autorenblog: Eröffnung der SALA Ortheil*, <<https://www.orthel-blog.de/2019/10/14/eroeffnung-der-sala-orthel/>> (14. Oktober 2019; letzter Zugang: 25. Juni 2022).

13 Hanns-Josef Ortheil, *Autorenblog: Was ist die SALA und was nicht*, in <<https://www.orthel-blog.de/2019/10/18/was-ist-die-sala-und-was-nicht/>> (18. Oktober 2019; letzter Zugang: 25. Juni 2022).

14 *Ebd.*

Möbliert sind die Räume mit Einrichtungen des alten Elternhauses und mit Vitrinen, deren Inhalt an das Leben und Wirken des Autors erinnern. Die Sala nutzt Ortheil fürs eigene halböffentliche Arbeiten und Meditieren, für Lesungen, Begegnungen und als öffentlichen Salon, für Menschen, die sich für sein Leben und Dichten interessieren. Die Entstehung und erste Nutzung der Sala wird im Roman *Ombra* (2021) erzählt, erhält als realer Ort der Ortheil-Verehrung also auch Eingang in die fiktionale Diegese des letzten Romans<sup>15</sup>.

## 1. WERKPOLITIK

Die Bücher Ortheils<sup>16</sup> sind durchsetzt mit markierten inter- oder intratextuellen Bezügen zu eigenen Texten<sup>17</sup>, vernetzenden Selbstinterpretationen<sup>18</sup> oder unübersehbaren Referenzen auf die eigene, andernorts vermittelte Biographie. So liest man das (Leit-)Motiv des lange stummen Kindes als Biographem in den Romanen *Die Erfindung des Lebens*, *Das Kind, das nicht fragte* oder *Die Moselreise*<sup>19</sup>. Eine deutliche Vernetzung seines Werks versucht Ortheil auch über die Kombination von faktualen und fiktionalen Texten: *Die Insel der Dolci. In den süßen Paradiesen Siziliens*<sup>20</sup> erscheint als leicht abgewandelte Realisierung jener Studie, die der Protagonist Benjamin Merz in *Das Kind, das nicht fragte* in Sizilien – wie Ortheil selbst – mit den Mitteln der teilnehmenden Beobachtung anfertigt:

*Die Stadt der Dolci soll mein nächstes Buch heißen, ich habe diesen Titel im Kopf, halte ihn geheim. Der Titel spielt auf den sizilianischen Ort an,*

15 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Ombra. Roman einer Wiedergeburt*, Luchterhand, München 2021, S. 52-58, *passim*.

16 Zum Folgenden vgl. Dirk Niefanger, *Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung*, in *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*, hrsg. v. Birgitta Krumrey – Ingo Vogler – Katharina Derlin, Winter, Heidelberg 2014, S. 35-62: 49-51.

17 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Die Moselreise. Roman eines Kindes*, Luchterhand, München 2010, S. 9, 11, 210, 215, 220.

18 Vgl. etwa Hanns-Josef Ortheil – Klaus Siblewski, *Wie Romane entstehen*, Luchterhand, München 2008 oder Hanns-Josef Ortheil, *Lesehunger. Ein Bücher-Menü in 12 Gängen*, Luchterhand, München 2009.

19 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Die Erfindung des Lebens*, a.a.O., S. 8; ders., *Das Kind, das nicht fragte. Roman*, Luchterhand, München 2012, Titel und S. 10, 399; ders., *Die Moselreise*, a.a.O., S. 9 *passim*.

20 Hans-Josef Ortheil, *Die Insel der Dolci. In den süßen Paradiesen Siziliens*, mit Fotos von Lotta Ortheil, Langen Müller, München 2013.

in dem ich meine Forschungsarbeiten durchführen will. Es ist ein Ort, der in der Welt der Süßigkeiten und Desserts, für die es im Italienischen den schönen Namen *Dolci* gibt, sehr bekannt und berühmt ist<sup>21</sup>.

Die Beschreibungen von Catania in *Die Insel der Dolci* wiederholt gewissermaßen die Erlebnisse von Benjamin Merz im Roman. Das tatsächlich realisierte (und deutlich faktual argumentierende) *Dolci*-Buch macht Passagen der Fiktion nachträglich zu intertextuellen Bezügen. Wobei die Annäherung des real Erlebten ans Fiktionale in der Romanerzählung sogar selbst thematisiert wird, etwa wenn der Protagonist davon träumt, «dass sich die Realität endlich in ein perfektes Drehbuch verwandelt»<sup>22</sup>. Etwas verstörend erscheinen die narrativen Passagen in *Die Insel der Dolci*. Sie suggerieren zumindest, dass Ortheil die Geschichte seines Romanhelden Benjamin Merz zum Teil selbst erlebt hat.

Mit der erzählenden Annäherung an seine Protagonisten verfolgt der Autor offenbar das Ziel, die Realitätsillusion der Fiktion zu verbessern. Damit hat das Biographem – als Realitätsreferenz<sup>23</sup> – einen ganz anderen Effekt als der «effet de réel», den Roland Barthes beschreibt<sup>24</sup>. In der Regel verunsichern nämlich die Biographeme als Realitätseffekte nicht, sondern steigern die Glaubwürdigkeit des Fiktionalen – meist jedenfalls, nicht immer. So argumentiert Ortheil zumindest in seinen poetologischen Texten. Eine zuerst diffuse Geschichte verbinde sich im Laufe der schriftstellerischen Arbeit *peu à peu* mit seiner poetischen Vorstellungswelt, bis sie mit seiner Romanwelt ‘verwächst’. Die Geschichte stelle sich für ihn als etwas dar, das zwar von ihm selbst erzählt, als Ganzes aber keineswegs von ihm – als Autor – kontrolliert oder begriffen werde<sup>25</sup>.

Man kann das Œuvre Ortheils als Abarbeiten und Erweitern von kleinen Serien begreifen – nicht selten zunächst Trilogien<sup>26</sup> –, die unterschiedliche Subgenres der Gattung ‘Roman’ aufgreifen und eine mal deutliche, mal weniger deutliche, aber stets omnipräsente Nähe zur Autor-Biographie (nicht unbedingt als Variante der Gattung

21 Ortheil, *Das Kind, das nicht fragte*, a.a.O., S. 15.

22 *Ebd.*, S. 215.

