



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Vom Anderen und vom Selbst : Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie. 14th Wisconsin Workshop 1982

Wisconsin Workshop (14th : 1981 : Madison, Wis.)

Königstein, Germany: Athenäum, 1982

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/CWB7NV7TZQQE384>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

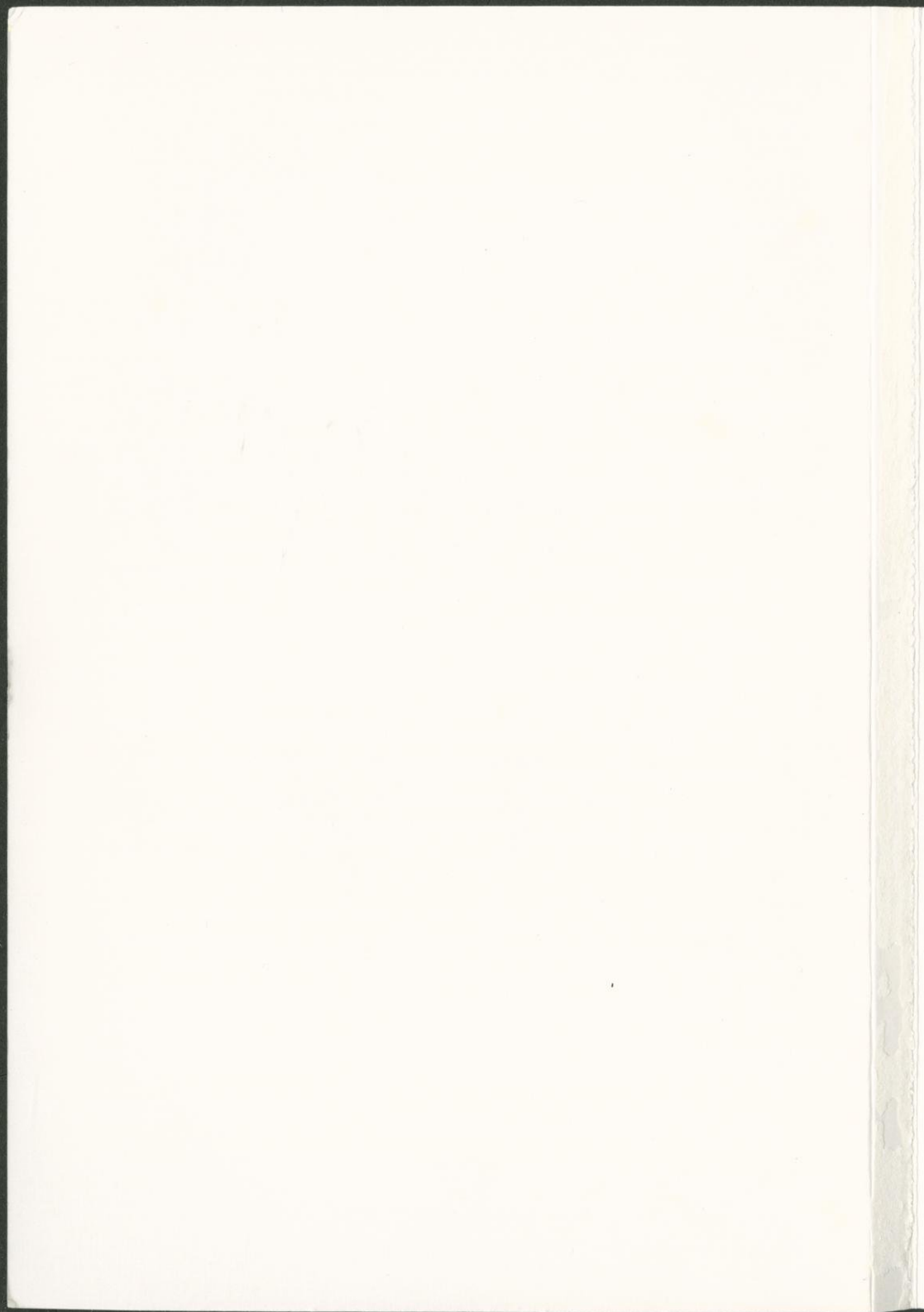
The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Reinhold Grimm/Jost Hermand
(Hrsg.)

*Vom Anderen
und vom Selbst*

Athenäum



Reinhold Grimm /
Jost Hermand (Hrsg.)
Vom Anderen und vom Selbst



Reinhold Grimm /
Jost Hermand (Hrsg.)

Vom Anderen und vom Selbst

Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie

Athenäum Verlag
1982

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Vom Anderen und vom Selbst: Beitr. zu Fragen
d. Biographie u. Autobiographie / Reinhold
Grimm; Jost Hermand (Hrsg.) – Königstein/Ts.:
Athenäum-Verlag, 1982.

ISBN 3-7610-8251-7
NE: Grimm, Reinhold [Hrsg.]

© 1982 Athenäum Verlag GmbH, Königstein/Ts.

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht gestattet, das Buch oder
Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Satz: Computersatz Bonn GmbH, Bonn

Reproduktion, Druck und Bindung: Hain-Druck GmbH, Meisenheim

Printed in Germany

ISBN 3-7610-8251-7

Inhalt

Vorwort	7
<i>Helmut Scheuer</i>	
Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung	9
<i>Theodore S. Hamerow</i>	
Die Kunst der historischen Biographik in Deutschland von 1871 bis zur Gegenwart	30
<i>Günter Oesterle</i>	
Die Grablegung des Selbst im Anderen und die Rettung des Selbst im Anonymen. Zum Wechselverhältnis von Biographie und Autobiographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Friedrich Theodor Vischers <i>Auch Einer</i>	45
<i>Ingrid Oesterle</i>	
Verübelte Geschichte. Autobiographische Selbstentblößung, komische Selbstentlastung und bedingte zynische Selbstbehauptung in Friedrich Theodor Vischers Roman <i>Auch Einer</i>	71
<i>Biddy Martin / Andreas Lixl</i>	
Zur Politik persönlichen Erinnerns. Frauenautobiographien um die Jahrhundertwende (Lou Andreas-Salomé und Lily Braun)	94
<i>Rolf Kieser</i>	
Poetische Utopie und die Mühen der Ebene. Private und gesellschaftliche Aufzeichnungen bei Brecht und Frisch	116
<i>Heinz D. Osterle</i>	
Peter Weiss, <i>Die Ästhetik des Widerstands</i> : Bild eines neuen Menschen?	133
<i>Sandra Frieden</i>	
„Falls es strafbar ist, die Grenzen zu verwischen“: Autobiographie, Biographie und Christa Wolf	153
<i>Reinhold Grimm</i>	
Elternspuren, Kindheitsmuster. Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa	167

*Jost Hermand***Beethoven und Bonaparte: Biographisches und Autobiographisches in
der *Eroica***

183

Vorwort

Weil in den letzten fünfzehn Jahren sowohl die Tendenz ins Dokumentarische als auch die Rückwendung zum Individuellen im Mittelpunkt des literarischen Interesses standen, haben Gattungen wie Biographie und Autobiographie eine neue Bedeutung gewonnen. Beide, in ihren wechselseitigen Beziehungen wie in ihrer Verflochtenheit mit anderen Darstellungsformen, waren Gegenstand des 13. Wisconsin Workshop, der im Oktober 1981 in Madison stattfand. Der Themenkreis der dabei zum Teil auch auf englisch gehaltenen Vorträge, die wie stets rege Diskussionen auslösten, reichte von grundsätzlichen Genrebestimmungen literarischer und historiographischer Biographik sowie Einzelanalysen einschlägiger Werke des 19. Jahrhunderts, insbesondere des *Auch Einer* von Friedrich Theodor Vischer, bis zu den biographisch-autobiographischen und diaristischen Werken von Lily Braun, Lou Andreas-Salomé, Bertolt Brecht, Max Frisch, Christa Wolf und Peter Weiss. Alle Vorträge, in überarbeiteter und zumeist auch erweiterter Form, sind im vorliegenden Band enthalten; zusätzlich aufgenommen wurde lediglich der Beitrag von R. Grimm über die jüngste deutschsprachige Prosa, der für eine New Yorker Tagung verfaßt, in seinen Grundzügen aber ebenfalls schon in Madison diskutiert worden war.

Das Erscheinen des Bandes (wie schon des vorjährigen über *Natur und Natürlichkeit*) wurde dankenswerterweise wiederum durch einen Druckkostenzuschuß aus dem Vilas Fund der University of Wisconsin ermöglicht.

Madison (Wisconsin), im Sommer 1982

R. G. / J. H.



HELMUT SCHEUER

Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung

I

Gattungsdefinitionen sind problematisch. Das haben schon in den zwanziger Jahren Karl Viëtor bei seiner *Geschichte der deutschen Ode* (1923) und Günther Müller bei seiner *Geschichte des deutschen Liedes* (1923) gemerkt. Beide verzichteten auf eine starre Festlegung bestimmter Gattungsmuster. Viëtor hat sich 1931 nochmals in einem Aufsatz mit den *Problemen der literarischen Gattungsgeschichte* befaßt und gemeint: „Den literarischen Gattungstypus gewinnt man durch Zusammenschau sämtlicher zur Gattung gehörigen Einzelwerke.“ Gattungsdefinitionen werden nach Viëtor nicht einfach gesetzt (damit wendet er sich gegen Ermatinger), sondern auf dem „Wege der Induktion“ gefunden.¹ Andererseits ist sich Viëtor auch der hermeneutischen Grundfrage bewußt, die auf unsere schon vorhandenen Gattungsvorstellungen bei der Analyse historischer Beispiele zielt. Wilhelm Voßkamp hat jüngst auf diese normbildende Kraft von „Prototypen“ und auf „die wechselseitige Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten“ verwiesen.² Das gilt natürlich auch für die Biographie; denn seit Plutarchs *Parallelbiographien* oder Suetons *Kaiserviten* ist das Gattungsverständnis auf den ‚menschlichen‘, den individuell-privaten Bereich konzentriert. Eine Gattungsgeschichte der Biographie müßte sich der Wirkung solcher Paradigmen bewußt sein, aber zugleich auch, um mit Jauß zu sprechen, die ‚Horizontveränderungen‘ ins Auge fassen. Welche Fragestellungen müßten neu entwickelt werden, um eine Annäherung an einen Gattungs- bzw. Typusbegriff zu erreichen?

Biographien entziehen sich zunächst einmal der klassischen Trias literarischer Gattungen. Sie gehören zur sogenannten ‚Zweck-‘ bzw. ‚Gebrauchsliteratur‘. Wellek und Warren können deshalb die Biographie aus dem Arkanum der Dichtung verbannen und sie als „Zweig der Historiographie“ definieren. Damit sind für sie die „Probleme eines Biographen einfach die eines Historikers“. ³ Wenn es wirklich so einfach wäre, dann müßten wir uns über die Historiker wundern, die spätestens seit Johann Gustav Droysens Vorlesungen zur Historik die Biographie wegen ihres Kunstcharakters verdächtigen, keine echte Geschichtsschreibung zu sein.⁴ Offensichtlich konstituiert sich ein erstes Gattungsmerkmal – ähnlich wie für den Essay – dadurch, daß die Biographie im Grenzgebiet von Wissenschaft und Kunst anzusiedeln ist. Das ließe sich mit einer Fülle von Beispielen aus der Theoriediskussion (vor allem der im außerdeutschen Raum geführten) belegen,⁵ soll hier aber der Anschaulichkeit wegen mit zwei modernen Beispielen verdeutlicht werden.

Joachim Fest hat seinen 1973 erschienenen *Hitler* klar *Eine Biographie* unterteilt, während es zu Golo Manns *Wallenstein* (1971) ein wenig weitschweifig

heißt: „Sein Leben erzählt von Golo Mann.“ Es wäre nun falsch, damit die Wahrheit beim Historiker Fest und die Erzählkunst bei Golo Mann zu suchen; denn Fest hat durchaus einen literarischen Anspruch, und Golo Mann würde kaum auf den historischen Wahrheitsanspruch verzichten wollen. Ja, anders als Fest, der sich auf die vorhandene Forschungsliteratur stützt, hat Mann sogar jahrelang eigne Forschungen zu seinem ‚Helden‘ betrieben. Warum beruft er sich also auf den ‚Erzähler‘? Warum streicht er die Kunst so heraus und läßt die Wissenschaft zurücktreten?

Natürlich ist es einmal eine der bei Golo Mann beliebten Provokationen seiner Zunftkollegen aus der historischen Fachwissenschaft, die eben nicht ‚erzählen‘, sondern ‚beschreiben‘ bzw. ‚darstellen‘ wollen. Bewußt verwirft Mann die Bedenken der Fachwissenschaftler gegen jede ästhetische Einkleidung der Geschichtsschreibung. Wenn es bei der Kunst nicht allein um den Ornat geht, so ist Golo Mann zustimmen; denn offensichtlich eignet der Kunst durchaus die Fähigkeit, Realität und Wahrheit zu evozieren. Nur schwingt im Begriff ‚erzählen‘ eine Vielfalt von Vorstellungen mit! Und damit ist die eigentliche Problematik einer Gattungsbestimmung der Biographie erfaßt. Aus gegenwärtiger Sicht, die auch inzwischen von einigen Historikern geteilt wird, ist es berechtigt, wenn Golo Mann den Fachwissenschaftlern vorwirft, ihr Darstellungsgestus sei „fixiert“, während der Roman sich dynamisch entwickelt habe. Auch wenn in der modernen Narrativitätsdiskussion unter Historikern von ‚Multiperspektive‘ und ‚Vielheit der Möglichkeiten‘ gesprochen wird, die es darzustellen gelte, so trifft Golo Manns Aussage von 1973 immer noch zu: „Noch kein Historiker hat versucht zu schreiben wie Dos Passos oder Döblin oder Joyce; noch keiner Auflösung durch Auflösung zu meistern versucht.“⁶ (Auch Hans Robert Jauß hat, wie wir noch sehen werden, die Historiker auf das Vorbild der modernen Schreibtechniken im Roman hingewiesen.) Mann gibt sich damit den Anschein literarischer Progressivität, die er allerdings nicht in die Praxis umsetzt. Denn sein *Wallenstein* atmet doch mehr den Geist literarischer Erzählkunst des 19. Jahrhunderts und erweist sich damit als ebenso ‚fixiert‘ wie der Darstellungsgestus der von Mann attackierten Historiker. Im *Wallenstein* finden wir kaum etwas von der von Mann gelobten Offenheit und den Auflösungsformen der Döblin, Dos Passos oder Joyce.⁸ Mann hätte noch Musil als Kronzeugen berufen können und hätte in diesem zugleich auch den Kritiker seiner eigenen Darstellungsweise gefunden. Im *Mann ohne Eigenschaften* mokiert sich der Erzähler über jene erzählerische Linearität, die ein Leben von Anfang bis Ende in einen harmonischen Spannungsbogen preßt, um damit Sicherheit und Sinnerfüllung in der Lebensentwicklung zu suggerieren: „Die meisten Menschen [...] lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen.“⁹

In Musils *Mann ohne Eigenschaften* findet sich zudem folgende bedenkenswerte Überlegung des Helden Ulrich: „Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht

Schriftsteller; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?¹⁰ Diese Aussage benennt auch die Schwierigkeiten jedes Biographen. Einerseits fühlt dieser sich einem Wahrheits- und Objektivitätsanspruch verpflichtet, andererseits ist meist schon die Wahl des ‚Helden‘ aus einer sehr subjektiven Einstellung erfolgt. Biographie des historischen Subjekts und Autobiographie des Beschreibenden treten in eine enge Wechselwirkung. In dieser Ambivalenz von Subjektivität und Wahrheitsanspruch wird auch jene sich seit der Antike behauptende Diskrepanz von Geschichtsschreibung und Dichtung faßbar.

Denn seit Aristoteles' Versuch einer Trennung von Dichtung und Geschichtsschreibung im neunten Kapitel der *Poetik* („sie unterscheiden sich vielmehr darin, daß die eine erzählt, was geschehen ist, die andere, was geschehen könnte“) reißen die Versuche nicht ab, die Unterschiede beider Gattungen zu benennen. Für die Biographie etwa lassen sich die von Aristoteles zur Trennung eingesetzten Charakteristika gerade als verbindende Gemeinsamkeiten herausstellen. Offensichtlich hebt Aristoteles auch auf die unterschiedliche Funktion ab, wenn er der Dichtung das Allgemeine, der Geschichtswissenschaft aber das Besondere zuspricht: „Das Allgemeine besteht darin darzustellen, was für Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit; darum bemüht sich die Dichtung und gibt dann den Eigennamen bei. Das Besondere ist, zu berichten, was Alkibiades tat oder erlebte.“ Tatsächlich ist auch unter modernsten Aspekten die Funktion eine der wichtigsten Beschreibungskategorien für die sich wandelnden Gattungsformen. Ich habe am Beispiel der deutschen Biographik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart versucht, die Veränderungen im Typus der Biographie auch im Blick auf die veränderte Funktion zu beschreiben.¹¹ Denn Biographie ist immer auch eine operationale Literaturform; sie ist Zweckliteratur, das heißt, sie will etwas erreichen und steht im Dienste bestimmter Normsysteme. Deshalb ist es für die Gattungsgeschichte so wichtig zu wissen, auf welche Bedürfnisse die Biographie reagiert, welche Probleme sie aufgreift oder verdeckt. Es ist wichtig zu wissen, in welcher literarischen Tradition sie steht; aber ebenso wichtig ist, welche sozialen, ideologischen oder didaktischen Wirkungen angestrebt bzw. erreicht werden. Die Stellung zwischen Kunst und Wissenschaft erleichtert der Biographie offensichtlich solche allgemeinen, über die Kunstabsicht hinausgehenden Aufgaben.

Einerseits ist die Biographie nämlich dem Wahrheitskriterium verpflichtet und gewinnt gerade damit eine wichtige Legitimierungskraft gegenüber dem Leser, andererseits redet sie keineswegs, wie Aristoteles für die Geschichtsschreibung meint, nur vom Besonderen, sondern schlägt immer zugleich auch die Brücke zum Allgemeinen. Zwar berichtet die Biographie, um mit Aristoteles zu sprechen, „was Alkibiades tat und erlebte“, aber sie berichtet auch zugleich mit dem Ziel zu zeigen, was folgt, wenn man so handelt wie Alkibiades. Das Lebensbild ist also keineswegs Selbstzweck, bloße historische Illustration, sondern ihm eignet eine wichtige Funktion: es ist Exempel; in ihm verbindet sich Besonderes und Allgemeines, Singularität und Typik. Die Biographie will gerade auch das tun, was Aristoteles der Dichtung allein vorbehalten hat: „darzustellen, was für

Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit“. Vor allem ist sie aber Identifikationsmodell; sie spiegelt und vermittelt Normen sozialen und personalen Verhaltens. Um das zu verdeutlichen, brauchte es nur einer Aufzählung von Belegstellen, die sich schon bei Plutarch (etwa in der Einleitung zu *Demetrios*) finden lassen, der gern auf die vorbildhafte bzw. abschreckende Wirkung von Lebensbildern hinweist. Ob in den Heiligenlegenden des Mittelalters, für die André Jolles den Grundzug der *imitatio* heraushebt, in Boccaccios *De casibus virorum illustrium*, in Herders kleinen biographischen Skizzen oder in der national gestimmten Biographik der deutschen Historiker – überall erkennen wir unschwer die didaktische Absicht. Meist decken die Autoren selbst ihr Anliegen auf, wie es Emil Ludwig in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts getan hat: „Denn zugleich suchte ich überall das Allgemeine. In Napoleons Leben suchte ich zugleich das typische Leben jedes vom Macht- und Ordnungswillen besessenen Usurpators, in Rembrandt die Tragödie jedes weltsüchtigen, doch der Welt unterlegenen Künstlers darzustellen, in Bismarck das Drama jedes von Königen abhängigen Genius, in Lincoln das Trauerspiel des Volksfreundes, im Menschensohn das des Propheten, in Wilhelm dem Zweiten das Verhängnis der unkontrollierbaren Erbschaft.“¹² Besonderes und Allgemeines gehen also in der Biographie eine innige Liaison ein. Mit dem ambivalenten Verhältnis von Singularität und Typik, wie es bei der Darstellung der historischen Figur herrscht, wird allerdings auch zugleich der so wichtige Brückenschlag zur Gegenwart durchgeführt; denn auf die Gegenwartsfunktion legt jede Biographik größten Wert. Hier ist am deutlichsten die Wirkungsabsicht zu spüren.

Daß sich auch die Verfasser von Biographien immer bewußt waren, im Grenzbereich von Wissenschaft und Kunst ihr Geschäft zu betreiben, läßt sich ebenfalls leicht mit einem Blick von der Antike bis zur Gegenwart belegen. Plutarch hebt ausdrücklich in den ersten Zeilen seines Alexander-Porträts hervor, er schreibe keine ‚Geschichte‘, sondern ‚Biographie‘. Gemeint ist damit der Vorrang der ‚inneren Charakterzüge‘ gegenüber den großen ‚Taten und Schlachten‘. Diese Konzentration auf die innere Entwicklung, auf das *ethos*, ist so prägend für die Gattungsvorstellung, daß Karl Philipp Moritz seinen *Anton Reiser* als psychologischen Roman *und* Biographie vorstellt. Noch Leopold von Ranke fühlt sich 1869 in seiner Vorrede zum *Wallenstein* verpflichtet zu betonen: „So bin ich auf den Versuch einer Biographie geführt worden, die zugleich Geschichte ist. Eins geht mit dem andern Hand in Hand.“ Gemeint ist mit ‚Geschichte‘ die Verbindung des Individuums mit der Welt; Innen- *und* Außenwelt sollen gleichzeitig gezeichnet werden. Diese Beziehung von Individuum und Welt ist ein weiteres Gattungskennzeichen der Biographie. Allerdings lassen sich in den Proportionen auch die größten Unterschiede in der Geschichte der Biographie ausmachen. (Ähnliches gilt zum Beispiel auch für den Roman, besonders den Bildungsroman.)

Auch hier handelt es sich letztlich um eine Variation der Kunst-Wissenschaft-Problematik. Ähnlich wie bei den bisher skizzierten Gattungsmerkmalen ‚Sub-

ektivität – Wahrheit', ‚Singularität – Typik', ‚Vergangenheit – Gegenwart' stellt sich in der Ambivalenz von Individuum und Welt die Frage nach der Zugehörigkeit zur Kunst oder Wissenschaft. Dilthey hat im *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* dazu Stellung genommen und sich mit der Wissenschaftlichkeit der Biographie beschäftigt. Für ihn muß die Biographie den Wirkungszusammenhang herstellen zwischen Individuum und „Milieu“. Kunst und Wissenschaft sind ihm gleichermaßen wichtig zur Abfassung einer guten Biographie. Offensichtlich reklamiert Dilthey da etwas, was verlorengegangen ist, nämlich die Einheit von Kunst und Wissenschaft bei der Biographie, die Verbindung von „Introspektion“ und „Zeitgeschichte“. ¹³ Dilthey bekennt sich damit zu Herders schöner Wendung, daß jedes Individuum in seinem Jahrhundert stehe wie ein Baum in seinem Erdreich. Herder hat damit Stellung gegen ein Gattungsverständnis bezogen, das sich auf das Private und Anekdotische bei der Biographie beschränkt. ¹⁴ Eine Gattungsbeschreibung hat gerade der Wechselwirkung von Privatem und Öffentlichem, von Individuum und Welt nachzugehen. Es läßt sich im Überblick leicht nachweisen, wie entscheidend die genannten Verbindungen von Subjektivität und Wahrheit, Singularität und Typik, Vergangenheit und Gegenwart, Individuum und Umwelt für eine Gattungsbeschreibung der Biographie sind. Jedes individuelle Beispiel ließe sich mit diesem Polaritätsmuster befragen. Das gilt für die Großformen wie die ausgeführte Biographie oder den biographischen Roman ebenso wie für die Kleinformen, etwa den biographischen Essay, die Miniatur, das Psychogramm, den Nekrolog, das Heldenlob. Letztlich ist aber damit seit der Antike immer wieder das ‚Kunst-Wissenschaft-Problem' gestellt. Und vor allem ist damit auch immer die Frage nach der Funktion von Biographien zu stellen. Wenn bis heute der Streit weitergeht, ob die Biographie zur Fachwissenschaft oder zur Kunst gehöre oder – als vermittelnde Form – Anteil an beidem habe, so hat das auch seine historischen Gründe. Ich will diese Entwicklung skizzieren, um im Anschluß daran zu zeigen, wie fruchtbar diese Diskussion sich für die modernste Biographik ausgewirkt hat.

Dichtung und Geschichte waren in der Antike zwar geschieden, aber dennoch gab es ein friedliches Nebeneinander; ja, es gab sogar eine Reihe verbindender Gemeinsamkeiten. Auch die Geschichtsschreibung war bei den Musen – als Klio – vertreten; beide, Dichtung und Geschichte, wurden durch Erklärungsmodelle der Rhetorik erfaßt. Quintilian stellt die ‚historia' ausdrücklich in die Nähe der Dichtung. Das gilt bis ins Mittelalter und bis zur Renaissance; denn zum Beispiel bei Hrabanus Maurus heißt es, daß die Grammatik gleichermaßen zuständig sei für die poetischen und historischen Texte („Grammatica est scientia interpretandi poetas atque historicos“). ¹⁵ In der Renaissance war der Poet stolz auf seine wissenschaftlichen Leistungen: Petrarca wurde 1341 zum „poeta et historicus“ gekrönt; deutsche Dichter des Humanismus legitimierten sich gern mit einer *ars versificandi*, um dem Idealbild des *poeta doctus* zu entsprechen. Nach den Regeln der Rhetorik war die Geschichtsschreibung auf die Trias von *inventio* (Stofffindung), *dispositio* (Ordnen des Stoffes) und *elocutio* (stilistische Gestaltung) fest-

gelegt. Beide – Dichtung und Geschichtsschreibung – waren einem sublimen Stilgestus verpflichtet; denn ihr Gegenstand (Haupt- und Staatsaktionen, Königsgeschichte) nötigte sie, dem Prinzip des *aptum*, der Angemessenheit, zu gehorchen.¹⁶ Aber wir müssen uns deutlich machen, daß damit eigentlich nur eine Seite der Kunst, nämlich das *decorum*, berücksichtigt worden ist. Die andere Bedeutung ist tiefgreifender, wird doch in ihr der Kunst eine besondere Erkenntnisfähigkeit zugesprochen: Kunst wird als wichtige Stütze der Weltaneignung und Identitätsfindung verstanden. Wie der Wissenschaft wird auch ihr die Möglichkeit zur Erkenntnissicherung eingeräumt.

Vereinfachend läßt sich sagen, daß bis ins 18. Jahrhundert die ‚schönen Wissenschaften und Künste‘ eng benachbart waren, weil sie das Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, um eine Wendung Herders zu zitieren, gleichermaßen zu leiten wußten. Allerdings läßt sich dann ein Aufspaltungsprozeß und eine Autonomisierung beider Disziplinen beobachten. Schiller hat von der Gefahr der luxurierenden Einbildungskraft bei der Kunst und von der anderen Gefahr des übersteigerten Abstraktionsgeistes bei der Wissenschaft gesprochen,¹⁷ Hegel das Ende der Kunst eingeläutet und den Weg von der Poesie der Vorstellung zur Prosa des Denkens gewiesen.¹⁸ Die Romantik ist auf der Grenzscheide situiert: in ihr gipfelt die Lust an den Phantasieentwürfen, und zugleich ist sie die Wiege der modernen Wissenschaften. Aber es ist nicht zu übersehen, daß die Kunst in die Defensive gedrängt wird – auch wenn es das Vormärz-Intermezzo gibt. Schon 1797 klagt Friedrich Schlegel über die Verächter der Poesie, denen Kunst „nur Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntnis, eine überflüssige Zugabe des wesentlich Guten und Nützlichen“ sei.¹⁹ Hier war Kunst also auf das Dekorom reduziert. Goethes Forderung, daß „wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst“ zu denken haben, „wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten“, weicht immer mehr einem Wissenschaftsoptimismus, dem Kunst kein Erkenntnisträger sein kann.²⁰ Der Prestigeverlust der Kunst als Weltdeuterin und Identitätsstifterin wäre ebenfalls als wechselvolles Verhältnis der Kunst zum Wahrheitsanspruch von der Antike bis zur Neuzeit zu verfolgen. Das antike Modell der *delectatio* auf der einen und der *veritas* auf der anderen Seite, des *prodesse aut delectare* beschreibt Trennung und Nähe zugleich. Es wäre der Verlust der Überzeugungskraft des Verses im Mittelalter zu nennen, der allmählich sich vordrängende Wahrheitsanspruch der Prosa, das Verhältnis der Begriffe *historia* und *fabula* zueinander. (Im fünften Kapitel seiner *Poeterey* räumt Opitz etwa dem Gedicht und der Erzählung mehr Freiheit als der Historie ein.) Was hat das alles für eine Gattungsbeschreibung der Biographie zu bedeuten?

Die Problematik einer Gattungsgeschichte der Biographie liegt gerade darin, daß sie sich immer auf der Grenzscheide von Kunst und Wissenschaft bewegt. Man muß also die Entwicklung beider Disziplinen und vor allem ihre Verflechtungen genau beobachten, um die Veränderungen in der Biographie erklären zu können. Wir können das leicht erkennen, wenn wir die Gattungsdiskussion im 18. Jahrhundert ansehen, die in der Forschung besonders gut aufgearbeitet wor-

den ist. So ist für Blanckenburg der Biograph Realist („zeichnet auf, was er sieht und weiß“) und kann deshalb nicht „Schöpfer“ genannt werden.²¹ Moritz hingegen leitet den *Anton Reiser* ein: „Dieser psychologische Roman könnte auch allenfalls eine Biographie genannt werden.“ Und Johann Karl Wezel spricht davon, er habe mit *Herrmann und Ulrike* auch eine „Biographie“ geben wollen.²² Zu vermuten ist hier, daß der Romanautor mit einer demonstrativen Authentizitätsgebärde auf die Wahrheit seiner Erzählung verweisen will. Und nicht zuletzt spielt bei Moritz und Wezel wahrscheinlich die Gattungsdefinition nach Plutarch – also die Konzentration auf das *ethos* statt auf *praxis* – eine Rolle. Hingegen deutet sich bei Blanckenburg eine mehr nüchtern-wissenschaftliche Gattungsbestimmung an. Diese Ambivalenz ist dann bestimmend für das 19. Jahrhundert, in dem die Wissenschaft sich zu emanzipieren beginnt. Es sei an Rankes zitierte Distanzierung von Plutarch erinnert oder auf Droysens *Historik* verwiesen, wo die Biographie nicht für die großen Handelnden, wie für Friedrich den Großen, sondern für die interessanten Charaktere der Weltgeschichte reserviert bleibt, wie für Alkibiades, Cesare Borgia oder Mirabeau.²³ (Was Droysen selbst nicht gehindert hat, mit seinem *Yorck von Wartenburg* die Biographie eines ‚Täters‘ zu schreiben.)

Wenn die Kunst, wie Adorno gemeint hat, immer mehr ins Reservat der Irrationalität eingeeht, Erkenntnis allein der organisierten Wissenschaft zugesprochen wird,²⁴ dann ist ein Punkt erreicht, wo die Biographie als Kunstwerk ein Widerspruch in sich selbst wird. Das ist allerdings ein generelles Problem aller Kunst im 19. Jahrhundert, die auf einem Erkenntnis- und Wahrheitsanspruch beharrt. Man schaue sich unter diesem Aspekt nur die Vorliebe für die Zweckformen im Vormärz oder die Wissenschaftlichkeitsgesten in den historischen Romanen oder auch bei den Naturalisten an. Bei Nietzsche und Dilthey, wenn auch jeweils mit unterschiedlichen Argumenten, wird dann erneut eine Lanze für die Kunst als Erkenntnisorgan gebrochen; die Krise des Historismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert leitet endlich im Bereich der hermeneutischen Wissenschaften den Verlust der gerade errungenen Allmachtsstellung des Historikers und damit auch der Wissenschaft ein. Der Königsweg der Wissenschaften zur Welterkenntnis schien in eine Sackgasse geraten, der Erkenntnisoptimismus machte Resignation und Zweifel Platz. Und nun werden selbst aus der Wissenschaft, wenn auch bezeichnenderweise aus einer damals wie heute noch randständigen Disziplin wie der Psychoanalyse, erneut die Hinweise auf die Kunst als Erkenntnisvermittler gegeben. Es müßte jetzt das allmählich wachsende Selbstbewußtsein der Schriftsteller beschrieben werden (das als Korrelat zur Verunsicherung des Wissenschaftlers zu deuten ist), wie es sich bei Musil oder Döblin bekundet. Wie Sigmund Freud der Dichtung die Möglichkeit zur besseren Menschendeutung zugesprochen hat, so hofft Musil auf eine „geistige Bewältigung der Welt“ durch die Dichtung, und Döblin fühlt sich als Romanautor zugleich als „Psychologe, Philosoph und Gesellschaftsbeobachter“.²⁵

II

Für die Biographie hat das bedeutsame Folgen, die ich hier zur Diskussion stellen will, indem ich auf die gegenwärtigen Versuche deutscher Schriftsteller eingehe. Ich bin überzeugt, daß eine Gattungsbeschreibung nur auf dem Hintergrund des skizzierten Kunst-Wissenschaft-Verhältnisses möglich ist. Die modernste Biographik ist einmal vor allem durch die veränderte Romankunst des 20. Jahrhunderts geprägt, aber auch – wenn auch vielfach wohl unbewußt – durch ein verändertes Wissenschaftsverständnis. Ich denke dabei an folgende biographische Werke: H. M. Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1972), G. de Bruyn, *Jean Paul* (1975), P. Härtling, *Hölderlin* (1976), W. Hildesheimer, *Mozart* (1977), L. Harig, *Rousseau* (1978), H. J. Fröhlich, *Schubert* (1978), D. Hildebrandt, *Lessing* (1979) sowie vor allem an die Arbeiten von Dieter Kühn: *N* (1970), *Die Präsidentin* (1973), *Josephine* (1976), *Ich Wolkenstein* (1977). Die folgende Betrachtung zu diesen Werken ließe sich auch ausdehnen auf Elisabeth Plessens *Kohlhaas* (1979) oder auf die Dokumentarliteratur; denn überall drängt sich ein besonderer Wahrheitsanspruch hervor, der seine Legitimität sowohl auf die künstlerische als auch auf die wissenschaftliche Erkenntnisuche gründet.

Die Autoren sind sich alle der besonderen Spannung von subjektivem Zugriff und den Anforderungen einer objektiven Rekonstruktion bewußt. In Härtlings *Hölderlin* heißt es gleich auf der ersten Seite: „Ich bemühe mich auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde. Ich übertrage vielfach Mitgeteiltes in einen Zusammenhang, den ich allein schaffe.“ Dieses Bewußtsein der Subjektivität plädiert keineswegs für Beliebigkeit in der Darstellung des Lebenslaufes, sondern ist sich gerade auch der wissenschaftlich erarbeiteten Tradition bewußt. Subjektivität und Objektivität stehen, wie Robert Weimann für den Roman gemeint hat, in einem dialektischen Verhältnis zueinander: „Beide Aspekte ergänzen sich komplementär, ihr Zusammenfall konstituiert eine dem Roman spezifische Form der Einheit des Allgemeinen und des Individuellen.“²⁶

Im Verzicht auf den absoluten Wahrheitsanspruch wird die Rekonstruktion der Vergangenheit und des historischen Lebenslaufes auch als Addition je subjektiver Zugriffe möglich, wobei sich solche individuellen Sichten allerdings der Überprüfung und dem kritischen Diskurs stellen müssen. Selbst der Historiker als Biographiensreiber bekennt sich inzwischen zu solchen selbstgewählten Perspektiven. Christian Meier, der zu den wenigen Historikern gehört, die auf die moderne Literatur als mögliches Vorbild für die Geschichtsschreibung verweisen,²⁷ versucht in seiner biographischen Skizze zu *Caesar* (1980)²⁸ nicht nur die „Möglichkeiten und die Grenzen Caesars“ (Kapitelüberschrift) neu zu bestimmen, sondern er läßt den Leser auch teilnehmen am Forschungsprozeß, indem er viele Fragen stellt, Vermutungen äußert und eigene Standpunkte benennt. Meier scheut sich auch nicht, den Brückenschlag von der Antike in die

Gegenwart zu wagen, wobei er allerdings jede plumpe Aktualisierung vermeidet. Die Krise der römischen Republik kann er verallgemeinernd mit dem „Problem des Machtbedarfs eines politischen Systems“ verbinden („Das ist heute aktuell“, S. 24). Um solche Aktualität geht es natürlich besonders den Schriftstellern, wenn sie ihre historischen Figuren zuweilen als Typus – so ist die Marthe Hanau in Kühns *Die Präsidentin* als Typus der Spekulantin gezeichnet – erscheinen lassen, Orte und Verhaltensweisen der Gegenwart als Vergleichsebenen heranziehen, wie es besonders Härtling im *Hölderlin* tut, oder in ironisch-spielerischen Brechungen gar den schachspielenden Rousseau mit den spektakulären Partien zwischen Fischer und Spasskij vergleichen (Harig, *Rousseau*, S. 248).

Das oben beschriebene Polaritätsmuster von Subjektivität und Objektivität, Singularität und Typik, Vergangenheit und Gegenwart findet in der Beziehung von Individuum und Welt in der modernen Biographik seine besondere Ausprägung. Die meisten Autoren – das gilt besonders für de Bruyn und Kühn – bemühen sich um eine intensive Einarbeitung der Zeitumstände, um so die jeweilige Individualität ihres ‚Helden‘ besser hervortreten zu lassen. Zuweilen streben solche Biographien auch zu einer Sozialbiographie, die mehr Wert auf das Typische eines Lebenslaufes legt. Das ist etwa in Kühns Werken zumeist der Fall.

Aufschlußreich für eine Gattungsbeschreibung ist auch das Gattungsverständnis der Autoren. So stellt sich im Zusammenhang mit der modernsten Biographik die berechtigte Frage, ob man überhaupt die obengenannten Autoren mit ihren Werken in eine Geschichte der Biographie einreihen dürfe. Tatsächlich wählen Enzensberger, Härtling, Harig und Kühn (für *Die Präsidentin*) die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘; de Bruyn, Hildesheimer und Fröhlich verzichten auf jede nähere Gattungsbestimmung. Fröhlich kann sich selbst noch als ‚Biograph‘ bezeichnen, während Hildesheimer immer wieder den nichtssagenden, neutralen Terminus ‚Buch‘ wählt. Bewegung kommt in diese Gattungsdiskussion durch die veränderte Bezeichnung bei Neuauflagen – so trägt die Taschenbuchausgabe von de Bruyns *Jean Paul* plötzlich den Untertitel *Biographie* – oder durch Hildesheimers jüngste, *Eine Biographie* genannte Publikation *Marbot* (1981), die sich als höchst artifizielles Spiel mit der Gattungsform erweist: es ist ein fiktiver Lebenslauf, der in eine reale historische Situation eingebettet wird. Können wir uns für die Biographik also nur an die Werke halten, die sich wie Dieter Hildebrandts *Lessing* oder Dieter Kühns *Ich Wolkenstein* oder auch schon seine *Josephine*, die *Aus der öffentlichen Biographie der Josephine Baker* untertitelt ist, demonstrativ zur Biographie bekennen? Die Antwort darf eindeutig Nein lauten, denn es gibt zuviel Verbindendes in all diesen Werken, das ohne Zweifel nur aus der Biographietradition zu erklären ist. Wenn Enzensberger, Harig, Härtling und Kühn (in *Die Präsidentin*) sich für den ‚Roman‘ entschieden haben, so ist damit keineswegs der traditionelle historische Roman gemeint. Das Vertrauen in die Macht der Fiktion ist längst entscheidend gemindert! Enzensberger hat nur noch eine reine Quellencollage, unterbrochen durch erklärende ‚Glossen‘, geliefert. Harig, Härtling und Kühn demonstrieren dem Leser gute Kenntnisse der wissenschaftlichen Literatur zu ihren ‚Helden‘. Das gleiche gilt

für Hildesheimer und Fröhlich, die beide den Anspruch erheben, Neues zu Mozart bzw. Schubert mitteilen zu können. In allen diesen biographischen Werken ist die Absicht erkennbar, mit dem Leser einen Dialog einzugehen, diesem argumentativ zu begegnen und ihn zu überzeugen. Warum meiden diese Autoren dennoch den Gattungsbegriff ‚Biographie‘?

Die eindeutigste Antwort gibt wohl Hildesheimer, wenn er behauptet, die modernen Autoren hätten sich entschlossen, „alle Biographie, ja alle Geschichtsschreibung, mit jener Skepsis zu betrachten, die sich im Lauf der Jahrhunderte als angemessen erwiesen hat“. Es ist also zunächst einmal die Ablehnung eines wissenschaftlich legitimierten ‚Objektivismus‘, der die Autoren vereint. Darin steckt natürlich eine Wendung gegen die traditionelle Geschichtsschreibung der Fachwissenschaftler. In Interviews, die ich 1980 mit Harig, Härtling und Kühn geführt habe,²⁹ hat sich diese Vermutung erhärtet; denn alle drei Autoren stehen der historischen Wissenschaft mit Skepsis gegenüber. Am entschiedensten hat sich Ludwig Harig für die schriftstellerische Eigenposition entschieden, wenn er die Subjektivität seines Zugriffs auf Rousseau betont: „Denn was er [der Schriftsteller] erfunden hat, in diesem Roman, ist ja er selbst. Er hat sich selbst neu erfunden in einem Roman, auch wenn er die Person, die in diesem Roman eine Rolle spielt, ganz anders benennt.“ Dennoch erhebt Harig durchaus Anspruch auf eine historische Rekonstruktion, auch wenn er vor allem an einer Vergegenwärtigung und subjektiven Sicht interessiert scheint. Härtling, der seine biographische Arbeit zu Nikolaus Lenau 1964 verfremdend *Niembsch* und im Untertitel *Eine Suite* genannt hat, weil er damit die künstlerische Durchformung hervorheben wollte, hat für seinen *Hölderlin* einen anderen Anspruch. Befragt, warum er die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ gewählt habe, antwortet er: „Ja, bei mir ist es [. . .] eine Polemik gegen den Gattungsbegriff, gegen die Gattungsbezeichnung ‚Biographie‘. Ich habe ganz wissentlich ‚Ein Roman‘ dagegen gesetzt, obwohl ich mir im klaren war, daß ich, wenn man so will, in der Faktizität, in der Hoffnung, soviel vergangene Realität wie möglich mitzubringen, vorzuzeigen, gar nicht weit zurückbleibe hinter dem, in Anführungszeichen, ‚Biographen‘ der Gegenwart.“ Erkennbar wird bei den Autoren eine Festlegung der Biographie auf die wissenschaftlichen Kriterien. An einem solchen Verständnis wollen sie sich jedoch selbst nicht messen lassen, weil sie sich jeder vorgegebenen Objektivität verweigern wollen. Dazu sagte Harig: „Es sieht nämlich so aus, als wäre da irgend jemand, der einen objektiven, gesicherten Blick auf eine Person, auf historische Verhältnisse, auf geschichtliche, soziologische, gesellschaftliche Bezüge hat und könnte so darüber schreiben, daß ein anderer, der das liest, davon sich ein richtiges, realistisches Bild macht. Das könnte ich als Schriftsteller niemals tun.“ Am entschiedensten bekennt sich noch Dieter Kühn zur Biographie, auch gerade unter wissenschaftlichen Aspekten: „Ich habe nun wirklich mit diesen Arbeitsmaterialien so engen Kontakt und finde das auch für mich während dieser Arbeitsphase so wichtig und relevant, daß ich keineswegs das Gefühl habe, ich muß nun noch phantasieren und imaginieren und fiktiv etwas dazu erfinden. Ich wüßte gar nicht, was das bringen sollte.“³⁰

Zwar können wir eine Verunsicherung im Umgang mit der Gattungsbezeichnung ‚Biographie‘ konstatieren, aber wie die angeführten Beispiele zeigen, ist es letztlich doch ein biographisches Interesse, das die Autoren bei ihrer Arbeit leitet. Dieter Hildebrandt hat die Sehnsucht des Biographen in seinem *Lessing* ein wenig pathetisch, aber treffend charakterisiert: „Nimm doch Gestalt an: der große Biographen-Traum, der einzige Wunsch dessen, der ein Leben nachschreibt, an denjenigen, der dieses Leben gelebt, vielleicht geführt, und leider verloren hat“ (S. 244). Auch wenn die Autoren sich jeweils auf ihre subjektive Sicht berufen, so suchen sie doch zugleich auch die Verallgemeinerung, mit der sie die Brücke aus der Vergangenheit in die Gegenwart und vom historischen Subjekt zum Leser schlagen: „Ich wollte aus dem vorhandenen Material ein Leben rekonstruieren“, heißt es in de Bruyns Nachwort zu seinem *Jean Paul*, „das mir Exemplarisches zu haben scheint. Nicht nur jede Zeit entdeckt ihre Dichter neu, sondern auch jeder einzelne. Vielleicht hätte ich diese Lebensbeschreibung ‚Mein Jean Paul‘ nennen sollen“ (S. 372).

Die Mischung von historischer Vergewisserung und Vergegenwärtigung, von subjektiver Aneignung und Verallgemeinerung schafft eine besondere Art der literarischen Präsentation, die ihrerseits nur durch den Rekurs auf die modernste Romangeschichte verständlich wird. Es würde hier zu weit führen, solche Verbindungslinien eingehend aufzuweisen; aber die folgenden Stichworte müßten eigentlich ausreichen, um zu zeigen, wie sehr die Autoren in einer modernen Romanentwicklung stehen. Es mag auch wohl kein Zufall sein, daß ein so eifriger Vertreter des biographischen Genres wie Dieter Kühn mit einer Arbeit über Robert Musil promoviert wurde, die den sprechenden Titel *Analogie und Variation* trägt. Blicken wir vergleichend auf die hier behandelten Biographien, so fällt vor allem der Verzicht auf die finale Struktur auf, die gerade bei der ‚Entfaltung‘ eines Lebenslaufes sich aufdrängt: ein Leben von seinem Tode her betrachtet, gewinnt eine ungewöhnliche Suggestion, die zur Harmonisierung und Teleologie verleitet. Hildesheimer hat ein antichronologisches Verfahren gewählt, um sich der Sogkraft eines scheinbar logischen Ablaufes zu entziehen. Er plädiert dafür, „der freien Assoziation zu folgen, ohne Bindung an formalen Aufbau“ (S. 34). Diese Maxime scheint bei den meisten Autoren anerkannt worden zu sein; denn zu auffällig ist eine Art der Collagetechnik, die versucht, aus unterschiedlichen Blickwinkeln die historische Figur zu betrachten.

Enzensberger hat sich ausdrücklich zu dieser Technik bekannt und in einer einleitenden Überlegung *Über die Geschichte als kollektive Fiktion* gemeint: „Der Roman als Collage nimmt in sich Reportagen und Reden, Interviews und Proklamationen auf; er speist sich aus Briefen, Reisebeschreibungen, Anekdoten, Flugblättern, Polemiken, Zeitungsnotizen, Autobiographien, Plakaten und Propagandabroschüren. Die Widersprüchlichkeit der Formen kündigt aber nur die Risse an, die sich durch das Material selbst ziehen. Die Rekonstruktion gleicht einem Puzzle, dessen Stücke nicht nahtlos ineinander sich fügen lassen. Gerade auf den Fugen des Bildes ist zu beharren. Vielleicht steckt in ihnen die Wahrheit, um derentwillen, ohne daß die Erzähler es wüßten, erzählt wird“ (S. 14). Tat-

sächlich sehen wir auch in den anderen Biographien eine assoziative Verknüpfungstechnik, in der jeweils ein reiches Beziehungsgeflecht aufscheint; bewußte Variationsversuche, die Präzisierung und Annäherung anstreben, eine Art literarisches Einkreisen des Gegenstandes, verbunden mit Analyse und Ansätzen zur Synthese, wobei eine Vielfalt von Aspekten – vom Individuell-Psychologischen über Sozialhistorisches zum Philosophischen – angesprochen werden kann. Wechselnde Perspektiven, veränderte Distanzen und eingeschaltete Reflexionen sorgen für die gewünschte Diskontinuität und ‚Entfabelung‘, inszenieren ein Spiel von Nähe und Distanz, das beim Leser Anteilnahme oder Verweigerung wachrufen mag. In jedem Fall wird dem Leser das Bewußtsein gegeben, daß hier spielerische Annäherungen erfolgen, die jedoch auch ihren tieferen Sinn haben, da sie „als Entwurf neuer Realitätszusammenhänge“ (Heißenbüttel) zu verstehen sind. Damit wird eine besondere Möglichkeit von Literatur angesprochen, die in der Biographik wieder belebt wird.

Wenn in der modernen Wissenschaftstheorie vor voreiligen Kausalkonstruktionen gewarnt wird, wenn die Geschichtswissenschaft sich gegen eine aufdrängende historische Linearität und Teleologie wendet und wenn ein marxistischer Theoretiker zur Persönlichkeitstheorie wie Lucien Sève dies auch auf die Biographie bezogen sehen will,³¹ dann verdienen unter solchem Aspekt die skizzierten literarischen Darstellungsmodi eine erhöhte Aufmerksamkeit; denn offensichtlich könnte gerade die Geschichtsschreibung einiges von der Literatur lernen. Das hat Jauf gemeint, als er zur Änderung der Historiographie vorschlug: „So könnte sie dem Paradigma des modernen Romans folgen, der – programmatisch seit Flaubert – die Teleologie der epischen Fabel abgebaut und Erzähltechniken entwickelt hat, um den offenen Horizont der Zukunft in die vergangene Geschichte wieder einzuführen, den allwissenden Erzähler durch standortbezogene Perspektiven zu ersetzen und die Illusion der Vollständigkeit durch überraschende, ‚querlaufende‘ Details zu zerstören, die das uneinholbare Ganze der Geschichte am noch unerklärten Einzelnen bewußt machen.“³²

Offensichtlich nähern sich in der Art ihrer Erkenntnissicherung Wissenschaft und Kunst einander; in der Biographie – ähnlich wie beim Essay – lassen sich besonders gut die gemeinsamen Schnittmengen ausmachen. Im Sinn der von Heißenbüttel 1970 publizierten *13 Thesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten* können wir von „parallel verlaufenden Tätigkeiten der menschlichen Aufklärung“ sprechen.³³ Statt in einem subordinierenden stehen Wissenschaft und Kunst also in einem koordinierenden System zueinander. (Das haben inzwischen auch einige Historiker anerkannt.) Damit sind Zweifel an der so gern behaupteten Trennung von Wissenschaft und Kunst angemeldet. Definitionen wie die folgende von Georg Lukács beschreiben im Getrennten eher das Gemeinsame der modernen Literatur: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale.“³⁴ Die Trennung von Kunst und Wissenschaft im Blick auf die unterschiedliche Wirklichkeitsdarstellung ist offensichtlich gerade für die Biographie unzureichend.

Hans Blumenberg hat im Zusammenhang seiner Überlegungen zum Wirklichkeitsbegriff im Roman auf eine Art der Wahrheitssetzung verwiesen, die er als „Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes“ beschreibt, weil sich Wirklichkeit hier konstituiere als „ein Bestätigungswert der in der *Intersubjektivität* sich vollziehenden Erfahrung und Weltbildung“.³⁵ Mit dieser Art der Erkenntnissicherung läßt sich die moderne Biographie vergleichen; denn auch ihr geht es nicht um die Endgültigkeit und um die absolute Wahrheit und schon gar nicht um dem Leser aufgedrängte Urteile, sondern mehr um das Vorläufige, um die Annäherung und um den Diskurs. Die subjektive Erfahrung des Biographen sucht den Vergleich mit der Erlebnis- und Erfahrungswelt des Lesers, hofft auf Zustimmung zum angebotenen ‚Weltbild‘, akzeptiert aber auch die Verweigerung. (Singularität und Typik spielen also auch in der Autor-Leser-Beziehung eine Rolle.) Dieser „Wirklichkeitsbegriff des ‚offenen‘ Kontextes“ erklärt literaturästhetisch die *novitas*, das heißt jene vom Dichter erwarteten ‚Überraschungen‘, die nicht zuletzt den besonderen Lesereiz ausmachen.³⁶ Wenn Blumenberg (S. 13) nun dazu anmerkt, daß es in der Ästhetikdiskussion der Vergangenheit gerade dieser „überschießende Reichtum der Kunst“ gewesen sei, der gegen den „konstanten Naturbestand“ ins Feld geführt wurde und die Nachahmungstheoretiker in Verlegenheit gebracht hatte, so lassen sich solche Überlegungen wiederum fruchtbar auf die Biographie beziehen. Ja, damit wird erneut die wechselseitige Abhängigkeit der Biographie von Kunst und Wissenschaft evident.

Das Spiel mit den literarischen Formen und Stilen in Harigs *Rousseau*, die Imagination unterschiedlicher Lebensläufe in Kühns *N* oder die erdachten „Geschichten“ in Hürtlings *Hölderlin* lassen sich einmal als *Kunstabsicht* deuten, verlieren andererseits aber nicht einen Wahrheitsanspruch, der über die Kunst hinausweist. Solche Art der Literatur bestätigt einerseits die klassische These von der eigenen künstlerischen Wirklichkeit, wie sie nur durch den überschießenden Reichtum der Kunst ermöglicht wird, aber andererseits deckt sich darin zugleich auch eine (moderne) erkenntniskritische Haltung auf, die „*Realität als Resultat einer Realisierung*“, als sukzessiv sich konstituierende *Verlässlichkeit*“ erobern will (Blumenberg).³⁷ Das Literarisch-Spielerische wäre dann zugleich Ausdruck eines Bemühens um geistige Annäherung und Vergewisserung. Hier treten allerdings zwei sonst gern getrennte Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriffe in eine fruchtbare Wechselwirkung: die künstlerisch erzeugte ‚zweite Welt‘ sucht bewußt die Vergleichsebene zur vorgegebenen (historischen) Wirklichkeit, wie sie sich in Übereinstimmung der Beschreibungsmodelle bis dahin herausgebildet hat. Deshalb muß diese neue Biographie auf das geschlossene, ästhetisch erzeugte Gesamtbild verzichten, sucht sie doch keine Überzeugung durch die Macht der erzählerischen Stimmigkeit, sondern durch fragmentarische Entwürfe bzw. als Versuche entworfenen ‚Weltbilder‘, die sich jederzeit als literarische Projektionen erkennen lassen und sich eben nicht an die Illusion einer Totalität verlieren. Diese partiellen Entwürfe wollen verglichen sein mit anderen ‚Weltbildern‘, auch gerade mit den durch die Wissenschaft entworfenen. Spielerisch zerstört solche Literatur scheinbar festgefügte Deutungsmuster, indem sie die Dimension des

Anderen, des Auch-Möglichen aufscheinen läßt. Die Frage nach der Wirklichkeit muß immer wieder neu gestellt werden; es ist eine Wirklichkeit, die der Bestätigung bedarf und keine Endgültigkeit der Evidenz erreicht.

Der besondere Wahrheitsbegriff der Biographien ließe sich durchaus noch mit einer Definition in Übereinstimmung bringen, wie sie Jürgen Habermas gegeben hat: „Wahr nennen wir Aussagen, die wir begründen können.“³⁸ Allerdings unterscheidet sich die moderne literarische Biographie von der Wissenschaft meist dadurch, daß sie keine explizite wissenschaftliche bzw. theoretische Begründung anbietet, wie sie etwa Jörn Rüsen für die Geschichtsschreibung fordert. Wenn Rüsen den Historiker auf eine ‚Begründungs-‘ und ‚Konsensobjektivität‘ verpflichtet und dabei von empirischer, narrativer und normativer ‚Triftigkeit‘ spricht,³⁹ so lassen sich allerdings solche Forderungen auch an die literarische Biographie stellen. Rüsen sieht selbst solche Zusammenhänge zwischen den jeweiligen – von Historikern oder Schriftstellern erzählten – ‚Geschichten‘: „Eine wissenschaftlich verfaßte Geschichte unterscheidet sich von allen anderen Geschichten dadurch, daß sie höhere Wahrheitsansprüche stellt als diese. Da aber die Geschichtswissenschaft nichts anderes tut, als die Geschichten zu schreiben, unterliegt sie denselben Wahrheitskriterien wie alles Erzählen von Geschichten, in denen an vergangenes menschliches Handeln erinnert wird. Sie führt kein anderes historisches Wahrheitskriterium in das historische Denken ein, es sei denn, sie brächte als ‚Geschichte‘ etwas gegenüber den Inhalten des alltäglichen Denkens völlig Neues und anderes zur Sprache. Dies aber ist ganz offensichtlich nicht der Fall; denn ihr Normenproblem besteht ja genau darin, daß ihr Gegenstandsbereich im Prinzip derselbe ist wie der jedes historischen Denkens. Sie meint also mit den Geschichten, die sie schreibt, nichts prinzipiell anderes als das, was in jedem lebensweltlichen Erzählen von vergangenen Handlungen zum Zweck der Selbstverständigung von Handlungssubjekten präsentiert wird.“⁴⁰

Wird dann von Rüsen nur die „historische Orientierung“ für vernünftig erklärt, die ihre Begründungen zustimmungsfähig macht,⁴¹ so trifft auch diese Charakterisierung für die moderne Biographik zu. In einem Gespräch mit mir hat Rüsen versucht,⁴² den Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft zu benennen, indem er auf die methodischen Regeln hinwies, auf die der Historiker verpflichtet sei: „Er darf nicht behaupten, daß etwas in der Vergangenheit der Fall gewesen sei, von dem er nicht nachweisen kann, daß es der Fall gewesen ist.“ Solche Bedenken gegen die ‚Erfindung‘ der Dichtung sind berechtigt im Blick auf die traditionelle Biographik und auch auf den historischen Roman, aber für die hier vorgestellte moderne Biographie reicht diese Abgrenzung nicht aus. Ja, wir dürfen überspitzt sogar dagegenhalten, daß es gerade die ‚Erfindungen‘ sein können, die den Erkenntnisfortschritt ermöglichen. Gemeint ist damit, daß die Dichtung – wie schon Aristoteles in dem zitierten Beispiel gesagt hat – mit dem Möglichen zu spielen vermag, das heißt, daß sie sich vorstellen und ausmalen darf, was gewesen sein könnte. Auch die historische Wissenschaft hat inzwischen anerkannt, daß es gelte, die „Vielheit der Möglichkeiten“ (Meier)⁴³ ins Auge zu fassen, um einer teleologischen Geschichtsschreibung zu entkommen. Aber was

für die Kunst eigentlich die Substanz ausmacht, wird erst jetzt in der Wissenschaft als mögliche Hilfe bei der Wahrheitsfindung akzeptiert. Auch die Wissenschaft bedarf der Phantasie und der Imagination, um in die Region des Unbekannten vorzustoßen. (Unbewußt ist wahrscheinlich schon immer so der Erkenntnisfortschritt gesichert worden.) Wenn Habermas ein zunehmendes „Bewußtsein der Fragwürdigkeit“ und den Verlust eines absoluten Wahrheitsanspruchs auch bei der Wissenschaft konstatiert, so treffen sich wiederum Kunst und Wissenschaft. „Inzwischen haben wir uns auf dem schwankenden Boden der Sozial- und Verhaltenswissenschaften an den höchst ambivalenten Umgang mit hypothetischem Wissen gewöhnt“, heißt es weiter bei Habermas. Wieviel mehr gilt das für die Dichtung, bei der gerade Erfahrungen und Verhaltensweisen der Menschen im Zentrum stehen! Was Habermas für den Wissenschaftler fordert – eine im „Umgang mit Ungewissheiten bewährte Autonomie des Ichs“ –, gilt auch für den Schriftsteller.⁴⁴ Fröhlichs Feststellung in seinem *Schubert* legt von dieser Einstellung Zeugnis ab: „Hypothetisches Denken macht kritisch“ (S. 30). Wissenschaftliche Hypothese und erzählerische Fiktion werden plötzlich vergleichbar, da beide als Erkenntnismittel fungieren, die helfen sollen, die Brücke vom Erkannten und Endlichen zum (Noch-)Nichterkannten und Unendlichen zu schlagen. Einbildungskraft und Phantasie sind die wichtigsten Stützen eines Erkenntnisaktes, der aus der Gewißheit und dem Absoluten in die Region des Möglichen, Ungewissen und Offenen strebt. Mit dem Hinweis auf die angebliche Sicherheit der Wissenschaft und der Diffamierung der Kunst als Illusionszeugerin ist keine Trennschärfe zwischen den beiden Disziplinen zu erreichen. Damit werden wir nur auf die gängigen Wege des Denkens und Wahrnehmens verwiesen, während es darauf ankommt, in einer immer komplizierter werdenden Welt gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeiten zu entwickeln. Erst die Bereitschaft zum verfremdenden Blick, erst das Verlassen eingefahrener Erkenntnisbahnen sichert uns wieder die Freude an der Entdeckung, die Genugtuung des Erkennens. Statt auf das Trennende zu achten, sollten lieber die Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft betont werden. Kunst ist dann eine wertvolle Hilfe, unsere Wahrnehmungskraft zu stärken. Das mag erklären, warum in letzter Zeit gerade auch von Wissenschaftlern immer wieder betont wurde, es gelte, das Phantasiepotential der Kunst zu retten. Derlei gilt für die Vertreter der kritischen Theorie ebenso wie für jüngere moderne Soziologen wie etwa Urs Jaeggi oder den Ungarn Györgi Konrad, der mit seinem Buch *Die Intelligenz auf dem Wege zur Klassenmacht* (1978), das er zusammen mit Iván Szelényi verfaßt hat, bekannt wurde. Hat Jaeggi für eine Erneuerung der ‚Innovationskraft‘ die Kunst einsetzen wollen,⁴⁵ so legt Konrad sogar die Schranken zwischen Wissenschaft und Kunst völlig nieder: „Ich bin heute immer mehr überzeugt, daß es eine Gesellschaftswissenschaft nicht gibt, daß auch die Gesellschaftswissenschaft Literatur ist, Literatur, die nur insofern kontrollierbar ist, als der Leser glaubt, was er liest oder nicht. Alle großen Denker haben auf die Grundfragen ihrer persönlichen Existenz geantwortet, und insofern gibt es keine chinesische Mauer zwischen Philosophie und Roman. Der Roman ist die kartographische Erfassung

der Konfliktstruktur. Die Konfrontation, der Schnittpunkt der antagonistischen Kräfte der um uns existierenden Welt befindet sich in unserem Kopf.“⁴⁶

Andererseits ist es keineswegs die literarische Fiktion allein, die die moderne Biographie bestimmt. Im Gegenteil, es scheint sich immer mehr eine Art subjektiver Wissenschaft zu entwickeln, die bewußt von den organisierten Wissenschaftsformen absehen will und die ihre Kraft auch aus der Poesie schöpft. Wie der moderne Romanautor des 20. Jahrhunderts darauf verzichtet, das Vertrauen seiner Leser durch erzählerische Harmonieentwürfe („Stimmigkeit“) zu gewinnen, so versucht auch die moderne Biographie eine mehr rationale Ansprache – ohne allerdings auf die Erregung von Emotionen ganz zu verzichten. Das Resultat ist eine Schreibweise, die sich sowohl traditioneller erzählerischer Formen bedient, aber daneben auch einen darstellenden oder reflektierenden Darstellungsgestus praktiziert, um einen Dialog mit dem Leser führen zu können. Die Rückkehr zu einer einfachen, linearen Erzähltechnik ist dem Schriftsteller wie dem Wissenschaftler gleichermaßen verwehrt, wollen sie nicht ihren Anspruch aufgeben, in einer immer komplexer werdenden Gesellschaft Orientierungshilfen für die schwierige soziale und individuelle Selbstbestimmung des Lesers zu geben. Es ist deshalb kein Zufall, daß in der sogenannten ‚Krise des Historismus‘ nicht nur eine Erkenntniskrise, sondern – nach dem Verlust der erzählerischen ‚Unschuld‘ des Historikers – auch eine Krise der Darstellungsweisen faßbar wird. Es ist weiterhin auch kein Zufall, daß wir seit Beginn des 20. Jahrhunderts von der ‚Krise des Romans‘ sprechen. Schriftsteller und Historiker sind gleichermaßen aufgerufen, neue Formen der erzählerischen Organisation von Erfahrungen der Wirklichkeit zu suchen. Es scheint, daß die Schriftsteller dabei ein feineres Sensorium für die Notwendigkeit einer Veränderung entwickelt haben.

Wie die Wissenschaft von Rügen auf die „Begründungs-“ und „Konsensobjektivität“ verpflichtet wird, so bekennt sich auch der Schriftsteller zum geistigen Diskurs mit dem Leser: „Wir wollen daher Autorität der Überzeugung als Qualität und als Disziplin anerkennen“, heißt es in Hildesheimers *Mozart* (S. 10). „Es gilt demnach für die Leser nicht nur, die Wahrhaftigkeit dieses Versuches zu prüfen“, heißt es an anderer Stelle, „sondern auch seinen eigenen Willen, ein vorgefaßtes Bild abzustreifen“ (S. 15). Aber nicht nur Verbindlichkeit der Aussagen wird von den Biographen angestrebt, sondern sie wollen auch das Ghetto der Kunst verlassen und die Bindung an die allgemeine Lebenspraxis wiederherstellen. Eigentlich übernimmt die Biographie damit eine alte Forderung an den Roman, wie sie schon Friedrich von Blanckenburg gestellt hat, wenn er 1774 den Romanschreiber als „Schöpfer und Geschichtschreiber seiner Personen zugleich“ bezeichnet, oder wenn Friedrich Schlegel vom Roman „universelle Bildungslehre, poetische Lebenskunst und Darstellung des Zeitalters“ erwartet.⁴⁷ Nur ist diese Aufgabe heute ungleich schwieriger geworden! Beschrieben ist damit das Bemühen der modernen Schriftsteller, subjektive und allgemeine Aussagen in eine fruchtbare Spannung zu bringen, die den Erkenntnisakt vorantreiben kann. Solche Absichten korrespondieren mit den Aufgaben des Philosophen, wie sie Habermas skizziert, wenn er für das Zusammenfügen von heute

leider Getrenntem plädiert: „In der kommunikativen Alltagspraxis müssen kognitive Deutungen, moralische Erwartungen, Expressionen und Bewertungen einander durchdringen.“⁴⁸ Eine wichtige Aufgabe für den Philosophen – wir dürfen hinzufügen: auch für den Schriftsteller – bestehe darin, „das stillgelegte Zusammenspiel des Kognitiv-Instrumentellen, des Moralisch-Praktischen und des Ästhetisch-Expressiven wie ein Mobile, das sich sehr hartnäckig verhakt hat, wieder in Bewegung zu setzen“.⁴⁹

III

Eine Gattungsbeschreibung der Biographie unterliegt, das müßte klar geworden sein, besonderen Schwierigkeiten: einmal muß sie die Mittelstellung der Biographie zwischen Kunst und Wissenschaft in Rechnung setzen und deshalb die Entwicklung beider Disziplinen beachten; zum andern ist eine Gattungsbeschreibung vor allem unter dem Aspekt der Funktion zu sehen. Denn offensichtlich übernimmt die Biographie eine wichtige Aufgabe bei der individuellen Identitätsbestimmung. Wie die Autobiographie den Versuch eines Einzelnen darstellt, sich selbst zu erkennen und damit anderen verständlich zu werden, so glaubt der Biograph einer fremden Person, gerade über den Anderen auch den Weg zum Selbst zu finden. Aber beide – Biographie und Autobiographie – legen Zeugnis von jeweils historisch besonderen Weisen der Identitätswürfe ab. Wenn man nicht von ausschließlich konstanten anthropologischen Eigenschaften des Menschen ausgeht, sondern die Individuation auch als historisch bedingt ansieht, dann muß die literarhistorische Forschung zur Biographie den Formenwandel zugleich auch als Veränderung in der Individualitätsauffassung und vor allem auch als Veränderung in der Funktion erfassen wollen. In die Gattungsgeschichte der Biographie wäre dann die „Sozialgeschichte der Personwerdung“ eingeschrieben.

Eine solche Sozialgeschichte der historisch unterschiedlichen Individuationsformen, wie sie Thomas Luckmann in seinem Aufsatz *Persönliche Identität und Lebenslauf* fordert,⁵⁰ gäbe Erklärungen für den Formenwandel der Biographie. Die relativ konstanten Muster in der Antike – als Enkomion, Nekrolog oder Biographie⁵¹ – oder auch die starren Darstellungsschemata mittelalterlicher Lebensbeschreibungen würden ihre Deutung auf dem Hintergrund fester Sozialbeziehungen des Einzelnen finden. Wenn „ein Höchstmaß an Übereinstimmung der Sinnhorizonte der Erfahrung und des Handelns“ und ein „sehr hoher Grad der sozialen Prägung der Individualität“ gegeben ist (Luckmann),⁵² dann erfüllt die biographische Darstellung ihre Funktion vor allem in der Konstanz der jeweiligen Lebensverwicklungen: formale Stereotypik ist dann der Spiegel gesicherter und gleichbleibender Lebensläufe.

Die moderne Gesellschaft in ihrer Differenzierung und Komplexität erzwingt anscheinend vom Einzelnen je eigene Sinnentwürfe und vor allem jene schon zitierte „im Umgang mit Ungewißheiten bewährte Autonomie des Ichs“. Um sich im Labyrinth unterschiedlicher, ja oft gar nicht mehr in ihrer Funktion zu

erkennender Institutionen zurechtzufinden, bedarf das moderne Individuum anderer Fähigkeiten als in archaischen oder einfach strukturierten Gesellschaften. Die Sinnhorizonte „sind kaum noch in ein übergeordnetes symbolisches Universum eingeordnet, das eine Verbindung zwischen Sozialstruktur und Einzelexistenz herzustellen vermag und Alltagsleben und Krisensituationen zu einer außergewöhnlichen, transzendentalen Wirklichkeitsebene in Beziehung setzt und auf diese Weise rechtfertigt“ (Luckmann).⁵³ Wenn der Einzelne nicht mehr die Sicherheit einer für alle verbindlichen Weltauffassung und Sinngebung hat, sondern einem differenzierten Angebot von Sinnentwürfen sich konfrontiert sieht, dann muß er die Kraft zur Entscheidung und Auswahl finden. „Das bedeutet, daß die Stabilität der persönlichen Identität zu einer subjektiven, ja in gewissem Sinn zu einer privaten Angelegenheit wird. Das ist das sozialpsychologische Korrelat des sogenannten Pluralismus moderner Gesellschaften.“⁵⁴ Wenn Luckmann die persönliche Identitätsfindung als „kleine Unternehmungen privater Hand“ charakterisiert, so mag daraus leicht das Mißverständnis entstehen, es gehe allein um die *individuelle* Kraft und Fähigkeit zur Lebensgestaltung, während es sich dabei in Wirklichkeit auch immer um eine historisch bedingte Form der Selbstverwirklichung handelt. Stärker als Luckmann hat das natürlich eine moderne Sozialpsychologie betont, die von marxistischen Positionen aus urteilt, indem sie, wie es Lucien Sèves wichtiges Werk schon im Titel hervorhebt, *Marxismus und Theorie der Persönlichkeit* in Beziehung setzt.⁵⁶

Auch die moderne Biographik bemüht sich um eine Verbindung von individuellen Lebensgestaltungen und gesellschaftlicher Prägung solcher Selbstverwirklichungen. Das muß sich keineswegs von marxistischen Positionen herleiten, sondern resultiert eher aus der richtigen Beobachtung, daß gerade der moderne Mensch seine besonderen Schwierigkeiten bei der Identitätsfindung hat. Die jeweilige Selbstfindung ist für den Biographen folglich auch ein historisch zu erklärender Vorgang. Indem die modernen Biographien subjektive Lebensverwirklichungen vorführen, geht es ihnen anscheinend nicht so sehr um die dem Kunstwerk eigene Subjektivität, die den Ausgangspunkt für die gerühmte Vieldeutigkeit abgibt, sondern vor allem um das Erkennen und Darstellen historischer Prozesse, die in vermittelter Weise beim Aufbau der eigenen Identität des Lesers zu helfen vermögen. Der Komplexität und Differenziertheit der modernen Welt begegnet diese Kunst mit der Heterogenität der Darstellungsweisen, um die Fähigkeit zu differenzierter Sichtweise zu schulen. Die modernen biographischen Texte verstehen sich anscheinend als Ausdruck einer Sinn- und Wertesuche und zugleich als Angebot an den Leser, diese Suche mitzugestalten. Dabei werden die Einbahnstraßen bisheriger Blickrichtungen bewußt verlassen und beinahe spielerisch andere Perspektiven erprobt. Es wird eine subjektive Sicht hergestellt, da diese als wichtige Voraussetzung für erfolgreiches individuelles Handeln erachtet wird. Solche Literatur setzt gegen die scheinbare Sicherheit bestimmter Weltansichten das Wagnis der phantasievollen Eroberung anderer Weltdeutungen. Statt für die erzählerisch erzeugte Illusion einer harmonischen ‚Realität‘ plädiert diese Literatur für eine offene und sich schwierig gestaltende

Sinneutung. Anscheinend will diese Literatur dem Leser damit Mut zur eigenen Stellungnahme und zur eigenen Selbstbestimmung machen. Subjektivität meint also nicht den Rückzug ins Innere, nicht das Verschließen vor der Welt, sondern das Wagnis zum Alleinsein, um so dem Blick neue Perspektiven eröffnen zu können. Diese Subjektivität wäre dann nicht als Schwäche, sondern als Ausdruck selbstbewußten Handelns zu interpretieren und Zeichen einer erwünschten Ichstärke. Sie wäre Lebenshilfe in einer vergesellschafteten Welt, die den Einzelnen kaum zu sich selbst kommen läßt. Damit scheint etwas auf von einem notwendigen Widerstand gegen scheinbar festgefügte Denkweisen und Systeme.

Anmerkungen

- 1 K. Viëtor, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. In: *DVjs* 9 (1931), S. 425–446.
- 2 W. Voßkamp, Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: W. Hinck (Hrsg.), *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte* (Heidelberg, 1977), S. 27–44; hier S. 30.
- 3 R. Wellek / A. Warren, *Theorie der Literatur* (Frankfurt, 1966), S. 61.
- 4 J. G. Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. Hrsg. von R. Hübner (Darmstadt, 1974), S. 291 f., 284 f.
- 5 Vgl. dazu die Hinweise in H. Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1979), S. 1–5.
- 6 G. Mann, Geschichtsschreibung als Literatur. In: H. Rüdiger (Hrsg.) *Literatur und Dichtung* (Stuttgart, 1973), S. 107–124; hier S. 121.
- 7 H. R. Jauß, Geschichte der Kunst und Historie. In: H. R. J., *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt, 1970), S. 208–251; hier S. 230.
- 8 Vgl. dazu W. Beutin, Golo Manns „Wallenstein“. Betrachtungen anlässlich der ‚Geburt eines Klassikers‘. In: H. L. Arnold (Hrsg.), *Deutsche Bestseller – Deutsche Ideologie. Ansätze zu einer Verbraucherpoetik* (Stuttgart, 1975), S. 41–61.
- 9 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hamburg, 1952), S. 650.
- 10 Ebd., S. 254.
- 11 Vgl. Anm. 5.
- 12 E. Ludwig, *Geschenke des Lebens. Ein Rückblick* (Berlin, 1931), S. 742.
- 13 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 246–251.
- 14 J. G. Herder, Über Thomas Abbts Schriften. In: J. G. H., *Sämtliche Werke*, ed. Suphan, Bd. 2, S. 265.
- 15 Vgl. dazu K. Heitmann, Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 52 (1970), S. 244–279; hier S. 244.
- 16 Ebd., S. 251 ff.
- 17 F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (6. Brief).
- 18 Vgl. dazu die Analyse von J. Rüsen, Die Vernunft der Kunst – Hegels geschichtsphilosophische Analyse der Selbsttranszendierung des Ästhetischen in der modernen Welt. In: J. R., *Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft* (Stuttgart, 1975), S. 30–62.

- 19 F. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie. In: F. S., *Kritische Schriften*. Hrsg. von W. Rasch (München, 1964), S. 158.
- 20 J. W. Goethe, Materialien zur Farbenlehre. In: GJA, Bd. 40, S. 140 f.
- 21 F. von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (1774; Neudruck 1965), S. 379. Vgl. dazu auch J. Fürnkäs, *Der Ursprung des psychologischen Romans. Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“* (Stuttgart, 1977).
- 22 Vgl. die Vorrede zum Roman.
- 23 Droysen, *Historik*, S. 291 f.
- 24 Theodor W. Adorno, Der Essay als Form. In: Th. W. A., *Noten zur Literatur I* (Frankfurt, 1958), S. 9.
- 25 R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* (Hamburg, 1955), S. 788, A. Döblin, *Der historische Roman und wir*. In: A. D., *Aufsätze zur Literatur* (Olten und Freiburg, 1963), S. 168–186; hier S. 178.
- 26 R. Weimann, Erzählsituation und Romantypus. Zu Theorie und Genesis realistischer Erzählformen. In: *Sinn und Form* (1966). Zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Kritik in der Zeit. Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Hrsg. von K. Jarmatz (Halle, 1970), S. 743–774; hier S. 774.
- 27 C. Meier, Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, S. 571–585. Vgl. ders., Vor der Schwierigkeit, ein Leben zu erzählen. Zum Projekt einer Caesar-Biographie. In: *Theorie und Erzählung in der Geschichte*. Hrsg. von J. Kocka u. Th. Nipperdey (München, 1979), S. 229–258.
- 28 Ders., *Die Ohnmacht des allmächtigen Dictators Caesar. Drei biographische Skizzen* (Frankfurt, 1980).
- 29 Für eine Sendung zum Thema „Schriftsteller als Historiker“, die 1982 im WDR II laufen soll.
- 30 Alle Zitate stammen aus den Interviews.
- 31 Vgl. dazu die Ausführungen in meiner Arbeit zur Biographie, S. 24 f.
- 32 Jaß, *Geschichte der Kunst und Historie*, S. 230. Vgl. auch K. Stierle, Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, S. 85–118, bes. S. 112: „So wird man von den literarisch-fiktionalen Formen der Narration und ihrer Organisation von Erfahrungsdispositionen durchaus Anregungen für die Geschichtsschreibung erwarten dürfen.“
- 33 In: H. Heißenbüttel, *Über Literatur. Aufsätze* (München, 1970), S. 195–204.
- 34 G. Lukács, Über Wesen und Form des Essays. In: G. L., *Die Seele und die Formen. Essays* (1911). Hier nach: *Deutsche Essays*, Bd. 1. Hrsg. von L. Rohner (Neuwied und Berlin, 1968), S. 34.
- 35 H. Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: H. R. Jaß (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1969), S. 9–27; hier S. 13 u. 14.
- 36 Ebd., S. 13, Anm. 6.
- 37 Ebd., S. 12.
- 38 J. Habermas, Wahrheitstheorien. In: H. Fahrenbach (Hrsg.), *Wirklichkeit und Reflexion. Walter Schulz zum 60. Geburtstag* (Pfullingen, 1973), S. 211–265; hier S. 219.
- 39 J. Rüsen, Geschichte und Norm – Wahrheitskriterien der historischen Erkenntnis. In: W. Oelmüller (Hrsg.), *Normen und Geschichte* (Paderborn, 1979), S. 110–139. Vgl. auch J. Rüsen (Hrsg.), *Historische Objektivität. Aufsätze zur Geschichtstheorie* (Göttingen, 1975).
- 40 Rüsen, *Geschichte und Norm*, S. 125.
- 41 Ebd., S. 134.

- 42 Das Interview gehört zu der geplanten Rundfunksendung (s. Anm. 29).
- 43 Meier, Narrativität, S. 575.
- 44 J. Habermas, Wissenschafts- und Bildungssprache. In: *Süddeutsche Zeitung* 247 (23./24. Oktober 1976), S. 91 f.
- 45 U. Jaeggi, *Was auf den Tisch kommt, wird gegessen. Aufsätze* (Darmstadt und Neuwied, 1981).
- 46 Zitat aus einem Gespräch, das in der *Frankfurter Rundschau* vom 18. 4. 1979, S. III, abgedruckt war.
- 47 F.v. Blanckenburg, S. 379; Schlegel, Fragmente zur Literatur und Poesie I, Nr. 491. In: *Literary Notebooks*. Hrsg. von H. Eichner (London, 1957), S. 63. Hier zitiert nach Eberhard Lämmert, Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, S. 504.
- 48 J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile* (Frankfurt, 1981), Vorwort.
- 49 Ders., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: *Die Zeit* 39 (19. 9. 1980), S. 47 f.
- 50 T. Luckmann, Persönliche Identität und Lebenslauf – Gesellschaftliche Voraussetzungen. In: G. Klingenstein / H. Lutz / G. Stourzh (Hrsg.), *Biographie und Geschichtswissenschaft* (Wien, 1979), S. 29–46.
- 51 Vgl. dazu A. Dihle, *Studien zur griechischen Biographie* (Göttingen, 1956).
- 52 Vgl. Luckmann, Persönliche Identität, S. 38.
- 53 Ebd., S. 39.
- 54 Ebd., S. 41.
- 55 Ebd., S. 43.
- 56 Vgl. zu diesem Problemkreis den Forschungsbericht aus marxistischer Sicht von I. Dölling, Zur Vermittlung von gesellschaftlichem und individuellem Lebensprozeß. Bemerkungen zur Produktivität einer Theorie der Individualitätsformen. In: *Weimarer Beiträge* 27 (1981), H. 10, S. 94–125.

Die Kunst der historischen Biographik in Deutschland von 1871 bis zur Gegenwart

Die Biographie ist eine Form der historischen Darstellung, die – stärker als jede andere Form der geschichtlichen Beschreibung – der jeweiligen Anschauung des Wechselspiels von Persönlichkeit und Umwelt unterworfen ist. Sie beruht auf dem Glauben, daß Männer oder auch Frauen die Welt, in der sie leben, nach ihrem Willen formen können – jedenfalls wenn sie begabt, reich oder mächtig genug dazu sind. Warum sollte man sonst über sie schreiben? Sicher, es gibt auch ein verbreitetes Interesse an jenen Vertretern der Prominenz, welche die populäre Phantasie beschäftigen, da sie farbiger sind (oder wenigstens zu sein scheinen) als jene Leute, denen man im alltäglichen Leben begegnet. Sie wirken geistreicher und kultivierter; sie sind reicher und mächtiger; was sie tun, ist aufregender und glänzender. Kurz: sie leben jenes Leben, das auch andere gern leben würden. Viele wollen daher mehr über sie wissen, da sich in ihnen ihre Phantasien zu erfüllen scheinen. Aber Farbigkeit allein, welche für jene Populärbiographien ausreicht, die häufig genug auf den Bestseller-Listen erscheinen, ist dem Historiker nicht genug. Sein Protagonist muß jemand sein, der nicht nur farbig ist, sondern der die Zeit, in der er lebte oder in der wir leben, auf bedeutsame Weise beeinflußt hat. Er muß zu jenen gehören oder als einer von jenen gelten, welche den Kurs der Geschichte geändert haben. Und das bedeutet, daß auch diejenigen, welche über ihn schreiben oder lesen, daran glauben, daß das Individuum tatsächlich den Gang der Geschichte ändern kann. Dies ist die geheime Voraussetzung aller historischen Biographik.

Es überrascht deshalb nicht, daß die biographische Literatur immer dann floriert, wenn ein bestimmtes Individuum einen beträchtlichen Einfluß auf sein eigenes Zeitalter ausübt. Politische Institutionen, mit anderen Worten, beeinflussen auch die historischen Wertvorstellungen. Die Niederschrift einer Biographie spiegelt meist den Geist einer Gesellschaft, in der die Autorität in den Händen weniger Menschen liegt. Daher fühlt sich die biographische Geschichtsschreibung in oligarchischen Systemen am wohlsten. Und da nun einmal die oligarchische Form der Regierung lange Zeit die vorherrschende war, hat man zwischen Geschichte und Biographie selten einen klaren Trennungsstrich gezogen. Bis vor etwa zweihundert Jahren war die Geschichtswissenschaft zum großen Teil biographischer Natur, während sich die Biographen zum großen Teil historischen Gestalten zuwandten, vornehmlich Monarchen, Staatsmännern, Kriegern oder Gesetzgebern. Für Plutarch und Sueton, Einhard und Otto von Freising, Joinville und Comines: für sie alle setzte sich Geschichte aus den Taten großer Männer zusammen. Zwischen denen, die das Gemeinwesen beherrschten, und dem Gemeinwesen selber bestand damals kein großer Unterschied. Das eine war lediglich die Widerspiegelung des anderen. Um das letztere zu verstehen,

brauchte sich die Nachwelt lediglich über das erstere zu informieren. Sogar jene Werke der Geschichtswissenschaft, die nicht ausdrücklich biographisch angelegt waren, handelten meist von den Kämpfen und Errungenschaften herausragender Gestalten (und waren dadurch zumindest indirekt biographischer Natur). Mit einem Wort: Die Art der historischen Wahrnehmung einer Gesellschaft war ebenso stark von autoritären Merkmalen geprägt wie diese Gesellschaft selbst.

