

GÜNTER BLAMBERGER, RÜDIGER GÖRNER  
UND ADRIAN ROBANUS (HRSG.)

# BIOGRAPHY – A PLAY?

Poetologische Experimente  
mit einer Gattung  
ohne Poetik

---



MORPHOMATA

---

Im Unterschied zu vielen Genres in der abendländischen Tradition gibt es für biographisches Schreiben keine Gattungspoetiken, nur Prototypen, Vorbilder, und die bis heute dominante Erzählordnung ist die chronologische. Kausal- und Finalnexus eines Lebens werden so in wissenschaftlichen wie literarischen Biographien in der Regel behauptet und miteinander verbunden. Die Aufsätze dieses Bandes stellen im Kontrast dazu Variationsmöglichkeiten biographischer Poetologie vor, historische wie gegenwärtige Experimente, (inter-)mediale Spielformen wie Alternativen der Narration. Einige der Beiträge sind zugleich Werkstattberichte von Biographen, die Auskunft über die Konstruktionsprinzipien ihres Schreibens geben.

Der Titel des Bandes bezieht sich auf Max Frischs Theaterstück *Biografie: Ein Spiel*, das 1967 entstand und 1968 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde, und variiert dessen Ausgangsbedingung, ersetzt den Registrator, der dem Helden Kürmann erlaubt, sein Leben – immer wieder dessen entscheidende Situationen verändernd – neu zu leben, durch den Biographen, der die Vita des Biographierten in allen ihren Handlungsoptionen als ein offenes Experiment zu beschreiben versucht.

GÜNTER BLAMBERGER, RÜDIGER GÖRNER  
UND ADRIAN ROBANUS (HRSG.) -  
BIOGRAPHY - A PLAY?



MORPHOMATA  
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG  
BAND 47

PUBLIKATIONSBEIRAT:  
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,  
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART



HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER,  
RÜDIGER GÖRNER UND ADRIAN ROBANUS

# **BIOGRAPHY – A PLAY?**

Poetologische Experimente  
mit einer Gattung  
ohne Poetik

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2020 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Adrian Robanus

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6535-1

---

# INHALT

Vorwort	9
I.	
GÜNTER BLAMBERGER „Lieblose Legenden“? Anmerkungen zur Poetologie und Ethik des Biographierens	19
RÜDIGER GÖRNER (Farb-)Töne in Künstlerleben. Biographieren zwischen Theorie und Praxis am Beispiel von Oskar Kokoschka und Anton Bruckner, nebst einem einleitenden Seitenblick auf John Keats	37
RÜDIGER SAFRANSKI Über Biographien. Einige Bemerkungen in eigener Sache	53
ROSEMARY ASHTON Single, double, and group biography: the challenges	65
IRENE HEIDELBERGER-LEONARD Über Zwang und Unmöglichkeit, eine Biographie über Jean Améry zu schreiben	79
SUDHIR KAKAR Writing Psychological Biography	91
PETER SPRENGEL Zwischen <i>Curriculum vitae</i> und erotischen Memoiren. Rudolf Borchardt als Biograph, Autobiograph und Gegenstand einer Biographie	99

## II.

CIRAJ RASSOOL	
Biography and the production of history	123
ALISON LEWIS	
Stasiakten als <i>life writing</i> : Figurationen eines staatsfeindlichen Lebens	141
MAJA PETROVIĆ-ŠTEGER	
Calling the Future into Being: Timescripting in Contemporary Serbia	163
MIKE ROTTMANN / KARENA WEDUWEN	
Sprachwissenschaftspraxis im Porträt. Elise Richters praxeologisches Profil im Spiegel fachinterner Zuschreibungen	179
HANS-PETER HAHN	
Wenn Dinge erzählen. Potential und Problematik der Objektbiografien	209
CHRISTIAN KLEIN	
Das Besondere erzählen – Perspektiven auf Biographik und Biographien	229

## III.

MONIKA SCHMITZ-EMANS	
Spinnen im Wörternetz. Zu Konzepten, Spielformen und Poetiken autobiographischer Alphabete	255
ANTONIA VILLINGER	
Nachlassbewusstsein und Werkpolitik. Friedrich Hebbels Inszenierungsstrategien in Tagebüchern und Dramen	277
MARTIN ROUSSEL	
„Beruf der freien Schriftstellerei“. Zu Robert Walsers Lebensläufen	291

**IV.**

HARUN MAYE / ERIKA THOMALLA

Buchgesichtern Namen geben.

Stefanie Sargnagels Maskenspiele 317

ADRIAN ROBANUS

*The Witcher 3*. Biografiexperimente im Computerspiel 337**V.**

HARTMUT BÖHME

Die andere Seite des Porträts: Zur Ästhetik  
von Rückenfiguren und des negierten Porträts

363

Verzeichnis der Autoren 437

Tafeln 449



1 Pawel Nikolajewitsch Filonow: *Selbstbildnis*, 1925, Tusche auf Papier, 10,2 × 7,5 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg

---

## VORWORT

Wie macht man sich ein Bild von der Arbeit des (Auto-)Biographen?<sup>1</sup> Diese Frage stellte sich konkret, als es darum ging, den Umschlag dieses Bandes mit einer möglichst ikonisch wirksamen künstlerischen Aussage zu versehen. Unsere Wahl fiel auf das *Selbstbildnis* des russischen Avantgardisten Pawel N. Filonow (1882–1941), das einer Gattung zugehört, die, wie wir fanden, bezeichnender für unser Vorhaben nicht sein konnte: *Verlorenes Profil*. Filonow, dessen Werk lange im Verborgenen schlummerte, gilt als Urheber der sogenannten ‚Analytischen Kunst‘, deren futuristische Dimension darin liegt, das zu veranschaulichen, darzustellen, was im Schaffensprozess geschieht. Kein Wunder, dass einer der wenigen Freunde Filonows, der avantgardistische Dichter und Musiker Alexej Krutschonych, seinen Mitstreiter einen „Zeugen des Unsichtbaren“<sup>2</sup> genannt hat. Denn was in dieser Zeichnung Filonows zum Ausdruck kommt, ist die Bemühung, im Bild hinter das Bild zu schauen, zu zeigen, was es heißt, den Blick auf den Profilierten zu verlieren und dabei sich selbst – als Künstler – in Augenschein zu nehmen. Denn ist das nicht auch die Grundangst des Biographen: den zu Biographierenden trotz aller Bemühungen und Quellenschürfungen aus den Augen zu verlieren, ihn nicht festhalten zu können im biographischen Text oder ihn zu überzeichnen und sich damit am Gegenstand des Interesses zu vergehen?

Ein Porträt ist nie ‚fertig‘. Übermalungen sind die Regel – gerade unter den bedeutenden Porträtisten. Biographien sind gleichfalls nie wirklich abgeschlossen, ja sie sollten so offen sein wie das Leben selbst. Daher ist diese Zeichnung das emblematisch-symbolische Medium des Biographen; sie erlaubt leichter Korrekturen, orientiert sich mehr an Umrissen – auch an jenem des Nicht-mehr-Vorhandenen wie in Filonows

---

**1** Im Vorwort dieses Bandes wird das generische Maskulinum verwendet. Weiblich und divers sind hier stets mitgemeint. Den Beiträgern wurde aber freigestellt, individuell anders zu verfahren.

**2** Hans-Peter Riese: Zeuge des Unsichtbaren. In: Ders.: Von der Avantgarde in den Untergrund. Texte zur russischen Kunst, 1968–2006. Köln 2009, 22–32.

Bild. Der umrisshaft Porträtierte zeichnet Figuren abseits seines Blattes, eine surreale Geste. Zeugt sie von der Abseitigkeit, Verfehltheit, die in *jedem* biographischen Vorhaben lauert? Das Hinausschauen über den Blattrand, das Beschriften der Luft, es gilt hier in Filonows Bild als die eigentliche künstlerische Leistung. Man könnte auch sagen: Die Kunst führt die Theorie *ad absurdum*. Man müsste sie auch einmal schreiben, die Biographie der Theorie, so sie denn Leben in sich hat und über die Marginalien des Blattes hinausreicht. *Dort* aber beginnt sie wirklich, die Zeichnung des Künstlers; beiden nachzuzeichnen obliegt dem Biographen, ohne dessen gelegentlichen spekulativen Blick über den Blattrand auch seine Biographie an Lebendigkeit verlore.

Im Unterschied zu vielen Genres in der abendländischen Tradition gibt es für biographisches Schreiben keine Gattungspoetiken, nur Prototypen, Vorbilder, und die bis heute dominante Erzählordnung ist die chronologische. Kausal- und Finalnexus eines Lebens werden so in wissenschaftlichen wie literarischen Biographien in der Regel behauptet und miteinander verbunden. Die Aufsätze in diesem Band stellen im Kontrast dazu Variationsmöglichkeiten biographischer Poetologie vor, historische wie gegenwärtige Experimente, (inter-)mediale Spielformen wie Alternativen der Narration. Einige der Beiträge sind zugleich Werkstattberichte von Biographen, die Auskunft über die Konstruktionsprinzipien ihres Schreibens geben. Der Titel des Bandes bezieht sich auf Max Frischs Theaterstück *Biografie: Ein Spiel*, das 1967 entstand und 1968 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde; er variiert dessen Ausgangsbedingung, ersetzt den Registrator, der dem Helden Kürmann erlaubt, sein Leben – immer wieder dessen entscheidende Situationen verändernd – neu zu leben, durch den Biographen, der die Vita des Biographierten in allen ihren Handlungsoptionen als ein offenes Experiment zu beschreiben versucht.

Bei den Beiträgen des ersten Abschnittes handelt es sich um Werkstattberichte, um konzeptuelle Überlegungen von Biographen, ausgehend von eigenen Schreiberfahrungen. Wie man beim Biographieren „lieblose Legenden“ (Wolfgang Hildesheimer) vermeiden kann, die – Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht – ein Leben in Kausal- und Finalnexus fixieren, statt sich der Eigentümlichkeit des Biographierten anzunähern, ist die Ausgangsfrage im Beitrag *Günter Blambergers*. Er konfrontiert hierfür theoretische Überlegungen zur wissenschaftlichen Biographik mit solchen zur literarischen Biographik, um die Kongruenz von Epistemologie, Ethik und Poetologie biographischen Schreibens zu analysieren und offene von geschlossenen Erzählformen zu unterscheiden, und referiert dann



auf Schreibpraktiken seiner Kleist-Biographie, die absichtsvoll teleologischen Erzählweisen zuwiderlaufen, um Leben und Werk des Autors als zukunfts offene Experimente zu zeigen, die Zündstoffe in Kleists biographischen wie literarischen Versuchsanordnungen, Widersprüchliches wie Peripheres, Beunruhigendes wie Staunenswertes, die Alternativen in jedem Handlungsaugenblick. *Rüdiger Görner* stellt sich gleichfalls den Nuancierungen im (eigenen) biographischen Schreiben und seinen besonderen Herausforderungen, wenn es um das Biographieren von Künstlern nicht-diskursiver Medien geht, um Malerei und Musik, um Oskar Kokoschka und Anton Bruckner. Dabei nimmt er eine Position zwischen den Theorien des Biographischen und der narrativen Praxis des Biographierens ein, die ihrerseits die Eigenheiten dieses Erzählens reflektiert. *Rüdiger Safranski* reflektiert über das spezifisch ‚Deutsche‘ an den ‚deutschen Meistern‘, über die er geschrieben hat: Wie sie auf unterschiedliche Weise geprägt sind von der Kultur einer ‚verspäteten Nation‘. Wie er selbst zum Schreiben von Biographien gekommen ist. Inwiefern in der Biographik die Wahrheit im Einzelnen liegt, aber jenseits von Kausalität. Er fragt nach den Grenzen des Erklärbaren und den Möglichkeiten des Verstehens; erläutert, was er beim Schreiben von Biographien wie auch für das eigene Leben gelernt hat: die unaufhebbare Spannung zwischen dem Denkbaren und dem Lebbareren. *Rosemary Ashton* skizziert Beispiele für die unterschiedlichen Herausforderungen, mit denen sie beim Schreiben von Einzel-, Paar- und Gruppenbiographien konfrontiert war, in ihren Einzel-Biographien über Samuel Taylor Coleridge, George Henry Lewes und George Eliot, in ihrer Biographie des Ehepaares Thomas und Jane Carlyle in viktorianischer Zeit, in ihren Gruppenbiographien über deutsche Exilanten; Schriftsteller, die sich in den 1850er Jahren um einen radikalen Verleger in London scharten; Bildungsreformer, die im Stadtteil Bloomsbury im viktorianischen London arbeiteten; und Londoner, die auf das tägliche Elend an der verschmutzten Themse im heißen Sommer 1858 reagierten. *Irene Heidelberger-Leonard* stellt dar, wie schwierig es ist, eine Biographie über Jean Améry zu schreiben. Niemand habe eigentlich das Recht, aus ‚zweiter Hand‘ zu erzählen, was Améry aus ‚erster Hand‘ erlebt hat, weil er Amérys leidvolle Erfahrungen in Auschwitz nicht teilen kann. Amérys Zeugenschaft in einer intellektuellen Biographie für die Nachgeborenen zu überliefern, ist jedoch zugleich auch Verpflichtung. Wie ist dieses Dilemma zu lösen? *Sudhir Kakar* geht davon aus, dass die meisten Biographien historisch und aus der Perspektive einer dritten Person geschrieben sind. Psychologische wie in der Regel auch fiktive Biographien versuchen dagegen eine Annäherung an die Ich-Perspektive, um die subjektive Erfahrung

von Intimitäten, Peinlichkeiten und Enttäuschungen wiedergeben zu können. Dafür brauche es Einfühlungsvermögen, das Gespür für Schlüsselerfahrungen und Leitmotive, die sich im Laufe eines Lebens wiederholen. *Peter Sprengel* zeigt an seiner Biographie über Rudolf Borchardt, dass jeder Versuch, dessen Leben zu erfassen, durch die multiple Identität erschwert wird, die größere Phasen seiner Entwicklung bestimmte. Daraus erklärt sich die Kühnheit, mit der Borchardt in mehreren Texten sein eigenes Leben ‚korrigierte‘ – bis hin zur Fälschung eines Briefs seines in Aussicht genommenen Doktorvaters Friedrich Leo. Das darin entworfene Selbstporträt als genial-dämonischer Wissenschaftler vergleicht Sprengel mit anderen, gleichfalls subjektiv angelegten Gelehrtenviten Borchardts. Die in den akademischen Lebensläufen ausgesparte erotische Dimension nimmt in mehreren erst 2018 veröffentlichten Erzählfragmenten pornographische Gestalt an, und zwar mit partiell autobiographischem Duktus.

Nach den Einblicken in die biographische Werkstatt geht es in den Beiträgen des zweiten Abschnitts um soziokulturelle Rahmungen von Biographien, um die Perspektivierung der überindividuellen Faktoren, die in individuelle Entwicklungen eingreifen. *Ciraj Rassool* stellt, ausgehend von Pierre Bourdieus Konzept einer biographischen Illusion, in seinem Beitrag die herkömmliche Vorherrschaft konventioneller, maskulin bestimmter Biographien und deren Individualitätskonzeptionen in Frage. Dem bisher dominierenden Fokus auf die ‚great men‘ stellt er die Möglichkeit entgegen, sich im Sinne einer ‚history from below‘ auf die Geschichte marginalisierter und unterprivilegierter Bevölkerungsgruppen zu konzentrieren. Wie das gelingen kann und welche methodischen Schwierigkeiten damit einhergehen, zeigt er an Versuchen zur Sozialgeschichte Südafrikas, die seit den 1970er Jahren mit dieser neuartigen Form von Biographik experimentieren. *Alison Lewis* analysiert in ihrem Beitrag, wie der Staatssicherheitsdienst der DDR die Biographien seiner Opfer umschrieb, in den Geheimdienstakten wie realiter in Operationen, die ihren Lebenszusammenhang ‚zersetzen‘ sollten. Die Stasiakten legen ein eindringliches Zeugnis von der Macht der geheimdienstlichen Worte als perfide Sprechakte ab, die explizit geäußert wurden, um schwerwiegende persönliche Misserfolge und Rückschläge zu verursachen. Lewis untersucht im Besonderen die Opfer-Akte der Schriftstellerin Monika Maron als Beispiel einer vom Geheimdienst fingierten Biographie, die dazu diente, Schriftsteller als Sicherheitsrisiko zu klassifizieren und in der Folge zu disziplinieren bzw. zu bestrafen. Auf der Grundlage ethnographischer Feldforschung in Serbien, von exemplarischen Interviews, die sie seit 2003 durchgeführt hat, entwirft *Maja Petrović-Šteger* die Biographie einer Kriegsgeneration und damit zugleich das Porträt einer

Gesellschaft, die von Bildern von Konflikten, Erschöpfung, Verleugnung und Frustrationen geprägt ist, aber auch von Kreativität und Hoffnung. Ob und wie sich in Nachrufen und Rezensionen ein Bild von der Forschungspraxis der ersten habilitierten deutschsprachigen Romanistin, der Wiener Sprachwissenschaftlerin Elise Richter, die 1943 ein Opfer der Shoah wurde, entwickeln kann, untersuchen *Karena Weduwen* und *Mike Rottmann* im wissenschaftshistorischen Kontext und auf der Grundlage aktueller praxeologischer Ansätze zur *scientific persona*. *Hans Peter Hahn* diskutiert den Erkenntnisgewinn von Dingbiographien unter drei Gesichtspunkten. Erstens geht es um die Frage einer Erweiterung des Horizonts, wenn nicht Menschen, sondern Dingen ein ‚Lebenslauf‘ zugeschrieben wird. Zweitens geht es um die überraschenden Einsichten, die mit dem Auftreten eines Objekts als Erzähler entstehen. Schließlich wird drittens kritisch erläutert, welche Konsequenzen die mit diesem Genre verbundene Anthropomorphisierung hat. *Christian Klein* widmet sich der Frage, auf welchen Ebenen biographische Erzählungen ‚Besonderheit‘ stiften und unterscheidet dafür zunächst zwischen der Biographik als Methode und der Biographie als Erkenntnisgegenstand, um im Anschluss daran die Konstitutions- und Rezeptionsbedingungen biographischer Texte sowie die spezifischen Textverfahren und -strukturen zu analysieren, mit deren Hilfe biographische Erzählungen ‚Besonderheit‘ modellieren. Der Kritik am Status biographischen Erzählens wird die Idee von der ‚Denkfigur Biographie‘ entgegengesetzt, die sich im Austausch zwischen gelebtem Leben und medialer Repräsentation konturiert.

Wie Schriftsteller Autobiographien inszenieren, ist das Thema des dritten Abschnitts. *Monika Schmitz-Emans* untersucht in ihrem komparatistischen Beitrag, wie Autoren der Moderne die Form der alphabetisch sortierten Artikelfolge, also eine an Lexika erinnernde Struktur, für autobiographische Erzählungen oder andere Spielformen der Selbstdarstellung genutzt haben – für Selbstporträts, Erinnerungsbücher, persönliche *Dictionnaires*. Ausgehend von einem Vorschlag zur groben Differenzierung verschiedener Texttypen stellt Schmitz-Emans Beispiele vor und untersucht wichtige Vertreter des lexikalisch-selbstbiographischen Schreibens wie Roland Barthes, Jurij Rytchëu, und Han Shaogong. *Antonia Villinger* fokussiert sich in ihrem Artikel auf die Nachlass-, Werk- und Schreibpolitik des Autors Friedrich Hebbel, ausgehend von den Tagebüchern und Dramen. Entsprechend werden zwei Experimentierfelder perspektiviert, in denen Hebbel gleich doppelt biographische Arbeit leistet. Wenn er einerseits in seinen Dramen selbst mit den Biographien literarischer Figuren experimentiert, andererseits in seinen Tagebüchern wie auch

Briefwechselln an seiner eigenen Autor-Biographie arbeitet, steuert Hebbel bereits zu Lebzeiten seine posthume Rezeption. *Martin Roussel* setzt sich mit der Poetik des Lebenslaufs am Beispiel Robert Walsers auseinander. Walsers autofiktionales Schreiben stellt die biographisch interessierte Forschung vor Probleme, weil es einerseits durchgängig aus dem ‚Stoff‘ seines Lebens zu schöpfen scheint, andererseits aber ein topisches *Poetenleben* suggestiv in Szene setzt. Zugespitzt lässt sich dies an vier Lebensläufen analysieren, die das berufsorientierte Format auf den „Beruf der freien Schriftstellerei“ zulaufen lassen: eine Formel, in der Walser die Form seines Lebens formatbedingt engführt, als Beruf „ohne Anstellung“ jedoch ironisch konnotiert.

Im vierten Abschnitt werden digitale Spielformen von Autobiographik in den Blick genommen. Der Beitrag von *Harun Maye* und *Erika Thomalla* befasst sich mit Stefanie Sargnagels Facebook-Statusmeldungen, die einen experimentellen Umgang mit autobiographischen Gattungskonventionen aufweisen. Sargnagel unterläuft strategisch die Differenz zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Offline- und Online-Persona und macht sich zugleich zur Protagonistin einer negativen Bildungsgeschichte, die keinen Fortschritt und keine innere Entwicklung kennt. Damit erhellen die Statusmeldungen zugleich, dass autobiographisches Schreiben immer mit Maskierungen und Demaskierungen arbeitet, die das Auffinden einer authentischen Stimme oder Persönlichkeit verunmöglichen. *Adrian Robanus* untersucht in seinem Beitrag das Computerspiel *The Witcher 3* als Biographieexperiment. Dabei werden Spezifika der Computerspielbiographik bestimmt, die sich durch die enge Koppelung von Spielenden und Spielfiguren über das Interface ergibt. Anhand von *The Witcher 3* werden verschiedene Elemente virtueller Handlungsfreiheit diskutiert, die sich zwischen den Polen des Spielerischen und des Narrativen bewegen. *The Witcher 3*, so zeigt sich, ist ein doppeltes biographisches Spiel: Erstens stellt es ein Experiment mit den Möglichkeiten eines fiktiven Lebenslaufes im Genre des Open-World-Rollenspiels dar. Zweitens ist, auch in der Wahrnehmung populärer Kritiken des Spiels, die virtuelle Biographie des Protagonisten mit den Spielendenbiographien aufs engste verwoben.

Am Ende dieses Bandes findet sich mit *Hartmut Böhmes* Beitrag ein Ausblick in Spielformen des Porträtierens in der Bildenden Kunst, die in der Moderne das Problem biographischen Erzählens teilt, die Eigentümlichkeit eines Menschen nicht, wie Kafka es formulierte, „verwischen“ zu wollen und zugleich zu wissen, dass sie letztlich unverfügbar ist. Böhme setzt ein mit den semantischen Feldern des ‚Raums a tergo‘. Was im Rücken liegt, kann nicht zum Gesicht werden: dies ist die erste Form

des negierten Porträts. Umso aufschlussreicher ist es, wenn gesichtslose Rückenfiguren in den Bildraum einziehen, Gesichter durch die Leinwand brechen oder menschenlose Räume eine faziale Charakteristik aufweisen. In der modernen und gegenwärtigen Kunst ist diese Tendenz der radikalen, oft gewaltsamen Negierung des Porträts zu beobachten. Sie hängt mit Figurationen der Auslöschung des Individuellen in Großstadt, Industrie und Krieg zusammen. Sind das Gesichtslose und der faziale Ikonoklasmus zur Signatur der Moderne geworden (als Kehrseite der Idolisierung prominenter Gesichter)? Ist das Antlitz noch in einem Humanum gesichert, das Schutz und Unantastbarkeit gewährt, Würde und Status, Personalität und Identität? Die Künste sind zunehmend vom Schrecken über die Schutzlosigkeit des Gesichts erfüllt. Sie sind getroffen von der Unmöglichkeit jener Porträtkunst, die über Jahrhunderte im Gattungsgefüge Bestand und Geltung hatte.

Bei den Beiträgen handelt es sich vorrangig um exemplarische Fallstudien im Zusammenhang der Forschungsarbeiten des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln über Biographien als Figurationen des Besonderen, um Projekte der Fellows und des Teams des Kollegs, die z. B. in Ringvorlesungen bzw. Jahreskonferenzen in Köln seit 2015 präsentiert wurden. Hinzu kommen Beiträge, die aus der Kooperation des Kollegs mit der Queen Mary University London resultieren, Beiträge von einer gemeinsamen Konferenz in London im Frühjahr 2017. Unser Dank gilt allen Beiträgern, dem Fink-Verlag und hier im Besonderen Dr. Andreas Knop, sowie dem Bundesministerium für Bildung und Forschung als Fördergeber aller Veranstaltungen und Publikationen des Kollegs Morphomata und der Queen Mary University London für ihre Unterstützung der Konferenz im Frühjahr 2017. Sehr herzlich danken wir auch dem Redaktionsteam von Morphomata: Marie Baur, Leonie Carell, David Gabriel, Michaela Predeick, Antonia Villinger und Karena Weduwen.

Köln und London, Frühjahr 2020  
Günter Blamberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus

---

## BILDNACHWEIS

1 © culture-images / fai.



**I.**

---





---

GÜNTER BLAMBERGER

## „LIEBLOSE LEGENDEN“?

### Anmerkungen zur Poetologie und Ethik des Biographierens

Wie vermeidet man beim Biographieren „lieblose Legenden“,<sup>1</sup> die – Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht – ein Leben in Kausal- und Finalnexus fixieren, statt sich der Eigentümlichkeit des Biographierten anzunähern? In meinem Beitrag konfrontiere ich theoretische Überlegungen zur wissenschaftlichen Biographik mit solchen zur literarischen Biographik und referiere dann auf Schreibpraktiken meiner Kleist-Biographie,<sup>2</sup> die absichtsvoll teleologischen Erzählweisen zuwiderlaufen, um Leben und Werke des Autors als offene Experimente zu zeigen, die Zündstoffe in Kleists biographischen wie literarischen Versuchsanordnungen, Widersprüchliches wie Peripheres, Beunruhigendes wie Staunenswertes, das Zukunftsoffene, die Alternativen in jedem Handlungsaugenblick.

„Jeder Mensch ist eigentümlich und kraft seiner Eigentümlichkeit berufen zu wirken“, schreibt Franz Kafka in einem Tagebuchfragment vom August 1916, und doch, so seine Erfahrung, arbeiten alle Institutionen – familiale, pädagogische, berufliche – von Beginn eines Lebens daran, „die Eigentümlichkeit zu verwischen.“<sup>3</sup> Biographien nun gehören zu den Institutionen, die das Nachleben eines Menschen wesentlich bestimmen, die Ansichten künftiger Generationen über dessen Leben und Werk. Kafkas Credo, dass jeder Mensch a priori eigentümlich sei und diese Eigentümlichkeit nicht verwischt werden solle, ist von daher für einen Biographen eine nicht zu ignorierende Herausforderung – in ethischer,

---

<sup>1</sup> Vgl. Hildesheimer 1972.

<sup>2</sup> Vgl. zur Poetik der Biographie Blamberger 2008; zur Kleist-Biographie Blamberger 2011.

<sup>3</sup> Kafka 1967, 165.

epistemologischer wie poetologischer Hinsicht. Dieser Herausforderung wird man als Biograph wohl am besten dadurch gerecht, dass man eine offene Form des Biographierens wählt und keine geschlossene.

In den Handbüchern zur Biographie von Christian Klein, Bernhard Fetz oder Wilhelm Hemecker findet man für die Termini ‚offene‘ bzw. ‚geschlossene Form‘ keine Einträge, auch keine funktionsäquivalenten Einträge,<sup>4</sup> und in den Sachwörterbüchern zur Literaturwissenschaft lediglich knappe Hinweise auf die alten Arbeiten von Heinrich Wölfflin und Volker Klotz, die bekanntlich die linear-klaren Gemälde der Renaissance von den malerisch-bewegten des Barock unterscheiden oder das der Einheit von Zeit, Ort und Handlung gehorchende Drama der französischen Klassik vom Drama des Sturm und Drang und dessen lockerer Handlungsführung, häufigem Ortswechsel und hoher Figurenzahl.<sup>5</sup> Die Dichotomie von geschlossener und offener Form wird von Wölfflin und Klotz als ein Problem unterschiedlicher Darstellungstechniken von Kunstwerken verhandelt, nach der Abfolge poetologischer Normen und Abweichungen innerhalb einer Gattungsgeschichte. Nun ist bekanntlich das Leben kein Kunstwerk, und deshalb wird im Hinblick auf das Schreiben einer Biographie eine andere Relation problematisch: die Relation zwischen dem in der Regel offenen, veränderlichen Lebens- bzw. Zeitgeschehen und den Bauplänen einer Biographie. Insofern die Biographie, anders als z. B. das Drama, keine kanonische Gattung ist, also keine normativen Poetiken, keine festen Gattungsvorschriften kennt, allenfalls die Orientierung an unterschiedlichen Prototypen der Vergangenheit, wird jede Biographie implizit zur Meta-Biographie, die ihre Konstruktionsprinzipien rechtfertigen, also Antwort geben muss auf die Frage: Welche Darstellungstechniken werden der Eigentümlichkeit einer dargestellten Person gerecht, in der Anerkennung, dass die Annäherung an die Eigentümlichkeit einer Person eine letztlich doch unabschließbare Bewegung darstellt? Der Satz „individuum est ineffabile!“ täuscht darüber hinweg, dass das Besondere eines Einzelnen nicht aus einem unteilbaren Wesenskern besteht, sondern eine Kombination von Wesensmerkmalen ist, von denen jedes wieder mit anderen Einzelwesen geteilt werden kann. Die Problematik des Besonderen liegt an dessen Veränderlichkeit als solcher, an den Kontingenzen eines Lebenslaufes, getreu einer Maxime von La Rochefoucauld: „Toutes nos qualités sont incertaines et douteuses, en bien

---

4 Vgl. Klein 2009, Fetz 2009, Fetz/Hemecker 2011.

5 Vgl. Klotz 1960 sowie Wölfflin 1915.

comme en mal, et elles sont presque toutes à la merci des occasions.“<sup>6</sup> Diese Veränderlichkeit macht das Individuum zwar nicht ‚ineffabile‘, aber schwer darstellbar. Biographien sind Mischformen von Wissenschaft und Erzählung, insofern sie angewiesen sind auf die Kombination von Vernunftbegriffen und ästhetischen Ideen, die zwischen Begrifflichem und Unbegrifflichem oszillieren und so den Möglichkeitssinn befördern. Anders formuliert: Das Schreiben von Biographien wird geleitet von einer reflektierenden Urteilskraft, die zwischen einem letztlich unbestimmbaren und stets veränderlichen Besonderen und einem gleichfalls nicht endgültig verfügbaren, wieder und wieder anders beigebrachten Allgemeinen, also z. B. historischen, philosophischen oder sozialen Kontexten, sich hin und her bewegt und in der Unabschließbarkeit dieser Bewegung eingesteht, dass das Individuum nicht zu fassen ist, weder in der Selbstdarstellung noch im Fremdverständnis.

Wie heikel die Frage der Kongruenz von Poetologie, Epistemologie und Ethik ist, wird an einem Beispiel klar, das sozusagen zur Elementarlehre biographischer Figurationen gehört: an der Vorstellung von Kollegen bei einem Kongress. Vorstellungsreden sollen kurz sein, aber nicht zu Steckbriefen werden, sie dürfen, trotz ihres abbreviatorischen Charakters, die „Eigentümlichkeit“ eines Menschen keinesfalls „verwischen“. Angesichts der Präsenz des porträtierten Kollegen werden sie zu riskanten Probestücken in der Kunst des richtigen Abstands, zu einem Spiel von Annäherung und Distanz. Gleiches gilt für eine Laudatio auf Dichter in deren Anwesenheit. In solchen kritischen Augenblicken fällt auf, dass alles Wissen Darstellungswissen ist, d. h. in epistemologischer wie ethischer Hinsicht von seiner spezifischen Formwerdung in medialen Artefakten abhängt. Was an den mündlichen Kleinformen unmittelbar plausibel wird, gilt selbstverständlich auch für das Großformat einer Biographie. Um Werk und Leben eines Biographierten gerecht zu werden, kann es allemal helfen, sich beim Schreiben den Abwesenden als Anwesenden zu imaginieren und damit seinen Ein- oder Widerspruch. Das ist eine Klugheitsregel, die zu offenen Darstellungsformen bewegen könnte. Über die poetologische Differenzierung offener wie geschlossener Bauformen ist damit qualitativ noch nichts ausgesagt. Dazu komme ich jetzt, zu biographischen Konstruktionsstrategien in Theorie und Praxis.

Biographien, so Helmut Scheuer im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, haben vor allem „in Krisenzeiten Konjunktur“ und speziell in der

---

6 La Rochefoucauld 1992, 106.

Moderne die pragmatische Funktion, „in einer durch Entfremdung und Anonymisierung geprägten Welt Beispiele individueller Lebensgestaltung und personaler Sinn- und Wertmodelle zu entwerfen.“<sup>7</sup> Wobei konzediert werden muss, dass nachahmenswerte Beispiele die abschreckenden überwiegen. Die Frage aber bleibt, wie es überhaupt gelingen kann, an den Gestalten des Besonderen zu haften. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts, folgten die zahlreich in Deutschland erschienenen Biographien vor allem den Strategien, die Wilhelm Dilthey in seinem 1910 erschienenen Werk *Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* vorgeschlagen hatte. Dilthey orientiert sich hier an Friedrich Schleiermachers Schrift zur *Hermeneutik* von 1838, an deren allseits bekannter Hauptthese, dass „jedes Besondere nur aus dem Allgemeinen, dessen Teil es ist, verstanden werden kann, und umgekehrt“.<sup>8</sup> Deshalb können Dilthey zufolge die einzelnen bedeutungstragenden Lebensteile, d. h. die „Reste, welche als Ausdruck und Wirkung einer Persönlichkeit zurückgeblieben sind“<sup>9</sup>, nur auf der Folie eines vorab entworfenen ‚Lebensganzen‘ verstanden werden et vice versa. Auszugehen ist damit von der Vorstellung eines Sinnzentrums, von dem aus das Feld heterogener Lebensdaten zu einem Bedeutungszusammenhang angeordnet wird. Diese Strategie bedingt folglich auch eine Unterscheidung von Zentrum und Peripherie, erzeugt sozusagen lebensgeschichtliche Ränder, deren potentiell widersprüchliche Sinndimensionen aus dem Blick geraten. Unabdingbare Voraussetzung und zugleich limitierender Faktor für die Entdeckung des Bedeutungszusammenhangs eines Lebens ist für Dilthey die „besondere Genialität“<sup>10</sup> des Biographen, der in seiner Vergegenwärtigung des Vergangenen die Fragmente eines Lebens, die Lebensüberreste, so ergänzt, dass das „Diskrete zur Kontinuität verbunden“<sup>11</sup> wird. An dieser Stelle ist einzuwenden, dass das Diskrete – in der zeitgenössischen Semantik eigentlich verstanden als das „in sich Unterschiedene, Nichtstetige“<sup>12</sup> – vor dem Hintergrund der Annahme eines festen Bedeutungszusammenhangs – folgt man Dilthey – gerade in sein Gegenteil, d. h. also in Einheitlichkeit und Stetigkeit überführt wird. Dilthey verdeutlicht dieses kongeniale

---

7 Scheuer 1994, 30.

8 Schleiermacher 1911, 147.

9 Dilthey 1958, 246.

10 Ebd., 216.

11 Ebd., 247.

12 Sanders 1860, 302.

Hineinversetzen, das letztendlich zu einer geschlossenen Darstellungsform führt, am Beispiel von Luthers Biographie:

Indem ich die Briefe und Schriften Luthers, die Berichte seiner Zeitgenossen, die Akten der Religionsgespräche und Konzilien wie seines amtlichen Verkehrs durchlaufe, erlebe ich einen religiösen Vorgang von einer solchen eruptiven Gewalt, von einer solchen Energie, in der es um Leben und Tod geht, dass er jenseits jeder Erlebnismöglichkeit für einen Menschen unserer Tage liegt. Aber nacherleben kann ich ihn. Ich versetze mich in die Umstände.<sup>13</sup>

Der Torso von Lebensüberresten – Briefen, Schriften, Werken – wird vermittels der intuitiven Hypostasierung eines Sinnzentrums geordnet und dann in einen linearen Zusammenhang gebracht.

Der holländische Philologe Jan Romein hat nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs in seinem 1946 erschienenen Standardwerk *Die Biographie* Diltheys Ausführungen zu rationalisieren versucht, indem er erstmals eine Gattungsgeschichte der europäischen Biographie von der Antike bis zur Moderne mit einer systematischen Gattungstheorie verbunden hat. Er betont jedoch gleichfalls, dass der Biograph „psychologisches Einfühlungsvermögen“ haben und auf die „Konzeption der Einheit einer Person“<sup>14</sup> zielen müsse. Das faktische Leben, verstanden als ein sich aus unterschiedlichsten Möglichkeitsdimensionen herausentwickelndes Leben, sei Ausfluss „fortwährender Selbstbeschränkung“ und „zunehmender Vereinseitigung“. Folglich habe der Biograph den Bogen der Dezimierung vorhandener Entfaltungsmöglichkeiten bis hin zum „wirklichen Leben“<sup>15</sup> nachzuzeichnen. Dazu ver helfe auf jeden Fall die chronologische Anordnung der biographischen Materialien. Das erinnert an Hegels Diktum über den Roman, dessen Subjekt sich „die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.“<sup>16</sup> Laut Romein bestehe die Kunst des Biographen des Weiteren in der Homogenisierung, d. h. in der Ausschaltung von „Zufall und Willkür“<sup>17</sup> eines

<sup>13</sup> Dilthey 1958, 215–216.

<sup>14</sup> Romein 1948, 63 bzw. 135.

<sup>15</sup> Ebd., 133.

<sup>16</sup> Hegel 1960, 568.

<sup>17</sup> Romein 1948, 140.

Lebens, in der Eliminierung irreduzibler Erklärungsdefizite zugunsten der für ein Leben bedeutsamen Momente. Solche Kunst beruht im Grunde wieder auf einem hermeneutischen Zirkel und auf dem Gedanken der Einfühlung, denn der Biograph hat sich nach Romein darum zu bemühen, „den Kern der ‚gesuchten‘ Persönlichkeit *in* den Tatsachen zu finden“, wobei „die ‚Ahnung‘, wo der ‚Kern‘ liegt, wiederum bei der Auswahl von Tatsachen hilft.“<sup>18</sup>

Aus gegenwärtiger Sicht fallen Diltheys und Romeins Strategien von Biographik hinter Überlegungen Friedrich Nietzsches in der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, von 1873/74 zurück. Nietzsche unterscheidet hier bekanntlich eine die Vergangenheit überhöhende und stilisierende monumentalische Geschichtsschreibung von der blinden Sammelwut antiquarischer Historie und plädiert für eine kritische Art der Vergangenheitsbetrachtung, um die von Historikerhand teleologisierte und linearisierte „Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen“.<sup>19</sup> Zu berücksichtigen ist Nietzsche zufolge, dass jede historische Rekonstruktion einer Lebensgeschichte von der Perspektive des Biographen, von dessen Interessen und Kompositionsprinzipien, abhängig ist. Als künstlerisches Konstrukt zu entlarven sind folglich Harmonisierungspraktiken von Historikern, die in vorgeblich wissenschaftlicher Objektivität aus einer Reihe heterogener Lebensereignisse eine Daseinsordnung basteln, indem sie „[a]lles aneinander denken, das Vereinzelte zum Ganzen weben: überall mit der Voraussetzung, dass eine Einheit des Planes in die Dinge gelegt werden müsse, wann sie nicht darinnen sei. So überspinnt der Mensch die Vergangenheit und bändigt sie“.<sup>20</sup>

In Anlehnung an Nietzsches geschichtstheoretische Überlegungen richtet der französische Philosoph und Historiker Michel Foucault in seinem Aufsatz von 1974 mit dem Titel *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* sein Augenmerk nun ganz auf die von Dilthey und Romein als randständig deklarierten Kategorien ‚Diskontinuität‘, ‚Vielfalt‘ und ‚Zufall‘ und zwar unter Verzicht auf jeden teleologischen Finalnexus einer Lebensbeschreibung. Anstelle der hermeneutischen Unterstellung von Totalität plädiert Foucault dabei für die detailbeflissene Sichtweise des Genealogen, der Widersprüchliches, Diskontinuierliches, Randständiges in seine Vergangenheitsbetrachtung integrierte. Mit Nietzsche betont er,

---

<sup>18</sup> Ebd., 158.

<sup>19</sup> Nietzsche 1980a, 269.

<sup>20</sup> Ebd. 290.

dass historisch-biographische Repräsentation vergangener Lebenswirklichkeit lediglich „perspektivisches“<sup>21</sup> und niemals objektives Wissen über Ursprünge als ein dem Werden und Vergehen Entspringendes produziere, d. h. im disparaten Feld historischer Daten eine mögliche Hinsicht neben anderen möglichen Hinsichten entdecke. Auf deren häufig konventionelle Spielregeln sei kritisch zu achten, so z. B. im Falle einer Dichterbiographie. So wehrt sich Foucault in seinem 1969 gehaltenen Vortrag *Was ist ein Autor?* gegen die Fortschreibung von Genietraditionen und die damit verbundene Vorstellung einer subjektzentrierten einheitlichen Schöpferkraft eines Autors und plädiert dafür, von je unterschiedlichen diskursiven Konzepten zur Funktion des Autors als konstruierter Einheit des Stils, der Logik, des Werkzusammenhangs etc. auszugehen.<sup>22</sup>

Nach den hermeneutisch-geschlossenen Konstruktionsstrategien von Biographik bei Dilthey und Romein und den genealogisch-offenen Nietzsches und Foucaults ist noch eine dritte Strategie zu erwähnen: die rhetorisch-tropologische des amerikanischen Historikers Hayden White, die ebenfalls auf Nietzsche zurückgeht, auf dessen erkenntnistheoretisches Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* von 1873, in dem Nietzsche darauf hinweist, dass die Definition dessen, was man als ‚wahr‘ bezeichnet, nicht von der sprachlichen „Metamorphose der Welt in den Menschen“ zu trennen ist. Folglich definiert Nietzsche „Wahrheit“ als „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden“, „die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind.“ Mit Nietzsche also gewinnt man schon den Blick auf die durchgehende Figuralität biographischer Texte, als deren Substrat die Sprache mit ihrem „ungeheure[n] Gebälk und Bretterwerk der Begriffe“<sup>23</sup> zu kennzeichnen ist. Hayden White greift das auf, in seiner 1982 erschienenen Studie *Auch Klio dichtet oder die Fiktion der Darstellung des Faktischen*. Die Pointe lautet, dass die synoptische Verbindung empirischer Daten durch den Historiker auf der Grundlage fiktionaler Matrizen erfolgt, wobei White vier ausgliedert: Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie. Sie bezeichnen vier verschiedene Modalitäten und Entwicklungsstadien menschlicher Erfahrung, vier verschiedene Arten, sich ein Bild von vergangener Lebenswirklichkeit zu machen. Das metaphorische

---

**21** Foucault 1987, 82.

**22** Vgl. Foucault 1979.

**23** Nietzsche 1980b, 883, 881–882, 888.

Denken sei eines in Ähnlichkeitsbeziehungen, das metonymische eines in ursächlichen Zusammenhängen, das synekdochale eines in systematischen Hierarchien, das ironische eines der Selbstrelativierung. White trennt nicht mehr kategorisch zwischen den Formen dichterischer und wissenschaftlicher Sinnstiftung, wobei, dies wäre mein Einwand, es bei der Biographie als ‚Mischling‘ zwischen Wissenschaft und Erzählkunst wichtig ist, den Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Biographien nicht einfach zu nivellieren, sondern gerade zu akzentuieren. Denn die Fiktionalisierung des Faktischen hat Grenzen, vergangene Lebensläufe lassen sich nur in der Fiktion simulativ verändern wie z. B. in Max Frischs *Biografie. Ein Spiel* aus dem Jahr 1967.

Nicht abzustreiten ist allerdings, dass die fiktionale Biographik des 20. Jahrhunderts eine Para-Disziplin der wissenschaftlichen Biographik darstellen könnte, wie auch die fiktionale Narrativik in ihren offenen Erzählformen der Moderne. Die Transkription ihrer Strategien in wissenschaftliche Historiographie ist allerdings selten. Trotz Nietzsches, Foucaults oder Whites Einwänden dominierten in der wissenschaftlichen Biographik bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts chronologisch-lineare, also geschlossene, am psychologischen Kausalitätsprinzip orientierte Erzählstrategien und die hermeneutische Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, als funktionierte ein Leben nach den idealistischen Präskripten des Bildungsromans im 18. und 19. Jahrhundert. Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft von 1997 hieß es deshalb in Holger Dainats Artikel *Biographie*, dass das Genre der Biographie im 20. Jahrhundert „den Anschluss sowohl an die Theoriediskussion wie an avancierte literarische Schreibweisen“ verloren habe und eher konventionelle Unterhaltungskunst sei als intellektuell-redliche wissenschaftliche Forschung.<sup>24</sup> Ausnahmen gab und gibt es, auch erfolgreiche, so z. B. die Biographie des Althistorikers Christian Meier über *Caesar* von 1982,<sup>25</sup> die einen neuen Darstellungsduktus erprobt, orientiert sich an der Aufhebung linearen Erzählens im modernen Roman und an Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Meier verweigert sich jeglicher Vereindeutigung und spekuliert über den Möglichkeitssinn eines Lebens. Prominent ist auch das Bekenntnis von Hans Robert Jauf, der in der Forschergruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ die beteiligten Historiker 1970 an die Unterscheidung von Dichtung und Geschichtsschreibung in Aristoteles *Poetik* erinnerte,

---

<sup>24</sup> Vgl. Dainat 1997, 237.

<sup>25</sup> Meier 1982.



der zufolge die Geschichtsschreibung erzählt, was geschehen ist, die Dichtung, was geschehen könnte, um im Anschluss daran fortzufahren:

Soll die narrative Logik, die sich hier noch ganz im geschlossenen Kreis der klassischen Poetik bewegt, auch der Kontingenz der Geschichte gerecht werden, 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.<sup>26</sup>

Was Jauß hier fordert, ist nicht nur im modernen Roman, sondern vor allem in der fiktionalen Biographik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts längst Praxis, z. B. bei Wolfgang Hildesheimers *Mozart* (1977), einer Biographie, die alle Mozart-Legenden zerstört, bis das Genie als Rätsel übrig bleibt, oder *Marbot* (1981), der perfekten Fingierung einer wissenschaftlichen Biographie eines englischen Kunstpsychologen aus dem 19. Jahrhundert, der freilich nie existiert hat. Zu nennen wären weiter Dieter Kühns *Ich Wolkenstein* (1977), Günter de Bruyns *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* (1976), Ludwig Harigs *Rousseau* (1978) usw. Die Dichter gehen den Wissenschaftlern also voran, was die narrativen Experimente angeht.<sup>27</sup> Was wäre von der fiktionalen Biographik als Paradisziplin für eine zeitgemäße Poetik wissenschaftlicher Biographik zu übernehmen, unter Einbeziehung der Einsichten in deren Theoriegeschichte? Et vice versa – angesichts des fraglosen Erfolgs ‚konservativer‘, d. h. chronologisch-linearer und am psychologischen Kausalitätsprinzip orientierter Schreibweisen in der Leserschaft und in den historischen Fachdisziplinen: Wie steht es um die Haltbarkeit konventioneller Narratologien in der Biographik? Sind Tradition und Experiment vermittelbar? Damit bin ich beim zweiten Teil meines Beitrags, der die Forderung nach einer offenen Form des Biographierens, die die „Eigentümlichkeit“ von Leben und Werk des Biographierten nicht zu „verwischen“ versucht,

---

<sup>26</sup> Jauß 1970, 230.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Scheuer 1991.

praxeologisch beantworten soll, anhand der konkreten Ausgangsfragen meiner Kleist-Biographie.

Die erste Frage hieß: Taugt das Kausalitätsprinzip im Sinne einer teleologischen Verbindung von Ursache und Wirkungen noch als Organisationsprinzip biographischen Schreibens? Die Antwort lautet: Nein. Mit dem Kausalitätsprinzip stellt man nur Modelle zur gewaltsamen Reduktion komplexer Realverhältnisse her, genauer: *Lieblose Legenden*, wie Wolfgang Hildesheimer seinen ersten Erzählband von 1952 genannt hat. Hildesheimer experimentiert hier mit der konventionellen biographischen Form und dem sie tragenden Kausalitätsprinzip anhand erfundener Lebensläufe. Ein Beispiel dafür gibt die denkwürdige Geschichte des Frantisek Hrdla in der Erzählung *Das Gastspiel des Versicherungsagenten*. Hrdla wird uns als ein berühmter Pianist vorgestellt, dessen Berufswahl der Erzähler schlüssig mit der Erziehung durch musikalische Eltern erklärt. Der von den Eltern vorgezeichnete Weg eines Wunderkindes wird allerdings durch die zufällige Bekanntschaft mit einem Versicherungsagenten empfindlich gestört, der den Jungen im zarten Alter von zehn Jahren für seinen Beruf ebenfalls zu begeistern weiß. Hrdlas Entwicklung zu einer Doppelbegabung ist damit nicht mehr aufzuhalten: Dass der Pianist in der Konzertpause Versicherungen ans Publikum verkauft, sollte am Ende der Erzählung niemanden mehr wundern. Hildesheimers Absicht ist es, den festen Glauben an die Evidenz kausaler Logik durch Übertreibung ad absurdum zu führen.<sup>28</sup>

Das Kausalitätsprinzip ist jedoch das althergebrachte Muster der Biographie und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch das Muster des deutschen Bildungs- und Entwicklungsromans, dessen Erzähler sich als Anthropologe, als Erfahrungsseelenkundler, als Psychologe Autorität zu verschaffen weiß, weil er – so Friedrich von Blanckenburg 1774 in seinem *Versuch über den Roman* – es versteht, „die Wirkungen so anzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen.“<sup>29</sup> Die ruhige zeitliche Sukzession, die ungenierte kausale Verkettung und die klare Finalität der Romane des 18. und 19. Jahrhunderts sind das künstlerische Korrelat eines verbreiteten Erkenntnisoptimismus bzw. eines festen Glaubens an die Sinn-Immanenz der Geschichte im Ganzen und der Lebensgeschichte im Einzelnen, dem Dichter und Historiker gleichermaßen anhängen. Bei den Dichtern des 20. Jahrhunderts ist

---

<sup>28</sup> Vgl. Hildesheimer 1972.

<sup>29</sup> Blanckenburg 1965, 10.

es mit diesem Glauben vorbei. Hildesheimer gibt dafür ein Beispiel oder Robert Musil, in dessen *Mann ohne Eigenschaften* es – an Nietzsche erinnernd – spöttisch heißt: „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“.<sup>30</sup> Die Romanciers der Moderne teilen diese Illusion nicht mehr und geben die teleologischen Erzählmodelle auf, auch angesichts der alle kontinuierlichen Lebensläufe zerreißenen Ereignisse des letzten Jahrhunderts und der Relativierung chronologischer Kausalität in den modernen Naturwissenschaften. Ein Beispiel dafür aus der jüngsten Zeit gibt Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, eine 2005 erschienene fiktive Parallelbiographie von Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß, die statt auf Kausalität auf Emergenz setzt. So erscheint das Genie des Mathematikers Gauß als eine Wirkung ohne Ursache. Die Eltern waren es nicht, die Lehrer waren es nicht. Kehlmann löst außerdem die Kontinua der beiden Lebensgeschichten durch immer neue Anekdoten auf, um im Einbruch des Kontingenten in die scheinbare Teleologie den Effekt des Realen zu erzeugen. Das Ende seines Romans ist offen, nur noch Ausschnitte werden gegeben, nichts Ganzes.<sup>31</sup> So verkehren sich manchmal die Verhältnisse: Die Dichter werden zu experimentellen Wissenschaftlern, die Wissenschaftler dagegen zu Dichtern, wenn sie immer noch die teleologische Epistemologie und Poetologie des 19. Jahrhunderts fortschreiben, wie in der wissenschaftlichen Biographie weiterhin üblich. Dieser Anachronismus ist nicht mehr zu rechtfertigen.

Meine zweite Frage lautete: Taugt die linear-chronologische Erzählweise noch als Organisationsprinzip biographischen Schreibens? Die Antwort heißt: Ja. Es gibt sicher Alternativen zu ihr. Man könnte z. B. mit nichtlinearen, simultanen Kompositionstechniken experimentieren, mehrere, sich zufällig kreuzende Lebensläufe parallelisieren, wie schon John Dos Passos in seinem Roman *Manhattan Transfer* von 1925<sup>32</sup> – etwa in einer synchronen Darstellung der diskontinuierlichen Lebensläufe romantischer Dichter. Man könnte Jahresbiographien schreiben wie Hans Ulrich Gumbrecht in seinem 1998 erschienenen Buch *In 1926. Living on the Edge of Time*, das Zeitergebnisse lexikalisch-thematisch ordnet,<sup>33</sup> oder Netz-Biographien wie László Földenyis Buch *Kleist. Im Netz der Wörter*,

---

**30** Musil 1952, 650.

**31** Vgl. Kehlmann 2005.

**32** Vgl. Dos Passos 1925.

**33** Vgl. Gumbrecht 1998.

das Kleists lebens- und werkgeschichtliche Keywords alphabetisch auflistet, um damit ein offenes Rhizom zu bilden.<sup>34</sup>

Löst man die linear-chronologische Darstellungsmethode vom Kausal- und Finalnexus, dessen Träger sie traditionell war, so ist sie für Biographien weiterhin tauglich. Unter der Voraussetzung, dass man eine einfache Regel beachtet: Man darf als Biograph nicht vom Tode her erzählen, um dem Leben im Nachhinein einen Sinn zu geben. In Walter Benjamins Aufsatz *Der Erzähler* von 1936 heißt es bündig: „Ein Mann [...], der mit fünfunddreißig Jahren gestorben ist, wird dem Eingedenken an jedem Punkte seines Lebens als ein Mann erscheinen, der mit fünfunddreißig Jahren stirbt.“<sup>35</sup> Auf Kleist – um es jetzt an seinem Beispiel zu zeigen – trifft das zu. Fast jeder Biograph schreibt seine Geschichte von ihrem spektakulären Ende her, vom Selbstmord des Dichters 1811 am Wannsee in Berlin, gemeinsam unternommen mit Henriette Vogel. Kleists heilloser Tod gilt seinen Biographen nur als die finale Katastrophe in einer Lebensgeschichte, die sich als eine permanente Krisengeschichte darstellt, und damit als letzte Konsequenz eines Nonkonformisten, der – einer staatstragenden Familie entstammend – den Militärdienst quittiert, das Studium abbricht, die Verlobung mit Wilhelmine von Zenge beendet, die eingeschlagene Beamtenlaufbahn wieder aufgibt, erfolglos ist als Dichter und gescheitert mit dem großen journalistischen Projekt der *Berliner Abendblätter*. Eine einzige Kette von Enttäuschungen und Versagen, die das Selbstopfer erklären soll. Dabei ist es umgekehrt: Aufgrund des rätselhaften Todes stellen die Biographen Kleists Leben *a posteriori* unter Melancholieverdacht. Solch einsinnigem Kausal- und Finalnexus, der die Komplexität eines Lebens gewaltsam reduziert, kann man als Biograph leicht entgehen und die Zeitenfolge trotzdem einhalten. Man hat dafür nicht die Perspektive des Todes, sondern die Perspektive des Lebens zu wählen. Der Perspektive des Todes entspricht die nachträgliche Vereindeutigung, die Abschließung eines Lebensgeschehens, der Perspektive des Lebens entspricht die prinzipielle Offenheit, Unbestimmtheit, die Entscheidung zwischen mehreren Möglichkeiten, ohne zu wissen, was die Zukunft bringt. Statt der konsekutiven Erzähltechnik hat der Biograph also die präsentische zu wählen, die realistisch das Augenblicksbewusstsein des Porträtierten teilt und Lebensalternativen mit ihm durchspielt. Man verzichte als Biograph also auf die epische Zielspannung und schreibe

---

<sup>34</sup> Vgl. Földenyi 1999.

<sup>35</sup> Benjamin 1980, 456.

nicht auf ein Resultat, auf den Höhepunkt eines Lebens oder auf das Ende hin. Folglich versuchte ich, das Beunruhigende oder Staunenswerte in jedem Lebensabschnitt Kleists zu zeigen, den Zündstoff in jeder seiner biographischen und literarischen Versuchsanordnungen. Statt des einen großen Telos also die vielen kleinen Nahziele, statt des ‚grand recit‘ die zahlreichen ‚petits recits‘, das kann für jede Form von Historiographie gelten, die postmoderne Epistemologien ernst nimmt.

Meine dritte Frage hieß: Muss eine Biographik, die auf teleologisches Erzählen und damit auf die Bildung eines lebensgeschichtlichen Sinnzusammenhangs verzichtet, auch auf den Begriff des Individuums verzichten, auf den traditionelle Biographik als Erzählung eines Einmaligen seit jeher fokussiert war? Die vorläufige Antwort lautet: Jein. Der Individualitätsbegriff ist auf jeden Fall anders zu konzipieren als in der konventionellen wissenschaftlichen wie populären Biographik des 19. und 20. Jahrhunderts, die im Grunde noch den Bildungskonzepten des deutschen Idealismus anhängt, der von einer teleologischen Charakterbildung, einer Projekt-Identität, ausgeht, von einer kontinuierlich sich im Durchlauf durch die gesellschaftlichen Institutionen wie Familie, Schule oder Beruf zu entwickelnden Persönlichkeitsstruktur, in der sich das Eigentümliche, Unverwechselbare, Unteilbare allmählich entfaltet und mit dem gesellschaftlich Allgemeinen vermittelt wird. Authentizität, Stabilität, Kontinuität gelten hier als die Faktoren der Individualitätsausbildung. Dabei triumphiert das Sollen über das Sein, das moralische und gesellschaftliche Ideal über die faktische Realität. Nach den katastrophischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts ist bekanntlich nicht nur der Glaube an die Einheit des Ganzen, sondern auch der Glaube an die Einheit des Individuums verloren gegangen. Konzepte der Kontingenz ersetzen die alten Providenzkonzepte. Aus dem Rückblick auf die Krisengeneration um 1800 und deren faktische Lebensläufe erscheinen deren idealistische Bildungs- und Individualitätskonzepte als bloße Ordnungsphantasie. Der Begriff der Individualität wird heute nicht mehr an essentielle Eigenschaften gebunden, an Wesenhaftigkeit, anthropologische Festgelegtheit, organische Entfaltung eines Charakters oder die Kongruenz von ‚innerer‘ Substanz und ‚äußerer‘ Performanz. Er begreift sich eher durch eine paradoxe Grundspannung: Individuen sind einerseits beschreibbar durch die prinzipielle Unbestimmtheit, Offenheit, Unvorhersehbarkeit des Verhaltens, das auch bloßes Kalkül, Selbstinszenierung sein kann, andererseits durch Bestimmbarkeit im Sinne dessen, dass sie sich gerade wegen ihrer Unbestimmtheit konditionieren lassen. Konditionieren lassen durch Kontingenzen, insofern Identitätsgewinnung immer auch ein Akt situativer und partnerbezogener Entgegensetzung ist,

auf einer Differenzbeziehung basiert, in der Eigenes und Fremdes miteinander verbunden sind, der Beliebigkeit des Fremden also die Beliebigkeit des Eigenen in der Auseinandersetzung korrespondiert, in wechselnden Wirkungskonstellationen sich nichts Ganzes mehr zeigen wird, sondern vor allem die schiere Potentialität charakterlicher Anlagen. Kleists Identitätskonzept in Leben und Werk ist kein anderes als dieses, gerade deshalb ist er in seiner Zeit unzeitgemäß und wird zum Vorfechter der Moderne. Er dekonstruiert die bürgerlich-idealistischen Individualitätsphantasmen seiner Zeit, indem er sich auf vergangene aristokratische Traditionen in Notzeiten zurückbesinnt, auf die skeptischen Klugheitslehren eines Castiglione, Gracian, Montaigne, La Rochefoucauld, die allesamt darauf achten, wie Menschen sich tatsächlich verhalten, statt wie sie sich verhalten sollen, also nicht von der idealistischen Kongruenz von Anmut und Würde, äußerer und innerer Schönheit ausgehen wie Shaftesbury, Schiller, Goethe, sondern von Selbstinszenierungsmodellen in einer prinzipiell agonalen Gesellschaft, von der Unberechenbarkeit aller Seelen, von Kippfiguren zwischen Tugend und Laster und von der prinzipiellen Täuschbarkeit und Enttäuschbarkeit eines jeden.

Zurück zum Systematischen: Die Anstrengung des Biographen, die „Eigentümlichkeit“ einer Person nicht zu „verwischen“, erscheint mir weiterhin mit Kafka unabdingbar, auch wenn „Eigentümlichkeit“ nicht als idealistisch-organisch-kontinuierlich entfaltete, sondern eher als gegensätzliche und partikulare, wie im Falle Kleists, zu begreifen ist. Erforderlich ist – ich darf meine Anfangsthese wiederholen – eine reflektierende Urteilskraft, die zwischen einem letztlich unbestimmbaren und stets veränderlichen Besonderen und einem gleichfalls nicht endgültig verfügbaren, wieder und wieder anders beigebrachten Allgemeinen, z. B. historischer, philosophischer oder sozialer Kontexte, sich hin und her bewegt und in der Unabschließbarkeit dieser Bewegung begreift, dass die „biographische Wahrheit [...] nicht zu haben ist“, wie Freud es einmal formulierte,<sup>36</sup> man sie sich als Zielpunkt jedoch weiterhin vorstellen muss, ansonsten würde die Erkenntnis haltlos, dass eine Lebensgeschichte auch verfälscht werden kann. Die in einer Biographie porträtierte Person kann im Kontext Individuum-übergreifender Wissenssysteme und in all ihren Diskurskollisionen betrachtet werden. Die Entscheidung für die offene Form ist letztlich immer eine Entscheidung dafür, subsumierendes Denken nie an ein Ende kommen zu lassen. So lassen sich – um ein letztes

---

<sup>36</sup> Freud 1968, 137.

Mal Kleist als Exempel zu wählen – Kleists Schwierigkeiten mit der Erstellung und Durchführung eines Lebensplans als ein Generationsproblem der um 1770 Geborenen darstellen, die mit den Mündigkeits- und Selbstbestimmungsmodellen der Aufklärung erzogen worden sind und dann in die Wirren der Befreiungskriege gegen Napoleon geraten, in der die deutschen Staaten politisch instabil und in allen sozialen Bereichen reformbedürftig sind und die ständische Gesellschaft allmählich entichert wird. Gerade die Lebensläufe von Aristokraten entwickeln sich so ins gefährlich Offene, die Verbindlichkeit des eigenen Standesmodells wird brüchig, der soziale Handlungsraum vergrößert sich, der Zugewinn an Freiheit kann zugleich aber als Beliebigkeit empfunden werden, als Orientierungsverlust. Kleists Leben verläuft diskontinuierlich, obgleich er anfangs einen festen Lebensplan zu entwickeln vorgibt. Die Orte wechseln und die Projekte und in deren Vielfalt kommt ihm wiederum kaum einer seiner Generation gleich. Nach der Soldatenzeit entwirft er sich als Gelehrter, Familienvater, Bauer, Beamter, Industriespion, Schriftsteller, Kriegsverschwörer oder Redakteur. Er träumt davon, nach Australien auszuwandern, ein U-Boot zu basteln, oder von der Erfindung einer artilleristischen Wurf- oder Bombenpost zur Nachrichtenübermittlung. Die Analyse dieser Aktionsräume zeigt im Übrigen, was jedes biographische Schreiben heute verlangt: Es ist per se ein interdiskursives, transdisziplinäres Projekt, in jeder Hinsicht spannend und paradigmatisch für fächerübergreifende kulturwissenschaftliche Dialoge.

Mit Diltheys Vorstellung vom Genie des Biographen, der das Genie des Biographierten einzig zu erkennen weiß, ist es allerdings vorbei. Das biographische Genre ist besser als ein Arbeitsfeld intertextueller Operationen zu verstehen. Es absorbiert und transkribiert das bereits von einer und über eine Person Gedachte, Gesprochene und Geschriebene und stellt sich zukünftigen Fortschreibungen des Diskurses für die gleichen Prozeduren zur Verfügung.<sup>37</sup> Faszinierend an der Betrachtung vergangener Lebensgeschichten mag der Wunsch des Lesers nach einer Stärkung des Möglichkeitssinns, nach einer imaginären Grenzüberschreitung des eigenen irdischen Daseins sein, ein Funktionsäquivalent für die abhanden gekommene Vorstellung der Ewigkeit, ein Einholen der Stimmen der Toten in die Gegenwart. Es ist der ebenso bedenkliche wie bedenkenswerte Vorteil des Literaturhistorikers, dass er mit Hilfe des Mediums Literatur an vergangene Lebensstile, Weltbilder, Kulturpraktiken erinnern kann,

---

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Raddatz 1997, 261–263.

freilich ohne zu wissen, ob die Elemente der von ihm aufgerufenen Traditionsbestände noch einmal aktuelle Dynamik und Wirkungsmacht entfalten werden und ob sie dabei reaktionären, subversiven, revolutionären, spielerischen oder fanatischen Kulturprojekten anverwandelt werden.<sup>38</sup> Das ist allerdings nicht unabhängig von der Ethik seiner Darstellung, deren Abstand zu teleologischen Versuchungen sich am Grade ihrer Komplexitätspotenzierung messen lässt. Ein Biograph hat vor allem dafür zu sorgen, dass die Vergangenheit ihren Beunruhigungswert nicht verliert. Die lebendige Erinnerung an Dichter und ihre Werke gelingt professionellen Literaturhistorikern nur dann, wenn sie mehr Fragen sammeln als Antworten, Fragen, die „im Gedächtniss“ bleiben, weil sie nicht so bald aufhören, „weh zu thun“, um einen Aphorismus Nietzsches aus der *Genealogie der Moral* abzuwandeln.<sup>39</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Benjamin 1980** Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1980. Bd. II/2, 438–465.
- Blamberger 2008** Blamberger, Günter: Poetik der Biographie: über Konstruktionsprinzipien von Lebensgeschichten. In: Füllmann, Rolf u. a. (Hrsg.): Der Mensch als Konstrukt: Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2008, S. 359–371.
- Blamberger 2011** Blamberger, Günter: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a. M. 2011 [TB 2012].
- Blanckenburg 1965** Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Stuttgart 1965.
- Dainat 1997** Dainat, Holger: Biographie<sup>2</sup>. In: Weimar, Klaus u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin / New York 1997. Bd. 1: A–G, 236–238.
- Dilthey 1958** Dilthey, Wilhelm: Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Bernhard Groethuysen. Stuttgart 1958. Bd. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, 211–251.
- Dos Passos 1925** Dos Passos, John: Manhattan Transfer. New York / London 1925.

---

**38** Dieser Gedanke verdankt sich Ulrich Port, mitgeteilt in einem Oberseminar an der Universität zu Köln.

**39** Nietzsche 1980c, 295.



- Fetz/Hemecker 2011** Fetz, Bernhard / Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin / New York 2011.
- Földényi 1999** Földényi, László: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München 1999.
- Foucault 1979** Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Martin Stingelin. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1979, 7–31.
- Foucault 1987** Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: Von der Subversion des Wissens. Hrsg. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1987, 69–90.
- Gumbrecht 1998** Gumbrecht, Hans Ulrich: In 1926. Living on the Edge of Time. Cambridge/Massachusetts 1998.
- Hegel 1960** Hegel, Friedrich: Vorlesungen zur Ästhetik. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Frankfurt a. M. 1960. Bd. 1.
- Hildesheimer 1972** Hildesheimer, Wolfgang: Das Gastspiel des Versicherungsagenten. In: Ders.: Lieblose Legenden. Frankfurt a. M. 1972 [erw. NA, EA 1952], 70–73.
- Jauß 1970** Jauß, Hans Robert: Geschichte der Kunst und Historie. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970, 208–251.
- Kehlmann 2005** Kehlmann, Daniel: Die Vermessung der Welt. Reinbek bei Hamburg 2005.
- Klein 2009** Klein, Christian: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart/Weimar 2009.
- Klotz 1960** Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960.
- La Rochefoucauld 1992** La Rochefoucauld, François VI, Duc de: Maximes suivies des Réflexions diverses, du Portrait de La Rochefoucauld [...]. Paris 1992.
- Meier 1982** Meier, Christian: Caesar. Berlin 1982.
- Musil 1952** Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1952.
- Nietzsche 1980a** Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, 243–334.
- Nietzsche 1980b** Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, 873–890.
- Nietzsche 1980c** Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, 245–412.

**Raddatz 1997** Raddatz, Fritz J.: Taubenherz und Geierschnabel. Heinrich Heine. Eine Biographie. Weinheim/Berlin 1997.

**Romein 1948** Romein, Jan: Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik. Bern 1948.

**Sanders 1860** Sanders, Daniel: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Mit Belegen von Luther bis auf die Gegenwart. Leipzig 1860. Bd. 1.

**Scheuer 1991** Scheuer, Helmut: Biographische Romane der 70er Jahre – Kunst und Wissenschaft. In: Der Deutschunterricht 43/4 (1991), 32–42.

**Scheuer 1994** Scheuer, Helmut: Biographie. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen 1994. Bd. 2: Bie–Eul, 30–43.

**Schleiermacher 1911** Schleiermacher, Friedrich D. E.: Werke. Auswahl in 4 Bdn. Leipzig 1911. Bd. 4.

**Wölfflin 1915** Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

**Zweig 1936** Zweig, Arnold: Brief vom 31.5.1936. In: Sigmund Freud / Arnold Zweig: Briefwechsel. Hrsg. von Erika Freud. Frankfurt a. M. 1968, 137.

---

RÜDIGER GÖRNER

## **(FARB-)TÖNE IN KÜNSTLERLEBEN**

### Biographieren zwischen Theorie und Praxis am Beispiel von Oskar Kokoschka und Anton Bruckner, nebst einem einleitenden Seitenblick auf John Keats

I

Was lässt sich über ein Leben sagen, wie darüber schreiben? Zuweilen bewahrheitet sich beim Biographieren Dichtung, dann wieder zeigt sich dabei die Wahrheit über das Trügerische des Sich-an-ein-Leben-Herandichtens. Das trifft für die Autobiographie ebenso zu wie für die Lebensdarstellung Anderer, wobei sich ohnedies zeigt, dass Biographien, je länger sie zurückliegen, autobiographische Züge annehmen. Wer heute etwa (noch) die 1825 erschienene, von Goethe gefeierte Schiller-Biographie von Thomas Carlyle liest, erkennt in ihr überdeutliche Spuren, die mitten in das Leben des Biographen führen.

Biographen sind Ghostwriter der Toten, wobei die Bedeutenden unter ihnen alles an Kunst aufbieten, um das für Leser Tödliche chronologischer oder gar genealogischer Darstellung zu unterlaufen oder zu durchbrechen. So konzentrieren sie sich zum Beispiel auf einzelne Jahre oder Episoden im Leben von X, greifen Xens Lieblingsdinge auf, reflektieren seine Vorlieben und Abneigungen, werfen Schlaglichter ins Dunkel des Abgelebten, auf Leistungen und Versagen. Das Genre sieht sich inzwischen bereichert durch Biographien über Biographen (jüngstes Beispiel Robert E. Lernalers Biographie über den Staufer-Biographen Ernst Kantorowicz), wobei sich schon früh – auf der Schwelle zur Neuzeit und

noch bevor Giorgio Vasari die Lebensbilder bedeutender Künstler zu Ikonen eines sich am ‚großen Einzelnen‘ orientierenden Vor-Bild erhob – der Biograph ins Bild rückte, und zwar in Gestalt des kolorierten Holzschnitts des römischen Biographen Suetonius in der *Nürnberger Chronik* durch Michael Wolgemut (1493). Ja, jener Sueton, der bereits mit dem Blick für das Besondere im Leben derer, denen seine biographische Kunst galt, auf die Hufe von Julius Caesars Lieblingspferd verwies, die einem Menschenfuß glichen. Der Menschenfuß des Pferdes als Pferdefuß im Leben Caesars – damit hatte Sueton das Prinzip für alles Biographieren vorgegeben: Nur wenn man das Außergewöhnliche, aus dem Rahmen Fallende in einem zu beschreibenden Leben aufspürt und es entsprechend einprägsam herausstellt, kann man seiner Biographie dauernde Aufmerksamkeit sichern.

Angesichts der Flut biographischen Schaffens gerade in unserer Zeit erweist sich jedoch dieses Prinzip als immer schwerer umsetzbar. Die x-te Biographie über X, nach der überraschender Weise der Markt verlangt, arbeitet unweigerlich mit bekannten Versatzstücken, weil die Quellenlage in den meisten Fällen eher begrenzt ist, und das längst Bekannte als neu belichtete Neuigkeit präsentiert werden will. Das lässt sich nur dann vermeiden, wenn man sich mehr an Leben aus der unmittelbareren Zeitgeschichte orientiert, wo sich ganze bis dahin unbekannte Archivbestände sichten lassen; so im Fall von Benjamin Mosers (Susan) *Sontag. Her Life* (2019), die auf seiner Sichtung ihres in der University of California (Los Angeles) aufbewahrten Nachlasses beruht.

Das Skandalträchtige des Gegenstands hilft bei Sontag ebenso wie bei Ted Hughes. Dessen von Jonathan Bate vorgelegte Biographie (2015) erbrachte schon im Vorfeld ihrer Veröffentlichung Berichte über Auseinandersetzungen mit Hughes' Verlag und Familie – natürlich vor allem im Zusammenhang mit Hughes Verhältnis zu seiner Frau, der mittlerweile weitaus öfter als er biographierten Dichterin Sylvia Plath.

Seit geraumer Zeit firmiert biographisches Schreiben unter der Genrebezeichnung *Life-Writing*.<sup>1</sup> Der Begriff weckt bestimmte Erwartungen, die verfänglich, wenn nicht täuschend sind. Denn er suggeriert die Möglichkeit einer Lebensmitschrift, eines das zu biographierende Leben verlebendigenden Schreibens, eines Schreibens, das sich grundsätzlich auf Augenhöhe zu einem gelebten Leben bewegt. Doch eben das erweist sich als Unmöglichkeit. Eine Biographie ist *nicht das* Leben, sondern

---

1 Vgl. bes. Zachary 2016, ebenso Benton 2016.

bietet *eine* Lebensgeschichte. Der Biograph kann gar nicht anders als auswählen, wobei dies Teil seiner Erzählung sein kann, seines ‚Narrativs‘ als einer Entsprechung zur optischen Einstellung auf das Objekt: Eine Biographie kann aus der Weitwinkel-Perspektive geschrieben werden oder aus Nahaufnahmen bestehen, zwischen Schwarz-Weiß und Farbig changieren; sie kann aus Erzählungen von Begegnungen bestehen oder aus der Schilderung verfehlter Chancen.

Was die Weitwinkel-Einstellung anbetrifft, so gehören zu dieser Kategorie Biographien, die zeitgeschichtliche und sozialgeschichtliche Umstände schildern; die zeitraffende Naheinstellung kondensiert das Material mit Folgen für den Umfang: André Maurois zum Beispiel legte mit seiner biographischen Studie *Ariel* (1910) eine Arbeit über Shelley vor, die das Leben dieses Dichters auf mythologisierende Weise schildert; dabei rückt er das Biographische in den Bereich der Biografiktion, die in Wolfgang Hildesheimers *Marbot* gipfelt, einem Werk, das biographierend eine erfundene Persönlichkeit erst ins Leben ruft. Auch Maurois’ ‚Shelley‘ erweist sich als ‚Ariel‘ als eine literarische Erfindung, die mit dem hier vorhandenen authentischen Material spielerischen Umgang pflegt.

Eine offenbar noch weiter zunehmend nach Biographien verlangende Leserschaft erwartet von ihnen eine Mischung aus Nachweisen und Vermutungen über das, wie eine bestimmte Persönlichkeit ‚gewesen ist‘; gefragt sind möglichst intim grundierte Charakterstudien, Schilderungen ihres Sozialverhaltens und Selbstverständnisses, was dazu führen kann, dass Biographien über Schriftsteller, Komponisten, Maler, Theater- und Filmschaffende, Architekten entstehen, die über alles Auskunft geben (oder vorgeben, dies zu tun), nur nicht über das jeweilige Werk. Gropius ohne Bauhaus, Mahler ohne Symphonien, Thomas Mann ohne seine Kunstprosa und nur als Verfasser seiner Tagebücher – es wären Extrembeispiele, die aus einem voyeuristischen Bedürfnis heraus entstünden, und die sich allein dem Psychologisieren verschrieben. Daher rührt auch Vladimir Nabokovs verächtliches Wort vom „psycho-plagiarism“, mit dem er die gesamte biographierende Zunft treffen und diskreditieren wollte.

Nicht dokumentierbare Leerstellen im Leben einer Person, die durch die Biographie definitiv zur Persönlichkeit avanciert, werden zumeist durch spekulative Fragen gefüllt oder mit erzählten Wahrscheinlichkeits-hypothesen, extrapoliert aus scheinbaren oder verifizierten Charaktermerkmalen. Solche unbeantwortbaren Fragen können auch am Anfang eines biographischen Vorhabens stehen, ob ausgesprochen oder nicht. Zwei solche Fragen, deren Beantwortung zum „holy grail of Life-writing“ führte, nennt der zuvor genannte Jonathan Bate in einer Betrachtung von

jüngsten Biographien über John Keats: „What was he really like?“ Und: „When, and under the influence of what shaping forces, did he become a great poet?“<sup>2</sup>

Das Beispiel des John Keats ist auch deswegen von besonderem Interesse, weil trotz eindrucksvoller Biographien, die über diesen Dichter vorliegen, angefangen mit Sidney Colvin (1902), Walter Jackson Bate, Aileen Ward (beide 1963), Robert Gittings (1968), bis zu Arbeiten jüngeren Datums von Stephen Coute (1995), Andrew Motion (1997), Lawrence M. Crutcher, R. S. White und Nicholas Roe (alle 2012) gemeinhin noch immer die These gilt: Die beste Keats-Biographie besteht aus seinen Briefen. In seinem großen Tagebuchbrief, gerichtet an seinen Bruder und die Schwägerin, von ihm „Schwester“ genannt, George und Georgiana Keats, den Zeitraum zwischen dem 14. Februar und 3. Mai 1819 umfassend, verweist Keats auf ein biographisches Prinzip, nämlich die Verwandlung von Leben in Literatur, eine Transformation, die aber von dem zu Biographierenden vorgelebt sein müsse: „A Man’s life of any worth is a continual allegory – and very few eyes can see the Mystery of his life – a life like the scriptures, figurative [...] Lord Byron cuts a figure – but he is not figurative – Shakespeare led a life of Allegory; his works are the comments on it –“<sup>3</sup>

Keats, zu dessen Eigenarten es gehörte, seine Sätze mit Gedankenstrichen statt Punkten zu schließen und damit eigentlich offen zu halten, ja dadurch ihre Unabschließbarkeit zu versinnbildlichen, spiegelte in der Art seines punktlosen Interpunktierens die These von der „*continual allegory*“ (Hervorh. R. G.), des Fortwährenden in der allegorischen Bedeutung dessen, der solche Sätze schreibt. Ein bedeutungsvolles oder genauer: bedeutungsvoll geführtes Leben ist ein sich verschriftlichendes Leben; seine Figurativität enthält den ‚übertragenen Sinn‘ ebenso wie das Bildhafte und Symbolische seiner Ausprägung. Keats unterscheidet hier zwischen Byronischem Eindruck Machen („to cut a figure“) und einem – im Vergleich zu jenem Byrons freilich ungleich dürftiger dokumentierten – Leben Shakespeares, das dieser „allegorisch“ gelebt habe. In diesem Fall kommentiere das Werk das Leben, was für die Biographie entsprechende Folgen hat: Schreiben lasse sich damit nur über das Leben des Werkes. Weil Shakespeare allegorisch gelebt habe, ginge sein Leben im Werk auf, das allein biographierbar sei (Angesichts der anhaltenden

---

<sup>2</sup> Bate 2012, 3.

<sup>3</sup> Keats 1977, 218.

Auseinandersetzung über die ‚wahre Identität‘ Shakespeares ist Keats' Einschätzung nach wie vor bedenkenswert; als ihre folgerichtige Umsetzung kann man Harold Blooms Werkbiographie *Shakespeare – The Invention of the Human* (1998) ansehen, die davon ausgeht, dass die meisten Dramen Shakespeares das Drama der Persönlichkeitsbildung allegorisch und poetisch ‚real‘ vorführen und damit Biographien in Dramenform darstellten, die gewichtiger seien als die Biographie des Dichters). Auch Frank Kermodes Untersuchung von *Shakespeare's Language* (2000) gehört in diese Kategorie, da sie gleichsam ein Lebensbild seiner Sprache entwirft.

Die Hintergründe in einem Leben bestehen nicht selten aus Abgründen. Nichts reizt den Biographen mehr, als diese auzuloten. Um bei Keats zu bleiben: Was gäben seine Biographen darum, mehr über diese Isabella Jones zu wissen, die Keats in Bo Peep bei Hastings im Mai 1817 kennenlernte. Sie galt als schön, anziehend, begabt und belesen, mit Keats' Verleger John Taylor befreundet, ‚a free spirit‘, finanziell unabhängig. Aber sie bleibt als Enigma und erotische Inspiration für Keats weitgehend im Verborgenen. Niemandem ist es je gelungen, deren – mit Goethes berühmter Zeile aus seinem Gedicht an die Frau von Stein (*Warum gabst du mir die tiefen Blicke*) gesagt – „wahr' Verhältnis auszuspähen“. Das Äußerste, was sich Keats über sie brieflich entlockte, findet sich in einem Brief wiederum an Bruder und Schwägerin vom Oktober 1818, der Zeit seiner Begegnung mit Fanny Brawne: „She [Fanny] contrived to disappoint me in a way which made me feel more pleasure than a simple kiss could do – she said I should please her much more if I would only press her hand and go away.“ Und dennoch: „I expect to pass some pleasant hours with her now and then: in which I feel I shall be of service to her in matters of knowledge and taste: if I can I will – I have no libidinous thought about her [...]“<sup>4</sup>

Genau an dieser Stelle müsste nun die schöpferische Imagination des Biographen einsetzen, wenn er diese Episode weiter entfalten wollte, erspüren, wie sie verwandelt einging in Keats' Dichtungen *The Eve of St. Agnes* und *The Eve of St. Mark*, in sein (Unter-)Bewusstsein, sie unwillkürlich mit Fanny Brawne vergleichend, reduziert auf die Banalfrage jeglicher Biographik: Haben sie oder haben sie nicht miteinander ...?

Oder aber der Biograph hält sich strikt an die Texte, spürt den Gedankenstrichen nach, versteht wörtlich, was diese Briefstelle aussagt, nämlich:

---

4 Ebd., 171.

Sublimierung des Lustvollen in der figurativen Geste; zu versuchen die Verwandlung zu leben, um schließlich das Werk, hier *The Eve of St. Agnes*, dieses Verhältnis kommentieren zu lassen.

## II

Seit Jahrzehnten bemüht, sprachliche Farbtönungen im werkdienlichen Leben von Dichtern noch in ihren feinsten Nuancen wahrzunehmen und zu deuten, was mich dann schließlich zu meiner biographisch-monographischen Studie *Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme* (2014) führte,<sup>5</sup> bedeutete die Arbeit an einer Biographie über den „Jahrhundertkünstler“ Oskar Kokoschka ein Wagnis besonderer Art.<sup>6</sup> In Rede stand ein Bildkünstler und mit ihm ein Medienwechsel; ein in vieler Hinsicht präsent und gleichzeitig verstreutes Werk, öffentlich zugänglich und doch in weiten Teilen in Privatbesitz. Hinzu kommt ein kaum überschaubares Briefwerk, Essays und Dichtungen in Prosa und Dramenform, die zwar weitgehend veröffentlicht vorlagen (die Briefe in notwendiger Auswahl), aber doch im schriftlichen Nachlass, aufbewahrt in der Zürcher Zentralbibliothek, viel Unbekanntes aufwiesen. Als unverzichtbar erwies sich auch der Bestand im Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Universität für angewandte Kunst in Wien, wo sich die soweit noch vorhandenen Bestände der Bibliothek Kokoschkas befinden. Hinzu kamen die Bestände im Musée Jenisch in Vevey, die der Fondation Oskar Kokoschka unterstehen, wo inzwischen sich auch das Atelier des Künstlers aufgestellt findet. Somit ist das Musée Jenisch in vieler Hinsicht *das* eigentliche Sinnzentrum dessen, was man die Kokoschka-Pflege nennen könnte. Welche Welten finden da zusammen? Die (tiefe) oberösterreichische Provinz, Wien, Dresden, Nordafrika, Prag, London, das Guggenheim Museum in New York, das Schimmern des Lac Léman, Salzburg, die wieder in Privathand gekommene Liegenschaft der Villa Dolphin in Villeneuve: Kokoschka, der europäische Weltbürger mit starkem bäurisch-Pöchlerner Akzent, der in seinen frühen Stürmer-und-Dränger-Jahren keinen Skandal ausließ, Alma Mahler verfallen war und in seinen späteren ungezählten Liebschaften seine ‚Almschli‘ gleichzeitig suchte, wiederzufinden und zu vergessen hoffte. Ein solches Leben und

---

<sup>5</sup> Görner 2014.

<sup>6</sup> Görner 2018.



Werk stellt eigentlich ein El Dorado für jeden Biographen dar, ein Leben, das mit der intensiven Farbigkeit von Kokoschkas Gemälden konkurrierte und umgekehrt: Vielleicht arbeitete er gerade deswegen mit dieser Farbenfülle, weil er durch sie die Buntheit seines Lebens einzuholen, ihr zu entsprechen versuchte.

Diese Frage stellte sich mir bei der Arbeit an *Kokoschka* tatsächlich wiederholt: Hat er die Intensität seiner Farben dem Leben abgewonnen oder wollte er seine Erfahrungen noch nachträglich kolorieren, ihnen durch die Farbabstufungen weitere Tiefenschärfe geben? Und da war das umfängliche graphische Werk, das diesem Künstler offenbar ebenso wichtig war wie die großen Gemälde und Porträts, eine Erholung von der Farbenfülle in Schwarz-Weiß-Kontrasten, scharf umrissene Konturen – meist des Leidens ...

Neu oder überhaupt erst zu entdecken war Kokoschka, der Schriftsteller, der politische (Quer-)Kopf, der zeitlebens emphatisch Unangepasste, der doch die Vertreter des politischen Establishments unvergleichlich porträtierte – von Thomas Masaryk bis Golda Meir, von Konrad Adenauer, Theodor Heuß bis Moshe Dayan und Teddy Kollek. Es schien, als habe er die Politikgrößen porträtiert, um auf diese Weise ihrer habhaft zu werden, als Künstler und ihr schonungsloser Kritiker mit Pinsel und Kohlestift.

Wie porträtiert man einen Künstler biographisch, der sich selbst Lieblings- und Leidensgegenstand für Porträts gewesen war – und das in nahezu jedem Abschnitt seines langen, überreichen Lebens? Wie findet man ein Maß in der Darstellung eines Künstlers, der – künstlerisch – geradezu obsessiv mit sich selbst beschäftigt war? Im Selbstporträt wird der Künstler Subjekt und Objekt in einem. Dieses Phänomen wurde mir zu einem schlichten Leitgedanken für die biographische Arbeit *an* der Figur ‚Oskar Kokoschka‘. Denn Künstler-Biographien haben etwas von einer Sequenz von Sprachbildern und skulpturenhaften Versuchen, gilt es doch, das Quellenmaterial einer bestimmten Abfolge zuzuordnen (um nicht zu sagen: zu unterwerfen), um damit dann aber auch zu modellieren, seine Substanz abzuklopfen (um nicht zu sagen: zu behauen) und dabei etwas entstehen zu lassen, was in meinem Fall dem Phänomen Kokoschka möglichst nahe kommt und dabei immer wieder Abstand zu ihm nimmt, um neue oder eher: unerprobte Perspektiven auf den Gegenstand zu gewinnen. Dann und wann gerät man dabei in Versuchung, selbst aus der vermuteten Sicht des handelnden, schaffenden ‚Subjekts Kokoschka‘ zu sehen und zu schreiben. Oder ist es auch eine Notwendigkeit, ab und zu solchermaßen anmaßend zu sein, um zu verstehen, was einen Künstler dazu brachte, so und nicht anders gestaltend zu handeln?

Dieses experimentell Subjektivierende in der Arbeit des Biographen ist kein eigentliches Verfahren, sondern ein phasenweises Vorgehen, das der Verdeutlichung dessen dient, was man für exemplarisch hält im Leben als Schaffen des zu Biographierenden. Die Gefahr dabei liegt auf der Hand: Dieses phasenweise oder punktuelle Vorgehen kann zu einer unliebsamen Identifikatorik seitens des Biographen führen.

Ohnehin stellen sich bestimmte Fragen stets neu: Wie und warum entscheidet man sich für das Biographieren einer bestimmten Persönlichkeit? Was sind die Kriterien? Welches (Erkenntnis-)Interesse verbindet man mit seiner Wahl?

Bekanntlich sieht ein gutes Porträt dem Maler mindestens so ähnlich wie dem Porträtierten. Gilt das auch für Biographien? Ist der Biograph (auch) die Summe seiner Biographien, also der von ihm biographisch Porträtierten? Dass das Thema oder der Gegenstand seinen Bearbeiter finde, ist eine beliebte, um nicht zu sagen: bequeme Antwort. Als peinlich erweist sie sich dagegen, wenn wir allein an die Biographen der Diktatoren des 20. Jahrhunderts und ihre Handlanger, die Eichmänner etwa, denken.

Wie auch immer wir diese Fragen beantworten, das verstärkte Interesse an der Biographik und damit am Leben und Wirken eines Einzelnen, also einer mehr als deutlich identifizierbaren auktorialen Person, einer Urheberin, einem Urheber eines Werkes oder Schaffens welcher Art auch immer, eben dieses biographische Interesse bildete das vielbändige Gegengewicht zum „Tod des Autors“. Doch dieses Wie und Warum und Wann des Biographierens kann nur eine persönliche Antwort haben. Warum also in meinem Fall diese auf den ersten Blick seltsam anmutende austriakische Trias: Trakl, Kokoschka und demnächst Bruckner?

Was Trakl und Kokoschka angeht, reichen die Spuren meines ‚Interesses‘ tief in meine eigene Biographie zurück, wohl gemerkt: Interesse österreichisch ausgesprochen als *inter-esse*, ein buchstäbliches Dazwischen-Sein, man könnte von betrachtenswerten Persönlichkeiten zwischen mir und der Zeit sprechen; ich fand in meinen Unterlagen vergilbende Zeitungsausschnitte und manches Andere auf Trakl und Kokoschka Bezogene, das ich noch vor dem Abitur zu sammeln begonnen hatte. Eines erinnerte ich bei diesen ersten Sichtungen: dass ich so manches Trakl-Gedicht, auch jene in Prosa zuweilen wie Bilder sah und die eine oder andere Arbeit Kokoschkas, seine Holzschnitte vor allem, wie einen Text zu lesen geglaubt hatte. Schemenhafter war mir ihr Leben in Erinnerung. Trakl verband sich mit meiner frühen Salzburg-Faszination, wobei es mir stets unwahrscheinlich schien, dass ein Mozart und ein Trakl aus ein und

derselben Stadt, *dieser* Stadt stammen können. Die sprichwörtliche Perle an der Salzach klang für mich lange so wie Mozarts Divertimento KV 136, zu dem Trakls dunkel glänzende Wortbilder zunächst nicht passen wollten. In einer Mappe, wohl in studentischen Zeiten um 1980, dem Todesjahr Kokoschkas angelegt, fand sich Trakls Gedicht *Die Nacht* neben einer Abbildung der *Windsbraut* von Kokoschka; das war zu einer Zeit, als mir manche Trakl-gefärbte Wendung in eigenen Gedichtversuchen unterlief, die immer wieder von verschiedensten Bildern angeregt wurden, zumeist nach Besuchen in der Stuttgarter Staatsgalerie, wo ich übrigens zum ersten Mal einen originalen Kokoschka gesehen hatte, die *Frau in Blau* (1919); damals war mir noch nicht deutlich, dass es seinen besonderen Sinn hatte, gerade dieses Bild in Stuttgart zu sehen, da ja gerade dort die Puppenmacherin Hermine Moos gelebt und für Kokoschka auf seine Maßangaben hin eine Puppe in Lebensgröße Alma Mahlers geschaffen hatte. Die *Frau in Blau* konnte man für ein Gemälde halten, das diese Puppe zeigte. Ich ließ dann einige Zeit Trakl und Kokoschka auf sich beruhen; erst die große Kokoschka-Retrospektive in der Londoner Tate Gallery 1986 brachte ihn mir wieder neu zu Bewusstsein.

An einer Biographie schreibt man immer mehr als ein Leben lang; denn man schreibt (sich) ja in das andere Leben hinein, das man zu biographieren versucht; man parallelisiert sich durch das Verfassen von Biographien. Verbirgt sich darin womöglich die Faszination für Autoren wie Leser von Biographien, nämlich in dem Wunsch, mit ihnen das eigene Leben zu intensivieren, gar zu verdoppeln, vervielfachen, im anderen Leben aufzugehen und sich dabei doch selbst zu erhalten, wenn nicht an ihm zu stärken?