23 Vgl. Niefanger, *Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman*, a.a.O., S. 43-45.

24 Roland Barthes, *L'effet de réel*, in Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3: 1968-1971, éd. par Éric Marty, Seuil, Paris 2002, S. 25-32.

25 Ortheil – Siblewski, *Wie Romane entstehen*, a.a.O., S. 89.

26 Vgl. jetzt Victoria Gutsche, *Die Romantrilogie. Zur Geschichte einer großen Form von ihren Anfängen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, unpubl. Habil. schr., Erlangen 2019 (erscheint 2023 bei Wallstein).

Autobiographie) konstruieren. So eröffnet sich Ortheil die Möglichkeit, das eigene Erinnern durch kanonisch gewordene Narrationsformen in unterschiedlichen Facetten zu entfalten und mannigfach zu perspektivieren:

#### Autobiographische Romane

*Hecke* (1983), *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992), *Der Typ ist da* (2017).

#### Historische Romane

*Faustinas Küsse* (1998), *Im Licht der Lagune* (1999), *Die Nacht des Don Juan* (2000).

#### Zeit- und Gesellschaftsromane

*Fermer* (1979), *Schwerenöter* (1987), *Agenten* (1989) – *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005), *Der von den Löwen träumte* (2019).

#### Liebesromane

*Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007), *Liebesnähe* (2011).

#### Autofiktionen im Umfeld von *Die Erfindung des Lebens*

*Die Erfindung des Lebens* (2009), *Lo und Lu. Roman eines Vaters* (2001), *Das Kind, das nicht fragte* (2012), *Rom. Villa Massimo. Roman einer Institution* (2015), *Der Stift und das Papier. Roman einer Passion* (2015), *Wie ich Klavierspielen lernte. Roman meiner Lehrjahre* (2019), *Ombra. Roman einer Wiedergeburt* (2021).

#### Journale / Reiseromane

*Die Moselreise. Roman eines Kindes* (2010), *Die Berlinreise. Roman eines Nachgeborenen* (2014), *Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden* (2018).

Einige Serien kann man – trotz narrativer Momente – nicht unbedingt als Romane begreifen, auch wenn sie erzählerische Anteile enthalten:

#### Italienbücher

*Römische Sequenz* (1993), *Rom. Eine Ekstase. Oasen für die Sinne* (2009), *Venedig. Eine Verführung* (2004), *Die Insel der Dolci. In den süßen Paradiesen Siziliens* (2013), *Italienische Momente* (2020).

#### Parisbücher

*Die Pariser Abende des Roland Barthes. Eine Hommage* (2015), *Paris, links der Seine* (2017).

#### Mozartbücher

*Mozart im Innern seiner Sprachen* (1982), *Das Glück der Musik. Vom Vergnügen Mozart zu hören* (2006).

#### Heimatbücher

*Im Westerwald* (2019), *In meinen Gärten und Wäldern* (2020).

#### Bekenntnisse

*Glücksmomente* (2015), *Glaubensmomente* (2016), *Musikmomente* (2017), *Was ich liebe und was nicht* (2016).

Notizen, Tagebücher

*Blauer Weg. 1989-1995* (1996), *Die weißen Inseln der Zeit. Lektüren, Orte, Bilder* (2013).

Hinzu kommen poetologische Bücher, die nicht zu einem geringen Teil das eigene Werk erklären und rechtfertigen; sie konstituieren letztlich das, was Ortheil selbst – im Alter von 70 Jahren – als seinen «Kosmos der Schrift»<sup>27</sup> begreift – eine Poetik, die letztlich seit den frühen Kindheitstagen für sein Schreiben mehr oder minder verbindlich gelte:

*Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann* (1994), Hanns-Josef Ortheil – Klaus Siblewski, *Wie ein Roman entsteht* (2008), *Lesehunger. Ein Bücher-Menü in 12 Gängen* (2009), *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren* (2011), *Schreiben über mich selbst. Spielformen des autobiografischen Schreibens* (2014), Hanns-Josef Ortheil – Klaus Siblewski, *Die ideale Lesung* (2017), *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag* (2021).

Außerdem wären noch Libretti, Filmskripte, wissenschaftliche Bücher, Biographien und Anleitungen zum kreativen Schreiben zu nennen. Fast alle seine Texte erscheinen später als preiswerte Taschenbuchausgabe, und viele erobern eine Platzierung auf den üblichen Bestenlisten. Mit seinen Serien gelingt es Ortheil sich erfolgreich am literarischen Markt zu behaupten. Er erzeugt durch seine Werkpolitik öffentliche Aufmerksamkeit und ökonomischen Gewinn gleichermaßen.

Dazu trägt auch bei, dass er zu unverständliche (man könnte sagen 'postmoderne'<sup>28</sup>), komplexe, avantgardistische oder zu plakative Schreibarten (wie in der Popliteratur) vermeidet. Er präferiert ein 'sinnliches', realitätsnahes Erzählen<sup>29</sup>, das auf modische oder gängige Plots (Liebe, Erinnern, Reise, Selbstfindung und -sorge) setzt und auf Beziehungen zwischen Menschen, nicht selten mit libidinösen Interessen fokussiert ist. Das Schreiben selbst hat seit seiner Kindheit einen «Werkstatt»<sup>30</sup>-Charakter, der sich strikt auf ein selbst geführtes bzw. von den Eltern übernommenes «Archiv»<sup>31</sup> bezieht. Die Romane sollen vom Leben, vornehmlich vom eigenen Leben, Zeugnis geben und nicht intellektuelle Diskurse führen. Ortheil unterscheidet daher zwischen dem Romanautor und dem Essayisten:

27 *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag*, a.a.O.

28 Vgl. «*Una Vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?*», a.a.O., S. 200.

29 Vgl. Niefanger, *La Trippa in bianco. Zur Logik sinnlichen Erzählens*, a.a.O.; zum Kontext vgl. jetzt Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, Beck, München 2022.

30 «*Una Vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?*», a.a.O., S. 37, *passim*.

31 *Ebd.*, S. 54-58, 229 f., *passim*.

Als zweiten neben dem Erzähler gibt es diesen hochgradig intellektuell denkenden Menschen, der alles genau beobachtet und analysiert und darüber Essays schreibt. [...] Der Erzähler hat das Schreiben im intimen Familienraum gelernt, und der Intellektuelle draußen in der Auseinandersetzung mit der Welt, mit Freunden, in Bohème-Zirkeln, Gott weiß wo...<sup>32</sup>.

