

## **RAFAEL HORZONS PERFORMANCE DER HOCHSTAPELEI**

### SCHREIB- UND ERZÄHLWEISEN IN *DAS WEISSE BUCH* UND IHRE TEXTEXTERNE INSZENIERUNG

---

Oliver Sommer  
Goethe-Universität Frankfurt am Main | ollidarity@posteo.de

#### **ABSTRACT**

*Das weisse Buch* (2010) dient Rafael Horzon als Baustein seiner öffentlichen Inszenierungspraktiken, die, so die These dieses Beitrags, den kulturellen Techniken von hochstaplerischen Performances entsprechen. Es wird folgend der Versuch unternommen, Überlegungen zum Begriff der ‚Hochstapelei‘ mit vielversprechenden Ansätzen der autofiktionstheoretischen Forschung zu verbinden. Dabei arbeitet der Beitrag heraus, wie sich der reale Autor Rafael Horzon als gleichnamiger autodiegetischer Erzähler in *Das weisse Buch* inszeniert. Peritextuelle Angaben in Form von zugleich ironisierenden und täuschenden Gattungsbestimmungen sowie Wahrheitsbekundungen sind Teil einer textintern zum Vorschein kommenden hochstaplerischen Performance. Mit dem spielerischen Umgang zwischen Primärtext und Epitexten setzt der reale Autor Horzon diese Performance textextern fort und versperrt seinen Rezipient\*innen letztlich den Zugang zur ‚echten‘ Person hinter dieser schelmischen Fassade.

#### **SCHLAGWÖRTER**

— HOCHSTAPELEI — AUTOFIKTION — AUTOBIOGRAFIE — PARATEXT — IRONIE — DAS WEISSE BUCH — HORZON

**Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425885011**

**Copyright** Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

**ABSTRACT (ENGLISH)**

**Rafael Horzon's performance of imposture. Staging styles of writing and narration as applied in *Das weisse Buch* outside the primary text**

*Das weisse Buch* (2010) serves Rafael Horzon as part of his public staging practices, which correspond, as hypothesized in this article, to the cultural techniques of impostor performances. Combining reflections on the term 'imposture' with promising approaches to research on autofiction, the article shows how the real author Rafael Horzon performs as the autodiegetic narrator of the same name in *Das weisse Buch*. Peritextual specifications in the form of ironic and deceptive genre definitions as well as statements declared as truths are part of an impostor performance within the primary text. With this playful handling of primary and epitext, the real author Rafael Horzon continues his impostor performance externally to the text and ultimately prevents any access to the 'real' person behind this waggish facade.

**KEYWORDS**

— IMPOSTURE — AUTOFICTION — AUTOBIOGRAPHY — PARATEXT — IRONY  
— DAS WEISSE BUCH

## 1 — IM WIDERSPRUCH ZU SOZIAL ANERKANNTEN WIRKLICHKEITEN

Dieser Beitrag will zeigen, mittels welcher Verfahren sich der reale Autor Rafael Horzon als gleichnamiger autodiegetischer Erzähler in *Das weisse Buch* inszeniert. Um diese Verfahren detailliert beschreiben zu können, verbinde ich sie mit einigen Überlegungen zum Begriff ‚Hochstapelei‘ und beziehe sie daraufhin sowohl auf die Erzähl- und Schreibweisen im *Weissen Buch* als auch die zu ihm in Beziehung stehenden „paratextuellen Inszenierungspraktiken“ (Pottbeckers 2017, 83). Da *Das weisse Buch* einen elementaren Baustein von Horzons öffentlichen Inszenierungspraktiken darstellt, bietet es sich als Untersuchungsgegenstand an, um die komplexen Bezugssysteme der (digitalen) Medienwelt näher zu beleuchten, die Horzon allesamt für seine inszenatorischen Praktiken nutzt. Ich gehe zweigliedrig vor: Zuerst untersuche ich die peritextuellen Angaben im *Weissen Buch* und stelle ihre ironisierenden Verfahren als Teil der Horzon’schen Inszenierungstechniken heraus. Es wird sich zeigen, so meine erste These, dass verwirrende Gattungsangaben und Wahrheitsbekundungen Teil einer textintern zum Vorschein kommenden hochstaplerischen Performance sind. Danach nehme ich sowohl Rafael Horzons Aussagen in öffentlichen Auftritten als auch die Rede des Erzählers im *Weissen Buch* in den Blick. Der reale Autor Horzon setzt, so meine zweite These, die dem *Weissen Buch* eingeschriebene Performance textextern fort, indem er zum einen die Rede des Erzählers im *Weissen Buch* und zum anderen die peritextuellen Angaben in leicht abgewandelter Form öffentlich wiederholt. Zum Schluss gebe ich eine kurze Einschätzung darüber ab, ob sich dieser poetische Text für den Einsatz im Deutschunterricht eignet.

Hochstapler\*innen gelten für Beobachter\*innen von Hochstapeleien, so Porombka (2000, 259), „seit der Jahrhundertwende [...] als Ausdruck des irritierten Verhältnisses zu einer Wirklichkeit, die sich durch gesellschaftliche, technologische und mediale Umbrüche radikal verändert“. Obwohl Porombka (2000) die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und damit historische Hochstapler\*innen meint, trifft seine Aussage nicht weniger auf das 21. Jahrhundert zu. Menschen, die ein irritiertes Verhältnis zu einer Wirklichkeit aufzeigen, sucht man in der aktuellen Kultur der Digitalität nicht lange, haben sich doch mittlerweile zahlreiche Echokammern in sozialen Chatgruppen / Medien wie beispielsweise Telegram um unterschiedlichste Gesinnungen gebildet: Von den kaum zu überschauenden Wirklichkeiten vieler Coronaleugner\*innen oder Verschwörungstheoretiker\*innen bis hin zu den im Widerspruch stehenden Wirklichkeiten zwischen den Anhänger\*innen Donald Trumps und Joe Bidens zeichnen sich ins Wanken geratende Verhältnisse zu einer von diversen sozialen Gruppen (mehr oder weniger) übergreifend anerkannten Wirklichkeit global ab.