Und Kokoschka? Die Fülle seiner Porträts glich in meinen Augen zunehmend biographischen Momentaufnahmen der Porträtierten. Die Versuchung war groß, wiederum ihren Biographien nachzugehen, die Porträts zu verschriftlichen, sie gleichsam weiterzuschreiben, zu erzählen, wo die Porträtierten herkamen bis zu dem Zeitpunkt, als Kokoschka sie porträtierte, und wohin sie danach gingen. Es wäre der Fall einer multiplen Biographie gewesen, einer aus der Biographie eines Porträtkünstlers generierten biographischen Vielheit. Doch auch die umgekehrte Sicht hatte etwas Verführerisches, nämlich zu fragen, ob die Porträtierten im Künstler Spuren hinterlassen hatten, die psycho-biographische Kardinalfrage: Was macht ein Werk mit dem Künstler, der es hervorbringt? Der Künstler ‚schafft‘, gestaltet, aber arbeitet das Gestaltete auch mit ihm? Wie wirkt es auf ihn ein, auf ihn zurück? Wiederum gilt: Die unbeantworteten Fragen, die ein (Künstler-)Leben stellt, erweisen sich als die

reizvollsten. Charles Ives hat aus einer solchen Frage ein bedeutendes Musikstück komponiert (*The Unanswered Question*, 1906), in dem das Unbeantwortbare als Schwebезustand klangliche Darstellung findet.

Kokoschka wurde es offensichtlich zu einem Bedürfnis, zumindest die Fragen, die er an sein Leben richtete, in Form einer Autobiographie für die Nachwelt zu beantworten, sich ins rechte Licht zu rücken und damit ein schriftliches Gegenstück oder besser: eine Entsprechung zu seinen Selbstporträts vorzulegen. Für einen Biographen ist das Vorhandensein einer Autobiographie seines Gegenstandes nicht unbedingt ein Vorteil, da dieses Genre die Selbstfiktionalisierung begünstigt. Da ist es hilfreicher zu wissen, wie im Fall von Heinrich von Kleist („Geschichte meiner Seele“), dass der Biographierte eine Autobiographie zu schreiben beabsichtigt oder gar geschrieben hatte, die aber nicht überliefert ist. Allein die Intention erlaubt dann Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der jeweiligen Person zumindest während einer bestimmten Phase ihres Lebens, als diese Absicht virulent war.

Kokoschka hätte nie von sich behauptet – wie Friedrich Dürrenmatt dies tat: „Ich habe keine Biographie.“<sup>7</sup> Seine beträchtliche künstlerische ‚Vorstellungskraft‘ – dieser Begriff aus der psychologischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist besonders gerechtfertigt für einen Künstler, der maßgebliche Anregungen für seine Farb- und Formgestaltung aus der Kunst dieser Zeit bezog, namentlich durch das Werk von Franz Anton Maulpertsch –, Vorstellungskraft also und Lebenspraxis verschmolzen Dasein und künstlerisches Schaffen. Nicht dass er sein Leben zum Kunstwerk gemacht hätte. Aber es bot genügend Stoff für Selbststilisierung (etwa der Fingerzeig auf die physische und seelische Verwundung in manchen Selbstporträts), die er in *Mein Leben* (1971) geradezu fabulierend zu entfalten verstand.

Kokoschka lebte Kunst und das in einer Fülle, die von Lebensabschnitt zu Lebensabschnitt, von Bild zu Bild zu bersten schien: ein randvolles Leben und Bilder, deren Farbintensität ihre Rahmen nicht selten zu sprengen scheinen – und damit eine Einladung an Biographen, lebens- und kunstgesättigt über ihn zu schreiben.

---

7 Zit. nach: Knapp 1980, 1.

## III

Nach einer solchen Arbeit kann es geschehen, dass man nach einem kompletten Gegenstück an Charakter und Temperament Ausschau hält oder nach einem Gegenstand, den man gleichfalls schon lange in sich getragen hat, ohne dass man ihn jedoch bislang hat zu Wort kommen lassen. Und er meldete sich – wie aus dem Verborgenen, wie aus einem Wald aus tönenden Schatten: Anton Bruckner.

Wer die Biographie über einen Komponisten schreibt, versucht, in dessen Leben hineinzuhören. Und die folgenden Abschnitte handeln von einem Vorhaben, das noch mit keiner Zeile realisiert worden ist. Es ist eine erste kleine Skizze über das, was kommen kann, eine Vororientierung, keine eigentliche Vor-Schrift freilich, weil im Schreiben einer Biographie Raum sein muss für unvorhergesehene Wendungen, von denen ja auch das Leben bestimmt ist. Zu erarbeiten ist die Biographie eines Komponisten, der noch im Gelingen seines künstlerischen Schaffens zu scheitern glaubte. Bruckner führte ein Leben in Selbstzweifeln, was sich nicht zuletzt in den verschiedenen Fassungen seiner Hauptwerke, den neun Symphonien, spiegelt. Minderwertigkeitskomplexe waren seine ständigen Begleiter.

Einsetzen könnte diese Biographie mit dem kritischsten Moment in der Nachwirkung Bruckners: Am 6. Juni 1937 enthüllte Hitler in der Walhalla bei Regensburg die Gipsbüste seines Lieblingskomponisten. Übrigens wird dessen langsamer Satz aus der Siebenten Symphonie vor der Meldung von Hitlers Tod durch den Reichsrundfunk am 1. Mai 1945 gespielt werden. Damit ist der ‚belastende‘ Hauptfaktor in der problematischen Rezeption Bruckners nach 1945 benannt. Hitler sah ja gerade in der frühen Biographie Bruckners einen Spiegel seiner eigenen, und es wird im Verlauf dieser Biographie wiederholt kritisch zu fragen sein, was es mit der eminenten Suggestivkraft, ‚Macht‘ oder ‚Gewalt‘ dieser Musik auf sich hat. Sie ist ein so elementarer und zugleich hoch künstlerischer Bestandteil dieses Künstlerlebens, dass ihre Berücksichtigung gerade in einer Biographie Bruckners zwingend ist. Doch wird in dieser Biographie, die immer auch eine Skizze seines Nachlebens zu sein hat, da dieses sein gelebtes Leben im positiven wie problematischen Sinne überbot, auch ein quasi-biographisches Zeugnis berücksichtigt; Oskar Loerkes *Charakterbild* des Komponisten von 1938, das dieser Hauptvertreter einer ‚inneren Emigration‘ Bruckner der Einverleibung durch den Hitlerismus entgegen halten wollte.

Nun, Bruckner stammte aus einfachen, ländlichen Verhältnissen. Er war das älteste von zwölf Kindern des Dorfschullehrers, Kantors und Tanzbodengeigers, Anton Bruckner (1791–1837), und dessen Frau Theresia (1801–1860, geb. Helm). Nach dem Tod seines Vaters wurde Bruckner als stimmbrüchiger Dreizehnjähriger (1837) Sängerknabe im Stift Sankt Florian. Nach mehreren Jahren als Schulgehilfe und autodidaktischem Orgel- und Klavierstudium (in den oberösterreichischen Ortschaften Windhaag und Kronstorf Spannungen mit seinen Vorgesetzten, weil er die musikalische Seite seiner Arbeit zu forciert betrieben habe!!) bekleidete der junge Bruckner zunächst eine Organistenstelle in Sankt Florian und wirkte ab 1855 als Domorganist in Linz. Von Simon Sechter, bei dem Franz Schubert zuletzt noch Stunden in Kontrapunktlehre genommen hatte, und von Otto Kitzler in Musiktheorie und Instrumentation eingeführt, entdeckte er Richard Wagner als künstlerisches Vorbild, den er wiederholt in Bayreuth besuchte.

1868 wurde Anton Bruckner Professor für Generalbass, Kontrapunkt und Orgel am Konservatorium in Wien, zehn Jahre später Hoforganist, 1891 schließlich Ehrendoktor der Wiener Universität. Er galt als einer der bedeutendsten Orgelvirtuosen seiner Zeit, musste jedoch auf die Anerkennung als Komponist lange warten. Erst die zwischen 1881 und 1883 entstandene *Symphonie Nr. 7, E-Dur* mit dem unter dem Eindruck von Wagners Tod komponierten *Adagio* brachte die erhoffte Anerkennung, auch wenn er sie angesichts seiner Tendenz zur Skepsis und Selbstkritik oft nicht wahrhaben wollte.

Anton Bruckner war ein Einzelgänger, der sich keiner Schule oder Lehrmeinung anschließen wollte. Er schuf zahlreiche geistliche Vokalwerke wie seine drei Messen, die *Missa Solemnis b-Moll* (1854), das *Te Deum* (1881–84) und zahlreiche Motetten. Als Symphoniker komponierte er ab 1863 insgesamt neun Symphonien und viele symphonische Studien, wobei er die Neigung entwickelte, fertige Fassungen seiner Werke mehrfach zu überarbeiten. Bruckners Orchesterwerke galten lange als unspielbar, weil sie für die Tonsprache ihrer Zeit ungewöhnlich kühne, die Traditionen von Beethoven über Wagner bis zur Volksmusik vereinende Klangmonumente an der Grenze von Spätromantik und Moderne boten. Gleichzeitig sprengten die Dimensionen dieser Werke alles bis dahin symphonisch Dagewesene.

Unter den bedeutenden Komponisten ist Anton Bruckner eine singuläre Erscheinung. Seine Lebens- und Schaffensenergie galt mit einer ungewöhnlichen Entschiedenheit der Symphonie. Selbst seine kirchenmusikalischen Kompositionen (Messe/Motette) richteten sich auf eine

auf das Symphonische hin orientierte Polyphonie aus. Selbst seine kaum vorhandene Kammermusik schien das Symphonische (oder die symphonischen Schaffensschübe) entweder vorzubereiten, zu bergen oder in sich aufzuheben.

Die Symphonie wurde zum Signum seiner Entwicklung als Künstler und damit seines Lebens. Die neun Symphonien (sowie der Probelauf seiner *Nullten*) erwiesen sich als die eigentlichen Ereignisse in einem von Erniedrigungen, Verkennung und scheinbarer Vergeblichkeit geprägten Leben. Die zu erarbeitende biographische Studie soll diesem symphonischen Leben daher auch in ihrer Form Rechnung tragen: Neun Kapitel werden den neun Symphonien im Sinne von Lebens- und Schaffensabschnitten entsprechen, wobei die Einführung unter dem Titel der *Nullten*, Bruckners besagter Probelauf in Sachen Symphonie, die Biographie einleiten wird.

Zählzwang, Autoritätshörigkeit, Zustände maßloser Überarbeitung prägten ein tiefreligiöses Komponistenleben. Seine musikalische Urfahrung war die Orgel – und sie blieb es in gewisser Weise. Die Orgel wurde ihm zu dem entscheidenden Organ im Leben der Musik, die seine eigentliche ‚Liebe‘ war.

In seinen Symphonien simulierte er den allumfassenden Anspruch der Orgel auf vollständige Musikalisierung der Welt. Und dieser Musikalisierung als der eigentlichen, ihm möglichen Welterfahrung hatte er sich verschrieben. Es wird zu zeigen sein, wie entschieden Bruckner die Orgel als ein Weltinstrument verstanden hat, als ein Organ und Organon des Universalen, Weltumspannenden.

Bruckner war ein Musikhörer und das mit einer solipsistischen Ausschließlichkeit. Dass er als Mittfünfziger aussichtslos um eine Siebzehnjährige warb, wiederholt Heiratsanträge an Zwanzigjährige schrieb, verstärkte nur seine Isolation. Als Komponist großer, von ‚Gemeinschaft‘ und Zusammenklang bestimmter Werke war er der Einzelgänger schlechthin, dessen Triebleben aus Verdrängung und Projektion bestand.

So zahlenbesessen und genauigkeitsfanatisch er war, konnte Bruckner als Improvisator an der Orgel glänzen. Seine Improvisationskunst als Organist, die ihn, den kaum Gereisten, bis Nancy, Paris und 1871 nach London führte, steht in krassem Gegensatz zum kompositorischen Kalkül, das seinen Kompositionsstil charakterisiert, auch wenn es durch die weit ausgreifende Geste seiner Musik überspielt wird.

Bruckner, der so oft Gedemütigte, der seine letzten drei Symphonien Wagner, dem österreichischen Kaiser und Gott widmen sollte, wird sein Leben als Bewohner des Belvedere in Wien beschließen, wo ihm der

Kaiser Franz Josef I. kostfreie Logis auf Lebenszeit zusprach. Hierbei ließe sich das ‚Problem Autorität‘ sinnvoll erörtern, Bruckners Umgang mit Vorbildern und Vorgesetzten, wobei er durch sein Werk selbst eine Art ‚symphonischer Autorität‘ schuf. Das künstlerisch ungemein Anspruchsvolle, das sich in der Überdimensioniertheit seiner symphonischen Sätze ausdrückt, darf als sein produktiver Umgang mit der Autorität der durch Beethoven vorgeprägten symphonischen Form angesehen werden. Man könnte dieses symphonische Komponieren als eine horizontale Vertikalität bezeichnen, eine durch Weite und scheinbar unablässige Erweiterung des musikalischen Materials erreichte Vertiefung im Ausdruck. Erreicht wird diese Wirkung durch das immer wieder hörbare Kreisen, in das er sein Material versetzt, ein Kreisen, das konzentrisch sein kann und gleichzeitig einzelne Themen umkreist oder diese kreisend erweitert. Das kann in seinen (späten) symphonischen Kompositionen, etwa nach der *Sechsten*, auch manischen Charakter annehmen, aber im Sinne der platonischen *mania*, einem ‚göttlich‘ inspirierten ‚Wähnen‘.

Zumindest *ein* ‚symphonisches Kapitel‘ dieser biografischen Studie soll den sozialen und politischen Kontexten und Daseinsverhältnissen gelten, in denen sich Bruckners Leben diesseits und jenseits von 1848 entwickelte. Kleinbürgertum, versuchte Bohème im Abglanz des Monarchisch-Imperialen, das zur melancholischen Selbstverschattung und zu sehnsuchtsvollen Projektionen neigte, diese Charakteristika konditionierten sein durch die Kunst ‚gerechtfertigtes‘ Leben. Zu fragen wird sein, inwieweit die für ihre Zeit überdimensionalen Ausmaße seiner Symphonien künstlerische Überkompensationen seiner kleinbürgerlichen Welt, der er entstammte, gewesen sind.

Leben und Schaffen Bruckners werden in dieser Studie in ihrer nahezu verspäteten spätromantischen Ausprägung dargestellt werden: Bruckner, dieser fast zu spät Gekommene, der sich dann aber an der Schwelle zur Moderne befand, auf Mahler vorauswies, aber auch auf Richard Strauss, Jean Sibelius und Franz Schmidt. Bruckners Werk ist ein Absorptorium, das nahezu alle Charakteristika der musikalischen Romantik in sich aufnimmt, absorbiert und zu Eigenem verwandelt. Das Schlichte, Biedere seines gelebten Lebens erscheint in diesem Werk in wirkungsmächtige erratische Blöcke umgeschaffen, die aus ihrer Zeit in eine neue ragten.

Der Eindruck kann freilich auch entstehen, dass diese Symphonien seine Lebenssubstanz ausgelaugt hatten. Oder: dass sich in ihnen eine nicht unproblematische Gigantomanie aussprach, die eben nicht gedeckt war durch die Lebenswirklichkeit. Diese Symphonien bezeichnen eine



aus ‚Vorstellung und Wille‘ komponierte Eigenwelt. Dieser Ansatz hatte fraglos unmittelbare Folgen für die Art, wie Bruckner später gehört wurde. Dass er posthum als symphonisches Pendant zu Richard Wagner auch zum Lieblingskomponisten Hitlers avancieren sollte, mögen manche für konsequent halten: der aus ‚kleinen‘ biederhaftigen Verhältnissen stammende Künstler, der die höchsten Höhen und die darin angelegten tiefsten Abstürze erreicht, ein Biedermann, der zum Inspirator des größten ‚Brandstifters‘ würde.

Damit ist angedeutet, wie diese biographische Studie verfahren will: Chronologisches und Exemplarisches sollen hier zeigen, wie Bruckner seinem eher unspektakulären Leben dieses spektakuläre Werk abgewann, dem späte Anerkennung zu Lebzeiten des Komponisten zuteil werden sollte. Bruckner wurde durch seine gewaltigen, gleichsam episch ausgreifenden Symphonien zu einem der bedeutenden wortlosen Erzähler unter den Komponisten. Diese Symphonien gleichen mehrteiligen, zyklisch angelegten Romanen, deren Thema lautet: die Musik erzählt von sich selbst. Oder: Ein Leben erzählt sich, wie es als Musik hätte sein können, und dabei Musik geworden ist.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Zachary 2016** Leander, Zachary (Hrsg.): *On Life Writing*. Oxford 2016.
- Benton 2016** Benton, Michael: *Towards a Poetics of Literary Biography*. London 2016.
- Bate 2012** Bate, Jonathan: *An awkward bow. The lives of John Keats – through letters, literary gossip, medical learning and the love of friends*. In: *Times Literary Supplement*, 07. Dezember 2012, 3–4.
- Keats 1977** Keats, John: *Letters. A selection*. Hrsg. von Robert Gittings. Oxford 1977.
- Görner 2014** Görner, Rüdiger: *Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme*. Wien 2014.
- Görner 2018** Görner, Rüdiger: *Oskar Kokoschka. Jahrhundertkünstler*. Wien 2018.
- Knapp 1980** Knapp, Gerhard P.: *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart 1980.



---

RÜDIGER SAFRANSKI

## ÜBER BIOGRAPHIEN

### Einige Bemerkungen in eigener Sache

„Die deutschen Themen“ seien mein Thema, hat ein Rezensent einmal über mich geschrieben. Tatsächlich, es sind nicht nur, aber vor allem „deutsche“ Themen, über die ich geschrieben habe, eben diese wohl sehr deutschen Geistesgrößen – von E. T. A. Hoffmann über Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, bis zu Schiller und Goethe, die in besonderem Maße und unverwechselbar eine deutsche Kulturtradition zu repräsentieren scheinen, hierzulande und im Ausland.

Was aber hat es eigentlich auf sich mit dieser ominösen deutschen Kulturtradition? Was ist, von der Sprache abgesehen, das spezifisch ‚Deutsche‘ daran?

Bevor ich darauf antworte, halte ich inne und frage mich, wieso ich mir überhaupt diese Frage vorlege. Ist es nicht gerade sehr deutsch, sich des „Deutschen“ fortwährend vergewissern zu wollen? Die Frage nach der Identität – ist sie nicht selbst eine deutsche Spezialität?

In der Tat, die hier zugrundeliegende Unsicherheit gehört zur deutschen Tradition, und zwar nicht erst nach 1945.

Tatsächlich: Weil das Nationale in Deutschland zunächst weniger selbstverständlich als anderswo war, haftet ihm einerseits etwas Reflektiertes und Sentimentalisches an, andererseits etwas forciert Absichtsvolles, auch Übersteigertes. Der Hintergrund dafür ist bekanntlich, dass Deutschland eine „verspätete Nation“ (Plessner) war.

Um 1800 kam in Deutschland der Begriff der ‚Kulturnation‘ auf, als man zu wissen glaubte: die politische Einheit ist noch fern, die kulturelle aber gibt es schon. Es war Friedrich Schiller, der im Jahr 1802, als große Teile Deutschlands unter napoleonischem Einfluss standen, schrieb: „Die Majestät des Deutschen ruhte nie auf dem Haupte seiner Fürsten. Abgesondert

von dem politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur.“<sup>1</sup>

Schiller vermutete, dass die Verspätung bei der politischen Nationwerdung den Deutschen zum Vorteil gereichen würde: man wird nicht vorzeitig durch Machtkämpfe zerschlagen. Während andere sich in politischen Tageskämpfen aufreiben, wird Deutschland „an dem ewigen Bau der Menschenbildung“ arbeiten. Am Ende, so Schiller, wird sich der Sinn der Langsamkeit zeigen: „Jedes Volk hat seinen Tag der Geschichte, doch der Tag der Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit.“<sup>2</sup>

Das war hochgemut und keinesfalls chauvinistisch gedacht, denn es ging Schiller darum, Freiheit und schöne Humanität in Europa zu befördern. Aber es kann auch Überheblichkeit daraus folgen. Dafür war man dann vor allem seit dem späten 19. Jahrhundert anfällig in diesem ruhelosen Reich in der Mitte Europas, das so spät zur politischen Einheit fand und deshalb auch nicht im Gleichgewicht war, sondern schwankte zwischen Anpassung und Auftrumpfen.

Anpassung war vorherrschend, als noch das Französische maßgeblich war. Der sogenannte ‚Sturm und Drang‘ war der jugendliche und rebellische Versuch, das zu ändern. Der junge Goethe, Herder und andere machten viel Lärm. Es war aber kein Lärm um nichts, wie sich bald herausstellte, als sich aus diesen Anfängen das entwickelte, was dann Klassik und Romantik genannt wurde. Dazwischen gab es, während der antinapoleonischen Befreiungskriege, erste nationalistische Töne, die Goethe und Schiller zum Beispiel noch ganz fremd waren. Nach der Reichsgründung 1871 wurde es mit dem Auftrumpfen immer schlimmer und mächtige Fraktionen gingen mit nationalistischen Ideologien in die Offensive.

Dieses Hin und Her zwischen Anpassung und Auftrumpfen gibt dem deutschen Kulturprozess etwas Flackerndes, Unstetes. Es ist der Ausdruck eines verunsicherten Selbstbewusstseins. Weil man der Oberfläche, auch der eigenen, nicht traute, kam das sehr deutsche Bestreben auf, in die Tiefe zu gehen oder sich in weltfernen Sphären zu verlieren und sich dem Zauber großer, aber undeutlicher Gefühle zu überlassen. Das ergab die für Deutschland typische halbreligiöse, andachtsvolle Weihe der Hochkultur. Daran wirkten mit und davon zehrten sie alle, die Beethoven, Novalis, Schiller, Stefan George, Nietzsche, Wagner, Thomas

---

1 Schiller 2004, 473.

2 Ebd., 478.

Mann bis zu Heidegger, Ernst Bloch oder Ernst Jünger. Vieles trennt die Genannten, aber etwas schwer Fassbares haben sie doch gemeinsam: es sind Meister aus Deutschland. Meisterlich im handwerklichen Sinne wie der Meister Sachs, aber auch mit einem Anhauch des Meisterlichen im metaphysischen Sinne wie bei Meister Eckhart.

Nach 1945, nach allem also, was die Nationalsozialisten im Namen Deutschlands und des Deutschen angestellt hatten, war es unmöglich, diese Tradition einfach fortzusetzen. Die deutsche Resozialisierung im Westen und die Sozialisierung im Osten nach 1945 hatte die Wirkung einer Ausnüchterung. Gegenüber dem ‚Geist‘ war Vorsicht geboten wie bei soeben entwöhnten, trockengelegten Alkoholikern. Das Erhabene, das Pathos, die Metaphysik, die Romantik gerieten unter Verdacht. Und eben auch manche dieser ‚deutschen Meister‘.

Für mich aber sind sie das Thema.

Heideggers Satz „Herkunft aber bleibt stets Zukunft“<sup>3</sup> bleibt für mich bedenkenswert, auch wenn die Zukunft stets im Dunkeln bleibt. Wäre gut, wenn sie demokratisch bliebe, auch europäisch. Und doch möchte ich das Unverwechselbare der deutschen Tradition nicht verloren geben, die romantische Sehnsucht etwa, den metaphysischen Scharfsinn, das Grüblerische, das Spekulative, ja auch die ominöse ‚Tiefe‘. Warum sollte man nur bei einem guten Rotwein die ‚Tiefe‘ rühmen, nicht aber bei der deutschen Philosophie von Hegel bis Heidegger. Ein bisschen schwanger, das geht nicht; aber ein bisschen deutscher Sonderweg in geistigen Dingen, das geht sehr wohl. Man muss ja nicht gleich eine metaphysische Politik machen wollen. Das aber müssen wir in der ausgenüchterten Bundesrepublik ja wirklich nicht befürchten. Politik – das ist die Lehre aus den totalitären Versuchungen des 20. Jahrhunderts – sollte sich fern halten von den sogenannten ‚letzten Fragen‘. Aber wer sie sich überhaupt abgewöhnt und den Sinn dafür verliert, der wird eindimensional, der verspielt sein Talent für die Transzendenz, den nimmt die Wirklichkeit so gefangen, dass er schließlich, wie Schopenhauer so schön sagt, einem Hamster gleicht, der im Rade läuft. Es kommt also darauf an, Vernunft und Realitätssinn zu entwickeln, aber auch das, was darüber hinausgeht.

Nietzsche hat einmal das Verhältnis zwischen der wissenschaftlichen Welt und der sonstigen Kultur beschrieben als eine Art Zweikammersystem. In einer höher entwickelten Zivilisation, so schreibt er, müsse man den Menschen „gleichsam zwei Hirnkammern geben, einmal um

---

**3** Heidegger 1985, 91.

Wissenschaft, sodann um Nicht-Wissenschaft zu empfinden: neben einander liegend, ohne Verwirrung, trennbar, abschließbar; es ist dies eine Forderung der Gesundheit. In einem Bereich liegt die Kraftquelle, im anderen der Regulator, mit Illusionen, Einseitigkeiten, Leidenschaften muss geheizt werden, mit Hilfe der erkennenden Wissenschaft muss den bösartigen und gefährlichen Folgen einer Überheizung vorgebeugt werden.“<sup>4</sup>

Dieses Zweikammersystem lässt sich auch auf das Verhältnis von Politik und Kultur übertragen: auch hier gilt es einzuheizen mit Phantasie, Transzendenz und Experimentierlust, auf der anderen Seite aber einen kühlen Kopf zu bewahren und die heißen Materien des Geistes herunter zu kühlen. Nötig ist beides: die Abenteuer der Kultur und die Nüchternheit der Politik. Es handelt sich um zwei Wert-Sphären mit jeweils verschiedenen Regeln. Nicht alles, was in der Kultur möglich ist, kann für die Politik eine Orientierung sein. Wenn man das nicht begreift, sondern die bruchlose Einheit wünscht, kann es passieren, dass man in der Politik ein Abenteuer sucht, das man besser in der Kultur findet, oder umgekehrt, dass man von der Kultur dieselbe soziale Nützlichkeit fordert wie von der Politik. Wünschenswert aber ist weder eine abenteuerliche Politik noch eine politisch korrekte Kultur. Unbefangene kulturschöpferische Kraft einerseits und politische Urteilskraft andererseits – das wäre es.

Allerdings muss man zugeben: die politische Urteilskraft war in der Regel nicht die Stärke dieser ‚deutschen Meister‘. Politik also sollte man von ihnen nur mit Vorsicht und Vorbehalt lernen. Erfahren aber will ich von ihnen, was eben über das Politische und Soziale hinausgeht.

Mein Bedarf daran wächst, denn es sieht ja so aus, als ob die Maschen der Gesellschaft immer enger werden und der Ausblick auf das, was über das Soziale, Ökonomische und Politische hinausgeht, immer schwieriger wird, denn der Funktionalismus und das bloße Nützlichkeitsdenken triumphieren wie nie zuvor. Man beginnt zu verstehen, woran Nietzsche dachte, als er die moderne Tüchtigkeit als etwas beschrieb, wodurch ein „ganze[r] Horizont“<sup>5</sup> weggewischt wird. Mit der Arbeit an den ‚deutschen Meistern‘ versuche ich, diesen Horizont zu bewahren.

So viel zu meinen ‚deutschen‘ Themen und Protagonisten. Nun zum biographischen Schreiben.

Wie kam ich dazu?

---

4 Nietzsche 1999b, 209.

5 Ebd., 481.

Ende der Schulzeit und Anfang des Studiums, Mitte der 60er Jahre, war für mich der Existentialismus attraktiv. Nur der Einzelne zählte und man kam sich selbst auch ganz einzigartig vor und las im Schwimmbad, damit alle es sehen konnte, Sartre.

Dann begann die 68er Bewegung, an der ich als Student in Berlin aktiv teilnahm. Das erlebte ich zunächst als grandiosen, erfrischenden Aufbruch, ein politisierter Existentialismus gewissermaßen. Doch ziemlich bald wurden wir Nonkonformisten bekanntlich sehr konformistisch und ideologisch. Von freiheitlichem Geist war immer weniger zu spüren. Für mich war jedenfalls ein nochmaliger Befreiungsakt nötig, um mich aus dogmatischem Umfeld zu befreien. Zusammen mit gleichgesinnten Freunden gründeten wir eine kulturpolitische Zeitschrift, die *Berliner Hefte*, worin wir das zu Ende gehende „rote Jahrzehnt“, die siebziger Jahre also, reflektierten und selbstkritisch die eigene Rolle darin bedachten. Das bedeutete für mich im Ergebnis fast so etwas wie die Rückkehr zu meinen romantisch-existentialistischen Anfängen. Die großflächigen Theorien, die das Ganze von Gesellschaft und Geschichte zu fassen und zu erklären beanspruchten, wurden mir verdächtig. Ich schrieb damals einen ausführlichen Essay über Sartres monumentales Flaubert-Buch, das ja eine Biographie ganz eigener Art ist. Dreitausend Seiten über die Jugendperiode Flauberts, allein das zeigt: Der Einzelne, richtig verstanden, ist eine ganze Welt, die sich letztlich gar nicht ausschöpfen lässt. Sartre, der sich mit diesem Buch selbst auch aus der aktivistischen und ideologisierten Verstrickung löste, bewies hier noch einmal sein ganzes Genie, als er aus dem Kollektivgeschehen das schöpferische Individuum wieder machtvoll hervortreten ließ. So las ich dieses Buch und so hat es mich zum biographischen Schreiben ermuntert.

Die 80er Jahre, in denen ich meine Biographien über E. T. A. Hoffmann (1984) und Schopenhauer (1987) veröffentlichte, waren dem biographischen Schreiben eigentlich nicht wohlgesonnen. Das Verschwinden des Autors wurde damals proklamiert. Man erblickte überall Strukturen, Konstellationen, anonyme Prozesse; der Autor galt als Durchlauferhitzer, Relaisstation, Schauplatz überpersönlicher Kräfte – nur eben nicht als richtiger Autor, dem sich biographisch anzunähern lohnte.

Mich aber zog es zum biographischen Schreiben, weil es mir Befreiung versprach von der suggestiven Gewalt der abstrakten Begriffe und der ideologischen Muster.

Biographien, schon vom Genre her, nehmen das Persönliche und die Einzelheit ernst. Die Wissenschaften gewöhnen uns an den Umgang mit Abstrakta, Kollektivbegriffen, Statistiken, Gesetzen, Strukturen. Gewiss

brauchen wir das Netz, das die Wissenschaft über die Wirklichkeit legt, wir sollten aber nicht vergessen, dass die Individualität darin nicht zu fassen ist. Das ist auch gar nicht der Anspruch von Wissenschaft. Sie hält am Individuellen das fest, was zu einem allgemeinen Befund passt oder woraus sich ein allgemeiner Befund ergibt. Zielpunkt ihrer Beschreibungen und Erklärungen ist immer etwas Allgemeines.

Die Biographik demgegenüber verfährt genau umgekehrt, sie bedient sich durchaus auch allgemeiner Aussagen und Befunde – soziologischer, psychologischer, historischer und andere Einsichten – aber nur, um einen Einzelnen in seiner unverwechselbaren Individualität verstehen und darstellen zu können. Wissenschaft also zielt auf Allgemeinheit, Biographik auf das Besondere, auf den Einzelnen. Man mag dem Protagonisten einer Biographie noch so viel Repräsentativität und Typik ansinnen, individuelle Lebendigkeit wird diese Biographie nur besitzen, wenn sie darüber hinausgeht und den Einzelnen als Einzelnen erfasst.

Das Individuelle, das die Wissenschaften aus methodischen Gründen in der Regel nicht zum Thema machen, bleibt also einem anderen Zugang vorbehalten: zum einen ist es die Literatur im fiktionalen Sinne, zum anderen ist es eben Biographik, die beschreibt und erzählt. Ich vermeide ganz bewusst den Ausdruck ‚erklärt‘. Denn im strengen Sinne kann man Leben und Schaffen eines Einzelnen nicht ‚erklären‘, weil es dabei, von rein physischen Prozessen abgesehen, eben keine Kausalität gibt. Das ist ein entscheidender Punkt, über den nicht genügend nachgedacht wird, der sich aber spätestens beim Schreiben einer Biographie aufdrängt. Erlauben Sie mir ein paar Überlegungen dazu, denn dieser Aspekt ist für ein angemessenes Verständnis vom Menschen überhaupt bedeutsam.

Kausalität herrscht bekanntlich, wenn auf ein Ereignis zwangsläufig ein anderes Ereignis erfolgt: Ursache – Wirkung. Zwischen den Dingen ist die Sache klar. Beim Menschen aber ist es anders. Wenn ein Ereignis auf ein Bewusstsein trifft und daraus dann eine bestimmte Aktion erfolgt, so gibt es hier nicht die Zwangsläufigkeit der Kausalität. Denn mit dem Bewusstsein kommen die Spielräume der Freiheit ins Spiel, die Sphäre aus Motiven, Optionen und Interpretationen, worin man sich bewegt. Als Helvetius, der Exponent der materialistischen Aufklärung in Frankreich, behauptete, der Mensch ließe sich auch in seinen geistigen Antrieben als eine Art Maschine beschreiben, antwortete ihm Diderot: „Ich bin Mensch und verlange Ursachen, die dem Menschen eigentümlich sind“.<sup>6</sup> Die

---

6 Diderot 1961, 32.



dem Menschen als geistigen Wesen eigentümliche Ursachen sind streng genommen nicht „Ursachen“ sondern – ‚Gründe‘.

Gründe und Ursachen werden oft verwechselt, sogar von manchen Gehirnforschern, die glauben, sie hätten die Gründe des Handelns verstanden, wenn sie seine physiologischen Ursachen oder Begleiterscheinungen im Hirn beschreiben. Gründe sind etwas grundsätzlich anderes als Ursachen. Ursachen sind zwingend, Gründe indes sind motivierend, doch nicht zwingend. Ursachen sind materiell, Gründe ideell. Deshalb kann etwas, das es noch gar nicht gibt, etwa eine Zukunftsvision, zum Grund für ein Handeln werden, so dass man sagen kann: etwas Noch-nicht-Wirkliches kann ein Grund werden für Wirkliches. Das geschieht immer dann, wenn ich einen Zweck ins Auge fasse, der für mich zum Grund eines bestimmten Handelns wird. Weil wir uns in diesem Sinne auf ein Ziel, auf einen Zweck ausrichten können und von daher unsere Gründe beziehen, sind wir teleologische Wesen. Wir sind zwar von Ursachen ringsum determiniert, aber haben darüber hinaus einen Spielraum, wo wir unsere Gründe finden und uns von ihnen bestimmen lassen. So wird man nicht nur gelebt, sondern führt das je eigene Leben. Man übernimmt sein Leben und macht etwas daraus. Und deshalb ist der Mensch ein Wesen, das sich selbst biographisch nimmt und biographisch zu verstehen versucht. „Früher oder später erfindet jeder eine Geschichte, die er für sein Leben hält“ (Max Frisch).

Man ist also immer Biograph in eigener Sache und manchmal auch – in fremder. Dabei ist Vorsicht geboten, und zwar vor allem in Bezug auf die vermeintlichen Zwangsläufigkeiten. Im Rückblick sieht es oft so aus, als hätte alles so kommen müssen. Das ist die Perspektive des Erklärens. Beim Verstehen indes sehen wir immer noch die Möglichkeit, dass es auch hätte anders kommen können. Das Verstehen entdeckt die Spielräume, das Erklären deckt sie zu.

Man kann zum Beispiel zahlreiche Faktoren nennen, die auf Goethe eingewirkt haben, ehe er fluchtartig nach Italien aufbrach. Man kann auch Motive ausfindig machen. Aber sowohl Umstände als auch Motive zusammen ergeben keine Ursache mit Zwangsläufigkeit. Es lässt sich aus Goethes Flucht nach Italien auch kein Gesetz für fluchtartige Abreisen nach Italien gewinnen. Man kann nur beschreiben und erzählen, wie es dazu kam. Beim Warum geraten wir in die notorische Undeutlichkeit des individuell Lebendigen. Hier sind wir aufs Interpretieren angewiesen.

Das gilt nicht nur für das Verständnis des Agierens von Anderen. Sogar beim Verständnis des eigenen Handelns sind wir auf das Interpretieren angewiesen. Denn auch bei sich selbst kommt man mit dem

Erklären nicht weiter und gerät ins Beschreiben und Erzählen. Wir erzählen unser Leben und je nachdem wann und wem und in welchen Situationen wir erzählen, wird die Erzählung jeweils eine andere sein. Bis wir uns irgendwann einmal auf eine Erzählversion festlegen, die wir für unser Leben halten.

Individuelles Leben lässt sich nicht erklären, sondern nur verstehen. Es ist – Interpretationssache.

Ich zitiere einige eindringliche Sätze von Karl Popper, die man so bei ihm vielleicht gar nicht erwartet hätte:

[E]s ist das besondere, das einzigartige und konkrete Individuum, das sich mit rationalen Methoden nicht erfassen lässt, und nicht das abstrakte Universelle. Die Wissenschaft kann z. B. allgemeine Landschaftstypen und Menschentypen beschreiben, aber sie kann niemals eine einzelne individuelle Landschaft oder einen einzelnen Menschen erschöpfen. Das Universelle, das Typische ist nicht nur die Domäne des Verstandes, es ist auch zum Großteil das Produkt des Verstandes, insofern es das Produkt wissenschaftlicher Abstraktionen ist. Aber das einzigartige Individuum und seine einzigartigen Handlungen, Erfahrungen und Beziehungen zu anderen Individuen lassen sich niemals völlig rationalisieren. [...] Die meisten Menschen haben das Gefühl, dass alles, was ihr Leben lebenswert macht, zum Großteil zerstört würde, wenn sie selbst und ihr Leben in keiner Weise einzigartig wären, sondern typisch für eine Klasse von Menschen derart, dass sie Handlungen und Erfahrungen aller anderen Menschen dieser Klasse wiederholen. Es ist die Einzigartigkeit unserer Erfahrungen, die, in diesem Sinne, unser Leben lebenswert macht, die einzigartige Erfahrung einer Landschaft, eines Sonnenuntergangs, der Ausdruck eines menschlichen Gesichts.<sup>7</sup>

Diese Sätze aus *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* finden sich im Kontext einer Kritik des Irrationalismus. Man muss wissen, so Popper, wo das Rationale hingehört und im Recht ist. Das wunderbar Irrationale aber zeige sich im Einzelnen, das rational nie auszuschöpfen ist. Das ist übrigens der klassische nominalistische Standpunkt, für den gilt: an das konkrete Einzelne kommt kein Begriff heran. Das Einzelne als das wahrhaft Numinose. Individuum est ineffabile.

---

<sup>7</sup> Popper 1980, 202–203.

Die Biographik hat es also mit einer Einmaligkeit zu tun, die sich nicht erklären, sondern eben nur verstehen lässt.

Aber was heißt schon – ‚nur‘. Gadamer hat ja gezeigt, wie ungeheuer reich und vielfältig die Welt des Verstehens ist, in der wir uns bewegen und von deren Traditionen wir getragen werden. Was zwischen den Menschen und zwischen den Generationen zirkuliert und den Lebenszusammenhang schafft, sind primär die Akte des Verstehens. Im zwischenmenschlichen Feld und im Selbstverhältnis setzt das Erklären in der Regel erst dann ein, wenn das Verstehen gestört ist oder einfach nicht genügt.

Sehr oft aber wird erklärt, weil man sich weigert zu verstehen.

Ich bleibe noch einen Augenblick beim Spannungsverhältnis zwischen Verstehen und Erklären. Wenn ich eine Handlung oder eine Äußerung verstehen will, muss ich ihre Intention erfassen und sie als solche nachvollziehen können, ihre Motive und ihren Sinn. Verstehen ist Teilnehmen. Solange ich verstehe, bleibe ich mit dem anderen in einem gemeinsamen Raum. Mit dem Erklären verlasse ich ihn und blicke anders, fremd und verfremdend, auf den Fall. Nehmen wir die zur Alltags- und Gesprächskultur gewordene Psychoanalyse. Da äußert jemand etwas. Man nimmt es nicht zum Nennwert, sondern erblickt dahinter irgendwelche anderen Triebkräfte, Deformationen, Störungen. Statt die Intention zu verstehen, werden die manifesten Aussagen und Handlungen als Symptome erklärt.

Biographik bewegt sich auf einer Skala zwischen Verstehen und Erklären, mal mehr zu der einen, mal mehr zu der anderen Seite hinübergezogen. Es gibt Biographien, die wollen ihre Protagonisten vor allem erklären, wobei sie dann, ob sie wollen oder nicht, eine Überlegenheit präbendieren. Wenn sie psychoanalytisch imprägniert sind, werden die Protagonisten auch schon mal auf die Couch gelegt. Ein Machtspiel.

Es gibt aber auch Biographien, die vor lauter distanzlosem Verständnis nichts verstehen. Auf den Knien des Herzens muss es nicht unbedingt das bessere Verständnis geben.

Trotzdem – für mich gehört die Biographik zur Königsdisziplin des sich verstehenden Lebens. Sie ist dem Individuellen, im Sinne Poppers, verpflichtet.

Goethe, als er an *Dichtung und Wahrheit* schrieb, hat den inneren Antrieb der Biographie auf die kurze Formel gebracht: „Jeder ist selbst nur ein Individuum und kann sich auch eigentlich nur fürs Individuelle interessieren.“<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Goethe 1987, 935.

Ich habe über Dichter und Philosophen geschrieben, deren eminente Lebensäußerung, nämlich jeweils das dichterische oder philosophische Werk, im Mittelpunkt steht. Es kommt nun alles darauf an, wie man das Verhältnis von Leben und Werk bestimmt. Hier gibt es unterschiedliche Ansätze. Ich halte nicht viel von der These, dass man das Werk ohne den Autor betrachten soll, und zwar deshalb nicht, weil sich manches am Werk erst aus dem Spannungsverhältnis mit dem sonstigen Leben erschließt. Ich bin aber umgekehrt auch kein Freund des Biographismus, worunter ich verstehe: das Werk auf die Biographie zu reduzieren, als ob es nur der Ausdruck von biographischen Umständen wäre. Tatsächlich, so denke ich, ist das Werk nicht nur eine Abspiegelung, ein Reflex des Lebens, sondern eine Steigerung – ins Objektive, Symbolische, Imaginäre, Gelungene. Das Werk als Raumgewinn gegenüber dem gewöhnlichen Leben. Der biographische Reduktionismus macht demgegenüber diesen Raumgewinn, diese Steigerung, im gewissen Sinne wieder rückgängig, indem man etwa erklärt, Schopenhauers Werk sei doch nichts anderes als der Ausdruck seiner Verfeindung mit dem Leben; oder Nietzsche sei doch nichts anderes als der Pastorensohn, der das Predigen nicht lassen konnte und darüber wahnsinnig wurde. Kennzeichnend für den Reduktionismus ist genau diese Formel des ‚nichts anderes als‘. Damit holt man das Werk auf den angeblich biographischen Boden zurück und entwertet es. Womöglich wird solcher Reduktionismus begünstigt von einer demokratistischen Nivellierungstendenz, die darauf aus ist, alles herunter zu bringen oder sogar herunter zu brechen, ein Ressentiment gegen das Erhabene, das Enorme, das Hervorragende. Bevorzugt wird das Allzumenschliche. Früher hatten die adorierenden Heldenbiographien Konjunktur, heute eher die Biographien auf Augenhöhe, wie es heißt. Besser als das Ungewöhnliche gewöhnlich zu machen, ist es vielleicht doch, im Gewöhnlichen das Ungewöhnliche zu entdecken.

Mich interessiert das Leben meiner Protagonisten um des Werkes willen, das sie geschaffen haben. Ich will den Prozess verstehen, wie, mit welchen Widerständen und welchen Antrieben, das Werk aus dem Leben herauswächst, sich vom Autor löst, Selbstständigkeit gewinnt, und dann wieder ins Leben zurückschlägt. Zuerst schafft ein Autor sein Werk und dann verändert das Werk seinen Autor.

Das ist im Kern das Geschehen zwischen einem Autor und seinem Werk. Dabei gibt es manches Aufregende zu entdecken. Bei Nietzsche zum Beispiel, der zunächst seine Freiheit mithilfe des philosophischen Denkens fand und am Ende vom eigenen Denken gefesselt wurde, indem er sich allzu sehr mit seinen Ideen identifizierte und den nötigen Abstand,

die Ironie, zu sich verlor. Oder Schopenhauer, der das philosophische Werk einer grimmigen Verfeindung mit dem Leben abgewann und der schließlich aus diesem Werk der Lebensverneinung Gelassenheit und Lebenskraft schöpfte. Oder Goethe, dem es nicht mehr genügte, schöpferische Energie in seine Werke zu stecken, sondern der seinem Leben selbst einen Werkcharakter aufprägen wollte. Das Kunstwerk des Lebens eben. So habe ich deshalb meine Goethe-Biographie im Untertitel genannt.

Ich habe einiges gelernt bei der Beschäftigung mit Biographien. Das Wichtigste vielleicht bezieht sich auf die nicht aufhebbare Spannung zwischen dem Denkbaren und dem Lebbareren. Der Versuch, diese Spannung in eine widerspruchsfreie Einheit überführen zu wollen, kann in einem Fall zur Verarmung und im anderen Fall zur Verwüstung des Lebens führen.

Das Leben verarmt, wenn man sich nichts mehr zu denken wagt über das hinaus, was man auch leben zu können glaubt. Und das Leben wird verwüstet, wenn man um jeden Preis, auch den der Zerstörung und Selbstzerstörung, etwas leben will, bloß weil man es gedacht hat. Das eine Mal verarmt das Leben, weil das Denkbare aufgegeben wird um des lieben Friedens willen; das andere Mal wird es verwüstet beim Versuch, das Denkbare kompromisslos zu verwirklichen. Beidesmal hält man den Widerspruch zwischen dem Denkbaren und Lebbareren nicht aus und will ein Leben aus einem Guss, wobei man scheitert.

Aber – ist es nicht auch das Scheitern, das die Biographen anlockt?

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Diderot 1961** Diderot, Denis: Philosophische Schriften. Hrsg. und übers. von Theodor Lücke. Berlin 1961. Bd. 2.

**Goethe 1987** Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hrsg. von Karl Richter. München 1987. Bd. 9: Epoche der Wahlverwandtschaften 1807–1814.

**Heidegger 1985** Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. Text der durchgesehenen Einzelausgabe mit Randbemerkungen des Autors aus seinem Handexemplar hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1985. Bd. I/12: Unterwegs zur Sprache.

**Nietzsche 1999a** Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin 1999. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II.

**Nietzsche 1999b** Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München

²1999. Bd. 3: Morgenröte / Idyllen aus Messina / Die fröhliche Wissenschaft.

**Popper 1980** Popper, Karl R.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde Bd. 2. Tübingen 1980.

**Schiller 2004** Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München/Wien 2004. Bd. 1: Gedichte. Dramen 1.

---

ROSEMARY ASHTON

# **SINGLE, DOUBLE, AND GROUP BIOGRAPHY: THE CHALLENGES**

## INTRODUCTION

Why write biographies? As a literary scholar and critic, my aim as a biographer has been to discuss my subjects – authors – in their full environment, historical, geographical, social, and political, as well as literary. To quote one of my chosen subjects, George Eliot, in her novel of 1866, *Felix Holt*, “There is no private life which has not been determined by a wider public life.”<sup>1</sup>

The Romantic and Victorian periods in English literature and culture (approximately 1790–1900) are my chosen areas of research, with Anglo-German literary and cultural relations in the nineteenth century a particular interest. Hence my biographical studies of Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), Thomas Carlyle (1795–1881), George Henry Lewes (1817–1878), and George Eliot (1819–1880). All four authors were translators of, and proselytisers for, German literature. Coleridge studied in Göttingen in 1799 and translated Schiller’s *Wallenstein* trilogy in 1800; he absorbed and was influenced by Immanuel Kant’s and A.W. Schlegel’s writings. Thomas Carlyle translated Goethe’s *Wilhelm Meister* (1824), wrote an admiring life of Schiller (1825), and published a number of influential essays on German subjects in the widely read *Edinburgh Review*. G.H. Lewes wrote the first English biography of Goethe (1855), and his life partner Marian Evans – who published her novels under the pseudonym

---

1 Eliot 1972, 129.

George Eliot – translated David Friedrich Strauss’s work of the higher criticism of the Bible, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* as *The Life of Jesus, Critically Examined* (1846) and Ludwig Feuerbach’s humanist work *Das Wesen des Christenthums* as *The Essence of Christianity* (1854).

I have written three single biographies: of George Henry Lewes in 1991, Samuel Taylor Coleridge in 1996, and George Eliot, also in 1996. In 2002 I published a double biography, *Thomas and Jane Carlyle: Portrait of a Marriage*. I have written group biographies too, as a way of presenting intellectual and cultural history. First there was *Little Germany: Exile and Asylum in Victorian England* (1986), then *142 Strand: A Radical Address in Victorian London* (2006), and *Victorian Bloomsbury* (2012), an account of the people who turned Bloomsbury into the most vibrant intellectual, cultural, and educational region of London in the nineteenth century. All have presented me with challenges, some common to all biographical efforts, while others are particular to the subject of my choice.

#### GENERAL CHALLENGES

No work of literature is written in a vacuum. All authors write about what they know, through their own life experiences, from their observation of others, and from their reading, which in the case of Coleridge, Carlyle, Lewes, and Eliot was unusually wide. Coleridge was a prodigy at school and university. He read the classics, and he read European – specifically German – literature, history, and philosophy. George Eliot, remarkably for a girl born near Coventry in the early decades of the nineteenth century to a family of modest social status, learned French, German, Italian, and later taught herself Hebrew; she also kept up with recent historical and scientific advances. Lewes attended no university and was largely self-taught, acquiring impressive knowledge of French, German, and Spanish, and philosophy and science. Most strikingly of all, Carlyle, though he did study moral philosophy, logic, and mathematics at Edinburgh University, was the son of illiterate peasants. He acquired his knowledge of German from another young man in exchange for teaching his friend French. What these writers, especially Coleridge and Eliot, could add to their wide learning was imaginative and creative genius.

For, though writers clearly are influenced by their own experiences when they create, they are capable of feats of pure imagination too. When in 1798 Coleridge wrote his wonderful poetic account of the ancient mariner crossing the equator on an early voyage of exploration, he had never



been on a sea voyage, not even across the English Channel. How could he know about the ship's "uneasy motion" and the feelings of the mariners as they sailed into strange and "silent" seas? How could he describe so accurately the sensation of being becalmed?

Day after day, day after day,  
 We stuck, nor breath, nor motion,  
 As idle as a painted ship  
 Upon a painted ocean  
 ...  
 The very deeps did rot: O Christ!  
 That ever this should be!  
 Yea, slimy things did crawl with legs  
 Upon the slimy sea.<sup>2</sup>

Twenty years after the poem was published Coleridge's contemporary Leigh Hunt marvelled at this description when he experienced for himself the unpleasant oily, "putrid substances"<sup>3</sup> which covered the surface of the sea during a becalming in the Bay of Biscay. Coleridge had applied his imaginative faculty – how inspired to suggest the complete lack of motion by comparison to a painting, and how imaginatively vivid and horrid the added phrase "with legs" – to the facts gleaned from his voracious and wide reading, in this case of early accounts of exotic travel and exploration.

In these ways, direct and indirect – through experience, observation, and imagination – literature expresses and reflects on life. "Art is the nearest thing to life", wrote Marian Evans in *The Natural History of German Life*, an article published in the *Westminster Review* in 1856, shortly before she began her first work of fiction as George Eliot. She was discussing *Die bürgerliche Gesellschaft* and *Land und Leute*, two recent works by the pioneer of *Kulturgeschichte*, Wilhelm Heinrich von Riehl. Art, she wrote, "is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot".<sup>4</sup> She is invoking here the concept of imaginative sympathy, adopting both an aesthetic and a moral stance. Imaginative sympathy is a requirement of biography too. We write biographies to try to understand, and to help others understand, the

<sup>2</sup> Coleridge 1992, 183–184.

<sup>3</sup> Hunt 1949, 301.

<sup>4</sup> Eliot 2000, 263–264.

thoughts, feelings, and deeds of our biographical subjects. If those subjects are writers, we aim to understand and appreciate their writings above all.

Some biographers write from a specifically psychoanalytical point of view, seeking to relate all the subject's actions and works to trauma, often to childhood experiences and parental influences. Such biographies may offer fine insights, but such insights alone are insufficient. Reading directly across from life to work and work to life is not enough. Coleridge was the neglected tenth child of elderly parents; he became an opium addict and in turn a disastrously neglectful father to his own children. These facts assuredly lie behind the themes of guilt and a longing to be loved which permeate his poetry, but there is more to the man and his work than that. There is his genius, his ready discovery of a telling phrase, such as the famous "willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith";<sup>5</sup> the way he astonished strangers as a boy with his precocious cleverness. There is, too, the turn of fortune by which he met his great contemporary, the poet Wordsworth, when they were both young men unsure of their future careers. They set about collaborating on some of the most important poems ever written – their joint production of *Lyrical Ballads* (1798). Though all biographers become psychoanalysts sometimes, room should also be made for serendipity, as well as for a wider context, familial, social, geographical, historical. To be a biographer one must also be a historian, particularly a cultural historian, as well as a psychologist.

It sometimes seems to non-biographers that ours is an easy task. The facts of the life are there, aren't they? All the biographer has to do is tell them in a clear and readable style. Only when you attempt to *write* a biography do you realise the challenges and obstacles which rise to meet you. What to do, for example, when there are gaps in the preserved record? When no letters or diaries survive for particularly intense periods, as is the case with George Eliot? Or where a person's early life is not documented, as with G.H. Lewes, miscellaneous journalist, dramatist, translator, scientific populariser, and biographer.

There is also the inconvenient fact that in some circumstances we have no validated account of the speech or feelings of our protagonist. Here lies the greatest temptation for any biographer, which is to 'make it up'. Or at least to speculate confidently on what our subject *may* (must?) have felt, or said, at some important juncture. To lapse into fiction, in other words. G.H. Lewes, a decade after publishing his excellent biography

---

5 Coleridge 1983, II, 6.

of the very challenging subject Goethe, writes in an article on Auguste Comte in 1866: "In Biography, as elsewhere, we should guard against the tendency to substitute a possible evolution for an actual evolution."<sup>6</sup> We do a disservice when we offer guesswork as fact. Many a biographer falls at least partly into the trap by *beginning* a sentence or paragraph with a reasonable remark, such as, "We can imagine that Marian Evans felt distraught when her brother Isaac cut off all communication on finding out that she was living with Lewes, a married man", and *ending* with a different sort of comment, such as "later, writing as George Eliot, Marian vowed to take revenge on Isaac by representing him in the unbending figure of Tom Tulliver in her novel *The Mill on the Floss*." She *may* have taken such a vow, but we do not have evidence of it. Tom Tulliver clearly does share some of Isaac Evans's known characteristics, but he is not a simple portrait of the author's brother. George Eliot insisted to curious readers that none of her characters were copied directly from people she knew. She used her observation, her reading, and her imagination as well as her personal experience when writing her fiction.

Apart from the speculation trap, there is the challenge of chronology. Should one always begin at the beginning? Where *is* the beginning? The moment of the protagonist's birth? Or some history of his or her parentage? The grandparentage (on both sides)? Even remote ancestry? Laurence Sterne's proto-modern *Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–1767), a fictional autobiography, teases on that subject. Tristram, telling his own story, has to revert to the distant past, to digress, to elaborate on so many points and with reference to so many people who have in some way had a bearing on his life, that he famously does not get round to telling of his own birth until well into the fourth of the nine volumes required to give us his "life and opinions". In attempting to leave nothing out, he never manages to bring the story of his life up-to-date, instead falling further and further behind. Sometimes, as I will demonstrate from my own experience, it may be best to start *in medias res*, to pick a salient moment, and then weave backwards at some point to fill in earlier facts. Again, questions arise. Which is the most salient moment to choose? And to which point in the past does one then turn back? Luckily, there is more than one path to take, which is why, I suppose, there are often multiple biographies of one figure, all with something fresh to say. But a choice does have to be made.

---

<sup>6</sup> Lewes, quoted in Ashton 1991, viii.

Connected with this question of where to begin is that of the manipulation of time in one's narrative. Storytelling includes the art of looking back, of filling in, and equally of anticipating, of leaping ahead, from time to time. That is how classical epic works; it is how Milton's great epic poem *Paradise Lost* (1667) keeps our interest, and even suspense, in a story – the biblical story – of which everyone already knows the beginning, the middle, and the end. Storytelling exploits similarity, contrast, and pattern as well as chronology. It embraces the expected and, with even more pleasure, the unexpected.

A useful term to discuss this aspect of literary narrative is “the chronological looping method”<sup>7</sup>, defined by the American critic Joseph Warren Beach in his book *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (1932), as the narrative system of going backwards and forwards in time, informing the reader in bits and pieces, sometimes delaying and withholding information, yet always keeping hold of the main thread pulling the story forwards, thus avoiding the Tristram Shandy trap of never getting to the end. The chronological looping method suits biography too. Retrospection and anticipation are tools of the biographer's trade. We have to decide, when we reach the point where Marian Evans meets G.H. Lewes in a bookshop in the Burlington Arcade on Piccadilly in 1851, whether to anticipate by mentioning at this point that the two will fall in love, though not for a couple of years yet. In my biography of George Eliot I chose not to, but rather to keep the new acquaintance with Lewes in balance with the close relationships Marian had previously formed with two other men, the handsome publisher John Chapman and the social philosopher Herbert Spencer, with both of whom Marian felt herself to be at some point in love. At other times, exploiting the gift of hindsight, a biographer may well want to anticipate a little – for example, when the protagonist says or does something which can seem predictive of a later decision or action. This kind of anticipation, I believe, should be used sparingly, in order to avoid the pitfall facing psychoanalytical biographers in particular, of presenting a life as over-determined.

There is always, after all, the possibility of sheer chance in any life, as in the case, already mentioned, of Coleridge and Wordsworth meeting as young men. Charles Darwin, appropriately enough for the man who elucidated the role of chance in the natural world, revelled in the coincidences of his own life. For example, he tells in his autobiography the story

---

<sup>7</sup> Beach 1932, 364.

of how he got elected to the exclusive Athenaeum Club in 1838. The club needed refurbishment, and decided, to help finance the work, to add an extra forty men to its membership. Darwin was not yet well known as a writer; *The Origin of Species* would not be published till 1859. Yet he was elected as one of the forty (as was the more obviously deserving Charles Dickens, already the famous author of *Pickwick Papers* (1836–1837) and *Oliver Twist* (1837–1839)). Darwin cheerfully puts his election down to the chance that his father, a doctor, had ministered to an aristocrat while travelling abroad many years before, and that the aristocrat's family had always remembered this kindness, so much so that a younger member of the family recommended Charles – whom he had never met – for membership of the club fifty years later.<sup>8</sup>

In short, I believe in an eclectic but fastidious kind of biography writing. Everything is grist to the mill, yet there are choices to be made at every turn. One must select from a mass of material in order to escape the Tristram Shandy nightmare of falling ever further behind with the story. And one should keep speculation to a minimum.

#### PARTICULAR CHALLENGES: THE SINGLE BIOGRAPHY

My first foray into writing a single life came with my work on G.H. Lewes in the late 1980s. My first book, *The German Idea* (1980), had studied the reception of German literature and thought in Britain from the 1790s to the 1850s. Though it was a general survey, it focused on four writers who were the most significant proselytisers for Germany: Coleridge, Carlyle, Lewes, and George Eliot. At that time I had no idea that I would eventually pick up the threads on all four in order to write their biographies. I was asked to write the life of Lewes by Professor Gordon Haight, the editor of George Eliot's letters in nine volumes, and author of the first modern scholarly biography of Eliot (1968). In the course of his research Haight had located many of Lewes's letters and journals; he intended to write Lewes's life himself. But he lacked a knowledge of foreign languages and of philosophy. Since Lewes wrote about German, French, and Spanish literature, and was an amateur philosopher and scientist, Haight felt that someone with a knowledge of at least some of these subjects was needed. On reading *The German Idea*, he approached me. In this way I became a biographer almost by accident.

---

<sup>8</sup> Darwin 1958, 35.

I enjoyed many advantages. I had the required knowledge of languages, and I had read German philosophy as part of my doctoral research. Thanks to Professor Haight, I acquired access to a huge collection of Lewes's letters and journals, many at that time unpublished. With my German knowledge, I was able to find new material in the shape of letters contained in German archives unknown to Haight. No previous biography of Lewes existed.

The main disadvantage I faced was the lack of evidence about Lewes's early life, the thirty-four years he spent before meeting Marian Evans. Through persistent searches of the records for births, marriages, and wills in archives in London, Liverpool, and Bermuda, I discovered that Lewes was illegitimate. This meant that I could fill an important gap in the record, not just in terms of fact, but also in terms of social status and attitudes. But I did not wish to start my narrative with Lewes's illegitimate birth. Instead I found a rhetorical way of getting started. In 1853 Lewes wrote in the radical newspaper, the *Leader*, a whimsical piece about fathers and sons. "One is always the son of somebody";<sup>9</sup> he wrote. I used this phrase as the title of my first chapter, which sketched his life in the early 1850s as a member of London's bohemia – a journalist, translator of French plays, member of Charles Dickens's amateur theatre company, living in an open marriage with his wife Agnes – before asking the question about whose son he himself was, and about his unusual family background. (As I discovered, his father abandoned two families in England, one in Liverpool, the other in London, fleeing to Bermuda, where he died.)

Having got the taste for writing biography, I was amenable to a request to write on Coleridge for a series of critical biographies being planned by the publishing firm of Blackwell. This was a much harder undertaking. There were several existing biographies of Coleridge, though no recent ones and none which had given his German interests full attention. There was also the fact that Coleridge was a polymath. No branch of knowledge was alien to him; his range of allusion in both his poetry and his voluminous prose writings (not to mention his journals) was breathtaking.

Moreover, while accounts of how he struck his contemporaries are legion, they point inexorably to the contradictions in his character and life events. As a schoolboy he held visiting adults in thrall as he quoted

---

<sup>9</sup> Lewes, quoted in Ashton 1991, 3.

the classics off by heart. When he first met William Wordsworth and his sister Dorothy, the latter described him to a friend as the very embodiment of the poet in Act V of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.<sup>10</sup>

Yet all those who fell under his spell became disillusioned as Coleridge himself fell under the spell of opium and let his family and friends down. We look back and marvel at the few terrific poems he wrote, chief among them *Kubla Khan* and *The Ancient Mariner*, but his friends saw how much more he was capable of, yet could not achieve.

All this had to be taken into account, and a way of dealing with Coleridge had to be found that neither judged him too harshly nor exonerated him from the undoubted moral failures of his life. All while taking into account his wonderful poems, his strikingly original critical work, but also his tendency to leave much work unfinished, and to write obscurely on philosophy and theology. I set about my task all too aware of the difficulties, opening my book with a quotation from Wordsworth in *The Prelude*, the long poem written explicitly for Coleridge, the poem about the growth of Wordsworth's mind and of his poetic vocation. In Book II of his great psychological epic Wordsworth writes beautifully of the difficulty of the (auto)biographer's task:

Who knows the individual hour in which  
His habits were first known even as a seed,  
Who that shall point as with a wand, and say  
"This portion of the river of my mind  
Came from yon fountain?"  
[...]  
Hard task to analyse a soul.<sup>11</sup>

---

**10** Shakespeare 2005, 67.

**11** Wordsworth 1984, 397–398.

Beginning with this, I sketched the great, though troubled, friendship, then tracked back to Coleridge's childhood, following the chronological looping method as I traced the course of his extraordinary but unhappy life, and, four hundred pages later, finished with another quotation from Wordsworth: "Many men have done wonderful things – Newton, Davy &c., but S[amuel] T[aylor] C[oleridge] is the only wonderful man I ever knew."<sup>12</sup> I hoped my book had shown just *what* was wonderful about Coleridge.

When I took on the task of writing the life of George Eliot, I was aware that I was retracing to a large extent the ground I had gone over for Lewes. My main aim was to supplement Gordon Haight's meticulously researched but merely documentary life by writing a critical appreciation of George Eliot as a writer, as well as a woman. I also aimed to set her in the context of mid-nineteenth-century radicalism and to show how unusual she was, being a woman with all the disadvantages that entailed (no university education, no access to any of the professions, limited social possibilities), and, moreover, being, in Carlyle's phrase, the "strong-minded woman"<sup>13</sup> living with a married man, and therefore rejected by polite society, at least until she became the most admired and famous novelist of the day in the early 1870s. Once more I started in the middle, describing a meeting in 1852 of booksellers, publishers, editors, novelists, historians, and scientists, chaired by Dickens, at which Marian Evans was the only woman. This fixes at the start our sense that here was a woman who stood out both for her intellect and for her unorthodox way of life.

#### PARTICULAR CHALLENGES: THE JOINT BIOGRAPHY

I decided to write a joint biography of Thomas and Jane Carlyle for a number of reasons. In all my reading and writing about the Victorian period, I could not fail to notice that Carlyle was the one towering figure of influence on his peers and on younger people. Men as important in due course as the political philosopher John Stuart Mill, the novelists Dickens and Thackeray, the poet Alfred Tennyson, the art critic John Ruskin, the scientist Thomas Henry Huxley, all testified to the influence on them of Carlyle's writings, particularly *Past and Present* (1843),

---

<sup>12</sup> Wordsworth, quoted in Ashton 1997, 407.

<sup>13</sup> Carlyle, quoted in Eliot 1954, II, 177.



his eloquent and robust diagnosis of the ills of a rapidly industrialised Britain. Lewes and George Eliot also counted themselves as admirers, especially for Carlyle's early appreciation of Goethe's genius. I wanted to write about the phenomenon that was Carlyle.

Why did I include his wife Jane? Previous biographers had taken sides over their unhappy marriage. Some blamed Carlyle for his irascibility and for neglecting his wife in order to pursue his writing vocation; others thought Jane a hysterical woman, who ought to have been grateful to be married to the man whom everyone sought out, from the Italian patriot Giuseppe Mazzini to the famous writers Dickens, Thackeray, Tennyson, and Browning. I thought there was truth on both sides, and so I set out to show what each got out of their undeniably fractious marriage. Once again, I was keen to observe individuals in their social context, to study the "organism" in its "medium",<sup>14</sup> to quote from George Eliot's essay *The Natural History of German Life* once more. The Carlyles, living in a modest little house in Chelsea, which was not then a fashionable area of London, were at the heart of London's literary and intellectual society. I could discuss Carlyle's works and their influence within the context of his and Jane's domestic and social life.

Here my opening came from a portrait, Robert Tait's *A Chelsea Interior*, exhibited at the Royal Academy in 1858. Tait painted "with Vandyke fidelity",<sup>15</sup> in Jane's words, the front room of the house in Cheyne Row, with Carlyle standing at the fireplace, Jane sitting at a table, and the dog Nero on a sofa. So well known, at least in cultural circles, was this couple that Tait had no need to name the figures in his painting. I began the book with the portrait, describing the status of Carlyle in 1858, and the state of the marriage itself. Then I went back to the time, in 1821, when the couple first met in their native Scotland, before weaving further back to their origins, noting the fact that Jane's parents were middle-class (her father was a doctor), while Carlyle's were peasants. A main theme, or thread, in the book, is how remarkable it was that this pair were able to conquer fashionable and influential London, with Carlyle a remarkable example of upward social mobility.

The main challenge I faced in writing this joint biography was at the same time the greatest asset, namely the sheer mass of material available for me to sift and select. Partly because the marriage was so tricky, the

---

<sup>14</sup> Eliot 2000, 282.

<sup>15</sup> Jane Carlyle, quoted in Ashton 2002, 2.

Carlyles lived apart for long periods every summer, when they visited their respective families. Because they were also devoted, they wrote long letters to one another every day. (The ongoing scholarly edition of their letters, being published by Duke University Press, has reached forty-seven volumes, with probably another ten still to come.) Finally – and this was also a reason I was attracted to the daunting task of writing about them – both Carlyles are the most marvellous letter-writers. Their correspondence, with each other and with acquaintances, offers an unparalleled insight into Victorian life, from the domestic (Jane on her servants and neighbours) to the exotic (Carlyle on the aristocrats he meets), from the political (Carlyle on the uselessness of legislators) to the social (his observation that different classes of people knock on doors in different ways).

#### PARTICULAR CHALLENGES: THE GROUP BIOGRAPHY

I have written four studies of groups of people active in Victorian Britain. These are necessarily not full biographies, but by looking at the composition and interaction of the lives of a certain group, I have been able to cast fresh light on the society and culture of the period. My first was *Little Germany: Exile and Asylum in Victorian England* (1986). It began life in my preparing to lecture to my students of English literature on *The Communist Manifesto* as part of a course called “Intellectual and Cultural Sources”. The idea behind this course is to give students a context in which to analyse the works of English literature they are studying. For the Victorian period lectures on Marx and Darwin help to round out our response to Dickens’s novel *Bleak House* (1852–1853), for example.

In preparing my lecture, I naturally read Marx’s letters from early 1848, when he dashed off the pamphlet in a few short weeks, just days before the 1848 revolutions broke out in Europe. I was struck not only by the political interest in the conjunction of Marx’s work and revolution, but also by the extraordinary richness of the correspondence, particularly that with Engels. Through these letters I became aware of a whole group of German political exiles who found their way to Britain in the aftermath of 1848, and it occurred to me that no study of the group as a whole had been undertaken, though there were published books about the Italian, French, Polish, and Hungarian exiles. I set about the task of finding manuscript sources in libraries in Bonn, Berlin, Frankfurt, Heidelberg, Detmold, and Amsterdam, as well as in Britain, and so being enabled to bring to life a heterogeneous group of colourful figures, all preserved by

Marx's sharp (and often jealous) scorn for these *Great Men of the Exile* (*Die grossen Männer des Exils*, 1852). Another gift was the Russian exile Alexander Herzen's enjoyable autobiography, which contains a long chapter on his German colleagues, whom he describes as divided into "forty times forty schisms",<sup>16</sup> each group vying for the political support of other German migrants who had landed in Britain.

This fractured quality of the German exiles gave me my structure. I wrote in turn about small groups within the larger group – communists, including Marx and Engels and their 'party'; 'bourgeois' refugees who aimed to return to a new Germany modelled on the British parliamentary system; members of the proletariat and *lumpenproletariat*, consisting of sugar bakers, tailors, watchmakers, and drifters, many of them attracted to communism or socialism; and women – wives and governesses, whose experiences throw light on English domestic life at this time. The question I asked throughout was: What did the German refugees make of Britain in the 1850s, and what, if anything, did British observers make of these visitors with their exotic moustaches and their sometimes noisy meetings in the pubs of Oxford Street and Covent Garden? The book is a history of Victorian Britain seen from a fresh vantage point.

Much the same can be said of the other books I have written which take groups as their subject. There is *142 Strand: A Radical Address in Victorian London* (2006) about the young independent publisher John Chapman and the group of progressive young thinkers he gathered at his house and printing office in the early 1850s – Lewes, Herbert Spencer, Thomas Henry Huxley, and Marian Evans, who was only later to become known as George Eliot. Then came *Victorian Bloomsbury* (2012), a study of the founders of various progressive institutions in Bloomsbury in the nineteenth century, from the free-thinking University College London and its school (attended by the sons of several of 'my' German exiles) to the first kindergarten in Britain, established in Bloomsbury by another German exile, Johannes Ronge, with his wife Bertha, and the Working Men's and Working Women's Colleges, set up to teach adults in the evenings. Most recently, *One Hot Summer: Dickens, Darwin, Disraeli and the Great Stink of 1858* (2017), exploits the recent digitisation of the British Library's vast collection of nineteenth-century newspapers to offer a microhistory of a few short months in a summer of record-breaking heat. It was a time when far-reaching decisions were made about the

---

16 Herzen 1968, III, 1155.

cleansing and embanking of the Thames, while three Victorians who would become known as great representatives in their fields – Dickens, Darwin, Disraeli – each endured a summer of crisis. This book is not exactly a biography, but, like all my books, it is a work which studies the interaction of private with public, finding fresh threads of connection between people, as any history, and above all any biography, must do.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Ashton 1991** Ashton, Rosemary: *G.H. Lewes. A Life*. Oxford 1991.
- Ashton 1997** Ashton, Rosemary: *The Life of Samuel Taylor Coleridge. A Critical Biography*. Oxford 1997.
- Ashton 2002** Ashton, Rosemary: *Thomas and Jane Carlyle. Portrait of a Marriage*. London 2002.
- Beach 1932** Beach, Joseph Warren: *The Twentieth Century Novel. Studies in Technique*. New York / London 1932.
- Coleridge 1983** Coleridge, Samuel Taylor: *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. by James Engell and W. Jackson Bate. Princeton / New Jersey 1983. Vol. 7/II: *Biographia Literaria*.
- Coleridge 1992** Coleridge, Samuel Taylor: *The Ancient Mariner*. In: *Lyrical Ballads*. Ed. by Michael Mason. London 1992, 177–204.
- Darwin 1958** Darwin, Charles: *Autobiography*. Ed. by Nora Barlow. London 1958.
- Eliot 1954** Eliot, George: *The George Eliot Letters*. Ed. by Gordon S. Haight, New Haven / Connecticut 1954. Vol. II.
- Eliot 1972** Eliot, George: *Felix Holt. The Radical*. Ed. by Peter Coveney. Harmondsworth 1972.
- Eliot 2000** Eliot, George: *The Natural History of German Life*. In: *George Eliot. Selected Critical Writings*. Ed. by Rosemary Ashton. Oxford 2000, 260–295.
- Herzen 1968** Herzen, Alexander: *My Past and Thoughts*. Transl. by Constance Garnett, rev. by Humphrey Higgins. London 1968.
- Hunt 1949** Hunt, Leigh: *Autobiography*. Ed. by Jack E. Morpurgo. London 1949.
- Shakespeare 2005** Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream*. Ed. by Helen Hackett. London 2005.
- Wordsworth 1984** Wordsworth, William: *The Prelude*. In: *William Wordsworth. The Major Works*. Ed. by Stephen Gill. Oxford 1984, 375–590.

---

IRENE HEIDELBERGER-LEONARD

## ÜBER ZWANG UND UNMÖGLICHKEIT, EINE BIOGRAPHIE ÜBER JEAN AMÉRY ZU SCHREIBEN

Als ich im Jahre 2000 in Begleitung meines Lektors Thomas Weck und des Mäzens Jan Philipp Reemtsma im Literaturarchiv Marbach die Verträge unterschrieb, in denen ich mich verpflichtete, eine Biographie über Jean Améry zu verfassen und parallel dazu seine gesammelten Werke herauszugeben, kam es mir vor, als wäre ich eine zweite Ehe eingegangen. Fast drei Jahrzehnte lang bewege ich mich nun in der keineswegs nur finsternen Welt Jean Amérys, von der immer noch ein unwiderstehlicher Sog ausgeht; offensichtlich ist das Projekt Améry für mich zu einem identitätsstiftenden Lebensprojekt geworden. Nicht von ungefähr behauptet Samuel Johnson, dass die Erkundung des Biographierten vielfach auch der Selbsterkundung des Biographen gilt.

Mit oder ohne Affinität, mit oder ohne Empathie, für die Kritikerin Germaine Greer ist jeder Biograph letztlich ein Zukurzgekommener, ein Schriftsteller *manqué*. Sie verhöhnt die Biographie „as the art of the jealous and inadequate, parasitic writing, the lowest form of literary life. Those who can, do; those who can't, write biography. A writer's life [...] is irrelevant [...] and it is private property.“<sup>1</sup> Sehr viel milder urteilt Helmut Scheuer: Der Biograph lebe eine Art Zwischen-Existenz, die sowohl auf die Sicherheit der wissenschaftlichen als auch auf die ewige Werte verheißende künstlerische Geistesverfassung verzichte.<sup>2</sup> Und in der Einleitung zu seinem Grundlagenbuch provoziert Christian Klein, die Biographie sei der Bastard der Geisteswissenschaften, schon allein

---

<sup>1</sup> Stannard 1998, 7.

<sup>2</sup> Vgl. Scheuer 1979.

deshalb, weil das Werk – hermeneutisch gesprochen – autonom sein sollte.<sup>3</sup> Sie stünde mit einem Bein in der Sekundärliteratur, mit dem anderen würde sie der Primärliteratur zugeschlagen. Was die Biographie dem universitären Wissenschaftsbetrieb suspekt macht, gilt es doch in der Wissenschaft als verpönt, literarische Werke nach biographischen Quellen auszuloten, kommt dem indiskreten Leser, der darauf brennt, zu wissen, wie es um die Seele seines Lieblingsautors bestellt ist, zugute. „Denn das Werk“, kontert der Flaubert-Biograph Jean-Paul Sartre „ist als Objektivation der Person [...] *vollständiger* und *umfassender* als das Leben.“<sup>4</sup> Natürlich bleibt der Text „Gestaltung des Erlebten“, „des Ersehnten“, ja, „des Gefürchteten“,<sup>5</sup> gibt der Thomas Mann Biograph Hermann Kurzke zu bedenken, aber gerade deshalb könne man vom Werk als einer „Biographie des Herzens“ sprechen.<sup>6</sup> Ein Leben ist ja nie, was es war, sondern es konstituiert sich erst über seine Erzählung. Der Biograph muss sich zu jeder Zeit der Fiktion des Faktischen bewusst sein. Auch wenn ein Autor seine Schriften autobiographisch nennt, so ist das Erzählen des eigenen Lebens immer auch ein interpretativer Akt. Der amerikanische Psychologe Jerome Bruner geht sogar noch weiter, er begreift die Autobiographie – und das gilt in gleichem Maße für die Biographie – als eine Reihe von Verfahrensweisen, die ein Leben erst erschaffen, denn das Verhältnis zwischen dem sogenannten Leben und dem Erzählen (dieses Lebens) sei wechselseitig. So wie die Kunst das Leben imitiert, so imitiert das Leben die Kunst. Wilhelm Dilthey seinerseits definiert die Biographie „als die literarische Form des Verstehens von fremdem Leben“,<sup>7</sup> unleugbar sei ihre eminente Bedeutung für das Verständnis des großen Zusammenhangs der geschichtlichen Welt.<sup>8</sup> Schließlich sei das Individuum der Kreuzpunkt der Geschichte. Kreuzpunkt der jüngsten Geschichte ist auch Jean Améry.

Für den Romancier und Essayisten Jean Améry war sein Leben mit seinem Werk identisch. Der Biographin obliegt es, die Gesetzmäßigkeiten dieses Werkes zu dekodieren. Obwohl Améry in all seinen Texten, das gilt im gleichen Masse für seine fiktionalen wie nichtfiktionalen Schriften, ein großer Bekenner ist, halten sich die Strategien der Selbst-Enthüllung

---

<sup>3</sup> Vgl. Klein 2002, 1.

<sup>4</sup> Sartre 1957/2011, 239–240.

<sup>5</sup> Kurzke 2002, 132.

<sup>6</sup> Ebd., 131.

<sup>7</sup> Dilthey 2016, 47.

<sup>8</sup> Vgl. Ebd.

wie aber auch der Selbstverhüllung die Waage, wobei die Auslassungen von besonderer Bedeutung sind. Ein interpretativer Akt ist auch das Erzählen fremden Lebens für die Biographin; sie ordnet, sie wählt aus. Sie versucht zu ermitteln, in welchem Verhältnis das erschriebene Leben steht zum beschriebenen einerseits, zum realen andererseits. Kurz, als Biograph hat man einen zweifelhaften Stand: Und die Biographin selbst ist sich nur allzu bewusst, dass sie eine Aufgabe übernimmt, an der sie sich nur übernehmen kann. Denn eine Biographie ist so etwas, um mit Golo Mann zu reden, wie ein wahrer Roman mit Lücken. Wahr, weil nichts erfunden werden darf, Roman, weil erzählt wird, Lücken, weil man eigentlich nur das Wenigste von seinem Subjekt weiß. Aber wie jeder Roman ist die Erzählung des Biographierten eine Konstruktion. Stellt sich also die Frage, wer was konstruiert und warum? Stellt sich die Frage nach der Legitimation der gewählten Konstruktion. Zwang und Unmöglichkeit, eine Aporie.

#### UNMÖGLICHKEIT

Von der Unmöglichkeit zuerst. Ich habe nicht selbst gelebt, was Améry gelebt hat, habe nicht mit eigenen Augen gesehen, was er sehen musste. Welche Berechtigung habe ich also, mich in das Intimste seines Lebens einzumischen? Steht eine Hochstaplerin vor Ihnen, eine Usurpatorin von fremdem Leben? Und doch bilde ich mir ein, dass ich auf Grund meines eigenen gestückelten Lebens, nicht zuletzt hat es sich auch über die Katastrophe der Hitler-Diktatur konstituiert, die notwendigen Sensoren entwickelt habe, Amérys gewaltsam zerhackten Leben nachzugehen. Schroffste Brüche liegen zwischen dem tumben Tor aus Vorarlberg und dem urbanen Verfechter der Lessingschen Aufklärung aus Brüssel. Brüche zumal, zu denen selbst die einfühlsamste Biographin keinen Zugang haben *kann*. Von diesem *Zer*-Brechen darf nur Jean Améry selber Kunde geben. Und er gibt Kunde, in seiner *Auto*-Biographie. Sie allein bürge für Authentizität, höre ich sagen. Erübrigt sich da nicht die Biographie?

Summiere man die drei Bücher *Jenseits von Schuld und Sühne*, *Über das Altern* und *Unmeisterliche Wanderjahre*, ergäbe sich „so etwas wie ein [...] essayistisch-autobiographischer Roman“;<sup>9</sup> stellt Améry seine Trilogie vor, mit der er zwischen 1964 und 1971 die Bundesrepublik eroberte. Amérys

---

<sup>9</sup> Améry 2002, 184.

Autobiographie setzt da an, wo sie hätte enden können – in Auschwitz nämlich. Das Ende wird dem Selbsterzähler zum Anfang.

Sucht man nach dem traditionelleren *genre*, greift man besser zu den *Unmeisterlichen Wanderjahren*, in denen er tatsächlich chronologisch vorgeht, sein bis dahin gelebtes Leben, wie er schreibt, „nach dem Gesetz des persönlichen Bekenntnisses“<sup>10</sup> entfaltet: Ausgeleuchtet wird Amérys Teilhabe am präfaschistischen Irrationalismus der Zwischenkriegszeit, abgelöst vom Neopositivismus der späten Vorkriegsjahre. Es folgt die ekstatische Begegnung mit Jean-Paul Sartres Existentialismus *nach* 1945, die neomarxistische Welle und das Verwerfen der strukturalistischen Tendenzwende in seiner Wahlheimat Paris. Allein die Inhaltsangabe der *Unmeisterlichen Wanderjahre*, – „Frühe Weigerung“, „Die scheinbaren Scheinfragen“, „Debakel“, „Existenzsorgen“, „Strukturen“<sup>11</sup> – lässt erkennen, dass Amérys ‚gelebtes Leben‘ Synonym ist für ein erdachtes, für ein Leben *im Geiste*. Aber neben dem *Bekenntnisdrang* steht bei Améry auch der Wille, das eigene Ich zu *verbergen*. Seine Bekenntnisse sind eher rhetorischer Gestus. Mit der herkömmlichen Machart, dem sogenannten Alles-Sagen ist es also auch hier nicht weit her: Inszenierungen eines Selbst passieren auf seiner Denkbühne Revue, Fiktionen eines Ich im Kreuzfeuer von Geschichte und Philosophie. Sie sind literarischer Wiederhall von existentiell Erfahrenem, sind Lebens-*erschreibung*. Von einer Lebens-*beschreibung*, bemüht das Außen im Innen, das Innen im Außen zu spiegeln, kann keine Rede sein. Die *Unmeisterlichen Wanderjahre* sind auch kein Roman, eher handelt es sich um ein Schauspiel, eine furiose Verkettung von miteinander konkurrierenden Szenen, ein Denkdrama mit letalem Ausgang.

Welche Aufgabe stellt sich da der Biographin? Sicherlich nicht die, Améry besserwisserisch auf die Schliche zu kommen. Wohl aber obliegt ihr, wie eine Detektivin strukturierende Sequenzen, ein Netzwerk von Korrespondenzen herzustellen, um zwischen Amérys Wunsch- und Angstdenken, der wahren Dichtung und der dichterischen Wahrheit unterscheiden zu können. Amérys Stilisierungen erweisen sich dann nicht als Anmaßung oder gar Fälschung, im Gegenteil, sie enthüllen sich als lebensnotwendige Schreib-Strategie.

So veranschaulichen alle Schriften Amérys in immer neuen Anläufen, – streng genommen ist sein ganzes Werk eine einzige Autobiographie,

---

10 Ebd.

11 Ebd., 181.



dazu gehört auch der neuerlich veröffentlichte Jugendroman *Die Schiffbrüchigen*, aber auch *Lefeu oder der Abbruch*, *Hand an sich legen*, *Charles Bovary* und das Novellenprojekt *Unterwegs nach Oudenaarde* – wie sehr sich Brüche und Kontinuitäten bei ihm bedingen. Zusammen belegen sie die Entschlossenheit des Autors, sich über die ihm auferzwungenen historischen Brüche in die Kontinuität einer selbstgewählten literarischen Existenz hinüberzuretten. Nur so war Überleben machbar. Denn die eigentliche Welt von Améry ist seine Vorstellung: Améry tritt an unter dem Zeichen der Literatur. Engführung von Leben und Werk, sie kommunizieren in einem unendlichen Dialog, der keine Hierarchie kennt. Schwer zu sagen, ob das Leben das Werk oder das Werk das Leben bestimmt. Fest steht, dass Amérys Leben *auch* Nachahmung seines Werkes ist mit anderen Mitteln.

Bio-Graphie, wörtlich: Leben schreiben, die Differenz offen halten zwischen erzähltem und gelebtem Leben. Zu begreifen, dass Amérys Leben davor und danach letztlich unter dem Gesetz der ästhetischen Repräsentation steht, müsste die Arbeit der Biographin möglich machen.

*Unmöglich* wird sie allerdings, wo es um die genauen Inhalte, um die „Designatoren“ von Amérys Leben geht. Selbst die Rechtschreibung seines Eigennamens, für Bourdieu der Träger, „der den Zugang zur sozialen Existenz markiert“,<sup>12</sup> ist alles andere als gesichert. Wo und vor allem wie Hans Mayer als juristische Person verzeichnet ist, ob mit ‚i‘ oder ‚y‘, mit oder ohne ‚e‘, erleichtert nicht die Recherche. Aber von dieser Idiosynkrasie abgesehen, ist die Quellenlage im vorsortierten Nachlass nicht gerade üppig. Direkte Zeugnisse zum familiären Umfeld und zur Geburt fehlen gänzlich. Der Vater findet zwar Erwähnung, aber nur als Toter. Und die alleinerziehende Mutter, die mit „zerstreuter Affenliebe“,<sup>13</sup> so Améry, an ihm gehangen habe, wird nur auf ihre negative Rolle reduziert. Ist sie der Ursprung für sein fragiles Selbstbewusstsein? Als Zitat geistert sie durch Amérys Selbstaussagen mit ihrem für den heranwachsenden Sohn wenig aufbauenden Refrain: „Aus Dir wird nichts“.<sup>14</sup> Eine Prognose, von der Améry sich immer wieder abgestoßen zu haben scheint, mal im Widerspruch, meist im Einverständnis mit ihr. Sie war ihm lebenslanger Maßstab, jedes Gelingen trotzte er *ihr* ab, jedes Scheitern war ihm nur Bestätigung.

---

<sup>12</sup> Bourdieu 2000, 56.

<sup>13</sup> Améry 2007a, 533.

<sup>14</sup> Améry, Brief an Ernst Mayer, 17. Mai 1975. In: Améry 2007b, 466–468, hier: 468.

Welche Freude, als ich unverhofft auf das 21-seitige Manuskript im Privatarchiv von Maria Améry stieß, 1957 verfasst, wo der damalige Publizist Jean Améry sich entgegen aller rhetorischen Bekundungen offensichtlich schon für bedeutend genug hielt, sich an eine – diesmal nicht romanhafte – Autobiographie zu machen.<sup>15</sup> Hier besinnt er sich, nicht ohne Selbstironie, auf seine bodenständige Schulzeit in der Bad Ischler Dorfidylle. Aber auch *sie* ist Skizze nur, die mit dem Schulabbruch im Jahre 1925 jäh abreißt. Immerhin, sie dokumentiert – ganz wie die Schulzeugnisse – die Kindheit, genau genommen die Zeit vom 6. bis zum 13. Lebensjahr. Dann wieder ein *großes* Loch. Hier hilft das Wiener Einwohnermeldeamt weiter: Die dort verzeichneten Umzüge führen zu einem dürftigen Gerüst aus Daten, Berufsbezeichnungen und Wohnorten, das sich mit Belegen aus der israelitischen Kultusgemeinde und der Wiener Volkshochschule in der Zirkusgasse kombinieren lässt, um den weiteren Stationen Atem einzuflößen. Aber, um nur *eine* Lücke zu benennen, was hat es mit dem *Partisanen* Améry aus dem Wiener Februaraufstand von 1934 auf sich? Darf man seiner Selbstdarstellung so ohne weiteres trauen? War er wirklich so *unbedarft*, wie er sich schildert, oder ist hier der Beginn seiner politischen Sozialisation anzusetzen? Die Biographin weigert sich, die Lücken zu überspielen; sie weigert sich, sich den Blick von Linearität, geschweige denn Teleologie verstellen zu lassen. Sie ist keine allwissende Erzählerin.

Und doch: Trotz prekärer Quellenlage lässt sich Amérys Leben herleiten in einer Form von induzierter Glaubwürdigkeit, es lässt sich ableiten von seiner Kunst. Aus dem Vollen kann die Biographin schöpfen mit den ersten literarischen Zeugnissen, mit Amérys Herausgeberschaft der *Brücke* in den frühen 30er Jahren und dem ersten Roman des 22-Jährigen aus derselben Zeit, den *Schiffbrüchigen*. *Er* ist es, der sein dichterisches Selbstverständnis bis zum Freitod prägt. Die Hunderte und Hunderte von Briefen, vor allem die 30-jährige Korrespondenz mit dem Jugendfreund Ernst Mayer, die spätere mit Helmut Heißenbüttel, Horst Krüger, Hans Paeschke und Hanjo Kesting, auch sie werfen ein wenig Licht auf die eine oder andere Lebensstation. In Wahrheit aber sind es primär die Werke, die der Biographin auf die Sprünge helfen.

Das Werk wird ausgedeutet als Schlüssel zum Leben. „Ist das erlaubt?“ fragt der Thomas Mann-Biograph Hermann Kurzke. Und antwortet: „Es ist nicht nur erlaubt, es ist geboten. Die Biographie seines

---

15 Vgl. Améry 2007a, 521–543.

(Thomas Manns, d. V.) Herzens steht verzaubert in seinen Dichtungen“.<sup>16</sup> *Mutatis mutandis* gilt auch dies für den Thomas Mann-Verehrer Améry. Auch sein Werk führt zum Leben. Natürlich nicht wörtlich rückübersetzbar, aber als Gestaltung des Erlebten und vor allem des Ersehnten und des Befürchteten. Allein die Subjektivität ist Améry Maßstab oder, um mit Barthes zu sprechen: „[!]ieber die Trugbilder der Subjektivität als den Schwindel der Objektivität.“<sup>17</sup>

Aber auf *die* Lebensstation, auf die es vor allen anderen ankommt, auf die Folterungsstätte Breendonck, auf den berüchtigten Ort A., scheint zunächst kein Dokument Licht zu werfen. Anders ausgedrückt: Das Zentrum von Jean Améry, das, was sein Weltvertrauen für immer vernichtet, die 642 Tage im Lager, darüber weiß die Biographin nichts zu sagen, darüber darf die Biographin nichts sagen. Nähe sie es sich heraus, Amérys Auschwitz zu erzählen, es wäre ein Akt der Hybris. Es spricht alles dagegen.

## ZWANG

Es spricht aber auch alles dafür, solange die Biographin eben bei dieser Unmöglichkeit ansetzt, *sie* musste ihr Ausgangspunkt sein. Denn diese Unmöglichkeit ist nicht Sache der Biographin; sie sprachlich darzustellen ist Sache des Biographierten. Kein anderer als Jean Améry ist befugt, diese Leerstelle zu füllen. Und dass er sie füllen *kann* mit einer hautnahen Schrift, die er schon 1944 als Schreiber in Auschwitz-Monowitz verfasste, grenzt an nichts weniger als an ein Wunder.<sup>18</sup> Auch zur Tortur gibt es schon 1945 eine Überlieferung, im Fragment *Die Festung Derloven*, in der ein *alter ego* das Folter-Verhör gemächlich nacherzählt. Zwanzig Jahre später, im Essay von 1965, wird das Ereignis nicht mehr simuliert wie in der fiktionalen Variante, die Reflektion mutiert selber zum Ereignis: Das Verhör zwischen Folterknecht und Opfer der ersten Fassung verwandelt sich in der späteren Fassung zum Verhör des Opfers mit sich selbst.