Es scheint daher paradox, daß die historische Biographik erst dann ihr goldenes Zeitalter erreichte, als sich die oligarchische Struktur der staatlichen Ordnung in Europa allmählich aufzulösen begann. Das 19. Jahrhundert war ein Zeitalter des Übergangs von einer klar gegliederten Gesellschaft zur Vorherrschaft der Masse in Politik und Kultur. Und doch war es zugleich eine Ära, in der die historische Biographik blühte wie nie zuvor. Dazu trugen vor allem drei Dinge bei: erstens die fortschreitende Verfeinerung der Forschungstechniken und die leichtere Zugänglichkeit des archivalischen Materials, die zu einer verstärkten Wissenschaftlichkeit der Geschichtsbetrachtung führten; zweitens die Ausweitung des Wohlstands und der Bildung, wodurch endlich ein größeres Publikum für historische Werke entstand; und drittens jener triumphierende Individualismus auf politischem, wirtschaftlichem oder kulturellem Gebiet, der dem Kampf großer Männer oder Frauen mit der Macht der Umstände einen besonders anziehenden Charakter verlieh.

Ihren klarsten theoretischen Ausdruck fand diese Sicht der Geschichte als eine Folge heroischer Taten großer Einzelner bei Thomas Carlyle in Großbritannien. „History is the essence of innumerable Biographies“, schrieb er 1830 in *Fraser's Magazine*. Zehn Jahre später wurde er in seinem Aufsatz *The Hero as Divinity*, der in dem Sammelband *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* erschien, noch deutlicher: „Universal History, the History of what man has accomplished in this world, is at bottom the History of the Great Men who have worked here.“ Und jenseits des Atlantiks pflichtete ihm Ralph Waldo Emerson, der Carlyle kannte, ausdrücklich bei. „There is properly no History; only Biography“, schrieb er 1841 in seinen *Essays*.

Wenn auch die wortgewandtesten Verteidigungen der historischen Biographie aus dem viktorianischen England und den Vereinigten Staaten eines Jackson kamen, die besten Voraussetzungen für ihre Pflege lagen eher im östlichen Zentraleuropa. In den Ländern des Deutschen Reiches war damals die Tradition der oligarchischen Regierungsform noch ungebrochen. Unter Politik hatte man hier seit Jahrhunderten vornehmlich die Aktionen einiger Dutzend Fürsten verstanden. Geschichtswissenschaft wurde daher in diesem Lande noch immer mit der Lebensbeschreibung jener Herrschergestalten gleichgesetzt, welche nach eigenem Willen Kriege erklärt und Frieden gestiftet hatten, welche sich in der Herrschaft über ihre Territorien nur sich selbst verantwortlich gefühlt und nur jene Lehren unterstützt hatten, durch die unter ihren Landeskindern die Werte des Paternalismus, der Autoritätsgläubigkeit und des Respekts vor den Wenigen oder dem Einzigen gefördert worden waren. Selbst die Einführung von Verfassungen in einigen Ländern des deutschen Staatenbundes nach dem Wiener Kon-

groß wie auch die Aufstände der Jahre 1848/49 änderten an der hierarchischen Struktur des politischen Systems in Mitteleuropa nur wenig. Ja, die Erringung der nationalen Einigung unterstützte lediglich jene Geschichtssicht, daß alles wirklich Bedeutsame von den Helden und Genies geleistet wird, welche jene übermenschliche Willensstärke besitzen, um die sich die einfachen Sterblichen stets vergebens bemühen. Carlyles Konzept der Geschichte schien auf deutschem Boden seine beste Bestätigung zu finden.

Für die Generation, welche den ‚wunderbaren‘ Winter von 1870/71 erlebte, als an die Stelle der jahrhundertealten politischen Schwäche der deutschen Nation endlich jene ‚Stärke‘ trat, die in der Gründung des Zweiten Reiches kulminierte, wurde die Vergangenheit mehr und mehr zu einem Vorspiel jener Szene, die sich unter den deutschen Fürsten im Spiegelsaal von Versailles abgespielt hatte. Ihre Historiker wandten sich der Geschichte vor allem darum zu, um jenes Ereignis verstehen zu können, das sie als ‚Wunder‘ empfanden. Sie schufen das große nationale Epos, dessen Hauptthema in der Sendung der Hohenzollerndynastie bestand, Deutschland zu erlösen und zu vereinigen. Die sich an diese Aufgabe machten, waren vor allem die Historiker der preußischen Schule, also Männer wie Johann Gustav Droysen, Heinrich von Sybel und Heinrich von Treitschke. Obwohl sie meist von der Darstellung größerer Zusammenhänge ausgingen, um ihre Ideen zu entwickeln, übten sie doch einen großen Einfluß auf jene Biographen aus, die in ihren Werken die Errungenschaften der preußischen Führer feierten. Daher wurde das Zweite Reich das goldene Zeitalter der historischen Biographie in Mitteleuropa. So schrieb etwa Reinhold Koser die erste bedeutsame wissenschaftliche Biographie Friedrichs des Großen, die von dem gleichen liebenswürdigen Respekt für diesen König zeugt wie jene berühmten Friedrich-Bilder, die Adolph Menzel eine Generation vorher geschaffen hatte. Die Lieblingsperiode dieser preußischen Biographen war jedoch nicht das 18., sondern das 19. Jahrhundert, vor allem die Zeit der Befreiungskriege. Dies war eine Epoche, in der sich am klarsten das widerspiegelte, worin sie die dramatische Kontrapunktik der deutschen Geschichte sahen: Verfall und Erneuerung, Niedergang und Erlösung, moralische Indifferenz und geistige Regenerierung. Viele Wissenschaftler wandten sich daher jenen Soldaten und Staatsmännern – vor allem den Soldaten – zu, welche Deutschland von seinen ausländischen Unterdrückern befreit hatten. Max Lehmann schrieb über Scharnhorst, Hans Delbrück über Gneisenau und der junge Friedrich Meinecke, der damals noch ein preußischer Archivbeamter war, über Boyen. Die Zivilisten wurden dagegen weniger beachtet. Weder Hardenberg noch Humboldt schenkte man jene Aufmerksamkeit, die sie an sich verdienten. Lediglich Lehmanns Biographie des Freiherrn vom Stein gehört zu den bedeutenderen Werken dieser Art.

Die Epoche nach 1815 wurde von diesen Biographen meist übergangen, da man sie entweder als zu nah oder als zu zwiespältig empfand. Daß der nationale Befreiungskampf gegen die Franzosen ein gerechter und begeisternder war: darin waren sich alle einig. Aber was hätte man über die Vergewaltigung der Restaurationsbemühungen oder die erfolglosen Aufstände von 1848/49 schreiben sollen?

In diesen Jahren hatte es keine Helden gegeben, jedenfalls nicht in den Augen der Historiker des Zweiten Kaiserreichs, sondern nur Schwächlinge und Narren. Paul Hassel schrieb zwar den ersten Band einer Biographie des Generals Radowitz, eines Freunds und Ratgebers von Friedrich Wilhelm IV. – eine Biographie, die dann am Vorabend des Ersten Weltkriegs von Friedrich Meinecke abgeschlossen wurde. Aber dies Buch blieb eine Ausnahme. Im großen und ganzen betrachteten viele Deutsche damals die politischen Kämpfe ihrer Vätergeneration eher mit Indifferenz oder Verlegenheit. Die fünfzig Jahre zwischen Waterloo und Königgrätz erschienen ihnen wie eine Zeit der nationalen Stagnierung, wie ein langer Hiatus zwischen zwei heroischen Epochen.

Der Zeitraum, der auf die reaktionären fünfziger Jahre folgte, eignete sich für die historische Biographie an sich noch weniger, wenn auch aus entgegengesetzten Gründen. Er war zu aufregend, zu nah, zu überwältigend. Hier ging es um eine Zeit, die nicht im Zeichen gewöhnlicher Sterblicher, sondern im Zeichen von Titanen und Halbgöttern gestanden hatte. Die Taten dieser Männer wirkten so grandios, daß man zu ihrer Darstellung eher die Dichtung als die wissenschaftliche Prosa für befähigt erachtete. Das bedeutet nicht, daß die Helden der nationalen Einigung nicht gefeiert wurden. Im Gegenteil. Es gab damals unzählige volkstümlich geschriebene Biographien von Bismarck, Moltke, Roon, dem Kaiser, dem Kronprinzen und anderen Leuchten der siegreichen Kriege gegen Dänemark, Österreich und Frankreich. Aber diese Werke gehören eher in die Rubrik der Hagiographie als in die der Geschichtsschreibung. Aus der Überfülle dieser biographischen Schriften verdienen nur zwei Werke von Erich Marcks Beachtung. Da wäre einmal sein Buch über Wilhelm I., in dem selbst das Leben eines Monarchen, das äußerst farblos verlief, einen Zug ins Interessante bekommt. Und da wäre sein tiefeschürfendes Porträt des jungen Bismarck, das die Reifejahre des Junkers von Schönhausen bis zum Vorabend der Revolution von 1848 nachzeichnet. Dieses Buch sollte der erste Teil einer mehrbändigen Biographie sein. Doch die Aufgabe erwies sich als zu anspruchsvoll – und so blieb das Ganze ein Fragment. Aber selbst in seiner unvollendeten Form bleibt es ein wichtiger Beitrag zum Verständnis „des Architekten der nationalen Vereinigung“. Was jedoch die zahllosen anderen Schriften über die Helden der Reichsgründung betrifft, so sind sie für uns nur noch als Dokumente der Populärkultur jener Jahre von Interesse.

Wohl die beste Quelle für das Studium des vorherrschenden Geschmacks innerhalb der historischen Biographie jener Zeit ist immer noch die *Allgemeine Deutsche Biographie*, die zwischen 1875 und 1912 in 56 stattlichen Bänden erschien. Sie ist ein Denkmal nicht nur für diejenigen, welche damals von der Nation als die Unsterblichen angesehen wurden, sondern auch für jene, die davon mit unermüdlicher Hingabe schrieben. Stärker als irgendein anderes biographisches Werk spiegelt sie die damalige Stimmung im Deutschen Kaiserreich wider: das Vertrauen in die Größe des Staates, den Respekt vor der siegreichen Monarchie, die Übernahme herkömmlicher Autoritätsvorstellungen und zugleich eine tiefgehende Selbstzufriedenheit. Die Gestalten auf ihren Seiten reihen

sich aneinander wie eine gewaltige Prozession, angeführt von Kaisern, Königen und Adligen, Kriegshelden und Staatsmännern, deren Größe vor allem auf ihre politischen und militärischen Leistungen zurückgeführt wird. Auf sie folgt, wenn auch viel knapper dargestellt, die wesentlich kleinere Gruppe der Gelehrten, Schriftsteller, Komponisten und Maler. Fast völlig fehlen dagegen jene, die damals die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Strukturen änderten oder zu ändern versuchten: die Industriekapitäne und Finanzmagnaten, durch die sich die Verteilung des Reichtums verschob, die Naturwissenschaftler, die zu einer gewaltigen Verbesserung der Lebensqualität beitrugen, sowie jene Parteiführer, die eine Demokratisierung der staatlichen Institutionen anstrebten. Die Autoren der *Allgemeinen Deutschen Biographie* übernahmen fast alle die Werte jener Gesellschaftsschicht, als deren Teil sie sich empfanden, das heißt die Ehrfurcht vor den etablierten Mächten und die Ablehnung derjenigen Kräfte, welche die herkömmlichen Garanten von Wohlstand und Macht in Frage stellten. Was sie schrieben, beleuchtet nicht nur die Vergangenheit, sondern auch ihre eigene Zeit.

Damit soll der Grad an Wissenschaftlichkeit, der in diesem Werke herrscht, keineswegs in Zweifel gezogen werden. Es gibt kein anderes biographisches Nachschlagewerk, ganz gleich in welcher Sprache, das sich in der Gründlichkeit des Quellenstudiums oder dem Detailreichtum mit diesem Werke messen kann. Die *Allgemeine Deutsche Biographie* ist ein geschichtswissenschaftliches Monument ersten Ranges. Einige seiner Beiträge kann man noch heute nicht nur mit Vergnügen, sondern auch mit Gewinn lesen. Die noch immer wichtigste Biographie von Wilhelm I., nämlich die von Erich Marcks, erschien hier zuerst als langer Beitrag von 175 Seiten. Der über 200 Seiten umfassende Beitrag zum Leben Bismarcks von Max Lenz wurde sofort in Buchform nachgedruckt und hatte eine beträchtliche Breitenwirkung. Obwohl durch die neuere Wissenschaft vieles in diesem Unternehmen als überholt erscheint, bleibt es doch weiterhin ein Werk lesenswerter historischer Literatur. Man denke etwa an den Beitrag über Friedrich Wilhelm IV. von Leopold von Ranke, der 1877 in einem der ersten Bände erschien. Dieser große Historiker, der bereits über achtzig Jahre alt war, fand noch die Kraft, einen bewegenden Nachruf auf jenen unglücklichen Monarchen zu schreiben, den er persönlich gekannt und dessen konservative Ideale er geteilt hatte. Auch andere Beiträge wirken noch heute frisch und lesenswert. Ihre wissenschaftlichen oder ästhetischen Vorzüge sollten jedoch nicht über ihren eingeschränkten Gesichtskreis hinwegtäuschen. Ihr Erkenntnisinteresse erwies sich als zu eng und mußte daher die Erwartungen späterer Generationen unbefriedigt lassen.

Nur in Ausnahmefällen stellten damals Wissenschaftler die überlieferten Normen der historischen Biographik in Frage. Wohl der bedeutendste unter ihnen war Hermann Oncken, der vor dem Ersten Weltkrieg in Berlin, Chicago, Gießen und Heidelberg lehrte. Seine umfangreiche zweibändige Biographie von Rudolf von Benningsen ist wohl der früheste Versuch, den Lebenslauf eines liberalen Politikers darzustellen, der es gewagt hatte, sich Bismarck und der politischen

Orthodoxie seiner Zeit zu widersetzen. Ihr Autor machte keinen Versuch, die Bewunderung, die er für seinen Protagonisten empfand, irgendwie zu verschleiern. Noch bemerkenswerter ist Onckens Lassalle-Biographie, die erste wissenschaftliche Biographie über einen sozialistischen Parteiführer von einem nichtsozialistischen Historiker. Dieses Buch, das 1904 herauskam, ist bis heute eins der Standardwerke über eine der interessantesten Figuren der deutschen Linken geblieben. Der Begründer der Arbeiterbewegung in Mitteleuropa hatte in Oncken einen würdigen Biographen gefunden – einen, der seine Sympathien teilte, ohne seine Doktrinen zu akzeptieren. Dies ist ein Werk, das alle gesellschaftlichen und akademischen Normen der Zweiten Kaiserzeit mißachtete: geschrieben von einem Christen über einen Juden, einem Liberalen über einen Revolutionär, einem Mitglied des wissenschaftlichen Establishments über einen politischen Außenseiter. Am Vorabend von Sarajewo schien Oncken vorzuschlagen, daß die Welt der Wissenschaft endlich ihre herkömmliche Pietät vor dem Bestehenden überwinden solle. Hier ertönte eine Stimme, die sich für eine stärker demokratische Zukunft aussprach.

Die Niederlage Deutschlands im Jahre 1918 und die Einrichtung einer Republik markierten dann tatsächlich den Beginn eines neuen Zeitalters im Leben der Nation. Aber weder die politischen Grundeinstellungen noch die wissenschaftlichen Interessen wandelten sich so schnell, wie manche erwartet hatten. Nach einer kurzen Euphorie, die durch das Ende des Krieges und den Umsturz eines repressiven Regimes herbeigeführt wurde, verbreitete sich schnell die Überzeugung, daß die Verkündung einer neuen Ordnung nur ein erster Schritt auf dem Wege zu einer wirksamen Demokratie sein konnte. Die schwierigen Friedensverhandlungen, der politische Neuaufbau, die wirtschaftliche Erholung und die gesellschaftlichen Reformen: all das stand noch bevor. Doch die Lösung all dieser Probleme war von der jungen Republik – inmitten der fieberhaften Atmosphäre der Nachkriegsjahre – einfach nicht zu bewältigen.

Angesichts der geradezu unerträglichen Friedensbedingungen, der wirtschaftlichen Unbeständigkeit und Inflation sowie der revolutionären Unruhe zur Rechten und zur Linken wandelte sich die öffentliche Meinung. Die neue republikanische Ordnung erschien bald vielen nicht mehr als der beste Ausweg aus jener Katastrophe, die durch die Politik des Kaiserreiches eingeleitet worden war. Im Gegenteil. Eine wachsende Nostalgie für das sichere, unkomplizierte Leben vor 1914 machte sich bemerkbar. Vielen Deutschen, die noch kurz zuvor die Notwendigkeit einer Reform des Staates und der Gesellschaft begrüßt hatten, schien jetzt die Stabilität wichtiger als die Freiheit. Sie schauten mit sehnsüchtigen Augen zu jenen Tagen zurück, als sich das Leben noch einfacher und glücklicher abgespielt hatte. Schließlich waren die Führer des alten Deutschland stets selbstbewußt und überzeugend aufgetreten, während die neuen republikanischen Führer wie Politiker wirkten, die es zwar gut meinten, aber der Fülle der auf sie einstürmenden Probleme einfach nicht gewachsen waren. Die Weimarer Republik wurde daher von vielen bestenfalls widerwillig akzeptiert, ja von manchen sogar bitter bekämpft.

Die historische Biographik jener Jahre spiegelt diese Situation nur allzu deutlich wider. Die Errichtung einer Republik führte nicht zu einer grundsätzlichen Neubeurteilung der Vergangenheit. Es gab damals keinen systematischen Versuch, die Geschichte der Nation aufgrund der neuen Wertvorstellungen umzuschreiben. Die Akademiker standen den demokratischen Experimenten weitgehend zweifelnd oder gar feindlich gegenüber. Die geschichtswissenschaftlichen Werke der zwanziger Jahre, wie jene von Johannes Haller oder Adalbert Wahl, neigen deshalb meist dazu, die vergangenen Triumphe zu glorifizieren und dadurch implizit die gegenwärtige Schwäche zu kritisieren. Die Weimarer Republik erfuhr überhaupt nur wenig Unterstützung von seiten jener, die für die höhere Bildung ihrer Jugend verantwortlich waren.

Innerhalb dieser patriotischen und nostalgischen Stimmung gab es im Rahmen der Geschichtswissenschaft nur wenige Ausnahmen. So bleibt etwa die Geschichte des Zweiten Reiches von seiner Gründung bis zum Jahre 1918 von Johannes Ziekursch eine bedeutende Leistung. Während sie durch ihren Liberalismus damals manche ihrer Leser irritierte, kann sie uns heute immer noch bewegen und aufklären, während man Ziekurschs konservative Nebenbuhler inzwischen berechtigterweise vergessen hat. Ein anderer Sympathisant der neuen Ordnung war Veit Valentin, dessen gründliches zweibändiges Werk über die Revolution von 1848 in den frühen dreißiger Jahren erschien, inmitten jener schrecklichen Wirtschaftskrise, an der dann das republikanische Experiment endgültig scheiterte. Selbst fünfzig Jahre später stellt dieses Werk noch immer die beste und gründlichste Darstellung der großen revolutionären Bewegung in der Mitte des 19. Jahrhunderts dar. Zur gleichen Zeit publizierte Eckart Kehr, das *enfant terrible* der Historikerkunft, der damals noch in seinen Zwanzigern war, eine höchst kritische Studie über die deutsche Flotten- und Parteipolitik der Jahre zwischen 1894 und 1901, in der er, wie er schrieb, den „Versuch eines Querschnitts durch die innenpolitischen, sozialen und ideologischen Voraussetzungen des deutschen Imperialismus“ unternahm. Aber selbst eine indirekte Unterstützung der neuen Ordnung war eine riskante Sache. Obwohl Ziekursch einen Lehrstuhl innehatte, erst in Breslau und dann in Köln, zählte er nicht zu den prominenten Vertretern seines Fachs. Valentin, der keine Universitätsanstellung erhielt, arbeitete in den nationalen Archiven in Potsdam. Und Kehr mußte bis zu seinem frühzeitigen Tode im Jahre 1933 mit akademischen Brosamen, wie begrenzten Forschungsaufträgen, sein Leben fristen. Die Weimarer Republik war nicht nur unfähig, mit ihren Gegnern fertig zu werden, sie konnte nicht einmal ihre Verteidiger versorgen.

Was für die Geschichtswissenschaft im allgemeinen gilt, gilt auch für die historische Biographik im besonderen. Man hätte an sich von einem republikanischen Regime erwarten sollen, daß es sein spezielles Interesse jenen Politikern zuwenden würde, die sich vor 1914 gegen das autoritäre Regime aufgelehnt hatten. Doch nichts dergleichen geschah. Wo sind die Lebensbeschreibungen jener Männer, die nach den Befreiungskriegen konstitutionelle Formen der Regierung befürwortet hatten? Wo sind die Biographien jener Männer und Frauen, die sich

1848/49 für liberale Ideen begeisterten? Wo hört man von jenen Demokraten, die sich in den sechziger Jahren im preußischen Landtag Bismarck entgegenzustellen versuchten? Und wo bleiben jene Kritiker des Kaiserreiches, die sich nicht von den militärischen Erfolgen blenden ließen und weiterhin ihrem Wunsch nach bürgerlicher Freiheit Ausdruck verliehen? In der Geschichtswissenschaft der Weimarer Republik ist von ihnen fast nirgends die Rede.

Statt dessen glorifizierte man weiterhin die nur allzu vertrauten Heroen aus der deutschen Walhalla, die Kriegshelden und Staatsmänner der Vergangenheit, denen es im Gegensatz zu den hilflosen republikanischen Politikern der Gegenwart stets gelungen war, ihr Vaterland selbst in Stunden höchster Gefahr wirksam zu verteidigen. Und so erschienen weiterhin hagiographische Lebensbilder des Alten Fritz und des Eisernen Kanzlers, Scharnhorsts und Gneisenaus, Moltkes und Roons, die nicht besonders originell, aber dafür um so patriotischer wirken. Es gibt nur wenige Werke, welche sich über die erbärmliche Mittelmäßigkeit dieser Biographien erheben. Beispiele dafür wären etwa die Bücher über Luther und den Freiherrn vom Stein von Gerhard Ritter. Auch die Studie von Arnold Oskar Meyer über Bismarcks Tätigkeit als preußischer Gesandter bei den Sitzungen des Deutschen Bundestages, in denen sich der Junker von Schönhausen zu einem Advokaten der deutschen Reichseinigung entwickelte – die vielleicht bedeutendste Darstellung dieses Abschnitts in Bismarcks Leben –, gehört zu jenen Ausnahmen.

Die wenigen wirklich bedeutsamen Biographien, die während der Weimarer Republik erschienen, sind nicht Verteidigern der bürgerlichen Demokratie gewidmet, sondern Männern, die entweder links oder rechts von der Demokratie standen. Franz Mehring, bereits seit dreißig Jahren ein führender Sozialdemokrat und später einer der Mitbegründer der Kommunistischen Partei, begann die Arbeit an seiner Marx-Biographie schon vor dem großen Kriege und schloß sie im Frühjahr 1918 ab. Seine ersten Leser waren daher jene, die bereits in die revolutionären Prozesse verwickelt waren, welche zur Errichtung der Republik führten. Diese erste bedeutsame Biographie des Begründers der sozialistischen Bewegung, voll innerer Anteilnahme, aber ohne hagiographische Absicht geschrieben, ist noch heute ein Standardwerk, nicht nur wegen ihrer tiefgründigen Wissenschaftlichkeit, sondern auch wegen ihres lebendigen Stils. Sie ist eine der überragenden Leistungen der linken Biographik.

Zwei Jahre später erschien der erste Band einer anderen wichtigen Biographie, nämlich der von Marx' Freund und Mitarbeiter Friedrich Engels. Ihr Autor war Gustav Mayer, kein Sozialist, sondern ein Demokrat, der sich sein ganzes Leben mit der Arbeiterfrage auseinandersetzte. Unter Mayers Schriften vor dem Krieg findet sich eine einsichtige Studie über Johann Baptist von Schweitzer, einen Anhänger und Nachfolger Lassalles, und ein wichtiger Aufsatz über die Trennung der proletarischen von der bürgerlichen Demokratie in den sechziger Jahren. Da Mayer wegen seiner politischen Ansichten während des Kaiserreichs keine Anstellung an einer Universität finden konnte, hatte er sich damals als Journalist und Publizist durchschlagen müssen. Jetzt hingegen wurde seine Bio-

graphie über Engels selbst von manchen Fachgenossen als bedeutsames Werk anerkannt. Der erste Band, der 1920 herauskam, beschreibt das Leben seines Protagonisten bis zum Jahre 1851, das heißt den Zeitraum, in dem sich Engels zum Sozialisten entwickelte und sich dann an der revolutionären Bewegung der Jahrhundertmitte beteiligte. Der zweite Band, welcher sich mit dem einflußreichen Parteiführer und Theoretiker Engels beschäftigt, konnte erst 1934 in Holland erscheinen. Dieses Werk umspannt also die gesamte Weimarer Republik: sein erster Teil spiegelt noch die Hoffnungen auf eine bessere gesellschaftliche Ordnung wider, während sein zweiter Teil erst im Schatten der Nazidiktatur publiziert werden konnte.

Doch fast noch symptomatischer für die Stimmung dieser Jahre ist die Biographie Adolf Stoeckers von Walter Frank, die 1928 herauskam. Das Leben des Dargestellten wie auch des Darstellenden hatten für die Weimarer Republik eine tragische Signifikanz. Stoecker war eine Symbolfigur für all jene Gegner des Weimarer Regimes, die sich auf der radikalen Rechten versammelten. Sein scharfer Antisemitismus, der zwar noch nicht auf rassistischen Doktrinen beruhte, sondern in den Juden vor allem die Vertreter des politischen Liberalismus und des plutokratischen Kapitalismus sah, sowie sein Versuch, eine Christlich-Soziale Arbeiterpartei aufzubauen, die sich in ihren gesellschaftlichen Vorstellungen gegen den Parlamentarismus wandte, hatten deutlich präfaschistische Beiklänge. Frank war noch in seinen frühen Zwanzigern, als er diese Biographie schrieb. Als Sohn eines bayrischen Beamten hatte er ein humanistisches Gymnasium besucht und dann an der Münchner Universität studiert, wo er ein leidenschaftlicher Anhänger der nationalistischen Jugendbewegung geworden war, welche die Erneuerung des patriotischen Idealismus und den Sturz der Republik auf ihre Fahnen schrieb. Mit Hitler, Heß, Rosenberg und Schirach bekannt, schrieb er für die verschiedensten rechtsradikalen Organe, unter anderem auch für den *Völkischen Beobachter*. Und so fand der Gegner des Liberalismus im Kaiserreich seinen ergebensten Biographen in einem ultranationalistischen Studenten der Weimarer Republik. Diese Biographie ist ein bedeutsames Werk: das heißt, sie ist zu gut, um als bloße Nazi-Propaganda abgetan zu werden. Die Sympathie ihres Autors für seinen Helden ermöglicht ihm eine tiefe Einsicht in die Weltanschauung jener Konservativen, die den Materialismus innerhalb der deutschen Gesellschaft schon vor 1914 im Zeichen nationaler Wirtschafts- und Sozialreformen angegriffen hatten. Aber sie spiegelt zugleich die Mentalität jener jungen Menschen der zwanziger Jahre wider, deren Erbitterung über die Erniedrigung ihres Landes so tief war, daß sie schließlich einer systematischen politischen Brutalisierung zum Opfer fielen.

Als die Weimarer Republik wenige Jahre später überrannt wurde, schien für die historische Biographik ein günstiges Klima anzubrechen. Das neue Regime unterstützte in aller Offenheit jene nationalistische Richtung innerhalb der Geschichtswissenschaft, die von der Weimarer Republik zwar nicht gefördert, aber doch toleriert worden war. Ja, noch mehr. Das Dritte Reich bekannte sich ausdrücklich zum Personenkult und lieferte selbst ein Hauptbeispiel dieses Perso-

nenkults. Die Republik war offiziell stets vom Prinzip der Volkssouveränität ausgegangen und hatte den Nachdruck auf die Nöte und Interessen der breiten Massen gelegt. Der Nationalsozialismus beruhte dagegen auf dem Führerprinzip, das heißt auf der Vorstellung, daß nur eine heroisch gesinnte Persönlichkeit den Gang der Ereignisse bestimmen kann. War nicht Hitler selbst der beste Beweis dafür? Im Deutschland der dreißiger Jahre huldigte man deshalb stärker denn je zuvor dem Carlyleschen Konzept des „Hero as Divinity“. Aus der geschichtlichen Vergangenheit wurde eine Folge übermenschlicher Taten großer Männer, die sich durch ihre starke Willenskraft zu Führern ihres Volkes aufgeschwungen hatten. Nach Meinung der Nazis ließ sie sich am besten verstehen, wenn man sie durch die Augen jener herrscherlichen Gestalten sah, die das Schicksal dazu auserkoren hatte, die Strömungen ihrer Zeit zu verkörpern. Die Vorstellung von der Geschichte als einer Prozession von Titanen und Halbgöttern war an sich in Zentraleuropa nichts Neues; aber noch nie zuvor war sie so kategorisch vertreten und bestätigt worden.

Und doch ist es dem Dritten Reich erstaunlicherweise nicht gelungen, eine nationalsozialistische Schule der Geschichtswissenschaft oder historischen Biographik zu begründen. Obwohl keins der vorausgegangenen Regime so nachdrücklich versucht hat, die Wissenschaft in seinen Dienst zu stellen, hat gerade dieses auf die Geschichtsschreibung seiner eigenen Zeit nur einen geringen Einfluß ausgeübt. Anfänglich gab es zwar grandiose Pläne für eine Neuinterpretation aller staatlichen und gesellschaftlichen Ereignisse, in denen sich die Wandlungen seit 1933 widerspiegeln sollten. Die Wirklichkeit blieb jedoch hinter diesen Plänen weit zurück. Walter Frank wurde eine Art kultureller Gauleiter für die Geschichtswissenschaft, indem er die Direktion des „Reichsinstituts für die Geschichte des neuen Deutschlands“ übernahm, dessen Unterabteilungen sich der Erforschung der politischen Führer des Ersten Weltkriegs, der Nachkriegsperiode, der jüdischen Frage, des Konfessionalismus, der Freimaurerei, der Volkswirtschaft und des Volkstums widmen sollten. Aber das „Reichsinstitut für Geschichte“ fiel, wie so manches ehrgeizige Projekt jener Jahre, schließlich den Rivalitäten und Intrigen der neuen Machthaber Zentraleuropas zum Opfer. Was dieses Institut produzierte, war letztlich nur eine Flut oberflächlicher Propagandabroschüren, die heute bloß noch die geistige Leere innerhalb des Dritten Reiches dokumentieren. Frank selber, der sich trotz aller Skrupellosigkeit nicht durchsetzen konnte, verlor seine Stellung im Jahr 1941 und beging vier Jahre später – inmitten der Ruinen des Regimes, dem er zur Macht verholfen hatte – Selbstmord. Sein Leben wie auch sein Tod sind in vielem für die deutsche Katastrophe symptomatisch.

Der langweilig-doktrinaire Ton der offiziellen Wissenschaft ist jedoch nicht der vorherrschende innerhalb der Geschichtswissenschaft jener Jahre. Ganz im Gegenteil. Das Dritte Reich duldete durchaus die verschiedensten Formen einer mehr oder minder inoffiziellen Geschichtswissenschaft, falls sich diese nicht in einen offenen Gegensatz zur Weltanschauung des Nationalsozialismus stellte. So erschien etwa eine Reihe bedeutsamer Biographien über die traditionellen Hel-

den der deutschen Geschichte, die eher im Konservatismus der alten Schule des Kaiserreiches als im neuen Rechtsradikalismus verankert sind. Was ließe sich etwa, um ein Beispiel herauszugreifen, an Gerhard Ritters Biographie Friedrichs des Großen beanstanden? Ihr Autor war kein Verteidiger der Weimarer Republik gewesen, da er den Staat stets als die höchste Instanz seines historischen Denkens betrachtet hatte. Ritters Friedrich-Biographie, die nicht völlig unkritisch ist, aber stets den tiefen Sinn dieses Monarchen für Pflichterfüllung und Opferbereitschaft herausstreicht, wurde darum selbst von fanatischen Nazis gutgeheißen. Eine andere Biographie, der eher eine national-konservative als eine faschistische Sicht zugrunde liegt, ist das Buch über Bismarck von Arnold Oskar Mayer, das den Höhepunkt einer Wissenschaftlerlaufbahn bildet, die völlig dem Eisernen Kanzler gewidmet war. Diese Biographie ist fast 800 Seiten lang und zeugt von tiefster Verehrung für den berühmten Staatsmann. Und doch ist auch sie wegen der Weite und Intensität ihrer Wissenschaftlichkeit ein bedeutsames Buch. Solche Werke, die sich mit jenen Halbgöttern beschäftigten, in welchen die Führer des neuen Reiches ihre Vorläufer sahen, waren – selbst bei anderer politischer Grundeinstellung – dem herrschenden Regime natürlich höchst nützlich.

Verwirrender wirken dagegen Biographien, deren Protagonisten sich nicht einfach als Vorläufer des Nationalsozialismus einstufen lassen. Die umfangreiche Biographie über Johannes von Miquel, die Hans Herzfeld schrieb, ist dafür wohl ein guter Beleg. Obwohl Miquel im Laufe seines Lebens immer konservativer wurde, hatte er in seinen frühen Jahren eine Haltung vertreten, die der Ideologie des Dritten Reiches diametral zuwiderlief. Als junger Mann war er Sozialist und Atheist gewesen, ja hatte sogar mit Karl Marx korrespondiert. Außerdem hatte er an der Gründung des liberalen „Nationalvereins“ teilgenommen und während des preußischen Verfassungstreits an Bismarck Kritik geübt. Nach 1866 machte er allerdings seine Jugendsünden wieder wett, indem er zu einem führenden Mitglied der Nationalliberalen Partei wurde, ja nachdrücklich dabei mithalf, daß sie zu einem Vertreter der großindustriellen Geschäftsinteressen wurde. Aber selbst diese Entwicklung aus einem Linken zu einem Rechten macht ihn nicht unbedingt zu einem Vorkämpfer des Faschismus.

Und was sollen wir von der Friedrich Naumann-Biographie eines Theodor Heuss halten, deren Held genau die entgegengesetzte Entwicklung durchgemacht hat? Unter dem Einfluß Stoeckers großgeworden, war Naumann später zu einem Anwalt verschiedenster politischer und gesellschaftlicher Reformprogramme geworden. Er setzte sich schon vor dem Ersten Weltkrieg für eine Zusammenarbeit mit den Sozialdemokraten ein und half nach der Novemberrevolution, die Deutsche Demokratische Partei zu gründen und die Weimarer Verfassung zu entwerfen. Als ebenso verdächtig galt der Autor dieser Biographie. Heuss war ein Anhänger und Mitarbeiter Naumanns gewesen, hatte als Mitglied der DDP in den zwanziger Jahren im Reichstag gesessen und obendrein aus seiner Opposition zu den Nationalsozialisten nie ein Hehl gemacht. Nach 1933 hatte er sich aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen und sich ganz dem

Studium der Geschichte gewidmet. Aber seinen politischen Überzeugungen war er treu geblieben. Daß die Machthaber die Veröffentlichung dieser Biographie nicht untersagten, ist ein Zeichen dafür, daß man – zumal in den Anfangsjahren des Dritten Reiches – jene Bücher, die zwar mit dem offiziellen Kurs nicht sympathisierten, ihn aber auch nicht offen in Frage stellten, durchaus duldete. Jedenfalls gab es damals noch keinen scharfen Bruch mit den etablierten Traditionen der deutschen Geschichtswissenschaft.

Dieser Bruch wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg vollzogen. Der Zusammenbruch Deutschlands im Jahre 1945 führte nicht nur zu politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, sondern hatte auch eine kulturelle und geistige Umwertung im Gefolge. Jene Voraussetzungen, auf denen die offizielle Geschichtsauffassung bisher beruht hatte, wurden jetzt einer höchst kritischen Analyse unterworfen. Die steigende Anerkennung der Massen als der eigentlichen Basis aller politischen und sozialen Reformen führte dazu, daß die Taten der Monarchen, Generäle, Staatsmänner und Diplomaten, die bisher im Vordergrund gestanden hatten, plötzlich verblaßten. Eine neue Geschichtswissenschaft entstand, welche den Hauptnachdruck auf die Gruppenbeziehungen, die gesellschaftlichen Institutionen und die Mentalität der Massen legte und darin die entscheidenden Faktoren innerhalb des kollektiven Entwicklungsprozesses eines bestimmten Gemeinwesens sah. Die theoretische Grundierung dieser neuen Geschichtswissenschaft kam hauptsächlich aus Frankreich, wo die Schule der *Annales* für eine fundamentale Umorientierung der gesamten Geschichtswissenschaft eintrat. Doch nirgendwo sonst fand dieser Aufruf größeren Widerhall als unter den deutschen Historikern. So wie sie die politischen Wertvorstellungen der vorhergehenden Generation verwarfen, verwarfen sie auch die historischen Voraussetzungen, welche diese Werte zur Macht gebracht hatten. Mit anderen Worten: Der Versuch, die Gesellschaft zu demokratisieren, führte notwendig zu dem Versuch, auch die Wissenschaft zu demokratisieren.

Das bedeutet, daß sich die deutschen Historiker nach dem Zweiten Weltkrieg plötzlich Fragestellungen und Problemen zuwandten, die sie bis dahin weitgehend übersehen hatten. Das Anwachsen der Arbeiterbewegung und der Gewerkschaften, das man früher als Grenzphänomen den Volkswirten, Soziologen und linken Publizisten überlassen hatte, wurde erst jetzt ein wichtiges Thema der Geschichtswissenschaft. Auch der Prozeß der Verstädterung, der bisher im Schatten von Politik, Verwaltung und Kriegführung gestanden hatte, rückte plötzlich ins volle Licht des Interesses. Und auch die Wirtschaftsgeschichte, das heißt das systematische Studium jener Männer und ökonomischen Strategien, durch die sich Deutschland in ein bis zwei Generationen aus einem rückständigen Landwirtschaftsstaat zu einem industriellen Giganten entwickelt hatte, zog mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich. Nicht minder intensiv erforscht wurden jene Bevölkerungsumschichtungen, die sich aus den wechselvollen Geburts-, Todes- und Heiratsstatistiken ablesen ließen, was zu jenem Wissenszweig führte, den wir heute soziale Demographie nennen. Sogar die Kulturgeschichte, die sich bis dahin fast ausschließlich mit Schriftstellern, Denkern, Komponisten und bil-

denden Künstlern beschäftigt hatte, machte diese Wandlung mit. Sie wandte sich in steigendem Maße von der E-Kultur der U-Kultur zu, von der Ästhetik der Elite zu den Interessen der breiten Massen, vom großbürgerlichen zum plebejischen Geschmack, von den Universitäten zu den Volksschulen, von den Gebildeten zu den Ungebildeten. Diese Verschiebung des Brennpunktes führte schließlich in den sechziger Jahren zu einer intellektuellen Rebellion, die auch innerhalb der Geschichtswissenschaft in demselben Verlangen nach neuen Werten gipfelte, das sich im breiteren Rahmen der Politik, Wirtschaft und Gesellschaft beobachten läßt.

Dieselbe Brennpunktverlagerung brachte zwangsläufig auch eine Änderung der wissenschaftlichen Methodik mit sich. Die ältere Schule hatte den Akzent eindeutig auf die Ziele und Leistungen einer kleinen Elite gelegt und sich dabei vornehmlich auf Memoiren, persönliche Aufzeichnungen, Tagebücher, diplomatische Erlasse, Reichstagsreden, Regierungsberichte, Zeitungs- und Illustriertenartikel gestützt. Aus diesen verschiedenen Informationssetzen hatten dann die Historiker ein mosaikartiges Lebensbild zusammengesetzt, bei dem ihre eigenen Lebenssichten den integrierenden Rahmen für die dargestellten Ereignisse abgegeben hatten. Bei dieser Methode war also die literarische Begabung des Wissenschaftlers von großer, wenn nicht ausschlaggebender Bedeutung, und zwar nicht nur im Hinblick auf den Stil, sondern auch in Fragen der menschlichen Motivation und gesellschaftlichen Verhaltensweisen. Die Fähigkeit einer historischen Biographie, ihre Leser zu überzeugen und aufzuklären, hing stark von den Einsichten ihres Autors in jene Kräfte ab, die dem Verhalten bestimmter Männer oder Frauen zugrunde liegen. Der Trennungsstrich zwischen Geschichtsschreibung und Literatur war daher nur ein dünner, da eine solche Art von Geschichtsschreibung ein hohes literarisches Können voraussetzte.

Wohl nirgends hat diese Art der erzählenden Geschichtsschreibung stärker geblüht als in Deutschland. Es ist daher kein Zufall, daß der einzige Historiker, der den Nobel-Preis für Literatur erhalten hat, ein deutscher Historiker war, und zwar der große Theodor Mommsen. Die Art und Weise, in der diese Historiographik ausgeübt wurde, spiegelt allerdings ein höchst elitäres Verhältnis zur Vergangenheit wider und beruht auf der Voraussetzung, daß nur das von Wichtigkeit ist, was Menschen mit Macht, Reichtum oder Bildung gedacht oder getan haben. Eine solche Historiographik entsprach einer gesellschaftlichen Ordnung, die in Geist und hierarchischer Struktur zutiefst autoritär eingestellt war. In ihr manifestieren sich jene Verhaltensweisen und gesellschaftlichen Institutionen, die in Europa und besonders in Deutschland bis zum Zweiten Weltkrieg die tonangebenden waren.

Die neue Geschichtswissenschaft, die sich nach 1945 herausbildete, läßt sich dagegen nur als Teil einer allgemeinen geistigen Rebellion gegen die Ideen und Ideale der Vorkriegsgeneration verstehen. Sie verwarf die herkömmliche Sicht der Vergangenheit und bemühte sich zugleich um ein umfassenderes, demokratischeres Verständnis der Entwicklung menschlicher Gesellschaftsformen. Unzufrieden mit jener Wissenschaft, die sich nur für Aristokratien und Oligarchien

interessiert hatte, suchte sie endlich eine Einsicht in das Leben jener gesichtslosen Millionen zu gewinnen, welche die Historiker der Vergangenheit weitgehend ignoriert hatten. Die Heraufkunft dieser Schule muß also als Teil einer allgemeinen Verwerfung der Werte der früheren Ordnungssysteme gesehen werden. Und so standen denn auch die meisten ihrer Vertreter politisch und gesellschaftlich irgendwo auf der Linken.

Was also der Geschichtswissenschaft der Nachkriegszeit ihr spezifisches Gepräge gibt, ist ihr Interesse an bisher übersehenen Problemen und experimentellen Methoden. Entschlossen, die Welt der Massen zu erforschen, begann sie völlig neue Techniken im Umgang mit dem neuen historischen Material zu entwickeln. Zum einen wurde die quantitative Analyse, das heißt der Umgang mit gewaltigen Mengen statistischer Details, für ihre Methodik entscheidend. Zum andern zog man in steigendem Maße die Erkenntnisse von Gesellschaftswissenschaften wie Soziologie, Anthropologie, Volkswirtschaft und Politologie heran, um eine vielschichtigere Einsicht in die Vergangenheit zu gewinnen. Ja, selbst die Methoden der Psychologie und Psychoanalyse wurden nicht verschmäht, um auf dem Wege über die Psychohistorik tiefer in die individuellen und kollektiven Mentalitätsstrukturen eindringen zu können. Das gleiche gilt vom Stil der neuen Geschichtswissenschaft, der sich vom Stil der älteren Geschichtswissenschaft ebenso scharf unterscheidet wie die neue Tendenz innerhalb der Erkenntnisziele oder Methoden. An die Stelle einer gewandten, ja geradezu literarischen Erzählhaltung, die sich auf den eigenen Staat und auf jene konzentrierte, die sein Wachstum gefördert hatten, trat jetzt die zwar genaue, aber farblose Sprache (oder auch der Jargon) der Sozialwissenschaften, deren abstrakte Konzepte und komplizierte Formulierungen mit statistischen Daten untermauert wurden. Wohl nirgends äußerte sich der Bruch mit der Vergangenheit in diesen Jahren so scharf wie in der Geschichtswissenschaft.

Diese Wandlungsprozesse blieben allerdings nicht auf Deutschland beschränkt. In vielen Teilen der Welt versuchten damals die Vertreter der neuen Geschichtswissenschaft die Verteidiger des Alten beiseite zu drängen. Aber in der deutschen Wissenschaft erfolgte diese Revolte noch kompromißloser als irgendwo sonst. Hier ging es nicht nur um neue Erkenntnisziele und neue Methoden, hier ging es zugleich um die grundsätzliche Ablehnung aller bisherigen Interpretationen der Vergangenheit. Die Helden von gestern, die sich für den größeren Ruhm des Staates eingesetzt hatten, wurden jetzt als die großen Schädlinge, ja Verderber dieses Staates angeprangert, da sie bei dessen Untertanen lediglich Gehorsam gegenüber der Autorität, Respekt vor der Macht und Mißtrauen in die Freiheit befördert hatten. Ihr früherer Erfolg führte also jetzt zu ihrer Verdammung. Alle Werte, die sie befördert hatten, sollten jetzt dem deutschen Volk wieder ausgetrieben werden. Eine schreckliche Schuld lastete auf diesen Historikern der ersten Nachkriegsgeneration. Indem sie sich der neuen Geschichtswissenschaft zuwandten und damit die Idole ihrer Väter zerstörten, versuchten sie – bewußt oder unbewußt – für die Verfehlungen des Dritten Reiches Buße zu leisten. Ihre Ablehnung der überlieferten Geschichtsschreibung

war ein geistiger Akt, mit dem sie sich – wie ihr Land – von der politischen und gesellschaftlichen Erbschaft befreien wollten.

In einer solchen Atmosphäre konnte die historische Biographik nur schlecht gedeihen. Sie ist daher als Zweig der Geschichtswissenschaft in Deutschland fast ausgestorben. Den Historikern eines Landes, in dem man sich um die Erziehung zur Demokratie bemühte, schien eine solche Form antiquiert. Die politischen und militärischen Übermenschen, welche die Biographen der Vergangenheit zu ihren Werken inspiriert hatten, das heißt Gestalten wie der Große Kurfürst, Friedrich Wilhelm I., Friedrich der Große, die Helden der Befreiungskriege, Bismarck, Moltke und Roon, wurden von den meisten als mißgeleitet, schwach, kurzsichtig oder intrigant hingestellt. Ihr Niedergang war daher nicht aufzuhalten. Schließlich verkörperte sich gerade in ihnen jenes Autoritätsbewußtsein, welches das neue Deutschland zu überwinden hoffte. Sie sind zwar nicht völlig aus den Geschichtsbüchern verschwunden (dazu waren sie zu wichtig), aber sie sind einer scharfen Kritik unterworfen worden. Wie in der deutschen Gesellschaft hat auch in der deutschen Geschichtswissenschaft die Bewunderung für Eliten, jedenfalls die alten, aufgehört. In beiden ist heute das Zeitalter der Massen angebrochen.

Dennoch wäre es töricht, aus alledem zu schließen, daß damit die Kunst der historischen Biographik in Deutschland ein für allemal ausgestorben sei. Eine neue Generation von Geschichtswissenschaftlern, die nicht mehr mit persönlichen Erinnerungen an das Dritte Reich belastet ist, wird vielleicht eines Tages wieder fähig sein, die Vergangenheit ihres Landes mit weniger Gefühlen einer kollektiven Schuld zu betrachten. So hat etwa Lothar Gall vor zwei Jahren die erste größere Biographie Bismarcks im Nachkriegsdeutschland vorgelegt, die zwar kritisch, aber gerecht und abwägend ist. Es mag sogar sein, daß die neue Gesellschaft in Mitteleuropa ein Bedürfnis für neue, ihr angemessene Helden entwickeln wird, also Gestalten, die von der bisherigen Geschichtswissenschaft in den Hintergrund gedrängt worden sind. Doch dies liegt noch im Dunkel der Zukunft verborgen. Heute können wir nur den Niedergang einer reichen Tradition an historischer Biographik beobachten, die, nachdem sie über hundert Jahre geblüht hatte, ihre kulturelle Rechtfertigung im Rahmen eines egalitären politischen und gesellschaftlichen Systems verloren hat.

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

GÜNTER OESTERLE

Die Grablegung des Selbst im Andern und die Rettung des Selbst im Anonymen.

Zum Wechselverhältnis von Biographie und Autobiographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Friedrich Theodor Vischers *Auch Einer*

Als Lebenshaltung unerträglich, als Stil das uns Fernste, geistert das
XIX. Jahrhundert doch in den Hohlräumen weiter, die das
XX. Jahrhundert mit ihm gemeinsam hat.
Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 374.

I

Es existieren zahlreiche Gattungsgeschichten zur Autobiographie;¹ es gibt neuerdings in der Literaturwissenschaft endlich auch eine Geschichte der Biographie;² es fehlt aber eine Untersuchung zu dem komplexen Verhältnis von Autobiographie und Biographie, diesen beiden Grenzgängern zwischen Geschichtsschreibung, Wissenschaft und Kunst. Und doch liegt hier ein methodisch, gattungstheoretisch und ästhetisch ungemein interessantes Beziehungsnetz vor, das, wenn es ausgelegt werden könnte, Rückwirkungen auf die Gattungsgeschichte der Biographie und Autobiographie haben würde. Heuristisch fruchtbar wäre es freilich, zwei Möglichkeiten der Korrelation von Autobiographie und Biographie methodisch zu trennen.

1. Es gibt eine werkimmanente, werkstrukturelle Überlagerung und Verschränkung von Autobiographischem und Biographischem. Innerhalb einer Autobiographie lassen sich verschiedene Beobachtungspositionen einnehmen, die man als Selbst- und Fremdbeobachtung charakterisieren könnte. Eine einfache Weise der Selbstdarstellung durch Fremdcharakterisierung in der Art von episodisch eingelegten, biographischen Porträts, etwa des Vaters, der Mutter, der Freunde, ließe sich unterscheiden von komplizierteren Formen der Selbstdarstellung, etwa der Selbststilisierung als Widerspiel zur Einschätzung durch die anderen oder gar der Durchsetzung des Blicks der anderen auf das Selbst in der Autobiographie. Nun könnte man einwenden, letzteres, der Fremdblick in der Selbstbeobachtung, sei konstitutives Merkmal jeder Autobiographie, etwa so wie Friedrich Theodor Vischer am ersten Spiegelblick eines Eiszeitmenschen den qualitativen Schub im Bewußtseinsstand des Menschen kulturgeschichtlich beschreibt:

Von nun an wird der Mensch sich selbst sehen – zweimal dasein – und dann – wenn er von dem Bild weggeht, wird es doch in ihm bleiben – und er wird inwendig sich selbst sehen – wird nicht mehr einfach, nicht mal ein Einfacher sein – wird sich zugleich immer auch inwendig fragen, wie er wohl anderen Menschen vorkomme – und dann – wenn er etwas

denkt oder sagt oder tut, wird man nicht mehr wissen, ob er nicht denkt oder sagt oder tut, weil er sich vorstellt, wie er dabei aussehe, sich ausnehme – (I, 277)³

Gewiß, dieser Spiegelblick ist in der Form literarischer Verdoppelung ein bestimmendes Merkmal der Autobiographie.⁴ Und doch ist gattungsgeschichtlich die Unterscheidung zweier Schreibweisen innerhalb der Autobiographie von Nutzen: der konzentrierte Innenblick, die Selbstbeobachtung in bewußter Abstinenz von nach außen orientierten Rücksichten – und der tendenziell biographisch geleitete Außen- und Fremdblick des Selbst auf sich unter Einschluß der Darstellung der welthaften Bezüge des Ich.

Gattungsgeschichtlich setzt sich in der Genese der modernen Autobiographie, dem pietistischen Tagebuch, entschieden die eine Optik, der Innenblick, durch.⁵ Um das Ich mit der Welt zu verbinden, ist jedoch eine Korrektur der ausschließlichen Ich-Konzentration notwendig; sie wird mit biographischen Mitteln erreicht. Am ausgeprägtesten findet sie sich in Goethes *Dichtung und Wahrheit*.⁶ Die damit verbundene Tabuisierung der Selbstentblößung kritisierte Varnhagen von Ense an Goethe. Gegen Goethes Diktum: „Die Geheimnisse der Lebenspfade darf und kann man nicht offenbaren; es gibt Steine des Anstoßes, über die ein jeder Wanderer stolpern muß“, argumentiert er mit einer Einsicht Hegels, die in Vischers *Auch Einer* bestimmend für die Selbstdarstellung wird: „Es ist aber gerade das ein fürchterlicher Riß in unserer Bildung, der eine gräuelhafte Roheit sehen läßt, daß die wichtigsten, zartesten, folgenreichsten Bezüge der Menschen, die sein innerstes Wesen unbedingt ergreifen und bestimmen, jenseits aller Vorteile der Erfahrung, der Leitung, des höheren Einflusses, liegen sollen!“⁷ Aus der Verbindung Herderscher Prinzipien, Goethescher Schreibweise und französischer Memoirenliteraturpraxis bildet der Biographenschreiber Varnhagen ein Verfahren aus, das existentielle, autobiographische Verstrickung mit einem universalhistorischen, biographischen Ausblick zu verbinden versucht.⁸ Die Vermittlung von autobiographischem Innenblick und biographischem Außenblick in einer neuartigen Schreibweise zwischen Geschichtsschreibung und Kunst hat schließlich, Varnhagen radikalierend, Heinrich Heine in seiner Börne-Denkschrift entwickelt: „Ich liefere hier weder eine Apologie noch eine Kritik des Mannes. [...] Ich zeichne nur sein Bild, mit genauer Angabe des Ortes und der Zeit, wo er mir saß. Zugleich verhehle ich nicht, welche günstige oder ungünstige Stimmung mich während der Sitzung beherrschte. Ich liefere dadurch den besten Maßstab für den Glauben, den meine Angaben verdienen.“⁹ Die Vermittlung von Autobiographie und Biographie wird von zwei Seiten her gefördert: durch die Opposition zum kontemplativen vergangenheitsorientierten Historismus wie zur Geschichtsphilosophie, die beide des konkrete schreibende Ich vernachlässigen. Daß, nach langem Vergessen, ja sogar Verdrängen,¹⁰ die im Vormärz ausgebildete Schreibweise am Ende des 19. Jahrhunderts wieder Interesse findet, mag mit dem Niedergang beider Gegner, der Geschichtsphilosophie wie des Historismus, zu tun haben.

Vischers *Auch Einer* bezieht freilich seinen Impuls zur Herstellung einer Poly-

perspektivität aus autobiographischem Innen- und biographischem Außenblick noch aus einer anderen Tradition, dem Übergang von satirischer Personendarstellung der Aufklärung zum Roman des 19. Jahrhunderts mit seinem epischen Humor, für den Jean Paul eingeständenermaßen das Vorbild ist. Im Unterschied zum bloß außengeleiteten Blick der Satire der Aufklärung entwickelt der Humor im „Spiel mit Illusion, Fiktivität und Historizität [...] eine höchst bewegliche Erzählhaltung“,¹¹ für die die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen konstitutiv wird. Dem anticlassizistischen und empfindsamen Programm Jean Pauls, der Verbindung von Kunst und Leben, ist die Vermittlung von Subjektivität und reflektierender Geschichtsschreibung unverzichtbares Moment künstlerischer Produktion. „Stets fingiert [Jean Paul], nicht Romane, sondern Biographien zu schreiben. Als Lebensbeschreiber tritt er in der ‚Unsichtbaren Loge‘ auf [...] auch im ‚Titan‘ und in den ‚Flegeljahren‘ ist er bestallter Biograph. [...] Durch seine ständige Anwesenheit zeigt er an, daß alles, was er erzählt, Geist von seinem Geiste ist.“¹²

Der Roman *Auch Einer* konzentriert die verschiedenen Bemühungen um die Verschränkung von autobiographischer und biographischer Blickweise. Vischers mehrfach fixierte produktionsästhetische Selbstausslegung: „versteht sich der Autor recht, so geht da ein Spiel vor sich, worin er seinen A. E. bald von sich wegstößt, sich weit vom Leibe hält, bald wieder mit ihm zusammenrinnt. Er stellt ihn unter sich, er stellt ihn über sich“,¹³ orientierte sich zum Beispiel an Goethes im Mai 1810 programmatisch formulierter Polarität von „ironischer“ und „superstitiöser Ansicht des Lebens“, „wodurch sich die Biographie bald über das Leben erhebt“, bald „wieder gegen das Leben zurückzieht“, so daß sowohl „dem Verstand und der Vernunft“ als auch „der Sinnlichkeit und der Phantasie“ Genüge getan wird und „zuletzt [...] eine befriedigende Totalität hervortreten [muß]“.¹⁴ Distanz und Nähe legitimiert bei Goethe wie Jean Paul die „vielfältige Verschränkung von Reflexion und Erzählung“ – beim einen freilich mit der Intention, „Symbole des Menschenlebens“ darzustellen,¹⁵ beim anderen, im Komischen das parodierte Ich zu verdoppeln.¹⁶ Im fiktiven Spiel von Identität und Nichtidentität¹⁷ zwischen Autor, Erzähler und Held sind dem *Auch Einer* beide Intentionen eingeschrieben.

Der Roman *Auch Einer* führt den Untertitel „Eine Reisebekanntschaft“. Der Erzähler führt sich ein als Beobachter eines fiktionalen Teil-Ichs¹⁸ (eben des „Auch Einer“), das er auf einer Reise zufällig kennenlernt und dessen Anstrengung, der schärfsten Spannung zwischen Vernunft und Triebnatur Herr zu werden, er miterlebt. Im Spiel zwischen Erzähler und Helden wird der Autor sein eigener Kritiker und Leser. Das Autobiographische wird gefiltert durch die biographische Recherche, die biographische Fiktion relativiert durch das autobiographische Erlebnis. Konkret: Der Erzähler wandelt sich im Fortgang des Romans vom Reisebekannten zum Nachlaßverwalter und Biographen des verstorbenen fiktiven Teil-Ichs. Was er zu Tage fördert, unter anderem ein umfangliches Tagebuch, unterschreitet derart den Standard erzählender, kausalpsychologisch geordneter Autobiographie, daß er der kompensierenden Hilfe biographi-

scher Mittel bedarf. Das „Durcheinander eines Tagebuchs“ (II, 88), der Mangel „einer logischen Ordnung“ legt „die Impulse des Augenblicks von einer tief, heftig und widerspruchsvoll bewegten Natur“ (ebd.) frei, die eine „erzählende Buchführung des Verstorbenen über sein Leben“ (II, 59) verdeckt hätte. Der Zerfall eines üblicherweise die Autobiographie formierenden konsistenten Lebenslaufs führt auf „geradestem Weg in die letzte Quelle“, das „Herz“ und „Schicksal“¹⁹ des Helden. Dafür muß aber in Kauf genommen werden die Formlosigkeit, das „abgebrochene Hinwerfen von Erlebtem, untermischt mit nachdenklichen Reflexionen und wetterleuchtenden Einfällen“ (II, 59). Dieser „Andeute“- „Sprung“- und „Gedankenstrichstil“²⁰ verlangt dem Leser ein ungewohntes Rezeptionsverhalten ab: er muß „erraten“, „den roten Faden herauslesen“ lernen.²¹ Der Biograph kommt ihm dabei mit seinen Kommentaren, Recherchen, Aufzeichnungen der Meinungen des Bekanntenkreises des Verstorbenen zu Hilfe. Der biographische Ich-Erzähler ist freilich nicht nur ein die Formlosigkeit kompensierender, formgebender Lesehelfer. Im Verlauf des Romans fällt ihm zugleich die Rolle eines klassischen Biographen zu: die gesellschaftliche Rechtfertigung und Entlastung des Helden.

Dem Versuch stellt sich aber ein besonders widerständiges Material entgegen. Der Roman ist das neuartige und ungewöhnliche Experiment, aus einem angehenden Kauz eine tragische Figur, aus dem Komischen das Tragische zu entwickeln. Das heißt, hier wird eine rezeptionspsychologische Umkehrung vorgenommen, deren Aberwitz Jean Paul in seiner *Vorschule* beschrieben hat: „Denn das Komische arbeitet so wenig dem Pathetischen vor als die Abspannung jemals der Anspannung, sondern umgekehrt.“²² Diese Verkehrung ist lesbar als ein Sozio- und Psychogramm der Epoche. Sie ist zugleich der Schlüssel für die Strukturbeziehung von Biographie und Autobiographie in diesem Roman.

Der biographische Außenblick des darstellenden Autors reproduziert am Beginn der Reisebekantschaft und am Anfang des Romans die gesellschaftlichen Normen und Erwartungen der Zeit. Entsprechend kann der *Auch Einer* zunächst nur als pathologischer Außenseiter klassifiziert werden; ästhetisch erscheint er komisch, obwohl er sich von einer komischen Figur, etwa in der Manier Jean Pauls, grundsätzlich unterscheidet. Erst eine umständliche Aufdeckungsarbeit des Biographen, welche die Ursachen der Irritation freilegt, führt zum autobiographisch Tragischen. Auf diesem Weg von der „Anonymität und Fraglichkeit der geschilderten Person bis zur Mitteilung des eigentümlichsten und vertraulichsten, was ein Mensch besitzt, des Tagebuchs“²³ verändert sich das Verhältnis von Biographischem und Autobiographischem, von Fiktion und Faktizität, von Distanz, ordnender Übersicht und Unmittelbarkeit der Erinnerung. Der Erzähler tritt mit der Erfüllung seiner biographischen Pflichten, der Veröffentlichung der Dichtungen und des Tagebuchs von „Auch Einer“, immer mehr zurück; er verliert schon im ersten Teil zunehmend seine biographische Distanz, indem er angesteckt wird von der exorbitanten, destruktiven, komischen Lust des „Auch Einer“, indem er erfaßt wird vom Mitleid mit dem „ertappten Menschen“. Der biographische Erzähler ist ein Rollenangebot für den

Leser, das unter kauziger Hülle versteckte tragische, autobiographische Ich zu erschließen.

In einer derart tabubelasteten, restriktiven, autobiographiefeindlichen Epoche wie der Bismarck- und Gründerzeit ist Fiktionalisierung und Verdoppelung zu biographischem Erzähler und autobiographischem Helden notwendig, um unverfügbare Tiefenschichten des Ich freizulegen,²⁴ welche die gesellschaftlich lizenzierte, autobiographische Identitätspräsentation zugedeckt hätte. Die Umkehrung der Rezeptionslogik intendiert eine autobiographisch motivierte Umdeutung des Sonderlings. Anscheinend tritt ein Kauz in Jean Paulscher Manier auf; angestrebt aber ist im Verlauf des Romans die Aufhebung des Sonderlings. Nicht bloß das Allgemeinmenschliche des Kauzes, sondern das Kauzige des allgemein Menschlichen kommt durch den Prozeß vom Komischen zum Tragischen zur Darstellung.²⁵

2. Von der Differenz der Blickweisen innerhalb eines Werkes läßt sich unterscheiden die geschichtlich wechselseitige Konjunktur der literarischen Gattungen Biographie und Autobiographie, eine bislang ungeschriebene Geschichte von Geben und Nehmen, Konkurrieren und Unterdrücken.

Da ließen sich am Ende des 18. Jahrhunderts beispielsweise geradezu dramatische Bewegungsabläufe zwischen Autobiographie und Biographie feststellen. Wieland, der Apologe der Biographie, wird im Sturm von Herders autobiographischen Argumenten genommen,²⁶ fällt zugunsten der Autobiographie um, worauf nach diesem Sieg in kürzester Zeit Herder seinerseits wiederum, erschreckt von den Folgen der von ihm exzessiv geforderten autobiographischen Selbstanalyse, diese immanent durch den distanzierenden biographischen Blick zu korrigieren beginnt²⁷ – ein Beispiel, an dem das Zusammenwirken von historischem Konjunkturwechsel von Biographie und Autobiographie und werkimmanenter Blickweise, von Selbst- und Fremdbeobachtung besonders deutlich wird.

Ich möchte versuchen, eine vergleichbare, freilich kompliziertere und komplexere Entwicklung zwischen Biographie und Autobiographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu skizzieren. Denn in Vischers Alterswerk wirken die beiden hier aus methodischen Gründen getrennten Möglichkeiten, die werkimmanente Selbst- und Fremdbeobachtung einerseits, der historische Konjunkturwechsel von Biographie zur Autobiographie andererseits, in einzigartiger Weise zusammen. Meine Überlegungen gehen von drei Beobachtungen aus:

1. Vom Niedergang der Autobiographie während der Konjunktur der Biographie und Memoirenliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu dem speziellen Punkt, an dem man von der Verdrängung des Selbst, des Autobiographischen, im Andern der Biographie sprechen kann; ein Höhepunkt, an dem – gleichsam wie in einem Kippmechanismus – ein Wechsel von der erhabenen Biographie zur komischen Autobiographie einsetzt.

2. Von dem durch die Biographie des Nachmärz erzeugten massiven Rechtfertigungsdruck gegenüber dem Selbst der Autobiographie. Er führt in ihr – exemplarisch im *Auch Einer* – zur Flucht in die Anonymität und Unbelangbarkeit,

und parallel dazu von der Ich-Konzentration, dem Charakteristikum der Autobiographie seit dem 18. Jahrhundert, zur Ich-Pluralisierung.

3. Von der formalen Metareflexion der im 19. Jahrhundert erprobten Möglichkeiten von Autobiographie, Biographie und Dichtung im *Auch Einer* – und von den Strategien zur Rückführung des Pathologischen ins Ästhetische.

II

Ausgangspunkt der Überlegungen könnte die Tatsache sein, daß Vischers eigene Autobiographie unter dem Titel *Mein Lebensgang* parallel zu zeitgenössischen Autobiographien, etwa der Brüder Grimm, Richard Wagners, Grillparzers und Rankes, „für die Entwicklung der Gattung“ Autobiographie, wie Misch schreibt, „nicht Epoche machend war“.²⁸ Dagegen wurde Vischers autobiographischer Roman *Auch Einer*, insbesondere in den Krisenjahren des liberalen Bürgertums vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg, zum Bekenntnis- und Volksbuch mit einer Auflage von mehr als hunderttausend Exemplaren.²⁹ Dieses merkwürdige Mißverhältnis zwischen bedeutungsloser Autobiographie und dem *Auch Einer* als einer Dichtung „mit offenem Durchblick auf Selbstbiographie“³⁰ ist erklärbar aus einem weiteren Mißverhältnis: der eminenten Bedeutung von Memoiren und Biographien in der Bismarckzeit und der Bedeutungslosigkeit der Autobiographie in diesem Zeitraum.

Vischers Begründung, er wolle „so viel Wichtigkeit seinem Leben nicht beilegen [. . .], um es als Mittelpunkt großer Perspektiven zu behandeln“,³¹ war dem Gedeihen der Autobiographie nicht zuträglich. Seine Selbstbescheidenheit gibt aber in der Negation an, was Konjunktur hatte: Mittelpunkt großer Perspektiven zu sein. Fontane hat diese Form der Selbstpräsentation in scharfer kritischer Sicht gezeichnet: „Das Operieren mit Größen und sich selber dabei als kleine Größe im Auge haben, immer Kunst, immer Literatur, immer ein Professor, immer eine Berühmtheit – das alles ist von Übel.“³²

Was bei dieser Macht- und Größenrepräsentation verdrängt wurde, sind die Schattenseiten des Systems und des Ichs; das heißt, verlassen wurde zugleich eine bestimmte Vorgehensweise der modernen Autobiographie, die seit Rousseau und Herder als Differenz zwischen Autobiographie und Biographie auszumachen ist: die Selbstanalyse.³³ Die literarische Konsequenz dieses Verdrängungsschubs gibt beispielhaft die Kritik des wohl in seiner Zeit meistgelesenen Memoirenschreibers Wilhelm von Kügelgen an der Autobiographie des Spätromantikers und Goethefreundes Carus zu erkennen: „Falsch erscheint mir, daß Carus sich selbst gar zu sehr zum Objekt seiner Darstellung macht. Ein Selbstbiograph soll vor allem schildern, war er gesehen und erlebt hat.“³⁴

Das von Immermann und den Jungdeutschen kritisch gemeinte, kulturgeschichtlich (wie würden heute sagen: strukturell) interessierte Zurückdrängen des Ich in der Autobiographie zugunsten eines analytischen Zustandsbildes ist im Nachmärz, nach der gescheiterten Revolution von 1848, in Affirmation umgeschlagen. Beides, die Identitätsrepräsentation als Bilderbogen von Sensationen

oder als selbstbescheidenes Zurücktreten des Ichs hinter ein soziologisch oder beruflich interessierendes Zustandsbild, lassen das Thema der Autobiographie, das Ich, nurmehr als Rollenträger gelungener Individuation erscheinen.³⁵ Das Mögliche, Offene, nicht Fixierbare, die Phantasie, die für Bernd Neumann das Wesen der Autobiographie ausmacht,³⁶ ist in der *Lebensbeschreibung* von Gervinus, dieser Übergangsauf autobiographie von der Romantik zum Realismus, in die Kindheit und Jugendzeit abgedrängt;³⁷ sie ist in Kügelgens *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* im Gegensatz zum jungen Goethe und Rousseau ins „Gemütvolle, Anheimelnde und Erquickliche“ verwandelt worden.³⁸ Dem Romantischen oder Biedermeierlichen der Jugendzeit entspricht das Erhabene des erwachsenen Tatmenschen. „Die Größe eines Menschen besteht eben gerade darin, sich über die Alltagswelt zu erheben“, schreibt H. Grimm in seiner Biographie Michelangelos.³⁹ Das Zurückdrängen der Selbstanalyse, die Verdrängung der Phantasie, der Empfindungen zugunsten einer objektiven Darstellung entspricht den ästhetischen und ideologischen Vorstellungen des poetischen Realismus.⁴⁰ Die Biographie hat in seiner Poetik ihren Platz auf Kosten der Autobiographie eingenommen. Nicht nur an Gottfried Kellers Schwierigkeiten mit dem autobiographischen im Roman sowie an Vischers im Geiste des Realismus formulierter Kritik an dieser autobiographischen Konzeption⁴¹ läßt sich dies ablesen, sondern auch an der Ablehnung der romantischen Kunstkonzeption, der seit Friedrich Schlegels Diktum über den Roman das autobiographische eingeschrieben ist. Die Wende in Gervinus *Lebensbeschreibung* von der romantischen Jugend zum realistischen Mannesalter wird denn auch präzisiert durch die Kritik am Jugendidol des Autors, Jean Paul, markiert:

„Ich brach mit der ganzen phantastischen Schule meiner Vergangenheit und rief ein dreimaliges Unselig über das ‚baare Nichts dieser ganz und gar verlorenen Zeit‘.“⁴² Dieser „Wendepunkt“⁴³ seines Lebens, diese säkularisierte Darstellung einer „Wiedergeburt“⁴⁴ aus einem „Kraft- und tatenlosen Phantasieleben“,⁴⁵ hat unmittelbar die Preisgabe des Tagebuchschreibens und die Verwandlung der bislang exzessiven Freundschaftsbriefe in „kahle, magere Briefe“ zur Folge.⁴⁶ Die Begründung von Gervinus in seiner Autobiographie von 1860, die romantischen Verirrungen nicht ausführlich vorzustellen und zu beschreiben, ist als Zeichen des Niedergangs der Autobiographie durch die Reduktion, ja Verfemung der Selbstanalyse in der Epoche des Realismus zeittypisch und beispielhaft: „Denn diese heutige, praktisch gewordene Zeit, die das Phantasieleben in der Jugend als eine sinnlose Verirrung lieber ganz unterbände, als zu so üppigem Schusse treiben möchte, deren Beruf auch in der Tat auf ganz anderen Wegen liegt, als wo ihn jene Periode der romantischen Verzerrungen in Deutschland suchte, diese Zeit würde sich mismutig abwenden von solch einer eitlen Verdunstung der geistigen, gefühligen und psychischen Kräfte.“⁴⁷

Der partielle Rekurs auf die Romantik in Vischers autobiographischem Roman *Auch Einer* von 1878 markiert denn auch eine Epochenwende.⁴⁸ Biographie und Autobiographie, insofern sie beide gleichermaßen die Funktion von Identitätspräsentation erfüllen, bedürfen einander wie Innen- und Außenblick zur Ortung

der eigenen und fremden Geschichte. Die Unterdrückung des essentiell Autobiographischen in der Biographie ist eine hermeneutische Sinnwidrigkeit.⁴⁹ Sie hat aber nach der gescheiterten Achtundvierziger Revolution Methode.⁵⁰ Die Verdrängung der Autobiographie durch die Biographie verschiebt die Identitätspräsentation der Biographie zur bloßen Identitätsrepräsentation. Ohne den korrigierenden und kritischen Innenblick der Autobiographie verselbstündigt sich der Außenblick zur ideologischen Fassade oder, um ein Wort Nietzsches aufzugreifen, zur „Theatrokatie“.⁵¹ Parallel dazu verwandeln sich die Autobiographien in Memoiren.⁵²

Der Verlust des Blicks auf sich selbst rächt sich am konkreten empirischen Ich; er führt zur Auflösung der Identität überhaupt. Der *Auch Einer* trägt Spuren dieser Auflösung. Die Überhebung über den Alltag in der Biographie der Bismarck- und Gründerzeit rächt der Alltag in der Autobiographie; das Erhabene der Biographie schlägt um in das Komische der Autobiographie. „Solche Menschen gehen durchs Leben, wie ein Vogel durch die Luft fliegt. Es hindert sie nichts“, schreibt Grimm in seiner Biographie Michelangelos;⁵³ der „Auch Einer“ muß dagegen bekennen: „Ich bin ein Prometheus, der von Spatzen gefressen wird“ (II, 96).

III

Literaturgeschichtlich verallgemeinernd kann die Vorherrschaft der Biographie und gleichzeitige Unterdrückung des Autobiographischen in der Bismarck- und Gründerzeit und die darauffolgende kritische Reaktion der autobiographischen Dichtung am Ende des 19. Jahrhunderts festgehalten werden. Die Pointe freilich, der Umschlag der die Erhabenheit pflegenden Biographie in die Komik der Autobiographie im *Auch Einer*, ist nicht nur eine Reaktion auf allgemeine literarische, ästhetische und sozialpsychologische Tendenzen. Vischers *Auch Einer* ist eine spezifische Antwort auf einen bestimmten, hegelkritischen Biographietypus des Nachmärz, etwa die Hegelbiographie Rudolf Hayms und die Märklinbiographie seines Freundes David Friedrich Strauß.

Als bestimmte Antwort auf den hegelkritischen Biographietypus ist der autobiographische Roman *Auch Einer* dessen Strukturen und Gesetzmäßigkeiten, wenn auch negativ, verpflichtet. In der Analyse dieses Typus müßte also die strukturelle Ursache für den Wechsel von der Biographie zur Autobiographie, vom Erhabenen zum Komischen angelegt sein. In der Tat findet sie sich in einer Aporie dieses Biographietyps.

Mit Hilfe der weitausgreifenden Abhandlung von Gerhart von Graevenitz *Zur Begründung der Biographie im 19. Jahrhundert* mit dem Obertitel *Geschichte aus dem Geist des Nekrologs* läßt sich der Charakter dieser Biographien prägnant fassen.⁵⁴ Entscheidendes Motiv der hegelkritischen Biographie ist die Wiedereinsetzung des Individuums in sein Recht. Sie ist zweifach motiviert: autobiographisch als Selbstbehauptung gegen einen metaphysisch-transzendenten Anspruch und gegen die politische Entmachtung des liberalen Bürgers durch Re-

stauration oder Proletariat; als wissenschaftstheoretisches Programm gegen falsche Tendenzen des Idealismus, mit der Absicht, den Idealismus als „vermenschlichte Geschichtsschreibung“ zu retten, ja eigentlich zu verwirklichen. Die Biographie ist in diesem Kontext als Philosophie der Tat die Rechtfertigung des autonomen, geschichtsmächtigen Individuums gegenüber der idealistischen Entmachtung des Individuums zugunsten des absoluten Geistes.⁵⁵

Als „Erbin der Metaphysik“ trägt dieser Biographietyp freilich eine idealistische Hypothek mit sich. Er begnügt sich nicht mit der Rückgewinnung des konkreten Individuums; er will zugleich, daß damit der Mensch als Gattung repräsentiert werde. Die Biographie soll gerade im Verzicht auf alles metaphysisch Transzendente die „Anschauung der Menschheit in der Lebensgeschichte eines Einzelnen“ leisten können. Die daraus resultierende Aporie hat v. Graevenitz herausgearbeitet: Den hegelkritischen Biographietypus kennzeichne „die krasse Unvereinbarkeit zwischen einem Individuum einerseits, das in seinen überwältigenden Erlebnissen seine Wirklichkeit erfährt, und der Allgemeinheit einer Geschichte andererseits, die dies Überwältigende bagatellisiert“.⁵⁶

Der Erfahrungswiderspruch der Subjektivität zur erstrebten Erhabenheit der Idee der Menschheit hatte in seinem Lösungsversuch folgenschwere Konsequenzen für das Verhältnis von Biographie und Autobiographie. Nachdem die vormärzliche Hoffnung auf eine Einheit von Individuum und Gattung in geschichtlich revolutionärer Zukunft, in geschichtlich großer Tat mit der gescheiterten Achtundvierziger Revolution ihr Ende fand, wurde die Aporie von Individuum und Gattung, von konkretem Subjekt und menschheitlicher Idee getilgt durch die Grablegung des Selbst im Andern. Was Gervinus 1860 noch im Medium der eigenen, selbst nicht publizierten Lebensbeschreibung durch Kritik und Verabschiedung seiner romantisch phantastisch-subjektiven Jugend exekutierte, wird vorher schon in die Biographie eines Andern projiziert. Haym rechnet in seiner großen Biographie über Hegel (1855) mit *der* und *seiner* philosophischen und lebensgeschichtlichen Vergangenheit ab. Strauß opfert im biographischen Nekrolog auf seinen Freund Märklin (1850) *seinen* Schmerz und *dessen* besonderes Leben unter dem Zeichen der „Arbeit an der Idee“ der Menschheit.⁵⁷

Die ästhetisch-sittliche Erhabenheit von Abrechnung und Opfer wurde zum literarisch formbestimmenden Ergebnis für diesen Biographietypus, der im Zeichen der Rettung des konkreten Individuums, als Idealismuskorrektor entwickelt wurde. Seine nurmehr ästhetisch glückende Lösung ist freilich eine Scheinlösung. Das anti-idealistische, empirische, autobiographisch motivierte Interesse am konkreten Individuum kommt ästhetisch erhaben zum Erliegen; es wird überboten und restlos aufgesogen im Interesse der Idee der Menschheit auf seinem eigenen Terrain. Das Resultat ist daher brutaler und frustrierender für das einzelne empirische Subjekt, als es der klassische Idealismus war, der den Fortschritt der Menschheit zwar versprach, aber die Opfer der Einzelnen als zertretbare Blumen am Wege der Menschheitsgeschichte durchaus offen gestand. War das Versprechen der nachidealistischen Biographie größer, so die Blamage härter; war die Erhabenheit forciert, so die folgende Komik um so drastischer.

Diese raffinierte, weil prozessuale Unterdrückung des konkret Einzelnen in seinem eigentlichen Medium der Biographie war auf die Dauer unerträglich. Die Grablegung des autobiographischen Selbst in der Biographie des Anderen führte zur Versteinerung des Biographischen, zum Monument, zur Verinnerlichung und Verdeckung des eigenen Selbst.

Die „Übertribunalisierung“ des Biographischen im Namen der Menschheit aber ließ die empirischen Subjekte Entlastungen suchen in der Bildung, der Kunst, der Italienreise und – in einer neuen Form der Autobiographie. Die Wiederentwicklung des verleugneten Selbst im Andern erfolgt in dem alten Versteck des Autobiographischen: im Medium der Dichtung. Aus der Krise der erhabenen Biographie und ihrer Überforderung des Einzelnen entsteht das Komische autobiographischer Dichtung.

Der Umschlag von der erhabenen Biographie zur komischen Autobiographie hatte freilich schon eine Vorgeschichte in der Biographieproduktion selbst. David Friedrich Strauß schrieb keineswegs bloß erhabene Biographien im Stil der über Märklin; er hatte auch seinem Interesse „an pathologischen Stoffen“ in seinen Biographien Schubarts und Frischlins nachgegeben; denn, so Vischer über ihn, „für das scharfe Auge des [biographischen] Zergliederers müssen die Abweichungen vom Normalen, muß der gestörte Organismus ein besonderes Interesse haben“.⁵⁸ Freilich blieb dieses Interesse an der Abweichung reserviert für die Biographien aus der Vergangenheit – dort freilich, in seiner letzten, Hutten gewidmeten großen Biographie, erfaßte es sogar die „monumentale Geschichtsschreibung“. Den Schritt zur Darstellung gegenwärtiger pathologischer Zustände aber wagt erst die autobiographische Dichtung. Sie ist kritische Antwort auf die erhabene Biographie im Horizont der Gegenwart und radikalisierte poetische Fortsetzung der im Raum der Vergangenheit pathologisch interessierten und sistierten Biographien.

Die Strauß'schen Biographien Frischlins und Huttens sind Präfigurationen für den *Auch Einer*; der „Auch Einer“ ist ein „umgetriebener“ und „gehetzter“ Frischlin und ein forciertes Hutten, übersetzt in die – gegenüber der Epoche des Humanismus – kleinkarierte Gegenwart. Zwei Zitate, entnommen der Abhandlung Vischers über „Friedrich Strauß als Biographen“ mögen dies veranschaulichen:

Hutten ist eine durchaus leidenschaftliche, ungestüme Natur, ungeduldig, unvorsichtig, stets gereizt und reizend, schneidend, jagend, stürmend, ein Mensch wie lauter Feuer. [...] Das Eiferartige [...] ist sein Wesen, die Hebamme seines Geistes ist der Zorn. [...] Dem klaren, überschauenden Geiste muß eine solche Natur stetigen Anreiz zur komischen Auffassung darbieten, aber mitten im Entstehen wird der Anreiz unterbunden, abgeschnitten durch die Größe der Zwecke, welche den Keim und Inhalt der lodernen Leidenschaft bilden, durch die Läuterung, welche dieser Inhalt in die wilde Flamme bringt.⁵⁹

Das schlimmste ist, daß [Frischlin], aufbrausend und jähzornig, obwohl niemals boshaft und giftig, auf keinen Schlag sich den Gegenschlag versagen kann; Schelten und Widerschelten, wilde Polemik ist ohnedies ein herrschender Zug der Zeit; sie ist im Geistigen wie im Physischen eine Zeit der Rauflust. Bei solcher Haltung würde seine Naivität, seine

Frische, sein Witz nicht genügen, uns bleibend an ihn zu fesseln, wenn nicht das Bild durch den Gegensatz stärker und stärker gehoben würde. Der feurige Mensch mit seinen Schwächen und Exzessen, ewigen Vorsätzen und Rückfällen ist auf die Folie kalter, zäher, pedantischer Naturen gelegt; er leidet Unrecht durch die Zurücksetzungen.⁶⁰

Gleichwohl bleibt eine Differenz bestehen: daß der „Zufall [...] die Welt regiert“, ist in Strauß' Biographie-Konzeption undenkbar; dagegen wird diese Vorstellung in Vischers Alterswerk strukturbestimmend.⁶¹

IV

Im autobiographischen Roman *Auch Einer* wiederholt sich freilich – und das ist in der Tat die Pointe des Ganzen, nur ästhetisch verschoben – die Prozeßfigur der hegelkritischen Biographie. Denn parallel zur spätidealistischen Entwicklung des Biographietypus der Philosophie der Tat, der materialistische Motive als Rettung und Stützaktion für den Idealismus zu mobilisieren versucht,⁶² vollzieht sich in der spätidealistischen Ästhetik die Aufnahme des Häßlichen, Komischen und Zufälligen als Klassizismuskorrektur des abstrakt Schönen zugunsten eines idealrealistischen Schönen.⁶³ In extremer Form liegt dem *Auch Einer* diese spätidealistische Figur zugrunde. Dieser autobiographische Roman kann als Krisensignal der erhabenen Biographie und als Entlastung für die Überforderung der erhabenen Biographie für den Einzelnen gelesen werden.

Der Wechsel von der Biographie zur fiktiven Autobiographie, vom Erhabenen zum Komischen ist der angestrengte Versuch, *mit anderen Mitteln die idealismuskorrigierende Prozeßfigur vom konkreten Menschen zur Gattung Mensch, mit der die hegelkritische Biographie angetreten war, nach deren Scheitern erneut im Autobiographischen zu wiederholen*: in der Hoffnung auf besseres, das heißt individuumsgerechteres Gelingen. Die Verlagerung der von der Biographie nicht gelösten Widersprüche auf die Autobiographie zeitigt hier eigene gattungsgeschichtliche Folgen. Dem Überdruck an Menschlichkeit gegenüber dem Menschlichen des je einzelnen, empirischen Subjekts entzieht sich das autobiographische Ich durch die Flucht in die Anonymität und Unbelangbarkeit, durch den paradoxen Versuch, das Ich in der Autobiographie abzuschütteln (II, 230, 265, 331), ja durch das Paradox einer Autobiographie ohne Namen. Schon im Titel *Auch Einer* liegt die Fragwürdigkeit und Problematik der Identität offen. In der Unbestimmtheit des Titels wird ein Moment der Beliebigkeit des Selbst und der Ich-Identität angesprochen. Die heimliche Übermacht der menschheitlich fixierten Biographie über die Selbstbehauptungsversuche des autobiographischen Individuums leuchtet in der Titelgebung auf. „Auch Einer“ schließt immer auch die Möglichkeit ein, nicht nur ein Selbst sein zu müssen, sondern auch ein Anderer sein zu können.