Mit Selbstlob spart – zumindest der ältere – Ortheil nicht. Der scharf sezierende Kritiker, für den er sich hält, bleibt in Bezug auf sich selbst und die eigenen Werke eher zurückhaltend: Über den *Blauen Weg* (1996/2014) urteilt er etwa, «der Text» sei «unglaublich». Und fügt hinzu: «Man [müsse] ihn einfach lesen»<sup>33</sup>. Der Roman *Die große Liebe* hält er selbst für ein «Hochamt, ohne Davor und Danach»<sup>34</sup>. Die gute Lesbarkeit seiner Texte hebt Ortheils Gesprächspartner und Verlagslektor Siblewski hervor:

Bei der Lektüre Deiner Bücher fällt mir ein Moment immer besonders auf, nämlich das flüssige Erzählen. Die Texte hatten und haben für mich einen sehr starken und kontinuierlichen Fluss. Sie haben ein hohes Moment an Konsistenz, ja, sie sind auf eine unangestregte Weise gut strukturiert<sup>35</sup>.

Ortheil selbst führt hier musikalische Strukturierungen an, wohl um sein Verfahren des sinnlich-realistischen Erzählens nicht allzu konstruiert wirken zu lassen. Seine Ausführungen zur Arbeitstechnik (von Notat und Beschreibung über die Grundierung im Leben zum Erzähltext) legen nahe, eher von einem sehr reflektierten und vor allem effizienten Schreiben auszugehen.

Dass manche Erzählfrequenzen bei Ortheil so ‘filmisch’ wirken, ist nicht verwunderlich. Tatsächlich erzählt er passagenweise vorab gefilmte Szenen genau nach, wie er bei seiner Bamberger Poetik-Vorlesung 2007 berichtete und anhand von Videos zeigte. Den protokollierten Beobachtungsvorgang des Protagonisten als eine schriftliche Form der Welterfahrung bleibt nicht nur Ekphrasis, sondern wird stets auch als Weltzugewandtheit reflektiert. Nicht selten handelt es sich bei dem Beschriebenen um Alltagsbegebenheiten und -orte (Restaurant- oder Hotelbesuche, Marktbegegnungen usw.), die Ortheil mit großer Akribie nachrecherchiert: Speisekarten, Wege, Gebäude entsprechen nachprüfbar dem Erzählten. Der Autor kann daher von Reisenden berichten, die seine Bücher dort lesen würden, wo sie spielen, von

<sup>32</sup> *Ebd.*, S. 235.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 189.

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 223.

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 233 f.

Fans, die im Restaurant das gleiche essen wie die Romanfiguren oder von Leserinnen, die sich sehnlichst wünschen, an solchen Orten den Dichter selbst zu treffen. In seinem Buch *Wie ein Roman entsteht* zitiert Ortheil entsprechende Fanpost zu seinem Roman *Die große Liebe*:

Haben gerade eine wunderbare Fischsuppe direkt am Meer gegessen [...], gleich fahren wir in das hoch gelegene Örtchen, in dem Sie und die Direktorin sich geküsst haben [...], wir sind auf der Suche nach der Strandkabine, in der Sie diesen tollen Sex auf S. 162 Ihres Romans erlebt haben, können Sie uns Angaben machen [...]?<sup>36</sup>

Als groteske Steigerung solcher Lesefrüchte erscheint jenes Paar, das all ihr Hab und Gut verkauft hat und sich in jenem italienischen Ort niedergelassen hat, wo der Roman angesiedelt ist. Ob solche Zuschriften fingiert sind, ist schwer zu sagen. Ortheil hat mir jedenfalls von solchen Erlebnissen auch persönlich erzählt<sup>37</sup>; die skurrilen Geschichten belegen zumindest eine glaubhafte autofiktive Grundierung (oder besser Wirkung) seiner Romane.

## 2. AUTOFIKTION

Bevor ich konkret auf Ortheils «Erfindung» seines «Lebens»<sup>38</sup>, sein autofiktives Erzählen anhand seiner späten Romane eingehe, sei kurz das poetische Verfahren an sich reflektiert. Ich stütze mich dabei auf einen Beitrag, der inzwischen zum Theorieklassiker geworden ist: Martina Wagner-Egelhaafs Aufsatz *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie* (2006)<sup>39</sup>. Sie geht von Goethes berühmtem Autobiographie-Verständnis in *Dichtung und Wahrheit* aus und erinnert selbstverständlich an Philippe Lejeunes berühmten autobiographischen Pakt, eine Art gedachte Übereinkunft, dass das gelesene Werk als Lebensgeschichte des Autors zu lesen sei. Dabei sei aus Sicht des Rezipienten die Identität von Autor und Protagonist genauso gesetzt wie die Glaubhaftigkeit des Erzählten<sup>40</sup>. Nach diesen Klassikern der

36 Ortheil – Siblewski, *Wie Romane entstehen*, a.a.O., S. 147.

37 Das Gespräch fand im Anschluss an seine Bamberger Poetik-Vorlesung im Juni 2007 statt.

38 Vgl. Ortheil, *Die Erfindung des Lebens*, a.a.O.

39 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar*, in *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 1: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, hrsg. v. Ulrich Breuer – Beatrice Sandberg, Iudicium, München 2006, S. 353-368.

40 Vgl. Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt (Le pacte autobiographique)*, 1975),

Autobiographie-Theorie bringt Wagner-Egelhaaf Roland Barthes' Autorschaftstheorie ins Spiel<sup>41</sup>. Mit deren 'Entsakralisierung'<sup>42</sup> des hehren Dichters zur bloßen Schreibinstanz, die vielfältige Stimmen in ihren Text einschreibt, müsse auch die Autobiographie neu gedacht werden. Denn «auch autobiographische Texte» bestünden «aus Zitaten [...], die sich aus den Archiven der Kultur und d.h. auch der autobiographischen Tradition speisen»<sup>43</sup>. Je mehr dies in den Vordergrund trete, desto mehr verliere die Autobiographie ihren «Zeugnischarakter»<sup>44</sup>. Übrig bleibt eine Form des autobiographischen Schreibens, der es weniger um eine Referenz auf das wirkliche Leben des Autors geht als um einen «imaginären Ich-Entwurf»<sup>45</sup> – um Inszenierungen eines Ichs, die deutlich machen, dass dieses Ich mithilfe eines literarischen Textes so leicht nicht zu haben ist.