So hat der heutige Leser durch Amérys dreifach gespiegeltes Zeugnis Tuchfühlung nicht allein mit dem Geschehen, sondern mit dem nie abgeschlossenen Prozess seiner Erinnerungsarbeit. Mir ist kein anderer Fall bekannt, wo das Lager-Opfer so minutiös die Szenen seines Ge-

<sup>16</sup> Kurzke 2002, 130.

<sup>17</sup> Barthes 2008, 30.

<sup>18</sup> Vgl. Mayer 2002, 500–534.

dächtnisses über ein Vierteljahrhundert hindurch registriert, Praxis und Theorie seiner Leiderfahrung selber mitliefert.

Es spricht also nicht nur alles dafür, es gibt gar einen Zwang, Jean Améry's Biographin zu sein, denn die Biographin hält fest und vermittelt. Mit ihr sollte der Biographierte die Individualität zurückgewinnen, die ihm die Nazis abgesprochen hatten. Nicht das Typische ihres Modells wollte die Biographin herausarbeiten, sondern das Einzigartige. Gerade bei dem Überlebenden Améry aber lauert die Gefahr, ihn zu einem Fall zu reduzieren, erhebt er doch selber den Anspruch, seine subjektiven Einsichten zu einem Exempel zu statuieren. Allein die Differenz zu anderen Übriggebliebenen macht ihn wieder lebendig.

Einige Worte nur zum persönlichen Zwang: Meine erste Lektüre von *Jenseits von Schuld und Sühne* bleibt mir unvergessen, vor allem da, wo es um sein Selbstverständnis als atheistischer Jude geht. Was nämlich kennzeichnet Améry's Judesein? Sein negativ bestimmtes Judesein, das weder kulturell noch religiös verwurzelt ist, sondern sich allein von der Akzeptanz einer geschichtlichen Determination herleitet, wird ihm zur Lebens-Aufgabe, ästhetisch und politisch. Ihren ersten Niederschlag findet sie in seinem alter ego Eugen Althager, dann Lefeu, aber auch der Landarzt Charles Bovary wird ihm zum alter ego. Den von Flaubert Geprellten verwandelt Améry in einen Träger der *liberté, égalité* und *fraternité*. Améry's Defizit ‚Judesein‘ schlägt um in moralische Verpflichtung. Anders ausgedrückt: Judesein als Widerstand, Widerstand *und* Erinnerung, um Robert Schindel zu zitieren.<sup>19</sup>

So war für mich Améry's Definition seines Judeseins primär ein Identitätsangebot, insofern die von Améry vorgeschlagene Nicht-Identität, die man notfalls auch mit Unzugehörigkeit übersetzen könnte, zu einer klaren affektiven und politischen Position führt. Améry bestätigte mir, dass man sich auch in einer negativen Identität eine Heimat immer neu erschaffen kann. Im Rausch der ersten Identifikation konnte ich nicht umhin, mich zu fragen, woher er das, was doch auch mich schon seit Jahren umtrieb, und nicht zu formulieren wagte, von mir wusste. „Wer Biograph wird“, warnt Freud, „verpflichtet sich zur Lüge, zur Verheimlichung, Heuchelei, Schönfärberei und selbst zur Verhehlung seines Unverständnisses.“<sup>20</sup> Nein, mein Held in blinder Verehrung ist er nicht geworden, seine Fehler erkenne ich, wenn auch nie ohne Anteilnahme. In der Tat, Améry's

<sup>19</sup> Vgl. Schindel 1995, 32.

<sup>20</sup> Freud an Arnold Zweig, 31. Mai 1936. In: Freud 1984, 137.

Erkundung deckte sich mit Selbsterkundung. Seine Definition des säkularen Juden als Nicht-Nichtjuden wurde mir zur Voraussetzung nicht nur seines Oeuvres, sondern auch meines eigenen Lebens.

## VERMÄCHTNIS

Was ist Jean Amérys Vermächtnis? Inwiefern wird mit der Biographie des Individuums Améry ein Exempel statuiert? In Sachen Auschwitz: Der herkömmlichen Poetik des Schweigens entgegnet er mit seiner Poetik des Sagens; Fremdbestimmung verwandelt er in Selbstbestimmung; die Zwangsläufigkeit seiner Epoche fordert er heraus mit seinem antizyklischen Denken, Fühlen und Schreiben. Er dachte für die Zeit, gegen die Zeit und weit über seine Zeit hinaus. Die Zukunft gestaltet er aus dem Wissen um das Vergangene. Versöhnung in der Gegenwart ist Améry erst dann möglich, wo beide Parteien sich der Versöhnung mit der Vergangenheit verweigern. Seine Fremdheit ist sein schriftstellerisches Kapital; sie ist es, die ihn zum urbanen Weltbürger macht.

Als Virtuose des Subjekts hat Jean Améry bewiesen, dass Schicksal nicht nur erlitten, sondern gemacht wird. Er wollte, um mit dem wahlverwandten Imre Kertész zu sprechen, kein „Schicksalloser“ bleiben. Améry war allem Anschein zum Trotz kein Überwältigter, denn er stirbt als Bewältiger. Das Gegebene war ihm von früh auf nur Provokation zur Revolte: Mit der Änderung seines Namens fängt es an, mit der Zurücknahme seines Lebens hört es auf. Jean Amérys Hinneigung zum Tode ist seine höchste Form von Vitalität.

Mit Améry hält eine neue Ethik Einzug. Er wollte die Welt verändern, verändern durch das *re-sentir*, durch die Wiederholung eines Fühlens, einer Trauerarbeit, wie Freud gesagt hätte, die die Barbarei greifbar macht. Die Vorsilbe ‚re‘ verweist aber nicht nur auf Wiederholung, sie verweist im gleichen Maße auf Widersinn, Widerspruch, *résistance*. Das Ressentiment ist somit nicht Defekt, auch nicht nur Affekt, Améry macht aus dem Ressentiment eine Tugend.<sup>21</sup> Er sagt Nein zur schnöden Harmonisierung, sagt Nein zur seichten Versöhnung, er will den Riß. Das Ressentiment wird ihm zur Emotionsquelle jeder echten Moral.<sup>22</sup> Es ist ihm „ein Agens, ein Agent in eigener Sache, der Handlungen provoziert“,<sup>23</sup> der,

<sup>21</sup> Vgl. Brudholm 2008.

<sup>22</sup> Scherpe 2006, 61–90. Vgl. Assmann 2002.

<sup>23</sup> Scherpe 2006, 63.

so Améry, danach trachtet, den Nebenmenschen in einen Mitmenschen zu verwandeln. Das Ressentiment ist ihm eine politische Waffe gegen Eskapismus, ein Mittel zur Lösung von Konflikten, das nicht auf Distanz, sondern im Gegenteil auf Engagement zielt, denn die Anerkennung jeglichen Konflikts ist Vorbedingung zu seiner Lösung. Man vergißt, daß Amérys Ressentiment sich in gleichem Maße gegen die Gleichgültigkeit der Gegenwart richtet wie gegen die Schrecken der Vergangenheit. Das Ressentiment hat in Amérys Augen eine sozio-historische Aufgabe.

Nicht nur ethisch, auch ästhetisch weist Améry den Weg, wobei Ethik und Ästhetik ihm identische Größen sind. Wie seine Ethik ist auch seine Ästhetik eine Ästhetik des Widerstands. Das Wechselspiel ist die Grundlage seiner Kreativität. Er wird zum Begründer eines neuen Ausschwitz-Diskurses. In *Lefeu oder Der Abbruch* hat er eine Sprache erfunden, die Ausschwitz verhandelt, nicht indem er über Ausschwitz spricht, sondern in dem die Sprache selbst das Paradox Ausschwitz verkörpert. Verkörpert im wörtlichen Sinne, denn das Gedächtnis, das seine Werke artikulieren, auch hier ist Améry ein Novum, ist das Gedächtnis des Körpers. Der Körper ist für Améry nicht das Triebhafte, sondern die Vernunft, das Verifizierbare, die Empirie. Der Körper ist ihm Brücke zum Ich und zur Welt, er ist das eigentliche Subjekt der Wahrnehmung. Das Fleisch als Einheit von Körper, Geist und Geschichte wird Améry zum Speicher des Gedächtnisses von Ausschwitz.

Exemplarisch im weitesten Sinn ist auch die Aufrichtigkeit seines Denkens, vor allem da, wo es sich gegen ihn selber wendet. Die Sinnlichkeit seiner Reflexion, die nie im Dienste einer Abstraktion steht, sondern einzig und allein dem *vécu* geschuldet ist, selbst da, wo sie den Freitod als *acte suprême* zelebriert. Sein Trost ist nicht der Trost der Beschwichtigung, sondern der Trost, dass ‚dem Menschen die Wahrheit zumutbar‘ ist (Ingeborg Bachmann).<sup>24</sup> Seine permanenten Revisionen, seine gegen jede Immunisierung gefeite, jeweils neu zu bestimmende radikale Liberalität, die von Gesicherheit und Beruhigkeit nichts wissen will, seine Einforderung eines ewigen Selbstmisstrauens, diese Haltung allein schon macht ihn zu einem Meisterdenker unseres 21. Jahrhunderts.

Als Meisterdenker ist er schon in die Literaturgeschichte eingegangen: Alfred Andersch setzt ihm ein Denkmal mit seinem Roman *Efraim*. Ingeborg Bachmann würdigt ihn in ihrer schönsten Erzählung *Drei Wege zum See*. Bei W. G. Sebald ist er Urtext zunächst zu *Die Ausgewanderten*,

---

<sup>24</sup> Vgl. Bachmann 1982, 275.

dann zu *Austerlitz*. Und Imre Kertész, der ihn einen ‚Heiligen des Holocaust‘<sup>25</sup> nennt, ist Jean Améry Inspiration zu seinem Roman *Liquidation*.

Zwang und Unmöglichkeit: Wenn Améry sich in seinem Essay *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein* als Jude bestimmt, bleibt die Aporie als erkenntnistheoretisches Problem zwar bestehen, für sich selber aber trifft er eine Entscheidung: er wählt sich als Nicht-Nichtjude, heißt, als Jude. Auch ich habe eine Entscheidung getroffen, als ich, eingedenk der Unmöglichkeit meiner Aufgabe, mich dem Zwang beugte, den verschiedenen Leben von Jean Améry nachzuspüren. Zu entscheiden, ob es mir gelungen ist, die Aporie zwischen dem Biographierten und der Biographin wenn nicht aufzulösen, so doch zu erhellen, ist dem Leser anheimgegeben.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Améry 2002** Améry, Jean: Werke. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart 2002. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten.

**Améry 2007a** Améry, Jean: Werke. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart 2007. Bd. 1: Die Schiffbrüchigen. Lefeu oder der Abbruch.

**Améry 2007b** Améry, Jean: Werke. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart 2007. Bd. 8: Ausgewählte Briefe 1945–1978.

**Assmann 2002** Assmann, Aleida: Zwei Formen von Ressentiment. Jean Améry, Martin Walser und die deutsche Erinnerungskultur. In: Reuter, Hans-Richard (Hrsg.): Freiheit verantworten. Festschrift für Wolfgang Huber zum 60. Geburtstag. Gütersloh 2002, 433–445.

**Bachmann 1982** Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Dies.: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1982. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, 275–277.

**Barthes 2008** Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Hrsg. von Eric Marty. Frankfurt 2008.

**Bourdieu 2000** Bourdieu, Pierre: Biographische Illusion. In: Hoerning, Erika M. (Hrsg.): Biographische Sozialisation. Stuttgart 2000, 51–60.

**Brudholm 2008** Brudholm, Thomas: Resentment's Virtue. Jean Amery and the Refusal to Forgive. Philadelphia 2008.

---

25 Vgl. Kertész 2006, 180.

**Dilthey 2016** Dilthey, Wilhelm: Die Biographie. In: Tippner, Anja / Laferl, Christopher F. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart 2016, 45–52.

**Freud 1984** Freud, Siegmund: Briefe 1873–1939. Hrsg. von Ernst L. Freud. Frankfurt a. M. 31980.

**Heidelberger-Leonard 2004** Heidelberger-Leonard, Irene: Jean Améry. Revolte in der Resignation. Eine Biografie. Stuttgart 2004.

**Heidelberger-Leonard 2006** Heidelberger-Leonard, Irene: Imre Kertész. Leben und Werk. Göttingen 2015.

**Kertész 2006** Kertész, Imre: Dossier K. Eine Ermittlung. Reinbek bei Hamburg 2006.

**Klein 2002** Klein, Christian (Hrsg.): Grundlagen der Biographik. Stuttgart 2002.

**Kurzke 2002** Kurzke, Hermann: Das Leben als Kunstwerk. In: Hartwig, Ina / Karsunke, Ingrid / Spengler, Tilman (Hrsg.): Die Rückkehr der Biographien. Kursbuch 128 (2002), 127–137.

**Mayer 2002** Mayer, Hanns (später Jean Améry): Zur Psychologie des deutschen Volkes [1945]. In: Améry, Jean: Werke. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart 2002. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten, 500–534.

**Sartre 1957/2011** Sartre, Jean-Paul: Die progressiv-regressive Methode [Auszug] [1957]. In: Fetz, Bernhard / Hemecker, Wilhelm: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin / New York 2011, 233–246.

**Scherpe 2006** Scherpe, Klaus: Über Ressentiment. Künste der Verneinung. Öffentliche Vorlesungen an der Humboldt-Universität zu Berlin Nr. 153. Berlin 2013.

**Scheuer 1979** Scheuer, Helmut: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979.

**Schindel 1995** Schindel, Robert: Judentum als Erinnerung und Widerstand. Frankfurt a. M. 1995.

**Stannard 1998** Stannard, Martin: A Matter of Life and Death. In: Gould, Warick / Staley, Thomas S. (Hrsg.): Writing the Lives of Writers. Basingstoke / London 2008, 1–18.



---

SUDHIR KAKAR

## WRITING PSYCHOLOGICAL BIOGRAPHY

In his autobiography, Mark Twain observes,

What a wee little part of a person's life are his acts and his words! His real life is lead in his head, and is known to none but himself. All day long, and every day, the mill of his brain is grinding, and his thoughts, (which are but the mute articulation of his feelings,) not those other things are his history. His acts and his words are merely the visible thin crust of his world, with its scattered snow summits and its vacant wastes of water – and they are so trifling a part of his bulk! a mere skin enveloping it. The mass of him is hidden – it and its volcanic fires that toss and boil, and never rest, night nor day. These are his life, and they are not written, and cannot be written [...] Biographies are but clothes and buttons of the man – the biography of the man himself cannot be written.<sup>1</sup>

Most biographers are aware that a 'life', as Mark Twain conceives it, cannot be written. That even a film crew filming every instant of a person's life from birth to death will only get the facts of life, not the full range of how the person experienced them, especially since some of the experience, lying beyond conscious awareness, is even inaccessible to the person herself.

Most biographies are thus historical, written from a third person perspective with very little of the first person perspective on the subjective experience of intimacies, embarrassments and disappointments, as well as the seemingly trivial events – the chance encounters and random acts – that we later come to understand to have presaged important turns in life. Although fully

---

<sup>1</sup> Twain 2001, 220–21.

cognizant of their daunting task, psychological (and to some extent, fictional) biographers strive for a first person perspective even when they know they can never come close to the full flow of their subject's inner experience, his or her subjectivity. The subject of a historical biography may come through as 'great' in achievement, yet remain distant as a person of flesh and blood, devoid of an inner life we are all familiar with through our own subjectivity.

I do not mean to imply that the distinction between historical and psychological biography is unbridgeable. It is not as if a psychological biographer neglects the outer events of his subject's life. Not aiming for a comprehensive account of a life from birth to death, what a psychological biography does is to be selective of the 'events' on which it concentrates. Essentially, the psychological biographer believes that the events, which comprise his subject's formative experiences lie in the periods of his childhood and early youth and that a person's 'psychological truth' is preeminently an outcome of his or her early relationships.

On the other hand, historical biographers, in setting out the events of a person's life, making connections and drawing conclusions, also make psychological observations and attribute motivations to the subject's actions, if only to give their work a narrative power that makes a biography readable. Indeed, the finest practitioners of the craft, either through a long immersion in the life and writings of the subject or gifted with the psychological intuition of an outstanding novelist, have produced compelling psychological portraits.<sup>2</sup>

In general, though, without clinical experience and unfamiliar with the nuances of depth psychology and thus untrained to look for the kind of information pertaining to the hidden areas of a subject's life, historical biographers often struggle in presenting a convincing psychological portrait of their subjects.

My own psychological biography of Rabindranath Tagore, philosopher, composer, educationist, winner of Nobel Prize for Literature in 1913 and perhaps the greatest multifaceted genius produced by India in the last two hundred years, is not to be confused with a 'psychoanalysis of Tagore' although, I fear, my protestation will be of little avail in escaping this pejorative appellation. In a clinical psychoanalysis, the analyst and the analysand jointly construct the latter's inner story as much through the analysand's talking as through the analyst 'listening with the third' ear to the intonations, lapses and the silences in the flow of his speech. The latter dimension

---

<sup>2</sup> Of biographies of literary figures, the ones that come immediately to my mind are Richard Ellman's masterly 1959 biography of James Joyce and, of a more recent vintage, David Lodge's 2011 biography of H.G. Wells.

is inevitably lacking in the written materials available to one who would be a biographer of inner life. Autobiographical writings, diaries and letters can never have the spontaneity of speech in the clinical setting since they are invariably edited to varying degrees in the process of being penned on paper or, increasingly, typed in on the computer screen. The kind of information in the clinical situation that leads to the construction of a psychoanalytic biography of the patient: his or her musings on people and events of daily life, full-blown fantasies and dreams, including the memorable and highly impactful 'big dreams' – and the associations to which they give rise, memories of earlier periods of life and their revisiting and reworking over the course of analysis, is never available to the same degree of richness to someone who would write a psychological biography of a historical figure.

In drawing a rough map of the subject's inner terrain, capturing its essential features though missing the telling details that but gradually emerge during the course of an analysis, the ambitions of the psychobiographer are necessarily limited. What I tried to do in the book *Young Tagore* is to unfold the plot of Rabindranath Tagore's inner life in a manner that has the narrative qualities of consistency, coherence and intelligibility, while recognizing that in absence of the kind of data that is available in the clinical situation, a psychological biography will be more speculative – also in the original meaning of the term, *speculari*, describing something that is hidden. I would even argue that the quality of a psychological biography is intimately related to the sophistication of its speculation. As imaginative reconstruction, speculation can spy out hidden truths and deserves a place of honour even in historical biography, which emphasizes a prudent adjudication of facts as its ideal.

On the other hand, in contrast to the analyst who encounters the patient for a period of time at a certain stage of his or her life, the psychobiographer has an overview of a whole life, of knowing 'how it all turned out'. His task is also made easier with creative artists like Tagore who have poured their inner life into their work. The psychobiographer may also have a slight advantage over the analyst in that his information on the subject, though of a lesser order, is not limited to the subject himself but also comes from other sources – family members, friends, contemporaries, which is unavailable in the privacy of the consulting room. This information on the 'social self' of the subject must not be dismissed lightly, since a consistent finding of psychological research is that people are fairly accurate in their perceptions of others but have distorted perceptions of themselves.

There are, however, elements of clinical psychoanalysis that I believe the writer of a psychological biography shares with the analyst, elements that can be subsumed under the rubric of 'psychoanalytic sensibility'.

Since there has been no single approach to the writing of psychological biography and psychobiographers have emphasized different aspects of psychoanalytic sensibility,<sup>3</sup> I will list elements of this sensibility, which guided my own exploration of Tagore's inner life.

To begin with, the biographer's *empathy*, an openness to and participation in the emotions of his subject's writings, a reading, so to speak, with the third eye as a counterpoint to the analyst's listening with the Nietzschean 'third ear'. Empathy, a 'feeling into' the subject through the medium of his writings, a partaking of his inner experiences through the biographer's unconscious attunement, is a demanding task. It requires that our normal non-empathetic state, a state of self-experience with thoughts that are usually self-related, change into a state where we can transcend the boundaries of the self to share the conscious and unconscious feelings and experiences of another self. My starting point, then, was to pay careful attention to the resonances in my own psyche as I read Tagore's autobiographical and other writings. Only after an exploration of my own emotional reactions to Tagore's description of an 'event' in his life, could I go into the elucidatory mode, using additional biographical and other information, as also psychoanalytic findings, for a more conscious understanding of the meaning of that particular event. My approach in *Young Tagore*, as also in my fictional biographies, is then similar to the Germanist Emil Staiger's credo of poetics: "zu begreifen was uns ergreift"<sup>4</sup> – to grasp what has gripped us. Or, in other words, apprehending precedes comprehension, where it is important that the latter is not wedded to any rigid theoretical framework. Emotional participation in the autobiographical narration of the formative experiences Tagore's life and their reflection in his stories, poems and paintings, are thus combined with a flexibility in the use of psychoanalytical theories in striving to understand the meaning of the key scenes of his inner theatre.

Empathy, of course, is not something that can be consciously willed but arises from contemplation rather than effortful striving and will always be plagued with the doubt whether its highly subjective, experiential character is not merely a projection of the biographer's own feelings, fantasies and wishes onto the subject. Freud, who doubted that biographical truth was ever possible, yet himself wrote biographical sketches of inner life of historical figures anyway (Leonardo da Vinci, Woodrow Wilson),

---

**3** For an illustration of the wide variety of approaches see Winer/Anderson 2003; for a methodological overview see Gedo 1972; see also Bergman 1975 and Erikson 1975, 113–168.

**4** Staiger 1955, 10–11.

was quite aware of the temptation of an unconscious transference of feelings from the biographer's past projected onto the subject of the biography, a temptation that *all* biographers, historical or psychological, face when they embark on the project of writing a life. He writes:

In many cases (biographers) have chosen their hero as the subject of their studies because – for reasons of their own emotional life – they have felt a special affection for him from the very first. They then devote their energies to a task of idealization, aimed at enrolling the great man among the class of their infantile models – at reviving in him perhaps, the child's idea of his father [...] they thus present us with what is in fact a cold, strange, ideal figure, instead of a human being to whom we might feel ourselves distantly related. That they should do this is regrettable, for they thereby sacrifice truth to illusion, and for the sake of their infantile phantasies abandon the opportunity of penetrating the most fascinating secrets of human nature.<sup>5</sup>

Empathy, then, also calls for an introspective exploration of the biographer's own emotional stance towards his subject, both pre-existing and the changes it undergoes as he engages more deeply with the subject, including the less than conscious transferences to him from significant figures in the biographer's own early life.

A liking of the subject, the prerequisite for empathy, as long as it limits itself to admiration and not becomes an idealization, is a must for an intending biographer of inner life. This is where the psychological biographer essentially differs from his historical counterpart for whom like and dislike of the subject are largely irrelevant. Indeed, there are "many instances of great historians who have been at daggers drawn with their subjects";<sup>6</sup> a stance that is impossible for a psychological biographer.<sup>7</sup>

The pitfalls awaiting the psychobiographer are of a different order. The danger I faced as I immersed myself in Tagore's life and writings

---

<sup>5</sup> Freud 1910, 130.

<sup>6</sup> Strachey 1931, 170. T.S. Eliot has something similar in mind when he remarks: "Sometimes a critic may choose an author to criticize, as far as possible the antithesis of himself, a personality which has actualized all that has been suppressed in himself; we can sometimes arrive at a very satisfactory intimacy with our anti-masks." (Eliot 1964, 104).

<sup>7</sup> Indeed, the failure of Freud's psychological study of Woodrow Wilson is primarily due to his dislike of the American president. See Freud/Bullitt 1967.

was of my mounting admiration ascending into an idealization that is a feature of much of scholarship on Tagore, especially among some Bengali scholars who are so possessive of him that they dismiss any attempts by an outsider to fathom the mystery of his genius. Given his polymathic and philosophical breadth, his torrential output that reminds one of Rilke's words about Rodin, 'It's like holding a cup beneath a waterfall', I had to be careful that the pendulum did not swing the other way, from an initial mild distaste to an outright idealization that can make one tentative and shy away from pursuing insights that reveal the face under the public mask.

The second element of psychoanalytic sensibility is attending to the *key themes* that get repeated again and again during the course of a person's life. These themes, which have their origins and get established in our earliest relationships during infancy and childhood, are then articulated in ways suited to the particular stage of life; a young man loves differently than a child, an old woman weeps differently than a girl. A life theme is like the recurring musical motif in a symphony that is taken up by different instruments at different moments in the symphonic unfolding or, in Indian classical music, like the initial *sthayi* in the exposition of a Raga which generates many musical ideas but to which the singer will return again and again. The origins and earliest expression of these themes lie veiled in forgetfulness, an inner theatre that took place behind the heavy curtain of our conscious memory but one which we can descry in our dreams and fantasies, wishes and fears, actions and works, through enduring introspection.

To the two elements of psychoanalytic sensibility that I believe are essential in undertaking a psychological biography – empathy that uses one's own psyche as an instrument, and attention to key psychological themes in the subject's life, one must also add that the psychobiographer needs some understanding of the *Zeitgeist* of the era, the 'spirit of the times', in which his subject lived. In Tagore's case, the *Zeitgeist* is that of Bengal in the second half of the nineteenth century under British rule, mediated to the child by his upper class Brahmin family that was unorthodox in many ways as it sought to negotiate the divide between its Hindu tradition and a West-inspired modernity. To adapt an observation by the child psychologist Rene Spitz, the baby Rabi was born without a history; very soon his parents and the extended Tagore family in Calcutta would give him theirs. I imagine that Tagore would not disagree,

the sculptor who created me began his handiwork with Bengali clay. The rough contours of an initial likeness took shape. That was my childhood, made of pure stuff with few admixtures. Most of the

ingredients were stored up within my own self, while some other elements were determined by the atmosphere and people at home.<sup>8</sup>

I would only add that both the “pure stuff” and the stored up “ingredients” were substantially products of Tagore’s experiences in his early relationships within the family, beginning with his mother, Sharada Devi. It is through the prism of these experiences that a psychological biographer seeks to explore a life, make a biography come alive.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Bergman 1975** Bergman, Martin S.: Limitations of Method in Psychoanalytic Biography: A Historical Inquiry. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 21 (1973), 833–50.
- Eliot 1964** Eliot, Thomas S.: *The Uses of Poetry and the Uses of Criticism*. Cambridge/Mass. 1964.
- Erikson 1975** Erikson, Erik H.: *Life History and the Historical Moment*. New York 1975.
- Freud 1910** Freud, Sigmund: Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Transl. from the German under the General Editorship of James Strachey. Vol. 11: 1910. *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works*. London 1964, 63–138.
- Freud/Bullitt 1967** Freud, Sigmund / Bullitt, William C.: *Thomas Woodrow Wilson: Twenty-eighth President of the United States. A Psychological Study*. Boston 1967.
- Gedo 1972** Gedo, John E.: The Methodology of Psychoanalytic Biography. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 20 (1972), 638–49.
- Staiger 1955** Staiger, Emil: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich 1955.
- Strachey 1931** Strachey, Lytton: Macaulay. In: *Ders.: Portraits in Miniature and Other Essays*. London 1931, 169–180.
- Tagore 2007** Tagore, Rabindranath: *Boyhood Days*. Transl. by Radha Chakravarty. Delhi 2007.
- Twain 2001** Twain, Mark: *The Autobiography of Mark Twain*. Vol. 1. Ed. by H.E. Smith. Berkeley 2001.
- Winer/Anderson 2003** Winer, Jerome A. / Anderson, James A.: *Annual of Psychoanalysis* XXXI (2003).

---

<sup>8</sup> Tagore 2007, 40.





---

PETER SPRENGEL

## ZWISCHEN *CURRICULUM VITAE* UND EROTISCHEN MEMOIREN

### Rudolf Borchardt als Biograph, Autobiograph und Gegenstand einer Biographie

#### 1. BIOGRAPHIE UND MULTIPLE IDENTITÄT

Der vielseitige, hochgebildete Dichter und Essayist Rudolf Borchardt (1877–1945) war zur Zeit des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik ein gefragter Redner; seine Übersetzungen aus verschiedenen alten und neuen Sprachen, insbesondere die Übertragung von Dantes *Divina Comedia* in ein mittelalterliches Kunst-Deutsch, gehören zum Eigenwilligsten, was die Theorie und Geschichte der Übersetzung zu bieten hat. Dennoch hat es Borchardt nie zu allgemeiner Anerkennung und Bekanntheit gebracht. Am ehesten ist heute noch seine Beteiligung am Großprojekt einer „konservativen Revolution“ – Borchardt selbst spricht von „schöpferischer Restauration“<sup>1</sup> – in Erinnerung (oder von interessierter Seite in Erinnerung gebracht worden?) sowie seine lebenslange, schließlich in eine wüste Schmähschrift mündende Opposition zu

---

**1** Vgl. die gleichnamige Münchner Rede von 1927 in: Borchardt 1955–2003, Reden, 230–253.

**2** Die konservative Rezeptionslinie, der grundsätzlich wohl auch die überdurchschnittliche Aufmerksamkeit des FAZ-Feuilletons für diesen Autor zuzurechnen ist, dokumentiert sich u. a. in Strauss 1987 und Mosebach 2006.

dem ihm doch in ästhetischer Hinsicht nahestehenden George-Kreis.<sup>3</sup> Auch seine Vorliebe für die Tradition der italienischen Villa, früh in einem markanten Essay proklamiert und dann jahrzehntelang auch bei knappster Kasse auf toskanischem Boden in die Tat umgesetzt, hat sich herumgesprochen.<sup>4</sup> Dass es der deutschen Wehrmacht vorbehalten war, auf ihrem Rückzug aus Italien 1944 dieses Villen-Exil brutal zu beenden, gehört zu den tragischen Paradoxien der Geschichte jener Jahre; in seiner letzten – erst 2003 veröffentlichten – Schrift *Anabasis* hat Borchardt selbst dem Vorgang noch so etwas wie eine symbolische Bedeutung abzugewinnen versucht.<sup>5</sup>

Damit sind wir schon bei biographischen Aspekten. Eine Biographie Borchardts galt lange als Desiderat. Erst mit der Veröffentlichung großer Teile seines Briefwechsels<sup>6</sup> – auch der Briefe an seine erste und zweite Ehefrau<sup>7</sup> – sowie familiärer Erinnerungen<sup>8</sup> wurden in den letzten Jahren die Voraussetzungen für eine Schließung der Lücke geschaffen. 2015 erschien im Verlag C. H. Beck im Umfang von rund fünfhundert Seiten *Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie*, verfasst vom Autor dieses Beitrags.<sup>9</sup> Als erste regelrechte Biographie Borchardts hat das Buch weithin Anerkennung erfahren.<sup>10</sup> Dabei sind allerdings auch einige Vorbehalte angeklungen, die im Wesentlichen mit dem Abstand dieser Lebensbeschreibung zum Typus der heroisierend-werbenden Künstlerbiographie, also einer gewissen Skepsis gegenüber ihrem Gegenstand und dessen Selbstzeugnissen zu tun hatten.<sup>11</sup> Nicht umsonst hatte sich ihr Verfasser für den Untertitel „Herr der Worte“ entschieden: als Hinweis auf die unbestrittene sprachliche Virtuosität des Redners und Dichters, aber auch auf die Spannung, die vielfach zwischen seinen Ankündigungen,

---

**3** Borchardt 1998; zur Rolle als „Gegenkönig“ des George-Kreises vgl. Breuer 1995, 148–168.

**4** Vgl. Beyer 1997.

**5** Borchardt 2003a.

**6** Borchardt/Hofmannsthal 1994–2014; Borchardt 1995–2002; Borchardt/Schröder 2001.

**7** Borchardt 2014. Die Briefe an Charlotte Ehrmann aus der Zeit vor der Ehe sind enthalten in: Borchardt 1995–2002, Bd. [1], 205–351; vgl. auch Schuster 2006.

**8** Borchardt/Rosenberg 2014.

**9** Sprengel 2015.

**10** Vgl. Görner 2015; Kissler 2015; Andres 2016.

**11** Vgl. Robertson 2016; Kauffmann 2019: Ersterer vermisst eine stärkere Würdigung und werbende Einbeziehung des lyrischen, letzterer des Prosawerks.

künstlerischen oder politischen Visionen und der Realisierung bzw. Realität zu erkennen ist. Gemessen an den nackten Zahlen des literarischen Markts, war dieser „Herr der Worte“ jedenfalls ein König ohne Land.

Dass eine Biographie Rudolf Borchardts eine glatte Erfolgsgeschichte liefern und von einer geglückten Entelechie des Charakters berichten könnte, war schon aufgrund kulturgeschichtlicher Daten kaum zu erwarten. Gehörte ihr Protagonist doch der Generation der Moderne um 1900 an, die die Einheit des Ichs auf allen Ebenen in Frage stellte und in besonderer Weise durch kollektive Erfahrungen sozialer Diskontinuität (Urbanisierung, Proletarisierung, jüdische Assimilation, Erfahrung des Ersten Weltkriegs) geprägt wurde. In Borchardts persönlicher Entwicklung verschärfte sich die Ich-Krise der Moderne phasenweise zu einer pathologischen Symptomatik. Aus mehrjährigem Abstand spricht er während der Redaktion seiner *Jugendgedichte* (1913) gegenüber dem vertrauten Freund Rudolf Alexander Schröder von

den schlechtweg wahnsinnigen Zuständen von Verwirrung und Verirrung, die Jahrelang mein Leben ausmachten, über die ich nie gesprochen habe, auch jetzt nicht eigentlich sprechen kann, in die aber das Versieren in den Erzeugnissen von 1900–06 zurückzukehren mich gerade gezwungen hat – damals als ich circa fünf Menschen in mir hatte die alle gegeneinander arbeiteten, einander wechselweis unterstützten und ableugneten, und drauf und dran waren einander zu ruinieren.<sup>12</sup>

Mindestens zwei dieser einander bekämpfenden multiplen Identitäten sind in dem *Sonnet an sich selbst* zu erkennen, mit dem sich Borchardt im Februar 1902 bei Hofmannsthal, seinem damals uneingeschränkt bewunderten Vorbild, einführte:

Aus Sturm und Traum auffahrend, wo ich sass,  
 In einen Spiegel starrt ich lang hinein,  
 Und wusste nicht von mir, und sah mit Pein  
 Ein fremdes Haupt feindlich aus tiefem Glas  
 Emporgesandt. Von finsterer Schatten Schein  
 Die Lippe überwildert, schien etwas  
 Dumpf hinzureden zwischen Angst und Hass – –

---

**12** An Schröder, 22.11.1912. In: Borchardt/Schröder 2001, Bd. 1, 482.

Ich betete: ich möchte dies nicht sein!  
 Wir sind nicht, was wir sind. Der Himmel, kaum  
 Vom Meer sich lösend, hängt mit Dunst beschwert  
 Und bebt von Nässe. Giesse mir noch Traum  
 In meinen Becher, und mit Nordwind gährt  
 Die wundervolle See, und wildem Schaum,  
 Durch den das heilige Schiff mit Helden fährt.<sup>13</sup>

Die Spiegel-Metapher des ersten Quartetts erhält besondere Signifikanz, wenn man weiß, dass die älteste erhaltene Version des Gedichts auf die Rückseite einer Porträtphotographie geschrieben ist, die Borchardt im Januar 1902, also gerade vier Wochen zuvor, seinem Göttinger Freund Otto Denecke widmete.<sup>14</sup> Das Photo zeigt in der Tat eine „überwilder- te“ Oberlippe und einen zutiefst verunsicherten, suchenden Blick. Das „heilige Schiff mit Helden“ scheint schon abgefahren, die Zukunft des Porträtierten als Abenteurer und Künstler beendet zu sein, bevor sie überhaupt angefangen hat. Dafür straft sich das Ich mit einem Selbsthass, der jede Entsprechung von Innen und Außen – grundsätzlich doch eine generelle Prämisse von Biographien – in Frage stellt.

Wozu sollte man aber ein Leben erzählen, wenn sich in dessen Verlauf nicht wenigstens partiell einiges von dem realisieren und verraten würde, was als individuelle Begabung oder Leidenschaft in einer Persönlichkeit angelegt ist? Wo diese Qualitäten sich nicht verwirklichen können oder wo dies, um im Bild von Borchardt selbst zu bleiben, nur einem Teil der im Individuum vereinigten Identitäten gelingt, müsste man sich notfalls ein anderes Leben ausdenken, das dem inneren Potential besser entspräche. Borchardt hat dies tatsächlich mehrfach getan – wir werden noch davon hören – und dadurch die Arbeit seiner Biographen nicht unerheblich erschwert, freilich auch besonders reizvoll gemacht. Um dies und die Weite des Spektrums der verschiedenen Ich-Entwürfe an-zudeuten, die nicht nur zur Zeit der Niederschrift des zitierten Sonetts in Borchardt konkurrierten, soll im Folgenden sein produktiver Umgang mit zwei Textsorten beleuchtet werden, die sich tendenziell auszuschließen scheinen, jedoch eins gemeinsam haben: Denn sowohl die Gelehrtenbio-graphie als auch die erotische Erzählung eignet sich – jedenfalls in den

---

**13** Borchardt/Hofmannsthal 1994–2014, Text, 10 (nach der Eintragung im Gästebuch). Vgl. die Druckfassung mit leicht abweichendem Titel (*Sonett auf sich selbst*): Borchardt 1955–2003, Gedichte. Neuausg., 109.

**14** Abgebildet in: Sprengel 2015, 20.

Händen Borchardts – gleichermaßen zu autobiographischer Vertiefung und fiktionaler Erweiterung.

## 2. GELEHRTENBIOGRAPHIE

Für Hofmannsthal war Borchardt, wie er 1919 an Pannwitz schreibt, „der letzte große Mensch [...] der auf der deutschen Universitätskultur beruht u. ihr leidenschaftlich anhängt.“<sup>15</sup> Als er selbst allerdings die Auswirkungen dieses Befunds zu spüren bekam, als Borchardt nämlich wenige Jahre später eine nach akademischem Vorbild gefertigte Festschrift (*Eranos*, 1924) auf den Gabentisch zum fünfzigsten Geburtstag des Wiener Dichters legte, führte diese Vermischung oder Grenzverwischung zwischen literarischer und universitärer Sphäre zu den schwersten Verwerfungen, die die langjährige Beziehung beider Autoren zu bestehen hatte.<sup>16</sup> Borchardt, der ursprünglich – jedenfalls nach außen – eine Professorenkarriere angestrebt hatte<sup>17</sup> und sich bis in seine letzten Jahre auch und nicht zuletzt als Philologe verstand,<sup>18</sup> führte 1929 seine wissenschaftliche und seine künstlerische Wesenshälfte in dem Bekenntnis zusammen: „Ich bin, nicht nur als wissenschaftlicher Arbeiter, sondern auch als Dichter der dankbare Sohn der aus dem Geiste der Romantik wiedergeborenen deutschen Universität.“<sup>19</sup>

Insofern kann es nicht wundern, dass sich Borchardt mehrfach dem Genre der Gelehrtenbiographie oder des biographisch unterfütterten Gelehrtenporträts zuwandte. Schon 1908 plaudert er „Aus der Bonner Schule“, im so benannten – seinerzeit ungedruckt gebliebenen – Nekrolog für seinen latinistischen Lehrer Franz Bücheler.<sup>20</sup> Und noch drei Jahrzehnte später setzt er seinem Göttinger Mentor Friedrich Leo ein freilich Fragment gebliebenes, gleichfalls erst postum bekannt gewordenes Denkmal.<sup>21</sup> Kai Kauffmanns grundlegende Studie zu Borchardts Essayis-

**15** Borchardt/Hofmannsthal 1994–2014, Kommentar, 463.

**16** Vgl. Sprengel 2015, 299–303.

**17** So im Lebensentwurf, der 1898 seiner Schwester Helene mitgeteilt wird: Borchardt 1995–2002, Bd. [1], 18.

**18** Vgl. die späten Essays *Die Tonscherbe und Grundriß zu Epilegomena zu Homeros und Homer* (Borchardt 1955–2003, Prosa IV, 62–68; Prosa II, 7–108).

**19** Borchardt 1955–2003, Prosa VI, 200.

**20** Ebd., 45–56; vgl. Wessels 2017.

**21** Friedrich Leo (1944). In: Borchardt 1955–2003, Prosa VI, 261–293.

tik hat die dialektische Struktur beider Aufsätze herausgestellt,<sup>22</sup> die dem Protagonisten jeweils einen Partner oder Gegenpol zuweisen, nämlich im einen Fall den religionswissenschaftlich orientierten Bonner Gräzisten Hermann Usener, im anderen den Berliner Großordinarius und Leos einstigen Bonner Studienkollegen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, an dem sich Borchardt mehrfach gerieben hat<sup>23</sup> und der gegen Ende des Fragments geradezu seine Aufmerksamkeit vom eigentlichen Thema abzulenken droht. Ganz offensichtlich ist der Schreibende selbst in diesen hochdifferenzierten Gelehrtenbiographien mitenthalten – nicht nur als Schüler, der über akademische Lehrer schreibt, sondern auch als selbst mit Fragen der Antike-Aneignung befasster Denker und Autor, der sich bis zu einem gewissen Grade in den von ihm porträtierten Altphilologen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts spiegelt.

Ein solcher subjektiver Duktus eignet auch verschiedenen Kurzbiographien, die sich bis jetzt der Aufmerksamkeit der Interpreten entzogen haben, schon aufgrund ihres sekundären Status und des versteckten Orts ihres Erscheinens. Als Borchardt 1925 bei der Bremer Presse seine Sammlung *Deutsche Gedenkreden* herausgab, begleitete er den bibliophil gestalteten, überwiegend aus Professorenansprachen des 19. Jahrhunderts bestehenden Band gleich mit zwei Indices; der eine enthielt bibliographische Nachweise, der andere biographische Artikel zu den meisten Autoren und Objekten der hier vereinigten Gedenkreden. Drei dieser zwischen Porträt und Kurzbiographie oszillierenden, ganz offensichtlich von Borchardt selbst verfassten Texte sollen hier näher betrachtet werden. Über Georg Gottfried Gervinus, von dem der Band den Nekrolog (1861) auf dessen Lehrer, den liberalen Historiker Friedrich Christoph Schlosser, abdruckt,<sup>24</sup> heißt es im Anhang:

#### GERVINUS

Georg Gottfried, geboren zu Darmstadt 1805, gestorben zu Heidelberg 1871, beschloß als epilogisierender Historiker größten Stiles die mit dem Übergreifen des Parlamentarismus auf das Festland endenden Epochen Deutschlands und Europas, zugleich, schon neben Ranke und seiner Schule stehend, der letzte europäische Vertreter der nicht analytischen, sondern synthetischen, bei tiefster und umfassendster

<sup>22</sup> Kauffmann 2003, 414–433.

<sup>23</sup> Vgl. Sprengel 2017.

<sup>24</sup> Borchardt 1925, 295–339. Gervinus hat sich auch in seiner Autobiographie ausdrücklich zur Vorbildrolle Schlossers bekannt; vgl. Lehmann 1988, 236–238.

geistiger Vorbereitung des ganzen Menschen dennoch aus Gesinnungen, Gedanken, Gewissen und Gemüt fließenden, also im Grunde noch thukydideischen oder überhaupt antiken Geschichtsschreibung, eine im Großen zugeschnittene Persönlichkeit von bleibender Form, durch seine Geschichte der deutschen Nationalliteratur in Wilhelm Scherer, durch seine Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts in Heinrich von Treitschke fast ohne nennenswerte Verluste übergehend, und von einer Kraft des Urteils, an der sich der Widerspruch immer neuer Generationen immer gleich vergeblich, weil immer wieder durch Tatsachen widerlegt, versucht hat, daher über die Wissenschaft hinaus zur nationalen Prophetie getreten und nicht bloß ein unsterblicher, sondern ein heiliger Name.<sup>25</sup>

Das Verblüffendste an dieser ‚Gedenkrede‘ auf den Verfasser einer Gedenkrede ist sicher der Schluss mit der offenen Heroisierung, ja Sakralisierung eines erst fünf Jahrzehnte zuvor gestorbenen Wissenschaftlers oder Wissenschaftsautors. Jede kritische Auseinandersetzung mit dem eigenartigen Text muss zunächst realisieren, was er nicht erwähnt. Verschwiegen wird Gervinus’ Zugehörigkeit zu den ‚Göttinger Sieben‘ und die Landesverweisung nach dem Protest von 1837, die ihn für lange Zeit ins Ausland führte. Verschwiegen wird ebenso seine Tätigkeit als Abgeordneter in der Frankfurter Nationalversammlung und der Hochverratsprozess von 1853. Das liberaldemokratische Engagement des Historikers, das ja auch seine Schriften bis in die letzte Zeile prägt, wird vielmehr als Wahlverwandtschaft mit oder Nachfolgeverhältnis zur antiken Geschichtsschreibung gedeutet: Gervinus erscheint als ein zweiter Thukydides, seine Kritik am Bismarck’schen Weg zur Reichsgründung als „nationale Prophetie“ in Fortführung des Melierdialogs. Im Übrigen ebnet der Brückenschlag zu Scherer und Treitschke, den nationalbewussten Protagonisten der späteren deutschen Literatur- und Geschichtswissenschaft, die Unterschiede zur positivistischen Wissenschaftsschule auch in politischer Hinsicht weitgehend ein.

Von Treitschke selbst druckt Borchardt die Festrede zum hundertsten Geburtstag (1876) von Königin Luise von Preußen ab.<sup>26</sup> Im biographischen Index heißt es zu ihrem Verfasser:

---

<sup>25</sup> Borchardt 1955–2003, Prosa III, 281–282.

<sup>26</sup> Borchardt 1925, 341–363.

## TREITSCHKE

Heinrich von, geboren zu Dresden 1834, gestorben zu Berlin 1896, in den Formen der Geschichtsschreibung, den einzigen nicht entwerteten der Zeit, der leidenschaftliche, in Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit gleich hinreißende Dichter der deutschen Einung unter preußischer Führung, in der *Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert* Schöpfer des größten Kunstwerkes historischer Darstellung, das die Sprache besitzt, als Politiker und Prophet, Redner und Träumer für die ganze aus ihm folgende deutsche Generation einer der Männer des Schicksals, und schon Geschichte schreibend selber Objekt einer bis heut nicht geschlossenen Geschichte Deutschlands.<sup>27</sup>

Der kurze Text lebt von zwei Grenzüberschreitungen: Treitschke ist nicht nur Geschichtsschreiber, sondern ‚schreibt‘ bzw. macht aufgrund seines politischen Einflusses selbst Geschichte. Zweitens ist er als Wissenschaftler zugleich Dichter: aufgrund der Leidenschaft seines Einsatzes, die Borchardt auch über ihm konträre politische Aspekte hinwegsehen lässt (sie werden unter „Ungerechtigkeit“ verbucht und verziehen), und aufgrund der Höhe seiner Sprachkunst, in der sich anscheinend der Herausgeber bzw. Autor selbst zu spiegeln vermag. Denn wer wollte bei Formeln wie „Politiker und Prophet, Redner und Träumer“ nicht an Borchardt selber denken? Wir stoßen hier auf eine latente Teleologie der *Denkreden* und der ihnen beigegebenen Viten: Aus der Wissenschaft wird tendenziell Dichtung, aus den Biographien tritt mehr und mehr eine auf Borchardt höchstpersönlich verweisende autobiographische Dimension hervor.

Am deutlichsten geschieht das wohl in der Charakterisierung von Borchardts Göttinger Lehrer, dem von ihm ursprünglich auch als Doktorvater ausersehenen Latinisten Friedrich Leo,<sup>28</sup> der in den *Denkreden* mit seiner Ansprache zum hundertsten Geburtstag (1893) des Philologen Karl Lachmann vertreten ist:<sup>29</sup>

## LEO

Friedrich, geboren zu Regenwalde 1851, gestorben zu Göttingen 1914, als Philologe letzte Blüte und Frucht der letzten philologischen Schule Deutschlands, der Bonner, als Latinist bahnbrechender Neugestalter fast aller die römische Literatur betreffenden Probleme,

---

<sup>27</sup> Borchardt 1955–2003, Prosa III, 287.

<sup>28</sup> Vgl. Poiss 1997.

<sup>29</sup> Borchardt 1925, 369–394.



erwies als erster ihren durchgehend hellenistischen Charakter und erhob den Beweis in Untersuchung Forschung Deutung zu einem der klassischen Anmut seines Wesens angeglichenen und der Poesie verwandten Kunstwerke, mit dessen Aufstellung die Philologie in Deutschland zu ihrem Ausgange, der Dichtung, zurückkehrte und ihren Zyklus schloß.<sup>30</sup>

Wenn sich die Philologie in einem großen historischen Zyklus wieder in Dichtung verwandelt (wofür damals ja auch der George-Kreis Beispiele lieferte), ist es auch nur konsequent, dass der Schüler desjenigen Philologen, bei dem sich diese Dynamik am deutlichsten abzeichnet, selber Dichter wird. Borchardt scheint damit indirekt die eigene Berufentscheidung – den Abbruch der universitären Karriere in der Krisenphase 1901/02 – zu legitimieren. Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, dass dasselbe Generalthema, das hier für Leos Forschungen angegeben wird – nämlich der Nachweis der hellenistischen Wurzeln der römischen Dichtung – auch die Grundlage für Borchardts Dissertationsvorhaben über das antike Hochzeitslied abgab. Für diese Dissertation hat er seinerzeit sogar schon einen lateinischen Lebenslauf verfasst. Das erstmals 1990 veröffentlichte Dokument wird hier nicht nur deshalb in die Betrachtung einbezogen, weil es äußerlich zunächst in einem sehr engen Sinn den vorgeschriebenen Formen des universitären *Curriculum vitae* folgt, sondern auch weil es im Umgang Borchardts mit dem Genre der Gelehrtenbiographie ziemlich genau den entgegengesetzten Pol zu den sakralisierenden und teleologisch harmonisierenden Kurzviten der 1920er Jahre markiert. In der Maske des lateinischen Lebenslaufs vermag sich der Autobiograph Borchardt vielmehr so offen zu den Brüchen und zur Krise seiner eigenen Existenz zu bekennen wie sonst nur in dichterischer Form oder dem viel späteren Autobiographie-Fragment.<sup>31</sup>

#### RUDOLFI BORCHARDT VITA

Rudolfus Roberti f. BORCHARDT mercatore patre natus est ad Regiomontum Borussorum anno p. Chr. n. MDCCCLXXVII, die IX m. Sext. Infantem IIII mm. parentes Mosquam unde venerant translatum fidei adscripsere quam ipsi confessi erant eorum qui Caluinum secundum evangelium confitentur. Post annos V Regiomontum,

<sup>30</sup> Borchardt 1955–2003, Prosa III, 282.

<sup>31</sup> Rudolf Borchardts Leben von ihm selbst erzählt (1927/28). In: Borchardt 1955–2003, Prosa VI, 59–176.

inde I Berolinum parentes secutus per candidatos praeceptoresque domesticos primis literarum elementis imbutus est, post Gymnasio quod dicunt Francensi traditus; ibi V classem nondum permeaverat cum pater negotiis inter Rossiam Germaniamque distractus filium Mariaeburgum in oppidulum Borussorum ire iubet in hospitium unius e praeceptoribus gymnasii quem post annos V a regentibus Vesaliam ad Rhenum translatum eodem sequi cogitur. Puer XVII annorum a gymnasio ad academias processit, Berolinum revertitur, theologiae et linguis orientalibus ipsum dedendus. Per duo semestria lectionibus theologicis, hebraicis, arabicis, samskrcticis denique, ne methodo careret, Vahleni et Dielesii disciplina edoctus totum se humanitatis studio involvere conatus Bonnam migrat. Ibi I anno post in seminarium philologicum primae spiratae recipitur, cuius s. o. per ter VI menses fuit. Anno MDCCCII Bonnam mittit, et inde a m. Jul. ad m. Nov. Florentiae et Veronae degit inde Gottingam contendit. Friderici Leonis iussu sodalium ordinariorum seminari numero ascriptus ceterum amplam materiei congeriem dispergere diiudicare, struere per annos II frustra conatur. Fine anni MDCCCC morbo gravissimo, quem subrepentem curare non operae pretium duxerat, ad eo labis perducitur ut iam non de vita attamen de vitae summis rationibus aperte desperaret, duos insequentibus annos ab omni fere studio vacaret, longis multiforiis itineribus deficientes vires suppeditans. Anno MDCCCII Halam profectus dissertationem inauguralem confecit ad summos in philosophia honores promovetur. Lectiones audivit [...].

Loeschckii indefatigatae disciplinae, Leonis gratae comitati Justio denique summo seni augusto et sapientia uberi quid debeat, vita opera probabit. Quibus fas adiungere medicorum nomina Ernesti Poensgen Joanis de Eck sine qui[bus] nec talis qualis est, esset, nec talis erit, qualem se fore sperat.<sup>32</sup>

Genauso selbstverständlich, wie der als Dokument der Promotionsakte und Anhang der gedruckten Dissertation vorgesehene Lebenslauf in eine Auflistung der gehörten Vorlesungen und besuchten Übungen an den Universitäten Berlin, Bonn und Göttingen mündet – genauso vorschriftsmäßig beginnt er mit der Geburt in Königsberg als Sohn des Kaufmanns Robert Borchart. Doch schon zu Anfang des zweiten

---

<sup>32</sup> Ebd., 7–8.

Satzes registrieren wir die erste Auffälligkeit: die Genauigkeit, mit der Borchardt sein Taufalter beziffert („Infantem quatuor mensum“), dürfte mit dem Umstand zusammenhängen, dass wahrscheinlich erst zu diesem Zeitpunkt die calvinistische Konfession als der Glaube der Eltern bezeichnet werden konnte („fidei adscripsere quam ipsi confessi erant“). In Borchardts Geburtsurkunde dagegen wird die Konfession der Mutter noch als „mosaisch“ rubriziert<sup>33</sup> – die sich hieraus eigentlich ergebende Konsequenz einer jüdischen Herkunft oder Teilidentität hat Borchardt sein ganzes Leben lang aufs Vehementeste und Produktivste bestritten.<sup>34</sup>

Der nächste sensible Punkt besteht in der Verbannung vom Berliner Französischen Gymnasium angesichts der bevorstehenden Nichtversetzung in die Quarta – das lateinische Curriculum wählt eine Formulierung, die die schulischen Schwierigkeiten verdunkelt, aber die autoritäre Verfügungsgewalt des Vaters mit ähnlicher Deutlichkeit hervorhebt wie die spätere Autobiographie: „iubet“. Der Vater befiehlt dem Sohn, ins westpreußische Marienburg zu gehen und sich der Gastfreundschaft eines Lehrers anzuvertrauen, dem er später gezwungenermaßen („cogitur“) auch ins niederrheinische Wesel folgt.

Einen stilistischen Höhepunkt bildet dann die Periode, die den Übergang vom anfänglich breit angelegten Berliner Studium zur Konzentration auf die Klassische Philologie und deren Fortsetzung in Bonn umfasst: „Per duo semestria [...] Bonnam migrat“. Die Herausgeber haben sie folgendermaßen übersetzt: „Nach zwei Semestern, während derer er Vorlesungen in Theologie, Hebräisch, Arabisch, Sanskrit gehört hat und schließlich, um nicht nur unsystematisch zu studieren, durch Vahlens und Diels' strenge Schule gegangen ist, geht er nach Bonn, um sich ganz dem humanistischen Studium hinzugeben.“<sup>35</sup> Das klingt nach innerem Fortschritt und Orientierungsgewinn; hält man jedoch den entsprechenden Passus in einem späteren deutschsprachigen Lebenslauf daneben, so zeigt sich, dass diese Entwicklung auch skeptischer bewertet werden kann und dass Stichworte wie „methodus“ und „disciplina“ ein doppeltes Gesicht haben. 1929 nämlich lässt uns Borchardt wissen:

Mein ursprünglich fassungslos breit angelegtes humanistisches Studium schrumpfte in Bonn (1895–1898) im Bereiche von Büchelers und Useners großartigem Lehrvorbilde, zu klassischer Philologie, und, unter

<sup>33</sup> Vgl. die Abbildung: Sprengel 2015, 26.

<sup>34</sup> Vgl. u. a. Borchardt/Buber 1991; Kissler 2003; Matz 2011.

<sup>35</sup> Borchardt 1955–2003, Prosa VI, 553.

Loeschckes Einflüsse, Archaeologie ein. Nach einem italienischen Studiensommer versuchte ich in Göttingen (1898–1901) bei Friedrich Leo mich ausschließlich zum Forscher zu verengern, musste aber bald erfahren, daß ich mich vorzeitig und gewalttätig beschränkt hatte während der zurückgedrängte Trieb zu Erweiterung bereits überwog.<sup>36</sup>

Das ist natürlich aus der rückblickenden Perspektive des gerade um 1930 relativ erfolgreichen Schriftstellers gesprochen. Der lateinische Lebenslauf verschweigt die frühen dichterischen Versuche als Ablenkung vom Promotionsvorhaben und gibt gleichwohl das Scheitern des Göttinger Doktoranden mit verblüffender Deutlichkeit zu Protokoll: „*amplam materiei congeriem dispergere diiudicare, struere per annos II frustra conatur*“ – „versucht er zwei Jahre lang erfolglos, die Masse des Stoffes zu durchdringen, zu scheiden und zu ordnen.“ Folgerichtig schließt sich der Hinweis auf die schwere psychosomatische Erkrankung an – formuliert mit einer subjektiven Direktheit, die nun allerdings das Korsett eines Promotionslebenslaufs definitiv durchbricht: „*morbo gravissimo etc.*“ – zu deutsch: „gerät er durch schwerste Krankheit [...] in einen so schlimmen Zustand, daß er nicht mehr nur am Leben, sondern am Sinn des Lebens offen verzweifelte und während der zwei folgenden Jahre dem Studium völlig fern blieb.“<sup>37</sup>

So weit, so ehrlich und zutreffend. Wie aus dem Nichts heraus kommt dann nur zwei Zeilen später der nun wieder absolut gattungskonforme Zusatz (wir zitieren gleich die Übersetzung): „1902 schloß er in Halle seine Dissertation ab und wird zum Doktor der Philosophie promoviert.“<sup>38</sup> Dieser Satz freilich ist eine reine Wunschvorstellung. Borchardt hat in Halle ebenso wenig wie in Göttingen, Wien oder Berlin promoviert, die Dissertation hat auf dem Papier wohl nie eine gültige Form angenommen. Trotz einer erdrückenden Beweislast, die gegen einen fortgeschrittenen Arbeitsstand der Doktorarbeit sprach, hat die Borchardt-Philologie lange an der Annahme einer Vollendung des Manuskripts festgehalten, weil sich in Hofmannsthals Nachlass ein Brief an Borchardt befand, in dem dessen ursprünglicher Doktorvater Leo von bei ihm eingehenden Druckbogen einer glänzenden wissenschaftlichen Arbeit Borchardts sprach.<sup>39</sup> Erst bei der Vorbereitung der Biographie ergab sich aufgrund eines Handschriftenvergleichs die zwingende Erkenntnis, dass es sich

---

<sup>36</sup> Ebd., 575–576.

<sup>37</sup> Ebd., 553.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Borchardt 1995–2002, Bd. [1], 193–201, hier 200.

bei diesem Brief um eine raffinierte Fälschung handelte – Borchardt schrieb an sich selbst unter Hofmannsthals Adresse, um seinem Wiener Gastgeber, den er durch seine plötzliche Abreise um ein Darlehen geprellt hatte, eine bessere Meinung von sich zu vermitteln, und er bediente sich für diesen Zweck der Autorität des Göttinger Latinisten.<sup>40</sup> Wir haben es also noch einmal mit einer Variante der Gelehrtenbiographie zu tun: In der Fiktion des gefälschten Briefs lässt ein renommierter Professor die Aktivitäten seines Lieblingsschülers Revue passieren und kommt trotz einiger gravierender Monita, die vor allem dessen soziales Verhalten betreffen, letztlich zu einem positiven Fazit. Das Selbstporträt des Autors als junger Wissenschaftler ist zwar äußerlich dem Göttinger Lehrer in den Mund gelegt, im Kern aber nicht minder autobiographisch, als etwa der kurz danach entstandene Chandos-Brief Hofmannsthals (*Ein Brief*, 1901) verstanden werden darf.

Borchardt wählt zwar kein mehrere Jahrhunderte entferntes Rollen-Ich, um grundlegende Probleme seines Umgangs mit der Sprache zu formulieren. Der Grad der Verfremdung ist aber womöglich noch höher, indem er sich der Perspektive eines gesetzten Wissenschaftlers bedient, der für das aus künstlerischen Entwürfen und erotischen Launen gewebte Lebensabenteuer des jungen Mannes erwartungsgemäß kaum Verständnis aufbringt. Nur als Leerstellen erscheinen in diesem gefaketen Brief diejenigen Bereiche und Zeitabschnitte, denen die eigentliche Neigung des jungen Borchardt gehört haben dürfte – sogar (und das muss dem eigentlichen Adressaten Hofmannsthal besonders aufgestoßen sein) der gerade abgebrochene Wien-Aufenthalt: „Dies nach-Wien-Gehen mit appendices, aus allem wissenschaftlichen Confluxus heraus, ohne Begründungen und praktische Ziele, die mir verständlich gewesen wären, konnte nicht dazu beitragen, mich eingehender Aussprache geneigter zu machen.“<sup>41</sup>

### 3. EROTISCHE MEMOIREN?

Der hohe Stellenwert des Erotischen in Borchardts Œuvre war nicht unbekannt: Erzählungen wie *Der Hausbesuch* und *Der unwürdige Liebhaber*, die Dramen *Verkündigung* und *Petra und das Tier* und verschiedene Gedichte thematisieren den leidenschaftlichen Aspekt einer triebhaft grundierten

<sup>40</sup> Sprengel 2015, 9–17.

<sup>41</sup> Borchardt 1995–2002, Bd. [1], 200.

Liebe. In der Lyrik, zumal in den frühen Vivian-Gedichten,<sup>42</sup> und in den vergeblich um Gegenliebe werbenden Briefen an Christa Winsloe<sup>43</sup> dominiert zwar eine am Modell der hohen Minne orientierte Liebesauffassung, doch zeigt allein schon das mit vielen autobiographischen Bezügen ausgestattete Versepos *Der Durant*, dass Minne und brutales körperliches Begehren im Werk dieses Autors engstens benachbart sind.<sup>44</sup> Auch an vereinzelt Zeugnissen einer Explizierung sexueller Vorgänge fehlte es nicht.<sup>45</sup> Für den Borchardt-Kenner war die Überraschung also nicht allzu groß, als 2018 ein umfangreiches Textkonvolut veröffentlicht wurde, in dem sich Borchardt geradezu als Pornograph erweist.

Die literarische Kritik hat davon bisher nur denjenigen Teil wahrgenommen, der vom Herausgeber marktschreierisch als vermeintlicher Großstadroman unter dem nicht autorisierten Titel *Weltpuff Berlin* auf den Markt gebracht wurde. Interessanter als die angebliche Annäherung an den Berlin-Roman der 1920er Jahre erscheinen zumindest für unsere Zwecke die Anleihen beim Genre der Autobiographie. Der Protagonist des etwa 1938 entstandenen fragmentarischen Ich-Romans heißt nämlich schlicht „Rudolf Borchardt“; damit ist eine fundamentale Voraussetzung des von Philippe Lejeune beschriebenen „pacte autobiographique“<sup>46</sup> erfüllt. Schon die ersten Sätze des Erzählers führen uns direkt in eine kritische Phase der Autor-Biographie hinein (nämlich die Zwangsheimholung des examenslosen Studenten aus Göttingen nach Berlin gegen Ende des Jahres 1901) und knüpfen gleichzeitig an Gegebenheiten an, die Borchardt dem zeitgenössischen Leser zehn Jahre zuvor in der Geschichte seiner Kindheit und frühen Jugend mitgeteilt hatte:

Ich war ein junger Mensch von vierundzwanzig Jahren als ich in der Universitätsstadt G etwas ausgefressen hatte und mit allen Anzeichen der Familienschande nach kurzem Zwischenakte nach Berlin ins elterliche Haus befohlen wurde. Mein Vater machte mir eine Wutscene, erklärte mir ich sei im Hause eine Art Gefangener bis ich mich wieder herausgepaukt hätte, wäre nur für die notwendigen Gänge die das Studium notwendig mache, frei und im übrigen unter

---

42 Borchardt 1985.

43 Borchardt 2019.

44 Vgl. Nebrig 2013, 370–422 (mit der Zwischenüberschrift „Minne als Fragment“).

45 Borchardt 1955–2003, Gedichte II – Übertragungen II, 138–141; Borchardt 1995–2002, Bd. [1], 312 u. 330.

46 Lejeune 1975.

Arrest. Ich erfuhr ich würde kein wirkliches oder eigenes Zimmer haben sondern eine Art Gefängniszelle. Als solche wurde mir der kleine Telephonraum angewiesen, der eigentlich die pantry neben dem Speisesaale war.<sup>47</sup>

Borchardt führt damit das Soziogramm der großbürgerlichen Familie fort, das die Autobiographie von 1927/28 sehr subtil an der Gliederung der herrschaftlichen Wohnung am Kronprinzenufer festgemacht hatte; schon dort spielte die Unterscheidung zwischen repräsentativen Vorderhausräumen (mit Blick zur Spree) und Seitenflügelzimmern am hinteren Flur (mit Blick zum Hof) eine zentrale Rolle, und schon dort wurde der Vater als eine Art von absolutem Herrscher in dieser Wohn-Hierarchie gekennzeichnet.<sup>48</sup> Wenn der verlorene Sohn des späteren Erzählfragments die ihm zugewiesene ‚Kerkerzelle‘ für amouröse Techtelmechtel nutzt und zum Ausgangspunkt eines sexuellen Eroberungsfeldzugs macht, vor dem kaum eine Frau in der Hauptstadt sicher zu sein scheint, drängt sich die Vorstellung einer Variante des archaischen Vatermords auf. Der Sohn macht seine phallische Kompetenz zur Grundlage einer Umkehrung der Verhältnisse; er steigt selbst zu einer Vaterfigur auf, wenn er in einer späten Episode des Bandes verächtlich auf das magere Glied eines jüngeren Konkurrenten herabblickt,<sup>49</sup> und braucht bei seinen Rendezvous im Nobelrestaurant, in dem auch „RB“ Senior regelmäßig verkehrt, nur „Familienpreise“ zu zahlen.<sup>50</sup>

Der in diesem Roman stets im Plural zu denkende sexuelle Akt wird somit zu einem Werkzeug des Aufstiegs. Er lässt den als Studienversager stigmatisierten Sohn im Generationenkonflikt triumphieren, macht ihn aber auch zum Herrscher über das andere Geschlecht – das in den zahlreichen Koitus-Szenen lange vor ihm die Waffen streckt –, ja zum Gott. Denn eine für die symbolische Semantik des Fragments konstitutive Analogie besteht zwischen der sexuellen Potenz des altphilologisch gebildeten Protagonisten und der Figur des antiken Fruchtbarkeitsgottes Priap; sie wird am prägnantesten in der Episode entfaltet, in der der Erzähler eine diebische Engländerin als „punishment“ vergewaltigt.<sup>51</sup>

---

**47** Borchardt 2018b, 7.

**48** Kauffmann 1998; Sprengel 2015, 27–31.

**49** Borchardt 2018b, 857 u. 867.

**50** Ebd., 77 u. 273. Rudolf Borchardts Vater hieß Robert und hatte somit dieselben Initialen.

**51** Ebd., 177–179.

Ganz im Sinne von Borchardts aus anderen Texten bekannter Kulturkritik dient der Priapismus (wie man im weiteren Sinne sagen könnte) des Romans der Korrektur einer auf verlogenen Konventionen beruhenden, einer echten kulturellen Substanz entbehrenden Gesellschaftsordnung. In diesem Sinne sind wohl besonders die in einem liberalen jüdischen Milieu<sup>52</sup> spielenden Episoden um Meier Loeb zu verstehen, hinter dem sich Borchardts Bonner Studienfreund Oskar Salomon verbirgt. Darüber hinaus listet das Nachwort des Herausgebers mehr als ein Dutzend Personen auf, die kaum verhüllt aus Borchardts realem Leben in die Welt seines pornographischen Romans übergegangen sind.<sup>53</sup> Andere Modelle wurden gleichsam auf verschiedene Figuren verteilt, wie es sich bei Christa Winsloe – der für Borchardt unerreichbaren Geliebten der Jahre 1912/13 – zeigen ließ.<sup>54</sup> Das Beispiel belegt zugleich, was der Leser ohnehin ahnte: nämlich dass die phantastische Erfolgsquote des priapischen Liebhaber-Protagonisten in der Lebensrealität kaum Entsprechungen besaß. Psychologisch gesprochen, handelt es sich eher um eine retrospektive kompensatorische Wunschphantasie des fünfzigjährigen, von einer schweren Ehekrise betroffenen Schriftstellers.

Trotz des autobiographischen Einstiegs wird daher kaum ein Leser Gefahr laufen, dem in *Weltpuff Berlin* gebotenen Katalog sexueller Höchstleistungen mit anderem als fiktionalem Interesse zu folgen; die für eine Biographie des Autors relevanten Informationen sind im Grunde schon auf der ersten Seite enthalten. Anders verhält es sich bei einem Erzählfragment, das im selben Band der neuen Kritischen Ausgabe veröffentlicht wurde, in der öffentlichen Diskussion bisher aber keine Berücksichtigung fand. Der titellose Text, vom Herausgeber nach den ersten Worten *Das andere ... nie wiederholbare Abenteuer* überschrieben, schildert auf 25 engbedruckten Seiten<sup>55</sup> mit staunenswerter Kraft der Erinnerung den Besuch Borchardts auf Gut Degenershausen im Harz im Sommer 1918.<sup>56</sup> Die Beschränkung der meisten Personen- und Ortsnamen auf Initialen hindert den informierten Leser in keiner Weise daran, die

---

**52** „Wir sind auf die Rundschau abonniert und haben Billets zu allen Premieren bei Brahm“ (ebd., 251); Borchardt polemisiert gegen dieses Milieu und die *Moderne Rundschau* im nachgelassenen Essay *Politiker aus dem Kunstsalon* (1908): Borchardt 1955–2003, Prosa V, 69–85.

**53** Borchardt 2018b, 1071.

**54** Borchardt 2019, 239–243.

**55** Borchardt 2018a, Bd. 1, 715–739.

**56** Vgl. Sprengel 2015, 216–217.



wichtigsten Frauen aus dem Kreis um den im Mai 1918 verstorbenen (von Borchardt als Grabredner geehrten<sup>57</sup>) Eberhard von Bodenhausen wiederzuerkennen: die Witwe „M[ädi]“, eigentlich Dora von Bodenhausen, ihre (nicht anwesende) Schwester „J[ulie]“ Herwarth von Bittenfeld (verwitwete von Wendelstadt) und die Schwägerin „O. D.“, nämlich Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg als eigentliche Hauptfigur. Nicht zu vergessen „die junge Tochter V.s, P.“,<sup>58</sup> nämlich Helene van de Velde, die allseits „Pupi“ genannt wurde und damals auf Gut Degenershausen in der Hauswirtschaft half.

Ein nicht mehr ausgeführtes Liebesabenteuer mit „P.“ sollte wohl den Schluss des Textes bilden, dessen erzählerischen Höhepunkt eine Liebesnacht mit „O.“ darstellt, durchaus überraschend schon im Zusammenhang der Erzählung und erst recht vor dem Hintergrund des Stellenwerts, der Ottonie von Degenfeld bekanntermaßen als Briefpartnerin und Muse Hofmannsthals und vertrauter neutraler Beraterin Borchardts in Lebens- und Liebesfragen zukam. Da auch hier der erzählende Autor mit eigenem Namen bzw. Initialen im Text auftritt, also ein „pacte autobiographique“ zumindest in der Luft liegt, stellt sich in verschärfter Form die Frage der Faktizität bzw. des Gattungscharakters: Haben wir es mit einer Novelle in der Tradition Boccaccios oder dem Bruchstück einer erotischen Autobiographie zu tun, dessen sachlicher Gehalt in einer künftigen Biographie Borchardts zu berücksichtigen wäre?

Die Antwort fällt gespalten aus, nämlich zugunsten der zweiten Alternative, aber unter Verzicht auf das Element, das den Text überhaupt mit dem *Weltpuff*-Konvolut kompatibel macht. Die Bettszene, übrigens wesentlich diskreter gestaltet als vergleichbare Vorgänge im Romanfragment, erscheint als Zugeständnis an das äußerlich gewählte Erzählschema, das mit der Ankündigung eines weiteren „Abenteuers“ einsetzt und im unausgeführten Schluss zweifellos noch mindestens eine weitere erotische Vereinigung hinzufügen sollte. Der literarische Charakter dieser Liebesnacht ergibt sich auch schon daraus, dass auf ihrem Höhepunkt zweistimmig aus Goethes *Venezianischen Epigrammen* zitiert wird.<sup>59</sup> Dennoch ist der Umstand, dass der Erzähler hier von der Mutterfigur O. gleichsam verführt wird, der eigentlichen Thematik oder Problematik des Textes keineswegs äußerlich. Geht es doch offenkundig in genuin autobiographischer Manier um die erotische Vita des Schreibenden.

<sup>57</sup> Borchardt 1995–2003, Prosa I. Neuausg., 182–186.

<sup>58</sup> Borchardt 2018a, Bd. 1, 716.

<sup>59</sup> Ebd., 734.

Innerer Höhepunkt der Erzählung ist der Augenblick, in dem gleichzeitig zwei erotisch tingierte Briefe im abgelegenen Gutshaus eintreffen: Borchardt erhält aus „Br[emen]“ den ersten Brief seiner künftigen Frau Marie Louise, Ottonie einen Brief Hofmannsthals, in dem sich dieser wenig einfühlsam zu ihrer halben, anscheinend in eine Vergewaltigung auslaufenden Affäre mit Pannwitz äußert.<sup>60</sup> Ottonie, die zweifellos 1918 um Borchardts hoffnungslose Neigung zu Sibylle Blei wusste oder damals in sie eingeweiht wurde, wird in der Erzählung zur ersten Zeugin oder Prophetin der sich anbahnenden Ehe: Der Protagonist zeigt ihr den aus Bremen erhaltenen Brief und erhält von der erfahrenen Frau die Expertise: „die schiene sich ja hübsch die Flügel verbrannt zu haben.“<sup>61</sup> Er erhält darüber hinaus Ratschläge, die er nicht befolgen wird: nämlich den, nie wieder zu heiraten – Borchardts erste Ehe mit der Malerin Karoline Ehrmann bestand zum Zeitpunkt der Erzählung nur noch auf dem Papier. Dass diese erste Heirat erotisch ein völliger Fehlschlag war, ist eine der wichtigsten Botschaften des Textes, mit dem Borchardt 1938 vielleicht auch den kritischen Zustand reflektiert, in dem inzwischen auch seine zweite Ehe angekommen war.

„Das ist ja arg für Sie beide“, sagt O. D. nach RBs Geständnis: „Für solch einen Mann wie Sie, dem doch die Leidenschaft aus allen Knopflöchern springt.“<sup>62</sup> Die Männlichkeit des Erzählers als leidenschaftliches Bedürfnis, aber auch als Entschlossenheit zur Übernahme ritterlicher Verantwortung für eine schutzbedürftige Frau ist ein durchgehendes Motiv der Erzählung. Mit der Einladung in ihr Zimmer und Bett reagiert O. ja nicht nur auf die Kunde von seiner jahrelangen sexuellen Entbehrung und dem praktischen Nichtvorhandensein ehelicher Verpflichtungen; sie belohnt ihn insbesondere für den Brief, mit dem er sich auf ihr Ersuchen hin gegenüber Hofmannsthal für die Vergewaltigte einsetzt und Pannwitz als Übeltäter anprangert; der in der Erzählung skizzierte Brief hat sich tatsächlich in ähnlicher Form im Briefwechsel erhalten.<sup>63</sup> O., die eingangs als „Hs Freundin, ich glaubte mehr als bloss das“ vorgestellt wird,<sup>64</sup> vollzieht also einen regelrechten Seitenwechsel, nachdem sie RB zuvor schon über den emotionslosen Charakter ihrer Beziehung zu Hofmannsthal aufgeklärt

<sup>60</sup> Ebd., 723–725; vgl. die Erläuterungen in: Borchardt 2018a, Bd. 2, 1086–1089.

<sup>61</sup> Ebd., 723. Faktisch wird Ottonie erst 1919 in das Verhältnis zu Marel eingeweiht; vgl. Borchardt 1995–2002, Bd. [3], 228–243.

<sup>62</sup> Borchardt 2018a, Bd. 1, 721.

<sup>63</sup> Vgl. den Brief vom 22. Juni 1918 in: Borchardt/Hofmannsthal 1994–2014, Text, 222–230.

<sup>64</sup> Borchardt 2018a, Bd. 1, 715.

hat. Eine Aussage übrigens, die mit Vorsicht zu genießen ist!<sup>65</sup> Innerhalb der Erzählung ergibt sie sich jedoch logisch, weil diese systematisch auf eine Konkurrenz zwischen Borchardt und Hofmannsthal angelegt ist. Borchardt, der ursprünglich nur als Ersatzredner für Hofmannsthal nach Degenershausen gekommen war, erweist sich im Verlauf des Textes als überlegener Magnet, dem nicht nur die Kinder, sondern auch die Frauen hinterherlaufen und der mit den von ihm abends vorgelesenen Dichtungen auch als Künstler auf der ganzen Linie triumphiert:

Nach Tisch las ich den Belforti aus der Verkündigung und anderes, und da ich nur für O las, mit Bewegung und ganzer Stimme. Sie fühlte es war rot und erschüttert und konnte sich nur mit Mühe fassen. Jetzt, sagte sie nachher laut, wisse sie was Dichter und Poesie seien, H sei ein grosser wunderbarer Künstler, aber das entscheidende fehle ihm, und alle stimmten ein.<sup>66</sup>

Obwohl der Vorleser hier spontan widerspricht, hat er sich über das – in dieser Erzählung durchweg unterstellte – zentrale Defizit Hofmannsthals doch selbst ähnlich ausgesprochen: „die unheilbare Tasso Ader in seiner Natur – und was ihm zum Manne fehlte.“<sup>67</sup> Das entscheidende Wort aber spricht O. zum Abschluss der Liebesnacht, als der Erzähler sie im Morgenrauen verlässt. Es ist das einzige Wort „Überboten“.<sup>68</sup> Die sexuelle Erfahrung mit RB übertrifft anscheinend alles, was die Sprecherin bisher an Erotik erlebt hat – Hofmannsthals mehr oder weniger platonische Liebe eingeschlossen.

Als Prädikat einer Liebesnacht, die nie stattgefunden hat, gehört die Rede vom „Überbieten“ in den Bereich der Fiktion. Andererseits gehört sie offenbar auch einem (auto-)biographischen Diskurs an: Dem Gast auf Gut Degenershausen wachsen, so die ‚message‘, menschliche Qualitäten zu, die sein eigenes früheres Ich überbieten und von einer langjährigen Bekannten nicht ohne Überraschung als Anzeichen einer neuen Phase seiner persönlichen Entwicklung diagnostiziert werden – der Bildungsroman (Stichwort Goethe!) wetterleuchtet am Horizont und drängt das Episodenmodell in den Hintergrund, dem Borchardts

---

**65** Während Schuster 2014, 190–209 den therapeutischen Charakter des Briefwechsels hervorhebt, betont Wiethölter 2013 seinen latent erotischen Charakter.

**66** Borchardt 2018a, Bd. 1, 737.

**67** Ebd., 725.

**68** Ebd., 736.

erotisches Erzählen sonst verpflichtet ist. RB spielt mit den Kindern, für die ihn die Gastgeberin geradezu als potentiellen Erzieher (anstelle des verstorbenen Gatten) ins Auge fasst, erweist sich als „taktvoll ernster Berater“ „Pupi“ van de Veldes und beeindruckt O. durch „Versatilität und humane Aufgeschlossenheit“: „Ich hätte mich entweder unfassbar verändert oder sei früher so ‚verkrampft‘ gewesen, dass meine wirkliche Art sich nicht gezeigt hätte.“<sup>69</sup> Der „Herr der Worte“ auf dem Weg aus der Literatur ins Leben? Zumindest dieses neue Selbstverständnis haben künftige Borchardt-Biographen zur Kenntnis zu nehmen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Andres 2016** Andres, Jan: Peter Sprengel: Rudolf Borchardt (Rez.). In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 66 (2016), 128–130.
- Benne/Burdorf 2017** Benne, Christian / Burdorf, Dieter (Hrsg.): Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie. Berlin 2017.
- Beyer 1997** Beyer, Andreas: „Ist das die Villa?“ Rudolf Borchardt in der Villen-Landschaft. In: Osterkamp, Ernst (Hrsg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin / New York 1997, 194–209.
- Borchardt 1925** Borchardt, Rudolf (Hrsg.): Deutsche Denkreten. München 1925.
- Borchardt 1955–2003** Borchardt, Rudolf: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Marie Luise Borchardt u. a. 14 Bde. Stuttgart 1955–2003.
- Borchardt 1985** Borchardt, Rudolf: Vivian. Briefe, Gedichte, Entwürfe 1901–1920. Hrsg. von Friedhelm Kemp u. Gerhard Schuster. Marbach am Neckar 1985.
- Borchardt 1995–2002** Borchardt, Rudolf: Briefe 1895–1945. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. 6 Bde. München, Wien 1995–2002.
- Borchardt 1998** Borchardt, Rudolf: Aufzeichnung Stefan George betreffend, aus dem Nachlaß hrsg. von Ernst Osterkamp. München 1998.
- Borchardt 2003a** Borchardt, Rudolf: Anabasis. Aufzeichnungen, Dokumente, Erinnerungen 1943–1945. Hrsg. von Cornelius Borchardt. München 2003.
- Borchardt 2003b** Borchardt, Rudolf: Gedichte. Textkritisch revidierte Neu-edition. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Lars Korten. Stuttgart 2003.
- Borchardt 2014** Borchardt, Rudolf: Briefe an Marie Luise Borchardt 1918–1944. Text und Kommentar. Bearb. von Gerhard Schuster. 3 Bde. München/Wien 2014.

---

<sup>69</sup> Ebd., 717.

- Borchardt 2018a** Borchardt, Rudolf: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Gerhard Schuster. Reinbek 2018. Bd. XIV/1–2.
- Borchardt 2018b** Borchardt, Rudolf: Weltpuff Berlin. Roman, aus dem Nachlass hrsg. von Gerhard Schuster. Reinbek 2018.
- Borchardt 2019** Rudolf Borchardt: Wie wortreich ist die Sehnsucht. Liebesbriefe an Christa Winsloe 1912/13, mit einem Anhang hrsg. von Peter Sprengel. Berlin 2019.
- Borchardt/Buber 1991** Borchardt, Rudolf / Buber, Martin: Briefe, Dokumente, Gespräche 1907–1964. Hrsg. von Gerhard Schuster. München 1991.
- Borchardt/Hofmannsthal 1994–2014** Borchardt, Rudolf / Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel. Text und Kommentar. Bearb. von Gerhard Schuster. München/Wien 1994–2014.
- Borchardt/Rosenberg 2014** Borchardt, Philipp / Rosenberg, Vera: Erinnerungen an Rudolf Borchardt. Hrsg. von Ulrich Ott. München 2014.
- Borchardt/Schröder 2001** Borchardt, Rudolf / Schröder, Rudolf Alexander: Briefwechsel 1901–1945. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. 2 Bde. München/Wien 2001.
- Breuer 1995** Breuer, Stefan: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995.
- Görner 2015** Görner, Rüdiger: Die Lügengeschichten des dichtenden Gärtners. Peter Sprengels Biografie über Rudolf Borchardt. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 223, 26. September 2015, 54.
- Hofmannsthal/Degenfeld 1986** Hofmannsthal, Hugo von / Degenfeld, Ottonie Gräfin: Briefwechsel. Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld. Frankfurt a. M. 1986.
- Kauffmann 1998** Kauffmann, Kai: Rudolf Borchardts und Walter Benjamins Berliner Kindheiten um 1900. In: Zeitschrift für Germanistik 8 (1998), 374–386.
- Kauffmann 2003** Kauffmann, Kai: Rudolf Borchardt und der „Untergang der deutschen Nation“. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk. Tübingen 2003.
- Kauffmann 2019** Kauffmann, Kai: Peter Sprengel, Rudolf Borchardt (Rez.). In: Arbitrium 37 (2019), 227–229.
- Kissler 2003** Kissler, Alexander: „Wo bin ich denn behaust?“ Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs. Göttingen 2003.
- Kissler 2015** Kissler, Alexander: Wer viel weiß, wird sich selbst zum Rätsel (Rez. Peter Sprengel, Rudolf Borchardt). In: Cicero 10 (2015), 124–125.
- Lehmann 1988** Lehmann, Jürgen: Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen 1988.
- Lejeune 1975** Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris 1975.
- Matz 2011** Matz, Wolfgang: Eine Kugel im Leibe. Walter Benjamin und Rudolf Borchardt. Judentum und deutsche Poesie. Göttingen 2011.
- Mosebach 2006** Mosebach, Martin: Borchardt, der Ghibelline. In: Ders.: Schöne Literatur. Essays. München/Wien 2006, 39–51.

**Nebrig 2013** Nebrig, Alexander: Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin/Boston 2013.

**Osterkamp 1997** Osterkamp, Ernst (Hrsg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin / New York 1997.

**Poiss 1997** Poiss, Thomas: Rudolf Borchardt und die universitäre Altphilologie (Friedrich Leo). In: Osterkamp, Ernst (Hrsg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin / New York 1997, 56–72.

**Robertson 2016** Robertson, Ritchie: Peter Sprengel, Rudolf Borchardt (Rez.). In: The Times Literary Supplement, 15. April 2016, 12.

**Schuster 2006** Schuster, Gerhard: „Das Land hat keine Kinder und kein Licht“. Die Malerin Karoline Borchardt geb. Ehrmann (1873–1944). München 2006.

**Schuster 2014** Schuster, Jörg: „Kunstleben“. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes. München 2014.

**Sprengel 2015** Sprengel, Peter: Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie. München 2015.

**Sprengel 2017** Sprengel, Peter: „Malt mir den Teufel nur nicht klein“: Rudolf Borchardt und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. In: Benne, Christian / Burdorf, Dieter (Hrsg.): Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie. Berlin 2017, 27–55.

**Strauss 1987** Strauss, Botho: Distanz ertragen. In: Rudolf Borchardt: Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch. Stuttgart 1987, 99–118.

**Wessels 2017** Wessels, Antje: Rudolf Borchardt und die Bonner Schule. In: Benne, Christian / Burdorf, Dieter (Hrsg.): Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie. Berlin 2017, 57–72.

**Wiethölter 2013** Wiethölter, Waltraud: Eine Briefliebe oder Die dritte Haut der Berührung. Zum Schriftverkehr zwischen Hugo von Hofmannsthal und Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg (1909–1929). In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 21 (2013), 263–313.

**II.**

---





---

CIRAJ RASSOOL

## **BIOGRAPHY AND THE PRODUCTION OF HISTORY**

### **The biographical illusion**

Because of the tendency to produce a linear narrative, among a range of reasons, many historians have believed that biography had no place in serious historical scholarship. Biographers, it was assumed, did not even count as ‘proper historians’ doing ‘serious history’. The range of questions that they posed about the past was seen as limited in their complexity, and thus such biographical research was seen as having limited academic value. Nevertheless, in the public domain, biography as a genre of historical knowledge seems to have thrived in the form of leadership lessons and exposé texts, and in contests over memorials and exhibitions.

In most conventional approaches to biography, the emphasis had been on stable individuality, self-determination, rational choice and the “autonomous, acting individual”.<sup>1</sup> It is not surprising that biography occupied an ambiguous place within the social sciences and history, and that its most prominent forms of expression have been in the public domain as lives of greatness or as exposé texts, which sought the truth of real lives. Behind these biographical efforts lay an untheorised category of the individual whose existence was largely taken for granted, whose identity was given, and just needed to be grown into and the destiny found. The relationship of the individual with the social was read through notions either of uniqueness and natural greatness or, of typicality and representativeness.

---

<sup>1</sup> Rhiel/Suchoff 1996, 2–4.

Life, consisting of work in the public world, was perceived as a career, constructed as a path of progress and achievement and the production of works and products. Male biography tended to construct lives of “supposedly rational, adult human beings”, and was “frightened by affectivity” and “terrified of considering the impact of the irrational”. The ‘personal’ was perceived as a separate space, with very little of this work sensitive to the personal lives of their subjects. This compartmentalising mode rejected analytical consideration of “the impact, and indeed the relationship, of the emotional to the rational world”.<sup>2</sup> For conventional male biography, “the connection between the private and the public” remained “an idea which is problematic, because of its subversive and destabilising implications”.<sup>3</sup>

This assumption of conventional, masculinist (and heterosexist) life history that individuals were in control of their own destiny, as autonomous, intellectual agents, uncoerced by cultural or historical circumstances, of the human career as an ordered sequence of acts, events and works, was referred to by Pierre Bourdieu as the “biographical illusion”, a modernist fantasy about society and selfhood.<sup>4</sup> Any coherence that a life had, then, was imposed by the larger culture, by the researcher, and by the subject’s belief, retrospectively (and even prospectively), that his or her life should have such coherence. This position followed Bourdieu’s general argument that denied the centrality of the subject in both theory and in everyday life.<sup>5</sup>

From around the 1970s, historians began to turn their attention to the history of social groups excluded from or ignored in (and even subordinated by) more conventional histories of political elites and institutions. Through history from below, social history turned its back on ‘great men’ in favour of ‘ordinary people’, the marginalised and the oppressed. In this approach to agency and history, experience was the connection between social structure (‘being’) and social consciousness. Social history sought to present evidence about that which had been previously neglected, especially of the experience of social class. Oral

---

<sup>2</sup> Evans 1993, 109–115.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 110. ‘Feminine’ biography, on the other hand, was not frightened by affectivity and the impact of the supposedly ‘irrational’, and questioned the view of existence and experience as compartmentalised in public and private spheres.

<sup>4</sup> Bourdieu 1987.

<sup>5</sup> Denzin 1989, 61.

history formed the basis of much life history research, which was seen as an important vehicle for the production of histories of 'ordinary' working class experiences. Life histories told through oral history had pride of place in the generation of histories which sought the authentic "voice of the past", allowing "heroes not just from the leaders, but from the unknown majority of the people".<sup>6</sup>

#### BIOGRAPHY AND SOCIAL HISTORY IN SOUTH AFRICA

In South African historical studies, the search to uncover the submerged agency of ordinary people and to give voice to the experience of the marginal provided a challenge to the purely institutional accounts of politics and resistance in South Africa centred on the deeds and biographies of national leaders. During the 1980s in South African scholarship, history 'from below' emerged as a counter-narrative to power and domination, seeking to incorporate subaltern, ordinary voices in an approach to resistance, which was understood as founded upon ordinary experience. The recovery of "subjective popular experiences" in rural and urban settings and the recovery of largely unwritten and non-literate 'underclass' experiences formed the basis of histories of resistance which had been marginalised in institutional histories.<sup>7</sup>

South African social historians saw themselves as overcoming the silences of written sources and challenging hegemonic interpretations of the past through oral history research. More than simply "embellishments of the historical record", the stories and voices revealed in oral testimony – it was said – had the potential to reshape how major events and processes of social change were understood. This was biographical research in the shape of the collection of life stories, which was central to the attempt to democratise the historical record.<sup>8</sup>

Through the application of class analysis to nationalist politics, social historians also drew attention to social differentiation, contradictions and tension within popular movements. Social history was also a medium for

---

<sup>6</sup> Thompson 1988, 21. For another example of the intersection of the concerns of history from below, oral history and life history research, see Bertaux 1981. See also Elliot 1994. It is interesting to note that both Paul Thompson and Daniel Bertaux did their work from a location in the discipline of sociology.

<sup>7</sup> La Hausse 1990, 348.

<sup>8</sup> Keegan 1989, 6, 131.

studies of organised politics on a local and national level, which claimed to be based on analyses of class experiences and social ambiguities. The biographical research by Hilary Sapire and Peter Delius sought to highlight the political activity and consciousness of local activists as vehicles for studying local variations in political cultures and styles of protest, as distinct from the grand politics of national liberation.<sup>9</sup> In addition, the biographical research of Shula Marks, Brian Willan, Phil Bonner and Paul la Hausse drew attention to the fractured nature of the African middle class and the contradictions of nationalism.<sup>10</sup>

In an early study of the political life of first ANC president, John Langalibalele Dube, Shula Marks used the notion of ‘ambiguity of dependence’ to understand the first generation of Congress leaders. In posing questions about political lives in relation to the nature of the state, nationalism, class and consciousness, Marks opened up the associated metaphors of the mask and the tightrope as a means of understanding the complexities of domination and resistance, as well as obedience, consent and quiescence. In arguing that it was not possible, and indeed unnecessary, to identify an “authentic voice” in Dube’s life, Marks’s research began to suggest a move away from biographic images of consistency in leadership and public achievement.<sup>11</sup>

Brian Willan’s biographical research on the life of ANC leader Sol Plaatje marked a significant step in applying class analysis to the history of African nationalism and, following in Shula Marks’s footsteps, in identifying contradictions and ambiguities in African protest politics.<sup>12</sup> Willan also studied Plaatje’s life as a prism for understanding nationalism as expressing the class-based attitudes and aspirations of the African petty bourgeoisie. He used a key episode of Plaatje’s life – the donation of an old tram shed to Africans in Kimberley as a meeting hall – to study the ambiguities of African protest politics and the historical agency of the African petty bourgeoisie in developing ideological forms functional

---

**9** Sapire 1987; Sapire 1993; Delius 1993a; Delius 1993b.

**10** Marks 1975; Willan 1978; Willan 1982; Willan 1984; Bonner 1982; La Hausse 1990.

**11** Marks 1975, 175–180. Heather Hughes built upon Marks’s work on Dube by identifying another vector of elite identity necessary to understand his ambiguities. Dube was a member of the Qadi chiefdom, which provided support for him throughout his career, and which influenced his role in brokering segregationist alliances between black and white in the 1920s and 1930s. See Hughes 2001.