Hochstapler\*innen wollen aber nicht die Wirklichkeiten, die soziale Gemeinschaften vereinen, ersetzen. Statt wie beispielsweise radikale Coronaleugner\*innen eine alternative Wirklichkeit durchsetzen zu wollen („das Virus ist eine Erfindung“), erkennen und verändern Hochstapler\*innen die Spielregeln von gegebenen Wirklichkeiten, um sie für ihre Ziele und Zwecke zu nutzen (vgl. Porombka 2000, 260). Sie vollziehen Schmidt (2018, 13) zufolge „einen Bruch mit der Wirklichkeit, indem sie sich ihrer mittels Lügen und Täuschungen bemächtigen“. Weil sie mit ihrer sozialen Stellung

und ihrem Sein in der Gesellschaft unzufrieden sind, bedienen sie sich spielerisch ihrer (Macht-)Strukturen. Deshalb befolgen sie einerseits den gesellschaftlichen Verhaltenskodex, spielen aber andererseits „mit den Normen- und Wertvorstellungen in den gesellschaftlichen Bereichen, in denen sie den Schein ihrer Existenz [also der Normen- und Wertvorstellungen] realisieren“ (ebd., 84). Mit dieser von Klein (2014, 116) so benannten „kulturelle[n] Technik“ passen sie die Welt, in der sie leben, an die eigenen Bedürfnisse an und betreiben Selbstinszenierung. Dass Hochstapelnde dabei sozial anerkannte Normen teils brechen, teils befolgen, sei laut Schmidt (2018, 37) ein menschlicher Akt der „Selbstbestimmung und [des] Selbstdenken[s]“ und widerspreche dem „ökonomischen, kapitalisierten Ideal des Seins“ (ebd., 98) in spätmodernen Gesellschaften. Hochzustapeln ist somit sowohl die Folge von vorausgehenden (Selbst-)Reflexionen der später Hochstapelnden über die sozial anerkannte Wirklichkeit, an der sie teilhaben, als auch die (Über-)Adaption geläufiger Praktiken eines Ideals des (neoliberalen) Kapitalismus.

Die nachfolgende Untersuchung überträgt diesen Aspekt hochstaplerischer Techniken, nämlich den spielerischen und täuschenden Umgang mit sozial anerkannten Wirklichkeiten, auf die Akte des Erzählens und Schreibens im *Weissen Buch* und seinen Paratexten einerseits sowie die mit ihnen verbundenen Inszenierungspraktiken des realen Autors Rafael Horzon andererseits. Ich frage mich dahingehend,

— ob (fiktive) Erzähler\*innen hochstaplerisch erzählen, wenn sie mit ihren erzählten Wirklichkeiten brechen.

— mittels welcher Schreibweisen der reale Autor Rafael Horzon diese hochstaplerischen Elemente in *Das weisse Buch* einfließen lässt.

— wie der reale Autor Horzon die im *Weissen Buch* zum Verfahren gewordenen hochstaplerischen Techniken textextern umsetzt.

Meine zentrale Fragestellung lautet: Welche textimmanenten und paratextuellen Täuschungsstrategien inszenieren *Das weisse Buch* als einen Text, der er nicht ist? Vordergründig verfolge ich damit einen erzähltheoretischen Ansatz, der spezifischen narrativen Verfahren auf den Grund gehen will. Horzons Text bietet sich als Untersuchungsgegenstand an, weil er gegenwärtige Erzählweisen repräsentiert, die in engem Zusammenspiel mit (seinen) paratextuellen Angaben stehen. Die Paratexte spielen also gleichermaßen auf den Primärtext und weitere Paratexte an wie der Primärtext auf Paratexte anspielt, die vor, während und nach seiner Veröffentlichung entstanden sind. Der reale Autor Horzon inszeniert sich in der Öffentlichkeit mithilfe dieser Praktiken des Zitierens – darin besteht in der Forschung Konsens – als fiktionalisierte Kunstfigur.

Bisher behandelte die Forschung *Das weisse Buch* nur am Rande. Krumrey (2015) bestimmt das Verhältnis zwischen dem realen Autor Horzon und der gleichnamigen fiktionalisierten Erzählerfigur, die die Autor\*innenfunktion mit Namen ‚Rafael Horzon‘ repräsentiert, als (post-)postmodernes Phänomen autofiktionaler Schreibweisen. Menke (2016) widmet sich den für diesen Komplex wesentlichen Autor(schafts)inszenierungen und arbeitet heraus, dass diesen popliterarische Phänomene zugrunde liegen. Bremerich (2018) definiert *Das weisse Buch* ebenfalls als autofiktionalen Text, geht aber eher dem darin verhandelten Motiv der Armut und Abweichung nach.

Da die Forschung stets die künstlerischen Performances des realen Autors Rafael Horzon im epitextuellen Bereich in den Blick nimmt, betrachtet auch dieser Beitrag die Zusammenhänge dieser Performances mit dem von Forscher\*innen artikulierten autofiktionalen Selbstentwurf des Erzählers im *Weissen Buch* (vgl. Menke 2016, 261). Darüber hinaus erweitere ich die bisherigen Untersuchungen mit folgendem Vorschlag: Um die in diesen Performances deutlich in Erscheinung tretenden und zugleich ironisch aufgeladenen Täuschungsabsichten genauer fassen zu können, schlage ich vor, sie als Performances der Hochstapelei zu bestimmen. Auf der Grundlage meines Vorschlags können Lehrer\*innen ihren Schüler\*innen im Deutschunterricht vermitteln, in welchen Bezugssystemen der (digitalen) Medienwelt zeitgenössische poetische Texte eingegliedert sind. So können Schüler\*innen am Beispiel von *Das weisse Buch* lernen, welche Inszenierungspraktiken ein Berliner Autor, der repräsentativ für andere Autor\*innen steht, in der (digitalen) Medienlandschaft auffährt: Von der eigenen Webseite, Interviews in unterschiedlichen Lifestyleblogs bis hin zu Aktivitäten in sozialen Netzwerken ist der betriebene Aufwand, um öffentliche Aufmerksamkeit zu bekommen, immens hoch. Daran lässt sich nicht nur aufzeigen, wie der gegenwärtige Literaturbetrieb funktioniert. Gerade die Kunstfiguren-Performances Horzons haben viele Parallelen zu gängigen User\*innen-Aktivitäten in sozialen Netzwerken, die im weitesten Sinne unter den Devisen der Selbstinszenierung und -stilisierung stehen. Über *Das weisse Buch* zu sprechen, bedeutet somit bestenfalls auch, dass sich Schüler\*innen kritisch mit diesen User\*innen-Aktivitäten auseinandersetzen. Denn Hochstapler\*innen täuschen im Gegensatz zu lediglich auf materiellen Vorteil bedachten Betrüger\*innen mittels ästhetischer Strategien, so Schmidt (2018, 96f.): „Ihre Ästhetik und Kunstfertigkeit besteht darin, die Grenzen von wahr und falsch zu verknüpfen und ihre Wahrhaftigkeit vor sich selbst und anderen zu verbergen“. Wenn hochstaplerische Handlungen dadurch gekennzeichnet sind, in einem „Dazwischen“ (ebd., 110) von Wahrheit und Erfindung zu sein, dann legen Hochstapler\*innen ihre täuschenden Absichten zwar nicht explizit offen, deuten sie aber sehr wohl implizit an. Klein (2014, 22) zufolge sind

[d]er Moment des Enttarnens sowie der Prozess der Umdeutung [...] konstitutives Element der Hochstapelei. [...] Ähnlich wie bei dem Fake, der für seine künstlerischen oder politischen Wirkungsweisen auf eine Entdeckung und Auflösung angewiesen ist, kann auch die Hochstapelei erst nach ihrem Scheitern entsprechend benannt, rezipiert und ‚gewürdigt‘ werden.