Diese neue Form der Autobiographie firmiert unter dem literaturtheoretischen Label der 'Autofiktion'<sup>46</sup>. Als konstitutiv wird dabei die Selbstreflexion des Schreibaktes angesehen, hinter dem sich das tatsächliche Subjekt des Schreibens verbergen könne: Die Mimikry, das Annehmen einer möglichen, aber nicht unbedingt tatsächlichen Identität, rücke an die Stelle der Mimesis, der Nachahmung oder Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst<sup>47</sup>: «Der autobiographische Text reflektiert die Unmöglichkeit, gelebtes Leben 'so wie es tatsächlich war' wiederzugeben und inszeniert seinen eigenen Konstruktionscharakter»<sup>48</sup>.

Soweit Wagner-Egelhaaf. Da in ihren Ausführungen und dem Fachterminus 'Autofiktion' – meiner Meinung nach – die hier relevante Differenzierung von Fiktion und Fiktivem ungenau bleibt<sup>49</sup>, sei kurz auf die Implikationen der vierten Silbe des Terms 'Autofiktion' verwiesen.

übers. v. Wolfram Bayer – Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994.

41 Vgl. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in «Manteia», 1968, 4-5, S. 12-17 (dt. Übers.: *Der Tod des Autors*, übers. v. Matias Martinez, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis u.a., Reclam, Stuttgart 2000, S. 185-193).

42 Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autofiktion oder: Autobiographie*, a.a.O., S. 358.

43 *Ebd.*

44 *Ebd.*

45 *Ebd.*, S. 359.

46 Vgl. Claudia Gronemann, 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in «Poetica», 31 (1999), S. 237-262.

47 Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autofiktion oder: Autobiographie*, a.a.O., S. 360.

48 *Ebd.*

49 Vgl. *ebd.* Es kann bei der Autofiktion nicht um den 'Einsatz fiktionaler Momente' gehen, sondern um fiktive Momente; die Fiktion fungiert als logischer Ermöglichungsraum des Fiktiven.



Notwendig erscheint mir nämlich eine strikte Unterscheidung von Fiktionalität/fiktional und Fiktivität/fiktiv. Suspendiert die erste Kategorie – nach gängiger Vorstellung – im Sinne eines ‘Als ob-Modus’ die Frage nach einer Wirklichkeitsreferenz von Werken oder ihrer Überprüfung hinsichtlich eines an der Realität gewonnenen Verständnisses von Wahrheit, verweist die zweite Kategorie ausdrücklich auf den Bereich des Erdachten. In der Fiktionalität kann es oder wird es meist fiktive Geschehnisse geben, muss es aber nicht. Mit Andreas Kablitz wäre das Fiktive als eine «Eigenschaft des Dargestellten» und das Fiktionale eine «Eigenschaft der Darstellung» zu begreifen<sup>50</sup>, die in der Regel über Paratexte deklariert wird. Dass diese oft nicht ausreichen, um einen Text als Autofiktion auszuweisen, versteht sich von selbst. So lesen wir nicht selten als Gattungsgabe schlicht «Roman»<sup>51</sup>, wie zum Beispiel auf dem Titelblatt von Ortheils homodiegetisch erzählter Autofiktion *Die Erfindung des Lebens*. Im Roman selbst erscheint dann das Geschriebene in den Worten des Ich-Erzählers als «Roman über meine Biographie»<sup>52</sup>.

Grundsätzlich gilt dennoch, dass eine Autofiktion nicht darüber bestimmt wird, ob das Dargestellte tatsächlich auf Wirklichkeit referiert. Die autofiktionale Lizenz legt vielmehr einzig und allein fest, dass der autobiographische Bezug zwar behauptet, aber nur möglich, keinesfalls aber notwendig ist. Auch in einer Autofiktion könnte demnach das Leben ‘so wie es tatsächlich war’ wiedergegeben werden. Aber wir wissen es nicht, können darüber nichts Endgültiges sagen.

### 3. POETIK DES AUFSCHREIBENS

Wenn man sich vor dieser literaturtheoretischen Folie die Texte Ortheils anschaut, kann man einige Merkmale der Autofiktion leicht erkennen: Die Romane nutzen (oft die gleichen oder ähnliche) Biographeme<sup>53</sup>, die sich offensichtlich auf den Autor beziehen lassen, ohne zu behaupten,

50 Andreas Kablitz, *Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler*, in *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Irina O. Rajewsky – Ulrike Schneider, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008, S. 13-44: 15.

51 Ortheil, *Die Erfindung des Lebens*, a.a.O., Titelblatt.

52 *Ebd.*, S. 245.

53 Ortheil selbst nutzt den Begriff ‘Biographem’ in seinen Blogs: «Ein Biographem ist ein nicht fiktives, sondern reales, partikuläres Narrativ einer Biographie in Form eines einzelnen biographischen Elements. Ein Biographem kann Berührung mit Biographemen anderer Personen aufnehmen und dazu beitragen, ein räumliches oder zeitliches Netz entstehen zu lassen» (<<https://www.orthheil-blog.de/2022/04/09/biographeme/>>, letzter Zugang: 24. Juni 2022).

dass sie so, wie sie genutzt werden, auch Momente des tatsächlichen Lebens wiedergeben. Indikatoren des Authentischen bleiben allein die interne Werkvernetzung der Biographeme und ihre Platzierung im Internet (Homepage, Wikipedia usw.). Zu nennen wären etwa Ortheils Verstummen in der Kindheit, seine verstorbenen Brüder, seine Reisen, das Familienarchiv, das Haus im Sauerland oder das Klavierspielen. Zudem wird das autobiographische Notieren immer wieder zu einem zentralen Thema der Romane selbst; dieses Leitmotiv des Aufschreibens vernetzt die Romane und reflektiert generell autobiographisches Schreiben als Vorgang mit unterschiedlichen Produktionsphasen (aktives Wahrnehmen, Notieren, Archivieren, Überarbeiten, Collagieren, Literarisieren). In diesem Zusammenhang taucht häufig das Motiv des therapeutischen Nutzens solcher «Aufschreibesysteme»<sup>54</sup> auf. Das Lesen und Schreiben mutiert zu einer Art Selbstsorge<sup>55</sup>:

Das Schreiben wurde, scharf formuliert, zu einer Sucht. Milder und poetischer gesagt: Das Schreiben wurde 'zu meiner Passion'. Dass sie es werden konnte, hatte allerdings mit der weiter in mir lebenden Angst zu tun: mit der Angst, die Sprache und das Sprechen wieder zu verlieren [...]<sup>56</sup>.