**12** Willan 1984. See also Willan 1978 and Willan 1982.

to its class interests. During 1918, both Plaatje and De Beers Mining Company had responded on the same terms to the perceived threat of labour unrest spreading from the Witwatersrand to Kimberley. In their common disapproval, De Beers and Plaatje had realised the advantages for themselves of co-operation.

Biography in Brian Willan's work was a 'lens' to uncover "something of the wider social experience of the community of which Plaatje was a part". Willan's work was a study not only of the "exceptionally gifted individual" (*besonders und exemplarisch*), but also of an identifiable social class, with its own institutions and societies, whose social life Plaatje was associated with and whose values and beliefs he had assimilated.<sup>13</sup> Willan examined Kimberley's African middle class (teachers, clerks, interpreters, priests, traders), who had stood between a partially formed proletariat and a propertied bourgeoisie. They had developed peculiar forms of cultural expression, and they were loyal to the empire and valued education, church attendance, progress and improvement. Through a network of churches, clubs and societies, their activities created a sense of class and community. As an exercise in social history, Willan wanted his biographical studies of Plaatje to be "a reflection of the collective personality of a wider group of people from whom Plaatje derived so many of the beliefs and values, and so much of the confidence and experience that enabled him to emerge as a national political and literary figure".<sup>14</sup>

Willan's biographical studies of the black petty bourgeoisie in Kimberley were the impetus for Phil Bonner's application of class analysis to the history of African nationalist politics. Bonner drew attention to the contradictory and ambiguous effects of the upsurge in working class militancy on the petty bourgeoisie. Bonner argued that the fragmented response to conflict between labour and capital on the Rand between 1917 and 1920 on the part of the petty bourgeois leadership of the Transvaal Native Congress reflected the contradictions of the middle position of this layer of small businessmen and professionals. Standing between capital and labour, they had been pulled in two ways. One section had offered its leadership and support to the black working class, while a middle section had vacillated. Another "more established affluent and reactionary" section urged workers not to go on strike, resulting in workers regarding an individual from this group as the "Enemy of the People".<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Willan 1982, 238, 255.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 255.

<sup>15</sup> Bonner 1982, 296.

Drawing on Shula Marks' concepts of the mask and moral ambiguity as a point of departure, Paul la Hausse studied the career of the "petty criminal, failed populist and confidence trickster", Elias Kuzwayo, through the notion of the "picaresque". The picaro, who supposedly inhabited and traversed boundaries between worlds, was a "confidence man" who lived "by his wits". Inside a single life of brokerage, role-playing and manipulation, Kuzwayo seemed to combine the worlds of the 'New African', the conservative *izemiti*, "who had embraced the new world of the coloniser", and that of the opportunistic collaborator. In addition to being a repository of social contradiction, Kuzwayo also occupied a space shared by the African elite. His life, for La Hausse, held up "a mirror to his times and to the aspirations of members of Natal's fractured middle class".<sup>16</sup>

Rather than simply dismissing them as 'sell-outs' and 'opportunists', La Hausse tried to understand the composition and dynamics of this group, their self-interest and longings for self-advancement, as well as "the cultural worlds these individuals inhabited, fashioned and moved between". However, La Hausse showed his discomfort at the potential instability of a contradictory identity category, suggesting that to be analytically useful, studies of the picaresque needed to be grounded in the material, and rooted in "historical processes of change and issues of social biography".<sup>17</sup> As with the work of Marks and Willan, La Hausse had utilised biography as a mode of examining the social history of class and collective experience.

In this research, La Hausse also began to open up the paradigm of resistance as history from below to incorporate an examination of forms of collaboration. These were quite possibly ways in which members of a fractured African middle class tried "to resolve their structurally dependent position within a repressive political economy". While the notion of the picaresque seems to be "characteristic of more obscure marginal figures", La Hausse argued that it could add to Shula Marks' research and offer explanations for the lives of more prominent individuals such as A.W.G. Champion. In addition, Kuzwayo's picaresque career provided possible insights into the styles of certain forms of popular leadership in Natal between the 1920s and 1930s. During this period, conditions of massive social and economic upheaval were conducive to the emergence

---

<sup>16</sup> La Hausse 1993, 195–201.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 219–222.

of zealous “instant leaders” from relative social obscurity. La Hausse suggested that collaboration with the authorities, as part of a strategy of survival, was frequently the result.<sup>18</sup>

Biography has also been a vehicle for studying collectivities, as shown in studies by Marks, Willan and La Hausse, which too tried to stand as social biographies of the African middle class. However, it was the life histories of ‘ordinary people’, which were probably the lifeblood of the development of social history in South Africa. In different university centres, in Johannesburg, Durban and Cape Town, research projects developed during the 1980s geared towards recovering life histories of ordinary experience. Of these, the research conducted by the Oral Documentation Project (ODP) at the University of the Witwatersrand was the most significant. The ODP began life in the African Studies Institute (ASI) at the University of the Witwatersrand in 1979.<sup>19</sup> At its inception, it embarked upon an extensive programme designed to record the life and work experiences of urban and rural workers in the former Transvaal. By the early 1990s, approximately 1000 rural life histories had been conducted with peasant farmers, labour tenants and agricultural wage earners in the Transvaal countryside.<sup>20</sup> Indeed, in this time, the ODP was perhaps the major centre of biographic production in South African social history, in which biographies were produced through a hierarchy of mediations. The sociological circumstances of the research process in this biographical programme of work raise a set of issues around authorship, the transitions between languages, and the translation from oral transcript to written history.<sup>21</sup>

These life histories were seen to reflect a general social pattern, that “sharecropping was the dominant relationship of production in most of

**18** La Hausse 1993, 221–222.

**19** In the mid-1990s, the ASI became the Institute for Advanced Social Research, and – perhaps with a sense of post-apartheid ‘rebirth’ – the Wits Institute for Social and Economic Research (WISER) in 2001.

**20** Bozzoli/Nkotsoe 1991, 4–5.

**21** The use of the notion of ‘translation’ is deliberate. It refers both to transitions and transformations from one language to another as well as the issues of power, authorship and the politics of narration involved in the relationship between oral testimony and written history. See Witz/Minkley/Rassool 2017, 27–51. In an earlier appraisal of the record of oral history research in South Africa, Paul la Hausse had drawn attention to the problems of ensuring “accurate” transcriptions and interpreting. However, this approach tended to reduce the issues around knowledge production to a set of technical questions. See La Hausse 1990, 353.

the arable districts of the white settled highveld”, and they also served as illustrative vignettes of a social process of ongoing resistance against proletarianisation. The resilience of African sharecroppers in mobilising family labour and ‘jumping the fence’ led to the persistence of sharecropping. This constituted rural class struggle, which both undermined the 1913 Natives’ Land Act and shaped the nature of capital accumulation in the countryside.<sup>22</sup>

In this conception of ‘history from below’, biographies in the form of life histories of ‘ordinary people’ tended to be viewed as windows on large, collective social processes. When translated and transcribed, they stood as life documents, or sources of evidence, whose value depended on their accuracy and their quantity of information. These life stories were not seen as history. Indeed, they were regarded as prior to history. It seemed the passage to history required the intervention of the professional historian, trained in the literate rules and procedures of the archive. Instead, the memory of experience was analysed as oral remembrance, documented as testimony through oral research. These life histories were not evaluated as products of the workings of memory, indeed as a genre of history, through which the relationship between the past and the present was negotiated. The sociology of their production, the politics of the research process, and the multiple layers of narration involved were questions that were overlooked.<sup>23</sup>

These problems also expressed themselves in the epic biography of Kas Maine, *The Seed is Mine*, by Charles van Onselen, who was director of the ASI, when this book was published. This biography was seen as the grand achievement of all the work of the ODP and as the main publication in the field of South African social history. Maine’s life history was studied to shed light on the historical complexities of rural relations between sharecroppers, labour tenants, wage labourers, and white farmers and landlords. It was also taken to account for black respectability, dignity and resistance, as well as “the social codes and etiquette of race relations”.<sup>24</sup> Here I would argue that the story of Kas Maine did offer major new insights, but these were not of method in the production of biography. Rather, the achievements of *The Seed is Mine* related to the social processes it studied: the detailed examinations of the black family, the sharecropping economy and the gradual impact of

---

<sup>22</sup> Keegan 1982, 196–197, 204–208.

<sup>23</sup> Witz/Minkley/Rassool 2017, 27–51.

<sup>24</sup> Van Onselen 1993, 502–503.



the encroaching tide of capitalism, of vicious forms of racism and relations of paternalism.

For Van Onselen, memory was not Kas Maine's medium of history. For him, the recordings and transcripts of Maine's life history constituted a data bank of experience. Oral testimony was a means of generating evidence about the facts of Maine's life. It was his ability to remember *in detail* and *with accuracy*, which made him 'real' and a suitable subject for biographic attention. In perpetuating a conventional approach to memory and life history, Van Onselen appeared less concerned with how these instances of orality as life history told their own story of remembrance, forgetting and narrativity.

The ironic consequence of this 'epic' attempt at "restoring Kas Maine to the historical record"<sup>25</sup> was the deepening of his subordinate status through being named, categorised and naturalised as marginal and typologised as special. Kas Maine was inserted into Van Onselen's history largely as "contextual device" and, in crucial ways, continued to be silenced within the realm of the academy. He was placed at the centre of a history of rural social relations as resister – the "gritty and sturdy" sharecropper – through a narrative of survival against the odds within the predetermined 'natural' indices of subordination.<sup>26</sup> The 'hidden past' of Maine's submerged experience, read transparently off individual memory, was equated with resistance. Constrained within the ready-made, fixed category of his recovery – as sharecropper-resister – Maine was made to stand for the collective social and economic experience of rural society in twentieth century South Africa.

## BEYOND SOCIAL HISTORY

Struggles have continued to unfold over the appropriate lines of enquiry in historical representation, over the tasks and challenges of a radical history in South Africa after apartheid. For us to enter the terrain of the cultural politics of biography means engaging in a wider debate over the

---

<sup>25</sup> Van Onselen 1996, back cover.

<sup>26</sup> Rousseau 1994, 41–42. Rousseau refers to the evocative figure of the "gritty and sturdy worker", who was crucial in the early urban and industrial concerns of South African social history, and who was erected, partly, in opposition to the categories of nationalist politics. See, for example, Van Onselen 1982a and 1982b, a two-volumed study which was conducted along these lines.

definitions of the individual, the nature of the subject, and the search for new forms of identity and subjectivity. To this we add an essential focus upon the politics of biographic production as a means of transcending the unmediated, stable, oppositional subjects of resistance narratives. This would include examining such questions as biographical relations, the conditions and impetus of production, as well as biographic contestation. Understanding life histories beyond the realm of the real will enable us to acknowledge that we are productions, and that the stories we tell have to do with the stories we wish people to know about ourselves as we make sense of the hybridities from which we are constituted.

Philip Abrams sought to overcome methodological individualism and the dualist understanding of the relationship of individual and society as constituting “separate realities”. For Abrams, it was almost impossible to overcome dualism in practice. Nevertheless, he presented an argument for the “dovetailing of logic and chronology” in the making of the life history, or “moral career”. The processes of becoming individual are “embedded, enacted, lived in particular conjunctions of life-history and social history, a two-dimensional time”. And it is the moral career which is their articulation. Moral careers are “lived by individuals” at the same time as they are “the typical destinies of collectivities”. They contain a historical location as well as a logic, which together constitute the “actual biographies of particular individuals”.<sup>27</sup>

Philip Abrams’s work shows that it is possible to overcome dualism and the notion that the individual and society constitute separate realities. However, the notion of ‘moral career’ still presents the life history as a chronologically patterned journey. In his examination of identity, the life and career of the revolutionary are seen as having a historically organised and processual nature, premised on a path of development. What makes the life of an individual exceptional is the particular “meshing of life-history and social history in a singular fate”. While individual lives may be unique, their uniqueness arises out of the “dynamic realisation” of a distinct sequence of historically specific possibilities, constraints and opportunities available to “historically located individuals within historically located social worlds”. This theoretical model constructed by Abrams tends to draw a straight line between individual identity and collective identity, with the individual made into an expression and manifestation of the collective.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Abrams 1982, 276–282.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 297.

The literary scholar, Stephen Clingman, has articulated a similar framework in an attempt to address the problem of individualism that “runs counter to a social perspective”.<sup>29</sup> He suggests that “biographical subjects can also be used as ‘laboratory specimens’, for exploring complex social and historical issues in the intense and heightened focus of individual life”. Exceptionality, for Clingman, may indeed be the “key” to social representativeness. Referring to the work of literary theorist and philosopher Georg Lukács, Clingman suggested that “typicality” did not imply being “average”. The “really typical figure” is one who “condenses in extreme and concentrated form broader experiences otherwise dispersed variously through different lives in society”. Typical figures “engage in their fullest potential with the social and historical circumstances of their situation”, and in this way, the exceptional figure becomes representative “not only of wider patterns in society, but indeed of whole historical moments”.<sup>30</sup> In this perspective, biography is a social form of representation, where we are presented once again with the biographical concept of the individual life as a ‘prism’ in which the individual remains an expression of the social.

Here I want to argue that there is a third element in the equation between ‘individual subject’ and ‘society’ that can enable the approach to biography as ‘prism’ for social processes, collectivities and representativeness to be transcended. This entails an approach that locates individual lives within human relationships. Viewed in this way, Clingman’s notion of a life history as a ‘laboratory of identity’ can really come into its own. Human beings enter into relations of many different kinds with others, through which they construct meanings and narratives and fashion their identities.<sup>31</sup> It becomes possible for biography to emerge as the study of *reciprocal constructions* and the ways in which people narrate each other in relationships, especially ones that are ongoing, regular and formative. It is in these ‘biographical relations’ that individual-society relations are mediated discursively. This is also where identities are constituted

---

<sup>29</sup> Clingman 1987, 2.

<sup>30</sup> Clingman 1987, 7–9.

<sup>31</sup> There are some elements of this approach in the work of Shula Marks (Marks 1987). This was a study of the ‘intersecting destinies’ of the lives of three South African women by searching into the sociocultural contexts “from which each woman came onto the relationship”. Their attitudes and experiences were influenced by what each brought to the relationship, and its ultimate breakdown. For a discussion of this approach, see also Personal Narratives Group 1989.

through representation within specific institutional sites, and through particular enunciative strategies.

It has been suggested by Laura Marcus that attempts to persist in defining autobiography conceptually away from biography are inadequate and unhelpful. She suggests two forms of interaction: that recounting one's own life "almost inevitably entails writing the life of an other" and that the writing of another's life "must surely entail the biographer's identifications with his or her subject, whether these are made explicit or not".<sup>32</sup> Indeed, Marcus' use of the category 'auto/biography' is directed at challenging a conceptual division between autobiography and biography. I want to argue that there is a third, perhaps more important interaction, namely that the writing of another's life almost inevitably means that one enters into the existence of autobiographical texts, of narrations of self on the part of the subject. This includes narratives lived out in life itself, and biographical texts that the subject had a hand in creating and establishing. The act of biography necessarily entails such encounters with auto-narrations and autobiography.

These storied lives are also lived out inside the narrative world of institutions, where people are immersed in the biographical ordering that occurs through their structures, procedures and discourses. Birgitta Svensson has examined the operation of power in the coercive institutional edifice of the prison, and the mania of the welfare state for recording and cataloguing individuals. Their administrative and bureaucratic procedures of documentation reflect the power of the biographical project of the prison system and penal policy in constituting specific criminal identities and biographies.<sup>33</sup> These, in turn, have a profound effect on shaping autobiographic narrations and understandings.

While the prison seems to represent an extreme case of a coercive biographic institution, Svensson's arguments can be extended to understanding the biographic character of other institutions of social order and regulation such as schools and political organisations. These institutions are also characterised by rules and codes, and the lives of their members become a subject for registration, regulation, evaluation, classification and record-keeping. What emerges is a documentary record, which talks to the history of these institutions, and to their discursive frames, which shape the life narratives of the individuals who constitute them. The resultant

---

**32** Marcus 1994, 272–273.

**33** Svensson 1997, 71–104.

archive stands as testimony, not merely to the existence of these institutions and their members, but to their capacity to constitute subjectivities and biographic possibilities (and constraints), as a key element of the social knowledge that they produce.

The biographic process should not be seen as characterised by a passive relationship between subject and biographer, in which the biographer is in some sense in command of the life of their subject. Indeed, there is always a struggle for control over the story of a life. This may involve a struggle between the biographer and the subject in which the narrativisation of self entails more than merely leaving traces, but actively organising and laying the groundwork for the production of a life. There was a conscious attempt to construct a particular kind of life and person, and to organise human experience. Indeed, the relationship between biographer and subject is more complex than that for which the passive model allows.<sup>34</sup>

Also important is the relationship between biographer and those with whom the subject was close. Sometimes, more interests may be involved, as when the existence and identity of a political organisation depends on and is interwoven with the symbolic power of an individual identity, a biographic presence of a leader. In some cases, these struggles result in conflicts with the estate of a deceased, which tries to assert control over the rights to an author's life, as with the afterlife of poet Sylvia Plath. In thinking of Plath's life, Janet Malcolm compared biography to burglary, contending that "we do not 'own' the facts of our lives at all. This ownership passes out of our hands at birth, at the moment we are first observed".<sup>35</sup> To be observed involves dispossession of our lives. We can never own our lives. Yet the biographer seizes the life of the subject as a "transgressive" act, engaging in metaphorical theft, stealing that which is not owned.<sup>36</sup> For such struggle to take place, however, need not imply open warfare. It takes place even where there is no awareness of its presence. There will always be a dialogue between the biographical process and autobiographical traces, even where no autobiography as such exists.

---

**34** Evans 1993, 112–113. See the biography of Simone de Beauvoir by Deirdre Bair (Bair 1990) in which Bair merely follows the tracks laid by De Beauvoir in order to demonstrate the validity of these self-images, without analysing De Beauvoir's conscious attempts to construct herself in particular ways.

**35** Malcolm 1994, 8, 46–47.

**36** *Ibid.*, 9.

Here I suggest that it is possible to view biography through the methodological lens of *the production of history*, which encompasses, inter alia, “the organising sociologies” of historicising projects, commemorative events, “the structuring of frames of record-keeping” as well as “the contentions and struggles which evoke and produce texts and which also produce historical literatures”.<sup>37</sup> This broader approach to the production of historical knowledge is also concerned to understand the practices and genres of history making outside the academy, as well as how these relate to the peculiar routines and rituals of academic practice. What are the points of connection, transition and translation between these domains of history? With these questions and methods, it may indeed be possible to speak of *the production of auto/biography*.

Seeking an approach to biography that overcomes the untheorised, chronological narrative procedures of conventional biography does not mean rejecting narrative altogether. Indeed, this study suggests that narrative should be taken more seriously in the construction of lives and in the production of history. Merely to impose a narrative structure on events in the reconstruction of the past, as a chronological ‘history of events’ or as a life history, in realist mode, placed in a ‘historical context’, is not enough. Rather, we should recognise the existence of multiple narrations intersecting and crosscutting each other, paralleling and contradicting each other as they compete for the creation of historical meaning. These narratives and representations constitute historicising projects differing between past and present, subject and historian, personal and political, and transcending the distinction between fact and fiction. Moving beyond conventional narrative means taking account of these various historicising projects and understanding the politics, sociologies and genealogies of their production. It also requires the recognition that the academic historian’s narrative is “one ‘voice’ among others”.<sup>38</sup>

## REFERENCE LIST

- Abrams 1982** Abrams, Philip: *Historical Sociology*. Somerset 1982.  
**Bair 1990** Bair, Deirdre: *Simone de Beauvoir. A Biography*. London 1990.  
**Bertaux 1981** Bertaux, Daniel (ed.): *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*. Beverley Hills 1981.

---

<sup>37</sup> Cohen 1994, 244–245.

<sup>38</sup> Burke 1991, 239.

- Bonner 1982** Bonner, Philip: The Transvaal Native Congress 1917–1920: The Radicalisation of the Black Petty Bourgeoisie on the Rand. In: Marks, Shula / Rathbone, Richard (ed.): *Industrialisation and Social Change in South Africa. African Class Formation, Culture and Consciousness 1870–1930*. London 1982, 270–313.
- Bourdieu 1987** Bourdieu, Pierre: *The Biographical Illusion*. Chicago 1987.
- Bozzoli/Nkotsoe 1991** Bozzoli, Belinda / Nkotsoe, Mmantho: *Women of Phokeng. Consciousness, Life Strategy, and Migrancy in South Africa, 1900–1983*. Johannesburg 1991.
- Burke 1991** Burke, Peter: *History of Events and the Revival of Narrative*. In: *ibid.* (ed.): *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge 1991, 233–248.
- Clingman 1987** Clingman, Stephen: *Biography and Representation. Some Analogies from Fiction*. History Workshop Conference, University of the Witwatersrand. Johannesburg 1987.
- Cohen 1994** Cohen, David William: *The Combing of History*. Chicago 1994.
- Delius 1993a** Delius, Peter: *Migrant Organisation, the Communist Party, the ANC and the Sekhukhuneland Revolt, 1940–1958*. In: Bonner, Philip / Delius, Peter / Posel, Deborah (ed.): *Apartheid's Genesis, 1935–1962*. Johannesburg 1993, 156–159.
- Delius 1993b** Delius, Peter: *Sebatagomo and the Zoutpansberg Balemi Association: The ANC, the Communist Party and Rural Organisation, 1939–1955*. In: *Journal of African History* 34 (1993), 293–313.
- Denzin 1989** Denzin, Norman K: *Interpretive Biography*. Newbury Park / California 1989.
- Elliot 1994** Elliot, Brian: *Biography, Family History and the Analysis of Social Change*. In: Drake, Michael (ed.): *Time Family and Community: Perspectives on Family and Community History*. Oxford 1994, 44–63.
- Evans 1993** Evans, Mary: *Masculine and Feminine Biography*. In: Ellis, David (ed.): *Imitating Art: Essays in Biography*. London 1993, 108–123.
- Hughes 2001** Hughes, Heather: *Doubly Elite: Exploring the Life of John Langalibalele Dube*. In: *Journal of Southern African Studies* 27/3 (2001), 445–458.
- Keegan 1982** Keegan, Tim: *The Sharecropping Economy, African Class Formation and the 1913 Natives' Land Act in the Highveld Maize Belt*. In: Marks, Shula / Rathbone, Richard (ed.): *Industrialisation and Social Change in South Africa: African Class Formation, Culture and Consciousness 1870–1930*. London 1982, 195–211.
- Keegan 1988** Keegan, Tim: *Facing the Storm: Portraits of Black Lives in Rural South Africa*. Cape Town 1988.
- Keegan 1989** Keegan, Tim: *Mike Morris and the Social Historians: A Response and a Critique*. In: *Africa Perspective* 1/7 & 8 (1989), 1–14.
- La Hausse 1990** La Hausse, Paul: *Oral History and South African Historians*. In: *Radical History Review*, 46/7 (1990), 346–356.

**La Hausse 1993** La Hausse, Paul: So Who Was Elias Kuzwayo? Nationalism, Collaboration and the Picaresque in Natal. In: Bonner, Philip / Delius, Peter / Posel, Deborah (ed.): *Apartheid's Genesis 1935–1962*. Johannesburg 1993, 195–228.

**Malcolm 1994** Malcolm, Janet: *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. London 1994.

**Marcus 1994** Marcus, Laura: *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester 1994.

**Marks 1975** Marks, Shula: The Ambiguities of Dependence: John L. Dube of Natal. In: *Journal of Southern African Studies* 1/2 (1975), 162–180.

**Marks 1987** Marks, Shula: “Not Either an Experimental Doll” – The Separate Worlds of three South African Women. London 1987.

**Personal Narratives Group 1989** Personal Narratives Group: Conditions not of her own Making. In: Personal Narratives Group (ed.): *Interpreting Women's Lives*. Bloomington 1989, 19–23.

**Rhiel/Suchoff 1996** Rhiel, Mary / Suchoff, David: Introduction: The Seductions of Biography. In: *ibid.* (ed.): *The Seductions of Biography*. New York / London 1996, 1–5.

**Rousseau 1994** Rousseau, Nicky: *Popular History in South Africa in the 1980s: The Politics of Production*. M.A. Dissertation. University of the Western Cape 1994.

**Sapire 1987** Sapire, Hilary: The Stay-away of the Brakpan Location, 1944. In: Bozzoli Belinda (ed.): *Class, Community and Conflict: South African Perspectives*. Johannesburg 1987, 358–400.

**Sapire 1993** Sapire, Hilary: African Political Organisation in Brakpan in the 1950s. In: Bonner, Phil / Delius, Peter / Posel, Deborah (ed.): *Apartheid's Genesis, 1935–1962*. Johannesburg 1993, 254–274.

**Svensson 1997** Svensson, Birgitta: The Power of Biography: Criminal Policy, Prison Life, and the Formation of Criminal Identities in the Swedish Welfare State. In: Reed-Danahay, Deborah (ed.): *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Oxford 1997, 71–104.

**Thompson 1988** Thompson, Paul: *The Voice of the Past*. Oxford 1988.

**Van Onselen 1982a** Van Onselen, Charles: *Studies in the Social and Economic History of the Witwatersrand, 1886–1914*. Vol. 1: *New Babylon*. Johannesburg 1982.

**Van Onselen 1982b** Van Onselen, Charles: *Studies in the Social and Economic History of the Witwatersrand, 1886–1914*. Vol. 2: *New Nineveh*. Johannesburg 1982.

**Van Onselen 1993** Van Onselen, Charles: The Reconstruction of a Rural Life from Oral Testimony: Critical Notes on the Methodology Employed in the Study of a Black South African Sharecropper. In: *Journal of Peasant Studies* 20/3 (1993), 494–514.

**Van Onselen 1996** Van Onselen, Charles: *The Seed is Mine: The Life of Kas Maine, a South African Sharecropper, 1894–1985*. Cape Town 1996.



**Willan 1978** Willan, Brian: Sol Plaatje, De Beers and an Old Tram Shed: Class Relations and Social Control in a South African Town, 1918–1919. In: *Journal of Southern African Studies*, 4/2 (1978), 195–215.

**Willan 1982** Willan, Brian: An African in Kimberley: Sol T. Plaatje, 1894–1898. In: Marks, Shula / Rathbone, Richard (ed.): *Industrialisation and Social Change in South Africa: African Class Formation, Culture and Consciousness 1870–1930*. London 1982, 238–258.

**Willan 1984** Willan, Brian: *Sol Plaatje: A Biography*: Johannesburg 1984.

**Witz/Minkley/Rassool 2017** Witz, Leslie / Minkley, Gary / Rassool, Ciraj: *Unsettled History: Making South African Pasts*. Ann Arbor 2017.



---

ALISON LEWIS

## **STASIAKTEN ALS *LIFE WRITING*: FIGURATIONEN EINES STAATSFINDLICHEN LEBENS**

Wer 2018 in Berlin in der S-Bahn saß, bekam öfter ein Werbeplakat für das Spionagemuseum zu sehen, auf dem zu lesen war: „Wer weiß mehr über dich: die NSA, die Stasi oder Facebook?“. Damals wie heute fällt die Antwort nicht schwer: Facebook. Stellt man aber die Frage anders: Wer ist schlimmer?, fällt die Antwort etwas weniger leicht. Nach Uwe Tellkamp zum Beispiel seien die Abhörprogramme des Geheimdienstes NSA „schlimmer, als es die Spitzelpraktiken der Stasi waren“.<sup>1</sup> Für Malte Lehming vom *Tagesspiegel* läßt dieser Vergleich aber eines außer Acht: Hohenschönhausen. „Der gravierende Unterschied“ zwischen NSA und Stasi“, so meint er, „läßt sich mit einem Wort beschreiben: Hohenschönhausen“.<sup>2</sup> Hohenschönhausen, so der Ausgangspunkt für diesen Beitrag, ist nicht nur der Ort des ehemaligen Stasigefängnisses in Berlin, sondern auch Chiffre für den entscheidenden Unterschied zwischen den Abhörpraktiken heutiger Geheimdienste und denen der Stasi. Hohenschönhausen dient hier ebenfalls als Synekdoche für den Unterschied, den die Stasi in den Lebensgeschichten vieler Betroffenen ausmachte, auch für diejenigen, die das Glück hatten, nicht in Hohenschönhausen zu landen.

Hohenschönhausen, als sozusagen sichtbare Spitze des Eisbergs der staatlichen Repression, ist somit der extremste Ausdruck der mal offenen, mal verdeckten Repression, die viele Schriftsteller in der DDR erlitten. Nicht nur damit schrieb die Stasi Lebensgeschichten ihrer Bürger, die

---

<sup>1</sup> Lehming 2013, o. S.

<sup>2</sup> Ebd.

sich die Menschen selbst nie ausdachten oder erträumten. Sie formte auch die Lebenswege all derjenigen, die mit dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) in Berührung kamen, vor allem all derer, die das Regime zum Systemgegner machte. Sie fing das Leben vieler unliebsamer Intellektueller ein, wobei sie den Verlauf dieses Lebens akribisch überwachte, klassifizierte, beurteilte und schließlich in ungewollte Bahnen lenkte. Gleichzeitig dokumentierte die Stasi das Ergebnis ihres Eingriffs in fremde Leben mit äußerster Detailfreude und einer „monströsen Banalität“.<sup>3</sup> Und in einem letzten für die Nachwelt entscheidenden Schritt archivierte sie das von ihr angeeignete und instrumentalisierte Leben. In unzähligen von handgeschriebenem und maschinengetippten Dossiers, in nummerierten Leitzordnern abgeheftet und durch ein umfassendes Karteisystem miteinander vernetzt, speicherte die Stasi ihr Herrschaftswissen über das fremde Leben. Sie speicherte es in unterschiedlichen Medien, vorwiegend schriftlicher, aber auch visueller Art, in zum größten Teil prädigitalen Technologien. Dabei bewahrte sie eigenartige Spuren dieser Leben und wurde letztendlich zu weit mehr als einem unsichtbaren Instrument der Macht. Sie wurde selber zu einem einmaligen Erinnerungsmedium dieser gestohlenen Leben und somit in ihrem bürokratischen Wahn zum Augenzeugen ihrer eigenen Verbrechen, indem sie ein massives Archiv über ihre Missetaten anlegte.

Als Opfer nach 1992 Einsicht in ihre Stasiakten bekamen, war die Lektüre sowohl lehrreich als auch schmerzhaft. Alle Betroffenen attestierten der Stasi, Leben, ‚ihr‘ Leben, zerstört, Lebenschancen blockiert, Beziehungen und Familien zerbrochen oder Lebenswege zurechtgebogen zu haben. Dissident und Liedermacher Wolf Biermann hat auf seine unnachahmliche Art die Stasi beschuldigt, in seinem Leben Schicksal gespielt zu haben. Was in anderen Leben der Zufall oder die Kontingenz besorgte, machte in der DDR die Stasi: „Die Staatssicherheit hatte auch aktiv Schicksal gespielt. Die Palette reichte von zermürbenden Schikanen, Kabalen, Liebeskuppeleien bis zu Mordanschlägen“.<sup>4</sup> Die Stasi schrieb vor allem besonders gern Lebensgeschichten mit grausigem Ende, häufig Exilromane oder Leidensgeschichten voller Schikanen, auf alle Fälle Geschichten, in denen der vermeintliche Verrat am Staat und an der marxistischen Gesinnung eine Hauptrolle spielte. Der Fachterminus für die Gestaltbildung von Staatsfeinden durch den Sicherheitsapparat

---

<sup>3</sup> Braun 1991, o. S.

<sup>4</sup> Biermann 2016, 474.

war „Zersetzung“. Das grausame Bild der Zersetzung, das die Stasi aus dem Militärbereich übernommen und re-semantisiert hat, bedeutet wie in der Chemie die Zerstörung der Struktur einer Substanz, hier eines Lebens. Bei der Stasi ging es um individuelle Lebenswege, die beeinträchtigt werden sollten, aber auch um den Zusammenhalt von sozialen Gruppen, der zerstört werden sollte. „Operative Zersetzung“ bedeutet nichts anderes als „psychologische Kriegsführung“, wobei Zielpersonen verunsichert, isoliert, diskreditiert oder direkt bedroht werden sollten.<sup>5</sup> Wie Frank Pergande behauptete, „[m]it ‚Zersetzung‘ gemeint waren inszenierte Schicksalsschläge oder Unfälle, merkwürdige Zusammentreffen, üble Nachrede und kleine Gemeinheiten im Alltag, an denen die Opfer verzweifeln sollten“.<sup>6</sup>

Nach der Öffnung der Akten berichteten viele Opfer nach der Einsicht in ihre Stasiakten von der befremdlichen Erfahrung, mit einer Biographie über ihr Leben konfrontiert zu werden, die sie nicht in Auftrag gegeben und nicht autorisiert hatten. Lutz Rathenow schreibt zum Beispiel von der Lektüre seiner Stasiakte als „eine Art Nachlaßbesichtigung zu Lebzeiten“.<sup>7</sup> Vera Wollenberger sieht darin einen „Zerrspiegel“ und in den von der Stasi skizzierten Porträts nur „unser Zerrbild“.<sup>8</sup> Für Bernd Wagner aber ist das eigene Leben in dem Fremden noch deutlich zu erkennen:

Immerhin begegnet man dabei einem Blick auf das eigene Leben, das man zwar [...] als voller Brüche [...] erlebt hat, aber immerhin *erlebt*, und zwar von innen. Jetzt kommt ein äußerer Blick hinzu, und der interessiert sich nicht im geringsten für das, was damals in dem Betroffenen vorging.<sup>9</sup>

An der Heftigkeit dieser Reaktionen erkennt man die Wirkmacht der Gestaltungsprozesse der Staatssicherheit, wobei fremdes Leben abgebildet wird, und die subjektive Perspektive auf das Leben, das man gelebt hat, aus einer feindseligen empathielosen Sichtweise überschrieben wird. So wird der eigentliche Autor des Lebens aus der Teilhabe an seinem Leben gedrängt. Leben wird sozusagen verdinglicht, enteignet, geraubt und verfremdet.

---

<sup>5</sup> Walther 1996, 321.

<sup>6</sup> Pergande 2018, 10.

<sup>7</sup> Rathenow 1992, 78.

<sup>8</sup> Wollenberger 1992, 7–8.

<sup>9</sup> Wagner 1993, 7.

In der Forschung zu Geheimdienstakten des Kalten Kriegs wird seit einiger Zeit über die Affinitäten der Sicherheitsakte zur literarischen Biographie nachgedacht.<sup>10</sup> Bereits in den achtziger Jahren machten Historiker und Literaturwissenschaftler auf die Ähnlichkeit zwischen Polizei- und Geheimpolizeiakten und der Gattung der Biographie aufmerksam.<sup>11</sup> Saunders und Capp plädieren für die Lektüre von Polizeiakten als Biographien und treten der herkömmlichen Unterscheidung entgegen, nach welcher Biographien als ganzheitliche Abhandlungen über eine Person, und bürokratische Dossiers eher als partielle Darstellungen eines Lebens gelten. Bei aller Unterschiedlichkeit weisen Geheimdienstakten dennoch formale und linguistische Attribute auf, die einen Vergleich mit literarischen Biographien nahelegen. Nach Fiona Capp sind Sicherheitsakten von ASIO über australische Kommunisten „belastende Biographien“ (*incriminating biographies*), die das Leben und Tun ihrer literarischen Subjekte – prominente Schriftsteller wie Frank Hardy und Dorothy Hewitt sowie Wissenschaftler wie Clem und Nina Christesen – hartnäckig nach belastendem Material absuchen und ihre Zielpersonen in „sich verselbständigenden Dossiers“ (*self-perpetuating dossiers*) einschrieben, über welche diese wenig Kontrolle hatten.<sup>12</sup> Ähnliches wurde von den Geheimdienstakten sowjetischen Stils behauptet, die mit den Worten Cristina Vatulescu als „arresting biographies“<sup>13</sup> zu betrachten sind, d.h. sowohl auffällige (*arresting*) als auch zur Verhaftung führende (*arresting*) Biographien. In meiner Arbeit über die Staatssicherheit in der DDR habe ich den Begriff der „feindlichen Biographie“ eingeführt, vor allem in Bezug auf die Akten von Opfern des Regimes. Es sind dabei nicht nur feindliche Biographien, sondern natürlich auch unautorisierte Lebensgeschichten, die die Stasi schrieb.<sup>14</sup>

In diesem Beitrag möchte ich unter Einbeziehung der Biographieforschung diesen Impetus, die Stasiakten als Form von *life writing* zu betrachten, weiter verfolgen. Da aber, wie meine Anekdote über Hohenschönhausen suggeriert, die Akten nicht nur Leben beschreiben, sondern auch in Leben eingriffen und veränderten, möchte ich hier einige Überlegungen anstellen, wie man die Biographieforschung mit anderen Disziplinen verknüpfen kann, die helfen können, die weiteren Dimensionen

---

**10** Vgl. Glajar/Lewis/Petrescu 2016.

**11** Vgl. Saunders 1984, 125–31; Capp 1993, 5–15.

**12** Capp 1993, 5.

**13** Vatulescu 2010, 13.

**14** Lewis 2003, 383.

– die der Überwachung und des Einbindens in Sicherheitsdiskurse – zu beleuchten. So werde ich versuchen, Aspekte der Biographieforschung in Dialog mit der Copenhagen School of Security Studies zu bringen. Denn es geht mir darum, zu zeigen, wie die Stasi nicht nur Leben beschrieb, sondern auch Leben in engen Kategorien und Gestaltbildungen dokumentierte, Kontinuitäten in Beruf und Familie störte, Lebensereignisse (wie Exil oder Scheidungen) auslöste, unvorhergesehene Lebensalternativen vorschrieb und gewünschte Lebensmöglichkeiten verhinderte. Anschließend möchte ich die Folgen des biographischen Schreibens durch die Stasi mit einem Beispiel bzw. mit Blick auf das Leben und die Akten von Monika Maron untersuchen.

Sind Stasiakten eine Form des biographischen Erzählens, dann stellt sich die Frage, welche Art von Biographik sie sind. Geheimdienstakten sind als eine besondere Wissensformation, aber auch eine Mischform, irgendwo zwischen polizeilicher und kriminalistischer Biographik und politischer und sicherheitspolitischer Biographik anzusiedeln. Die Wissensform der Biographie und Autobiographie war für alle Geheimdienste des Ostblocks von außerordentlicher Bedeutung, ebenso wie für die kommunistischen Parteien Ost-Europas. Valentina Glajar hat aufgezeigt, wie lebensnotwendig vorteilhafte autobiographische Skizzen für Offiziere der Securitate waren, die in regelmäßigen Abständen aufgefördert wurden, durch autobiographische Angaben ihre Loyalität dem rumänischen Regime gegenüber unter Beweis zu stellen.<sup>15</sup> Nicht nur in Geheimdienstakten spielten ‚saubere Lebensläufe‘ von Personen mit mustergültiger bzw. nicht-bürgerlicher Herkunft eine exponierte Rolle, sondern auch innerhalb der Komintern wurden Parteilebensläufe stets produziert, modifiziert und kontrolliert.<sup>16</sup>

Abgesehen von den Kaderakten der Offiziere der Staatssicherheit wurden in den Akten von Opfern ebenfalls offizielle Versionen eines Lebenslaufs produziert, mit dem wichtigen Unterschied, dass diese Lebensläufe heimlich, ohne Wissen und ohne jegliche Möglichkeit der Beeinflussung durch das derart erfasste Subjekt geschrieben wurden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was ein Opfer-Leben aus der Sicht eines Geheimdiensts biographiewürdig macht? Oder anders ausgedrückt: Wann gerät eine Person bzw. ein Schriftsteller ins Visier der Staatsmacht? Konkreter heißt das, wann wird eine Akte zur Beobachtung

---

<sup>15</sup> Vgl. Glajar 2019, 33.

<sup>16</sup> Vgl. Müller 2007, 150.

einer Zielperson angelegt, wessen Leben wird in dieser Stasiakte erzählt, und warum? Aus der Biographieforschung weiß man, dass in der Regel einem Leben eine Biographie gewidmet wird, „wenn dieser sich *durch sein Tun* irgendwie hervorgetan hat (oder aber in seinem Tun exemplarisch *für etwas* ist)“.<sup>17</sup> Die Auswahl des Subjekts wird durch „die ihr zugeordnete Funktion“ und „das zugrunde liegende Erkenntnisinteresse bestimmt“.<sup>18</sup> Hinter jeder Biographie steckt eine bestimmte kommunikative Absicht. Da es sich bei den in Stasiakten eingebetteten Biographien um geheimdienstliche Vorgänge handelt, sind es politische und sicherheitspolitische Kriterien, die hier ausschlaggebend sind.

Schriftsteller gehörten zu der von der kommunistischen Staatsmacht besonders umworbenen Intelligenz und waren für den Aufbau des antifaschistischen Regimes von überragender Bedeutung. Aber ihre Unterstützung für den antifaschistischen Grundkonsens und die neue sozialistische Utopie wurde teuer erkaufte, zum Teil durch ihre Bereitschaft, über Kollegen und Freunde zu informieren.<sup>19</sup> Sie waren in einer Loyalitäts- und Utopiefalle gefangen,<sup>20</sup> und selbst die Kritiker des Regimes wurden durch diese Ideologien interpelliert, zu denen sie nicht in Opposition traten, sondern in der Regel in kritischem Dialog standen.<sup>21</sup> Schriftsteller wie alle Intellektuelle waren öffentliche Figuren, die die Partei auch benötigte, um ihre Legitimität zu verstärken.<sup>22</sup> Es überrascht von daher, dass Literaten in den ersten zwei Dekaden des Regimes keine besondere Gefahr für das Regime bedeuteten. Erst ab 1965 wurden vereinzelt unangenehme Dichter und insbesondere nach 1976 Schriftsteller als Gruppe intensiv und flächendeckend überwacht.

Die Selektion von einzelnen Schriftstellern, die unter Stasi-Beobachtung gestellt werden sollten, erfolgte nach dem Prinzip des *Profiling*. Profiling kann man grob als „ein zielgerichtetes Kategorisieren von Menschen“ oder das „Zuordnen von Menschen zu Gruppenkategorien“<sup>23</sup> verstehen. Im Gegensatz zum rassistischen Profiling, das spontan erfolgen kann, ist das Profiling in Diktaturen ein von oben verordneter Akt, in diesem Fall durch die Staatssicherheit, das Politbüro oder das

---

17 Klein 2009, 18.

18 Ebd.

19 Vgl. Jones 2011, 13.

20 Vgl. Lehmann 1996, 62.

21 Vgl. Bathrick 1995, 11.

22 Vgl. ebd., 24.

23 O. A. 2016.



Zentralkomitee der SED. Vor allem beim Profiling der Stasi geht es um *Sicherheitsprofiling* – die Identifizierung von nationalen Sicherheitsrisiken und Feindbildern, die eine vermeintlich schwerwiegende existentielle Gefahr für den kommunistischen Staat bildeten. Bei der Copenhagen School ist es der jeweilige Sicherheitsdiskurs, der bestimmt, wessen Leben als Bedrohung angesehen wird, unabhängig von der realen Gefahr, die dieses Individuum birgt. War es früher vorwiegend das Militär, das bei dem jeweiligen Sicherheitsdiskurs eines Landes, Gebiets oder Zeitalters den Ton angab, so werden heute weitere Bereiche und nicht nur der Staat – was Buzan, Waever und de Wilde „Sektoren“ mit „specific types of interaction“<sup>24</sup> nennen – in den Sicherheitsdiskurs einbezogen und zu Sicherheitsakteuren, wie Wirtschaft, Umwelt, Gesellschaft oder Nation.<sup>25</sup>

In der DDR war die Stasi als „Schild und Schwert“ der Partei verantwortlich für die operativen Dimensionen der Gestaltbildung von Sicherheitsgefahren, wobei die letzte Instanz bei der Identifizierung eines Risikos immer die SED war. ‚Securitization‘, bzw. ‚Versicherheitlichung‘ erfolgte in allen Sektoren der Gesellschaft – der Wirtschaft, des Sports sowie der Kultur, wobei man in Anlehnung an die Copenhagen School zwischen Vorgängen der Politisierung und Versicherheitlichung unterscheiden kann.<sup>26</sup> Ihre Vertreter urteilen: „Security‘ is the move that takes politics beyond the established rules of the game and frames the issue either as a special kind of politics or as above politics“<sup>27</sup>. In der DDR musste nicht alles, was in einem Einparteiensystem politisch oder ideologisch gleichgeschaltet wurde, sicherheitspolitisch erfasst werden, obwohl nahezu alle negativen oder abweichenden politischen Erscheinungen Gefahr liefen, als Sicherheitsrisiko klassifiziert zu werden. Es war vor allem die Aufgabe der Stasi, zur Verteidigung der Partei nationale Sicherheitsrisiken aufzuspüren (d. h. Personen oder Gruppierungen, von denen ein Risiko für die Sicherheit des Staats ausging, zu identifizieren). Dabei hat man sie zu Staatsfeinden oder „feindlich-negativen“ Elementen erklärt, bzw. sie diskursiv produziert und konstituiert.

Angefangen mit dem Kalten Krieg hat die Copenhagen School wichtige methodologische Impulse dazu beigetragen, Sicherheit als diskursives, soziales Konstrukt, und nicht als existentielle Bedrohung zu betrachten.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Buzan / Waever / de Wilde 1998, 7.

<sup>25</sup> Vgl. ebd.

<sup>26</sup> Ebd., vii.

<sup>27</sup> Ebd., 23.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., 5.

Mit ihrem durch Foucault und Bourdieu beeinflussten Ansatz stellt sie die Prozesse der ‚Securitization‘ bzw. der Gestaltbildung von Sicherheitsrisiken in den Vordergrund, und unterstreicht dabei den Nexus zwischen Wissen und Macht, der Regierung und Staat – den „chief institutions of security“ – zum Machterhalt dient.<sup>29</sup> Als das SED-Regime im Verlauf des Kalten Kriegs zunehmend wirtschaftlich und politisch unter Druck geriet und die Paranoia der Sicherheitskräfte wuchs, häuften sich entsprechend auch die Sicherheitsrisiken, die die Staatssicherheit hinter jeder Form des Nonkonformismus witterte. So wurden vor allem ab den sechziger Jahren Schriftsteller immer wieder zu verschiedenen Anlässen ausgesondert und zur allergrößten Sicherheitsgefahr für die Republik hochstilisiert und diffamiert. Die äußeren Anlässe waren oftmals kulturpolitische Kurschwenkungen oder historische Zäsuren im Ostblock wie der Mauerbau 1961, das drakonische 11. Plenum des Zentralkomitees 1965, der Prager Frühling im Jahre 1968 oder die Wasserscheide der Ausbürgerung des kritischen Liedermachers und Staatsfeinds Nr. 1 Wolf Biermann im Jahre 1976. So wurden im Zuge der Biermann-Affäre zahlreiche neue Akten angelegt und einige alte reaktiviert – etwa die von Sarah Kirsch oder Christa Wolf. Joachim Walther schätzt, dass es insgesamt ca. 150 operativ Bearbeitete im „Sicherungsbereich Literatur“ gab.<sup>30</sup>

Sicherheitsdiskursen liegen immer Fremdzuschreibungen zugrunde, die die Identität eines Individuums oder einer Gruppe auf eine Art und Weise definieren, dass die Betroffenen um die Anerkennung ihrer eigenen „Lebensweise“<sup>31</sup> gebracht werden, wie es in der Folge mit Stasiopfern auch geschah. Die Konstruktion von Schriftstellern als real existierenden oder potentiellen Staatsfeinden geschieht performativ – durch den bürokratischen Akt des Anlegens einer Geheimdienst-Akte und der Einleitung eines Verfahrens – sei es einer OPK (Operativen Personenkontrolle) der milderer Sorte oder eines OV (Operativen Vorgangs) bzw. einer richtiggehenden mit allen Mitteln der Überwachung und Einschüchterung ausgestatteten Untersuchung. Eine OV-Akte zum Beispiel identifiziert in erster Linie den vermeintlichen Gegenstand des Verfahrens, den die Stasi als Sicherheitsakteur im darauffolgenden Verfahren beobachten und bearbeiten sollte. Dies geschieht nicht, um Indizien ausfindig zu machen, ob das Objekt in der Tat ein Sicherheitsrisiko darstellt oder um Gerüchte auszuräumen, sondern um Informationen darüber zu beschaffen, welcher

---

29 Ebd.

30 Walther 1996, 380.

31 Ebd.

Art das Risiko ist, welche Kontakte die Person hat und was sie vorhat, zu tun und zu sagen. Dass die Person feindlich-negativ gesinnt ist, steht außer Frage, denn die Schuld der Person steht in der Regel von vornherein fest. Viel offener ist dabei die Frage, ob juristische Maßnahmen anzuwenden sind, oder wie und wann die Gefahr bearbeitet werden sollte. Nach der Copenhagen School hat ein Akteur, der in ein bestimmtes Sicherheitsfeld eingefügt wird, ab diesem Augenblick eine verminderte Chance, sein Leben nach seinen Werten und Normen zu führen. Seine Identität wird durch das Aktendouble, das dabei entsteht, überschrieben und je nachdem als abjekt, fremd oder gefährlich konstituiert.<sup>32</sup>

Mit der Öffnung einer Akte wurde, so könnte man mit John L. Austin argumentieren, mit Worten nicht nur etwas gesagt, sondern auch etwas erschaffen.<sup>33</sup> Bei den Prozessen der ‚Securitization‘ geht es in erster Linie nicht um Äußerungen, die als wahr oder falsch zu beurteilen sind, so sehr das jeweilige Regime oder Urheber von Versicherungsdiskursen den Eindruck erwecken möchte, dass die Gefahren dabei reell sind. ‚Securitization‘ ist laut Buzan, Waever und de Wilde vor allem ein Sprechakt. Unter Rückgriff auf die Erkenntnisse des *linguistic turn* weisen sie auf die performativen Dimensionen eines Sicherheitsdiskurses hin, wobei mit bestimmten linguistischen Äußerungen auch eine Handlung, Handlungsmöglichkeit oder eine Auswirkung erzielt werden. Demnach sind Äußerungen eines Sicherheitsakteurs – und dazu könnte man die Äußerungen in den Stasiakten zählen – als ein illokutionärer Akt zu betrachten bzw. als „ganze Sequenz[en] sprachlicher Handlungen“.<sup>34</sup> Vlad Strukov und Victor Apryshchenko bestehen sogar darauf, dass Versicherunglichung nicht nur eine Ansammlung von Sprechakten bedeutet, sondern „a social, economic and cultural practice“<sup>35</sup> ist.

Der bürokratische Akt, eine Akte bzw. einen operativen Vorgang in Auftrag zu geben, kommt demnach einem Sprechakt gleich, mit welchem Objekte nicht einfach beschrieben werden, sondern regelrecht zu Phänomenen gemacht werden. Erst durch deren Markierung als gravierendes Risiko erscheint ein Sondervorgehen, eine Sonderbehandlung, sei es eine Verhaftung oder nur eine flächendeckende Überwachung, als berechtigt. Das Risiko ruft außerordentliche Maßnahmen auf den Plan, um die Gefahr abzuwehren. Es überrascht von daher nicht, dass die

---

<sup>32</sup> Behnke 2013, 55.

<sup>33</sup> Vgl. Austin 1986.

<sup>34</sup> Bucher 1999, 290.

<sup>35</sup> Strukov/Apryshchenko 2018, 9.

lebensgeschichtlichen Folgen der Überwachung und der ‚Securitization‘ immens waren. In den sechziger Jahren wurden Schriftsteller zwar vereinzelt und mit aller Schärfe aber noch nicht *en masse* von der Staatssicherheit bearbeitet. Dennoch kam es zu einer Reihe scharfer außerordentlicher Maßnahmen gegen sie: etwa zum Ausschluss aus dem Schriftstellerverband bei Heiner Müller (1961), zu Hausarrest und Auftrittsverbot wie bei Wolf Biermann, und sogar zur wenig bekannten Ausbürgerung von Helga M. Novak 1965.<sup>36</sup> Erst in den siebziger Jahren nach dem Amtsantritt von Erich Honecker kam es wiederholt zu systematischen Repressalien gegen Schriftsteller, die die Grenzen der herrschenden ästhetischen Orthodoxie zu emphatisch überschritten. Die Maßnahmen reichten von den üblichen Verzögerungen bei der Veröffentlichung von Werken, der Verweigerung von Druckgenehmigungen und der nahezu flächendeckenden Überwachung bis zur Ausbürgerung und erzwungenen Übersiedlung in den Westen. Im Zuge der Biermann-Affäre verließen namhafte Schriftsteller das Land: Reiner Kunze, Sarah Kirsch, Hans Joachim Schädlich und viele andere.

Bei aller Systematik im Vorgehen der Stasi konnte der lebensgeschichtlich-interne Anlass für die Versicherheitlichung eines Schriftstellerlebens durchaus unterschiedlich sein. Es lassen sich meines Erachtens zwei dominante Szenarien eines Aktenanfangs herausarbeiten. Im ersten Szenario war der Auslöser das Verfassen eines literarischen Werks, das aus unterschiedlichen Gründen als nicht-orthodox und daher als gefährlich eingestuft wurde. Im zweiten war der Auslöser für die Versicherheitlichung ein auffälliges öffentliches Verhalten oder Auftreten, wie eine als Provokation interpretierte Rede im Schriftstellerverband oder die Weigerung, eine Unterschrift zu leisten. Es gibt zahlreiche Beispiele für das erste Szenario, etwa Hans Joachim Schädlich, Monika Maron, Christa Wolf oder Reiner Kunze. In solchen Akten beginnt die jeweilige Stasibiographie meistens mit einem schöpferischen literarischen Akt, dem eine staatsfeindlich politische Absicht zugeschrieben wird.

In den Aktennarrativen dieser Schriftsteller ist das besagte kreative Werk daher der konkrete bürokratische Anlass, eine Sicherheitskontrolle einzuleiten und somit eine Akte anzulegen. Es bildet auch intradiegetisch den vordergründigen Topos bei den Diskussionen des Lebens des in der Akte Biographierten. Das häufige Thema solcher Akten und Objekt der nahezu obsessiven Aktenführung ist das betreffende Opus: Wann es fertig

---

**36** Siehe Hilmes/Nagelschmidt 2016, 20

wird, wer es veröffentlicht, wo und wann, was sein Inhalt ist, und wer eine Kopie davon besitzt. Was damit passiert, ist sozusagen oftmals die hervorstechendste Haupthandlung und der Leitfaden einer Akte. Dieses verdächtige Werk gewinnt derart an Stellenwert, dass es manchmal zum Gründungsmythos der Stasierzählung gerät. Gerade durch die bürokratische Textsorte der so genannten ‚Informationen‘ oder ‚Einschätzungen‘, werden die staatsfeindlichen Taten oder Äußerungen etwa eines Romans rekapituliert, oft in der gleichen Form und mit dem gleichen Wortlaut. So wird die Gefahr performativ in regelmäßigen Abständen innerhalb der Akte vergegenwärtigt. Dabei wiederholt sich die Gestaltbildung des Staatsfeinds, die dadurch stabilisiert wird, und der Gründungsmythos gewinnt im Verlauf der Akte an Aura und Status. Das Bild des feindlichen Werks, das kaum in detaillierten Zügen beschrieben zu werden braucht, wird dabei verfestigt und bildet den Mittel- oder Knotenpunkt, um welchen das Feindbild kreierte wird. In manchen Fällen, so könnte man meinen, wird das phantasmatische Imago gerade deswegen so vehement am Leben erhalten, weil es keine harten Beweise für seine Existenz gibt.

Ein besonders krasses Beispiel eines Gründungsmythos dieser Art bietet die Opfer-Akte Monika Marons. Marons umfangreiche achtbändige Stasiakte unter der höchst diffamierenden Bezeichnung „Wildsau“ wird im Rahmen eines so genannten Operativen Vorgangs eröffnet, das heißt, die Stasi verliert keine Zeit mit einfachen Kontrollen (einer OPK) und steigert die Überwachung gleich auf die höchste Stufe. Der unmittelbare Anlass war Marons erstes Buchmanuskript – das provisorisch in den Akten als der „Josepha-Roman“<sup>37</sup> beschrieben, aber später unter dem Titel *Flugasche* veröffentlicht wird. Das Buch versetzt die Stasimitarbeiter in höchste Alarmbereitschaft. Der Operative Vorgang wird am 12. Februar 1978 beschlossen, als die Arbeit an Marons Buch schon abgeschlossen war, aber der Verlag noch keine Druckgenehmigung erhalten hatte.<sup>38</sup>

Der Roman handelt von der persönlichen Krise einer ostdeutschen Journalistin, die gegen die Zensur und Bürokratie im Land ankämpft, als sie versucht, die Wahrheit über ein altes Braunkohlekraftwerk und die von ihm verursachte Umweltkatastrophe in Bitterfeld in der Zeitung zu drucken. Oder mit den Worten des „Auskunftsberichts“ am Anfang ihrer Akte: „Eine DDR-Journalistin wird auf ungelöste Probleme in der sozialistischen Gesellschaft aufmerksam und beim Versuch ihrer Lösung

---

37 BStU 131, Bd. 5, Bl. 188.

38 Vgl. BStU 6784 Bd. 1, Bl. 1–12.

zerbricht die Journalistin“.<sup>39</sup> Da aber laut diesem Bericht der Inhalt des Romans unvoreilhaftes Porträts der Partei enthält, bedeutete seine Veröffentlichung eine Gefahr. Nebenbei sei hier angemerkt, dass es zu diesem Zeitpunkt nicht die Umweltproblematik an sich war, die für Unruhe sorgte, sondern die unvoreilhafte Darstellung der Partei, deren Repräsentanten sich weigern, das alte Kraftwerk stillzulegen. Um zu untermauern, welche Bedrohung von dem Werk ausgeht, unterstreicht der Verfasser des Auskunftsberichts das Autobiographische des Romans. Damit stellt er klar, dass hinter dem Buch eine feindlich gesinnte Autorin steckt: „Der Roman bzw. die Romangestalt der Journalistin könnte eine Selbstdarstellung sein. Die Maron ist von der Ausbildung her, selbst Wirtschaftsjournalistin“.<sup>40</sup> Der biographische Trugschluss oder „biographical fallacy“, dass hinter der fiktionalen Figur immer die Person und Intention des Autors steckt, ist hier bemerkenswert, nicht so sehr, weil die Stasi gern Autor und Figur in eins setzte, sondern weil die Stasi damit unter Beweis stellen möchte, dass es nicht nur um eine textuelle Gefahr geht. Das heißt, der Staat sieht sich einer doppelten Gefahr ausgesetzt: Der kritischen Gesinnung der Autorin *und* der Romanfigur. Zum Feindbild des staatsfeindlichen Schriftstellers gehören also beide Seiten der Medaille, die in einer strengen Korrelation stehen: Werk und Leben, Leben und Werk.

In der Tat sind hier die Persönlichkeit der Autorin und ihr soziales Umfeld von entscheidender Bedeutung, denn diese bestimmen das Maß des potentiellen Schadens, den der Roman anzurichten vermag. Für das Regime ist jede Publikation eines als negativ erachteten Werks von daher auch ein Sprechakt, sprich ein Gegen-Sprechakt, mit potentiell politisch brisanten Implikationen. Im Falle Marons geht die Gefahr weniger von einer Aufweichung der orthodoxen kulturpolitischen Linie innerhalb des Deutschen Schriftstellerverbands (DSV) aus, denn Maron ist kein Mitglied des DSV, und sie wird noch nicht mit dem erst im Keim entstehenden politischen Untergrund in Verbindung gebracht. Doch ist Maron immerhin, so erfährt man erst später in der Akte, Stieftochter des verstorbenen Innenministers Karl Maron. Ähnlich wie die höheren Funktionäre im DSV verfügt sie über erhebliche Reserven an kulturellem, symbolischem und politischem Kapital, das heißt, sie hat gute familiäre Beziehungen zur Macht und ist womöglich besser informiert als die meisten. Sie hat zudem zahlreiche Kontakte zu „negativ-feindlichen Kreisen in

---

<sup>39</sup> BStU 6784 Bd. 1, Bl. 11.

<sup>40</sup> Ebd.

der DDR“ sowie zu Westdiplomaten und -Journalisten.<sup>41</sup> Maron stellt also eine vielseitige, auf mehreren Fronten agierende Sicherheitsbedrohung für das Regime dar, das 1978 im Begriff war, sich noch tiefer einzubunkern in der illusorischen Hoffnung, es könne die Stimmen der kritischen Intellektuellen durch Zensur und andere Repressalien eindämmen. So beschließt die Abteilung II/1 Maron auf die Paragraphen 100, 106 und 107 des StGB zu untersuchen, d. h. auf den Tatbestand der Staatsfeindlichen Verbindungen (§100), Staatsfeindlichen Hetze (§106) und Staatsfeindlichen Gruppenbildung (§107).<sup>42</sup>

Das feindliche, nahezu häretische Buchmanuskript von *Flugasche* geistert durch Marons Opferakte wie ein roter Faden, der für die Stasi wie ein rotes Tuch ist, eine offene politische Provokation, die ein strafrechtliches Vorgehen zu rechtfertigen verspricht. Der Roman ist weit mehr als ein individueller Akt der Kreativität, sondern ein perfider unloyaler Sprechakt, dem schädliche Absichten und ein konterrevolutionärer Kontext zugeschrieben werden, die nur in den Köpfen der Stasi und des extrem empfindlichen Regimes existieren. Das Phantasma des Romans verleiht der Stasiakte Marons ihre interne Struktur und auch Kohärenz, denn es wird in wiederholten Auswertungen und Sachstandsberichten erwähnt, sozusagen als Ursprung allen Übels und als Berechtigung für das gesonderte Vorgehen.

So wird Monika Maron in den Sicherheitsdiskurs eines illiberalen spättotalitären Regimes hineingezogen zu einer Zeit, als die Kulturpolitik besonders frostig war. Sie wird dabei zu einem Staatsfeind gemacht, der sie partout nicht sein wollte. Ihre Akte bietet, wie diejenige zahlreicher anderer Schriftsteller, ein „beängstigendes Lehrbuch darüber, wie einer zum Feind gemacht wird, der von sich aus nie einer sein wollte“.<sup>43</sup> Als die Stasi davon erfährt, dass der Roman bereits positive verlagsinterne Gutachten bekommen hatte, aufgrund deren er womöglich veröffentlicht wird, werden hastig operative Strategien ausgearbeitet, wie an mehreren Fronten der Roman verhindert werden kann. Das wichtigste Instrument, das die Stasi in der zweiten Hälfte von 1978 zwecks Verhinderung der Publikation mobilisiert, ist ein textuelles Artefakt, ein streng vertrauliches Expertengutachten, das die Stasi in Auftrag gibt. Das sogenannte Außengutachten, das die positiven Gutachten des Verlags neutralisieren soll, wird von IMV „Uwe“, alias Uwe Berger, über das Buch angefertigt.

---

41 BStU 6784 Bd. 1, Bl. 2.

42 Vgl. ebd.

43 Joachimsthaler 2009, 407.

Berger lässt kein gutes Haar an dem Roman und serviert ihn mit einem verdammenden Urteil ab:

[das] Ganze[] wird dazu benutzt, das System des realen Sozialismus zu verleumden und abzulehnen, die Partei und ihre Führenden Genossen anzugreifen, die Sozialpolitik der Partei, den DDR-Alltag madig zu machen und die Arbeiter gegen ihren Staat aufzuhetzen.<sup>44</sup>

Berger zufolge war der Roman gegen „die Diktatur des Proletariats und die sozialistische Gesellschaft der DDR“ gerichtet, enthielt „konterrevolutionäre Absichten“ und war ohne jegliche Zweifel als „antisozialistisches Machwerk“ zu verurteilen.<sup>45</sup> Er schlussfolgert: „Es kann nach meiner Ansicht auf keinen Fall gedruckt werden“.<sup>46</sup> Obwohl seine eigenen Informanten-Stasiakten keine expliziten Anweisungen diesbezüglich enthalten, scheint Berger instinktiv zu wissen, dass eine vorwiegend ideologische anstatt einer fachlichen Wertung bzw. ein klarer Verriss erfordert ist. Da es sich um eine Autorin handelt, übermalt er sein ohnehin ideologisch verzerrtes Feindbild mit einigen typischen geschlechtsspezifischen Zügen. In einem erstaunlichen misogynen Befund behauptet er, die Autorin hege mit ihrem Werk sexuelle Absichten und ihre Angriffe auf die Partei seien „sexuell motiviert“, denn die Schriftstellerin sei „stark emotional bestimmt“.<sup>47</sup> Trotz des eindeutigen Mangels an Objektivität in Bergers Bericht kommt die Bewertung in diesem Fall der Stasi nur gelegen. Bergers vernichtendes und eklatant unprofessionelles Gutachten war natürlich eher eine Scheinexperteneinschätzung, die die Stasi einsetzen wollte, um den Minister zu warnen, dass der Roman ein besonderes Risiko darstellte. In der Tat scheint Bergers Gutachten das Zünglein auf der Waage gewesen zu sein, das das Schicksal des Buchs endgültig besiegelte. Der Minister weigert sich daraufhin, eine Druckgenehmigung für *Flugasche* zu erteilen. An diese Weisung hielt sich die Stasi bis 1988.

Da die Gefahr aber nicht nur von dem Werk ausgeht, sondern auch von der Person der Autorin, muss die Stasi mehr über Marons Absichten in Erfahrung bringen. Das Ministerium beschließt, ab August 1978 ihr Telefon abzuhören (Maßnahme A) und September 1979 ihre Wohnung zu verwanzeln (Maßnahme B). Während dieser Zeit wird ihr Domizil durch

---

44 BStU 131, Bd. 5, Bl. 189.

45 BStU 131, Bd. 5, Bl. 188–189.

46 BStU 131, Bd. 5, Bl. 193.

47 BStU 131, Bd. 5, Bl. 189.



einen in einem Auto vor ihrem Haus stationierten Sicherheitsbeamten observiert. Jede ihrer Bewegungen, wenn sie das Haus verlässt oder Besucher empfängt, wird beobachtet und in der kuriosesten Amtssprache beschrieben. Sie wird beschattet, zum Beispiel bei einem Ausflug mit Freunden, als sie Eis isst und spazieren geht, wobei der ‚leibeigene‘ Hausspitzel über alle banalen Details des Tagesablaufs berichtet. Er macht Photographien des Ausflugs und stellt eine Liste von Nummernschildern von allen in der Gegend geparkten Wagen zusammen. Zu dem Profiling trägt die analoge Überwachung durch einen Beschatter mit Kamera herzlich wenig bei, denn trotz des Auftrags, Informationen zu ihren Kontakten zu sammeln, scheint der eifrige Beschatter den Ernst der Lage nicht erkannt zu haben. So will er sich am Schluss vielleicht nur amüsieren und die Zeit gut vertreiben, indem er Maron und ihren Freunden literarische bzw. textuelle Deck- oder Spitznamen gibt. Maron heißt in seinem Bericht „Buch“, denn dies ist ja der Kern des Problems, das hat auch dieser Beschatter begriffen, ihre Freundin heißt „Punkt“ und das andere Paar wird „Zeile“ und „Umschlag“ getauft.<sup>48</sup> Indem der Berichterstatter Maron und ihren Freunden generische Bezeichnungen oder Attribute von schriftlichen Texten verleiht, und dabei für die beobachteten Personen ein schriftliches Doppelleben und eine eigenartige Archividetität schafft, verweist er auf den engen Zusammenhang zwischen Praktiken der geheimdienstlichen Überwachung und der Praxis der schriftlichen Biographik.

Zusätzlich lässt die Stasi Maron durch Inoffizielle Mitarbeiter (IM) beobachten, vornehmlich durch einen Romeo-Agenten, IMV „Bernd“, der eine Affäre mit ihr anfangen sollte, um womöglich ihre Absichten auf intime Weise auszukundschaften. Dies gelingt ihm nicht, denn zu seinem Leidwesen will Maron sich mit ihm nur unterhalten. Dieser Abschnitt ihrer Stasiakte bietet eine grauenhafte Art von Liebesgeschichte, etwa einer besonders „sachlichen“ aber auch objektivierenden Romanze, die 100 Seiten ihrer Akte füllt. Auf diese Weise wird dieser IM zum Autor und auch zum dezidiert unromantischen Held eines billigen Groschenromans, in dem Maron als widerborstige, unbezähmbare Herzdame erscheint, die trotz der netten Mitbringsel von Sekt, Schnaps und Kognak seine Liebkosungen kalt zurückweist.<sup>49</sup>

Im Februar 1980 reicht Maron durch den Verlag das leicht veränderte Manuskript bei der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel ein.<sup>50</sup> Sie

---

48 BStU 6784, Bd. 2, Bl. 125.

49 Vgl. BStU 6784, Bd. 4, Bl. 321.

50 Vgl. BA Bl. 22.

erklärt, dass sie keine weiteren Änderungen vornehmen will, und stellt sogar ein Ultimatum: „Entweder es komme so wie es jetzt ist oder gar nicht“, wie ein Memorandum vom Stellvertretenden Kulturminister an den Minister vom 12. Februar 1980 festhält.<sup>51</sup> Eine Druckgenehmigung wird dennoch nicht erteilt. Als Maron erfährt, dass weitere Änderungen an ihrem Buch erwartet werden, wendet sie sich auf der Leipziger Buchmesse an den westdeutschen S. Fischer Verlag. Sie möchte ihr Buch im Druck sehen, wie sie in ihrem Werk *Pawels Briefe* vermerkt. Obwohl ihre Mutter Bedenken äußert, das Buch bei einem Westverlag zu veröffentlichen, tut sie es trotzdem: „Aber du würdest das Buch doch nicht in den Westen geben, sagte Hella. Bestimmt nicht, sagte ich, niemals.“<sup>52</sup> Auf diese Weise gibt sie ungewollt dem „securitization loop“<sup>53</sup> neuen Antrieb, nach dem der ursprüngliche Akteur der Versicherheitlichung, hier die Stasi, neue Verhältnisse oder Kontexte schafft, nämlich die Zensurmaschinerie, die zu weiteren Prozessen der Versicherheitlichung führen und zu einer erneuten Beurteilung des Sicherheitsrisikos, das Maron und ihr Werk bedeuten. Es folgen weitere geheime Einschätzungen im Jahre 1980, die acht neue operative Pläne und Vorschläge, wie man ihr widerborstiges Verhalten in den Griff bekommen kann, hervorrufen.<sup>54</sup> Zuletzt macht sie sich anderer Straftaten schuldig – (etwa nach § 219 der „Ungesetzlichen Verbindungsaufnahme“ und nach § 220 der „Staatsverleumdung“).

Um dem daraus resultierenden Schachmatt zu entkommen, gelingt es Maron im Jahre 1983, ein Einjahresvisum für den Westen zu erlangen. Das Regime schwankt zwischen dem Wunsch, sie wie Biermann auszubürgern und sie zurückzugewinnen. Es werden ihr unernste Publikations-Angebote gemacht, ihr Buch doch noch in der DDR zu veröffentlichen, und es wird wiederholt gedroht. Maron ist sich dessen bewusst, was es bedeutet, in die Sicherheitsmaschinerie geraten und gefangen zu sein. Dennoch lässt sie sich die Diskriminierung nicht gefallen und streut Sand in das politische Getriebe, wo sie nur kann. Als sie 1984 eine Verlängerung ihres Visums beantragen will, wird ihr vorgeschlagen, permanent auszureisen, was sie fast empört ablehnt mit der Gegendrohung: „Los werden Sie mich nicht“. Ferner, die Entscheidung ihren Reiseantrag abzulehnen, mache sie „nicht freundlicher“, behauptet sie, wie in ihrer Akte wiedergegeben

---

<sup>51</sup> BA Bl. 23.

<sup>52</sup> Maron 1999, 194.

<sup>53</sup> Strukov/Apryshchenko 2018, 10.

<sup>54</sup> Vgl. BStU 6784, Bd. 1, Bl. 100.

wird.<sup>55</sup> So enthält ihre Akte nicht nur die Geschichte ihrer intensiven Überwachung durch die Stasi, sondern auch die beachtliche Geschichte ihres Widerstands gegen die schwerfälligen Steuerungsversuche seitens der Staatsmacht.

Die Fallgeschichte Marons ist stellvertretend für viele der Operativen Vorgänge, die Mitte bis Ende der siebziger Jahre gegen zahlreiche Schriftsteller und andere initiiert wurden. Waren Schriftsteller bis 1974 keine Hauptpriorität in der Überwachung der Kultur,<sup>56</sup> so sollte sich dies bis 1976 schlagartig ändern, als sich die Zahl der Operationen gegen Schriftsteller fast verdreifachte.<sup>57</sup> Wie diese anderen Autoren wurde Marons Leben von den Sicherheitskräften als besonders „biographiewürdig“ erachtet, weil sie sich allein durch die versuchte Publikation eines Romans des Tatbestandes der „Staatsfeindlichen Hetze“ schuldig machte. Das Profil eines Staatsfeindes, das durch die Sicherheitsdiskurse in den Akten entsteht, hat einerseits stereotypischen Charakter – Maron soll den Staat durch ihren Roman verächtlich machen oder verleumden. Andererseits ist das klischeehafte Bild der weiblichen Staatsfeindin, die aus sexuell motiviertem Haß gegen den Staat intrigiert, außergewöhnlich. Einzigartig und auf das individuelle Profil grob zugeschnitten sind auch die entsprechenden Maßnahmepläne zur Bearbeitung von Maron als „feindlich-negativem Element“. Diese berücksichtigen nicht nur Marons familiäre Herkunft als Tochter eines ehemaligen Ministers, sondern auch einige vermeintliche Charaktereigenschaften wie ihr Liebesleben und ihren persönlichen Lebenswandel. Die Einbettung dieses Zerrbilds einer Staatsfeindin in die extrem paranoiden Sicherheitsdiskurse führt in der Folge zur Anwendung von Sondermaßnahmen bzw. Repressalien. Diese schließen sowohl die lückenlose Überwachung von Haus, Telefon und Wohnung ein als auch den Einsatz von mehreren Informanten, inklusive eines Romeo-Agenten, der eine intime Beziehung mit ihr anfangen sollte.

Als Figurationen und Speicher dieses Wissens legen die Stasiakten zu Marons Fall Zeugnis davon ab, wie bis in die späten siebziger Jahre hinein kritische Personen zum Staatsfeind gemacht wurden, ohne dass sie es wollten. Die Akten bezeugen die nahezu unbezwingbare Macht der Worte, indem sie extreme staatliche Einmischung und Repression gerechtfertigt erscheinen lassen. Die Stasiakten und ihre biographischen Fragmente und Skizzen sind somit die diskursiven Mittel, mit denen das Leben von

---

<sup>55</sup> BStU 6784 Bd. 5, Bl. 199.

<sup>56</sup> Vgl. Walther 1996, 165–167.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., 168–169.

kritischen Stimmen in der Republik fremdgesteuert wurde. Diese Mittel bestehen aus einer Mischung von Medien und Gattungen, die meisten aber sind diverse Texte biographischer Provenienz. In diese Texte sind gelegentlich auch Fragmente von anderen Gattungen eingebettet, etwa der skurrilen Gattung der Spionage-Romanze. Alle Eintragungen fügen sich systematisch zu einem bürokratischen Profil zusammen, das einer strengen Logik verschrieben ist: der eines Staatsfeinds, der im Begriff ist, eine Straftat zu begehen.

Marons Dossier erzählt eine Vielzahl an kürzeren und längeren Geschichten aus ihrem Leben, Faktisches und Verifizierbares, etwa Daten- und Ortsreferenzen, aber auch Fiktionales, wie verleumderische Profile, die an Rufmord grenzen. Diese Geschichten und deren Herrschaftswissen wurden durch fragwürdige Mittel beschafft, etwa durch Einsatz von versteckten Kameras und Mikrofonen, oder durch die Einschleusung von geheimen Romeo-Spionen oder ‚falschen‘ Freunden, die Informanten waren. Ihre Bilanz ist ernüchternd: Denn sie zeugen von massiven staatlichen Eingriffen in die Privatsphäre und Rechte des Einzelnen. Marons Akte steht exemplarisch für geheimdienstliche Biographien, die wie viele Überwachungsidentitäten heutzutage ganz besondere Lebensbeschreibungen mit reellen existentiellen wie reputationellen Folgen für die Individuen sind, die das Ziel politischer Disziplinarmaßnahmen waren. Das heißt, um zur eingangs aufgeworfenen Fragestellung zurückzukehren, der Unterschied zwischen postkommunistischen Überwachungstechniken und denen der Stasi war die Erfahrung von Hohenschönhausen als Möglichkeit und Wirklichkeit. Genauer: Stasi-Biographien konnten im schlimmsten Fall zu einer Haftstrafe in Hohenschönhausen, Bautzen oder einer anderen Strafvollzugsanstalt führen. Die Überwachung durch Facebook eben nicht. Anders als in einer Demokratie konnten die ‚Archiv-Doppelgänger‘, die eine repressive Staatsmacht kreierte, durchweg alle reelle existentielle Folgen für die von der Stasi Biographierten haben. Zwar waren die Doppelgänger und die geheimen Lebensgeschichten vertrauliche amtliche Dokumente eines spätotalitären Regimes, die nur für den Dienstgebrauch bestimmt waren. Dennoch muss man die Stasi-Biographien trotz oder gerade wegen ihrer konspirativen Beschaffenheit als besonders perfide politische Sprechakte betrachten, wobei nicht das Zeichen oder die Repräsentation, sondern die Äußerung selbst als Handlung fungierte. Aus diesem Grund können die Akten für die Biographik immens lehrreich sein, und umgekehrt: Die Biographik kann für die Lektüre der Akten von Gewinn sein, selbst dann, wenn das Archiv als verfälschte Quelle vergangenen Lebens anmutet, als verzerrtes

Fremdbild eines als subjektiv erlebten Lebens, oder als fragmentiertes denunziatorisches Bild eines Lebens von Außen. Denn die Akten und ihre Wahrheit kann und muss man jetzt anders lesen, gegen den Strich und aus dem diktatorischen Kontext herausgerissen. Man muss sie einer empathischen Re-Lektüre unterwerfen, etwa als Zeichen von Marons Widerstandsfähigkeit, Zivilcourage oder ihres trotzigen Widerstandes gegen das Herrschaftswissen des Regimes. Nur aus dem ursprünglichen Kontext der Verleumdung und Versicherheitlichung herausgerissen, können die Akten eine sinnvolle Wiederverwendung finden und somit weiterhin zu einer erhellenden sozialen Phänomenologie des Lebens unter dem Kommunismus beitragen.<sup>58</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

### ARCHIVE

- BStU 131** BStU MfS A 131/76 6 Bde.  
**BStU 6784** BStU, MfS AOP 6784/89 8 Bde.  
**BA** Bundesarchiv DR 1/19.910

### SONSTIGE FORSCHUNGLITERATUR

- O.A. 2016** O.A: Rassistisches Profiling. Begriff und Problematik. <https://www.humanrights.ch/> (27. April 2018).  
**Austin 1986** Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words). Übers. Eike von Savigny. Leipzig 1986.  
**Bathrick 1995** Bathrick, David: The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR. Lincoln/London 1995.  
**Behnke 2013** Behnke, Andreas: NATO's Security Discourse After the Cold War: Representing the West. London / New York 2013.  
**Biermann 2016** Biermann, Wolf: Warte nicht auf bessere Zeiten. Die Autobiographie. Berlin 2016.  
**Braun 1991** Braun, Volker: Monströse Banalität. Die Zeit, 22. November 1991. In: <https://www.zeit.de/1991/48/monstroese-banalitaet> (20. Januar 2020).  
**Bucher 1999** Bucher, Hans-Jürgen: Medien-Nachbarwissenschaften III: Linguistik. In: Leonhard, Joachim-Felix u. a. (Hrsg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Berlin / New York 1999. 1. Teilband, 287–309.  
**Buzan / Waever / de Wilde 1998** Buzan, Barry / Waever, Ole / de Wilde, Jaap: Security. A New Framework for Analysis. Boulder/London 1998.

---

<sup>58</sup> Vgl. Lewis 2016, 28.

- Capp 1993** Capp, Fiona: *Writers Defiled. Security Surveillance of Australian Authors and Intellectuals*. Melbourne 1993.
- Glajar/Lewis/Petrescu 2016** Glajar, Valentina / Lewis, Alison / Petrescu, Corina L. (Hrsg.): *Secret Police Files from the Eastern Bloc. Between Life Writing and Surveillance*. New York 2016.
- Glajar 2019** Glajar, Valentina: *The File Story of Securitate Officer Samuel Feld*. In: Glajar, Valentina / Lewis, Alison / Petrescu, Corina L. (Hrsg.): *Cold War Spy Stories from Eastern Europe*. Lincoln 2019, 29–69.
- Hilmes/Nagelschmidt 2016** Hilmes, Carola / Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): *Christa Wolf-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016.
- Joachimsthaler 2009** Joachimsthaler, Jürgen: *Reiner Kunze*. In: Schmitz, Walter / Bernig, Jörg (Hrsg.): *Deutsch-Deutsches Literaturexil: Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden 2009, 407.
- Jones 2011** Jones, Sara: *Complicity, Censorship and Criticism. Negotiating Space in the GDR Literary Sphere*. Berlin / New York 2011.
- Klein 2009** Klein, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorie*. Stuttgart 2009.
- Lehmann 1996** Lehmann, Joachim: *Die Rolle und Funktion der literarischen Intelligenz in der DDR: Fünf Anmerkungen*. In: *Der Deutschunterricht* 5 (1996), 59–67.
- Lehming 2013** Lehming, Malte: *NSA oder Stasi: Wer ist schlimmer?* In: *Tagesspiegel*, 05. Juli 2013.
- Lewis 2003** Lewis, Alison: *Reading and Writing the Stasi File. On the Uses and Abuses of the File as (Auto)Biography*. *German Life & Letters* 56/4 (2003), 377–97.
- Lewis 2016** Lewis, Alison: *The Secret Lives and Files of Stasi Collaborators. Reading the Files for Narrative Identity and Habitus*. In: Glajar, Valentina / Lewis, Alison / Petrescu, Corina L. (Hrsg.): *Secret Police Files from the Eastern Bloc: Between Life Writing and Surveillance*. New York 2016, 27–55.
- Maron 1999** Maron, Monika: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt am Main 1999.
- Müller 2007** Müller, Reinhard: *„Er liebte die Partei“*. *Herbert Wehner – eine typische Biographie der stalinisierten Komintern?* In: Buckmiller, Michael / Meschkat, Klaus (Hrsg.): *Biographisches Handbuch zur Geschichte der Kommunistischen Internationale. Ein deutsch-russisches Forschungsprojekt*. Berlin 2007, 148–169.
- Naumann 2019** Naumann, Myriam: *Archivethik und Autobiographie: MfS-Akten zur eigenen Person nach 1989*. In: Großbölting, Thomas / Kittel, Sabine (Hrsg.): *Welche „Wirklichkeit“ und wessen „Wahrheit“? Das Geheimdienstarchiv als Quelle und Medium der Wissensproduktion*. Göttingen 2019, 279–296.
- Pergande 2018** Pergande, Frank: *Opfer der Stasi*. In: *FAZ Sonntagszeitung*, 22. April 2018, 10.

**Rathenow 1992** Rathenow, Lutz: Teile zu keinem Bild oder das Puzzle von der geheimen Macht. In: Hans-Joachim Schädlich (Hrsg.): Aktenkundig. Berlin 1992, 62–90.

**Saunders 1984** Saunders, David: Anecdote in Biographic Representation. In: Reid, Ian / Gunew, Sneja (Hrsg.): Not the Whole Story. Tellings and Tailings from the ASPACLS Conference on ‚Narrative‘. Sydney 1984, 125–31.

**Strukov/Apryshchenko 2018** Strukov, Vlad / Apryshchenko, Victor (Hrsg.): Memory and Securitization in Contemporary Europe. London 2018.

**Vatulescu 2010** Vatulescu, Cristina: Police Aesthetics. Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times. Stanford, CA 2010.

**Wagner 1993** Wagner, Bernd: Stasi-Gift. Über Akten, Verbände, Literatur und einige IMs. Europäische Ideen. StasiSachen 84/4 (1993), 7–147.

**Walther 1996** Walther, Joachim: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1996.

**Wollenberger 1992** Wollenberger, Vera: Virus der Heuchler. Innenansicht aus Stasiakten. Berlin 1992.





---

MAJA PETROVIĆ-ŠTEGER

## CALLING THE FUTURE INTO BEING: TIMESCRIPTING IN CONTEMPORARY SERBIA

*My effort here is not to finally ,know‘ them  
– to collect them into a good enough story  
of what’s going on –  
but to fashion some form of address  
that is adequate to their form.<sup>1</sup>*

We typically understand a portrait as an artistic representation of a person (or group) evoking the sitters’ mood through a central attention to faces. What would it mean to propose a portrait of a society, rather than an individual? What kind of claim is being made in suggesting there are ways of talking, acting and experiencing shared across a society; and that these ways are such that they can be grasped and represented by a portrait? What would such observation and portrayal allow?

Anthropology has a long-standing interest in understanding people’s representational economies. Most particularly the discipline is marked by detailed observations and analyses of how selfhood emerges through cultural and social practices – under rubrics both of ‘self-fashioning’ and group behaviour that depends on, or effects, a differentiation of roles or persons. Various anthropological projects, both in the past and the present, attend to how people make and unmake themselves, how they represent themselves to themselves and to others. How, for example, do they enact face-saving and managing the perceived ‘damage’ done to their self- or community image? How do they practice self-distancing and

---

<sup>1</sup> Stewart 2007, 4.

self-denying; how do they project or affirm themselves? In other words: how are they self- and sense-making of the relations and the world they inhabit? In these investigations, notions of selfhood and representation are never taken for granted, never reified. Both the notion of self and the process of representation are understood as deeply implicated in relations with other subjects' and communities' histories, experiences, modes of reasoning and strategies of autopoiesis and self-representation. There can be no selfhood apart from the collaborative process of figuration.<sup>2</sup>

For the past decade, my own anthropological research has focused on modes of self-formation and self-representation in contemporary Serbia. I have a longstanding interest in the relationship between subjectivity, intimacy, the representable, the political and notions of time. This chapter will address different instances of people's self-narration and -enacting, how they compose and circulate portraits of themselves in speaking of their troubled pasts, uncertain present and their notions of the future. It will specifically look at how people in a highly politicised southern European context talk about themselves in relation to their possible futures, especially as these representations involve specific conceptual and material practices.

#### TIMESCAPES OF CONTEMPORARY SERBIA

In their 2019 book *The Anthropology of the Future* Rebecca Bryant and David Knight write about vernacular timescapes, periods, defined by epochal thinking, in which people individually experience culturally-defined temporal orientations appropriate to particular kinds of activity. These periods, as categories of experience, may be designated loosely in thematic terms: people go through Times of War, Times of Healing, Times of Crises or Times of Prosperity.<sup>3</sup> How would one characterise the vernacular timescape of contemporary Serbia?

Almost 30 years have passed since the Yugoslav wars started. The energies that sustained both nationalistic and antinationalistic fervour in Serbia seem largely to have lapsed. In comparison to ten or twenty years ago, many Serbs profess a willingness to adopt a sharper mode of self-scrutiny. Looking back on what happened, some confess to frustration and shame; others claim that they were, and still are, unjustly ostracized and stigmatized for

---

<sup>2</sup> Battaglia 1995.

<sup>3</sup> Bryant/Knight 2019, 64.

everything that went wrong during the wars. But the overall feeling is that people seem more willing not only to reckon with, but to move beyond the past; they feel they have been stuck in its mire for too long.

Calls for moving beyond the past, though, are not always made in a mood of high energy. A number of respondents to my ongoing Serbian fieldwork complain they are running on empty. For the last ten years, I have witnessed continual lamentations about how the collective psychic energy of people in Serbia has been leeches or washed away. My respondents feel exhausted not just on account of the wars, or because of the conflicts' economic or psychological consequences, they claim, but as a result of Serbia's current 'political and mental ecology'. They describe this environment as impure, stagnant, treacherous. They feel they are continuously hectored by their political and economic leaders, whom they describe as despotic and predatory. The government is accused of fostering, not just failing to relieve, conditions that affect all of society: poverty is very deep; the budget is in deficit; criminal networks are untouched; public administration is opaque and frequently incompetent; public infrastructure is wrecked; the judiciary is corrupt, and all kinds of discrimination run riot. In the words of Dušica, a retired professional dancer and my longtime interlocutor: "Our lives have lacked balance for too long. We are neglected as a society. We live in a perpetual state of uncertainty – rudderless. People crave change, but no one believes in change anymore [...]. All the time we exaggerate emotively about our past, criticise our present and feel we have no future."

How do vernacular timescapes come into being? Political or economic constructions of hopelessness often go hand in hand with a mentality of self-defeat. But should timescapes only be measured by and explained with political and economic standards? What decides which sets of narratives will become most prominent in everyday consciousness when people try to explain themselves and their own, as well as collective experiences, of time? Especially in a country, represented by media and academia, through an accentuated relation to conflict past, discrimination, and all kinds of frustrations.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> The chapter is built on a project that aimed to break through a theoretical and ethnographic impasse that has baulked past scholarly portrayals of contemporary Serbia. Even when taking up Serbia as a postsocialist and postconflict society, most scholarship has found itself compelled to reinscribe the cliché of the Balkans as a tinderbox, a powder keg always about to blow (see Todorova 1997; Bjelić/Savić 2001). "Orientalising", "exoticising", "historicising" and "self-othering" representations are biased and – crucially – leave little or no theoretical space for a consideration of the region's future (Goldsworthy 1998; Đerić 2005; Hayden 2014).

If the past – a national past – is experienced as impaired, and the present as deficient and humiliating, how does one think and act about the future? What kinds of future attempt to come into being? How do people living in these times of effort deal with what does not yet exist? Looking at the material I have collected over the past 10 years, the interviews and memories consist mainly of narratives of loss, fatigue and hopelessness similar to Dušica's. They are full of people who, apparently randomly, let their contempt for the society they live in leak out as the subtext of their conversation, in almost a stream-of-consciousness way. Complaint is, of course, a popular cultural form of communication in Serbia. But did I capture all of what it means? What about the other side of Serbia's imagined vernacular timescape, its underbelly? As well as hopelessness, or despair in the absence of a future, are some people expressing hope? If so, then in what mode? What are their strategies for summoning the future – for mediating it, not in a technologically enhanced way, but through the implications of their actions and practice? How may one approach these alternative portraiture of a society and alternative conceptions of the future anthropologically?<sup>5</sup>

#### IDEATIONAL ALTERITY

This chapter, together with its broader context, builds on a significant body of ethnographic and archival research on Serbia tapping into the notion of time, dreams, precarity, hope and national psychology.<sup>6</sup> But it also takes inspiration from studies that examine contemporary historical junctures in which it seems especially important to “command” the world, given a state of both crisis and, potentially, beginning.<sup>7</sup> Being interested in the practices

---

**5** Many still feel emotionally and politically possessed by the war. But their conception of the past as something to understand, reckon with, break from, supposes a certain orientation towards the future. I argue that even documented instances of paranoia, contradiction and group-think, when these merge, can be taken as ways of rendering a passage into the future thinkable, and of beginning to discuss their hopes from themselves and for society (see Petrović-Šteger 2013, 2016, 2018).

**6** Čolović 2002; Bjelić/Savić 2002; Djerić 2006; Jansen 2013, 2014; Naumović 2009; Živković 2011; Greenberg 2011; Bošković 2017.

**7** These incongruous expectations often imply, on people's part, the engagement of a so-called ‘method of hope’, as defined by Hirokazu Miyazaki (2004) as a specific mode of managing knowledge that allows the present to move into the future. In hoping, people recognise the possible reflexivity of their feelings (hope, fear, enthusiasm, trepidation) towards what happens to them. Hope is

capable of imagining alternative scenarios and envisioning the societal good, I started around 2004 not only to pay attention but to seek out the individuals, collectives and processes that gesture towards the notion that the conditions in which a life is lived are conceivably changeable.