Horzons ironischer Selbstentwurf einer öffentlich auftretenden fiktionalisierten Kunstfigur nimmt implizit vorweg, ihn als Quatsch machenden und hochstaplerischen Performer zu rezipieren. Abgesehen von seiner im buchstäblichen Sinne vorgeführten Hochstapelei auf dem Cover der Taschenbuchausgabe, unterläuft dieser Autor mit jedem geäußerten Satz in seinen öffentlichen Performances gefestigte Ansichten darüber, wie Adressat\*innen hinsichtlich seines *Weissen Buchs* ‚reale Inhalte‘ von ‚fiktiven Stoffen‘ unterscheiden sollen.

## 2 — HOCHSTAPLERISCHES ERZÄHLEN IN *DAS WEISSE BUCH*: IRONIE UND PERITEXT

Die Angaben im vorderen Klappentext des *Weissen Buchs* deuten auf ein primär autobiographisches Lektüreangebot hin:

Rafael Horzon – Möbelmagnat, Originalgenie und Apfelkuchentycoon. Als Student und Paketfahrer gescheitert, baute er über Jahre hinweg das modocom-Imperium auf: Modelabel, Partnertrennungsbüro, Nachtclub, Fachgeschäft für Apfelkuchenhandel – eine bahnbrechende Idee jagte die nächste, und jedes Projekt sorgte für enormes Aufsehen: Mit einem Fön begeisterte er die Kunstwelt, mit der Kopfkrawatte revolutionierte er die Welt der Mode und schaffte es, mit der Erfindung des perfekten Buchregals einen schwedischen Möbeldiscounter vollständig vom Markt zu verdrängen. (Horzon 2011, vorderer Klappentext)

Diese peritextuellen Angaben stellen den realen Autor Rafael Horzon als gewitzten und erfolgreichen Unternehmer dar. Der gleichnamige autodiegetische Erzähler in *Das weisse Buch* erzählt in der Diegese nahezu jede der hier aufgeführten Etappen dieser vermeintlichen Erfolgsgeschichte. Wie auch Menke (2016, 285) bemerkt, entsteht mit den vielen beschriebenen Geschäftsstationen der Eindruck, dass die (Re-)Konstruktionsarbeit des Erzählers eher auf eine „Unternehmerbiographie“ als auf eine Autobiographie hinweist. „[B]ahnbrechend[]“ erscheinen dabei nicht nur die behaupteten Erfolge wie etwa die Marktverdrängung des Möbeldiscounters IKEA. Bahnbrechend erscheint vor allem, dass diese Informationen allesamt durch die rahmende Funktion des Klappentextes als sachliche Wahrheiten zu dokumentarischen Zwecken ausgestellt werden. Denn die Autorschaft des Klappentextes ist grundsätzlich dem herausgebenden Verlag, in diesem Fall dem Suhrkamp Verlag, vorbehalten. Jedoch lesen sich die dort präsentierten Informationen über den findigen Unternehmer Horzon derart spektakulär, hochstilisiert und überinszeniert<sup>1</sup>, dass es dem hyperbolischen Vergleich mit dem wirtschaftlichen, künstlerischen und kreativen Adel in der Wortwahl des „Möbelmagnat[en], Originalgenie[s] und Apfelkuchentycoon[s]“ gar nicht mehr bedarf, um Zweifel am Erzählten aufkommen zu lassen. Menke (2016, 286) hält fest, dass die erzählerischen Strategien auf der *discours*-Ebene in *Das weisse Buch* voller Ironisierungen sind. Dem hier vorliegenden Klappentext, der vermeintlich nur über den Inhalt des Buches aufklärt, liegen entsprechend dieselben ironisierenden Implikationen zugrunde. Deshalb ordne ich den Klappentext unter Berücksichtigung des Primärtextes als handlungsexternen, aber gleichsam textinternen Teil der durch *Das weisse Buch* inszenierten hochstaplerischen Performance ein. Diese Performance zielt insbesondere darauf ab, Leser\*innen eine autobiographische Geschichte des Mannes mit Namen Rafael Horzon und seinen erfolgreich umgesetzten Geschäftsideen authentisch vorzugaukeln. Weil sich die ironisierenden Ausführungen mit denen auf der Ebene des *discours* ähneln, kommt zudem der Verdacht auf, dass dem Erzähler des *Weissen Buchs* die Autorschaft des Klappentextes zuzusprechen ist. Einmal davon abgesehen, dass sich Rafael Horzon wahrscheinlich mit seinen Verleger\*innen absprach und sich im Sinne seiner Kunstfiguren-Performance mit ihnen auf diese Art von Klappentext einigte, liegen weder im Primärtext noch in Peri- und Epitexten Indizien vor, die das belegen würden. Um diesem Problem, nämlich, dass zum Klappentext kein\*e Verfasser\*in angegeben ist, zu begegnen, nehme ich den von Wirth (2008) geprägten Begriff einer nicht näher zu konkretisierenden „Herausgeberfiktion“ zur Hilfe. Ich gehe also davon aus, dass diese Herausgeberfiktion den

<sup>1</sup> Pottbeckers (2017, 16) sieht in den überzeichneten „Autorhelden“, wie er sie nennt, ein zentrales Merkmal deutschsprachiger Autofiktionen.

Klappentext in einer editorialem Rahmung erstellt hat. Wenn ich damit auch nicht problemlos behaupten kann, dass diese Herausgeberfiktion mit dem autodiegetischen Erzähler des *Weissen Buchs* identisch ist, so lässt sich doch sagen, dass sie in diesem gewissermaßen als „Inszenierungseröffnung“ (Pottbeckers 2017, 248) dienenden Klappentext seine ironisierenden Erzählweisen zum Ausdruck bringt.

Diese Beobachtung unterstützt eine weitere peritextuelle Angabe, die in der einzigen Fußnote des gesamten Textes platziert ist. Dort beteuert wiederum eine nicht näher zu bestimmende Herausgeberfiktion – die Autorschaft dieses Peritextes könnten Forschende auch dem autodiegetischen Erzähler aufgrund der verwendeten Ich-Form zuschreiben –, dass „[n]ichts an diesem Buch [...] erfunden [ist], alles liegt offen zur Überprüfung, und alles ist wahr“ (Horzon 2011, 142). Solche vermeintlich die Wahrheit des Erzählten beglaubigenden Angaben deuten implizit auf die hochstaplerische Performance des Erzählers an seiner erzählten Wirklichkeit hin und verstärken geradezu die skeptischen Vorbehalte, mit denen kritische Rezipient\*innen diesen Text betrachten. Denn letztlich können Leser\*innen nicht ausmachen, wo dieses „alles“ sei, das „offen zur Überprüfung“ bereitläge. So kommen sie eher zum Schluss, dass diesen Bemerkungen täuschende Absichten zugrunde liegen.