Wie das Schreiben erscheint in den Texten Ortheils auch das Lesen von elementarer Wichtigkeit für das Wohlbefinden. So kommt es, dass er die Metapher des Lesehungers zur Allegorie ausschreibt:

Man kann das Lesen sehr gut mit der Nahrungsaufnahme vergleichen, ja, man kann sagen: Das Lesen ist die Befriedigung einer bestimmten Form von elementarem Hunger. Und weiter: lesen heißt einen Appetit stillen. Ich meine das nicht in einem metaphorischen Sinn, sondern ich meine es konkret und wörtlich. Lesen ist die Zuführung einer bestimmten Speise, und diese Speise ist nicht nur 'geistiger Art', wie man oft sagt, sondern immer auch etwas Sinnliches<sup>57</sup>.

Ortheils Romanpoetik geht nicht von einem Dichter-Gott oder ähnlichem aus, der alles beherrscht, sondern von einem Autor, der mehr und mehr zur Funktion der Romanerzählung wird, der quasi in seiner Romanwelt weiterlebt, ohne dass diese ab einem bestimmten Zeitpunkt noch von ihm gesteuert wird:

54 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 1985.

55 Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 3: *Die Sorge um sich*, übers. v. Ulrich Raulff u.a., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, S. 55-94.

56 Hanns-Josef Ortheil, *Der Stift und das Papier. Roman einer Passion*, Luchterhand, München 2015, S. 136.

57 Ortheil, *Lesehunger*, a.a.O., S. 31.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt dieses Prozesses zielt die Geschichte auf den Romanautor wie auf ein Medium, das ihre Materialien ansaugt, sammelt, weiterspinn, mischt – und sich dabei so sehr in sie vertieft, dass es nicht mehr mit der Person des Autors identisch ist, sondern eine Art Romanleben führt<sup>58</sup>.

In diesem Stadium der Romanentstehung verwächst der Autor mit der Romanwelt, er geht Verbindungen zu Figuren und Räumen ein und wird dadurch allmählich zu einem lebendigen Teil des Romans [...]. So gesehen, lebt der Autor in seiner Geschichte und wird gleichzeitig von ihr erlebt, oder, anders gesagt: Die Geschichte stellt sich für ihn als eine Erzählung dar, die zwar von und mit ihm zusammen erzählt, als Ganzes aber keineswegs von ihm kontrolliert oder begriffen wird<sup>59</sup>.

Insofern scheint es so, als könne der Autor – als eine Art impliziter Autor – im Roman erlesen, aber nicht vollständig erfasst werden. Die Romanwelt gibt Auskunft über den Verfasser, aber diese Informationen bleiben vager Endpunkt eines hermeneutischen Prozesses, den nichtmals der Autor selbst verifizieren kann. Dieser Effekt liegt wesentlich an der detailreichen Ausarbeitung der Diegese, die sich realistisch nah an eine recherchierte Örtlichkeit und Historie hält.

#### 4. AUTOFIKTIONALE REISEROMANE

Besonders augenfällig wird die Verselbständigung einer fiktionalen Autorfigur in den drei Reisebüchern, die der Kindheit und Jugend Ortheils zuzurechnen sind:

*Die Moselreise. Roman eines Kindes* (2010)

*Die Berlinreise. Roman eines Nachgeborenen* (2014)

*Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden* (2018).

Sie folgen einem Setting, das Ortheil in *Die Erfindung des Lebens* (2009) und *Der Stift und das Papier* (2015) entworfen hat, dem Porträt des Autors als schreibendes Kind. Es reagiert mit dem Verfassen von Texten auf drei ungewöhnliche Anforderungen, dem Verstummen der Mutter nach dem frühen Tod der Geschwister, dem genauen Beobachten als Form der Weltbegegnung und der Schreibtherapie des Vaters. Diese wirkt stark ritualisiert, ja, geradezu feierlich.

<sup>58</sup> Ortheil – Siblewski, *Wie Romane entstehen*, a.a.O., S. 88.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 89.

Ich selbst durfte die Jagdhütte betreten und mich dort aufhalten, als mein Vater begann mich im Schreiben zu unterrichten. Etwa seit meinem dritten Lebensjahr hatte ich kein Wort gesprochen, so wie auch meine Mutter in diesen frühen Kinderjahren nicht gesprochen hatte. Nach dem Verlust von vier Söhnen hatte sie immer weniger und dann gar nichts mehr gesagt, und ich selbst hatte mich diesem Verhalten angepasst und ebenfalls aufgehört, noch irgendetwas zu sagen. Ich hatte geschwiegen und mich an der Mutter orientiert, die alle notwendigen Mitteilungen auf kleinen Zetteln vermerkte<sup>60</sup>.

Das Schauen und Aufschreiben erlernt der Junge von seiner Mutter, das Beobachten und Notieren vom Vater. Als Teil der Schreibtherapie könnte man auch die Reisen des Jungen, später des Heranwachsenden mit dem Vater sehen. Zunächst werden allerdings nur kleine Wanderungen unternommen; der Lese- und Schreibfortschritt korreliert mit der Entfernung vom Heimatort. Beides vereint Ortheil schließlich in seinem Altersroman *Ombra*. Doch dazu später. Ich zitiere zunächst nochmals und ein letztes Mal aus *Der Stift und das Papier*:

Die Zeit, in der ich mit Papa durch die Umgebung ging und notierte, was er mir zeigte, ist noch nicht vorbei, aber verändert hat sich doch einiges. Früher sind wir immer einige hundert Meter (oder noch mehr) gegangen und dann vor einer Einzelheit (einem Baum, einem Stück Zaun, einer Wiese, Blumen) stehen geblieben. Die haben wir uns näher angeschaut [...]<sup>61</sup>.

Unübersehbar schreibt sich in die Wahrnehmungsübungen der kleinen Reise von Vater und Sohn das modische Konzept der (meditativen) Achtsamkeit<sup>62</sup> ein, das die Persönlichkeit des Jungen prägen soll. Sie speist sich aus momenthafter Aufmerksamkeit, bewusstem Sehen und Anschauen sowie einer zunächst wertfreien Begegnung mit dem Neuen. In der Kommunikation von Vater und Sohn nötigt die Achtsamkeit auch zur Achtung des autonom gedachten Anderen, zur Sorge um ihn und zur kontrollierenden Empathie<sup>63</sup>. Man könnte von einem spezifischen Erziehungs- und Selbstfindungsprogramm

60 Ortheil, *Der Stift und das Papier*, a.a.O., S. 8.

61 *Ebd.*, S. 192.