Es ließen sich in der Rezeptionsgeschichte des *Auch Einer*, in der zum Teil unfreiwilligen Komik seiner Deutungen ähnliche Spekulationen mit dem Titel des Romans nachweisen. Reinhold Grimm hat einen Großteil davon zusammen-

gestellt. Von dem Matthäuswort über Petrus, „Wahrlich du bist auch Einer“ (Matth. 26, 73),⁶⁴ bis hin zu der Schmähung „Gar keiner“ = Gottfried Keller,⁶⁵ von der Naivität „Alter Ego“,⁶⁶ der Tautologie „anonymer Jedermann“,⁶⁷ der Klugschneuzerei „Auch ein Hegelianer“,⁶⁸ der hinterhältigen Unterstellung Spielhagens, „Auch Einer, der einen Roman verfaßt hat“,⁶⁹ bis zu dem pathetischen Ausspruch: „Auch Einer ist das Freimaurerwort der geistigen Entwicklung und der Literatur der deutschen Zukunft“, reicht die Skala der Versuche.⁷⁰ Alle diese Deutungen sind auf begriffliche Fixierungen, Vereindeutigungen aus. Nun kommt aber alles darauf an, in Titel und Komposition das Unfixierbare, Prozeßhafte zu erkennen. In der pantheistischen Deutung Gottes und in der Verweigerung der Namensfixierung wird das überdeutlich. Zwei Beispiele: Von Gott heißt es: „Er ist Einer und auch keiner, er ist Einer und auch Drei. [. . .] Er erzeugt alles, wandelt Alles und steigt auf aus Allem. Die Menschen suchen seinen Namen und verwirren sich“ (II, 100 f.). Auf die Frage „Wer ist der Künstler?“ antwortet Vischer schon in der frühen Novelle *Cordelia*: „Das ist ein eigener Casus. Dieses Gemälde hat eigentlich niemand gemacht, denn derjenige, der das gemacht hat, war ein anderer, als derjenige, der er war. Da aber ein anderer als ein derjeniger, eigentlich gar kein derjeniger ist, so war er also gar kein derjeniger.“⁷¹

Dieses Unfixierbare ist ästhetisch beschreibbar als Pluralisierung des Ich im Prozeß des Werkes. Sie fängt ganz einfach mit der Verweigerung des „Auch Einer“ an, sich vor dem Reisebekannten und damit auch dem Leser auszuweisen, eine Ablehnung, die nicht nur der Normerwartung und Etikette widerspricht, sondern vor allem, mit der Einbehaltung der *carte d'identité* (der „Ultrakurzgeschichte“, wie Lübke sich ausdrückt),⁷² sich gegen jegliche biographische oder autobiographische Festlegung sperrt. Diese Weigerung eines Identitätsausweises ist freilich weniger interpretierbar als ein auf Reisen verständlicher Anonymitätsbedarf im Sinne einer Freiheit von Rollenzwängen, wie es etwa Goethe auf seiner Italienreise beliebte.⁷³ Es ist vielmehr eine weltanschauliche Haltung, die den „Auch Einer“ in die Rolle eben eines „Auch Einer“ sogleich bringt: nämlich die Intention, in eine Begegnung allein den Menschen als Menschen, als Humanum, unverstellt von seiner repräsentativen Seite, seinem Beruf, seiner Klasse, seinem „Dasein in der Meinung anderer“ (Schopenhauer) einzubringen (II, 332). Dieser Versuch, sich als abstraktes, sittlich erhabenes Humanum ohne Geschichte, weil ohne Identitätsausweis, ohne Rechtfertigungsnotwendigkeit, weil anonym einzubringen, beschwört freilich das Gegenbild eines solchen Menschen herauf: eines durch Zufall und Unglück in seinen Absonderlichkeiten, ja dem peinlich Intimen bloßgestellten Ich, das sich erst recht zu entziehen versucht: mit dem Erfolg jedoch, den anderen ein gesteigertes Rechtfertigungsbedürfnis zu hinterlassen. Das gegenseitige, traditionell korrigierende Verhältnis von Biographen und Autobiographen wird forciert, ja überdreht: die Ausblendung der offiziellen Seite der Autobiographie treibt das Inoffizielle um so mehr ans Licht, die Verweigerung eines Identitätsausweises schürt den detektivistischen „Spürungsgang“ (II, 3) des Biographen.

Einer Denkfigur Odo Marquards folgend, läßt sich festhalten: Die Hypertrophie des introvertierten Konsistenz- und Rechtfertigungsdrucks, der Terror der Arbeitsleistung und des ethischen Willensimpulses, dem sich der „Auch Einer“ aussetzt, entbindet unfreiwillig, gleichsam wie im Sturzbach nach einer geöffneten Schleuse, die „Brüche, Zu- und Zwischenfälle, Anfichtungen, Schwächen, Laster, Schuld und Sünde, die Niederlagen, Eitelkeiten, Schrullen, Höcker, Eigenarten“.⁷⁴ Kurzum, der äußerst sensible sittliche Mensch, den, wie Klaus Berghahn im Anschluß an Schiller behauptet, gerade „das schmerzvolle und peinliche Gefühl unserer physischen Begrenztheit“ *nicht* primär interessiert,⁷⁵ gerät in die erniedrigenden Abhängigkeiten des Häßlichen, Eklen, Peinlichen, Zufälligen, für die Ernst Bloch wie Vischer durchaus vergleichbare Wortkaskaden gefunden haben.⁷⁶

Die Tausendfüßler von Übeln sind für den „Auch Einer“ nicht sein Menschlich-Allzumenschliches und damit die Befreiung seiner Besonderheitsidentitäten aus der unerbittlichen Klammer der „Allgemeinheitsidentität“ (dies eine Formulierung Marquards); sie bedeuten für den „Auch Einer“ die Herrschaft und Rebellion des Unverfügbaren, Raubtierhaften, Triebnaturhaften, des Unter-Ichs mit seinen Konsequenzen, des Ekels vor sich (II, 140), der Ohnmacht gegenüber seiner „absoluten Besonderheit“ (II, 121, 230), seinen „Ich-Schnaken“ (II, 265). Vischer versucht zwar nach wie vor aufs angestrengteste, die „idiosynkratische Eigenheit“⁷⁷ des „Auch Einer“ als ein allgemein Menschliches zu rechtfertigen.⁷⁸ Diese Anstrengungen werden aber ständig durchkreuzt von einem dem „koordinierten Selbstbewußtsein“ Unverfügbaren, Unbekannten, mit Schelling zu sprechen, Unvordenklichen. Parallel zu den Versuchen einer Vermittlung von Besonderheitsidentität und Allgemeinheitsidentität bricht in der autobiographischen Dichtung *Auch Einer* eine Tiefenschicht an Unverfügbarem auf, die sich jeglicher Ich-Steuerung entzieht und damit auch das Rechtfertigungsmotiv, das „Urpensum der Autobiographie“, stillstellt und funktionslos werden läßt. Im Abbauprozess des Idealismus und der idealistischen Geschichtsphilosophie drängt Vischers Altersdichtung und Altersästhetik in der Form der von ihm theoretisch und künstlerisch entworfenen Traumsymbolik und in Formen der Psychopathologie des Alltagslebens ins historische Vorfeld der Psychoanalyse vor. *Auch Einer* ist begreifbar als Aufdeckung eines lebens- und bewußtseinsgeschichtlichen Prozesses von der Entdeckung des Unbewußten durch Schelling an über die als Hegeladaption und Hegelkritik zu verstehende biographische Vorstellung von der autonomen handlungsfähigen Individualität, dem phantasieunterdrückenden Realidealismus bis zur Vorstufe der Psychoanalyse in Formen anarchistischer Komik und symbolistischer Traumvorstellung. Der Prozeß vom Erhabenen über das Komische und Häßliche zum verklärenden Traumsymbol ist aber nicht bloß logische Sequenz ästhetischer Kategorien und ihrer Kritik; er enthält eine Erfahrungsspur, welche die Geschichte von 1847 bis 1871 affektisch und reflexiv nachzeichnet. Auch Einer ist die Verkörperung dieser erfahrungshaltigen Prozeßfigur; der pathetischen Behauptung Glockners über den *Auch Einer* kommt daher ein gewisses Recht zu: „Er ist ein Typ – und er gleicht

insofern Friedrich Theodor Vischer selbst! Er ist der Mensch des 19. Jahrhunderts...⁷⁹

V

Reinhold Grimm hat eine bislang größtenteils unveröffentlichte Arbeit über den *Auch Einer* verfaßt mit dem Untertitel *Studien zur deutschen Erzählprosa im 19. Jahrhundert*.⁸⁰ Der Untertitel ist zu Recht gewählt; denn in der Tat ist der *Auch Einer* wie ein Brennglas, das bedeutende Gattungen und Formen des 19. Jahrhunderts zusammenfaßt und einschmilzt. Entsprechend hilflos war freilich die zeitgenössische Literaturkritik und spätere Forschung, dieses Werk gattungsmäßig zu beschreiben und einzuordnen.⁸¹ Vischer selbst hat in seiner Selbstdeutung mehrere Gattungsbezeichnungen vorgeschlagen – Humoreske, Capriccio und Novelle –, um das Werk ja vor der falschen Etikettierung als Roman zu schützen.⁸² Freilich, wie Grimm zeigen konnte, führen alle diese „Ersatzbegriffe nicht vom Roman weg [...], sondern zu ihm hin“.⁸³ Zu ergänzen bleibt freilich – und damit ist das Argument Vischers gegen die Etikettierung des *Auch Einer* mit der Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ in gewisser Weise rehabilitiert –: ein Roman im traditionellen Sinne des 19. Jahrhunderts ist der *Auch Einer* nicht mehr. Es fehlt ihm, wie Vischer zutreffend bemerkt, die epische Totalität.⁸⁴

Statt dessen ist das Gattungstriumvirat Humoreske, Capriccio, Novelle, das Vischer gegen eine Romanbestimmung des *Auch Einer* bemüht, kompensatorisch zu verstehen. Es ist notwendig geworden, nachdem die Entwicklung bürgerlicher Subjektivität die bislang dominante Fusion von Autobiographie und Dichtung, besonders im traditionellen ‚Roman‘, ästhetisch nicht mehr ohne weiteres zuläßt. Deren Voraussetzung war die gelungene Vermittlung von Ich und Welt; ihr Scheitern zeichnet der *Auch Einer* auf. In einzigartiger Weise signalisiert er die Krise des traditionellen Romans. Unschwer ließen sich die Diagnosen von Kracauer und Lukács zur Krise des Romans am *Auch Einer* aufweisen. Denn in der Tat, wo wird offensichtlicher vorgestellt, daß das von außen kommende Schicksal in der modernen Welt nur noch „in seiner in tausend Partikelchen zerkleinerten Trivialität darstellbar ist“,⁸⁵ als im *Auch Einer*; und wo wird zu dieser Zeit eindringlicher vorgeführt, daß „die bisherige Romankomposition durch die Aufhebung der Konturen des Individuums und seiner Gegenspieler außer Kraft gesetzt ist“?⁸⁶ Selbst noch nicht modern, verweist der *Auch Einer*, dieser (nach Keller) „monumentale Bau eines Monologs [...], wie ihn unsere Literatur kaum ein zweites Mal besitzt“,⁸⁷ in der Metareflexion vorhandenen ästhetischen Materials, in der Zersetzung erprobter Gattungsfusionen von Autobiographie und Dichtung weit mehr noch als in der Weltanschauung⁸⁸ auf die Moderne. Der *Auch Einer* öffnet sich mit der Preisgabe „epischer Totalität“ einem Polyperspektivismus,⁸⁹ der Grimm⁹⁰ und Bruford⁹¹ veranlaßte, Analogien zum modernen Roman zu ziehen.

Dem Werk *Auch Einer* ist ein „kompliziertes Formgewebe“⁹² nachgesagt wor-

den; vielleicht ist es dann auch erlaubt, diesem Werk eine komplizierte Stellenwertbeschreibung innerhalb der Geschichte des autobiographischen Romans beizugeben. Aus der Perspektive der Romandefinition des 19. Jahrhunderts ist der *Auch Einer* allenfalls als ein biographisch-autobiographischer Monolog zu klassifizieren, der sich aus den verschiedensten Gattungen vom Capriccio bis zum Tagebuch, von der Reiseumoreske bis zur Dorfidylle zusammensetzt. Aus der Sichtweite der Geschichte des autobiographischen Romans bis zur Gegenwart bezeichnet er auf selten transparente Weise die Krise des traditionellen Romans durch das Pathologisch- und Pluralwerden des autobiographisch konsistenten Ich. Im Zerfall epischer Totalität und gesicherter Ich-Konsistenz markiert dieser autobiographische Roman Vischers einen bedeutsamen Punkt auf der Fluchtlinie zur Moderne.

Diese These vom *Auch Einer* als Signum für die Krise des traditionellen Romans und als Durchgangsstelle zum modernen Roman kann abschließend und im Ausblick nur an einem der möglichen Punkte, der Gattungsdiskussion, konkretisiert werden. Die ästhetische Präsentation einer Roman- und Zeitkrise leistet Vischers *Auch Einer* nicht unfreiwillig, sozusagen trotz des künstlerischen Mißlingens;⁹³ sie ist wesentlich bedingt durch die ästhetisch geleitete Metareflexion der Gattungen. Der hegelkritische Biographietypus unterscheidet sich von dem gängigen des 19. Jahrhunderts durch die Selbstreflexion der biographischen Gattung, wie Graevenitz nachweisen konnte.⁹⁴ Der *Auch einer*, der in bestimmter Negation damit kommuniziert, setzt die dortige Reflexion der Geschichtsschreibung in der Dichtung fort und gerät damit in die Randzone von Biographie und Autobiographie, Philosophie und Dichtung. Greifen wir zunächst die hilflosen, weil ins 19. Jahrhundert zurückweisenden, aber hermeneutisch gleichwohl notwendigen „Ersatzbegriffe“ Vischers auf: die Novelle, das Capriccio, die Humoreske.

1. Der Versuch, den *Auch Einer* unter die Gattung ‚Novelle‘ zu subsumieren, beinhaltet eine doppelte Zurücknahme gegenüber dem traditionellen Roman. Die Novelle verzichtet nicht nur auf die epische Totalität, die Vermittlung von Ich und Welt, und begnügt sich statt dessen mit der „andeutenden Abbréviatur, in der die Beziehung zu dem großen Ganzen des Weltlebens durchschimmert“,⁹⁵ sie verzichtet gleichermaßen auf den „ganzen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit“,⁹⁶ mithin auf die sozialpsychologische Genese eines Individuums (II, 90), mithin auf die für die Fusion von Autobiographie und Dichtung so entscheidende kausalpsychologische Teleologie einer Lebensgeschichte. Sie beginnt dort, wo Goethe in *Dichtung und Wahrheit* aufhört: bei der Einsicht in die die moralische Weltordnung durchkreuzende Dämonie.⁹⁷ Mit dieser Konzentration aufs Mannesalter, mit dieser Preisgabe autobiographischer Dominanz der Ichgenese setzt sie freilich – und das ist ihre Chance – den Prozeß einer gegenseitig korrigierenden Verschränkung von Autobiographie und Biographie in Gang.

2. Die Auflösung der klassisch poetischen Verbindungen zwischen Autobiographie und Dichtung von Goethe bis Keller bedeutet die Freisetzung der „Vieldeutigkeit des realen Daseins einer Person“, die durch die „in eine epische Kon-

sistenz“ gezwungene Erzählstruktur unmöglich war.⁹⁸ Erprobt wird dagegen eine inkonsistente, wilde, bis zur Konfusität gehende Form. Erklärlich wird dadurch der Rückgriff auf das *Capriccio*, diese Gattungsform, „welche durchaus mehrschichtig eine subjektiv erfahrene Doppelwelt baut“⁹⁹ und seit der Romantik die Entzweiung des Ich mit sich und der Welt zum Thema hat.¹⁰⁰ Die späte und überraschende Aufwertung der von Vischer früher, zur Zeit seiner am poetischen Realismus orientierten Ästhetik, negativ bewerteten Gattung – parallel zur gleichzeitigen Aufwertung Jean Pauls –, der Wechsel von der einlinig erzählenden,¹⁰¹ thematisch an die Situationskomik des Alltags gebundenen,¹⁰² ästhetisch am historischen Roman¹⁰³ orientierten Gattung ‚Humoreske‘ zur mehrschichtig erzählenden, offenen, romantischen Gattung ‚Capriccio‘ signalisiert einen Paradigmenwechsel in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Gattungsverschiebung von der Humoreske zum *Capriccio* verläuft parallel zu der sich verschärfenden Krise des Romans als Folge der durchschauenden, erpreßten Versöhnung von Autobiographie und Dichtung im Roman.

3. Da wir solche „Ersatzbegriffe“ wie *Novelle* und *Capriccio* nur auf der Folie kompensatorischer Rückgriffe angesichts der Krise des Romans lesen können, ist ihre Funktion zu ergänzen durch Gattungen, die diesen Auflösungsprozeß von Autobiographie und Dichtung noch unmittelbarer wiedergeben: zum Beispiel die spezifische Verwendung des Tagebuchs.¹⁰⁴

Die Preisgabe einer übergeordneten Sinneinheit, wie sie beispielsweise die erprobte Fusion von Autobiographie und Dichtung, sei es bei Goethe oder Keller, noch unterstellt, hat die „Vorherrschaft“ des Tagebuchs über die Autobiographie zur Folge.¹⁰⁵ Das der Autobiographie wesentliche Medium der Distanz und rückschauenden Erinnerung, ja selbst die Möglichkeit eines episch erzählenden Tagebuchs als „Mittel künftiger Lebensgestaltung“¹⁰⁶ werden verworfen zugunsten eines atomistischen, punktuellen Wechsels von Reflexion und Affekt, Philosophie und Semiotik.¹⁰⁷ Der Dominanz der physiologischen Einzelbeobachtung¹⁰⁸ gegenüber dem synthetischen Entwurf einer moralischen Seelengeschichte korrespondiert aufs genaueste das Komisch- und Häßlichwerden des Autobiographischen, also die Entwicklung ästhetischer Bewältigungs- und Aufschiebungsformen der zur Pathologie tendierenden Autobiographie.

4. Je schlüssiger die Struktur des poetischen Alterswerks von Vischer als Metareflexion der in die Krise geratenen traditionellen Verbindung von Autobiographie und Dichtung verstanden werden kann und in diesem Zusammenhang die Konjunktur von *Capriccio* und Tagebuch klärt, desto schwieriger wird freilich die Erklärung der „Pfähldorfgeschichte“. Sie wird im Werk vom biographischen Erzähler posthum als einzige abgeschlossene Dichtung des Helden publiziert. Kompositionell kommt sie zwischen die Darstellung der Reisebekanntschaft und das Tagebuch zu stehen. Es läge nahe, Martinis Verdikt zu übernehmen, die „weitschweifige, allegorisch-ironische und pädagogische Pfähldorfgeschichte“ reiße den Roman kompositionell auseinander.¹⁰⁹ Statt dessen neige ich dazu, zwar nicht den Angelpunkt, aber doch die Bewährung meiner These just in dieser Pfähldorfgeschichte zu sehen: aus dem Zerfall des Idealismus, traditionel-

ler harmonisch ‚realistischer‘ ästhetischer Formen sowie der Verdrängung des Selbst aus der ‚erhabenen‘ Biographie der Bismarckzeit resultiert die Konjunktur eines Zusammenspiels von anonym Autobiographischem mit fiktiv Biographischem.

Gegenbildlich zu der im Lauf des Romans unaufhaltsamen Konvergenz von Ichkrise und Weltkrise entsteht in der eingelegten Pfahldorfgeschichte eine mythisch überhöhte, gelungene idyllische Lebensweise und eine trotz aller Gefährdungen geglückte kulturelle und zivilisatorische Evolution. An die Stelle des Spiels mit biographischem und autobiographischem Blickwechsel tritt die autobiographische und biographische Verschlüsselung. Im Rollenspiel mit dem Erhabenen und Komischen werden David Friedrich Strauß als Repräsentant einer erhabenen Mission¹¹⁰ und Gottfried und Ferdinand Keller als fortschrittliche „Barden“ porträtiert.¹¹¹ Dieses den Kulturfortschritt thematisierende fiktive Freundschaftsbild wird kontrapostisch ergänzt durch die satirische Darstellung der Gegner, wobei einerseits die strenggläubigen Angehörigen des Lehrkörpers der Universität Zürich (vor allem der Züricher Pfarrer Heinrich Lang als Druide Angus) karikiert werden,¹¹² andererseits der zur Zeit von Vischers Aufenthalt in Zürich weilende ungeliebte Wagner mit seinem Werk parodiert wird.¹¹³ Das Freundschaftsbild wird zum Kulturbild erweitert. Diese Gruppenbiographie ist wiederum poetische Antwort auf das Freundschaftsbild eines inzwischen verstorbenen Freundes, Eduard Mörikes „Orplid“¹¹⁴ in seinem Roman *Maler Nolten*, und gleichzeitige, aktuell kritische Auseinandersetzung mit der Konzeption der Dorfgeschichte seines Dichterfreundes Berthold Auerbach. Die Pfahldorfgeschichte ist als Mittelstück des Werkes notwendiges Gegenbild zur fortschreitenden Identitätskrise des „Auch Einer“. Trotz des Scheiterns aller politischen und kulturellen Hoffnungen in der Gründerzeit ist diese Pfahldorfgeschichte dennoch keine Utopie. In fiktiver Rückblende auf vergangene Kulturstufen hält der Autor erinnernd Rückschau auf eine im Vormärz als möglich geglaubte und im Exil, in der demokratischen Schweiz partial realisierte Kultur- und Zivilisationsrevolution.

Der Ästhetiker Vischer hat sich als Erfinder des indirekten Idealismus verstanden. Gegenüber einem starren, dogmatischen Klassizismus vertrat er zunehmend, entschieden nach der Selbstkritik an seiner metaphysisch-idealistischen Ästhetik, einen induktiven, psychologisch und empirisch gesättigten Idealrealismus, der seinen Widerpart, den naturalistischen Realismus, in sich prozessual aufzuheben in der Lage sein sollte. Angesichts des naturalistischen Realismus eines Courbet, Liebermann,¹¹⁵ Zola und für Vischer auch schon Keller¹¹⁶ sah er sich gezwungen, alle Ressourcen des indirekten Idealismus (des Komischen und Symbolischen) zu mobilisieren, um den für den Klassizismus bislang provozierendsten Vorstoß ins Ekelhafte, Peinliche, Häßliche und Inkonsistente zu wagen. Der Exzeß des Zufalls führt, ästhetisch gesehen, den Klassizismus zum Bündnis mit dem Manierismus, dem Capriccio, dem „Barocken“, um im Gegensatz zum Naturalismus das Gemeine und Niedrige zugleich wieder ins Phantastische, Grotteske und Symbolisch-Traumhafte aufzuheben. Insofern kommt –

überraschend – dieser indirekte Idealismus am Ende des *Auch Einer* im Symbolismus des *fin de siècle* an.¹¹⁷

Die in diesen Gesamttrahmen eingelegte Pfahldorfgeschichte ist nicht nur ein gehaltliches Gegenbild zur Identitätskrise des Helden, sie ist zugleich ästhetisch ein Versuch, Romantik und Realismus zu vermitteln. In der Verbindung von romantisch-phantastischer Utopie – Mörikes „Orplid“ – mit der realistischen Dorfgeschichte als kulturhistorischem Gemälde wird ein ästhetisch-autobiographisches Wunschziel des jungen Vischer erinnert. Neben dieses vergangene, in der Pfahldorfgeschichte erinnerte Lösungsmodell aus der Nach-Goethezeit tritt ein aktuelles im gesamten Roman. Der *Auch Einer* läßt sich lesen als literarisch-autobiographische Antwort auf das als problematisch empfundene ästhetisch-weltanschauliche Konzept in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*. Die Diagnose, die Vischer als Kunstkritiker Keller im Blick auf dessen autobiographischen Roman stellt, gilt allemal auch für die Ausgangsposition des *Auch Einer*: „So hat unser selbstbiographischer Poet offenbar einen eigenen dämonischen Trieb, sich zu verhäßlichen.“¹¹⁸ Gegen diesen realistischen Naturalismus mobilisiert Vischer den indirekten Idealismus, indem er konstatiert: „Wohl bewegt sich alle Individualität in Widersprüchen, aber es versteht sich, daß sie nicht dargestellt werden dürfen, als wären sie unlösbar.“¹¹⁹ Die Lösung verspricht er sich freilich nicht mehr in der klassischen, kompositorischen und poetischen Beschönigung dieser Widersprüche, wie etwa in *Dichtung und Wahrheit*.¹²⁰ Er findet sie in der Darstellung des Leids, im „unendlichen Schmerz“, durch den das „in die allgemeine Unreinheit verwickelte Subjekt“ in die Lage kommt, „durch Selbstverlust zu sich selbst“ zurückzukehren.¹²¹ Literarisch im Blick auf Keller ist der *Auch Einer* philosophisch eine Antwort auf die Pessimismuskonjunktur der Gründerzeit und ihren „metaphysischen Prinzipienstreit um das Tragische“.¹²²

Es kann als epochales Zeichen für das „überkompensatorische Schuldgefühl“¹²³ der wilhelminischen Ära gelten, daß der ehemals entschiedene Pietismuskritiker¹²⁴ Vischer nun, 1878, in seinem Alterswerk zur Lösung aktueller Widersprüche der (und seiner) Individualität literarisch auf pietistische Formen der Bekehrung und Buße zurückgreift, im Zerfall moderner bürgerlicher Autobiographie also ihren Ausgangspunkt, das pietistische Tagebuch, reaktiviert (II, 122, 140).

Das Gesetz dieser epochalen Stil-Melange, dieses Eklektizismus von Klassizismus und Manierismus, Romantik und Realismus, erschließt sich demnach nicht aus einer traditionellen Hermeneutik der Autobiographie, die von Karl Philipp Moritz bis Keller eine lebensgeschichtliche Frage durch die kausalpsychologische Darstellung eines Lebenslaufs zur Antwort bringt.¹²⁵ An die Stelle dieser diachronischen, entwicklungsgeschichtlichen Auffassung tritt ein synchronisch organisiertes Frage- und Antwortspiel, das die Poesie, Geschichtsschreibung und Philosophie des 19. Jahrhunderts zu umgreifen versucht. Autobiographisch motiviert, sucht Vischers Alterswerk Antwort aufs poetisch Vergangene (in vielfältiger Weise auf Goethes Werk), auf vergangen Gegenwärtiges (seine Jugendzeit und deren poetische Lösungswege) und auf die aktuelle Gegenwart, einerseits in

der erhabenen Biographie, andererseits in ihrer poetischen „Übertreibung ins Schwarze“.¹²⁶

Goethe hatte Jean Pauls *Hesperus* einen „Tragelaph von der ersten Sorte“ kritisch benannt.¹²⁷ Kurt Wölfel hat dem zugestimmt, nur mit einer entscheidenden Akzentverschiebung: Jean Paul habe „innerhalb des einen Raums des Erzählens Spannungen [geschaffen], deren schiere Unerträglichkeit den Roman zu einer Art von Zerreißprobe auf das Exempel hinauftreiben zu wollen scheint, ob und wie sich alle die Widersprüche, die menschliche Existenz und Welt bei Jean Paul markieren, poetisch überhaupt noch unter einen Hut bringen lassen“.¹¹⁸ Im Blick auf die Produktion des *Auch Einer* hat sich Vischer als Jean Paul *redivivus* verstanden (II, 56).¹²⁹ Hatte Jean Paul sich „die Heterogenität und Widersprüchlichkeit der Formenwelt [...] aus den so unterschiedlichen Romanen des 18. Jahrhunderts“ angeeignet, um „die Widersprüchlichkeit und Heterogenität menschlichen Wesens, Lebens und Schicksals explizieren“ zu können,¹³⁰ so gilt dies für Vischer am Ende des 19. Jahrhunderts unter den Bedingungen einer komplexen und widersprüchlich gewordenen imperialistischen Gesellschaft erst recht.¹³¹

„Der Titel ist der Mikrokosmos des Werkes, Schauplatz der Aporie von Dichtung selbst“,¹³² bemerkte Adorno, im Zusammenhang mit der Einsicht in die zunehmende Aushöhlung von Sinn, zu Titeln moderner Poesie. Von Vischers *Auch Einer* zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* ist noch ein riesiger Schritt; aber die Entfaltung eines synchronen Polyperspektivismus in universaler Verschränkung von Wissenschaft und Kunst, in Formen der Parodie, der Satire und des Zynismus durch einen Helden, der aus der Teleologie einer bürgerlichen Lebensgeschichte herausgerissen in der Kontemplation eines Rentiers verharret, ist doch eine bemerkenswerte ästhetische Analogie.

Anmerkungen

- 1 Vgl. G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Bd. IV, 2 (Frankfurt, 1969); R. Minder, *Die religiöse Entwicklung von Karl Philipp Moritz auf Grund seiner autobiographischen Schriften. Studien zum „Reiser“ und „Hartknopf“* (Berlin, 1936); R. R. Wuthenow, *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert* (München, 1974); G. Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert* (Stuttgart, 1977); K. D. Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (Tübingen, 1976).
- 2 H. Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1979).
- 3 Die Band- und Seitenangaben zu Vischers *Auch Einer* beziehen sich auf die fünfte Auflage (Stuttgart und Leipzig, 1891).
- 4 In der Entfaltung des Gattungsbewußtseins der Autobiographie notiert Niggel diese Einsicht vornehmlich bei Herder: „Das Selbstbewußtsein ist nur ‚verworren‘, so daß wir die eigenen Gedanken und unser Antlitz nur erkennen, wenn wir doppelgängerisch von außen auf uns zukommen...“ Niggel, *Geschichte*, S. 48.

- 5 Minder, *Entwicklung*.
- 6 Vgl. Niggel, *Geschichte*, S. 140.
- 7 K. Feilchenfeldt, *Varnhagen von Ense als Historiker* (Amsterdam, 1970), S. 313. Zu Vischers Begriff der „verzweifelten Amphibolie“ und dessen Zusammenhang mit Hegels Begriff „Amphibie“ vgl. Anm. 32 in Ingrid Oesterles Beitrag im vorliegenden Band.
- 8 Vgl. Feilchenfeldt, S. 296.
- 9 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, 4. Bd. (Darmstadt, 1971), S. 128.
- 10 Vgl. R. Hayms Kritik an der Schreibweise des Biographen K. A. von Varnhagen. In: *Preußische Jahrbücher*, hrsg. von R. Haym, Bd. 11 (Berlin, 1863), S. 468 (zit. nach F. Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. II [Stuttgart, 1972], S. 226).
- 11 J. Schönert, *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik* (Stuttgart, 1969), S. 49.
- 12 H. Brunner, *Die poetische Insel* (Stuttgart, 1967), S. 183.
- 13 Fr. Th. Vischer, Zusatz: In: *Altes und Neues* (Stuttgart, 1881), S. 375. Vgl. auch Vischers Brief an Eduard Zeller vom 15. 12. 1878.
- 14 Goethes Tagebuch auf der Reise von Weimar nach Karlsbad, 18. Mai 1810; zit. nach Niggel, *Geschichte*, S. 167.
- 15 Ebd.
- 16 Jean Paul, *Werke* I, XI, S. 121, S. 116.
- 17 Die Identität und Nichtidentität von Held und Autor wurde in der Forschung weder in der poetologischen Tradition bedacht noch zum Ausgangspunkt der Werkinterpretation gemacht. Entweder werden Autor und Held einfach identifiziert, wie etwa bei Seebas und Schlawe, oder die Selbstausslegung Vischers wird einfach paraphrasiert, wie von Zeller und Feilbogen. Vgl. F. Seebas, F. Th. Vischer zu seinem 70. Todestag am 14. September. In: *Deutsche Rundschau* 83 (1957), S. 918; Fritz Schlawe, *Friedrich Theodor Vischer* (Stuttgart, 1959), S. 360; E. Zeller, Zur Erinnerung an Friedrich Vischer. In: *Goethejahrbuch*, 1888, S. 271; F. Feilbogen, *Fr. Th. Vischers „Auch Einer“* (Zürich, 1916), S. 148.
- 18 Die autobiographischen Züge des *Auch Einer* betont Vischers Biograph Fritz Schlawe ausdrücklich: „Wer mit der Geschichte seines Lebens bis in Einzelheiten vertraut ist, weiß von Satz zu Satz Bescheid, auf welches Erlebnis jeder sich bezieht, angefangen von den Erlebnissen Einhards, die teilweise der Wirklichkeit nacherzählt sind, über die Gestalten, vor allem der Frauen, bis zu den Reflexionen. Es ist geradezu eine zweite Abhandlung ‚Mein Lebensgang‘, nur diesmal ganz von innen gesehen.“ Schlawe, *Vischer*, S. 360.
- 19 Vgl. Zusatz, S. 379.
- 20 Zusatz, S. 387.
- 21 Zusatz, S. 380. Vgl. auch W. Iser, *Der implizite Leser* (München, 1972), S. 10.
- 22 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, In: *Werke*, 5. Bd. (Darmstadt, 1967), S. 130, Anm. 2 (§ 33).
- 23 R. Weltrich, Rezension des ‚Auch Einer‘. In: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 7.–10. 1879. Zit.: R. Grimm, Zur Wirkungsgeschichte von Vischers „Auch Einer“. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. von H. Kreuzer (Stuttgart, 1969), S. 368.
- 24 Ein Beispiel: Indem Vischer den *Auch Einer* zum ehemaligen Polizeivogt macht, arbeitet er das Moralisch-Polizistische an sich selbst fiktiv heraus. A. Kluge hat mit seinem Film *Der starke Ferdinand* Komik aus einer vergleichbaren Konstellation entwickelt.
- 25 Vgl. die These H. Meyers von der Rehabilitierung des Sonderlings durch Vischer. H. Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* (München, 1963), S. 223–228.

- 26 Vgl. Niggel, *Geschichte*, S. 50.
- 27 Vgl. ebd., S. 53–55.
- 28 Misch, *Geschichte*, 4. Bd., S. 978.
- 29 Grimm, Zur Wirkungsgeschichte von Vischers „Auch Einer“, S. 353: „zwischen 1914 (61. Ts.) und 1920 (116. Ts.) verdoppelt sich die Auflagenhöhe nahezu“. Den Terminus „Volksbuch der liberalen Bourgeoisie“ gebrauchte G. Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer. In: G. L., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1956), S. 278.
- 30 Fr. Th. Vischer, Gottfried Keller. In: *Kritische Gänge*, hrsg. von R. Vischer, 6. Bd., (21922), S. 242.
- 31 Zusatz, S. 345.
- 32 An die Tochter Martha, 9. 7.1893. Zit. nach G. Niggel, Fontanes ‚Meine Kinderjahre‘ und die Gattungstradition. In: *Sprache und Bekenntnis*, hrsg. von W. Frühwald und G. Niggel (Berlin, 1971), S. 258.
- 33 Im Geiste tätiger Gegenwart opponiert beispielsweise Niebuhr gegen die Autobiographie: „der bloße Entschluß, sich auf die eigene Vergangenheit zu kehren“, sei der Beweis, „daß man für Gegenwart und Zukunft verloren“ ist und „mit ganzer Wurzel nicht mehr lebt“. Zit. nach Misch, S. 977.
- 34 W. von Kügelgen an den Bruder G. von Kügelgen, 26. 12. 1866; zit. nach Niggel, Fontanes ‚Meine Kinderjahre‘, S. 264, Anm. 32.
- 35 Vgl. J. Hermand, Zur Literatur der Gründerzeit. In: J. H., *Von Mainz nach Weimar (1793–1919). Studien zur deutschen Literatur* (Stuttgart, 1969), S. 219 f.
- 36 B. Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie* (Frankfurt, 1970).
- 37 G. G. Gervinus *Leben. Von ihm selbst* [1860] (Leipzig, 1893), S. 86 f.
- 38 W. von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (München, 1922), Vorwort des Herausgebers.
- 39 Zit. nach Scheuer, S. 98.
- 40 Vgl. G. Freytag, *Erinnerungen aus meinem Leben*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8 (Leipzig, o. J.), S. 565 f.
- 41 F. Th. Vischer, G. Keller, S. 241: „Es ist ein Mittelding zwischen Roman und Selbstbiographie und gehört hiermit überhaupt einem fraglichen Genus an.“
- 42 Gervinus, S. 127.
- 43 Ebd., S. 133.
- 44 Ebd., S. 141.
- 45 Ebd., S. 87.
- 46 Ebd., S. 135.
- 47 Ebd., S. 86.
- 48 Von einer Epochenwende in der deutschen Literatur nach dem Erscheinen des *Auch Einer* sprach schon Vischers Zeitgenosse W. Kirchbach; vgl. Grimm, Zur Wirkungsgeschichte, S. 358. Vgl. auch B. Emrich, Friedrich Theodor Vischers Auseinandersetzung mit Jean Paul. In: *Festgabe für E. Berend zum 75. Geburtstag*. (Weimar, 1959), S. 136 f.
- 49 H. Lübke, Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie. In: *Identität*, hrsg. von O. Marquard u. K. H. Stierle (München, 1979), S. 284: „Erzählte Geschichten sind Medien der Präsentation eigener und fremder Identität, und niemand kann eine eigene ohne Vergegenwärtigung fremder finden. Auch wenn wir Leben, Werke und Tage anderer beschreiben, ist die Präsentation ihrer Identität eine Funktion des geschichtlichen Zusammenhangs, in welchem wir unsere eigene haben, und die Forderung, zur

- Sicherung der Objektivität in dieser Beschreibung durch die eigene Identität zu kürzen, ist nicht etwa schwer zu erfüllen – sie ist sinnwidrig, das heißt sie ist eine Forderung aus verwirrten Begriffen.“
- 50 Vgl. z. B. K. E. von Baer, Aus den „Nachrichten über Leben und Schriften“ (1865). In: *Wege zu realistischem Lebenserfassen. Junges Deutschland und Frührealismus 1830 bis 1848*, hrsg. von E. Volkmann (Leipzig, 1943), S. 33: „Inneres Leben schildern zu wollen, verzichte ich [. . .]. In der Tat heißt es auch wohl die Naivität zu weit treiben, wenn wir Andern zumuten wollen, ein Bild von unserem Selbst, wie wir es ihnen vorhalten, für ein treues zu nehmen, da wir doch, wenn das Bewußtsein uns einen Spiegel von uns vorhält, denselben so lange ausschleifen, bis die gefälligen Stellen vergrößert und die ungefälligen verkleinert erscheinen.“
- 51 F. Nietzsche, Der Fall Wagner. Nachschrift. In: F. N., *Werke* (Darmstadt, 1963), S. 929.
- 52 Vgl. die Differenzierung zwischen Autobiographie und Memoiren bei F. Sengle, S. 220 und B. Neumann, S. 28.
- 53 Vgl. Anm. 39.
- 54 G. v. Graevenitz, Geschichte aus dem Geist des Nekrologs. Zur Begründung der Biographie im 19. Jahrhundert. In: *DVjs* 54 (1980), S. 105–170.
- 55 Graevenitz' These von dem Zusammenhang von Mythenkritik in Strauß' *Leben Jesu* und anschließender Biographieproduktion wird von der Abhandlung Vischers über *Friedrich Strauß als Biograph* bestätigt: „als das Positive zu jenem Negativen, als die Erscheinung der behaftenden Geisteskraft, die hinter der verneinenden sich noch verborgen hatte“. Vischer, *Kritische Gänge*, 1. Bd. (Leipzig, 21914), S. 219.
- 56 Graevenitz, S. 136.
- 57 Ebd., S. 135. Auch hier ist Vischer in seiner Abhandlung dieser These von der Biographie im Geiste des Nekrologs sehr nahe: „du mußt untergehen, und ewig lebst du nur durch das Andenken der Menschen und durch mich“; Vischer, *Kritische Gänge*, S. 221.
- 58 Ebd., S. 231.
- 59 Ebd., S. 252.
- 60 Ebd., S. 245.
- 61 W. Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik* (Stuttgart, 1959), S. 67 f.
- 62 Graevenitz zitiert aus Hayms *Hegel und seine Zeit* folgende bezeichnende Denkfigur, die den späidealistischen Ästhetiken von Ruge bis Schasler, in der Beschreibung des Prozesses der Kategorien vom Abstrakt-Schönen über das Erhabene, Komische und Häßliche zum idealrealistischen Schönen ihre genaue Parallele findet: „Wir folgen, geben wir es zu, dem Zug der Zeit zum Materialismus, wenn wir geistige Gestaltungen auf ihre realen Motive reduciren [. . .]. Wir folgen aber diesem Zuge, um aus der Verschüttung des Geistes den unvertilgbaren Funken idealistischer Ansicht desto kräftiger wiederaufzublasen [. . .]“
- 63 Vgl. G. Oesterle, Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' ‚Ästhetik des Häßlichen‘ als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch (Stuttgart, 1977), S. 253–270.
- 64 G. Büchmann, *Geflügelte Worte* (Berlin, 321972), S. 75.
- 65 B. Glogau, Rezension in der *Nationalzeitung*. Vischer schreibt darüber an seinen Sohn Robert (5. 12. 1878): „Diese Giftsau macht mir das Ganze zu einem Pasquill“, und antwortet ihr polemisch in dem Gedicht *Wanderschicksal*; vgl. Schlawe, S. 363 f.

- 66 Ebd., S. 360.
- 67 F. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898* (Stuttgart, 31974), S. 332.
- 68 Vgl. Feilbogen, S. 199.
- 69 F. Spielhagen, Ein „humoristischer“ Roman. In: F. S., *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (Leipzig, 1883), S. 104. Zit. nach Grimm, *Zur Wirkungsgeschichte*, S. 366.
- 70 W. Kirchbach, *Ein Lebensbuch. Gesammelte kleinere Schriften, Reisegedanken und Zeitideen* (München u. Leipzig, 1886), S. 280. Zit. nach Grimm, *Zur Wirkungsgeschichte*, S. 357. Allgemein zur Rezeption des *Auch Einer* vgl. inzwischen auch Wendelin Haverkamp, *Aspekte der Modernität. Untersuchungen zur Geschichte des „Auch Einer“ von Friedrich Theodor Vischer* (Aachen, 1981).
- 71 Vgl. Fr. Th. Vischer, *Allotria*. In: *Dichtersche Werke*, 5. Bd. (Leipzig, 1917), S. 91.
- 72 Lübbe, Identitätspräsentationsfunktion, S. 278.
- 73 *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*. Neue vollständige Ausgabe auf Grund der Handschriften im Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von J. Petersen (Leipzig, 1927), I, i., No. 203, S. 95: „Mir ists eine sonderbare Empfindung unbekannt in der Welt herumzuziehen, es ist mir als wenn ich mein Verhältnis zu den Menschen und Sachen weit wahrer fühlte.“
- 74 O. Marquard, Identität – Autobiographie – Verantwortung (ein Annäherungsversuch). In: *Identität*, S. 692.
- 75 K. L. Berghahn, „Das Pathetischerhabene“ – Schillers Dramentheorie. In: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*, hrsg. von K. L. B. u. R. Grimm (Darmstadt, 1972), S. 495.
- 76 Die „Hemmnisbegegnung, die Satansbegegnung aus den Gründen der drohenden realen, absoluten Selbstbegegnung“ als Wesen des Tragischen bestimmte Bloch gegen Lukács in einer Denk- und Beschreibungsbewegung, die Vischer analog ist: „Es macht so müde zu leben, und das klappernde Fenster, der immer wieder rauchende Ofen, der sonst sehr schöne Schreibtisch, aber er braucht jeden Morgen eine Korkscheibe unter den Fuß, um geradezustehen, die furchtbare Feindes- und Vampyrgestalt der Köchin aus Strindbergs ‚Gespenstersonate‘, alle diese kleinen, peripheren und deshalb in nichts zu erschlagenden, uns total unhomogenen Gifte sind imstande, die Quintessenz des Blumenmüssens, des Ermordetwerdens allen Lichts in diesem Zuchthaus, Irrenhaus, Leichenhaus Erde an sich zu ziehen [...] nur bedeutet das nicht zugleich, wie bei Lukács, daß der Taumel des äußeren Lebens kraftlos sein müsse, daß also das Menschenfeindliche, zum mindesten aber das Schlammartige, Gallertige, Unberechenbare, beliebig Steckenbleibende, falsch Komplizierte, launisch, böseartig Fortunahafte und Intermittierende des äußeren Kausalnexus schlechterdings als einfach und wahllos Alogisches übersehen werden dürfte.“ E. Bloch, *Geist der Utopie* (Frankfurt, 1964), S. 178 f.
- 77 Zusatz, S. 374.
- 78 Der zweite Satz in Vischers *Auch Einer* formuliert, parallel zum Anfang von Rousseaus *Confessions*, das Rechtfertigungsmotiv: „Wer es darf, hebe den ersten Stein gegen ihn auf! Ich meinsteihs gedenke es nicht zu tun“ (I, 1). „Jeder von ihnen [den Mitmenschen] entblöße am Fuß deines Thrones [des „ewigen Geistes“] sein Herz mit derselben Wahrhaftigkeit, und wer es dann noch wagt, der mag ruhig hervortreten und sprechen: ‚Ich war besser als dieser Mensch dort.‘“
- 79 H. Glockner, *Fr. Th. Vischer und das neunzehnte Jahrhundert* (Berlin, 1931), S. 15.
- 80 Im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind drei Aufsätze von R. Grimm erschienen: der

- Anm. 23 zitierte zur Wirkungsgeschichte von Vischers „Auch Einer“; sodann Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Studien zur Trivialliteratur*, hrsg. von H. O. Burger (Frankfurt, 1968), S. 101–116, und Begriff und Gattung „Humoreske“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* III (1968), S. 145–164. Materialiter und argumentativ basieren meine Überlegungen auf dieser Arbeit; für die großzügige Überlassung des Manuskripts danke ich Reinhold Grimm.
- 81 Vgl. Grimm, Zur Wirkungsgeschichte.
- 82 Zusatz, S. 356 f.
- 83 Grimm, *Studien*, S. 283.
- 84 Zusatz, S. 356: „Meint man denn, der Autor wisse nicht, daß dieser Stiefbruder des Epos ein breiteres Weltbild, eine reiche Vielheit von Charakteren, Zuständen, Schicksalen verlangt?“
- 85 G. Lukács, Zur Soziologie des modernen Dramas. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (Tübingen, 1914), S. 320.
- 86 S. Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Frankfurt, 1963), S. 76.
- 87 G. Keller, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, 1, S. 145 (Brief an Vischer vom 15. 11. 1878).
- 88 Dies betone ich, mit Grimm, vor allem gegen die Interpretationsansätze von Martini (*Deutsche Literatur*, S. 432 f.) und Schlawe: „Allein das schwere Gedankengut, das hier von der reichlich skurrilen Schale umgeben ist, sicherte dem Buch seinen Rang“ (S. 363).
- 89 Grimm verweist auf den Unmut Auerbachs über die häufige Änderung der Erzählperspektive. Man sehe A. E. „in drei verschiedenen Gesichtspunkten, vom Dichter mit Ich erzählend, vom Bekanntenkreis und schließlich, wie er sich selbst ansieht in dem Tagebuch. Da ist bald Oberlicht, bald Seitenlicht hüben und drüben und Beleuchtung von unten, mit einem Wort ein unruhiges Licht“; vgl. Grimm, Wirkungsgeschichte, S. 370.
- 90 Ebd., S. 380 f., insbes. Anm. 163.
- 91 W. H. Bruford, The Idea of ‚Bildung‘ in Friedrich Theodor Vischer’s „Auch Einer“. In: *Essays in German Language, Culture and Society*, hrsg. von S. S. Prawer, R. H. Thomas, L. Forster (London, 1969), S. 7: „Vischer’s experiments with a multiple approach, made no doubt in the search for a more consistent realism, are in any case child’s play to follow, compared with the complexities of Joyce or Musil.“
- 92 Martini, *Deutsche Literatur*, S. 432.
- 93 Martinis Interpretation des A. E. neigt dazu, die „repräsentative Bedeutung“ des A. E. als einer „akzentuierenden geistesgeschichtlichen Dokumentation“ (432) gegen die Minorität des künstlerischen Werts auszuspielen.
- 94 Graevenitz, *Geschichte*, S. 129.
- 95 P. Heyse u. H. Kurz (Hrsg.), *Deutscher Novellenschatz* (München, o. J.) [=1871], Bd. I, S. XVIII. Zit. nach Grimm, *Studien*, S. 53.
- 96 Fr. Th. Vischer, *Ästhetik* I, S. 157, 260. Zit. nach Grimm, *Studien*, S. 51.
- 97 J. W. Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: *Goethes Werke*, 10. Bd. (Hamburg, 1959), S. 177.
- 98 Müller, *Autobiographie und Roman*, S. 352.
- 99 Grimm, *Studien*, S. 19.
- 100 Vgl. W. Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns* (Stuttgart, 1967), S. 156, 161.
- 101 Grimm, *Studien*, S. 119.
- 102 Ebd., S. 155.
- 103 Ebd., S. 159.

- 104 Das Tagebuch im *Auch Einer* ist möglicherweise eine Fortsetzung und Umwandlung von Goethes *Sprüchen in Prosa* und deren Mischung von Aphorismen, persönlichen Geständnissen und biographischen Zustandsschilderungen.
- 105 Misch, *Geschichte*, S. 959.
- 106 Niggel, *Geschichte*, S. 49.
- 107 Zusatz, S. 378: „In eine Feuerseele sollte man blicken, es sollte etwas Atmendes, ja Schnaubendes, und wieder Stockendes, schweigend Aufseufzendes in diesen Blättern leben, etwas Vibrierendes, ein voller und wieder fieberhaft unterbrochener Pulschlag.“
- 108 Die Bedeutung der Physiologie in der Komik des *Auch Einer* wäre eine eigene Untersuchung wert. Dabei wäre die mögliche Anregung durch eine französische literarische Physiologie von P. J. Stahl, *L'histoire d'un homme enrhumé*, mit heranzuziehen. (Franza Feilbogen hat die Kenntnis dieser Physiologie durch Vischer plausibel machen können, S. 177.) In diesem Zusammenhang wäre auch Vischers Charakteristik von Goethes ‚Novelle‘ *Wahlverwandtschaften* als Kollision von „dunklen physiologisch-psychischen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen“ mit „Freiheit, Pflicht“ und Selbstbeherrschung (vgl. Anm. 78) zu berücksichtigen.
- 109 Martini, *Deutsche Literatur*, S. 432.
- 110 Vischer verweist im *Zusatz* selbst auf die „Parallele mit unserer Aera“ und in diesem Zusammenhang auf Strauß und den „Züriputsch“; vgl. S. 351.
- 111 Die Namen der Brüder Keller sind in der Pfahldorfgeschichte leicht archaisiert zu Feridun Kallar und Guffrud Kullur. Im Briefwechsel zwischen Keller u. Vischer vom 4. 11. und 6. 8. 1877 sowie vom 15. 11. 1878 wird „die poetische Verherrlichung unserer Nebel- und Pfrügelgegend samt ihren Kutteln und anderen Delikatessen“ von Keller ausdrücklich benannt. Die Übernahme und Umdichtung von Kellers Gedicht *Stille der Nacht* ist ein weiterer Hinweis für die Tradition eines Freundschaftsbildes.
- 112 H. Kürbs, *Studien zur Pfahldorfgeschichte aus Friedrich Theodor Vischers Roman ‚Auch Einer‘* (Borna-Leipzig, 1914), S. 28 f.
- 113 Franza Feilbogen macht auf die Parallele ‚oberster Druiden = Papst‘ (S. 102), insbesondere aber auf Details der Wagnerparodie aufmerksam: die Parodie des Stabreims (115 f.), der Rheintöchter in Wagners *Nibelungen* und insbesondere auf Wagners Anspruch vom 18. 8. 1876 in Bayreuth nach einer Aufführung der *Götterdämmerung*: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt; – Und wenn Sie wollen, werden wir eine Kunst haben.“ Der parodistische Reflex im *Auch Einer* lautet: „Ihr habt uns gehört, was wir können! An euch liegt es, ob es künftig eine Pfahlvolksmusik geben soll!“ Ilse Frapan (*Vischer-Erinnerungen. Äußerungen und Worte. Ein Beitrag zur Biographie Fr. Th. Vischers* [Stuttgart, 1889]) hat Vischers Kritik an Wagner mit den Stichworten „Sinnesbesudelung, Geistumnebelung“, „gefährvoll in ihrer nervenaufregenden und betäubenden Wirkung für kritiklose Hörer“ authentisch aufgezeichnet. Daß Vischer in Zürich im Hause Wesendonk Wagner kennen und ablehnen gelernt hat, ist überdies bezeugt; vgl. Kürbs, *Studien*, S. 31.
- 114 Zum Freundschaftsbild in Mörikes *Orplid* vgl. G. von Graevenitz, *Eduard Mörike: Die Kunst der Sünde* (Tübingen, 1978), S. 142–156 u. L. A. Bauer, *Briefe an Eduard Mörike*, hrsg. von B. Zeller u. H.-U. Simon (Marbach, 1976).
- 115 Vgl. Vischers Kritik am „Idealismus des Häßlichen“ bei Liebermann und Courbet, Über neuere deutsche Karikatur. Die Fliegenden Blätter 1880. In: Fr. Th. Vischer, *Altes und Neues* (Stuttgart, 1881), S. 140–144.
- 116 F. Th. Vischer, Gottfried Keller. Eine Studie. In: *Kritische Gänge*, 6. Bd., S. 243 f.

- 117 Vgl. dazu die späten, nach der Selbstkritik seiner Ästhetik von 1866 und 1873 geschriebenen zwei ästhetischen Versuche: *Der Traum. Eine Studie zu der Schrift Die Traumphantasie* von Dr. Johannes Volkelt; *Das Symbol*. Beide in: *Kritische Gänge*, 4. Bd., S. 420–488.
- 118 Vischer, Gottfried Keller, S. 243.
- 119 Ebd.
- 120 Ebd., S. 241 f.: „Eine Selbstbiographie soll strenger, soll sachlicher sein. Nicht als müßte jede Menschlichkeit gebeichtet werden; gerade ein Zuviel der Entblößung ist erst recht ein Tun der Eitelkeit, die sich auf andern Punkten für das grausame Selbstgericht um so süßer entschädigt: das sieht man bei Rousseau. Also ohne Zudecken kann es nicht abgehen, dennoch hat bei Goethe eine zu weiche Künstlerhand die herbe Wahrheit übertrieben. [...] Nun aber hat er, um abzurunden, auch hinzugedichtet; dazu liegt die Versuchung begreiflich genug im Kompositionsbedürfnis des Poeten.“
- 121 F. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hrsg. v. R. Vischer (München, 1922), § 222, S. 511.
- 122 G. Jäger, Gründerzeit, In: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Bd. 1, hrsg. von M. Bucher, W. Hahl, G. Jäger u. R. Wittmann (Stuttgart, 1976), S. 127 f.
- 123 M. Horkheimer, Schopenhauer und die Gesellschaft, in: M. H., Th. W. Adorno, *Soziologica II* (Frankfurt, 21967), S. 116: „Die internationale Konkurrenz hatte zu den großen Bündnissen, dem Wettrüsten, den Machtblocks erzeugt. Das Kolonialsystem, der Platz an der Sonne, die inneren und äußeren Krisen erzeugten im Unbewußten der Völker die Enttäuschung und Resignation, das überkompensierte Schuldgefühl, das für die Wilhelminische Epoche kennzeichnend ist.“
- 124 Vischer, Cordelia, S. 133.
- 125 In K. Ph. Moritz' *Anton Reiser* war am Ende des dritten Teils die Vorgeschichte als eine Frage bezeichnet worden, die nun ihre Antwort finden müsse. Gottfried Keller hat im Vorwort zur ersten Fassung seines *Grünen Heinrich* Vergleichbares behauptet. Vgl. Müller, S. 347.
- 126 Vischer, Gottfried Keller, S. 245.
- 128 K. Wölfel, Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Jean Paul und die Weimarer Kunst doktrin. In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hrsg. von K. O. Conrady (Stuttgart, 1977), S. 367.
- 127 Goethe an Schiller, 10. 6. 1795.
- 129 Vgl. Zusatz, S. 388.
- 130 Wölfel, S. 367.
- 131 Vgl. zur Ohnmacht der Lebenden, Jäger, S. 110 f. Dazu auch H. U. Wehler, *Das deutsche Kaiserreich 1871–1918* (Göttingen, 1980), S. 41 f; W. Zorn, Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge der deutschen Reichsgründungszeit 1850–1879. In: H.-U. Wehler (Hrsg.), *Moderne deutsche Sozialgeschichte* (Königstein, 1981), S. 254 ff. – Vgl. die Lesersprache (I, 88), welche die Herausgabe des Nachlasses und die Schilderung des „unbequemen Sonderlings“ mit dessen prophetischer Kritik an der Gründerzeit legitimiert.
- 132 Th. W. Adorno, Titel. Paraphrasen zu Lessing. In: Th. W. A., *Noten zur Literatur III* (Frankfurt, 1965), S. 8.

INGRID OESTERLE

Verübelte Geschichte.
Autobiographische Selbstentblößung, komische
Selbstentlastung und bedingte zynische Selbstbehauptung
in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer*

Autobiography

Not drowned by seas
but in drops
not bound by coarse ties
but cobwebs
not foiled walking ropes
but felled by an open shoe lace
all wounds capped by scabs
but the bruises of breath . . .

Felix Pollak

I

In Friedrich Theodor Vischers Alterswerk, dem *Auch Einer*, gebe es kaum eine wesentliche Stelle, die nicht autobiographisch belegt werden könnte, versichert Vischers Biograph;¹ auch den Zeitgenossen waren Gleichklänge zwischen dem spätidealistischen Philosophen Vischer und der Gestalt des vorzeitig pensionierten Polizeivogts, Auch Einer, nicht entgangen. Durchgängig hat daher die Forschung den „Helden des Buches“ mit dem Autor „identisch“ gesetzt.²

Zum autobiographischen Charakter des Buches freilich scheint ein anderes literarisches Merkmal schwer zu passen, das ebenfalls der Forschung geläufig ist. Parallel nämlich zur Feststellung des Biographen über die vielfältigen lebensgeschichtlichen und weltanschaulichen Gemeinsamkeiten von Autor und Figur kann der Literaturwissenschaftler nachweisen, daß es kaum eine bedeutende literarische Prosaform des 19. Jahrhunderts gibt, die im *Auch Einer* nicht ihr Widerspiel gefunden hat. Goethes, Jean Pauls, Hölderlins, Mörikes, Kellers und Auerbachs Werke sind ästhetisch präsent und bis in parodistische Formen hinein verarbeitet. Ähnlich ist der Beziehungsreichtum im Feld der Gattungen: Novelle, Roman, Dorfgeschichte, Tagebuch, Autobiographie, Biographie, Reiseliteratur, Humoreske und Capriccio sind formal gegenwärtig, so daß der Ästhetiker in die Not einer Gattungsbestimmung seines *opus* geriet; er schwankte zwischen Novelle, Humoreske und Capriccio.³

Das Urteil über das Werk ist entsprechend geteilt. An der „Unentschiedenheit“ seines „komplizierten Formgewebes“ sei „das künstlerische Gelingen gescheitert“; der Roman Vischers sei „von geringem künstlerischen Wert“; „als

eine akzentuierende geistesgeschichtliche Dokumentation“ aber sei er von „repräsentativer Bedeutung“.⁴

Mit dem Gegensatz von gescheitertem Kunstwerk und geglücktem Dokument wird jedoch getrennt, was sich als ein Weg der Romankunst selber und der Philosophie der Kunst, der Ästhetik, im 19. Jahrhundert begreifen läßt. In Stichworten hatte Novalis seine Anfänge umrissen, wenn auch mit anderer Intention: „Poetik des Übels“, „Pathologische Philosophie“; zudem hatte er, im Blick auf den Roman, die „Zufälle unseres Lebens“ als „Materialien“ bedacht: „Jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans.“⁵ Der Roman *Auch Einer* trägt den zufallsbetonenden Untertitel „Eine Reisebekenntschaft“; Ober- und Name der Hauptfigur „Auch Einer“ formulieren die Möglichkeit des Ich zu einer zweiten, weiteren, eigengesetzlichen Lebensgeschichte im Roman.

Das Pathologische, der Verlust des „durchaus Geistigen“, wandert unaufhaltsam in die Philosophie ein und verändert nicht nur die Themen, sondern auch die Formen des Philosophierens. Sie unternimmt den Versuch des Begreifens der Widersprüche zur Vernunft und denunziert zunehmend den Begriff. Die Pathologie ergreift die Formen der Kunst, allen voran die Romanform.⁶ Der Roman demonstriert „die Unmöglichkeit seiner eigenen Poetizität“; er „unternimmt und denunziert“ zugleich den Versuch „zur Poetisierung“ der prosaischen Wirklichkeit. Den *Auch Einer* prägt diese „Zerreißprobe“ des Romans; Vischer mutet sie der Kunst ihrer Bewährung halber zu. Er verwahrt sie damit gegen die Entschiedenheit der Musik Wagners, aus „rein pathologischem Element eine wirkliche Kunst herleiten“ zu wollen.⁷ Ebenso behauptet die Vielfalt an Gattungselementen im *Auch Einer* gegen die „formzerstörenden modernen Theorien des Gesamtkunstwerks“ die „Berechtigung und Notwendigkeit aller dieser Gattungen“, die Vischer in der Ästhetik nachzuweisen suchte.⁸ Vischer verurteilt an Wagners Musik, daß „das Ganze ein rein subjektives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der bestimmten musikalischen Formen alles zufällig geworden ist“. Vischers Werk ist geschichtlich allenfalls ein Aufhalten des Zufälligwerdens der Kunst; ihm gelingt historisch nicht, was es philosophisch und ästhetisch erstrebt: die „Aufhebung des Zufalls“, zumal dem *Auch Einer* nicht. Was aber als Schwäche im Vergleich zur ausgebildeten Romanform im 19. Jahrhundert erscheint, kann als Stärke im Blick auf Romanformen des 20. Jahrhunderts gesehen werden.⁹

Früh schon, wohl durch Schelling beeinflusst, hatte Vischer in Hegels Philosophie die Reduktion des Zufalls auf das Akzidentielle kritisiert. Er wandte sich darüber hinaus gegen die neuzeitliche Geschichte dieser ahistorischen Kategorie. Die Verdrängung der *fortuna*, die Entkräftung und schließliche „Beseitigung jeden Zufalls“ in der Geschichte ebenso wie in der Kunst, im Historismus ebenso wie bei Wagner führt zur Verabsolutierung der Zufälligkeit, zur Ideologie im Feld der Historie, zur Mythologie im Feld der Kunst.¹⁰ Die Ermächtigung des Zufalls im *Auch Einer*, die phantastische Ausbildung einer Dämonenlehre durch „mystisches Beseelen des Objekts“ (Z 364) und die Historisierung der Mytholo-

gie in der dem Roman eingelagerten Pfahldorfgeschichte sind Vorkehrungen gegen solche Verabsolutierungsgefahren.

Vischer greift auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* zurück, der 1813 im dritten Teil seiner Autobiographie eine vergleichbare Korrektur an der historiographischen und autobiographischen Eliminierung des Zufalls vorgenommen hatte, und bildet sie auf eigene Weise fort. Gegenläufig zur bis dahin entwickelten optimistisch-gesetzmäßig entelechischen Lebensentfaltung, konzipierte Goethe nun das Dämonische. Er betonte damit im Gegenzug zur teleologischen Lebensdeutung eine „die moralische Weltordnung“ durchkreuzende Macht. Vischer knüpft nicht nur wörtlich an, wenn er von „einer neckenden zweiten Macht, welche die Welt des bekannten Bewußtseins und Wollens durchkreuzend überall mithandelt“, spricht (Z 353) und A. E. als einen Menschen schildert, der die „von der Natur ausgehende Kreuzung seiner Zwecke erleidet“ (Z 351). Der autobiographische Roman *Auch Einer* wird poetischer Ausdruck der philosophischen Empörung des „harmonisierenden Denkers“ über das „Chaos der Durchkreuzungen“.¹¹ A. E.s Gang durch die Menge ist nicht nur ein „Bild des Lebens“, ein „rechtes Bild jener Menschen, die von einem besonders feinen und scharfen Gefühl des Zweckmäßigen heimgesucht sind“ (A. E. II, 96), wie der Text erläutert: er ist ein Denkbild der Not und Last teleologischen Geschichtsdenkens, insbesondere dann, wenn man sich an den Flaneur oder Poes Mann der Menge erinnert.

„Sehen Sie, ging man mit dem Seligen durch die Straße, da hatte man seine liebe Not. Er war so furchtbar heftig gegen unbequemes Indenweglaufen, er ging auch sehr schnell –“

„Jawohl, und straff und geradlinig, immer die kürzeste Linie beschreibend, es schien mir, er könne gar nicht schlendern, ich bemerkte, daß er, wo irgend möglich, bei Biegungen des Weges die Sehne des Bogens ging –“

„Freilich, Freilich! Und im Menschengedränge, da war es ja nicht möglich, so direkt und rasch nach dem Ziel zu eilen. – Nun brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen, daß er das sehr wohl begriff, so unvernünftig, so sinnlos ungeduldig war er ja nicht. Er nahm das Gedränge ganz in Rechnung, faßte mit seinen scharfen Sinnen das Raumbild mit den darin sich bewegenden Menschen blitzschnell auf und zog sich im Geist augenblicklich eine Linie, auf welcher er durch die gegebenen Lücken wie ein Pfeil hindurchschießen wolle. Bei dieser Linearberechnung vergaß er nur, daß der Zufall noch schneller ist, als unsere Strategie, und in solche Engpässe im Nu neue Wanderer hineinzuschieben pfllegt. Wenn nun das geschah, so wurde er – nicht sogleich, aber bei lästiger Wiederholung – geradezu wütend; er erklärte die Eindringlinge für Menschen, die sich von den Teufeln aufstüften lassen“ (A. E. II, 95).

Goethe hatte in *Dichtung und Wahrheit* hinzugefügt: „Für die Phänomene, welche hierdurch [das heißt die „durchkreuzende Macht“] hervorgebracht werden, gibt es unzählige Namen: denn alle Philosophien haben prosaisch und poetisch dieses Rätsel zu lösen und die Sache schließlich abzutun gesucht.“¹²

Beides, die poetisch-mythologische und die prosaisch-philosophische Lösung, hat der Roman *Auch Einer* durchprobt. Ihre Zusammenführung in der Figur

Einhardts und in der Mythologie des Schnupfens ist genetisch der Ursprung dieses Romans (Z 355). Sie erbringt formal den Zusammenhang von Biographie des A. E. und eingelagerter Pfahldorfgeschichte, deren Dichter Einhardt ist. Beide, die mythologisch-poetische und die philosophisch-prosaische Lösung, verweisen aufeinander. Sie sind gegenläufige Antworten auf die gleiche eindringliche Frage nach der die moralische Welt durchkreuzenden Macht. Der Pfahldorfgeschichte gelingt episch die poetische Aufhebung der Mythologie; in der Geschichte Einhardts wird es komisch versucht, doch bleibt ein tragischer Rest. Im Rückgriff auf die Vorgeschichte wird dort modellhaft die Utopie der geschichtlich vernünftig sich lösenden Zweckwidrigkeiten, die Befreiung vom Übel des Katarrhs, vorgestellt. Die Pfahldorfbewohner, die ihrer Religion wegen auf Seen wohnten, werden diese Stätten verlassen, nachdem ihnen Selbsterkenntnis gepredigt wurde, die nicht erlaubt, in der Mythologie die Schuld dem Bösen zuzuschreiben und „das Gut- und Vernünftigwerden“ von der guten Göttin zu erwarten (A. E. I, 293).

Wilhelm Dilthey hat diese „auf unseren Schnupfen und unsere Rheumatismen“ zurückgreifende Phantasie der Pfahldorfgeschichte als Beispiel für die Verfahrensweise einer „genialen Einbildungskraft“ gepriesen. Sie zeige „eine freie Entfaltung der Bilder und ihrer Verbindungen, welche bei großer Energie des seelischen Zusammenhangs aus einer ganz ungewöhnlichen Stärke der Eindrücke, Gefühle und Phantasievorstellungen“ gelinge.¹³ Die pathologische Gefährdung der Freiheit dieser Einbildungskraft hingegen, ihre Nähe zur krankhaften Einbildung, stellt Vischers Figur des Auch Einer vor. Er ist das „Bild eines Kerls, dem der Ärger über die kleinen Zufälle, die Schnupfen, Katarrhe etc. halb toll macht und der sich eine Metaphysik, Dämonenlehre ausbildet“.¹⁴ Goethes Lehre vom Dämonischen wird zur halb komischen, fixen Privatmythologie eines Einzelnen. Aus dem „unterschiebenden, leihenden, personifizierenden Phantasiespiel, das jeder lebendige Mensch in sich selbst belauschen kann“, wird „nahezu Ernst“, wenn „der Geärgerte halb und halb wirklich an einen, unter der kreuzenden Störung lauenden Kobold“ glaubt (Z 353): „Der Mann erscheint dann schwebend an der Grenze des Wahnsinns“; er ist „über den traurigen Krieg mit dem Dämonenreich bitterböse und recht unglücklich“ (Z 54). Die freie Einbildungskraft, die der Pfahldorfgeschichte zur poetischen Fiktionalität verhalf, ist in Auch Einers Leben bloße Einbildung; sie reicht in seiner Lebenswelt nur zu einer verbissenen, verbohrteten „Fiktion“, die „mit Seelenqual, obwohl immer halbbläsend, zu einem ordentlichen System“ ausgebildet wird (ebd.).

In *Dichtung und Wahrheit* hatte Goethe das Problem des Dämonischen mit dem des Zufalls verknüpft. Er hatte im unverkümmerten Anteil des Zufalls an der Autobiographie „das Element“ gesehen, „worin und worauf das Dämonische so gern wirkt und uns nur desto schlimmer mitspielt, je mehr wir Ahnung von seiner Nähe haben“.¹⁵ Doch war in Goethes Autobiographie ebenso wie noch in Kellers autobiographischem Roman, dem *Grünen Heinrich*, die Zufälligkeit der persönlichen Geschichte poetisch transzendiert, um der Potentialität des besonderen literarischen Lebens Raum zu geben.¹⁶ Die Zufälle in der Realität waren

der Potentialität der Dichtung unterlegen. Nun aber werden sie derart dominant, daß sie in die dichterische Produktion selbst einzugreifen beginnen. Der Zufall ist nicht mehr Darstellungsfunktion immanent organisierter Dichtung, sondern wird kunstbestimmender Faktor im Produktionsprozeß.¹⁷ Mit schockhafter Eindringlichkeit kommen seine Folgen in der persönlichen und geschichtlichen Erfahrungswelt zu Bewußtsein.

Er wird Grund der Zuwendung von Poesie und Philosophie zur Autobiographie. Er greift über das Autobiographische auf die ausgebildete Prosaform des Romans ebenso über wie auf ausgebildete wissenschaftliche Darstellungsformen der Philosophie. Er setzt die epische Totalität und das philosophische System der lebens- und weltgeschichtlichen Inkonsistenzproblematik aus; er lockert sie durch literarische Formen, die Inkonsistenzen gegenüber offen sind: die Reiseliteratur etwa, oder die Autobiographie, das Tagebuch. Er löckt unter dem Primat der Fiktion mit der Autobiographie gegen die Fiktion. Er schmälert das „philosophische Gut“ der Illusion (A. E. II, 120) zugunsten der Wahrheit, und er schmälert die poetische Schönheit zugunsten der Kunst. Er erhält in der Kunst und im Schaffensprozeß eine bedingte Lizenz, um eine Totalisierung zu vermeiden, die seine radikale Ausräumung heraufbeschwört. Gegenüber der historistischen Aufzehrung und Verabsolutierung des Zufalls in der sich ästhetisch zur inneren Einheit schließenden geschichtlichen Einmaligkeit besteht Vischer auf durchkreuzender Vielheit. In einer privaten Mythologie erschafft er sich gleichsam die Tücke des Objekts, um das Ganze von zu „hohen Konsistenzansprüchen“ mit Mitteln der Komik zu entlasten.¹⁸ Dem Einmaligen der Historie aber setzt er die unverwechselbaren „Auch Einer“ im Roman und – analog – das relativierende ‚Auch Einmal‘ der Kulturgeschichte entgegen.

Für die Autobiographie der Aufklärung war die Kohärenz von kausalpsychologischer Geschichtsschreibung und säkularisiertem Vorsehungsschema prägend geworden. Der Zufall wurde in der Geschichtsschreibung immanenter Grund, er wurde *causa*.¹⁹ Von „Sehung“, „Zusehung“ einerseits und vom „mikroskopischen Sehen“ (Z 365) andererseits spricht Vischer. Der Zufall wird mit dem Zerfall einer ontologisch angenommenen ästhetischen Weltharmonie verschärft zum hautnahen, auch physiologischen Übel.²⁰ Gegenüber literarischen Bewältigungsversuchen des Zufallsproblems (bei Stendhal etwa) treibt Vischer es nicht psychologisch und sozial weiter zu Lasten der Subjektivität und Gesellschaft. Er remythologisiert statt dessen die *causae* zur Tücke des Objekts, um der überspannten, überlasteten Subjektivität Entlastung, affektische Abfuhr im Komischen zu gewährleisten und die Geschichte von zu hohen Konsistenzanforderungen freizuhalten.

II

Zwei Redewendungen des A. E. sind in Büchmanns *Geflügelte Worte* aufgenommen worden: der Satz „Das Moralische versteht sich immer von selbst“ und die Rede von der „Tücke des Objekts“. Beide Wendungen kommunizieren philoso-

phisch miteinander. Vischer selbst hat ihren Zusammenhang im Metaphernfeld des Hauses bedacht: die „Tücke des Objekts“ haust im „Unterbau“ (A. E. II, 134); die selbstverständliche Moral logiert im „Oberbau“ (A. E. II, 135). Doch die Selbstverständlichkeit der Moral, des Höheren, droht zur Verselbständigung der Basis zu führen; sie beschwört deren Tücke herauf. Im Kampf mit den täglichen Plagen droht A. E., der „menschliche Mensch“ (A. E. I, 68), sich zu verzehren; er dauert uns, soll nach der Konzeption Vischers gar unser Mitleid erregen, so sehr wir auch über sein ständiges Fehlverhalten lachen mögen.

Auch Einers Schicksal ist Mißgeschick in Permanenz. „In meinem Leben“, sagt er von sich selbst, „in dem Rattenkrieg mit dem kleinen Übel ist alles geknittert, gekettelt, genörgelt, gezupft, kleingebrochen, knopfig genestelt“ (A. E. II, 251). Nichts führt direkt zum Ziel, nicht einmal der Versuch, das Hemd zuzuknöpfen; er führt allenfalls in die Ehe (A. E. I, 23). Dabei ist im A. E. das „Gefühl der Zweckmäßigkeit in ungewöhnlicher Schärfe“ ausgebildet (A. E. I, 111). Unzweckmäßig sind nicht nur Kleidung, Uhren, Eßgeschirre, d. h. Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens in der Gründerzeit; ²¹ aus der Perspektive der Zweckmäßigkeit ist auch die Schöpfung nicht mehr, wie Genesis 2 es will, „sehr gut“. Sie ist eine „Erkältung des Absoluten“ (A. E. I, 75); der Schöpfergott selber ein „Rotzer“ (ebd.); die Menschen leiden am Katarrh, sind Schleimwesen, und ihre Geschichte bewegt sich kaum in Fortschritten, eher durch Zufälle, unter denen wiederum der Katarrh eine bedeutende und von der Geschichtsschreibung völlig verkannte Rolle spielt. Der Zufall macht Geschichten, aber er ist der Widersacher der Geschichte.²²

Er ist nicht nur „Motivationsrest der Geschichtsschreibung“, sondern für Vischer Motivation der Zuwendung zum Autobiographischen im Gegenzug zur Geschichtsphilosophie:

„Leben-Suchen-Spucken! [. . .] O, wir sind geboren zu suchen, Knoten aufzudröseln, die Welt mit Hühneraugen anzusehen, und ach! zu niesen, zu husten, zu spucken, [. . .] ja dieser Mensch verwandelt in einen schleimigen Mollusken, zur klebrigen Auster erniedrigt, ein Magazin, ein Schandschlauch für vergärenden Drüsensaft, eine Schnäuzmaschine, im Hals ein zackig Kratzeisen, ein Nest von Teufeln, die mit feinen Nadeln nächtelang am Kehlkopf kitzeln, die Augen trübe, das Hirn dumpf, stumpf, verstört, der Nerv giftig gereizt, [. . .] und da soll es einen Gott - !“ (A. E. I, 25)

Die Gottesfrage hängt nicht am seidenen Faden, sondern am Hüftgurt:

„Sehen Sie den Lappen am Hüftgurt? sind fünfmal, sage fünfmal beim Schneider gewesen vor der Abreise, zuerst zu lang oder zu weit, dann wieder zu kurz oder zu eng, dann Beides noch einmal so – nun? wie steht's mit der Theologie?“ (A. E. I, 27)

Das Autobiographische wird zum Element der Philosophiegeschichte der sich auflösenden Geschichtsphilosophie. Es wird zur Reflexionsform des Unzweckmäßigen, Unbotmäßigen, Individuellen, Defizitären und zum Dekompositions-

faktor aller Fiktion, innerhalb deren es in Vischers Roman *Auch Einer* operiert.

Es beeinträchtigt die Fiktion eines einheitlichen einmaligen Subjekts: A. E. ist Doppelwesen. Es widerstrebt der Fiktion des ‚menschlichen Menschen‘ als Menschheitlichem, als Gattungswesen; es weicht von der Fiktion einer sinnverbürgten Lebensgeschichte und sinnherausarbeitenden Menschheitsgeschichte ab; es wirkt der fiktionsverwiesenen Totalität des Romans entgegen: A. E. ist im Untertitel eine zufallsbedingte Reisebekanntschaft. Jedoch das Autobiographische zehrt nur an der Fiktion, es beseitigt sie nicht. Vischer wählt mit Bedacht die Kunstform des Romans und nicht die literarische der Autobiographie. Diese ist einem Leben vorbehalten, das „als Mittelpunkt großer Perspektiven“ behandelt werden kann (Z 345), was weder für Vischer noch für den „Auch Einer“ gilt. Allem Anschein nach ist die literarische Form der Autobiographie in der Gründerzeit verfestigt, die Kunstform des Romans hingegen aufnahmefähiger. Jene gilt auf den Typus der unvergleichlichen Lebensgeschichte eines bedeutenden Menschen festgelegt, diese hingegen offen für die „Auch Einer“, die „menschlichen Menschen“ und deren „Plackerei mit dem Kleinen“ (Z 359). Sie gestattet es, die „Leidensform“ des Bagatells „zum Thema einer Dichtung“ zu machen (Z 360). Vischer hält sie für verlässlicher; er mutet ihr „die sogenannten kleinen Übel des Lebens“ zu und probt im *Auch Einer* die Belastbarkeit der Kunst mit diesen Übeln und ihre Entlastungsfähigkeit von ihnen durch sie: im Lachen, Schimpfen, Weinen:

Wenn die Kunst nicht mehr, nicht tiefer Gegriffenes zu lösen, schärfere Dissonanzen zu harmonisieren vermag, [. . .] dann ist sie schwach, dann ist es schlecht mit ihrer Potenz bestellt; wenn sie ihr Auge nicht auch zum Mikroskop schleifen darf, wenn man ihr nicht zutraut, daß sie auch das haarscharf gesehene Kleinste in das Licht ihrer Verklärung zu heben vermag, dann gut Nacht! dann vermag sie überhaupt nichts Rechtes. (Z 359)

Zwar ist der Böse verschwunden, aber nicht das Böse, wie Vischers A. E. formuliert;²³ der Teufel sitzt im Detail.²⁴ Hier, in der „Tücke des Objekts“, feiert der Leibhaftige Auferstehung und mit ihm eine ganze Heerschar an Plagegeistern und Subteufeln; sie traktieren den Menschen mit einer unendlichen Vielfalt kleiner Übel und böser Überraschungen. Sie sind in der Mehrzahl. Zwischen pathologischem Wahnsystem und philosophischer Systematik schwankend, schafft sich A. E. angesichts der philosophischen und gesellschaftlichen Tendenz zur Vereindeutigung und Signalisierung der Übel zum Bösen eine im autobiographischen Roman ästhetisch und therapeutisch interdependent fungierende private „Polymythie“ der Übel.²⁵ Denn die Teufel in der Mehrzahl, die pluralen Übel sind im Bunde mit der Phantasie, der Anwältin des Besonderen; und „Phantasiedichtung ist ja sein mythisches Beseelen des Objekts“, behauptet Vischer von A. E. (Z 364).

A. E.s Lebensgeschichte droht sich im Kampf mit diesen kleinen Übeln zu erschöpfen und die großen menschheitlichen Zwecke zu verfehlen. Das Thema

„Übel“ aber ist ein angestammtes, ständiges Thema der Autobiographie; es hat wie diese eminenten Rechtfertigungsbedarf.²⁶

Rousseau hatte in seiner Autobiographie den „menschlichen Menschen“ gegen das „repräsentative Bild vom Menschen“ als „Fiktion schlechthin“ hervorgearbeitet, um die „Gleichheit der Menschen“ zu begründen.²⁷ Gegen die gründerzeitliche Konvenienz sucht Vischer den „menschlichen Menschen“ zu behaupten, indem er dessen von Übeln befallene, unkontrollierbare Triebnatur bekennt und darstellt. Sie entzieht sich allen naturwissenschaftlichen Gesetzen, die der Naturalismus (gleichzeitig) ästhetisch in Angriff nimmt; sie ist blanke Willkür undbarer Zufall. Der „menschliche Mensch“ ist – Vischers Schritt zum Zynismus erfolgt auf dieser Linie – der hündische Mensch.²⁸ A. E.s Lebensgeschicke sind bestimmt von der „Hundenoth im untern Stockwerk des Lebens“ (A. E. I, 25).

Die phantastische Verteufelung des Einzelnen, des Details, des Bagatells ist autobiographische Antwort auf eine Situation, in der, wie Nietzsche bemerkt, aus „Ressentiment“ der Gegensatz ‚schlecht – gut‘ ersetzt wird durch die Opposition ‚bö – gut‘. A. E. erdichtet Teufeleien und Plagegeister, weil es geschichtsphilosophisch nicht mehr gelingt, den „Mala als Optimierungsinstrumenten teleologisch positive Funktion“ abzugewinnen.²⁹ Sie drohen, nachdem sie philosophisch nicht mehr integrierbar sind, gesellschaftlich ausgegrenzt zu werden: der Wahnsinn, die Krankheit, der Tod. Dagegen insistiert A. E. auf der Präsenz der Übel; er macht sie namhaft gegenüber der Tendenz, sie in der Klinik zu verbergen, und gerät an diesem Punkt nicht nur mit Gott, sondern auch mit der Gesellschaft in Konflikt, mit ihren Anstandsregeln und Konvenienzen, ihrem Scham- und Peinlichkeitsempfinden: „ohne Unschicklichkeit kann es [...] nicht abgehen, wenn man die sogenannten kleinen Übel als besonderen Leidensquell behandelt“ (Z 361). Die Ausgrenzung der Übel schafft diese nicht aus der Welt, sondern belastet nurmehr um so stärker das Ich; es leidet, ohne noch leidenschaftlich sein zu können; die Derbheit und Drastik des Schimpfens, des Fluchens, des Witzes werden ihm wachsend genommen. Das Wort ‚Hintern‘ zum Beispiel wurde Vischer aus einem Zeitschriftenaufsatz gestrichen. Der enggeschnürte Anstand bringt endlich „die einzig schaffende Gewalt in aller Kunst, die Phantasie [...] in Verruf“.³⁰ Darum wird es philosophisch Zeit, von der Ästhetik zur Kulturgeschichte überzugehen und poetisch zu werden im „lachenden, kulturgeschichtlich motivierten polemisch oppositionellen Zynismus“ (Z 456). Er setzt sich zur Wehr gegen „die falsche Bindung, die übertriebene Scham, die zu ängstliche Verhüllung des Natürlichen“ (Z 450).

Doch hat Vischers *Auch Einer* nicht nur philosophiegeschichtlich einen bestimmten Ort in der Geschichte der „Vereindeutigung der Übel zum Bösen“. Auch Einers Lebensgeschichte ist als autobiographischer Roman in einem bestimmten Sinn Philosophiegeschichte des Spätidealismus. Diese Geschichte kann nurmehr aus der Perspektive eines Einzelnen, als Geschichte eines Subjekts geschrieben werden, vom „Unterbau“ her und nicht mehr als Philosophie der Geschichte des Geistes. Sie ist in einem auch physiologischen Sinne latente Leidens- und Krankheitsgeschichte.

Solange die Vernunft im Prozeß der Geschichte unangefochten ihre Zwecke zu verwirklichen schien, solange konnte sie auch das Widerstrebende – und sei es mit List – sich gefügig machen. Seit 1848 aber, so ist im *Auch Einer* erkennbar, scheitert auch die noch so listige Vernunft an Widerständen, die der Schwabe Vischer dem Schwaben Hegel kontrapunktisch und kongenial zur „List der Vernunft“ im Begriff der „Tücke des Objekts“ entgegenhält. Ihre Domäne ist nicht die menschliche Gattung in der Geschichte des Geistes, sondern das Alltagsleben des Einzelnen; sie halten sich nicht an die weltgeschichtlichen Individuen, deren Lebensbeschreibung die Biographie übernimmt, sondern an die A. E.s. Die poetisch-autobiographische Pathologie des Einzelnen, im Falle des A. E. eines Idealisten, avanciert zur philosophischen Pathographie des Idealismus;³¹ sie weist mit ihrer Beobachtungsschärfe für Details, Bagatellen, Zufälle, ihrem Sinn für das Entlastende des Witzes in nichtwissenschaftlicher Form auf Phänomene, die wissenschaftlich erst Freuds Psychopathologie des Alltagslebens entwickeln wird.