Widerspruch zur Aussage, dass nichts an scheinbar autobiographischen Texten wie dem *Weissen Buch* erfunden sei, äußern bereits die Gemeinplätze der autobiographietheoretischen Forschung der 2000er-Jahre. So hat in der Forschung Bestand, dass autobiographische Erinnerungssätze keinesfalls unmittelbar die vergangenen Begebenheiten erfassen. Vielmehr referieren sie auf die Interpretationsarbeit in der gegenwärtigen Rede. Damit sind – wie Wagner-Egelhaaf (2005, 13) argumentiert – ausgewählte Lebensabschnitte immer Teil einer Performance des\*r rückblickenden Erzähler[s]\*in, in der sie\*er sowohl Referenzen zum vergangenen Geschehen aufmacht als auch fiktionalisiert. Im Regelfall, betont Nünning (1999, 370f.), mache ein\*e Erzähler\*in einer poetischen Fiktion, die auf das vergangene Geschehen referiert, davon Gebrauch, ihre\*seine Referenzen auf die fiktionsexterne empirische Lebenswirklichkeit teils zu erfinden, teils auf nachprüfbare Tatsachen abzustimmen. Die ältere autofiktionstheoretische Forschung betont derweil, dass Erzähler\*innen von Texten, die Forscher\*innen als autofiktional kennzeichnen, ihre Erzählmotivation nicht mehr darin sehen, ihren Rezipient\*innen eine gattungsgemäße autobiographische (Re-)Konstruktion ihres vergangenen Lebens zu präsentieren (vgl. Wagner-Egelhaaf 2006, 364-366). Laut Nünning (2007, 274) verlagere sich der Schwerpunkt in solchen von ihm so benannten „autobiographische[n] Metafiktionen“ bzw. „fiktionalen Metaautobiographien“ „von der *Darstellung* von Ereignissen aus dem Leben einer historischen Persönlichkeit auf die Metaebene der *Reflexion über* deren Aneignung, Rekonstruktion und Repräsentation“. Die Erzähler\*innen solcher selbstreflexiven Texte überwinden die traditionellen Gattungsgrenzen des autobiographischen Schreibens, um Probleme „autobiographische[r] Produktions- und Rezeptionsschemata“ (ebd., 285) sowie der retrospektiv und narrativ erfolgenden Sinnbildung zu thematisieren (vgl. ebd., 287). Zipfel (2009, 310) weist darüber hinaus darauf hin, dass Erzähler\*innen in autofiktionalen Texten „mit der Integration fiktionaler Elemente in die Lebensgeschichte [...] eine Art Überwindung der Grenze [...] zwischen Kunst und Leben“ inszenieren. Kritische Stimmen der jüngeren autofiktionstheoretischen For-

schung bemängeln hingegen den mittlerweile inflationären, diffusen und in vielen Untersuchungen nicht einmal mehr problematisierten Gebrauch des Begriffs ‚Autofiktion‘ (vgl. Pottbeckers 2017, 74-80). Da auch dieser Beitrag *Das weisse Buch* als autofiktionalen Text theoretisiert, folge ich Pottbeckers (2017, 79) Vorschlag, durch das besondere „Kriterium der Namensgleichheit von Autor und Figur“ meine autofiktionale Theoretisierung zu begründen. In einem engeren Sinne versteht dieser Beitrag Autofiktion „als eine Form der Performanz [...] als eine dann ‚bloß‘ inszenierte Autorschaft“ (ebd., 49), die lediglich „Baustein einer medialen Autorbildkonstruktion“ (ebd., 16) ist. Zu fragen wäre demnach, wie der reale Autor Rafael Horzon seine mediale Autorbildkonstruktion beeinflusst und sie gegebenenfalls mitgestaltet.

### 3 — RAFAEL HORZONS KUNSTFIGUREN-PERFORMANCE IM SPIEL ZWISCHEN TEXT UND EPITEXT

Um Rafael Horzons Performance als Hochstapler im Umgang mit der erzählten Wirklichkeit in *Das weisse Buch* zu kontextualisieren und als Teil seiner Inszenierungspraktiken zu deuten, müssen Forscher\*innen die unmittelbar nach dem Erscheinen des Textes entstandenen und zu diesem in Beziehung stehenden Epitexte beachten. In einem Interview in der *Zitty* sagte Horzon zu seinem neu erschienenen Buch:

Es ist keine Fiktion, ich habe nichts erfunden, das Buch entspricht eins zu eins der wirklich erlebten Wirklichkeit. Und wenn das Buch manchmal romanhaft wirkt, dann war mein Leben einfach ab und zu romanhaft. Aber ich habe es aufgeschrieben wie ein treuherziger Buchhalter. (Feldhaus 2010, 48)

Horzon scheint sich hier wiederum als authentischer Autobiograph auszugeben, der mit seinem Buch „keine Fiktion“ geschrieben und „nichts erfunden“ habe. Man fragt sich jedoch bereits dann, wenn er die erzählte Wirklichkeit seines Buches mit der „wirklich erlebten Wirklichkeit“ gleichsetzt, ob man dieser Rede folgen soll. Denn wann ist es schon jemals einem\*r rückblickenden Erzähler\*in gelungen, das vergangene Leben „eins zu eins“ zu rekonstruieren? Überhaupt stellt sich die Frage, was eine „wirklich erlebte[] Wirklichkeit“ denn auszeichnet, sofern man dem Interviewten nicht sofort nachsagen will, schelmische und ironisch aufgeladene Antworten zu geben. Spätestens aber bei der Aussage, dass sein „Leben ab und zu romanhaft“ gewesen sei, vermischt er den vermeintlich autobiographischen Anspruch an seiner erzählten „wirklich erlebten Wirklichkeit“ mit fiktionalisierenden Tendenzen: Wenn er sowohl das Erlebte als auch die (re-)konstruierten Geschichten dieser Erlebnisse als „romanhaft“ beschreibt, suggeriert er, dass er entweder beide Ebenen poetisch produziert hat oder nicht weiß, wie er damit umgehen soll, dass sein Leben mitunter unglaubwürdiger erscheine als Fiktionen. Eine primäre autobiographische Rahmung kommt jedenfalls in beiden Fällen nicht infrage. Horzon bietet also mit diesem interpretatorischen Vorgriff Leser\*innen zum einen an, sein Buch entweder als autobiographische (Re-)Konstruktion seines vergangenen Lebens oder als frei erfundenen fiktionalen Text zu lesen. Zum anderen entzieht er es ihnen zugleich, den Text ausschließlich nach einem dieser Lektüreamgebote zu lesen, weil er sein Buch paradoxerweise als eine Art von autobiographischer Darstellung eines „romanhaft[en]“ Lebens rezipiert haben will. Deshalb erscheint es – wie auch Menke (vgl. 2016, 257) und Kohout (vgl. 2018, 51) meinen – umso problematischer für die Forschung, wenn Horzon Biogra-



phisches in seine Geschichten einfädelt, da Forschende nicht mehr bestimmen können, ob er dieses scheinbar biographische Material erfunden hat oder nicht. Dass Literaturwissenschaftler\*innen *Das weisse Buch* auf solche Interviewaussagen hin als einen autofiktionalen Text theoretisiert haben, braucht daher kaum zu wundern.