62 Vgl. etwa Gerhard Zarbock – Axel Ammann – Silka Ringer, *Achtsamkeit für Psychotherapeuten und Berater*, Beltz, Weinheim 2012; Susan Piver, *Der achtsame Weg zu einem authentischen Leben*, arbor, Freiburg 2013; Jacob Schmidt, *Achtsamkeit als kulturelle Praxis. Zu den Selbst-Welt-Modellen eines populären Phänomens*, transcript, Bielefeld 2020; Ronald Purser, *Wie Achtsamkeit die neue Spiritualität des Kapitalismus wurde*, Mabuse, Frankfurt a.M. 2021.

63 Vgl. etwa Elisabeth Conradi, *Take Care. Grundlagen einer Ethik der Achtsamkeit*, Campus, Frankfurt a.M. 2001.

sprechen. Insofern nutzt der Vater die Achtsamkeit als Form der Zuwendung und der Fürsorge; für das Kind erwächst daraus eine gesteigerte Selbstwahrnehmung und ein besseres Selbstbewusstsein (auch im Wortsinn).

Innerhalb der Reisetagebücher markieren typographische Eigenheiten (blockhafte Einrückungen, Zwischenüberschriften, Kursivierungen), Bilder (Postkarten, Fotos, Skizzen) und – vermutlich – fingierte Medien (meist Briefe, Karten und Telegramme an die Mutter, Tagebuchnotizen, Stadtpläne) ein Collageverfahren, das ‘authentische’ Dokumente mit erzählenden und Zusammenhänge anzeigenden Passagen mischt. Die «Nachbemerkung» zur Mittelmeerreise gesteht zumindest ein, Aufzeichnungen «zu diesem ‘Roman eines Heranwachsenden’ collagiert» zu haben<sup>64</sup>. Die Bildung des Jungen – durchaus im Sinne Goethes<sup>65</sup> oder Humboldts – löst sich vom Konzept des Bildungsromans und infiziert sich mit Momenten moderner Autofiktion, bzw. den Bildungsweg als fiktional, will heißen als romanhaft, ausweisen.

Mit der Zeit werden die gemeinsamen Reisen mit dem Vater, der stets über die kindliche Anrede «Papa»<sup>66</sup> präsent ist, ausgedehnter, die Aufzeichnungen ausführlicher. So entstehen, glaubt man der werkpolitisch<sup>67</sup> angelegten Autofiktion, regelrechte Reisetagebücher, die der erwachsene Autor als «Roman[e]» auf den Markt bringt<sup>68</sup>. Noch der letzte Roman der Reisertrilogie suggeriert durch einen mit differenzierender Jahreszahl versehenen «Abspann (2018)»<sup>69</sup> und eine «Nachbemerkung (2018)»<sup>70</sup> einen authentischen, nicht stilisierten Umgang mit autobiographischem Material des heranwachsenden Autors:

Alle Texte dieses Bandes sind 1967 entstanden, die kursiv gedruckten noch während der Reise, die normal gedruckten in Monaten unmittelbar danach. Zusammen mit Hunderten von Dias und einigen Ordnern mit sonstigem Material [...] befanden sie sich im Familienarchiv meiner Eltern<sup>71</sup>.

64 Hanns-Josef Ortheil, *Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden*, Luchterhand, München 2018, S. 637.

65 Vgl. Hanns-Josef Ortheil, *Wie ich Klavierspielen lernte. Roman meiner Lehrjahre*, Insel, Berlin 2019 – als unübersehbare Anspielung auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

66 Hanns-Josef Ortheil, *Die Berlinreise. Roman eines Nachgeborenen*, Luchterhand, München 2014, S. 13 *passim*.

67 Im Sinne von Martus, *Werkpolitik*, a.a.O.

68 Ortheil, *Moselreise, Berlinreise, Mittelmeerreise*, a.a.O.

69 Ortheil, *Die Mittelmeerreise*, a.a.O., S. 635.

70 *Ebd.*, S. 637.

71 *Ebd.*

Diese Angabe wird durch das veröffentlichte Material selbst 'unterlaufen'. Immerhin überlässt der erwachsene Autor seinem kaum 16jährigen «Alter Ego»<sup>72</sup> die entsprechende 'autofiktive' Selbstreflexion, wodurch diese selbst unglaubwürdig wird und die ganze Figur den Status eines unzuverlässigen Erzählers<sup>73</sup> erhält. Denn natürlich schreibt oder erzählt ein 'erwachsenes' Ich die Romane der Kinder und Heranwachsenden, auch wenn dieses Ich behauptet, dem Erzählten lägen 'authentische' Aufzeichnungen zugrunde. Anders gesagt: 1967 hat ein 15jähriger Junge sicherlich keine Ahnung von den poetischen Implikationen autofiktionalen Schreibens:

«Es wird kein Reisebericht und auch kein Reisetagebuch, es wird eine Reiseerzählung», sagte ich. – «Und worin besteht der Unterschied?» – Ein Reisebericht enthält alle wichtigen trockenen Fakten, ganz unbedingt. Ein Reisetagebuch enthält vor allem die Empfindungen und Gefühle, die eine Reise auslöst und hinterlässt. Die Reiseerzählung schließlich enthält einige Fakten, aber keineswegs alle, und einige Empfindungen und Gefühle, aber auch keineswegs alle. Sie ist vor allem eine Geschichte mit vielen Figuren, fast wie ein Roman. [...]» «Aha», antwortete Papa, «jetzt kapiere ich es. Du denkst Dir was aus, Du berichtest also nicht faktentreu». – «Wenn die Fakten interessant genug für meine Erzählung sind, nehme ich sie in die Erzählung auf, sonst aber nicht», sagte ich. [...] «Du notierst zur Sicherheit die trockenen Fakten», sagte ich abschließend [...]<sup>74</sup>.