Seeking to parlay a different, better future into being is nowadays often associated with the ethos and practices of social entrepreneurs. I chose therefore to focus on people who claim to be able to respond, actively and innovatively, to the notion that the time they live in requires an immediate, real and pragmatic restructuring of people's political, social and economic ways of living. My research was less concerned with 'social entrepreneurship' in its legal or economic definition, than it took that formula as a label for different sets of practices through which people project hope – not as a political project, but as a palpable set of actions through which they try to put forward an alternative to current conditions. I sought to identify practices capable of offering tools and scripts for action that escape the usual etiquettes of mainstream or countercultural thinking and acting, while being oriented towards collective wellbeing in the future.

I started, then, to work with collaborators and respondents in the fields of urbanism, public health, education, and migration. Since my concern was not just with economic reform, I also followed the work of various architects, planners, educators, cosmologists, biological archaeologists and inventors. Other interlocutors included public intellectuals, traditional musicians, sport gurus, herbalists and painters. The aim was to gauge which practices, and whose, are recognized as unusually resourceful, inspirational, oriented towards the common good, or capable of offering cognitive tools escaping the usual etiquettes of mainstream, countercultural and visionary ways of thinking and acting. This chapter passes on some of my interlocutors' ideas, giving some colour and context to what it means to think alternatively about time in present day Serbia.

#### DIRECTING INTO PURPOSEFUL CREATION

I first learned about Ivan, a 43-year-old industrial archaeologist, through a newspaper story on the feats of a Belgradian collective interested in

---

thus seen not only as an emotional state or strategic moment, but as a method through which a radical temporal orientation may be forged (Miyazaki 2004). See also Moore 1990; Bloch 1955/1995; Harvey 2000; Hage 2003, 2015; Crapanzano 2003; Zournazi 2003; Miyazaki 2004, 2006; Guyer 2007; Graeber 2007.

underground urban geography. What really got my attention was how he described their project to the journalist. I got in touch on the basis of a Google search that gleaned a few biographical details.

Ivan grew up as an only child partly in Belgrade, partly in Moscow, and is a great connoisseur of modernist architecture, Serbian intellectual circles of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, augmented reality and the literature of what he calls “the collective subconscious”. In the last 15 years, he has encouraged and carried out a variety of ambitious short- and long-term projects exploring the industrial heritage of Belgrade and other Serbian towns. Along with four other permanent and many other occasional members of the collective, Ivan explores the material and conceptual traces of both ancient and modern settlements (including WW II factories and airports). Through a series of different engagements, workshops, lectures, research projects and sometimes TV shows, the collective seeks to educate the public regarding certain lesser-known aspects of Serbian cities, aiming to preserve cultural and historical spaces. He understands his activities as a form of activism akin to social entrepreneurship. Since we met one August morning four years ago, I have spent a long time walking in and under the city and talking with him, and other members of the collective, about generational affiliation and habits, the legacy of the Roman Empire in the Balkans, the “mindset of Serbian society” and time. “As a society”, says Ivan,

we are split into two. Cut in half by the times we live [*raspolučeni u vremenu*]. The media, the government, even some respected public intellectuals, all in their own way, keep projecting this idea to the people that we are standing at some virtual crossroads – where we have to decide whether to go back, to retrace the path of some imaginary past, or to go forward to a ‘better future’. But in reality, there is no such crossroad. We stand in one place, we’re stuck in a very strange cocoon ... Well, if I just observe what happened to most people of my generation ... I know so many people who were amazing figures twenty, even fifteen years ago. Despite the whole mess of the wars, they were extraordinarily creative individuals, full of grand ideas, with very concrete plans to realising them. Yet look at them now. Most of them seem in deep anaesthesia. They take deep dives all the time into some quiet nihilism, into self-deception, pragmatism, hangovers, anger ... Serbia is definitely not an easy place to live in. Everybody’s trying hard to survive financially ... But the problem is that people keep amputating themselves, giving up their plans ... Today, no one

would recognize my friends as top musicians or scientific geniuses, though they were once ... And do you know why? Because in the meantime they have got tired and frustrated. They adopted cynicism as their easiest, the default position for so much of the structure of their daily life and interactions ... But, cynicism is a barren attitude. A cynic spits on everything, but examines nothing ... This is why one must constantly move, act, work, create. Trust. Every day. Consciously ... This place [Belgrade and Serbia] must be protected, made clean, in a calm, loving way ... Our views and ways of seeing need to be made clear. Directed into purposeful creation.<sup>8</sup>

A few months and conversations later, he said:

This moral decay people talk so much about ... you know, I see it differently. It's true that society is rotting. Politics right now and the entertainment nomenklatura mean there's a consumer mentality and trashy aesthetics in every area of life. But I'm sure that Serbia will survive this period of savagery. You know how much savagery it has overcome over the past two millennia? Look at these wonderful buildings [he points his hand towards Makedonska and Hilendarska streets]. They are eternal. Dirty, with streaks on their facades ... but even the cracked ones are still beautiful. I always tell my friends, those who look at the buildings long enough will see the faces of the people who made them in them. Every building is a store of the imagination of their builders, their designers, of those who bequeathed them to us. Their current neglect cannot overshadow their beauty. All these genius architects and wealthy industrialists who knew which architects to trust ... they knew how to look ahead. They paid attention to how aesthetically and conceptually harmonious Belgrade could be. People used to build buildings for eternity, not on commission. Now that is an elevated way of thinking! And of understanding yourself. Buildings like those, parks like these, all these urban structures, this will outlive us ... Architecture is a very concrete connection between space and time ... Look left and right down the street now, just look and you will see time expanding, spilling over yards, streets, corridors. Exactly such fragments of time, that we call Ottoman, baroque, art

---

<sup>8</sup> This and all the following translations from Serbian were done by the author of the article.

deco, socialist, provincial, urban ... all these together provide the dynamics of this street. They are the basis of its dignity and harmony. They remind us how the built environment can look like and how it can make us feel, especially today, when only cheap nonsense is ever built ... But, you know, I really believe that reasonable times will come again. The younger generations are fantastic. My students are amazing, intellectually agile, fast, capable. Motivated. Brave. They know how to turn to each other, to organize themselves, help each other, immediately translate ideas into concrete proposals. They trust each other ... I don't know ... maybe one can trust oneself and others with such an open heart only when one is young ... I don't know, but what I see is good. The other day, a student kept talking about how excited he was about Stanojević<sup>9</sup> and Petronijević.<sup>10</sup> Can you imagine? Do you understand who their role models are? Visionaries!" [He smiles wolfishly.] "That's why it's redundant and so silly to roll your eyes and moralize over that idea we live an awful present. No, we live in a time we share with some amazing ancestors and with future inventors and creators. New generations will come and build and think even more beautifully and harmoniously. We're just in a rough phase right now ... So what we have to do is to gently take care of our ancestors and successors. And carefully handle our time. To understand and relax into it, putting our energy into thinking clearly and understanding the different connections we have to the past and future. Time is on our side. All we have to do is to trust it. Trust in a responsible way, so that in interim we can work and create things in its favour.

Branko, a designer of educational toys for children of migrants, has other thoughts about the future:

Our society became deeply stratified over the past 25 years. Some people, of the same background and education as everyone else, have serious

---

**9** Djordje Stanojević was a physicist, astronomer and rector of Belgrade University, pioneer of electrification and industrialization in Serbia, author of the first scientific works in astrophysics in Serbia. Thanks to his work Belgrade was granted the thermal power plant in 1893, only 12 years after the first such plant was built in the world.

**10** Branislav Petronijević, born in 1875, was a Serbian philosopher, theoretical physicist, mathematician and astronomer known for his writings on celestial mechanics.



money, while others can barely make ends meet. But not everything here is in a state of coma. Whoever works to enrich this place, to start interesting projects ... they are bound to leave traces. What people have to understand is that it is equally important to urge ideas, as it is to push material things. To look for them, to source them, to renew them [...]. I have an aunt who likes to repeat that blockbuster phrase, "It is not what you get, it is what you become". But I do not think that applies to Serbia. Here, what you get, in terms of your own and society's legacy, really counts. But it's also what you do with it. And ... even if everyone does remain as if they're in a coma, our material culture would still have a lot to say to us. We have a rich history. A history that tells us people went through longer lasting adversity than we're going through right now.

#### VISIONS OF THE FUTURE

There are a number of things one could point out at this juncture. I will focus on a few. The social is often expressed in economic and political terms. Politics and economics are sometimes taken to comprise a form of metalanguage in which people come ultimately to express their emotions about the times in which they live, or their loves and fears. Yet, not everything is a matter of politics and economics.

During this research I spent time with women and men of different ages, different backgrounds and vocations. Many are less articulate than the two men who have just spoken. Yet almost all were highly critical of the usual language for gauging public opinion, and of its familiar contradictions and politics. In that sense, they were invested in wanting to change how national debates are framed on questions to do with people's health, education, and wellbeing. In one way or another, they stress that through their work, they wish to recalibrate Serbia's language for discussing society and politics. They see their own projects (whether as radiologists or local herbalists) as vitally linked to processes of making others take a renewed interest in contemporary social, environmental and political issues. Moreover, they also want to catalyse people's processes of 'self-understanding'. Some have called that process a corrective rewiring or broadening of the Serbian mind. A process of building of new individual and social imaginations, as visions that may potentially create the conditions for change.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> See also Zournazi 2002.

Although I argue that the whole of social life should not be seen through the lense of politics only, I did regularly press my interlocutors on how politically active they seek to be. Some saw their work as directly linked to politics. Ivan, for example, was an active figure in the OTPOR movement, which was central to the overthrow of the Milošević regime in 2000, and had spent time in prison. Similarly, Branko was detained for a month for taking part in anti-government demonstrations only last April (2019). Yet they talk about their actions as larger than politics. Others yet oppose the idea of overt political activism, and do not identify their projects as calls for major change (arguing that these are sometimes utopian and rest on unrealistic, politicized projects). Their calls most of the time were not calls for revolution. Rather, they seem to be calling for creation of ‘parallel systems’ in both intellectual and practical space that will, at some point, acquire their own critical mass and momentum.

Besides constantly tinkering with new devices, possibilities and timescales, they are often passionately interested in traditional, local, or old knowledge – trying to recreate, refashion and set off both conceptual and material castoffs in fresh ways. Importantly, the concepts of precariousness, of a ‘bare existence’ or of lack opportunities (that are so popular with media) do not seem to occupy much of these people’s imagination and working vocabulary. It was a surprise for me to realize that I was rarely speaking about the need for the country to square up to various issues, such as historical injustices, systematic economic unfairness or failures of the political order. Rather, my interlocutors seemed interested in creating forms of material and psychological wellbeing from what they have at hand.

Moreover, the described individuals tend to refer distinctively to time. Ivan and Branko, for example, spoke enthusiastically of scholars, visionaries and rich industrialists, who “put Belgrade in their debt by supporting architects to create elaborate, artistically refined buildings belonging to all eternity”. Other respondents described how various founders endowed the poor or orphans with lasting schools and scholarships. Many draw inspiration for their activities from exemplary acts of bequeathing or endowing, and so caring for others, especially for the poor, a practice in Serbia known since the Middle Ages as *zadužbinarstvo*.<sup>12</sup>

---

**12** *Zadužbinarstvo* denotes a voluntary practice of offering practical support to the community, with connotations not unlike the term ‘charity’. It implies a dedication to good deeds in the form of establishing funds for long-term giving, sometimes entailing a transfer of inheritance and wealth ensuring long-term support for the community.

Unlike the majority of my interlocutors in other research projects, who would frame their own and society's position with invocations of the 'golden 70s and 80s', or 'terrible 90 and two-thousand-and-noughts', these people were concerned with a longer past, making myriad references to Roman times, medieval times, and the Serbia of the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. In my reading, this is not an act of random tapping into 'imaginary pasts' in order to confect some voluntary lineage. It is more an act of stating: if this was done in the past, we can repeat it in the present, and ennoble it. In that sense, their vision of the future is archaeological, disinterred from within the possibilities of our moment and its many pasts. Building up or moving forward seems also to mean digging down.

#### ON CONCEPTUAL POVERTY AND CONCEPTUAL ABUNDANCE

One of Ivan Rajković's conclusions,<sup>13</sup> in an excellent article describing the demoralization of Serbian factory workers, is that anthropologists are too ready to romanticize an idea of the 'inner freedom' of discarded workers, rather than engaging in an analysis of the socio-political conditions which has seen them cast aside. Of course, we should beware of praising ethnographic micro-freedoms – of studying only the micro-worlds in which systemic victims or 'losers' are free to express a local resistance to power. Yet my ethnographic experiences of the last four years suggest that it can be equally wilful – equally a sop to academic populism – to be nothing but ironic about people's orientations to the future and to their expressions of hope. Many in Serbia remain possessed by the war – a typical motif of academic literature and popular culture; but equally some, as I have seen, are going to great lengths at trying to co-create people's collective understanding of the present, their sense of a vernacular timescape.

I argue that what these people are doing can be understood as healing and empowering. This case can be made with reference to specific projects – my respondents' work with refugee children, or educating others about the cultural and historical aspects of a network of underground tunnels, and so on. Yet their more influential work may be conceptual.

This is how Ana, a professional performer of sacred music and mover behind health system reforms, thinks of time:

---

13 Rajković 2017.

Serbia must be cleansed of its build-up of negative ideas, its residue of negative thoughts .... And deep cleansing is, amongst other things, effected by performing and listening to spiritual music ... People have to pay attention to how their thoughts are good and their acts beneficial. Useful. Responsible ... We may not be able to see the future. But we can examine the past, many pasts ... Anyway, the Serbian Patriarch Pavle used to say that time is only a duration, something with a past, a present and a future. Now, people can naturally get tired with all that duration [she laughs]. So the right thing to do is to step out of it once in a while. To be able to look forwards and backwards. Not just to see problems, but all kinds of resources at hand. We have some great resources and a resilient young population. What we need is a more supportive environment, in which people could grow outwards from within.

Something that might appear conceptual (performing and listening to traditional sacred music) is, in her eyes – as well as in the eyes of many of her followers – understood as a material intervention into Serbia’s physical and psychic environment. Although Ivan would never subscribe to the idea that sacred music could be mentally cleansing, like Ana, he likewise understands his urban activism as a form of societal healing. His promotion of “the internal harmony, symbolism, spatial history” involves making tours of Belgrade’s underground and protecting its forgotten cultural and social monuments. He keeps explaining he wants to live or nourish the “poverty of imagination” afflicting his countrymen, so that they can see buildings and streets not as debris but as the living relics of different times (baroque, Ottoman and socialist); this would grant the city and its inhabitants a special dynamic, weight and dignity. In that way, caring for the urban heritage, that is, its material body, is at the service of fighting ‘conceptual poverty’ and tends, as it were, to its spiritual body. The manifestations of this mode of care for others are both material and conceptual; they aim to change both people’s circumstances and their ways of thinking.

## CONCLUSION

One important feature any composite portrait would have to bring out is how people hold incoherent ideas and make contradictory demands of their past and future: such demands are often both clear and flexible, even improvisatory. My analytical attention is given to these apparent and

fruitful contradictions and aspires to frame an enquiry on how certain modes of imagining the self and time align people to a social world.

Most people I talk to in Serbia portray their society as a suspicious community, tottering on weak economic and ethical foundations. Serbs' daily concern is to survive, not to get ahead. It is oppressive to people that they have to fight so hard just to stay alive. As they say, it ties them to the past (and the past is something they often feel great unease about). A sense of perspective, though, motivates certain individuals to change and seek a better future.

Starting from that position, the whole logic of my study in its initial stages was to get away from ideas that Serbia could only be understood historically – that, for example, inescapably the most persuasive analogy for situations in contemporary Serbia were ones from its conflict-ridden past. I intentionally turned my attention to images illustrating the precariousness of the present and to those anticipating what may come next, as projected by individual and collectives marked by entrepreneurial visions. I was initially concerned with this future, not with the past.

But, of course, the future lies at one end of a trajectory. For my informants, admittedly not a large subsection of Serbs, responsible trust in the future often means a responsible attitude towards the past. They agree that a genuine restructuring of people's social, economic and political modes of life is needed. Yet they refuse to think Serbia beyond cure and irretrievably corrupt. They do not understand future-oriented thinking merely as a rational act, or a cognitive experiment based on intentions. Rather, they see it as a process that resumes notions of intergenerational care, trust, responsibility, resourcing and different ways of time-scripting. There are ways, they argue, to step out of duration that are shared, to see beyond current exhaustion and tap into longer historical perspectives, or even warp them. In that way, I argue, my interlocutors' visions, in the specific contexts I described, may be read as a form of time standing out against the cultural script of presentism, in which time is read as a precarious, threatening and unhelpful category.

The analysis wants to supplement an image of Serbia as only a depleted space, a space where everyone is exhausted, which has no alternative possible futures. Yes, the Serbia I am documenting is economically starved, spiritually wounded, and historically overwhelmed in different ways. It is also ready, to an extent, to be reshaped by alternative conceptions of what it could become. If we postulate that we can imagine the future only from a present vantage, this material shows that visionary futures are sometimes conceived from the point of view of a (selected)

past. I even had conversations about how the future may influence the past. But that is for another essay.

---

#### ACKNOWLEDGEMENT:

From September 2015 through February 2016 I was a Research Fellow at the Internationales Kolleg Morphomata. There I was exceptionally fortunate to meet, and spend time with, a number of truly inspiring and supportive colleagues. My warmest gratitude goes to Günter Blamberger, who was always generous with his incisive comments, time and encouragement. This article would not have been possible, had I not been supported by Internationales Kolleg Morphomata, as well as Independent Social Research Foundation (UK) and the Slovenian Research Agency which funded the research project *Seizing the Future: A Comparative Anthropological Study of Expectations of the Future in Southeast Europe* (J6-1804).

---

#### REFERENCE LIST

- Battaglia 1994** Battaglia, Debora. Rhetorics of self-making. Berkely / Los Angeles 1995.
- Bjelić/Savić 2002** Bjelić, Dušan / Savić Obrad: Balkans as Metaphor. Cambridge/Mass. 2002.
- Bloch 1955/1995** Bloch, Ernst: The Principle of Hope. Vol. 2. Transl. by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge/Mass. 1995 (Orig.: Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 2. Berlin 1955).
- Bošković 2017** Bošković, Aleksandar: Serbia and the Surplus of History: Being Small, Large, and Small Again. In: Hannerz, Ulf / Gingrich, Andre (ed.): Small Countries: Structures and Sensibilities. Philadelphia 2017, 195–209.
- Bryant/Knight 2019** Bryant, Rebecca / Knight, David: The Anthropology of the Future. Cambridge 2019.
- Crapanzano 2004** Crapanzano, Vincent. Imaginative horizons; an essay in literary-philosophical anthropology. Chicago 2004.
- Čolović 2002** Čolović, Ivan: Politics of Identity in Serbia: Essays in Political Anthropology. Transl. by C. Hawkesworth. New York 2002.
- Đerić 2006** Đerić, Gordana: Među javom i med snom: O balkanizmu i neuspehu konstruktivizma u Srbiji: pogled iz prošlosti. In: Filozofija i društvo 31/3 (2006), 195–219.

- Graeber 2007** Graeber, David: *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*. Oakland/CA 2007.
- Greenberg 2011** Greenberg, Jessica: *On the Road to Normal: Negotiating Agency and State Sovereignty in Postsocialist Serbia*. In: *American Anthropologist*, 113/1 (2011), 88–100.
- Guyer 2007** Guyer, Jane I.: *Prophecy and the near future: Thoughts on macro-economic, evangelical, and punctuated time*. In: *American Ethnologist*, 34/3 (2007), 409–421.
- Hage 2003** Hage, Ghassan: *Against paranoid nationalism: searching for hope in a shrinking society*. Annandale/NSW, Australia 2003.
- Hage 2015** Hage, Ghassan: *Alter-politics. Critical anthropology and the radical imagination*. Melbourne 2015.
- Harvey 2000** Harvey, David: *Spaces of Hope*. Berkeley 2000.
- Hayden 2014** Hayden, Robert: *Self-Othering. Stories about Serbia from Externalised Belgrade Insiders*. In: *American Ethnologist* 41/1 (2014), 187–192.
- Jansen 2013** Jansen, Stef: *On not moving well enough: Temporal reasoning in Sarajevo yearnings for “normal lives”*. In: *Current Anthropology* 55/9 (2013), 74–84.
- Jansen 2014** Jansen, Stef: *Hope for/against the state: Gridding in a besieged Sarajevo suburb*. In: *Ethnos* 79/2 (2014), 238–260.
- Miyazaki 2004** Miyazaki, Hirokazu: *The Method of hope: Anthropology, philosophy and Fijian knowledge*. Stanford 2004.
- Miyazaki 2006** Miyazaki, Hirokazu: *Economy of dreams: Hope in global capitalism and its critiques*. In: *Cultural Anthropology* 21 (2006), 147–172.
- Moore 1990** Moore, Henrietta L.: *“Visions of the good life”: Anthropology and the study of Utopia*. In: *The Cambridge Journal of Anthropology* 14/3 (1990), 13–33.
- Naumović 2009** Naumović, Slobodan. *Upotreba Tradicije*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju/I.P 2009.
- Narotzky/Besnier 2014** Narotzky, Susana / Besnier, Niko (ed.): *Crisis, Value and Hope: Rethinking the Economy*. *Current anthropology* 55/9 (2014).
- Petrović-Šteger 2013** Petrović-Šteger, Maja: *Parasecurity and Paratime in Serbia: Neocortical Defence and National Consciousness*. In: Holbraad, Martin / Pedersen, Morten Axel (ed.): *Times of Security. Ethnographies of Fear, Protest and the Future*. New York / London 2013.
- Petrović-Šteger 2016** Petrović-Šteger, Maja: *Understanding self-care: passing and healing in contemporary Serbia*. In: Peter Bjerregaard et al. (ed.): *Materialities of passing. Explorations in transformation, transition and transience*. London 2016, 113–129.
- Petrović-Šteger 2018** O “Odprtem pogledu”. *Miselne pokrajine in doživljanje časa družbenih podjetnikov in vizionarjev v današnji Srbiji*. In: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 58/3–4 (2018), 7–23.
- Rajković 2017** Rajković, Ivan: *For an Anthropology of the Demoralized: State Pay, Mock-Labour, and Unfreedom in a Serbian Firm*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 24/1 (2018), 47–70.

**Reed 2011** Reed, Adam: Hope on remand. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17/3 (2011), 527–544.

**Stewart 2007** Stewart, Kathleen: *Ordinary Affects*. Durham/London 2007.

**Zournazi 2002** Zournazi, Mary: *Hope: new philosophies for change*. New York 2002.

**Živković 2001** Živković, Marko: *Serbian Dreambook. National Imagery in the Time of Milošević*. Bloomington 2001.



---

MIKE ROTTMANN UND KARENA WEDUWEN

## SPRACHWISSENSCHAFTSPRAXIS

### IM PORTRÄT

# Elise Richters praxeologisches Profil im Spiegel fachinterner Zuschreibungen<sup>1</sup>

*[...] die Stelle zeigt auch, wie sie ihre eigene Wissenschaftlichkeit aufgefaßt wissen wollte: als entsagungsvolle Schwerarbeit im Dienste einer objektiven historischen Realität, nicht als die beflügelte Arbeit eines nach einem eigenen Architektenplan verfahrenen Historikers [...].*  
Leo Spitzer über Elise Richter, 1948<sup>2</sup>

#### I.

Wie werden akademische Biografien erzählt? Auf dieser – und auf der wissenschaftshistorischen – Neugierde auf die „stillschweigenden“, alltäglich vollzogenen und damit epistemisch einflussreichen Arbeitspraktiken von Geisteswissenschaftler\*innen gründet das vorliegende biografiehistorische Experiment.<sup>3</sup> Vor rund 15 Jahren und im Anschluss an das seinerzeit bereits etablierte Interesse der *science studies* für naturwissenschaftliche Alltagspraktiken hat die Wissenschaftshistorikerin

---

<sup>1</sup> Wir danken Günter Blamberger, Adrian Robanus und ganz besonders Ludwig Jäger für kritische Lektüren und instruktive Hinweise.

<sup>2</sup> Spitzer 1948, 337.

<sup>3</sup> Martus/Spoerhase 2013, 221.

Lorraine Daston die Frage aufgeworfen, wie geisteswissenschaftliche Akteur\*innen fachrelevante Arbeitstechniken erlernen.<sup>4</sup> In der Tat haben praxeologisch interessierte Wissenschafts- und Fachgeschichten unterdessen das Bewusstsein für die scheinbar selbstverständlich ausgeführten Arbeitsweisen des geisteswissenschaftlichen Routinebetriebes geschärft und spezifische Techniken entsprechend in den Blick genommen: Lesen, Exzerpieren, Notieren, Schreiben, Diskutieren, Kooperieren, Lehren – um nur einige konkrete Arbeitsformen zu nennen.<sup>5</sup> Wir richten den historischen Fokus auf eine spezifische Dimension geisteswissenschaftlicher Praxis und widmen uns dafür dem fachinternen Diskurs um die akademische Biografie und das wissenschaftliche Werk der Wiener Romanistin Elise Richter (1865–1943), die sich als erste Frau an einer deutschsprachigen Hochschule habilitierte.<sup>6</sup> Hierfür analysieren wir ausgewählte Texte akademischer Kolleg\*innen Elise Richters und gehen so der Frage nach, ob und wie disziplinäres Praxiswissen innerhalb der damaligen romanistischen *scientific community* wahrgenommen und verhandelt wurde.

Für dieses biografiehistorische Experiment stehen die Grundbegriffe einer historischen Praxeologie der Geistes- und Kulturwissenschaften zwar im Hintergrund, doch geht es uns nicht darum, die Arbeitsweisen Richters selbst historisch, basierend auf einer eigenständigen Autopsie ihres Nachlasses und ihres Werkes, aufzuarbeiten. Ziel und Anspruch des vorliegenden Beitrages bestehen nicht darin, die Sprachwissenschaftlerin Richter als akademische Praktikerin zu porträtieren, ihre disziplinäre Bedeutung zu bestimmen oder das umfangreiche, bereits bestehende biografische Wissen faktisch zu erweitern. Da es uns im Anschluss an das praxeologische Programm auch nicht primär um „mentale Prozesse, Theorien oder Ideen“ – das heißt: das sprachwissenschaftliche Werk Richters im engeren Sinn – geht, beabsichtigen wir eine praxeologische Außensicht und beanspruchen dementsprechend keineswegs eine Qualifizierung des Richter'schen Werkes auf fachinternem Niveau.<sup>7</sup>

Als ein Versuch, das für den vorliegenden Band zentrale Interesse an experimentellen Modi biografischen Wissens sowohl aus wissenschaftshistorischer wie aus praxeologischer Perspektive aufzugreifen, stehen anhand ausgewählter Dokumente, die wir als Quellen bestimmen,

---

4 Vgl. Daston 2004, 363.

5 Vgl. Frietsch 2013; einfürend zudem Reckwitz 2003; Martus/Spoerhase 2009; Martus/Spoerhase 2013.

6 Vgl. Maas 2018a; Christmann 1980; Hausmann 2000; Hoffrath 2010.

7 Frietsch 2013, 311.

folgende Fragen im Zentrum: Wie erscheint und welche Rolle spielt die akademische Praxis der Sprachwissenschaftlerin Elise Richter im Spiegel kollegialer Schilderungen und Beurteilungen ihrer wissenschaftlichen Biografie und ihres sprachwissenschaftlichen Werkes? Welche ihrer – forschungsbezogenen oder didaktischen – Arbeitsweisen wurden von der *scientific community* in zeitgenössischen Rezensionen und Nachrufen thematisiert? Auf welche Weise und mit welchen Wirkungspotentialen geriet ihr Praxisprofil in den Fokus von sprachwissenschaftlichen Zeitgenoss\*innen? Wie haben sich genretypische Merkmale unterschiedlicher Textsorten auf beobachtbare praxeologische Darstellungsweisen ausgewirkt? Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisinteressen privilegieren wir zwei Textsorten und erproben ihr Potential als Quellen für die historische Praxeologie: Im Folgenden gelten uns zunächst zwei zeitgenössische Rezensionen von Josef Brück und Ernst Gamillscheg sowie zwei weitere, Elemente von Nachruf und Rezension kombinierende Texte von Kurt Baldinger und Ernst Pulgram als relevante Zeugnisse.<sup>8</sup> Anschließend erfolgt eine Analyse der beiden ersten, 1948 erschienenen Nachrufe auf die Sprachwissenschaftlerin, die von Leo Spitzer und Helene Adolf verfasst wurden.<sup>9</sup>

Diese Auswahl, die nur eine Option neben weiteren möglichen Quellen für den Zugang zu geisteswissenschaftlichen Praktiken darstellt,<sup>10</sup> ergibt sich aus der Tatsache, dass sich sowohl in Nachrufen als auch in wissenschaftlichen Rezensionen sehr deutlich Sichtweisen und Positionen von Fachvertreter\*innen ausdrücken und diese explizit an ein fachinternes Publikum adressiert sind.<sup>11</sup> Als alternatives praxeologisches Quellenmaterial wären Korrespondenzen,<sup>12</sup> handschriftliche Lesespuren,<sup>13</sup> autobiografische und biografische Zeugnisse,<sup>14</sup> gegebenenfalls Vorlesungsmitschriften und -manuskripte, aber auch wissenschaftsadministrative Dokumente oder Richters bereits fachhistorisch analysierte Antrittsvor-

---

**8** Brück 1935; Gamillscheg 1938; Baldinger 1978; Pulgram 1979.

**9** Spitzer 1948; Adolf 1948.

**10** Vgl. zu möglichen praxeologischen Quellentypen Martus/Spoerhase 2013 sowie Reckwitz 2016, 57–58.

**11** Vgl. Hamann 2016, 449; Bardelle 1989, 54–56.

**12** Vgl. Hurch 2009, 113–133; 135–197 sowie 199–244.

**13** Vgl. als Ansatzpunkt Hoffrath 2010.

**14** Vgl. neben Christmann 1980 sowie Maas 2018a mit ausführlichen Literaturverweisen insbesondere Richters autobiografische Texte: Richter 1928 sowie Richter 1997.

lesung in Frage gekommen.<sup>15</sup> All jene Quellentypen würden sich für eine allgemeinere und umfassendere praxeologische Porträtierung Richters eignen und liegen in ihrem Fall tatsächlich in namhaftem Umfang vor. Für unsere Analyse, die die spezifisch fachinterne Wahrnehmung einer akademischen Praxis nachzuvollziehen versucht, würden sich diese Dokumente weniger eignen. Die in diesem Beitrag herangezogenen Nachrufe und Rezensionen bergen als Quellentypen womöglich ein – über das engere Untersuchungsinteresse hinausgehendes – praxishistorisches Aufschlusspotential. So vermuten wir *erstens*, dass in Nachrufen und Rezensionen relevante Praxisformen identifiziert werden können, die, in diesen Texten selbst nur rudimentär dargestellt, weiterführende praxeologische Fragestellungen vorbereiten können. *Zweitens* nehmen wir mit stärkerer Konzentration auf den fachinternen Diskurs an, dass Nachrufe und Rezensionen praxeologische Zuschreibungen enthalten, die das für eine disziplinäre Gemeinschaft als relevant anerkannte Praxiswissen in das fachliche Gedächtnis einspeisen und dort für das Selbstbild einer *scientific community* potentiell verfügbar halten. Somit stehen im Hintergrund zwei biografische Experimentierfelder – dasjenige eines personenbezogenen Praxisporträts sowie das praxeologische Porträt eines wissenschaftlichen Denkkollektivs.

## II.

Als Grundlage der Quellendiskussion erscheint ein Überblick über die bereits vorliegende wissenschaftsgeschichtliche Forschung zu Leben und Werk Elise Richters aus zwei Gründen sinnvoll: *Erstens* soll diese Kontextualisierung dazu verhelfen, die Rezensionen und Nachrufe auch in ihren fachlichen und biografischen Stellungnahmen grundsätzlich nachvollziehen zu können. Diese Rahmung folgt der Annahme, dass trotz einer entschiedenen Konzentration auf akademische Arbeitsweisen gerade diese Gesichtspunkte vielfältig mit dem produzierten Wissen, konzeptuellen Ansprüchen, institutionellen Gegebenheiten und lebensgeschichtlichen Spezifika verknüpft sind. Wir wollen *zweitens* zusammenfassen, für welche Aspekte ihrer sprachwissenschaftlichen Forschung und ihrer Vita sich die jüngere Fachgeschichte interessiert hat: Inwiefern konzentrierte

---

<sup>15</sup> Vgl. Richter 1907/2019. Ein wesentlicher Teil des Nachlasses befindet sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, die umfangreiche Personalakte liegt im Archiv der Universität Wien.

man sich auch auf die für ihre sprachwissenschaftliche Arbeit typischen Praxisformen?

Das sprachwissenschaftliche Œuvre und wissenschaftliche Profil Richters zentriert Utz Maas auf zwei Forschungsfelder: Als ersten sprachwissenschaftlichen Fokus bestimmt er ihr Interesse an „lautstrukturelle[n] Verhältnisse[n], gewissermaßen als der physiologisch bestimmte Gegenpart der Sprachpraxis“; der zweite Schwerpunkt sei gekennzeichnet durch die Wahrnehmung „syntaktische[r] Strukturen als relativ bewußtseinsnahe Formen der sprachlichen Artikulation, im Übergang zur Stilanalyse“.<sup>16</sup> Als „entschiedene *Sprachwissenschaftlerin*“ konzentrierte sich Richter auf die – auch theoretische – Erschließung „philologischer Materialien“ bei gleichzeitiger Überwindung der von den Junggrammatikern forcierten „positivistischen Faktenanhäufung“. Ausgangspunkt und Grundlage ihrer Forschung bildete der konkrete Sprachlaut und die beobachtbare Sprachpraxis, sodass sie beispielsweise syntaktische Phänomene aus „dialogischen Bedingungen der Gesprächssituation“ ableitete. Aus ihrer Sicht bildeten „psychologische Theorie und Beobachtung die gewißermaßen gattungsgeschichtliche Basis der individuellen Sprechpraxis“ – in diesem Sinne suchte sie Antworten auf die Grundfrage, was die „Nutzung des physiologischen Apparates“ in sprachpsychologischen Erklärungen steuere. Systematisch widmete sie sich außerdem der Analyse von Fremdwörtern und untersuchte dafür die „Mehrschichtigkeit des Wortschatzes in den modernen Sprachen“.<sup>17</sup>

Attestiert wird Richter ferner ein „protophonologische[r] Standpunkt“ sowie eine „moderne Orientierung auf strukturelle Theoriebildung (Sausure, Trubetzkoy) [...]“.<sup>18</sup> Auch Hans Helmut Christmann eröffnet seine 1980 publizierte Biografie *Frau und „Jüdin“ an der Universität: Die Romanistin Elise Richter (Wien 1865 – Theresienstadt 1943)* mit der Feststellung, dass Richter nicht nur Mitglied der „das Feld beherrschenden Meyer-Lübke-Schule“ gewesen sei, sondern „als deren wohl größte Begabung“ gelten könne, weil sie „methodisch in entscheidenden Punkten über den Meister hinausging“.<sup>19</sup> Die Herausarbeitung von Richters Überbie-

---

**16** Maas 2018a. Auch die folgenden Zitate in diesem Absatz finden sich ebd. Sämtliche Hervorhebungen im Original.

**17** Maas 2018a attestiert Richter darüber hinaus „befremdlich nationalistische[] Bemerkungen, mit denen sie in der deutschtümelnden Fremdwortdebatte mitspielte [...]“, und weist darauf hin, dass Richter ihren Standpunkt in weiteren Aufsätzen aufgegriffen hat. Vgl. zu diesem Sachverhalt auch Bandhauer 1989.

**18** Maas 2018a.

**19** Christmann 1980, 5.

tungsleistung und Originalität gegenüber Meyer-Lübke durchzieht als konsequenter Gesichtspunkt die gesamte Biografie. So werden Nähe und Distanz zu den akademischen Lehrern bestimmt, zu ihren Forschungs- und Lehrgegenständen<sup>20</sup> und es wird versucht, das ‚Neue‘ in Abgrenzung zu gängigen Forschungspositionen herauszustellen.<sup>21</sup>

Den Ausgangspunkt einer nicht mehr von direkten Schüler\*innen oder Zeitgenoss\*innen erarbeiteten Fachgeschichte bildet die bereits erwähnte Biografie von Christmann, der nur kürzere wissenschaftliche Würdigungen von Yakov Malkiel und Benjamin M. Woodbridge vorausgegangen waren.<sup>22</sup> Mochte schon Richters wissenschaftliches Werk und ihre fachliche Wirkung fachgeschichtliches Interesse allein hinreichend begründen, so weitete Christmann seine biografische Perspektive doch über das engere disziplinäre Feld aus und ergänzte sie um die Aspekte ‚Frau‘ und ‚Jüdin‘, die auch zur Beschreibung von Richters Wissenschaft herangezogen wurden.<sup>23</sup> Diese biografische Trias haben Frank-Rutger Hausmann und Utz Maas aufgegriffen.<sup>24</sup> Christmann, Hausmann und Maas skizzieren die Schwierigkeiten, die Richter ungeachtet ihrer wissenschaftlichen Kompetenz überwinden musste und sich an der Abfolge des akademischen Werdegangs ablesen lassen: von der Promotion 1901 und der Habilitation 1905 über die Verleihung der *venia legendi* und der Zulassung zur Privatdozentur 1907 bis zu ihrer Ernennung als außerordentliche Professorin 1921 über den gescheiterten Versuch, ein Ordinariat zu erhalten, wenn auch eine (späte) Zuerkennung des besoldeten

---

**20** Vgl. zu Adolf Mussafia und Wilhelm Meyer-Lübke ebd., 10.

**21** Die Wahrnehmung von ‚Neuem‘ bezieht sich hier dezidiert auf sachliche Entscheidungen, die die Auswahl und Grösse des Untersuchungsgegenstands, angewandte Methoden und rezipierte oder sogar entwickelte Theorien betreffen; mit Blick auf Richters Abhandlung *Über den inneren Zusammenhang in der Entwicklung der romanischen Sprachen von 1911* urteilt Christmann: „Mehr noch als die [...] Resultate zeigen die in der Abhandlung zutage tretenden Grundeinsichten und Methoden, daß wir es hier mit einem ‚Meisterwerk der romanischen Sprachwissenschaft‘ zu tun haben.“ (Ebd., 18).

**22** Malkiel 1972a, Malkiel 1972b, Woodbridge 1972/1973.

**23** Christmann 1980, 5–6. Christmanns Biografie bezieht erstmals den Nachlass Elise Richters in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek ein, der Tagebücher, Zeugnisse und Urkunden, Arbeits- und Redeentwürfe sowie Briefe umfasst. Die im Nachlass enthaltene Autobiografie *Summe des Lebens* von 1940 ist 1997 ediert und vom Verband der Akademikerinnen Österreichs herausgegeben worden (Richter 1997).

**24** Vgl. Maas 2018a sowie Hausmann 2000.

Lehrauftrags für Phonetik über die Altersgrenze hinaus erfolgte.<sup>25</sup> Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs 1938 und der *Verordnung über die Einführung der Nürnberger Rassengesetze im Lande Österreich* sowie der *Verordnung über die Neuordnung des österreichischen Berufsbeamtentums* wurde Richters Lehrbefugnis 1938 widerrufen und ihr der Zugang zur Bibliothek untersagt.<sup>26</sup> In der Folge einer bald darauf einsetzenden finanziellen Notlage sahen sich Elise und ihre Schwester, die Anglistin und Theaterkritikerin Helene Richter, dazu gezwungen, ihre umfängliche Privatbibliothek zu veräußern. Die Schwestern verkauften den bibliothekarischen Besitz 1941/42 an die Kölner Universitäts- und Stadtbibliothek – ein Vorgang, der in Korrespondenzen zwischen Elise Richter und dem damaligen Bibliotheksdirektor Hermann Corsten dicht dokumentiert ist und auch von der Forschung aufmerksam aufgearbeitet worden ist.<sup>27</sup> Nachdem die Geschwister Richter zunächst in ein Wiener Altersheim zwangseingewiesen worden waren, wurden sie im Herbst 1942 in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert. Die Schwestern kamen dort nach nur wenigen Wochen ums Leben – Helene Richter verstarb bereits am 8. November 1942 und Elise Richter am 21. Juni 1943.<sup>28</sup>

Christmanns biografiehistorischer Blick konzentriert sich auf „Grund-einsichten und Methoden“,<sup>29</sup> die in Abhandlungen ausgesprochen werden; die praxeologische Frage nach dem ‚Wie genau?‘ des ‚zutage Tretens‘ bleibt aber weitgehend unberührt. Gleichwohl schildert Christmann Richters „Stoffbeherrschung“ bzw. „Stofffülle“ und den „Reichtum der Belege“, ihre „Formstrenge“ und das Interesse für die „Gesamtheit der Erscheinungen“ und die Einbeziehung der allgemeinen Sprachwissenschaft. Ein „gedrängte[r] Stil“ und das Fehlen „ästhetische[r] Ruhepausen“ charakterisiere ihr Schreiben zudem, so Christmann.<sup>30</sup> Das Stilmerkmal „Nüchternheit und Knappheit“ wird als „das angestrengte und verständliche ‚weibliche‘ Bemühen um Wissenschaftlichkeit“ ausgewiesen.<sup>31</sup> Richter habe „ihren Lehrer zwar nicht an Materialkenntnis und

**25** Vgl. Christmann 1980, 12–15, 26, Hausmann 2000, 287.

**26** Vgl. Christmann 1980, 36–37, Hausmann 2000, 292, Maas 2018a.

**27** Vgl. hierzu insbesondere Hoffrath 2010.

**28** Maas 2018a.

**29** Christmann 1980, 18.

**30** Ebd., 11, 14, 15, 17.

**31** Ebd., 17. Hausmann 2000, 290, erweitert den geschlechtsspezifischen Gesichtspunkt, wenn er ausgehend von Richters *Summe des Lebens* ihre Entscheidung für die Wissenschaft und gegen eine eigene Familie thematisiert. Auch bestätigt er Richter als eine „nüchterne [...] Wissenschaftlerin“ (289, 292).

Systematik, wohl aber an Breite der linguistischen, über das Romanische hinausgehende Information sowie an Modernität und Originalität der Konzeption übertroffen“.<sup>32</sup> Besonderes Augenmerk gilt den von Richter aus unterschiedlichen Disziplinen herangezogenen Theorien und Methoden.<sup>33</sup> Ihr Interesse an der (chronologisch ausgerichteten) Phonetik und Phonologie (Fröschel, Trubetzkoy), der Psychologie (W. Wundt) und dem Strukturalismus (F. de Saussure) wird unisono betont.<sup>34</sup>

Hinweise zur Umsetzung bzw. Applikation bestimmter Methoden oder Theorien ergeben sich demgegenüber nur aus beiläufigen Beobachtungen, etwa, wenn es zu Richters Entwicklung eines experimentalphonetischen Ansatzes heißt: „Die Untersuchungsmethode besteht darin, Schallplatten rückwärtslaufen zu lassen.“<sup>35</sup> „Untersuchungsmethode“ bezeichnet hier ein Experiment, das, durch ein spezifisches Interesse angeregt und theoretische Vorüberlegungen grundiert, Einsichten zur Phonetik erzielen möchte. Auch wenn Christmann diesen Passus in seiner Biografie nicht ausführlich beschreibt, so eröffnet der Hinweis dennoch Einblicke in die Forschungspraxis Elise Richters. Utz Maas sieht in Elise Richters phonetischer Forschungspraxis besonderes Innovationspotential, wenn er feststellt, dass die Phonetik die „Basis“ ihrer sprachwissenschaftlichen Positionierung darstellte und sie diese Subdisziplin „instrumentell betrieb“.<sup>36</sup> Das ‚Besondere‘ ihres Ansatzes wird dann anderweitig gedeutet und auf den Einfluss nicht-wissenschaftlicher Faktoren zurückgeführt: Die instrumentelle phonetische Forschung sei „sicherlich ein gezielter emanzipatorischer Akt einer Frau, in der gesuchten naturwissenschaftlichen Orientierung, erleichtert vielleicht durch einen Vater, der als Arzt praktizierte [...]“.<sup>37</sup>

Weitere Mitteilungen über Richters phonetische Forschungspraxis bei Christmann und Maas bieten einerseits Anhaltspunkte für ihre kommunikativen Praktiken und weisen andererseits die spezifischen Forschungserträge aus, die sich aus der Praxis ergeben haben. Herausgestellt wird Richters Interesse an interdisziplinärer Zusammenarbeit bei der Ausbildung ihres Forschungsansatzes und die „kollegial engen Kontakte“

---

**32** Christmann 1980, 19, vgl. auch 17.

**33** Vgl. Maas 2018a.

**34** Christmann 1980, 19, 24–26, Maas 2018a.

**35** Christmann 1980, 24.

**36** Maas 2018a.

**37** Ebd.



zu Nikolai Trubetzkoy.<sup>38</sup> Zudem verweist Maas auf ihre Anstrengungen, sprachwissenschaftliche Forschung an ein außerwissenschaftliches Publikum zu adressieren und gesellschaftlich fruchtbar zu machen, etwa in Gestalt von „Volkshochschulkursen und öffentlichen Vorträgen“.<sup>39</sup> In seiner Darstellung nennt er darüberhinausgehende Anhaltspunkte, die einen Einstieg in präzisere praxeologische Untersuchungen begründen könnten. Maas weist darauf hin, dass Richter „[i]hre syntaktische Theorie [...] auf sorgfältige experimentelle Studien [gründete]“.<sup>40</sup> Insbesondere ihre als Pionierbeitrag gewürdigte Fachsprachenforschung erforderte Arbeitsweisen, die erklärt werden, um ihre wissenschaftlichen Innovationsleistungen verdeutlichen zu können.<sup>41</sup>

Bilanzierend und als Vorbereitung für die nachfolgenden Quellendiskussionen ist festzuhalten, dass Christmann und Maas praxeologisch relevante Beobachtungen einbringen, ohne jedoch eine Vertiefung anzustreben. Die konkrete forschungspraktische Dimension von Richters „fachliche[n] Studien“<sup>42</sup> in der Wiener Tabakfabrik werden so nicht weiterführend erklärt – ob sie hierfür etwa Interviews zu ihrer fachwortschatzbezogenen Analyse führte oder Werbetexte sammelte und dokumentierte, erfährt keine gesonderte, praxeologisch ausgerichtete Aufmerksamkeit. Die insbesondere von Christmann betonte Eigenständigkeit Elise Richters wirft schließlich die Frage auf, ob sich ihre „durch ungemeine Akribie und umfassende Stoffsammlungen bestimmt[en]“ Arbeiten, mit denen sie überdies „ihre (männlichen) Konkurrenten austach[]“<sup>43</sup> auf alternative Arbeitspraktiken zurückführen lassen. Eingedenk des nicht privilegierten Interesses für Praxisformen in den vorliegenden wissenschaftsgeschichtlichen Beiträgen jüngerer Datums bleiben Antworten spekulativ, doch werden Ansatzpunkte für eine praxeologische Analyse durchaus eröffnet.

---

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 So erläutert Maas 2018a: „Sie trieb dafür nicht nur ausführliche Quellenstudien zu den im internationalen Verkehr involvierten Sprachen, auch den Indianersprachen (was ihr eine gewisse Reputation auch bei Amerikanisten einbrachte), sondern auch fachliche Studien u. a. in einer Wiener Tabakfabrik [...]. Indem sie hier die sprachlichen Erscheinungen in dem ausdifferenzierten Feld von Produktion, Distribution und Konsum von Tabakprodukten untersuchte (im Spiegel der entsprechenden ‚Wanderwörter‘), leistete sie einen Pionierbeitrag zu dem, was heute als eigene Sparte ‚Fachsprachenforschung‘ firmiert.“

42 Ebd.

43 Ebd.

## III.

1934 und damit vier Jahre vor Entziehung der Lehrbefugnis publizierte Elise Richter ihre letzte Monografie, die sie unter dem Titel *Beiträge zur Geschichte der Romanismen I. Chronologische Phonetik des Französischen bis zum Ende des 8. Jahrhunderts* als Band 82 der *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* im renommierten Max Niemeyer Verlag in Halle veröffentlichte – als „quintessence of her entire life“<sup>44</sup> und zugleich Pionierarbeit,<sup>45</sup> die ein „lebhaftes Echo“<sup>46</sup> in der Fachwelt auslöste. Richter legte mit dieser Monografie einen Versuch zu einer chronologischen Phonetik vor, die die galloromanische Lautentwicklung bis zum Ende des 8. Jahrhunderts rekonstruiert.<sup>47</sup> In dichter Folge erschienen bis 1938 zahlreiche Rezensionen in einschlägigen Fachzeitschriften, mehrheitlich verfasst von anerkannten und institutionell etablierten Romanisten aus ganz Europa.<sup>48</sup>

Ausgerichtet auf das leitende Interesse an sprachwissenschaftlichen Arbeitsweisen, die Richter zugeschrieben werden, werden im Folgenden exemplarisch zwei Rezensionen von Romanisten herangezogen, die in Österreich und Deutschland Lehrstühle besetzten, in den Jahren zuvor außerdem auf unterschiedliche Weise mit der Wiener Romanistik verbunden waren. Den Auftakt machte 1935 der Innsbrucker Ordinarius Josef Bruch in der *Zeitschrift für romanische Philologie*,<sup>49</sup> gefolgt von dem in Berlin lehrenden Ernst Gamillscheg, dessen Rezension 1938 in der *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* erschien.<sup>50</sup> Bei den hier ausgewählten Rezensionen handelt es sich mithin weniger um „akade-

---

44 Malkiel 1972, 904.

45 Ewert 1936, 233.

46 Christmann 1980, 29.

47 Vgl. ebd., 28–30.

48 Vgl. das Verzeichnis aller Rezensionen bei Woodbridge 1972/1973, 347.

49 Josef Bruch (1886–1962) hatte von 1915 bis 1923 neben Elise Richter als Privatdozent an der Universität Wien gewirkt, später lehrte er als ordentlicher Professor in Riga, Innsbruck und Wien. Richter erwähnt persönliche Kontakte in ihrer Autobiografie, vgl. Hausmann 2000, 295.

50 Ernst Gamillscheg (1887–1971) promovierte und habilitierte in Wien und gehörte „zum Kreise gleichgesinnter Adepten“ Wilhelm Meyer-Lübkes (Spitzer 1948, 330). Er stand mit Elise Richter in Kontakt und publizierte bis 1942 ihre Rezensionen (Hausmann 2000, 293).

mische Pflichtübungen“,<sup>51</sup> als vielmehr um Akte, bei denen „der Kritiker seine Kräfte gegen die des Autors hält“,<sup>52</sup> dessen Beitrag er diskutiert. „Positionierung und Rangzuweisung“ erscheinen als zentrale Kriterien dieser Beiträge.<sup>53</sup> Auch ohne den Praxisbegriff stark ausweiten zu müssen, soll anhand dieser Auswahl diskutiert werden, inwieweit die in Rezensionen regelmäßig anzutreffenden Stellungnahmen zur Konzeption und Durchführung wissenschaftlicher Forschungsbeiträge in den herangezogenen Beispielfällen eine Dimension sprachwissenschaftlicher Praxis freilegen.<sup>54</sup> Die anzusetzenden Fragen lauten folglich: Spielen Feststellungen zur Praxis Elise Richters im Rahmen von Rezensionen eine Rolle? Lässt sich aus der Art der Mitteilung über Arbeitstechniken ableiten, welcher Wert der Praxis, auch möglichen Abweichungen gegenüber akzeptierten Techniken, zugeschrieben wird? Stellen, ganz grundsätzlich gefragt, die von Rezensent\*innen kommentierte, in der rezensierten Abhandlung ausgewiesene Methode oder der übergreifende Theoriebezug eine konkrete Praxis dar?

Als Einstieg in seine Stellungnahme bot Josef Bruch zunächst eine Zusammenschau des Forschungsstands, indem er eine „kurze Geschichte des chronologischen Gedankens in der Darstellung der urfrz. Lautgeschichte“ abhandelte, um so „den *Fortschritt* aufzuzeigen, den das Buch der E. R. in dieser Hinsicht zweifellos darstellt“.<sup>55</sup> Auf diese Weise sollte die eingangs angeführte Bewertung, Richters Arbeit habe „auch gegenüber der besten, der von Meyer-Lübke, einen Fortschritt“ erzielt,<sup>56</sup> verifiziert werden. Hiermit und durch den Hinweis auf ein

---

**51** Scheutz/Sommerlechner 2013, 1.

**52** Bardelle 1989, 55.

**53** Scheutz/Sommerlechner 2013, 2.

**54** Unbestreitbar ist, dass die angestrebte Trennung unserer praxeologischen Perspektive von der Diskussion über die wissenschaftliche Qualität bei der Analyse der Rezensionen an eine Grenze stößt. Auf den (berechtigten) Einwand, Rezensionen ohne eine fundierte Kenntnis der rezensierten Werke und der fachlichen Qualität nicht angemessen bewerten zu können, lässt sich antworten, dass gerade ein Eintreten in die fachliche Auseinandersetzung zu einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive verleitet, die sich an herkömmlichen Bezugsgrößen orientieren würde. In Frage steht jedoch nicht die fachwissenschaftliche Qualität einzelner Beiträge Elise Richters, sondern vielmehr die Geltung von Praxiswissen in Dokumenten, die für die Verständigung innerhalb der *scientific community* von Bedeutung sind.

**55** Bruch 1935, 687 (Hervorhebung im Original).

**56** Ebd., 685.

Diktum Meyer-Lübkes, demzufolge sich die Forschung in den 1910er Jahren von der Laut- und Formenlehre abgewendet und der Erforschung der „lebenden Mundarten“<sup>57</sup> zugewandt habe, wird Richters Ansatz in mehrfacher Hinsicht im wissenschaftlichen Feld situiert. Durch den wissenschaftshistorischen Exkurs wird ihre Leistung überdies in einen diskursiven Horizont eingebettet, der es erlaubt, den wissenschaftlichen ‚Fortschritt‘ der Monografie und die darin angewandten Methoden im Kontext erbrachter wissenschaftlicher Leistungen zu ermessen.

Dieser Auftakt einer Rezension zeigt exemplarisch, worauf Rezensent\*innen bei ihrer Urteilsbildung nicht nur argumentativ, sondern auch kommunikativ abzielen. Beide Rezensenten erkennen Richters Themenwahl grundsätzlich an, denn diese stehe in der Tradition und in enger Nähe zum Schulhaupt der Wiener Romanistik, Wilhelm Meyer-Lübke. Beide Rezensionen lassen außerdem den Schluss zu, dass die von Richter eingebrachten Methoden in ihrer Grundkonzeption theoretisch diskutabel und dem Konsens sprachwissenschaftlicher Forschung zwar entsprachen, die Validität des so gewonnenen Ansatzes aber schließlich nach Maßgabe der in den Einzelinterpretationen gewonnenen Ergebnisse geprüft werden muss. Josef Bruch wirft im weiteren Fortgang seiner Rezension die Frage auf, ob die von Richter „mühsam ausgearbeitete[] relative[] Chronologie“ nicht Einsichten enthalte,<sup>58</sup> die wissenschaftlich überhaupt nicht festgestellt, mithin nur spekulativ behandelt werden können.<sup>59</sup> Allerdings honoriert er, wie auch Gamillscheg,<sup>60</sup> den responsiven, selbstkritischen Charakter<sup>61</sup> ihrer methodischen Einleitung. In vorläufiger Absehung von der Methode konstatiert Bruch die auch in der jüngeren Fachgeschichtsschreibung hervorgehobene „Beibringung vieler älterer als der bisher bekannten Belege“.<sup>62</sup> Die Fülle der „mit großem Fleiß [...] gesammelten Belege“ gehören nach Bruch zum „Wertvollsten des Buches“ und er schreibt dieser Materialsammlung einen bleibenden Wert auch dann zu, wenn die „von der Verfasserin angenommene Reihenfolge der Lautveränderungen“ keine Zustimmung findet.<sup>63</sup>

---

57 Ebd., 685.

58 Ebd., 687.

59 Richter selbst hatte in ihrer Einleitung Grenzen des Erforschbaren aufgezeigt, vgl. Christmann 1980, 29.

60 Vgl. Gamillscheg 1938, 89.

61 „[M]eine Chronologie muß und wird die Kritik herausfordern“ (Richter nach Bruch 1935, 687).

62 Ebd., 688.

63 Ebd.

Die Sammlung sprachhistorischer Belege setzt die von Richter forcierte Form romanistischer Analyse voraus und gehört insgesamt zum Aufgabenbereich historischer Sprachforschung. Die Anerkennung, die Schüler\*innen, zeitgenössische Kolleg\*innen und schließlich die mit Abstand urteilende Fachgeschichtsschreibung der von Richter eingebrachten Stofffülle entgegenbringen, lässt sich als Hinweis auf ihre wissenschaftliche Praxis qualifizieren. Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass Richter ihre Methode nicht anhand von bereits bekannten und damit leicht zugänglichen Belegen zur Anwendung brachte, sondern eigenständig Korpusbildung betrieb. An diesen Arbeitsschritt lassen sich weiterführende praxeologische Fragen adressieren: Wie gelang Elise Richter die Ausweitung des bereits bekannten Belegstellenkorpus? Reicht es aus, diese, für ihre wissenschaftliche Arbeit maßgebliche Leistung allein auf „große[n] Fleiß“ zurückzuführen,<sup>64</sup> oder war es ihr vielmehr gelungen, durch besondere Techniken oder die Einbeziehung bis dato unberücksichtigter Quellenbestände das sprachhistorische Materialkorpus auszuweiten und dadurch einen fachlichen Fortschritt herbeizuführen? Diese Fragen ergeben sich aus Brüchs Darstellung mit Nachdruck, und es wäre weiterführend zu fragen, ob die Belegstellenpraxis Elise Richters Brüch und weiteren Zeitgenoss\*innen als ‚selbstverständliche‘ praktische Dimension so klar vor Augen stand, dass sich hieraus kein Bedarf zu genauerer Schilderung und Reflexion ergab. Diese Annahme wird dadurch bekräftigt, dass Ernst Gamillscheg die Qualität der Belegstellen in seiner Rezension an keiner Stelle erwähnt.

Die bereits angedeuteten Vorbehalte beider Rezensenten betreffen das – aus ihrer Sicht problematische – Verhältnis von Richters Orientierung an systematischen Vorannahmen zu den konkreten, materialbasierten Einzelbeobachtungen. Die vorgebrachte Kritik berührt damit Grundentscheidungen mit Konsequenzen für die argumentationslogische Verknüpfung von ‚Gegenstand‘ und ‚Interpretation‘. Konkret in Frage gestellt wurde, ob das argumentative und darstellende Vorgehen Richters zu stark von einer „bestimmten theoretischen Ansicht“ ausgegangen sei,<sup>65</sup> wodurch die Gegenstandstreue und das heißt: die Fähigkeit, Phänomene ‚aus sich heraus‘ zu erklären, verloren gegangen sei. So unterscheidet Brüch zwischen ‚Sammeln‘ und ‚Analysieren‘, zwischen Befund und Deutung als zwei Phasen eines größeren Forschungsprozesses,<sup>66</sup> wenn er

---

64 Ebd.

65 Ebd., 690.

66 Zum Problem der Deutung auch Gamillscheg 1938, 100.

konstatiert, dass Richters Aufzeigen der neuen Belegstellen die Vorverlegung der Lautübergänge in eine frühere Zeit ermöglicht habe. Die von Richter vollzogene „Feststellung der relativen Chronologie“ enthalte, so formuliert es Gamillscheg, „Keime zu einer Uniformierung“. So habe sich der Umstand ergeben, dass das „Vielerlei der Sprache einer bestimmten Zeit“ übersehen wurde.<sup>67</sup>

Gamillscheg und Brüch erheben damit sehr ähnliche Einwände: Ausgehend von dem der Sprachwissenschaftlerin zugeschriebenen Interesse, einen „großangelegten Entwurf“<sup>68</sup> vorzulegen, ein „System“<sup>69</sup> aufzubauen und ein ‚an sich‘ „vortrefflich[es]“ „Prinzip“<sup>70</sup> zu begründen, werden Konsequenz und Logizität ihrer Applikation auf die sprachhistorischen Gegenstände bisweilen scharf in Frage gestellt. Das klingt dann so: „[E]s fragt sich nur, ob sie es [ihr Prinzip] immer und überall in völlig befriedigender Weise durchführen konnte.“<sup>71</sup> Oder: „[D]ie ganze Erörterung der Verfasserin [...] entbehrt der zwingenden Logik“.<sup>72</sup> So werde Richter zum „Sklaven ihres Systems“,<sup>73</sup> indem sie konkret vorliegende empirische Schwierigkeiten ignoriert und „Unwahrscheinlichkeiten [...] dem System zuliebe“ anhäuft. Der Fortgang ihrer Untersuchung werde, so eine Variante des gemeinsamen Vorwurfs, „nicht aus inneren Gründen“, womit gegenstandsimmanente Ausgangspunkte gemeint sind, konzentriert, „sondern nur einer vorgefaßten Meinung zuliebe“ integriert.<sup>74</sup> Gemäß dieser Vorhaltung schreibt Gamillscheg: „Es wird also nicht aus inneren Gründen, sondern nur einer vorgefaßten Meinung zuliebe, das Verbum *voidier* als Neubildung nach *vuide* erklärt.“<sup>75</sup> So scheint sich eine sprachwissenschaftliche Praxisqualifizierung darauf zu beziehen, wie eng sich die Praktikerin Richter an den beobachteten sprachhistorischen Gegenstand ‚hält‘ und aus welchen, etwa theorieaffinen Gründen sie sich von einer gegenständlichen Ausgangslage argumentativ entfernt. ‚Handwerkliche‘ Praxisvollzüge (etwa Lektüren), die Konsultation theoretischer

---

67 Ebd., 89.

68 Ebd.

69 Ebd., 95, vgl. auch Brüch 1935, 687: „E. R. hat also [...] zum ersten Male das chronologische Prinzip *systematisch* angewendet [...].“

70 Ebd., 687.

71 Ebd.

72 Ebd., 693.

73 Gamillscheg 1938, 90.

74 Ebd., 91

75 Ebd. Zum Problem der „vorgefaßten Meinung“ auch ebd., 94.

Texte, das zeitliche Arrangement von Gegenstandsbetrachtung und theoretische Reflexionen wären in diesem Zusammenhang als praxisrelevante Beschreibungen denkbar – insofern quellentechnische Zugänge bestehen.

Im Spiegel der beiden Rezensionen erscheint Elise Richter als Wissenschaftlerin, die sich durch hohe praktische Leistungsfähigkeit und ein Interesse für theoretisch ambitionierte Forschungsarbeiten auszeichnet. Ihr Anspruch, Forschungsstände zu erweitern, wird einhellig anerkannt wie auch ihr Mut, „die eigenen Bedenken zu überwinden und der Öffentlichkeit zu unterbreiten, was [...] ein Schritt auf dem Weg zur Wahrheit“ sein könnte.<sup>76</sup> Die Rezensenten betonen zudem, dass Elise Richter eine einzigartige Expertise in phonetischer Methodik erworben und für übergreifende Fragen nutzbar gemacht habe. Die Rezensionen Brüchs und Gamillschegs weisen auch insofern starke Gemeinsamkeiten auf, als sie ihre generellen Vorbehalte gegenüber Richters Monografie mit einer intensiven Kritik im Detail verbinden. Positiv werden Richters Fähigkeit zur „liebvollen Versenkung“<sup>77</sup> und die insgesamt „große[] Denkleistung“<sup>78</sup> hervorgehoben. Affirmativ offenbaren sich hier epistemische Tugenden der Romanistin, über die sie auch in den herangezogenen Nachrufen charakterisiert wird, wie noch zu sehen sein wird. Praxeologische Porträtelemente treten hier jedoch als rhetorische Voraussetzungen dafür auf, um privilegierte Wissensansprüche selbst darzustellen und einzuordnen: Praktiken bilden kollektiv erwartete Vorbedingungen für das eigentlich interessierende Wissen.

Anschließend soll eine publizistische Sonderform untersucht werden, die Elemente von Nachruf und Rezension integriert: Hierbei handelt es sich um Besprechungen von Gesamt- oder Auswahl Ausgaben, die – oft, aber nicht zwingend posthum – das wissenschaftliche Werk einer Person bieten. 1977 gaben Yakov Malkiel und Wolfgang Meid eine Auswahl von Elise Richters *Kleineren Schriften zur allgemeinen und romanistischen Sprachwissenschaft* mit Einleitung und Kommentar heraus. Diese, für eine Verständigung über Werk und Leben gleichermaßen aufschlussreiche Komposition bot Rezensent\*innen Anlass, Elise Richter in mehrfacher Hinsicht zu würdigen. Kurt Baldingers Besprechung der *Kleineren Schriften* bezieht den außergewöhnlichen Werdegang Richters sehr viel stärker als die zeitgenössischen Rezensionen ein und rückt damit den Zusammenhang von Vita und Kultur-, Sozial- und Wissenschaftsgeschichte ins Zentrum, der bei Brüch und Gamillscheg

---

76 Ebd., 106.

77 Ebd., 89.

78 Ebd., 93.

aus naheliegenden Gründen (noch) nicht in Betracht kam. In Richters wissenschaftlichem Ansatz findet Baldinger Prägungen der Lehrer Adolf Mussafia, Wilhelm Meyer-Lübke und Hugo Schuchardt wieder, um sich schließlich überrascht zu zeigen „von der Aufgeschlossenheit Elise Richters gegenüber neuen Aspekten, Perspektiven und Entwicklungen und von der Originalität ihrer eigenen Thesen, die wir oft heute sehr viel besser würdigen können als ihre Zeitgenossen“.<sup>79</sup> Erkennt man in Baldingers Rezension eine Öffnung der Perspektive auf Richter als Person, wie sie für die spätere Fachgeschichtsschreibung (Christmann, Hausmann, Maas) selbstverständlich wurde, so bleibt der praexeologische Mitteilungswert dieses Textes insgesamt gering – *de facto* handelt es sich um einen Nachruf, der nur äußerlich die Rezension der Schriften zum Gegenstand hat.

Anders gelagert ist die von dem Romanisten Ernst Pulgram verfasste Rezension der *Kleineren Schriften*, die mit einer detailreich geschilderten Erinnerung an eine im Frühjahr 1936 von Elise Richter abgehaltene Übung zu „Phonetik und Sprachpsychologie“ beginnt: „[P]unctually at a quarter past the hour (observing the *akademisches Viertel*) she came into *Hörsaal 36*. She walked slowly forward and ascended the three steps onto the platform on which stood the *Kathedr* under an ornate, wooden baldachin, shell-shaped so as to carry the voice into the auditorium.“<sup>80</sup> Seine genaue Beschreibung von Kleidung, Bewegung und Mimik bereitet vor, was an späterer Stelle des Textes zum vollen Ausdruck kommt; die pünktlich ihre Lehrveranstaltung eröffnende Richter antizipiert, Studierende könnten einen Ausfall der Lehrveranstaltung befürchtet haben und stellt klar: „I have not missed, without explanation or warning, a lecture of mine in the past thirty years, and I promise it will not happen again in the next thirty years.“<sup>81</sup> Pulgram zeichnet das Bild einer Wissenschaftlerin, deren Ethos in Lehre und Forschung zum Vorbild wurde. Anders als Bruch und Gamillscheg, die einer Ausweitung der Richter’schen Methode kritisch gegenüberstanden und ein Theorie-Praxis-Defizit konstatierten, rühmte Pulgram ihre konzeptuellen, aber auch forschungspraktischen Impulse – etwa, wenn sie in Lehrveranstaltungen zum interdisziplinären Austausch animierte.<sup>82</sup> Pulgram habe, so führt er weiter aus, von ihr empfohlene

---

<sup>79</sup> Baldinger 1978, 564. Vgl. den identischen Befund bei Hausmann 2000, 286.

<sup>80</sup> Pulgram 1979, 284 (Hervorhebung im Original).

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Ebd., 287.



slawistische Kurse nie besucht, doch die Anregung hätten sein Wissenschaftsverständnis geprägt.<sup>83</sup> Auch wenn Pulgram konstatiert, dass es zu seiner Studienzeit ungewöhnlich war, Wissen über den persönlichen und arbeitspraktischen Lebensvollzug der Lehrenden aufzunehmen, so sind es dennoch Tatbestände an der Grenze zwischen der theoretischen Dimension von Wissenschaft und akademischem Praxisvollzug, die ihn angeregt haben: „She was also a first-rate Latinist, although she learned [...] the classical languages autodidactically.“<sup>84</sup> Pulgrams retrospektive Schilderungen lassen darauf schließen, welchen persönlichen Entscheidungen und konkret vollzogenen Handlungen Richters er jenseits der rein fachlichen Expertise Geltung zuwies. Richters sprachwissenschaftlicher Ansatz, historische Sprachformen und Gegenwartssprache mit gleichwertiger Aufmerksamkeit zu betrachten, jenseits des Curriculums Fähigkeiten zu erwerben und dafür auch zugleich gegenüber Seminarteilnehmer\*innen zu werben, haben eine Wirkung auf Schüler\*innen erzeugt. Die Weitergabe von propädeutischem Anwendungswissen als Orientierungshilfen in der wissenschaftlichen Praxis gehört fraglos zu wichtigen Funktionen der akademischen Lehre. Ob und inwieweit es sich bei den Richter zugeschriebenen Zugriffsweisen um – auch habitualisierte – sprachwissenschaftliche Arbeitsweisen handelt, bedarf einer weiterführenden Diskussion. Am Beispiel von Ernst Pulgrams Erinnerung an spezifische ‚Werte‘ der Richter’schen Lehrpraxis wird aber deutlich, dass sich diese als instruktiv empfundenen Vorschläge zur grundlegenden Organisation wissenschaftlicher Arbeit besonders gut eignen, um die fachinterne Wahrnehmung Elise Richters als akademische Praktikerin über die von ihr vermittelten – und von ihren Schüler\*innen erinnerten – didaktischen Anleitungen zu profilieren.

#### IV

Im ersten Jahrgang der *Romance Philology* erschienen im Mai 1948 und damit rund fünf Jahre nach Elise Richters Tod die ersten Nachrufe auf die verstorbene Sprachwissenschaftlerin, verfasst von dem 1936 in die USA emigrierten Leo Spitzer sowie von der ebenfalls 1939 exilierten Helene

---

<sup>83</sup> Ebd., 288: „I went, and listened, and learned. How could I not, even if some of what she said was foreign to me and at the time beyond my comprehension?“

<sup>84</sup> Ebd., 298.

Adolf.<sup>85</sup> Als Wiener Schüler<sup>86</sup> und Schülerin können beide als „persönliche Vertraute“<sup>87</sup> Richters angesehen werden, was auch aus den teilweise edierten Briefwechseln<sup>88</sup> hervorgeht.<sup>89</sup> Obgleich Spitzer und Richter, so etwa Bernhard Hurch, „grundsätzlich unterschiedliche Forschertypen“ verkörperten und „kaum Übereinstimmung in der Wahl von Objekt und Methode“ vorlag, soll sich ihr Kontakt durch „grundsätzliche[] Wertschätzung und Vertrauen“ ausgezeichnet haben.<sup>90</sup> Spitzer wird in verschiedenen fachhistorischen Darstellungen als „konfliktfreudig“ geschildert.<sup>91</sup> Von seinen „zumeist übertrieben kritisch[en] – aber zuweilen auch übertrieben enthusiastisch[en]“ Meinungen über akademische Kolleg\*innen ist dabei die Rede.<sup>92</sup> In „kritische[r] Frontstellung“ positionierte er sich gegenüber unterschiedlichen sprach- und literaturwissenschaftlichen Strömungen, insbesondere in seiner akademischen Schaffensphase seit den 1940er Jahren, in die auch die Publikation des vorliegenden Nachrufes fällt.<sup>93</sup> Auf einen engen Kontakt zwischen Helene Adolf und Elise Richter, die mit dem Aufsatz *Studien zum altfranzösischen Alexiusliede* (1933) auch gemeinsam publizierten,<sup>94</sup> weist die jüngere Fachgeschichtsschreibung im Anschluss an Richters Autobiografie *Summe des Lebens* hin.<sup>95</sup>

Ob und wie in akademischen Nachrufen auch die Schilderung konkreter Arbeitspraktiken dazu dient, ein verstorbene Mitglied der *scientific community* zu porträtieren und ob epistemische Praktiken darin als

---

**85** Vgl. Hoffrath 2010, 84. Typischerweise werden in akademischen Nachrufen nicht nur die Verstorbenen bewertet, sondern vollziehen Verfasser\*innen der Textgattungen auch im- und explizite Selbstbewertungen (vgl. Hamann 2016, 446). Diese Dimension kann in der nachfolgenden Analyse jedoch nicht vertieft werden. Vgl. jedoch zu Spitzer Gumbrecht 1999; ders. 2002, 72–151 sowie Maas 2019.

**86** So bezeichnete sich Spitzer selbst. Sein Doktorvater war Wilhelm Meyer-Lübke, vgl. Hurch 2009, 201.

**87** Hamann 2016, 446.

**88** Vgl. Hurch 2009, 199–244.

**89** Vgl. zu dem Verhältnis zwischen Richter und Adolf auch Maas 2018b.

**90** Hurch, 201. Das akademische Verhältnis zwischen Richter und Spitzer wird in der romanistischen Fachgeschichtsschreibung als eines geschildert, dass durchaus von diskrepanten politischen Einstellungen und teilweise auch entgegenlaufenden wissenschaftlichen Haltungen geprägt war. Vgl. hierzu Hurch ebd.

**91** Maas 2019.

**92** Gumbrecht 2002, 84.

**93** Vgl. Maas 2019.

**94** Adolf/Richter 1933.

**95** Vgl. Maas 2018b sowie Richter 1997.

relevante Charakterisierungsgrößen einer akademischen Lebensgeschichte herausgestellt werden, soll nachfolgend exemplarisch erkundet werden. Dahinter steht auch die Frage, ob Schüler\*innen, die möglicherweise über einen privilegierten Zugang zum arbeitspraktischen Profil ihrer akademischen Lehrerin verfügen, das ihnen vermittelte sprachwissenschaftliche Praxiswissen über die Nachrufe in das disziplinäre Gedächtnis einzubringen versuchen.

Überblickt man die inhaltlichen Ausrichtungen der beiden Nachrufe, so ergibt sich zunächst das folgende, zusammengefasste Bild: Spitzer und Adolf thematisieren die nationalsozialistische Ausgrenzung Elise Richters aus der universitären Wissenschaft und ihre Verfolgung sehr ausführlich.<sup>96</sup> Die Darstellungen sind zudem durch Hinweise auf Richters akademische Stellung und die damit verbundenen Herausforderungen als Frau gekennzeichnet: Die „gelehrte Frau“ erscheint bei Spitzer gleich anfangs als „Vorkämpferin der wissenschaftlichen Gleichberechtigung der Frau“.<sup>97</sup> Adolf bilanziert ebenfalls im ersten Abschnitt ihres Nekrologs, dass das „wofür sie im Grunde kämpfte, [...] die Anerkennung einer bestimmten Lebensform [war] – der unverheirateten Frau“ und parallelisiert ihren „Zugang zur Universität Wien“ dann mit dem nönischen Rückzug ins Kloster.<sup>98</sup> Umfassend berichtet Spitzer zudem über die kulturellen Aktivitäten des „bürgerlich-kunstfreudigen Schwesternpaares“ im „Kultur- und Gesellschaftsleben Wiens“,<sup>99</sup> die die Sprachwissenschaftlerin aus Spitzers Sicht zu einer „überzeugte[n] Bürgerin, ja Großbürgerin, und Vorkämpferin der Kulturstadt Wien“ machten.<sup>100</sup> Damit einhergehend charakterisiert Spitzer detailliert sowohl den städtischen als auch den universitären Lebens- und Wirkungskontext Richters als Kombination aus der „international gestimmte[n] Hauptstadt“ und der zeitgenössischen Wiener Romanistik, die er in seinem Text insbesondere über Verweise auf die „positivistische Wiener Schule“ profiliert.<sup>101</sup>

---

**96** Vgl. Spitzer 1948, 332 und hierzu auch Maas 2019 sowie Adolf 1948, 340–341. Als historischen Überblick vgl. darüber hinaus Tanzmeister 2010. Spitzer bilanziert, dass die beiden Schwestern „auf brachiale Grausamheit [sic] schreibend, geistig, christlich [antworteten]“ (Spitzer 1948, 332).

**97** Spitzer 1948, 329.

**98** Adolf 1948, 338.

**99** Spitzer 1948, 331–332.

**100** Ebd., 330. Auch Adolf geht ausführlich auf die häuslichen Kulturveranstaltungen der beiden Schwestern ein, vgl. Adolf 1948, 338.

**101** Spitzer 1948, 329–330.

Elise Richters sprachwissenschaftliche Leistungen, ihr akademisches Profil und auch die Spezifik ihrer Forschungspraxis geraten bei Spitzer erst *nach* Schilderungen über das kulturbürgerliche Engagement und die nationalsozialistische Verfolgung Richters ab etwa der Mitte des Nachrufes in den Blick.<sup>102</sup> Sodann periodisiert er ihr sprachwissenschaftliches Lebenswerk in drei, als recht unterschiedlich erfolgreich dargestellte Schaffensphasen, wobei er als „ihre Stärke“ das von ihr herausgearbeitete „Ineinander von allgemeiner Sprachwissenschaft und Beobachtung des Urromanischen“ sowie eine aufgezeigte Einheit von „Lautlehre, Formenlehre, Syntax“ bezeichnet.<sup>103</sup> Da Helene Adolf erklärtermaßen die Poträtierung des „liebensewerten Menschen“ Richter intendiert, nimmt die Rekonstruktion ihres wissenschaftlichen Werkes in ihrem Nachruf gegenüber Schilderungen insbesondere ihres Lehrstils und lebensgeschichtlicher Aspekte einen vergleichsweise geringen Raum ein.<sup>104</sup> Gattungstypisch wird die Vermittlung der Richter'schen Arbeitsweise dementsprechend durch die aufgezeigte umfangreiche lebensgeschichtliche Rahmung der Nachrufe an das biografische Wissen über Richter inklusive ihrer Milieu- und Geschlechtszugehörigkeit gekoppelt und teilweise darüber erklärt.

In Frage steht nunmehr, ob und inwiefern die Nachrufe darüber informieren, wie Elise Richter in ihrer sprachwissenschaftlichen Forschung praktisch vorgeht. Leo Spitzer resümiert, Richter sei eine „in wunderbarer Selbsttreue“ gebliebene „Sprachvergleichlerin“.<sup>105</sup> Der systematische Vergleich zwischen sprachwissenschaftlichen Phänomenen in unterschiedlichen Sprachen kann, so auch Utz Maas in seinem Porträt Richters, als ein erster Hinweis auf Praxisformen gelesen werden.<sup>106</sup> Als Sprachvergleichlerin sei Richter jedoch zeitlebens „an ihre Heimatstadt Wien gekettet gewesen“ und so habe sie die lokal vorhandene Vielsprachigkeit zu der für sie typischen romanistischen Vergleichspraxis angeregt.<sup>107</sup> Dies verbindet sich mit dem Charakterporträt Richters als einer entschieden ortsgebundenen Person, der auch Adolf die entsprechende Selbstaussage „Alte Bäume verpflanzt man nicht“ zuschreibt, wenn es um ihren Verbleib in Wien auch nach 1938 geht.<sup>108</sup> Spitzer greift das Wechselspiel

---

**102** Vgl. ebd., 332 unten.

**103** Ebd., 336 sowie 333.

**104** Adolf 1948, 338.

**105** Spitzer 1948, 336.

**106** Vgl. Maas 2018a.

**107** Spitzer 1948, 329.

**108** Adolf 1948, 340.

zwischen der sprachvergleichenden Forschungspraxis und der österreichischen Verortung der Richter'schen Wissenschaftstätigkeit auf, wenn er die „Seltenheit ihrer Reisen nach romanischem Land“ hervorhebt. Das „Bedürfnis, sich am lebendig gesprochenen Wort zu erfrischen und es *in situ* aufzulesen, den lebendigen Sprechakt selbst zu belauschen“, sei seiner akademischen Lehrerin nicht eigen gewesen.<sup>109</sup> Wichtig ist, dass Spitzer jene von Richter ausgehende Charakterisierung zum Praxisporträt der „deutsche[n] Universitätsromanistik im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“ ausweitet.<sup>110</sup> Es geht ihm hier neben der spezifischen Porträtierung Richters vor allem auch um ein allgemeineres disziplin-historisches Urteil. An dieser Stelle wäre, wollte man Spitzers Porträt unter den Voraussetzungen von dessen möglichen Schreibintentionen weiter analysieren, auch zu fragen, wie Spitzer seine eigene disziplinäre Position gegenüber einer als wenig mobil dargestellten Romanist\*innen-generation konturierte und womöglich positiv hervorstrich. Auffallend ist ebenso, dass Spitzers Schilderung von Richters geringem Interesse am „lebendigen Sprachakt“ von fachhistorischen Darstellungen wie jener Utz Maas' abweicht, der ihr dezidiertes Interesse an konkreten Sprachakten und ihre damit einhergehende experimentelle Sprachwissenschaftspraxis herausstellt.<sup>111</sup> Jene Charakterisierung stimmt zugleich mit Helene Adolfs Beschreibungen der alltäglichen Wissenschaftspraxis Richters überein, wenn sie beschreibt, dass Richter „ihre Arbeiten meist auf Spaziergängen konzipierte, daß sie mehr im Garten lebte als im Zimmer“ und dass der Sprachwissenschaftlerin so auch „kein Bücherstaub [anhaftete]“.<sup>112</sup> Diese auf ihren Wahrheitsgehalt hin hier nicht überprüfbare Praxisprofilierung verbindet sich bei Adolf mit der Hervorhebung von Richters Fokus auf den konkreten Sprechakt und Sprachlaut.<sup>113</sup>

Ein Merkmal der Richter'schen Sprachwissenschaftspraxis bestand Spitzer zufolge darin, dass sie eine „strenge[] Beobachtung der erhaltenen Belege der Spracherscheinungen [...] mit einer letztlich naturwissenschaftlichen, allgemeinen Psychologie des Menschen“ in Verbindung gebracht habe.<sup>114</sup> Spitzer stellt diese Zugriffsweise, die einerseits einer genauen Gegenstandsabbildung, d. h. den sprachhistorischen Tatsachen,

---

**109** Spitzer 1948, 334.

**110** Ebd.

**111** Ebd. Vgl. Maas 2018a.

**112** Adolf 1948, 339.

**113** Vgl. ebd.

**114** Spitzer 1948, 336.

verpflichtet und andererseits von sprachpsychologischen Grundannahmen geprägt zu sein scheint, einem sprachhistorischen Ansatz gegenüber, der von den kulturellen Leistungen eines „konkret-differenzierte[n] und unwiederbringlich-einmalige[n], Geschichte-schaffenden[n] Mensche[n]“ ausgeht.<sup>115</sup> Programmatisch habe sich Richter gegen eine sprachwissenschaftliche Praxis gestellt, so Spitzer, die als „idealistische‘ Richtung“ aus einer – hier Karl Vossler zugeschriebenen – „Vogelperspektive“ sprachhistorische Gegenstände betrachte. Sie habe demgegenüber die Gegenposition eingenommen und herausgestellt, dass nur eine „zur Psychologie hinstrebende Wissenschaft ‚bauen‘ könne“.<sup>116</sup> Spitzers praxeologisches Porträt spitzt sich sodann in der Zuschreibung zu, dass Richter ihre „eigene Wissenschaftlichkeit aufgefasst wissen wollte“ als „entsagungsvolle Schwerarbeit im Dienste einer objektiven historischen Realität, nicht als die beflügelte Arbeit eines nach einem eigenen Architektenplan verfahrenen Historikers“.<sup>117</sup> Das Richter zugerechnete Wissenschaftskonzept stamme aus der „Werkstatt des Positivismus“ und wende sich gegen den „*esprit de finesse* als geisteswissenschaftliche[s] Erkenntnismittel par excellence“.<sup>118</sup>

Abgesehen von der Frage, ob Richters – von Utz Maas als „proto-phonologisch“<sup>119</sup> charakterisierter – Forschungsstil und -ansatz dem von Spitzer immer wieder abgelehnten Positivismus tatsächlich zugeschrieben werden kann, wird an Spitzers Argumentationsgang deutlich, dass es ihm hier nicht nur und womöglich auch nicht primär um das spezifische Praxisprofil Richters ging. Vielmehr deutet er eine prinzipielle fachhistorische Positionierung und programmatische Ablehnung von positivistischer Sprachwissenschaft und einem so bezeichneten „Mechanismus der Junggrammatiker“ an, die er in den 1940er Jahren auch „auf die neuere amerikanische Sprachwissenschaft [erweiterte]“.<sup>120</sup> Eine entscheidende Argumentationslinie in Spitzers Nachruf lässt sich anhand der metaphorischen Beschreibung differenter Wissenschaftsverständnisse aufzeigen: Die Elise Richter zugeschriebene Kontrastierung zwischen einer ‚fliegenden‘ „idealistischen‘ Richtung“ und einer ‚bauenden‘ psychologisch fundierten Wissenschaft macht deutlich, dass sich

---

115 Ebd.

116 Ebd., 337.

117 Ebd.

118 Ebd. (Hervorhebung im Original).

119 Maas 2018a.

120 Hurch 2010.

eine wesentliche sprachwissenschaftliche Praxisbestimmung über die Nähe oder Distanz zwischen Wissenssubjekt und Beobachtungsobjekt auszeichnet.<sup>121</sup> Wenn Spitzer die „beflügelte Arbeit“ eines „nach einem eigenen Architektenplan verfahrenen Historikers“ der Richter’schen Gegenstandstreue entgegenhält,<sup>122</sup> erhellt sich außerdem, dass aus Spitzers Sicht der beflügelt arbeitende Sprachwissenschaftler im Gegensatz zur objektiv und gegenstandsnah vorgehenden Forscherin originell-schöpferische Spielräume kreativ ausfüllt. Spezifische Praxiszuschreibungen fungieren hier demnach als – durchaus wertende – Charakterisierungen unterschiedlicher *scientific personae* als historisch und disziplinär wandelbare Idealtypen wissenschaftlicher Akteur\*innen.<sup>123</sup>

Als universitäre Lehrerin erscheint Richter an prominenter Stelle in beiden Nachrufen, indem sowohl Adolf – „der Lehrer ist auf das Denkmal im Herzen der Schüler angewiesen“<sup>124</sup> – als auch Spitzer – „[d]amit wird es ihren Schülern zur Pflicht, das Andenken an die gelehrte Frau wachzuhalten“<sup>125</sup> – ihre Schülerschaft explizit zum Schreibanlass ihrer Würdigungen erheben. Adolf porträtiert Elise Richter als didaktisch engagiert, hartnäckig und hingebungsvoll, verweist auf den sich um sie gebildeten „kleine[n] Kreis von Schülern“ und deren „Gefolgschaft“.<sup>126</sup> Zur Darstellung von Richters Lehrpraxis im weitesten Sinne kann auch Spitzers Verweis auf ihr „Interesse an Volks- und vor allem Frauenbildung“ gezählt werden.<sup>127</sup> Diese sei in eine von ihm als „pädagogische Periode“ bezeichnete Schaffensphase gefallen und sie habe sich in „populärwissenschaftlichen Schriften“ zudem um „Klarheit der Darstellung und Verbesserung der Terminologie“ bemüht.<sup>128</sup> An dieser Stelle finden sich – ansonsten in den Nachrufen selten bleibende – praxeologische Hinweise

---

**121** Spitzer 1948, 337.

**122** Ebd.

**123** Vgl. Daston/Sibum 2003.

**124** Adolf 1948, 339.

**125** Spitzer 1948, 329.

**126** Adolf 1948, 339. Dazu ebd.: „Ob wir wollten oder nicht, wir mußten auf den Kampfplatz: selber prüfen, selber urteilen – ob es nun galt, das Wesen der Silbe zu ergründen oder die achtzehn Einteilungsmöglichkeiten der Laute aufzudecken. Immer nötigte sie uns, vom Wort zum Begriff vorzudringen, und zeigte uns hinter diesem, nie durch ihn auszuschöpfen, die Erscheinung“. Spitzer schreibt zudem von Richters „sachlichem, etwas schüchtern monotone[m]“ Vortragsstil im Hörsaal, Spitzer 1948, 330.

**127** Vgl. hierzu auch Maas 2019.

**128** Spitzer 1948, 335.

auf den adressatenspezifischen Schreibstil Richters.<sup>129</sup> Allerdings erhält die vermittlungsorientierte Darstellungspraxis Richters eine negative Konnotation, indem Spitzer sie im Zusammenhang mit Richters als selbstentfremdet dargestellter Schaffensphase nennt und in abwertender Weise ausdrückt, dass Richter jene pädagogischen Engagements nicht habe „unterdrücken können“.<sup>130</sup>

Die umfängliche und ausdauernde Netzwerkpraxis der Romanistin Richter kommt in beiden Nachrufen ausführlich zur Geltung. Die auch über die Kontinente hinweg fortgeführten Verbindungen zwischen Adolf Spitzer und Richter, die durch „Briefe und Karten“ aufrecht erhalten wurden, zeugen schon performativ und durch explizite Verweise auf fortgeführte Korrespondenzen von einer funktionierenden Netzwerkpflege der Verstorbenen.<sup>131</sup> Elise Richter, die Spitzer zufolge selten offenen Streit oder polemische Auseinandersetzungen gegenüber Kolleg\*innen suchte und deren kollegiale Integration auch Adolf hervorhebt,<sup>132</sup> wird als eine Akademikerin porträtiert, die sich gezielt und auch widerlegend mit konkreten Wissensansprüchen und allgemeinen Forschungsprogrammen sprachwissenschaftlicher Kolleg\*innen auseinandersetzte.<sup>133</sup> Das akademische Verhältnis zu dem Romanisten Wilhelm Meyer-Lübke, bei dem Richter in Wien studierte, promovierte und sich habilitierte, charakterisiert Spitzer als beidseitig loyal und verleiht Elise Richters Orientierung auf ihren akademischen Lehrer nahezu erotische Züge, wenn

---

**129** Vgl. kontrastierend hierzu die Feststellung Josef Brüchs 1935, 687, Richter verfähre in ihrer Darstellung so komplex, dass sie „wahrlich kein Elementar- oder Handbuch“, das „Studenten die Kenntnis [...] bequem [...] vermitteln“ könnte, vorgelegt habe.

**130** Spitzer 1948, 335.

**131** Adolf 1948, 339; vgl. Spitzer 1948, 329. Vgl. zu ihren guten Verhältnissen zur universitären Schüler\*innen- und Professorenschaft Adolf 1948, 339–340 sowie Spitzer 1948, 330–331.

**132** Vgl. Adolf 1948, 340: „Im März 1935, zu Ehren ihres siebzigsten Geburtstags, veranstaltete Karl v. Ettmayer, Vorstand des romanischen Seminars, eine Feier. Die vielen, die damals der Jubilarin Glück wünschten, ahnten nicht, wie düster ihr Lebensabend sich gestalten würde.“

**133** Vgl. etwa Spitzer 1948, 337: „In einem vorbildlich klaren Referat über ‚die Entwicklung der Phonologie‘ (*Neuere Sprachen*, XLI, 1930) hebt Elise Richter hervor, daß nicht die von Vossler begründete ‚idealistische‘ Richtung, die nur ‚fliegen‘ und aus der ‚Vogelperspektive‘ betrachten lehre, sondern nur eine – wie die Phonologie – aus linguistischem Denken entsprossene, zur Psychologie hinstrebende Wissenschaft ‚bauen‘ könne.“



er schreibt: „Mir war immer klar, daß alle Weiblichkeit Elisens sich in einem Schaffen unter des Meisters Augen, um ihm Freude zu bereiten, polarisiert hatte (man lese den oben zitierten Passus aus der Festschrift: ‚ich glaube Sie zu *sehen* ...‘)“.<sup>134</sup> An dieser Stelle wird, ebenso wie in der geschilderten Parallelisierung ihrer wissenschaftlichen Laufbahn mit in der „Stille ihrer Klöster“ lebenden Nonnen in Helene Adolfs Nachruf,<sup>135</sup> die genderspezifische Porträtierung Richters sehr deutlich, die auch biografische Schilderungen der Romanistin, wie ausgeführt, prägen. Vor dem Horizont zeitspezifisch geltender Rollenzuschreibungen der 1940er Jahre als Publikationszeitraum ließe sich weiter analysieren, wie genau das – auch praxeologische – Porträt einer Wissenschaftlerin wie Elise Richter über ihre Geschlechtszugehörigkeit narrativ beeinflusst war.<sup>136</sup>

## V.

Ausgehend von der praxeologisch geschulten Aufmerksamkeit für die alltäglich vollzogenen und damit epistemisch einflussreichen Forschungspraktiken von Geisteswissenschaftler\*innen sind wir der Frage nachgegangen, ob und wie akademische Kolleg\*innen der Wiener Sprachwissenschaftlerin Elise Richter in Rezensionen und Nachrufen Beobachtungen über ihre Arbeitstechniken mitteilen und womöglich sogar diskutieren. Als Zusammenschau dieser Analyse eröffnen sich uns die folgenden drei Perspektiven auf die Verortung von praxeologischem in biografischem Wissen:

1. *Scientific Persona und Praxiswissen*: Sowohl in den Rezensionen als auch in den Nachrufen wurde die sprachwissenschaftliche Praxis sehr stark über die Frage qualifiziert, inwiefern Sprachwissenschaftler\*innen sprachhistorische Befunde unmittelbar abzubilden oder – auf geistesgeschichtliche Horizonte oder theoretische Systemreferenzen ausgerichtet – distanzierter einzuordnen hätten. So zeigte sich, dass insbesondere Spitzers Kontrastierung einer ‚gegenstandsverpflichteten‘ Sprachhistorikerin mit einer ‚losgelöst‘ und ‚intuitiv‘ agierenden Theoretikerin darauf verweist, dass anhand dieser Praxisform unterschiedliche *scientific personae* porträtiert werden. Sie wiederum gehen über das profilierte Praxiswissen vorbildhaft in das kollektive Selbstbild eines Denkkollektivs ein. Wie gezeigt,

<sup>134</sup> Ebd., 335.