Den Wahrheitsgehalt von Horzons Antworten im Interview können Forschende gerade deshalb nicht überprüfen, weil er ihn selbst während der gesamten Dauer desselben hinterfragt und unterläuft: „Und abgesehen davon gibt es natürlich so viele Wahrheiten wie Menschen auf der Welt.“ (Feldhaus 2010, 49) Wie gehen Forscher\*innen damit um, wenn er seine „wirklich erlebte[] Wirklichkeit“ lediglich als eine für ihn feststehende Wahrheit darstellt, die er dennoch durch seine Pose des „treuherzige[n] Buchhalter[s]“ autobiographisch begründen will? Hoffmann und Pabst (2016, 3) geben zu bedenken, dass die „Gattung des Interviews [...] in einer Weise selbstreflexiv geworden [ist], die es zunehmend fragwürdig macht, sie als bloße Informationsquelle zu lesen“. Folgt man dieser These, schließt sich eine weitere Frage hinsichtlich Horzons Inszenierungspraktiken an: Setzt Horzon die dem *Weissen Buch* eingeschriebene hochstaplerische Performance textextern fort?

Dem spielerischen Verhältnis zwischen Primär- und Epitext entsprechend, gibt die ‚Herausgeberfiktion‘ (oder Erzählerfigur) in der bereits erwähnten einzigen Fußnote im *Weissen Buch* ein ähnliches Statement ab wie Horzon in der eingangs zitierten Aussage in der *Zitty*:

Wie der Leser bereits bemerkt haben wird, habe ich mich dafür entschieden, diese Erinnerungen in Form eines Sachbuchs zu verfassen, und Tatsache für Tatsache, Moment für Moment so objektiv aufzulisten wie ein Buchhalter. (Horzon 2011, 142)

Im Unterschied zu den Aussagen Horzons während des Interviews spricht die offensichtlich den autodiegetischen Erzähler verkörpernde Herausgeberfiktion hier von einem „Sachbuch[]“. Darin liste sie ihre Erinnerungen „so objektiv auf[] wie ein Buchhalter“. Wiederum ist von „Tatsachen“ die Rede, jedoch nicht von „romanhaften“ Erlebnissen, weil solche dem Sachbuchcharakter widersprechen würden. In einem [Interview für den Lifestyleblog \*Stil in Berlin\*](#) schrieb Horzon seinem Buch ebenfalls diesen Sachbuchcharakter zu (vgl. auch [Drees 2010](#)):

Ich habe ja ein Sachbuch geschrieben, das sich als Unterhaltungsliteratur tarnt. Sonst würde es ja keiner lesen. Docere et delectare: Lehren und unterhalten. Das vergessen ja die meisten Sachbuchautoren. ([Scherpe 2010](#))

Horzon erfülle mit seinem Buch also zweierlei gleichermaßen: Er unterhalte erstens Leser\*innen mit seinen Geschichten, damit er sie zweitens belehren könne. Wenn er behauptet, dass sich sein so zu verstehendes ‚Sachbuch‘ „als Unterhaltungsliteratur tarn[e]“, dann entspricht die Schreibweise dieses ‚Sachbuchs‘ nicht den gängigen Konventionen, die einen Text als Sachbuch kennzeichnen. Denn Autor\*innen von Sachbüchern vermitteln ihre Lehre durch eine dokumentarische und informative Erzählweise. Sie entwerfen darin durchaus Erzähler\*innen, die unterhaltsam und mitreißend erzählen können, wie beispielsweise Christiane Felscherinow mit ihrem Buch *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978) bewiesen hat. Weitläufige fiktionalisierende Passagen oder gar fiktive Episoden gehören allerdings nicht zu dieser Gattung, weshalb die von Horzon hervorgehobene belehrende Funktion kein ausreichendes Kriterium ist, um sein Buch in die Reihen der unterhaltsamen Sachbücher zu stellen. Warum vergleicht Horzon sein Buch dann überhaupt mit den Texten von Sachbuchautor\*innen?

Seine parodistischen Antworten in den Interviews hinsichtlich der Gattungsbestimmung des *Weissen Buchs* sind Teil der fortgeführten hochstaplerischen Performance: Immerzu die Leser\*innen im Blick behaltend, suggeriert er ihnen analog zu den peritextuellen Angaben im *Weissen Buch*, seinen Text als autobiographische (Re-)Konstruktion mit den darin enthaltenen sachbuchartigen Etappen seiner Laufbahn als Unternehmer zu lesen. Die im *Weissen Buch* oftmals auf der Ebene der *histoire* thematisierten „Realitätsverunsicherung[en]“ (Menke 2016, 308), in der sich Traumepisoden nicht mehr von dem in der erzählten Welt als ‚Realität‘ verhandelten Geschehen unterscheiden lassen (vgl. Schlereth 2017, 66-68), blendet Horzon dagegen in seinen öffentlichen Reden komplett aus. Über welche ‚Sache‘ er eigentlich belehren will, benennt er zudem niemals konkret. Auf die Fragen Scherpes (2010), ob er sein Buch eine Autobiographie nenne und warum er es geschrieben habe, antwortete er nur:

Ja, eine Unternehmer-Autobiografie. [...] Ich wurde von Christian Kracht dazu gezwungen. Er hat gesagt: „Rafael, Sie müssen nun sofort Ihre Autobiografie schreiben!“ Und dann hab ich das halt gemacht.