Das Besondere am Bekenntnis des Heranwachsenden, er nehme sich trotz autobiographischem Setting die Lizenz, von der eigenen Biographie abzuweichen, ist die Dialogsituation, in der es hervorgebracht wird. Im Gespräch vertritt der Vater, ein Erwachsener, die Verpflichtung sich an Fakten zu halten, während der Sohn darauf besteht, abweichen zu können. Der Roman selbst verhält sich im Grunde reziprok: Er gibt – von einem erwachsenen Romanautor mit der Lizenz zur autobiographischen Abweichung verantwortet – vor, die Aufzeichnungen des Heranwachsenden seien 'authentisch'. Ortheils autofiktionale Werkkonstruktion erscheint also chiasmisch.

<sup>72</sup> Ortheil, *Moselreise*, a.a.O., S. 9. In der *Moselreise* trägt das Alter Ego noch einen anderen Namen als der Autor, «Johannes Catt» (9), in der *Mittelmeerreise* wird er zumindest noch mit dem gleichen Vornamen, «Johannes» benannt (Ortheil, *Mittelmeerreise*, a.a.O., S. 495).

<sup>73</sup> Vgl. Tom Kindt, *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Niemeyer, Tübingen 2008.

<sup>74</sup> Ortheil, *Mittelmeerreise*, a.a.O., S. 33.

## 5. SPÄTE SCHATTENSPIELE DES SELBST

Einen besonderen Antwortbezug zu den vermutlich fingierten, zumindest aber stilisierten Jugendbekenntnissen bietet das letzte autobiographische Werk des Autors, *Ombra. Roman einer Wiedergeburt* (2021). Flankiert wird der Roman durch die schon zitierte Festschrift zum 70. Geburtstag, die Ortheils Frau unter dem Titel *Ein Kosmos der Schrift* (2021) herausgab. Beide Bücher nehmen aufeinander relativ intensiv Bezug, so dass man den Roman und das Gespräch mit dem Lektor als Einheit lesen kann<sup>75</sup>. Allerdings belegt gerade ein Vergleich der Gesprächszitate im letzten Teil des Romans *Ombra* mit der Gesprächswiedergabe in der Festschrift *Ein Kosmos der Schrift* eine Lizenz zur Veränderung und poetischen Einpassung im fiktionalen Kontext. Die zugleich erschienenen Texte weichen voneinander ab, ohne grundsätzlich anderes zu behaupten. Die Verweigerung des präzisen Zitats resultiert aus der Eigenwertigkeit des Fiktionalen; das Romangeschehen bleibt auch bei Ortheil nicht an die Realität gebunden. Selbst wenn im Gespräch wie im Roman mit identischen Worten konstatiert wird, das «Schreiben» sei «der Kommentar zum Leben, seine Verankerung, seine Vertiefung, seine Deutung»<sup>76</sup>, erscheinen beide Bereiche deutlich trennbar, wenn auch aufeinander beziehbar. Damit ist aber keinesfalls gesagt, die Romane würden das Leben erzählen oder erfinden; behauptet ist eine primär hermeneutische Näherung und eine Art Identitätsfindung über das Schreiben.

Die Bausteine des späten Romans entsprechen in frappierender Weise denen der vorgeblichen Jugendwerke. Wieder erscheinen die (toten) Eltern neben Freud als imaginierte Dialogpartner, wieder geht es ums Erlernen einer Weltsituierung über das Schreiben, aber auch um das Erlangen der Schreibfähigkeit selbst. Eine sich steigernde und ausweitende Fortbewegung ist auch in diesem Roman konstitutiv für die Ichfindung und den Fortgang der Handlung; sie forciert innerhalb der Diegese ähnlich wie in den Reiseromanen parallel zum Schreiben die Selbstfindung. Die Achtsamkeit kommt ebenfalls nicht zu kurz, die hier aber nicht unironisch in unterschiedlichen Therapieformen, die das erzählte Ich erprobt, gebrochen wird.

Im inneren der Diegese nur erdachten, nicht aber tatsächlich geführten Gespräch mit einer Psychologin reflektiert die Romanfigur

<sup>75</sup> Vgl. Ortheil, *Ombra*, a.a.O., S. 214 f. und 284-292, besonders die Fußnote auf S. 292 und das «Gespräch Klaus Siblewski und Hanns-Josef Ortheil», S. 240, sowie die Buchwerbung auf S. [367].

<sup>76</sup> Ortheil, *Ombra*, a.a.O., S. 287 und «*Una Vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?*», a.a.O., S. 12 f.

Ortheil über die Authentizität seiner Ich-Erzählungen. Anlass sind Therapiegespräche, die der Patient im Roman mit der Psychologin Werth als Teil der Reha-Maßnahmen wirklich führen muss. Eine imaginierte Frage lautet: «Was beschäftigt Sie gerade auffallend oft?». Ortheils Antwort in seinem nichtöffentlichen Selbstgespräch arbeitet mit dem literaturwissenschaftlichen Fachterminus Fiktion, so dass die ursprüngliche Profession des promovierten Autors klar durchleuchtet. Allerdings unterscheidet er nicht, wie heute in der Literaturwissenschaft üblich zwischen Fiktivem (Eigenschaft des Dargestellten, Erdachtes) und Fiktionalität (Darstellungsmodus, wo die Unterscheidung von Erdachtem und Realem unerheblich ist)<sup>77</sup>:

Wie würde ich auf solche Fragen wahrheitsgemäß antworten? Ganz klar ist mir das nicht, denn mich könnte auch ein gewisser Übermut packen. Eine Freude an Fiktionen, die für einen Schriftsteller doch eine reizvolle Aufgabe sind. Wahrscheinlich würde ich mich an solche Erfindungen aber schon bald nicht mehr erinnern oder mich in Widersprüche verwickeln<sup>78</sup>.

Später mutmaßt die Therapeutin tatsächlich, ihr Gesprächspartner könne ihr und den anderen Patienten der Klinik etwas vormachen<sup>79</sup>. Die Figur Ortheil zeigt hier zwei gegensätzliche Impulse: Als Dichter erwägt sie im Gespräch mit Frau Werth das eigene Leben durch Erdachtes zu gestalten, als Patient glaubt sie durch die Therapeutin durchschaut werden zu können. Liest man die Romanpassage poetologisch, erwächst aus diesem Double Bind eine poetische Lizenz zum Fiktiven, denn das Therapiegespräch ist Teil einer Fiktion, ist Teil eines literarischen Werks.