Die Schwächung der Vernunft in den Zweckwidrigkeiten der Welt und des Lebens führt zu einer Ermächtigung der Phantasie gegenüber dem Denken. Und das mit philosophiegeschichtlicher Konsequenz: ein philosophisches System ist für Vischer Ende der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts nicht mehr glaubwürdig zu entwerfen, und sei es auch nurmehr, was ja ohnehin immer schon eine Sympathieerklärung an die Phantasie war, ein System der Ästhetik. Der Idealist am Ende des Idealismus notiert eine „Verstörung“ (A. E. II, 87), er erkennt sich als Doppelwesen,³² behauptet sich als „2 Naturen“ (A. E. II, 35), die freilich einander wechselseitig hemmen. „Der Mann liegt nicht nur im Krieg mit dem Objekt, sondern auch mit sich: Denktalent und Phantasietalent verlegen einander die Bahn, [. . .] und dies bringt einen tragischen Zug mehr in ein Leben“ (Z 366). Der autobiographische Roman des Philosophen ist Ausdruck einer „Hemmung“ des philosophischen Denkens (A. E. II, 87). Er ist poetisches Produkt der philosophischen Lizenzierung der Phantasie und ihrer philosophiegeschichtlichen Ermächtigung. Die Phantasie soll, nachdem der philosophischen Reflexion die direkte Rechtfertigung der Übel nicht mehr gelingen will, durch Komik, Zynismus, Mitleid von der Unzahl des Singulären, Zufälligen, Zweckwidrigen entlasten. Das Lachen aber wird dem Philosophen zum indirekten Legitimationsargument: „Eine Welt, wo soviel gelacht wird, kann so schlecht nicht sein. Gelacht“, so reflektiert A. E., „wird über das Verkehrte, auch das Ruchlose, selbst über die größten Übel, wenn sie nur irgendwie unter den Gesichtspunkt der puren Zweckwidrigkeit gerückt werden können.“ Man lacht „im Bewußtsein, daß schließlich das Verkehrteste der sittlichen Weltordnung nichts anhaben kann, denn die eben so Lachenden sind ihre Schützer, ihre Retter“ (A. E. II, 360).

Doch der Wechsel vom philosophischen Standbein zum poetischen Spielbein, von der wissenschaftlichen Ästhetik zum autobiographischen Roman ist kein Auf-der-Stelle-Treten. Er ist im Durchgang des Denkens durch die niederen Erkenntniskräfte der Phantasie wissenschaftsgeschichtlich ein Schritt auf die Psychoanalyse, die Sozialpsychologie und neue Formen des Philosophierens zu,

und er ist im Durchgang des Romans durch die philosophische Reflexion ein Schritt in der Geschichte der Literatur und ihrer Formen auf den modernen Roman zu und auf seine literarisch plurale Behandlungsart der Ichverstörung, Ichverdoppelung, Ichervielfältigung in einer multiperspektivischen Erzählweise.³³ Die Ränder der im Idealismus scharf getrennten Sphären von Wissenschaft und Kunst brechen auf, und mitten hinein zwischen beide gerät die Autobiographie.

Doch so entschieden Vischer im *Auch Einer* von der Gattungsgeschichte umbesetzt auf die Geschichte des Einzelnen und dabei auf den autobiographisch bewahrheiteten „menschlichen Menschen“ setzt, den schon Rousseau autobiographisch entwarf, um „die Gleichheit des Menschen zu begründen“: dieser „menschliche Mensch“ war bereits bei Rousseau eine, ja die „Fiktion schlechthin“.³⁴ Auch Einers Verdoppelung, seine zwei Naturen, seine „verzweifelte Amphibolie“ gehören in die Geschichte der fortlaufenden Fiktionsverringering und treiben sie weiter. Vor allem in der fiktionalen Gattung, dem Roman, schmälert sich diese „Fiktion von der Einheit und Gleichheit des Subjekts [. . .] in der fortschreitenden (erzählerisch-literarischen) Suche nach seinen letzten Beweggründen“. Weder die Einheit noch die Gleichheit des Subjekts waren aufrechtzuerhalten, und schließlich zerrann, „was Literatur vom Menschen sagen konnte, [. . .] zu Feststellungen, die denen der philosophierenden Wissenschaften [. . .] ähnlicher waren als dem Bekenntnis Rousseaus. Literatur fiel überdies in entscheidendem Maße auf die Ausnutzung, Erforschung und Veränderung des literarischen Mediums, die Sprache selbst, zurück.“ Für beide Tendenzen, die des autobiographischen Romans im Vorfeld der Wissenschaft einerseits und die des Rückgangs auf die Sprache selbst, finden sich im *Auch Einer* Belege. Von der Psychoanalyse war bereits die Rede; für die Rekurse auf die Sprache selbst kann auf die „Sprachverkröpfung, Sprachverschnörkelung“ hingewiesen werden. Die „grillenhaften Phantasien“ des A. E. schweifen nicht nur zur „Schnurre“ (A. E. II, 86), zur Kritzelei aus, der Sprachmanierismus wird in ausdrücklichem Rekurs auf das Paradox in Sinn und Satzkonstruktion bei Jean Paul (Z 388), auf den närrischen Sprungstil Lichtenbergs (A. E. II, 38) und die Worthäufung Fischarts legitimiert. Als das weitreichendste Sprachexperiment dieses Romans kann wohl das in Anspielung auf den wahnsinnigen Hölderlin konzipierte „wilde Selbstgespräch“ des „rasenden Redners“ A. E. angesehen werden, das ansatzweise die Syntax auflöst (A. E. I, 73 f.). Seine Satzzerstückelung zu Sprachfetzen ist Ausdruck einer Sinzerstörung, die nuremehr erlaubt, aus den Bruchstücken einen Sinn des Ganzen herauszulesen.

So gibt es nicht nur philosophisch von der Inkonsistenzproblematik der Geschichte her einen Rekurs auf die Geschichte des Einzelnen, der wiederum die Inkonsistenzproblematik des Ich erbringt, sondern auch literaturgeschichtlich in der Geschichte des Romans und seiner Konvergenzen zur Autobiographie einen Weg, der auf die Konstellation des *Auch Einer* und Vischers, des dichtenden Philosophen, zuführt. Dabei begegnen sich beide, der Dichter und der Denker, die Poesie- und die Philosophiegeschichte, der Roman und die philosophische

Reflexion im Rückgriff auf den autobiographischen „menschlichen Menschen“. Das „Nicht-Fiktive“³⁵ und das Nicht-Systematische gewinnen gegenüber dem Fiktiven und Systematischen wachsenden „Zeugnis“- und Wahrheitswert.

Vischers Werk ist für das Einwandern des Autobiographischen in die Philosophie unter Spätidealisten und Idealismuskritikern nicht das einzige Beispiel. Zu beobachten ist es ebenso bei Kierkegaard wie bei Nietzsche. Verbunden ist es bei beiden Denkern, wie im Fall des *Auch Einer*, mit dem Auswandern der Philosophie aus der akademischen Disziplin und einer Wendung zu literarischen Formen des Philosophierens, dem Tagebuch, dem Aphorismus. Das Autobiographische tangiert die Kunst und die Wissenschaft. Es schafft hier wie dort Formveränderungen: es modifiziert in einer im *Auch Einer* latent vorgebildeten Weise die Form des Romans und ändert die Formen des Philosophierens. Jene gewinnt an reflexiver Pluralisierung der Formen und Gestalten, an epischer Perspektivität; diese nähern sich distinkter Literarität.

III

Zum Einfallstor aber des Autobiographischen in Philosophie und Poesie wird bei Vischer der Zynismus. Er hat eine philosophische und eine poetische Tradition.

Der autobiographische Roman *Auch Einer* erobert für den Roman das autobiographische Verfahren der Selbstentblößung zurück, das seit Rousseau konstituierendes Gattungsmerkmal der Autobiographie ist; er überführt es ins Poetische und modifiziert es – poetisch – auf doppelte Weise: er verschärft die autobiographische Selbstentblößung gegenüber der gesellschaftlichen Norm zur zynischen „Selbstbehauptung des Individuums“ angesichts wachsender Selbstverwirklichungswiderstände durch Rekurs aufs Animalische;³⁶ zugleich mildert er diese Radikalität durch eine entlastende Wendung ins Komische.

Dieser Milderung aber bedarf es in der Moderne im Unterschied zur Antike. Denn jene entdeckte, was dieser noch verborgen war: daß nämlich im Rettenden, in der Natur, wiederum Gefährdungen der Selbstbehauptung sitzen. Vischers zynischer Rekurs aufs Animalische wird im Bewußtsein der Bedrohung durch dieses Animalische vollzogen. Sein Zynismus ist geprägt von der naturphilosophischen Ermächtigung der Natur in der Geschichtsphilosophie; beide sind ineinandergreifende Behauptungsversuche in Resignationsform. Vischer „resigniert“ vor der erkannten Drohung und wählt „eine Form der Selbstbehauptung, die den Anspruch auf Selbstverwirklichung preisgibt“:³⁷ die Selbstentlastung. Es verbinden sich im Zynismus das Autobiographische und das Komische. Der Selbstentblößung der Autobiographie kommt die Komik entgegen mit ihrer Lust am Aufdecken des Unzulänglichen, Zweckwidrigen, mit ihrer Sympathie für das Anarchische, Derbe, Niedrige, Unflätige, gesellschaftlich Unerlaubte. Autobiographie und Komik kollidieren gemeinsam im Zynismus mit gesellschaftlichen Zwängen. Der Zynismus spitzt den Widerstand der Komik gegen gesellschaftliche Zugriffe zu auf den Widerstand des Selbst. Er erscheint im *Auch Einer* als

komisch zynische Selbstbehauptung. Vischers Roman schreitet bei aller Einsicht in die Inkonsistenzgefährdung des Ich – dies ist eine Grenze seiner Modernität – nicht zur Selbstertrümmung fort. A. E. ist immer noch auch *Einer*, ja sogar ein Charakter, wenn man seine Rede vom Moralischen, das sich immer von selbst versteht, bedenkt. Er hat einen seinem „Zick-Zack-“ und Durchkreuzungsproblem entsprechenden gradlinigen, straffen, befehlenden, verdonnernden, geradezu norddeutsch soldatischen Wesenszug. Statt eines Briefes möchte er „zehnmal lieber ein neues Polizeigesetz verfassen oder hundert Paragraphen eines Lehrbuchs in Lapidarstil“ (A. E. II, 307). Denn auch im Freundesbrief darf man nicht unmittelbar sein: „Das mag der Teufel lernen, sich gehen lassen und zugleich nicht gehen lassen, einen Besuch machen in Hemdärmeln und doch im wohlgebürsteten und geknöpften Rock!“ (A. E. II, 307). Sogar Auch Einer akzeptiert ein Gutteil der gesellschaftlichen Normen; ja, er betont die Notwendigkeit von Selbstkontrolle, Disziplin, Selbstzwang:

Man meint immer, Einmal dürfe man sich doch gehen lassen. Falsch! Man darf es nie. Es ist kein Moment, wo man nicht gegen innern oder äußern Feind auf der Wacht stehen muß. Die Menschen um uns, selbst die besten, sie schenken uns keine Blöße. Selbst in der Liebe darfst du nie dich gehen lassen. Das liebeichste Weib möchte Dich beherrschen. Nie ist Waffenstillstand. Das Leben ist schwer! Wehe dem, der nicht in jedem Augenblick geladen, Zündhütchen auf, Finger am Drücker hat! (A. E. II, 305)

Der Roman *Auch Einer* sucht, anders als Autobiographien im Stil der ‚Confession‘, durch Selbstentblößung keine Entlastung von Selbstzwang, in den sich der Fremdzwang nach der gewichtigen These von Norbert Elias aufgelöst hat.³⁸ Das Selbst gibt sich dort der Gefahr der Lächerlichkeit preis; es überantwortet sich unter der Hypostasierung des menschlichen Menschen, der in allen Menschen steckt, nicht dem Urteil der anderen, sondern sucht ihre „Nachsicht“; es entlastet sich autobiographisch von dem eigenen, in Gewissen und Moral internalisierten Druck der Legitimation und will „im anderen Menschen weniger einen Richter als einen Spießgesellen [...] finden“.³⁹ Nicht so A. E.! Während die selbstentblößende ‚Confession‘ den Urteilspruch aussetzt und letztlich nur um Milde nachsucht, betreibt die zynische Reduktion aufs Animalische mit Mitteln der Komik Selbstbehauptung und sucht im Lachen den Urteils- und Legitimationsdruck der anderen aufzuheben. Freilich verschafft das Lachen, ebenso wie das derbe Schimpfen, nur partielle Entlastung. Wo diese nicht hinreicht, beginnt die Suche nach Mitleid und damit ein der Autobiographie nahezuhöriger Dispens der Rechtfertigung. Er ist im *Auch Einer* der autobiographischen Form des Tagebuchs vorbehalten. Unvereinbares, Zynismus und Mitleid, führt der Roman aufeinander zu und einer Zerreißprobe entgegen, die er letztlich mit der Abschwächung des Zynismus im Komischen vermeiden will und zugunsten des Mitleids entscheiden wird. Nietzsche hingegen wird – und dies gilt auch für die Formen seines Philosophierens – die prekäre Balance von Entlastung und Dispens, von Zynisch-Komischem und mitleiderregendem Tragischem nicht mehr zugestehen;

er wird die „Rechtfertigung des Übels“ verabscheuend zurückweisen.⁴⁰

Die zynisch-komische Selbstbehauptung bezieht sich vornehmlich auf die soziale und psychologische Außenseite einer Ichgefährdung, die in ihrem Kern an der Theodizeefrage aufbricht. Sie ist eine Form des Einspruchs gegen eine weitere Verwandlung von Fremd- in Selbstzwänge, gegen einen erneuten, verfeinernden Triebmodellierungsschub, den empirische Untersuchungen im Gefolge von Norbert Elias seit den sechziger Jahren im kontinuierlichen Ansteigen der Scham- und Peinlichkeitsschwellen belegen.⁴¹ Die permanenten Fehlleistungen *Auch Einers*, sein Kampf mit den Tücken der Objekte, mit dem Spucken, Niesen, Husten, mit Eßgewohnheiten und Kleidungsstücken sind ein Signal dafür, daß das Maß an Selbstkontrolle voll ist, diese speziell aber nicht fragwürdig wird. Die zynische Selbstbehauptung gegen gesteigerten, zum Selbstzwang anverwandelten Fremdzwang wird notwendig angesichts der Gefahr drohenden Selbstkontrollverlusts, der dem Selbstverlust gleichgesetzt wird. Vischer selbst nennt diese Behauptungsversuche „lachenden, kulturgeschichtlich motivierten polemisch-oppositionellen Zynismus“ (Z 456).

„Ich habe“, sagt Rousseau, „den ersten und peinlichsten Schritt in das dunkle und schmutzige Labyrinth meiner Bekenntnisse getan. Nicht das Verbrecherische ist es, dessen Eingeständnis am meisten Überwindung kostet, sondern das Lächerliche und Beschämende. Von jetzt an bin ich meiner sicher. Nach dem, was ich eben zu sagen wagte, kann mich nichts mehr zurückhalten.“⁴² In Gesellschaftsformationen, in denen die „Furcht vor dem Urteil der anderen“ – und das ist, wie La Bruyère ausführt, immer die Furcht, lächerlich zu werden⁴³ – zum herrschenden Verhaltensmuster wird, ist die Uniformität der Personen und Meinung zwangsläufige Folge. „La crainte puérile du ridicule“, formuliert Du Clos 1751, „étouffe les idées, retrécit l'esprit et le forme sur un seul modèle.“⁴⁴ Ist es, wird E. T. A. Hoffmanns Kater Murr im Blick auf Rousseau fragen, „nicht ebenso schwer, ja oft noch schwerer, eine Torheit zu gestehen als ein Verbrechen?“⁴⁵ Rousseaus Selbstentblößung bricht mit dieser Angschwelle. Im Sagen des Lächerlichen und Schimpflichen, des Abweichenden, Nonkonformen bestimmt das autobiographische Ich seinen Mangel an Selbstkontrolle gewordenen Fremdzwang als ein Mehr an Individualität und Menschlichkeit. Die autobiographische Selbstentblößung ist zwar Selbstgefährdung vor anderen; sie erzielt aber Selbstvergewisserung für sich. Herders Wende vom Apologeten zum Kritiker radikaler Selbstentblößung⁴⁶ mag mit der Einsicht in die Ambivalenz dieses Verfahrens erklärt werden: sie kann statt zur Selbstvergewisserung zur gesellschaftlichen Isolation und zum Selbstverlust führen, zur Unverfügbarkeit des Ich. Die Kritik rücksichtsloser Selbsterfahrung, die Forderung ihrer Einschränkung, die die Rousseau-Rezeption in Deutschland begleitet, verlagert die Problematik der Autobiographie aus dem Spannungsfeld von Etikette und Ethik, von Rollenzwang und Selbstvergewisserung in das von Ethik und Ästhetik, von Sittlichkeit und Subjektivität.

In dieser Konstellation findet der Ästhetiker Vischer sie vor. Er weitet in seinem *Zynismus*-Aufsatz theoretisch explizit und im *Auch Einer* poetisch impli-

zit Schillers Frage „über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ und „über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ aus auf „das Anstandsgebiet außerhalb der Kunst“ (Z 426) und nähert so die Ästhetik der Kultur- und Sittengeschichte. Er bahnt damit die Möglichkeit an, das Zynische und Polemische als Grenzgänger zwischen Kunst und Philosophie mit der Autobiographie als Grenzgängerin zwischen Kunst und Geschichtsschreibung zu verbinden. Er tut dies freilich im Vergleich mit Selbstentblößungsformen im 18. Jahrhundert und in der französischen Literatur der Zeit einerseits und dem antiken Zynismus andererseits auf entradikalisierende Weise. Er steigert das Mitleid mit A. E., indem er der Figur Züge des Leidens, der Tragik verleiht, und er mildert die scharfe Absage des Zynikers an die zeitgenössischen Formen des Denkens und der Politik durch entlastende Komik. Vischer prolongiert und verstärkt theoretisch und poetisch eine Trennung, die bereits Jean Paul – akkommodierend – im Gegenzug zur englischen und vor allem französischen Literatur vorgenommen hatte: die Trennung von komischem Zynismus und Obszönität, wie er sagt;⁴⁷ oder wie Jean Paul formuliert, von dem Zynismus, der nicht gegen die Sittlichkeit, aber gegen „Geschmack und Zeit“ gerichtet ist, von „vorteilhaft-sittlichem Zynismus“ und „glatttem natterngiftigem Zynismus, der als Verführer die Kanthariden zu Untergangs-Reizen innerlich eingibt“. ⁴⁸

Die Beschneidung des Zynischen um das Erotische schwächt nicht nur die kritische Stoßkraft des Zynischen, sie tangiert den Kern zynischer Selbstbehauptung. Die Reduktion aufs Animalische ist selbst eine reduzierte, resignierte. Im Rekurs auf die Triebnatur dient die Selbstbehauptung letztlich der Geistbehauptung; nicht der menschliche Mensch des komischen Zynismus, sondern der geistige Mensch eines ethischen Ästhetizismus soll behauptet werden. Das Animalische, Sexuelle, Niedrige ist nicht mehr Focus der Opposition gegen philosophische, literarische und gesellschaftliche Ordnungen, sondern tritt auseinander. A. E. verlacht, verdonnert und vergeistet. Er spaltet die Triebnatur in eine ästhetisch erlaubte Unlust- und eine ästhetisch und gesellschaftlich unerlaubte Lustseite. Doch zeigt diese Aufspaltung nur die Partialität und Vergeblichkeit von Vischers Ankämpfen gegen wachsende Introversion und Fremdzwänge. Er tritt ein für die Sagbarkeit der unlustvollen, peinvollen, üblen Naturseite des Menschen und protegiert sie zu ästhetischer Lizenz im Komischen, aber er schützt sie durch Idealisierung und Ästhetizismus vor ihrer ästhetisch und gesellschaftlich prekären unerlaubten Lustseite, dem Peinlichen.

So geht er mit den Mitteln der Komik und aus philosophisch-ethischen Gründen dem Naturalismus ein Stück weit entgegen, dem er aber wiederum gerade mit den Mitteln der Komik aus philosophisch-ästhetischen Gründen fernbleibt. A. E. ist mit der Aussparung der Erotik aus der Komik von jenem Schub verstärkter Scham- und Peinlichkeitsempfindungen erreicht, gegen die er zynisch selbstentblößend antrat. Sie werden im Ästhetizismus des *fin de siècle* die Lustseite nur noch im ästhetisch positivierten, nicht mehr komischen (aber zur Positivierung ästhetisch durch das Komische hindurchgegangenen, durch es ästhetisch gesellschaftsfähig gewordenen) Unlustbereich zu sagen erlauben: die Liebe,

das Unsägliche, erscheint im Kontext von Krankheit und Tod, und die Frau – entsprechend – als *femme fatale* oder *femme fragile*.⁴⁹

In den Tagebuchteil des *Auch Einer* gehen poetisch Elemente aus Vischers letztem philosophischem Werk, der Traumsymbolik ein. Das poetische „*fin d'idéalisme*“ nimmt ästhetische Züge des „*fin de siècle*“ vorweg; in der Symbolik der Träume, den kunsthistorischen Reminiszenzen, der Malerei, aus der sich das Traumideal der zur „Kunstfigur“ gesteigerten *femme fragile* herleitet. Zerfallselemente der klassischen Ästhetik geben sich als Konstitutionsmomente des Ästhetizismus des *fin de siècle* zu erkennen. Auch Einers Sensibilität, seine Empfindlichkeit, Gereiztheit, Nervosität⁵⁰ passen bereits in dieses Bild; gleichwohl unterscheidet er sich unverkennbar vom Ästhetizismus des *fin de siècle* durch seinen derben, gegen das Sublime, Künstliche, Dekadente protestierenden, komischen Zynismus. Entfallen ist dort der Widerstand gegen jene psycho-sozialen Triebshübe und Modellierungen, den A. E. übt in Derbheit und Drastik, durch Fluchen und Schimpfen. Er wird von der sublimen Aggressivität der Formen und des Stils, der in ihnen gefaßten pathologischen Themen aufgesogen. Das Derbe und das Sublime treten in Vischers Roman formal erkennbar auseinander. Die grobianischen Stilmerkmale treten im ersten, biographisch akzentuierten Teil hervor, während im letzten, autobiographischen Tagebuchteil die ästhetizistischen Züge vorwalten.

Die Aussparung der Erotik aber aus dem Spaß schließt wiederum keineswegs aus, daß andere, gewichtige Möglichkeiten der Komik ausgeschöpft werden. Daß der Ethiker der Ästhetik, Vischer, sich poetisch fiktiv in einen pensionierten Polizeipräsidenten verwandelt, trifft den Witz der gründerzeitlichen Moral, ihre Konstitution, und erhellt schlaglichtartig, weshalb und wie sich das Moralische immer von selbst versteht: als ordnungsgehütete Doppelmoral, auch wenn es, wie in A.E.s derber Komik, gegen diese Doppelmoral gerichtet ist. „Die Gesellschaft“, sagt Vischer, „erlaubt hundert Zweideutigkeiten sexuellen Inhalts, ehe sie ein derbes Wort verzeiht, das sich z. B. auf die Effluven bezieht. Es gilt als ungleich häßlicher, den Kot zu nennen, als Zoten zu reißen“ (Zy 428 f.).

Ursprünglich hatte sich der Autobiograph von der gesellschaftlichen Angst vor Lächerlichkeit zu befreien, um sich vor der gesellschaftlichen Zumutung als Einzelner durch die Radikalkur Selbstentblößung zu bewahrheiten; nun wird ein weiterer Zuwachs an Zumutungen im komisch-zynischen Lachen als lächerliche, aber drohende Selbstüberfremdung und -überforderung angegriffen. Die Funktion des Komischen ist verändert. Es ist kein gesellschaftliches Anpassungsmittel des Selbst an Fremdzwänge, sondern Abwehrmittel des Selbst gegen weitere Zunahme an Fremdzwängen und Entlastung von ihren Überforderungen. Vischer mäßigt das Zynische durch erotische Immunisierung in Formen des Humors; er setzt es den gesellschaftlich geduldeten, unfreien Formen der Erotik entgegen.⁵¹ Das Autobiographische aber übertreibt er durch Formen des komisch Phantastischen im Roman; die Kunst widersetzt sich dem gesellschaftlich „Gemeinen“, nicht die Autobiographie.⁵² Es verschmelzen die lachend entlastende Selbstbehauptung, die ins Tragische gesteigerte Selbststilisierung⁵³ und die

komisch-phantastisch überwucherte Selbstentblößung in der Kunst zur Möglichkeit des Selbstschutzes.⁵⁴ Ihm nutzt die Ausgrenzung der Obszönität aus dem Zynismus und die Überführung des Autobiographischen ins Fiktive, nach innen und nach außen. Sie dienen (wenn man sich an Herders Diktum über Autobiographie erinnert) zur Sicherung gegen die Unverfügbarkeit des Selbst, seine Unvordenklichkeit, und zur Absicherung gegen gesellschaftliche Isolation.

Vischer besteht mit der Behauptung des „menschlichen Menschen“ auf der „Fiktion schlechthin“, die Rousseau autobiographisch unterstellt hatte. Hier, in seinen Anfängen, wurde der „menschliche Mensch“ als Basis einer „weltweiten Verständigungsmöglichkeit“ entworfen.⁵⁵ Vischers *Auch Einer* – der Titel scheint neben seinen vielen Spielmöglichkeiten auch darauf anzuspielen – ist bei allem Einspruch nurmehr als Suche nach bedingtem Einverständnis konzipiert: *Auch Einer wie Du und ich, wie die anderen, ein Self like the Self of the other.*

Mein A. E. sollte die Leute dauern, wohl auch ärgern, aber mehr dauern als ärgern, dauern einfach menschlich als Mensch, als Bild von Menschenschicksal. Es ist mir nicht geworden, daß mir viele bezeugten, so sei es ihnen ergangen, so habe das Buch auf sie gewirkt. Einige wohl. Diese haben es einfach als Menschen gelesen. Der arme Diogenes, der mit der Laterne auszog, Menschen zu suchen, ist doch nicht leer, nicht einsam heimgekommen. (Z 389/90)

Vischers A. E. findet menschliche Menschen, mitleidige Leser, deren Mitleiden, wie Briefe bezeugen, bis zum enthusiastischen Niesen bei der Lektüre geht.⁵⁶ Wenn es auch nur wenige sind, wie Vischer meint, in Wahrheit sind es dennoch viele, wie die Auflagenzahl des Buches bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts belegt: alle bedürfen des fiktiv und komisch gewährleisteten, aber autobiographisch begründeten Selbstschutzes.

Die Angst der Autobiographiekritiker vor gesellschaftlicher Isolation durch autobiographische Selbstentblößung wird durch die Erfolgsmeldung des Zynikers beruhigt, menschliche Menschen gefunden zu haben. Der Zyniker findet, was das rechtfertigungsunbedürftige autobiographische Ich zu suchen unternahm: die mitleidigen Mitmenschen. Das Gelingen aber der autobiographischen Entlastungssuche dankt er dem Komischen. Es befreit das Bewußtsein von „seinem dumpfen Druck“ ohne Bewußtseinsverlust und erfüllt den ans Mitleid appellierenden Entlastungswunsch im verflüchtigenden Lachen:

Nicht vergessen, bewußt bleiben, aber dieses Bewußtsein von seinem dumpfen Druck entlasten und Entlastung liegt doch im Mitleid, denn das Mitleid ist schön, liegt im Lachen, denn das Lachen verflüchtigt. (Z 362)

Es ist „ein entlastendes rührungsvolles Lachen“, das mit anderen Menschen „in einer Stimmung“ vereinigen kann (A. E. II, 40).

Im Motiv der Suche nach dem menschlichen Menschen rückt Vischers eigene

Romaninterpretation das Zynismus- und das Autobiographiethema in einen beidseitigen Problemhorizont. Es ist der des zeitgenössischen philosophischen Denkens. Zynismusthema und Diogenesfigur kehren in Nietzsches Philosophie wieder, verbunden mit der Mitleids-, der Übel-, der Zufallsfrage im Rechtfertigungsproblem. Es liegt daher nahe, abschließend von den Tollheiten des A. E. auf den „tollen Menschen“ in Nietzsches fast gleichzeitiger *Fröhlicher Wissenschaft* den Blick zu lenken: auf die Differenz zwischen der Beschimpfung der teloslosen Welt als „Erkältung des Absoluten“ im *Auch Einer* (A. E. I, 75) und der sinn- und richtungslosen, „kälter gewordenen“ Welt des tollen Menschen, der Gott sucht und keinen Menschen findet, der den Tod Gottes durch die Menschen begreift.⁵⁷

Die Annäherung von Zynischem und Autobiographischem im Roman Vischers, die nachträgliche Identifizierung von autobiographischem Ich und Figur des A. E. in der Diogenesgestalt fordert ferner zum Vergleich mit Nietzsches ‚modernem Diogenes‘ aus *Menschliches, Allzumenschliches* heraus; auch dieser Titel ist autobiographisch einschlägig:

Bevor man den Menschen sucht, muß man die Laterne gefunden haben. Wird's die Laterne des Cynikers sein müssen?⁵⁸

Dem ersten Teil des Aphorismus könnte die Optik des A. E., die „Tücke des Objekts“, eine komische Leseart mithin, unterstellt werden: die Laterne ist verloren, verlegt, verschwunden, unauffindbar, weil auch die Brille noch fehlt, und muß gesucht werden. A. E. brähe darüber in „Vernunftwut“ aus (A. E. I, 57):

An solches hündische Suchen [die Anspielung auf die Zynismusthematik ist im Wortspiel offenkundig] muß ich meine arme, kostbare Zeit verschwenden! Suchen, suchen und wieder suchen! Man sollte nicht sagen: so und so lang hat A. oder B. gelebt, nein: gesucht! (A. E. I, 24).

Man verfällt ja dabei immer in den Theismus. Der liebe Gott, der oben herunterschaut, der die Haare auf unserem Haupte zählt, der mich stundenlang meine Brille suchen sieht, – er sieht ja auch die Brille [die einem helfen könnte, die Laterne zu finden, mit der man menschliche Menschen zu finden hofft], weiß recht gut, wo sie liegt, – ist es zum Ertragen, nun denken zu müssen, wie er lachen muß? – Allgütiges Wesen! (A. E. I, 25).

Nietzsches Aphorismus läßt solch komische Entlastungen nicht aufkommen, weder auf der Seite Gottes noch auf der der Menschen. Kein menschlich-allzumenschlicher Mensch wird hier gesucht, der den Rechtfertigungsdruck unterläuft durch die autobiographisch nötige Darstellung seiner Rechtfertigungsunbedürftigkeit, sondern einer, der keine Rechtfertigung des Übels mehr braucht. Er perhorresziert gerade das „Rechtfertigen“: er genießt das Übel *pur, cru*, er findet das *sinnlose* Übel das interessanteste. Hat er früher einen Gott nötig gehabt, so entzückt ihn jetzt eine Welt-Unordnung ohne Gott, eine Welt des Zerfalls, in der das Furchtbare, das Zweideutige, das Verführerische zum Wesen gehört.⁵⁹

Anmerkungen

- 1 F. Schlawe, *Friedrich Theodor Vischer* (Stuttgart, 1959), S. 360. Zitiert wird der Roman unter dem Sigle A. E. aus der Ausgabe Fr. Th. Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, 2 Bde. (Stuttgart, 51891).
- 2 F. Seebas, Fr. Th. Vischer zu seinem 70. Todestag am 14. Sept. In: *Deutsche Rundschau*, 83 (1957), S. 918.
- 3 Vgl. Fr. Th. Vischer, Zusatz. In: *Altes und Neues* (Stuttgart, 1881), S. 356 f., im Haupttext zitiert unter dem Sigle Z. Die komplexe Gattungsstruktur des *Auch Einer* hat Reinhold Grimm in weitreichenden gattungsbegriffsgeschichtlichen Untersuchungen aufgedeckt und formbestimmend präzisiert: R. G., Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Studien zur Trivilliteratur*. Hrsg. von H. O. Burger (Frankfurt, 1968); R. G., Begriff und Gattung Humoreske. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. Hrsg. von K. Wölfel, 3. Jg. (München 1968). Beide Aufsätze gingen aus einer großangelegten Arbeit über den *Auch Einer* hervor, deren geschichtlichen Radius der Untertitel „Studien zur Erzählprosa im 19. Jahrhundert“ absteckt, deren leitendes Interesse aber der Konturierung von Formmerkmalen des Romans des 20. Jahrhunderts gilt. Sie enthält neben der Begriffsgeschichte von Capriccio und Humoreske wichtige Materialien und Erkenntnisse zum Novellenbegriff. Für den weit über den Anlaß hinaus aufschlußreichen Einblick in diese Studien danke ich Reinhold Grimm.
- 4 F. Martini, Fr. Th. Vischer, *Auch Einer*. In: F. M., *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898* (Stuttgart, 31974), S. 432.
- 5 Novalis, Das Allgemeine Brouillon. In: *Schriften*, Bd. III. Hrsg. von R. Samuel (Darmstadt, 1968). Unter „Pathologische Philosophie“ hatte Novalis ausgeführt (S. 384): „Ein abs(oluter) Trieb nach Vollendung und Vollst(ändigkeit) ist Krankheit, sobald er sich zerstörend, und abgeneigt gegen das *Unvollendete*, *Unvollst(ändige)* zeigt.“ A. E.s Sinn für Systematik, seine Leiden an den Zweckwidrigkeiten, seine „Exekutionen“, Zerstörungen unzweckmäßiger Gegenstände sind in diesem Umfeld pathologischer Philosophie angesiedelt. Novalis Poetik des Übels steht im Kontext jener „Entübelung der Übel“ und „Entböschung des Bösen“ (s. u. Anm. 24), in dem auch Vischers Werk zu lokalisieren ist. Sie spricht der Poesie jedoch nicht, wie dieser, nurmehr die Aufgabe der Entlastung von den Übeln zu, sondern erhofft sich von ihr die Vertilgung der Übel (S. 389): „Oder ließe sich das Übel in der Welt vertilgen, wie das Böse. Soll etwa die Poesie die Unlust – wie die Moral das Böse vertilgen.“
- 6 Zu dieser These und den folgenden Zitaten vgl. K. Wölfel, Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Der Romancier Jean Paul und die Weimarer Kunstdoktrin. In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Hrsg. von K. O. Conrady (Stuttgart, 1977), S. 367.
- 7 R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig, 31897), S. 72. Zur Auseinandersetzung Vischers mit Wagner vgl. W. Oelmüller, *Fr. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik* (Stuttgart, 1959), S. 195 ff., insbesondere S. 199 zur Auflösung der Kunst ins Zufällige und Willkürliche.
- 8 Fr. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Hrsg. von R. Vischer, 6 Teile (München, 21922/23), Bd. V, S. 287 sowie S. 455 für das folgende Zitat.
- 9 Vgl. zu dieser These R. Grimm, Zur Wirkungsgeschichte von Vischers „Auch Einer“. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte* (Stuttgart, 1969), S. 380 f.
- 10 So R. Koselleck, Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung. In: R. K.,

- Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten (Frankfurt, 1979), S. 158 ff., insbesondere S. 177.
- 11 Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 10 (Hamburg, 1963), S. 177.
- 12 Ebd.
- 13 W. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. In: W. D., *Gesammelte Werke*, Bd. VI (Stuttgart, 1962), S. 96.
- 14 Fr. Th. Vischer an D. F. Strauß, 19. 1. 1867. In: *Briefwechsel mit D. F. Strauß*, 2. Bde, Hrsg. von A. Rapp (Stuttgart, 1952/53), Bd. II, S. 239.
- 15 Goethes Werke, Bd. 10, S. 183.
- 16 K. D. Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (Tübingen, 1976), S. 352.
- 17 E. Köhler hat diesen Übergang von der Funktion des Zufalls als Erfüllungsgehilfen praktischer und gesellschaftlicher Notwendigkeit in Balzacs Romanwerk zu Flauberts Erfahrung, „daß der Zufall unter dem Diktat einer zur Totalität verkehrten gesellschaftlichen Kausalität nur die schlechten Möglichkeiten realisiert“, produktionsästhetisch und soziologisch dargestellt. Die Einsicht, daß der „vereitelnde Zufall [...] Organ einer Notwendigkeit [ist], welche die Möglichkeit der Selbstverwirklichung zum unwahrscheinlichen Einzelfall, zur Ausnahme werden läßt“, ist nach Köhler als „Schicksal der ganzen jungen Generation von 1848“ eingeschrieben. E. Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* (München, 1973), S. 46 f. u. 56 ff.
- 18 R. Koselleck, Zufall, S. 175. Eine Koselleck vergleichbare, idealismuskritische Argumentationsfigur findet sich auch bei Vischer (A. E. II, 115). Der Idealismus „verlangte von der Welt mehr, als sie sein kann, forderte überspannt“.
- 19 Koselleck, S. 161.
- 20 Vgl. Oelmüller, S. 146.
- 21 Das Beispiel eines Hüftgurt, der A. E. zur Raserei und zur Gottesfrage führt, wird noch im Haupttext zitiert (A. E. I, 27). Erzählend ins Komische aufgelöst wird das Problem am Beispiel einer verlegten Brille, einem Knopf, einer Uhr und ihrer Kette (A. E. I, 16 ff.); A. E. wird darüber zum „Gottesleugner“. Als er sich über einen fehlerhaften Handleuchter empört, schließt seine Reisebekanntschaft auf seinen Charakter: „Wer über so etwas ergrimmen kann, in dem muß das Gefühl des Zweckmäßigen von ungewöhnlicher Schärfe sein“ (A. E. I, 111 f.). Die Theodizeefrage der resignierenden Geschichtsphilosophie verknüpft sich hier unmittelbar mit dem Alltagsleben. Das Leiden am alltäglich Zweckwidrigen fordert zur Kritik ästhetisch historischer Formen heraus und begünstigt die Entdeckung funktionsgerechter Formen. Die sich auflösende spätidealistische Ästhetik geht nicht ganz in Psychologie, sondern in Teilen auch in Kultur- und Sittengeschichte über: A. E. kritisiert die „Industrie“ der Gründerzeit; es sei ihr „Hauptbestreben [...] ja doch [...], Alles zweckwidrig zu machen [...]“. Der Schneider kann erst recht nicht schneiden, der Sattler nicht polstern, der Schreiner erst recht keinen Stuhl bauen! Der Erste schneidet einen Kasten statt eines Rocks, der Zweite bauscht Matratze und Sitz so, daß du nicht liegen, nicht sitzen kannst, der Dritte baut den Sessel so, daß du dich mit den Füßen anstemmen mußt, um nicht unter den Tisch zu rutschen.“
- 22 A. E. klagt „die Geschichtsschreibung an, daß sie die erste ihrer Pflichten versäume: sie müßte doch wissen, daß sie nichts Großes und nichts Kleines im Gang der Weltgeschichte zu verstehen, zu würdigen vermöge, ohne die Katarrhe, die dabei mitgespielt haben, in ihrem Wesen, Verlauf und ihrer Individualität gründlich zu kennen und zu schildern“, er fragt „mit Pathos: Ist auch je Einer in seiner Genesis, Verwicklung, Ablauf exakt – was doch allein historisch – zur Darstellung gelangt?“ (A. E. I, 51). Im

- Wortspiel mit dem Namen der Titelfigur verknüpft Vischer eine Frage der Geschichtsschreibung mit der Romangattung. Diese löst ein, was jener eine komische Zumutung ist. Aufklärer wie Forster hatten die kausale Erklärungsmethode der empiristischen Geschichtsschreibung, große Ereignisse auf kleine Ursachen zurückzuführen, im Namen der geschichtlichen Teleologie und Perfektibilität kritisiert; nun wird sie als komisches Pendant der scheiternden Geschichtsphilosophie an ihrem Ende vom Roman wieder aufgegriffen, wobei die *causae* remythologisiert werden.
- 23 So in der eingelagerten Pfahldorfgeschichte: der Oberteufel Grippo soll entthront werden, aber „das Böse [. . .] läßt sich nicht weghusten“ (A. E. I, 293).
 - 24 Die folgenden Ausführungen über die Geschichte des Übels schließen im wesentlichen an Odo Marquard an, Art. *malum*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von J. Ritter u. K. Gründer, 5. Bd. (Basel/Stuttgart, 1980), Sp. 652 ff.
 - 25 Zum Begriff „Polymythie“ vgl. O. Marquard, Lob des Polytheismus. In: *Abschied vom Prinzipiellen* (Stuttgart, 1981), S. 98.
 - 26 Zur Rechtfertigung als Grundstruktur des Autobiographischen vgl. M. Fuhrmann, Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: *Identität*. Hrsg. von O. Marquard u. K. Stierle (München, 1979), S. 83 f. und die Diskussion von O. Marquard, Identität-Autobiographie-Verantwortung (ein Annäherungsversuch), S. 691. F. Schlawe spricht dem *Auch Einer* eine „bedingungslose Selbstrechtfertigung“ zu (S. 360).
 - 27 H. Heißenbüttel, Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer. In: H. H., *Zur Tradition der Moderne* (Neuwied, 1972), S. 80.
 - 28 Aus dem Beinamen des Diogenes, *ho kyon*, der Hund, ist das Wort Zynismus hergeleitet. Vgl. auch zu den späteren Überlegungen zum Zusammenhang von Zynismus und Selbstbehauptung K. Heinrich, Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart. In: *Parmenides und Jona* (Frankfurt, 1966), S. 131 ff. Komplementär zur Hundenot des menschlichen Naturlebens entwickelt Vischer im A. E. das Bild vom menschlichen, nicht enttäuschenden Hund. In der Behandlung des Tierthemas treffen sich das Motiv der zynischen Literatur, denn Tiere sind Vorbilder für den Menschen (K. Heinrich, S. 140), und das Motiv der Mitgeföhluche der Autobiographie, faßlich in A. E.s Tierliebe. „Ach, was ist der Mensch! Zwei Hunde mußten uns zu uns bringen“ (A. E. II, 41), klagen die vom Lachreiz geplagten Besucher am Grab A. E.s, als sie dort dessen nicht weichende, trauernde Hunde finden. Zum Tierthema in Vischers Roman vgl. J. Hermand, Gehätschelt und gefressen: Das Tier in den Händen der Menschen. In: *Natur und Natürlichkeit*. Hrsg. von R. Grimm / J. Hermand (Königstein, 1981), S. 64.
 - 29 O. Marquard, *malum*, S. 654.
 - 30 Fr. Th. Vischer, Über Zynismus und sein bedingtes Recht. In: *Kritische Gänge*. Bd. V., Hrsg. von R. Vischer (München, 1922), S. 457, im folgenden im Haupttext zitiert unter dem Sigle Zy. Noch im Frankreich des 17. Jahrhunderts wird Zynismus als Mißachtung konventioneller Formen verstanden, in einem Sinn also, den Vischers bedachter, gezielt kritischer Gebrauch bejaht. „Der früheste Beleg der Bedeutung von schamloser Selbstentblößerung findet sich 1883“, also nach Vischer. Freilich belegt schon die Notwendigkeit der bedingten Rechtfertigung des Zynismus durch Vischer indirekt die zeitgenössische Wendung ins Pejorative. Zugleich jedoch gibt jene Ablehnung des Zynismus als „schamloser Selbstentblößerung“ eine Beziehung zwischen Zynismus und Selbstentblößerungsverfahren wie z. B. der Autobiographie zu erkennen. Zur Begriffsgeschichte vgl. A. Müller, Art. Kynismus, kynisch. In: *Hist. Wörterbuch der Phil.*, Bd. 4, Sp. 1469/70.
 - 31 Vischer spricht von einem „erzürnten, halb pathologischen Idealismus“ (Z 449).

- 32 Vischers Begriff der „verzweifelten Amphibolie“ geht zurück auf ein Bild in Hegels Ästhetik (G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge, Frankfurt o.J., Bd. I, 63). Hegel nennt hier den Menschen eine „Amphibie“; er sei durch die „neuere Bildung [...] auf die Spitze des härtesten Widerspruchs hinaufgetrieben“. Er habe „nun in zweien Welten zu leben [...], die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der anderen zu befriedigen. Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnliche Zwecke, und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf [...]“. Im A. E. ist diese Zwiespältigkeit des Lebens und Bewußtseins Figur geworden. „Auch Einer“ ist ewig gespalten zwischen einem „Ich a“ und „Ich b“, zwischen „einem triebhaften und naturhaften Es und einem Überich“, so interpretiert ihn psychoanalytisch Oelmüller, der die Verdopplungsproblematik des Ich als Entzweiungs- und Entfremdungsproblematik entwickelt (S. 166 ff.). Eingeschrieben ist der Figur A. E. damit auch die „Frage, ob produktive Phantasie und wissenschaftliche Beschäftigung, abstraktes Denken in Einem Mann zusammensein können ohne starke Einbußen der ersteren Potenz“ (Z 387). Als „Zwitzer zwischen Philosophie und Poesie“ hat Vischer sich in einem Brief an Strauß charakterisiert (vgl. Oelmüller, S. 109).
- 33 Zur Äußerung Auerbachs von der irritierenden Multiperspektivität im Roman *Auch Einer* vgl. R. Grimm, *Wirkungsgeschichte*, S. 370; zur Modernität vgl. Anm. 9.
- 34 So H. Heißenbüttel, *Selbstentblößer*, S. 80/81, dem auch die anschließenden Überlegungen folgen.
- 35 Ebd.
- 36 Zur philosophischen Tradition des Zynismus und seiner Bestimmung als „Selbstbehauptung des Individuums“ durch „Reduktion aufs Animalische“ und als Widerstandsversuch vgl. K. Heinrich, *Antike Zyniker*, S. 131 ff., der auch entwickelt, wie sich in der Moderne die zynische Reduktion verändert durch die Erkenntnis der Bedrohung des „animalischen Kerns der Person“, und entsprechend den Zynismusbegriff modifiziert.
- 37 K. Heinrich, S. 148.
- 38 N. Elias, *Der Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde. (Frankfurt, 1976).
- 39 M. Leiris, *Mannesalter* (Frankfurt, 1981), S. 12. Hier ist auch die Rede von der Verführung zur „Nachsicht“.
- 40 F. Nietzsche, *Werke*. Hrsg. von K. Schlechta (München, 1956), Bd. III, S. 626.
- 41 P. R. Gleichmann, Die Verhäuslichung körperlicher Verrichtungen. In: *Materialien zu N. Elias' Zivilisationstheorie* (Frankfurt, 1979), S. 256. Man könnte die dort beobachtete „angestiegene Peinlichkeitsschwelle“ u. a. mit dem vom „Auch Einer“ beklagten zunehmenden Verschwinden von Spucknapfen in öffentlichen Gebäuden und Gasthöfen belegen. So wichtig diese soziologische Untersuchung im Gefolge von Elias ist, so kritisch bleibt anzumerken, daß sie den für den Literaturwissenschaftler bei Elias bedeutsamen kulturellen Gesamtaspekt, z. B. die Kongruenz von Sprachregelungen und Konventionsregeln, vernachlässigt. Dabei scheint mir für das 19. Jahrhundert im Unterschied zu dem Untersuchungszeitraum von Elias entsprechend dem verstärkten Introversionsvorgang eine Verschiebung der Materialbasis von den Benimmbüchern zu

- Autobiographien sinnvoll zu sein. Bei fortgeschrittener Selbstkontrolle kann vermutlich die radikale Selbstenblößung der Autobiographie die verborgenen Schamängste besser aufdecken. Auch zur Erklärung des Fiktionsbedarfs oder der Fiktionsabwehr in der Geschichte der Autobiographie könnte die Denkfigur von Elias nützen. Die Kongruenz veränderter Sprechhandlungen und semiotischer Vorgänge wäre im Zusammenhang mit den steigenden Scham- und Peinlichkeitsschwellen zu beobachten.
- 42 J. J. Rousseau, *Die Bekenntnisse* (München, 1978), S. 21.
- 43 J. La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688). Des jugements Nr. 47. *Œuvres* (Paris, 1951), S. 358. Zit. aus A. Hügli, Art. Lächerliche (das). In: *Hist. Wörterbuch der Phil.* Hrsg. von J. Ritter, Bd. 5, 1980, S. 2.
- 44 C. P. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, ch. 9: Sur le ridicule, la singularité, et l'affectation. *Œuvres*. Hrsg. von M. Anger (Paris, 1820/21), S. 114. Zit. aus: A. Hügli, ebd.
- 45 E. T. A. Hoffmanns Werke. Hrsg. von G. Ellinger, 9. Bd. (Berlin, 1912), S. 338. Vgl. W. Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns* (Stuttgart, 1967), S. 67.
- 46 Vgl. die Darlegung von G. Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert* (Stuttgart, 1977), S. 47–50.
- 47 Der „größte Zynismus ist unschuldiger als der feinste Obszönismus“ (A. E. II, 372). Zu unterscheiden ist, „wo der Zynismus berechtigt ist, wo nicht“ (ebd.). Berechtigt sind A. E. „Derbheiten, [. . .] Stöße des Zorns und gröblicher Witze [. . .], Umsprünge, ja Zynismen“, um ihn vor dem Wahnsinn seines Landsmannes Hölderlin zu bewahren (A. E. I., 74).
- 48 Jean Paul, Dr. Katzenbergers Badereise. Vorrede. In: J. P., *Werke*. Hrsg. von N. Miller (Darmstadt, 1963), Bd. VI, S. 82.
- 49 Üge des *fin de siècle* tragen nicht nur die Frauen mit ihrer Nähe zur Malerei, ihrer Charakterisierung als Vision, ihrer Krankheit als geistiger Verfeinerung, mit der Tendenz, zur reinen Kunstfigur zu werden, sondern der dritte, der Tagebucheil des Romans generell, etwa mit seinen ausgesprochen kunsthistorischen Reminiszenzen. (Zum *fin de siècle* vgl. J. Malte Fischer, *Fin de siècle* [München, 1978], 25 f. u. 51: zur Polarisierung von *femme fragile* und *femme fatale* vgl. F. Stephan, „Das hat es mir seit langem angetan.“ Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*. In: *Natur und Natürlichkeit*, S. 118 ff. – Die Zunahme der Unlust- gegenüber den Lustempfindungen mit sich verfeinernder Zivilisation hat G. Simmel behauptet (Exkurs über die Soziologie der Sinne. In: *Soziologie*, [Berlin, 1968], S. 489). „Es ist von einer noch gar nicht genug beachteten Bedeutung für die soziale Kultur, daß in der sich verfeinernden Zivilisation offenbar die eigentliche Wahrnehmungsschärfe aller Sinne sinkt, dagegen ihre Lust- und Unlustbetonung steigt. Und zwar glaube ich, daß die nach dieser Seite hin gesteigerte Sensibilität im Ganzen sehr viel mehr Leiden und Repulsionen als Freuden und Attraktionen mit sich bringt.“
- 50 Im Roman (A. E. II, 98 f.) und im Zusatz (Z 364) wird Auch Einers Nervosität bejaht: „Nervös“, sagte der andere Arzt [. . .]; „nun, wenn man will. Oft nennt man normale Nerven kranke, denn die der Mehrheit sind stumpf und so erscheint ihr das Richtige als pathologische Ausnahme. Bemerken Sie, wenn Abends in einer Familie die Lampe aufgestellt wird: die Kinder halten sich die Augen zu, die Flamme blendet Sie. Das ist aber gesunder Sehnerv und abgestumpft ist der von uns Alten, der keine Blendung empfindet.“ Nervositätsbegründung und Lampenbeispiel lassen an Simmels Beobachtungen des Sinkens der Wahrnehmungsschärfe aller Sinne bei steigender Lust- und Unlustbetonung im Zivilisationsprozeß denken. Simmel fährt fort: „Der moderne

Mensch wird von Unzähligem chokiert, Unzähliges erscheint ihm sinnlich unaushaltbar, was undifferenzierten, robusteren Empfindungsweisen ohne irgendeine Reaktion dieser Art hinnehmen.“ Auch Einers Gereiztheit, seine schicksalhaften Mißgeschicke hängen mit der zivilisationsbedingten Sensibilitätssteigerung und Unlustzunahme zusammen (Simmel verweist wie P. R. Gleichmann auf „die hygienischen und Peinlichkeitsbestrebungen der Gegenwart [. . .] als Ursache“). Geprägt davon ist ebenfalls Auch Einers „Entlastung“ (A. E. I, 18) im Fluchen, das nach Novalis' „Theorie des gemeinen Lebens“ eine „Art von Selbstbeschwörung – Selbstermannung – Spornung“ ist (*Werke*, Bd. III, S. 320). Vischers Distanz zur verfeinernden Zivilisation zeigt seine Sympathie mit dem Eckigen, Groben, Trotzigen der Individuen in der Reformationszeit; dementsprechend „stößt ihn an unserer Zeit die Eingeschlossenheit der Individualität in das unsichtbare Innere ab“ (F. Reich, *Die Kulturphilosophie Friedrich Theodor Vischers*, Diss. 1907, S. 13).

- 51 „Ja, Poeten vor tausend oder etlichen hundert Jahren, die durften im Humor auch den Cynismus wagen, das ist etwas Anderes, wir aber, wir Menschen der ‚Jetztzeit‘, wir sind gebildet, und nicht Wenige von uns gehören zur ‚guten Gesellschaft‘; zwar eine feine Zote, ja das ist was Anderes, das zieht“ (A. E. II, 364).
- 52 „Diesem ebenso anmaßenden wie platten Philistervolk lieb nun die Poesie, die Kunst von Zeit zu Zeit recht grundsatzmäßig das Phantastische an den Kopf zu schleudern, damit es merke: die poetische Welt ist nicht die gemeine“ (ebd.).
- 53 Das Tragische wurde in die Ausführungen nicht mit einbezogen, obwohl für es im *Auch Einer* ebenso nachzuweisen ist, was hier für Komik und Autobiographie entwickelt wird: Menschen-, Mitleids- und Entlastungssuche.
- 54 Es ist ein Selbstschutz gegen Vereinnahmungen, die die „machtgeschützte Innerlichkeit“ prägen, und doch zugleich in der resignierten Preisgabe des Selbstverwirklichungsanspruchs eine Widerstandsform, die sich den Formen der Vereinnahmung angeglichen hat.
- 55 Heißenbüttel, *Literatur der Selbstentblößer*, S. 84.
- 56 Schlawe, *Friedrich Theodor Vischer*, S. 364: „Die Wirkung der Lektüre war in verschiedenen Fällen so groß, daß sich augenblicklich heilloser Katarrh einstellte; einer benieste und beschmutzte sein – geliehenes! – Exemplar.“
- 57 Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft. In: *Werke*, Bd. II, S. 126 f. „Todesursache Gottes ist“ (vgl. O. Marquard, *Abschied*, S. 72) „sein Mitleid. Mitleid gibt es nur dort, wo es Leid gibt: die Übel in der Welt. [. . .] Wo es die Übel gibt, ist Gott – auch vor sich selber – nur durch sein Nichtsein zu rechtfertigen: durch seinen Tod.“
- 58 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Werke*, Bd. I, S. 884.
- 59 Nietzsche, *Werke*, Bd. III, S. 626.

Zur Politik persönlichen Erinnerns. Frauenautobiographien um die Jahrhundertwende

*Lou Andreas-Salomé**

In den letzten zehn Jahren haben sich viele Frauen, die man lange genug im Zustand der Nicht-Identität, des ‚Anderen‘, gehalten hat, der Frage nach der Identität sowie nach der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen mit einer Dringlichkeit zugewandt, die auch an den Wissenschaften nicht spurlos vorübergegangen ist. Im Zuge der Frauenbewegung ist obendrein eine geradezu unübersehbare Fülle von Biographien und Autobiographien erschienen, in denen sich der deutliche Wunsch ausdrückt, die herkömmliche Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen zu ändern und zugleich die Bedeutung der eigenen Identität neu zu definieren. Was in diesen Texten zum Ausdruck kommt, ist der Versuch, die traditionellen Formen der Präsentation des Weiblichen zugunsten einer Darstellungsweise zu überwinden, die gerade diese Formen unterhöhlt. Die Bedeutung des eigenen Schreibens innerhalb der Frauenbewegung leitet sich aus der Erkenntnis ab, daß der Mangel an eigener Sprache, eigener Ausdruckskraft und eigener Darstellungsform eine Hauptform der Unterdrückung darstellt. In diesen Schreibversuchen drückt sich die Hoffnung aus, der Einbruch der Frauen in Sprache und Kultur könne jene Denkstrukturen beseitigen, die auf der Verallgemeinerung der männlichen Identität und damit der Ausschließung oder Objektivierung des weiblichen Prinzips beruhen. Das Beharren auf einem ‚gesamtgesellschaftlichen Ich‘, das selbst von der liberalen und avantgardistischen Literatur immer wieder betont worden ist, stützt nämlich Formen der Hierarchie, die auf eine Unterdrückung des Nicht-Identischen oder eine bloß komplementäre Rolle des ‚Anderen‘ hinauslaufen. Die Möglichkeit einer andersgearteten Identität hängt also weitgehend mit der Entlarvung jenes verallgemeinerten Subjekts zusammen, das vor allem von denjenigen verteidigt wird, welche noch immer mit der Stimme der Autorität offenbare universale Weisheiten in der Form eines geschlechtsspezifischen männlichen ‚Ich‘ verkünden.

Bei der Herausarbeitung der vollen Implikationen einer männlich dominierten Sprache und der Schwierigkeit, auf eine neue Weise ‚Ich‘ zu sagen, haben sich viele Feministinnen auf die Arbeiten von Michel Foucault gestützt. Was den Feminismus mit seiner Strategie verbindet, ist die Kritik an bürgerlichen wie auch gewissen marxistischen Konzepten des Individuellen, welche die Fragen der Subjektivität und der Sprache von Fragen der Wirtschaft und der Politik zu trennen versuchen. Was dagegen die Kritik eines Mannes wie Foucault von der Kritik der Feministinnen unterscheidet, ist sein Hang zum Pessimismus.

* Von Biddy Martin (aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

Was mich im folgenden interessiert, sind vor allem die Ähnlichkeiten. Foucaults poststrukturalistische Theorien über das Wesen der Gewalt zwingen uns, weit über alle vereinfachenden Analysen des weiblichen Schweigens in der Geschichte und des emanzipatorischen Potentials unserer Sprache und unseres Schreibens hinauszugehen. Foucaults *Geschichte der Sexualität* zum Beispiel beweist höchst überzeugend, daß der Diskurs über Sexualität und die gesellschaftlich determinierten Formen der sexuellen Identität zu jenen Phänomenen gehören, in denen sich die Unterdrückungsmaschinerien der Macht in den modernen westlichen Gesellschaften am deutlichsten zeigen lassen.¹ Sein Text ist daher letztlich keine Geschichte der Sexualität, sondern eine Entsexualisierung dieser Fragestellung, das heißt eine Geschichte der Legenden der sexuellen Identität und der Art und Weise, in der diese sexuellen Identitäten in den Dienst der Macht gestellt worden sind. Die Sexualität, die sich nie völlig entfalten und nie völlig unterdrücken ließ, hat stets dazu herhalten müssen, die Beziehungen zwischen Individuen durch bestimmte Norm- und Rollenverhalten zu regulieren. Nach Foucault ist also gerade das, was wir als das ‚Eigentliche‘ unseres Wesens empfinden, nämlich unsere Sexualität, worin wir Erlösung oder Befreiung suchen, stets etwas gewesen, durch das sich jene, die diese Sexualität definierten und kontrollierten, besonders massiv in unsere Existenz einmischen konnten. Gerade die offenbar unvermittelte und authentische Subjektivität des Sexuellen stellt nichts anderes als die Abhängigkeit von festgelegten Normen innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsformation dar. Mehr Sexualität und eine größere Freiheit der Selbstaussage würden also die Sexualität und das Eigene nicht automatisch freisetzen, sondern könnten auch zu noch raffinierteren Regulationen unseres Verlangens führen. Sich auszudrücken bedeutet noch nicht, sich einfach von den Manipulationen der Macht zu befreien. Die Implikationen solcher Argumente für die Lektüre und die Interpretation von Frauenautobiographien sind vielfältig. Autobiographien von Frauen sind als solche noch nicht subversiv, das heißt, sie drücken keine unvermittelten Wahrheiten über Frauen aus. Was solche Biographien und Autobiographien subversiv macht, ist die Tatsache, daß sie im Rahmen einer politischen und kulturellen Bewegung veröffentlicht, gekauft und gelesen werden, die sich im Wandlungsprozeß von alten Bedeutungen zu neuen Formen des Sprechens und des In-der-Welt-Seins befindet. Das Bezugsfeld, das sich in den letzten zehn Jahren gebildet hat, macht es möglich, solche Autobiographien auch im Hinblick auf ihre gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Determinanten zu untersuchen. Autobiographien von Frauen sind daher eher Ausgangspunkte für einen Dialog mit den Wertvorstellungen der männlichen Hegemonie als Gefäße neuer Wahrheiten. Es ist absolut zentral, daß wir uns in unseren Interpretationsformen endlich von den bürgerlich-liberalen Illusionen der authentischen, unvermittelten Sprechweise freimachen und einsehen, daß es weder das absolute Schweigen noch die totale Ausschaltung ist, was die Situation von Frauen innerhalb der westlichen Länder charakterisiert, sondern ihr regulierter Eintritt in diese Kultur. Wir müssen daher die Voraussetzungen dieses regulierten Eintritts verstehen, falls wir uns auf wirksame Weise in einen

Kampf gegen die Repräsentationsformen der Macht innerhalb dieser Kultur einlassen wollen.

Im Hinblick auf diesen regulierten Eintritt galt das Weibliche innerhalb der westlichen Kulturen stets als ein Phänomen, das sich entweder als Verkörperung von Unterordnung und Machtlosigkeit oder als Essenz des Bösen und der Bedrohung manifestiert. Während der letzten hundertfünfzig Jahre haben die Versuche, mit der Normalisierung der weiblichen Entmachtung fertig zu werden, meist die Form der ‚Frauenfrage‘ angenommen. Die Frau wurde zur Frage, zum Geheimnis, zum Rätsel, dessen Lösung in den Händen jener liegt, welche die nötige Expertise, das heißt die Macht über solche Antworten haben. Obwohl die Frauen innerhalb der Meinungs- und Machtstrukturen nur eine höchst marginale Rolle gespielt haben, standen sie als Frage innerhalb der Überlegungen einflußreicher Männer immer im Zentrum, ob nun in literarischen und theoretischen Texten, in der psychoanalytischen Praxis oder in den Untersuchungen der Gesellschaftswissenschaften. Die Frage nach der Wahrheit über unser Geschlecht galt lange Zeit als eine selbstverständliche, obwohl die Frage nach der Form dieser Identität gar nicht so selbstverständlich ist. Sie hat nämlich einen historischen und politischen Charakter und war als solche den verschiedensten Zwängen unterworfen. Die Antworten, welche Literatur, Medizin, Psychiatrie und Rechtswissenschaft seit dem späten 19. Jahrhundert auf die sogenannte ‚Frauenfrage‘ gegeben haben, haben uns nicht befreit, sondern in Wirklichkeit unsere Körper und unsere Seelen noch weiter eingezwängt. Nachdem die Experten unsere Sexualität und unsere persönliche Identität erst einmal als Probleme besonderer Art definiert hatten, haben sie mit ihren Antworten und Lösungsvorschlägen, die uns auf die angebliche Einmaligkeit unseres Geschlechts verpflichten, einen gewaltigen Einfluß auf das Leben von Frauen und deren Familien gewonnen. Im Prozeß der steigenden Kontrolle über die Körper und Identitäten von Frauen haben so die Mächtigen einen immer größeren Einfluß auf das Familienleben und somit auf die Gesellschaft als Ganzes erreicht.² Und zwar hat sich der Kampf um die Kontrolle jener Repräsentations- und Gesellschaftsformen, durch welche die sexuelle Identität definiert wird, weitgehend als ein heterosexistischer Kampf zwischen Männern abgespielt, worin die Frauen lediglich als Objekte des Wissens oder als Metaphern ihrer Wahrheiten figurierten.

Die ‚Frauenfrage‘ erhob sich daher meist in Formen, welche uns die Einsicht in die Maschinerien der Macht und in die Herausbildung unserer eigenen Identität oder auch Sexualität lediglich erschweren. So wurde zwar im Deutschland der Jahrhundertwende die ‚Frauenfrage‘ in fast sämtlichen Bereichen gestellt und erhielt auch juristische, politische, wissenschaftliche und ästhetische Antworten, die jedoch alle im Hinblick auf die Identität oder die Wahrheit über die Frau im Umfeld rassistischer oder imperialistischer Ideologien blieben.³ Was diese Zeit von früheren historischen Perioden unterscheidet, ist lediglich das Faktum, daß sich auch die Frauen selber an dieser öffentlichen Diskussion beteiligten. Die gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert ermöglichten damals den Frauen zum erstenmal den Eintritt in die ver-

schiedensten Gesellschaftsbereiche. Obwohl dieser Wandel immer wieder die Hoffnung auf volle Emanzipation und Selbstbestimmung wachrief, kam es jedoch nicht zu einer durchgreifenden Änderung. Der Eintritt der Frauen in den kulturellen und gesellschaftlichen Bereich erwies sich letztlich nur als eine Form der begrenzten Integration. All jene Frauen, welche solche Möglichkeiten wahrzunehmen versuchten, sahen sich schnell gezwungen, sich den vorgegebenen Formen der männlichen Hegemonie anzupassen. Zugegeben: es gab auch Frauen, die sich selbst und ihre Forderungen im Rahmen oppositioneller Strömungen formulierten, ob nun sozialistischer Bewegungen, psychoanalytischer Gruppen oder innerhalb jener kulturevolutionären Bohème-Zirkel, welche den Tod Gottes oder den Tod der bürgerlichen Welt proklamierten. Aber selbst solche Frauen mußten im Umkreis von Zielvorstellungen argumentieren, welche von jenen Denkern und politischen Führern stammten, deren Begriff von Welt auf der männlichen Vorstellung von Macht beruhte. Die Frau wurde so eine bequeme Metapher für die meisten progressiven ‚Wahrheiten‘: für Marx zum Maßstab des Fortschritts innerhalb der menschlichen Emanzipationsbewegung, für Freud zur Basis einer Theorie des Unbewußten, für Nietzsche zur Allegorie der Amoralität. Selbstverständlich wurden durch die marxistischen, nietzscheanischen und freudianischen Kritiker der wilhelminischen Gesellschaft und ihrer ideologischen Grundlagen auch Diskurse eröffnet, innerhalb deren die Frau eine Bedeutung erhielt, die sie sonst nicht gehabt hatte – wie überhaupt das Denken dieser Männer in gewissen Punkten mit wichtigen Aspekten des feministischen Interesses deutlich konvergiert. Doch eine wirkliche Bestimmung des autonomen Andersseins wird erst dann möglich sein, wenn sich diese auf einer Grundlage abspielt, die selbst die kritischsten männlichen Strategien und Meinungen zu unterhöheln versucht. Der ständige Rückbezug auf das männliche Subjekt und die Logik seiner Identität, wie er selbst innerhalb der radikalsten Oppositionsbewegungen zu finden ist, schließt die Möglichkeit einer radikal anderen Schreibart oder Subjektivität von vornherein aus. Die Frauen sollten sich weigern, sich als Antworten auf männliche Fragen zu empfinden, sich innerhalb männlicher Theoriebildungen verstehen zu wollen, sich in Bildern von Frauen wiederzuerkennen, die von jenen geschaffen worden sind, die damit ihre eigene Zentralität und ihre eigenen, wenn auch noch so neuen Projekte legitimieren wollen.

Die heutigen Frauen sind mit dem Problem konfrontiert, in eine symbolische und gesellschaftliche Ordnung eindringen zu müssen, ohne deren Grundvoraussetzungen zu akzeptieren, da jede Assimilation oder Integration notwendig zur Verewigung des Status quo führen würde. Das bedeutet, die Frauen müssen sich auf einen Dialog mit den herrschenden männlichen Diskursen einlassen, dabei jedoch stets von einer Position des Andersseins ausgehen, wenn sie überhaupt subversiv auftreten wollen. Nur indem sie innerhalb *und* außerhalb des bestehenden ‚Systems‘ operieren, können sie die Maschinerie der Macht in Frage stellen. Die wirkliche Bedrohung jener geschlossenen logozentrischen Systeme, welche das Andere und damit die Differenz zu unterdrücken versuchen, kann also

nicht von einem Ort des völligen Abgeschlossenenseins oder der totalen Integration her erfolgen, sondern nur von einem historisch bewußten Ort der Negation.⁴

Feministische Kritik impliziert eine ständige Negation aller positiven Identifizierungen des Wesens der Weiblichkeit. Aus diesem Grunde dürfen wir nicht der Versuchung nachgeben, die Autobiographien von Frauen als authentische weibliche Stimmen oder Quellen der Wahrheit im Kampf gegen die historischen Zerrbilder der Frau von seiten der Männer zu lesen. Es wäre ebenso falsch, solche Autobiographien nur dazu heranzuziehen, um eine total isolierte Frauenkultur zu rekonstruieren oder um sie als historische Dokumente der totalen Unterwerfung zu interpretieren. Ohne ein tieferes Verständnis jener Bedingungen, unter denen man uns ausgeschlossen oder eingelassen hat, oder ohne eine bessere Einsicht in die Art und Weise, in welcher man uns in die Machthierarchie eingespannt hat, haben wir keine Möglichkeit, in der Welt der Männer zu intervenieren. Keine Gruppe kann sich an dem Kampf um die Macht beteiligen und dabei auf ihrer Unbeflecktheit von den ideologischen und politischen Systemen beharren, innerhalb deren sie zu sprechen anfängt. Ein Rückzug in eine scheinbare Authentizität ist keine Antwort. Wir sollten daher Autobiographien nicht im Hinblick auf die dargestellte Wirklichkeit als Wahrheiten oder Lügen lesen, sondern als paradigmatische Verlebendigungen ideologischer Kämpfe innerhalb eines bestimmten historischen Moments. Aus diesem Grunde wäre es falsch, auf die Frage nach der Bedeutung weiblicher Autobiographien eine einzigmögliche Antwort zu erwarten oder dabei von der Voraussetzung einer unbezweifelbaren Authentizität der Frau auszugehen.

Die Beziehung zwischen jener Legende, welche uns Lou Andreas-Salomé von sich selbst erzählt, und jener Fiktion, welche wir bei anderen über sie finden, erlaubt eine faszinierende Studie über die geistigen und gesellschaftlichen Zwänge, denen sich Frauen im wilhelminischen Deutschland und seither ausgesetzt sahen – und sie bietet uns zugleich ein ebenso faszinierendes Beispiel für jene Bedrohung, die von einer Frau ausgehen kann, welche sich gegen die ihr angewiesenen Rollen innerhalb dieser Gesellschaft sperrt. Über Lou Andreas-Salomé, die zu den wichtigsten literarischen Figuren der Jahrhundertwende gehört, wird uns in den gängigen Literaturgeschichten berichtet, daß sie zu einigen berühmten Männern ihrer Zeit zum Teil skandalöse Beziehungen unterhielt. Man hat sie also meist nur im Hinblick auf jene Beziehungen betrachtet, die im Leben einer Frau stets als die wichtigsten galten, nämlich die zu Männern. Da ihr Leben und ihre Schriften einen klischeehaften Rückbezug auf ‚normale‘ Häuslichkeit und ‚normales‘ Familienleben nicht erlauben, wird sie gern als der entgegengesetzte weibliche Stereotyp hingestellt: als die Außergesetzliche, die Bedrohung, die zerstörerische Verführerin, wobei man gern auf ihre biblische Vorschwester, die Tochter der Herodias, zurückgreift.

Um einen ersten Anhaltspunkt für eine genauere Interpretation zu haben, ist es sicher nicht überflüssig, auch kurz auf solche Fakten ihres Lebens einzugehen, wie man sie in einer herkömmlichen biographischen Skizze finden würde. Lou

Salomé wurde 1861 in St. Petersburg als die Tochter eines russischen Generals deutsch-hugenottischer Abstammung geboren. Sie wuchs mit fünf Brüdern auf und soll sich schon als Kind gern in die Welt ihrer Träume zurückgezogen haben. Nach ihrem vorzeitigen Schulabgang versuchte sie, sich den Rest ihres Lebens autodidaktisch weiterzubilden. Im Jahre 1878 begegnete sie dem holländischen Prediger Hendrik Gillot, der sie aus dem Bereich der östlichen Welt herauslöste und in die westliche Philosophie, Literatur und Religionsgeschichte einzuführen versuchte.⁵ 1881 studierte sie in Zürich und ging dann nach Rom, wo sie Kontakte zu dem Kreis ehemaliger Achtundvierziger um Malvida von Meysenbug aufnahm. In Rom traf sie den Philosophen Paul Rée und seinen Freund Friedrich Nietzsche, mit denen sie Pläne schmiedete, nach Paris zu gehen und dort trotz aller religiösen Widerstände von seiten ihrer Familie und des Vorwurfs der sexuellen Promiskuität ein Leben unter gleichgesinnten Intellektuellen zu führen. Den Spätsommer des Jahres 1882 verbrachte sie weitgehend mit Nietzsche. Danach kam es zu einer skandalumwitterten Trennung von ihm, worauf sie mit Rée nach Berlin zog. Auf der Grundlage ihrer Beziehung zu Nietzsche publizierte sie 1894 das Buch *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Im Jahre 1887 heiratete Salomé den Orientalisten Friedrich Carl Andreas, vollzog jedoch nie die Ehe mit ihm. Während der neunziger Jahre schrieb sie fünfzig Aufsätze über religiöse, sexual-psychologische, philosophische und ästhetische Fragen sowie zehn Bücher. In Friedrichshagen nahm sie Verbindung mit Bruno Wille, Gerhart Hauptmann, Max Halbe, John Mackay, Richard Dehmel, den Gebrüdern Hart und anderen auf. 1894 begegnete sie Frank Wedekind in Paris. Danach ging sie nach Wien und verkehrte mit Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Peter Altenberg. Im Frühjahr 1897 traf sie in München Rainer Maria Rilke, mit dem sie drei Jahre lang eine höchst intime Freundschaft und Liebe verband. 1903 zog sie nach Göttingen, wo Andreas eine Professur erhalten hatte. Während der nächsten drei Jahre reiste sie viel und publizierte weitere zwei Romane sowie eine Reihe wichtiger Aufsätze. Im Sommer 1911 lernte sie in Weimar auf einem Kongreß der Psychoanalytiker Sigmund Freud kennen; das nächste Jahr verbrachte sie mit psychoanalytischen Studien in Wien. Danach begann sie, sich als Laienanalytikerin zu betätigen, wodurch ihre literarische Aktivität stark zurückging. Freud schickte ihr eine beträchtliche Zahl von Patienten und soll sie als Freundin und Kollegin sehr geschätzt haben. Zwischen 1912 und 1920 veröffentlichte Salomé vor allem in Freuds Zeitschrift *Imago*. In den frühen dreißiger Jahren arbeitete sie an ihrem *Lebensrückblick*, den sie im Untertitel *Grundriß einiger Lebenserinnerungen* nannte. Sie starb im Jahre 1937, und zwar wenige Tage bevor die Nazis wegen ihrer Beziehungen zur ‚jüdischen‘ Psychoanalyse ihre gesamte Bibliothek konfiszierten und zerstörten.⁶

Zweifellos haben diese Fakten nicht mehr Wahrheitsgehalt als die Tatsache, daß Lou die Tochter von Louise Salomé war, daß sie wegen ihrer angegriffenen Gesundheit oft in deren Begleitung reiste und daß zu den bewegendsten Momenten ihres *Lebensrückblicks* jener gehört, wo sie den letzten und äußerst verständnisinnigen Austausch mit ihrer Mutter vor deren Tod beschreibt. Während

ihrer gesamten Kindheit hatte Salomé das Bild einer bekannten russischen Terroristin in ihrer Schublade. Außerdem verehrte sie Malvida von Meysenbug geradezu abgöttisch und verglich die in den Memoiren dieser Frau so lebhaft beschriebenen Kämpfe gern mit den ihren. Salomé war eine Freundin von Marie von Ebner-Eschenbach und verkehrte zudem sehr vertraut mit Frieda von Bülow und Helene Kligenberg sowie der schwedischen Feministin Ellen Key. Kurz nach 1900 ging sie nach Wien, um die Schwester jenes Mannes aufzusuchen, mit dem sie mit dreißig Jahren ihre erste Liebesaffäre gehabt hatte. Nach Berlin reiste sie, um dort Käthe Kollwitz aufzusuchen. Die Schriften von Freud studierte sie zusammen mit ihrer Freundin Ellen Delp. Ebenso vertraut war sie mit Anna Freud, der sie eine Reihe ihrer Schriften widmete. Salomé's Romane waren unter den Leserinnen ihrer Zeit sehr beliebt; ja, sie entwickelte sogar engere Beziehungen zu einigen jungen Frauen, die sie nach der Lektüre ihrer Schriften um ihren persönlichen Rat angingen.

Sowohl in den beiden wichtigsten englischsprachigen Biographien Salomé's wie auch in ihren eigenen Memoiren werden diese Beziehungen zu anderen Frauen nur am Rande erwähnt.⁸ Ihre Auslassung und ihre Marginalität stellen jedoch die Forderung nach einer neuen Interpretation. Um Salomé's Leben oder auch vielen anderen Frauenleben den Anschein der Wahrheit und der Kohärenz der Präsentation innerhalb der erwarteten ‚Normalität‘ zu geben, werden solche Dinge meist weggelassen. Es geht mir deshalb im folgenden nicht darum, die wirkliche, die empirisch greifbare Lou Salomé zu rekonstruieren, sondern so deutlich wie möglich auf jenes Weggelassene und Verbotene hinzuweisen, welches in den herkömmlichen Geschichtsbüchern meist unterdrückt wird, und die Gründe dieser Unterdrückung zu analysieren.

Rudolph Binion in seiner informativen und sorgfältig dokumentierten Biographie über Lou Salomé, die 1968 erschien, versucht sich der Wahrheit auf eine ganz andere Weise zu nähern. Bei ihm wird das Weibliche wie eh und je als eine Funktion und als Widerschein der Wahrheit innerhalb spezifisch männlicher Systeme reflektiert. Sein Buch beruht auf einer Reduktion Salomé's aufs Psychoanalytische, wobei er auf den Penisneid zurückgreift, um das ‚Rätsel‘ seiner Lou zu lösen. Ihre Grunddisposition, behauptet Binion gleich zu Anfang, habe in ihrer Weigerung bestanden, Frau zu sein.⁹ Binion sagt damit, daß sich Salomé nie jenen Definitionen des Weiblichen unterworfen hat, welche die Männer von diesem Weiblichen aufgestellt haben. Seine Biographie stellt die autobiographischen Aufzeichnungen Salomé's als psychotische Lügen hin, wodurch die Männer in ihrem Leben, vor allem Nietzsche, gar nicht als jene erschienen, die sie wirklich waren. Binion zwingt seine Interpretation der Realität dabei Texten auf, die ihre Respektlosigkeit vor der Wahrheit offen zugeben, ja diese Respektlosigkeit zu ihrem Strukturprinzip machen. Interessanterweise behauptet Binion sogar, daß Nietzsche Salomé und nicht Salomé Nietzsche zurückgewiesen habe. Er ist geradezu erbost, daß sie in ihren Memoiren nicht noch mehr über Nietzsche berichtet, als sie tatsächlich tut.

In Binions Einstellung zu Salomé's Autobiographie gibt sich ein Muster zu

erkennen, das auch für andere Einschätzungen dieser Art gilt. Lou Salomé wurde offenbar von Männern geschätzt und begehrt, die sich ihrer Geistigkeit, ihrer Schönheit oder ihrem Eigensinn nicht entziehen konnten, das heißt Männern, die ihr anboten, sie zu beschützen, zu dressieren, anzuleiten und schließlich auf einen Begriff zu bringen. Die Vorwürfe, die man ihr und ihren Schriften macht, hängen zum großen Teil damit zusammen, daß sie es immer wieder vorzog, abzubrechen, auszuweichen oder gar die Wahrheiten anderer zu leben. So soll Nietzsche einmal an einen Freund geschrieben haben, daß es ihm nicht gelungen sei, Lou zu seiner Schülerin zu machen, das heißt sie nach seinem Bilde umzumodeln.¹⁰

Salomé's Beharren auf einem echten Zwiegespräch mit den Männern und den Gedanken ihrer Zeit und ihre ebenso wichtige Weigerung, sich selbst im Rahmen der an sie gestellten Erwartungen zu definieren, setzten sie Vorwürfen aus, die stets gegen jene Frauen vorgebracht werden, welche die vorgegebenen Normen ‚gewissenlos‘ durchbrechen und sich zur Indifferenz bekennen. Salomé lebt daher als jene legendäre Hexe vom Hainberg, als jene Kastrationsängste einjagende Kokotte weiter, die – in Nietzsches Worten – einem „Raubtier“ gleicht, das sich als „Haustier“ gibt:¹¹ das heißt als ein Rätsel, welches sich nicht lösen läßt. Die mythische Salomé, wie auch all jene Medusen, Sibyllen und Sphinxen, welche die Literatur des wilhelminischen Deutschland bevölkern, verfolgte bereits die reale Lou Salomé und verfolgt sie auch heute noch. Die Angst, die man vor diesen mythischen Repräsentationen der weiblichen Verführung hatte, und die Vorwürfe, die man Lou Salomé machte, weisen auf ein System hin, das die weibliche Indifferenz fast noch mehr fürchtet als die zerstörerischen Mächte einer unersättlichen Sexualität. Die Bedrohung, die Salomé darstellte, bestand in ihrer Weigerung, das zu sein, was die anderen sagten, und ihrer Weigerung, das zu sagen, was sie meinte. Salomé wurde daher als böse, ja als frigide hingestellt. Sie wurde beschuldigt, ein Hermaphrodit oder eine Lesbierin zu sein, und zwar vor allem von jenen, die sich weigerten, ihr Beharren auf Differenz und Autonomie zu akzeptieren. Es lag Salomé fern, auf einer noch privilegierteren Stellung innerhalb der männlichen Systeme zu bestehen. Diesen Wunsch hätten ihr manche nur allzu willig zugestanden. Sie insistierte statt dessen darauf, überhaupt keine Position einzunehmen, das heißt etwas Anderes zu sein, als man von ihr erwartete. Um die eigenen Normen zu schützen, wurde sie daher von der Gesellschaft als Monster eingestuft.

All ihre Schriften, ob nun Essays, Erzählungen oder Memoiren, sind, nach ihrem eigenen Zugeständnis, sowohl autobiographisch als auch fiktional. Sie scheint sie mit einer totalen Irreverenz vor den etablierten Bedeutungszusammenhängen geschrieben zu haben, da sie sich stets ihre eigene Interpretation der realen Welt vorbehielt. In verschiedenen ihrer autobiographischen Schriften kommt sie auf ihre Kindheitserfahrungen zu sprechen, die ihr bereits den Widerspruch von Macht und Wahrheit vor Augen geführt – und damit die Notwendigkeit des Widerstands nahegelegt hätten. Nach einem Spaziergang mit ihrer Cousine soll sie bereits auf die Frage „Was sie denn erlebt habe?“ mit märchen-

haften Übersteigerungen der tatsächlichen Begebenheiten aufgewartet haben. Hierauf soll ihre Cousine sie der Lügenhaftigkeit beschuldigt haben und dabei von den Erwachsenen und deren Auffassung der Wirklichkeit unterstützt worden sein. Nach ihrem Zeugnis hat Salomé nie an der Wahrheit ihrer eigenen Geschichten gezweifelt und sich nie der Forderung untergeordnet, daß die Wahrheit nur im Rahmen jener ‚Tatsachen‘ zu fassen ist, über welche das menschliche Subjekt keine Kontrolle hat.

In Salomé's *Lebensrückblick* wird die Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen an höchst faszinierenden Beschreibungen ihrer eigenen Erfahrungsbereiche dargestellt.¹² Dieses Buch ist keine Chronik ihres Lebens. Es beruht auf Episoden und Anekdoten, welche sie typische Erfahrungen nannte und die unchronologisch aufeinander folgen. Dieses Buch ist letztlich eine Selbstanalyse, die allen Rationalisierungen und Verfälschungen, welche sich zu den meisten chronologisch angelegten Autobiographien finden, sorgfältig aus dem Wege geht. Der manifeste Inhalt stellt dabei stets den Ausgangspunkt ihrer Analyse dar. Hierbei konstituiert sich das Gemeinte sowohl aus dem, was gesagt wird, als aus dem, was nicht gesagt wird. Salomé's Autobiographie ist ein Buch, das die Leser ausdrücklich zur Interpretation des Verschwiegenen im historischen und politischen Sinn einlädt. Dem Subjekt ihrer Memoiren gelingt es, sich dabei sowohl darzustellen als auch nicht darzustellen. Es entzieht sich den Lesern immer wieder mit umständlichen Sätzen und einer in sich kreisenden Syntax ohne Zielgerichtetheit. Salomé erzählt auf höchst indirekte und doppeldeutige Weise, sie assoziiert wie in einem Traum, sie interpretiert wie bei einer Analyse – um so die Leser zur aktiven Teilnahme aufzufordern, statt sie zum bloßen Konsum einzuladen.