Die von Horzon so sehr in solchen Interviewäußerungen bemühte Gattungsvermischung von Auto- bzw. Unternehmerbiographie und Sachbuch irritiert umso mehr, wenn es ihm zufolge nicht einmal mehr seine eigene Absicht gewesen sei, dieses Buch zu schreiben. Kurz nach dem Erscheinen von *Das weisse Buch* verbreitete er sogar die Behauptung, dass Helena Hegemann sein Buch geschrieben hätte (vgl. Rühle 2010 oder Meyer-Lucht 2010). Darüber hinaus finden sich auf der Webseite [https://modocom.de/dasweissebuch/1\\_deutscher\\_buchpreis.htm](https://modocom.de/dasweissebuch/1_deutscher_buchpreis.htm) fehlerhafte Informationen über vermeintlich erhaltene Preise, wie etwa der Auszeichnung mit dem Deutschen Buchpreis. Es ist also ein vergebliches Unterfangen, nachvollziehbare Wahrheitsgehalte in seinen öffentlichen Aussagen festzumachen. Mit jedem weiteren seiner parodistischen öffentlichen Auftritte scheint sich Horzon nur noch mehr in Widersprüchliches, Unklares und Verwirrendes zu verstricken.

Der Verweis auf Christian Kracht macht jedoch abermals deutlich, dass Horzon seine öffentlichen Auftritte nach einer Ästhetik ausrichtet, mittels der er seinen Rezipient\*innen den performativen Charakter seiner Täuschungsabsichten sofort ersichtlich macht. Wie Kracht beispielsweise im Jahr 2018 seinem Publikum im Rahmen der Frankfurter Poetikvorlesungen ein weiteres Paradebeispiel (post-)moderner Inszenierungspraktiken darbot (vgl. Drees / Zeh 2018), inszenierte sich Horzon, wie die bisherigen Beispiele gezeigt haben, nach der Publikation seines Buchs in der Öffentlichkeit als der autodiegetische Erzähler in *Das weisse Buch*. Der Erzähler in *Das weisse Buch* setzt seine Rede also textextern fort, insofern der reale Autor Horzon sich selbst als fiktionalisierte Figur inszeniert, die die Autorfunktion mit Namen „Rafael Horzon“ repräsentiert. Das geschieht, indem der reale Autor Horzon in teilweise leicht abgewandelter Form die Rede des autodiegetischen Erzählers im *Weissen Buch* wiederholt. Das Ziel dieser Inszenierungsstrategie ist laut Krumrey (2015, 170), den realen Autor Rafael Horzon unzugänglich zu machen und den ‚echten Mann‘ hinter dieser schelmischen Fassade für Rezipient\*innen unerreichbar werden zu lassen bzw. durch das Versteckspiel überhaupt erst mediales Interesse an dem ‚echten Mann‘ bzw. seinen Produkten zu erzeugen. Tatsächlich ist es in diesem wechsel-

seitigen Bezugssystem zwischen Primärtext und auf ihn verweisenden Epitexten nicht mehr möglich, den realen Autor Horzon vom autodiegetischen Erzähler in *Das weisse Buch* zu unterscheiden. Gemäß der Kunstfiguren-Performance ist somit der ‚echte‘ empirische Autor Horzon zugunsten einer den Inhalt des *Weissen Buchs* beglaubigenden Instanz in den Hintergrund getreten. In autofiktionalen Texten heben Erzähler\*innen oftmals die Grenze zwischen fiktionsinterner Figuren- und textexterner Autor\*inneninszenierung auf und trotzdem können Forschende niemals mit endgültiger Sicherheit behaupten, dass gleichnamige fiktive (Erzähler\*innen-)Figuren authentische und innerfiktional verhandelte Referenzen ihrer Autor\*innen darstellen (vgl. Zipfel 2009, 302). In diesem Fall ist es nicht anders, obgleich der autodiegetische Erzähler und die in Horzons öffentlichen Auftritten performte fikionalisierte Figur, die die Autor\*innenfunktion mit Namen „Rafael Horzon“ repräsentiert, bis zu einem gewissen Grad demselben erzählerischen Programm entspringen.

Hochstapelnde müssen erfolgreich täuschen und im Nachhinein aufliegen, um zu einer Reflexionsfigur zu werden, weil Betrogene ihre Taten erst nach ihrer Enttarnung als Hochstapeleien bestimmen. Davor besäßen Betrogene allerdings, so Sloterdijk (2002, 868), „eine höchst brisante Täuschungsbereitschaft“, was gewissermaßen die rezeptionsästhetische Seite erfolgreicher performter Hochstapeleien umfasst: Menschen, die gutgläubig und willentlich anderen Menschen und ihren Erfindungen vertrauen. Die Bereitschaft vieler Menschen, an eine fingierte Wirklichkeit zu glauben, ist auch wichtig für die Anerkennung von Fiktionen auf Seiten der Rezipient\*innen eines poetischen Textes, Films, Videospiele etc. Würden Leser\*innen eines poetischen Textes nicht bei den von Erzähler\*innen vorgeschlagenen „make-believe-Spiel[en]“ (Gertken / Köppe 2009, 252) mitmachen, hätten sie keinen Zugang zum Text.

Auch der Erzähler denkt fiktionsintern, gleich den kritischen Reflexionen historischer Hochstapler\*innen, über die sozial anerkannte Wirklichkeit und ihre hemmenden Normen nach:

Denn ob etwas richtig oder falsch war, gut oder böse, hässlich oder schön, das steckte nicht in den Dingen selbst. Das hatte ich doch gerade gestern noch vor dem Einschlafen gelesen! Sondern es wurde von Menschen in Regeln und Definitionen festgeschrieben[.] (Horzon 2011, 13)

Der Erzähler kritisiert die „Regeln und Definitionen“, die die Menschen für ihr gesellschaftliches Zusammenleben vereinbart haben. Festgefahrene Trennungspaare wie „richtig oder falsch“ seien nur dazu da, „um allen anderen Menschen das Nachdenken auszutreiben“ (Horzon 2011, 13). Dies habe zur Folge, dass man „sie besser lenken“ (ebd.) könne und sie gewissermaßen entmündigt seien. Weil er den Seinszustand in diesem normativ bedingten „gleichen Trott“ (ebd.) mit dem Bild einer „Schafherde“ (ebd.) vergleicht, verbindet er seine freiheitlichen Bestrebungen mit einer Geste, die einen Widerspruch gegen die „tyrannisierenden Regeln“ (ebd.) unabdingbar mache: „Von nun an war alles erlaubt. Von nun an wollte ich selber bestimmen, wie diese Welt zu sehen war. Und wie in dieser Welt zu leben war“ (ebd.). Ein klareres Bekenntnis zur Hochstapelei lässt sich kaum formulieren. Weil ich argumentiere, dass der autodiegetische Erzähler seine Hochstapelei auf den Akt des Erzählens überträgt und in einem weiteren Schritt an seiner erzählten Wirklichkeit ausübt, fungiert er als poetologische Reflexionsfigur, die die Erfindung und Gemachtheit der Horzon’schen Auto- bzw. Unternehmerbiographie durch seine Rede darstellt. Zudem ist er eine Re-

flexionsfigur, die nicht nur fiktionsintern auf der Ebene der Handlung ihre (erzählte) Welt hinterfragt. In ihren Entwurf schrieb Horzon bereits die ironisierenden Verfahren seiner Performance der Hochstapelei ein und stimmte sie auf seine früheren sowie späteren öffentlichen Auftritte ab.