<sup>135</sup> Adolf 1948, 338.

<sup>136</sup> Vgl. hierzu Eid 2002.

verbinden sich speziell in Nachrufen spezifische innerwissenschaftliche Praxiszuschreibungen – beispielsweise eine ‚lebensnahe‘ Sprachvergleichspraxis und der Wiener Lebensmittelpunkt Richters oder die teilweise geschlechtsspezifische Codierung ihrer Wissenspraxis – mit außerwissenschaftlichen biografischen Tatsachen. Das Konzept der *scientific persona*, das von einer durchlässigen Grenze zwischen epistemischem Tugendverhalten und Persönlichkeitsmerkmalen von Forscher\*innen ausgeht, deckt sich mit dieser Verkoppelung.<sup>137</sup>

2. *Fachdiskurs und Praxiswissen*: Gerade aus der Lektüre von Spitzers Nachruf wurde immer wieder deutlich, dass dieser seine eigene Wahrnehmung übergreifender romanistischer und sprachwissenschaftlicher Arbeits- und Wissenschaftsstile über die praxeologischen Charakterisierungen Richters profiliert, bewertet und sich davon abgrenzt. Wiederholt münden Spitzers Spezialbeobachtungen der Richter’schen Wissenspraxis in synthetisierenden Bilanzen zur romantischen Fachgeschichte und forschungspraktischen, generationsspezifischen Prägungen. So erscheint Richters Arbeitsweise in Spitzers Nachruf immer auch als das Ergebnis ihrer fachlichen Sozialisation, der generationsspezifischen romanistischen Wissenschaftskultur und der lokalen Wiener Prägung ihrer akademischen Tätigkeit. Dieses Darstellungsmerkmal eines Praxisporträts in den herangezogenen Nachrufen entspricht der von Julian Hamann herausgestellten Gattungszuschreibung, derzufolge Produktion und Rezeption von in Fachzeitschriften publizierten Nachrufen als ein kommunikativer Ort anzusehen seien, „an dem sich ein Forschungsfeld über sich selbst verständigt“: über geteilte Ansprüche an eine verdienstvolle wissenschaftliche Karrieregestaltung, akademische Tugenden und erwartete Verhaltensregeln.<sup>138</sup>

3. *Sichtbarkeit von Praxiswissen*: Aus Sicht einer historischen Praxeologie der Geisteswissenschaften ist über die geschilderten Befunde hinaus festzuhalten, welche spezifischen Arbeitsweisen in Rezensionen und Nachrufen wenig bzw. nicht thematisiert werden. Dazu gehören insbesondere alltäglich ausgeführte, mithin geläufige Praktiken: Man denke an Formen der akademischen Diskussion, der Recherche und Quellensuche, oder an potentiell mehrstufige Schreibprozesse, aus denen schließlich Forschungsbeiträge hervorgehen. Detaillierte Mitteilungen über die Organisation und Strukturierung des akademischen Alltages

---

137 Vgl. Daston/Sibum 2003.

138 Hamann 2017, 4.

lassen sich aus Rezensionen und Nachrufen nur entnehmen, wenn von Richters Vortragsreisen die Rede ist. Die eher geringe Präsenz konkreter Praxis schilderungen dürfte auch darauf zurückzuführen sein, dass aktive Wissenschaftler\*innen in der Anwendung etablierter Arbeitsformen – wie die durchaus gewürdigte sprachhistorische Sammlungspraxis Richters – selbst im Fall vorbildhafter Verwirklichung kein herausragendes Ereignis sahen, weil sie ihnen als kollektiv vorausgesetzte Vorbedingungen für das eigentlich interessierende Wissen gelten mussten. Wenn dagegen Schüler\*innen – wie Ernst Pulgram über Richters Interdisziplinarität oder Spitzer über ihre adressatenspezifische Darstellungspraxis – ihre akademischen Lehrer\*innen biografisch darstellen, erhöht sich die Wahrscheinlichkeit expliziter praxeologischer Schilderungen, da die Vermittlung von Praxiswissen das akademische Verhältnis erstens zentral präge und zweitens auratisierende Praxisdarstellungen der gewürdigten Lehrer\*innenschaft nicht untypisch sind.

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Adolf/Richter 1933** Adolf, Helene / Richter, Elise: Studien zum altfranzösischen Alexiusliede. In: Zeitschrift französische Sprache und Literatur 57 (1933), 80–95.
- Adolf 1948** Adolf, Helene: In Memoriam Elise Richter. In: Romance Philology 1/4 (1948), 338–341.
- Baldinger 1978** Baldinger, Kurt: [Rez.] Elise Richter, Kleinere Schriften zur allgemeinen und romanischen Sprachwissenschaft. In: Zeitschrift für romanische Philologie 94 (1978), 563–564.
- Bandhauer 1989** Bandhauer, Wolfgang: Ideologiekritische Anmerkungen zu Elise Richter (in Konfrontation mit Leo Spitzer). In: Christmann, Hans Helmut / Hausmann, Frank-Rutger / Briegel, Manfred (Hrsg.): Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus. Tübingen 1989, 231–240.
- Bardelle 1989** Bardelle, Frank: Formen der kritischen Auseinandersetzung oder: Wie man Urteile über wissenschaftliche Neuerscheinungen verhängt. In: Zeitschrift für Soziologie 18 (1989), 54–64.
- Brüch 1935** Brüch, Josef: [Rez.] Elise Richter, Beiträge zur Geschichte der Romanismen. In: Zeitschrift für romanische Philologie 55 (1935), 685–701.
- Christmann 1980** Christmann, Hans Helmut: Frau und „Jüdin“ an der Universität. Die Romanistin Elise Richter (Wien 1865 – Theresienstadt 1943). In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1980. Mainz 1980, 1–46.

- Daston/Sibum 2003** Daston, Lorraine / Sibum, H. Otto: Scientific Personae and Their Histories. In: *Science in Context* 16/1–2 (2003), 1–8.
- Daston 2004** Daston, Lorraine: Whither Critical Inquiry? In: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), 361–364.
- Eid 2002** Eid, Mushira: *The World of Obituaries: Gender Across Cultures and over Time*. Detroit 2002.
- Ewert 1936** Ewert, Alfred: [Rez.] Elise Richter, Beiträge zur Geschichte der Romanismen. In: *The Modern Language Review* 31/2 (1936), 232–234.
- Frietsch 2013** Frietsch, Ute: Praxeologie der Wissenschaften. In: Dies. / Rogge, Jörg (Hrsg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens*. Ein Handwörterbuch. Bielefeld 2013, 311–317.
- Gamillscheg 1938** Gamillscheg, Ernst: [Rez.] Elise Richter, Beiträge zur Geschichte der Romanismen. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 61 (1938), 89–106.
- Gumbrecht 1999** Gumbrecht, Hans Ulrich: Leo Spitzer. In: Dotzler, Bernhard J. (Hrsg.): *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte*. Köln 1999, 35–53.
- Gumbrecht 2002** Gumbrecht, Hans Ulrich: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*. Carl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss. München 2002.
- Hamann 2016** Hamann, Julian: Peer Review post mortem. Bewertungen in akademischen Nachrufen. In: *Berliner Journal für Soziologie* 26/3 (2016), 433–457.
- Hamann 2017** Hamann, Julian: Akademische Nachrufe als Datensorte für die Geschichte der Soziologie. In: Moebius, Stephan / Ploder, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Geschichte der deutschsprachigen Soziologie*. Bd. 2: Forschungsdesign, Theorien und Methoden. Wiesbaden 2017, 1–12.
- Hausmann 2000** Hausmann, Frank-Rutger: „Vom Strudel der Ereignisse verschlungen“. Deutsche Romanistik im „Dritten Reich“. Frankfurt am Main 2000.
- Hoffrath 2010** Hoffrath, Christiane: *Bücherspuren. Das Schicksal von Elise und Helene Richter und ihrer Bibliothek im „Dritten Reich“*. Zweite, durchges. und erg. Aufl. Köln/Weimar/Wien 2010.
- Hurch 2009** Hurch, Bernhard (Hrsg.): *Bausteine zur Rekonstruktion eines Netzwerks I: Caroline Michaëlis de Vasconcellos, Elise Richter, Hugo Schuchardt und Leo Spitzer*. Graz 2009.
- Hurch 2010** Hurch, Bernhard: [Art.] Spitzer, Siegfried Leo, Romanist, Sprach- und Literaturwissenschaftler. In: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 24. Berlin 2010, 722–724.
- Maas 2018a** Maas, Utz: [Art.] Richter, Elise. In: *Verfolgte deutschsprachige Sprachforscher*. <https://zflprojekte.de/sprachforscher-im-exil/index.php/catalog/r/389-richter-elise> (28. Februar 2020).
- Maas 2018b** Maas, Utz: Adolf, Helen(e). In: *Verfolgte deutschsprachige Sprachforscher*. <https://zflprojekte.de/sprachforscher-im-exil/index.php/catalog/a/114-adolf-helen-e> (6. März 2020).

- Maas 2019** Maas, Utz; Spitzer, Leo Siegfried. In: Verfolgte deutschsprachige Sprachforscher. <https://zflprojekte.de/sprachforscher-im-exil/index.php/catalog/s/440-spitzer-leo-siegfried> (6. März 2020).
- Malkiel 1972** Malkiel, Yakov: Comparative Romance Linguistics. In: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Current Trends in Linguistics*. Bd. 9: Linguistics in Western Europe. Den Haag 1972, 903–905.
- Malkiel 1972/1973** Malkiel, Yakov: Two Retrospective Essays. In: *Romance Philology* 26 (1972/1973), 335–337.
- Martus/Spoerhase 2009** Martus, Steffen / Spoerhase, Carlos: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: *Geschichte der Germanistik*. Mitteilungen 35/36 (2009), 89–96.
- Martus/Spoerhase 2013** Martus, Steffen / Spoerhase, Carlos: Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung. In: *Zeitschrift für Germanistik N. F.* XXIII/1 (2013), 221–225.
- Pulgram 1979** Pulgram, Ernst: In *Pluribus Prima: Elise Richter (1865–1943)*. In: *Romance Philology* 33 (1979), 284–299.
- Reckwitz 2003** Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), 282–301.
- Reckwitz 2016** Reckwitz, Andreas: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016.
- Richter 1907** Richter, Elise: Zur Geschichte der Indeklinabilien (1907). In: Assinger, Thomas / Grabenweger, Elisabeth / Pelz, Annegret (Hrsg.): *Die Antrittsvorlesung. Wiener Universitätsreden der Philosophischen Fakultät*. Göttingen 2019, 161–183.
- Richter 1928** Richter, Elise: *Erziehung und Entwicklung*. In: Kern, Elga (Hrsg.): *Führende Frauen Europas*. München 1928, 70–93.
- Richter 1934** Richter, Elise: *Beiträge zur Geschichte der Romanismen I. Chronologische Phonetik des Französischen bis zum Ende des 8. Jahrhunderts*. Halle 1934.
- Richter 1977** Richter, Elise: *Kleinere Schriften zur allgemeinen und romanischen Sprachwissenschaft*. Ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Yakov Malkiel. Mit einer Bibliographie von B. M. Woodbridge. Innsbruck 1977.
- Richter 1997** Richter, Elise: *Summe des Lebens*. Wien 1997.
- Scheutz/Sommerlechner 2013** Scheutz, Martin / Sommerlechner, Andrea: Einleitung. In: *Rezensionswesen. Erkundungen in einer Forschungslücke*. Wien/Köln/Weimar 2013, 1–17.
- Spitzer 1948** Spitzer, Leo: In *Memoriam Elise Richter*. In: *Romance Philology* 1/4 (1948), 329–338.
- Tanzmeister 2010** Tanzmeister, Robert: Die Wiener Romanistik im Nationalsozialismus. In: Ash, Mitchell G. / Nieß, Wolfram / Pils, Ramon (Hrsg.): *Geisteswissenschaften im Nationalsozialismus*. Göttingen 2010, 487–520.
- Woodbridge 1972/1973** Woodbridge, Benjamin M.: A Bibliography of the Writings of Elise Richter. In: *Romance Philology* 26 (1972/1973), 342–360.



---

HANS PETER HAHN

## WENN DINGE ERZÄHLEN

### Potential und Problematik der Objektbiografien

*No ideas but in things*

William Carlos Williams, *A Sort of a Song*<sup>1</sup>

*Die einfachsten Dinge, von geringfügigster, ja geradezu lächerlicher Bedeutung sind es, die unseren Geist am stärksten beschäftigen und aktivieren, weil dann und nur dann sich ihm die Möglichkeit eröffnet, seine besondere Auffassung in ihrer besonderen Form geltend zu machen.*

Francis Ponge, *Die Seife*<sup>2</sup>

#### EINLEITUNG: DINGGESCHICHTEN ERWEITERN DEN HORIZONT

Welches bessere Vehikel einer objektiven Beschreibung der Umwelt könnte man sich vorstellen als die Perspektive der dauerhaften und nützlichen Dinge? Ein Gegenstand, der regelmäßig und zuverlässig seine Funktionen erfüllt, dessen Eigenschaften kalkulierbar sind und der auf dieser Grundlage einen festen Platz im alltäglichen Handeln hat, ein solches Ding müsste doch mit großer Verlässlichkeit und objektiv darüber Auskunft geben, wie es sich mit der Gesellschaft verhält?

Wie der Anglist Mark Blackwell<sup>3</sup> in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen vierbändigen Werk mit historischen Originaltexten

---

<sup>1</sup> Williams 1944, 13.

<sup>2</sup> Ponge 1967/1993, 52.

<sup>3</sup> Vgl. Blackwell 2012.

überzeugend darstellt, sind die bislang nur wenig rezipierten Dinggeschichten von alltäglichen Objekten im England des späten 18. Jh. und frühen 19. Jh. einige der frühesten Zeugnisse dieser Auffassung von Objektbiographien. Diese Texte sind davon geprägt, dem Leser einen teils satirischen, teils aufklärerischen Einblick in die Funktionsweisen, Kontexte und Bewegungen zu geben. Neben eher lustigen Kurzgeschichten wie dem *Lebensbericht eines Flohs* (zuerst publiziert im Jahr 1752), finden sich auch informative Texte, über die *Geschichte eines Halfpenny* (ebenfalls aus dem Jahr 1752) oder irritierende, wie die *Geschichte eines Nadelkissens* (1784), die *Abenteuer eines Rührstabes* (1786), eines *Fingerhuts* (1788), einer *Armbanduhr* (1799), oder eines *Spiegels* (1791). Eindeutig eher aufklärerischer Natur ist die vergleichsweise späte Geschichte mit dem Titel *Transformationen einer Buche* (1828).

Blackwell weist noch auf einen weiteren bedeutsamen Aspekt dieser historischen Dokumente hin. Ihm zufolge sind die Objektgeschichten nicht nur Ausdruck der Bemühung um größere Objektivität der Umweltwahrnehmung, wie es dem Geist der Aufklärung entsprechen würde. Zusätzlich sind sie auch Ergebnis einer intensivierten Wahrnehmung der materiellen Umwelt, wie sie durch den in jenem Zeitraum sich deutlich intensivierenden Konsum möglich geworden ist. Wenn Konsum die Bedeutung hat, dass alltägliche Dinge in der Gestalt von käuflichen Waren den Konsumenten gegenüberreten und auf diese Weise ‚verfügbar‘ sind, so ist die Relation von Nähe und Ferne zum Materiellen damit in eine neue Dynamik der Mobilisierung des Materiellen eingetreten. Die Antwort auf diese Dynamik, so Blackwell mit Verweis auf konsumhistorische Studien,<sup>4</sup> ist die durch diese Geschichte plausibel gemachte Einordnung der Güter. Indem die Dinge erzählen, werden sie anthropomorphisiert. Zugleich berichten sie von ihren sich im Laufe der Objektbiografie wandelnden sozialen und kulturellen Kontexten und vermitteln durch diese Form der Selbstauskunft Informationen über ihren – vermeintlich – stabilen Platz in der Gesellschaft.

Die ‚It-Stories‘ des 18. Jh. wären mithin eine Kompensation der zunehmenden Verunsicherung bei Konsumenten und Lesern. Das aufkommende Gefühl einer Bedrohung durch die ubiquitäre Gegenwart der Waren stellt auch Barbara Benedict in den Mittelpunkt ihrer Interpretation der historischen Objektbiografien. Ihr zufolge ist es die „Dinglichkeit der Dinge“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Blackwell 2012, xlii.

<sup>5</sup> Benedict 2007, 194.



die das Verhältnis von Subjekt und Objekt infrage stellt. Ihre überwältigende Präsenz und die zuvor unbekannte Unmittelbarkeit einer großen Bandbreite an Waren verunsicherte die Bürger Großbritanniens jener Zeit. Auf die „Invasion der Dinge in London“<sup>6</sup> folgte die Suche nach neuen Kontexten und Bedeutungen, die wiederum zur Popularität des neuen Genres beigetragen haben. Benedict nutzt in ihrer Interpretation auch neue kulturwissenschaftliche Autoren, wie z. B. Roland Barthes und Arjun Appadurai, um eine eher semiotisch angelegte Interpretation zu entfalten.

Während die Waren mit der dazugehörigen Werbung in der jeweiligen Gegenwart – damals wie heute – dominieren, erscheint deren Temporalität als ein immer noch frei verfügbarer Raum, in dem Subjekt und Objekt zu einer bewährten Ordnung zurückkehren können. Dinge werden alt und unansehnlich; gleichzeitig gliedern sie sich in die vom Nutzer intendierte Ordnung ein. Sie irritieren nicht mehr. Vor dem Hintergrund der geschilderten Unsicherheit ist nach Benedict die Dingerzählung ein Versuch der Entlastung, und zugleich eine Selbstversicherung des Lesers, nämlich dass er gegenüber der um sich greifenden Kommodifizierung die Kontrolle über die Warenwelt noch nicht verloren habe, mithin Subjekt bleiben kann. Die machtvolle Gegenwart der Dinge initiiert die anthropomorphisierende Fiktion ihrer Empfindsamkeit, eine fiktionale Eigenschaft, die letztlich in der Hand des Autors verbleibt. Die fiktionale Erzählung des Objektes, das sich nicht auflehnt, sondern seine Rolle erfüllt, wird zum *Vademecum* gegen eine immer eindringlicher sich aufdrängende Warenwelt.

Die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung der frühen Dingerzählungen regt in der Summe drei einander ergänzende Pfade der Interpretation an. Es geht dabei erstens um die Idee einer Horizonterweiterung oder Aufklärung, also um die Frage, welche Einsichten dem Leser nahegebracht werden können, wenn der Fokus auf einen Gegenstand zum Erzählprinzip wird. Zweitens geht es um die Frage einer eigenständigen Semiotik, also darum, welche Zeichenräume und Perspektiven mobilisiert werden, wenn die Dinge als fiktive Erzähler auftreten. Drittens geht es um die Frage nach dem Verhältnis von Menschen und Dingen. Wie weit ist eine Vermenschlichung der Dingperspektive plausibel? Und welche Kräfte setzt die Anthropomorphisierung des Materiellen frei?

Diese drei Aspekte sollen im Folgenden näher erläutert werden. Dabei wird zu zeigen sein, dass jeder der Zugänge zu Dingerzählungen bis in die Gegenwart immer wieder aufgegriffen wurde und zur Dynamik des

---

6 Ebd.

Genres ‚Objektbiografie‘ beigetragen hat. Damit ist auch die zentrale Hypothese dieses Beitrags formuliert: Es wird hier aufzuzeigen sein, auf welchen grundlegenden Motiven und Möglichkeiten die bis in die Gegenwart anhaltende Konjunktur der Dingerzählung beruht.

#### OBJEKT BIOGRAFIE ALS MITTEL DER AUFKLÄRUNG

Selbstbewusst qualifizierte der Schriftsteller Heinrich Eduard Jacob sein zuerst 1934 publiziertes und danach vielfach aufgelegtes Werk *Sage und Siegeszug des Kaffees. Die Biografie eines weltwirtschaftlichen Stoffes* als ein ideales Mittel, um Lesern ohne spezielle Vorbildung die globalen wirtschaftlichen Verflechtungen seiner Zeit nahezubringen.<sup>7</sup> Damit lag er im Trend seiner Zeit, die sich die Aufklärung der Massen zum Anliegen gemacht hatte. Wenige Jahre vor Jacob hatte nämlich schon Sergej Tretjakov in einem kurzen Essay geschildert, wie die Biografie einer Sache als Mittel der Information über Zusammenhänge nutzbar zu machen wäre.<sup>8</sup>

Jan Brandt zufolge beruht der Erfolg des Romans von Eduard Jacob auf der Verbindung des Genres ‚Sachbuch‘ mit einem fiktionalem Schreibstil.<sup>9</sup> Mehr als bei anderen gelingt es ihm, den Kaffee als einen Helden erscheinen zu lassen. Jacob selbst vergleicht den Kaffee mit historischen Figuren wie Napoleon oder Cäsar. Im Grunde hat Jacob also den hybriden Charakter zwischen Sachbuch und fiktionaler Literatur, der biografischen Texten oft vorgeworfen wird,<sup>10</sup> zum besonderen Merkmal der Objektbiografie gemacht. Obgleich das Buch von Jacob in Nazi-Deutschland bald nach dessen Erscheinen verboten wurde, fand es doch Nachfolger, z. B. in *Anilin*<sup>11</sup> oder einem Roman mit dem Titel *Radium*<sup>12,13</sup>

Zumindest indirekt stehen alle diese Texte in der Nachfolge des programmatischen Essays von Tretjakov. Dieser positionierte seine Idee der

---

<sup>7</sup> Vgl. Jacob 1934/2006; Soentgen 2005, 9.

<sup>8</sup> Vgl. Tretjakov 1929/1972.

<sup>9</sup> Vgl. Brandt 2007.

<sup>10</sup> Vgl. Fetz 2009, 8.

<sup>11</sup> Vgl. Schenzinger 1937.

<sup>12</sup> Vgl. Brunngraber 1936.

<sup>13</sup> Diese Idee wird aktuell fortgeführt in der Buchreihe *Stoffgeschichten* des Oekom Verlags (München). In dieser Reihe sind – neben einer Neuauflage des Klassikers von Jacob – auch Bücher zu so unterschiedlichen Stoffen wie Aluminium, Holz, Milch, Kakao, Stickstoff etc. erschienen.

Dingbiografie in kritischer Distanz zum bürgerlichen Roman, der ihm zufolge zu sehr die Emotion des Einzelnen herausstellte. Anstelle dessen plädiert er für eine revolutionäre Ästhetik der Sachlichkeit, in der Dinge zu Helden werden. Nur die Beschreibung der Dinge könne die lesenden Massen fesseln, gleich welcher Herkunft, und unabhängig von ihrer ökonomischen Lage. Überhaupt sei die zu seiner Zeit dominierende Literatur zu weit von den ökonomischen Fakten des Lebens entfernt. Anstelle aufzuklären, führe sie zur Verschleierung der Verhältnisse.

Tretjakov verwendet für sein Konzept einer neuen Literatur auch den Begriff der ‚Faktografie‘, und fordert damit zugleich ein experimentelles Vorgehen, das eine Literatur in aufklärerischer Absicht zum Ziel hatte. In der Tat inspirierte er damit zur Zeit der Weimarer Republik zahlreiche Autoren, aber auch Fotografen und Filmschaffende.<sup>14</sup> Man denke nur an die eindringlichen Bilder von Alfred Renger-Patzsch, die durch geschickte Beleuchtung den Objekten den Anschein von Lebendigkeit verleihen.<sup>15</sup> Bedeutsam für das vorgestellte neue Genre ist nicht lediglich die Präzision der Darstellung, sondern insbesondere auch der Perspektivwechsel. Das gleiche Objekt tritt dem Menschen in unterschiedlichen Kontexten entgegen, es taucht in jeweils anderer Gestalt wieder auf. Die Objektbiografie, gleichviel, ob es nun ein Stoff in unterschiedlichen Stadien seiner Verarbeitung (der Kaffeestrauch, die Bohne, der Sack mit Kaffeebohnen, Kaffeepulver, das Getränk) ist oder ein Artefakt, verbindet diese unterschiedlichen Kontexte und Erscheinungsweisen des Dings miteinander.

Nach Jens Soentgen basiert diese vielfach angewandte Struktur der Objektbiografie darauf, möglichst viele solcher Kontaktpunkte zwischen Ding und Mensch herauszugreifen und die Dinge mit den Augen der Menschen zu beschreiben.<sup>16</sup> Ein hervorragendes, aktuelles Beispiel ist der Roman von Leah Cohen mit dem Titel *Glas, Bohnen, Papier. Dinge des Alltags und was sie uns lehren*.<sup>17</sup> Hier erfährt der Leser nicht nur, wie die Dinge miteinander verbunden sind, sondern zudem, welchen Einfluss die Herstellung und der Konsum für das wirtschaftliche Überleben der Familie hat.

Die erzählte Geschichte wird dadurch zu einem Werkzeug, das ansonsten im Alltag kaum erkennbare Zusammenhänge deutlich werden lässt. Zugleich ist die ‚aufklärerische Dimension‘ ein politisch wirkungs-

---

<sup>14</sup> Vgl. Mierau 2007.

<sup>15</sup> Vgl. Janzen 1997.

<sup>16</sup> Vgl. Soentgen 2005.

<sup>17</sup> Cohen 1998.

voll einsetzbares Werkzeug. So gibt es eine ganze Reihe von Schriften, die sich mit der globalen Zirkulation bestimmter Güter befassen, um auf diese Weise die Verbindung von Konsum in Industriegesellschaften und Armut in den Ländern der Herstellung deutlich zu machen. Dies hat beispielsweise Deborah Barndt in dem Buch *Tangled Routes: Women, Work, and Globalization on the Tomato Trail*<sup>18</sup> gemacht. Andere alltägliche Konsumgüter, deren verborgenes Leben entlang verschiedener Stationen weltweit deutlich gemacht wurde, betreffen Tee, Grüne Bohnen und Papaya.<sup>19</sup>

Biografien von Dingen als Instrument der Bewusstmachung vielfach vernachlässigter Zusammenhänge spielen auch eine Rolle bei kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Müll und dem Funktionswandel von Dingen zum Ende ihres Gebrauchs hin. Von Michael Thompson stammt eine Grafik, die die Veränderungen des Wertes in den Vordergrund stellt.<sup>20</sup> Während die Fotografien der 1920er Jahre den Dingen ein Leben einhauchten,<sup>21</sup> wird der sorgfältige Blick auf das Nutzungsende als das ‚zweite Leben‘ umschrieben.<sup>22</sup> Schließlich ist es das ‚verborgene Leben‘,<sup>23</sup> das der Forderung entspricht, die Existenz der Dinge vom Beginn bis zum Ende zu betrachten.

In allen bislang genannten Fällen handelt es sich um Sachtexte, die aber mit der Allusion an das ‚Leben der Dinge‘ die Vorstellung einer Lebensgeschichte evozieren. In der Folge hat sich die Dingbiografie vom imaginierten halb literarischen Genre (nach Jacobs) zum Topos wissenschaftlicher Darstellung entwickelt. Das gilt insbesondere im Hinblick auf den vielzitierten Aufsatz von Kopytoff: *The Cultural Biography of Things*.<sup>24</sup> Kopytoffs Nutzung der Lebenslauf-Metapher ist in erster Linie eine methodische Arbeitsanweisung, nämlich Dinge in der Abfolge

---

**18** Vgl. Barndt 2002.

**19** Vgl. Strauch 2013; Freidberg 2004; Phillips 2006, 46. Wie schon von Tretjakov vorausgesehen, setzt sich dieses Genre mit geringen Veränderungen im Medium Film fort. Ein Beispiel dafür ist der Kurzfilm zur Geschichte einer Plastiktüte von Ramin Bahrani (2009).

**20** Vgl. Thompson 1979, 19. Eine vereinfachte Version, die auch das Ende der primären Nutzung und den Übergang zur sekundären Nutzung berücksichtigt, ist in Hahn 2005, 44 wiedergegeben.

**21** Vgl. Ritter/Siegert/Primus 2006.

**22** Vgl. Anstett/Ortar 2015; Hahn 2018.

**23** Vgl. Hill 2011.

**24** Kopytoff 1986.

‚Geburt – Leben – Ende‘ zu beschreiben. Viele Autoren sind ihm darin gefolgt.<sup>25</sup> Die Betrachtung unterschiedlicher Kontexte einzelner Dinge über eine längere Zeitspanne hinweg ist in den letzten Jahrzehnten fast zwangsläufig mit dem Etikett der ‚Biografie‘ versehen worden. Beispiele dafür aus der Archäologie betreffen Steinwerkzeuge<sup>26</sup> oder Münzen<sup>27</sup>.

Die Adaptation der Objektbiografie in den archäologischen Wissenschaften führt jedoch zu zahlreichen spezifischen Erkenntnisproblemen, wie es u. a. Judith Joy<sup>28</sup> dargelegt hat. So scheint in diesem ‚dramatischen‘ Genre die Lebensgeschichte eines Objektes dessen ‚Geburt‘ der natürliche Ausgangspunkt zu sein. Archäologen müssen jedoch oftmals ihr Wissen über mehrere gleichartige, aber doch unterschiedliche Objekte heranziehen, um die aufeinander folgenden Stationen hinreichend zu beschreiben.<sup>29</sup> Weder ist es wissenschaftlich sinnvoll, eine ‚Geburt‘ festzulegen, noch erscheint es legitim, aus der Kompilation unterschiedlicher Momente der Einbettung eine durchgehende ‚Biographie‘ herzustellen. Joy empfiehlt aufgrund solcher Probleme, sich von der Metapher der Biografie zu lösen und anstelle dessen relationale Geschichten, also Momente unterschiedlicher Einbettung zu beschreiben. Dies würde den epistemischen Bedingungen der Archäologie besser entsprechen. Zweifellos impliziert die Metapher eine Reihe von Fehlannahmen.<sup>30</sup>

Die in diesem Abschnitt unter dem Begriff ‚aufklärende Perspektiven‘ vorgestellten Zugänge zu Objektbiografien umfassen sowohl die populärsten Publikationen in diesem Genre als auch ein außerordentlich breites Spektrum unterschiedlicher Einzelstudien. Paradoxerweise gibt es gerade im Hinblick auf diese Bemühungen, nämlich Objektbiografie mit dem Ziel einer Horizonterweiterung zu nutzen, signifikante Defizite. Wie durch Joy (2009) deutlich wird, werden manche, nicht unbedeutende Aspekte der Wahrnehmung von Materialität eher verschleiert als offenlegt. Zusammenhänge werden ausgeblendet, Verbindungen werden nicht hinreichend problematisiert und insgesamt wird damit dem Wissen über Dinge kein guter Dienst geleistet.<sup>31</sup> Objektbiographien als Mittel der Aufklärung, so lässt sich der zurückliegende Abschnitt zusammenfassen,

---

**25** Vgl. z. B. Gosden/Marshall 1999, Braun 2015.

**26** Vgl. Bagley 2014.

**27** Vgl. Joy 2002, Ciric 2019, 47–49.

**28** Joy 2009.

**29** Ebd., 542.

**30** Hahn 2015b.

**31** Vgl. Hahn/Weiss 2013.

werden Opfer einer starken Metapher, die zwar ein beträchtliches Potential der Dramatisierung hat, aber der intendierten Horizonsweiterung bezüglich des Wissens über materielle Dinge nicht gerecht werden kann.

#### OBJEKT BIOGRAFIE ALS EIGENER SEMIOTISCHER RAUM

Eine antike Vase steht im Zentrum einer ungewöhnlichen Novelle von Tibor Fischer mit dem Titel *Collectors Collector*<sup>32</sup>. Sie ist hier von Interesse, weil die im letzten Abschnitt beschriebenen Mängel einer Objektbiografie darin nicht auftauchen. Die Vase als fiktive Erzählerin schildert ihr ‚Leben‘, das für viele Eigentümer eine substantielle Veränderung mit sich bringt. Naturgemäß ist die Zeitdauer ihrer Existenz sehr viel länger als die irgendeines Besitzers, und so ergibt sich eine Kette unterschiedlicher Kontexte, je nachdem welcher Besitzer in welcher Weise damit umgeht. Die vereinfachende Abfolge ‚Geburt – Leben – Ende‘ gilt hier nicht, oder genauer, sie gilt nur im Hinblick auf die Besitzer, deren Leben (oder: bei denen die Dauer des Besitzes) deutlich kürzer ist als die Existenz der Vase. Die zum Teil absurden Projektionen, deren Gegenstand die Vase ist, machen den Text amüsant, genauso wie die Schilderung der Szenen, bei denen sie – naturgemäß – stille Zeugin ist.

Buchrezensionen beschreiben das Werk als eine stilistisch sehr gut gelungene, surrealistische Komödie mit überraschenden Einsichten. Die Konsequenz der Darstellung einer ‚Heldin‘, die nicht handelt, sondern nur beobachtet, führt aber dazu, dass eine ‚Handlung‘ fehlt; deshalb gibt es auch keinen dramatischen Spannungsbogen. Der Vase kann es gleich sein, ob sie in den vielen Jahrhunderten ihrer Existenz zehn oder einhundert Besitzer gehabt hat. In der Novelle von Fischer bringt die Idee der Objektbiografie mehr Irritation als Aufklärung mit sich. Wird das sich nicht verändernde Objekt konsequent literarisch umgesetzt, geht die Spannung verloren, auch wenn eine neue Sicht und eine neue Form der Generierung von Bedeutung zu verzeichnen sind. In Abgrenzung von den ‚Biografien in aufklärender Absicht‘ ist also festzuhalten, dass eine wirkliche Biografie signifikant andere Bedeutungshorizonte erschließt, sodass das Moment der Irritation größer ist als der Lerneffekt.

Dies gilt nicht nur für Objekte von besonders langer Lebensdauer, wie durch einen Text des Entomologen Karl Ernst von Baer aus dem Jahr 1861

---

<sup>32</sup> Fischer 1997.

zu erfahren ist.<sup>33</sup> Angeregt durch diesen Vortrag hat Moritz Schlick in einem Lehrbuch zur Erkenntnistheorie auf die Weltsicht einer Eintagsfliege verwiesen. Wie Schlick anschaulich schildert, wäre der Sonnenuntergang ein einmaliges Ereignis, und die Pflanzen würden unveränderlich, gleich den Bergen in menschlicher Perspektive erscheinen.<sup>34</sup> Die extreme Verkürzung der Zeit hat einen ähnlichen Effekt wie die extreme Verlängerung des Lebens: Bedeutungen und Eigenschaften der Umwelt sind anders, sie müssen neu gedacht werden.<sup>35</sup> Nicht eine ‚Erweiterung‘ des Horizonts, sondern die Verschränkung unterschiedlicher Bedeutungshorizonte ist der Kern einer Erzählung, die von Dingen ausgeht, gleichviel ob diese nun in literarischer oder wissenschaftlicher Absicht erstellt wird.

In einer brillanten Auseinandersetzung mit dem Philosophen und Germanisten Theodor Vischer hat Ewald Volhard<sup>36</sup> den Aspekt der Verschränkung unterschiedlicher Horizonte in dessen Roman *Auch einer*<sup>37</sup> herausgearbeitet. In diesem Roman thematisiert Vischer die Spannung zwischen Idealismus (der Orientierung an moralischen Normen) und Realismus, den er insbesondere im Moment des Zufalls und des Unvorhergesehenen erkennt. Die Tücke des Objekts (= der Zufall) ist dabei eine von Vischer verwendete Formulierung, mit der er das Potential der Dinge zur Generierung des Zufälligen herausstellen möchte.<sup>38</sup> Die Dinge und deren Fähigkeit, Bedeutung zu erzeugen (oder aber: sie zu zerstören) bilden bei Vischer die eigentlichen Gegenspieler einer vom Idealismus her konzipierten Freiheit. Diese Dinge erzeugen das, was aus Sicht der Menschen als Zufall gelten muss. Es geht dabei nicht um ‚Schicksal‘, sondern um den „nachträglich sinnvollen Zufall, der zum Wesen der Endlichkeit gehört und auf die Seite der Notwendigkeit geschlagen werden kann“.<sup>39</sup>

---

**33** Von Baer 1862.

**34** Vgl. Schlick 1918, 231–32.

**35** Von Baer war ebenfalls bedeutsam für die Forschungen Jakob von Uexkülls, der sich als einer der Begründer der Ökologie mit der Differenz in der Umweltwahrnehmung verschiedener Tierarten befasste (Von Uexküll/Kriszat 1934). Diese Forschungsrichtung wird heute unter dem Begriff der ‚Biosemiotik‘ fortgesetzt.

**36** Vgl. Volhard 1932.

**37** Vischer 1879.

**38** Vischer steht damit am Anfang einer eigenen Tradition der Objektbeschreibungen, in denen das Negative eindeutig überwiegt. Dazu gehören Adolf Muschgs *Die Tücke des verbesserten Objekts* (Muschg 1981) und der Band von Katharina Ferus und Dietmar Rübels *Die Tücke des Objekts* (2009).

**39** Volhard 1932, 199.

Auf der Grundlage dieser Position könnte Vischer als Existentialist *avant la lettre* bezeichnet werden, da er mit Verweis auf die Widerständigkeit der Dinge eine ironische Distanzierung von dem zu seiner Zeit dominierenden Idealismus erzeugt. Dieser spezifische Bedeutungshorizont, der gegenüber den Menschen zur Konfrontation wird, könnte auch als *Eigensinn der Dinge* bezeichnet werden.<sup>40</sup>

Die Vorstellung, Dinge würden eigene Umwelten erzeugen, in denen die Bedeutungen aus der Sicht der Dinge ganz andere sind, hat Anlass zu manch anderen, eher dystopisch gefärbten Erzählungen gegeben. Ein Beispiel dafür sind die Kurzgeschichten von José Saramago,<sup>41</sup> die eine fiktionale Sichtweise der Dinge auf ihre Welt thematisieren. Indem die Dinge sich dem alltäglichen Gebrauch verweigern, entstehen gefährliche Verwicklungen. Die Vorstellung, Dinge könnten eigene Bedeutungen generieren, impliziert unter Umständen auch, dass sie die Mitwirkung im Alltag verweigern.<sup>42</sup> Der Kontrast zu der im vorangegangenen Abschnitt referierten Position könnte nicht deutlicher sein: Wenn Dinge erzählen, indem sie ihre eigene Sicht einnehmen, ist das keine Erweiterung des Horizonts, sondern eine Irritation. Vielleicht ist es sogar ein Angriff auf die Gewissheiten der *Mitwirkung der Dinge im Alltag*<sup>43, 44</sup> ‚Unheimlich‘ werden die Dinge nicht aufgrund einer bestimmten Intention, sondern lediglich durch den Verlust der Kontrolle über ihre Eigenschaften.<sup>45</sup>

---

40 Vgl. Hahn 2015a.

41 Saramago 1978/1995.

42 Steven Shaviro (Shaviro 2010) befasst sich mit einer Science Fiction-Novelle von Gwyneth Jones, in der alle alltäglichen Geräte als belebt und mit einem Willen ausgestattete Wesen vorgestellt werden. Shaviro stelle den bedrohlichen Charakter einer Umwelt heraus, in der jedes Werkzeug und jedes Küchengerät zunächst befragen werden müsste, ob es in Gebrauch genommen werden will. Die Nähe der Dinge wird vor diesem Hintergrund zu einer Einengung, genauso wie ihre Brauchbarkeit keine objektive Eigenschaft mehr ist.

43 Waldenfels 2015.

44 Walter Grasskamp (Grasskamp 2006) hat die Auflösung solcher Gewissheiten sehr gut in einem Sammelband über Museumsbesuche dargelegt. Wenn das Museum ein Ort der eindeutigen Lesbarkeit von Objekten ist, so geraten fiktionale Besuche im Museum oft zu deren Gegenteil: Die Objekte werden lebendig, sie treten in Dialog mit den Besuchern und verfolgen schließlich eine eigene Agenda.

45 Jeder hat das bereits mehrfach im Kontext von sogenannten ‚Benutzerinterfaces‘ erlebt. Während solche Schnittstellen an PCs oder Smartphones dazu erfunden wurden, Eingaben zu machen und Informationen zu erlangen, ergeben



Erzählungen der Dinge entfalten in dieser Perspektive eigene Horizonte, in denen Menschen punktuell, in widersprüchlicher Weise, und oftmals auch gegen ihren Willen vorkommen. Dinge entlarven den Charakter der Menschen, sie demaskieren ihn und artikulieren eine eigene Ordnung der Umwelt, die allerdings immer nur in Fragmenten oder Assoziationen darstellbar ist. Niemand hat das besser exemplifiziert als Francis Ponge, dessen Texte zugleich fiktionale Beschreibungen der von Objekten definierten Bedeutungen und Theorien der Dingbeschreibung sind. So ist der Essay über die Seife<sup>46</sup> irritierend und willkürlich, zugleich aber auch fesselnd, weil unvermutete und neue Verbindungen zwischen Menschen und Dingen evoziert werden. Es handelt sich gewissermaßen um eine Vorwegnahme der Novelle von Tibor Fischer im Format einer literarischen Miniatur.

Jean-Paul Sartre hat die besondere Qualität dieser Objekterzählung erkannt und hebt in einem Essay über diesen und andere Texte von Ponge hervor, wie sehr die Annäherung an Dinge auch eine Verunsicherung des Sprachgebrauchs bedeutet.<sup>47</sup> Die von ihm in diesen Texten diagnostizierte ‚Sprachkrise‘ entsteht aus dem Eindruck, Sätze und Worte seien Gefängnisse des Geistes. Sie sind (vor-)geprägte Strukturen, die jede Unmittelbarkeit gegenüber dem Gegenstand verhindern. Es geht nicht um eine Deskription im Sinne einer naturwissenschaftlichen Annäherung, sondern um eine Phänomenologie der Dinge, die den subjektiven Blickwinkel ernst nimmt. Die Dinge nehmen ein eigentümliches Leben an; sie können in einer Form aktiv werden, die der ‚normalen‘ Wahrnehmung widerspricht. Wie Vilem Flusser an einem Kaleidoskop von Objekten anschaulich beschreibt, treten dann die offensichtlichen Eigenschaften in den Hintergrund, und Verborgenes kommt an die Oberfläche.<sup>48</sup> Im Kontrast zu Heidegger, der aus den vertrauten Dingen das ‚Zeug‘ machte, und dies in seiner stabilen Relation zum Menschen beschrieb, steht für Ponge deren Autonomie im Vordergrund. Nur autonom gedacht, verkörpern sie die Freiheit, die zu den mitunter überraschenden Assoziationen führt.

So wenig plausibel auf den ersten Blick die Vorstellung erscheinen mag, Dinge könnten einen eigenen Raum der Bedeutungen generieren, so

---

sich nicht selten falsche Verknüpfungen oder sinnlose Auskünfte. Die unheimlichen Missverständnisse mit solchen Maschinen hat Daniel Haensch (2019) thematisiert.

**46** Ponge 1967/1993.

**47** Vgl. Sartre 1962, 235.

**48** Vgl. Flusser 1993.

produktiv erweist sich dieser Ansatz in den hier angeführten fiktionalen Texten. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in deutlicher Abgrenzung gegenüber dem Versuch einer beschreibenden Objektbiografie, die Bedeutungsgenerierung von Dingen zu ganz anderen, überwiegend provozierenden oder irritierenden Perspektiven führt. Die dafür in diesem Abschnitt herangezogenen Texte haben überwiegend fiktionalen Charakter. Dies erklärt sich dadurch, dass wissenschaftliche Zugänge solche exotisch anmutenden Vorstellungen kaum unterstützen. Auch wenn sie auf den ersten Blick nur wenig plausibel sind, haben diese Zugänge doch den Vorteil, das Spezifische der Objekte und die unüberbrückbare Distanz zwischen Menschen und Dingen zu thematisieren. Wie aber könnte es möglich sein, von solchen irritierenden Objekterzählungen zu plausiblen Modellen zu gelangen?

#### OBJEKT BIOGRAFIE ALS ANTHROPOMORPHISIERENDES NARRATIV

Eine weitergehende Befassung mit dem Potential der Dingerzählung, die nicht in einer vereinfachenden, an die Biografie angelehnten Beschreibung enden möchte, aber auch nicht in den irritierend radikalen Modus des autonomen Dings als erzählendem Subjekt verfallen will, muss zunächst nach den Bedingungen einer solchen Erzählung fragen. Was sind die Voraussetzungen dafür, dass ein Bericht von seinem Gegenstand Glaubwürdigkeit erlangt?

In kritischer Auseinandersetzung mit der wesentlich auf die semiotische Dimension rekurrierende *Thing Theory* von Bill Brown<sup>49</sup> hat der Literaturwissenschaftler John Plotz die rhetorische Frage gestellt *Can the Sofa Speak?*<sup>50</sup> Er stellt damit die Tradition, Objekte als bedeutungsvollen Teil der Gesellschaft zu betrachten, auf den Prüfstand. Seine Kritik gilt der mitunter allzu offensichtlichen Intention, Dinge zum Sprechen zu bringen. Das Fehlen oder Scheitern von Kommunikation wird kaum je bedacht.<sup>51</sup>

Nach Plotz gibt es einen Konflikt zwischen der ‚anthropozentrischen Tradition‘ (bei Kopytoff und bei Brown) und dem im letzten Abschnitt mit dem Schlagwort vom ‚Eigensinn der Dinge‘ erwähnten Prinzip der Deutungsoffenheit. Das Scheitern einer eindeutigen Platzierung von

---

49 Brown 2004.

50 Plotz 2005.

51 Plotz 2005, 110.

Dingen im Denken über Gesellschaft oder in der Literatur ist Platz zu Folge schon in Jonathan Swifts Schilderung der Akademie von Delgado zu erkennen. Dort wird die Option einer eindeutigen Lesart von Objekten präsentiert und zugleich wieder lächerlich gemacht. Wenn die Literaturwissenschaft eine Möglichkeit hätte, eine Grenze menschzentrierter Dinginterpretation und autonomer Materialität zu beschreiben, so müsste sie für jede Epoche eine eigene Ding-Theorie entwickeln, weil jede Epoche diese Grenze zwischen semiotischem Ding und epistemisch wirksamer Materialität neu definiert.

Auch Lorraine Daston ist im Grunde skeptisch, was die Möglichkeit von Dingerzählungen angeht. In dem einführenden Essay zu dem Sammelband *Things That Talk*<sup>52</sup> beschreibt sie, – abgesehen von Papageien, Sprechmaschinen (wie Plattenspieler und Radios oder Objekten mit Texten), die genau das nachsagen, was ihnen irgendwann eingegeben wurde, – zwei Arten von Dingen, die sprechen. Die erste Art betrifft die falschen Idole, die Wahrsageobjekte, die als notorische Lügner verdächtigt werden. Hier kann jedes beliebige Orakelobjekt gemeint sein, von der Eingeweideschau, die als Medium des Transzendenten dient, bis hin zur Kaffeesatzleserei. Diese Art des Sprechens genießt in der modernen Welt nur wenig Ansehen. Die andere Sprache der Dinge ist wahr und unhintergebar. Hier handelt es sich zum Beispiel um die Gesetze des Materials, aufgrund dessen ein Steinobjekt immer eine andere Anmutung hat als ein Holzgegenstand. Diese Art von ‚Wahrheit der Dinge‘ folgt Regeln, ähnlich wie die Indizien in einem Gerichtsprozess. Wer neben einem Toten steht und das blutige Schwert in der Hand hält, ist genauso schuldig wie der Urheber von DNA-Spuren am Opfer. Solche Indizien ‚sprechen‘ in zuverlässiger Weise, weil sie unveränderbar sind. Wenn dies als ein ‚Sprechen der Dinge‘ aufgefasst wird, ist dann die cartesianische Unterscheidung von *res cogitans* – *res extensa* noch aufrechtzuerhalten? Lässt sich die Autorenschaft einer Aussage (die DNA, das blutige Schwert) tatsächlich der Seite der Menschen zuordnen? Ist die Rolle der Zeugenschaft zugleich auch ein ‚Sprechen‘ im Sinne eines intentionalen Aktes?

Daston zufolge ist das Sprechen nicht mehr nur Anthropomorphisierung. Dahinter steht der Wunsch, den diskursiven Raum zu erweitern, und Bedeutungen außerhalb des eng umgrenzten Bereichs der Worte und Texte zu finden. Indem man den Dingen die Fähigkeit des Sprechens zuschreibt, scheint man eine neue Domäne der Bedeutung zu

---

52 Daston 2004.

betreten, ohne jedoch die bislang genutzten wissenschaftlichen Werkzeuge aufgeben zu müssen.<sup>53</sup> Dass Dinge erzählen, ist also nicht auf die Dinge zurückzuführen, sondern mehr auf den Wunsch der Autoren und Wissenschaftler, die Dinge zum Sprechen zu bringen. Viel mehr als die bei Daston erwähnten ‚Sprechmaschinen‘ hat die Wissenschaft nicht zustande gebracht.

Diese skeptische Diagnose lässt sich noch weiter zuspitzen: Ist nicht die Vorstellung der Dinge, deren Lebensgeschichten, Erzählungen und Bedeutungsgenerierung dargelegt wird, eine Form der Inbesitznahme? So jedenfalls hat Martin Holbraad die Versuche kommentiert, Dinge zum Sprechen zu bringen.<sup>54</sup> Ihm zufolge ist nach der Krise der Repräsentation, nachdem klar wurde, wie eng koloniale Dominanz und kulturelle Deutung verknüpft worden waren, eine Leerstelle entstanden. Materielle Kultur wäre demnach in erster Linie als Substitut eines verloren gegangenen Forschungsobjektes von Bedeutung. Severin Fowles hat das noch weiter pointiert, indem er beispielsweise die Beobachtung der Affordanz eines bestimmten Werkzeugs als eine kolonialistische *Attitude* verurteilt.<sup>55</sup> In polemischer Weise stellt er fest, nachdem das subalterne Objekt verloren ist, wird die ganze Welt (= materielle Kultur) zum subalternen Gegenstand der Betrachtung.<sup>56</sup> Während die Wissenschaftler beim Kolonisierten Sorge haben mussten, dass dieser widerspricht, kann das bei materiellen Dingen nicht passieren.

Die skeptischen Stimmen verweisen auf die fragwürdigen Grundlagen der Idee von Dingen, die erzählen. Ob materielle Objekte nun missverstanden werden als ‚sprechende Automaten‘, ob ihnen in selbstgewisser Weise eine Sprechfähigkeit zugewiesen wird, oder ob es sich letztlich nur um eine Aneignung von fragwürdiger Legitimität handelt, in allen Fällen scheinen Zweifel an der hinter Dingerzählungen stehenden logischen Kohärenz angebracht. Zusammenfassend muss die Bilanz dieses Abschnitts also lauten, dass die Dingerzählungen fragwürdige Unterfangen sind. Weder Vorgehensweise noch Anliegen hält einer kritischen Analyse stand.

---

<sup>53</sup> Vgl. Söderqvist/Bencard 2010

<sup>54</sup> Vgl. Holbraad 2011.

<sup>55</sup> Vgl. Fowles 2016.

<sup>56</sup> Ebd., 19.

## SCHLUSS: WAS WIRD ERZÄHLT, WENN DINGE ERZÄHLEN?

Was sind also die Leistungen einer Objektbiografie, und wie glaubwürdig ist eine Geschichte, die von Dingen erzählt wird? Der vorliegende Beitrag ist in erster Linie der kritischen Aufarbeitung von Textsorten gewidmet, die sich der Beschreibung von Objekten oder der Perspektive von Objekten widmen. Wie hier gezeigt werden konnte, unterliegen solche Texte, gleichviel ob es Objektbiografien oder Erzählungen aus der Perspektive eines Gegenstandes sind, zahlreichen problematischen Implikationen. Es ist im Rückblick geradezu erstaunlich, welche Popularität diese Textsorten genießen, obgleich die Kohärenz ihrer Darstellung gering ist. Die Widersprüche zwischen dem, was von einem Gegenstand gewusst werden kann, und dem, was in solchen Texten dargelegt wird, sind offensichtlich. Die größte Überzeugungskraft hat sicherlich jene Reflexionsebene, die danach fragt, was überhaupt die Qualität eines Textes ist, der sich materiellen Dingen widmet. Dass zahlreiche Vorannahmen, Implikationen und Defizite unausgesprochen bleiben, ist allerdings kein ungewöhnlicher Vorgang. Ähnliches ist auch in anderen Bereichen der Wissenschaft zu beobachten.

Wäre die richtige Reaktion nun also, auf die Darstellung von Lebensgeschichten materieller Objekte vollständig zu verzichten? Der Archäologe und Semiotiker Christopher Tilley ist diesen Weg zumindest vorübergehend gegangen, und hat hinterfragt, ob es überhaupt möglich ist, Dinge adäquat zu beschreiben.<sup>57</sup> Müsste nicht eine Wissenschaft materieller Kultur, die sich Dingen in der ihnen eigenen Form (in ihrer ‚Thingness‘) annähern möchte, auf den Text verzichten, und die Präsenz der Dinge in ihrer Unmittelbarkeit priorisieren? Fraglos ist das ein Ausweg, und insbesondere im Hinblick auf Museumsausstellungen wird die Frage nach der Rolle der Objekte mit gutem Grund bis heute lebhaft diskutiert.<sup>58</sup>

---

**57** Tilley 1990.

**58** Vgl. Schulze 2017. Der Wissenschaftstheoretiker Peter Geimer (Geimer 2005) nutzt die offensichtlichen Parallelen zwischen Museumsobjekt und Abfall, um die Probleme von Dingen als Verweisgegenstand deutlich zu machen. Dinge im Museum verweisen auf vergangene Geschehnisse. Ihre ‚Inanspruchnahme‘ bezieht sich oft auf sehr spezifische, außerhalb des Museums nicht mehr gegenwärtige Kontexte. Im Grunde aber sind alle Dinge stumm. Oft ist es die Intention des Museologen, die Dinge zum Sprechen zu bringen. Aber Dinge sprechen nicht wie Menschen und Dinge vermitteln nicht immer den intendierten Sinn.

Es sollte aber auch legitim sein, die Berechtigung und die Grenzen von textlichen Zugängen zu Objekten näher zu diskutieren.

Zum Abschluss dieses Beitrags sei noch ein anderer Weg vorgeschlagen, der mit einem überschaubaren Aufwand eine Absicherung gegen falsche Vereinfachungen erzeugen könnte. Es geht darum, naive Vorstellungen vom ‚Sprechen der Dinge‘ zu unterlaufen. Eine reflexive Wendung könnte deutlich machen, in welchem Ausmaß der Autor eines Textes eine Verantwortung dafür trägt, dass bestimmte Perspektiven auf die Dinge priorisiert werden, andere hingegen tendenziell vernachlässigt werden. Der Ausgangspunkt für eine solche Überlegung müsste ein klares Bewusstsein dafür sein, dass nicht Dinge als solche sprechen, sondern dass vielmehr das ‚Sprechen über Dinge‘ der Auslöser dafür ist, Objekten einen bestimmten sozialen oder kulturellen Kontext zuzuweisen.

Gerd Selle hat die reflexive Erweiterung in einem Buch über alltägliche Dinge des Wohnens exemplarisch demonstriert. Darin werden unterschiedliche Personen zu ihren Auffassungen, Bewertungen und Erinnerungen bezüglich ausgewählter Gegenstände ihres Haushalts befragt.<sup>59</sup> 25 Jahre später stellt Selle den Zusammenhang zwischen Sprechen über Dinge und Objektbiografie noch einmal dar, indem er das Bild sich kreuzender Perspektiven für das Verhältnis von Menschen und Dingen verwendet.<sup>60</sup> Was Menschen in Dingen sehen, erkennen sie erst, wenn sie die Dinge betrachten oder zumindest auf sie aufmerksam werden. Umgekehrt zeigen sich Dinge nur in der Hinsicht, in der ihre Eigenschaften auch wahrgenommen werden.

Jeder Versuch einer Objektivierung von Dingerzählungen sollte eine Reflexion über die Möglichkeiten einer solchen Darstellung berücksichtigen.<sup>61</sup> Im Hinblick auf die reflexive Grundlage wäre zu präzisieren: Bedeutung der Dinge entsteht nicht aus den Dingen als solchen, sondern aus der Verknüpfung von Wahrnehmungen, Sprechweisen und Dingen.<sup>62</sup> Die Relevanz eines Objektes liegt oftmals nicht in der Eindeutigkeit einer bestimmten Geschichte, sondern in der Vielzahl der möglichen Diskurse.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Selle/Boehe 1986.

<sup>60</sup> Vgl. Selle 2012.

<sup>61</sup> Vgl. Shankar 2006.

<sup>62</sup> Diese endlose Verkettung von Worten, Bildern und Objekten war schon in dem klassischen Werk mit dem Titel *Mythen des Alltags* von Roland Barthes (Barthes 1957/1964) bedeutsam.

<sup>63</sup> Vgl. Hahn 2019.

Objektbiografien sollten nicht den Versuch unternehmen, Eindeutigkeit herzustellen, sondern unterschiedliche Varianten oder auch Fragmente der Lebensgeschichten als Prinzip der Darstellung wählen, und zugleich die Abhängigkeit des konkret Berichteten von der Position des Autors (oder Lesers) deutlich machen. Jede Erzählung muss Stückwerk bleiben und auf einen Bereich des Unverstandenen verweisen. Dies ist zugleich der offene Raum, in dem durch Mensch-Ding-Interaktionen immer wieder neue Bedeutungen entstehen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Anstett/Ortar 2015** Anstett, Elisabeth / Ortar, Nathalie (Hrsg.): *La deuxième vie des objets. Recyclage et récupération dans les sociétés contemporaines*. Paris 2015.
- Bagley 2014** Bagley, Jennifer: Vergessen und neu belebt – Das neolithische Steinbeil von seiner Produktion bis in die Neuzeit. In: Bokern, Annabel / Rowan, Claire (Hrsg.): *Embodying Value. The Transformation of Objects in and from the Ancient World*. Oxford 2014, 23–34.
- Bahrani 2009** Bahrani, Ramin: *Plastic Bag* (= Short Film). New York 2009.
- Barndt 2002** Barndt, Deborah: *Tangled Routes: Women, Work, and Globalization on the Tomato Trail*. Lanham 2002.
- Barthes 1957/1964** Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964 (Orig.: *Mythologies*, Paris 1957).
- Benedict 2007** Benedict, Barbara M.: Encounters with the Object: Advertisements, Time, and Literary Discourse in the Early Eighteenth-Century Thing-Poem. In: *Eighteenth-Century Studies* 40/2 (2007), 193–207.
- Blackwell 2007** Blackwell, Mark (Hrsg.): *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg 2007.
- Blackwell 2012** Blackwell, Mark: *British It-Narratives, 1750–1830* (4 Bde.). London 2012.
- Brandt 2007** Brandt, Jan: Der Biograph der Dinge. Wie und warum Heinrich Eduard Jacob vom Romancier zum Sachbuchautor wurde. In: Oels, David (Hrsg.): *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen*. Berlin 2007, 60–78.
- Braun 2015** Braun, Peter: *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*. Weimar 2015.
- Brown 2004** Brown, Bill: *Thing Theory*. In: Ders. (Hrsg.): *Things*. Chicago 2004, 1–16.
- Brunngraber 1936** Brunngraber, Rudolf: *Radium*. Berlin 1936.
- Ciric 2019** Ciric, Gordana: *Roman Coins Out of Time: The Transformation of Values*. Frankfurt a. M. 2019.
- Cohen 1998** Cohen, Leah H.: *Glas, Bohnen, Papier. Dinge des Alltags und was sie uns lehren*. München 1998.

- Daston 2004** Daston, Lorraine: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2004, 9–24.
- Ferus/Dietmar 2009** Ferus, Katharina / Rübél, Dietmar (Hrsg.): *Die Tücke des Objekts. Vom Umgang mit Dingen*. Berlin 2009.
- Fetz 2009** Fetz, Bernhard (Hrsg.): *Theorie der Biographie*. Berlin 2009.
- Fischer 1997** Fischer, Tibor: *The Collector Collector*. New York 1997.
- Flusser 1993** Flusser, Vilém (Hrsg.): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München 1993.
- Fowles 2016** Fowles, Severin: *The Perfect Subject (Postcolonial Object Studies)*. In: *Journal of Material Culture* 21/1 (2016), 9–27.
- Freidberg 2004** Freidberg, Susanne E.: *French Beans and Food Scares. Culture and Commerce in an Anxious Age*. Oxford 2004.
- Geimer 2005** Geimer, Peter: *Über Reste*. In: te Heesen, Anke / Lutz, Petra (Hrsg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Wien 2005, 109–118.
- Gosden/Marshall 1999** Gosden, Chris / Marshall, Yvonne: *The Cultural Biography of Objects*. In: *World Archaeology* 31/2 (1999), 169–178.
- Grasskamp 2006** Grasskamp, Walter: *Sonderbare Museumsbesuche von Goethe bis Gernhardt*. München 2006.
- Haensch 2019** Haensch, Konstantin D.: *Nach dem Unheimlichen – Das ‚Nicht ganz Geheure‘ der Interface-Dinge*. In: Haensch, Konstantin D. / Nelke, Lara / Planitzer, Matthias (Hrsg.): *Uncanny Interfaces*. Hamburg 2019, 78–93.
- Hahn 2005** Hahn, Hans P.: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin 2005.
- Hahn 2015a** Hahn, Hans P. (Hrsg.): *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*. Berlin 2015.
- Hahn 2015b** Hahn, Hans P.: *Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘*. In: Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric – Alexander / Kienlin, Tobias (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn 2015, 11–33.
- Hahn 2018** Hahn, Hans P.: *Das ‚zweite Leben‘ von Mobiltelefonen und Fahrrädern. Temporalität und Nutzungsweisen technischer Objekte in Westafrika*. In: Krebs, Stefan / Schabacher, Gabriele / Weber, Heike (Hrsg.): *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*. Bielefeld 2018, 105–119.
- Hahn 2019** Hahn, Hans P.: *In Geschichten verstrickt. Was Dinge erzählen – und was nicht*. In: Wagner-Durand, Elisabeth / Fath, Barbara / Heinemann, Alexander (Hrsg.): *Image – Narration – Context. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World*. Heidelberg 2019, 179–102.
- Hahn/Weiss 2013** Hahn, Hans P. / Weiss, Hadas: *Introduction: Biographies, Travels and Itineraries of Things*. In: Dies. (Hrsg.): *Mobility, Meaning & Transformation of Things: shifting contexts of material culture through time and space*. Oxford 2013, 1–14.
- Hill 2011** Hill, Julie: *The Secret Life of Stuff*. London 2011.
- Holbraad 2011** Holbraad, Martin (Hrsg.): *Can the Thing Speak?* London 2011.



- Jacob 1934/2006** Jacob, Heinrich Eduard: Kaffee. Die Biographie eines weltwirtschaftlichen Stoffes. München 2006 (Orig.: Berlin 1934).
- Janzen 1997** Janzen, Thomas: Photographing the ‚Essence of Things‘. In: Wilde, Ann / Wilde, Jürgen (Hrsg.): Albert Renger-Patzsch. Photographer of Objectivity. London 1997, 2–7.
- Joy 2002** Joy, Jody: Biography of a Medal: People and the Things they Value. In: Schofield, Arthur. J. / Johnson, William Gray / Beck, Colleen M. (Hrsg.): *Matériel Culture. The Archaeology of 20<sup>th</sup> Century Conflict*. London 2002, 132–142.
- Joy 2009** Joy, Jody: Reinvigorating Object Biography: Reproducing the Drama of Object Lives. In: *World Archaeology* 41/4 (2009), 540–556.
- Kopytoff 1986** Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things. In: Appadurai, Arjun (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986, 64–91.
- Mierau 2007** Mierau, Fritz: *Literatur des Dings und Biographie des Faktis*. Berlin 2007.
- Muschg 1981** Muschg, Adolf: *Die Tücke des verbesserten Objekts*. Wald 1981.
- Phillips 2006** Phillips, Lynne: Food and Globalization. In: *Annual Review of Anthropology* 35 (2006), 37–57.
- Plotz 2005** Plotz, John: Can the Sofa Speak? A look at Thing Theory. In: *Criticism* 47/1 (2005), 109–118.
- Ponge 1967/1993** Ponge, Francis: *Die Seife*. Frankfurt a. M. 1993 (Orig.: *Le savon*, Paris 1967).
- Ritter/Siegert/Primus 2006** Ritter, Dorothea / Siegert, Dietmar / Primus, Zdenek: *Das Leben der Dinge. Die Idee vom Stillleben in der Fotografie 1840–1985*. Berlin 2006.
- Saramago 1978/1995** Saramago, José: *Der Stuhl und andere Dinge*. Reinbek bei Hamburg 1995 (original: *Objecto Quase: contos*, Lissabon 1978).
- Sartre 1962** Sartre, Jean-Paul: Der Mensch und die Dinge (über Francis Ponge). In: *Neue Rundschau* 73/2–3 (1962), 229–268.
- Schenzinger 1937** Schenzinger, Karl A.: *Anilin*. Berlin 1937.
- Schlick 1918** Schlick, Moritz: *Allgemeine Erkenntnislehre*. Berlin 1918.
- Schulze 2017** Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*. Bielefeld 2017.
- Selle 2012** Selle, Gert: Wie man ein Ding ansieht, so schaut es zurück. In: Moebius, Stefan / Prinz, Sophia (Hrsg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*. Bielefeld 2012, 131–140.
- Selle/Boehe 1986** Selle, Gert / Boehe, Jutta: *Leben mit den schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens*. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Shankar 2006** Shankar, Shalini: *Metaconsumptive Practices and the Circulation of Objectifications*. In: *Journal of Material Culture* 11/3 (2006), 293–317.
- Shaviro 2010** Shaviro, Steven: *The Universe of Things*. Atlanta 2010.

**Söderqvist/Bencard 2010** Söderqvist, Thomas / Bencard, Adam: Do Things talk? In: Lehmann-Brauns, Susanne / Sichau, Christian / Trischler, Helmuth (Hrsg.): *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*. Berlin 2010, 93–102.

**Soentgen 2005** Soentgen, Jens: *Geschichten über Stoffe*. Berlin 2005.

**Strauch 2013** Strauch, Bastian: Flucht aus dem Grünen Käfig. Inder in Sri Lanka zur Produktion von Tee. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 194, 22. August 2013, 28.

**Thompson 1979** Thompson, Michael: *The Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*. Oxford 1979.

**Tilley 1990** Tilley, Christopher: *Reading Material Culture. Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism*. Oxford 1990.

**Tretjakov, 1929/1972** Tretjakov, Sergej: Die Biographie des Dings. In: Ders. (Hrsg.): *Die Arbeit des Schriftstellers*. Reinbek bei Hamburg 1972, 81–85 (Orig. in: *Literatura fakta*, Moskau 1929).

**Vischer 1879** Vischer, Friedrich Theodor: *Auch einer. Eine Reisebekannt-schaft*. Stuttgart 1879.

**Volhard 1932** Volhard, Ewald: *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*. Frankfurt a. M. 1932.

**Von Baer 1862** Von Baer, Karl E.: *Welche Auffassung der lebenden Natur ist die richtige? Und wie ist diese Auffassung auf die Entomologie anzuwenden?* Berlin 1862.

**Von Uexküll / Kriszat 1934** Von Uexküll, Jakob / Kriszat, Georg: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*. Berlin 1934.

**Waldenfels 2015** Waldenfels, Bernhard: Die Mitwirkung der Dinge in der Erfahrung. In: Hahn, Hans P. (Hrsg.): *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*. Berlin 2015, 57–79.

**Williams 1944** Williams, William C.: *The Wedge*. Cummington 1944.

---

CHRISTIAN KLEIN

# **DAS BESONDERE ERZÄHLEN - PERSPEKTIVEN AUF BIOGRAPHIK UND BIOGRAPHIEN**

## EIN ERFOLGREICHES GENRE

Die Verlagsverantwortlichen scheinen sich in Zeiten, in denen auf dem Buchmarkt vieles im Umbruch zu sein scheint, an das bekannte Bonmot zu halten, demzufolge die besten Geschichten das Leben selbst schreibe. In den Buchhandlungen jedenfalls füllen die biographischen Neuerscheinungen eigene Abteilungen und in den Feuilletons werden Biographien – im Vergleich zu anderen Sachbüchern – überproportional häufig besprochen. Die Biographie zählt zu den präsentesten und erfolgreichsten Sachbuchgenres überhaupt.

In der Forschung finden sich insbesondere zwei Antworten auf die Frage nach den Gründen für die Popularität der Biographie, die zwar miteinander in Beziehung stehen, aber unterschiedliche Akzente setzen. Zum einen wird sehr grundsätzlich betont, dass die Biographie ein ganz spezifisches Lektürebedürfnis auf ideale Weise befriedige, weil es nämlich – ausweislich empirischer Leserforschung – „ein Grundbedürfnis des Lesers sei“, sich bei der Lektüre zu der Person, die im Zentrum eines Textes stehe, in Beziehung zu setzen, wobei das „biographische Interesse [...] aus einer menschlich verständlichen Neugier“ resultiere.<sup>1</sup> Mit anderen Worten und in einer Formulierung Pascals: Was den Menschen am meisten interessiert, ist der Mensch – und der andere Mensch interessiert vor allem deshalb, weil er etwas mit einem selbst zu tun hat. In diesem Sinne kann

---

<sup>1</sup> Scheuer 1995, 251.

man sich dem Erfolg des Genres möglicherweise auch ausgehend von der Doppelbedeutung des Wortes Biographie nähern, das die enge Wechselbeziehung zwischen Biographiertem und Leser evoziert. Denn ‚Biographie‘ meint ja nicht nur die *mediale Repräsentation eines fremden Lebens*, sondern auch das Leben selbst. Jeder, der eine Biographie liest, lebt seinerseits eine, und es ist diese grundsätzlich mögliche persönliche Bezugnahme, die oft als Erfolgsgarant des Biographischen ausgemacht wird.

In den meisten Fällen wird das Leben einer Person deshalb Gegenstand einer biographischen Darstellung, weil es als *besonders* bewertet wird, weil der Lebensweg als einzigartig gilt oder die Person für Leistungen steht, die als herausragend betrachtet werden. Die Biographie wird in diesen Fällen wohl rezipiert, weil sie etwas über die Voraussetzungen und Begleiterscheinungen jener Besonderheit zu sagen hat. Damit hängt die zweite Antwort auf die Frage nach dem Erfolg des Genres zusammen, wenn die Biographie als eine Art Krisenphänomen akzentuiert wird.<sup>2</sup> So sieht etwa Helmut Scheuer eine wichtige Leistung der Biographie für ihre Leser darin, „in einer durch Entfremdung und Anonymisierung geprägten Welt Beispiele individueller Lebensgestaltung und personaler Wertmodelle zu entwerfen“.<sup>3</sup> Biographien werden demzufolge häufig gelesen, weil sie (mehr oder weniger) konkrete Antworten auf die Frage nach einem ‚guten‘, ‚erfolgreichen‘ Leben versprechen: wie es aussieht, welcher Weg dorthin führt oder welche Umwege man in Kauf nehmen muss. Das dargestellte Leben wird in dieser Lesart dann also als vorbildhaft *und* exemplarisch wahrgenommen. Exzeptionalität und Exemplarität scheinen (legt man zumindest diese Überlegungen zugrunde) auf dem Feld der Biographie in gewisser Hinsicht zwei Seiten einer Medaille zu markieren.

Versucht man, sich dem Phänomen Biographik unter analytischen Gesichtspunkten zu nähern, stellt man schnell fest, dass hier ein komplexer Problemzusammenhang zur Debatte steht, der sich aus ganz unterschiedlichen Perspektiven in den Blick nehmen lässt. Die Vielfältigkeit der Perspektiven möchte ich im Folgenden andeuten, ohne jedoch die Frage nach der ‚Besonderheit‘ aus dem Blick zu verlieren. Dabei soll ‚Besonderheit‘ nicht als Eigenschaft verstanden werden, die einer Person eignet oder nicht, sondern als Zuschreibungsphänomen, das als relationales Ergebnis spezifischer Prozesse zu betrachten ist. Eine Person zeichnet sich eben erst vor einem bestimmten historisch-kulturellen Hintergrund

---

2 Vgl. Romein 1948, insb. 28 sowie Blöcker 1963, 82.

3 Scheuer 1994, 30.

und im Vergleich mit anderen Personen als ‚besonders‘ ab. Besonderheit und Biographik stehen dann in einer wechselseitigen Beziehung. Denn ‚Besonderheit‘ konstituiert (1) im Hinblick auf das ‚Objekt‘ der Biographie häufig die Grundlage des biographischen Zugriffs; Biographien sollen dann dazu dienen, diese Besonderheit verstehbar zu machen. Gleichzeitig haben Biographien ihrerseits Anteil an der Konstitution von Konzepten der ‚Besonderheit‘, an ihrer Fortschreibung oder Neuakzentuierung. In diesem Sinne kann (2) die Analyse von Biographien Aufschluss darüber geben, welche Art von ‚Besonderheit‘ zu einer bestimmten Zeit besonders hoch im Kurs stand, woraus sich Schlüsse auf kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen und Strukturen ziehen lassen. Weist man Biographien bei der Konstitution von Besonderheit eine wichtige Rolle zu, dann kann man den Blick nicht allein auf die Ereignisse aus dem Leben des Biographierten richten, sondern muss (3) auch die Art und Weise der Vermittlung, der textuellen Modellierung der Besonderheit fokussieren. Schließlich steht im Rahmen von Biographien zwischen Leben und Leser immer eine spezifische Art der Präsentation, die geprägt wird durch bestimmte Kontexte, darstellerische Muster und Verfahren, Erzähltechniken und Textstrategien, die einerseits zur Evokation von spezifischen Erwartungsansprüchen und andererseits zu deren Einlösung beitragen.

#### ‚TYPISCHE‘ UND ‚BESONDERE‘ LEBEN - BIOGRAPHIK ALS ERKENNTNISINSTRUMENT

Biographik kann zunächst einmal als Methode bzw. Instrument fokussiert werden. Die Beschäftigung mit dem Leben anderer im Rahmen einer Biographie wird hier als Mittel zur Gewinnung von Erkenntnis angesehen.

In zahlreichen Disziplinen wird biographisch gearbeitet, die Biographik zählt in diesen Fächern zum Methodenarsenal der Wissensproduktion. Dabei reichen die Ansätze von eher empirischen oder interviewbasierten Zugängen in der Soziologie bis hin zur textquellen-orientierten Biographik in der Geschichtswissenschaft.<sup>4</sup> In einigen Fächern (wie der Musikwissenschaft) sind biographisches Arbeiten und die Entstehung der jeweiligen Disziplin sogar eng verknüpft.

---

<sup>4</sup> Vgl. zu den unterschiedlichen methodischen Ansätzen in den verschiedenen biographisch arbeitenden Wissenschaften einleitend die Beiträge in Klein 2009, 331–418 (=Abschnitt VII: *Biographisches Arbeiten als Methode*).

Doch nicht nur die Ansätze, die der biographischen Arbeit jeweils zugrunde liegen, können unterschiedlich sein, sondern auch der jeweilige Fokus, den sich verschiedene Arbeiten setzen, sowie die damit verbundenen Erkenntnisinteressen. Ein in der letzten Zeit durchaus populärer Zugriff, den biographische Arbeiten verfolgen, lässt sich am treffendsten mit dem Bild der Sonde beschreiben. Biographik dient in diesen Fällen dem punktuell vertieften Verständnis bestimmter gesellschaftlicher Strukturen oder Entwicklungen. In diesem Sinne hat Ulrich Herbert in seiner vielgelobten Biographie über Werner Best, den Organisator und Personalchef der Gestapo, dieses Verständnis der Biographie etabliert:

Die vorliegende Untersuchung folgt also den von Best durchlaufenen biographischen Stationen und beschreibt und analysiert sie jeweils in der auf Best konzentrierten Perspektive. Diese Perspektive und Bests Lebensweg insgesamt dienen daher über weite Strecken der Untersuchung als ein privilegierter Zugangsweg, als eine Sonde, die es ermöglicht, das Funktionieren der Apparate ebenso wie das Handeln und Denken der Protagonisten aus der Nähe zu studieren. So stellen die einzelnen Teile der Arbeit denn zugleich auch eigenständige monographische Untersuchungen über die junge rechte Intelligenz der 20er Jahre, über die nationalsozialistische Sicherheitspolizei, über die deutsche Besatzungspolitik in Frankreich und Dänemark [...] dar.<sup>5</sup>

Wird Biographik als Sonde eingesetzt, finden sich häufig kollektiv-biographische Untersuchungen, mit deren Hilfe Netzwerke nachgezeichnet oder Machtstrukturen offengelegt werden sollen. Generell erlaube es der biographische Fokus auf eine Gruppe, so Levke Harders und Hannes Schweiger, „beispielhaft gesellschaftliche Werte und ihre Wirkungsmacht auf die individuelle Lebensgestaltung zu diskutieren und im Zuge dessen auch nach den Freiräumen zu fragen, die das Individuum trotz sozialer Zwänge zu schaffen weiß“.<sup>6</sup> Auch wenn hier das Wechselspiel zwischen Zwängen und Freiräumen des Individuums betont wird, so ist doch deutlich, dass das Hauptaugenmerk letztlich weniger auf dem Besonderen des Individuums liegt, sondern auf dem Typischen.

Weiter verbreitet und historisch gesehen bis heute dominant ist demgegenüber ein biographischer Zugriff, der ein einzelnes Leben

---

<sup>5</sup> Herbert 1996, 25.

<sup>6</sup> Harders/Schweiger 2009, 195.

fokussiert, das (aufgrund welcher Leistungen auch immer) als *besonders* eingeschätzt wird. Erkenntnisgegenstand ist hier das individuelle Leben, das man mithilfe der Biographie besser verstehen will. Sprichwörtlich geworden sind die ‚großen Männer‘, die Geschichte machten und entsprechend etwa Gegenstand historiographischer Biographik wurden. Olaf Hähner spricht im Fall der Perspektivierung ‚typischer Leben‘ von paradigmatischen Biographien und im Fall ‚besonderer Leben‘ von syntagmatischen Biographien.<sup>7</sup> Ob es sich um eine paradigmatische oder syntagmatische Biographie handelt, hat Auswirkungen auf die Art der Darstellung, die Legitimationstechniken des biographischen Schreibens.<sup>8</sup> Während eine paradigmatische Biographie vor allem auf die Übereinstimmung mit parallelen Lebensverläufen abhebt und das Gemeinsame betont, wird eine syntagmatische Biographie vor allem die Differenz zwischen dem Leben des Biographierten und zeitgleichen Lebensläufen herausstellen und besonderes Augenmerk auf die Andersartigkeit der individuellen Handlungen legen. Den Fokus der paradigmatischen Biographie bildet folglich die *Egalität*, den der syntagmatischen Biographie die *Originalität*.

Zwar dürften heute nur noch die wenigsten Biographen davon ausgehen, dass ihnen ein unmittelbarer Zugang zum Biographierten offenstehe. Doch dass es eine biographische Realität gibt, die unabhängig von der eigenen Tätigkeit als Biograph existiert und nicht erst von ihm gestiftet wird, das dürften die meisten Biographen unterschreiben. So markiert etwa Peter-André Alt in seiner Kafka-Biographie, dass er sehr wohl weiß, dass Kafka sein Leben nicht einfach lebte, sondern gestaltete, dass Kafka vielmehr geistesgeschichtliche Strömungen der Zeit „als Epochenphänomene mit dem scharfen Blick des distanzierten Beobachters wahr[nahm]“, sein Wissen aber „hinter der Maske des naiven Dilettanten“ verbarg. Doch, so Alt weiter, „[w]er diese Selbstinszenierung als Tarnung durchschaut, erblickt einen sehr bewusst lebenden Zeitgenossen, dem seine kulturelle Umwelt niemals gleichgültig bleibt.“<sup>9</sup> Hinter der Selbstinszenierung kann der Biograph Alt also zum ‚authentischen‘ Kafka durchdringen. Zugepunktzt fordert der Wissenschaftshistoriker Wilhelm Füll ganz im Sinne dieser Herangehensweise: „Eine der Hauptaufgaben des Biographen muss [...] sein, die Wand von Klischees und Mythen zu durchbrechen,

---

7 Vgl. Hähner 1999.

8 Vgl. hierzu weiterführend Klein/Schnicke 2016.

9 Alt 2008, 14.

um ein Bild der historischen Person gewinnen zu können.<sup>10</sup> Wie nah der Biograph an diese „historische Person“ herankommen kann, ist zwar im Einzelnen umstritten – dass es da aber etwas dem Text Vorgängiges gibt, dem man sich nähern kann, wird nur selten in Abrede gestellt.

#### WELCHE ART VON BESONDERHEIT? - BIOGRAPHIK ALS ERKENNTNISGEGENSTAND

Die Frage nach dem ‚Objekt‘ der Biographie lässt sich aber auch anders akzentuieren, wenn man nämlich untersuchen möchte, was es etwa über eine bestimmte Zeit zu sagen hat, dass gerade diese oder jene Person biographiert wird. Damit rücken dann die biographischen Arbeiten selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit – man verspricht sich folglich von der Beschäftigung mit den *Beschreibungen* der Leben anderer Erkenntnisse. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dann die Funktionen der Biographik und die Bedeutung, die ihr in spezifischen Ausprägungen zukommt.

Biographien entstehen immer in Beziehung zu den jeweils herrschenden Subjekt-, Individualitäts- und Gesellschaftskonzepten. Wie sie sich dazu positionieren, macht ja zu einem wesentlichen Teil ihre Popularität aus. Wenn Biographien Jahrhunderte lang (und teils bis heute) den Lesern modellhafte, nachahmenswerte oder besonders gelungene Leben präsentieren wollten, dann dienten (und dienen) sie in diesem Sinne auch als „sozialer Ordnungsrahmen, durch den die Subjekte im sozialen Raum verortet werden“; die Biographie etabliert sich auf diese Weise als „handlungsleitende Kategorie der Sinnstrukturierung“.<sup>11</sup> Die Auswahl des biographischen Objekts folgt entsprechend diskursiven Regeln und spezifischen Ausschließungsmechanismen, die sich im Kontext des gesellschaftlich Wünschenswerten herausbilden.<sup>12</sup> Indem man Biographien als Quellen erforscht, kann man auch etwas über diese diskursiven Regeln und die mit ihnen verbundenen Ausschließungsmechanismen erfahren, mithin darüber, welche Art von ‚Besonderheit‘ zu einer bestimmten Zeit positiv sanktioniert war und welche nicht.

Interessant ist die Analyse von Biographien aber auch deshalb, weil diese ihrerseits jene Diskurse und Ordnungen mitprägen. Denn

---

<sup>10</sup> Füßl 1998, 62–63.

<sup>11</sup> Kretschmann 2009, 75.

<sup>12</sup> Schweiger 2009.



‚Biographiewürdigkeit‘, also die Frage danach, wer sich als Gegenstand einer Individual-Biographie ‚qualifiziert‘, ist ja keine ontologische Kategorie, sondern Ergebnis spezifischer Zuweisungen und Kanonisierungsprozesse. Ausgehend von dieser Erkenntnis wird biographisches Erzählen seit einigen Jahrzehnten immer stärker auch im Sinne einer Gegenbewegung praktiziert, um gezielt bisher Marginalisierte in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, also ‚Besonderheit‘ als Ausgangspunkt biographischer Darstellung neu zu justieren. Biographien bilden demnach nicht einfach nur bestimmte Subjektkonzepte etc. ab, sondern verstärken, erweitern, variieren oder tradieren bestimmte historische oder gesellschaftliche Bedingungen und Entwicklungen bzw. soziale Ordnungsparameter.

Vor diesem Hintergrund spielte die Biographie häufig gerade auch im Kontext von Fragen der Identitätspolitik eine herausragende Rolle, konnten hier doch nationale Helden aufgebaut oder Feindbilder etabliert werden. Und so sah sich die Biographie seit ihren Anfängen immer wieder in politische und ideologische Debatten verstrickt und wurde oft kritisch beäugt. Beispielhaft hierfür kann die berühmte Kritik Siegfried Kracauers aus dem Jahr 1930 stehen, in der er die Verquickung von Biographik und Identitätskonstruktion im Kontext gesellschaftlicher Transformationsprozesse diskutiert, wobei er sich auf Biographien eines bestimmten Typs (nämlich die literarische Biographik seiner Zeit, die sog. Historische Belletristik) bezieht.<sup>13</sup>

#### TEXTUELLE MODELLIERUNG VON BESONDERHEIT - BIOGRAPHIE ALS ERZÄHLUNG

Der Terminus ‚Biographik‘ fungiert ja bekanntlich als Überbegriff für die Gesamtheit medialer Repräsentation des Lebens anderer. Er umfasst mithin unterschiedlichste Varianten in verschiedenen Diskursen: Da stehen biographische Kleinformen neben wissenschaftlichen Großprojekten, die aus jahrelanger Forschungsarbeit hervorgehen und sich aus kritischer Distanz möglichst dicht an den Fakten entlang bewegen, neben literarischen Formen, die, ausgehend von historischen Begebenheiten, ein erzählerisches Panorama entwerfen, in dem durchaus Freiraum für Fiktion und Imagination besteht. Hier finden sich auch hoch reflektierte

---

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Klein/Schnicke 2009, 255–257.

Varianten, die zwar das Leben einer historischen Person entfalten, aber vor allem auf einer Metaebene das Genre kommentieren und die Bedingungen der Möglichkeiten der Lebensbeschreibung diskutieren – die sog. ‚Fiktionalen Metabiographien‘.<sup>14</sup> Und es finden sich jene schnell geschriebenen Populär-Publikationen, die das Leben eines Prominenten präsentieren, und häufig in enger Zusammenarbeit mit diesem entstehend, vor allem dessen Selbstinszenierung fortschreiben – biographische Darstellungen in anderen Medien wie etwa Film, Oper oder Comic sind in dieser unvollständigen Aufzählung noch gar nicht erwähnt.

Eine weitere Möglichkeit, sich analytisch mit Biographien zu befassen, ist es daher, sie in ihrer Gemachtheit als Texte in den Blick zu nehmen (Diese kann dann ihrerseits auf ihre historischen und kulturellen Kontextbedingungen hin befragt werden). Denn es liegt auf der Hand, dass, je nach dem in welchem diskursiven Zusammenhang sich eine Biographie positioniert, unterschiedliche Regeln greifen und Darstellungsmöglichkeiten offen stehen, damit sie (noch) als Angebot zum Verstehen des besonderen Lebens akzeptiert wird. Eine populäre Biographie wird beispielsweise anders rezipiert und hat andere Erwartungen zu bedienen als eine wissenschaftliche, wozu sie sich jeweils unterschiedlicher Strategien bedienen.<sup>15</sup>

Von einer Biographie wird zunächst ganz allgemein erwartet, dass sie zuverlässige Informationen über das Leben einer anderen (realen) Person liefert, die im Rahmen einer sinnhaften (und idealerweise: gut oder sogar spannend lesbaren) Erzählung präsentiert werden. Es gibt eine Reihe von Techniken, Strategien und Rahmenbedingungen, die zur Evokation dieser Erwartungsansprüche und zu ihrer Einlösung beitragen können. Damit ein Text als Lebensbeschreibung wahrgenommen und akzeptiert, damit also das ‚Kommunikationsangebot Biographie‘ angenommen wird, steht ein breites Repertoire an Techniken zur Verfügung: Autorschaftsinszenierungen, Quellenverweise, Erzählstrategien, gezielte Rechtfertigungen etc. Inwieweit diese Techniken überhaupt bzw. eher gehäuft oder selten, explizit oder verdeckt zum Einsatz kommen, hängt u. a. ab vom Diskurs, in dem sich der Text positioniert.

In Abhängigkeit vom diskursiven Zusammenhang, für den eine Biographie geschrieben wird, sieht sich der Biograph genötigt, seine Erkenntnisse auf unterschiedliche Art und Weise zu begründen. Die

---

14 Vgl. Nünning 2009.

15 Vgl. hierzu Runge 2009 sowie Porombka 2009.

Positionierung der Biographie im diskursiven Zusammenhang hat folglich unmittelbare Auswirkungen auf die Art und Weise der Darstellung. So verleiht der Verfasser einer wissenschaftlichen Biographie seinem Text und seinem Verstehensangebot über den Verweis auf entsprechenden Quellenmaterial Autorität und expliziert sein Vorgehen. Demgegenüber legitimiert im Falle einer populären Biographie zum Beispiel die persönliche Beziehung zwischen Biograph und Biographiertem das textuelle Verstehensangebot, während im Falle einer wissenschaftlichen Biographie eine persönliche Beziehung die Autorität des Biographen ggf. sogar unterminieren könnte. Stephan Porombka hat eine Reihe von typischen Merkmalen der populären Biographie herausgearbeitet, zu denen neben der Synthetisierung (sie geht nicht aus einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschungsarbeit hervor, sondern bezieht sich auf bereits gesicherte Quellen und bereits publizierten biographische Studien) vor allem die Intimisierung zähle. So gehe es bei der Bearbeitung des Materials im Rahmen einer populären Biographie um „die Herstellung einer geradezu intimen Nähe. Die biographierte Person soll den Lesern so vertraut sein, dass sie ihre geheimsten Neigungen kennen lernen und mit ihr mitfühlen können.“<sup>16</sup>

Am Beispiel von Hans-Joachim Noacks Willy Brandt-Biographie lassen sich diese zwei zentralen Merkmale der populären Biographik – die Legitimation über eine persönliche Beziehung zwischen Biograph und Biographiertem sowie die Erzählstrategie der Intimisierung – gut veranschaulichen. Die Biographie setzt folgendermaßen ein:

Meine erste persönliche Begegnung mit Willy Brandt datiert vom Sommer 1970. Als Reporter der „Frankfurter Rundschau“ durfte ich ihn im niedersächsischen Landtagswahlkampf in seinem Wagen begleiten. Ein sonnendurchfluteter Nachmittag, der auf etwas eigentümliche Weise begann. Weil sein Terminplan das erlaubte, gestattete sich der seit neun Monaten amtierende Regierungschef im abgeschiedenen Ammerland einen kurzen Zwischenstopp. Er genoss gerade die idyllische Natur, als er in einem Birkenhain von einigen Forstarbeitern entdeckt wurde. „Was, sie hier bei uns im Wald – ist ja doll!“ [...] Grinsend verschränkte er die Arme über der breiten Brust, und einen Moment lang sah es nach einem flotten Smalltalk aus, doch plötzlich verdüsterte sich seine Miene. „Och, na ja, muss mal

---

16 Porombka 2009, 122.

sein ... mal'n bisschen die Füße vertreten“, nusichelte er fast schon ein wenig unfreundlich, um sich danach ohne ein weiteres Wort in Richtung Auto zu verdrücken.<sup>17</sup>

Die Darstellung erweckt den Eindruck großer Unmittelbarkeit, weil etwa die Wiedergabe direkter Rede, die sogar sprachliche Besonderheiten beibehält, Distanz reduziert. Der Leser gewinnt so den Eindruck, bei einer Szene, der tatsächlich nur ein kleiner Personenkreis beiwohnte, dabeizusein und hinter die Maske des Politikers Willy Brandt blicken zu können, der Depressionen und ein bisweilen misanthropisches Verhalten vor der Öffentlichkeit möglichst verborgen halten wollte. Wo im Falle der populären Biographik also der persönliche Zugang und Nähe zum Biographierten legitimatorische Funktion erhalten, ist es im Falle der wissenschaftlichen Biographie gerade die Distanz. Freilich unterliegen auch diese diskursiv gebundenen Legimitationsstrategien historischen Veränderungen.<sup>18</sup>

Wie erkennt man aber, dass ein Text das ‚Kommunikationsangebot Biographie‘ unterbreitet? Zwar bildet der ‚eigentliche‘ Text das Zentrum dessen, was in den Regalen der Buchhandlungen in der Abteilung ‚Biographie‘ liegt, allerdings tritt dieser ‚Text-Kern‘ nie ohne Begleitung vor seine (potenziellen) Leser, sondern wird eingerahmt und begleitet von solchen Elementen, die ihn erst zum Buch machen, ihn präsentieren und seine Wahrnehmung steuern. Die Gesamtheit dieser rezeptionssteuernden Elemente, die den ‚eigentlichen‘ Text umgeben, bezeichnet Gérard Genette in seiner grundlegenden Studie zum Thema als „Paratexte“.<sup>19</sup> Zu den paratextuellen Elementen zählen (neben anderen): Format, Umschlag, Autorname, Titel und Zwischentitel, Titelseite, Waschzettel, Widmung, Motto, Vorwort, Anmerkungen etc.