Jedes Kapitel ist in gewissem Sinne in sich abgeschlossen. Die Struktur und der Stil ergeben sich eher aus den einzelnen Episoden und ihrer Bedeutung als aus der Notwendigkeit einer Fortsetzung. Was alle diese Episoden zusammenhält, ist das, was Salomé als ihren Versuch bezeichnet, sich selbst in einem gottlosen Universum einen Sinn zu geben. Ihr Erlebnis vom Tode Gottes bietet dabei die entscheidende Voraussetzung ihrer Irreverenz für die herkömmlichen Konventionen wie auch ihrer Reverenz für ein diesen Konventionen widersprechendes Leben, ein Leben, das auf wesentlich älteren Einheitskonzepten beruht. Die Möglichkeit irgendeines Anderen, Größeren, Einheitlicheren eröffnete Salomé einen Phantasiebereich, der es ihr möglich machte, in die Welt der Männer und ihrer Bedeutungsinhalte einzutreten, ohne den Verführungen ihrer Systeme zu erliegen.

Nietzsches Schwester soll einmal gesagt haben, daß Salomé durch ihren Mangel an moralischem Gewissen eine ideale Personifizierung von Nietzsches Philosophie gewesen sei.¹³ Salomé's eigene Schriften und all das andere, was wir von ihr wissen, demonstrieren jedoch nur allzu deutlich, daß es zwischen Nietzsches Gedanken und ihren eigenen nie zu einer völligen Konvergenz gekommen ist. Salomé war fasziniert von Nietzsches Neigung zum Irrationalen und seiner Kritik des falschen Humanismus, aber sie rebellierte gegen seinen Größenwahn, die

Welt um sein eigenes Ich zu ordnen. Genau besehen, ist es nie zu einer absoluten Konvergenz zwischen ihrem Bild von sich selbst und dem Bild irgendeines anderen von ihr gekommen. Freud hat einmal gesagt, daß sie keinen Gedanken in der gleichen Form zurückgegeben habe.¹⁴ Als man Salomé ihren Bruch mit Rilke vorwarf, hat sie von sich selbst gesagt: „Meinen Erinnerungen werde ich immer treu sein, aber nicht irgendwelchen Männern.“¹⁵

Die einzelnen Kapitel ihrer Memoiren tragen die Überschriften „Das Erlebnis Gott“, „Liebeserleben“, „Erleben in der Familie“, „Das Erlebnis Rußland“, „Freundeserleben“, „Unter Menschen“, „Mit Rainer“, „Das Erlebnis Freud“, „Vor dem Weltkrieg und seither“ und „F. C. Andreas“, worauf noch – wie im Nachhinein – ein Kapitel folgt, das den Fehler ihrer Ehe erklärt und sich „Was am Grundriß fehlt“ nennt. Jedes dieser Kapitel stellt den Versuch dar, in die reale Welt einzudringen, ohne dabei den Sinn für andere Bedeutungen dieser Welt zu verlieren – Möglichkeiten, die aus der Erinnerung an eine frühere, wenn auch phantastische Einheit und ein narzißtisches Grundverhältnis zur Welt gespeist werden. Die Titel der Kapitel scheinen in manchem den Lebensbeschreibungen großer Männer zu ähneln; doch Salomé's Autobiographie läuft letztlich auf die Weigerung hinaus, sich in deren Bedeutung oder deren Leistungen zu sonnen. Die Realität dieser Männer wird nur in jenen Spuren deutlich, welche solche Beziehungen in ihrer Psyche hinterlassen haben. Überhaupt haben ihre Memoiren einen deutlichen Bezugspunkt außerhalb der offenkundigen Realität, einen Bezugspunkt, den sie als ihr ‚Selbst‘ bezeichnet und von dem aus sie selbst mit bedeutenden Männern Kontakte aufnehmen kann, ohne sich den Bedingungen der an sie gestellten Wünsche zu unterwerfen. Ihre Geschichten bilden letztlich die Geschichte eines Widerstands gegen jene Lebensbedingungen, welche einer bedeutenden Frau innerhalb des westlichen Kulturlebens offenstehen.

Die Drohung, welche ihr Widerstand und ihr Ausweichen vor der Selbstverständlichkeit der verschiedenen ideologischen Systeme darstellt, zeigt sich nicht nur in Binions Verdammung ihrer Erinnerungen als Lügen. Das Bedürfnis, Salomé's Leben einen durchgehenden ‚Sinn‘ zu geben, ist ebenso offenkundig in Ernst Pfeiffers Erläuterungen zu seiner Ausgabe ihres *Lebensrückblicks*. Diese Erläuterungen, die 150 enggedruckte Seiten füllen, versuchen all das nachzutragen, was Salomé bewußt ‚ausgelassen‘ hat. Auch Leonie Müller-Lorecks Dissertation über Salomé's Erzählprosa bettet ihr Schreiben und ihr Leben völlig in die geistigen Strömungen ihrer Zeit ein. In H. F. Peters liebevoller Biographie liest sich Salomé's Leben wie die Chronik einer ständig mißverstandenen Naivität. Solche Ansprüche an Konsistenz und Kohärenz stehen in einem eklatanten Gegensatz zu Salomé's eigener Schreib- und Lebensweise. Von Kindheit an, die sie in Träumen und Phantasien verbrachte, empfand Salomé ihr Eindringen in die Sprache und das Schreiben als etwas höchst Ambivalentes, als den Beginn einer lebenslänglichen Suche nach Formen, sich in die gegebene Welt einzulassen, ohne sich auf deren Kategorien festzulegen. Nach ihrer Meinung beruhte ihre Kraft, sich den Zwängen der Realität zu widersetzen, vor allem auf ihrem spezifisch weiblichen Narzißmus – was als Theorie sicher einen nachdrücklichen Einfluß auf

den Freud jener Jahre hatte, der 1914 seinen berühmten Essay über den Narzißmus publizierte.¹⁶ Das Geheimnis, welches jede Frau umgibt, liegt nach Salomé und auch nach dem Freud dieses Essays nicht in ihrer Unzulänglichkeit, die sie ständig zu verbergen sucht, sondern in ihrer Selbstgenügsamkeit und Ichbezogenheit, das heißt in einem grundsätzlichen Narzißmus, der alles nur im Hinblick auf sich selbst betrachtet. Freud verdammt diesen Narzißmus aus ethischen Gründen als selbstsüchtig und sanktioniert ihn bloß dann, wenn er sich in der Liebe einer Mutter zu ihrem Kind manifestiert, das kurz zuvor noch ein Teil ihrer selbst gewesen sei. Salomé dagegen weigert sich, den weiblichen Narzißmus negativ zu sehen, und stellt ihn als ein Alternativverhalten hin, um sich damit gegen den Anspruch zu sperren, sich dem Mann zu unterwerfen und ihn als das Objekt ihrer Liebe zu idolisieren.¹⁷

Es war dieses narzißtische, essentielle Frausein, welches Salomé ermöglichte, dem Sog der Integration und Unterordnung zu widerstehen. Für Salomé war das Frausein tatsächlich ein Zustand des Andersseins, ja geradezu des Außergesetzlichen. Sie sah in der entsexualisierten Erotik der Frau die Voraussetzung einer tiefgehenden Verehrung des Lebens und der Offenheit den verschiedensten Möglichkeiten gegenüber. Aufgrund dieser Vorstellung, nämlich der des Frauseins als eines Anderen, entwickelte Salomé ihren Glauben an die Möglichkeit und die Bedeutung neuer Schreib- und Denkweisen, die nicht den Zwängen der instrumentalen Logik des männlichen Hegemoniedenkens unterliegen.¹⁸ Im Rahmen dieser Perspektive kritisierte sie vor allem den Druck, den man auf Frauen ausübte, sich zwischen Sexualität oder Intellektualität zu entscheiden.¹⁹ Sie war daher höchst kritisch gegenüber jenen Feministinnen, die sich über diesen Gegensatz einfach hinwegsetzten und auf der Grundlage maskuliner Realitätsvorstellungen in die Welt der Männer einzudringen versuchten und dabei ihr weibliches Anderssein einer Pseudogleichheit zum Opfer brachten.

Die Gefahr, die mit einer solchen Akzentuierung des weiblichen Andersseins verbunden ist, besteht selbstverständlich darin, daß man sich damit genau in die Falle jener historisch vorgegebenen, patriarchalischen Definitionen des Weiblichen als des Unmoralischen, Narzißtischen begibt, mit der lange Zeit die Unterdrückung der Frau gerechtfertigt wurde. Zugegeben: trotz all ihres Widerstands argumentiert Salomé innerhalb der ideologischen und gesellschaftlichen Zwänge ihrer Zeit und ihrer Stellung in ihr, wodurch es in ihren Schriften oft zu Reduktionen ins Biologische und Existentialistische kommt. Dennoch bekräftigte sie eine Form der weiblichen Identität, welche es ihr ermöglichte, in die Welt, in der sie lebte, einzudringen und doch nicht von ihr absorbiert zu werden. Ihr Konzept des Andersseins ermöglichte ihr eine Perspektive all jener Möglichkeiten einer Veränderung des Denkens und kulturellen Verhaltens auf der Basis eines Frauseins, welches anders spricht, anders arbeitet und anders schreibt, welches die Tyrannei des männlichen Subjekts ein für allemal in Frage stellt. Ihre eigene Wahrheit über die Frau trug damit zu einer bewußten Verneinung der bisherigen Hegemonie der männlichen Definitionen über die Frau bei.

*Lily Braun**

In der Hinwendung und im Bewußtsein einer Verpflichtung zu politischem Engagement kommt es oft zum Drang nach Rechtfertigung des eigenen, vor allem des autobiographischen Schreibens. Bei einigen stellt sich die Frage nach der Zufälligkeit ihres Lebens aus dem Gefühl der steigenden Vereinsamung. Bei anderen ist es die bewußte Identifikation des eigenen Schicksals mit dem von „hunderttausenden Frauen und Mädchen“,²⁰ mit denen man sich solidarisch fühlt und für die man schreiben möchte. Hier steht der Impuls im Vordergrund, sich nicht sprachlos der eigenen Vergangenheit ausgeliefert zu sehen, sondern den ‚Nachgeborenen‘ die Erfahrungen des eigenen Lebens vermitteln zu helfen, sei es nun als Rechtfertigung, Ratschlag oder Ansporn.

Während die Autobiographie Lou Andreas-Salomés im Zusammenhang ihres literarischen Engagements die psychoanalytische Dimension ihrer Sprache beschreibt, um so den „Personalgrenzen“²¹ ihrer selbst auf die Spur zu kommen, schreibt Lily Braun ihre *Memoiren einer Sozialistin* gleichsam als Roman, literarisch verfremdet im Pseudonym, um so den Beteiligten nicht persönlich zu nahe zu treten. Die Vielzahl der autobiographischen Strategien des Erinnerns und des Schreibens über die Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Persönlichkeit zeigen weder Einheitlichkeit, noch sind sie reduzierbar auf eine Dimension ‚Frauenautobiographie‘ innerhalb eines singular gehaltenen Begriffs von Weiblichkeit. Im Widerstand gegen die normative Kontrolle öffentlichen Sprechens und die allgemein verbreitete Doppelmoral verdeutlicht sich erst die Notwendigkeit für Frauen, zugleich und mit vielen Inhalten ihr Recht auf Sprache durchzusetzen. Während Frauen im Bereich des Häuslichen wenigstens ein gewisses Herrschaftsrecht hatten, waren sie in der Öffentlichkeit meist zum Schweigen verdammt.²² Der Versuch, diese Schweigepflicht mit Berichten eigener Phantasien und Erinnerungen zu durchbrechen, bot daher für viele Männer lediglich Anlaß zur Trivialisierung und Verniedlichung.²³

Jede Veröffentlichung privaten Erinnerns von Frauen stellte somit einen Akt des Widerstands gegen das patriarchalische Sprechen dar und führte als Literatur zu einer Politisierung von Weiblichkeit, die zum Bestandteil des gesamten Genres weiblicher Autobiographien um 1900 wurde. Hedwig Dohms *Schicksale einer Seele* (1899), Adelheid Popps *Jugend einer Arbeiterin* (1909) wie auch die Autobiographien Bertha von Suttners, Lou Andreas-Salomés und Lily Brauns gehören heute vielleicht zu den bekannteren; doch auch all die Tagebücher, Bekenntnisse und Berichte längst vergessener Autorinnen, wie etwa das von Margarete Böhm 1904 veröffentlichte *Tagebuch einer Verlorenen*, zeugen von der Mannigfaltigkeit einer Suche nach emanzipativer Sprache und einer feministischen Politik des Erinnerns. Phantasie und Widerstand entwickelten sich aus dem Willen, der Öffentlichkeit über sich selbst Rechenschaft abzulegen, anderen Frauen Mut zur Verweigerung zuzusprechen, Solidarität zu beschreiben und zu

* Von Andreas Lixl

erleben. Dafür sprechen etwa E. Krauses *Die Wahrheit über mich*²⁴ oder Ilse Frapans *Wir Frauen*, die zu jenen Autobiographien gehören, die eine bewußte Politisierung und Radikalisierung weiblichen Erinnerns betreiben.

Die Verpflichtung zu feministischem Engagement kann, wie im *Lebensrückblick* der Lou Andreas-Salomé, zu einer wohlgedachten Auslese und Strategie des Erinnerns beitragen. Sie kann jedoch auch über die Beschreibung unermüdlichen Einsatzes gegen die Unterdrückung, wie dies Lily Brauns *Memoiren einer Sozialistin* zeigen, oft zum Vergessen der eigenen Ansprüche und Erwartungen beitragen. Die Entschlossenheit zum Schreiben und zur Dokumentation führt dann zu einem gesteigerten biographischen Interesse anderen gegenüber, das zum Bekenntnis, zum romanhaften Panorama einer Epoche, zum Aufruf drängt. Lily Brauns Autobiographie ist ein Appell und zugleich die Geschichte ihrer Hingabe an politische und kulturelle Forderungen, die jedoch oft abstrakt und anonym bleiben.

Das öffentliche Wirken konfrontierte Lily Braun mit dem herkömmlichen Patriarchismus, mit dem man die politische Unmündigkeit von Frauen zu legitimieren versuchte. Ihren Kampf dagegen begründete sie mit dem Vertrauen auf Fortschritt, Evolution und pädagogische Einsicht. Daß ein solches Vertrauen auch zu einer Verwischung besagter ‚Personalgrenzen‘ führen kann, ist das verschwiegene Thema von Brauns autobiographischen Romanen. Es ergibt sich aus ihnen die Frage, inwieweit selbst feministisch motivierte Antworten auf gesellschaftliche Herausforderungen den Prozeß der allgemeinen Emanzipation untergraben können, indem sie zu einer Trennung von sozialer und subjektiver Weiblichkeit beitragen.

In den Brennpunkt des Widerstandes rückt somit die Diskussion über die Funktion politischen Erinnerungsvermögens als solches.²⁵ Welche Dimensionen organisatorischer und agitativer Möglichkeiten gewinnen an Profil, sobald vermieden wird, den ängstlichen, zum Rätsel verkrusteten Definitionen von Weiblichkeit zu folgen, in deren Rahmen überlieferte Normen stets aufs neue verwaltet und organisiert werden? Welche Bedeutung läßt sich dem Zustand zuerkennen, dem zufolge Frauen selber die Bedingungen zur ‚Lösung‘ jener Rätsel formulieren und dadurch selbst zu den Verwalterinnen der gesellschaftlichen Bemühungen ihrer Emanzipation werden können? Schafft nicht erst der Bruch mit Kontinuität und Rekonstruierbarkeit weiblicher Geschichtserfahrung die Voraussetzung zu jener kritischen Analyse, durch die einerseits der Ungleichzeitigkeit zwischen Repression und der Formulierung von Widerstand politischer Stellenwert zuerkannt wird, andererseits eine Teilung und Ausgrenzung des Privaten vom Gesellschaftlichen nicht mehr zulässig erscheint?

Der eigentliche Durchbruch zu literarischer Produktion von Frauen für Frauen, der eine radikale Um- und Neuorientierung privater wie auch öffentlicher Erwartungen und Lebenszusammenhänge vorbereitete,²⁶ vollzog sich im späten 19. Jahrhundert. Jenen Anspruch auf Emanzipation und feministisches Sprechen in der politischen wie literarischen Arena gilt es demnach zu lokalisieren, zu interpretieren und historisch zu hinterfragen. Zugegeben: es hatte bereits

im deutschen Vormärz einen Kampf der Frauen gegen Unterdrückung gegeben,²⁷ der gerade im Genre des Autobiographischen eine Gestik subversiven Erinnerens ermöglichte und dieser Literatur zu einer gewissen Popularität verhalf.²⁸ Doch einen wirklich emanzipatorischen Zug erhielten die Autobiographien von Frauen als Provokation und Dokumentation der bewußten Absage an eindimensionale Inhalte des Weiblichen erst um 1900. Das Anwachsen kultureller Repräsentanz etablierte eine zusätzliche Dimension von Sprache, die sowohl kollektiv als auch im Akt des individuellen Schreibens Erfahrung und Phantasie neu zu organisieren begann.

Lily Braun versucht, diese Zusammenhänge in ihrem 1901 veröffentlichten Buch *Die Frauenfrage* in einer weit ausholenden Analyse zu erschließen.²⁹ Ihre Untersuchung fußt auf einer ausführlichen und umfassenden Ermittlung der „tatsächlichen Zustände“, das heißt auf der Grundlage amtlicher Statistiken und „soweit als möglich quellenmäßiger Untersuchungen“.³⁰ Im ersten Teil ihrer Arbeit bietet sie eine „gedrängte“ Geschichte der Entwicklung der Frauenfrage von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, während der zweite Teil in eingehender Darstellung die wirtschaftliche Seite behandelt und die wesentlichen Merkmale der bürgerlichen sowie der proletarischen Frauenbewegung schildert.

Lily Braun war auf Grund ihres Herkommens nicht zur typischen Vertreterin eines sozialdemokratischen Engagements prädestiniert, obwohl sie um die Jahrhundertwende eine prominente Stellung innerhalb der Partei innehatte.³¹ Sie kam 1865 in einer aristokratischen Familie zur Welt und war obendrein die Enkelin jener Jenny von Gustedt, die als Schriftstellerin lange Zeit in Weimarer Literaturzirkeln verkehrte. In ihren Memoiren beschreibt Lily Braun den großen Einfluß, den diese Großmutter während ihrer Jugend auf sie hatte.³² Das Rollenmodell Jenny von Gustedts als selbständig schreibender Frau erleichterte es Braun, aus den beengenden Verhältnissen ihres Elternhauses auszubrechen und eine ihren Ambitionen und Talenten gemäße literarische Laufbahn einzuschlagen. Dabei erkannte sie schon früh, daß die bürgerliche Frauenbewegung sich in eine Sisyphusarbeit des Reformierens verstrickt hatte, die zu keinen befriedigenden Ergebnissen gelangen konnte, da sie mit ihren ‚Pflastern‘ lediglich die tieferliegenden Ursachen der Misere verdeckte. Solche rein kosmetischen Versuche, so schrieb sie um 1900, erschöpften sich in systemkonformen Kompromissen, die einer grundlegenden Änderung der sozialen Ungleichheit von Frau und Mann letztlich entgegenwirkten.

Ihre erste Ehe mit Georg von Gyzycke, einem Pazifisten und Mitbegründer der „Gesellschaft für ethische Kultur“ in Deutschland,³³ ermöglichte ihr den Zugang zu sozialistischem Gedankengut sowie das daraus resultierende Interesse an feministischer Praxis. In ihrer Abhandlung zur *Frauenfrage* betonte sie daher die wissenschaftlich-empirische Bedeutung sowohl der ökonomischen als auch der geschichtlichen Widersprüche, die sie ihrer Analyse zugrunde legte. Brauns Forderungen fußten auf äußerst konkreten und historischen Forschungen, die in sozialdarwinistischen Theorien verankert, die Evolution zum Hauptprinzip erhoben.

Aus neo-malthusianischer Perspektive und mit einer deutlichen Tendenz zu demographischen Beweisführungen kommt es in Brauns Werk zu einer häufigen Überbetonung bevölkerungsstatistischer Zusammenhänge als Ursache des Ausschlusses der Frauen aus Politik und demokratischer Vertretung. *Die Frauenfrage* wirkt deshalb einerseits wie ein Handbuch statistischer Verhältnisse und Entwicklungen, andererseits wie der Versuch, die Unterdrückung von Frauen anhand politischer Disziplinierung und regulativer Sozialisation erklärbar zu machen. Dieses Werk führt immer wieder demographische Daten und Modelle ins Feld, welche die fortschrittliche Beteiligung der Frauen im Bereich der Wirtschaft als notwendige Folge kapitalistischer Arbeitsteilung interpretieren:

Eine wirtschaftliche Entwicklung in nur annähernd ähnlichem Tempo wie die jetzige vorausgesetzt, ist aber nicht nur auf ein weiteres numerisches Wachstum der Frauenarbeit, sondern auch auf ihr Emporsteigen zu höherem wirtschaftlichen Wert zu rechnen. Das Wachstum an sich ist als nichts Unnatürliches anzusehen oder zu beklagen, es liegt vielmehr durchaus auf dem Wege normaler Evolution.³⁴

Brauns Darstellungsmethode beruht auf positivistischen Grundlagen, welche ihren politischen Optimismus historisch plausibel machen sollen, wobei die geschichtliche Hierarchie zwischen den Geschlechtern meist aus dem Verhältnis der absoluten Ausgeschlossenheit des Weiblichen abgeleitet wird. Die Integration von Frauen erscheint ihr nur möglich durch die Aufhebung einer abstrakten, weil absoluten Exterritorialität, die den persönlichen Kontext solcher Veränderungen im Anonymen beläßt. Durch die methodische Reduktion auf statistische Paradigmen kommt es immer wieder zu einer Quantifizierung von Weiblichkeit in biologisch-numerischen Kategorien, auch und gerade im Hinblick auf den sozialen Fortschritt, die kulturelle Evolution und die politische Integration dieser Frauen.

Obwohl Lily Brauns *Die Frauenfrage* das Maß und die Ungeheuerlichkeit der Ausbeutung von Frauen zentral erfaßt, versperrt die dem Buch zugrunde gelegte Doktrin stummer statistischer Entwicklung dennoch die Sicht und die Möglichkeit der Identifikation mit weiblicher Selbstbestimmung und Autonomie. Persönliche Erfahrungsgehalte bleiben draußen, was zu einer Trennung des Subjektiven vom Sozialen führt. In dieser konsequenten Trennung von Mensch und Gesellschaft, individueller von kollektiver Körperschaft schließt sich ihr Werk an jene klassisch-liberale Ideologie um die Jahrhundertwende an, die auf der Trennung von Mensch und Masse, sexueller und sozialer Identität beruht.³⁵ Es kommt zu einer Quantifizierung und dadurch auch Trivialisierung der Etappen des emanzipatorischen Prozesses, an dem die Frauen in ihrer doppelten Eigenschaft als Werk tätige und Mütter, ‚ökonomische‘ und ‚natürliche‘ Sprecherinnen ihres Geschlechtes einen höchst aktiven Anteil haben.

Im Kontext von Evolution und gesellschaftlicher Verjüngung begründete Lily Braun somit eine Politik weiblichen Widerstandes, welche weitgehend die Aktivierung dieser Doppelrolle unterstützte. Nur eine gesellschaftliche Strategie, der

zufolge die Gesundheit und Hygiene von Kind und Mutter vorrangig sind, erachtete Braun als ausreichende Gewähr und Basis feministischer Politik, die sie, auch in ihrer scharfen Kontroverse mit Clara Zetkin, unermüdlich neu verteidigte.

Brauns Engagement und das Phantasievolle ihres Organisationstalentes erscheinen somit als abhängig von einer Ambivalenz, die auch in ihrer Biographie auftaucht. Der Text ihres Romans in zwei Bänden, *Memoiren einer Sozialistin*, beruht auf einem Prinzip des Erzählens, das im Projekt der Selbstbefreiung zugleich die Dimension der Selbstverneinung aufrechterhält. In einer Passage aus dem ersten Band ihrer Memoiren vom Jahre 1909, den sie in Anspielung auf Goethes *Wilhelm Meister* „Lehrjahre“ nannte, findet sich folgende Beschreibung, die auf eine Rechtfertigung jener Ambivalenz ihres autobiographischen Anspruchs hinausläuft:

Es muß doch nicht allein ein Ergebnis meiner Erziehung, sondern ein Teil meines Wesens sein, daß es mir so schrecklich schwer wird, vor Fremden meine innersten Gedanken zu entwickeln, – als ob ich mich vor allem Volk nackt zeigen müßte! Da ich aber einsehe, daß die geistige Nacktheit das große Opfer ist, das die Menschheit von denen verlangt, die sich in ihre Dienste stellen, so will ich versuchen, mich dazu zu erziehen.³⁶

Die Autobiographie Lily Brauns ist daher nicht nur eine Darstellung ihrer individuellen Ambitionen oder ein Dokument des für sie persönlich Bedeutsamen, sondern auch eine Verteidigung der Doppelrolle der Frau als Mutter und Brotverdienerin im Familienverband. Brauns Optimismus beruht auf ihrer Nichtachtung jener repressiven Weiblichkeitstheoreme, durch die den Frauen das Sprach- und Stimmrecht versagt blieb. Im autobiographischen Duktus ihres literarischen Feldzuges gegen Ausbeutung und Bevormundung vermochte sie diesen Optimismus und ihre Hoffnungen in Vereins- und Organisationsstrategien zu verwandeln, die der SPD und den ihr verbundenen Körperschaften zugute kamen.³⁷ Doch Brauns Hinwendung zur Mutterschaft auf der Suche nach einem Prinzip des Weiblichen an sich führte zugleich zu einer Verdoppelung der Rolle der Frauen als Mütter und Arbeiterinnen. Die erfolgreiche Symbiose beider Erfahrungen betrachtete sie als den natürlichen Maßstab ihres Feminismus, und zwar auch dann, wenn diese utopische Verdoppelung der Rollen die Frauen weiterhin zum selbstentäußernden Dienst an der Gesellschaft verpflichtete. Durch diese Affirmation anonymer sozialer Leistungen zum Wohle der Menschheit und des Vaterlandes landete Lily Braun bei einem Verständnis von Emanzipation, das sie in der Gleichung von Selbstveräußerung und Befreiung zu lokalisieren suchte. Dies manövrierte sie nicht selten in eine bedenkliche Nähe zu jener Ideologie, die bereits seit langem den patriotischen Dienst im Verband militärischer Einrichtungen als Untertanenpflicht institutionalisiert hatte.³⁸

Noch stärker wird das Moment nationalistischen Denkens im zweiten Band der Braunschen Memoiren, den „Kampfjahren“ von 1911. Anstatt sich in die Tradition des Antichauvinismus einzureihen und Militarismus, Rassismus und

Kolonialismus offen anzuprangern, schloß in diesen Jahren selbst die SPD viele Kompromisse mit dem herrschenden ‚Zeitgeist‘, und diese Entwicklung begann auch die feministische Praxis zu unterhöhlen. Dies hatte zur Folge, daß Opposition und persönlicher Widerstand gegen traditionelle Verpflichtungen einer zunehmend strengeren Gesetzgebung unterstellt wurden – was wiederum dazu führte, daß Emanzipation und öffentliches Engagement oft den Anschein von Kriminalität erhielten.

Um die Jahrhundertwende zeichnete sich obendrein eine andere Gefahr ab, die mit dem steigenden Angebot an rassenhygienischen Regulativen zusammenhing. Sozialdarwinisten, Eugeniker und auch staatliche Medizinalräte erstellten immer neue Statistiken, die den gesundheitlichen Verfall des ‚Volkskörpers‘ anprangeren. Sie wiesen ständig auf die fallenden Geburtenraten, die erhöhte Säuglingssterblichkeit, den Rückgang der Tauglichkeitsquoten der zum Wehrdienst verpflichteten Männer und die Zunahme an Alkoholismus und Geschlechtskrankheiten hin.³⁹ Dies begünstigte die Herausbildung nationalistischer Theorien, welche der Wissenschaft die Rolle eines Korrektivs zuerkannten und sie in den Dienst einer Neuorganisation des gesellschaftlichen und biologischen Lebens stellten. In Analogie zur Steigerung der ökonomischen Produktion, wie sie etwas später der Taylorismus in Angriff nahm, dachte man auch im Sozialen an die Aufzucht einer frischeren, gesünderen und damit wehrtüchtigeren Generation. Und so laufen Taylorismus und Sozialdarwinismus letztlich auf die gleiche bevölkerungspolitische Überwachung hinaus. Gemäß der Vorstellung, daß sich beide Geschlechter dem gleichen Gebot unterordnen müßten, erging die Forderung, daß sich die Frauen als Mütter und Bewacherinnen der jungen Generation ebenso zu opfern hätten, wie man dies von den Männern auf dem Schlachtfeld seit jeher erwartet hatte.

Die Gleichheit der Geschlechter reduzierte sich somit im Namen des Reiches auf die Bereitschaft zum patriotischen Opfer. Eine derartige ‚Gleichheit‘ negierte als rassenhygienische Praxis jede Alternative weiblicher Selbstbestimmung außerhalb chauvinistisch sanktionierter Erwartungen. Manche der feministischen Forderungen wie die nach Mutterschutz, nach Abschaffung von Prostitution und nach dem Recht auf Abtreibung konvergierten daher mit vielen jener Disziplinierungsprojekte eugenischer und demographischer Provenienz um 1900, die im Zeichen einer repressiven oder gar reaktionären Toleranz standen.

Brauns feministischer Elan spiegelt also aus historischer Sicht jene Illusion, die Gleichstellung der Frau von einer Änderung der männlich dominierten Gesetzgebung zu erwarten. Das Widersprüchliche einer solchen Politik der ‚Gleichheit des Ungleichen‘ äußert sich auch innerhalb ihres autobiographischen Romans als formaler Aspekt literarischen Erinnerns. Lily Braun unterteilt ihre *Memoiren* stets systematisch in zwei verschiedene Erfahrungsbereiche, die Öffentliches und Persönliches getrennt halten. So lesen wir viel über ihre Freundschaften mit Frauen und Männern, auch über ihren Sohn Otto, über eheliche Auseinandersetzungen wie auch über die Schwierigkeiten und Unterbrechungen, die der Haushalt ihrer Arbeit als Journalistin oft auferlegte. Doch auch die Notizen über

ihre Vortragsabende in Vereins- und Versammlungsstätten, die Verhandlungen mit den Verlegern ihrer Bücher und die Erinnerungen an Streiks, Demonstrationen und politische Veranstaltungen werden in das Ganze eingearbeitet. Schon in der Form ihres Erinnerns stellt also Braun das berufliche Engagement als gesonderte Sphäre des Agierens und Agitierens hin, wodurch es immer wieder zu einer willkürlichen Ab- und Ausgrenzung des Politischen vom Privaten kommt. Obwohl Brauns Feminismus und ihre Opposition gegen repressive Paradigmen der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern auch ein Kampf gegen das verordnete Schweigen der Frauen war, forcierte ihre Analyse zugleich eine indirekte Legitimation der herrschenden Familienpolitik, die, wenngleich unter dem Vorzeichenwechsel emanzipatorischer Intention, mit den Interessen an imperialistischer Ertüchtigung Hand in Hand ging. Und dennoch: gerade die Simultaneität dieses verinnerlichten Widerspruches konformistischer und radikaler Perspektiven ermöglichte es Braun, Erfahrungen zu beschreiben und sprachlich verfügbar zu machen. Die offengelassenen Fragen innerhalb ihrer Autobiographie sind nicht nur Wegweiser traditionellen Denkens, sondern umschreiben auch das Terrain ihrer feministischen Motivation, die sie ihrer Arbeit entgegenbrachte.

Diese doppelte Motivstruktur sperrt sich erfolgreich gegen jeden Versuch, die überlieferten Formen und Gesten weiblichen Schweigens anzuerkennen, die sie schon als Kind und Jugendliche so einengend empfunden hatte. Lily Brauns Widerstand wurzelte in dem radikalen Willen, den öffentlichen Nexus der Ungleichheit zu durchbrechen. Die Vereinzelung und Isolierung von Frauen untereinander erkannte sie schon früh als den entscheidenden Grund der kulturellen und wirtschaftlichen Benachteiligung aller Frauen. Gegen diesen Mißstand sprach sie auf Versammlungen mit Überzeugung und Vehemenz selbst dann, wenn sie damit ihre eigene Partei einer internen Kritik unterziehen mußte.⁴⁰

Mit schier unermüdlicher Kraft widmete sich Braun der organisatorischen Arbeit, der Gründung neuer Frauenvereine oder auch ihrer Arbeit als Schriftstellerin und Rednerin. Schon als Mädchen war ihr der öde, auf Repräsentation getrimmte Haushalt ihrer Eltern wie ein Gefängnis erschienen. In den „Lehrjahren“ erinnert sie sich dieser Etappe ihres Suchens und ihrer Rebellion gegen Konvention und Unterwürfigkeit folgendermaßen:

Ich bin dreiundzwanzig Jahre alt, gesund an Geist und Körper, leistungsfähiger vielleicht als viele, und ich arbeite nicht nur nichts, ich lebe nicht einmal, sondern werde gelebt!⁴¹

Braun ertrug keine Kompromisse in ihrem Anspruch auf Selbstverwirklichung. Den Erwartungen ihrer Eltern zum Trotz begeisterte sie sich für eine soziale Revolution, die allen unterdrückten Klassen die Fesseln sprengen sollte. Ihre Arbeit in der SPD und die Mitarbeit an den zahlreichen Frauenvereinen verliehen ihr all den Optimismus und auch den Mut, aus den beengenden, klassenbezogenen Verpflichtungen auszubrechen, die ihr Familie, Vater und Erziehung auferlegt hatten. Durch die Identifizierung mit dem Schicksal anderer Frauen und deren wirtschaftlicher Unmündigkeit gelang es Braun, nicht nur ihrem eige-

nen Leben neue Inhalte zu geben, sondern auch anderen dies zu erleichtern, und zwar als Vorbild einer rebellischen Unzufriedenheit, die sich auf keinerlei Zugeständnisse einlassen will.

Lily Brauns Sprache hatte zwei Bedeutungsebenen: die private und intime Sprache der Verständigung als Mutter und Ehefrau sowie die öffentliche und analytische Sprache, mit der sie bei Versammlungen auftrat. Es war wohl kein Zufall, daß *Die Frauenfrage* von ihr zu einem Zeitpunkt veröffentlicht wurde, den sie in ihrer Autobiographie als einen Übergang von den „Lehrjahren“ zur Politik ihrer „Kampfjahre“ beschreibt.⁴² Es ist das Werk des Übergangs von einem individuell-anarchistischen Widerstand zu einer Strategie solidarischen, politisch-kollektiven Handelns und Agitierens.

Ihr Idealismus und der Chiliasmus ihrer Erwartungen tragen oft Züge des Weimarer Humanismus und der Klassik, zu deren Erben sie sich rechnete. Innerhalb der Partei und vor allem in den Debatten und Kontroversen, die zwischen ihr und Clara Zetkin aufflammten, wurde daher Lily Braun gern ihr klassenloser Transsubjektivismus vorgeworfen. Deswegen stand sie ab 1909 eher im Abseits der parteipolitischen Auseinandersetzungen und zog sich mehr und mehr auf journalistische Arbeiten zurück, zu denen sie auch ihre *Memoiren einer Sozialistin* zählte.

Im weiteren Umfeld der Autobiographien von Frauen stehen Brauns Erinnerungen als einer von vielen Lebensrückblicken, in denen sich ein radikaler Wandel von Emanzipationsansprüchen feststellen läßt, der um 1900 die Literatur und das Erzählen von Außenseitern zu beherrschen begann. Es besteht kein Zweifel: Frauenauf autobiographien enthielten seit jeher ein Element des Widerstandes, indem sie eine sprachliche Dimension autonomer Erfahrungen verfügbar machten, die kollektiv als Praxis wirtschaftlicher Autonomie nachvollziehbar war. Dennoch kommt es erst um die Jahrhundertwende zum Aufbrechen misogynen Rollenverkrustungen, zu einem kollektiven Handeln sowie zur Infragestellung von liberalen Mythen der Subjektivität und weiblichen Nicht-Identität, durch die sich ein historisch fundierter Optimismus entwickeln konnte.

Lily Brauns Autobiographie verdeutlicht diese Zuversicht und das Interesse, mit dem sie ihr Leben lang die sogenannte ‚Frauenfrage‘ auf eine Antwort hin durcharbeitete. Mit einem Enthusiasmus, der auch heute noch bewundernswert erscheint, verschrub sie sich einem mitunter chiliastischen Befreiungskampf, dessen Praxis sie als einen abstrakten Wettstreit zwischen Selbstbefreiung und Selbstopfer auffaßte. Aus diesem verdoppelten Einsatz schöpfte sie die Rechtfertigung, aus traditionellen Modellen auszubrechen und mit einem literarischen Modell zu experimentieren, das romanhaftes Erinnern mit positivistischer Dokumentation und Analyse zu verbinden sucht.

Ihr radikales Hinterfragen hierarchischer Gesellschaftsstrukturen, die Suche nach einer authentischeren Öffentlichkeit und das Beschreiben alternativer Erinnerungen, die sich nicht mehr zu einem Änigma verrätselnder Inhalte verniedlichen ließen, geschah zu einer Zeit, als Frauen einen historisch neuen Prozeß der Selbstverständigung einleiteten, der sich auf organisatorischer Ebene als gelebte

Solidarität und literarisch als Konfrontation durch autobiographisches Erinnern vollzog.⁴³ Weil sich im eigenen Schicksal das von ‚Hunderttausenden‘ widerspiegelte, identifizierten sich viele Frauen plötzlich mit einer bis dahin weitgehend anonym gebliebenen Dimension von Widerstand. Gegenseitigkeit und feministischer Erfahrungsaustausch sowie der Anspruch auf Öffentlichkeit schufen somit die Basis, von der aus die Kritik an überkommenen Erwartungshorizonten politisch plausibel wurde. Durch das Beschreiben von Erfahrungen und Erinnerungen von Frauen kam es aber auch zu einer öffentlichen Entlarvung der zur Tradition gewordenen weiblichen Schweigepflicht, wodurch zugleich der Zwang zu mechanisierten Gesten und Sitten aufgehoben war. Sich innerhalb der Sprache selbst zu finden, bedeutete für viele Frauen, nicht mehr das eine Bedürfnis für das andere aufgeben zu müssen.⁴⁴ Die steigende Politisierung der Erinnerung durch das Schreiben von Memoiren, Tagebüchern und Autobiographien führte zu einem Prozeß, der neue Inhalte und Präsentationsformen des Weiblichen ermöglichte.⁴⁵

Die Mehrheit der autobiographischen Schriften von Frauen um 1900 zeugt von der Entschlossenheit, sich nicht länger an die offizielle Schweigepflicht zu halten und ein neues Handeln auch literarisch umzusetzen. Diese Entschlossenheit, Alternativen zu denken, zu leben und in Literatur anzusiedeln, schafft auch die Unmittelbarkeit des Bezuges zum heutigen Interesse an den Autobiographien von Frauen um 1900.

Anmerkungen

- 1 M. Foucault, *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction* (New York, 1978).
- 2 Vgl. *The History of Sexuality*, Part V.
- 3 Vgl. M. Janssen-Jurreit, Nationalbiologie, Sexualreform und Geburtenrückgang. Über die Zusammenhänge von Bevölkerungspolitik und Frauenbewegung um die Jahrhundertwende. In: *Die Überwindung der Sprachlosigkeit*. Hrsg. von G. Dietze (Darmstadt und Neuwied, 1979), S. 139 ff.
- 4 Vgl. das unveröffentlichte Manuskript von T. de Laurentis, *The Feminist Inquiry* (November 1981), das eine ausgezeichnete Diskussion der feministischen Kritik als bewußte Negation bietet.
- 5 H. F. Peters, *My Sister, My Spouse: A Biography of Lou Andreas-Salomé* (New York, 1962), S. 46 f.
- 6 Für diese biographischen Angaben habe ich folgende Quellen benutzt: L. Müller-Loreck, *Die erzählende Dichtung Lou Andreas-Salomés: Ihr Zusammenhang mit der Literatur um 1900* (Stuttgart, 1976), S. 2–4. H. F. Peters, *My Sister, My Spouse* (New York, 1962). Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*. Hrsg. von E. Pfeiffer (Zürich, 1951; Frankfurt, 1968).
- 7 Peters, S. 292.
- 8 S. o. Anm. 6.
- 9 R. Binion, *Frau Lou. Nietzsche's Wayward Disciple* (Princeton, 1968), S. ix.
- 10 Ebd., S. 68.

- 11 Ebd., S. 97.
- 12 Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*.
- 13 Binion, S. 84.
- 14 S. A. Leavy, Introduction. In: *The Freud Journal of Lou Andreas-Salomé*. Hrsg. von E. Pfeiffer (New York, 1964), S. 20.
- 15 Peters, S. 243.
- 16 Vgl. S. Freud, On Narcissism: an Introduction. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1957), Bd. 14, S. 73 ff.
- 17 Vgl. S. Kofman, The Narcissistic Woman: Freud and Girard. In: *Diacritics* (September 1980), S. 36 ff.
- 18 Vgl. L. Andreas-Salomé, Die in sich ruhende Frau. In: *Zur Psychologie der Frau*. Hrsg. von G. Brinker-Gabler (Frankfurt, 1978), S. 285 ff.
- 19 Müller-Loreck, S. 143.
- 20 A. Popp, *Jugend einer Arbeiterin*, Vorwort zur dritten Auflage 1910, Hrsg. von H. J. Schütz (Berlin-Bonn, 1977), S. 21.
- 21 Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, S. 34.
- 22 Vgl. M. von Meysenbug, Die deutsche Frau will nicht mehr nur ‚drinnen walten‘. Zit. nach *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz*. Hrsg. von R. Möhrmann (Stuttgart, 1978), S. 34 f.
- 23 Vgl. etwa E. Fuchs, *Die Frau in der Karikatur* (München, 1906).
- 24 E. Krause, Die Wahrheit über mich. In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* III (Leipzig, 1901), S. 292–307. Zit. nach *Lesbianism and Feminism in Germany, 1895–1910*. Hrsg. von J. D. Steakley (New York, 1975).
- 25 Vgl. Women's Autobiography and the Male Tradition. In: *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Hrsg. von E. C. Jelinek (Bloomington, 1980), S. 5 f.
- 26 Einen ausgezeichneten Überblick über die Texte aus der Frauenbewegung um 1900 bietet Brinker-Gabler, *Zur Psychologie der Frau*; vgl. auch *Lesbian-Feminism in Turn-of-the-Century Germany*. Hrsg. von L. Faderman u. a. (Iowa City, 1980).
- 27 Vgl. vor allem *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz*, S. 6 f.
- 28 Vgl. K. Goodman, Die große Kunst nach Innen zu weinen. Autobiographien deutscher Frauen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hrsg. von W. Paulsen (Bern und München, 1979), S. 129 ff.
- 29 L. Braun, *Die Frauenfrage, ihre geschichtliche Entwicklung und wirtschaftliche Seite* (Leipzig, 1901).
- 30 Ebd., S. vi.
- 31 Vgl. *Die Gleichheit* 6 (11. 5. 1896), wo Clara Zetkin über den Eintritt Lily Brauns in die SPD berichtet.
- 32 Vgl. vor allem L. Braun, *Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre* (München, 1909), S. 24 ff., 68 ff., 214 ff., 229 ff.
- 33 Ab 1892 arbeiteten Georg von Gyzicke und Lily von Kretschmann gemeinsam an der Herausgabe der Zeitschrift *Ethische Kultur*. Vgl. G. A. Craig, Frauen in Preußen. In: *Preußen* (Reinbeck, 1981), S. 278.
- 34 Braun, *Die Frauenfrage*, S. 260.
- 35 Vgl. J. Vogelstein, *Lily Braun. Ein Lebensbild* (Berlin, 1922), S. 71.
- 36 Braun, *Lehrjahre*, S. 548.
- 37 So etwa Lily Brauns Versuch, die Erwerbsbedingungen für weibliche Dienstboten zu verbessern, Haushaltsgenossenschaften zu gründen, Parteianträge einzubringen, die den gesetzlichen Schutz der Arbeiterinnen forderten usw.; vgl. dazu *Frauenarbeit und Beruf*. Hrsg. von G. Brinker-Gabler (Frankfurt, 1979), S. 41 ff., 181 f.

- 38 Vgl. hierzu L. Braun, *Der Krieg und die Frauen*, worin sie den Krieg als „Riesen-Gegenwart“ beschreibt, die „unter erderschütternden Wehen ein Erlöserkind – die neue Welt – gebären will“ (Leipzig, 1915), S. 50.
- 39 Vgl. Janssen-Jurreit, S. 139 ff.
- 40 Vgl. H. Quataert, *Reluctant Feminists in German Social Democracy 1885–1917* (Princeton, 1979), S. 113 f.
- 41 Braun, *Lehrjahre*, S. 370.
- 42 Braun, *Memoiren einer Sozialistin. Kampffahre* (München, 1911), S. 35.
- 43 Vgl. hierzu R. J. Evans, *The Feminist Movement in Germany 1894–1933* (London, 1976); ferner L. G. Heymann und A. Augspurg, *Erlebtes-Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Frieden, Recht und Freiheit 1850–1940*. Hrsg. von M. Twellmann (Meisenheim, 1972).
- 44 Vgl. H. Cixous, Schreiben, Femininität, Veränderung. In: *Alternative*, H. 108/109 (1976), S. 143 f.
- 45 S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (Frankfurt, 1980), S. 19 ff.

Poetische Utopie und die Mühen der Ebene. Private und gesellschaftliche Aufzeichnungen bei Brecht und Frisch

Mit Journalen, Tagebüchern und den autobiographischen Aufzeichnungen großer Autoren ist es so eine Sache. Man darf ihnen nicht zutrauen, was sie einem versprechen, wenn ihr Versprechen vom Leser erheischt, an die Redlichkeit der Aussagen zu glauben. Nur der naive Betrachter verläßt sich auf die Authentizität dichterischer Selbstporträts und Lebensbeschreibungen. Geflunkert wird allemal. Doch ist das gebrochene Verhältnis des Dichters zur Wahrheit, so wie es der Bürger versteht, nachweist und vorrechnet, proportional zur Beziehung zwischen der Kunst und der sogenannten Wirklichkeit. Ein poetischer Entwurf ist somit eine zu ernste Sache, als daß ihn ein Autor biographischen Zufällen überlassen könnte, und unter diesem Vorwurf wandelt sich alle Darstellung, auch die des eigenen Lebens und des eigenen Alltags, zur Chiffre der dichterischen Utopie.

Zur Illustration und Stützung dieser These ziehe ich zwei Autoren bei, Bertolt Brecht und Max Frisch. Sie sind bisher selten miteinander verglichen und nur deswegen zusammen genannt worden, weil der jüngere über den älteren Erinnerungen veröffentlicht hat, die zum Besten gehören, was überhaupt je über Brecht geschrieben wurde. Inzwischen ist Frisch älter geworden als Brecht und hat ebenfalls die „durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers“ erreicht, die er in einem seinerzeit berühmt gewordenen Bonmot nicht etwa seinem Kollegen zubilligte. Vielmehr machte er sich damit über eine gewisse Brecht-Forschung lustig, der soviel daran gelegen war, jenem politischen Agitator die Zähne zu ziehen und ihn in bewährter Manier deutscher Innerlichkeit zum wertfreien Genie zu erklären oder den Klassikerbegriff auf die von Brecht wahrhaftig nicht lammfromm gemeinten marxistischen Denkübnungen aufzubauen.

Auch bei Frisch hat sich die verharmlosende Kritik in den letzten Jahren zu wandeln begonnen. Es hat sich herumgesprochen, daß er nicht nur Ehekrisen beschreibt und keineswegs nur Identitätsfragen, Alter und Tod darstellt. Von der Schweiz hat er sich losgeschrieben, und die offizielle Schweiz dankt es ihm damit, daß sie seinen Weltruhm, an dem sie selber keinen Anteil hat, duldet, daß sie ihn aber dort, wo er im Laufe der Zeit recht bekommen hat, weil „seine Kunst ausreichte, die Tatsachen beim Namen zu nennen“ (Adolf Muschg), konsequent totschweigt. Frisch ist heute in seiner Heimat ein Politikum ersten Ranges, während Dürrenmatt, der andere Schweizer Weltautor, für das einheimische Publikum längst kanonisiert ist, da ja *seine* Katastrophen und Weltuntergänge nicht die Schweiz betreffen.

Wenn nun die beiden nach Aussage, Form und Weltanschauung ihres Werks

so verschiedenen Dichter Brecht und Frisch miteinander in Beziehung gebracht werden sollen, so geschieht es wiederum wegen zweier Etiketts, die einstmals beiden aufgeklebt worden sind und den einen zum „politischen“, den anderen zum „privaten“ Autor *par excellence* erklären. Wie wenig tauglich solche Deklarationen für das Verständnis einer dichterischen Aussage sind, muß nicht besonders betont werden. Ebensowenig wie es eine Dichtung gibt, die nicht politisch verstanden werden kann und muß, gibt es ein Schrifttum, das nicht ein individuelles Anliegen zum Ausdruck bringt. Die Tarnmanöver sind oft sehr raffiniert und kompliziert angelegt. Von ihnen führt ein direkter Bezug zum künstlerischen Rang und zum Format eines Autors. So sind denn etwa Brechts Gedichte selbst dort, wo sie sich ungeschminkt politisch geben, poetische Aussagen einer privaten Utopie. So ist etwa Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* keine Altersidylle, sondern eine ungeheuer knapp und präzise formulierte Forderung an die moderne Gesellschaft, die Formen des Zusammenlebens und die Mittel zum Überleben neu zu überdenken. Die Zeichen dafür, daß die Botschaft empfangen und verstanden worden ist, zeigen sich oft von unerwarteter Seite: „Die Orte, an denen wir uns begegnet sind, haben sich in meiner Erinnerung in Inseln verwandelt, gegen die die Flut ansteigt. Sich-Erinnern wird in unseren Breiten mehr und mehr zu einer Art Rettungsaktion für Fossilien und Antiquitäten.“ Das sagt Christa Wolf zu Frisch, und über ihn: „Eine seltsame Art von Tapferkeit unter der Maske des Starrsinns, mitten im Weltuntergang.“

Doch an dieser Stelle sei nicht von den durchgeformten Meisterwerken der Protagonisten die Rede, sondern von einer Aussageform, die sowohl Brecht als auch Frisch pflegten, wenn sie ihr auch eine unterschiedliche Bedeutung beimessen. Ich meine die Tagebücher, Arbeitsjournale und autobiographischen Skizzen.

Bei Frisch ist das Tagebuch als literarische Erzählform, als Struktur, als Ausdruck eines Bewußtseinszustandes von zentraler Bedeutung. Neben den eigentlichen Tagebüchern wie den *Blättern aus dem Brotsack* (1941), dem *Tagebuch mit Marion* (1947), das dann zum *Tagebuch 1946–1949* ausgeweitet wurde, und schließlich dem *Tagebuch 1966–1971* (1972) finden sich diaristische Strukturen und Metaphern auch in den Romanen und sogar in einigen Dramen.

Bei Brecht hingegen führen die sogenannten *Arbeitsjournale*, die *Tagebücher* und *Autobiographischen Aufzeichnungen* die konventionelle Existenz eines nicht literarisch konzipierten Nebenprodukts an der Peripherie eines dichterischen *Œuvres*. Sie sind Ideenmagazine, Gedächtnisstützen, Planskizzen. Alles ist reflektiert, auf die Arbeit bezogen; Gefühle sind ausgespart. Auch wenn Brecht über sich selber schreibt, gibt er nicht preis, sondern präsentiert alles in der zweiten Potenz, als Anschauungsmaterial. Frisch gibt an, „aus Notwehr“ zu schreiben. Ein Satz wie „Wir schreiben nicht, wir werden geschrieben“, der sich im *Tagebuch 1946–1949* findet, könnte bei Brecht nicht stehen. Statt dessen notiert der junge Brecht mit selbstbewußter Überzeugung: „Wiewohl ich erst 22 Jahre zähle, aufgewachsen in der kleinen Stadt Augsburg am Lech, und nur wenig von der Erde gesehen habe, außer den Wiesen nur diese Stadt mit Bäumen

und einige andere Städte, aber nicht lang, trage ich den Wunsch, die Welt vollkommen überliefert zu bekommen. Ich wünsche alle Dinge *mir* ausgehändigt, sowie Gewalt über die Tiere, und ich begründe meine Forderung damit, daß ich nur einmal vorhanden bin.“² Im Alter, und nachdem ihm die Welt „vollkommen überliefert“ worden war, obzwar unfreiwillig auf einer fünfzehnjährigen Exil-odyssee, erfolgt die abgeklärte Korrektur zur jugendlichen Überheblichkeit, wenn Brecht schreibt: „Natürlich war ich auch begabt, vor vierzig Jahren besonders. Junge Leute sind meistens begabt; das sind Geschlechtskrankheiten.“³

Es fällt auf, daß auch Frisch die Aufzeichnungen seiner Jugend aus der erfahrenen Warte des Alters korrigiert. Da bei ihm das diaristische Bewußtsein das Gesamtwerk entscheidend prägt, begnügt er sich nicht mit einzelnen korrektiven Bemerkungen zu Äußerungen früheren Überschwangs, sondern verfaßt in zwei Fällen gleich ein ganzes komplementäres Werk. Den *Blättern aus dem Brotsack*, während der Kriegszeit geschrieben, ein existentialistisch gefärbtes Soldatenjournal, patriotisch und mit lyrischen Einschlägen, wird das *Dienstbüchlein* entgegengehalten. Hier durchläuft jener Patriotismus, der als Bekenntnis zu einer Heimat gemeint war, eine nachträgliche Analyse, wobei der Autor mit geschärftem Blick die gesellschaftlichen Zwänge aufzeigt, die dem jungen Soldaten ein Weltbild schufen, das die eigentlichen Zusammenhänge zwischen Inhabertum und Staatsraison verwischte. Das *Tagebuch 1946–1949* wiederum wird durch das *Tagebuch 1966–1971* nicht einfach fortgesetzt. Das erstere ist vielmehr das eigentliche literarische Manifest Frischs, von dem alle Grundkonzepte für das weitere Werk auslaufen. Das zweite Tagebuch überprüft diese Positionen zwanzig Jahre später, verwirft manche voreilige Behauptung, heißt andere gut und stellt schließlich – befriedigt und beunruhigt zugleich – fest, daß das brennendste Anliegen des jungen Epikers, die Frage „Erzählen, aber wie?“ noch immer offensteht, nach Antworten verlangt und nach Fortsetzungen des Werks. Auch hier also „Arbeitsjournal“, aber integriert, nicht abgesondert vom Hauptwerk.

Dies sind äußerliche Unterschiede. Das Wachstum und die Richtung der poetischen Entwicklung verlief bei beiden Autoren verschieden. An einem bestimmten Schnittpunkt ihrer Laufbahn trafen sie sich für kurze Zeit. In jenem Jahr zwischen dem November 1947 und dem Herbst 1948, als Brecht, nach seinen Erfahrungen vor dem House Committee on Unamerican Activities, die Vereinigten Staaten fluchtartig verlassen hatte und in der Schweiz auf die Rückkehr nach Berlin wartete, führte sie der Zufall zusammen. Für Brecht war diese Begegnung eine von vielen, wenn auch die wichtigste während seines Schweizer Aufenthalts. Für Frisch war sie entscheidend für die weitere Entwicklung seines Werks. Eine Auseinandersetzung, die dialektisch verlief, zeigt weniger die Gemeinsamkeiten als die unüberwindlichen Gegensätze. Sie sei hier kurz geschildert.

Eine gemeinsame Erfahrung jener Tage zumindest hat sich in den Tagebüchern beider Autoren niedergeschlagen. Der Vergleich ist aufschlußreich. Frisch, der eben seine ersten Theatererfolge mit *Nun singen sie wieder*, *Santa Cruz* und *Die Chinesische Mauer* am Schauspielhaus Zürich hinter sich hatte, war noch im

Hauptberuf Architekt und von der Stadt Zürich beauftragt worden, ein öffentliches Schwimmbad zu bauen. Brecht, der sich für das Projekt interessierte, begleitete ihn auf die Baustelle und besichtigte auch eine neuerstellte Arbeitersiedlung am Rande der Stadt. Er schreibt im *Arbeitsjournal* folgendes darüber:

Frisch führt mich durch städtische Siedlungen mit drei- oder vierzimmerwohnungen in riesigen Häuserblöcken, Häuserfronten zur Sonne gewendet, zwischen den Häusern ein Bißchen Grün, im Innern ‚Komfort‘ (Badewanne, elektrische Kochöfen), aber alles winzig, es sind Gefängniszellen, Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft, verbesserte Slums. Frisch zeigt uns dann die Baustätte eines großen städtischen Schwimm[bad], das er für die Stadt baut. Man sieht noch mit Vergnügen den Plan, den der Bau dann auslilgt, diese Riesenbassins für Tausende machen übrigens das Hauspostillengedicht vom Schwimmen in Flüssen und Teichen schon zur historischen Reminiszenz.⁴

Zwei Baustellen im bürgerlichen Zürich, knapp beschrieben; die eine wird verworfen, die andere gutgeheißen. Die Kriterien für die Entscheidung sind politisch. Soweit scheint alles klar zu sein. Und doch stimmt etwas nicht: Brecht ist nicht konsequent in seinem Urteil. Daß die von der bürgerlichen Stadt gebauten Sozialwohnungen „Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft“ und somit „Gefängniszellen“ seien, eine solche Feststellung ist von seiner Sicht zu erwarten. Es ist ein unpersönliches Urteil. Jeder marxistische Betrachter würde ein ähnliches abgegeben haben; Brecht, der Beobachter, verschwindet völlig. Ganz anders liegen die Dinge bei der Beschreibung des Schwimmbads, das von ebenderselben Stadt als Sozialleistung erstellt wird (und das, wenn man es genau nimmt, ebenfalls „zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft“ bestens geeignet ist). Doch hier erblickt der Beschauer Plan und Ausführung eines Projekts, das „riesenbassins für Tausende“ verheißt, „mit Vergnügen“. Dieses Vergnügen indessen darf nicht gleich begründet werden wie einst im Gedicht über die *Inbesitznahme der Großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1933*, wo es heißt: „Wo wäre dies je vorgekommen, / daß die Frucht der Arbeit Denen zufiel, / die da gearbeitet hatten?“ Statt dessen verweist Brecht auf das Hauspostillengedicht (dessen Titel indessen lautet *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*), das aus der vor-Korsch'schen Kraft-Zeit stammt und die Freuden des Schwimmens preist oder vielmehr das, was Brecht darunter versteht, nämlich ein faules Dahinplätschern:

Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
Wir liegen still im Wasser, ganz geeint
Nur wenn die kühlen Fische durch uns schwimmen
Fühl ich, daß Sonne überm Tümpel scheint.

Das sei historische Reminiszenz, wird uns versichert, und dies „historisch“ ist hier wohl gleichzusetzen mit „privat“. Gleichwohl, das *Vergnügen* wird betont, und es bezieht sich sowohl auf Frischs Pläne und deren Ausführung als auch auf das dadurch verheißene leibliche Behagen. Das Gedicht ist somit nicht nur histo-

rische Reminiszenz an ein unpolitisches Frühwerk. Es ist auch Chiffre für das Kulinarische und wird auf die Gegenwart bezogen.

In Frischs Erinnerungen hat sich der Besuch auf den Baustellen wie folgt niedergeschlagen:

Einmal besichtigen wir Siedlungen für die Arbeiterschaft, Krankenhäuser, Schulhäuser, etc. [...] Brecht, anfänglich verwundert über soviel Komfort für die Arbeiterschaft, fühlte sich mehr und mehr belästigt durch diesen Komfort, der Grundfragen nicht zu lösen gedenkt; plötzlich, in einem properen Neubau, fand er sämtliche Zimmer zu klein, menschenunwürdig, und in einer Küche, wo nichts fehlte und alles glänzte, brach er ungeduldig die Besichtigungsfahrt ab, wollte mit der nächsten Bahn an die Arbeit, zornig, daß eine Arbeiterschaft auf diesen Schwindel hereinfällt; noch hoffte er, das sei nur in dieser Schweiz möglich, Sozialismus zu ersticken durch Komfort für alle.⁵

Zur Besichtigung des städtischen Schwimmbads war Ruth Berlau mit ihrer Kamera gekommen. Eines ihrer Bilder zeigt den jungen Architekten, an den Hosenschnallen noch die Fahrradklammern, eifrig über seine Pläne gebeugt, während Brecht, in seinem üblichen grauen, sträflingsartigen Anzug, ihm höflich über die Schulter blickt. Frisch berichtet, wie Ruth Berlau Aufnahmen machte, „während Brecht pflichtschuldig, wenn auch ängstlich, Gerüst um Gerüst erstieg, schließlich sogar einen Zehnmeter-Springturm, wo man das Areal am besten überblicken konnte; hier oben war er allerdings für Erläuterungen nicht zu haben, nur für Respekt: Alle Achtung, Frisch, alle Achtung! und als Ruth Berlau, die Kamera vor dem Gesicht, auch noch wünschte, daß Brecht wieder hinaustrete auf die Plattform, weigerte er sich; erst unten war er für Statik-Unterricht empfänglich“.⁶ Auch dies ist historische Reminiszenz: Brecht selbst ist zu ihr geworden; denn Frischs Beschreibung der Situation ist zwanzig Jahre später entstanden und stammt aus dem 1972 erschienenen *Tagebuch 1966–1971*.

Frisch kannte zu jener Zeit Brechts Eintragung im *Arbeitsjournal* noch nicht; dieses wurde erst 1973 veröffentlicht. Er reagiert demnach nicht auf einen Text, sondern erinnert sich, nach langen Jahren, nach Brechts Tod, nach dem Anschwellen und Abschwellen von Brechts Ruhm und Nachruhm und im Bewußtsein der historischen Entwicklungen, die Brecht nicht mehr erlebte und die er folglich nicht mehr kommentieren konnte. Es sind nicht die Reminiszenzen eines Besserwissers. Brecht wird in der Rückschau weder korrigiert noch verniedlicht. Die *Erinnerungen an Brecht* sind Teil einer Tagebuchform, so wie sie Frisch für seine Erzählkunst verwendet hat: die lineare Zeitvorstellung der bürgerlichen Tradition des Realismus wird aufgehoben; das Vergangene tritt gleichberechtigt neben das eben Erfahrene; Brecht ist da – oder vielmehr, das Bewußtsein des Tagebuchautors von Brecht wird – auf einen bestimmten Stand gebracht. Es ist das Bewußtsein zwanzig Jahre später, am Ende der sechziger Jahre, inmitten einer sozialen Unruhe, die damals noch wie Revolution aussieht. 1948 hingegen noch die frischen Eindrücke seiner Diskussion mit dem Stückeschreiber über das *Kleine Organon*, das er als erster zu lesen bekam; dazu politische Fragen. Damals

hieß es: „Meinerseits habe ich dort, wo Brecht mit seiner Dialektik mattsetzt, am wenigsten von unserem Gespräch; man ist geschlagen, aber nicht überzeugt.“⁷

Der geneigte Leser meint etwas zu merken: Brecht, der sozialistische Dichter, ficht mit dem Bürger Frisch über ideologische Fragen und Gegensätze. Aber so einfach ist das nicht. Brecht, der den Widerspruch liebte und hartnäckige Gegner respektierte, gab schließlich den Versuch, Frisch „umzubauen“, als zu unergiebig auf. Zum Jünger war der selbständige Denker Frisch nicht geschaffen. Er berichtet: „Unser Gespräch wird fruchtbar immer dann, wenn ich ihm die Reflexion überlasse, meinerseits nur das Konkrete liefere, das es allerdings an sich hat, immer Widerspruch zu sein.“⁸ Statt dessen sprach man, als Stückeschreiber, über das Theater.

In seiner Büchner-Rede, 1958, wenige Jahre nach Brechts Tod, gehalten, kommt Frisch nochmals auf die zentrale Auseinandersetzung über „das Öffentliche“ und „das Private“ von damals zu sprechen. Es ging um die Kunst, so macht er deutlich, nicht um ideologische Grundsätze:

Alles Lebendige hat es in sich, Widerspruch zu sein, es zersetzt die Ideologie, und wir brauchen uns infolgedessen nicht zu schämen, wenn man uns vorwirft, unsere Schriftsteller sei zersetzend. Wir brauchen's nicht an die große Glocke zu hängen; aber das ist ja unser Engagement! Was die Zeitungen, im Auftrag der Macht, täglich in schlachtbereiten Fronten bringen, wir zersetzen es mit jeder echten Darstellung einer Kreatur. Indem wir keine Stellung nehmen (so sagt man doch?) zu Alternativen, die keine sind, haben wir durchaus eine Wirkung. Seien wir diesbezüglich unbesorgt: Was hassen sie denn mehr, hüben und drüben, als eine Darstellung vom Menschen, die das Hüben und Drüben aufhebt?⁹

Es ist ein grobes Mißverständnis, aber leider ein häufiges, daß diese Textstelle als Manifest des Privaten gegenüber dem garstig Politischen gesehen wird. Dies ist eine politische Deklaration mit Folgen für die Gemeinschaft, in der dieser Dichter lebt. Es ist gleichzeitig, und das ist wohl das Wichtigste daran, eine klare Standortbestimmung der eigenen Position – nämlich zwischen den Stühlen – in einer Gesellschaft, die sich mit der besten aller *möglichen* Welten verwechselt. Der Staat, mit dem sich Frisch kritisch auseinandersetzt, gibt an, die Utopie der eigenen Gründerjahre eingeholt und damit die Forderung nach Veränderung überflüssig gemacht zu haben. Adolf Muschg charakterisiert Frischs Funktion als Dichter in dieser Konstellation folgendermaßen: „Seine Kunst *gelingt* in dem Maß, als sie Erinnerung an das *Mögliche* ist: Fiktion als Utopie. Hierzulande hätten wir's lieber andersherum: Utopie als Fiktion. Verbindlich zu träumen, gilt als unschweizerische Aktivität: aber darf man sich wundern, wenn unruhige Jugendliche – und nicht nur sie – mit dieser Schwundstufe von Realismus nicht mehr leben können? ‚Man ist nicht realistisch, wenn man keine Idee hat‘ (Frisch).“¹⁰ Wenn Frisch sich an einer Stelle direkt von Brecht beeinflussen ließ, so ist es hier. Das Spielprinzip, das Lockere, die Verführbarkeit durch den neuen Gedanken, das Gestalten, dem das Umgestalten auf dem Fuß folgt; all dies als

Notwehr empfunden und angewendet gegen das Vollendete, das „aufhört, Behausung unseres Geistes zu sein“ (Frisch).

Zugegeben, Brecht hatte es schwerer. Der poetische Entwurf seines Lebens drohte eingelöst zu werden auf eine Weise, die zwar Veränderung behauptete, aber Erstarrung forderte, und durch einen Staat, der – ein bizarres Spiegelbild des helvetischen Antipoden – beim immerforten Selbstlob und Selbstgenügen die Grundsätze des einstigen Aufbruchs aus den Augen verloren hatte. Brechts Dichtertum geriet in den Sog des staatlichen Solidaritätsanspruchs. Er hat sich bis zu seinem Lebensende nicht mehr davon befreien können, und für seine Schüler und Nachfolger wurde die ungelöste Frage zur zentralen Frage ihrer dichterischen Existenz.

Brecht, der politische Dichter: Frisch hat da seine Einwände. Doch sie richten sich nicht etwa gegen Brechts Weltbild, sondern gegen die Behauptung der Priorität des gesellschaftlichen Anspruchs vor dem Kunstprinzip: „Etwas in der Denkart von Brecht, sowohl im Gespräch wie in den theoretischen Schriften, machte den Eindruck: das ist nicht er, das ist seine Therapie. Darum sind Brechtianer gefährdet: sie perfektionieren die Theorie gegen ein Genie, das sie nicht haben.“¹¹ Besonders deutlich wird das im Bereich der Parabel, dem „Zaunpfahl“ von Brechts Dramaturgie. Frisch weist nach, daß sie, die angeblich der gesellschaftlichen Belehrung dienen soll, indem sie die Verhältnisse auf Schautafeln aufzeigt, gerade in ihrer scheinbaren Eindeutigkeit den denkenden Zuschauer zum Widerspruch herausfordert und dadurch vieldeutig und vage wird: „Die Parabel stimmt weder für den westlichen noch für den östlichen Teil so recht, gibt aber wie jede Parabel vor, irgendeinen Nagel auf den Kopf treffen.“¹² Gemeint ist hier im konkreten Fall die Parabel des nachgelassenen Stücks *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*, das zum Jahresbeginn 1969 ausgerechnet in Zürich unter dem Brecht-Schüler Besson uraufgeführt wurde. Die Parabel als Beispiel für die ideologische Einschränkung wirklicher Probleme wird in diesem Stück besonders evident, das, von Brecht für die Intellektuellen unter dem Faschismus gemeint und nicht zu Ende geschrieben, inzwischen von den Ereignissen in Ost und West überrollt worden ist. Das Ergebnis zeigt peinlich genau, wo die simpel-allegorische Darstellungsweise sich gegen den Autor selber zu wenden beginnt: an der Stelle nämlich, wo er die historische Progression nur für seinen Teil der Welt als gegeben annimmt und demnach die Verhältnisse von einem archimedischen Punkt aus zu betrachten meint.

Im *Tagebuch 1966–1971* wird mit solchen Zumutungen kritisch abgerechnet: „Das Stück läßt keinen Zweifel: Die Wahrheit kommt, die Wahrheit siegt, Vorhang, als kämen die Intellektuellen nicht mehr in Schwierigkeiten mit der Wahrheit nach dem Vorhang. Leider weiß der Zuschauer inzwischen zuviel [...]. Überhaupt dieses Kinder-Theater für Intellektuelle.“¹³ Man tut gut daran, diese Bemerkung Frischs nicht mit einer ähnlich schnöden Kritik Handkes gleichzusetzen, der Brechts Parabelstücke mit Weihnachtsmärchen vergleicht. Frisch hat sich nicht zum Dichter des Elfenbeinturms deklariert und nimmt es Brecht auch nicht übel, daß dieser *seinen* Elfenbeinturm für eine wirkliche gesellschaftliche

Bastion und Kampfposition hielt: „Millionen von Zuschauern haben Brecht gesehen und werden ihn wieder und wieder sehen; daß einer dadurch seine politische Denkweise geändert hat oder auch nur einer Prüfung unterzieht, wage ich zu bezweifeln.“¹⁴ Es geht ja hier auch um etwas anderes als die gesellschaftliche Verwendbarkeit der Kunst. Es geht um die Literatur und ihre phänomenologischen Gesetze. Reinhold Grimm hat auf die wirkliche Veränderung hingewiesen, die Brecht mit seiner Dichtung bewirkt hat, nämlich diejenige der deutschen Sprache, die ihn an Einfluß neben Luther und Nietzsche stellt.

In Brechts *Thesen für proletarische Literatur* kann man lesen:

Kämpfe, indem du schreibst! Zeige, daß du kämpfst! Kräftiger Realismus. Die Realität ist auf deiner Seite, sei du auf ihrer! Laß das Leben sprechen!¹⁵

Man weiß, wie das gemeint ist, die Sache mit dem Realismus und dem Aufzeigen des Lebens. Nur: hier spricht einer vom einen und kann das andere nicht lassen. Das ist nicht Bitterfelder Weg. Hier soll kein Kumpel zur Feder greifen, der nicht bereits ein Eingeweihter ist, in den Regeln der Kunst bewandert; und die Aufgabe, vor die er gestellt wird, ist nicht identisch mit der Erfüllung eines Plansolls an literarischem Abklatsch der sozialistischen Wirklichkeit. Unter dem Datum des 28. Dezember 1952 ist in Brechts *Arbeitsjournal* zu lesen:

Das untrüglichste Zeichen, daß etwas nicht Kunst ist oder jemand Kunst nicht versteht, ist Langeweile. Sie ist so heftig wie andernfalls das Vergnügen. Die Kunst sollte ein Mittel der Erziehung sein, aber ihr Zweck ist das Vergnügen.¹⁶

Das sind Bemerkungen, die fürs Ohr der sozialistischen Öffentlichkeit nicht taugen. Die Kunst, von der Brecht spezifisch spricht, die Bühnenkunst, ist auch nur eine Abart aller Künste, jenes Schweren, das nach Brechts Postulat ganz leicht werden muß, um Kunst zu sein. Dabei werden die Themen und ihre didaktischen Anwendungsformen auf dem epischen Theater, die Parabel, willkürlich und nebensächlich.

Frisch hat diese Zusammenhänge erkannt und die Austauschbarkeit der Brechtschen Demonstrationsmodelle mit ihrer letztlich Abhängigkeit von einer ganz privaten Poesie erklärt:

Wie immer das Theater sich gibt, ist es Kunst: Spiel als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt. Was abbildbar wird, ist Poesie. Auch Brecht zeigt nicht die vorhandene Welt. Zwar tut sein Theater so, als zeige es, und Brecht hat immer neue Mittel gefunden, um zu zeigen, daß es zeigt. Aber außer der Gebärde des Zeigens: was wird gezeigt? Sehr viel, aber nicht die vorhandene Welt, sondern Modelle der brechtmarxistischen These, die Wünschbarkeit einer anderen und nichtvorhandenen Welt: Poesie.¹⁷

Das ist nicht boshaft gemeint und nicht als Kritik an Brecht. Frisch zeigt mit scharfem Blick die Stelle, wo der „politische Dichter“ eine Chimäre wird. Die Wahl der ganz besonderen Poesie, die Brechts Dichtung ausmacht, ist persön-

lich, nicht zwangsläufig, wenn solche Zwangsläufigkeit auch in den vorbestimm-
baren Geschichtsablauf des Brechtschen Weltbildes passen würde. Poesie, also
Gegenrealität, ist nun einmal die Gestaltungswelt der Literatur und wird es auch
dann bleiben, wenn sich die reale Welt anschickt, den utopischen Entwurf auf
ihre Weise aufzuheben. Es ist nicht Aufgabe des Schriftstellers, dem Staat Argu-
mente für seine Rechtfertigung zu liefern, auch wenn er im Prinzip mit den
Zielen dieses Staates übereinstimmt. Ein Dichter, um Dichter zu sein, wird
Abstand wahren müssen, um Maß nehmen zu können. Sein Metier ist nicht
identisch mit demjenigen des Politikers. Was immer die Anliegen eines Autors,
sie sind – auch wenn sie sich politisch deklarieren – letzten Endes persönliche.
Deshalb sind andererseits – wie Frisch nachweist – die Klagen über die so-
genannten „Tendenzschriftsteller“ ebenso unbegründet:

Tendenz als eine Deutung der Verhältnisse, die der Deutung, welche der Leser hat, nicht
entspricht und somit eine „Entstellung“ genannt werden muß, somit nicht als reine Dich-
tung bezeichnet werden kann – denn von reiner Dichtung sprechen wir erst dort, wo die
Tendenz uns als solche nicht mehr bewußt ist, wo die Deutung, die ja immer vorhanden ist,
sich mit der unseren deckt, indem sie die unsere geworden ist, und wo wir zu jenem reinen
Genuß kommen, der darin besteht, daß ich meine Ansicht als die einzigmögliche, die
wahre, die absolute sehe.¹⁸

Martin Walser hat einmal bemerkt, Schreiben sei „für Schriftsteller die Herstel-
lung des Ganzen“:

Und trotz der Betonung der Technik und des Machenkönnens, die uns auch im Umkreis
Benjamins und Brechts begegnet – was auch mit deren Herkunft zu tun haben mag –, ich
halte die Not immer noch für einen unveränderlichen Produktionsanlaß. Ich halte es
immer noch für möglich, daß einer schreibt, weil es ihm sonst zu viel wird, weil er die
Schnauze voll hat, weil es ihm jetzt allmählich reicht, weil er sich nicht mehr anders helfen
kann, weil er nicht mehr weiter weiß.¹⁹

Damit wären wir wieder zu Frischs „Notwehr“ als Produktionsanlaß zurückge-
kehrt. Was aus den persönlichen Ansätzen wird, hängt von der Kunst des ein-
zelnen Autors ab, nicht aber von der Art der Poesie, die er gewählt hat. Brecht
und Frisch: ihre Werke geben ein Maß dafür, wie wenig privat das Privateste, wie
wenig politisch das Politische ist, wenn es zur Kunst wird.

Frisch hat für die Verbindung des Privaten mit dem Öffentlichen eine spezifi-
sche Form gefunden: das literarische Tagebuch, das sich von den Bekenntnis-
journalen und Logbüchern durch ein neues Kompositionsprinzip unterscheidet.
Wirklichkeit wird nicht nur in Fakten gesucht, sondern – gleichwertig – in Fik-
tionen. In einem berühmt gewordenen Werkstattgespräch mit Horst Bienek be-
hauptete Frisch:

Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er, oft unter gewaltigen
Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die mit Namen und Daten

zu belegen sind, so daß an ihrer Wirklichkeit, scheint es, nicht zu zweifeln ist. Trotzdem ist jede Geschichte, meine ich, eine Erfindung und daher auswechselbar.²⁰

Demgemäß ist es für einen Diaristen wie Frisch nicht mehr so wichtig, zwischen Fakten und bewußten Fiktionen fein säuberlich zu unterscheiden. Alle Literatur ist Erfindung, auch wenn sie sich noch so faktenbesessen gibt. Das Fiktionale der dichterischen Darstellung fängt bei der Auswahl der Fakten an. Zu den Fiktionen gehört auch das darstellende Ich des Diaristen:

Unterschied zwischen dem erzählerischen *Ich* und dem direkten *Ich* eines Tagebuches; das letztere ist weniger nachvollziehbar, gerade, weil es zu vieles verschweigt von seinen Voraussetzungen. Dadurch eine Zumutung; – keine Figur; nämlich zu einer Figur gehört auch, was sie verhehlt, was sie selber im Augenblick nicht interessiert, was ihr nicht bewußt ist usw.²¹

Die Spekulanten, die den Verfasser von *Montauk* des Exhibitionismus zeihen, täten gut daran, diese Stelle aus dem zweiten Tagebuch zur Kenntnis zu nehmen. In einem Briefwechsel mit Walter Höllerer bekennt Frisch ironisch, er sei ein „Egomane“: „[...] ich schreibe nicht, um zu lehren, sondern um meine Verfassung auszukundschaften durch Darstellung – meine Verfassung: meine Zweifel an was?“²²

Wie drückt sich die Chiffre von Brechts Wesen in seinem Werk aus? Es ist der sehr junge Brecht, der seine privatesten Probleme, Liebeshändel, Dreiecksgeschichten und eheähnlichen Katastrophen, welche seine Produktion bedrohen, während eines einzigen Jahres – 1920 – minutiös in einem Tagebuch notiert und zu dem Schluß kommt: „Das Leben als Leidenschaft! Ich betreibe das so. Es liegt auf der Hand, daß sie mich zugrunde richtet!“²³ Später, in den weiteren sechs- und dreißig Jahren bis zu seinem Tod, werden die privaten Aufzeichnungen so spärlich, daß sie pro Jahr im Schnitt kaum eine Seite füllen, also eher zufällig sind und nicht Fußnoten zum schöpferischen Überbau, wie etwa im Falle Franz Kafkas oder bei Thomas Mann oder Robert Musil. Das *Arbeitsjournal* ist genau das, was es angibt zu sein: ein Ideenmagazin, eine Gedächtnisstütze, ein Notizbuch.

Der Mythos vom asketischen Arbeitsfanatiker Brecht ohne private Dimension wird bis heute hochgehalten. Zuletzt geschah dies bei der Herausgabe der Brecht-Briefe: 900 von 2 400 erhaltenen, eine Auswahl, die, wie der Herausgeber betont, diejenigen Briefe ausspart, die sich überwiegend auf die Privatsphäre Brechts beziehen. Die kuriose Werkimmanenz, die hier erzwungen werden soll, hat ihren Ursprung sicher weit weniger in der Sorge um die Verletzung der Privatsphäre des Klassikers (man bedenke etwa die Peinlichkeiten, die Thomas Manns Tagebüchern den Überlebenden beschert haben müssen) als in der Sorge um die Legende. Brecht hat natürlich bewußt an dieser Legende gebaut, die den Versuch anstellte, die Biographie mit einer Werkbiographie – alles im Dienste der „Sache“, versteht sich – gleichzusetzen. Brecht wäre ein weniger großer

Dichter, wenn ihm das geglückt wäre. Das Behaftbare, Persönliche bei ihm findet sich indessen, wie jedermann weiß, weit eher in der Lyrik als in den *Arbeitsjournalen* und *Tagebüchern*. In diesen ist die Tarnung fast vollkommen gelungen. In den Gedichten dagegen, wo Brecht von „Gelegenheitslyrik“ spricht, drückt sich nicht nur Brauchbares aus, sondern erscheinen Geheimnisse – nicht jedwedem Mannes, sondern dieses bestimmten, unverwechselbaren. Doch kann es in einzelnen Fällen auch umgekehrt sein, wie die folgenden Beispiele belegen sollen.

Im *Arbeitsjournal* steht unter dem Datum des 8. Dezember 1939 – man befindet sich in Schweden – folgende Liste:

ich besitze
 ein chinesisches rollbild DER ZWEIFLER
 3 japanische masken
 2 kleine chinesische teppiche
 2 bayerische bauernmesser
 1 bayerisches jägermesser
 einen englischen kaminstuhl
 kupferne fußwanne, kupferne krüge, kupferne aschbecher
 messingwännchen
 2 große bretter von neher, ALTER MANN und BAAL
 6 bretter von neher DIE MASSNAHME
 ein paar abzüge DER HERR DER FISCHE von neher
 eine silberne whiskyflasche
 eine dunhillpfeife
 CAESAR in schweinsleder
 LUKREZ alte ausgabe
 vollständige NEUE ZEIT
 ME-TI in leder
 alte hölzerne bettstelle
 graue bettdecke
 stählerne taschenuhr
 2 bände der VERSUCHE
 einen leica-fotoapparat mit theaterlinse
 gips und erzabgüsse meines gesichts und kopfes
 büste der weigel von SANTESSON
 eine mappe mit fotos
 die manuskripte der HEILIGEN JOHANNA, RUNDKÖPFE, GALILEI, COURAGE
 2 bände BREUGHELBIlder
 ein ledernes taschennotizbuch
 einen ledernen tabakbeutel
 einen schwarzen ledermantel
 einen alten runden tisch.²⁴

Alles Gebrauchsgegenstände, nützliche, auf die Arbeit bezogene und – mit Ausnahme der Möbelstücke – in dem legendären Soldatenkoffer verstaubar . . . aber um Gottes Willen, kein Besitz, an dem man Wohlstand ablesen könnte! Es ist das

Besitztum eines Flüchtlings. Ist es das typische Besitztum eines Flüchtlings? Am Anfang der Liste stehen die ketzerischen Worte „ich besitze“, und die Habseligkeiten dieses Vertriebenen sind eben *nicht* die elementaren Werkzeuge zum Überleben, keine auswechselbare Dutzendware *à la* Günter Eich, sondern *objects of sentimental value*, aber auch Dinge von offensichtlicher materieller Qualität: man denke an die Kupfergefäße, die silberne Whiskyflasche, die Dunhillpfeife, die Leica-Kamera und die in Leder gebundenen Bücher. So mischt sich – neben der sachlichen Bestandsaufnahme – unversehens wieder das Element des privaten Vergnügens an nützlichen *und* schönen Gegenständen, die man *besitzt*, ins Spiel.

Als Gegenstück dazu das späte Gedicht *Vergnügungen*:

Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen
 Das wiedergefundene alte Buch
 Begeisterte Gesichter
 Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten
 Die Zeitung
 Der Hund
 Die Dialektik
 Duschen, Schwimmen
 Alte Musik
 Bequeme Schuhe
 Begreifen
 Neue Musik
 Schreiben, Pflanzen
 Reisen
 Singen
 Freundlich sein.²⁵

Auch eine Liste, diesmal für die Öffentlichkeit bestimmt: die Vergnügungen, die hier angeführt werden, sind jedermann zugänglich. Sie sind zugleich auch ritualisiert, indem sie das persönliche Vergnügen mit dem gesellschaftlichen in Einklang bringen. Man beachte die gleichmäßige Verteilung der Vergnügungen in gesellschaftliche, individuelle und natürliche Freuden des Lebens. Der harmonische Dreiklang soll Zufriedenheit ausdrücken, Behagen am Lauf der Dinge in dieser Gesellschaft, welche die absolute Harmonie der menschlichen Gerechtigkeit verheißt. Das Rollbild mit dem Zweifler scheint eingerollt, endgültig.