Problematisch an dieser Betrachtung ist aber, dass der reale Autor Rafael Horzon die vielen Ideen, Geschäfte und Institutionen, von denen der Erzähler fiktionsintern erzählt, tatsächlich entworfen und ordentlich gegründet hat. Die „Galerie Berlintokyo“ (Horzon 2011, 51), die „Wissenschaftsakademie Berlin“ (ebd., 59) sowie der Möbelladen „Moebel-Horzon“ (ebd., 90) fanden und finden sich bis heute in der berühmten Torstraße (106) in Berlin-Mitte (vgl. Menke 2016, 260 oder Krumrey 2015, 165). Folge ich dem Vorschlag Menkes (vgl. 2016, 261), dann fikionalisiert der reale Autor Horzon durch seine Kunstfiguren-Performances sowohl den textinternen als auch -externen Bereich. Sobald Horzon beispielsweise in Berlin-Mitte als Regalverkäufer in Erscheinung tritt, bezieht er sich auf die Lebensepisode im *Weissen Buch*, in der der Erzähler von der Gründung seines Möbelgeschäfts erzählt. Zugleich bettet Horzon diese und andere von ihm performten Rollen in paratextuelle Inszenierungspraktiken ein, die allesamt unter einem ironisierenden und fikionalisierenden Verfahren stehen. So erweiterte er die Inszenierung seines Möbelunternehmens durch einen epitextuellen Bezug als er im Dezember 2012 ein [Musikvideo unter dem Pseudonym Ludwig Amadeus Horzon mit dem Titel Me, My Shelf and I](#) veröffentlichte. Darin ist unter vielen anderen skurrilen Szenen zu sehen, wie er mit einem Regal auf offener See segelt (*Me My Shelf and I* 2012, 1:09-1:27). Ernstzunehmende Geschäftspraktiken sind das mit Sicherheit nicht, jedoch ist es trotz aller Albernheiten nach wie vor möglich, die Regalmodule käuflich zu erwerben. Der Möbelladen ist also wie *Das weisse Buch* gleichermaßen Teil der öffentlichen Inszenierungsstrategie seiner parodistischen Performance der Hochstapelei sowie der darin enthaltenen Verfahren, die die Wahrheit seines Erzählten beglaubigen sollen. Der ‚echte Mensch‘ hinter diesen Inszenierungspraktiken rückt somit jedoch noch mehr in den Hintergrund, der für Forschende nicht mehr zu erreichen ist.

#### 4 — AUSBLICK: EIGNET SICH *DAS WEISSE BUCH* FÜR DEN EINSATZ IM DEUTSCHUNTERRICHT?

Aus der Analyse geht hervor, dass sich der reale Autor Rafael Horzon öffentlich als der autodiegetische Erzähler des *Weissen Buchs* inszeniert. Da das Zusammenspiel von Primärtext, Peri- und Epitexten sowie die sie prägenden ironisierenden, fikionalisierenden und täuschenden Schreib- bzw. Erzählweisen und Inszenierungspraktiken den „kulturelle[n] Technik[en]“ (Klein 2014, 116) der Hochstapelei gleichen, habe ich vorgeschlagen, diese Verfahren als Performances der Hochstapelei zu bestimmen. Durch sie wird *Das weisse Buch* sowohl mittels textinterner Schreib- bzw. Erzählverfahren als auch textexterner Inszenierungspraktiken des realen Autors Rafael Horzon als ein Text ausgestellt, der er nicht ist. So suggerieren die peritextuellen Angaben, *Das weisse Buch* gleichfalls als Auto- und Unternehmerbiographie zu lesen. Den darin enthaltenen Wahrheitsbekundungen folgend, parodierte Rafael Horzon in öffentlichen Auftritten diese Gattungsbestimmung des *Weissen Buchs*, weil er es ebenfalls

als Sachbuch rezipiert haben wollte. Seine unmittelbar nach dem Erscheinen des Buchs dargebotenen öffentlichen Performances als der gleichnamige autodiegetische Erzähler des *Weissen Buchs* machten die ‚echte‘ Person hinter dieser schelmischen Fassade unzugänglich. Horzon betreibt bis heute diese öffentlichen Performances, die auch gerade deshalb einer Ästhetik der Hochstapelei entsprechen, weil sie die Grenze von wahr und falsch verbinden, um zugunsten einer fiktionalisierten Kunstfigur die ‚echte‘ Person mit Namen Rafael Horzon zu verbergen (vgl. Schmidt 2018, 96-97).

Das Buch eignet sich nicht nur aufgrund seiner komplexen und spielerischen Verhandlung der Begriffe ‚Wirklichkeit‘, ‚Wahrheit‘, ‚Hochstapelei‘ und ‚Täuschung‘ für den Einsatz im Deutschunterricht. Durch es können Lehrer\*innen ihren Schüler\*innen erzähltheoretische Konzepte an anschaulichen Gegenständen vermitteln. Die Förderung erzähltheoretischer Kompetenzen, die sich an der aktuellen Forschung orientieren, dient letztlich dem besseren Verständnis aller medialen Erzeugnisse, in denen im weitesten Sinne *erzählt* wird. Zudem ist Horzons Kunstfiguren-Performance in vielerlei Hinsicht mit der Lebenswelt der Schüler\*innen verknüpft: Von den in der Berliner Torstraße aufzufindenden Geschäften bis hin zu Horzons Aktivitäten in den sozialen Medien, allen voran auf der Plattform Instagram, bieten sich viele zusätzliche und medienübergreifende Untersuchungsgegenstände an, mit denen Lehrer\*innen die Besprechung des Buchs attraktiver gestalten können. Zu diesem motivationalen Faktor kommt noch hinzu, dass diese Gegenstände entscheidende Aspekte für die Medienreflexion sind. Ich habe bereits angedeutet, dass die Kunstfiguren-Performances Horzons viele Parallelen zu gängigen User\*innen-Aktivitäten in sozialen Netzwerken haben. Wie Horzon mit seinen Performances darauf aus ist, öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren, wollen auch User\*innen in sozialen Netzwerken oftmals um jeden Preis öffentliche Aufmerksamkeit, etwa in Form von Likes, Abonnements, ‚Followerschaften‘ oder Kommentaren, erzeugen. Die User\*innen passen ihre Selbstinszenierungen und -stilisierungen dabei einerseits an die Wünsche des Publikums und andererseits an vergangene Erfolgsmodelle an, die bereits viel Aufmerksamkeit eingebracht haben. Die Selbstinszenierungen solcher User\*innen verändern sich somit kontinuierlich, weil sie immer wieder ihre Performances nach den erfolgsversprechendsten Inszenierungspraktiken ausrichten. Dass manche User\*innen aufgrund dieser problematischen Abhängigkeit und frei nach dem Motto „Hauptsache Likes“ fragwürdige Performances hinlegen, sollten die Schüler\*innen ebenso kritisch betrachten wie die Tatsache, dass diese Praktiken der Selbstinszenierung nichts anderes als Kunstfiguren-Performances sind. Aufmerksamkeit wird deshalb nicht den ‚echten‘ Personen hinter den User\*innen-Accounts zuteil, sondern den in diesen User\*innen-Accounts performten Kunstfiguren. In Anbetracht der Ausrichtung auf eine bestimmte Zielgruppe stehen meistens wirtschaftliche Interessen für die Performer\*innen (so vermutlich auch bei Horzon) im Vordergrund. Verdienen User\*innen durch ihre Selbstinszenierung in sozialen Netzwerken dagegen kein Geld, sind es zunehmend Formen der Anerkennung, aufgrund derer sie ihre Aktivitäten fortführen. Problematisch wird dies, sobald ein\*e User\*in in eine psychische Abhängigkeit von diesen Formen der Anerkennung gerät, obwohl andere User\*innen ihre Anerkennung nicht ihm\*ihr, sondern seiner\*ihrer performten Kunstfigur zusprechen. Nicht zuletzt können Lehrer\*innen mit den Schüler\*innen also auch über spezifische Themen der heutigen Medienlandschaft diskutieren, die bestenfalls Reflexionsprozesse über ihre eigene Mediennutzung hervorrufen.