Auch erste Hinweise darauf, dass man einen Text vorliegen hat, der einem das ‚Kommunikationsangebot Biographie‘ unterbreitet, liefern zumeist paratextuelle Elemente. Indem der Autor seinen Text mit der Gattungsangabe ‚Biographie‘ versieht, gibt er zu verstehen, dass er seinen Text als faktual verstanden wissen will, dass er also einen Text präsentiert, der (wie reflektiert und defizitär auch im Einzelnen) zu schildern beabsichtigt, wie es (in diesem Falle: das Leben der biographierten Person) tatsächlich gewesen sei. Oft liefern Paratexte auch erste Hinweise darauf,

---

<sup>17</sup> Noack 2013, 7.

<sup>18</sup> Klein/Schnicke 2016.

<sup>19</sup> Genette 1992.

welche Lesergruppe die jeweilige Biographie ansprechen will, welche Aspekte der Persönlichkeit des Biographierten besonders gewürdigt werden, indem etwa Untertitel wie „eine wissenschaftliche Biographie“ gewählt werden,<sup>20</sup> wenn Spitznamen im Titel auftauchen oder auch dezidiert eine „intime Biographie“ angekündigt wird.<sup>21</sup> Liegen schon mehrere Biographien zu der beschriebenen Person vor, dann finden sich in den Paratexten (häufig im Untertitel) auch schon Hinweise auf die Grundargumentation, die These, die der Arbeit zugrundeliegt: So rückt Hermann Kurzke in seiner Thomas Mann-Biographie die Wechselbeziehungen zwischen Leben und Werk sowie Manns Selbstinszenierung ins Zentrum, wenn er *Das Leben als Kunstwerk* fokussiert, und Peter-André Alt deutet Kafka vor dem Hintergrund der Beziehung zum Vater als *Den ewigen Sohn*.<sup>22</sup>

Indem Biographien die Ereignisse aus dem Leben der biographierten Personen als zusammenhängende Handlungsfolgen präsentieren, sind sie Erzählungen.<sup>23</sup> Das Thema der Biographie ist das jeweils geschilderte Leben, wobei man die präsentierte Lebensgeschichte in verschiedene biographische Episoden zerlegen kann, die ihrerseits aus ‚Motiven‘ bestehen. Jeder biographischen Darstellung liegt also die Selektion und Organisation von Motiven zugrunde. Der Biograph wählt (in Abhängigkeit von der Quellenlage oder seinem Interesse) folglich biographische Motive und ordnet diese zu einem sinnhaften, narrativ strukturierten Zusammenhang. Je nachdem, welcher Art die ausgewählten Motive und ihre Organisation sind, ergeben sich unterschiedliche Erzählzusammenhänge, die je unterschiedliche Sinn- und Verstehensangebote liefern. Fragt man nach der erzählerischen Modellierung des Besonderen im Rahmen von Biographien, so stößt man auf einige Auffälligkeiten.

Naheliegenderweise ist in Individual-Biographien die Auswahl der Handlungselemente häufig dadurch geprägt, dass die Wirkmacht des Individuums betont wird. Im Zentrum stehen dann vor allem Aktionen des Biographierten, also Zustandsveränderungen, die durch Realisierung von Handlungsabsichten der biographierten Figur bewirkt werden. Eine Tendenz zur ‚Besonderheit‘ wird verstärkt, wenn es sich bei den Aktionen vor allem um für den weiteren Erzählverlauf relevante und unerwartete Aktionen handelt, denn hier wird der Biographierte dann

---

**20** Vgl. etwa Rechenberg 2010.

**21** Heyman 1991.

**22** Kurzke 2001 und Alt 2008.

**23** Vgl. zum Folgenden Klein 2009, 199–219 (= Abschnitt IV: *Analyse biographischer Erzählungen*).

als besonders durchsetzungsstarke Persönlichkeit inszeniert, die eigenen Bedürfnissen folgt bzw. eigene Ideen umsetzt und dabei keine Rücksicht auf Erwartungen und Handlungsnormen nimmt – das Individuum prägt sein Umfeld (und nicht umgekehrt). Sofern die Aktionen nicht erwartbar sind, scheint der Biographierte also nicht immer einem vorgeprägten Handlungsmuster zu folgen, sondern ergreift die Initiative und beschreitet eigene, unkonventionelle Wege. Weiter unterstützt werden kann diese Tendenz durch die Schilderung handlungslogisch funktionaler Eigenschaften des Biographierten, also durch die Darstellung solcher Eigenschaften, die für die Handlungslogik relevant sind. Denn dann lässt sich hervorheben, wie stark die persönlichen Eigenschaften und Eigenarten den Handlungsverlauf beeinflussen – und nicht etwa die gesellschaftlichen Umstände.

Um die allgemeinen Ausführungen an einem Beispiel zu veranschaulichen: Wenn etwa – wie in der Planck-Biographie von Ernst Peter Fischer – geschildert wird,<sup>24</sup> dass Max Planck sich nach der Schule gegen die elterlichen Vorgaben entscheidet und auch nicht auf den Rat eines Physikprofessors hört, der ihm davon abrät, Physik zu studieren, weil diese Wissenschaft quasi ausgeforscht sei, Planck aber – weil er stets eigenwillig, stur und neugierig gewesen sei – doch das Physikstudium aufnimmt, dann wird letztlich die handlungslogisch funktionale Eigenschaft (Sturheit, Neugier) zur Voraussetzung der Begründung der Quantenmechanik. Dadurch, dass es sich bei dem Entschluss für das Physikstudium um eine nicht-erwartbare Aktion handelt (denn schließlich raten ihm alle davon ab), werden die Durchsetzungskraft und besondere Persönlichkeit Plancks betont.

Das Planck-Beispiel ist durchaus typisch, wenn es um die Anlage von Biographien geht, die das Besondere des Biographierten herausarbeiten wollen. Denn es fällt auf, dass in vielen Individual-Biographien schon zu Beginn der Erzählung ganz bestimmte Eigenschaften der Biographierten betont werden, die als Ausdruck der Besonderheit inszeniert werden und das spätere Wirken (zumindest dem Erzählzusammenhang nach) bedingen. Auf diese Weise wird von Anfang an ‚Besonderheit‘ als Wesensmerkmal im Sinne einer ordnende Verständniskategorie etabliert, die sich im Verlauf der Erzählung allenfalls thematisch konzentriert und verstärkt. So heißt es in Dirk Kaeslers Max Weber-Biographie gleich auf den ersten Seiten unter Einbeziehung der Schilderungen von Webers Ehefrau:

---

24 Fischer 2007.

Das Schwere beginnt früh genug, wie wir Marianne Webers Schilderung der ersten Kindheitsjahre entnehmen können: „Mutter und Großmutter *erstaunen* über die frühe Selbstgenügsamkeit und spielende Versenkung des Kleinen, der niemand zu brauchen scheint.“ [...] Die ständige Gefährdung des Lebens durch Krankheit, physische wie psychische Leiden, wird eines der Motive des Lebens von Max Weber werden [...].<sup>25</sup>

Explizit wird hier das Ungewöhnliche der ausgeprägten Fähigkeit zur selbstvergessenen Versenkung in Szene gesetzt und damit eine Eigenschaft akzentuiert, die als ideale Voraussetzung für den späteren Wissenschaftler gelten kann. Die Wesenseigenschaft des Kindes wird als so außergewöhnlich dargestellt, dass sie Mutter und Großmutter gleichsam „erstaunen“ lässt. Gleichzeitig wird die besondere Leistung, die Webers produktiver Lebensweg darstellt, noch dadurch hervorgehoben, dass seine fragile Gesundheit betont wird – das Schaffen wird als der Krankheit abgetrotzt inszeniert. Max Webers Weg zum willensstarken und einflussreichen Denker wird auf diese Weise erzählerisch vorgeprägt.

Ähnlich verfährt Reinhard Griebner in seiner Albert Schweitzer-Biographie, wo es im Kapitel über Schweitzers Kindheit heißt: „Aber es gibt etwas anderes, das ihn früh von seinen Schulfreunden *unterscheidet*. Und ihm infolgedessen einiges Kopfzerbrechen bereiten wird, ein Leben lang. [...] Albert Schweitzer kann sich nicht aus der Verantwortung stehlen. Es gibt für ihn kein fremdes Leid.“<sup>26</sup> Im Anschluss daran wird eine Episode erzählt, die Schweitzers Fähigkeit zum Mitleiden auf den Punkt bringen soll, wenn er nämlich den Spott seiner Schulkameraden auf sich nimmt, um nicht mit einer Schleuder auf Vögel zu schießen. Die besondere ethische Dimension von Schweitzers Handeln (die ihn von seinen Mitschülern „unterscheidet“), seine Empathie und sein Einsatz für die schutzbedürftige Kreatur ungeachtet persönlicher Nachteile werden hier als handlungsleitende Eigenschaften eingeführt und in einem vorausdeutenden Hinweis („ein Leben lang“) als Folie für Schweitzers gesamtes Leben etabliert.

In den Beispielen von Kaesler und Griebner korrespondiert die frühe Positionierung jener Situationen, in denen die besonderen Eigenschaften der Biographierten angedeutet bzw. herausgearbeitet werden, mit

---

<sup>25</sup> Kaesler 2014, 41–42 (Hervorh. C. K.).

<sup>26</sup> Griebner 2014, 15 (Hervorh. C. K.).

der chronologischen Grundanlage der Biographie, denn sie schildern Szenen aus der Kindheit und können so vorausdeutend als Schlüssel zum Verständnis dienen. Doch es scheint im Rahmen dieser Art von Individual-Biographien an sich zu den zentralen Erzählstrategien zu zählen, ‚Besonderheit‘ als Deutungsangebot zu einem frühen Zeitpunkt im Erzählverlauf zu profilieren – auch wenn dafür der eigentlich chronologische Erzählansatz durchbrochen werden muss. So nutzt etwa Thomas Kielinger in seiner Churchill-Biographie, die *in medias res* mit einer spannenden Entscheidungssituation einsetzt, die Möglichkeit der Vorwegnahme einer chronologisch eigentlich erst im späteren Erzählverlauf zu positionierenden Episode, um Churchills besondere Charaktereigenschaften gleich zu Beginn eindringlich vor Augen zu führen. Der biographische Erzähltext beginnt wie folgt:

Um 7.30 Uhr am 15. Mai 1940 klingelt im Schlafzimmer des britischen Premierministers Winston Churchill das Telefon [...]. Es ist der französische Ministerpräsident Paul Reynaud, der ihn aus der Morgenruhe scheucht, mit einem SOS: „Wir haben die Schlacht verloren, unsere Armee löst sich auf“. [...] Nun, die Franzosen mochten sich geschlagen geben – ein Churchill nicht. „Es ist einfach lachhaft zu glauben, Frankreich könne von 120 deutschen Panzern erobert werden“, grollt er durch den Rauch seiner Zigarre, die nicht fehlen darf, wenn er nach dem Frühstück im Bett seine Berater ins Schlafzimmer bittet und hoch gegen sein Kissen aufgerichtet die Geschäfte dirigiert. [...] Stattdessen beschloss er, sich trotz der deprimierenden Nachrichten aus Paris dem drohenden französischen Kollaps entgegenzustemmen.<sup>27</sup>

Gleich zu Beginn werden damit Besonnenheit und Standfestigkeit als zentrale Wesenseigenschaften etabliert, die gerade im Gegensatz zum französischen Ministerpräsidenten besonders effektiv inszeniert werden: Während es über den Franzosen heißt, dieser „steht noch unter Schock, wiederholt sich, spricht wie gestammelt“,<sup>28</sup> bleibt Churchill ganz ruhig im Bett, hat den Überblick und die Lage im Griff („dirigiert“ er doch die Geschäfte). Die Tatsache, dass sich Reynauds

---

<sup>27</sup> Kielinger 2015, 17–18.

<sup>28</sup> Ebd., 17.



Überforderung auch sprachlich manifestiert, entfaltet ihre eigentliche Kontrastwirkung erst in der unmittelbar anschließenden Szene, in der es u. a. Churchills herausragende Sprachmächtigkeit ist, die den Umschwung bringt:

Was dann folgte, entschied diese Schlacht um die künftige Kriegsführung, im Grunde eine Schlacht um die Seele Englands. Um 18 Uhr war das Kabinett mit dem Entschluss auseinandergegangen, sich in einer Stunde erneut zu treffen. Da ergriff Churchill eine *ungewöhnliche* Initiative [...]. Er bat die anderen Minister im Kabinettsrang, die Leiter der einzelnen Ressorts, zu sich, circa 25 an der Zahl, schilderte ungeschminkt die Lage in Dünkirchen, und dass die Italiener und die Deutschen ein Angebot unterbreiten könnten, das aber abgelehnt werden müsse. Dann unterwarf er die Zuhörer der magischen Wirkung seiner Sprache [...]. Nach der erweiterten Ministerrunde und ihrer überwältigenden Demonstration der Loyalität zu Churchill schloss das Kriegskabinett sofort die Reihen hinter dem Premier, als man um 19 Uhr erneut zusammentrat.<sup>29</sup>

Der Hinweis auf die „*ungewöhnliche Initiative*“ und der Kontrast nicht nur zum französischen Ministerpräsidenten, sondern auch zu den eigenen Ministern, die ihn zu Verhandlungen drängen, weswegen der das erweiterte Kabinett zusammenruft, um die Stimmung zu drehen, unterstreicht Churchills Exzeptionalität an dieser Stelle. Zum Abschluss dieser Passage wird noch einmal die weltpolitische Dimension dieser Ausgangsszene akzentuiert, die die Besonderheit Churchills als Deutungsfolie der biographischen Erzählung nachhaltig etabliert:

Wenn heute die Insel zur Verwunderung der Außenstehenden immer wieder mit einer fast lyrischen Liebe auf Englands „*finest hour*“ zurückkommt, seine größte Stunde, wie Churchill sie im Juni 1940 nannte, dann genau aus diesem Grund: weil damals einer in auswegloser Lage die Identität Englands in ihrem Kern getroffen hatte – dem Beharren auf Unabhängigkeit – und damit zum Anwalt der Geknechteten in ganz Europa wurde.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd., 30–31. (Hervorh. C. K.).

<sup>30</sup> Ebd., 35.

Im Kontext des Erzählgefüges sind es also spezifische Eigenschaften Churchills – Unabhängigkeitsbewusstsein und rhetorisches Talent – in denen sich seine Besonderheit manifestiert und die sein Handeln bestimmen, ja letztlich den Krieg und sogar den Kampf um Englands Seele entscheiden. Gleichzeitig ist Kielinger erkennbar darum bemüht, durch darstellerische Mittel die Distanz zum Leser zu verringern: Die Biographie setzt im Präsens ein, und die Passagen in direkter Rede lassen beim Leser den Eindruck einer relativen Unmittelbarkeit entstehen, als wäre er ‚live‘ dabei. Die eingeschobene Bemerkung („ein Churchill nicht“) wirkt wie eine Paraphrase von Churchills Gedanken im Anschluss an das Telefonat. Auf diese Weise wird es dem Leser erleichtert, sich in die Situation hineinzusetzen. Dass der Leser letztlich einen eher intimen Moment (Churchill im Bett) miterlebt, kann als Hinweis auf die Anlage der Biographie als eher populär gedeutet werden.

Kielinger stellt diese Szene an den Anfang seiner Biographie, weil sich hier die Besonderheit Churchills in verdichteter Weise darstellen lässt und sie als eine Art Rahmen für die (ab Kapitel zwei) dann folgende chronologische Erzählung dienen kann. Das ist ein geschickter Kunstgriff auf der Darstellungsebene, denn wie der Untertitel der Biographie – *Der späte Held* – schon verdeutlicht, kann sich Churchills Besonderheit erst zu einem späten Zeitpunkt in dessen Lebensverlauf recht eigentlich bewähren (er wird erst im Alter von 66 Jahren Premierminister). Durch Kielingers Kniff aber kann der Leser gar nicht mehr anders, als den Werdegang Churchills bis zum Amt des Premierministers durch die Brille dieser späten Manifestationen der Besonderheit zu lesen. Der Hauptteil der Biographie wird letztlich zu einer Art aufbauenden Rückwendung, die notwendigerweise auf die Anfangsszene hinausläuft. Deutlich wird hier – noch stärker aber in den Beispielen von Kaesler und Griebner –, dass die Auswahl der Handlungselemente und die Art der biographischen Darstellung früh eine Richtung vorgeben, in der für Zufälle kaum Platz bleibt. In gewisser Hinsicht spiegelt sich in dieser Beobachtung ein grundsätzliches Dilemma, das der Biographie immer wieder Kritik eingebracht hat – dass der Biograph nämlich gar nicht anders könne, als die fragmentarischen Lebenszeugnisse im Wissen um das Ende zu einer Erzählung auszuwählen und zusammenzufügen.

Die hier nur angedeutete Analyse der Handlungselemente (die Rekonstruktion der biographischen Motive) und der Blick auf die darstellerischen Mittel geben also nicht nur Aufschluss über die Anlage der Textstruktur, sondern liefern auch Hinweise auf die Intention des Biographen, das zugrundeliegende Narrativ und den Sinn der Erzählung.

Spätestens seit Hayden White ist die Bedeutung bestimmter Plot-Strukturen und narrativer Modelle auch für das faktenbasierte Erzählen bekannt.<sup>31</sup> White geht davon aus, dass ‚das Material‘ im Rahmen der Verfertigung einer geschichtswissenschaftlichen Erzählung verschiedene Integrationsstufen durchläuft. Whites Überlegungen zum historiographischen Erzählen auf die Biographik übertragend, lässt sich folgern, dass der Biograph sein Material zu Beginn in Form von einzelnen Ereignissen vor sich hat, die er zunächst rein zeitlich ordnet oder, in Whites Terminologie: die er zu einer ‚Chronik‘ zusammenstellt. Hier findet noch keine Gewichtung einzelner Bestandteile statt, diese Integrationsstufe bietet noch kein ‚Verstehensangebot‘ des Geschehens. Im Anschluss daran verleihe der Biograph der Chronik eine Struktur (Anfang, Mitte, Ende), produziert also eine Geschichte – White spricht auf dieser Integrationsebene von einer ‚Story‘. Doch er geht noch einen Schritt weiter und fragt danach, wie der Sinn in diese Geschichte komme. Der Sinn lasse sich, so White, erst erfassen, wenn man die die Erzählung überspannende Erklärung des Geschehens berücksichtige, wobei hier die Einbettung in ein übergeordnetes Handlungsschema („emplotment“) besonders wichtig ist: Der Sinn der Handlung finde sich, so Whites These, in einem quasi archetypischen Handlungsschema, das die Erzählung grundiert. Bei White sind es vier Schemata: *Romanze* (Erlösungsgeschichte, Selbstfindung des Helden, der Hindernisse überwindet, Triumph des Guten über das Böse), *Satire* (eine Art Gegenteil der Romanze, Mensch als Gefangener der Welt, unausweichliche Niederlage gegen böse Mächte, widrige Umstände, gesellschaftskritische Entlarvung), *Komödie* (vorübergehende Versöhnung widerstreitender Kräfte, temporärer Triumph des Helden über seine Umwelt, hoffnungsvoll) und *Tragödie* (resignative Einsicht in Ursache von Konflikten, Vernichtung des Helden, wodurch diese Konflikte ansatzweise gelöst werden können).

Nun muss man sicher nicht Whites Kategorisierung folgen. Der Historiker Jan Eckel betont etwa, dass es „einen großen kulturellen Fundus an Erzählmustern [gibt], die sich vor allem in Mythologie, Sage, Religion und Literatur äußern und in historischen Darstellungen aktualisiert werden können“.<sup>32</sup> So kann man z. B. auch Handlungsschemata wie Konversionsgeschichte, Opfergeschichte, Heldenreise, Schelmen-geschichte, Verfalls- oder Erfolgsgeschichte zugrunde legen. Unstrittig

---

<sup>31</sup> White 1973.

<sup>32</sup> Eckel 2007, 215.

scheint aber, dass kulturell etablierte Narrative in biographische Darstellungen einfließen, wobei die Narrative natürlich ihrerseits wieder in engster Beziehung zu geistesgeschichtlichen Strömungen stehen. So ist etwa sehr deutlich, wie im 19. Jahrhundert der Bildungsroman oft als Folie der biographischen Darstellungen dient. Die Biographie als Erzählung bleibt dabei auf den Ebenen der Ordnung und Strukturierung durchaus dem Referentialitätsanspruch biographischen Erzählens verpflichtet. Auch wenn der Biographie ein bestimmtes Handlungsschema zugrunde liegt, erzählt sie deswegen nicht etwa eine phantastische Geschichte, sondern bettet die Ereignisse in ein kulturell etabliertes faktuales Narrativ ein, wobei diese Muster nicht zwingend bewusst vom Biographen gewählt werden – sie sind im alltäglichen Denken so stark verankert, dass sie die Wahrnehmungsperspektive – teils unreflektiert – (mit-)bestimmen.

#### BIOGRAPHIE ALS ILLUSION?

Die Perspektive auf die textuelle Konstruktion von Biographien geht oft einher mit Überlegungen zum Status biographischen Erzählens an sich. Bisweilen wird dann in Frage gestellt, ob es überhaupt etwas ‚jenseits‘ des biographischen Textes gibt, das als autonome Entität sinnvoll darstellbar ist. Diesem Verständnis zufolge stiftet die Biographie letztlich erst das, was sie lediglich zu beschreiben vorgibt.

Referenzpunkt dieser Kritik ist Pierre Bourdieus Aufsatz *Die biographische Illusion*, der 1986 eine breite Diskussion ausgelöst hat, was nicht zuletzt am radikalen Impetus lag, mit dem Bourdieu seine Idee vortrug (die letztlich nicht ganz neu war – auch Kracauers Kritik ging schon in eine ähnliche Richtung).<sup>33</sup> Zunächst bemängelt Bourdieu die Implikationen des Begriffs „Lebensgeschichte“, der dazu führe, dass man das Leben als Abfolge verschiedener sich bedingender Geschehnisse begreife, die sukzessiv kohärent erzählbar seien, bevor er zur zentralen Frage gelangt:

Vielleicht huldigt man überhaupt nur einer rhetorischen Illusion, einer gemeinsamen Vorstellung von der Existenz, die von einer ganzen literarischen Tradition unablässig verstärkt wurde und wird, wenn man eine Lebensgeschichte produziert und das Leben als eine

---

33 Bourdieu 1998.

Geschichte behandelt, das heißt als kohärente Erzählung einer signifikanten und auf etwas zulaufenden Folge von Ereignissen.<sup>34</sup>

Und schließlich kommt Bourdieu zu seinem bekannten, vernichtenden Urteil:

Der Versuch, ein Leben als eine einmalige und sich selbst genügende Abfolge von Ereignissen zu verstehen, deren einziger Zusammenhang in der Verbindung mit einem ‚Subjekt‘ besteht, dessen Konstanz nur die eines Eigennamens sein dürfte, ist ungefähr so absurd wie der Versuch, eine Fahrt mit der U-Bahn zu erklären, ohne die Struktur des Netzes zu berücksichtigen, das heißt, die Matrix der objektiven Relationen zwischen den verschiedenen Stationen.<sup>35</sup>

Allerdings weist Bourdieu auch schon in diesem kritischen Beitrag zur Beschäftigung mit Existenzverläufen auf Wege hin, die aus dem Dilemma führen können: seine Überlegungen zu Habitus und Feld.<sup>36</sup> Avancierten Biographien musste Bourdieu seine Kritik allerdings nicht ins Stammbuch schreiben, sie hatten sich schon von Kohärenzstiftenden Darstellungsprinzipien verabschiedet und beispielsweise systematische Strukturprinzipien zugrunde gelegt, ohne die Gattung Biographie in Frage zu stellen.

Darüber zu streiten, ob es so etwas wie ‚Leben(slauf)‘ gibt, das durch Biographien besonders gut abzubilden ist, oder ob Biographien Lebenslauf als Konzept und Wahrnehmungskategorie überhaupt erst hervorgebracht haben, scheint mir insgesamt wenig ergiebig. Interessanter ist vielmehr, beides in Wechselwirkung zueinander zu betrachten, und Biographie als eine Denkfigur zu lesen, die sich im Austausch zwischen Leben und medialer Repräsentation entwickelt, wobei sich beide jeweils wechselseitig beeinflussen. Die Biographie (als mediale Repräsentation) wird gespeist durch das Leben und wirkt ihrerseits auf die Wahrnehmung des (eigenen und fremden) Lebens zurück. Vermutlich können wir gar nicht anders, als aus bestimmten Lebens-Fragmenten einen (Erzähl-) Zusammenhang zu gestalten, der spezifischen Mustern und Modellen folgt.

---

**34** Ebd., 77.

**35** Ebd., 82.

**36** Letztlich lassen sich Bourdieus Überlegungen zu den *Regeln der Kunst* (Bourdieu 1999) auch als Bausteine zu einer Biographie Flauberts lesen.

Denn dass es so etwas wie Leben jenseits des Textes gibt, ist vermutlich die Alltagserfahrung der meisten Menschen. Auch wenn häufig davon zu lesen ist, dass die eigene Identität allein narrativ (re-)konstruiert ist, dass man vermeintlich eigene Erfahrungen nur durch die Brille vorgegebener kultureller und gesellschaftlicher Muster wahrnehmen und memorieren kann oder dass Kontingenz das einzig strukturgebende Prinzip ist, so erlebt man sich und die eigene Existenz (notwendigerweise?) ganz anders. Nämlich als unverwechselbare und originäre Persönlichkeit, deren Erlebnisse in einem Zusammenhang stehen. In manchen Momenten meint man gar, eine kausale Verbindung zwischen einzelnen Ereignissen herstellen zu können, was zu besonderer Befriedigung führen kann, weil es die prinzipielle Gestaltbarkeit der eigenen Biographie unterstreicht (selbst wenn es sich um Kausalitäten mit negativen Ergebnissen handelt). Es ist dieser Gegensatz zwischen theoretischer Erkenntnis und subjektiver Lebenspraxis, in den die Biographie – durchaus im produktiven Sinne wie ich finde – eingespannt ist. Dass sich Biographien häufig unproblematisiert (und gefallsüchtig) auf die Seite der subjektiven Wahrnehmung schlagen, hat verschiedentlich zur Kritik am Genre geführt.

Denn auf der anderen Seite haben verschiedene Untersuchungen gezeigt, wie wirkmächtig biographische Narrative sein können. Nicht erst seit Ernst Kris' und Otto Kurz' Überlegungen zur *Legende vom Künstler* ist deutlich, wie stark etwa bestimmte Formeln zur individuellen Etablierung in einem spezifischen gesellschaftlichen Feld beitragen.<sup>37</sup> Der Künstler passt sein Leben in gängige biographische Narrative ein und wird so erst ein ‚echter‘ Künstler. Ähnliches gilt für den (schon immer still vor sich hin spielenden) Wissenschaftler, den Politiker etc. Inwieweit das bewusst oder unbeabsichtigt erfolgt, spielt dann keine Rolle mehr, wenn man weiß, wie sehr sich solche Erzählzusammenhänge im Laufe der Zeit auch in der eigenen Wahrnehmung verselbständigen. Für die Praxis des Biographen bedeutet das natürlich, dass er seine Tätigkeit auch im Abgleich mit solchen Formeln und Legenden ausüben muss.

Wenn vorstehend einige Facetten des Verhältnisses von Besonderheit und Biographie zu skizzieren versucht wurden, sollte dabei deutlich geworden sein, dass die Frage nach dem Besonderen im Hinblick auf Biographik auf der ‚Objekt‘-Ebene eine Rolle spielt – und zwar sowohl dann, wenn man Biographik als Methode fokussiert, als auch dann, wenn man Biographien als Gegenstand analysiert. Denn Biographien

---

37 Kris/Kurz 1995.

bilden nicht einfach (besondere) Lebensläufe ab, sondern gestalten immer einen Erzählzusammenhang, der auf bestimmte Art und Weise eine besondere Haltung beim Leser evoziert und als Verstehensangebot rezipiert wird, das auf Vorstellungen von Besonderheit zurückwirkt und deren Verbreitung beeinflusst. Beispielhaft sollte gezeigt werden, mithilfe welcher Erzähltechniken Biographien diese spezifischen Erwartungshaltungen bedienen, wie Biographien ‚Besonderheit‘ inszenieren und die Rezeption prägen. Will man abschließend auf das eingangs zitierte Bonmot zurückzukommen, so ließe sich nun ergänzend dazu formulieren, dass das Leben vielleicht die besten Geschichten schreiben mag, doch zur *besonderen* Geschichte wird ein Leben erst in der und durch die Biographie.

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Alt 2008** Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. <sup>2</sup>München 2008.
- Blöcker 1963** Blöcker, Günther: Biographie – Kunst oder Wissenschaft? In: Frisé, Adolf (Hrsg.): Definitionen. Essays zur Literatur. Frankfurt a. M. 1963, 58–84.
- Bourdieu 1998** Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion. In: Ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a. M. 1998, 75–83.
- Bourdieu 1999** Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. 1999.
- Eckel 2007** Eckel, Jan: Der Sinn der Erzählung. Die Narratologische Diskussion in der Geschichtswissenschaft und das Beispiel der Weimargeschichtsschreibung. In: Ders. / Etzemüller, Thomas (Hrsg.): Neue Zugänge zur Geschichte der Geschichtswissenschaft. Göttingen 2007, 201–230.
- Fischer 2007** Fischer, Ernst Peter: Der Physiker. Max Planck und das Zerfallen der Welt. Berlin 2007.
- Füßl 1998** Füßl, Wilhelm: Zwischen Mythologisierung und Dekonstruktion. Die Funktion des Biographen. In: Ders. / Ittner, Stefan (Hrsg.): Biographie und Technikgeschichte. Opladen 1998, 59–69.
- Genette 1992** Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 1992.
- Griebner 2014** Griebner, Reinhard: Der lachende Löwe. Eine Albert-Schweitzer-Biografie. Heidelberg 2014.
- Hähner 1999** Hähner, Olaf: Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1999.

- Harders/Schweiger 2009** Harders, Levke / Schweiger, Hannes: Kollektivbiographische Ansätze. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 194–198.
- Herbert 1996** Herbert, Ulrich: Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft 1903–1989. Bonn 1996.
- Heyman 1991** Heyman, C. David: Eine Frau namens Jackie. Die intime Biographie von Jacqueline Kennedy-Onassis. München 1991.
- Kaesler 2014** Kaesler, Dirk: Max Weber. Eine Biographie. München 2014.
- Kielinger 2015** Kielinger, Thomas: Winston Churchill. Der späte Held. Eine Biographie. München 2015.
- Klein 2009** Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009.
- Klein/Schnicke 2009** Klein, Christian / Schnicke, Falko: 20. Jahrhundert. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 251–264.
- Klein/Schnicke 2016** Klein, Christian / Schnicke, Falko: Legitimationsmechanismen des Biographischen: Bestimmung und Systematik. In: Dies. (Hrsg.): Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen. Frankfurt a. M. u. a. 2016, 9–36.
- Kretschmann 2009** Kretschmann, Carsten: Biographie und Wissen. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 71–78.
- Kris/Kurz 1995** Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934]. Frankfurt a. M. 1995.
- Kurzke 2001** Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 2001.
- Noack 2013** Noack, Hans-Joachim: Willy Brandt. Ein Leben – ein Jahrhundert. Berlin 2013.
- Nünning 2009** Nünning, Ansgar: Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 21–27.
- Porombka 2009** Porombka, Stephan: Populäre Biographik. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 122–131.
- Rechenberg 2010** Rechenberg, Helmut: Werner Heisenberg – Die Sprache der Atome. Leben und Wirken – eine wissenschaftliche Biographie. Berlin/Heidelberg 2010.
- Romein 1948** Romein, Jan: Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik. Bern 1948.
- Runge 2009** Runge, Anita: Wissenschaftliche Biographik. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 113–121.
- Scheuer 1994** Scheuer, Helmut: Biographie. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen 1994. Bd. 2: Bie–Eul, Sp. 30–43.



- Scheuer 1995** Scheuer, Helmut: Biographik und Literaturwissenschaft: Konstruktion und Dekonstruktion. Anna Seghers und ihre Biographen. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 4 (1995), 245–262.
- Schweiger 2009** Schweiger, Hannes: Biographiewürdigkeit. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Stuttgart/Weimar 2009, 32–36.
- White 1973** White, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore 1973.



**III.**





---

MONIKA SCHMITZ-EMANS

## **SPINNEN IM WÖRTERNETZ**

### **Zu Konzepten, Spielformen und Poetiken autobiographischer Alphabete**

#### (1) KONZEPTE, VARIATIONEN UND AMBIVALENZEN DER LEXIKOGRAPHISCHEN FORM

Jean Paul, dessen Schaffen insgesamt stark durch das Interesse an Formen des Schreibens über das Ich geprägt ist, notiert bei den Vorarbeiten zu seiner Selbsterlebensbeschreibung im Jahr 1818 den Einfall einer Autobiographie in Lexikonform: „Meine Geschichte alphabetisch in Form eines Conversationslexikon[s]“.<sup>1</sup> Voran gegangen war dem anderthalb Jahrzehnte zuvor in einem „Gedanken“-Heft die in dieselbe Richtung weisende Notiz: „Lexicon Jean-Paullinum“.<sup>2</sup> Umgesetzt wurde die Idee eines solchen Lexikons über „Jean Paul“ nicht, aber es wäre in jedem Fall dezidiert ein Text über ein ‚erschriebenes‘ Ich geworden, das als „Jean Paul“ einen ihm beigelegten Autornamen getragen und sich primär durch seine spezifische Schreibweise profiliert hätte.

Jean Pauls Einfall antizipiert eine in der jüngeren Literatur in allerlei Variationen gestaltete Form autobiographischen Schreibens, eine schon an ihrem textuellen Erscheinungsbild leicht identifizierbare Form: die alphabetisch gereihete Artikelfolge als eine Form-Anleihe beim an sich nicht-literarischen Genre lexikographischer Nachschlagewerke. Einerseits besteht eine Spannung zwischen der relativ rigiden Formalisierung solcher Werke, die zudem ja normalerweise der möglichst objektiven,

---

<sup>1</sup> Jean Paul 2004, 145, Nr. 25.

<sup>2</sup> Ebd., 94.

neutralen Sachinformation dienen, und dem Anspruch, durch die Besonderheit eines individuellen Lebens und der damit verbundenen Erfahrungen, Ideen und persönlichen Eigenarten darzustellen. Andererseits bietet die schematische Gestalt des in alphabetische Artikel gegliederten Wissenskompendiums doch allerlei Möglichkeiten der Modifikation, welche dem Interesse an der Darstellung von Besonderheit entgegen kommt; die Profilierung von ‚Besonderem‘ erfolgt gerade vor der Kontrastfolie des Text-Schemas. Ein Spektrum an Gestaltungsoptionen betrifft schon Zahl und Länge der Artikel.<sup>3</sup> Hinzu kommen Möglichkeiten stilistischer Ausdifferenzierung sowie ein Spektrum an grammatextuellen und buchgestalterischen Optionen. Auf inhaltlicher Ebene ist natürlich die Möglichkeit wichtig, ganz verschiedene Themen zu behandeln, nebeneinander, ohne Zwang zur Konstruktion von Zusammenhängen und Übergängen.

Lexikographische Schreibweisen eröffnen dem literarischen Schreiben insgesamt ein breites Experimentierfeld, nicht nur dem autobiographischen.<sup>4</sup> Texte, die durch ihren Aufbau an alphabetische Enzyklopädien, Wörterbücher, Fach- und Konversationslexika erinnern, bilden einen entsprechend variantenreichen Komplex in der neueren Literaturgeschichte, verteilt über verschiedene Sprachräume und Kulturen. Von den lexikographischen Modellen übernommen werden nicht allein das Prinzip der Gliederung in Artikel, deren alphabetische Anordnung sowie die Lemmatisierung der Inhalte durch Stichwörter, welche über die Positionierung des Artikels im Gesamtgefüge entscheiden, sondern auch (als optionale Lexikon-Reminiszenzen) Verweise auf andere Artikel, graphische Elemente wie Illustrationen, Karten, Diagramme etc. sowie an Nachschlagewerken geschulte Schreibweisen: ein konzis-informativer Schreibstil sowie Verbindungen aus narrativen und deskriptiven Passagen. Manchmal kommt es zur Hybridisierung oder Entdifferenzierung faktualer und fiktionaler Inhalte.

---

**3** Auch einige wenige alphabetisch aneinandergereihte Artikel erfüllen das Formkriterium bereits; in vielbändigen Enzyklopädien und Wörterbüchern kann demgegenüber die Artikelzahl hoch sein (und sich zudem bei Aktualisierungen ändern). Die Länge der Einträge reicht vom Zwei-Wort-Textabschnitt eines Wörterbuchs, das eine möglichst einfache Übersetzungshilfe bieten möchte, bis zum voluminösen Fachartikel, der den Umfang einer Monographie annehmen kann. Die Schreibweisen von Lexikon- und Wörterbuchartikeln weisen zwar textsortentypische Merkmale auf, sind aber doch historisch und mit Blick auf die Adressaten (Spezialisten oder Laien, Erwachsene oder Kinder etc.) ausdifferenziert.

**4** Vgl. Schmitz-Emans 2019.

Während die meisten alphabetisch-lexikographisch geprägten Texte eben dies deutlich zur Schau tragen (oft bereits durch den Titel des Werks), ist doch die spontane Erkennbarkeit des organisierenden Alphabets keineswegs immer gesichert: Das Organisationsprinzip kann sich verstecken, mit dem Leser sein Spiel treiben. Roland Barthes bietet dafür gleich mehrere Beispiele: Lauter Texte, die einen autobiographischen Zug haben, auch wenn sie sich dem Selbstverständnis konventioneller autobiographischer Schreibweisen sowie deren Prämissen gerade verweigern. *Le plaisir du texte* (1973) hat alphabetische Form, aber die Stichwörter zu den 46 Artikeln sind diesen nicht vorangestellt und dadurch hervorgehoben; erst das Inhaltsverzeichnis lässt sie erkennbar werden. *Variations sur l'écriture* (1973, Erstpubl. 2002) hat die Form einer vierfachen alphabetischen Artikelfolge. Auch in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)<sup>5</sup> wird die Folge der Artikel durch die Textpräsentation verdeckt. Innerhalb der Artikel selbst kommen die relevanten Schlagwörter zwar meist (nicht immer!) vor, aber sie geben den Textabschnitten nicht ihre Titel und stehen zu den Inhalten auch nicht in einem evidenten Bezug. In den *Fragments d'un discours amoureux* (1977) bestimmt erneut das Alphabet über die Textform, aber auf betont subjektive Weise.

Auf analoge Weise schillernd und mehrdeutig lässt sich mit einem weiteren typischen Merkmal lexikographisch geprägter Texte verfahren: Als Artikelfolgen gestaltete Werke bieten offenkundig Gegenmodelle zu linear-zielgerichteten Erzählungen (selbst wenn die einzelnen Artikel in sich selbst jeweils erzählerische Einheiten bilden mögen). Sie unterlaufen die Idee des einheitlichen Bedingungs Zusammenhangs, stehen quer zum Konzept der ‚großen Erzählung‘. Wo auf Darstellungsebene Kontinuität und Kohärenz zu vermissen sind, scheinen in autobiographischen Texten also auch ‚Sinn und Zusammenhang‘ des dargestellten Lebens zu fehlen, und es geschieht, dass darauf auch tatsächlich der Akzent liegt: Auf der Gebrochenheit von Lebensgeschichten, der Fragmentarizität von episodisch Erinnerungtem. Doch die Zerstückelung des Erzählflusses kann ebenso eine ihrer scheinbaren Sinnferne gegenläufige Sinnsuggestion erzeugen: Sie kann, beispielsweise, als die passende Darstellung eines Lebens erscheinen, das sich nicht nur im Modell der einen und einzigen Linie bespiegelt, sondern vielmehr in dem der miteinander verflochtenen Stränge von Zusammenhängen und Zeitfolgen. Zudem ist es sogar möglich, die scheinbar preisgegebene chronologisch-teleologische Grundstruktur in

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Barthes 2018.

eine Artikelreihe vom Lebens-*Anfang* bis zum Lebens-*Ziel* wieder einzuschmuggeln.

Und es gibt weitere in der Form alphabetischer Artikelsequenzen selbst angelegte Ambiguitäten: Erscheint die Reihenfolge der alphabetisch angeordneten Textabschnitte zum einen als arbiträr, weil durch ‚bloße‘ Vokabeln bestimmt und in deren alphabetischer Folge präsentiert, so kann sie doch andererseits durch die gezielte Selektion der Lemmata einer subtilen Steuerung unterliegen. Von Wörtern und ihren Polyvalenzen geprägt, partizipieren alphabetisch organisierte Texte, auch literarische Selbstdarstellungen, nicht zuletzt an der Vieldeutigkeit der Bezüge *zwischen* Wörtern. Beim Rekurs auf das Modell Lexikon wie auf das der Enzyklopädie oder des Wörterbuchs ergeben sich so manchmal spannungsvolle Arrangements zwischen Kohärenzsuggestionen und dem Effekt ständiger Abbrüche. Und das autobiographische Ich kann sich hinter den von ihm ausgewählten Vokabeln einerseits verstecken wie hinter einer letztlich arbiträren Fassade, es kann sie andererseits aber auch als Schlüssel- und Leitvokabeln seines Lebens nutzen. Eine weitere Sinnebene der nur scheinbar neutralen Textstruktur kann sich dadurch eröffnen, dass das ABC metonymisch für Schriftlichkeit und Schriftkultur(en) steht.

Autobiographische ‚Wörterbücher‘ sind auch und zunächst ‚Wörter‘-Bücher; in mehr als bloß äußerlichem Sinn lassen sie ihre Artikel mit Vokabeln beginnen – Vokabeln, deren Auswahl hier ganz evident zu den grundlegenden Operationen der Schreibearbeit gehört. Denn am Leitfaden von Stich- und Schlüsselwörtern respektive von gezielt zusammengestellten Vokabel-Sammlungen lassen sich dann ja Lebensgeschichten erzählen. In Günter Grass’ Roman *Grimms Wörter* durchflechten sich die Geschichten: Die der Wörter und ihrer Gebrauchskontexte, die der Brüder Grimm als Wörterbuch-Autoren – und die des Ich-Erzählers, eines Alter Egos des Autors. Eine locker gehandhabte, aber deutlich wahrnehmbare Alphabetstruktur prägt den Text, und die Cluster alphabetisch konstellierter Wörter werden zum Anlass der Entfaltung der Themen. *Grimms Wörter* ist u. a. ein Roman über Wörter und ein autofiktionaler Text. Gerade das Modell des Wörterbuchs bietet einen Rahmen, in dem die Beziehung zwischen dem Sprachbenutzer und seinem Vokabular reflektiert und inszeniert werden kann. Manchmal ergeben sich Kippbilder: Gebietet („verfügt“) das autobiographische Ich über seine Wörter – oder beherrschen diese das Ich? Das Ich scheint von Vokabeln manchmal förmlich determiniert zu werden (nicht nur beim Schreiben), und doch wählt es sie gerade beim Schreiben bewusst aus. Manchmal erfindet es



sogar neue Wörter, souverän und verspielt. Kurzum: Die Form des ‚Wörterbuchs‘ ist sehr flexibel und individuell ausfüllbar.

## (2) SPIELFORMEN

Man könnte mit Blick auf die Beispiele alphabetisch-autobiographischer Texte von einem Netzwerk der Schreibweisen und Gestaltungsoptionen sprechen. Innerhalb dieses Netzwerks sind ganz verschiedene Passagen denkbar. Lassen sich zu heuristischen Zwecken auch verschiedene Formen lexikographischer Autobiographik unterscheiden, so gehen deren Konkretisierungen dabei doch ineinander über. Dies gilt etwa für die im Folgenden vorgenommene Unterscheidung zwischen ‚Autobiographie‘ und ‚Autofiktion‘ (die hier nicht weiter zu erörtern ist) wie auch für andere Distinktionen.

### (MODELL 1) ALPHABETISCH GEREIHTE ERZÄHLUNGEN AUS DEM LEBEN DES SCHREIBENDEN ICHS

In Texten, denen dieses Modell zugrunde liegt, wird durchaus viel erzählt; das ABC dient der (keineswegs immer nur äußerlich-formalen) Organisation der gesammelten Narrationen. Darstellungen der eigenen Lebenserinnerungen lassen sich dabei gut mit Darstellungen erlebter ‚Welten‘, ihrer Geschichte und Kultur verbinden. Manchmal gelten die Artikel auch gleich mehreren Welten, ihren Eigenarten und Einrichtungen.

Für die gestalterischen Möglichkeiten, die lexikographische Texte unter dieser Akzentuierung eröffnen, bietet der tschuktschische, vor allem auf Russisch, aber auch in seiner tschuktschischen Muttersprache schreibende Autor Jurij Rytchëu ein Beispiel, das durch einen gleichsam doppelt-ethnographischen Blick auf zwei Kulturen geprägt ist. Rytchëu hat im Jahr 2008 eine Reihe autobiographisch-kulturhistoriographischer Erzählungen unter dem Titel *Doroshny Lexikon* (2008, dt. *Alphabet meines Lebens*) zu einem abecedarischen Buch zusammengestellt. Diese Erzählungen stehen jeweils unter Lemmata, die als Titel gesetzt sind: in der autorisierten deutschen Übersetzung als Doppel einer kyrillisch geschriebenen russischen und ihres lateinisch geschriebenen tschuktschischen Äquivalents. *Doroshny Lexikon* ist vor allem ein Erinnerungsbuch, gewidmet den Erinnerungen an die eigene Heimat, die Halbinsel Tschukotka, aber auch ein Stück Geschichte der Sowjetunion und ihres Umgangs mit regional peripheren Gebieten und fremden Kulturen. Inhaltlich verknüpft werden persönliche Erlebnisse und dargestellte Traditionen,

konkrete Erfahrungen und Träume, all dies immer wieder verbunden mit kommentierenden und reflexiven Passagen.<sup>6</sup> Ein Wissenskompodium bilden diese Erzählungen vor allem mit Blick auf die dabei übermittelten Informationen zu Kultur und Lebensweise, Sozialstrukturen, Sitten, Vorstellungswelten und Geschichte der Tschuktschen. Sprache, Wörter und Schrift bilden hier einen wichtigen Themenkomplex. Anlässlich mehrerer Lemmata erfährt man etwa, dass und warum es im Tschuktschischen für die entsprechenden russischen Vokabeln keine Äquivalente gibt.<sup>7</sup> Wenn Rytchëu sein Erinnerungsbuch als ein „Reiselexikon“ bezeichnet,<sup>8</sup> so deshalb, weil er zu einer Lese-Reise einladen will: Nicht nur in eine entlegene Region am Polarkreis, deren Geschichte und deren im Verschwinden begriffene Kultur, sondern auch in die Welt der Mythen. Trotz der Form einer Artikelreihe wirkt Rytchëus Modus des autobiographischen Schreibens nicht fragmentarisch. Infolge zahlreicher Motivparallelen und eines Netzes rekurrenter Themen dominiert vielmehr der Eindruck eines *Zyklus* aus miteinander thematisch und motivlich verzahnten Einzelgeschichten. Dem entspricht inhaltlich die dargestellte Einbindung der dargestellten Figuren in Kultur- und Lebens-*Kreise*, manchmal allerdings in mehr als einen. Beziehungen bestehen zudem zu einem wichtigen Thema des *Doroshny Lexikon* und der Romane Rytchëus. Denn im Zusammenhang des (kontrastierenden und so profilierenden) Vergleichs zwischen je kulturspezifischen Vorstellungshorizonten und Denkweisen geht es bei Rytchëu auch immer wieder um die Differenz tschuktschischer und russisch-sowjetischer bzw. russisch-westlicher Konzepte von Zeit und Geschichte. Die Russen in Rytchëus Romanen sind letzterem verpflichtet. Sie erscheinen als Repräsentanten der sowjetischen Kultur,

---

**6** Rytchëu hat zahlreiche Romane verfasst, die eher traditionell erzählt sind und sich historischer und mythischer Stoffe bedienen. Die weitgehende Situierung der Romanhandlungen im Lebensraum der Tschukotka führt zu einer Fokussierung bestimmter Motivkreise und Themen im Spannungsfeld zwischen Historischem und Mythischem. Dazu gehören die Anpassung der Lebensformen an die extremen klimatischen Verhältnisse, die Spezifik einer Kultur der Jagd und des Fischfangs, die Bedeutung mythischer Vorstellungen und legendärer Überlieferungen für die tschuktschische Kultur sowie der Kontrast zwischen dieser und der russisch-sowjetischen Kultur.

**7** Die tschuktschische Sprachwelt kennt keine „Archäologie“ (АРХЕОЛОГИЯ, vgl. Rytchëu 2012, 29), keinen „Hausmeister“ (ДВОРНИК, vgl. ebd., 56), keine „Unterhosen“ (КАЛЬСОНЫ, vgl. ebd., 88), aber auch keine „Korruption“ (КОРРУПЦИЯ, vgl. ebd., 125).

**8** Vgl. *Einige Worte vorab*, datiert St. Petersburg 2006–2008 in Rytchëu 2012, 9.

für die mit der Oktoberrevolution ein neues Zeitalter angebrochen ist, und des Glaubens an einen Fortschritt, der sich nun durch Umerziehung, politische Reformen, Technisierung und Alphabetisierung in der Kultur der Tschuktschen manifestieren soll. Dies entspricht einem linearen Geschichtsmodell, demzufolge der zeitliche Verlauf von Geschichte im Zeichen sukzessiver Optimierung steht. Die Tschuktschen hingegen leben, bedingt durch die Orientierung an tradierten Lebensformen und Identitätsmodellen, in einer zyklischen Zeitordnung, die in mündlich tradierten Erzählungen modelliert und bekräftigt wird. In ihrer Welt dominiert die Wiederholung, bestimmt Zyklisches das Leben des Einzelnen wie des Kollektivs, von einem zum anderen, von Generation zu Generation. Eigennamen etwa werden nach dem Tod ihrer Träger gern an später geborene Kinder weitergegeben, damit der Geist des Verstorbenen bei der Gemeinschaft bleibt. Eigenschaften und schicksalhafte Bestimmungen vererben sich; Lebensmuster wiederholen sich. Repräsentant dieser zyklischen Zeitordnung ist der Schamane, der durch Annahme seiner Berufung in den Kreis seiner Vorläufer eintritt und die Traditionen pflegt. Mythische Fabeln und ihre Figuren sind in der Welt der Tschuktschen gegenwärtig; historische Figuren und Ereignisse sind zu stets wiederholbaren Beständen von Erzählungen qua Welterklärungsmustern geworden. Auch äußere Verhältnisse tragen dazu bei, dass das Leben hier in besonderem Maße zyklisch verläuft: Die Jahreszeiten, welche bestimmte Tätigkeiten ermöglichen oder verhindern; Jagd und Vorratshaltung sowie andere damit verbundene kulturelle Praktiken. Der Konzeption eines weltgeschichtlichen Fortschritts stehen die Tschuktschen räumlich wie mental fern; sie werden nur durch die Russen ansatzweise damit vertraut gemacht, zeigen aber Tendenzen, das Sowjetregime analog zum Zarenreich wahrzunehmen. Die Spannung zwischen beiden Modellen von Geschichte wird durch den Erzähl-Zyklus dargestellt, der einerseits die Lebens-Kreise der tschuktschischen Welt darstellt, andererseits aber doch die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers (und Autors) Rytchëu als eine Art Bildungsgeschichte erzählt: Als Geschichte der Entwicklung zum Schriftsteller, die über den Erwerb der russischen Sprache und russischer Kulturkompetenzen führte. Das abecedarische Textformat als solches korrespondiert mit der Spannung zwischen Linearem und Zyklischem. Es repräsentiert simultan Geschichtliches und suggeriert eher eine ‚zyklische‘ als eine lineare Lektüre. Als Form der Darstellung von Verschiedenartigem wird es u. a. zum Darstellungsmodus der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, Altem und Neuem, Tradition und Moderne, Mythos und Wissenschaft.

Eindeutig autobiographische Lebenserzählungen am Leitfaden einer alphabetischen Stichwortliste haben diverse andere Autoren vorgelegt; nur ein weiteres Beispiel sei kurz skizziert: Ein weiteres Erinnerungsbuch, in dem es (wie bei Rytchëu) anlässlich der eigenen Lebenserzählung um eine sich stark verändernde, im Schwinden begriffene historische Welt geht, bietet Ulrich Greiner in seinem programmatisch betitelten Buch *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman* (Salzburg/Wien 2015). Die Einleitung gibt Aufschluss über das Motiv, dieses Buch zu schreiben – ein Buch über Dinge: Als Antwort auf das permanente Verschwinden vertrauter Personen und Gegebenheiten will sich der Selbstbiograph anlässlich bestimmter Dinge fortan bewusster zu erinnern versuchen. „Die Dinge, die ihn umgaben, die Gestalten, die er noch vor sich sah, sollten sein Kompass sein“.<sup>9</sup> Das Buch orientiert sich konzeptionell am Diskurs über ‚erzählende‘ oder doch zum Erzählen stimulierende Dinge. Es bietet im Folgenden jeweils mehrseitige Abschnitte zu bestimmten Stichwörtern, mit denen überwiegend konkrete Objekte benannt werden; die Anordnung folgt der alphabetischen Ordnung der Namen dieser Gegenstände. In den Artikeln wird viel erzählt; die Erinnerungen an die Dinge sind vielfach eingebettet in Geschichten oder Ausschnitte aus Geschichten. Die Geschichte des Ichs wird gleichsam an Dingen mit narrativen Potenzialen entlang erzählt.

#### (MODELL 2) ERZÄHLUNGEN ÜBER AUTOFIKTIONALE FIGUREN IN ABECEDARISCHER ANORDNUNG

Nicht immer geben sich lexikographische Selberlebensbeschreibungen eindeutig als solche zu erkennen; nicht immer erfolgt die Darstellung eigener Lebenserfahrungen ungebrochen im Zeichen des eigenen Namens wie bei Rytchëu (der über seine tschuktschische wie über seine russische Namensgebung dabei aussagekräftige Geschichten zu erzählen weiß).<sup>10</sup> Wolfgang Hegewalds Buch *Lexikon des Lebens / von Ach – Oh / von Ah – Weh / von Achim – Zacharias* (Berlin 2017) ist ein autofiktionales Projekt, das zwar auf Hegewalds eigener Vita beruht, auf diese aber in stark gebrochener und verfremdeter Form Bezug nimmt. Dies soll zwar vom Leser durchschaut werden, zugleich aber signalisieren, dass der Autor sich von der Form einer konventionellen autobiographischen Ich-Narration abgewandt hat. Hegewalds Krypto-Lebensbuch zerlegt „Leben“ in Artikel,

<sup>9</sup> Greiner 2015, 7.

<sup>10</sup> Vgl. Rytchëus Artikel über Namen: Namen (ИМЯ, „nynny“) (Rytchëu 2012, 81–87).

in denen sich Narration und Reflexion verknüpfen. In Form alphabetisch gereihter Artikelserien mit Biographie-Bruchstücken präsentiert werden verschiedene textuell konstituierte Figuren präsentiert. Diese tauchen in alphabetischer Folge – in der Reihenfolge ihrer Namen – auf; für jeden Buchstaben gibt es einen Helden: Achim, Bertram, Clemens, Dietrich, Erik, Ferdinand, Gregor, Heinrich, Ivo, Justus, Kasimir, Marc, Niklas, Oleg, Peer, Quirin, Robert, Samuel, Tobias, Ulf, Veit, Willy, Xaver, Yorck und Zacharias.

Sie alle tragen autofiktionale Züge, doch von Achim bis Zacharias findet sich immer wieder eine neue Lebensgeschichte, jede ihrerseits in Fragmenten. Stattdessen zerlegt der Schreibende sich in eine alphabetische Figuren-Serie und sein Bericht präsentiert sich als ein Konstrukt, das alles Mitgeteilte fiktional überformt. Das Lebens-Lexikon sperrt sich gegen die Idee einer Rekonstruktion kohärenzstiftender und sinnvoller Lebens-Zusammenhänge, betont die Kontingenz von Erfahrungen und Ereignisfolgen. Alles hätte auch ganz anders verlaufen können. Aber (auch diese Frage wird durch Ähnlichkeiten der verschiedenen Lebensgeschichten untereinander provoziert): Wäre es bei abweichendem Verlauf wirklich so anders gewesen?

Obwohl Hegewalds autofiktionales Lexikon der Idee eines in alternativen Möglichkeiten zersplitterten, aber auch innerhalb des Einzelstrangs noch fragmentierten Lebens, eines in diverse Optionen dissoziierten Ichs, eines Protagonisten ohne charakteristische ‚Eigenschaften‘ verpflichtet ist, insofern also eine postmoderne Variante autofiktionalen Schreibens bietet, sind doch Ambiguitäten zu registrieren: Namen erscheinen einerseits als Inbegriff des Beliebigen (ob Achim, Zacharias oder Wolfgang: Der Namensträger spiegelt sich in seinem Namen nicht), das dann aber andererseits in seiner ganzen Beliebigkeit auf das Leben seines Trägers einwirken kann – so etwa, wenn der in der DDR aufwachsende Hegewald (zumindest nach eigener Mutmaßung: wegen seines Namens) einen Ausbildungsplatz als Landschaftsgärtner zugewiesen bekommt. Die vielfachen Lebensgeschichten von Achim bis Zacharias entfalten sich rund um die Geschichte *einer* nicht auftretenden Figur (der Wolfgang Hegewalds), doch es geht zugleich um differente Kulturkreise, deren Sprachen, Institutionen, Lebensformen: Das *Lexikon des Lebens* ist auch ein Lexikon des zweigeteilten Deutschland, insbesondere der DDR, unter anderem unter Akzentuierung der offiziellen und der inoffiziellen Sprache dieses Landes. Es porträtiert (wiederum in Fragmenten) damit eine allenfalls in Relikten und Erinnerungen noch bestehende Welt – in dieser Hinsicht mit Rytchëus *Doroshny Lexikon* vergleichbar.

(MODELL 3) AUTOFIKTIONALE FIGUREN ALS CHARAKTERE UND  
ERZÄHLER IN ALPHABETISCH STRUKTURIERTEN ROMANEN

Auch Romane, die nicht um eine zentrale Figur kreisen, sondern primär der Darstellung einer Welt und ihrer Geschichte(n) gewidmet sind, können in lexikographischer Form verfasst sein. Und auch in solchen Romanen können autofiktionale Charaktere auftauchen – nicht als Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit (wie bei Hegewald), aber doch als eine Art Scharnierstelle zwischen intradiegetischer Welt und dem jeweiligen Verfasser.

Dies gilt etwa für den chinesischen, ins Englische übersetzten Roman *A Dictionary of Maqiao*, in dem ein südchinesisches Dorf anhand von Stichwörtern aus einem konstruierten idiomatischen Wörterbuch porträtiert wird. Ähnlich wie bei Rytchëu und Hegewald werden die Vokabeln und idiomatischen Ausdrücke des Dorfs Maqiao zu Anlässen, Geschichten über dieses Dorf zu erzählen und damit das Porträt einer ganzen Kultur zu bieten – übrigens wiederum einer teils vom Verschwinden bedrohten, teils bereits untergangenen, bedingt durch die Folgen von Kulturrevolution, Bürokratisierung, Modernisierung. Die Erzählerfigur, die Maqiao mehrere Jahre lang selbst beobachtet hat, präsentiert sich als literarisches Alter Ego des Autors Han Shiaogang, dessen Namen sie auch trägt und auf dessen Erfahrungen und Erlebnissen in der südchinesischen Provinz sie beruht. Zwar ist der Ort Maqiao fiktiv, aber die dargestellte Welt ähnelt der eines Dorfs in Südchina, wo Han als Jugendlicher zwecks politischer Umerziehung lebte. In noch stärkerem Maße als bei Rytchëu und Hegewald steht die Sprache der erlebten Welt im Fokus des Interesses. Hinter das vom Erzähler kompilierte ‚Wörterbuch‘ von Maqiao tritt die Protagonistenfigur an Bedeutung zurück, profiliert sich primär als Vermittler sprachbezogenen Wissens, nicht als Akteur (obwohl er oft auch dies ist). Als Außenstehender ohnehin dazu disponiert, das Besondere, manchmal Eigenartige und Eigenwillige der Welt und der Sprache von Maqiao wahrzunehmen (zumal im vielfach kontrastierenden Vergleich mit der von ihm beherrschten hochkulturellen Norm- und Schriftsprache des Mandarin), partizipiert Han am Leben der Dorfbewohner lange genug, um die Bedeutung idiomatischer Vokabeln und Ausdrücke zu erfassen, ihre Bedeutungsgeschichten zu rekonstruieren und Bedeutungsnuancen zu erfassen.

Die meisten Artikel handeln von Figuren aus Maqiao und seinem Umfeld, die der Gast selbst kennengelernt hat. Wo es um andere (historisch frühere, vor seiner Zeit in Maqiao lebende) Figuren geht, bezieht er sein im *Dictionary* mitgeteiltes Wissen weitestgehend aus dem Umgang

mit den Leuten von Maqiao. Teilweise wird dieses ergänzt durch andere Recherchen. Der mittlerweile erwachsene Diktionarist Han nutzt als Journalist und Zeitungsredakteur auch historische Informationsquellen. Wo er die Geschichten in und um Maqiao narrativ rekonstruiert, können auch verschiedene Instanzen konsultiert worden sein; in jedem Fall sind Vokabeln und Redewendungen ein Leitfaden, um nicht nur unter synchronem Aspekt ein Porträt von Maqiao zu bieten, sondern um zudem auch ein Stück Geschichte aufzurollen. Die Geschichte des Dorfes Maqiao erscheint dabei eingebettet in die wechselvolle politische Geschichte Chinas im gesamten Verlauf des 20. Jahrhunderts, welche umrisshaft rekonstruiert wird, insofern sie die Lebensläufe der Dorfbewohner direkt oder indirekt prägt. Auch frühere Phasen der chinesischen Geschichte werden beleuchtet – jeweils ausgehend von Figuren aus und Erlebnissen in Maqiao. Die Gegenwart des Erzählers, von der aus erzählt wird, ist die der 1990er Jahre. Die rasante Modernisierung sowie andere Transformationsprozesse des post-maoistischen China hinterlassen auch in der Sprache dieser Gegenwart ihre Spuren – und Han nimmt Vokabeln zum Anlass, um ausgehend von der Dorfwelt von Maqiao und ihren Transformationen seine Gegenwart zu porträtieren.

( MODELL 4 ) SELBSTPORTRÄTS IN LEXIKOGRAPHISCHER FORM:  
ALPHABETISCHE ARTIKELSERIEN ÜBER PRÄGENDE FAKTOREN  
UND THEMEN DES (ÄUSSEREN UND INNEREN) LEBENS

Czesław Miłosz hat mit zwei autobiographischen Texte in Form alphabetischer Artikelsequenzen demonstriert, wie sich dieses Format nutzen lässt.<sup>11</sup> Sie lassen sich als Teile eines werküberspannenden literarischen Großprojekts interpretieren, einer „Novel in Progress“ nach Madeline G. Levine.<sup>12</sup> *Abecadło Miłosza* (1997) besteht aus 133 Artikeln, *Inne Abecadło* (1998) bietet 67 weitere Artikel. Miłoszs alphabetisch strukturierte Bücher bieten zahlreiche Artikel über Personen (rund die Hälfte der Texte sind Personenartikel). Unter diesen sind vor allem literarische Autoren und Philosophen.

---

**11** Vorangegangen ist ihm dabei Carlos Fuentes mit *En esto creo* (Barcelona 2002, Dt.: *Alphabet meines Lebens. Woran ich glaube*. Übers. von Sabine Giersberg. München 2004); auf einer ähnlichen Konzeption basieren etwa auch zwei Bücher Erwin Chargaffs: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections* (Basel/Boston/Stuttgart 1986) und *Alphabetische Anschläge* (Stuttgart 1989; Dt.: *Ernste Fragen. Essays*. Stuttgart 2000) sowie andere alphabetisierte Selbstporträts; vgl. die Beispielliste am Artikelende.

**12** Vgl. dazu insgesamt Levine 1999.



Dabei wendet sich Miłosz zum einen der Geschichte zu – mit Artikeln über Homer, Augustinus, Swedenborg, Mickiewicz, Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Dostojewski, Schopenhauer; ausführlich berücksichtigt wird die literarische Moderne (repräsentiert etwa durch Henry Miller, Robert Frost, Simone Weil); auch Bekannte und Freunde des Autors finden sich – und damit maßgebliche Repräsentanten der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts (etwa Jerzy Andrzejewski, Joseph Brodsky, Witold Gombrowicz etc.). Die Konzeption der Bücher insgesamt signalisiert, dass persönliche Interessen – lebensprägende Affinitäten, lebensbegleitende Sympathien oder Irritationen – die Auswahl geleitet haben. Aus dem Einfließen persönlicher Sympathien und Antipathien macht der Autor keinen Hehl.

Eine ähnliche Konstruktion bietet Ilma Rakusas rezent erschienenenes, ebenfalls lexikographisch organisiertes Buch *Mein Alphabet* (Graz/Wien 2019), das allerdings hinsichtlich seiner Schreibweisen und Textformate noch variantenreicher ist als Miłoszs Bausteine zu einem Selbstporträt. Rakusa stellt Essays, erzählerische Texte und Gedichte zusammen; manche Texte erinnern an die Form eines Interviews (wobei sich die Erzählerin selbst die ihre Antworten auslösenden Fragen zu stellen scheint). Die Anordnung der einzeln betitelten Texte folgt dem ABC, gestaltet sich insgesamt allerdings nicht in streng-alphabetischer Form. Vielmehr werden die Texte, deren Titel mit einem bestimmten Buchstaben beginnen, zu Gruppen zusammengestellt, ohne intern nochmals alphabetisch geordnet zu werden (vgl. z. B. A: „Anders“, „Angst“, „Alter“; Z: „Zufall“, „Zitat“, „Zikadensommer“, „Zypresse“, „Zeit“, „Zärtlichkeit“, „Zwetajewa“, „Zaun“). Dies signalisiert indirekt, dass innerhalb der Buchstaben-Gruppen doch andere Anordnungsprinzipien im Spiel sein könnten – und damit, dass zwischen der Arbitrarität des alphabetischen Prinzips und nicht-arbiträren Formen der Reihung ein fließender Übergang besteht. Wichtige Themen sind das Erinnern und die Dinge; Welten der Vergangenheit, etwa Kindheitswelten werden revoziert, Dinge aus früheren Zeiten bekommen ebenso wie Freunde (auch und gerade bereits verstorbene) ein literarisches Denkmal gesetzt. Insofern geht es einmal mehr um verschwindende und verschwundene Welten, stark subjektive Welten – mit deren Fortbestand in der Erinnerung auch die Erinnerung an das eigene frühere Ich verbunden ist.

Rund zwei Jahrzehnte vor Rakusa hat der Ungar Peter Ziláhy seine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen rund um das zerfallende Jugoslawien und den teilweise selbst miterlebten Bürgerkrieg in eine originelle Form gefasst. Das Buch *Az utolsó ablakzsírf. Öt éven Felülieknek* (Budapest 1998) lässt sich in Beziehung zu verschiedenen Textgattungen setzen: Ein



autobiographisches Ich erzählt Episoden aus seinen verschiedenen Lebensphasen. Damit verbinden sich reportageartige Berichte. Viele Artikel gelten einem Südosteuropa, das der Autor selbst als Zeitzeuge miterlebt hat: dem historischen und dem gegenwärtigen Jugoslawien, seinem Zusammenbruch nach der Ära Tito, den Belgrader Demonstrationen gegen Milošević, den tiefgreifenden Umwälzungen auch in Ungarn und Rumänien. Kurz: einer zersplitterten und sich auflösenden Welt.<sup>13</sup> Die einzelnen Artikel sind jeweils verschiedenen Vokabeln zugeordnet, deren Anordnung folgt dem Alphabet. Der so entstehende Lexikon-Text überschreibt sich palimpsestartig einem oft explizit erwähnten, teils auch zitierten Hypotext: einem ungarischen Kinderlexikon, dem *Ablak-Zsiraf*, genannt nach dem ersten und dem letzten Lemma im realen Kinderlexikon („ablak“, „zsiraf“). Autobiographisch grundiert ist das Buch in zweierlei Hinsicht: Zum einen steht das ungarische Kinderlexikon metonymisch für die (sozialistische) Gesellschaft, aus welcher der Erzähler stammt, aber auch für eine Kinderwelt, die in Form einer kodifizierten Sprach- und Bilderwelt seine frühen Jahre begleitet hat – und die nun verschwunden ist. Zum anderen fügt sich in die Form des Lexikons das vielfältige, fragmentierte Wissen über die Zeitgeschichte. Die Bilder des Lexikonbuchs stammen teils aus dem Kinderlexikon, teils aus ganz unterschiedlichen Quellen; es finden sich Photos, Graphiken, Zeichnungen, Materialien aus Bereichen des Wissens, der Presse, der Propaganda – und der persönlichen Erinnerungswelt. Gerade als Arrangement aus Texten und Bildern im Lexikonstil modelliert Ziláhys Buch die Überlagerung historischer Welten, wie sie aus der subjektiven Sicht eines autobiographischen Ichs wahrgenommen wird.

( MODELL 5 ) WÖRTERBUCH-ICHS: SELBSTPORTRÄTS  
AM LEITFADEN VON STICH- UND SCHLÜSSELWÖRTERN

Komplementär zu verschwindenden und nur mehr fragmentarisch, ‚artikel‘-weise erinnerten Welten kann auch das Ich zum Anlass kritischer Bestandsaufnahmen, Diagnosen und Prognosen werden. Und ähnlich

---

**13** Unter einer Lemmatagruppe zu „cs“ (nach „c“, als eigene Gruppe) findet sich u. a. die Vokabel „csonka = geteilt“. Im Artikel wird diese Vokabel aufgegriffen: „Geteiltes Ungarn, geteiltes Serbien. Du bist Ungar, du verstehst, was wir fühlen. [...] Während des Embargos war Ferihegy der Flughafen für Belgrad, die ungarische Minderheit protestierte nicht. [...] Es ist gut, ein Ungar zu sein in Belgrad [...]. Budapest und Belgrad, beide Städte werden regelmäßig zerstört. Gemeinsame historische Erfahrungen, geschlagene großmäulige Kleinvölker, Melancholie, eingemauertes Meer.“ (Ziláhy 2004, 18–19)

wie dort bieten lexikographische Schreibweisen Gelegenheit, in den einzelnen Artikeln Ambivalenzen zu inszenieren, mit dem Ich als dem postulierten Subjekt von Rede und Schrift zu spielen und es zugleich zu re-inszenieren. Roland Barthes – mit dessen Namen die Formel vom „Tod des Autors“ assoziiert ist – spielt in der neueren Geschichte des Schreibens in alphabetischen Artikelsequenzen eine besonders wichtige Rolle. Er experimentiert mit der Grundidee eines solchen Schreibens gleich mehrfach, dabei aber in gebrochener, teils verdeckter, eben darum aber innovativer Weise. Seine ‚Alphabettex‘ werden zum Rahmen der diskursiven Entfaltung zentraler Barthes-Themen und lassen sich als Schnittstellen textübergreifender Reflexionsbewegungen lesen. Unter anderem dokumentieren sie Barthes Auseinandersetzung mit dem Projekt eines (im weiteren Sinn) autobiographischen Schreibens.

Barthes' erster dem Format der alphabetischen Artikelsequenz verpflichteter Text *Variations sur l'écriture / Variationen über die Schrift* (1973) ist Formen und Praktiken der Graphie gewidmet, und damit einer Grundbedingung von Auto-Bio-Graphie. Auf eine Einleitung unter dem Titel „Repères“ („Wegmarken“) folgen vier Teile, die aus alphabetischen Artikelsequenzen bestehen. Die Artikel sind jeweils Stichwörtern zugeordnet und an deren Leitfaden alphabetisch aufgereiht. Um die Instanz des Schreibenden – das schreibende „Ich“ und seinen Körper, seine Gesten, seine Spuren – geht es in einer ganzen Reihe von Artikeln. Reflexionen über Graphie verbinden sich in den zeitnah verfassten Reflexionen über die ‚Lust am Text‘ mit solchen über Praktiken des Schriftstellerns und des Lesens, mit den Implikationen schriftlicher Darstellung – und insofern wiederum mit dem Thema *Autobio-Graphie*. Die Artikel, aus denen dieser Text besteht, sind alphabetisch gereiht. Barthes' Buch über sich selbst (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), gilt u. a. dem Sprachgebrauch, den Ausdrucksweisen, den Redemodi der Figur R. B. sowie der Frage nach Optionen der Selbstdarstellung. Das text-interne Ich wird explizit als ein Rollenspieler, eine Maske (*persona*), ein Schauspieler vorgestellt. „C'est donc un amoureux qui parle et qui dit.“<sup>14</sup> Barthes' Text gliedert sich in eine Serie von Artikeln, die einem prägnanten Bild zufolge das „Ich“ umgeben wie ein Kreis, der in der Mitte einen Raum eröffnet, aber eben auch eine Leerstelle bildet.<sup>15</sup> Das

---

14 Barthes 1977, 465.

15 „Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes [...]“ (Barthes 1975, 165)

Inhaltsverzeichnis enthüllt die verborgene alphabetische Ordnung, die der Artikelserie unterlegt ist. Als viertes Buch der Serie gliedern sich auch die *Fragments d'un discours amoureux* (1977) in Artikel. Dass deren Anordnung alphabetisch ist, verbirgt sich dem Leserblick vielleicht zunächst, weil keine Lemmata über den Artikeln stehen; das (separate) Inhaltsverzeichnis gibt aber entsprechende Hinweise. Thema des Buchs sind sprachliche Wendungen („Figuren“), welche „der Liebende“, selbst eine „Figur“, benutzt, um – in stets vermittelter Weise, oft indirekt und verschlüsselt – über sich selbst zu sprechen. In diesem Sinn geht es also um die Bindung des Ichs an eine figurative Sprache – auch und gerade zu Zwecken der Selbstdarstellung.<sup>16</sup>

celui qui tient ce discours [...] sait seulement que ce qui lui passe dans la tête à tel moment est *marqué*, comme l’empreinte d’un code [...]. Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire [...].<sup>17</sup>

Barthes sammelt Vokabeln, Ausdrucksweisen und Phrasen, die er in der Sprachwelt vorfindet. Die solcherart zitierte ‚Sprache der Liebe‘ ist allgemein verfügbar, ist Sprache der Allgemeinheit. Wie lassen sich derartig konventionalisierte Ausdrücke zur Artikulation dessen nutzen, was zum Eigensten und Besonderen des Ichs gehört, zum Ausdruck seiner Gefühle? Vor allem indem der Text seinen Ausgang von dieser Frage nimmt, wirft auch er ein Problem auf, das mit dem Projekt ‚Autobiographie‘ eng verknüpft ist. Dieses Buch der Stichwörter und Phasen steht im Zeichen der Frage nach der Beziehung zwischen dem Besonderen des Individuums und dem Allgemeinen der Codes. Kann sich Individuelles in der Sprache einer Allgemeinheit überhaupt artikulieren? Diese Frage spitzt sich zu, wo es mit dem Projekt ‚Autobiographie‘ um Selbst-Artikulation im pointierten Sinn geht.

---

**16** Barthes selbst erklärt das Konzept seines Buchs unter dem Titel „Comment est fait ce livre“ („Wie dieses Buch aufgebaut ist“); er nennt die Textabschnitte respektive deren Gegenstände „Figures“ („Figuren“); gemeint sind codierte sprachliche Figuren. „Une figure est fondé si au moins quelqu’un peut dire: ‚Comme c’est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage.‘“ (Barthes 1977, 461–462)

**17** Ebd., 462 (dt.: „[...] der, der diesen Diskurs führt [...], weiß lediglich, daß, was ihm in einem bestimmten Augenblick durch den Kopf schießt, *geprägt* ist wie die Matrix eines Codes [...]. Diesen Code kann jeder nach Maßgabe seiner eigenen Geschichte ausfüllen [...]“; Barthes 2015, 21).

Eine im Zusammenhang mit Diskursen über Autorschaft vielzitierte Passage von Roland Barthes erinnert an die bildliche Vorstellung, die mit der Vokabel „Text“ verknüpft ist, die eines „Gewebes“, und spinnt diese Vorstellung aus: Eine Textproduzentin wird hinzu imaginiert, nämlich die Spinne als „Subjekt“, das sich im Prozess des Spinnens auflöst – analog zur von einschlägigen Texttheorien statuierten Auflösung des Autor-Subjekts.

*Text* heißt *GEWEBE*; während man dieses Gewebe aber bislang immer für ein Produkt, einen fertigen Schleier gehalten hat, hinter dem sich, mehr oder minder verborgen, der Sinn (die Wahrheit) befindet, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Würden wir Neologismen lieben, so könnten wir Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnennetz).<sup>18</sup>

Verfasst von einem Schriftsteller, der am Ende der 1960er Jahre die Formel vom „Tod des Autors“ effektiv in die Diskussion geworfen hatte, scheint die zitierte Passage aus *Le plaisir du texte* auf den ersten Blick die Idee vom Verschwinden der „Spinne“ Autor zu bestätigen. Wen sollte die Spinne interessieren, wenn es auf ihr Netz ankommt? Und doch: Zwar entstehen Spinnennetze aus dem Sekret der Spinnen, die damit tatsächlich in ihren Netzen ‚aufgehen‘, aber die Spinne stirbt daran ja keineswegs und verschwindet nicht. Gerade die Spinne hinterlässt webend Spuren ihres Lebens – als eine sich zwar von ihrem Körper lösende, aber doch auf diesen verweisende Graphie ihres auch physisch-konkreten Lebens. Mit der Spinne bleibt auch das Netz lebendig.<sup>19</sup> Auch Reminiszenzen an mythische Spinnerinnen und Weberinnen werden durch die Netzmetapher

---

**18** Barthes 2010, 80. Zur Texttheorie als „Hyphologie“ vgl. Ottmar Ettes Kommentar, ebd. 117–118.

**19** Vgl. Ottmar Ettes Kommentar in ebd., 119: „Die insgesamt 46 mit Titeln versehenen Teile oder ‚Figuren‘ von *Le Plaisir du texte* bilden in der Vielzahl ihrer Mikrotexe jene diskontinuierliche und doch zugleich alles mit allem verbindende relationale offene Strukturierung, die dank der Lebendigkeit dieses Netzes des Wissens ihre Leserinnen und Leser nicht ohne Gefahr, sich in dieser Vielbezüglichkeit zu verlieren, vielleicht sogar aufzulösen, anlockt.“

kaum zufällig evoziert – Erinnerungen an Arachne und an Philomela, die leidvolle eigene Erfahrungen in Texte ‚einwoben‘ –, aber auch die Vorstellung vom Aufgehen des Schreibenden in seinem Text, von der Selbsthingabe an den Text, der lustvollen Selbstverausgabung. Barthes' Texte aus seinen späteren Jahren stehen im Zeichen des Schreibens über sich selbst, der Erkundung von Formen der Darstellung eigenen Lebens.<sup>20</sup> Dies gilt bereits für seine (verschlüsselten) diktionaristischen Texte. Indirekt verweist die Spinnennetz-Metapher gerade auf deren Faktur: Artikelfolgen in Lexika und Wörterbüchern sind insofern „Netze“, als sie zu häufigen Wechseln der Leserichtung einladen (und nicht zu linearer Lektüre), sie sind ‚lebendige‘ Netze, die erweitert werden können, solange der Schreibende lebt; sie sind etwas vom Schreibenden selbst Produziertes, das ihn trägt, ihm seine Nahrung zuführt, aber auch über seinen Aktionskreis bestimmt.

### (3) POETIKEN

Ein Formschema wie das des lexikographisch-alphabetischen Textes ermöglicht vielfältige Modi der Ausdifferenzierung autobiographischer Texte und Selbstporträts – eine Ausdifferenzierung, die durch die Differenz von Schema und jeweiliger Aktualisierung dem Interesse an der Darstellung persönlicher Besonderheit entgegenkommt, ohne damit automatisch die Suggestion einer individuellen und mit sich selbst identischen Persönlichkeit zu affirmieren. Entscheidend sind, wie die Beispiele illustrieren, neben den Inhalten der Artikel die unter Bezug auf das architextuelle Schema des ‚Lexikons‘ entwickelten Modi seiner Konkretisierung.

Rückblickend auf die präsentierten Beispiele zeichnet sich eine Affinität autobiographisch-lexikographischer Texte zu spezifischen Themen und diesen entsprechenden Poetiken ab. Auffällig ist deren Oszillieren zwischen gegensätzlichen Polen. Dem Konzept der in ‚Artikel‘ zerfallenden Lebensgeschichte(n) steht das eines tendenziell enzyklopädischen Wissens über ‚Welt‘, ihre Institutionen, Dinge und Akteure gegenüber. Immer wieder verbinden sich Erzählungen und Reflexionen über das eigene

---

**20** Die Beziehung zwischen Barthes' populärer Formel und seinem eigenen, immer wieder aufs eigene Selbst bezogene Schreiben wurde in der Forschung wiederholt kommentiert und (zu Recht) u. a. mit dem Thema (Auto-)Biographie verknüpft. Vgl. Thomä/Kaufmann/Schmid 2015, 229.

Ich mit Sach-Informationen über historisch-kulturelle Welten, vor allem über solche, die der Vergangenheit, dem Reich der (oft dezidiert subjektiven) Erinnerungen angehören. Texte über die eigene Lebensgeschichte, die eigenen Lebenserfahrungen werden gerade also in diesem Format zu Texten über die Zeitlichkeit, die Geschichtlichkeit, die Vergänglichkeit aller Dinge, zu Erinnerungsbüchern über verschwindende oder bereits verschwundene Staaten, Lebensformen und Kulturen. Die lexikographische Selberlebensbeschreibung wird in verschiedenen Beispielen zugleich zur Biographie von Dingen, auch und gerade von vergänglichen, sich verflüchtigen Dingen – so etwa bei Rytchëu, Ziláhy, Rakusa.

Auffällig ist zweitens eine die Beispiele (und zahlreiche andere lexikographisch-autobiographische Texte) verbindende Tendenz zur Reflexion über Sprache. Das Modell des ‚Wörterbuchs‘ verbindet sich mit dem der Lebens-Erzählung vielfach in einer Weise, die die Beeinflussung, ja die oft grundlegende Gestaltung des individuellen Lebens durch Vokabeln, Benennungen und sprachliche Ausdrucksweisen deutlich werden lässt. Die starke Prägung gerade des jeweils Schreibenden durch Schlüsselwörter katalysiert Fragen nach der Beziehung zwischen Erfahrungen und Empfindungen, Wertungen und Einsichten auf der einen Seite, deren sprachlichen Repräsentationen auf der anderen Seite – lauter Fragen also, die von Relevanz für autobiographische respektive autofiktionale Texte, für Erinnerungsbücher und Sammlungen persönlicher Reflexionen sind. ‚Findet‘ das autobiographische Ich sich selbst in den Wörtern? Sind seine Erinnerungen an diese Wörter so gebunden, dass sie von ihnen ausgelöst werden? Finden das Weltwissen und die Haltung des Ichs zu den thematisierten Personen, Dingen und Gegenständen in den (immerhin ja von ihm gewählten) Vokabeln zu kondensiertem Ausdruck? Oder sind diese Vokabeln nur Anlass zur Einsicht, dass sich Sprachbenutzer in den Wörtern bzw. an die Wörter ‚verlieren‘, dass sie fremdbestimmt werden, wenn ihr Leben sich im Horizont eines Wörterbuchs abspielt? Miłosz erinnert zumindest an tragische Fälle, in denen dies der Fall war:

Wir sind von der Sprache abhängig, die wir beherrschen. Ich könnte Beispiele von Dichtern anführen, denen ihre jeweilige Maske es nicht erlaubt hat, etwas Eigenes zu schaffen, da sie nicht dazu imstande waren, durch die Sprache hindurch zu kühneren Begriffen vorzudringen.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Miłosz 2002, 29.

Ein drittes (manchmal explizites, oft implizites) Kernthema, das sich hier anschließt, ist die Frage nach Möglichkeiten des Schreibens über ein Ich, das sein Leben als eine Option unter verschiedenen Alternativ-,Leben‘ versteht. Andreas Urs Sommers Lexikon *Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire*, ein weiteres Beispiel für die Nutzung der alphabetisch-lexikographischen Form zur Selbstdarstellung (hier: zur Zusammenstellung kritischer Reflexionen des individuellen Lexikographen über verschiedene Themen und Gegenstände), betont den Zusammenhang zwischen Kontingenzbewusstsein und diktionaristischer Schreibweise.

Kontingenz. [...] Alles könnte ganz anders, könnte nicht sein – ich selbst könnte ganz anders, könnte nicht sein. Ich habe den Rückversicherungsschein, ins Buch des Lebens namentlich eingetragen zu sein, unauffindbar verlegt (→ Ich). Das ist insofern gut, als ich so dazu genötigt werde, die Kontingenz der Welt und meiner selbst zu nutzen – ihnen meinen Sinn zu verleihen. Kontingenz gewährt – und dies ist nicht zu verachten – Freiheit (→ Absagen). → Freiheit, mich mit und mittels des zufällig Vorhandenen selbst zu entwerfen. Weil dieses Vorhandene, die ‚Umstände‘, nicht wegrationalisiert werden kann, bin ich in diesem Selbstentwurf allerdings entscheidend eingeschränkt. Was zu Bescheidenheit Anlaß geben könnte.

Geschichten – der Mythos so gut wie die Historie – helfen gewöhnlich, Kontingenz zu eliminieren, da sie das Zufällige in das Gewand des Notwendigen packen und das faktisch Vergangene oder ideell Vorgängige immer als notwendig erscheinen lassen. Nur bedrohen diese Geschichten auch Freiheit, Das sollte man besser wissen, bevor man zuviel erzählt. (→ Geschichte; → Mut zur Kontingenz).<sup>22</sup>

Als kontingent erfahren und dargestellt werden nicht nur verschiedene das Leben des Einzelnen bestimmende Faktoren. Im Zeichen von Kontingenzen steht auch das Erinnerungsvermögen, auf dessen Basis Leben

---

**22** Sommer 2002, 146. Wie ein Motto ist dem ganzen Text ein Zitat überschrieben: „Omnis determinatio est negatio. / Baruch de Spinoza“ (Ebd., 7). Sommers „Dictionnaire“ ist keine ‚Autobiographie‘ im engeren Sinn. Doch die Rahmen- und Möglichkeitsbedingungen von Auto-Bio-Graphie sind ein den Band durchziehendes Thema: Immer wieder geht es um das, was sich da als „Selbst“ konstituiert, um dessen „Leben“, sein intellektuelles Leben wie auch sein Handeln, sowie um Fragen der Repräsentation von „Selbst“ und „Leben“.

rückblickend zu erzählen wäre, und zwar nicht nur wegen drohender Vergesslichkeit – sondern weil auf ungesicherter Grundlage zwischen dem für das eigene Leben Relevanten und dem als irrelevant Deklarieren unterschieden (und letzteres dann ‚vergessen‘ werden) muss. In Sommers Artikel „Erinnern/Vergessen“ geht es um das Zusammenspiel von Vergessen und Erinnern:

Erst dadurch, daß wir überhaupt erinnern, können wir das werden, was wir zu sein vorgeben. Jedoch schafft erst das Vergessen wahrhaft Identität, denn müßten wir uns all dessen erinnern, was je in unsern Sinn und unsere Sinne kam, wären wir nie zu uns selbst, nie zu einer Abscheidung des Außen vom Innen gekommen. Dem Vergessen verdanke ich, überhaupt ‚ich‘ sagen zu können. Nur dadurch, daß ich das Andere von mir abscheide, kann ich ‚ich‘ werden – ohne permanent ‚ich‘ zu bleiben, notabene. ‚Ich‘ ist kein festkonsolidiertes Ding, sondern eine Funktion, eine Bewegung. (→ Gedächtnis; → Vergessen)<sup>23</sup>

Kontingenzbewusstsein bedeutet aber auch: Sein Leben als nicht-geschlossen, nicht-teleologisch und nicht-determiniert zu verstehen. Gerade in lexikographischer Gestalt können die Lebens-Erzählungen als ein offenes Netzwerk möglicher Zusammenhänge präsentiert (und sogar für mögliche weitere „Artikel“ geöffnet) werden. Zu den mit Lexika und Wörterbüchern verbundenen Assoziationen gehört ja auch die der Erweiterbarkeit, der ‚Aktualisierbarkeit‘ gemäß neuen Perspektiven und Einsichten. Und so kann das Lexikon des Selberlebensbeschreibers und Selbst-Darstellers, unter anderem, zum Raum werden, in dem sich der Schreibende selbst immer wieder ins Wort fällt.

Ein philosophischer Dictionnaire ist gewissermaßen ein Gefechtsjournal [...] imaginärer Privatkriege gegen sich selbst. Aber vielleicht doch nicht nur gegen sich selbst.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Sommer 2002, 70–71.

<sup>24</sup> Ebd., 56–57.



## LITERATURVERZEICHNIS

- Barthes 1975** Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1975.
- Barthes 1977** Barthes, Roland: Fragments d'un discours amoureux. Paris 1977.
- Barthes 2010** Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übers. von Ottmar Ette. Berlin 2010 (Orig.: Barthes, Roland: Le plaisir du texte. Paris 1973).
- Barthes 2015** Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Erweiterte Ausgabe. Erstmals das ganze Alphabet. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M. 2015.
- Barthes 2018** Barthes, Roland: Lexik des Autors. Übers. von Horst Brühmann. Berlin 2018.
- Grass 2010** Grass, Günter: Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung. Göttingen 2010.
- Greiner 2015** Greiner, Ulrich: Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman. Salzburg/Wien 2015.
- Jean Paul 2004** Jean Paul: Vorarbeiten zur Selberlebensbeschreibung, 1818. In: Ders.: Lebenserschreibung. Veröffentlichte und nachgelassene autobiographische Schriften. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer unter Mitarbeit von Thomas Meißner. München 2004, 141–156.
- Levine 1999** Levine, Madeline G.: The ABC Notes for a Novel in Progress. In: World Literature Today 73/4, Celebrating Czesław Miłosz (1999), 643–648.
- Miłosz 2002** Miłosz, Czesław: Mein ABC. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie [Deutsche Auswahlgabe]. Übers. von Doreen Daume. München/Wien 2002 (Orig.: Miłosz, Czesław: Abecadło Miłosza. Krakau 1997; Miłosz, Czesław: Inne Abecadło. Krakau 1998).
- Rytchëu 2012** Rytchëu, Juri: Alphabet meines Lebens. Übers. von Antje Leetz. Zürich 2012 (Orig.: Rytchëu, Juri: Doroshny lexikon. Sankt Petersburg 2008).
- Schmitz-Emans 2019** Schmitz-Emans, Monika: Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken. Hildesheim 2019.
- Sommer 2002** Sommer, Andreas Urs: Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire. Frankfurt a. M. 2002.
- Thomä/Kaufmann/Schmid 2015** Thomä, Dieter / Kaufmann, Vincent / Schmid, Ulrich: Der Einfall des Lebens. Theorie als geheime Autobiographie. München 2015.
- Ziláhy 2004** Ziláhy, Péter: Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre). Übers. von Terézia Mora. Berlin 2004 (Orig.: Ziláhy, Péter: Az utolsó ablaksziráf. Budapest 1998).

---

ANHANG: eine zusätzliche (offene) Liste von Beispielen alphabetisch-autobiographischer bzw. autofiktionaler Texte, von Erinnerungsbüchern, Selbstporträts sowie Lexika, in denen es mittelbar um die Figur des Schreibenden selbst geht

- Aubry, Gwenaëlle: *Personne*. Paris 2009 (Dt.: Aubry, Gwenaëlle: *Niemand*. Roman. Graz/Wien 2013).
- Barthes, Roland: *Variations sur l'écriture* (1973). Französisch – Deutsch. Übers. von Hans-Horst Henschen. Mainz 2006.
- Ćosić, Bora: *Tutori*. Belgrad 1978 (Dt.: Ćosić, Bora: *Die Tutoren*. Roman. Übers. von Brigitte Döbert. Frankfurt a. M. 2015).
- Chargaff, Erwin: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections*. Basel/Boston/Stuttgart 1986 (Dt.: Chargaff, Erwin: *Ernstere Fragen. Essays*. Stuttgart 2000).
- Chargaff, Erwin: *Alphabetische Anschläge*. Stuttgart 1989.
- Dischner, Gisela: *Wörterbuch des Müßiggängers*. Bielefeld/Basel 2009.
- Fuentes, Carlos: *En esto creo*. Barcelona 2002 (Dt.: *Alphabet meines Lebens. Woran ich glaube*. Übers. von Sabine Giersberg. München 2004).
- Gustafsson, Lars / Blomqvist, Agneta: *Herr Gustafssons familjebok. Reaencyklopedi & konversationslexikon*. Stockholm 2006.
- Hegewald, Wolfgang: *Lexikon des Lebens / von Ach – Oh / von Ah – Weh / von Achim – Zacharias*. Berlin 2017.
- Marlow, Ann: *How to stop time. Heroin from A to Z*. New York 2000.
- Rakusa, Ilma: *Mein Alphabet*. Graz/Wien 2019.
- Schirnding, Albert von: *Alphabet meines Lebens*. München 2000.
- Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao*. Übers. von Julia Lovell. New York / Chichester 2003.
- Ugrešić, Dubravka: *My American Fictionary*. Übers. von Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M. 1994 (Orig.: Ugrešić, Dubravka: *Americki fikcionar*. Zagreb 1993).