Doch das ist Mimikry. Sesshaftigkeit würde dieses Leben *ad absurdum* führen. Jedem Zeugnis des Einverständnisses ist der Widerspruch beigegeben. So drückt etwa das Gedicht über *Ein neues Haus* (das man in Berlin nach der Rückkehr zugewiesen bekam) nicht Freude und Behagen aus, sondern Sorge, ja Bestürzung über die bevorzugte Behandlung und – reflexartig – das Mißtrauen:

Zurückgekehrt nach fünfzehnjährigem Exil
 Bin ich eingezogen in ein schönes Haus.
 Meine No-Masken und mein Rollbild, den Zweifler zeigend,

Habe ich aufgehängt hier. Fahrend durch die Trümmer
 Werde ich tagtäglich an die Privilegien erinnert,
 Die mir dies Haus verschafften. Ich hoffe
 Es macht mich nicht geduldig mit den Löchern
 In denen so viele Tausende sitzen. Immer noch
 Liegt auf dem Schrank mit den Manuskripten
 Mein Koffer.²⁶

Frisch reiste 1950 nach Berlin, um sich den *Hofmeister* von Lenz in der Bearbeitung des Berliner Ensembles anzusehen. Bei der Premierenfeier beobachtete er Brecht in seiner neuen Gesellschaft und wurde selbst zum Zweifler:

[...] alle zeigten etwas Entschlossen-Wohlgelauntes, Stimmung mit Gutscheinen, die man an einem Buffet einlösen konnte. [...] selbst das Buffet (ich hatte Hunger) schien unterrichten zu wollen, wie hier gelebt wird, und wie alles einander grüßte: Welche Kameradschaft! Alles hatte eine leise Nötigung, und wenn man sich ihr verweigerte, spürte man das krasse Mißverständnis, das die Nötigung verschärfte, alles positiv zu sehen; schon Schweigen wirkte feindselig.²⁷

Hier wurde einer vereinnahmt von der Solidarität, die er einst besungen hatte, solange sie utopisch blieb und zur Veränderung zwang, und die sich nun plötzlich erfüllt haben sollte in einem banalen Chor der Seligen über belegten Brötchen.

Doch Brechts Werk geht nicht auf in der allgemeinen Ode an die Freude, wie das bei vielen seiner poetischen Weggefährten der Fall ist. Der Zweifel ist, so hat Brecht gelehrt, ein politisches Prinzip: jenes, das ihn in Form des berühmten chinesischen Rollbildes überallhin begleitete. In einem unveröffentlichten Brief von Kurt Kläber an Hermann Hesse aus dem Jahr 1957 ist zu lesen, daß die Haltung des Zweifels, die einen Lebensstil bestimmte, nämlich die Flucht vor dem Einverstandenwerden, bis zum Schluß nicht aufgegeben wurde:

[...] ich habe gerade kurz vor seinem Tode oft die sorgenvollsten Briefe von ihm bekommen [...]. Er brachte es nicht fertig, sein Ensemble zu verlassen. In einem seiner Briefe deutete er mir allerdings an, daß er, wenn er nach England führe, auf dem Rückweg am Genfersee bleiben wolle. Man hatte dort schon ein Haus für ihn gefunden, und er wollte mit Charly Chaplin zusammenarbeiten. Sein letzter Gruß war:
 Den Tigern entrann ich
 Die Wanzen ernährte ich
 Aufgefressen wurde ich
 Von den Mittelmäßigen
 [...] ²⁸

Zweifel auch hier bis zuletzt. Ohne Zweifel keine Veränderung; anfangen kann man mit dem letzten Atemzug. Doch dies ist eine letztlich private, die privateste Metapher Brechts, die Notwehr vor dem Weltbild, das angeblich aufgeht und angibt, den Sinn seines Lebens zu erfüllen: Frisch hat als einer der ersten das

Faustische in Brechts Lebensplan erkannt und sich durch den ideologisierten Jargon nicht täuschen lassen. Mit dem scharfen Blick des kritischen Bewunderers erkennt er Brechts ideologische Unerbittlichkeit als Persönlichkeits-Komponente eines Mannes, dessen Leben wirklich vom Denken aus gelebt wird, „während unser Denken meistens nur eine nachträgliche Rechtfertigung ist; nicht das Lenkende, sondern das Geschleppte“.²⁹ Brecht ist ein Priester des Denkens, „ein Jesuit des Diesseits“, der seinen Gesprächspartnern, seinen Schauspielern das Lockere, das Entkrampfte abverlangt, das in hohem Maße die Eigenart seines Werks verkörpert, da wo es dichterisch ist: „eine unerhörte Forderung innerhalb eines Lebens, wie Brecht es führt, eines Lebens in Hinsicht auf eine entworfenen Welt, die es in der Zeit noch nirgends gibt, sichtbar nur in seinem Verhalten, das ein gelebter, ein unerbittlicher und durch Jahrzehnte außenseiterischer Mühsal niemals zermürbter Widerspruch ist“.³⁰

Was ist aus dem privaten Brecht der frühen Jahre geworden, jenem jungen Mann, der im Stichjahr 1920 in einem sehr persönlichen Tagebuch die Notizen zu seiner Arbeit mit den Einzelheiten einer privaten *chronique scandaleuse* innig verquickle? Über Jahrzehnte dann wurde der Dichter wie die Dame ohne Unterleib dargestellt, als mönchisch-arbeitswütiger, besessener Aufschreiber, ein Stachanow der Bühnendichtung, genügsam und ohne persönliche Ambitionen. Spätestens seit Klaus Völkers Chronik wurde dieses Brecht-Bild in Richtung auf das Jugendliche hin korrigiert. Doch auch die Hinweise auf die vielen amourösen Exkurse Brechts haben nicht genügt, das Bild des Nur-Dichters und Nur-Arbeiters zu gefährden. Dem Trotz der Mitarbeiterinnen, die Schreibtisch und Bett mit ihm teilten, wurde nur die Genossinnen-Rolle abgenommen, als wären sie eine Art von Büromaschinen, die – auswechselbar – ihre Funktionen zuverlässig zu versehen hatten und auf diese Funktionen hin eingestellt oder entlassen worden wären. Als ob der große Dramatiker nicht auch ein großer Liebender gewesen wäre, der sich kümmerte, der litt, der genoß und – um den modischen Ausdruck zu verwenden – auch viel Trauerarbeit leistete, und das bis zum Schluß seines Lebens! Noch unter den letzten Notizen findet sich die Andeutung einer unglücklichen Liebesgeschichte. Der alternde Mann, der von einer jungen Geliebten hintergangen wird, findet Worte von melancholischer Betroffenheit, die nicht von ungefähr an Frischs *Montauk*-Stil erinnern.

Frisch hat den Vorwurf, er könne eigentlich nur über sich selbst schreiben, in dieser angeblichen Enthüllungsgeschichte drastisch *ad absurdum* geführt. Er präsentiert in ihr die Angaben über sein Leben und eine private Liebesgeschichte als *Erzählung*, hat aber, so wie er einst in *Stiller* das kierkegaardische Identitätsmotto durch den Roman selber widerlegte, durch ein Zitat aus Montaigne Raum für eine ironische Gegenhandlung geschaffen, hinter deren scheinbar präzisen Angaben zur Person er sein Geheimnis versteckt. „So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches“, sagt er mit den Worten Montaignes. „Es ist nicht billig, daß du deine Muße auf einen so eitlen und geringfügigen Gegenstand verwendest.“ Daß Frischs Empfindlichkeit ein öffentliches Gut sein könnte, ist keine verbreitete Ansicht:

Sympathie mit dem Schriftsteller fällt nur so lange leicht, als er in eigener Sache empfindlich ist; sie kostet etwas, wenn er das Bankgeheimnis so persönlich nimmt, wie eine Ehegeschichte, den Waffenexport so genau wie einen Sommermorgen, – wenn ihn, mit einem Wort, sein Erfolg als Schriftsteller nicht entlastet von seiner Unzufriedenheit als Mitbürger.³¹

Wo Brecht die Frage nur scheinbar offenläßt und so tut, als ob er die Antwort wisse, gibt sich Frisch mit keiner Antwort zufrieden. „Was bleibt, ist Brecht; wir müssen weiter“, sagte er ebenso verehrend wie zweideutig in seiner Schillerpreis-Rede.

Wie geht es weiter? „Man kann alles erzählen, nur nicht sein Leben“, sagt Frisch:

Das ist es, ich habe keine Sprache für die Wirklichkeit. Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten, und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.³²

In den Fragebogen im *Tagebuch 1966–1971* findet sich eine direkte Frage an Brecht, auch wenn dieser nicht beim Namen genannt wird:

Gesetzt den Fall, Sie leben in der Großen Hoffnung („daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“) und haben Freunde, die sich aber dieser Hoffnung nicht anschließen können: verringert sich dadurch Ihre Freundschaft oder Ihre große Hoffnung?

Wie verhalten Sie sich im umgekehrten Fall, d. h., wenn sie die große Hoffnung eines Freundes nicht teilen: fühlen Sie sich jedesmal, wenn er die Enttäuschung erlebt, klüger als der Enttäuschte?³³

Fragen sind nicht widerlegbar. Sie fordern die Anerkennung des Problems.

Nicht nur das menschliche Leben, auch der Tod „vollzieht sich am einzelnen Ich, nirgends sonst“. Als Brecht im Sterben liegt, schreibt er:

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
 Aufwachte gegen Morgen zu
 Und die Amsel hörte, wußte ich
 Es besser. Schon seit geraumer Zeit
 Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts
 Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
 Ich selber fehle. Jetzt
 Gelang es mir, mich zu freuen
 Alles Amselgesanges nach mir auch.³⁴

„Am meisten mit sich selbst / Beschäftigen sich die Sterbenden. / Sie läßt man“, heißt es in einem anderen Gedicht, „sie haben zu lernen aufgehört. / Man ver-

bessert nichts mehr an ihnen.³⁵ Ein gesellschaftliches Alibi für private Ängste. Es ist durchsichtig: Was einer so sagt auf seinem Totenbett, soll man ihm nicht mehr abnehmen als tiefere Einsicht oder gar Weisheit. Sterbende sind aus der gesellschaftlichen Verantwortung entlassen. So spricht Brecht in seinem *Charité*-Gedicht von seiner Todesfurcht und drängt sie zurück mit der Hoffnung, daß ihm nichts fehlen könne, „vorausgesetzt, [er] selber fehle“. Eine private Hoffnung, ausgesprochen angesichts der Narrenfreiheit, welche die Todesnähe gewährt. „Wenn Sie einen Toten sehen: Welche Hoffnungen kommen Ihnen belanglos vor, die unerfüllten oder die erfüllten?“ fragt Frisch streng zurück.³⁶ Und: „Das Leben summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte immer auch anders sein können, und es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr zuläßt, ist der Tod.“³⁷

„Es bleibt rätselhaft, daß Brecht sich einen Stahlsarg verordnet hat“, bemerkt Frisch. „Wovor soll der Stahlsarg schützen? Vor den Machthabern? Vor der Auferstehung? Vor dem Aas mit vielem Aas?“³⁸ In Brechts *Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes* kann man lesen:

Und doch hat er was auf dem Grund seines Herzens
 Und das weiß kein Freund und nicht einmal sein Feind
 Und sein Engel nicht und er selbst nicht, und einstmals
 Wenn ihr weint, wenn er stirbt: das ist's nicht, daß ihr weint.³⁹

Mit dem Tod Brechts setzt die offizielle Biographie ein. Frisch gibt sich nicht damit zufrieden. Zwar erkennt er Brechts Pflichtübung, die darin besteht, daß er die Legende vom hochgemuteten Klassenkämpfer wie einen Schild über seine privaten Blößen hält. Er wollte das Geheimnis, kein Zweifel. Dieses aber liegt weit weniger bei den unenthüllten Einzelheiten seiner Biographie, mögen die Archive, Herausgeber und Erben noch so geheimnisvoll mit den unveröffentlichten Papieren rascheln. Es liegt vielmehr bis zuletzt bei der Frage, bis zu welchem Grade sich der Dichter Brecht mit den Formeln seiner poetischen Utopie zu identifizieren gewillt war. Der DDR-Staat muß es sich gefallen lassen, daß man ihn mit Brechts Weltbild mißt, und nicht umgekehrt. Dasselbe gilt für Frisch und die Schweiz.

Anmerkungen

1 In: *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch* (Frankfurt, 1981), S. 219 ff.

2 Um 1920; In: Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954* (Frankfurt, 1975), S. 197.

3 Ebd., S. 238.

4 Brecht, *Arbeitsjournal 1942–1955* (Frankfurt, 1973), S. 833.

- 5 Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge* (Frankfurt, 1976), Bd. 11, S. 23. Fortan zitiert als GW.
- 6 Ebd., S. 30.
- 7 GW, Bd. 4, S. 593.
- 8 Ebd., S. 595.
- 9 GW, Bd. 7, S. 236.
- 10 Bürger Frisch. In: *Schweizer Monatshefte* 61 (1981) S. 386.
- 11 GW, Bd. 11, S. 26.
- 12 Ebd. S. 198.
- 13 Ebd.
- 14 GW, Bd. 10, S. 342.
- 15 Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt, 1967), Bd. 19, S. 204.
- 16 Ebd., S. 103.
- 17 GW, Bd. 10, S. 345.
- 18 GW, Bd. 4, S. 632.
- 19 M. Walser, *Aufsätze und Reden* (Frankfurt, 1973), S. 131.
- 20 H. Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* (München, 1969), S. 27.
- 21 GW, Bd. 11, S. 287.
- 22 *Dramaturgisches. Ein Briefwechsel* (Berlin, 1969), S. 19.
- 23 *Tagebücher*, S. 198.
- 24 *Arbeitsjournal 1938–1942*, S. 73.
- 25 Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 1022.
- 26 Ebd., S. 962.
- 27 GW, Bd. 11, S. 34.
- 28 5. 11. 1957. Original im Hermann-Hesse-Archiv der Eidgenössischen Landesbibliothek Bern.
- 29 GW, Bd. 4, S. 594.
- 30 Ebd., S. 595.
- 31 Bürger Frisch, S. 385.
- 32 GW, Bd. 9, S. 68.
- 33 GW, Bd. 11, S. 171.
- 34 Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 1031.
- 35 Ebd., Bd. 10, S. 172.
- 36 GW, Bd. 11, S. 172.
- 37 Ebd., Bd. 11, S. 75.
- 38 GW, Bd. 11, S. 38.
- 39 Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 218.

HEINZ D. OSTERLE

Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*: Bild eines neuen Menschen?

Der Autor – alter und neuer Mensch

„Hier tritt die Wahl schon an mich heran. Für welche der beiden Seiten entscheide ich mich?“ So Peter Weiss in seinem Manifest *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1965),¹ mit dem er sich nach dem Welterfolg seines Revolutionsdramas *Marat/Sade* (1964) für den revolutionären Marxismus erklärte. Aus dem früheren Maler und Filmemacher, dem späteren Dramatiker und Prosaisten des Absurden, einem mit allen Wassern des Modernismus gewaschenen Experimentalisten, wurde damals in kurzer Zeit ein ebenso radikaler wie kühner Stückeschreiber, der seine Dokumentardramen und Agitpropstücke für den internationalen Sozialismus wirkungsvoll einsetzte.

In der monumentalen Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*² hat der Autor diese Entscheidung seines Lebens auf neue Art dargestellt. Die drei Bände sind sein Hauptwerk geworden, eine Summe seines Lebens und Denkens. Man hätte sich darüber freuen können, daß Weiss in diesem Roman des Exils und des Widerstands gegen den internationalen Faschismus versucht, trotz eigener Verstörungen gegen die Angst unserer Zeit Stellung zu nehmen, Zeichen der Hoffnung zu setzen und Leitbilder einer neuen Haltung aufzustellen. Das Werk ist aber wegen seiner brisanten politischen Thematik in der BRD sehr vorsichtig aufgenommen worden, während es in der DDR lange nicht einmal erscheinen konnte.

Kein Zweifel, es ist ein Roman für Sozialisten und solche, die es werden wollen. Der Autor hat in einem Gespräch erklärt, das Werk sei eine „Wunschautobiographie. Eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner Entwicklung folgt, die aber gleichzeitig das Experiment macht: wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem.“³ Im Grunde ist die Wunschautobiographie eine alte Idee; viele Dichter haben ihr Leben in „Dichtung und Wahrheit“ verwandelt.⁴ Hier haben wir aber einen neuen und kühnen Entwurf. Denn der Autor versucht vieles auf einmal zu erreichen, was dem Leser sehr ungewöhnlich vorkommen muß: Selbstdarstellung, Selbstveränderung und Vorbildlichkeit unter radikalen Perspektiven. Dem zeitgenössischen Verlangen nach Authentizität entsprechend, hat er noch einmal auf sein früheres Leben zurückgegriffen. Da er sich aber seither so tief gewandelt hatte, bot sich die neue politische Identität als Ei des Kolumbus an. Mit diesem dichterischen Projekt konnte der Autor hoffen, über seine ästhetische Existenz hinaus eine größere Allgemeingültigkeit zu erreichen. Es geht ihm um eine ethische und politische Wahrheit; denn sein neuer Mensch lebt nicht in einer utopischen Wunschwelt, sondern ist einer schreckli-

chen Wirklichkeit verhaftet – mit deutlichen Lehren für Gegenwart und Zukunft.

Da die Wunschautobiographie eine programmatische Abwendung des Autors vom alten bürgerlichen Menschen anzeigt, wird man die beiden früheren romanhaften Selbstdarstellungen, *Abschied von den Eltern* (1960) und *Fluchtpunkt* (1961), mit anderen Augen lesen als vorher und fragen, wie sich die marxistische Wende in diesen Bekenntnisbüchern ankündigt.⁵ Es sind zwei autobiographische Akte, die in nackter Wahrheit darstellen, wie unerträglich das alte und wie heiß ersehnt ein neues Leben für den Erzähler immer schon waren. In beiden Werken erscheint ein Ich, das nach langem Zögern, am Ende aber mit aller Kraft aus seiner alten Haut heraus will. Weiss war offenbar ein Träumer, der, von den schwierigen Eltern (distanzierter Vater, aggressive und launenhafte Mutter) früh in seiner Entwicklung geschädigt, sich auf ein intensives Phantasieleben zurückzog und später an schweren Kontaktstörungen auch sexueller Art litt. Zum Heimatlosen wurde er, als der Vater wegen seiner jüdischen Abstammung 1934 Deutschland verließ und erst nach langem Suchen in Schweden als Textilfabrikant eine neue Existenz gründen konnte. Als ein Außenseiter und Umgetriebener beharrte der Sohn darauf, Künstler zu werden. Der Mangel an Erfolg, die fortdauernde Abhängigkeit von den Eltern und eine unglückliche Ehe führten nach langen Krisen mit psychiatrischer Behandlung zu wiederholten Versuchen eines dramatischen Ausbruchs aus der alten Umgebung. Die Darstellung seines existentiellen Entschlusses, Schriftsteller zu werden, den er 1947 in Paris faßte, trägt alle Anzeichen einer inneren Wiedergeburt nach tiefstem Verlorensein. Der paradoxe utopische „Fluchtpunkt“ der beiden Werke ist zuerst die Kunst und zuletzt die deutsche Sprache, vielmehr die Sprache überhaupt, mit der er „teilhaben konnte an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden“.⁶

Vergleicht man diese Selbstdarstellungen mit dem vielsagenden Hinweis auf Jean Genet im *Kopenhagener Journal* (1960) und mit der scharfen Kritik, die der Autor im *Pariser Journal* (1962) an der Grundkonzeption des gerade vollendeten *Fluchtpunkts* übte,⁷ sowie ferner mit seinem Strindberg-Aufsatz *Gegen die Gesetze der Normalität* (1962),⁸ so lassen sich die inneren Verstörungen ebenso erkennen wie die antibürgerliche, im Keim linksradikale Haltung. Im Sprachgebrauch des angepaßten Bürgers wäre der damalige Weiss wohl als ein Narr und Außenseiter zu bezeichnen. Mit Hegel gesprochen, hatte er ein unglückliches Bewußtsein, in sich selbst entzweit, aber auf dem Wege zur Vernunft, zur Einsicht in den universalen Geist. In der Sprache des frühen Marx befand er sich in einem Zustand der Entfremdung, überwindbar nur durch Tätigkeit im Sinne einer grundlegenden Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. In der Sicht der Psychoanalyse, die wieder mehr dem angepaßten Bürger entspricht, war er ein narzißtischer Neurotiker, aber auf dem Weg der Besserung durch die Kunst. Mit neueren Namen für dieselben Probleme könnte man mit Gottfried Benn auch von einem „verlorenen“ oder „gezeichneten“ Ich, mit dem englischen Psychiater Ronald D. Laing von einem „gespaltenen“ Ich (oder vielmehr von der

Gefahr der Ichspaltung),⁹ mit dem amerikanischen (ursprünglich Wiener) Psychoanalytiker Erik H. (omburger) Erikson von negativer und positiver Identität und den für jede Entwicklung notwendigen Identitätskrisen sprechen, wobei dieser Begriff der Identität die Aufgabe hat, die grundlegende Wandelbarkeit der Person zu betonen.¹⁰ Der amerikanische Soziologe Erving Goffman hat den Begriff der „verdorbenen Identität“ eingeführt, des Leidens an einem sozialen „Stigma“.¹¹ Ein solches Stigma war für Weiss der gelbe Stern.

Vorzuziehen wäre die hoffnungsvollere Auffassung von dem „proteischen Ich“ des Menschen, das sich nicht dauernd im Panzer eines Charakters festhalten, sondern in immer neuen Verwandlungen für die Zukunft offenhalten will. Dies gilt offenbar besonders für Intellektuelle und Künstler, der Anlage nach aber für alle Menschen. Bei Goethe und den Romantikern vorgebildet, ist diese Auffassung wohl vor allem durch Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und Hesses *Steppenwolf* wirksam geworden. Und bekanntlich hat sich der frühe Weiss besonders in Hesses Werk wiedererkannt. Wissenschaftliche Charakterologen mögen der Auffassung vom wandelbaren Ich skeptisch gegenüberstehen.¹² Sie hat aber gerade heute wieder viele Fürsprecher in Literatur und Psychologie. In ersterer wäre vor allem an Autoren wie Max Frisch, Saul Bellow und Norman Mailer zu denken, in letzterer etwa an Robert J. Lifton, der das Wort vom „proteischen Ich“ in Umlauf gesetzt hat.¹³ Dieser Schüler von Erikson bezieht sich ausdrücklich auf dessen Auffassung von der wandelbaren Identität, die er radikalisiert.¹⁴ Am Beispiel Chinas und Japans hat er gezeigt, was für erstaunliche Persönlichkeitsveränderungen besonders bei gesellschaftlichen Umbrüchen möglich werden. Ein proteischer Intellektueller beispielhafter Art ist für ihn Jean-Paul Sartre. Er hätte aber auch auf Deutschland hinweisen können.

Um Weiss' marxistische Wende zu verstehen, muß man versuchen, seine Erfahrung von Auschwitz und Vietnam zusammenzusehen. Nachdem er sich schon bei Kriegsende wegen seiner früheren Gleichgültigkeit gegenüber dem Leiden der Juden schuldig gefühlt hatte, müssen die Eindrücke des Frankfurter Auschwitzprozesses, an dem er 1964 als Beobachter teilnahm, und die etwa gleichzeitig beginnende Einsicht in die Kriegsverbrechen in Angola und Vietnam eine tiefe Erschütterung in ihm ausgelöst haben, der das radikale Engagement folgte. Seine Werke und Gespräche jener Zeit geben davon Zeugnis, vor allem das Dokumentardrama *Die Ermittlung* (1965) und das Agitpropstück *Viet Nam Diskurs* (1968). Ob es gerecht war, Auschwitz als Extrem der kapitalistischen Ausbeutung und Vietnam als Extrem imperialistischer Unterdrückung nationaler Freiheitskämpfe bis zur Drohung des Völkermords zu begreifen, ist umstritten. Aber wir sehen heute deutlicher als je, wie recht Weiss hatte, für die Armen und Entrechteten dieser Welt einzutreten.

Die *Notizbücher 1971–1980*¹⁵ zeigen nun, wie der marxistische Schriftsteller Weiss sich selbst und die Welt heute sieht. So ungewöhnlich es schien, der Romantrilogie auch noch zwei Bände mit Reflexionen und Kommentaren nachzuschicken – bei dem schwierigen und umstrittenen Charakter der Trilogie war es die richtige Entscheidung und auch eine verlegerische Tat. Der Kritiker der

FAZ fand gerade diese Notizbücher so aufregend, daß er sie als die eigentliche Leistung bezeichnete, welche die für ihn langweilige Romantrilogie widerlege.¹⁶ Man darf dieses Urteil als den gelungensten der vielen Verrisse ansehen, die der *Ästhetik des Widerstands* zuteil geworden sind. Wie schon der Titel besagt, unterscheiden sich die *Notizbücher* von einer Autobiographie durch ihren bewußt dokumentarischen und fragmentarischen Charakter, der Kontinuität der Fragestellung mit Diskontinuität der Darstellung verbindet. Überall wird sichtbar, wie die Aussagen in Collagen oder Montagen kontrastiert und pointiert sind. Es ist der experimentelle Ausdruck eines modernen dialektischen Geistes, der alle Gegensätze von Ich und Gesellschaft in sich vermitteln will. Man denkt an Adornos *Minima Moralia*, welche die Erfahrungen des Exils der vierziger Jahre aphoristisch spiegeln, ebenso an Brechts *Arbeitsjournal*, weil es sich vor allem mit der künstlerischen Produktion beschäftigt und diese in den zeitgeschichtlichen Zusammenhang stellt. Man denkt aber auch an die *Tagebücher* von Max Frisch; denn Weiss *Notizbücher* bieten eine ähnliche Fülle von Beobachtungen, Einfällen, Briefentwürfen, Stellungnahmen und Essays, zwischen die intime Selbstbefragungen und Aufzeichnungen von Träumen eingestreut sind. Vor allem aber enthalten die *Notizbücher* eine fortlaufende Dokumentation über die Entstehung der *Ästhetik des Widerstands* mit Vorüberlegungen, Bibliographien, Verzeichnissen von Dokumenten, Splittern und Spänen aus dem Werk, kurzen Kommentaren und vielen Illustrationen der Kunstwerke, die für den Roman wichtig sind, sowie mit Photographien aus dem Exil und dem Widerstand gegen das Dritte Reich. Sie sind ein Teil des „Gedankenbuches ohne Anfang und Ende“, das dem Autor im *Pariser Journal* vorschwebte.¹⁷

Von großem Interesse sind natürlich die vielen Reflexionen über ästhetische und politische Fragen, die sich mit der Entstehung des Romans verbinden, vor allem die Konflikte mit den kommunistischen Funktionären und die finsternen Nachtgedanken über Deutschland in einer Zeit der Repressionen auf beiden Seiten (N 616–712). „Ich komme davon nicht mehr los – ich wäre in beiden deutschen Staaten ein Verfassungsfeind“ (N 658). Schon auf der ersten Seite sind in einer Montage alle Probleme versammelt, auf welche die *Ästhetik des Widerstands* eine Antwort darstellt: die „2 grundsätzlich verschiedenen Auffassungen des Menschenbilds [...] (BRD–DDR)“; die Kunst für den „Arbeiter“; die Schwierigkeiten des radikalen Künstlers zwischen Ost und West; der Krieg in Vietnam und der Haß auf das „System der USA“; die Grenzen der sozialdemokratischen Reformen in Schweden. Uns kann aber hier nur der Gegensatz zwischen dem alten und neuen Menschen beschäftigen, der die Notizbücher durchzieht. Auf der einen Seite sehen wir nämlich den Menschen Weiss, wenn auch halb verhüllt, mit seinen alten Ängsten, Zweifeln und Verstörungen, auf der anderen das dauernde Ringen um ein dialektisches Weltbild, wie es sich dann im neuen Ich der Notizbücher und des Romans verkörpert. Es wird deutlich werden, daß sich Weiss in beiden Werken gleichzeitig als alter und neuer Mensch dargestellt hat. In den Notizbüchern wird der Autor vor allem in der Bemühung um das Werk sichtbar, das gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit dem Zeit-

geschehen und ein Kampf zwischen dem alten und neuen Ich ist. In der *Ästhetik* ist scheinbar nur noch das neue Ich mit seiner konsequenten Entwicklung trotz aller Zweifel und Niederlagen gegenwärtig. Aber wie wir sehen werden, trägt es die Züge eines Altersstils, der nicht verbirgt, daß hier ein junger Mann von einem alten dargestellt wird.

Wenn gleich nach der ersten Seite der *Notizbücher* eine Reihe fragmentarischer Zitate aus dem Spätwerk Hölderlins einmontiert wird, so hat das auf den ersten Blick nur mit dem Stück über den revolutionären Romantiker zu tun, das Weiss 1971 umarbeitete. Es zeigt sich aber bald, daß damit auch die Lebensprobleme des Autors selbst gemeint sind, der sich seit dem Beginn der sogenannten ‚Tendenzwende‘ in der BRD zusehends isoliert und von Theatern und Kritikern abgelehnt fühlte. Das Stück *Trotzki im Exil* (1969), mit dem er einen kritischen Beitrag zum Leninjahr hatte leisten wollen, war in der BRD ein völliger Mißerfolg gewesen, während die DDR vorläufig alle offiziellen Kontakte mit ihm abgebrochen hatte. Das Stück *Hölderlin* (1971) spiegelt daher nicht nur die utopischen Hoffnungen, mit denen Weiss Mitte der sechziger Jahre in die Kulturrevolution aufgebrochen war, sondern auch die Verzweiflung, die ihn überkam, als er sich nach ihrem Scheitern in Ost und West zusehends isoliert fand. Nach einem Bericht über den Versuch einer neuen Kontaktaufnahme mit Kulturfunktionären der DDR heißt es plötzlich: „Um zu decken, was alles zwischen den Zeilen der [unveröffentlichten] Notizen aus den letzten beiden Monaten steht, müßte ich ein Schwarzes Tagebuch schreiben, von einem Leben, das aus den Fugen geraten war“ (N 29). In dieser verzweifelten Stimmung hat Weiss sich vom Theater abgewandt – mit der bezeichnenden Ausnahme einer Bühnenfassung von Kafkas *Prozeß* (N 255–74, 314, 328, 330 f.) – und das Romanwerk begonnen, in dem er seine Krise dadurch zu überwinden versuchte, daß er sich als neuen Menschen dachte.

Das Werk über den Widerstand wurde so für ihn zur Selbsthilfe (nicht „Selbsttherapie“), die ihm neuen Lebensmut gab. Mit überströmender Freude begrüßte er das Kind, das ihm seine zweite Frau, Gunilla, nach zwanzigjähriger Gemeinsamkeit 1972 gebar. Das kleine Mädchen wurde ihm zum Zeichen eines Neubeginns (N 178). Äußerlich schien es ihm wieder gut zu gehen; denn von den Einkünften des berühmten Revolutionsdramas ließ sich leben. Von Stockholm aus machte er viele Reisen durch Europa, um an Aufführungen seiner Stücke und an politischen Manifestationen teilzunehmen, Material für den Roman zu sammeln und Schriftsteller zu treffen, denen er sich verwandt fühlte, vor allem Max Frisch, Martin Walser und Christa Wolf (N 507–09, 706–10, 740–42). Trotz dieser mannigfachen Tätigkeit finden sich immer wieder Andeutungen, daß Ängste und Todesahnungen sein Leben überschatteten. Schon am Anfang ist von *pavor nocturnus* die Rede (N 10). Im Jahre 1973, also im Alter von 57 Jahren, schrieb Weiss: „Seit dem Augenblick vor drei Jahren vergeht nicht ein Tag, und an manchem Tag nicht eine Stunde, an denen ich nicht an den Tod denke, oder zumindest an den Todesgedanken rühre“ (N 218). Eine Seite weiter taucht zum ersten Male der endgültige Titel des Romanwerks auf. Immer wieder hatte der

Autor unter Herzbeklemmungen zu leiden, die sich gegen Ende der siebziger Jahre verstärkten, als er die „Hadeswanderung“ (N 661) des dritten Teiles unternahm. Die aufgezeichneten Träume sind meist schlimmer Art. Unvergesslich der Alptraum vom deutschen Biergarten, in dem ihm ein Preis verliehen werden soll (N 646–48). Auch die alten persönlichen Probleme tauchen erneut auf. So schreibt Weiss gegen Ende der *Notizbücher*, offenbar nach einem anderen Alptraum, „von grausigen, fürchterlich lasterhaften Beziehungen, daß der Körper sich hinwegsetzt über alles, was der Intellekt aufgebaut hat, höhnisch die Eroberungen des Geistes in Stücke reißt – [ich] versuche mit dem Buch diese Kluft zu überwinden –“ (N 816). Von den wenigen glücklichen Träumen ist einer besonders denkwürdig; denn er zeigt ein utopisches Land, dessen Bewohner, mit einer geradezu überirdischen Ekstase, völlig freie, auch homoerotische Beziehungen haben (N 743–46). Weiss freute sich über solche Träume; sie waren ihm eine Bestätigung seiner ungebrochenen schöpferischen Kraft.

Der Autor schrieb den Roman als Antwort auf seine Identitätskrise von 1969–72. Aber auch während der Entstehung des Werkes wurde er von schweren Krisen heimgesucht. Diese stellten sich besonders in den Pausen zwischen den drei Teilen ein und vertieften sich mit dem tragischen letzten Teil, von dem Weiss nicht wußte, ob er ihn noch zu Ende bringen würde (N 869). In depressiven Zuständen litt er immer wieder schwer an dem rücksichtslosen Verhalten von Wasserskiläufern, die seine Familie drangsalierten, weil er gegen den Lärm protestiert hatte; an den Schikanen eines Hausbesitzers, der ihn loswerden wollte, um sein Haus zu sanieren; und besonders an dem Abriß der alten Stadtteile Stockholms, die er liebte. Zwischen den zwei Ebenen seines Lebens, der „krachenden, dröhnenden Ebene des Alltags“ und der Schreibebeine, die „gespeist wird aus jenem inneren Streit, jenen ständigen Konflikten, Kollisionen“, klaffte dann manchmal ein kaum erträglicher Abstand, mit dem sich die alten Probleme auf neue Weise fortsetzten: „Wir schleppen auf unseren zwei Beinen die Hypothese einer Persönlichkeit mit uns, diese Persönlichkeit hat Arbeit erhalten von uns, ist bei uns angestellt, wir nähren sie mit geistigen Speisen, die zubereitet sind auf einem Herd, unter dem das Feuer wüster und scheußlicher Verirrungen brennt – ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist, als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit“ (N 872). Das liest sich, als hätte es Kafka geschrieben, ist aber wohl eine treffende Beschreibung des Schaffensprozesses vieler Künstler und Schriftsteller. Mit der fast rückhaltlosen Offenheit, die Weiss auszeichnet, zeigt er auch hier wieder die Gefahr der Selbstentfremdung, die unter dem Überdruck der geistigen Arbeit droht. Doch selbst er hüllt den innersten Kern seines Ichs, falls es einen solchen gibt, in Schweigen: „Und gäbe es überhaupt jemanden, der es wagen würde, alles (die Wahrheit, nichts als die Wahrheit) über sich zu sagen?“ (N 781). Auch hier bestätigt sich also die alte Einsicht, daß Autobiographien immer dunkle Zonen enthalten.

Wie die Notizbücher lehren, geht es Weiss im Roman darum, mit seiner eigenen Lebenserfahrung, aber noch mehr von seinem spät erreichten marxistischen Standpunkt aus die Möglichkeit eines neuen Menschen sichtbar zu machen – eine Art konkrete Utopie also. In den *Notizbüchern* ist auch zu sehen, wie er allmählich begann, sein eigenes Leben versuchsweise umzudenken. Was für ein Mensch hätte er sein können, wenn er Eltern gehabt hätte, mit denen man sich identifizieren konnte? Hätte er auch eine andere Art von Künstler werden können – nicht egoistisch, elitär und exzentrisch, wie er früher war, sondern tätig am politischen Leben teilnehmend? Der neue Mensch zeigt sich hier zum ersten Male im Jahre 1972, wo er neben dem Ich des Autors *in statu nascendi* auftritt, das heißt nur skizzenhaft und ohne sich selbst in der ersten Person zu bezeichnen. Es geht um den Spanischen Bürgerkrieg, an dem der Romanheld teilnimmt: „Spanien – fuhr mit ungeheuren Erwartungen hin, zum ersten Mal offen zwischen Genossen. Durfte unsre Zugehörigkeit zeigen – / [...] bin zum revolutionären Volk gekommen, einem Volk das aufgestanden ist gegen den Faschismus, / wir hatten eines gemeinsam: unseren Haß, und unseren Willen, die Tyrannei zu bekämpfen – Positionen angeben, peilen – wo befinden wir uns – / mein Vater ging zur SAP über, aus Enttäuschung über die sozialdemokratische Parteipolitik“ usw. (N 117). Wie man sieht, tritt schon beim ersten Erscheinen des neuen Menschen auch sein Vater auf, der als alter Sozialist dem Sohn als Vorbild dienen kann. Von dieser Stelle an ist in den *Notizbüchern* das neue Ich von Peter Weiss in seiner Entwicklung zu verfolgen, das immer häufiger hervortritt und neben dem alten Ich oft kaum unterscheidbar eine gleichberechtigte Stellung einzunehmen scheint.

Bei aller Verschiedenheit der sozialen Herkunft und Lebensrichtung hat das neue Ich mit dem alten Wesentliches gemeinsam, vor allem das fast gleiche Geburtsjahr, das allerdings von 1916 auf das Jahr der russischen Oktoberrevolution bedeutungsvoll verschoben ist, ferner die Jugend in Bremen und Berlin, das Leben im schwedischen Exil, das tiefe Interesse für Kunst und Literatur, die Hinwendung zum Beruf des Schriftstellers und natürlich den entschiedenen sozialistischen Standpunkt. Es fällt allerdings auf, daß der Vater im Roman nicht jüdischer Herkunft ist – aus Gründen, über die man einmal nachdenken sollte. Der Leser der *Notizbücher* spürt immer wieder, wie die utopische Fiktion des neuen Ich dem niedergeschlagenen Autor neuen Lebensmut gab und so die Entstehung seines Hauptwerks ermöglichte. Mit der neuen Identität konnte er versuchen, sein Leben umzuformen und wenigstens in der Phantasie noch einmal zu leben. Sein letztes Ziel war wohl, auf diesem Weg in eine „revolutionäre Unsterblichkeit“ einzugehen.¹⁸

Der neue Mensch

„Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ So begann Ernst Bloch seine *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1963/64).¹⁹ Dieses Wort setzte er auch als Motto über die 1969 erschienene Neuauflage der *Spuren* von

1930, seine Denkbilder und Exempel aus den zwanziger Jahren: „Wie nun? Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ Im *Prinzip Hoffnung* (1954) ist dieser Grundgedanke entfaltet in dem Kapitel „Rettung des Individuums durch Gemeinsamkeit“, wo es im hohen utopischen Bloch-Ton – wer möchte ihn missen? – heißt: „Item: bisher sind weder echte Iche noch ein echtes Wir ins Leben getreten. Für beide kam noch keine blühende Zeit, und kommt sie, dann werden mit dem neuen Inhalt auch die bisherigen Formen verändert sein. Das Ich ist zwar zu halten, aber nicht die sogenannte Einheit der Person, worauf das bürgerliche Individuum so stolz war. Statt ihrer zeigt sich, daß gerade Person offen ist, so wie ein guter Gärtner, eben weil er gut ist, nicht immer denselben Strauß bindet. Kein Ich ist in dem, was es ist und kann, schon so fest ausgemacht, daß es nicht im Kern erneuert, an den Rändern von sich überrascht sein kann, oder es wird seine eigene Grabschrift.“²⁰ Wie man sieht, entspricht Blochs Auffassung genau der Liftons vom proteischen Ich. Mit dem Zitat soll gesagt sein, daß Weiss' „Wunschautobiographie“ mit den Begriffen Blochs interpretiert werden könnte, auch wenn dessen Name dort und in den *Notizbüchern* ebensowenig vorkommt wie der von Adorno, Benjamin oder Lukács. Die Romantrilogie weist dennoch in die gleiche Richtung wie das Schaffen dieser marxistischen Philosophen.

Die Aufgabe der *Ästhetik* findet in den *Notizbüchern* erst gegen Ende eine abschließende Formulierung: „Eine Kultur entwerfen, die befreit ist von den Merkmalen der Unterdrückung, von den Kennzeichen des bürgerlichen Besitztums, / eine Kultur, die ganz zu unserem Eigentum geworden ist und sich als Mittel benutzen läßt, unsre Lage, unsre Perspektiven, unsre Realitätsauffassung auszudrücken.“ Über die Grundkonzeption des Romans heißt es gleich danach: „Band I der kollektive Kampf um die Gewinnung der Kultur, die Erobrung des Ausdrucksmittels / mit dem sich die Erfahrungen der Benachteiligten, der Erniedrigten gestalten lassen / Band II Prozeß der Individuation / Versuch, die Ästhetik vom Werkzeug der Erkenntnis kultureller Vorgänge zum Instrument des Eingreifens zu machen / Band III nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen“ (N 817). Wie schon sein ungewöhnlicher Titel besagt, ist es die Aufgabe dieses Romans, eine „kämpfende Ästhetik“ (N 419–21, 423) zu schaffen, die einem jungen Arbeiter hilft, durch die kritische Aneignung der kulturellen Tradition ein sozialistisches Bewußtsein zu entwickeln und für eine politische Tätigkeit reif zu werden. Das utopische Prinzip erscheint in der Idee des Arbeiter-schriftstellers. Im Dienst des Kampfes für eine bessere Welt beginnt der junge Mann ganz bescheiden wie die Arbeiterkorrespondenten der *Linkskurve* und entwickelt sich allmählich zu einer Höhe des politischen Bewußtseins und des künstlerischen Ausdrucks, die für die schreibenden Arbeiter der Bitterfelder Bewegung und die Mitglieder des Dortmunder Werkkreises ‚Literatur der Arbeitswelt‘ nur ein fernes Ideal sein konnte. Die Forderung nach einer neuen Kultur gibt es im Sozialismus natürlich schon lange. Es scheint, daß Lenin 1923 der erste war, der die Idee der Kulturrevolution formulierte und sogleich mit der des neuen Menschen verband.²¹ Er tat es damals im Hinblick auf die noch weit-

hin analphabetischen russischen Bauern, für die man erst Schulen bauen müsse, bevor sie die Ziele der sozialistischen Gesellschaft verstehen könnten. Seither ist die Kulturrevolution einer der zentralen, wenn auch immer umstrittenen Begriffe des Marxismus östlicher wie westlicher Prägung geblieben. Im Anschluß daran schlug Bloch schon in *Erbschaft dieser Zeit* (1935) vor, das bürgerliche Erbe auch in seinen fragwürdigen Seiten nicht nur zu bekämpfen, sondern für die neue sozialistische Kultur nutzbar zu machen. Georg Lukács spricht am Ende seines Spätwerks *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963) in prophetischem Ton von der Befreiungsmision der Kunst. Alle diese Ideen sind in der Weiss'schen *Ästhetik* verkörpert.

Was deren Handlung betrifft, so genügt wohl ein knapper Umriß. Erzählt wird die fiktive Autobiographie eines namenlosen jungen Arbeiters von 1937 bis 1945, der zuerst in Berlin lebt, dann in den Spanischen Bürgerkrieg zieht, wo er in zwei Lazaretten der Internationalen Brigaden mitarbeitet. Nach der Niederlage der Republikaner flieht er über Paris nach Schweden, wo er in einer Maschinenfabrik in Stockholm Arbeit findet, heimlich die verbotene KP unterstützt und Bertolt Brecht kennenlernt, der ihn zu schriftstellerischer Tätigkeit anregt. Wegen der Mitarbeit bei Gewerkschaftsblättern wird er entlassen und fristet bis zum Kriegsende kümmerlich sein Leben. Den Krieg und den inneren Widerstand in Deutschland kann er zwar nur aus der Ferne beobachten; er schildert aber im dritten Teil des Werkes das tragische Ende einer Widerstandsgruppe, der von der Gestapo in Sommer 1942 zerschlagenen Roten Kapelle, und beteiligt sich noch an den Auseinandersetzungen im Kulturbund der Emigranten, die über die Zukunft Deutschlands diskutieren und sich vergeblich bemühen, die Wiedervereinigung der seit 1919 gespaltenen sozialistischen Bewegung vorzubereiten und damit den Grund für eine neue Gesellschaft zu legen.

Bekanntlich stellt die *Ästhetik* an den Leser hohe Ansprüche mit ihren mächtigen, völlig absatzlos durchgeschriebenen Textblöcken, die den Eindruck einer „unerhörten Geschlossenheit“ hervorrufen sollen;²² mit ihrem distanzierenden und objektivierenden Berichtstil auf dokumentarischer Basis, der sich nur an den Höhepunkten expressiv steigert; mit ihren außerordentlich eingehenden ideologischen Diskussionen und Kunstbetrachtungen; mit ihrer kühnen Montagetechnik, die an den Höhepunkten mit filmartigen, rapide wechselnden Schnitten arbeitet. Vergleicht man die Kühle und Monumentalität dieses Werkes mit der Emotionalität des *Abschieds von den Eltern* und des *Fluchtpunkts*, ferner mit den grellen Effekten der frühen surrealistisch-absurden Dramen, so erkennt man hier alle Züge eines strengen Altersstils, der manchmal an die späte Prosa Goethes und Stifters erinnert. Wir haben das bekannte Phänomen der Darstellung eines jungen Mannes durch einen alten vor uns, obwohl man keinesfalls von einer abgeklärten Scheweise sprechen kann; denn das Werk vibriert geradezu von unge lösten Spannungen und politischen Leidenschaften.

Es ist ein essayistischer Entwicklungs-, Bildungs- und Künstlerroman politischer Art, der in den Reflexionen und Lehrgesprächen des ersten Bandes nachdrücklich an das klassische Erbe²³ anknüpft, dieses aber von Anfang an auf den

marxistischen Klassenstandpunkt umfunktioniert. Im zweiten Band nimmt der rote Bildungsroman seine entscheidende Wendung, als der junge Arbeiter Bertolt Brecht begegnet, von ihm an den Vorbereitungen für ein Dramenprojekt beteiligt wird und dadurch den Mut bekommt, selber schriftstellerisch tätig zu werden. Neu und erstaunlich ist, wie im dritten Band die Konventionen des deutschen Bildungs- und Künstlerromans gesprengt und in einen handlungsstarken historisch-politischen Roman transformiert werden, in dem der Ich-Erzähler fast völlig vom Geschehen zurücktritt. Mit diesem dialektischen Sprung versucht der Autor, der Tendenz zur Verinnerlichung, die den deutschen Bildungsroman prägte,²⁴ entgegenzutreten und mit der marxistischen Forderung nach Einheit von Theorie und Praxis Ernst zu machen.

Zur Tradition des deutschen Bildungs- und Künstlerromans gehören auch die Kunstbetrachtungen und -gespräche. *Fragen eines lesenden Arbeiters* und *Die Literatur wird durchforscht* werden heißen zwei bekannte Gedichte von Brecht, die von Weiss hier in Handlung übersetzt werden; denn wir erleben, wie sich der Erzähler trotz aller Mühe der täglichen Arbeit viele Werke der Kunst und Literatur aneignet, indem er sie im Gespräch mit Freunden von seinem proletarischen Standpunkt pragmatisch deutet und dadurch für das revolutionäre Weltbild erobert.²⁵ Damit setzt sich natürlich die ästhetische Betrachtungsweise der beiden autobiographischen Romane fort. Aber die individuelle Ebene ist völlig verlassen; denn im Vordergrund steht jetzt die Frage, wie die Kunst den Menschen bei der aktiven Veränderung der Welt helfen kann. Alle Kunstwerke werden dialektisch betrachtet, das heißt als Antworten auf die universelle soziale Unterdrückung und im Hinblick auf den historischen Prozeß der menschlichen Selbstbefreiung. Gespräche und Reflexionen über Kunstwerke sind hier geradezu strukturbestimmend; sie bilden einen sinngebenden Rahmen für die Handlung der drei Bände. Ein monumentaler Rahmen für das ganze Werk ist bekanntlich der hellenistische Fries der Gigantenschlacht am Pergamonaltar in Berlin, mit dessen staunender Betrachtung der Erzähler einsetzt, auf den er immer wieder anspielt und am Ende noch einmal bedeutungsvoll zurückblickt. In seinen Augen zeigt dieser Fries nicht nur die schreckliche Bestrafung der aufrührerischen Giganten durch die Götter (bzw. die Vernichtung der Galater durch das pergamenische Reich); er wird vielmehr schlechthin zum Denkbild des Kampfes zwischen den Armen und Reichen, den Knechten und Herren der Gesellschaft, von dem die ganze Weltgeschichte durchtobt ist. Die aus dem Fries herausgebrochene Figur des Herakles gibt Anlaß zu ausführlichen Betrachtungen über diesen Halbgott und Schwerarbeiter mit den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten seines Mythos (I, 11, 18–25, 314–20, 323). Nicht der gefesselte oder befreite Prometheus also, sondern der leidende Herakles mit seinen zwölf Taten erscheint bei Weiss als eine Symbolfigur für die unendlichen Anstrengungen des revolutionären Kampfes. Ähnlich werden viele andere Kunstwerke für die jungen Arbeiter zum Anlaß von Gesprächen, in denen sie versuchen, ihren Horizont zu erweitern und ihre Entfremdung durch Selbsterkenntnis zu überwinden: im ersten Band neben dem Pergamonaltar vor allem Dantes *Göttliche Komödie*, Kaf-

kas Schloß, die Bilder Breughels, der Roman *Barrikaden am Wedding* (1931) von Neukrantz, Gaudís Jugendstil-Kathedrale in Barcelona, Picassos *Guernica* mit seinen Vorstufen, Delacroix' *Barrikade* und Goyas *Desastres de la guerra*; im zweiten Band vor allem Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* und Brechts gescheitertes Dramenprojekt; im dritten Band Dürers Kupferstich *Melencolia* und, in einem bedeutsamen Sprung nach Indochina, die Tempelruinen von Angkor-Vat mit ihren gewaltigen, lächelnden Königsgesichtern. Eine Niederlage nach der anderen, aber die Fortsetzung des Kampfes trotz alledem – das sind die Lehren, welche die jungen Arbeiter aus diesen Kunstwerken ziehen. Bemerkenswert, wie Weiss dem Leser viele überraschende Begegnungen mit Kunstwerken vermittelt, die er oft zu kennen glaubte und dann auf einmal in einem ganz neuen Licht sieht. Wesentlich ist aber, daß alle diese faszinierenden dialektischen Denkbilder dazu beitragen, die Handlung in einen universalgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, der die menschliche Tragik überwinden soll. *Die Ästhetik des Widerstands* ist eine „optimistische Tragödie“²⁶ in epischer Form – mit der ganzen Problematik, die sich an solch ideologische Paradoxie hängt hat.

Wer sich als Mensch nach allen seinen Möglichkeiten entwickeln will, wie es in diesem utopischen Bildungsroman geschieht, muß zur rechten Zeit den Mitmenschen begegnen, die ihn fördern können. Die entscheidenden drei Vorbilder für die Entwicklung des Ich-Erzählers sind der Vater, dann Dr. Max Hodann, ein ehemaliger Berliner Sozialarzt und Sexualreformer, und schließlich der Stükeschreiber Brecht, die jeweils zu Mittelpunktfiguren des Werkes werden. Diese drei bringen ihn mit vielen anderen Sozialisten aller Art zusammen oder vermitteln in ihren Erzählungen ein lebendiges Bild von ihnen. Besonders stark profiliert sind auch Willi Münzenberg, das kommunistische Propagandagenie des Pariser Exils (I, 157–67; II, 46–77, 124–27; III, 22–23); dazu ein zwergenhafter, unerschütterlich in seiner illusionären Ideenwelt lebender und unermüdlich schreibender Wiener namens Rosner, Herausgeber der illegalen Komintern-Wochenschrift *Die Welt* in Schweden – anscheinend ein verstecktes satirisches Porträt von Georg Lukács (II, 174 ff. u. passim; der „Hieronymus der Komintern“: II, 206); außerdem auch noch Herbert Wehner, ein weiterer Abgesandter der Komintern, der sich in Paris vergeblich für die Volksfront einsetzt und später in Schweden, unter dem Tarnnamen Funk arbeitend, im Untergrund tätig ist (I, 130, 135, 143, 150, 166–68; III, 48–66, 80–88, 109–14, 140–66, 234–35, 249). Wir erleben die bitteren und angsterfüllten Machtkämpfe in der kommunistischen Illegalität, wo Leute wie Wehner vergeblich versuchten, gegenüber dem Terror und Machiavellismus des stalinistischen Apparats ihre Selbstachtung zu bewahren, während andere sich ihm opportunistisch anpaßten, um zu überleben. Sowohl Münzenberg als auch Wehner wurden schließlich aus der Partei ausgestoßen. Der eine wurde ermordet; der andere überlebte in schwedischen Gefängnissen und Internierungslagern.

Auch der Vater des Erzählers ist ein Mann nach dem Herzen eines Sozialisten. Teilnehmer an der Räterevolution in Bremen, stößt er später, von der autoritären und unduldsamen Haltung der KP enttäuscht, zu den Sozialdemokraten. Da er

im Dritten Reich als Ingenieur keine Arbeit finden kann, wandert er in die Tschechoslowakei aus. Mit ihm führt der Erzähler ausführliche, zum Teil imaginierte Gespräche über die Spaltung der Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren und versucht als junger Idealist, den orthodoxen Marxismus gegen Revisionismus und Reformismus zu verteidigen (I, 31–34, 92–169). Im schwedischen Exil sieht er seine Eltern wieder, welche die Flucht durch Polen mit knapper Not überlebt haben. Während der Vater im Roman nicht jüdischer Herkunft ist, hat sich die Mutter schon früher „selbst zur Jüdin erklärt“, nachdem man sie wegen ihres schwarzen Haares einige Male als Jüdin bezeichnet hatte (I, 189; vgl. N 58, 163, 644). Sie wollte damit für die Verfolgten eintreten, wurde dann aber auf der Flucht auch entsprechend behandelt und blieb bei der Erschießung einer Gruppe von Juden nur durch Zufall verschont. Seither ist sie geistesgestört. „O Deutschland, bleiche Mutter“: das starre Antlitz der Mutter verschmilzt mit dem zerschlagenen Gesicht der Ge (Gäa) im Gigantenfries und der traurigen Frau in Dürers *Melencolia* (III, 20, 132) zu einem der vielen unvergeßlich symbolischen Bilder des Werkes. Die Schreckensvisionen der wahnsinnigen Mutter lassen das ganze Grauen der Judenverfolgung ahnen. Ihr ist nicht mehr zu helfen; sie hat allen Lebenswillen verloren.

Dr. Max Hodann kommt schon im *Fluchtpunkt* vor, wo er unter dem Namen Hoderer als Vertreter des marxistischen Standpunktes eine gewisse Rolle spielt; denn er wird nach seinem Tode für den Erzähler zur Stimme des Gewissens.²⁷ Im ersten Band der *Ästhetik* wird er nach dem Vater der wichtigste Erzieher des jungen Arbeiters (I, 16, 57, 214 ff.). Dieser der KP nahestehende sozialistische Arzt und Sexualreformer ist Erich Fromm und Wilhelm Reich vergleichbar, da er in seinem Denken Marxismus und Psychoanalyse miteinander zu verbinden suchte. Wie die *Notizbücher* zeigen, ist Hodanns Leben seinen Tagebüchern nacherzählt (N 54 ff.). Er leitete im Spanischen Bürgerkrieg zwei Lazarette der Internationalen Brigaden. Im Roman zieht er den Erzähler, der in Berlin zu seinen Schülern gehörte, als Mitarbeiter heran. Dieser lernt so den Krieg nicht von seiner heroischen, sondern von seinen niederdrückendsten Seiten kennen: er muß Verwundete pflegen und dabei helfen, den Verzweifelten wieder Mut zu machen. Diesem Zweck dient auch eine Wandzeitung, die er, sonst noch ein „unbeschriebenes Blatt“, herausgibt, wobei er lernt, die immer schlechter werdenden Nachrichten von der Front zusammenzufassen und zu interpretieren. Hodann, sein Vorgesetzter und Freund, ist ein „marxistischer Sokrates“, wie er im *Spiegel* genannt wurde. Der Kritiker der *Frankfurter Rundschau* bezeichnete ihn sogar als die „geheime Hauptfigur des Romans“.

Erstaunlich ist, wie es ihm trotz der schlechten Lage, trotz der zunehmenden Verdächtigungen durch politische Kommissare und trotz seines schrecklichen Asthmas immer wieder gelingt, unter den niedergeschlagenen Verwundeten die Hoffnung wachzuhalten – ein neuer Don Quichote, wie es einmal heißt. Nach der Niederlage in Spanien, den Moskauer Prozessen und dem Hitler-Stalin-Pakt – den drei großen ideologischen Krisen des Werkes – wird er aber am Kommunismus irre und wendet sich schließlich wie viele andere ganz von ihm ab. Da er

im schwedischen Exil an der Ausübung seines Berufes gehindert wird, ist er als Berater für Exilpolitik bei der englischen Botschaft tätig, um wenigstens auf diese Weise zu überleben und gleichzeitig einen Beitrag zum Kampf gegen das Dritte Reich zu leisten. Später gründet er den Kulturbund der Emigranten, scheitert aber mit dem Versuch, die feindlichen sozialistischen Brüder wieder zusammenzubringen. Wegen der allgemeinen Lage nach Kriegsende verliert er allmählich seinen alten Optimismus, sieht sich immer mehr isoliert und geht schließlich daran zugrunde. Eine verworfene Fassung des Romanendes erzählt, daß er noch, vom Tode gezeichnet, wie der Ewige Jude in der Schweiz herumreist, in vielen Städten Vorträge über Sexualreform hält und gleichzeitig Warenmuster sammelt, die er in seinen Koffern mitschleppt, weil er seine Familie als Vertreter ernähren muß. Zuletzt verzichtet er darauf, sich bei einem Erstickenfalls die nötige Spritze zu geben, und stirbt „in einer Lache aus Schweiß“ (N 925; III, 267). Wie es der Erzähler sieht, hat Hodanns Abkehr vom Kommunismus, so berechtigt sie war, zu seiner Selbstentfremdung geführt. Aber der unpolitische Humanismus seiner letzten Jahre war auch Ausdruck einer persönlichen „Pleite“ (N 896 f.). Deswegen ist es um so bemerkenswerter, daß Weiss ursprünglich die Absicht hatte, die Geschichte dieses elenden Untergangs als Epilog ans Ende des Werkes zu setzen (N 898). Aber derart hätte er die utopische Konzeption seiner *Ästhetik* nicht verraten können. Deshalb entschloß er sich, diese tief bewegende Geschichte als „Epitaph über Hodanns Leben“ in die *Notizbücher* aufzunehmen, wo man sie fast ganz am Ende als negative Alternative zum Romanschluß nachlesen kann (N 898–925). Es ist jene „Grabschrift“ des gescheiterten Menschen, von der Bloch in seinem Kapitel über die „Rettung des Individuums durch Gemeinsamkeit“ schrieb.

Hodann macht den Erzähler wiederholt auf Bertolt Brecht aufmerksam, der vorübergehend nach Schweden gekommen ist. Während er mit seinen verlorenen Illusionen allmählich in den Hintergrund tritt, wird Brecht im zweiten Band zum eigentlichen Erzieher und Vorbild des jungen Arbeiters (II, 144 ff.; vgl. N 168 f., 493 f., 543 f.). Bemerkenswert wiederum, daß der Autor erst nach einer langen Krise den Entschluß faßte, Brecht in die Mitte des Werkes zu stellen, und daß er diesen Entschluß als einen schöpferischen Durchbruch erlebte (N 511). Der Stückeschreiber hielt sich bekanntlich von Ostern 1939 bis April 1940 auf einer kleinen Insel bei Stockholm auf, bis er die Erlaubnis zur Weiterreise nach Finnland erhielt. Wir lernen ihn in einer Zeit der größten Krise kennen, als der Krieg in Spanien zu Ende ging und Stalin mit Hitler den Pakt schloß, der so viele Sozialisten dem Kommunismus entfremdete. Brecht tritt im Werk nie als Einzelner auf, sondern immer als Mitglied einer Gruppe, deren Diskussionen in tableauartigen Bildern dargestellt sind. Er ist der überlegene Kopf, um den sich hier alles dreht und der die anderen zielbewußt für sein Schaffen einsetzt. Auffallend ist die Skepsis, mit der er alle politischen Argumente zur Kenntnis nimmt, die Diskussion aber immer in der Hand hat. Wir sehen auch, daß in den finsternen Zeiten, die er erlebt, die klare Analyse der Lage, Zurückhaltung in der Stellungnahme und Fortsetzung der Arbeit für ihn eine Frage des Überlebens

sind. Anders als Hodann bleibt er Kommunist, auch wenn er mit der Taktik der Partei schon lange nicht mehr einverstanden ist. Er will sich in der verzweifelten Lage nicht selber verlieren.

Da er mit seinen seltsamen Stücken beim Königlichen Theater kein Interesse findet, entschließt er sich zu einem Projekt mit einem nationalen und revolutionären Thema, um die Schweden bei der allgemeinen Kriegsgefahr ansprechen zu können. Es ist ein Drama über den Aufstand des Engelbrekt oder Engelbrecht, eines Bergwerksunternehmers, der 1434–36 die ausgebeuteten schwedischen Bauern und Bergleute gegen einen von Adel und Hanse zum Unionskönig eingesetzten deutschen Fürsten anführte, diesen in einem gewaltigen Volkskrieg besiegte und für die Bauern Rechte durchsetzte, die auch nach seiner Ermordung nicht mehr rückgängig zu machen waren (II, 176 ff.). Von diesem Dramenprojekt, an dem Brecht eine Zeitlang arbeitete, sind nur ein paar Szenen und Skizzen enthalten (N 88). Aber in Weiss' *Ästhetik* gewinnen die Vorarbeiten zentrale Bedeutung, weil sie den jungen Arbeiter mit Brechts dialektischem Denk- und Arbeitsstil vertraut machen. Die Untersuchung der historischen Vorgänge liefert ihm einen tiefen Einblick in die sozialen Kämpfe des Mittelalters, die durch kühne Montagen mit den Problemen der Gegenwart verbunden werden. Es ist ein eindringliches Lehrbeispiel für die Möglichkeit, in der Literatur historische Parallelen für die Gegenwart nutzbar zu machen.

Als Brecht das Projekt wegen dringenderer Aufgaben schließlich aufgibt, führt der Erzähler die Vorarbeiten allein zu Ende und umreißt die Schlußszenen des geplanten Werkes (II, 306–10). Anders als zu Hodann hat er aber keine persönliche Beziehung zu Brecht gefunden; denn dieser zeigte sich ihm gegenüber immer distanziert, fordernd und auf das Thema konzentriert. Auch die anderen Mitglieder seines Kreises scheinen nur für die Politik und die künstlerische Produktion Zeit zu haben. Die Gestalt Brechts wird hier also nur in ihren öffentlichen Seiten sichtbar, wie er selbst gesehen werden wollte, während Privates höchstens angedeutet wird. Da wir in einer Zeit der angeblichen „Brechtmüdigkeit“²⁸ leben, ist es desto aufschlußreicher, daß sich in diesem streng stilisierten Brechtbild zugleich Bewunderung und Distanzierung auszudrücken scheinen. Das Menschlich-Persönliche bleibt hier mit den „Nachtseiten“ seines Ich²⁹ ausgespart. Zum Ausgleich hat Weiss in den *Notizbüchern* einige Beobachtungen über Eigen- und Unarten des Stückeschreibers gesammelt (vermutlich von Ruth Berlau),³⁰ mit denen dieser seiner autoritären deutschen Herkunft verhaftet blieb (N 56, 74, 88, 98 f., 476 f., 510 f., 634). Aber der Erzähler ist Brecht dankbar; denn er hat von ihm gelernt, was es heißt, geistig zu arbeiten und produktiv zu werden. Brecht hat ihm die entscheidende Richtung fürs Leben gegeben. Von einem Schüler Brechts geschrieben, ist die *Ästhetik* ein Werk in seinem Geist und ein Denkmal für ihn von der Art, wie er es sich wünschte.

Wieviel der junge Arbeiter von Brecht gelernt hat, erweist sich an einer Reflexion über seine neue schriftstellerische Arbeit, die er zur Geschichte der sozialen Kämpfe in Schweden anstellt. Unter marxistischem Vorzeichen ergibt sich wieder die gleiche utopische Perspektive wie am Ende von *Fluchtpunkt*:

Die Ausarbeitung der Notizen zu diesen Gesprächen wurde diktiert wie von einem Chor. Nicht nur Rogebys, Ströms Stimme hörte ich, sondern die Stimmen aller derer, die genannt worden, die aufgetaucht waren und jetzt Gestalt annahmen. Ich begann meine neue Tätigkeit als ein Chronist, der gemeinsames Denken wiedergab. [...] Von jetzt an war mein Bewußtsein vom Prozeß des Schreibens erfüllt [...], alles bisherige war Vorübung gewesen, alles Schwankende, Zersplitterte, Vieldeutige, alle brodelnden Monologe wurden zum Resonanzboden für meine Gedanken und Reflexionen. Ich blickte hinein in einen Mechanismus, der siebte, filtrierte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte [...]. Die ungeheure Kluft zwischen uns, die wir an die Stempeluhr gebunden waren, und denen, die Unabhängigkeit der Literatur, der Kunst zuwenden konnten, hatte nichts Quälendes mehr, vielmehr war es, als sei mir grade durch den Druck der realen Verhältnisse das nahegebracht worden, was ich ausdrücken wollte. Indem ich beim Übersetzen des Materials, das in der Sprache dieses Landes verwurzelt war, in meine eigne Sprache das Allgemeingültige fand, verschwand die Kluft zwischen den Sprachen, die Sprache, die ich benutzte, war nur noch ein Instrument, zugehörig einer Weltwissenschaft. (II, 306)

Hier spricht nun der neue Mensch, nach dem einst die revolutionären Expressionisten begeistert riefen,³⁶ der dann unter den Leichenbergen des Zweiten Weltkrieges verschwand und sich danach lange nicht mehr zeigen wollte.³² Wie wir sehen, fühlt er sich durchaus als schöpferische Individualität, die sich aber als Sprecher dem Chor der sozialistischen Bewegung ein- und unterordnet. In den *Notizbüchern* läßt Weiss keinen Zweifel daran, daß er das Ideal des sozialistischen Menschen meint, dem er sich zu nähern versucht. Es heißt dort zum Beispiel nach einigen Reflexionen über Lenin, Trotzki und Brecht:

Der neue Mensch – was ist das? Kann erst in der neuen Gesellschaft entstehen. Aber erst ein neuer Mensch kann eine neue Gesellschaft bauen. Ein Mensch, ich weiß nicht, ob alt oder neu, jedenfalls ein Mensch von besonderer Entschlossenheit, stürzt die alte Gesellschaft, errichtet eine neue. / Dabei entsteht ein neuer Mensch. / In der SU ist dieser Werdegang aufgehalten worden. / Oktoberrevolution, das Zeichen zur Geburt des neuen Menschen. (N 168; vgl. 54, 84, 157, 228, 322, 348, 428 f., 437, 539, 764, 927)

In der *Ästhetik des Widerstands* ist der neue Mensch also der junge Arbeiter, der mit dem Ideal zwar nicht identisch ist, aber ihm doch näher zu kommen scheint als viele andere Sozialisten in diesem Werk. Wir haben gesehen, daß er für den Autor als junges *alter ego* eine belebende und befreiende Wirkung hatte. Die Frage ist, ob er auch für uns den neuen Menschen darstellen kann. Die Schwierigkeit liegt vor allem darin, daß er eine Art Idealgestalt ist, von der wir gleichsam nur das Profil sehen. Er tritt primär als kritisches Bewußtsein in Erscheinung, das sich trotz aller Widerstände und Niederlagen konsequent entwickelt, weniger als individueller Mensch mit seinen Ängsten, Schwächen und Verirrungen. Der Zug zur Abstraktion und Idealisierung, der sich besonders in dem scheinbar grenzenlosen Bildungsstreben des jungen Arbeiters äußert, ist dem Werk auch oft genug vorgeworfen worden. Da man aber bei einem Autor wie Weiss kaum von Naivität im ursprünglichen Sinne, höchstens von einer neuen Unschuld des Werdens in der Phantasie sprechen kann, muß sein neuer Mensch

als Ausdruck eines bewußten Stilwillens angesehen werden. Man mag diesen Stilwillen mit dem schon angesprochenen Phänomen des Altersstils gleichsetzen, sollte aber doch auch erwägen, welche inneren Spannungen überwunden werden. Man vergleiche dazu die folgenden widersprüchlichen Äußerungen, die in den *Notizbüchern* auf ein und derselben Seite stehen. Zuerst heißt es: „[...] lassen wir uns auf die psychischen Komponenten ein, geraten wir in solche Labyrinth, daß wir mit unserer Zeit nicht auskommen“ (N 808). Gleich danach zeigt Weiss aber wieder die andere Hälfte seines geteilten Ich; denn er schreibt nach dem Freudschen Stichwort „Eros und Thanatos“: „auch wenn du alles rational ausdeutest, es hilft doch nichts, du handelst doch nicht danach, sondern nach dunklen, ambivalenten, atavistischen Triebkräften“ (N 808). Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine Photographie der Guillotine von Plötzensee nebst einer kurzen Beschreibung. Schärfere als mit diesen Gegensätzen hätte Weiss die Ambivalenz des alten Menschen kaum zum Ausdruck bringen können.

Um so stärker hebt sich vor diesem Hintergrund das Bild des neuen Menschen ab. Weiss' *Ästhetik* ist „ein großer Wurf gegen den Zeitgeist“, wie Heinrich Vormweg in der *Süddeutschen Zeitung* mit Recht schrieb; denn sie nimmt Stellung gegen die ‚Tendenzwende‘, den autobiographischen Erfahrungshunger und die ganze neue Innerlichkeit der siebziger Jahre.³³ In den dargestellten finsternen Zeiten waren die Probleme der Gesellschaft so überwältigend, daß die bürgerliche Persönlichkeit mit ihren besonderen Ansprüchen viel von ihrer früheren Wichtigkeit verlor. Das scheint lange her. Aber die Aktualität des Werkes besteht darin, daß auch jetzt in vielen Teilen der Welt finstere Zustände herrschen. Deswegen sollte das Suchen dieses neuen Menschen nach sozialer Gerechtigkeit und internationaler Zusammenarbeit uns nicht minder zu denken geben.

Mit ihrer Suche nach dem rechten Weg in einer chaotischen Welt entspricht die *Ästhetik des Widerstands* in besonderem Maße der utopischen Funktion des modernen Romans, die Lukács in seiner *Theorie des Romans* (1916) zuerst erkannt hat und die auch heute als eine wesentliche Aufgabe des Romans der Gegenwart hervorgehoben wird: „Der Roman erhält unter diesem Aspekt eine philosophische, eine erkenntnistheoretische Aufgabe.“³⁴ Wie die *Ästhetik* insgesamt eine konsequente Fragestruktur besitzt, durch die sich die dargestellten Menschen und gesellschaftlichen Probleme erst allmählich in ihrer Komplexität enthüllen, so ist der neue Mensch die Verkörperung dieser Fragefunktion. Sogar wer hier erzählt, bleibt lange unbestimmt; denn der junge Arbeiter ist ja namenlos. Identität und Eigenart des Erzählers herauszufinden ist eine der vielen Aufgaben, die dem Leser gestellt sind. Drei politische Fragen beschäftigen ihn durch das ganze Werk und finden in vielen Situationen immer neue Antworten: Was ist das Verhältnis von Revolution, Reform und Reaktion? Warum hat die Arbeiterbewegung seit ihrer Spaltung im Ersten Weltkrieg versagt, da sich ihre Parteien unablässig bekämpften, statt gegen Kapitalismus und Faschismus eine Einheitsfront zu bilden? Wie wäre eine Wiedervereinigung der feindlichen Brüder den-

noch denkbar? Diese politischen Aspekte stehen immer im großen Zusammenhang der Reflexionen über den Sinn der Kunst und der Geschichte, mit denen das Werk die zeitgenössische Problematik überschreitet und zu den Grundfragen des Menschseins vorstößt.

Eine Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit – wenn man darunter eine moralische Wahrheit versteht – liegt für den westlichen Leser allerdings darin, daß sich der junge Arbeiter nicht nur mit Kunst und Literatur, sondern vor allem mit Politik beschäftigt und nach langem Zögern schließlich Kommunist wird (III, 95). Auf Anraten der Funktionäre wird er lange nicht Mitglied, um seine Tätigkeit für die KP geheimzuhalten und seine Stellung nicht zu verlieren; was ihm aber nichts nützt. Er wird Kommunist, obwohl sein Vater und Max Hodann den marxistischen Dogmatismus und stalinistischen Terror aufs schärfste kritisieren und aus ihren Erfahrungen ganz andere Konsequenzen ziehen. Auch für den parteitreuen östlichen Leser ist das Buch ein Ärgernis; denn die Aufdeckung der „Gefilde des Grauens“ (N 608) muß ihm äußerst peinlich sein. Aber für den westlichen Leser ist die Entscheidung des jungen Arbeiters darum desto unverständlicher. Um sie dennoch zu verstehen, sollte man daran denken, warum Brecht dem Kommunismus auch in der tiefsten Krise treu blieb. Während er bekanntlich nicht Mitglied der Partei wurde, ist Weiss der schwedischen KP beigetreten (N 632, 650, vgl. 608, 881). Wie wir aus den *Notizbüchern* erfahren, entschließt sich der junge Arbeiter zum Beitritt an dem Tag, als Hitler die Sowjetunion angreift, die einzige Macht in Europa, die dem triumphierenden Faschismus noch Widerstand leisten kann (N 126, 161 f., 190, 429, 437, 722 f.). Aber in der *Ästhetik* selbst erfahren wir erst nachträglich davon, und es wird nicht einmal eine Begründung gegeben. Der Beitritt erscheint einfach als selbstverständlich. Er erfolgt, weil der junge Arbeiter in dieser Zeit der größten Angst und Not einfach keine andere Wahl mehr sieht und schließlich nur noch nach seinem innersten Gefühl handelt. Solidarität und gemeinsamer Kampf sind für ihn eine Frage des Überlebens. Die Verirrungen und Verbrechen der Partei empfindet er als Folge eines allgemeinen Verfolgungswahns, hervorgerufen durch den Belagerungszustand, in dem sich die Sowjetunion gegenüber den feindlichen kapitalistischen Mächten von Anfang an befand. Im Vergleich zu diesen erscheint ihm die Partei offenbar auch in ihrem jetzigen Zustand als das geringere Übel.

Wesentlich für das Bild des neuen Menschen ist, daß der Erzähler immer nur als einer unter vielen erscheint und im dritten Teil des Werkes immer mehr in den Hintergrund tritt. Das hängt zunächst einmal mit dem Konzeptionswechsel zusammen. Ursprünglich erwog Weiss die Möglichkeit, den Erzähler selbst nach Deutschland gehen und sich am Kampf der Roten Kapelle beteiligen zu lassen (N 175 f.). Aus Gründen der dokumentarischen Wahrheit hat er davon Abstand genommen; denn es gab nach der Zerschlagung dieser Gruppe nur noch eine Frau, die überlebte und über die Vorgänge berichten konnte. Doch besteht noch ein weiterer, wesentlicher Grund für den Konzeptionswechsel. Am Ende kommt es nämlich auf die Gestalt des jungen Arbeiters gar nicht mehr an. Nur

das solidarische Handeln der Gruppe zählt noch, das sich im Widerstand der Roten Kapelle beispielhaft ausdrückt. Danach wird zwar noch die Niederlage Hodanns gezeigt, der vergeblich versucht, die einsamen und zerstrittenen Emigranten in seinem Kulturbund zu einigen, und sich dabei vollends isoliert (III, 239–57). Nach diesem traurigen Nachspiel aber geht das Ich des Erzählers, das vorher kaum mehr sichtbar war (III, 239 f.), im Schlußabschnitt des Werkes plötzlich wie mit einer letzten Anstrengung in ein emphatisches Wir über (III, 257–68), entsprechend dem Blochschen: „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ Dieses Wir ist der neue Fluchtpunkt, in den auch der Autor Peter Weiss eingeht.

So bleibt der neue Mensch trotz seines scheinbaren Verschwindens überall anwesend. Wir sehen die Mitglieder der Roten Kapelle mit seinen Augen und denen der Lotte Bischoff, die an den Ereignissen beteiligt war, und erleben den heldenhaften Kampf der Widerstandsgruppe um Arvid Harnack und Harro Schulze-Boysen, die der Sowjetunion bis zum Sommer 1942 wichtige militärische Geheimnisse mitteilte, um einen verbrecherischen Krieg abzukürzen (III, 55 f., 169 ff.). In dieser Spionageorganisation befanden sich nicht nur Arbeiter, sondern auch mehrere Akademiker, darunter ein Künstler und ein Schriftsteller, und nur einer war Mitglied der KP (III, 192; vgl. N 888). Alle folgten sie ihrem Gewissen und bezahlten ihre Tapferkeit mit einem schrecklichen Ende (III, 210–20). Welche Entrüstung das Verhalten dieser „Verräter“ noch lange nach dem Krieg in der BRD hervorrief, habe ich selber erlebt. Die dort erschienenen Werke über den Widerstand behandeln das Schicksal der vielen kommunistischen Gruppen durchweg nur ganz am Rande.³⁵ Bei Weiss werden diese nicht nur rehabilitiert; es wird ihnen vielmehr ein unvergängliches Denkmal gesetzt, das sie in ihrer ganzen Menschlichkeit zeigt. „Was tun wir hier, vor wem haben wir uns zu verantworten? Vor dem *Widerstand*“ (N 896). Damit soll aber nicht einem Verrat an die heutige Sowjetunion das Wort geredet werden, in deren totalitärem System der Widerstand ebenfalls eine Notwendigkeit ist. Weiss' tragische Opferstimmung erinnert an Rodins *Bürger von Calais* und an die Skulpturen in manchen ehemaligen Konzentrationslagern. So steht die *Ästhetik des Widerstands*, eines der bedeutendsten Werke unserer Tage, der zeitgenössischen „Angst-Literatur“³⁶ gegenüber.

Das Ende des Romans ist eine große Klage über die verlorenen Illusionen des Sozialismus, der im Kalten Krieg weiterhin gespalten bleibt. Aber immer wieder ist beschwörend von der Hoffnung die Rede. In einem letzten Rückblick (III, 267 f.) auf den Fries der Gigantenschlacht wird daran erinnert, daß der Platz des Herakles, des legendären Selbsthelfers, nach wie vor leer ist: „[. . .] und so lange sie nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehen, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griiffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten.“

Anmerkungen

- 1 P. Weiss, *Rapporte 2* (Frankfurt, 1971), S. 14–23, bes. S. 18. Vgl. zu dieser Problematik F. Best, *Peter Weiss. Vom existenzialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz* (Bern/München, 1971); J. Raddatz, Wen spreche ich eigentlich beim Schreiben an? Peter Weiss zum 65. Geburtstag am 8. November. Skizze zu einem Porträt. In: *Die Zeit* (13. 11. 1981), S. 20. Beiden stehe ich kritisch gegenüber. Vgl. ferner R. Aron, *L'Opium des intellectuels* (Paris, 1955); J. Rühle, *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus* (Köln, 1960); J. Eörsi, Georg Lukács and Gelebtes Denken. In: *New German Critique* Nr. 23 (Spring/Summer 1981), S. 115–29.
- 2 Frankfurt: Suhrkamp, 1975, 1978, 1981; Zit. mit Band (röm.) und Seitenzahl (arab.).
- 3 Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: *Die Zeit* (17.10.1975).
- 4 Vgl. R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge, Mass., 1960), S. 162–78; die neuesten Theorien in *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. by J. Olney (Princeton, 1980).
- 5 Vgl. Best, S. 25–40.
- 6 P. Weiss, *Fluchtpunkt. Roman* (Frankfurt, 1962), S. 307.
- 7 Ders., *Rapporte [1]*, (Frankfurt, 1968), S. 67, 86. f.
- 8 Ders. *Rapporte [1]*, S. 72–82.
- 9 R. D. Laing, *The Divided Self. A Study of Sanity and Madness* (Chicago, 1960).
- 10 E. H. Erikson, *Identity. Youth and Crisis* (New York, 1967), S. 44–96, 135–41, 179–96. Vgl. die Anwendung seines Denkens in dem Erfolgsbuch von G. Sheehy, *Passages. Predictable Crises of Adult Life* (New York, 1976).
- 11 E. Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoilt Identity* (Englewood Cliffs, 1963).
- 12 Vgl. die vielen Beiträge von H. J. Eysenck, besonders in *The Measurement of Personality*, ed. by H. J. E. (Lancaster, 1976); *The Psychological Basis of Ideology*, ed. by H. J. E. and C. Wilson (Lancaster, 1978).
- 13 *Boundaries. Psychological Man in Revolution* (New York, 1970), S. 37–66; Forms of Revitalization, in: R. J. Lifton, *The Life of the Self. Toward a New Psychology* (New York, 1976), S. 135–50.
- 14 *Boundaries*, S. 38.
- 15 Frankfurt: edition suhrkamp, 1981; Zit. N und Seitenzahl.
- 16 G. Ueding, Die Hadeswanderung des Peter Weiss. In: *Frankfurter Allgemeine* (4. 7. 1981). Vgl. den schlimmen Verriß von F. Raddatz, Abschied von den Söhnen? In: *Die Zeit* (8. 5. 1981) — vermutlich motiviert durch persönliche und politische Feindschaft (vgl. N 810). Vgl. auch die positiven Gegendarstellungen von H. Vormweg, Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist. In: *Süddeutsche Zeitung* (20. 5. 1981); W. Schütte, . . . nur diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. In: *Frankfurter Rundschau* (23. 5. 1981); H. Kesting, Die Ruinen eines Zeitalters. In: *Der Spiegel* Nr. 24 (8. 6. 1981). Nach der Dokumentation des Suhrkamp-Verlages sind dies die wichtigsten Preskereaktionen auf den dritten Band des Werkes.
- 17 *Rapporte [1]*, S. 87.
- 18 Vgl. R. J. Lifton, *Revolutionary Immortality. Mao Tse-tung and the Chinese Cultural Revolution* (New York, 1968); ferner *Boundaries*, S. 67–94.
- 19 E. Bloch, *Gesamtausgabe*, 16 Bde. (Frankfurt, 1959 ff.), Bd. 13, S. 1.
- 20 Ebd., Bd. 5, Teil 2, S. 1139.

- 21 On Co-operation (6. 1. 1923). In: V. I. Lenin, *Collected Works*. 45 vols. (Moscow, 1960), vol. 33, S. 467–75, S. 474 f. Vgl. den Artikel über Kulturrevolution in: *Sowjetsystem und Demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie*, 6 Bde. (Freiburg, 1972); auch u. d. T. *Marxismus im Systemvergleich* (1973–74). Vgl. ferner A. Döblins skeptische Darstellung von Lenins Ruf nach einem neuen Menschen in: *November 1918*, 4 Bde. (München, 1978), Bd. 4, S. 63–69.
- 22 S. o. Anm. 3.
- 23 Vgl. J. Hermand, *Die Literatur wird durchforscht werden*. Einstellungen zum „progressiven“ Erbe. In: *Basis 8* (Frankfurt, 1978), S. 33–59.
- 24 Vgl. D. H. Miles, *The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman*. In: *PLMA 89* (1974), S. 980–92.
- 25 Vgl. P. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur* (Frankfurt, 1977), S. 18–20; *Kunst im Widerstand — Malerei, Graphik, Plastik 1922–1945*, hrsg. von E. Frommhold (Dresden u. Frankfurt, 1968).
- 26 Vgl. V. V. Višnevskij, *Optimistische Tragödie* (1933).
- 27 Vgl. den kommunistischen Parteisekretär Hoederer in Sartres Drama *Les mains sales* (1948).
- 28 Vgl. den Bericht von Grimm, Brecht in Frankfurt anno 78. Ein Rückblick in historisch-polemischer Absicht. In: *Brecht-Jahrbuch 1980* (Frankfurt, 1981), S. 217–53.
- 29 Ders., *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt, 1979), S. 156–245.
- 30 Vgl. Brecht in Frankfurt anno 78, Anm. 18.
- 31 Vgl. W. H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* (Stanford, 1959), „Part II: The New Man“.
- 32 H. Böschstein, *Der neue Mensch. Die Biographie im deutschen Nachkriegsroman* (Heidelberg, 1958).
- 33 Vgl. H. Kreuzer, *Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik*. In: *Basis 8* (1978), S. 7–32; M. Rutschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre* (Köln, 1980).
- 34 M. Durzak, *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen* (Frankfurt, 1976), S. 17; vgl. auch S. 34.
- 35 Vgl. die bekannten Werke von H. Rothfels (1949), M. Boveri (1956–60), P. Hoffmann, *Widerstand, Staatsstreich, Attentat. Der Kampf der Opposition gegen Hitler* (München, 1969) – alle drei mit Neuausgaben; ferner H. Höhne, *Kennwort Direktor. Die Geschichte der Roten Kapelle* (Frankfurt, 1970). Weiss nimmt dazu Stellung: „Die zwei Bände *Deutsche Widerstandskämpfer 1933–1945*, aus dem Dietz-Verlag [Ost-Berlin] 1970: wichtige Quelle. Ungeheuerliches Denkmal mit tausenden eingemeißelten Namen. — Dagegen die kläglichsten, verlogenen Machwerke aus dem Westen. Zum Beispiel Höhnes Buch über die Rote Kapelle, in dem die Kämpfer verleumdet, entwürdigt werden. Der Antikommunismus macht die Widerstandskämpfer zu einer „Horde von Abenteurern“ (N 243 f.). Ganz anderer Art ist die Darstellung von G. Perrault, *L'orchestre rouge* (Paris, 1967), deutsch *Auf den Spuren der Roten Kapelle* (Reinbek, 1969).
- 36 Vgl. F. Raddatz, *Die zeitgenössische Literatur ist Angst-Literatur*. In: *Die Zeit* (7. 8. 1981), S. 17.