## QUELLENVERZEICHNIS

### PRIMÄRQUELLEN

#### LITERATUR

— **Horzon, Rafael (2011):** *Das weisse Buch*. Berlin: Suhrkamp.

#### MUSIKVIDEO

— **Ludwig Amadeus Horzon feat. Peaches (2012):** Me, My Shelf an I. YouTube-Kanal: martinhossbach. [https://www.youtube.com/watch?v=ZJ-60g0nOgg&list=PLrx9Z14UK4nj\\_Ay8ZXOCCvFQWcmKkRPsr](https://www.youtube.com/watch?v=ZJ-60g0nOgg&list=PLrx9Z14UK4nj_Ay8ZXOCCvFQWcmKkRPsr) [01.12.2021].

#### WEBSEITE

— **Homepage *Das weisse Buch*.** [https://modocom.de/dasweissebuch/1\\_deutscher\\_buchpreis.htm](https://modocom.de/dasweissebuch/1_deutscher_buchpreis.htm) [01.12.2021].

### SEKUNDÄRQUELLEN

— **Bremerich, Stephanie (2018):** *Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung*. Stuttgart: J. B. Metzler. — **Drees, Jan (2010):** Rezension: Hendl with Care. In: *Lesen mit Links*. <https://www.lesenmitlinks.de/hendl-with-care/#mh-comments> [01.12.2021]. — **Drees, Jan / Zeh, Miriam (2018):** „Alles, was sich zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie“. In: *Deutschlandfunk*. [https://www.deutschlandfunk.de/frankfurter-poetikvorlesung-von-christian-kracht-alles-was.700.de.html?dram:article\\_id=418626](https://www.deutschlandfunk.de/frankfurter-poetikvorlesung-von-christian-kracht-alles-was.700.de.html?dram:article_id=418626) [01.12.2021]. — **Feldhaus, Timo (2010):** Kill Billy. In: *Zitty Berlin*, H. 20 (2010), 48-49. — **Gertken, Jan / Köppe, Tilmann (2009):** Fiktionalität. In: Lauer, Gerhard / Jannidis, Fotis / Winkt, Simone (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 228-266. — **Hoffmann, Torsten / Pabst, Stephan (2016):** Einleitung: Literarische Interviews. In: *The Germanic Review*, H. 1 (2016), 1-6. — **Klein, Inga (2014):** »Fake it 'til you make it«. Narrative und Praktiken des Ökonomischen in der Hochstapelei. In: Klein, Inga / Windmüller, Sonja (Hg.): *Kultur der Ökonomie. Zur Materialität und Performanz des Wirtschaftlichen*. Bielefeld: transcript, 111-130. — **Kohout, Annekathrin (2018):** Kunst und Erfolg. In: *POP. Kultur und Kritik*, H. 1 (2018), 50-68. — **Krumrey, Birgitta (2015):** *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress. — **Menke, André (2016):** *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*. München: Iudicium. — **Meyer-Lucht, Robin (2010):** Rafael Horzon: „Helena Hegemann hat mein Buch geschrieben.“. In: *Carta*: <http://carta.info/rafael-horzon-helene-hegemann-hat-mein-buch-geschrieben/#comments> [01.12.2021]. — **Nünning, Ansgar (2007):** Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Parry, Christoph / Platen, Edgar (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: IUDICIUM, 269-292. — **Nünning, Ansgar (1999):** „Verbal Fictions?“. Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* (1999), 351-380. — **Porombka, Stephan (2000):** Nachwort. Pseudologica phantastica. Harry Domela – die Legende ohne Ende. In: Porombka, Stephan (Hg.): *Der falsche Prinz. Leben und Abenteuer von Harry Domela*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, 249–263. — **Pottbeckers, Jörg (2017):** *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. — **Rühle, Alex (2010):** Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins. In: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rafael-horzon-das-weisse-buch-uneintraegliche-leichtigkeit-des-seins-1.1017516> [01.12.2021]. — **Scherpe, Mary (2010):** Interview: Rafael Horzon. In: *Stil in Berlin*. <https://www.stilinberlin.de/blog/2010/09/interview-rafael-horzon.html> [01.12.2021]. — **Schlereth, Patrick (2017):** *Zwischen Kunst und Kommerz. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. — **Schmidt, Katja (2018):** *Lüge, Hochstapelei und Bildung. Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: transcript. — **Schwanebeck, Wieland (2014):** Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis (Einleitung). In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 9-21. — **Sloterdijk, Peter (2002):** *Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band*. 16. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. — **Wagner-Egelhaaf, Martina (2005):** *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler. —

**Wagner-Egelhaaf, Martina (2006):** Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Breuer, Ulrich / Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, 353–368. — **Wirth, Uwe (2008):** *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*. München u.a.: Fink. — **Zipfel, Frank (2009):** Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Lauer, Gerhard / Jannidis, Fotis / Wink, Simone (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 285-314.

## ÜBER DEN AUTOR

**Oliver Sommer** beendet im Wintersemester 21/22 sein Masterstudium der ‚Deutschen Literatur‘ an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Narratologie und der Untersuchung autobiographischer, autofiktionaler und historiographischer Texte.