Doch betont die Schriftsteller-Figur des Romans immer wieder, dass man daraus kaum schließen kann, das Erzählte referiere nicht auf wirkliches Geschehen. Sie hebt im Gegenteil hervor, dass ihre Fiktionen und ihr Leben in einem engen Zusammenhang stehen, dass die Romane einerseits autobiographische Züge haben und andererseits, dass die Lebensbewältigung zu keinem geringen Teil auf das Schreiben der Romane angewiesen sei. Dies gilt für den Roman *Ombra* selbst, der von der Rückgewinnung des Schreibens als Lebensinhalt erzählt. «Ohne zu schreiben», könne er «nicht leben», sagt Ortheil im Roman<sup>80</sup>. Die Nähe des Erzählten zum realen Leben gilt aber auch für andere Romane

<sup>77</sup> Vgl. Kablitz, *Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler*, a.a.O., S. 13-44.

<sup>78</sup> Ortheil, *Ombra*, a.a.O., S. 100.

<sup>79</sup> Vgl. *ebd.*, S. 235.

<sup>80</sup> *Ebd.*, S. 293.



des Autors, auf die im Text rekurriert wird. Vor seiner öffentlichen Lesung des Hemingway-Romans *Der von den Löwen träumte* (2019) fragt die Romanfigur Ortheil zum Beispiel: «Wieso berühren der Roman und mein Leben sich derart offensichtlich und beinahe aufreizend?»<sup>81</sup>.

Erwartungsgemäß bekommt auch in *Ombra* die Geschichte des Kindes, dass in engem Verhältnis zu seinen Eltern lebt, eine Schlüsselfunktion bei der Bewältigung der Herzkrankheit des alternden Schriftstellers. Die Kindheitserinnerungen geben ihm die notwendige Kraft weiterzuleben, die «Kindheitsräume» Sicherheit und nehmen ihm die «Todesangst»<sup>82</sup>.

## 6. FAZIT

Hans-Josef Ortheils stete Wiederholung der Wundergeschichte vom schweigenden Kind, das zum Schriftsteller und fast zum Pianisten wurde, dient der Autorinszenierung und der Selbststilisierung als Künstler (*poeta vates*). Seine omnipräsente Autofiktion erweist sich als wirkungsvolles Moment der Werkpolitik, die die einzelnen Texte wie eine 'große Konfession', wie einen «Kosmos der Schrift»<sup>83</sup>, zusammenbindet. Vorbild scheint hier Goethes autobiographisches Schreiben zu sein. Dabei bleibt unklar, ob tatsächlich, wie es Caroline Kartenbeck in ihrer umfassenden Studie zu Ortheils autofiktivem Erzählen vorschlägt, das Autor-Ich im Werk Ortheils als reine Fiktion erscheint oder ob das Erzählte nicht tatsächlich (auch und bewusst) auf das Leben des Menschen Ortheil referiert. Immerhin betont die Romanfigur Ortheil am Ende von *Ombra*, dass sie «nicht nur leben» sollte, «um zu schreiben»<sup>84</sup>. Damit ist – freilich innerhalb eines wohl weitgehend autofiktiven Romans – zwischen Leben und Schreiben immerhin und programmatisch differenziert. Fraglich ist zudem, ob der Autor in seinen Büchern einem postmodernen Zweifel an der Verfügbarkeit des Lebens außerhalb des Schreibens anhängt oder nicht ganz einfach glaubt, mit seinem autofiktionalen Schreiben seine «komprimierte Lebensgeschichte [...] aus verschiedenen Perspektiven zu erzählen»<sup>85</sup>. Möglicherweise gibt sich der Autor hier naiver als die Literaturwissenschaftlerin meint.

81 *Ebd.*, S. 128.

82 *Ebd.*, S. 282.

83 *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag*, a.a.O.

84 Ortheil, *Ombra*, a.a.O., S. 293.

85 Vgl. Caroline Kartenbeck, *Erfindungen des Lebens. Autofiktionales Erzählen bei Hanns-Josef Ortheil*, Winter, Heidelberg 2012, S. 36-43 und 52-58.

Ein besonderes Augenmerk verdient die Fokussierung der Nachkriegszeit aus der Perspektive eines Kindes, das mittelbar an den Folgen des Krieges leidet. Sie erscheint nicht nur aus marktstrategischen Gründen sinnvoll, weil damit nicht nur ein mögliches, gleichaltes, identifikatorisch lesendes und zudem zahlungskräftiges Lesepublikum angesprochen wird. Dieser Zugang bietet darüber hinaus die Möglichkeit einer eher unpolitischen Zugangsweise zu einem durchaus prekären Thema. Vorbild wäre hier Martin Walsers *Ein springender Brunnen* (1998), der aus autobiographischer Perspektive die Erlebnisse eines unbedarften Kindes in der Nazizeit erzählt. Hier käme noch die inzwischen sprichwörtliche «Gnade der späten Geburt» (Helmut Kohl, 1983)<sup>86</sup> hinzu. Der naive Blick des schreibenden Kindes und des gefährdeten Heranwachsenden soll wie die Erzählung des herzkranken und todesnahen Autors eine besondere Sensibilität der Wahrnehmung und der Achtsamkeit herausarbeiten bzw. rechtfertigen. Beides wirkt gegenwartsaffin und in Bezug auf geltende Körperdiskurse durchaus modisch.

Freilich bietet das große autobiographische Werkprojekt, insbesondere die Perspektive des Kindes, auch eine literaturwissenschaftlich nicht uninteressante Möglichkeit, experimentelle Schreibverfahren (Collagen, Überblendungen von Perspektiven, Tempuswechsel, sentenzhaftes Erzählen, fingierte Mündlichkeit usw.) zu erproben. Es bietet ein buchübergreifendes Forum, um über das Schreiben, über Gattungen, Erzählverfahren und autofiktionale Konstruktionen im Allgemeinen und die Materialität des Schreibens im Besonderen zu reflektieren. Insofern bietet Ortheils vielstimmige und multimediale Erfindung des Lebens mehr als die postmodern anmutende Auslöschung des Autors in der Schrift; als fiktionale Werkkomposition suspendiert die Erfindung des Lebens die Frage nach dem Realitätsstatus des Erzählten und verweist stattdessen auf parallele Erzählungen des nämlichen Autors. Dadurch wird klar: Ob sich die Erfindung des Lebens auf das tatsächliche Leben Ortheils bezieht, bleibt programmatisch in der Schwebe.

86 Helmut Kohl, zitiert nach: *Späte Geburt*, in «Der Spiegel» (1983), 36, S. 35.