SANDRA FRIEDEN

„Falls es strafbar ist, die Grenzen zu verwischen“: Autobiographie, Biographie und Christa Wolf

Die literaturwissenschaftliche Autobiographiediskussion der letzten Jahre bietet nur wenig Zugang zu Christa Wolfs *Kindheitsmuster*,¹ obwohl dieses Buch eine der beachtetsten Autobiographien der siebziger Jahre ist. Auch findet *Kein Ort. Nirgends*² in den Kategorien und Konventionen, die landläufig mit biographischen Werken verbunden werden, keinen ausreichenden theoretischen Rahmen. Die Gattungen haben sich verändert, die literaturwissenschaftliche Diskussion aber hat – zumindest in bezug auf die Autobiographie – nicht Schritt halten können. Die theoretischen Stellungnahmen zur Autobiographie haben sich in den letzten Jahren zunehmend um die Versuche von dekonstruktivistischer Seite, die auf eine Überwindung traditioneller Definitionen zielen, zentriert. Ich möchte zunächst kurz mit Blick auf die Autobiographie (obwohl zahlreiche Gesichtspunkte auch auf die Biographie zutreffen dürften) auf diesen generellen Problemkomplex eingehen, um anschließend die beiden erwähnten Werke Christa Wolfs von solchen theoretischen Überlegungen aus zu untersuchen.

Verifizierbarkeit, autobiographische Intention und referentielle Autorität waren einmal die Hauptstützen jeder Autobiographiedefinition. Die Kraft dieser Begriffe ist unter den theoretischen und philosophischen Angriffen der letzten Jahre aber zunehmend geschwunden, wenn nicht gar verschwunden. Von dem Moment an, als Roy Pascal³ und seine Schüler begannen, die autobiographische „Wahrheit“ von imaginativer (oder gar unbewusster) Gestaltung beeinträchtigt zu sehen, wurde die Autobiographie zu einem – bisweilen allerdings wenig behagenden – Teilgegenstand der literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätsdiskussion, so daß Verifizierbarkeit als definierendes Charakteristikum von Autobiographie schließlich erheblichen Relativierungen unterworfen wurde. Wimsatts und Beardsleys⁴ Thesen zur Unbestimmbarkeit und Unerheblichkeit der Autorintention hatten auch Auswirkungen auf die Autobiographiediskussion, die dann von Michel Foucault⁵ bis zu einem Punkt zugespitzt wurde, wo sich die Bedeutung des Autors auf bloße Funktion der Textdynamik reduziert. Die Überzeugung von einer kohärenten historischen Identität als Basis autobiographisch referentieller Autorität zerstob schließlich unter dekonstruktionistischem und linguistischem Beschuß. Jacques Derrida⁶ hinterfragt jedes System, in dem referentielle Autorität als Begriff fungiert; und Emil Benvenistes⁷ linguistische Analysen postulieren das „Ich“ eines schriftlichen Diskurses als „Leerformel“, die vom Diskurs, in dem sie erscheint, selbst konstituiert wird. Michael Ryan⁸ ist dieser Argumentation in seiner metakritischen Dekonstruktion des Konzepts von „self-evidence“ als Basis für autobiographische Identität gefolgt, und Michael Sprinker⁹ hat seinem letzten Aufsatz mit Blick auf diese Kontroverse den provokativen Titel „Fictions of the Self: The End of Autobiography“ gegeben – ein

Titel, der den Herausgeber des Aufsatzes, James Olney, zu der Frage bewegte, ob das Ende der Autobiographie nicht tatsächlich schon eingetreten sei.

So düstere Voraussagen über das Schicksal der Autobiographie hat es freilich schon früher gegeben, sogar mit ziemlicher Regelmäßigkeit. Roy Pascal¹⁰ erklärte bereits 1960, daß die Gegenwart „ungeeignet für Autobiographien“ sei, weil diese Form seiner Meinung nach vom lenkenden Bewußtsein einer „ganzen Persönlichkeit“ abhängt und damit von einer Konzeption, die heute offensichtlich veraltet sei. Bernd Neumann¹¹ folgte dieser Einschätzung 1970, wenn er behauptete, daß der „außengeleitete“ Bürger des 20. Jahrhunderts unmöglich den „innengeleiteten“ Akt autobiographischen Schreibens vollziehen könne. Diese Prognosen sind offenbar Reaktionen auf soziale Umbrüche, aber zugleich auch Gefangene ihrer eigenen Systeme; ihre Autoren binden ihre Definitionen autobiographischen Schreibens an historische Bedingungen einer versunkenen Welt.

Vielleicht könnte man mit mehr Recht sagen, nicht die Autobiographie sei am Ende, wohl aber gewisse Theorien darüber, wie sie zu schreiben, zu lesen und zu erkennen sei. Denn tatsächlich erkennen wir sie – wenn auch zuweilen mit Schwierigkeiten – nach wie vor, wo immer wir ihr begegnen. Hatten wir auch gehofft, mit unseren seitherigen Theorien alle von den Autobiographien Augustins, Rousseaus, Goethes und Prousts aufgeworfenen Gattungsfragen beantwortet zu haben, so müssen wir heute erkennen, daß diese Fragen von vornherein zu begrenzt waren und zumindest für unsere Auseinandersetzung mit Autoren wie Christa Wolf und Peter Weiss als wenig geeignet erscheinen. Die Fragen, die nicht länger greifen, die Erklärungen, die nicht länger ausreichen, haben sich offensichtlich in dem Versuch erschöpft, mit den gattungsspezifischen und theoretischen Veränderungen der letzten Jahre Schritt zu halten – die Gattung aber existiert weiter und entwickelt sich. Wie schon in der Vergangenheit, wenn Theoretiker das „Ende der Autobiographie“ proklamierten, wird es auch heute wieder notwendig, alte Wege der Annäherung aufzugeben und neue einzuschlagen, die an die potentiellen Aspekte ihres Gegenstandes besser heranzuführen und die historischen Veränderungen der Gattung in den Blick bringen.

Ein für unsere literaturwissenschaftlichen Diskussionen offeneres Modell finden wir vielleicht im Vorgang der ‚geglückten‘ Kommunikation, der nicht den Ansprüchen philosophischer Gültigkeit, wohl aber denen einer Pragmatik des Diskurses genügt. „Wahrheit“ mag zwar im Licht einiger philosophischer Schulen als Illusion erscheinen, ist aber im gesprochenen Diskurs sowenig illusorisch oder ungreifbar wie im geschriebenen. Ein gesprochener Diskurs impliziert immer die pragmatische Annahme, daß gewissen Aussagen das Prädikat „wahr“ zugesprochen werden kann. Die „Wahrheit“ des gesprochenen Diskurses läßt sich aber letztlich nicht einfacher verifizieren als die des geschriebenen Diskurses, da die Bereitschaft eines Sprechers, seine Aussage zu erklären, nicht schon als Garantie für „Wahrheit“ gelten kann. Wir hören eine *persona* in der mündlichen Äußerung eines ‚Senders‘ ganz ähnlich, wie sich uns in literarischer Kommunikation der „implizierte Autor“ offenbart. Intention, Wahrheit und Identität mö-

gen in einem philosophisch unanfechtbaren Begriffssinn abhandeln gekommen sein: der menschliche Diskurs funktioniert dessenungeachtet doch nach einem Regelsystem, das sich in der Praxis um eine philosophische Dignität nicht bekümmert. Daß der Diskurs auf so ‚pragmatische‘ Weise funktioniert, mag unsere Neugier wecken; auch könnten wir uns anderen Disziplinen zuwenden, um herauszufinden, warum das so ist, und uns auf diesem Weg mit dem Prinzip des philosophischen Determinismus auseinandersetzen. Wir brauchen dies für unseren Zusammenhang aber nicht zu tun: es genügt, daß wir unsere Überlegungen zum Funktionieren literarischer Handlungen auf eine andere hierarchische Basis beziehen.

Welche Auswirkungen haben diese Überlegungen für die Autobiographiediskussion? Indem wir ein literarisches Werk als von einem Sender/Autor enkodierten Text betrachten, der durch ein spezifisches Medium innerhalb eines sozialen Kontextes zu einem Empfänger/Leser vermittelt wird, können wir einerseits die Dynamik der Gattung in ihrem tatsächlichen Funktionieren und andererseits den der literarischen Handlung inhärenten Historisierungsprozeß in die Autobiographiediskussion einbeziehen. Der Autor wählt für eine bestimmte Mitteilung ein Medium und bindet sich damit an eine diesem Medium anhaftende spezifische Dynamik. Die Optionen, die diese Dynamik dem Autor erlaubt, basieren auf den historisch wechselnden Codes und Konventionen dieses Mitteilungstyps, ohne jedoch von ihnen begrenzt zu sein. Die Entscheidung, einen aufrichtigen Bericht des eigenen Lebens in autobiographischer Form zu liefern, beinhaltet bestimmte Probleme, von denen einige jeder schriftlichen Kommunikation anhaften, andere spezifisch für die Autobiographie sind. Der enkodierende Autor ist zunächst mit dem grundsätzlichen Problem der Ablösbarkeit des schriftlichen Textes konfrontiert: er ist vom Vermittlungsprozeß des Textes ausgeschlossen, und im Fall der Autobiographie muß er sich selbst mit Hilfe bestimmter Signale, welche die referentielle Realität seiner Mitteilung „verbürgen“, in den Text inskribieren. Damit impliziert die Autobiographie ein bestimmtes Risiko. Persönliche Enthüllungen können, obwohl sie im psychologischen Sinn durchaus therapeutisch sein mögen, bedrohliche Konsequenzen emotioneller, juristischer oder politischer Art nach sich ziehen. Autobiographische Enthüllungen können dabei natürlich durchaus sehr unterschiedliche Wirkungen haben. Was einem Autor als Sicherheit durch Distanz willkommen sein mag, kann einem anderen wie zum Beispiel Michel Leiris¹² als Ausflucht vor dem Risiko erscheinen: Leiris bemüht sich deshalb, als „Torero“ zu schreiben und so viel von sich zu entblößen, daß er sich noch als Schreibender wie „auf den Hörnern des Stieres“ fühlt. Eine weitere ‚Dynamik‘ des autobiographischen Textes ist die Intensität des „Andersseins“, eine Scheidung des Selbst vom Selbst, die in dem Versuch, die eigene Vergangenheit zurückzuholen, erfahren wird und sich im abgelösten Text konkretisiert.

Diese wie alle anderen Probleme autobiographischen Schreibens, die wir entdecken mögen, werden von Autor und Leser auf ständig wechselnden Wegen angegangen. Faktoren des sozialen Kontextes beeinflussen die Distribution und

Rezeption einer bestimmten Gattung und dadurch auch diese selbst; die innerhalb des gleichen Mediums entstehenden Texte wirken aufeinander ein; und die Zeichen, die der Enkodierung des Textes dienen und dessen Zugehörigkeit zu einem speziellen Typus oder Genre innerhalb des gewählten ‚Mediums‘ signalisieren, werden entsprechend beeinflusst. Indem wir die literarische Handlung solchermaßen in einen Kommunikationskontext stellen, können wir sowohl die Dynamik einer bestimmten Gattung als auch die Entwicklung dieser Gattung unter der Feder eines bestimmten Autors untersuchen – in unserem Fall der Autorin Christa Wolf, die sich in den Texten, die ich hier behandeln werde, mit Gattungsproblemen von Autobiographie und Biographie auf Wegen auseinandersetzt, die einerseits die Grenzen beider Gattungen erweitern und andererseits die ästhetischen und politischen Positionen der Verfasserin widerspiegeln.

Christa Wolfs „subjektive Authentizität“ ist mehr als nur ihre Version der „Neuen Subjektivität“. Als Autorin strebt sie eine literarische Reflexion ihrer eigenen Erfahrungen an (im doppelten Sinn von Widerspiegelung und weiterführender Auseinandersetzung) und hofft, eine Beziehung zwischen sich und dem Text herstellen zu können. Durch Verweigerung der erwarteten Form und durch das Beispiel ihres eigenen „Subjektwerdens“ hofft sie im Leser einen neuen Bewußtwerdungsprozeß zu fördern.¹³ Gleichzeitig bringt sie ihren politischen Standpunkt zu Gehör. Sie hält zwar an einer im ganzen positiven Einschätzung der sozialistischen Gesellschaftsform fest, weigert sich aber, ihre Kritik zu unterdrücken, unterstützt Schriftsteller, die sich das Wohlwollen der DDR-Offiziellen verschert haben, und spricht sich für die Emanzipation der Frauen aus den engen Grenzen erniedrigender Rollenrestriktionen aus.¹⁴ Sie trägt diese Kritik allerdings auf eine subtile Art vor, die ihr erlaubt, weiterhin in dem von ihr favorisierten politischen System zu verbleiben, und zugleich mit einer Ambiguität, die ihre Kritik auf jede Gesellschaftsform anwendbar erscheinen läßt. Aus diesem politischen Anspruch und aus solchem schriftstellerischen Verantwortungsbewußtsein heraus hat Wolf zu einem Stil gefunden, der nicht lediglich den gegenwärtigen Trends folgt, sondern geradezu eine Herausforderung für herrschende Konventionen und für konventionelles Denken überhaupt ist.

In *Kindheitsmuster* (1976 im Aufbau Verlag, 1977 bei Luchterhand erschienen) läßt Wolf die ersten sechzehn Lebensjahre ihrer 1929 geborenen Erzählerin wieder lebendig werden – eine Zeit, die von der ideologischen Indoktrination der Nationalsozialisten beherrscht war. Diese Erinnerungen tauchen während der Erzählung von einer Reise auf und sind mit ihr verwoben. Die Erzählerin unternahm diese Reise 1971 in Begleitung ihres Mannes, ihres Bruders und ihrer halbwüchsigen Tochter in die nunmehr polnische Stadt, in der sie aufgewachsen war. Die Beschreibung dieser Reise wiederum ist eingebettet in den fast tagebuchartigen Bericht über ihren Schreibprozeß, der sich von 1972 bis 1975 erstreckte. Wolf problematisiert jeden Zeitabschnitt thematisch auf seine historische Bedeutung und strukturell auf die Möglichkeit hin, vergangene und gegenwärtige Erfahrung im Erinnerungs- und Schreibprozeß zu integrieren. Die autobiographischen und historischen Details werden aus den Kindheitserinnerungen der Er-

wachsenen zusammengetragen, wirken auf die sie erinnernde Erwachsene zurück und werden von der reflektierenden Autorin kommentiert, welche die Signifikanz dieser Erinnerungen in dem noch weiteren Spektrum der gegenwärtigen Ereignisse und Wertsysteme erkennt. Die Bedeutungserweiterung vom spezifisch Autobiographischen zum Generellen wird formal durch die Zergliederung von Erinnerung und deren Anwendung auf die Gegenwart erreicht. Auf diese Weise legt Wolf die psychischen und politischen Verästelungen des Sozialisationsprozesses am Beispiel ihres eigenen Lebens und ihrer Arbeit bloß; und das, was als Inhalt erscheint – die Schwierigkeit des Auf- und Durchbrechens der durch Sozialisation verfestigten Bewußtseinschichten –, spiegelt sich in der Zerlegung der Form wider.

Jede Zeitebene hat ihren eigenen Inhalt. Die historisch am weitesten zurückliegende Ebene vergegenwärtigt den Alltag der Naziindoktrination im Leben des kleinen Mädchens, für das die persönlichen Erlebnisse mit dem Einfluß der faschistischen Doktrin zu einer einzigen Erfahrungsstruktur verwoben sind. Gewöhnliche Ereignisse – die Hände des Pfarrers beim „Konfirmandenunterricht“ (235) – vermischen sich mit der „Goebbels-Stimme“ (238) im Radio. Das Kind wird Augenzeuge der beschämenden öffentlichen Bestrafung eines Schulkameraden und des Verhörs ihrer Mutter durch „zwei Herren im Trenchcoat“ (155). Wolfs Methode des Details liefert nicht nur historische Daten, sondern dokumentiert auch, wie die schleichende Abfolge des Sozialisationsprozesses die ungeschützte Psyche des Kindes beeinflusst. Auf der nächsten Zeitebene – der Erzählerin, die diesen Szenen ihrer Kindheit im Juli 1971 einen sechsendvierzigstündigen Besuch abstattet – führt Wolf einen psychologischen Kontext für das Werk als Ganzes ein. Während das erinnerte Kind der Vergangenheit in der Unmittelbarkeit seiner Erfahrung vorgeführt wird, bietet die erinnernde Erwachsene einen Vereinigungspunkt für die Flut der Erinnerungen und das Wissen von deren Implikationen: ein Filter späterer Einsicht, durch den die früheren Handlungen und Werte nunmehr hindurchmüssen. Diese Ebene wird als von Ereignis zu Ereignis fortschreitendes Erinnern präsentiert, Erinnerung und spontane Reaktion – die Erfahrung und das Wissen der erinnernden Erwachsenen sind als Vordergrund gegenwärtig, bleiben aber zunächst ohne Reflexion, die statt dessen der dritten Ebene vorbehalten ist. Diese dritte Ebene erstellt den zeitlichen und begrifflichen Rahmen des ganzen Buches. Alle drei Ebenen können allerdings nur heuristisch als voneinander ablösbar gesehen werden, da die erinnerte, die erinnernde und die reflektierende Ebene des Bewußtseins von Anfang an miteinander verwoben sind. Der Prozeß des Erinnerns und der Selbstbeobachtung wird nun noch einmal verdoppelt, wenn das erzählende Bewußtsein seine Versuche aufführt, das Erinnernte in Worten zurückzugewinnen und das Selbst in eigener Innenschau zu beobachten und zu reflektieren. Diese neuen thematischen Elemente erlauben zugleich historische und politische Parallelen zur Gegenwart: Weltereignisse, die während des Schreibprozesses auftreten, werden Teil des innerpsychischen Zusammenhangs. Das erzählende Bewußtsein bezieht in seiner Reaktion auf jedes Ereignis und in der Aufzeichnung

jeder seiner Reaktionen die Vergangenheit direkt auf die Gegenwart und überbrückt weite räumliche und zeitliche Ausdehnungen, um so die Elemente seiner Erfahrung zusammenbringen zu können. Auf dieser Ebene behandelt Wolf die generelle Frage, ob Einblicke, die aus der Erfahrung gewonnen werden, einer anderen Person (oder Generation) überhaupt und besonders durch eine Schreihandlung mitgeteilt werden können. An diesem Punkt kommen auch die politischen und sozialkritischen Implikationen zum Tragen.

Kindheitsmuster hat diejenigen Kritiker in Verlegenheit gebracht, welche versuchten, das Werk innerhalb der Grenzen eines festgelegten literarischen Gattungsbegriffs zu untersuchen. Die Bezeichnung „Roman“ der westdeutschen Ausgabe konnte dieses Problem nur vergrößern.¹⁵ Die meisten Kritiker haben das Werk als Autobiographie gelesen und sich damit begnügt, Wolfs Darstellung entweder zu bekräftigen oder in Frage zu stellen und die Angemessenheit ihres Vergangenheitsporträts und ihrer Bezüge zur Gegenwart entweder zu bestätigen oder kritisch zu diskutieren.¹⁶ In der Tat macht die Gattungsverwirrung, welche die Lektüre dieses Buches begleitet, ein wichtiges Merkmal desselben aus. Der Abbau von Konventionen des literarischen Diskurses stellt die Erwartungen des Lesers in Frage, der sich damit genötigt sieht, zu immer tiefer liegenden Schichten der Perception vorzudringen, um Antizipation mit Realität, Erinnerung mit Aktualität und – wie Wolf uns auffordert – „Erzählen“ mit „Erleben“ (252) zu integrieren. Wolfs Auseinandersetzung mit den risikoreichen Problemen der Autobiographie, Anderssein und Abwesenheit vom Text, ist durch ihre ästhetische und subjektive Authentizität und durch ihren politischen Anspruch, im Leser einen Bewußtwerdungsprozeß hervorzurufen, vermittelt. Der solchermaßen entstandene Text widersetzt sich den gegenwärtigen autobiographischen Konventionen, überwindet einige ihrer Grenzen und stellt somit ein Beispiel von Gattungsentwicklung dar.

Die Konventionen, gegen die *Kindheitsmuster* geschrieben ist, dominieren noch immer in der Mehrzahl der in den letzten Jahren publizierten populären autobiographischen Werke. Es sind dies namentlich das (mehr oder weniger) lineare Erzählen einer chronologisch strukturierten Lebensgeschichte mit relativ klarer Abgrenzung der Zeitebenen; der Anspruch auf Wahrheit, oft durch „verifizierbare“ Daten dokumentiert; der Gebrauch des Personalpronomens „ich“, das sowohl das Selbst der Vergangenheit wie das der Gegenwart repräsentieren soll; sowie in der Regel das Fehlen des Bezugs auf den Schreibprozeß selbst. Die Einhaltung dieser Konventionen dient natürlich dazu, dem Leser eine bequem erkennbare Gattung zu signalisieren, und es ist genau diese Bequemlichkeit, die Wolf zu zerstören versucht.

Wolf beginnt *Kindheitsmuster* mit einem sorgsam skizzierten Zeitrahmen, durch den sie den Erzählraum auf der ersten Seite betritt und auf der letzten wieder verläßt. Während sie am Beginn des Werkes von der Gegenwart des Schreibprozesses zurück zu ihrer Reise von 1971 und dann weiter zu den Jahren ihrer Kindheit schreitet, kehrt sie diese Abfolge am Ende des Buches um, um so den Rahmen zu vervollständigen. Nachdem dieser Rahmen aber einmal etabliert

ist, stellt Wolf die verschiedenen Zeitebenen das ganze Buch hindurch nebeneinander, unterbricht so die Chronologie und schafft innerhalb des Werkes eine Ebene der Selbstreflexion, die sich beharrlich mit den konventionellen Erwartungen des Lesers reibt. Die ständig wechselnden Zeitebenen stören erkennbar jeden Versuch linearen Erzählens. Die Schwierigkeiten, die dieses Nebeneinander der Zeitebenen aufwirft, werden thematisch von dem Versuch parallelisiert und problematisiert, ein historisches Kontinuum, dessen Linearität ebenso trügerisch wie die der Zeitabfolge erscheint, zu konstruieren. Der Leser, der sich gezwungen sieht, die zeitlichen Bezüge zu hinterfragen, wird ermutigt, ebenso die historischen und politischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten in Frage zu stellen. Auf diese Weise erlaubt der Text durch die Zerstörung der Konvention eine größere Annäherung an die nicht-lineare Perzeption und konfrontiert historische und politische Erwartungshaltungen mit skeptischen Fragen.

Wolf löst sich von der autobiographischen Konvention des Wahrheitsanspruchs durch eine Methode der Relativierung der faktischen Daten und damit der Objektivität, die solche Daten gewährleisten sollen. Trotz des Berichts von ihrer gewissenhaften Suche nach Beweisen, welche die nacherzählten Ereignisse „dokumentarisch belegen“ (117) sollen, zeigt Wolf auf der anderen Seite die Substanzlosigkeit ihres oder jedermanns Anspruchs auf eine objektiv ermittelte Wahrheit. In dem Versuch, erstmalig ein Bild von sich selbst als Kind zusammenzufügen, sagt sie: „Das Kind selbst aber, das zu erscheinen hätte? Kein Bild. Hier würde die Fälschung beginnen“ (11). Sie verschweigt nicht, daß die Gespräche, die sie anführt, Zusammensetzungen sind, und sie hinterfragt den Prozeß der Übersetzung von Erfahrung in Literatur. Ihr Vorwort stellt in seiner ironischen Negierung textexterner Verifizierbarkeit die erzählten Figuren weder als fiktiv noch als nicht-fiktiv vor:

Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeit verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man müßte die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wiedererkennt. (6)

In diesem kurzen Vorwort parodiert Wolf nicht nur die üblichen Dementis des Romans, der sich juristisch absichern will, und den nicht weniger konventionellen autobiographischen Anspruch auf Wahrheit, sie richtet ihren Angriff auch auf Konformität überhaupt und führt eine Parallele ein – einen Vergleichsrahmen zwischen „damals“ und „jetzt“ und „überhaupt“, wie ich hinzufügen möchte – in ihrer typisch mehrdeutigen Art, ihren Bezugspunkt *nicht* klarzumachen. Sie mag, wie westliche Kritik sagen könnte, einen Mangel an Sinn für Individualität innerhalb der DDR geißeln oder, wie östliche Kritik behaupten könnte, sich in ihrer humanistischen Vision auf eine gefährliche universale Tendenz zur Konformität beziehen – ich würde sagen: sie tut zumindest beides.

Wolfs Bruch mit dem konventionellen Gebrauch der Pronomina (und ihres Bezugs) macht die signifikanteste Abweichung von der erwarteten Form aus. Innerhalb des Rahmens unseres Kommunikationsmodells ist der Text selbst das, was in einem primären Diskurs mit dem Autor als Sender und dem Leser als Empfänger erzählt wird. Eingebettet oder inskribiert im Text ist ein zweiter Diskurs: der des Erzählers mit dem implizierten Leser – konventionell ein „ich“ und ein „du“, die sich über ein „sie/er“ austauschen. Die Fiktionalität dieses „sie/er“ ebenso wie die Nähe des „Ich-Erzählers“ zum Autor werden vom Leser auf der Basis von textexternem Begleitwissen determiniert. Innerhalb dieser Konvention des pronominalen Bezugs werden das „ich“, das „du“ und das „sie/er“ nur auf der zweiten Kommunikationsebene als funktional aufgefaßt. Wolf zerstört dieses System, indem sie sich bis zur letzten Seite des Buches nicht als „ich“ auf sich selbst bezieht. Sie spricht sowohl ihr gegenwärtig schreibendes Selbst als auch das erinnernde Selbst von 1971 als „du“ und das Selbst ihrer Kindheit als „sie“ an – und gibt dem Kind sogar einen anderen Namen, Nelly. Der Gebrauch des „wir“ ist natürlich das ganze Buch hindurch mehrdeutig, bezieht es sich doch bisweilen auf das „du“ und die anderen ihrer Generation, dann auf das „du“ und den Leser und schließlich auf die Menschen im allgemeinen. Die Verwendung des „du“ ist aber mehr als nur ein Ersatz der konventionellen Dichotomie von „erzählendem Ich“ und „erzähltem Ich“. Die Benutzung des „du“ zur Selbstansprache überrascht den Leser und überträgt sich auf ihn, fordert ihn zu stärkerer Identifikation mit dem schreibenden Selbst, mit skeptischer Kritik und mit der Menschheit überhaupt auf. Dieses „du“ eröffnet die Möglichkeit für ein innerpsychisches Gespräch, in dem man auf das Selbst als einen „anderen“ antwortet. Und – was besonders wichtig ist – Wolfs Gebrauch der „du“-Form für die Funktionen des erzählenden und erzählten „Ich“ stellt das Pronomen „ich“ für Aufgaben auf einer anderen Ebene frei: für Wolfs Annäherung an den ersten Diskurs, einen Ort, an dem sie sich in den Text hineinbegeben kann, wobei das „du“ dann noch als ein weiterer Bedeutungsträger fungiert, nämlich als Eintrittspunkt des Lesers.

Wie stellt sich das im Text selbst dar? Wolf problematisiert die Pronomina-Referenz sowohl inhaltlich als auch strukturell gleich zu Beginn des Buches. Die ersten Sätze legen ihr Thema fest: „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd“ (9). Dieser Gedanke bestimmt den Gang des ganzen Werkes. Wolf selbst löst sich von ihrer noch lebendigen Vergangenheit in Form der Nelly ab und sucht mitten in ihrem Dilemma nach einer Stimme: „Sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben. [...] Das eine unmöglich, unheimlich das andere“ (ebd.). Die Zerstörung von persönlicher und historischer Kontinuität innerhalb ihres eigenen Bewußtseins nimmt eine grammatische Form an:

Im Kreuzverhör mit dir selbst zeigt sich der wirkliche Grund der Sprachstörung: Zwischen Selbstgespräch und der Anrede findet eine bestürzende Lautverschiebung statt, eine fatale Veränderung der grammatischen Bezüge. Ich, du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden. (ebd.)

An mehreren Stellen des Werkes visiert Wolf ein Ziel an, das erreicht wäre, „wenn zweite und dritte Person wieder in der ersten zusammenträfen, mehr noch: zusammenfielen. Wo nicht mehr ‚du‘ und ‚sie‘ – wo unverhohlen ‚ich‘ gesagt werden müßte“ (322). Mit der Herstellung eines für sie selbst gültigen historischen Kontinuums und mit der Rückgewinnung ihrer abgetrennten Vergangenheit sucht Wolf auch nach einer Basis für ein psychologisch und grammatisch repräsentierbares Kontinuum. Die spärlichen Resultate erscheinen am Ende des Werkes in der Form der ersten Person singular:

Das Kind, das in mir verkrochen war – ist es hervorgekommen? Oder hat es sich, aufgeschweicht, ein tieferes, unzugänglicheres Versteck gesucht? [...] Oder hat es sich dazu hergegeben, durch Irreführung zu beweisen, daß es unmöglich ist, der Todsünde dieser Zeit zu entgehen, die da heißt: sich nicht kennenlernen wollen? Und die Vergangenheit, die noch Sprachregelungen verfügen, die erste Person in eine zweite und dritte spalten konnte – ist ihre Vormacht gebrochen? Werden die Stimmen sich beruhigen? Ich weiß es nicht. (377 f.)

Für Christa Wolf darf und muß sich der Autor mit seinen Fragen in den Text einbringen: „Denn man erwirbt sich Rechte auf ein so beschaffenes Material, indem man sich mit ins Spiel bringt und den Einsatz nicht zu niedrig hält“ (149). Das Selbst wird für Wolf zum Mittler des Textes. Das, was sie in den konventionellen Gattungserwartungen zerstört, ist ein Bezug, der außerhalb des Selbst liegt oder doch irreführend von ihm getrennt wird. Der Fluß der Ereignisse, die historischen Daten, die Strukturen des Selbstbezugs werden durch die Subjektivität der Autorin gefiltert und strukturiert, die selbst nicht in vorgespiegelter Ganzheit, sondern in unvermeidbarer Zersplitterung präsent ist. Die historische Funktion der Autobiographie, einen Sinn für zeitliche Kontinuität zu ermöglichen, bleibt für Individuum und Gesellschaft erhalten, die Lücken und Widersprüche werden aber zugestanden und nicht ignoriert. Die Gattung ‚Autobiographie‘ hat sich in Christa Wolfs Händen weiterentwickelt. In einer in literarische Form gekleideten Nachforschung sucht sie das Selbst und findet das „Anderere“.

Wolfs Prosatext *Kein Ort. Nirgends* von 1979 beschreibt ein imaginiertes Treffen zwischen Heinrich von Kleist und Karoline von Günderode. Ausgehend von einem Bericht in einer frühen Kleistbiographie, dem zufolge sich die beiden getroffen haben sollen, bringt Wolf sie für einen Nachmittag mit Tee und Gesprächen im Kreise gemeinsamer Freunde zusammen. Kleist, der sich unter der Fürsorge seines Freundes Dr. Wedekind von einem Nervenzusammenbruch erholt – an einem Punkt zwischen dem Verlust seiner Pariser Ideale und einer Zukunft als preußischer Bürokrat, noch sieben Jahre entfernt von Resignation und Selbstmord – ist der stotternde Dichter, dessen Unruhe die Künstlichkeit des Nachmittags zu zerbrechen droht. Die Günderode – Freundin der Familie Brentano, eine gedruckte, aber wenig bekannte Dichterin, deren Poesie von ihrer Melancholie beherrscht wird, eine Frau, noch zwei Jahre von Verzweiflung und

Selbstmord entfernt – ist die junge Stiftsdame, die sich als Außenseiterin zwischen ihren Freunden bewegt. Die Gesellschaft ist klein: Clemens Brentano, seine Schwestern Bettina und Gunda, Gundas Mann, der spätere preußische Justizminister Friedrich Karl von Savigny, der Wissenschaftler Nees von Esenbeck und einige andere, welche die wechselnden Gesprächsgruppen vervollständigen. Die Günderrode und Kleist beobachten und hören einander, mischen sich in die Konversation. Auf einem Nachmittagsspaziergang unterhalten sie sich allein und entdecken ihre gemeinsame Melancholie. Die Gäste reisen ab, ihrem jeweiligen Schicksal entgegen; das Buch endet.

Ohne Gattungsbezeichnung veröffentlicht, ist das Werk für eine verblüffende Vielfalt möglicher „Lektüren“ offen. Als „erwünschte Legende“ (6) könnte es als historische Fiktion gelten; die wissenschaftliche Forschung aber, die den die Dialoge konstituierenden Zitate und der Zeichnung des historischen Hintergrunds zugrunde liegt, verweist auf eine biographische Studie. Eine utopische (oder anti-utopische) Parabel, Kritik patriarchalischer Kultur, eine Künstlergeschichte, ein maskiertes autobiographisches Dokument von Wolfs Unbehagen als Schriftstellerin in der DDR, ihr Gefühl, wie Kleist und die Günderrode in einer Übergangsepoche verloren zu sein: alle diese Lesarten sind vorgeschlagen worden, und mit jedem dieser Vorschläge komplizierte sich die Aufgabe des Lesers.¹⁷ Es ist typisch für Wolfs Werke, daß die Rezeption von politischen Untertönen beherrscht wurde und daß die Deutungen sich mit dem Grenzübertritt ihrer Bücher ändern. Im Westen handelt *Kein Ort* von Wolfs Schwierigkeiten als Schriftstellerin in einem Staat, in dem sie nicht verstanden wird. Im Osten gilt das Werk einerseits als Versuch, die einst abgelehnte romantische Epoche als Teil des kulturellen Erbes zurückzugewinnen, andererseits als Warnung vor einem übertriebenen Glauben an den technischen Fortschritt. Auf beiden Seiten schließlich wird der hochstilisierten Sprache die Unzugänglichkeit des Buches angelastet. Wolf selbst hat einigen dieser Diskussionen durch ihre im gleichen Jahr erschienene Biographie der Günderrode, *Der Schatten eines Traumes*¹⁸, den Weg gewiesen. Die Anteilnahme, die Wolf für die Günderrode empfindet, durchzieht die Biographie in solchem Maße, daß die Kritiker zu der Frage gedrängt werden, wieweit eine solche Emphase Identifikation mit dieser so offensichtlich tragischen Figur des 19. Jahrhunderts bedeutet. Aber selbst hier bleibt die Möglichkeit offen, die Günderrode als Verkörperung einer utopischen Möglichkeit zu verstehen, die für die Romantik so charakteristisch wie verfrüht war. Die Günderrode hat in der Tat „einen Ort, irgendwo“ gefunden. Es ist das ein Ort innerhalb ihrer selbst, ein Potential, das aber in der Epoche, in der sie geboren wurde, unrealisiert bleiben mußte. Daß Wolf leidenschaftlich humanistische Ideale nährt, daß sie an das Vermögen einer sozialistischen Gesellschaftsordnung glaubt, solche Ideale fördern zu können, und daß sie Frauen für geeigneter ansieht, zwischen Ideal und Realität zu vermitteln: diese Überzeugungen, die vor allem in ihren früheren Werken im Vordergrund standen, sprechen auch hier noch für eine optimistische Interpretation. Wolf gesteht zwar zu, daß die Probleme unlösbar sein könnten – „Für Unlösbares gibt es keine Form“ (142) –,

fährt aber fort, sich einer Lösung durch Schreiben und durch die Herausforderung, die sie in die Form einbringt, anzunähern.

Gerade weil das Buch *Kein Ort* im traditionellen Sinn keine Biographie ist, exemplifiziert es die Durchbrechung der Gattungsgrenzen, die in den siebziger Jahren so häufig beobachtet werden kann. Genau wie Wolf in *Kindheitsmuster* gegen die Konventionen der Autobiographie anschreibt und damit die Leser herausfordert, Vergangenheit wieder mit Gegenwart zu verknüpfen und das historische Selbst in den Rahmen des gegenwärtigen Selbst einzufügen, so verweigert sie auch in *Kein Ort* die Anpassung an unsere Formerwartungen und bietet statt dessen eine Brücke, die über den historischen Graben hinweghelfen soll. Ihr Umgang mit der Form stellt sich als Antwort auf die Fragen an Politik und Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart, Ideal und Realität, das Selbst und das Andere dar.

Die Möglichkeit, eine konventionelle Biographie zu schreiben, stand Wolf offen, und in der Tat nimmt sie sie in *Schatten eines Traumes* ziemlich konsequent wahr. Hier stellt sie das Leben der Günderrode durch die Erzählung chronologisch geordneter Lebensdaten vor, verbunden durch einzelne Episoden, die dem Leben als Ganzem Bedeutung zutragen. Die Information wird aus Dokumenten, Briefen, Werken, Augenzeugenberichten gewonnen, und die Attitüde der erzählenden Biographin – obwohl kaum so ‚objektiv‘, wie es sich ein Historiker wünschen würde – ist eher gegenstands- als selbstbezogen. Diese Form ist aber nicht geeignet, den ganzen Gehalt aufzunehmen, den Wolf im Günderrodematerial entdeckt hat; dementsprechend wird die Form von *Kein Ort* umgestaltet und bleibt nicht in Einklang mit den traditionellen biographischen Mustern, sondern setzt sich in Widerspruch zu diesen.

Wolf untergräbt hier die lineare Erzählform von Anfang an mit einer Mischung aus Paradoxie und Beschwörung. „Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft“, so beginnt sie, Geister aus einer anderen Dimension anrufend, „Vorgänger ihr, Blut im Schuh. Blicke aus keinem Auge, Worte aus keinem Mund. Gestalten, körperlos. Niedergefahren gen Himmel, getrennt in entfernten Gräbern, wiederauferstanden von den Toten, immer noch vergebend unsern Schuldigern, traurige Engelsgeduld“ (5). Sie führt die Charaktere ein, läßt die Fiktionalitätsfrage (angeblich) außer acht: „Daß sie sich getroffen hatten: erwünschte Legende“; sie bestimmt die Zeit (Juni 1804) und den (überprüften, für ‚richtig‘ befundenen) Ort („Winkel am Rhein, wir sahen es. Ein passender Ort“ [6]). Nach der Frage „Wer spricht?“ (ebd.) beginnt der Dialog. Ein dramatischer Ton wird für die Gespräche festgesetzt, die von einem allwissenden Erzähler auf vieldeutige Weise vermittelt werden – ein Vorrecht des Epischen ins Dramatische gemischt. Der Dialog dient als Paradigma, indem er den Inhalt in einer Form präsentiert, die seine dialektische Natur bewahrt und den Leser in die Dynamik dieser Dialektik einbezieht. Der pronominaler Bezug ist nicht nur wie in *Kindheitsmuster* verschoben, sondern erscheint so unscharf, daß der Leser nicht immer sofort sicher sein kann, welche Gestalt gerade spricht oder ob der Sprecher womöglich der im Präsens redende Erzähler selber ist. Eigentlich mit jeder

„Handlung“, die in den Dialogen zum Vorschein kommt, fühlt sich der Leser gezwungen, die Worte der Figuren sorgfältig neu abzuwägen und sogar die Stille auf mögliche Bedeutung hin abzuhorchen. Der Gegenwartsrahmen, der das Werk eröffnet, wird im Präsens am Ende – zumindest scheint es so – wieder aufgenommen. Die Akteure treten ab – „Jetzt wird es dunkel. Auf dem Fluß der letzte Schein. Einfach weitergehen, denken sie. Wir wissen, was kommt“ (151). Eine bereits zitierte Frage – „Wer ist wir?“ – kann hier auf die Unbestimmbarkeit des „wir“ verweisen, das die Linearität konventioneller biographischer Erzählweisen durchbricht, indem es sich den festgesetzten Grenzen der Zeit, des referentiellen Bezugs und der Gattungserwartungen entzieht. „Wir wissen, was kommt“: von Kleist oder der Günderrode gesagt oder gedacht, impliziert der Satz eine Resignation dem Schicksal gegenüber, das beide erwartet . . . vielleicht aber auch, allerdings wohl weniger überzeugend, daß sie fühlen, eine bessere Zeit werde kommen, obschon nicht innerhalb ihrer Lebensspanne. Soll das „wir“ jedoch Erzähler und Leser einschließen, bleibt die Ambiguität zwar erhalten, der Rahmen der „Legende“ aber ist zerbrochen. Der Leser, der versucht, das Werk als eine „Erzählung“ zu lesen, findet sich schließlich damit konfrontiert, daß das Buch die Grenzen der Fiktion bisweilen überschreitet und auf das Gebiet der Biographie überwechselt.

Der konventionelle biographische Anspruch auf Authentizität wird im Werk nicht ausgedrückt; ja, er scheint zuweilen negiert zu werden. In gewisser Weise ist die Szenerie eben „kein Ort“. Das Werk erscheint darum als fiktional, weil der Realitätsillusion so häufig bewußt zuwidergehandelt wird. Die tiefsten Gedanken der Gestalten werden enthüllt, die Dialoge sind ins Steife stilisiert, und die Zeit – angegeben von der Salonuhr – schreitet auf den 150 Seiten kaum weiter. Andererseits sind die von den Gestalten gesprochenen Sätze aus Briefen und Dichtungen ihrer realen Modelle übernommen. Der Schutzumschlag des Buches zitiert Wolfs Bericht von ihrer Reise nach Winkel am Rhein („Wir sahen es“) und auch den Verweis jener Kleistbiographen auf das Treffen mit der Günderrode. Die gleichzeitige Veröffentlichung der Günderrodebiographie schließlich bietet noch weitere „faktische“ Belege. Dennoch, die Dokumentation dient in *Kein Ort* wie schon in *Kindheitsmuster* nicht der Verifikation, sondern soll als Kontrapunkt zur Fiktion wirken. Das, von dem man weiß, daß es geschehen ist, wird kontrastiert mit dem, von dem man ahnt, daß es geschehen ist – alles auf der Basis derselben Informationsquellen. Ebenso wenig fühlt sich das erzählende Bewußtsein dem biographischen Insistieren auf Objektivität verpflichtet. Selbstbezug wird schon durch die Pronominaverschiebung impliziert; das erzählende Selbst besteht darauf, in die Gespräche mit eingeschlossen zu werden. Während dieses erzählende Selbst in *Kindheitsmuster* in seine Komponenten aufgesplittert werden mußte, um den autobiographischen Prozeß konkretisieren zu können, vermischt sich das erzählende Bewußtsein in *Kein Ort* mit den Figuren, die es beschreibt, assimiliert sie sich, um sich ihnen von einer biographischen Perspektive anzunähern. In beiden Fällen ist die Aufgabe des erzählenden Selbst, das „Andere“ über die Grenzen der Entfremdung hinweg zu suchen. Wir werden

Zeugen einer „Grenzenverwischung“: das Biographische und das Autobiographische treffen aufeinander. Für Christa Wolf wird das Selbst zur Grenze, bewußt erweitert und wiedergewonnen: einer Grenze, an der die Konventionen überprüft werden. Es ist das Selbst, das Wolfs Humanismus wie auch ihrer Ästhetik Kohärenz verleiht. Die Fähigkeit des Selbst, sich dem Anderen zu nähern, macht Hoffnung; die Fähigkeit des Selbst, Einsicht, Erfahrung und Werte zu filtern, schafft Kontinuität; und die Tendenz des Selbst, die Grenzen des Anderen in sich aufzunehmen, erweitert die Aussagemöglichkeiten der Form.

(Aus dem Amerikanischen von Bernd Fischer)

Anmerkungen

- 1 C. Wolf, *Kindheitsmuster* (Berlin/Weimar, 1976), und *Kindheitsmuster. Roman* (Darmstadt/Neuwied, 1979). Seitenangaben erscheinen im Text und beziehen sich auf die Luchterhand-Ausgabe. Vgl. auch meinen Aufsatz „In eigener Sache“: Christa Wolf's *Kindheitsmuster*. In: *German Quarterly* 54 (1981), S. 473–487.
- 2 C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends* (Berlin/Weimar, 1979) und *Kein Ort. Nirgends* (Darmstadt/Neuwied, 1979). Seitenangaben erscheinen im Text und beziehen sich auf die Luchterhand-Ausgabe.
- 3 R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge, 1960); deutsch als *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt* (Stuttgart, 1965).
- 4 W. K. Wimsatt und M. Beardsley, The Intentional Fallacy, in: *Sewanee Review* 54 (1946), S. 468–488.
- 5 M. Foucault, What is an Author? In: M. F., *Language, Countermemory, Practice*. Ed. by D. F. Bouchard (New York, 1980), S. 113–138.
- 6 J. Derrida, Signature Event Context. In: *Glyph* I (1977), S. 172–197; ders., Limited Inc. abc. In: *Glyph* II (1977), S. 162–254.
- 7 E. Benveniste, Subjectivity in Language. In: *Problems in General Linguistics*. Ed. by E. B. (Coral Gables, 1971), S. 226.
- 8 M. Ryan, Self-Evidence. In: *Diacritics* 10, Nr. 2 (1980), S. 6.
- 9 M. Sprinker, Fictions of the Self. The End of Autobiography. In: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. by J. Olney (Princeton, 1980), S. 321–342.
- 10 Pascal, S. 160.
- 11 B. Neumann, *Identität und Rollenzwang* (Frankfurt, 1970), S. 183 f.
- 12 M. Leiris, Afterword: The Autobiographer as *Torero*. In: M. L., *Manhood* (New York, 1963), S. 151–162.
- 13 C. Wolf, Lesen und Schreiben. In: C. W., *Lesen und Schreiben. Aufsätze und Prosastücke* (Darmstadt/Neuwied, 1972), S. 181–220.
- 14 Dies., Vorwort. In: Maxie Wander, *Guten Morgen, du Schöne* (Darmstadt/Neuwied, 1979), S. 11.
- 15 Vgl. S. Bock, Christa Wolf: ‚Kindheitsmuster‘. In: *Weimarer Beiträge* 23 (1977), S. 102–130; M.-L. Linn, Doppelte Kindheit – Zur Interpretation von Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. In: *Der Deutschunterricht* 30 (1978), S. 52–66; B. M. Kane, In Search

- of the Past: Christa Wolf's ‚Kindheitsmuster‘. In: *Modern Languages* 59 (1978), S. 19–23; H.-J. Greif, *Christa Wolf: „Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind“* (Bern/Frankfurt, 1978); G. Jäckel, Nachdenken über Polen. In: *Germanica Wratislaviensia*, Nr. 34 (1978), S. 195–212; K. Sauer (Hrsg.), *Christa Wolf: Materialienbuch* (Darmstadt/Neuwied, 1979). Man vergleiche auch die *Diskussion mit Christa Wolf* (*Sinn und Form* 28 [1976], S. 861–888), um die Verwirrung zu sehen, die das Werk bei einer Lesung schon vor seiner Veröffentlichung verursachte.
- 16 Vgl. A. Stephan, Rezension von ‚Kindheitsmuster‘. In: *New German Critique*, Nr. 11 (1977), S. 178–182; M. Reich-Ranicki, Christa Wolfs trauriger Zettelkasten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19. 3. 1977); C. Linsmayer, Die wiedergefundene Fähigkeit zu trauern. In: *Neue Rundschau* 88 (1977), S. 472–478; H. Richter, Moralität als poetische Energie. In: *Sinn und Form* 29 (1977), S. 667–678; M. Helmecke, ‚Kindheitsmuster‘. In: *Sinn und Form* 29 (1977), S. 678–681; A. Auer, Gegenerinnerung. In: *Sinn und Form* 29 (1977), S. 847–878; Briefe zu Annemarie Auer. In: *Sinn und Form* 29 (1977), S. 1311–1322; H. Mayer, Der Mut zur Unaufrichtigkeit. In: *Der Spiegel* (11. 4. 1977), S. 185–190; B. Schick, Brief eines Nachgeborenen. In: *Sinn und Form* 30 (1978), S. 422–426.
- 17 Vgl. S. Wirsing, Das Malheur zu allem Unglück. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24. 3. 1979); W. Werth, Für Unlösbares gibt es keine Form. In: *Süddeutsche Zeitung* (4. 4. 1979); S. u. D. Schlenstedt, ‚Kein Ort. Nirgends‘. In: *Sonntag* (12. 8. 1979); U. Püschel, Zutrauen kein Unding, Liebe kein Phantom. In: *Neue Deutsche Literatur*, H. 7 (1979), S. 134–139; H.-G. Werner, Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf. In: *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1980), S. 398–416.
- 18 C. Wolf (Hrsg.), *Karoline von Günderode. Der Schatten eines Traumes* (Darmstadt/Neuwied, 1979).

REINHOLD GRIMM

Elternspuren, Kindheitsmuster. Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa

„Wir erleben seit einiger Zeit eine biographische Hausse auf den meisten Märkten der Massenkultur.“ Dies las man unlängst in der programmatischen, überraschenderweise *Die zerstörte Biographie* überschriebenen Einleitung zu einem Sammelband mit dem Titel *Lebensgeschichten*, der laut Untertitel *Zehn Interviews über Biographisches, Zeitgeschichte und die Rolle des Schreibens* in sich vereinigt.¹ Schon vorher hatte freilich ein anderer Aufsatz, kaum weniger überraschend, *Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie?* (so seine Überschrift) erwogen, ja hatte bereits als gesichert festgehalten, daß „ein dominierender Zug der bundesdeutschen Literatur der siebziger Jahre im Hang zum Autobiographischen“ bestehe. Genannt wurden etwa die Namen Frisch, Handke, Kempowski, Karin Struck und Gabriele Wohmann, genauer behandelt Texte von Hermann Kinder und Bernward Vesper; und zusammenfassend und zugleich ergänzend hieß es: „Das Neue scheint nun zu sein, daß seit Mitte der siebziger Jahre verstärkt auch die ‚Linken‘ sich im Rahmen des Biographischen und Autobiographischen artikulieren.“²

Den beiden Germanisten Heiner Boehncke und Bernd Neumann, die ich soeben zitiert habe, gesellt sich der Bruder des bekannten Verfassers der Erzählung *Lenz*, der Kritiker Michael Schneider. Von ihm, aus seiner Anfang 1981 erschienenen Essaysammlung *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*, stammt die bisher wohl gründlichste und ausführlichste Untersuchung zu unserem Thema. Mehr als ein Viertel seines Buches hat Schneider der „Flutwelle“ von „Väter- resp. Autobiographien“³ gewidmet, die er seit 1977 und vollends seit 1979, im Gefolge einerseits der Vesperschen Nachlaßveröffentlichung *Die Reise*, andererseits der aufsehenerregenden Fernsehserie *Holocaust*, über die deutsche Literatur hereinbrechen sieht; mehr als die Hälfte des gesamten Bandes gilt überhaupt der Nazi-Vergangenheit Deutschlands und deren Bewältigung oder Nichtbewältigung in der Bundesrepublik. *Väter und Söhne, posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen* und *Versuch über den noch immer unbegriffenen Alptraum der Nation*: so lauten, ganz oder teilweise, die wichtigsten der betreffenden Überschriften. Ein eigenes Kapitel, *Über die Außen- und die Innenansicht eines Selbstmörders*, ist dazwischen Vesper eingeräumt, dem Sohn des NS-Schriftstellers Will Vesper und zeitweiligen Gefährten der Terroristin Gudrun Ensslin, der für Schneider geradezu sinnbildhafte Bedeutung gewinnt; des weiteren befaßt sich die Untersuchung mit Texten von Christoph Meckel, Ruth Rehmann, Peter Härtling, Sigfried Gauch und Paul Kersten sowie mit solchen der Österreicherin Brigitte Schwaiger, ihres Landsmannes E. A. Rauter und des Schweizlers Heinrich Wiesner. Allen diesen Lebensdarstellungen in erzählender

Prosa (denn Drama und Lyrik spielen so gut wie keine Rolle) wird im Hinblick auf die Söhne „eine Art Hamlet-Situation“ der ehemaligen „APO-Rebellen“, im Hinblick auf die „Bürger-Väter“ unter anderm die „Verinnerlichung eines bestimmten Männlichkeitsideals“ zugeschrieben⁴ – gar nicht zu reden natürlich von ihren sonstigen sozialen und politischen Gemeinsamkeiten. Nach Schneider jedenfalls ist die Erfahrung, die sich hier niederschlägt, mit dem Abflauen der Studentenbewegung und dem Eintreten der sogenannten ‚Tendenzwende‘ gleichsam „epidemisch“⁵ geworden.

Derlei Befunde und Thesen, so nützlich und nachdenkenswert sie im einzelnen sind, bedürfen indes der Überprüfung. Denn daß sie gewisse, von mir mit Absicht unterstrichene Unstimmigkeiten und sogar Widersprüche enthalten, ist ja nicht zu verkennen. Erst recht aber haben sich Aussagen, die literarhistorische oder gattungspoetische Gültigkeit beanspruchen, auf eine möglichst breite Materialgrundlage zu stützen. Die Ergebnisse, die ich im folgenden stichworthaft vortragen werde, beruhen daher auf weit über der doppelten Anzahl der von Schneider beigezogenen Texte. Rund zwei Dutzend selbständige Werke, dazu zahlreiche andere, wurden insgesamt untersucht.

Richtig ist zweifellos, daß sich während der letzten vier Jahre eine wahre Sturzflut von einschlägigen Veröffentlichungen über die deutschen Leser ergossen hat. Ich wiederhole: 1977 – im selben Jahr wie Kinders *Bildungsroman* (so die ironische Gattungsbezeichnung) *Der Schleiftrog* – erschien *Die Reise*, dieser als *Romanessay* deklarierte, nicht bloß eine wirkliche Reise, sondern höchst eindrucksvoll auch den *trip* des Rauschgiftsüchtigen, vor allem aber dessen Gang durch die eigene Lebensgeschichte gestaltende Text Vespers. An ihn schloß sich zwar 1978 zunächst nur das ganz andersgeartete und gleichwohl verwandte, schlicht als *Erzählung* bezeichnete Buch oder Büchlein von Kersten, *Der alltägliche Tod meines Vaters*; doch dann war in der Tat kein Halten mehr. Im Jahr darauf nämlich folgten auf diesen knappen, von Rückblenden erfüllten Bericht über einen kleinen Angestellten und dessen Krankenlager, Tod und Begräbnis – eine typische Erzählsituation solcher Prosa, nebenbei gesagt – volle sechs in unseren Zusammenhang gehörige Werke, die auch zumeist schon, wie Rauters *Brief an meine Erzieher*, Wiesners *Der Riese am Tisch*, Rehmanns *Der Mann auf der Kanzel* (mit dem Zusatz *Fragen an einen Vater*) und Gauchs *Vaterspuren*, bei Schneider erfaßt sind und zum Teil eingehend betrachtet werden. *Die Fesseln der Freiheit* von Fred Viebahn allerdings, ein monströser *Roman*, der genauso gut, analog zu Gauchs *Erzählung*, ‚Mutterspuren‘ heißen könnte, ist bislang offenbar gänzlich unbeachtet geblieben, wohingegen das eher am Rande stehende Bändchen *Fettfleck* von Diana Kempf, die ebenfalls als *Roman* firmierende Kindheitsgeschichte eines krankhaft dicken Mädchens, inzwischen immerhin in die Rowoltsche Taschenbuchreihe ‚neue frau‘ übernommen wurde. (Die restlichen drei jener sechs Werke verzichten auf jegliche Gattungsbestimmung; und ein ähnliches Verhältnis zwischen Benennungsscheu und Willkür in der Benennung herrscht allgemein in dem von mir untersuchten Material. Kein einziger dieser sämtlichen Texte nennt sich Biographie oder Autobiographie.)

Aber weiter; denn auch 1980 wurde das halbe Dutzend wenigstens beinahe voll. Zu den Werken, die damals herauskamen, gehören Hürtlings *Nachgetragene Liebe* und Meckels *Suchbild. Über meinen Vater*, Schwaigers *Lange Abwesenheit* und die lakonisch *Der Vater* betitelte *Erzählung* ihrer Landsmännin Jutta Schutting; es gehört jedoch ferner dazu das vermutlich monströseste, auch Viebahn noch überbietende Produkt dieser Art, das Buch *Die Früchte vom Machandelbaum* von Monika Köhler, das sich indes, verwunderlich genug, bloß auf dem Schutzumschlag als *Roman* zu erkennen gibt. Gelesen wird es freilich trotzdem oder ebendeshalb werden. . . und ich darf auch hier wiederum einflechten, daß verschiedene der bereits erwähnten wie der noch zu erwähnenden Texte, ob verdienstermaßen oder nicht, binnen kürzester Frist oft gleich mehrere Auflagen erzielt haben oder zusätzlich, wie die von Kempf und etlichen anderen, als Taschenbücher herausgebracht wurden. Dieselbe anhaltende Wirkung belegt übrigens auch das Jahr 1981, obwohl in ihm lediglich, falls ich recht sehe, drei uns interessierende Neuerscheinungen zu verzeichnen sind: nämlich von Eva Zeller ein *Roman* mit dem Titel *Solange ich denken kann*; von Stephan Stolze der Bericht *Innenansicht*, dessen Titelformel nicht umsonst, samt ihrer Verdeutlichung *Eine bürgerliche Kindheit 1938–1945*, an Schneider erinnert; und schließlich von Helmut Junker und Jochen Link die Gemeinschaftsarbeit *Anna*, abermals ein *Roman* und obendrein einer, der wie der Viebahnsche oder gar Köhlersche alle verfügbaren Register zieht und vom halben Vatermord bis zum vollendeten Inzest an Vergangenheitsbewältigung wie an Gegenwartsbetätigung schwerlich etwas zu wünschen übrigläßt (doch darüber hinaus auch ein einprägsames Zeitgemälde namentlich der studentischen ‚Szene‘ in der Bundesrepublik liefert).

Diese lange Liste wird noch länger, das Gesamtbild noch bunter und vielfältiger, geht man vom Schneiderschen Stichjahr 1977 nun in die umgekehrte Richtung. Zu den ergiebigsten und auch bekanntesten und erfolgreichsten Büchern, auf die man dabei stößt, zählen nicht weniger als drei, die unmittelbar vorher erschienen: Wohmanns *Ausflug mit der Mutter*, Elisabeth Plessens *Mitteilung an den Adel* und, selbstverständlich, Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. Alle diese Texte datieren von 1976; doch weder einen der beiden westdeutschen, die ausdrücklich *Roman* heißen, noch den jede Etikettierung verschmähenden ostdeutschen behandelt Schneider in seiner Studie. Warum wohl? Weil schon Wolf seinerzeit feststellte, daß „der Tourismus in halbversunkene Kindheiten blüht“²⁶ Oder weil – was nicht minder erhellend wäre – bei Plessen Vater und Mutter gleichschlecht, bei Wohmann Mutter und Vater gleichgut wegkommen? Und weshalb fehlt eigentlich der Österreicher Thomas Bernhard, der seit Jahren an einer sogar mehrbändigen, in fast regelmäßigen Abständen veröffentlichten und immer eigenwilliger betitelten Lebensgeschichte schreibt? Den Anfang machte 1975 *Die Ursache. Eine Andeutung*; den vorläufigen Abschluß bildet, als vierter Band, *Die Kälte. Eine Isolation* von 1981. Kennt denn Schneider, so fragt man sich verduzt, diese Texte nicht? (Selbst wenn man *Die Kälte* ausnimmt, sind es ja noch einmal volle sechs.) Freilich, daß ihm der DDR-Autor Klaus Schlesinger entgan-

gen ist, will ich ihm gern verzeihen: auch ich nämlich fand dessen zuerst unter dem etwas anrühigen, weil an Goebbels gemahnenden Titel *Michael* gedruckten, später, als Lizenzausgabe, mit der völlig nichtssagenden, ja irreführenden Überschrift *Capellos Trommel* versehenen *Roman* von 1971 bloß durch Zufall und freundliche Hilfe.⁷ Dabei nimmt dieses Buch im Grunde, viele Jahre vor Vespers *Reise* oder der Fernsehsendung von *Holocaust*, die ganze von Schneider, aber auch anderen⁸ als so sensationell empfundene Entwicklung mit seltener Klarheit vorweg. . .

Ich könnte bereits hier abrechnen; doch es lohnt sich, noch einen Blick aufs Sach- bzw. Jugendbuch und auf die Tagespresse zu werfen. Zu ersterem nur zwei Beispiele. Ebenfalls wieder 1976 erschien von dem im Jahr zuvor verstorbenen Horst Burger (Jahrgang 1929) das Bändchen *Vier Fragen an meinen Vater*, das unter dem neuen Obertitel *Warum warst du in der Hitler-Jugend?* bald darauf auch in Rowohls 'rotfuchs'-Reihe veröffentlicht wurde. Sein Erfolg war überwältigend: in wenig mehr als anderthalb Jahren, bis zum April 1980, hatte dieses Taschenbuch eine Auflagenhöhe von 85 000 Exemplaren erreicht! Und entsprechend rasch wuchs die Auflagenzahl des wesentlich anspruchsvolleren, Lebensgeschichte und historische Sachbuchdarstellung verknüpfenden Bandes *Wie war das eigentlich? Kindheit und Jugend im Dritten Reich* von Max von der Grün. Denn kam dessen – im Gegensatz zu dem Burgerschen von keinerlei Generationskonflikten angekränkelt – Jugendbuch, das neben Originaltexten auch Bilder, Karten und Tabellen enthält, zwar erst 1979 heraus, so lag es dafür bis zum darauffolgenden Jahr bereits in der 7. Auflage vor! Was aber vollends die Tagespresse betrifft, so mag der summarische Hinweis genügen, daß die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, unter dem Stichwort „Meine Schulzeit im Dritten Reich“, seit Monaten derartige Memoiren nicht bloß von namhaften, sondern von berühmten Schriftstellern wie Heinrich Böll, Günter Grass oder Siegfried Lenz bringt und daß etwa der Beitrag von Anfang Januar 1982, aus der Feder von Hans Bender,⁹ schon der dreizehnte dieser anscheinend überaus beliebten und damit noch beileibe nicht abgeschlossenen Serie war. (Das Buch, das Marcel Reich-Ranicki aller Voraussicht nach auch daraus wieder machen wird, dürfte jedenfalls seines Absatzes sicher sein.)

Lebensdarstellung als Massenphänomen, Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa. Daß eine auch nur annähernd erschöpfende Würdigung des ausgebreiteten Materials hier völlig unmöglich ist, bedarf wohl keiner Begründung. Ich werde froh sein müssen, wenn es mir gelingt, anschließend ein paar Folgerungen zu ziehen und die nötigen Berichtigungen und Modifizierungen vorzunehmen.

Was also ergibt sich? Wie würde – über das, was sich zwischendurch schon abzeichnete, hinaus – unser provisorisches Fazit etwa lauten?

Zuzugestehen ist zunächst dreierlei. Zum einen: daß die meisten dieser Lebensdarstellungen – fast drei Viertel – aus der Bundesrepublik stammen und in und von ihr handeln. Zum zweiten: daß die überwiegende Mehrzahl der Autoren in den dreißiger und vierziger Jahren geboren ist und demnach in der Tat der

Generation der Studentenbewegung angehört. Zum dritten: daß die betroffenen Väter wirklich größtenteils „Bürger-Väter“ oder gar „Bildungsbürger“¹⁰ (nämlich Akademiker) sind, deren Kinder, Söhne und Töchter, ein gestörtes oder „beschädigtes“ Verhältnis zu ihrem Elternhaus haben. Aber... einige der rüdesten und radikalsten dieser Texte – die von Rauter, Schwaiger, auch Bernhard – kommen gerade nicht aus der Bundesrepublik, sondern aus Österreich; einer der besten und literarisch gelungensten, *Der Riese am Tisch*, ist von einem Schweizer verfaßt; und obschon nicht mehr als zwei solcher Lebensdarstellungen in der DDR entstanden und deren Lage und Probleme zum Gegenstand haben, so fallen sie dennoch nicht allein ihrerseits unter die qualitativ besten, sondern zugleich unter die allerfrühesten. (Schlesinger bietet ja, soweit feststellbar, überhaupt den ersten Beleg; Wolfs *Kindheitsmuster* aber hat wahrscheinlich mindestens ebensowehr als Vorbild gedient wie Vespers *Reise*.) Ganz ähnliche Abstriche sind notwendig, was Alter und soziale Herkunft der Schreibenden anbelangt: Wiesners Geburtsjahr zum Beispiel ist immerhin 1925, dasjenige von Zeller sogar 1923; und aus einem halb bäuerlichen, halb handwerklichen „Arbeiterstand“, wie der Schweizer sich ausdrückt,¹¹ ist nicht etwa bloß er selber, sondern auch Max von der Grün hervorgegangen, aus verwandtem Milieu (jedenfalls der Pflegeeltern) Rauter, aus kleinbürgerlichem Kersten, aus kleinbürgerlich-mittelständischem Wolf. Und Plessen verrät ohnehin bereits durch ihre Titelgebung ihre Beziehung zum Adel. Im übrigen sind es auch keineswegs nur oder hauptsächlich, nicht einmal innerhalb der Generation der Studentenbewegung, die besagten ‚Linken‘, die sich neuerdings biographisch und autobiographisch „artikulieren“; schon Namen wie Meckel oder Härtling sprechen mit Nachdruck dagegen.

Das Ausmaß dieser Einschränkungen ist beträchtlich, und zwar in allen drei Bereichen. Doch der grundsätzliche Befund – Konzentration auf die Bundesrepublik, aufs gehobene Bürgertum und auf die Jahrgänge zwischen 1933 und 1945 – darf gleichwohl als gesichert gelten. Um so entschiedener sind aber dafür zwei besonders von Schneider vertretene Thesen zurückzuweisen: nämlich zum einen die von der Auslösefunktion, die sowohl die Vespersche *Reise* als auch der Fernsehfilm *Holocaust* ausgeübt haben sollen, und zum andern die von der simplen Doppelheit „Väter und Söhne“, will sagen die Auffassung, es seien ausschließlich die Väter, die in solchen Texten am Pranger stehen, und ausschließlich die Söhne, die sie, in Zorn und Scham, dazu verurteilt haben. Beide Behauptungen müssen als falsch oder zumindest als äußerst schief bezeichnet werden.

Die Chronologie freilich stimmt: daß für die endenden siebziger Jahre eine literarhistorische „Flutwelle“ im Sinne Schneiders zu konstatieren ist, haben wir gesehen. Erst recht jedoch hat sich gezeigt, daß dieser Wellenberg schwerlich auf den Druck des *Romanessays* von Vesper oder gar auf den Einfluß der amerikanischen Fernsehserie zurückgeführt werden kann. Vielmehr war die Entwicklung (auch als gattungspoetische) bereits im Gange, der „Hang“ zur biographisch-autobiographischen Lebensdarstellung längst spürbar. Jene zwei angeblich so folgenreichen, den Bücher- und Medienmarkt erschütternden Ereignisse

von 1977/79 haben nicht auslösend, sondern bestätigend und höchstens verstärkend gewirkt: im Falle Vespers vielleicht zu einem etwas größeren, im Falle von *Holocaust* gewiß zu einem sehr geringen Grad. Denn wenn es je einen entsprechenden Schock im Hinblick auf die Nazi-Vergangenheit Deutschlands gegeben hat, so war es – man denke an Peter Weiss und dessen *Ermittlung* – der seinerzeit durch den Frankfurter Auschwitz-Prozeß hervorgerufene. Der von Schneider beschriebene Wandel setzt, mit anderen Worten, noch in den sechziger und namentlich in den beginnenden siebziger Jahren ein. Nicht zufällig ist ja das Vespersche Manuskript schon damals entstanden; nicht zufällig auch sann Wolf mit Bezug auf die Jahre kurz danach, die der Entstehung von *Kindheitsmuster*, im Selbstgespräch: „Die Nachkriegszeit ging zu Ende – ob also diese allgemein neue Stimmungslage deine Stoffwahl beeinflusst, sie erst möglich gemacht hat.“¹² Zu Ende ging, was dann 1978 allerdings ein volles Menschenalter gedauert hatte: der von Peter O. Chojewitz so makaber benannte „dreißigjährige Frieden“.¹³ Alle diese Ursachen (und mehr) sind für das Massenphänomen der Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa verantwortlich; Schneiders nahezu monokausale Erklärung genügt nicht im entferntesten. Seine Studie – so Zutreffendes, selbst Bestechendes sie sonst vielfach enthält – läuft hier, gelinde gesagt, auf eine grobe Vereinfachung hinaus.

Auch die Schneidersche Polarisierung in Väter und Söhne ist bestenfalls eine solche *terrible simplification*. Es sind weder lediglich diese noch lediglich jene, die sich im Gegensatz zueinander befinden; es ist nicht einmal durchweg ein Gegensatz, um den es geht. Kersten zum Beispiel bekennt mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit, er wisse von keinem „verborgenen Vater-Sohn-Konflikt“, der sich „nachträglich rekonstruieren“ ließe. Für ihn wie für andere „war keine posthume Abrechnung mit einer autoritären Vatergestalt fällig“.¹⁴ Im Gegenteil, die Abrechnung erfolgt nicht selten von vornherein mit beiden Elternteilen oder statt mit dem Vater (der fast scherzhaft als „milder Boß“¹⁵ erscheint) ausdrücklich mit der Mutter (deren „Grausamkeit“¹⁶ eigens hervorgehoben wird). Gerade bei Vesper, auf dessen Darstellung Schneider so großen Wert legt, ist die Mutter nicht weniger schlimm als der Vater. Und kaum anders liegen die Dinge bei Rehmann oder Kempf, um bloß zwei weitere Namen zu nennen. Bisweilen zwar – bezeichnenderweise vor allem bei dem Schweizer Wiesner – wird die Mutter unmißverständlich gegen den Vater ausgespielt; doch begegnet in aller Kraßheit auch genau das Umgekehrte. Den Musterfall dafür liefert Viebahn, bei dem der Vater ein netter, harmloser „old man“¹⁷ ist, ja als Ausländer mit jüdischen Vorfahren nicht allein gänzlich unschuldig, sondern geradezu ein potentielles Opfer der Nazis, während die Mutter sich als absolutes Nazi-Monstrum entpuppt. (Sie hat, wie sich herausstellt, die eigenen Eltern auf dem Gewissen: ihr Vater, von ihr ‚wegen Wehrkraftersetzung‘ denunziert, wurde hingerichtet; ihre Mutter beging daraufhin Selbstmord.) So könnte man fortfahren. . . denn natürlich gibt es einerseits, wie bei Gauch, den SS-Arzt, der „ein unbelehrbarer, verstockter Nazi bis zu seinem Tod“¹⁸ bleibt, doch andererseits eben, wie bei von der Grün, auch den Ernst Bibelforscher oder Zeugen Jehovas, der als aktiver Antifaschist im

KZ landet. Ja, vereinzelt – insbesondere bei Härtling – ist es sogar eher das Kind als ein Elternteil, dessen einstige Schuld oder Verblendung bei einer derartigen Spurensuche ans Licht kommt.

Dazu noch etwas. Ungefähr ein Drittel derer, die bisher Lebensdarstellungen in diesem Sinne veröffentlicht haben, sind Frauen. Das ist, verglichen mit der üblichen Verteilung der Schreibenden auf die Geschlechter, ein bemerkenswert hoher Prozentsatz. Dennoch sollte man sich aber hüten, daraus allzu rasche, allzu bequeme und modische Schlüsse zu ziehen. Man kann die hier zur Debatte stehende Situation nämlich weder, wie offenbar Schneider es möchte, auf den beliebten Theweleit-Nenner¹⁹ bringen noch sie pauschal feministisch ausschlichten, wie dies am massivsten und plumpsten bei Köhler versucht wird. Deren Gleichsetzung von Vaterwelt und Faschismus ist nicht bloß falsch, sondern dumm, die Ableitung beider aus der Bibel vollends absurd. Doch wir brauchen uns damit wirklich nicht weiter aufzuhalten, zumal selbst zahmere Feminismen anderswo souverän und mit Nachdruck abgelehnt werden. Bei Wohmann beispielsweise ist die Mutter (von vier Kindern) völlig im Vater und in der Familie aufgegangen – und trotzdem ist dieser Frau, wie es unzweideutig heißt, „ebenfalls die Selbstverwirklichung gelungen, und wahrhaft vorzüglich“. „Wieso“, fragt Köhlers Geschlechtsgenossin rhetorisch, „soll denn [das] Eigene [der Mutter] nicht ihre Familie gewesen sein?“ Und so explizit wie hartnäckig fügt sie hinzu: „Die Mutter hat ihr eigenes Wesen mit jeglichem Wunsch, mit jeder Anlage, Erwartung, existenzieller Hoffnung, und zwar ganz und gar persönlich, in der Beziehung zu dem Mann verwirklicht, den sie geheiratet hat.“²⁰ Daß bei Wohmann gelegentlich auch eine leise Ironie oder Selbstironie anklingt,²¹ will ich nicht leugnen; gemindert wird das Gewicht ihrer Äußerungen dadurch nicht.

Zu warnen ist indes keineswegs nur vorm neuesten Köhlerglauben, sondern überhaupt vor Verallgemeinerungen und voreiligen Schlüssen. Denn was sie bewirken, scheint in der Regel eine abermalige Ideologisierung zu sein. Jedenfalls sind die Haltungen dieser zwei Dutzend Schreibenden so vielfältig wie die Inhalte ihrer Bücher, bei aller Verwandtschaft der Grundkonstellation. Sowohl das Verhältnis der Söhne und Töchter zu ihren Müttern und Vätern, das eigentliche, ursprüngliche ‚Muster‘ also, wie dasjenige der inzwischen selber zu Eltern Gewordenen zu ihren Kindern (und deren Verhältnis zu ihnen) weisen die verschiedenartigsten, ja manchmal ganz gegensätzliche Ausprägungen auf. Nicht zwei Generationen bloß, sondern – zumindest im Ansatz – drei sind im Spiel. Ebenso schwankt die Einschätzung der Folgen, will sagen die historische und psychologische Beurteilung des vordem Erfahrenen und Erlittenen und nun Darstellbaren. Ein Trauma oder „unglückliches Bewußtsein“ fehlt ja auch bei Wohmann nicht;²² und die Frage nach seiner möglichen Überwindung, ob gesamtgesellschaftlich oder rein individuell, wird in den meisten Fällen durchaus widersprüchlich beantwortet. Rauter etwa beklagt sich bitter über das Erbe, das die ältere Generation an ihn und er an die jüngere, nämlich den Sohn, „weitergegeben“ habe. „Ich sehe an ihm dieselben schrecklichen Züge wieder, die ich an euch kenne“, ruft er seinen „Erziehern“ zu und gesteht ohne Zögern, er habe derlei an

sich sogar „lange [...] bewundert“.²³ Ist mithin die Vergangenheit trüb, so die Zukunft, leider, nicht heller. Und keine tröstlichere Aussicht eröffnen auch Stolze und Plessen: diese, obzwar eher beiläufig, durch die Kontrastfigur des Bruders, der den verhaßten Vater „nachzuahmen“²⁴ beginnt, jener mit voller Direktheit durch ein düsteres Schlußkapitel, dessen Schauplatz das geteilte Berlin der Gegenwart ist. Überwindung im Bild der Enkel, die glücklich erreichte Unbefangenheit, wagen die wenigsten anzudeuten, geschweige denn zu schildern. Immerhin: Thomas, der Sohn bei Rehmann, und Lenka, die Tochter bei Wolf, sind frei von dem bedrückenden Erbe, das auf der mittleren Generation lastet.

Was wiederum diese betrifft, deren Vertreter Kinder und Eltern zugleich sind, so macht sie naturgemäß in der Mehrzahl der Fälle eine Entwicklung durch. Es ist ein Vorgang, der entweder, nach oft mühsamer Wandlung, in die endgültige Annahme der Vater- und Muttergestalten mündet oder aber, als Ergebnis wachsender, oft schon ans Selbstgerechte streifender Verhärtung, in die endgültige Abkehr von ihnen. Einen Sonderfall bildet die plötzliche Enthüllung, die abrupte Entdeckung nach Art Viebahns, die den ‚Helden‘ vollkommen fassungslos zurückläßt; doch vorherrschend ist und bleibt jene doppelte Bewußtseinsentwicklung. Die einen empfinden danach den Vater – „der mir nie Vater war“, wie Köhler²⁵ brüsk erklärt – als schlechthin „unzumutbar“ (Meckel)²⁶ oder schaudern vor der eigenen Mutter; die anderen gelangen allmählich, wie begrenzt und gehemmt oder auch grenzen- und hemmungslos immer, zum „Verstehen“.²⁷ Das gilt selbst für Wiesner, der seine ödipalen Wunschphantasien oder Tötungsgedanken ungescheut zugibt, erst recht aber, *mutatis mutandis*, für Junkers und Links Anna, deren bezeichnender Slogan „Lieber armer großer Vater“²⁸ lautet. Söhne wie Töchter kennen schließlich ihren Freud. Andererseits braucht man jedoch nicht unbedingt mit seinem Erzeuger zu schlafen, um sich zu guter Letzt mit ihm auszusöhnen; es genügt auch, nachdem er begraben ist, sein verwaistes Bett zu besteigen, wie dies nicht ohne Gewaltbarkeit bei Gauch geschieht. Echter freilich und dichterich glaubhafter als dessen forcierte Geste wirkt der Schluß etwa Härtlings, wirken Gebärde und Sprache eines Sohnes, der den Vater nicht nachträglich doch unterwerfen muß, sondern sich, über Jahrzehnte hinweg, mit dem Toten menschlich verständigen kann. Ihm, dem bereits bei Kriegsende Umgekommenen, wird unter dem Siegel *Nachgetragene Liebe*, wie ja das Härtlingsche Buch nicht umsonst überschrieben ist, vom Sohn nunmehr anvertraut:

Ich fange an, dich zu lieben. Ich bin [heute] älter als du. Ich rede mit meinen Kindern, wie du nicht mit mir geredet hast, nicht reden konntest. [...] Kehrtest du zurück, Vater, wie der Mann aus dem Bergwerk von Falun, du könntest mein jüngerer Bruder sein.²⁹

Zwischen solcher Brüderlichkeit (die darum keineswegs unkritisch ist) und Meckels pharisäerhaftem Nein auf der einen Seite, Gauchs paradoxem Ja auf der anderen scheint sich, sieht man von Exzessen und Monstrositäten einmal ab, der Bogen des trotz allem jeweils noch Möglichen zu spannen.

Doch ist dazu ebenfalls eine Anerkennung oder Einschränkung notwendig. Gerade Lösungen wie die von Gauch haben nämlich, über die persönliche, schwer genug zu bewältigende Problematik hinaus, auch eine politische Dimension; ja, diese mag am Ende mehr Überzeugungskraft besitzen als die individualpsychologische. Erwähnenswert ist sie auf jeden Fall. Sie erschließt sich auch sofort, wenn man das Gauchsche Buch, das in Westdeutschland spielt, mit dem in Ostdeutschland spielenden von Schlesinger vergleicht. Ich will jetzt gewiß nicht meinerseits in ein Ideologisieren verfallen, vor dem ich so dringend gewarnt habe; aber die Frage, ob sich in diesen zwei Texten nicht zusätzlich etwas aus den ‚Lebensgeschichten‘ der beiden deutschen Staaten spiegle, läßt sich, fürchte ich, kaum von der Hand weisen. Könnte ein Bericht wie Gauchs *Vaterspuren*, der letztlich, wie widerwillig auch immer, in der Bejahung des unverbesserlichen Nazis gipfelt, aus der DDR statt aus der Bundesrepublik stammen? Die Antwort erübrigt sich. Und was könnte umgekehrt für die Bundesrepublik untypischer, für die DDR hingegen typischer, ihrem Selbstverständnis gemäßer und willkommener sein als die ausgesprochen leichte, beinahe wundersame und märchenhafte Lösung, mit der Schlesinger in *Michael* oder *Capellos Trommel* aufwartet? Denn bei ihm stellt sich ja zuletzt heraus, daß der Verdacht des Sohnes unbegründet, der vermeintliche Kriegsverbrecher, ohnehin ein verdientes Glied der neuen Gesellschaft, von Anfang an unschuldig war. . . weshalb dieser Mustervater, im Gegensatz zu fast allen hier erscheinenden Vätern oder Müttern, natürlich auch keineswegs zu sterben braucht, sondern sich nach wie vor dem Aufbau des Sozialismus widmen darf. Kurz und gut, der DDR-Autor liefert ein richtiggehendes Happy End! (Es ist in der Tat das einzige wirkliche Happy End in sämtlichen der von mir untersuchten Texte: es ist komplett sogar einschließlich zart sich anspinnender Liebesbeziehung zu einem Mädchen.) Damit soll über die Qualität des Schlesingerschen *Romans* beileibe nichts Abfälliges ausgesagt sein: ich halte sie vielmehr, wie übrigens auch die von Gauchs *Erzählung*, für beachtlich. Betont werden soll lediglich die unbestreitbare Symptomatik, ja zum Teil ganz bewußte Symbolik historisch-politischer Art, die nicht nur diesen zwei Werken, sondern – man denke wieder an Stolze – etlichen solchen Lebensdarstellungen eignet.

Selbst im Gegensätzlichen, dürfen wir folgern, äußert sich somit deren spezifische Einheit. Oder anders ausgedrückt: Schlesingers eklatante Abweichung, so aufschlußreich sie ist, bildet nicht mehr als die sprichwörtliche Ausnahme, welche die Regel bestätigt, ja ist im Grunde bloß deren Kehrseite. Ansonsten nämlich wimmelt es geradezu von formalen wie inhaltlichen Gemeinsamkeiten und übergreifenden Zusammenhängen, ergibt sich ein förmliches Repertoire von bestimmten Motiven und Strukturen, die ständig wiederkehren. Einige davon haben wir schon in Umrissen kennengelernt; andere, die nicht minder häufig oder gar wichtig sind, ließen sich wenigstens erahnen. Ich erinnere an den durch die Entdeckung von Briefen, Aufzeichnungen, (Kriegs)tagebüchern, Photos ausgelösten Prozeß des Mutmaßens und Argwöhnens, Klärens und endlichen Enthüllens, auch an die durch Krankheit, Tod und Begräbnis bedingte und konstituierte

Erzählsituation der Rückschau. Und ferner kommen beispielsweise Motiv und Funktion des Schweigens hinzu sowie das, was man die ‚jüdische Konstante‘ nennen könnte. Jenes bald strafende, bald lähmende Schweigen, das sich allenthalben ausbreitet, ist vielleicht überhaupt das Zentralmotiv der Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa. Es begegnet nicht allein bei Autoren wie Vesper oder Meckel, auch nicht einmal nur bei Rehmann oder Härtling, sondern ausdrücklich sowohl bei Schlesinger wie insbesondere Wolf. „Nirgendwo“, heißt es bei dieser, „wird so abgrundtief geschwiegen wie in deutschen Familien.“³⁰ Den Extremfall bietet freilich, wie zu erwarten, Vesper, der lakonisch berichtet: „Meine Mutter [!] sprach viele Tage lang nicht mit mir.“³¹ Selbst ganze „Wochen“ konnte ein derartiges Schweigen, das oft bei der geringsten Verfehlung über das Kind verhängt wurde, nach Vespers Zeugnis³² dauern. Mag sein, daß derlei von Haß verzerrt und übertrieben ist; aber seine symbolische Bedeutsamkeit ist dennoch, hier wie überall, offenkundig. Schneider hat die Komplexität des Motivs erkannt und dessen Funktion in ihren Hauptzügen zusammengefaßt:

Sowohl das Verschweigen (der eigenen Vergangenheit) als auch das strafende, das ‚Tot-schweigen‘, scheint ein typischer Verhaltens-Modus [...] gewesen zu sein; wie [...] sich auch die Kinder in Schweigen zu hüllen pflegten, weil sie dem Vater nicht zu widersprechen wagten.³³

Daß dabei abermals die Fixiertheit auf den Vater unzulässig ist, brauche ich nicht zu wiederholen. Schneiders eigener Kronzeuge Vesper hätte ihn, wie wir soeben hörten, eines Besseren belehren können.

Man müßte dieses ‚deutsche Schweigen‘ im einzelnen untersuchen; und jene ‚jüdische Konstante‘, von der ich sprach, würde vollends einen Beitrag für sich erfordern. Denn sie erschöpft sich keineswegs in einer konstanten Figur oder Figurengruppe, obwohl solche Gestalten, als Gegenbild oder sonstwie, in nahezu allen Texten auftreten und eine beherrschende, mitunter entscheidende Rolle spielen. Motive und Themen verbinden sich vielmehr zum fast einhelligen Versuch von seiten der Schreibenden, sich dem Jüdischen aufs engste zu assimilieren, ja sich mit ihm womöglich zu identifizieren. Zum Beispiel ist Viebahns *Roman* insgesamt in Israel angesiedelt; auch finden sich jüdische Vorfahren, Verwandte und Freunde durchaus nicht nur bei ihm; und wenn sie fehlen, kann es zumindest zu einem ostentativen Namens- und Rollentausch kommen. (Köhlers „Gudrun“ etwa hat beschlossen, sich künftig „Sara“ zu nennen.) Am prekärsten ist die Lage vermutlich bei Schwaiger, wo es nämlich einerseits einen jüdischen Liebhaber gibt, der jedoch andererseits zugleich als Ersatzvater fungiert. Aber das sind im besten Fall erste Hinweise, die noch der Überprüfung bedürfen. Lediglich eins scheint mir außer Zweifel zu stehen: daß auch hier die Gefahr einer neuerlichen Ideologisierung droht. Was sichtbar wird, ist eben trotz oder gerade wegen der angestrebten Identifikation wiederum, wie keimhaft immer, das Bild eines jüdischen – und übrigen vornehmlich männlichen – Stereotyps.

Ich kann darauf nicht mehr des näheren eingehen, sowenig wie auf andere motivliche, thematische oder strukturelle Einzelheiten. Auch die dazugehörigen literarhistorischen Hintergründe können nicht voll ausgeleuchtet, nur allenfalls knapp erhellet werden. Dabei wäre es sicherlich nicht uninteressant, die Vorgeschichte des Generationskonflikts und der Eltern- wie Kinderdarstellung seit der Jahrhundertwende genauer zu verfolgen. Zu behandeln wären ja nicht bloß expressionistische Werke wie Walter Hasenclevers *Der Sohn* oder Arnolt Bronnens *Vatermord*, sondern auch die zahlreichen, meist stark autobiographisch gefärbten Schülerromane der Zeit kurz zuvor, wie sie am eindrucksvollsten von Hermann Hesses *Unterm Rad* vertreten werden; zu beachten wäre aber außerdem, daß die Expressionisten neben den entsprechenden Dramen sehr wohl einschlägige Prosawerke schrieben, die unter anderem immerhin Leonhard Franks Novelzenzyklus *Der Mensch ist gut*, vor allem jedoch Franz Kafkas *Brief an den Vater* umfassen. An Belegen zwischen jenen frühen Texten und der Masse der heutigen mangelt es ebenfalls nicht, wobei sich, glaube ich, Jochen Kleppers biographischer Roman *Der Vater* von 1937, durch Gegensätze wie durch Gemeinsamkeiten, als besonders wichtig und aufschlußreich erweisen würde. Denn diese Lebensdarstellung eines preußischen Königs ist in der Tat ein religiös-patriarchalisches Buch, wenn je ein solches erschien; entworfen wird dort geradezu eine Trinität aus Gottvater, Landesvater und Familienvater! (Um indes nicht auf Köhlersche Unart mißverstanden zu werden, sei daran erinnert, daß sich Klepper in der Inneren Emigration³⁴ befand und schließlich, zusammen mit seiner jüdischen Frau und Stieftochter, den Freitod gewählt hat.)

Ergänzend zu erwägen wären auch, angesichts einer so langen und teilweise bis heute lebendigen Tradition, ganz konkrete Nachwirkungen und Einflüsse. Werden sie nicht schon allein durch den Klepperschen Titel fast zur Gewißheit? Daß etwa Schutting bei ihrer identischen Titelgebung nicht an ihn gedacht haben soll, ist schwer vorstellbar; und ebenso verhält es sich im Hinblick auf Kafka mit Rauters *Brief an meine Erzieher*. Für Wiesner ist die Frage ohnedies bereits beantwortet: *Der Riese am Tisch* ist vom *Brief an den Vater* nachweislich beeinflusst, Wiesners Gestalt unverkennbar ein ins Schweizerische übersetzter Kafkascher Vater-Riese – was jedoch, wie ich nochmals unterstreichen möchte, der dichterischen Kraft und Leistung des Buches keinerlei Abbruch tut.

Bleiben zum Schluß noch Form und Entwicklung der hier beteiligten Gattungen, denen ja solch konträre Prognosen gestellt werden wie die eingangs zitierten von der Zerstörung der Biographie einerseits und andererseits von der Neugeburt nicht bloß der Autobiographie, sondern des Erzählens schlechthin. Es geht, allgemeiner gesagt, um Gattungspoetisches in einem engeren wie zugleich im weitesten Sinne. Dazu in aller Kürze lediglich soviel:

Was unser kursorischer Überblick zutage gefördert hat, ist offensichtlich so etwas wie eine neue Unter- und Mischgattung, in der Biographie und Autobiographie zu einer Art Einheit verschmelzen. Das geschieht zwar auf wechselnde Weise und in verschiedenem Ausmaß, auch mit unterschiedlichem Erfolg; doch das embryonale Genre, das dabei entsteht, ist ein und dasselbe.³⁵ Es ergibt sich

als „das wirkliche Bild“³⁶ dieser Form in sämtlichen Fällen, gleichgültig ob die Schreibenden, wie zumeist, von der Biographie oder Lebensdarstellung der Eltern ausgehen oder, wie zuweilen, von der eigenen Lebensgeschichte oder Autobiographie. Sogar der Weg (oder Umweg) übers Fiktionale führt zum selben Ziel. Die bedrängende „Frage WER IST MEIN VATER? hat als logische Konsequenz eine andere, drängendere Frage nach sich gezogen: WER BIN ICH? So Schlesinger,³⁷ stellvertretend für alle übrigen Autoren, bereits 1971. Aber statt Vater hätte er natürlich ebensogut Mutter sagen können, ja müssen. „Schreiben über die Mutter“, heißt es bei Wohmann, „ist die einzige Möglichkeit, über den Kopf der Mutter weg mit mir selber zurechtzukommen.“³⁸ Und beidemal herrscht ein solches Kausalverhältnis auch umgekehrt. Wer den Spuren seiner Eltern folgt, entdeckt das Muster seiner Kindheit; wer diese sucht, findet jene. Elternspuren und Kindheitsmuster gehören zusammen.

Was endlich die Gesamtsituation des Erzählens betrifft, so walten hier allerdings Zusammenhänge, die sich nicht übersehen lassen. Sie sind indes weder durch verfrühte Unkenrufe noch durch Prophezeiungen, und seien es auch nur fragende, wirklich faßbar. Zu beobachten – und mit nüchterner Sachlichkeit zu konstatieren – ist vielmehr dreierlei. Zum einen zeichnet sich in der deutschsprachigen Prosa seit den sechziger, erst recht jedoch seit den siebziger Jahren eine Tendenz zum Autobiographischen überhaupt ab, verbunden zudem mit einem bewußten „Experimentieren“ auf diesem Gebiet, einem Erschließen von „Neuland“.³⁹ Derlei wurde zum Beispiel an Texten von Bernhard und Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Wolfgang Koeppen und Hilde Domin beschrieben und auf die bezeichnende Formel gebracht:

Es sind durchweg unkonventionelle Lebensgeschichten, da sie bruchstückhaft bleiben und keine feststehende Chronologie befolgen. Das Fragmentarische überwiegt [...].⁴⁰

Zum zweiten ist im selben Zeitraum tatsächlich ein wachsendes Mißtrauen gegenüber der herkömmlichen Biographik erkennbar, wenn auch beileibe nicht deren totale Zerstörung. Dieser Vorgang, der parallel zum ersten verläuft, hat sich am deutlichsten wohl in Hildesheimers *Mozart* niedergeschlagen, wo ja auf jede solche Gattungsbestimmung demonstrativ verzichtet wird.⁴¹ Zum dritten aber und letzten dürfte gerade die eigentümliche Struktur der betrachteten Lebensdarstellungen, ihr Gerüst des Mutmaßens und Mosaikhaften nämlich, bereits in der Erzählkunst der fünfziger Jahre teils vorgeprägt, teils voll ausgebildet gewesen sein. Man braucht sich dazu bloß etwa Frischs *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein*, Günter Grass' *Katz und Maus* und Wolfs *Nachdenken über Christa T.* oder eben Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* ins Gedächtnis zu rufen.⁴² Und experimentiert wird ohnehin von all diesen Autoren und in all diesen Bereichen. Biographie wie Autobiographie und selbst der Roman sind zu gleichsam amphibischen Gattungen mit verschwimmenden Rändern geworden; denn was in ihnen überwiegt, ist nicht etwa nur das Fragmentarische, sondern sind auch Mischung und Grenzüberschreitung in jeglicher Form. Noch schein-

bar so heterogene, so gänzlich verschieden verfahrenende Texte wie die Lebensdarstellungen von Peter Weiss (namentlich *Die Ästhetik des Widerstands*) und Hans Magnus Enzensbergers historisch-biographische Dokumentarmontage *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (ein Werk, das sich gleichwohl, wie auch Weiss' *Fluchtpunkt*, ausdrücklich *Roman* nennt) belegen die allgemeine Entwicklung.

Ob diese spezifisch für die deutschsprachige Literatur ist oder ob sich ähnliche Tendenzen in anderen Ländern und Literaturen zeigen, lasse ich dahingestellt. Beispielsweise im angelsächsischen Sprachraum scheint sich nichts dergleichen bemerkbar zu machen,⁴³ in der jüngsten spanischen Prosa hingegen durchaus.⁴⁴ Und wie vollends wird diese gesamte Entwicklung weitergehen? Soll man mit Walter Hinck⁴⁵ folgern, daß zumindest ihr Kern, jene embryonale Sondergattung, schon wieder im Schwinden begriffen sei? Oder soll man eher das Gegenteil vermuten? Das Wechselspiel zwischen Fiktion und Realität jedenfalls ist vorläufig noch keineswegs abgeschlossen. Immerhin hat der Buchherbst des Jahres 1981 mit Hildesheimers *Marbot* eine faszinierende und höchst erfolgreiche Lebensdarstellung gezeitigt, die nicht allein dichterisch völlig stimmig wirkt, sondern obendrein eine Fülle von authentischem Bildmaterial enthält. Ausgerechnet dieses Werk aber, das zu allem Überfluß das lockende Etikett *Eine Biographie* trägt, ist mitsamt seiner Vorwegnahme Freuds und einer glanzvoll geschilderten Inzestbeziehung – pure Erfindung.⁴⁶

Anmerkungen

- 1 H. Boehncke, Die zerstörte Biographie. In: P. Dahl / R. Kremer, *Lebensgeschichten. Zehn Interviews über Biographisches, Zeitgeschichte und die Rolle des Schreibens* (Bornheim, 1981), S. 11 ff.; hier S. 11.
- 2 B. Neumann, Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie? Einige Anmerkungen zum neuen autobiographischen Roman am Beispiel von Hermann Kinders ‚Der Schleifrog‘ und Bernward Vespers ‚Die Reise‘. In: *Basis* 9 (1979), S. 91 ff.; hier S. 91.
- 3 Vgl. M. Schneider, *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren* (Darmstadt u. Neuwied, 1981), S. 8 u. 54. – Vgl. dazu allgemein auch die Übersichten in Bd. 2 u. 3 des Jahrbuchs *Sammlung*, insbes. aber U. Theilig / M. Töteberg, Das braune Reich – Staffage oder Thema? Tendenzen literarischer Faschismusdarstellung 1980/81. In: *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur* 4 (1981), S. 57 ff.
- 4 Vgl. Schneider, S. 14 u. 18 bzw. S. 23 u. 39.
- 5 Ebd., S. 58.
- 6 C. Wolf, *Kindheitsmuster* (Berlin u. Weimar, 1982), S. 14.
- 7 Mein Dank gebührt Hildegard Cowen und ihrem und Roy Cowens gastlichen Haus.
- 8 Vgl. Schneider, S. 8.
- 9 H. Bender, Willst du nicht beitreten? In: *FAZ*, Nr. 7 (9. 1. 82). – Und so geht es, berühmt oder nicht, weiter. Inzwischen ist nämlich nicht bloß, mit P. Wapnewskis *Es ist*

- lange her und nie vorbei*, der sechzehnte Beitrag in der FAZ erschienen, sondern auch, mit W. Siebecks zweiteiligem Bericht *Meine Kindheit unter dem Hakenkreuz* und *Ein Hauch von Anarchie*, der erste einschlägige Bericht in der *Zeit*; vgl. FAZ Nr. 133 (12. 6. 82) und *Die Zeit* (Overseas Edition), Nr. 7 u. 8 (19. bzw. 26. 2. 82).
- 10 C. Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater. Mit einer Graphik des Autors* (Düsseldorf, 1980), S. 88.
 - 11 H. Wiesner, *Der Riese am Tisch* (Basel, 1979), S. 143.
 - 12 Wolf, S. 124.
 - 13 Vgl. Neumann, S. 93.
 - 14 P. Kersten, *Der alltägliche Tod meines Vaters. Erzählung* (Köln, 1978), S. 30 f.
 - 15 S. Stolze, *Innenansicht. Eine bürgerliche Kindheit 1938–1945. Mit einem Vorwort von Sebastian Haffner* (Frankfurt, 1981), S. 81.
 - 16 Kersten, S. 22.
 - 17 F. Viebahn, *Die Fesseln der Freiheit. Roman* (Köln, 1979), S. 80.
 - 18 S. Gauch, *Vaterspuren. Eine Erzählung* (Königstein, 1979) S. 102. Vgl. auch meine Rezension in der FAZ, Nr. 53 (3. 10. 80).
 - 19 Vgl. K. Theweleit, *Männerphantasien* (Frankfurt, 1977).
 - 20 G. Wohmann, *Ausflug mit der Mutter. Roman* (Darmstadt u. Neuwied, 1976), S. 121.
 - 21 Vgl. ebd., S. 98, wo es etwa heißt: „Es ist so exotisch. Man hat das selten.“
 - 22 Vgl. ebd., S. 72.
 - 23 Vgl. E. A. Rauter, *Brief an meine Erzieher* (München, 21980), S. 54.
 - 24 E. Plessen, *Mitteilung an den Adel. Roman* (Zürich / Köln, 51977), S. 197.
 - 25 M. Köhler, *Die Früchte vom Machandelbaum* (München, 1980), S. 99.
 - 26 Meckel, S. 64.
 - 27 Wiesner, S. 129.
 - 28 H. Junker / J. Link, *Anna. Roman* (Frankfurt, 1981), S. 233.
 - 29 P. Härtling, *Nachgetragene Liebe* (Darmstadt u. Neuwied, 21980), S. 168 f. – Vgl. ergänzend auch R. Jaretsky, *Die schnelle Verwandlung der Väter. Ein Gespräch mit Peter Härtling*. In: *Sammlung* 4 (1981), S. 26 ff.
 - 30 Wolf, S. 272.
 - 31 B. Vesper, *Die Reise. Romanessay* (Frankfurt, 1977), S. 123.
 - 32 Vgl. ebd., S. 321.
 - 33 Schneider, S. 35.
 - 34 Zu dieser gesamten Problematik vgl. meinen Aufsatz *Innere Emigration als Lebensform*. In: *Exil und innere Emigration*. Hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand (Frankfurt, 1972), S. 31 ff.; in gekürzter Fassung und unter dem Titel *Im Dickicht der inneren Emigration* auch in *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen*. Hrsg. von H. Denkler u. K. Prümm (Stuttgart, 1976), S. 406 ff.
 - 35 Schneider spricht, wie erinnerlich, von „Väter- resp. Autobiographien“, jedoch ohne diese Zusammenhänge zu reflektieren.
 - 36 Vgl. K. Schlesinger, *Capellos Trommel. Roman* (Zürich / Köln, 1972), S. 38 u.ö. (ich erlaube mir, diese Formulierung im übertragenen Sinne zu verwenden).
 - 37 Ebd., S. 240.
 - 38 Wohmann, S. 63.
 - 39 Vgl. D. Bronsen, *Autobiographien der siebziger Jahre: Berühmte Schriftsteller befragen ihre Vergangenheit*. In: *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Hrsg. von P. M. Lützelner u. E. Schwarz (Königstein, 1980), S. 202 ff.; hier S. 213.
 - 40 Ebd.

- 41 Entsprechende Reflexionen begegnen wiederholt; vgl. W. Hildesheimer, *Mozart* (Frankfurt, 1977), S. 34 u. passim. Allgemein zur Entwicklung der Biographie vgl. H. Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1979).
- 42 Vgl. dazu auch C. Wellauer, *The Postwar German Novel of Speculations* (Diss. masch. Wisconsin, 1976).
- 43 Vgl. Bronsen, S. 213.
- 44 Laut freundlicher Mitteilung meiner Madisonser Kollegin Birute Ciplijauskaite.
- 45 Vgl. W. Hinck, *Kindheit und Zeitgeschichte*. In: *FAZ*, Nr. 229 (3. 10. 1981). Es handelt sich um eine Rezension von Eva Zeller, *Solange ich denken kann. Roman einer Jugend* (Stuttgart, 1981).
- 46 Vgl. G. Blöckers Rezension *Die Wahrheit einer Kunstfigur*. In: *FAZ*, Nr. 253 (31. 10. 81).

* Nachtrag: Rolf Kieser hat mich freundlicherweise noch auf das Erinnerungsbuch seines 1938 geborenen Schweizer Landsmannes Meier aufmerksam gemacht, das in der Tat in vieler Hinsicht unter die Rubrik ‚Elternspuren, Kindheitsmuster‘ fällt und zugleich abermals geeignet ist, die vereinfachenden Thesen Schneiders zu widerlegen; vgl. P. Meier, *Stationen. Erinnerungen an Jakob Meier, Zugführer SBB* (Bern, 1977). Ich zähle kurz auf: Krankheit und Tod des Vaters – man beachte übrigens wieder das Erscheinungsdatum – liefern auch hier die Ausgangssituation, aus der dann die Fragen erwachsen: „Wer war mein Vater? Wie sah sein Leben aus?“ Die Antwort lautet: „Sein Leben war Arbeit“; denn der Vater hat sich, „seiner bäuerlich-proletarischen Herkunft zum Trotz“, durch das ihn bestimmende „rigorose Berufsethos“ allmählich emporgearbeitet. Er war überzeugter Antifaschist, „verachtete Mussolini und haßte die Hitler-Bande“; „gegen die ‚Nazi-Schweine‘ hätte er zweifellos gekämpft“, obwohl er ansonsten Pazifist war. Und wieder geht es nicht allein um den Vater: neben ihm steht, mindestens gleichberechtigt, die Mutter, deren Krankenlager und Tod ebenfalls ausführlich geschildert werden; zwischen ihr und dem Sohn, bekennt Meier, habe „eine geradezu intime, ödipal geprägte Beziehung“ geherrscht. Aber auch zum verschlossenen, abweisenden Vater gewinnt er noch zu dessen Lebzeiten ein echtes Verhältnis, freilich auf einem bezeichnenden Umweg: „Durch die tatkräftig bewiesene Liebe zur [todkranken] Mutter hat Vater schließlich meine Liebe gewonnen [...]“. Das formal Besondere an dieser Lebensdarstellung liegt darin, daß an drei Stellen (und zwar kursiv, wie in Enzensbergers *Dur-ruti*-Roman) verallgemeinernde Reflexionen eingeschoben sind: zunächst soziologischer, ökonomischer, politischer Art; dann über die Krebskrankheit; zuletzt, mehr schildernd, über das äußere Erscheinungsbild des Vaters. Zu den Zitaten und Hinweisen vgl. ebd., S. 11, 5, 37, 33, 38, 40, 65, 78; 47 ff., 85 ff., 106 ff. – Das unter dem Pseudonym Fritz Zorn erschienene, mit einem Vorwort von Adolf Muschg versehene und 1977 bereits in der 2. Auflage vorliegende Buch *Mars* hingegen berührt zwar verschiedentlich ebenfalls die hier zur Debatte stehende Problematik, bildet aber doch wohl insgesamt einen dermaßen krassen und monströsen Ausnahmefall, daß es ausgeklammert bleiben darf. Ein widerlicher Kerl und ein armer Hund: so wäre dieser stinkreiche und liebeleere, mit 32 Jahren an Krebs gestorbene Gymnasiallehrer von der Zürcher „Goldküste“ formelhaft zu charakterisieren. . . . Nochmaliger Nachtrag: Kürzlich hat mir Ernestine Schlant (Upper Montclair, N. J.) freundlicherweise die Rohfassung eines Vortrags zugänglich gemacht, der sich ebenfalls, und zwar unter dem Arbeitstitel *Vergangenheitsbewältigung*, mit etlichen der von mir behandelten Werke beschäftigt. Schlant spricht allerdings summarisch von „novels“ und nennt an zusätzlichen Texten: P. Henisch

(Jg. 1943), *Die kleine Figur meines Vaters* (Frankfurt, 1975); R. Lang (Jg. 1942), *Die Mansarde* (Königstein, 1979); B. Bronnen (Jg. 1938), *Die Tochter* (München, 1980) – ja, sogar I. Day (Jg. 1940), *Ghostwaltz* (New York, 1980) und P. Handke (Jg. 1942), *Wunschloses Unglück* (Salzburg, 1972) werden angeführt. Ich kann und will jedoch auf dies alles hier nicht mehr eingehen, zumal weitere solche Werke entweder schon erschienen sind oder zweifellos noch erscheinen werden.

JOST HERMAND

Beethoven und Bonaparte. Biographisches und Autobiographisches in der *Eroica*

I

Nachdem sich Beethoven in seiner 1. und 2. Symphonie noch weitgehend an die Grenzen des herkömmlichen Genres ‚Symphonie‘ gehalten hatte, überraschte er 1805 seine Zeitgenossen mit einer *Sinfonia eroica*, die mit allen bisherigen Normerwartungen radikal brach. Dieses neue Werk war nicht nur von gewaltiger Länge (allein der erste Satz dauerte über zwanzig Minuten), sondern wies auch eine ganz neue Gliederung auf. Lediglich der erste Satz entsprach (in etwa) dem bisherigen Sonatenschema, während darauf eine *Marcia funebre*, ein Scherzo und ein rondohaft verknüpfter Variationensatz folgten, für die sich in der bisherigen Symphonietradition kaum Vorläufer finden. Doch nicht allein das. Auch die enorm erweiterte Orchesterbesetzung, die metallische Härte der Bläser, die gewaltigen Paukenschläge, die stampfenden Marschrhythmen: alles sprengte den Rahmen der erwarteten Gefälligkeit. In diesem Werk gab es nichts Unterhalten-des mehr. Hier wurde das breitere Publikum zum erstenmal mit dem stürmischen Elan des Freiheitsrebellens Beethoven konfrontiert, der zwar schon in seinen frühen Sonaten und Kammermusikwerken an den Schranken des Überlieferten gerüttelt hatte, jedoch noch nie mit dieser Unverhülltheit, Deutlichkeit, ja geradezu militärischen Geste – die nirgends ihren aus der Klangwelt der Französischen Revolution und der napoleonischen Siege gespeisten Intonationsschatz verleugnete.

Nun, ließe sich einwenden, musikalische Battaglien, Schlachten- oder Militärsymphonien waren um 1805 an sich nichts Neues. Ihre Tradition reicht mindestens bis zu Clement Jannequins Madrigal *La guerre* von 1537 zurück, in dem die anfeuernden Kampfrufe und das darauf folgende Siegesgeschrei der Schlacht von Marignano zu hören sind. Diese militärischen Intonationen wurden dann vielfach in den Lauten- und Virginalstücken des 16. Jahrhunderts, den Battaglien-Suiten, Balletten, Melodramen, Operneinlagen und höfischen Repräsentationswerken des 17. Jahrhunderts sowie in jenen Programmsymphonien des 18. Jahrhunderts aufgegriffen, welche die Siege Friedrichs II., die Schlachten der Türkenkriege, die Seegefechte eines Nelson (Wanhall, Kauer, Wölfl, Dussek) und die Schlachten bei Marengo, Austerlitz, Jena, Aspern, Moskau, Vittoria und Belle-Alliance im Titel führen.¹ Doch trotz aller Trompetensignale, Marschrhythmen und Triumphmotive wirken die meisten Werke dieser Art – wie gewisse Jagdsymphonien oder Parademärsche des 18. Jahrhunderts – durchaus unterhaltend, ja fast belustigend. Im Gegensatz zu späteren Zeiten wird in ihnen der Krieg noch als etwas Abenteuerliches, Gentlemanhaftes, als eine Art Florettfechten mit anschließender Siegerehrung dargestellt. Man denke etwa an Franz Christoph Neubauers Schlachtensymphonie *La Bataille de Martinesti oder Coburgs*

Sieg über die Türken (1790), deren Sätze die Überschriften „Morgen“, „Réveille“, „Schlacht“, „Rückkehr zum Lager“ und „Siegesfest“ tragen² und wo, wie in den „überaus zahlreichen Militärsymphonien, -konzerten und -sonaten der Zeit von 1750 bis 1830“ (Haydn, Hummel), ein ausgesprochen ‚freundlicher‘ Ton vorherrscht.³ Dies ist ein Genre, dem auch Beethoven 1813 mit der *Symphonie Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* seinen Tribut zollte, mit dem jedoch seine *Eroica* trotz einiger Trompetensignale und ihres langen militärischen Trauermarsches nur wenig gemeinsam hat.

Genau besehen, ist Beethovens 3. Symphonie weniger eine Schlachtensymphonie als ein politisches Konfliktgemälde, ein weltanschauliches Bekenntnis, ein Manifest, dessen musikalische Substanz eher von der Revolutions- als von der Kriegsthematik herkommt. Wie wir wissen, schloß sich Beethoven bereits in frühen Jahren – als Rheinländer und Anhänger des jakobinisch gesinnten Bonner Professors Eulogius Schneider⁴ – den Freiheits-, Gleichheits-, Brüderlichkeitsparolen der radikalen Aufklärung und dann der Französischen Revolution an.⁵ Dafür sprechen vor allem seine *Kantate auf den Tod Josephs II.* von 1790 und dann seine *Geschöpfe des Prometheus* (1801), sein *Fidelio* (1805) sowie seine Musik zu Goethes *Egmont* (1810), deren Marsch-, Hymnen- und Signalcharakter deutlich an den Intonationsschatz der Musik der Französischen Revolution erinnert. Was in diesen Werken in Musik umgesetzt wird, sind – wie Boris Assafjew schreibt – „die appellartigen Ausrufe der Redner und Volksführer, die dem Auftreten von Flut und Ebbe vergleichbaren Wellen von Stimmen aus den Volksmassen, die Rhythmusintonationen der Trommeln, welche die Feinde der Revolution mit Schrecken erfüllen und die Revolutionäre in freudige Erregung versetzen, die Signale der gleichsam als Boten einer neuen Welt tönenden Militärtrompeten, die Schläge der Pauken und das triumphale und dröhnende Getöse von Siegen und Gefahren“: also all jene „ganz einfachen Intonationen, die von den Ereignissen dieser leidenschaftlichen Epoche in den Wirbel des Lebens einbezogen wurden“ und deren „breite Amplitude von Emotionen“ für „alle verständlich“ war.⁶

Daß solche Äußerungen nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern sich bis in die Melodie- und Rhythmusstruktur der Beethovenschen Musik dieser Jahre verfolgen lassen, beweist ein kurzer Blick auf die Werke eines Méhul, Gossec, Paer, Grétry, Cherubini, Catel, Lesueur oder auch jenes Rodolphe Kreutzer (dem Beethoven seine *Kreutzer-Sonate* widmete), in denen die gleichen Marsch-, Sieges-, Revolutions-, Trommel- und Grandeur-Intonationen vorherrschen.⁷ In ihr manifestiert sich jener Aktivismus, jener „Elan terrible“, von dem Grétry gern spricht,⁸ mit dem man die Massen immer wieder zu neuen Begeisterungstürmen hinzureißen versuchte und der von der Revolutionsmusik schließlich auch auf die Kriegsmusik des jungen Konsuls Bonaparte übergriff, wo dieser „Elan terrible“ dann im „Eclat triomphal“ kulminiert. Die Opern Grétrys und die Symphonien Gossecs waren Beethoven bereits Mitte der neunziger Jahre bekannt. Noch vertrauter wurde er mit dieser Musik, als er 1798/99 in Wien im Hause des französischen Gesandten Bernadotte verkehrte, in dessen

Gefolge sich auch besagter Kreuzer befand. Was jedoch von diesen Komponisten weitgehend als Gelegenheitsmusik für Nationalfeste und militärische Aktionen konzipiert wurde, erhebt Beethoven – aufgrund der mangelnden konkreten Situation – aus der reinen Militanz schnell auf die Ebene eines heroischen Humanitätspathos. Allerdings sollte man diese Erhöhung nicht mit einer rein ‚literarischen‘ Begeisterung verwechseln. Auch Beethovens Musik ist in manchen Werken dieser Jahre durchaus von der „ungestümen dithyrambischen Kampfesfreude der damaligen französischen Musik“, das heißt von ihrem spezifisch „aktivistischen Elan terrible und Eclat triomphal“ durchdrungen.¹⁰ Auch sie ist revolutionär gesinnt. Auch sie will ihre Hörer von den Stühlen reißen oder wenigstens in einen emotionalen Tumult versetzen. Auch sie versucht, Aufruhr zu stiften – wenn auch vorerst auf der Ebene der Gedanken und Gefühle.

Beethovens *Eroica* ist daher, wie gesagt, nicht einfach eine Fortsetzung der älteren Schlachtensymphonien, sondern zielt wesentlich höher. Sie ist der Versuch, den Elan der Französischen Revolution auch dann noch weiterzuvermitteln, als sich ihre letzte Hoffnung allein in dem jungen Konsul Bonaparte verkörperte. Wie viele der ehemaligen deutschen Radikalaufklärer und Jakobiner, also wie Jean Paul, wie Hölderlin, der ihn als die „Natur, die mit Waffengewalt erwacht“ ist, oder wie Hegel, der ihn als den „Weltgeist, der durch die Geschichte reitet“, apostrophierte,¹¹ sah auch der junge Beethoven in Bonaparte, der einmal zu den Anhängern Robespierres gehört hatte, lange Zeit einen konsequenten Republikaner, einen Befreier der Völker, der viele der bisherigen Monarchen von ihren Thronen jagte und überall Republiken stiftete – also den Vollstrecker und nicht den Bändiger der Französischen Revolution.¹² Und so gab er seiner 3. Symphonie, die er zwischen Mai und November 1803 niederschrieb und Anfang 1804 abschloß, „mit stolzem Selbstbewußtsein“ den ebenso anspruchsvollen wie aufrührerischen Titel *Bonaparte*.¹³ In diesem Werk wird also der frühere Revolutionselan zusehends in der Figur Napoleons ‚aufgehoben‘. Schließlich war dieser Mann nach dem Zusammenbruch der Jakobinerherrschaft und der Auflösung des Wohlfahrtsausschusses die einzige Hoffnung all jener Schichten geworden, die noch immer „demokratische Zukunftshoffnungen“ hegten¹⁴ und sich die Verwirklichung dieser Träume nur von einem charismatischen Befreier, einem wahren Volksführer, einem ‚Fürstenschreck‘ wie Napoleon versprochen.

Beethovens 3. Symphonie läßt sich darum nicht als der Ausdruck eines verblendeten Heroenkults abtun. Im Gegenteil. Sie ist ein Werk, das sich vom Befreier Napoleon, trotz einiger bereits früher angemeldeten Zweifel,¹⁵ noch immer eine Abschaffung der alten Standesbarrieren und somit eine steigende Demokratisierung der Gesamtgesellschaft erhofft. In ihr wird nicht einfach machtvoll geschmettert und heroisiert, kein peinlicher Personenkult getrieben, sondern geradezu überdeutlich der Eigenwert jedes einzelnen Instruments (und damit jeder einzelnen menschlichen Stimme) betont, aus deren komplexem Zusammenklang sich erst der spezifisch ‚symphonische‘ Charakter dieses Werks ergibt. „Beethovens Orchester“, schreibt Paul Bekker höchst einsichtsvoll, „ist

eine Summe von Einzelwesen, eine Republik.“¹⁶ In ihm regiere nicht ein Einzelner, während die anderen nur mit Tutti-Stellen abgespeist würden, sondern hier werde fast jedes Instrument solistisch behandelt, um so das spezifisch Demokratische des musikalischen Grundgestus zum Ausdruck zu bringen. Schon der 1. Satz, das Allegro con brio, läßt deshalb neben dem „Heldenthema“ auch eine Fülle anderer Melodienansätze zu Worte kommen.¹⁷ Was also dominiert, ist nicht das Majestätische, sondern das Kämpferische: die „scharfen Kontraste“, die „Keulenschläge“ der Pauken und die „metallisch glänzenden Farben“ der Bläser.¹⁸ In „atemberaubender Dramatik“ und „ständiger Steigerung“ wird hier ein „nie erlahmendes Kämpfertum“ beschworen, das seine Stärke und Überzeugungskraft aus einer „elementaren Dreiklangsthematik“ bezieht.¹⁹ Eine ähnlich komplexe Struktur zeichnet die folgende Marcia funebre aus, in der Beethoven die „Techniken der Sonatenform, der Variation, der Fuge, des Liedes“ zu einem „Hohenlied gefaßter Trauer“ verschmilzt,²⁰ um so der „zahllosen Opfer, der Ströme Blutes, der Ströme von Tränen“ zu gedenken, die „für die Sache der Freiheit“ geflossen sind. Nicht ein „Gedenke des Todes“ verkünde dieser Satz, behauptet Gustav Ernest, sondern ein „Gedenke der Toten“,²¹ und zwar aus der Sicht der Teilnehmenden, Mitempfindenden, Betroffenen dieses Kampfes. Im Scherzo-Allegro vivace des 3. Satzes hellt sich die Stimmung wieder auf, um dann im Allegro molto des Finales in einen Siegesjubel überzugehen, der wiederum auf einer höchst komplexen Struktur beruht und eine passacagliahafte Variationenfolge, fugatoartige Stellen, Sonatenformelemente sowie hinreißende Marschrhythmen zu einer durch und durch ‚heroisch‘ konzipierten Einheit zusammenfaßt.

Bei einem so emphatischen Ausdruck demokratischer Zukunftshoffnungen nimmt es nicht wunder, daß Beethoven auf die Nachricht über die Erhebung Bonapartes zum Kaiser am 18. Mai 1804 in helle Wut geriet. Wie wir wissen, hat er daraufhin das Titelblatt der 3. Symphonie, das die programmatische Aufschrift „Bonaparte“ trug, einfach durchgerissen. „Er ist auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch“, soll Beethoven bei dieser Gelegenheit geäußert haben, „nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen. Er wird sich nun höher wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden.“²² Die Partitur selbst zerriß Beethoven jedoch nicht. Ja, schon im Sommer 1804 ließ er sie durch die Privatkanpelle des Fürsten Lobkowitz einem kleineren Kreise zu Gehör bringen. Die öffentliche Uraufführung erfolgte allerdings erst am 7. April 1805 im Theater an der Wien im Rahmen einer ‚Akademie‘ des Geigers Franz Clement. Als das Ganze 1806 schließlich im Druck erschien, trug es den kryptischen und doch höchst offenkundigen Titel *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un granduomo*. Das klinge, schreibt Ernest, „wie wenn es sich um einen Toten handelte“.²³ Jedenfalls war für Beethoven die Aura, die den Namen Bonaparte bis dahin umgeben hatte, erst einmal verblichen. Geblieben war allerdings die „Erinnerung an die Revolution“, an den „Auftrag“, der in den folgenden Jahren lediglich andere Akzentsetzungen erhalten sollte.²⁴

Ein solches Werk konnte seine Wirkung auf das damalige Publikum nicht verfehlen. Wie alle großen Werke, in denen sich die entscheidenden Widersprüche einer bestimmten Epoche manifestieren, spaltete es dieses Publikum in zwei Lager.²⁵ Die eher konservativ gesinnte Gruppe fand diese Symphonie, die völlig gegen den Rahmen des Gewohnten verstieß,²⁶ viel zu lang und viel zu unübersichtlich, das heißt nicht gefällig, nicht unterhaltend, nicht kulinarisch genug. Die anderen, die eher Fortschrittsgesinnten, begrüßten dagegen die *Eroica* als die wahre „Zukunftsmusik“.²⁷ Sie betonten stets den neuen, ja völlig andersartigen Stil dieses Werks, das trotz seiner herkömmlichen Viersätzigkeit, wie sie schrieben, eine „sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie“ sei.²⁸

Da jedoch diese Gruppe durch die veränderte politische Situation nach 1804 nicht zum Zuge kam, kam auch Beethovens *Eroica* in den folgenden Jahren nicht recht zum Zuge. Schließlich entpuppte sich Napoleon nach diesem Zeitpunkt immer stärker als ein parvenühafter Selbstherrscher und französischer Imperialist, auf den man von fortschrittlicher Seite her keine Hoffnungen mehr setzen konnte. Das Ergebnis dieser politischen Veränderungen war eine allgemeine Tendenzwende, die sich in peinlichen Ergebenheitsadressen den heimischen Dynasten gegenüber manifestierte oder die Form eines blutrünstigen Chauvinismus annahm. Keine dieser Haltungen tangierte Beethoven im geringsten. Auch seine Werke der Folgejahre beweisen immer wieder, wie er in heroischer Verbitterung an dem einmal empfangenen ‚Auftrag‘ festhält. Wohl der beste Beleg dafür ist sein *Fidelio* von 1805, wo er sich in Klang und Inhalt vom Typ der ‚Rettungsoper‘ der Französischen Revolution inspirieren läßt. Doch auch sonst, selbst im *Agnus Dei* seiner späteren *Missa solemnis*, hört man immer wieder militärisch klingende Signalmotive, die eine deutlich antifeudalistische Grundgesinnung vertragen. Dasselbe gilt für jene Werke, die vom Intonationsschatz und Elan terrible der Befreiungskriege zehren. Man denke an die aggressive Vehemenz des letzten Satzes der 7. Symphonie, die Beethoven in den Jahren 1813 und 1814 stets mit der Schlachtensymphonie *Wellingtons Sieg* und der Kantate *Der glorreiche Augenblick* aufführen ließ. Überhaupt ist gerade diese Symphonie weniger eine Apotheose des Tanzes, wie der ästhetisierende Richard Wagner später schrieb, als eine Apotheose des Marsches,²⁹ die ihr Entstehen – nach Carl Czerny – vor allem den Ereignissen des Befreiungskrieges verdankte.³⁰

Eine neue Situation ergab sich für Beethoven (und die ihm Gleichgesinnten) erst nach dem Wiener Kongreß und der auf ihm verkündeten Restaurationspolitik, die eine Rückkehr zum Ancien régime befürwortete. Doch selbst in den Jahren nach 1815 gab sich Beethoven nicht ganz geschlagen und verfaßte neben seinen späten Klaviersonaten und späten Streichquartetten, in denen sich trotz aller Widerborstigkeit ein deutlicher Rückzug ins Subjektive bemerkbar macht, auch ein ins Menschheitliche ausgreifendes Werk wie seine 9. Symphonie, deren Schlußsatz sich sogar der menschlichen Stimme bedient, um die in die Zukunft projizierten Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit („Seid umschlungen, Millionen“) nicht allein der von vielen Hörern als ‚abstrakt‘ empfundenen Instrumentalmusik anzuvertrauen. Im Gegensatz zur biedermeierlichen Verfa-

chung des Musiklebens im Gefolge Rossinis und Webers (die noch den höchsten Stand der damaligen Musik vertraten) hielt Beethoven weiterhin am Maßstab des Kämpferischen oder zumindest Trotzigen, Hartnäckigen, Unbeugsamen fest. Und so blieb er durch sein bizarres Auftreten und das Mißtrauen, das ihm die Metternichsche Regierung entgegenbrachte, für das einfache Volk bis zu seinem Tode ein Symbol der Unbotmäßigkeit, ja ein Vertreter des „Militanten“, „Heldischen“.³¹ Als Beethoven starb und sich Tausende von Menschen dem Trauerzug anschlossen, soll eine Marktfrau einem Fremden auf die Frage, wer denn der Anlaß dieses riesigen Volksaufmarschs sei, geantwortet haben: „Wissens denn nôt, daß der General der Musikanten g'storb'n is?“³²

Doch in den dreißiger und vierziger Jahren trat selbst diese ‚Erinnerung‘ in den Hintergrund. Beethoven wurde zwar nicht so stark aus dem öffentlichen Bewußtsein verdrängt wie Forster, Hölderlin, Kleist oder Caspar David Friedrich,³³ aber doch mehr und mehr in den Bereich des Ästhetischen abgeschoben. Aus der genialischen Kraftnatur, ja dem ‚Revolutionär‘ Beethoven wird in diesen Jahren immer stärker ein Zauberer der Töne oder gar Priester des Numinosen, der als Legitimationsfigur der literarischen und musikalischen Romantik herhalten muß.³⁴ Auf diese Weise verwandelt man den rebellischen Titanen Beethoven schließlich in einen romantischen Außenseiter oder mißverstandenen Künstler, dessen Leben eine einzige ‚Eroica‘ gegen die Bananen war. Im gleichen Sinne wie Hector Berlioz in seiner *Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste* (1830) oder Robert Schumann in seinen *Kreisleriana* (1838) den Kampf des romantischen Künstlers gegen die Welt der Spießer oder die böse Welt schlechthin darzustellen versuchen, wird jetzt auch Beethoven vornehmlich in das Spannungsfeld zwischen musischen und amüsischen Menschen gestellt. Noch Liszt und Wagner haben Beethovens Musik weitgehend ihre eigene Auffassung vom ‚Heroischen‘, nämlich der einer Künstlerkarriere untergelegt. „Ihr Held ist“, wie Arnold Schmitz in seinem Buch über *Das romantische Beethovenbild* schreibt, „im Grunde genommen der Literaturheld“ und nicht der politische Held.³⁵ Und an dieser Ansicht hat sich auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht viel geändert. Es gab zwar – im Siegestaumel der Reichsgründung – auch einige platte politische Indienstnahmen Beethovens. So hat sich etwa Hans von Bülow nicht entblödet, Beethovens *Eroica* anlässlich eines öffentlichen Konzerts in Berlin „Otto dem Großen, dem Fürsten von Bismarck“, als dem wahren „Heroen“ des 19. Jahrhunderts, umzuwidmen. Doch im großen und ganzen läßt sich eher eine steigende Entpolitisierung beobachten, die zu einer immer stärkeren Akzentuierung des Privaten, Intimen, Psychologischen, Ästhetischen in Beethovens Musik führt. Da im Zuge der machtgeschützten Innerlichkeit der wilhelminischen Ära auf dem Sektor der Kultur an die Stelle des Citoyens zusehends der Bourgeois oder gar Parvenü tritt, wird ‚Öffentlichkeit‘ nicht mehr in der Form des Politischen, sondern nur noch in der Form des Künstlerischen erlebt. Wohl den besten Beweis dafür bildet die Tondichtung *Ein Heldenleben* (1899) von Richard Strauss, wo sich das ‚Heldische‘ lediglich im Durchsetzungsdrang des Künstlers innerhalb einer als amüsich empfundenen Welt manifestiert und wo

über dem egozentrischen Grundgestus alle ins Gesamtgesellschaftliche greifenden Intonationen verlorengehen. Hier beginnt jener Sezessionismus der Künste, der schließlich in den *Fin-de-siècle*-Stimmungen der Jahrhundertwende seinen Höhepunkt erlebt.

Programmatische Ausdeutungen von Beethovens *Eroica* werden darum in diesen Jahren immer seltener. Einer der letzten, der einen solchen Versuch unternommen hat, ist Paul Bekker in seiner großangelegten Beethoven-Monographie von 1911, wo er zwar den Bezug zu Bonaparte in den Mittelpunkt stellt, aber zugleich Beethoven als Komponisten so ästhetisiert bzw. in die Sehweise des Impressionismus einbezieht, daß aus dem Schöpfer der *Eroica* schließlich ein „Tondichter“ im Sinne von Liszt oder Strauss wird.³⁶ Doch sei dem, wie es wolle. In Bekkers Interpretation bleibt wenigstens ein Rest an biographisch-programmatischen Elementen erhalten. Bei rein formalistisch eingestellten Musikkritikern oder -wissenschaftlern verschwinden dagegen solche Inhaltsbezüge fast völlig. Den Auftakt dazu bildete das Buch *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) von Eduard Hanslick, das sich mit spezifisch ‚nachmärzlicher‘ Gesinnung gegen jede Art von weltanschaulicher Ausdeutbarkeit wendet. Besonders verwerfenswert findet Hanslick, wie zu erwarten, alle Formen der Programmmusik. Sein Ideal von Musik ist eine Instrumentalmusik, die sich überhaupt keinen Zweck setzt, die nur als „tönend bewegte Form“ auftritt und sich somit gegen jeden heteronomie-ästhetischen Interpretationsansatz sperrt.³⁷ Hanslick erscheint es geradezu unsinnig, in Beethoven einen „Republikaner“, in Spontini einen Repräsentanten des „französischen Kaiserreichs“ und in Rossini einen Vertreter der „politischen Reaktion“ zu sehen.³⁸ Musik ist für ihn keine ästhetisch gestaltete Weltanschauung, sondern in erster Linie Kunst – und nichts als Kunst. Und damit gab er allen Formalisten endlich die erwünschte Legitimationsbasis. Diese haben seitdem immer wieder behauptet, daß sich Instrumentalmusik selbst dann, wenn sie mit Titeln ausgeschmückt sei, inhaltlich überhaupt nicht fassen lasse.

Während sich solche Anschauungen in den fünfziger und sechziger Jahren – angesichts der gewaltigen Wirkung eines Liszt oder Wagner – noch auf Außen-seiter beschränkten, wurden sie mindestens seit dem Neuidealismus der Jahrhundertwende zur offiziösen Doktrin. Seitdem wird Instrumentalmusik fast ausschließlich als eine reine, absolute, autonome Musik analysiert.³⁹ Im Gefolge solcher autonomieästhetischen Parolen konnte schließlich in den zwanziger Jahren ein Strawinsky die von der überwältigenden Mehrheit der westlichen Komponisten und Musikkritiker sofort akzeptierte Parole aufstellen: „I consider that music is, by its very nature, powerless to *express* anything, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc.“⁴⁰ Daher nimmt es nicht wunder, daß derselbe Strawinsky über Beethovens *Eroica* lediglich folgendes gesagt hat: „How immaterial it is whether the Third Symphony was arrived at by way of the Republican Bonaparte or the Emperor Napoleon! Only the music matters!“⁴¹ Obwohl man solchen Äußerungen nur allzu deutlich anmerkt, daß hier höchst modernistische Vorstellungen heutiger Avantgardemusik ohne jede Skrupel auch auf ältere Instrumentalmusik übertragen werden (als

wären bereits die Komponisten des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts vornehmlich Materialfetischisten gewesen), wurde damit ein Paradigma vorgegeben, dem sich – außer einigen eher populären oder materialistischen Interpretationen älterer Instrumentalmusik – fast alle anspruchsvollen Musikinterpretationen der westlichen Welt der letzten dreißig bis vierzig Jahre unterworfen haben. Immer wieder liest man seither, um nur eine Stimme von 1972 herauszugreifen: „Es gibt keinen Nachweis dafür, daß Musik irgend etwas bedeute, was außer ihrer selbst läge. Sie hat keinen anderen Inhalt als den musikalischen, sie ist nur existentiell zu fassen.“⁴² Und in deutlicher Korrespondenz dazu wird im Hinblick auf Beethovens 3. Symphonie meist behauptet: „Ein poetisches oder gar politisches ‚Programm‘ ist in der *Eroica* nicht durchgeführt.“⁴³ „To some it is Napoleon“, sagte Toscanini über ihren ersten Satz, „to some it is Alexander, to me it is allegro con brio.“⁴⁴

II

Und so wird Beethovens *Eroica*, wie fast jedes Werk der älteren Instrumentalmusik, heute vorwiegend ‚abstrakt‘ gehört. Anstatt sich auch mit der historischen Herkunft und der inhaltlichen Intention dieses Werks auseinanderzusetzen, nimmt man das Ganze weitgehend als ein Klanggebilde hin, das einen rein motorisch-sensualistischen Charakter hat und als angenehmer ‚Sound‘ im Hörer ein vages ‚Feeling‘ erzeugt. Es gibt zwar noch immer einige Formhörer, ja sogar noch Strukturhörer, ja vielleicht sogar noch Gemüthörer (ohne daß damit ein wertender Akzent ins Spiel gebracht werden soll), aber die überwältigende Mehrheit der heutigen Musikrezipienten besteht aus sensualistisch-akustischen Hörern, die in die Klangwellen symphonischer, aber auch poporientierter Musik wie in eine warme Badewanne steigen, das heißt ohne den Willen zur gedanklichen oder gemüthhaften Anstrengung, zum Verstehenwollen, zur Erweiterung ihres historischen Bewußtseins. Und dies sind noch die ‚besseren‘ Hörer, die wenigstens einen spontaneistisch-kulinarischen Genuß ins Auge fassen. Die meisten hören dagegen Musik nur noch als Zweitphänomen neben anderen Tätigkeiten, wobei es ihnen schließlich gleichgültig wird, welche Art von Musik – ob nun Klassik, Romantik, Jazz, Pop oder Rock – einem solchen Background-Geräusch oder einer solchen ‚Muzak‘ zugrunde liegt.⁴⁵

Um also einem Werk wie der Beethovenschen *Eroica* wieder zu seiner ursprünglichen Bedeutung zu verhelfen, bedarf es eines ganz anderen Hörverhaltens, als es im Rahmen der elektronischen Musikberieselung von heute üblich oder möglich ist, innerhalb deren alles ins Eindimensionale funktionalisiert wird. Um nicht falsch verstanden zu werden: damit ist nichts gegen ein entspannendes oder auch motorisch-sensualistisches Musikhören gesagt, das lediglich auf den momentanen Genuß oder auch nur Konsum aus ist. Gemeint ist damit nur, daß ein solches Hörverhalten zum ‚Verständnis‘ eines Werks wie der *Eroica* nicht ausreicht. Schließlich würde ein solches Verhalten zum Verständnis eines Schiller-Dramas, eines Gemäldes von Caspar David Friedrich oder gar von Goethes

Faust auch nicht ausreichen. Daß wir uns beim Betrachten oder Lesen solcher Werke Mühe geben, während wir die *Eroica* geradezu ‚bewusstlos‘ hören, läuft letztlich auf eine Entwürdigung der Beethovenschen Musik hinaus. Auch ein solches Werk, selbst wenn es sich als ein rein akustisches Klanggebilde darbietet, läßt sich nur dann verstehen, wenn wir in das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart sowie in das von Ich und Werk ein dialektisches Moment bringen. Und dazu gehört als eine der entscheidenden Voraussetzungen eine beachtliche Portion historisches Wissen, ohne das alle künstlerischen Denkmäler der Vergangenheit für uns tot bleiben.

So ist es zum Verständnis der *Eroica*, wie wir gesehen haben, sicher nicht unwichtig zu wissen, in welchem Maße Beethoven von 1804 in Napoleon einen Vollstrecker der Ideen der Französischen Revolution gesehen hat und wie tief seine Enttäuschung über dessen Hybris gewesen sein muß. Während der Niederschrift der *Eroica* war Napoleon für ihn noch weitgehend der große Befreier, die Hoffnung aller unterdrückten Völker und Klassen, das heißt ein „von Gebirgshöhen herniedereilender Prometheus, der seine selbstgeschaffenen Menschenstatuen mit dem geraubten himmlischen Feuer berührt“. ⁴⁶ Es ist daher kein Zufall, daß ein Zentralmotiv der *Geschöpfe des Prometheus* auch im 4. Satz der *Eroica* neu auftaucht und dort zum Hauptmotiv des triumphalen Jubels wird. In einem ähnlichen Sinne hat auch der junge Heinrich Heine später Napoleon mit Prometheus gleichgesetzt. ⁴⁷ Was jedoch noch wichtiger ist: manche Beethoven-Forscher sehen in dieser höchst subjektiven Prometheus-Parallele, mit dem sich auch Beethoven selber gern verglichen haben soll, eine „merkwürdige Identifizierung mit Napoleon“. ⁴⁸ Das klingt auf Anhieb etwas bizarr, wirft aber die für die Deutung der *Eroica* wichtige Frage auf, ob es in diesem Werk neben den biographischen Elementen nicht auch ebenso starke autobiographische Elemente gibt. Schließlich ist die Musik der *Eroica* nicht mehr vornehmlich ‚malender‘ oder ‚redender‘ Natur, wie das im Rahmen der rationalistischen Darstellungsästhetik üblich war (in deren Umkreis noch persönlichkeitscharakterisierende Symphonien wie Haydns *Maria Theresia*, *Der Schulmeister* oder *Der Philosoph* gehören), sondern ist ein Produkt jener durch den Sturm und Drang geschaffenen Ausdrucksästhetik, deren Hauptziel darin besteht, sowohl im schaffenden Künstler als auch im anteilnehmenden Hörer einen Strom chaotisch gemischter Empfindungskonglomerate zu entfesseln. So gesehen, geht es in der *Eroica* nicht um eine einfache, sondern um eine gedoppelte Mimesis. Es ist nicht einfach Bonaparte, der hier dargestellt wird. Was in diesem Werk zum Ausdruck kommt, sind jene Empfindungen, Gedanken, Hoffnungen, welche dieser Bonaparte (und die hinter ihm stehenden Ideen der Französischen Revolution) im jungen Beethoven ausgelöst haben. In diesem Sinne ist die Musik der *Eroica* weniger biographisch intendierte Beschreibungsmusik als Einfühlungsmusik, Bekenntnismusik, Weltanschauungsmusik, die auf der versuchten Gleichsetzung des Eigenen und des Anderen beruht. In ihr äußert sich ein rebellischer Impuls, mit dem Beethoven – im Rahmen der Ideenkette ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ – auch seinen eigenen Freiheitsdrang, seine eigene Menschenliebe, sein eigenes nach Mitwir-

kung und Mitverantwortlichkeit lechzendes Ich gestaltet, das sich gegen die bestehenden Geistes-, Gefühls- und Klassenschranken der ihn umgebenden Gesellschaft auflehnt und sich durch diesen citizenhaften Gestus ebenfalls unter die ‚heroisch‘ Gestimmten einreihet. Man hat deshalb immer wieder von der Klangfigur des „Sich-Aufbäumens“ in Beethovens Musik gesprochen – und dafür neben der *Coriolan*-Ouvertüre vor allem die *Eroica* als Beispiel herangezogen.⁴⁹ Hanns Eisler streicht in diesem Zusammenhang gern den „Mut“ heraus, der in Beethovens Symphonien zum Ausdruck komme.⁵⁰ Sidney Finkelstein sieht in diesem rebellischen Grundgestus den dramatischen Durchbruch zum Konzept des „ganzen Menschen“, der sich nicht länger in den Dienst der herrschenden Adelskaste stellen will.⁵¹

Wenn daher die *Eroica* auf dem Schema ‚Kampf-Trauer-Triumph‘ aufgebaut ist, so wird damit auch Beethovens eigenes Konfliktfeld umrissen. In der projizierten Figur des Bonaparte werden auch seine eigenen Hoffnungen, Kämpfe, Rückschläge und Triumphgefühle mitgestaltet. Hier geht es auch um Beethovens höchst persönlichen Kampf um Anerkennung, um sein eigenes Verzagen und sein eigenes Sich-Aufbäumen gegen die ihn immer wieder bedrängende Übermacht der Gesellschaft und des eigenen Körpers. Schließlich war Beethoven gerade im Jahr 1802, dem Jahr des *Heiligenstädter Testaments*, durch eine tiefe menschliche Krise gegangen. Von schwersten Darmkoliken heimgesucht und zugleich mit der Einsicht in den unausweichlichen Verlust seines Gehörs konfrontiert, hatte er sein eigenes Ich – unter heroischem Einsatz aller ihm verbliebenen Willenskräfte – erst im Jahr 1803, dem Jahr der *Eroica*, wieder mühsam stabilisiert. Und so ist seine 3. Symphonie auch ein Dokument seiner eigenen Kämpfe, Niederlagen, des Verzagenswollens und der Überwindung der eigenen Gebrechlichkeit: ein Dokument des Sich-Auffrassens, des Aktivseinwollens, des Schaffensdranges. In Anlehnung an Bonaparte will in ihr auch Beethoven seinen weltverändernden Elan, seine Frustrierungen und Hoffnungen, seinen Kampf gegen das Schicksal und seine allesüberwindende Liebe zum Leben zu Gehör bringen. ‚Schicksal‘ bedeutet dabei in diesem Zusammenhang: mit ungeheuren Gaben des Geistes und des Gemüts niedrig geboren zu sein, sich emporkämpfen zu müssen, gegen Kastenschranken zu stoßen, diese niederzureißen, sich nicht unterkriegen zu lassen – und dann in rückhaltloser Offenheit als ein selbstbewusstes, selbstverantwortliches, freies ‚Ich‘ aufzutreten. Diese Haltung ließe sich mit vielen mündlichen oder brieflichen Äußerungen Beethovens aus jenen Jahren belegen. So schreibt er etwa am 16. November 1801 an seinen Freund Wegeler: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. O, es ist schön, das Leben tausendmal leben! Für ein stilles Leben, nein, ich fühl’s, ich bin nicht mehr dafür gemacht.“

Allerdings muß man dabei im Auge behalten, daß hier das wiederholte ‚Ich‘ nicht im modernen Sinne als bloße Ichheit verstanden wird. ‚Ich‘ ist für Beethoven nichts Kleines, Partikulares, auf das Private Beschränktes, sondern eine Form von Subjektivität, die so stark ist, daß sie alles bloß Privatistische weit hinter sich läßt und ins Menschheitliche ausgreift, indem sie das befreite Ich als

Repräsentanten einer sich emanzipierenden Menschheit hinstellt und den Rest dieser Menschheit (à la Bonaparte) durch eine geradezu Befehle erteilende, aufwühlende, postulierende und deklarierende Musik zu den Höhen dieses neuen Selbstbewußtseins emporzureißen versucht. In diesem Sinne läßt sich Beethovens Ich im Gefolge der Genieästhetik des Sturm und Drang als eine Manifestation der berühmten *volonté generale* charakterisieren. Im Gegensatz zu jenen „elenden, egoistischen Menschen“, wie er immer wieder haßerfüllt schreibt,⁵² die nur an sich selber denken, empfindet Beethoven dieses revolutionär gesinnte Ichbewußtsein als eine gesellschaftliche Verpflichtung, nämlich sich in den Dienst einer als human geltenden, fortschrittlichen oder gar menscheitsbefördernden Idee zu stellen. Den Wert des Ich erkennt zu haben, bedeutet für ihn, nicht mehr geduckt, kleinlich, egoistisch, sondern groß, selbstlos, heroisch aufzutreten. Sein Fidelio, sein Egmont und sein Bonaparte sind dementsprechend alles Figuren, die über sich selbst ins Edlere, Höhere hinausgreifen. Sie trachten nicht nach bloßem Selbstgenuß, sondern wollen Vorbilder einer heroisch gesehenen Gattenliebe, Vaterlandsliebe, ja Menschheitsliebe sein. Ihr Grundimpuls ist deshalb nie der des Selbstsüchtigen, Parasitären oder Narzisstischen. Sie wollen tätig sein, und zwar im Sinne jenes Postulats, das Fichte im 3. Buch seiner *Bestimmung des Menschen* als eine Verpflichtung zum Handeln, das heißt als Konzept einer weltverändernden Tatphilosophie umschreibt.⁵³

Doch selbst mit dieser Einsicht in die politischen, sozialen und psychologischen Voraussetzungen sollten wir uns bei einer genaueren Analyse der *Eroica* noch nicht zufriedengeben. Ein wahrhaft ‚historisch-bewußtes‘ Hören, das sowohl die geschichtlichen Voraussetzungen überprüft als auch sich selbst in ein dialektisches Verhältnis zu den damaligen Intentionen setzt, müßte noch mehr umschließen. Schließlich wollen wir nicht nur Gewesenes erkennen, uns unhistorisch mit diesem identifizieren und einfach in Edelmut schwimmen, sondern zugleich den spezifischen Inhalten dieser hochgemuten Freiheitsideale auf den Grund kommen, die letztlich – trotz aller postulierten ‚Menschenliebe‘ – höchst begrenzte, bürgerliche blieben und zugleich vom Umschlag in den Cäsarismus bedroht waren (was bereits Beethoven bis zur Weißglut erbitterte). Andere solcher Widersprüche blieben ihm aufgrund der sozio-ökonomischen Rückständigkeit der deutschen und österreichischen Verhältnisse vorerst verborgen. Noch bei der Niederschrift der *Eroica* glaubte er ungebrochen an das Positive der menschlichen Selbstentfaltung und Selbstherrlichkeit, ohne zu merken, daß diese ‚Selbstentfaltung‘ auch zu einer – von Schiller vorgezeichneten – Flucht in die ‚überschwengliche Misere‘ oder zu einer steigenden Rücksichtslosigkeit im späteren kapitalistischen Sinne führen konnte. Manche der linken Kritiker des 20. Jahrhunderts haben ihm das scharf angekreidet. So schreibt etwa Brecht 1944 höchst indigniert: „Beethoven mag ich immer noch nicht, dieses Drängen zum Unter- und Überirdischen, mit den oft (für mich) kitschigen Effekten und der ‚Gefühlsverwirrung‘. Das ‚sprengt alle Bande‘ wie der Merkantilismus, da ist diese innige Pöbelhaftigkeit, dieses ‚seid umschlungen Millionen‘, wo die Millionen den Doppelsinn haben (als ginge es weiter ‚dieses Coca Cola der ganzen

Welt!').⁵⁴ Obwohl in einer solchen Notiz auch die Wut Brechts über die fortschreitende Vermarktung Beethovens durch Hollywood und Toscanini sowie eine gewisse Skepsis gegenüber den Volksfrontkonzepten seines Freundes Eisler zum Ausdruck kommt, äußert sich hierin zugleich ein Gespür für jenen Beethoven, der – wenn er ohne die nötige Distanz gehört wird – seine Hörer einfach mitreißt, einfach aufputscht, einfach zum sinnlosen Schwitzen bringt, anstatt ihre Gedanken und Gefühle, wie Brecht es gern möchte, in eine vernünftige Bahn zu lenken.

Nun, nicht alle sind heutzutage so musikempfindlich wie Brecht – und geraten beim Anhören der *Eroica* sofort ins ‚Schwitzen‘. Aber das bewußtlose Hören, das sich rein von dem mitreißenden Elan und der bestrickenden Klangsinnlichkeit dieses Werks gefangennehmen läßt, ist weiterhin dominant geblieben, ja wird von Jahr zu Jahr immer stärker. Beethovens *Eroica* muß sich daher immer wieder die übelsten Prostituierungen gefallen lassen – selbst zu rein reklamehaften oder faschistischen Zwecken. Und daran wird sich solange nichts ändern, wie die Welt der Instrumentalmusik als abstrakt, allgemein und damit austauschbar gilt. Vielerorts wird noch immer so getan, als seien Gefühle und Empfindungen Phänomene, die etwas prinzipiell Unhistorisches, Allgemein-Menschliches und damit nur existentiell Erfahrbares haben. Deshalb versuchen die meisten Hörer, sich weiterhin ‚unmittelbar‘ in Beethovens Seele einzufühlen, ohne zu erkennen, daß auch der Gefühlshaushalt – zu schweigen vom Gedankenhaushalt – der Zeit um 1800 notwendig ein ganz anderer als der unsrige war. Auch Gefühle sind, wenn man sie auf ihre spezifischen Inhalte befragt, notwendig historisch. Man befragt sie eben nur nicht auf diese Inhalte.

Es wäre an der Zeit, solchen Formen des Hörens wieder mit dem Postulat eines auch inhaltsbezogenen, historisch-bewußten und damit dialektischen Hörens von Instrumentalmusik entgegenzutreten – anstatt in Werke wie Beethovens *Eroica* einfach wie in eine warme Badewanne zu steigen oder sich von ihnen bewußtlos aufpeitschen zu lassen. Nur so bekäme man wieder einen Sinn für die wahre Größe und zugleich Problematik dieser Musik, welche von den *fortschrittlichsten* Intonationen ihrer Zeit getragen ist, aber eben nur von den *fortschrittlichsten* Intonationen *ihrer* Zeit. Sie dialektisch zu hören, würde also bedeuten, sich sowohl in ihre historische Widersprüchlichkeit einzulassen als auch einen Respekt für ihren rebellischen Grundimpuls zu entwickeln, mit dem sich Beethoven über diese Widersprüchlichkeit hinwegzusetzen versuchte. Da sich dieses Werk mitten in die Entscheidung stellt, sollten sich auch seine Hörer mitten in die Entscheidung stellen. Schließlich war nicht nur Beethovens Ich ein Ensemble verschiedenster gesellschaftlicher Faktoren, in dem sich Altes und Neues, Reaktionäres und Fortschrittliches, Unerkanntes und Erkanntes oft erbittert miteinander befehdeten; auch unser eigenes Ich ist ein solches Ensemble.

Kommen wir zum Schluß. Ein Hören dieser Art könnte uns vor zwei Dingen bewahren: zum einen vor einer platten Reduktion auf den historischen Anlaß, die nur das geschichtlich Konkrete hervorhebt (in diesem Falle den Bezug zu

Bonaparte), und zum andern vor einem ahistorischen Existentialismus, der nur das Unkonkrete akzentuiert (in diesem Falle irgendwelche nebulös bleibenden Gefühle). Im Gegensatz zu solchen Einseitigkeiten müßte ein historisch-bewußtes Hören stets auf einer innigen Dialektik von Historisierung und eigenem Erleben beruhen. Anstatt sich einfach mit den geschichtlichen Details abzufinden oder sich bloß von der sinnlichen Unmittelbarkeit mitreißen zu lassen, sind wir im Rahmen eines solchen Hörens ständig dazu aufgerufen, diese beiden Haltungen aufeinander zu beziehen. Einfühlung und Verfremdung sollten deshalb bei einem derartigen Hören keine unüberwindbare Antinomie bilden, sondern in einem lebhaften Wechselverhältnis stehen. Bei jedem großen Kunstwerk, erklärt Robert Weimann einmal, werden wir dazu angehalten, stets „beides zu tun“, das heißt uns „in das Geschehen einzufühlen“ und uns „zugleich davon zu distanzieren“. Ja, Weimann behauptet sogar, daß die „Dialektik von Identifikation und Distanzierung“ zum Grundbestand jeder „realistischen Wirkung“ im besten Sinne des Wortes gehöre.⁵⁵

Und damit landet man notwendig bei der leidigen, aber unumgänglichen Erbe-Frage. Was an der *Eroica* weiterhin beerbbar ist, wäre demnach weniger ihr weltanschauliches Konzept als die in ihr ausgedrückte Tatgesinnung, deren Widersprüche nicht einfach flach optimistisch im Gefolge des gängigen ‚Per aspera ad astra‘-Schemas überspielt werden, sondern im Rahmen eines gewaltigen Konfliktgemäldes ganz offen zur Schau treten. Was also an diesem Werk beerbbar ist, ist vornehmlich das Rebellische und Engagierte, der in ihm ausgedrückte Appell zum Aktivismus, der zwar seine nachgewiesenen historischen Begrenzungen aufweist, jedoch in seinem ethisch getönten Grundgestus noch immer von größter Eindringlichkeit ist. Ja, nicht nur das. Die *Eroica* hat in den letzten 180 Jahren einen solchen Bedeutungszuwachs erfahren, daß sie heute – auf allegorischer Ebene – weit über ihren konkreten Anlaß hinausreicht. Schließlich hören historisch bewußte Hörer in diesem Werk heutzutage nicht nur die Reaktionen des jungen Beethoven auf die Ideen der Französischen Revolution, sondern auch unsere eigenen Reaktionen auf bestimmte politische Umwälzungen sowie auf jene Männer, die sich als die Vollstrecker dieser Umwälzungen aufgespielt haben. Trotz aller innig gefühlten Trauer, die uns beim Anhören des 2. Satzes überkommt, werden wir jedoch dabei im weiteren Verlauf dieses Werks zugleich in jener Hoffnung bestärkt, die Beethoven im 4. Satz in jenem Thema ausdrückt, das bereits in den *Geschöpfen des Prometheus* eine entscheidende Rolle spielt. Statt nach dem ersten Anlauf sofort defätistisch zu verzagen und nur die ‚geseheiterte Hoffnung‘ darzustellen, greift Beethoven hier – „mit einem gewissen sprechenden Ausdruck“, wie er gern schreibt – weit in die Zukunft und damit zu jenen Hörern voraus, die nach ähnlichen Enttäuschungen ebenfalls nicht verzagen, sondern weiterzuhoffen und weiterzukämpfen versuchten.

Und damit stellt sich die Frage des Eigenen und des Anderen auch für uns. Gerade das Andere kann oft das besonders Eigene sein, wenn uns dieses Andere als besonders anregend, stimulierend, vorbildlich und damit modellartig erscheint. Für Beethoven erfüllte Bonaparte diese Funktion, in welchen er sein

Wesen am intensivsten hineinprojizieren konnte. Obwohl er durch und durch Künstler war, ging es ihm – wenigstens in den Jahren der *Eroica* – mindestens ebenso sehr um Politik. In diesem Werk flossen daher Biographie und Autobiographie in einer höheren Form von Wunschbiographie zusammen, die wie alle hochgespannten Tagträume zwar stellenweise ans Illusionäre grenzt, aber zugleich von faszinierender Utopieträchtigkeit ist. Und als uneingelöste Utopie (wie auch überragendes Kunstwerk) sollte gerade die *Eroica* weiterhin zum unabdingbaren Wunschkvorrat aller in Richtung ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ gestimmten Menschen gehören.

Anmerkungen

- 1 Vgl. H. Engel, Battaglia. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. I (Kassel, 1951), Sp. 1405–1411.
- 2 Vgl. *Battle Music* (Nonesuch H-71146).
- 3 Engel, Sp. 1410.
- 4 Vgl. W. Grab, Eulogius Schneider. In: *Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Jakobinismus*. Hrsg. von G. Mattenklott / K. Scherpe (Kronberg, 1975), S. 72.
- 5 Vgl. allgemein F. Knight, *Beethoven and the Age of Revolution* (London, 1973).
- 6 B. Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß* (Berlin, 1976), S. 298.
- 7 Vgl. *Military Fanfares, Marches & Choruses from the Time of Napoleon* (Nonesuch H-71075).
- 8 Vgl. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild* (Berlin, 1927), S. 163.
- 9 Ebd., S. 173.
- 10 Ebd., S. 174.
- 11 Vgl. W. Riezler, *Beethoven* (Zürich, 81962), S. 140.
- 12 Vgl. Knight, S. 36 ff. und W. Siegmund-Schultze, *Beethoven* (Leipzig, 1975), S. 44 ff.
- 13 G. Ernest, *Beethoven* (Berlin, 1927), S. 162.
- 14 P. Bekker, *Beethoven* (Berlin-Leipzig, 1911), S. 166.
- 15 Vgl. hierzu bereits Beethovens Brief an Friedrich Hofmeister vom 8. April 1802, in dem er Bonaparte das Konkordat mit dem Papst verübelt. In: L. van Beethoven, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. von F. Prelinger, Bd. I (Wien-Leipzig, 1907), Nr. 38.
- 16 Bekker, S. 167.
- 17 Ebd., S. 170.
- 18 Ebd., S. 170 f.
- 19 Siegmund-Schultze, S. 167.
- 20 Ebd., S. 168.
- 21 Ernest, S. 160.
- 22 Ebd., S. 162.
- 23 Ebd., S. 163.
- 24 Einige gute Charakterisierungen von Beethovens Einstellung Napoleon gegenüber bietet M. Solomon, *Beethoven* (New York, 1977), S. 132 ff. („Bonaparte: The Crisis of Belief“).
- 25 Riezler, S. 139.

- 26 Vgl. E. Voss, Beethovens ‚Eroica‘ und die Gattung der Symphonie. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970* (Kassel, 1971), S. 600.
- 27 Vgl. W. Hess, *Beethoven* (Winterthur, o.J.), S. 109.
- 28 Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 13. Februar 1805.
- 29 Vgl. R. Beling, *Der Marsch bei Beethoven* (Bonn, 1960), S. 22 ff.
- 30 Schmitz, S. 175.
- 31 H. Hollander, Zur Psychologie des Helden in Beethovens ‚Eroica‘. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 128 (1967), S. 206.
- 32 Ebd.
- 33 Vgl. J. Hermand, Das offene Geheimnis. Caspar David Friedrichs nationale Trauerarbeit. In: J. H., *Sieben Arten an Deutschland zu leiden* (Königstein, 1979), S. 37 ff.
- 34 Vgl. Schmitz, S. 1 ff.
- 35 Ebd., S. 154.
- 36 Bekker, S. 164 ff.
- 37 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1881), S. 66.
- 38 Ebd., S. 90 f.
- 39 Vgl. C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel, 1978), S. 110 ff. und J. Hermand, *Konkretes Hören. Zum Inhalt der Instrumentalmusik* (Berlin, 1981), S. 63 ff.
- 40 I. Strawinsky, *Chronicle of My Life* (London, 1936), S. 91 f.
- 41 Zit. in E. Fischer, *The Necessity of Art* (Baltimore, 1969), S. 180.
- 42 H. Vogt, *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart, 1972), S. 8 f.
- 43 Hess, S. 106.
- 44 Zit. in G. R. Marek, *Beethoven. A Biography of a Genius* (New York, 1969), S. 345.
- 45 Vgl. Hermand, *Konkretes Hören*, S. 136 ff.
- 46 Bekker, S. 178.
- 47 Vgl. J. Hermand, Napoleon im Biedermeier. In: J. H., *Von Mainz nach Weimar. 1793–1919. Studien zur deutschen Literatur* (Stuttgart, 1969), S. 113.
- 48 Hollander, S. 205.
- 49 E. H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen* (Berlin, 1952), S. 37.
- 50 H. Eisler, *Musik und Politik. Schriften*. Hrsg. von G. Meyer (München, 1973), I, S. 26 ff.
- 51 S. Finkelstein, *How Music Expresses Ideas* (New York, 1970), S. 60.
- 52 Brief an Karl Amenda vom 1. Juni 1801.
- 53 Vgl. F.-J. Machatius, „Eroica“ (Das transzendente Ich). In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962* (Kassel, 1963), S. 194.
- 54 B. Brecht, *Arbeitsjournal* (16. 8. 1944).
- 55 R. Weimann, Zur Genesis und Struktur realistischer Weltaneignung. Grundzüge eines historisch-funktionalen Realismusbegriffs. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* (1979), H. 2, S. 41.

Aus unserem literaturwissenschaftlichen Programm 1982

Norbert Abels

Sicherheit ist nirgends

Aufklärung und Judentum bei
Arthur Schnitzler

168 Seiten, kt. DM 38,-
ISBN 3-7610-8169

Arthur Schnitzler entwirft das Bild der Donaumonarchie aus der Perspektive des Verfolgten. Zum Hauptmerkmal seiner tragenden Figuren wird deshalb nicht zufällig das Herumirren in der Welt, die Suche nach einem Ort der Sicherheit, den es nicht mehr zu geben scheint. Skepsis, Entsagung, Sprache und Verantwortung, Heimat und Assimilation sind Kategorien, die sowohl die Problematik jüdischer Identität als auch das Scheitern der Aufklärung erhellen.

Kurt Bartsch/Dietmar Goltschnigg/
Gerhard Melzer (Hrsg.)

Für und wider eine österreichische Literatur

192 Seiten, kt. DM 34,-
ISBN 3-7610-8167-7

Die Frage nach dem Selbstverständnis der österreichischen Literatur trifft den Nerv einer jeden Auseinandersetzung mit ihr. Der hier vorgelegte Sammelband behandelt diese Fragen aus unterschiedlichen Perspektiven und an verschiedenen literarischen Beispielen. Zu Wort kommen österreichische Schriftsteller und Journalisten sowie Literaturwissenschaftler des In- und Auslands.

Christiane Bohnert

Brechts Lyrik im Kontext

Zyklen und Exil

320 Seiten, kt. DM 58,-
ISBN 3-7610-8174-X

Brechts Lyrik wird hier erstmals – von der „Taschenpostille“ (1926) bis zur „Kriegsfibel“ (1955) – als eine Folge von Zyklen verstan-

den und auf ihre zyklische Bedeutung, das argumentative Verfahren und die entstehungs- und zeitgeschichtlichen Verhältnisse hin untersucht. So wird der Stellenwert der Lyrik im Gesamtwerk Brechts deutlich. Zugleich erweist sich das Exil als ein konstitutives Element in Brechts Kommunikationsästhetik.

Kathinka Dittrich/Hans Würzner (Hrsg.)

Die Niederlande und das deutsche Exil 1933-1940

252 Seiten, kt. DM 58,-
ISBN 3-7610-8173-1

Über das deutsche Exil in den Niederlanden ist bisher wenig bekannt. Das vorliegende Buch faßt die Ergebnisse eines Symposiums zusammen, das deutsche und niederländische Wissenschaftler im Rahmen der Vorbereitung der vielbeachteten Ausstellung Amsterdam-Berlin (1982) durchführten. Die verschiedenen Beiträge beleuchten neben Literatur und Literaturkritik, Theater, Kabarett, Karikatur, Film, Musik und Bildender Kunst die politische Situation der Niederlande und die Tätigkeit der unterschiedlichen politischen Gruppierungen unter den deutschen Emigranten und Exilierten. Auf die spezifischen Bedingungen der jüdischen Emigranten nehmen zwei der insgesamt neunzehn Aufsätze Bezug.

Michael E. Geisler

Die literarische Reportage in Deutschland

Möglichkeiten und Grenzen eines
operativen Genres

440 Seiten, kt. DM 49,80
ISBN 3-589-20806-6

Die vorliegende Arbeit liefert einen Beitrag zum Verständnis operativer Literaturformen. Die literarische Reportage kann hierfür als Musterbeispiel angesehen werden. Um

Athenäum · Hain · Scriptor

eine Unterscheidung zwischen journalistischer und literarischer Reportage treffen zu können, werden ihre Eigenarten herausgearbeitet: Selektionsqualität, Einbezug der Persönlichkeit des Berichterstatters und literarische Gestaltung des Materials. Im folgenden wird erstmals ein Überblick über die Entwicklung der literarischen Reportage gegeben, die bis in ihre Vorformen bei Forster, Seume, Börne und Heine zurückverfolgt wird. Gegenwärtige Tendenzen werden u. a. am Beispiel Günter Wallrafs aufgezeigt.

Viktoria Hertling

Quer durch: von Dwinger bis Kisch

Berichte und Reportagen über die Sowjetunion aus der Epoche der Weimarer Republik

192 Seiten, kt. DM 34,-
ISBN 3-445-02248-8

Die Faszination weiter Bevölkerungskreise durch die neuen Möglichkeiten authentischer Berichterstattung, wie Momentphotographie, Film und Augenzeugenbericht, die durch rapide sich entwickelnde Verlags- und Pressemonopole verbreitet wurden, hatten auch führende Politiker der Weimarer Republik erkannt. Unter dem Gesichtspunkt der von diesen Kreisen propagierten „Gefahr aus dem Osten“ analysiert die vorliegende Arbeit ein politisch breites Spektrum literarischer Reportagen über die Sowjetunion.

Heinrich Lindenmayr

Totalität und Beschränkung

Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“

136 Seiten, kt. 26,-
ISBN 3-445-02176-7

„Aber wer wird das lesen?“ fragte ein Rezensent bei Erscheinen des „Kalkwerks“. Ausgehend von den Schwierigkeiten der Lektüre wird hier versucht, mit einer Analyse

des Erzählverfahrens Orientierungs- und Lesestrategien zu entwickeln. Dabei zeigt sich, daß der Text Thomas Bernhards eine erschöpfende Ausdeutung nicht zuläßt.

Hans Rudolf Vaget

Goethe. Der Mann von 60 Jahren

Mit einem Anhang über Thomas Mann

186 Seiten, kt. DM 29,80
ISBN 3-7610-8170-7

Das Buch von Vaget stellt den ersten Versuch dar, Goethes großes erotisches Stanzengedicht „Das Tagebuch“, das bislang ein Schattendasein in der Goethe-Forschung führte, sinnvoll in das Leben und Schaffen Goethes einzuordnen. Grundlage der Argumentation Vagets bildete eine genaue Analyse, die in der geheimen Korrespondenz zwischen Liebesakt und Schreibakt das wesentliche dichterische Anliegen dieses Textes entdeckt. In einem abschließenden Kapitel werden die überraschenden Spuren verfolgt, die das Tagebuch u. a. bei Thomas Mann hinterlassen hat.

Silvia Volckmann

Zeit der Kirschen?

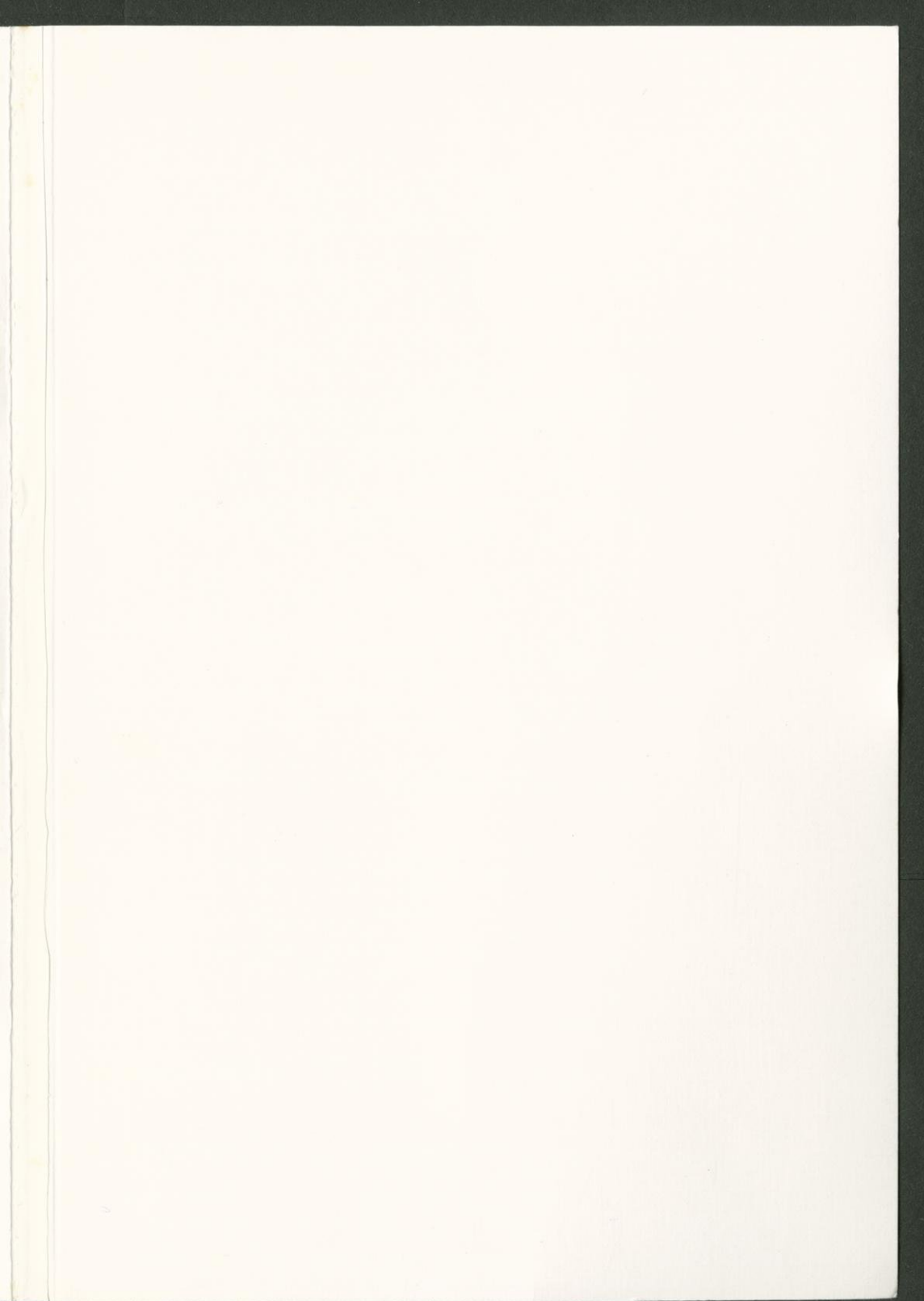
Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger

328 Seiten, kt. DM 44,-
ISBN 3-445-02262-3

Natur, eines der großen Themen der lyrischen Tradition, ist angesichts zerstörter Landschaften und verseuchter Umwelt fragwürdig geworden. Von anderen Publikationen zu diesem Themenkomplex unterscheidet sich die vorliegende Arbeit dadurch, daß sie den Gebrauch des poetischen Naturbildes bei vier bekannten Gegenwartsauteurs auf das zugrundeliegende Verhältnis von ästhetisch-ideologischem Anspruch und gesellschaftlicher Geltung hin untersucht.

**Verlagsgruppe Athenäum · Hain · Scriptor · Hanstein
Königstein/Taunus**





Weil in den letzten fünfzehn Jahren sowohl die Tendenz zum Dokumentarischen als auch die Rückwendung zum Individuellen im Mittelpunkt des literarischen Interesses standen, haben Gattungen wie Biographie und Autobiographie eine neue Bedeutung gewonnen. Beide werden hier zum erstenmal in den Mittelpunkt eines Bandes gestellt, der sich mit ihren wechselseitigen Beziehungen und ihrer Verflochtenheit mit anderen Darstellungsformen befaßt.

Der Themenkreis reicht dabei von grundsätzlichen Genrebestimmungen literarischer und historiographischer Biographik sowie Einzelanalysen einschlägiger Werke des 19. Jahrhunderts bis zu den biographisch-autobiographischen und diaristischen Werken von Lily Braun, Lou Andreas-Salomé, Bertolt Brecht, Max Frisch, Christa Wolf, Peter Weiss und zur allerjüngsten „Welle“. Die Beiträge setzen sich aus westdeutschen, nordamerikanischen und in den USA lehrenden Historikern und Literaturwissenschaftlern zusammen. Zu ihnen gehören Sandra Frieden, Reinhold Grimm, Theodore Hamerow, Jost Hermand, Rolf Kieser, Andreas Lixl, Bidy Martin, Günter Oesterle, Ingrid Oesterle, Heinz Oesterle und Lothar Scheuer.

Die Herausgeber: Reinhold Grimm und Jost Hermand sind Professoren für Deutsche Literaturgeschichte an der University of Wisconsin/Madison, USA.