---

ANTONIA VILLINGER

## **NACHLASSBEWUSSTSEIN UND WERKPOLITIK**

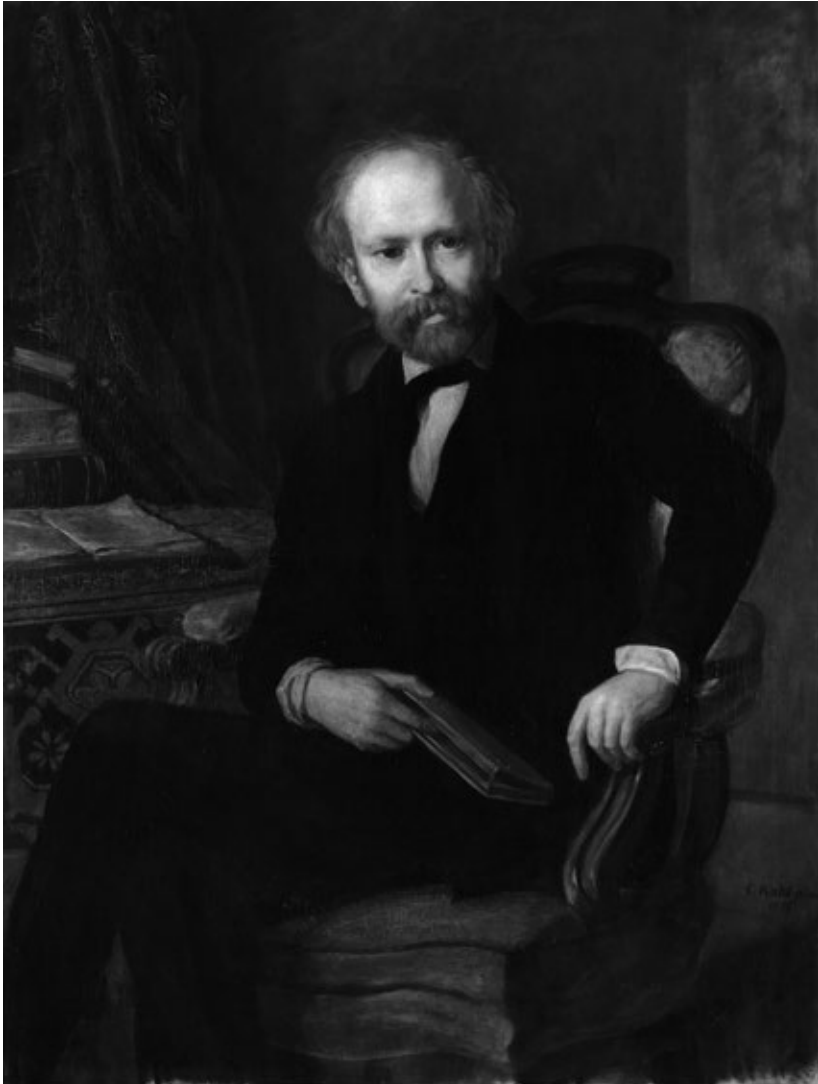
### **Friedrich Hebbels Inszenierungsstrategien in Tagebüchern und Dramen**

*Der Mensch liebt es, zu experimentieren, anstatt sich ruhig zu entwickeln. Es kann zu etwas führen, ist aber sehr riskant.<sup>1</sup>*

In seinem Arbeitszimmer auf einem Sessel sitzend, die Betrachter\*innen frontal anschauend, ein Buch in der einen Hand und die andere Hand auf der Armlehne abgestützt, wird Friedrich Hebbel im Alter von 42 Jahren vom österreichischen Maler Carl Rahl im Jahr 1855 porträtiert (Abb. 1). Inszeniert wird Hebbel auf dem 138 × 100 cm großen Ölgemälde – darauf verweist sowohl das Buch in seiner Hand als auch das auf dem Tisch liegende Notizbuch – als Leser. Mit ebendieser Darstellung des lesenden Autors wird wiederum ein Bild von Hebbel entworfen, das auf dessen Schreibpolitik verweist. Denn Hebbel experimentiert mit den von ihm rezipierten Texten literarisch, konkreter: Er fertigt in seinen Dramen eine radikale Umschrift der ihm vorliegenden Prätexte an. Entsprechend werden in diesem Artikel zwei Experimentierfelder fokussiert, in denen Hebbel gleich doppelt biographische Arbeit leistet – wodurch eine neue, von der Forschung bisher unbeachtete Perspektive auf den Dramatiker und dessen Werkpolitik eröffnet wird. In seinen Tagebüchern wie auch Briefwechseln, die erst posthum für die Nachwelt mit seinem Nachlass zugänglich sein werden, arbeitet Hebbel zu Lebzeiten einerseits vorausgreifend an seiner Autor-Biographie. Wenn er die durch die Prätexte tradierten Biographien der literarischen Figuren andererseits modifiziert, entwickelt

---

<sup>1</sup> Hebbel 2017a, 127.



**1** Carl Rahl: *Bildnis Friedrich Hebbel*, 1855, Öl auf Leinwand, 138 × 100 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

er in seinen Dramen selbst textuelle Experimentalanordnungen; damit positioniert Hebbel sich als Autor, aber auch seine Texte strategisch in der literarischen Öffentlichkeit. Diese doppelte Perspektivierung ermöglicht zudem einen Beitrag zur übergeordneten Fragestellung des Sammelbandes zu einer ‚experimentellen Poetik der Biographie‘. Schließlich werden in Hebbels Werk- wie auch Nachlasspolitik biographische und experimentelle Konfigurationen eng gekoppelt.

1) DER AUTOR ALS LESER:  
CARL RAHL PORTRÄTIERT FRIEDRICH HEBBEL

Nach der Anfertigung des Ölgemäldes geht dieses zunächst in den Besitz von Hebbels Familie über; erst 10 Jahre nach dessen Tod wird es 1873 erstmals in Wien öffentlich ausgestellt. Seine Ehefrau Christine Hebbel vermacht das Bild nach ihrem Tod 1911 der Nationalgalerie in Berlin, in dessen Räumlichkeiten es heute noch zu sehen ist.<sup>2</sup> Wenn Hebbel auf dem Bild als Leser und nicht als Schreiber in den Mittelpunkt gestellt wird, gibt das Porträt Rückschlüsse auf das Autorenbild, aber auch auf seinen Schreibprozess – so der Fokus der folgenden Betrachtungen. Schließlich bildet das Zentrum des Gemäldes der auf dem Stuhl sitzende Hebbel, der sich gerade von seinem Schreibtisch wegdreht und hierfür seinen Lektüreprozess unterbricht. Neben dem Porträtierten selbst, der mit seinem schwarzen, von den restlichen Farbtönen des Bildes abhebenden Anzug in den Fokus rückt, fallen zudem die Notizzettel auf dem Tisch sowie das Buch in der rechten Hand in den Blick. Mit dieser Anordnung folgt Rahl der zeitgenössischen und auch noch bis ins 21. Jahrhundert auftretenden ikonographischen Tradition des Autorenbilds respektive -fotos, wie Matthias Bickenbach in seiner Monographie zum Autorenfoto konstatiert: „Das Autorenfoto ist zu einer stabilen Norm geworden. [...] Das Gesicht und der souveräne Ausdruck mit Blick zum Betrachter, der dunkle Anzug und symbolische Bezüge, Denkergeste, Stifte oder Bücherwand, dominieren.“<sup>3</sup> Der in ebendiesem Hintergrund porträtierte Hebbel vermittelt mit seiner aufrechten, den Betrachtenden zugewandten Körperhaltung Souveränität und Selbstsicherheit – sein Körper und gerade die Hände avancieren damit zum Medium seiner Autorschaft.

<sup>2</sup> Vgl. Schlee 1963.

<sup>3</sup> Bickenbach 2010, 15.

Unterstützt wird diese Pose durch die abgebildeten Utensilien, die Hebbel bemerkenswerterweise als Leser in den Mittelpunkt rücken; obwohl mit den Händen, dem Buch und dem Schreibtisch Medien der Autorschaft abgebildet werden, wird Hebbel in dem Gemälde in einer Lese- und nicht in einer Schreibszene festgehalten. Trotz ihrer vermeintlichen Passivität avancieren die ruhenden Hände damit zum Zeichen von Hebbels Autorschaft – so die im Folgenden auszuführende Perspektive.

Wenn die Hände Hebbels auf diesem Gemälde in einer ruhenden Position abgebildet sind, verweist diese Anordnung auf einen Lektüreprozess, der wiederum zentral für die Schreibstrategie des Autors ist. Die inszenierte Leseszene leitet in einem zweiten Schritt zu einem Produktionsprozess über, nämlich der Umschrift der von Hebbel rezipierten Vorbildtexte. Hebbel experimentiert innerhalb seiner Dramen mit den Biographien der literarischen Figuren wie auch der Stoffgeschichte selbst – was wiederum auf seine Schreibpolitik verweist.

## II) LITERARISCHE BIOGRAPHIEN. HEBBELS SCHREIBPOLITIK

Hebbels schriftstellerische Tätigkeit von circa 1840 bis 1860 ist in einer Zeit des Umbruchs, gerade auch im literarischen Feld, angesiedelt.<sup>4</sup> Denn „mit der Ausdehnung des literarischen Markts, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden war und gegen 1800 seine erste Blütezeit erlebt hatte“,<sup>5</sup> verändert sich die Situation für Autor\*innen wie auch für die Leserschaft. Schließlich ermöglichen die technischen Innovationen der Zeit die Ausweitung des Buchdrucks und machen Texte damit einem breiten Publikum zugänglich – entsprechend avancieren Buch und Presse zu einem „Massenkommunikationsmedium“<sup>6</sup>. Diese „Kapitalisierung der Buchproduktion“,<sup>7</sup> die einer ökonomischen Logik der Warenproduktion folgt, bedeutet neben der Erschließung einer neuen Leserschaft zudem die Entwicklung der Berufsschriftsteller\*innen, die nun nicht mehr von der finanziellen Förderung anderer abhängig sind respektive sich neben ihrem eigentlichen Beruf der Schreibtätigkeit widmen. So können diese

---

4 Vgl. zur Entwicklung der literarischen Öffentlichkeit u. a. Winkler 1973, Wittmann 1982.

5 Höhn 1997, 18.

6 Wittmann 1982, 111.

7 Winkler 1973, 21.

erstmals Honorare für ihre literarischen Arbeiten verhandeln, wodurch der freie Markt einerseits „neue berufliche Möglichkeiten [bietet] und [...] den professionalisierten Schriftstellern ein bisher unbekanntes Wirkungsfeld [garantiert]. Andererseits aber übt er als anonyme Macht eine erneut fesselnde Funktion aus“.<sup>8</sup>

Wenn Hebbel 1840 mit seinem Debüttext *Judith* in ebendieses kapitalistisch organisierte literarische Feld eintritt, muss er sich neben anderen – bereits bekannten und auf dem Markt reüssierenden – Autor\*innen behaupten. Dies gelingt ihm, so die These, dadurch, dass er in seinen Dramentexten literarische Experimentalanordnungen entwirft. Indem er prominente literarische Stoffe aufgreift und in einem zweiten Schritt die Biographien der Figuren radikal modifiziert, macht er die literarische Öffentlichkeit auf sich aufmerksam; gleichsam wird er biographisch tätig. Deutlich werden diese durchdachten Inszenierungsstrategien bereits an seinem Debüttext, dem im Juli 1840 uraufgeführten Drama *Judith*. Bei diesem beginnt Hebbels literarisches Experiment bereits in seinem Tagebuch, wie ein Eintrag vom 3. Januar 1840 verdeutlicht:

Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit in's Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. [...] Meine Judith wird durch ihre That paralsirt; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Grenzen hinaus gegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen gethan hat.<sup>9</sup>

Klar distanziert sich Hebbel in dieser Aufzeichnung von der biblischen Figur Judith aus dem apokryphen Buch *Judit*, welche Holofernes „durch List und Schlaueit in's Netz lockt“ und damit ihr Volk vor der feindlichen Belagerung befreit. In seinem Drama, so Hebbel weiter, wird er keine sich freuende und jubelnde Judithfigur entwerfen, sondern eine, die „durch ihre That paralsirt“ ist und lieber den Tod wählt als „einen Sohn des Holofernes zu gebären“. Gleichzeitig gibt der Tagebucheintrag auch Informationen über Hebbels eigene Schreibpolitik. Schließlich wird er mit der Biographie seiner Judithfigur auch „über die Grenzen

---

<sup>8</sup> Höhn 1997, 18.

<sup>9</sup> Hebbel 2017a, 219.

hinaus“ gehen – sowohl über die Stoffgrenze als auch über die Grenze des Inszenierbaren. Hebbel wird den in seinem Tagebuch angedachten Ausgang genauso niederschreiben und damit eine radikale, vielmehr schon skandalöse Veränderung am biblischen Text sowie der Stofftradition vornehmen. Entworfen wird Judith von ihm als jungfräuliche Witwe, die in das assyrische Lager zieht, um ihr Volk zu retten. Dort angelangt, gelingt es ihr, Holofernes zu täuschen und zu enthaupten, jedoch fügt Hebbel seinem Text eine weitere, aber äußerst relevante und zudem provokative Szene hinzu: Denn Holofernes zerzt Judith kurz vor seiner Enthauptung in sein Schlafgemach und vergewaltigt sie dort. Nach der Rückkehr in ihr Heimatdorf wird Judith zwar als Heldin gefeiert, wird jedoch mit der Angst konfrontiert, schwanger mit dem Kind des Holofernes zu sein, weshalb sie bei Gott um ihre Unfruchtbarkeit bittet.

Dieser von Hebbel vorgenommene Eingriff in die biblische Geschichte, und damit in die Biographie Judiths, verhinderte zunächst die Inszenierung des Dramas. Erst die durch die Schauspielerin Auguste Crelinger veranlassten Modifikationen, in welcher ebendiese provokative Vergewaltigungsszene und auch Judiths die Tragödie abschließende Bitte um Unfruchtbarkeit aus dem Text getilgt werden, ermöglicht eine Inszenierung am 6. Juli 1840 am Königlichen Hoftheater in Berlin. Dem 1841 bei Campe gedruckten Originaltext stellt Hebbel wiederum ein Vorwort voran, in welchem er explizit auf seine am Prätext vorgenommenen Veränderungen verweist: „Das Factum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, ließ mich gleichgültig, ja es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Theil erzählt.“ Deshalb habe er „den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen“<sup>10</sup> wollen. Mit diesem Vorwort grenzt Hebbel seine Tragödie einerseits vom biblischen Prätext ab und verweist andererseits aber auch auf den Innovationscharakter seines eigenen Dramas; gleichsam gelingt ihm mit dieser Vermarktungspolitik eine strategische Positionierung im literarischen Feld. Denn Hebbel erregt mit der Komposition seines Dramas schließlich nicht nur die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit, sondern nutzt das durch seine provokanten Textkonstellationen geweckte Interesse zudem aus, um als Autor sichtbar zu sein und auch zu bleiben.

Die am Drama *Judith* deutlich gewordene Inszenierungsstrategie der Überbietung setzt Hebbel ebenso bei seinen weiteren Dramen strategisch

---

10 Hebbel 1963, 9.



ein. Ziel seinerseits ist, die bereits im literarischen Feld etablierten Autor\*innen in Bezug auf Genre und Stoff zu übertreffen, um sich damit als innovativ zu positionieren – deutlich wird diese Vorgehensweise etwa an der Tragödie *Genoveva*, die 1841 fertiggestellt, 1843 publiziert und erst 1854 in Wien uraufgeführt wird. Auch bei diesem Textprojekt steht die Überbietung der Vorgänger – in diesem Fall Maler Müller und Ludwig Tieck – im Mittelpunkt seines Schreibprozesses. So notiert Hebbel im Februar 1839 in seinem Tagebuch zunächst seine Lektüererfahrung zu Maler Müllers Drama *Golo und Genovefa*, das 1775 bis 1781 entsteht und erstmals 1811 publiziert wird: „Das Gedicht vom Maler Müller: Amor und Bachus ist außerordentlich schön, seine Idyllen haben in der deutschen Literatur ihres Gleichen nicht, und in der letzten Faust-scene zeigt sich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine Genoveva dagegen ist ein Nichts“.<sup>11</sup> Mit ebendiesem von Hebbel kritisierten Text Müllers beginnt – das zeigt der Blick in die Literaturgeschichte – die „moderne[]‘ Genovevatradition, der sich zahlreiche, gattungs- und epochenübergreifende literarische Genovevaadaptionen anschließen“<sup>12</sup>. Müller etabliert den Genovevamythos als dramatisches Sujet auf dem literarischen Markt, wie auch die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts publizierten Dramen verdeutlichen.<sup>13</sup> An dieses Stoffinteresse schließt auch Ludwig Tieck mit seiner 1807 uraufgeführten Tragödie *Leben und Tod der heiligen Genoveva* an. Dieser setzt mit der Tilgung Golos aus dem Titel Genoveva als Figur ins Zentrum. Äußerst positiv wird sein Drama von seinen Zeitgenoss\*innen aufgenommen, die seinen Text als das erste religiöse Großdrama in der Romantik rezipieren.<sup>14</sup>

Parallel zu Müllers Drama kritisiert Hebbel ebenso den Text Tiecks in einem Tagebucheintrag vom 13. September 1840: „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tiecksche las, mit der ich nicht zufrieden bin. Die ersten Szenen sind recht geglückt. Doch wird es wohl kein Drama für's Theater.“<sup>15</sup> Ausschlaggebend für seine Arbeit am Genovevastoff, so suggeriert der Eintrag, sei die Lektüre der Tieck'schen Tragödie, doch verdeutlicht der Blick in die Tagebücher, dass Hebbel schon länger an einem Genovevadrama arbeitet.<sup>16</sup> Hebbels Prognose zur Inszenierung

---

<sup>11</sup> Hebbel 2017a, 166.

<sup>12</sup> Staritz 2005, 158.

<sup>13</sup> Vgl. dazu ebd., 163.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., 214–215.

<sup>15</sup> Hebbel 2017a, 253.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., 267.

seiner *Genoveva*, und das ist bemerkenswert, bewahrheitet sich zunächst und damit gelingt es ihm nicht, sich an die Stelle der Vorgängertexte sowie -autoren zu setzen. Parallel zu *Judith* verhindert zunächst auch Hebbels Experiment mit dem Legendenstoff eine Inszenierung. Wenn der Text gerade nicht mit der Versöhnung von Genoveva und ihrem Mann Siegfried endet, sondern mit dem brutalen Tod Golos, dem Schurken des Dramas, tilgt Hebbel den für die Legende zentralen harmonischen Abschluss. Nachdem die Tragödie auf keiner deutschen Bühne zur Inszenierung kommt, formuliert er für die Uraufführung im Jahr 1854 ein den gesellschaftlichen Konventionen entsprechendes Ende – und fügt sich damit der zeitgenössischen Theatertradition; gleichsam entzieht Hebbel sich mit diesem Akt der eigenen Selbstsetzung als experimenteller Autor. Er ist kein *enfant terrible* wie etwa sein Zeitgenosse Christian Dietrich Grabbe, dem die Ästhetik der eigenen Texte wichtiger ist als der Theatererfolg. Vielmehr passt sich Hebbel dem literarischen Markt an, um die Inszenierung seiner Dramen zu sichern und sich damit in der literarischen Öffentlichkeit sichtbar zu machen.

Neben dieser – durch das Experimentieren mit den literarischen Figuren-Biographien evozierten – öffentlichwirksamen Positionierung seiner eigenen Texte wird Hebbel auch als Rezensent tätig, womit seine in den Tagebüchern noch privat formulierten Lektüreerfahrungen öffentlich zugänglich werden; zugleich arbeitet er mit diesem Schreibakt an der eigenen Rezeption, und das bedeutet an seiner Autor-Biographie. So schreibt er 1858 etwa eine breit rezipierte und vernichtende Rezension zu Adalbert Stifters dreibändigem Roman *Der Nachsommer* für die *Leipziger Illustrierte Zeitung*. Dort konstatiert Hebbel gleich zu Beginn: „Drei starke Bände! Wir glauben nichts zu riskieren, wenn wir demjenigen, der beweisen kann, daß er sie ausgelesen hat, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen versprechen.“<sup>17</sup> Parallel zu seinen Tagebucheinträgen über die Genovevadrampen – die bis nach seinem Tod für die Öffentlichkeit nicht zugänglich sein werden – richtet er auch in dieser Rezension über die Texte anderer. Zwar wird er keine Prosa verfassen, in welcher er Stifters Roman zu überbieten versucht, doch verdeutlicht auch dieser Text in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* seinen Inszenierungswillen. Schließlich erzeugt Hebbel mit dieser abschätzigen Rezension Aufmerksamkeit für die eigene Person; gleichsam spiegelt diese Schreibstrategie seine Werk- und Nachlasspolitik. Indem

---

17 Hebbel 1858, 158.

Hebbel mit dieser Rezension die Rezeption der eigenen Autor-Persona in der Öffentlichkeit steuert, arbeitet er gleichzeitig auch an seiner – zukünftigen – Autor-Biographie.

Ebendieses Sicherstellen des eigenen, besonders posthumen, Ruhms nimmt in Hebbels Werk- und Nachlasspolitik eine zentrale Stellung ein – wie sowohl seine Tagebuchaufzeichnungen als auch die Briefwechsel mit seinem Verleger Julius Campe verdeutlichen. Hebbel reflektiert in seinem Tagebuch einerseits über sein Leben, seine Texte und weitere biographische Ereignisse – tagespolitische Besonderheiten werden interessanterweise ausgespart. Das Tagebuch dient andererseits auch als Experimentierfeld für die Entwicklung von Strategien, um sich selbst als Autor sowie seine literarischen Texte öffentlich wirksam zu inszenieren, besonders über seinen Tod hinaus

### III) SETZUNG VON AUTORSCHAFT: HEBBELS WERK- UND NACHLASSPOLITIK

Der Anfang von Hebbels Tagebuch ist wohl einer der bekanntesten in der Literaturgeschichte deutscher Tagebücher. So beginnt dieser am 23. März 1835 im Alter von gerade einmal 22 Jahren sein erstes Tagebuch, das zu „Reflexionen über Leben, Welt und Bücher, hauptsächlich aber über mich selbst, nach Art eines Tagebuchs“<sup>18</sup> dienen soll: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß seyn kann, daß ich einen erhalten werde.“<sup>19</sup> Ebendieser bemerkenswerte Auftakt, diese „große[] biographische[] Geste“,<sup>20</sup> wurde in der Forschung bereits vielfach diskutiert. So verweist etwa Günter Häntzschel auf das Tagebuch als „autobiographische Quelle und Selbstkommentar“ zum literarischen Œuvre Hebbels und konstatiert zum Auftakt:

Auch wenn die erste Bemerkung ironisch gemeint sein kann, scheint Hebbel mit diesen beiden Hinweisen, zwischen öffentlichem und privatem Charakter der Aufzeichnungen spielend, das Tagebuch als Dokument seines inneren und äußeren Werdegangs zu verstehen, das seine Entwicklung und Erfahrung wiedergibt, seine Irrtümer und

---

**18** Hebbel 2017a, 1.

**19** Ebd.

**20** Ritzer 2018, 91.

Zweifel protokolliert und seine Stimmung festhält. In diesem Sinne ist Hebbels Tagebuch von den Literaturwissenschaftlern von jeher verstanden und verwendet worden: als autobiographische Quelle und Selbstkommentar zu seinem literarischen Werk.<sup>21</sup>

Interessant ist nun, dass Hebbel zu diesem Zeitpunkt im März 1835 literarisch in der Öffentlichkeit noch nicht sichtbar ist. Zwar verfasst der Autor Anfang Zwanzig schon Prosa und auch Lyrik, trotzdem wird ihm der literarische Durchbruch erst mit dem Drama *Judith* gelingen. Entsprechend erscheint die Vorrede „ahnungsvoll-selbstbewusst, fährt allerdings die Überhöhung eher als Pose auf, da Hebbel zunächst nur einige Gedichte in Zeitschriften veröffentlicht hat, sein erstes Drama Judith aber erst fünf Jahre später, nämlich 1840, uraufgeführt wird“.<sup>22</sup> Diese von Köhnen so bezeichnete Überhöhung als Pose wird im Folgenden als Inszenierungsstrategie perspektiviert. Damit avanciert Hebbels Tagebuch zum Experimentierort, so die folgende Überlegung, in welchem er vorausgreifend an der eigenen Autor-Biographie arbeitet. So kann auch der Appell an seinen „künftigen Biographen“ als Strategie gelesen werden, um sich wie auch seine Texte nach seinem Tod öffentlichkeitswirksam im literarischen Gedächtnis zu positionieren. Gleichermäßen kann dieser Auftakt als Schreibanweisung für seine zukünftigen Biographen respektive Biographien fokussiert werden und gibt damit bereits Auskunft über sein Nachlassbewusstsein.

Mit Blick auf die zentrale Fragestellung des Bandes ist zudem bemerkenswert, dass Hebbel in seinen Tagebuchaufzeichnungen selbst eine ‚Poetik der Biographie‘ entwirft, die wiederum mit experimentaler Terminologie operiert – wie ein Eintrag vom 5. Januar 1836 verdeutlicht:

Ich halte es für die größte Pflicht eines Menschen, der überhaupt schreibt, daß er Materialien zu seiner Biographie liefere. Hat er keine geistigen Entdeckungen gemacht und keine fremden Länder erobert, so hat er doch gewiß auf mannichfache Weise geirrt und seine Irrthümer sind der Menschheit eben so wichtig, wie des größten Mannes Wahrheiten. Darum werde ich von jetzt an dieses Buch zu einem Barometer bestimmen für d[en] jetzigen Jahreszeitenwechsel meiner Seele und zugleich zuweilen den Blick rückwärts wenden, kehren, ob ich hier und da einen geistigen Wendepunct entdecken kann.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Häntzschel 1994, 9.

<sup>22</sup> Köhnen 2018, 152.

<sup>23</sup> Hebbel 2017a, 16.

Das Leben, so suggeriert dieser Ausschnitt, ist selbst ein Experiment, das anhand von „geistigen Entdeckungen“, „geistigen Wendepunct[en]“ sowie „Irrtümern[n]“ gemessen wird. Entsprechend avanciert das Tagebuch als „Barometer“ zum Reflexionsort des Hebbel'schen Lebens, um den eigenen status quo, „d[en] jetzigen Jahreszeitenwechsel meiner Seele“, sowie rückblickend die eigenen Erlebnisse abgleichen zu können. Damit bildet „dieses Buch“ eine Materialsammlung für die eigene Autor-Biographie, die den zukünftigen Biographen jedoch erst zugänglich gemacht werden muss. Ebendieser Umgang mit seinen eigenen bereits publizierten sowie privaten Aufzeichnungen nimmt einen hohen Stellenwert in Hebbels Selbstverständnis als Autor ein – wie der Tagebuchauftritt, aber auch seine Werk- und besonders auch seine Nachlasspolitik verdeutlichen.

So schreibt er am 28. Mai 1863, ein halbes Jahr vor seinem Tod, im Brief an seinen Verleger Julius Campe zunächst über seine zu publizierende Gesamtausgabe. „Was nun das Object dieser Gesamt-Ausgabe anlangt, so beschäftigt uns zunächst das bereits Vorhandene, welches, Gedrucktes und Ungedrucktes zusammen gerechnet, nach meiner Schätzung zehn Bände ausmacht.“<sup>24</sup> Für diese zehnbändige Gesamtausgabe werde er in nächster Zeit noch einige der bereits gedruckten Texte umarbeiten: „Mittlerweile lege ich Judith, Genoveva, Maria Magdalena und Diamant auf den Amboß und versuche, was sich umschmieden läßt; die Gedichte sind rein und es kommt viel hinzu. Aber vor der Arbeit, die mir die ersten Dramen machen werden, fürchte ich mich gewaltig“.<sup>25</sup> Nachdem die Details zu seiner Gesamtausgabe erstmals festgesetzt sind – in den nächsten Briefwechseln mit Campe wird noch über das Honorar und die Auflagenzahl verhandelt – erklärt Hebbel, „daß Alles, was ich noch schreiben werde, sich diesen ersten zehn Bänden unmittelbar anschließe;“ und dass zudem der

Nachlaß, bestehend aus meiner Correspondenz, meinen Tagebuch-Aufzeichnungen und meinen Memoiren seiner Zeit hinzu komme; dieser wird nicht bloß sehr bedeutend seyn, sondern er wird auch rasch und allgemein wirken, denn er umfaßt die ganze sociale und politische Welt, er kann aber freilich auch erst nach meinem Tod erscheinen.<sup>26</sup>

Hebbel, der von der Relevanz seiner Texte für die Nachwelt, welche „sehr bedeutend seyn“ und „die ganze sociale und politische Welt“ umfassen,

---

<sup>24</sup> Hebbel 1999, 664.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd.

überzeugt ist, räumt dem Verlag Hoffmann & Campe zunächst das Verkaufs- und Publikationsrecht ein. Doch wird es zu einer Publikation der angedachten Gesamtausgabe zu Lebzeiten des Autors nicht mehr kommen; auch Julius Campe, der 1867 verstirbt, wird die Veröffentlichung nicht mehr miterleben. Nach Hebbels Tod wird seine Frau Christine Hebbel gemeinsam mit einem Anwalt die Verwaltung des Nachlasses übernehmen – das bedeutet, dass sie die Texte ihres Mannes weitergibt, um dessen Ziel einer Gesamtausgabe sowie die Publikation der Briefe wie auch der Tagebücher strategisch vorantreibt; auch werden mit dieser Nachlasspolitik die ersten Schritte für eine Hebbel-Biographie forciert.

Ablesbar wird sowohl an Hebbels eigenem Umgang mit seinem zukünftigen Nachlass<sup>27</sup> als auch an dessen Verwaltung durch seine Witwe das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Nachlassverständnis. Die Nachlässe von zeitgenössischen Schriftsteller\*innen erfahren im Verlaufe des Jahrhunderts – gerade mit der Etablierung der Neueren deutschen Literaturwissenschaft als universitäre Disziplin – mehr und mehr das philologische Interesse und werden mit der Entstehung der ersten Archive zudem institutionalisiert.<sup>28</sup> Im Kontext dieser Entwicklung wird „[d]er schriftstellerische Nachlass an erster Stelle als Material für eine ‚posthume‘ Publikation verstanden und deshalb auch ausgehend von der publizierten Nachlassausgabe konzeptualisiert“.<sup>29</sup> Dementsprechend zählt nicht ausschließlich die „Werkförmigkeit“ oder das „Publiziert-Werden“ zum „Teil einer umfassenden Werkpolitik“,<sup>30</sup> und damit auch zur Nachlasspolitik, sondern vielmehr werden auch unveröffentlichte Texte, wie Briefe oder Tagebücher, inkludiert – „Gedrucktes und Ungedrucktes zusammen gerechnet“,<sup>31</sup> wie Hebbel seinen Nachlass selbst im Briefwechsel beschreibt. „Das postume Archiv“ der Schriftsteller\*innen ist für diese und die „Nachkommen in erster Linie deshalb interessant, weil sich in ihm noch (mehr oder weniger) vollständige Werke vermuten ließen, deren Publikation für ein größeres Publikum ansprechend oder (später) für die Philologie aufschlussreich sein könnten“.<sup>32</sup> So avanciert die Veröffentlichung von Nachlässen je nach Popularität der Autor\*innen

---

**27** Vgl. zur Definition des Nachlasses zwischen ‚Papierhaufen‘ und ‚Summe aller Werke und Dokumente‘ eines\*r Autor\*in Spoerhase/Sina 2017.

**28** Vgl. Spoerhase 2017.

**29** Ebd., 25.

**30** Ebd., 30.

**31** Hebbel 1999, 664.

**32** Spoerhase 2017, 30.

auch zu einem Publikumsmagneten auf dem zeitgenössischen Buchmarkt und bringt zudem einen ökonomischen Vorteil für die Nachfahren.

Für die Verwaltung des Nachlasses sind zunächst, bis sich die ersten großen Literaturarchive in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbilden, die Familien und Verwandten zuständig. So verfügt auch Christine Hebbel vorerst über die Texte ihres Mannes und gibt diese weiter – damit nimmt sie entscheidende Schritte vor, um die posthume Publikation der Texte und Dokumente Hebbels zu ermöglichen. Als erstes erhält der Literaturkritiker Emil Kuhl die Tagebücher von ihr; dieser gibt 1865–67 erstmals die von Hebbel gewünschte Gesamtausgabe in 12 Bänden heraus und arbeitet zudem von 1867 bis 1876 an einer Hebbel-Biographie. Nach dessen Tod im Dezember 1876 erwirbt der Publizist Felix Bamberg 1882 den gesamten Nachlass von Christine Hebbel mit der Verpflichtung, die Tagebücher und Briefe herauszugeben, und nach seinem Tod an eine öffentliche Bibliothek zu übergeben. Die Publikation der Tagebücher erfolgt 1885 bis 1887; 1890/92 veröffentlicht er zudem die Briefe.<sup>33</sup> Noch zu Lebzeiten übergibt Bamberg 1892 den Nachlass Hebbels an das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, in welchem sich dieser heute noch befindet.<sup>34</sup>

Indem Hebbel, und das zeigt der Blick auf seine Nachlass- und Werkpolitik, bereits die Veröffentlichung all seiner literarischen und biographischen Texte zu Lebzeiten fokussiert, präsentiert er sich als nachlassbewusster Autor. Der Umgang mit seinem Nachlass impliziert das Arbeiten an, oder konkreter das Vorbereiten der eigenen Autor-Biographie, und damit die Steuerung seiner posthumen Rezeption. Damit agiert Hebbel bereits zu Lebzeiten auf dem Experimentierfeld Nachwelt und liefert mit der Freigabe seines Nachlasses zudem Material für seine Autor-Biographie.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Bickenbach 2010** Bickenbach, Matthias: Das Autorenfoto in der Medienrevolution. Anachronie einer Norm. München 2010.

**Häntzschel 1994** Häntzschel, Günter: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Studien zu Hebbels Tagebüchern. München 1994.

**Hebbel 1858** Hebbel, Friedrich: Rezension zu ‚Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter‘. In: Leipziger Illustrierte Zeitung, 4. September

---

<sup>33</sup> Vgl. Hebbel 2017b, XI.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., IX.

1858, S. 158. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=izl&datum=18580904&seite=14&zoom=53> (21. Januar 2020).

**Hebbel 1963** Hebbel, Friedrich: Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pönbacher. München 1963. Bd. 1: Dramen.

**Hebbel 1999** Hebbel, Friedrich: Briefwechsel 1829–1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Hargen Thomsen. München 1999. Bd. 4: 1860–1863.

**Hebbel 2017a** Hebbel, Friedrich: Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Monika Ritzer. Berlin/Boston 2017. Bd. 1: Text.

**Hebbel 2017b** Hebbel, Friedrich: Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Monika Ritzer. Berlin/Boston 2017. Bd. 2: Kommentar und Apparat.

**Höhn 1997** Höhn, Gerhard: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart/Weimar 1997.

**Köhnen 2018** Köhnen, Ralph: Selbstoptimierung. Eine kritische Diskursgeschichte des Tagebuchs. Berlin 2018.

**Ritzer 2018** Ritzer, Monika: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie. Göttingen 2018.

**Schlee 1963** Schlee, Ernst: Die Porträts Friedrich Hebbels aus der Lebenszeit des Dichters. In: Hebbel-Jahrbuch (1963), 33–65.

**Spoerhase 2017** Spoerhase, Carlos: Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an posthumen Papieren. In: Ders. / Sina, Kai (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen 2017.

**Spoerhase/Sina 2017** Spoerhase, Carlos / Sina, Kai (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen 2017.

**Staritz 2005** Staritz, Simone: Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775–1866. St. Ingbert 2005.

**Winkler 1973** Winkler, Lutz: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Frankfurt a. M. 1973.

**Wittmann 1982** Wittmann, Reinhard: Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880. Tübingen 1982.

---

## BILDNACHWEIS

1 © bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger.



---

MARTIN ROUSSEL

## „BERUF DER FREIEN SCHRIFTSTELLEREI“

### Zu Robert Walsers Lebensläufen

In einem posthum veröffentlichten Prosastück von 1928/29 kommentiert Robert Walser die Formen seines Schreibens „als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte“, die einerseits zu verstehen sei als „der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe“, andererseits aber „als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden“ könne.<sup>1</sup> Leben und Roman werden hier in der Tradition des Bildungsromans aufeinander bezogen,<sup>2</sup> diese Beziehung jedoch juxtapositiv aufgelöst: So wird der Roman, die literarische Gattungsbezeichnung, als unabgeschlossener, zeitoffener Schreibprozess figuriert, während das Leben als „Ich-Buch“ nur in Fragmenten, das heißt den zerschnittenen, unverbundenen Elementen des Walser’schen Aufschreibesystems Form gewinne. Leben und Roman gehen also gerade nicht zusammen, und die Formfrage des Lebens verlagert sich in eine Serie funktionaler Schnitte,<sup>3</sup> mit denen Walser abhängige Kleinformaten bevorzugt: *Prosastücke*, wie er eine Auswahlammlung von 1917 lakonisch betitelt, die überwiegend in Feuilletons erschienen.

Die Aufmerksamkeit auf diese Kleinformaten des Schreibens und ihren diskontinuierlichen Zusammenhang lenkt auch den Blick auf den Übergang von gattungstheoretischen Formbestimmungen zu Fragen

---

**1** Walser 1985, Bd. 20, 322. Nach seinen drei frühen Romanen (1907–1909) hat Walser nicht mehr in Romanform publiziert.

**2** Vgl. hierzu die Refokussierung traditioneller Gattungstheorie des Bildungsromans in Campe 2009.

**3** Vom Gedanken der Serialität ausgehend lassen sich die zerschnittenen Prosastücke – Walsers Reflexion entgegenlaufend – zu einem Quasi-Roman oder eine Quasi-Biographie zusammenfügen. Vgl. Walser 1994b.

des Formats.<sup>4</sup> Formate implizieren eine vorgegebene Vermittlung zwischen Leben und (literarischer) Form, die gegenüber der Biographie als Großform vielfältige Formen von *life writing*<sup>5</sup> mit einschließt und für die Codierung des Subjekts in den Bürokratien der Moderne maßgeblich ist. Als konsequente Formentscheidung besonderes zugespitzt zeigt sich

---

4 Hierzu passt auch die Forschung zu den Institutionenromanen etwa Kafkas oder Walsers, die Rüdiger Campe als invertierte Bildungsromane beschrieben hat: Nicht mehr das Individuum erschließt sich die Welt, sondern die Institution definiert die Bewegungen und Handlungsräume des Ich. Vgl. Campe 2005. Während die Großform (selbst der vergleichsweise knappen Romane oder Romanfragmente Kafkas oder Walsers) auf eine moderne Poetik der Auflösung oder „Zerstörung der Signifikanz“ (Hiebel 1978) hinausläuft, radikalisieren die quasi-biographischen Kleinformen ein für Walsers Schreiben typisches Programm: An die Stelle einer (Gesellschafts-)Kritik, wie sie Campes Modellierung einer Sezierung der Institution im Roman noch impliziert, vollzieht die (quasi-)biographische Kleinform das Programm des Romans, das auf den Satz hinausläuft – geäußert von der Titelfigur, Eleve einer Dienerschule –: „Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben sein.“ (Walser 1985, Bd. 11, 8) Mein Vorschlag wäre also, diesen Satz nicht als ironische Form eines Widerstands zu verstehen, sondern als rückhaltlose Einfügung und funktionale Sichtbarmachung letztlich der Geste des Schreibens, das heißt der Rückhaltlosigkeit des Schreibens als Ort der Nichtigkeit von Institution wie des biographischen Ich. Vgl. zur Ökonomie der Rückhaltlosigkeit, die gegen ein dialektisches Vermittlungsmodell (inklusive der Möglichkeiten dialektischer Kritik) auf die Freisetzung von Nicht-Wissen in jeder Ökonomie, die Ausrichtung jeder Form des Wissens (oder dessen Institutierung) auf das Ungedachte – Hegels Negativität kehrt wieder als „irreversible Verausgabung“ – und die Funktion eines Nullwerts (sei sie auch reizend und kugelrund) setzt, Jacques Derridas Lektüre von Batailles Hegelianismus in: Derrida 1976, 392.

5 Die Vorzüge, von *life writing* zu sprechen, liegen in der Ungebundenheit, mit der Groß- wie Kleinformen gleichermaßen in den Blick geraten, dezidierte Lebensgeschichten wie Episodisches, Materialienhaftes (Briefe, Tagebücher) oder Fiktionen (die aufs Leben bezogen lesbar bleiben); mit genau diesen fehlenden Distinktionen – zu denen noch die zwischen Biographie und Autobiographie hinzukäme, ist zugleich der Nachteil bezeichnet. Vgl. etwa Tippner/Laferl 2016, 9–10. Die Aufmerksamkeit für Kontexte in einem kulturwissenschaftlichen Sinn akzentuiert etwa Mittermayer 2009. – Zur Signifikanz, die Walsers *life writing* als Engführung von Leben und Schreiben – bis hin zur paradoxen Zuspitzung eines Lebens als Schreiber und damit der Auflösung des Zusammenhangs – bis hin zur Figuration seines Todes (in einer Schneelandschaft bei Herisau) gewinnt, vgl. Roussel 2019.

Walters Rückzug ins „Schneckenhaus der Kurzgeschichte“<sup>6</sup> an vier Lebensläufen: Das Gebrauchsformat des Lebenslaufs nutzt Walser für einen Ausweis seines *Poetenlebens* – so ein weiterer Auswahlband von 1917 –, um die Verortung in einer Berufswelt als ein zentrales Momentum seines autofiktionalen Schreibens<sup>7</sup> auszuprägen.<sup>8</sup>

Mit dem Format des Lebenslaufes werden soziologische und macht-technologische Rahmungen aufgerufen. Walters vier Lebensläufe – zwischen 1920 und 1946 entstanden – definieren den Schriftstellerberuf als Funktionsstelle der modernen Arbeitswelt, die gerade in ihrer von Walser benannten Bestimmtheit heteronom bleiben, weil diese Bestimmung nichts als die Freiheit von Anstellung und den Zuordnungen zur Macht meint: eine „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“, wie Michel Foucault solche impliziten Formen der Kritik ex negativo genannt hat.<sup>9</sup> Entscheidend für dieses literarische Experiment des Verzichts auf Experimente ist die Einlassung auf formal ‚geschlossene‘, das heißt abhängige und eingeordnete Formate des Schreibens und die – in den Lebensläufen in den Vordergrund gerückte – Reflexion auf ihre Bedeutung für eine Form des Lebens.

## I. LEBEN - FORM - LEBENSLAUF

Das Leben, so meine Ausgangsthese, kennt weder offene noch geschlossene Formen. Ich entnehme sie der rezenten Diskussion um Lebensformen, etwa im Umfeld von Giorgio Agambens *Homo Sacer*-Projekt, das im Anschluss an lebensphilosophische Strömungen und vor allem die

<sup>6</sup> So zitiert aus einem Gespräch bei Seelig 2013, 77.

<sup>7</sup> Entscheidend hierfür ist, dass „Autofiktion [...] von der Wirklichkeitsmächtigkeit des Fiktionalen [lebt].“ (Wagner-Egelhaaf 2010, 199) Deutlich pointiert dies für den Fall Walser Christian Benne, wenn er von Walters „*Autophantasia*“ spricht (Benne 2015, 235; hier auch weitere Forschungsliteratur zu den Problemen von Walters Autofiktionalität).

<sup>8</sup> Die Bedeutung des Schriftstellers als Beruf und Lebensform lässt sich bei Walser allenthalben erkennen. „Walser unterzeichnete [beispielsweise] seine Briefe noch dann gelegentlich als ‚Schriftsteller Robert Walser‘, als er keine literarischen Texte mehr produzierte.“ (Walser 2018, 17) „Robert Walser erfand gleichsam das Erzählen an sich, ohne Gegenstand“, urteilte Oskar Loerke (Loerke 1918) treffend über Walters schriftstellerische Formalisierung der eigenen Existenz in *Poetenleben*.

<sup>9</sup> Heteronomie als „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“: Das Stichwort entlehne ich Foucault 1992, 12.

Daseinsanalytik Heideggers die Form des menschlichen Lebens von seinen Möglichkeiten her begreift: „Lebensform“, erläutert Agamben, „definiert ein [menschliches] Leben“, „in dem die einzelnen Formen, Akte und Prozesse des Lebens niemals einfach Fakten sind, sondern immer und vor allem Möglichkeiten des Lebens, immer und vor allem potentielles Sein.“<sup>10</sup> Wenn Lebensform also die Eröffnung einer Möglichkeit meint, so unterläuft das zunächst die Unterscheidung von offen und geschlossen.<sup>11</sup> Umso interessanter erscheint es mir, so meine zweite Ausgangsüberlegung, hierin ein Spannungsverhältnis angelegt zu sehen – instruktiv als Lektürehilfe für Diskurse des Lebens, in meinem Fall das sub-biographische Paradigma des Lebenslaufs: Geschlossene Formen resultieren, so folgere ich, aus einer (immer künstlichen) Trennung von Form bzw. Formalisierung und Leben; offene Formen hingegen nehmen eine (notwendig vermeintliche) vorgängige Natürlichkeit des Lebensflusses, der Intuition oder der Anti-Intentionalität in Anspruch. Offene Formen, in diesem Sinn, spielen also das vor-rationale Leben gegenüber der kognitiven Form in den Vordergrund, geschlossene hingegen den Modus der Erkenntnis gegenüber der Prozessualität des Lebens. Mir geht es damit, so sei vorweggeschickt, um das Verhältnis des Lebens zur Macht: als Schließung oder als Öffnung, und wie dieses Verhältnis und Wechselverhältnis an einer historischen Typologie und Instituierung von Macht partizipiert.

Wenn wir heute vom Lebenslauf sprechen, gehen wir immer noch von einer Normalbiographie aus. Jene Epoche, die man in Frankreich *Les Trentes Glorieuses* nennt, nämlich die Zeit von 1945 bis 1975 war hierfür prägend, mit einem Wohlstandswachstum in den westeuropäischen Staaten von etwa 4 %. Zum Vergleich: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lag es bei 0,5 %, seit Mitte der 70er Jahre bei 1,5 bis 2 %, ein Wert, der gemeinhin als Normalwert für wohlhabende Industrienationen gilt.<sup>12</sup> *Les Trentes Glorieuses* haben als Ausnahmeperiode maßgeblich unsere Vorstellungen vom Lebenslauf geprägt. In einem 1978 erschienen Ratgeber *Lebenslauf und Bewerbung* heißt es zur Verfestigung des tabellarischen Lebenslaufes als Modell: „Früher wurden alle Lebensläufe in der Form

---

<sup>10</sup> Agamben 1994, 251.

<sup>11</sup> Der Zugriff zum Thema Biographie als Figuration des Besonderen über eine Diskussion des Verhältnisses von offenen und geschlossenen Beschreibungsformen verdankt sich dem Diskussionsrahmen der Jahrestagung 2018 des Internationalen Kollegs Morphomata.

<sup>12</sup> Vgl. Piketty 2014, 87.

eines Aufsatzes geschrieben. Dies war die zweckmäßigste Form, solange [...] man oft lebenslang in einer Firma blieb [...]. Die wenigen Angaben füllten dann gerade eine Papierseite.“<sup>13</sup>

Dabei lassen sich die maßgeblichen Faktoren des Wandels, der überhaupt Lebensläufe hervorbrachte und schließlich den Übergang von aufsatzartigen zu tabellarischen Präsentationsformen beförderte, im Verhältnis von Verzeitlichung und Individualisierung der Biographie ansiedeln. Karrierewege, zeitlich sequenzierte Lebensläufe werden erst im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Regel.<sup>14</sup> Und die allgemeine Relevanz des zeitlich sequenzierten Lebens schafft den Freiraum für Normalisierungstendenzen. Institution, daran lässt sich erinnern, meint ja stets das paradoxe Zusammenspiel von Freiheit und Begrenzung in einem Handlungsdispositiv. Somit kann die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als transitorische Zeit gelten, in der Lebensläufe allmählich den Status eher beiläufiger und statischer personaler Indices verlieren und stattdessen Medien werden, in denen über den eigenen Werdegang Auskunft gegeben wird. Lebensläufe entwickeln sich im 20. Jahrhundert daher zu einer gesellschaftlichen Funktion, in der Individualität mit Ökonomie, in Teilen auch Staatlichkeit verflochten wird.

Im historischen Vergleich erscheint dabei die Verschiebung der Zeitachse von Lebensläufen aus dem Bericht über das Vergangene in den Zukunftsentwurf primär ein Phänomen von Krisenzeiten zu sein, wie ein Blick in einen Ratgeber von 1930 verdeutlicht, der nicht zufällig *Die individuelle Bewerbung* betitelt ist und also die Prägung der Individuation als Zweck des Lebenslaufes ausschreibt:

---

**13** Friedrich 1978, 64. „Dieser Hintergrund liefert zudem eine plausible Erklärung, warum auch in der notwendigerweise berufsmobilen Nachkrisenzeit der frühen 1930er Jahre tabellarische Lebensläufe besonders en vogue waren. In Tabellen listen sie berufsrelevante Merkmale in einer chronologischen Folge auf. Durch die Tabellenform wird das bisherige Bildungs- und Berufsleben in eine Art reduzierte Merkmalszusammenstellung, mithin ein Profil, überführt“ (Weich 2017, 327).

**14** So hat es Martin Kohli in einem für die soziologische Forschung maßgeblichen Aufsatz über die Institutionalisierung des Lebenslaufes 1985 dargelegt: Institutionalisierung meint dabei, dass die zeitliche Dimension des Lebens für die um das Erwerbssystem gruppierte Biographie einzelner (zunächst in der Regel männlicher) Individuen zentral, das heißt als dauerhafter Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens relevant wurde. Vgl. Kohli 1985. Vgl. auch mit Rekapitulation der Forschungsdebatte: Kohli 2003.

Nicht allein sich individuell bewerben [...], sondern nach Möglichkeit mit neuen Ideen kommen [...]. Man muß sich stets vor Augen halten, daß in diesen Zeiten höchstgesteigerten Konkurrenzkampfes immer neue Mittel und Wege ersonnen werden müssen, um sich in den [...] Gesichtswinkel des Publikums zu schieben. [...] *Das Schlagwort unserer Zeit heißt Reklame!*<sup>15</sup>

Ironischerweise fallen damit aber der auf ökonomische Verwertbarkeit zielende Zweck des Lebenslaufes und der neuhumanistische Selbstzweckbegriff des Individuums in eins. Stellt der Lebenslauf damit jedoch eine geschlossene oder eine offene Form der Lebensbeschreibung dar?

Die Frage stellt sich wohl vor allem in den letzten Jahrzehnten, die, eine Formulierung Richard Sennetts aufgreifend, durch *The Corrosion of Character* (1998)<sup>16</sup> gekennzeichnet sind, das heißt eine Ausdifferenzierung ökonomischer, familiärer und bürokratischer Strukturen, die einheitliche Vorstellungen auf der Linie einer zunehmenden Modernisierung und Individualisierung des Lebens haben fraglich erscheinen lassen. Sieht man also von einer eventuellen und durchaus diskutablen Auflösung normativer Schemata in der Gegenwart ab, kennzeichnet den Lebenslauf gerade eine in hohem Maße (das oben angesprochene Paradox variierend) geschlossene Dynamik: Aufgabe des Individuums ist die Erfüllung der Darstellung der Folge, wenn nicht des Zusammenhangs seiner Lebensabschnitte – verbürgt im Übrigen noch bis ins Computerzeitalter hinein durch handschriftliche Erfüllung der Vorgaben oder zumindest ergänzt durch eine Handschriftenprobe. Der Lebenslauf stellt entsprechend geradezu ein Paradigma geschlossener Formen dar, weil er es sich zur Aufgabe macht, Geschlossenheit unter den Bedingungen von Pluralität – nämlich schlicht jedweder Individualität – umzusetzen.

Die Bedingung hierfür ist, dass sich der Lebenslauf im Spektrum aller biographischen oder quasi-biographischen Formen dadurch auszeichnet, dass ihm jegliche Ausgezeichnetheit fehlt: Lebensläufe gehören zu denjenigen Erfordernissen des modernen bürokratisierten Alltags, die von Verwaltungsabläufen mehr bestimmt sind als von öffentlichen Aufmerksamkeitsökonomien, die also durch das Fehlen einer Autorfunktion, eines dezidiert künstlerischen Gestaltungswillens oder sonst einer anderen Art der Eigenwertigkeit gekennzeichnet sind. Unter all den, so

---

<sup>15</sup> O. A., 328.

<sup>16</sup> Sennett 1998.

Michel Foucault 1975 in Überwachen und Strafen, „kleinen Notierungs-, Registrierungs-, Auflistungs- und Tabellierungstechniken“, die die „ruhmlosen Archive“ der Moderne bestimmen,<sup>17</sup> kommt dem Lebenslauf dabei eine Scharnierfunktion zu. Denn der bürokratische Zweck ist hier nicht in beispielsweise dem bloßen Ausfüllen eines Vordrucks eingelöst, sondern vom Individuum (bis weit ins Maschinenzeitalter hinein: handschriftlich) selbst und vor allem unter der Maßgabe von Vollständigkeit (des Lebens in seinem Verlauf) auszugestalten. Erst dies spitzt die von Foucault bemerkte Ruhmlosigkeit des Lebenslaufes zu: Es handelt sich um eine oder mehrere vom Individuum gänzlich zu gestaltende Seiten Papier, ohne dass diese Ganzheit der Zurechnung ans Individuum diesem auch tatsächlich zugeschrieben würde. Es sind hier die Abweichungen von der imaginären Form, in denen das Individuum sich selbst in einer wissentlich-unwissentlichen Art kenntlich macht.

Während der Lebenslauf einerseits in Umfang und Darstellungsparadigmen mitunter zu verwandten Gattungen vom Tagebuch bis zur Biografie aufschließen kann, schreibt sich sein institutionengeschichtlicher Zweck in die Form ein: Ein Curriculum Vitae setzt sich – unter dezidiertem Ausschluss der Erläuterung innerer Beweggründe oder Folgen – zusammen aus einer Folge äußerer Lebensereignisse und -abschnitte. Als Lebensform stellt der CV also eine (wenngleich unter historisch-kontextuellen Umständen stark variierende) Formvorlage bereit, die den individuellen Lebensgang in hohem Maße – bis hin zu Abschlüssen, Bewertungen, Zertifikaten usw. – abschließt. Dabei wirft gerade die Steigerung formaler Geschlossenheit bis an eine Beliebigkeitsgrenze die Frage nach dem im Lebenslauf konkretisierten Lebenswissen auf. Beantwortet werden soll diese Frage anhand einer Fallstudie zu vier von Robert Walser zwischen 1920 und 1946 verfassten Lebensläufen, die – teils in literarisierender Geste – eine Formalisierung der Formvorlage betreiben, deren Erfüllung – ohne die Kenntlichkeit als CV zu unterlaufen – ironisch zum Markenzeichen des ‚Schriftstellers‘ Walser wird. Diese Diskursgrenze zwischen Bürokratie und Literatur bleibt bei Walser also gerade da, wo er sein ‚Lebenswissen‘ in einer gedoppelten Diskursfigur ausschreibt, intakt und zwingt in der Rezeption zu Entscheidungen über Geschlossenheit oder Offenheit der Form, über Fakt oder Fiktion, biografisches oder literarisches Wissen. Beobachtbar wird anhand dieses Entscheidungsdilemmas eine grundsätzliche Problematik, die sich sowohl von der „Schriftmacht“

---

<sup>17</sup> Foucault 1981, 244–246.

(Foucault)<sup>18</sup> der Moderne her ergibt als auch von der Frage nach einer *forma vitae* her (etwa bei Agamben): In welchen Formen lässt sich (individuelles) Leben qua Schrift erfassen, und wie kann das Individuelle in der von bürokratischer, jedenfalls (mit Blick auf die massenmedialen Dispositive der Gegenwart) transindividueller Macht bestimmtem Feld überhaupt als solches erscheinen?

Instruktiv hierfür ist eine machttechnologischer Unterscheidung Foucaults aus *Überwachen und Strafen*. Denn nur, so betont Foucault, die

*traditionelle* Macht ist diejenige, die sich sehen läßt, die sich zeigt [...] und die die Quelle ihrer Kraft gerade in der Bewegung ihrer Äußerung findet. [...] Ganz anders die *Disziplinarmacht*: sie setzt sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt.<sup>19</sup>

Beide Typen der Macht sind in eine Dialektik verstrickt: Während die traditionelle Macht in der sichtbaren Ausübung dieser Macht besteht und ihre Macht deshalb mit dem Preis bezahlt, in der Öffentlichkeit auch – im Zweifelsfall – das Fehlen ihrer Macht kenntlich werden lassen muss, wird die Disziplinarmacht in der Moderne geradezu zum Parafall der Krise einer Macht, die in der Bündelung, Zentralisierung und Überhöhung immer auch eine Schein-Macht ist.

Ernst Kantorowicz' in eins setzende Unterscheidung der *Zwei Körper des Königs* (1957), gemäß der die moderne Trennung zwischen Amt und Person in einer mittelalterlichen Theologie der Macht wurzelt, ruft dieses doppelte Dilemma der beiden Macht-Typen gleichsam auf den Plan: Die traditionelle Macht konstituiert sich in der Einheit von Amt und Person, von sterblichem Körper und unsterblichem Körper, vom Glauben also, dass die real anwesende Person zugleich Verkörperung einer über ihre (bloß) körperliche Kraft hinausgehenden Macht sei. Demgegenüber verkehrt die Disziplinarmacht dieses Verhältnis: Die Macht konstituiert sich hier nicht mehr auf gleichsam ihrer ‚eigenen‘ Seite, sondern als Projektion derjenigen, über die diese Macht ausgeübt wird. Eine Einheit der ‚zwei Körper‘ ist hierfür nicht nur nicht mehr nötig, sondern sogar hinderlich, insofern die Macht gerade dann erstarken kann, wenn ihre

---

<sup>18</sup> Ebd., 244.

<sup>19</sup> Ebd., 241. Vgl. hierzu (mit weiterer Forschungsliteratur) Ellrich 2011, der in medienwissenschaftlicher Perspektive von sichtbarer vs. latenter Macht spricht (52).



innere Position, gleichsam ihre sterbliche Seite, leer bleibt. Je unscheinbarer, opaker und abstrakter diese Macht auftritt, desto stärker wird sie. Franz Kafkas nicht grundlos Fragment gebliebener Romantorso *Der Proceß* zeigt diese Macht als die einer Bürokratie, die viele Helfershelfer hat, deren Akten jedoch den Urheber verweigern. Was Kafkas *Proceß* nicht erzählt, ist die evokative Seite der Schriftstücke, Formulare und Akten, in denen die moderne Staatlichkeit ihrer Verfassung ausbuchstabiert: Denn der moderne Bürger geht in dieser Papierflut keineswegs bloß unter, sondern, sogar primär, entsteht auch er erst in der Erfüllung seiner bürgerlichen Pflichten auf dem Amt, in der Ausfüllung von Formularen, der Indizierung und Verzeichnung dessen, was der Staat von ihm wissen muss. Da es hier nicht mehr darum geht, die Macht zu bündeln, sondern im Gegenteil sie in den zerstreuten Formen unscheinbarer Akten ex negativo zu konstatieren, geht es auch nicht mehr darum, jemandem oder etwas eine besondere Größe oder singuläre Qualität zuzuschreiben, etwa in der Rede über „das Heldentum“, „die Großtat“ oder „die Abenteuer“, sondern das zu artikulieren – so Foucault etwas pathetisch mit Blick auf Psychologie und Psychiatrie –, „was nicht erscheint – nicht erscheinen kann oder darf: die letzten und unscheinbarsten Stufen des Wirklichen“.<sup>20</sup>

In der Literatur, die ja in besonderer Weise für Formen der Rede zuständig ist oder sein könnte, hat dieses Verhältnis von Norm und Normbruch, der Latenz zum Offiziellen, des Einzigartigen zum Generellen eine sogar als Gattung kodifizierte Tradition ausgebildet, so mit Blick auf den Bildungsroman der letzten 200 Jahre, aber auch, radikaler noch, mit Blick auf eine ‚Ästhetik des Hässlichen‘ von Gottfried Benns *Morgue*-Gedichten bis zur Moosbrugger-Figur in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. All dies ist eine Literatur der Hervorbringung, in der jeder einzelne Roman gewissermaßen sein eigenes Formular ist, sein eigenes Schema, das darauf abzielt, dass nur ein einziger Fall eingetragen wird. Diese Einzigkeit, die schon die Wilhelm Meisters in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist, ist bei Musil aber nicht nur auf den Kriminalfall eines Triebtäters, Moosbrugger, gebracht, sondern wird auch noch ironisch zum Paradigma einer in Singularitäten, in für sich bestehende Eigenschaften, zerfallenden Welt eingebracht und so als Kulturgeschichte einer auf den Ersten Weltkrieg zusteuern den Moderne verhandelt.

Mir geht es aber nicht darum, Musils These zur Genese, Struktur und Hinfälligkeit wie Alternativlosigkeit der Moderne sowie der Bedeutung

---

<sup>20</sup> Foucault 2001, 44–46.

der Literatur hierfür aufzugreifen. Wichtig ist mir hieran, dass das moderne Bildungsdenken, die Vorstellung einer mit Freiheit und Selbstbestimmung verknüpften Individualität, in ein machttechnologisches Bedingungsgefüge eingelassen ist. Es handelt sich bei der Rede vom Besonderen um ein dialektisches Konstrukt, das einerseits ausgezeichnetes Objekt der Verwaltungspraktiken der Moderne ist, andererseits aber einer Logik der Kategorisierung unterliegt, die das Besondere als Besonderes eigentlich nur als Form der Devianz, der Abweichung und als Noch-zu-Normierendes zulässt.

## II. EIN LEBEN, VIER LEBENSLÄUFE UND DER FALL DER „SCHRIFTSTELLEREI“

Von hier aus gewinnt das Fallbeispiel, das ich im Folgenden diskutieren werde, seine Brisanz. Ich gehe auf einen Zeitgenossen Musils ein, den Schweizer Schriftsteller, Commis, Spaziergänger und Anstaltspatient Robert Walser, von dem insgesamt vier Lebensläufe überliefert sind. Als Hintergrund sind die Kontinuitäten in Walsers Lebenslauf überaus instruktiv. Der schon als Schüler für seine Schönschrift von den Lehrern ausgezeichnete Walser schlug zunächst eine Laufbahn als Commis, Schreiber, ein. Tätigkeiten als Commis hatte er über mehrere Jahrzehnte immer wieder inne: in Banken oder Bibliotheken etwa, wo er genau jene Tabellen und Formulare auszufüllen lernte, in denen sich nach Foucault die Disziplinar-macht der modernen Gesellschaften manifestiert. Während jedoch diese Erwerbstätigkeiten einerseits als Ergänzung des mitunter kärglichen Schriftstellerlohnes gedacht waren, kommt der Tätigkeit als Commis andererseits noch eine andere, aufschlussreichere Funktion zu. Nicht nur, dass Walser die Tätigkeit des Commis zum umfangreich ausgebreiteten Thema seiner Literatur macht, so etwa in seinem zweiten Roman *Der Gehülfe* (1908), der mit geringfügigen Namensänderungen Walsers Lebenszeit als Gehilfe des Ingenieurs Dubler alias Tobler schildert. Denn Walsers Literatur schöpft ihre kreativen Energien – mit Foucault gesprochen: ihre Redeweisen des Besonderen – aus der Vorstellung, literarisches Schreiben wäre nichts anderes als das Ausfüllen vorgegebener Raster, Eintragsfelder, Schubladen, Register usw.

Hierzu nur ein Beispiel (unter nahezu beliebig vielen): Anfang der 1930er Jahre schreibt Walser, der zu dieser Zeit als Anstaltspatient in der Nähe von Bern dem Berufsleben entzogen war und im Übrigen auch bis zu seinem Tod fast 30 Jahre später bleiben sollte, einen Text, der die

programmatische Berufsbezeichnung „Der Schriftsteller“ erhalten hat. „Er hätte Gärtner, Schlosser oder Zimmermann werden können“, setzt der Text ein, um fortzufahren:

Den Lehrerberuf zu ergreifen, würde für ihn kein Ding der Undenkbarkeit gewesen sein. Ebenso wenig wäre er nicht allenfalls ein brauchbarer Handelsreisender geworden, der spielend brillante Geschäfte machte. [...] Herrje, warum nicht? Einmal sagte ihm im Eisenbahnabteil jemand, der es gut mit ihm meinte: „Sorge, daß du schleunig einen Bankdirektor aus dir machst. [...]“<sup>21</sup>

Das Schreiben des Schriftstellers scheint zunächst nicht darin zu bestehen, zu definieren, was ein Schriftsteller ist und worüber er schreibt, sondern öffnet eine Vielzahl an Optionen für den Lebenslauf: Scheinbar gleichgewichtig hätte ein Schriftsteller auch Gärtner, Lehrer oder Bankdirektor werden können. Die von außen an ihn herangetragene Bankiersmöglichkeit verdeutlicht, dass es bei den verschiedenen Karrierewegen um ein Erwartungsgefüge geht, also um Aufgabenerfüllung mehr als um eine etwaige Selbstverwirklichung. Es ist dies Walsers eigentliches schriftstellerisches Thema. In einer Reflexion auf Möglichkeiten und Grenzen schriftstellerischer Produktion fragt er in einem Prosastück mit dem Titel „Der Buchdeckel“ von 1920:

War ich nicht beinahe eine Schreibmaschine? Legt' ich nicht mein ganzes Wesen ins Buch? Immer stärker mehren sich die engbeschriebenen Manuskriptblätter. Ich ging schier im Papier unter. Stell' dir das vor!<sup>22</sup>

Doch was soll man sich anderes vorstellen, als beliebig mit maschineller Schrift befüllte Seiten, die, von einem Buchdeckel beschlossenen, ein Buch geben? Hier wird der Schriftsteller bis an die Grenze einer ironischen Tautologie einfach nur ausbuchstabiert: Der Schriftsteller ist also derjenige, der genauso gut – wir können ergänzen: in der Imagination – Gärtner oder Bankier sein könnte, de facto aber die Zeilen mit Buchstaben füllt. Sich das vorzustellen, ist allerdings denkbar wenig schwer, absichtsvoll nur die Erfüllung des Allernaheliegendsten.

<sup>21</sup> Robert Walser: Der Schriftsteller (II). In: Walser 1985, Bd. 20, 280–282, hier 280.

<sup>22</sup> Robert Walser: Der Buchdeckel. In: Walser 1985, Bd. 16, 270.

„Was weiß ich“, schreibt ein anderes Schriftsteller-Alter-Ego Walsers, „ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen“.<sup>23</sup> Dass es sich hierbei um alles andere als eine ästhetische Selbstreflexivität handelt, sondern um eine machttechnologische Ortsbestimmung, verdeutlicht vielleicht besser noch ein Blick auf erzählerisch weiter ausgreifende Kontexte von Walsers Lebenslauf-Figurationen. So zeigt noch einmal ein Blick in den *Gehülften*-Roman, dass Walser sehr genau verstanden haben muss, was Disziplinarmacht meint und welche Effekte sie für die Darstellung des Lebens und seiner Einzigartigkeit hat. Tobler nämlich, der Ingenieur, bei dem der Gehilfe – im Roman heißt er Joseph Marti – angestellt ist, brilliert geradezu im Ingenieursfeld als Paradigma moderner Kreativitätsforschung. So ist er Erfinder einer Tiefbohrmaschine, eines Schützenautomaten, der – ironisch genug – nach Münzeinwurf Patronen auswirft, eines Dampfbehälters sowie, als Hauptwerk, einer gänzlich nutzlosen Reklame-Uhr. All dies plant Tobler in Massenanfertigung und lässt sich auch wenig davon beirren, dass ein von ihm konstruierter Krankenstuhl bei seiner eigenen Frau auf Kritik hinsichtlich der Brauchbarkeit für Kranke stößt. Tobler erwartet von seinem Angestellten, ihn mit Ideen zu unterstützen, dass er, so Tobler, „ein [...] Kopf als Angestellte[r]“ sei.<sup>24</sup> Marti hingegen kapriziert sich ausschließlich auf, so wörtlich, „Nebenaufgaben“, bloße Hilfs- und Zuarbeiten – und dies, wie es in wiederum ironischer Zuspitzung heißt, „wohlüberdachtermaßen“.<sup>25</sup> Toblers Strategie entspricht dabei exakt einer traditionellen, quasi vor-modernen Auffassung von Macht: „Eine Idee stirbt oder sie siegt.“<sup>26</sup> Die Aporie dieses Machtverständnisses ist hierin allerdings bereits mitgeliefert: Denn diejenige Idee, die siegen soll, aber keinen Körper alias Massenanfertigung findet, wird zur *idée fixe*, zum Hirngespinnst. Tobler wird zuletzt nicht mehr Herr der Bürokratie und ihrer ordnungsgemäßen Vorgehensweise: Eine Papierflut an Schuldscheinen, Rechnungen, die nicht mehr gezahlt werden können, bricht über ihn herein. Schließlich schaltet das Elektrizitätswerk den Strom für die Villa des Ingenieurs ab – den abschließenden Bankrott erlebt der Commis nicht mehr; er ist bereits auf Wanderschaft gegangen.

Nun kann man Walsers Schriftstellern und seine literarisierten Lebensepisoden als dezidiertes literarisches Spiel auffassen, das nur indirekt mit soziologischen und machtphilosophischen Diskussionen des Lebenslauf-

---

23 Robert Walser: Fritz Kochers Aufsätze = Walser 1985, Bd. 1, 24.

24 Walser 1994a, 7.

25 Ebd., 234.

26 Ebd., 185.

Paradigmas zusammenhängen. Jedoch sind uns von Walser vier direkte Lebensläufe überliefert: aus dem Jahr 1920 unter dem Titel „Robert Walsers Lebenslauf, von ihm selber erzählt“, der im Zürcher *Lesezirkel* anlässlich einer Lesung beim Lesezirkel Hottingen abgedruckt wurde; aus dem Jahr 1925 in der Anthologie *Saat und Ernte. Die deutsche Lyrik unserer Tage. In Selbstausswahlen der Dichter und Dichterinnen. Mit kurzen Eigenbiographien und Angabe ihrer Werke*; aus (vermutlich) den Jahren 1929/30 als Patient der Heilanstalt Waldau bei Bern; schließlich aus der Krankenakte der Heilanstalt Herisau, wo Walser von Juni 1933 bis zu seinem Tod Weihnachten 1956 die Zeit mit der Faltung von Papiertüten verbrachte oder damit, Stanniol aus Schokoladenverpackungen zu verlesen und Schnüre zu drehen – datiert auf den 9. Januar 1946.

1920 schildert Walser, nach lebenslaftyptischen Erläuterungen zur Herkunft und zum Ausbildungsgang, dass er als Commis

bald im Versicherungs-, bald im Bankwesen [arbeitete], [...] sowohl in Außersihl wie auf dem Zürichberg [wohnte] und [...] Gedichte [schrieb], wobei zu sagen ist, daß er [also Walser] dies nicht nebenbei tat, sondern sich zu diesem Zwecke jedesmal zuerst stellenlos machte, was offenbar im Glauben geschah, die Kunst sei etwas Großes. [...] Waren die Ersparnisse aufgezehrt, so bewarb er sich jeweilen wieder um ein passendes Engagement.<sup>27</sup>

Hier erscheint das Lyrikerdasein als eine Unterbrechung in der Kette der Erwerbstätigkeiten, wobei die dem zugemessene Bedeutsamkeit durch die Selbstdistanzierung der Wendung „offenbar im Glauben geschah“ gebrochen wird. Eine solche von außen kommende Rechtfertigungsgeste begleitet in der Folge auch die Ausmalung des Schriftstellerdaseins, wenn es heißt, dass er durch den Wechsel der Tätigkeiten „in die Städte Thun und Solothurn [kam], wo es ihm ungemein behagte. Wem könnte es an so schönen, von Bergen umrahmten Plätzen anders als bestens gefallen?“<sup>28</sup> Hat Walser hier gewissermaßen das Kriterium der Nachvollziehbarkeit, das auf die Stringenz des Karriereweges zielt, auf die doch gerade betonte Beliebbarkeit des Lebenslaufes übertragen, so kehrt er in der Folge den Gestus um. Über Zürich heißt es:

---

<sup>27</sup> Robert Walser: Lebensläufe. In: Walser 1985, Bd. 20, 433–436, hier 433. Ein Faksimile des sorgfältig eine Seite ausfüllenden handschriftlichen Lebenslaufes findet sich in Echt 2008, 338.

<sup>28</sup> Walser 1985, Bd. 20, 433.

Es scheint, er habe daselbst zeitweise an der Trittligasse in einer allerliebsten, gartenhäuschenhaften Wohnung, bestehend aus zwei Stuben gelebt, und es seien ihm hier Prosastücke entstanden, die er später unter dem Titel *Fritz Kochers Aufsätze* mutig herausgab.<sup>29</sup>

Während er hier also Fakten den Anstrich des bloß Scheinbaren gibt, also einen fingierenden Gestus unterlegt, betreibt er in den folgenden Sätzen wiederum eine schriftstellerische Formalisierung, indem er das Verhältnis von Fakt und Fiktion, von Walsers Leben und Walsers Schreiben selbst zum Gegenstand einer Kommentierung macht:

Mit wenigen Mitteln reiste er jetzt ins Deutsche, und einige meinen, er wäre gräflicher Bedienter gewesen. Indessen steht bloß fest, daß er Sekretär der Berliner Sezession war, zwar nicht lange, weil sich's herausstellte, er eigne sich besser zum Schreiben und Erleben von Romanen.<sup>30</sup>

Mit dem gräflichen Bedienten greift Walser seine Zeit auf dem oberschlesischen Schloss Dambrau im Jahr 1905 auf, wo er das Dienen erlernte. In seinem dritten Roman konnte die Leserschaft diese Erfahrungswelt in Gestalt der Dienerschule Benjamenta und des Eleven Jakob von Gunten kennenlernen – im Übrigen mit dem Ausbildungsziel, so Jakob, eine „reizende, kugelrunde Null“ zu werden.<sup>31</sup> Die Spitze, auf die die verschiedenen Realitätsgrade, vom Anschein bis zum Feststehen eines Sachverhalts, schließlich hinauslaufen, akzentuiert also den Lebenslauf als Feld all dessen, was sich als im Roman erzählbares Erlebnis verwenden lässt. Doch nicht nur lässt Walser hiermit sein Leben auf das eines Schriftstellers zulaufen, der alles, das nicht Schriftstellern ist, zunehmend als Nebensache begreift; vielmehr refiguriert Walser hier die Formvorlage des Lebenslaufes. Als Schriftsteller nämlich wird das gesamte Erlebthaben des Lebens zum Modus des Schriftstellerns und der Lebenslauf, wie Walser ihn aufschreibt, zur eigentlichen Keimzelle literarischen Schreibens. Ein Schriftsteller, so ließe sich folgern, lebt also, um zu erleben, das heißt, um zu erzählen. Vom quasi-amtlichen Lebenslauf, als der Walsers Text für den Lesezirkel Hottingen begonnen hatte, hat sich der Text in eine literarische Selbstzeugungsphantasie gewandelt.

---

<sup>29</sup> Ebd., 434.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Walser 1985, Bd. 11, 8.

Demgegenüber liefert der Lebenslauf von 1925 eine deutlich komprimiertere Fassung. Ins Schleudern gerät der Text, sobald er sich aufs Schriftstellern einlässt: „In Berlin lebte ich als teilweise recht fleißiger Schriftsteller“, heißt es noch halbwegs konventionell. Den Folgesatz – „Oberschlesien erblickte mich als gräflichen Bedienten.“ – kommentiert er: „Die Wahrheitsliebe empfiehlt mir, das zu sagen. Ist denn ein Schloßaufenthalt nicht etwas Schönes?“<sup>32</sup> Auch hier also versucht er, noch das, was sich dem Format eines Lebenslaufes entzieht, rechtfertigend, nämlich der Wahrheitsliebe geschuldet, einzubeziehen.

Im dritten Lebenslauf, bereits als Anstaltspatient Ende der 1920er oder Anfang der 1930er Jahre, erfährt man, dass Walser „angenehme Erfahrungen mit Spazierengehen machte, indem ich jeweilen über diese Art von Lebensweise so poetisch wie möglich Bericht ablegte.“<sup>33</sup> Die Doppelfigur von Erfahrung und Schreiben taucht also auch hier auf, wobei er den schriftstellerischen Habitus auf ein – für den Lebenslauf offensichtlich zugeschriebenes – „so poetisch wie möglich“ bringt. Als Besonderheit dieses Lebenslaufes muss jedoch erscheinen, dass Walser hier abschließend direkt den Lebenslauf als eine von außen kommende Vorgabe ausweist: „Ich bin nicht sehr in der Stimmung, mich schreibend zu äußern, glaubte jedoch dem Wunsch der Anstaltsleitung, einen Lebenslauf zu verfassen, Folge leisten zu sollen, was ich hiermit tat.“<sup>34</sup>

Die simple Form des Präteritums – „was ich hiermit tat.“ – beschließt den Lebenslauf nicht nur als Textende, sondern unterstützt den Eindruck einer geschlossenen Form der Lebensdarstellung. Walser erfüllt auch hier das Format, und zwar sogar in nochmaliger Reduzierung der ironischen Brechungen. Allerdings gestaltet er den Zwangscharakter des Lebenslauf-Schreibens als einen dezidierten Lebenszeitpunkt aus: In der Anstalt und auf Wunsch der Anstaltsleitung bringt die – also auch hier relevante – Doppelstruktur von Erfahrung und Schreiben keine Romane und Spaziergangsberichte mehr hervor, sondern nur noch – und dies in einer dem Schreiben nicht zugetanen Stimmung – den Lebenslauf selbst. Die Folgsamkeit als einzige Motivation ist hier das einzige, was sich der im Präteritum des Lebens formulierten Abgeschlossenheit des Lebens entgegenstellt.

Die Lakonie des vierten Lebenslaufes aus dem Jahr 1946 vollendet diesen Eindruck einer bloßen Folgsamkeit, in der nur noch der formale

---

**32** Walser 1985, Bd. 20, 435.

**33** Ebd., 435–436.

**34** Ebd., 436.

Gestus des Lebenslauf-Schreibens übrig bleibt.<sup>35</sup> Dass diese Lakonie als literarisch-verschärfter Kommentar auf die Disziplinarmacht der Moderne zu werten ist, kann man hier nur noch durch den Kontext erschließen. Fast 28 Jahre war Walser in der Heilanstalt, die er allenfalls für Spaziergänge in der Umgebung verließ. Geschrieben hat er, so weit wir wissen, außer diesem einen Lebenslauf und einigen wenigen denkbar knappen, förmlichen Briefen nicht mehr. In diesem Lebenslauf findet sich – erstmals – die klare Angabe zum „Beruf der freien Schriftstellerei“, zu der Walser also fand, als er kein Schriftsteller mehr war:

Robert Walser wurde am 15. April 1878 in Biel, Kanton Bern, geboren, wo er durch das Progymnasium hindurchging, worauf er als Lehrling auf die Bieler Filiale der Kantonalbank Bern kam. Die Lehrzeit dauerte drei Jahre. Hernach arbeitete er als Commis in Basel bei den Herren von Speyer & Co. und in Stuttgart bei der „Union“, Deutsche Verlagsanstalt. In Zürich fand er bekleidete er Stellungen auf einigen Banken, wie z. B. der Schweiz. Kreditanstalt und der Zürcher Kantonalbank. Inzwischen hatte er begonnen zu dichten und widmete sich mit der Zeit dem Beruf der freien Schriftstellerei, lebte sieben Jahre in der deutschen Reichshauptstadt, siedelte nach Biel und Bern über und trat 1929 krankheitshalber in die „Waldau“ und von da in die Heilanstalt Herisau ein.<sup>36</sup>

Was also heißt es, vom Lebenslauf als einer geschlossenen Form zu sprechen? Walser wählt die Form des selbstbezüglichen Präteritums, um die Schließung der Form zu markieren; es ist der Verzicht auf erzählerische und formale Experimente, der die Verwaltungsform Lebenslauf kennzeichnet. Das Spiel mit der bloßen Erfüllung der Formvorgabe kennzeichnet zugleich die Literatur Walsers. Der „freie Schriftstellerberuf“ beschreibt in diesem Sinn eine gänzliche Aushöhlung der Form: Schriftstellerei als Institution unterscheidet sich darin von beispielsweise der „Union, Deutsche Verlagsanstalt“ insofern, als dass sie als Institution gänzlich frei ist, also jedermann, der lesen kann, offensteht. Diese Freiheit, die eigentlich institutionelle Nichtigkeit ist, erlaubt es, den Lebenslauf in ein nichtiges Spiel zu verwandeln, wie sie erlaubt, einen Roman zu fingieren oder die Erfahrung der Lektüre als Wahrheit zu benennen.

**35** Der Lebenslauf findet sich handschriftlich auf einem eigens hierfür vorgesehenen Formular eingetragen. Vgl. das Faksimile in Fröhlich/Hamm 1980, 292.

**36** Zitiert nach dem Faksimile, ebd. Vgl. Walser 1985, Bd. 20, 436.



Keine andere Öffnung der Form als diese Nichtung des Rahmens einer Kantonalbank bietet die Literatur.

„Es wird Sie interessieren“, schreibt der Psychiater Theodor Spoeri an Hans Bänziger, einen Spezialisten für (Schweizer) Gegenwartsliteratur, nach einem Besuch bei Walser in Herisau,

dass er mir auf die Frage, warum er nicht mehr schreibe, plausibel erklärte, dass seiner Ansicht nach heute die Zeit des Literaten vorbei sei. [...] es fiel mir auf, wie sehr er gewisse Grundwerte der menschlichen Existenz betonte, wie Gemeinschaft, Verantwortung den andern gegenüber und sich selbst und seine Art, sich in seinen literarischen Werken auszudrücken, leichtsinnig und tadelnswert nannte.<sup>37</sup>

Es mag dahingestellt sein, ob Walsers Literatur „leichtsinnig und tadelnswert“ zu nennen ist; dass „die Zeit des Literaten vorbei sei“, beschreibt jedoch noch anderes als die ungewöhnlich ablehnende Haltung eines Schriftstellers zu seinem Schreiben: Denn auch hier klingt in der Leichtigkeit der Literatur das Motiv der Freiheit und Ungebundenheit an, das noch in dieser strikten Form der Trennung von Werk (leichtsinnig) und Autor (verbindliche Werte) die Spezifik des Schriftstellerberufs benennt und als Möglichkeit – innerhalb einer solchen Wertegemeinschaft – verneint. Man kann in Spoeris Eindrücken also eine gesteigerte Form der Ironie herauslesen, die das Leben unironisch kennzeichnet.<sup>38</sup>

Walser selbst hatte wohl keine Illusionen, dass hierin keine Gegenmacht liegt, sondern nur die Möglichkeit des Entzugs – durch Unsichtbarmachung für die Zeit des Schreibens und vielleicht auch für die Zeit des Lesens. Wenn Walser (so in seinem bereits zitierten Text über den „Schriftsteller“ von Anfang der 1930er Jahre) erwägt, „was vorteilhafter

---

**37** Zitiert nach dem Faksimile in Echte 2008, 479.

**38** Diese ironische Dialektik stellt ein typisches Motiv bei Walser dar, wie als erster Walter Benjamin erkannt hat: „Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, woher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgendher sonst“ (Benjamin 1978, 128). Adorno hat das später aufgegriffen und (auf Franz Kafka wie auf den „Erzähler, dem er Entscheidendes absah, Robert Walser“, zielend) noch stärker die macht- und subjekttechnologischen Implikationen herausgearbeitet: „Der gesellschaftliche Ursprung des Individuums enthüllt sich am Ende als die Macht von dessen Vernichtung. [...] Das Werk, das die Individuation zerrüttet, will um keinen Preis nachgeahmt werden“ (Adorno 1998, 264–265).

59

Suisse "ETRANGER" 8/11/1919  
2014

Schweizerische Hilfs- und Kreditorengesellschaft für Russland.

Fragebogen für Vorschussgesuche

Die mit \* bezeichneten Fragen sind nur für Russlandschweizer bestimmt. Die Antworten sind präzise und wahrheitsgetreu einzutragen.

Familienname: Waelser Vorname: Robert

Beruf: Schriftsteller

Geburtsdatum: 15. April 1878 Helmatort: Trogen, Ob- u. Appenzell

Sind Sie verheiratet? Nein

Name und Helmatort Ihrer Frau: \_\_\_\_\_

Wie viele Kinder und in welchem Alter? \_\_\_\_\_

Haben Sie noch andere Angehörige zu unterstützen? Nein

Wo wohnen Sie im Ausland? in Berlin

Wann und unter welchen Umständen sind Sie in die Schweiz gekommen? \_\_\_\_\_  
im Januar 1913 unter normalen Umständen

Wo wohnen Sie jetzt (genaue Adresse)? Biel, Hotel Blancs Kreuz

Haben Sie eine Anstellung gefunden? Wenn ja, wo und mit welchem Salair? \_\_\_\_\_  
Nein, Sie hier Schriftsteller, also ohne Anstellung

Welchen Vorschuss verlangen Sie? Zu was? Fr. 1000.- zur Wiederherstellung  
der Schriftstellereistenz, d. h. zur Fortführung der dichterischen  
Arbeit, die ich nur bewältigen kann wenn ich mich ihr  
anschließen kann, meine  
an schließlichen, meine  
mir zu ermöglichen eine  
poetische Werk (Beschäftigung)  
fertig zu stellen, möglichste  
Zeit bald Messen erfordert.

Besitzen Sie hier ausländisches Geld? Wieviel und welche Abschnitte? \_\_\_\_\_  
Nein

Wieviel gedenken Sie bei uns zu deponieren? \_\_\_\_\_

Besitzen Sie ausländische Wertpapiere? Wenn ja, welche und wo befinden sie sich? \_\_\_\_\_  
Nein

12. 1919

1a Robert Walser: Fragebogen für Vorschussgesuche, 1919

Was können Sie uns sonst für Garantien bieten? Haben Sie Vermögen im Ausland und was für Belege dafür?

*Ausweis über ein Bankguthaben bei der Dürener Bank in Düren (Rheinland), von M. 1700.*

Haben Sie seitens des Politischen Departementes oder des Fürsorgeamtes, des Komitees der Russlandschweizer oder einer andern Organisation Unterstützungen bekommen? Wann und wieviel?

*Nein.*

\* Haben Sie die Beitrittserklärung unterschrieben?

\* Haben Sie Ihre Forderungen in Russland bei uns schon angemeldet? Wenn nicht, warum nicht?

\* Sollen wir die zur Erwerbung der Mitgliedschaft fällige Rate von Fr. 25.— vom ersten Vorschuss abziehen oder senden Sie uns denselben ein?

Bei wem können wir über Sie Erkundigungen einziehen? (Referenzen angeben)

*Dr. Hans Schuler, Sanatorium „La Charmille“, Trieren, Bad  
Dr. Hans Bodmer, Präsident des Kreisverbandes Hottingen, Zürich*

Haben Sie etwas spezielles zu bemerken?

*Dieses Guthaben stammt von einer Beilage des Rheinländischen Frauenbundes für ein Buch, betitelt „Kleine Lichtungen“ (Verlag Paul Wöppel Leipzig). Heute bin ich geneigt, vom Geschenke der Frauen Gebrauch zu machen, da fast allen Flüsse fast jede Vornahme versiegt ist.*

Bemerkungen des Schweiz. Politischen Departementes:

Bemerkungen der Genossenschaft:

Unterschrift des Gesuchstellers:

*Robert Walser.*

1b Robert Walser: Fragebogen für Vorschussgesuche, 1919

sei: eine Romanfigur in Person zu sein oder sie schriftstellerisch zu realisieren“;<sup>39</sup> dann beruht diese dezidiert unentschiedene Erwägung auf seiner Einstellung zur Disziplinarmacht. Die Unentschiedenheit, mit der Walser die Literatur hier in die Frage ihrer Realität oder ihrer Realisierung verwickelt, entfaltet sich aus der unentschiedenen Haltung zum ‚Beruf‘ des Schriftstellers, der im Lebenslauf für Walser doch stets darauf hinausläuft, „ohne Anstellung“ zu sein: „lebe als freier Schriftsteller, also ohne Anstellung“, trägt Walser 1919 in einen „Fragebogen für Vorschussgesuche“ (Abb. 1) der Schweizerischen Hilfs- und Kreditorengesellschaft für Russland ein.<sup>40</sup> *Beruf: ohne Anstellung*, das wäre die ironische Pointe von Walsers Lebensläufen. Die geschlossene Form des Lebenslaufes öffnet sich nur, indem sich in seine Funktion eine Dysfunktion einschreibt: geschrieben, um *ohne Anstellung* zu sein.

Die durchaus pekuniäre und existentielle Not, die hiermit herbeigerufen wird, wird man mitdenken müssen, wenn Walser hieraus einen nur beinahe frommen Wunsch ableitet. Mit einer, wie mir scheint in geradezu topischer Qualität schönen Wendung, schreibt er im Januar 1930 in *Für die Frau*, einer Beilage der *Frankfurter Zeitung*, über das rhetorische Ziel des Schreibens. In mehrfacher Gegenläufigkeit nutzt er hier eine florale Topik, indem er seinen Text über „Die Romanschriftstellerin“ als Vergissmeinnicht metaphorisiert. Einer Volksetymologie folgend, war den Engeln beim Bemalen der Blumen die Farbe ausgegangen; das Vergissmeinnicht, das demütig am Ufer eines plätschernden Baches am längsten auf die Engel gewartet hatte und also farblos geblieben war, rief Gott zur Hilfe und fand so zur Sprache, die ihm die Farben des Himmels und der Sonne, Gottes Seligkeit inmitten des irdischen Schattens schenkte: *Vergiss mein nicht*.<sup>41</sup>

Vorliegende Zeilen der frohen Hoffnung überantwortend, sie besäßen Vergißmeinnichtsähnlichkeit und flössen und flüsterten mit einer Bächleingemächlichkeit, empfehle ich sie dem freundlichen Wohlwollen des heutigen Leser- und Leserinnenpublikums.<sup>42</sup>

---

39 Walser 1985, Bd. 20, 281.

40 Vgl. die Abbildung in Echte 2008, 332 f.

41 Aufgeschrieben findet sich die Geschichte zum Beispiel in Kiehne/Lüdtke 2018, 141.

42 Robert Walser: Die Romanschriftstellerin. In: Walser 1985, Bd. 20, 410–411, hier 411.

Seiner Verwandlung ins Bild setzt Walsers Text seine Rückverwandlung ins Wort entgegen, seine Sprachwerdung in einer schon zur Erfüllung vorausgedachten *captatio benevolentiae*.<sup>43</sup> Außer der Hoffnung auf einen beständigen Schreibfluss gibt es in der gnädigen Aufnahme beim „Leser- und Leserinnenpublikum [...]“ jedoch nichts zu gewinnen – und nichts zu verlieren.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Adorno 1998** Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Darmstadt 1998. Bd. 10/1, 254–287.

**Agamben 1994** Agamben, Giorgio: Lebens-Form. In: Vogl, Joseph (Hrsg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt a. M. 1994, 251–257.

**Agamben 2003** Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Berlin 2003.

**Benjamin 1978** Benjamin, Walter: Robert Walser. In: Kerr, Katharina (Hrsg.): Über Robert Walser. Erster Band. Frankfurt a. M. 1978, 126–129.

**Benne 2015** Benne, Christian: Ich, Maske, Autofiktion. In: Gisi, Lucas Mario (Hrsg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, 231–235.

**Campe 2005** Campe, Rüdiger: Robert Walsers Institutionenroman *Jakob von Gunten*. In: Behrens, Rudolph / Steigerwald, Jörn (Hrsg.): Die Macht und das Imaginäre. Würzburg 2005, 235–250.

**Campe 2009** Campe, Rüdiger: Form und Leben in der Theorie des Romans. In: Avanesian, Armen / Menninghaus, Winfried / Völker, Jan (Hrsg.): Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit. Zürich/Berlin 2009, 193–211.

**Derrida 1976** Derrida, Jacques: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1976, 380–421.

---

**43** Die Heteronomie, die Walsers Vergissmeinnicht-Schreiben begründet, hat Giorgio Agamben – Walsers Motiv der uneingelösten Teilhabe an der Seligkeit ernst nehmend – mit dem mittelalterlichen *limbus infantum* in Verbindung gebracht, jenem himmlischen Zwischenort, in den die ungetauft gestorbenen Kinder kommen, und der für Agamben zum Sinnbild eines seligen Zustands in Zeiten ihrer Abwesenheit wird, einer Seligkeits-Ähnlichkeit. Vgl. Agamben 2003, 11–12. Der Vor-Himmel für Kinder spielt auch in der literarischen Überlieferung eine Rolle, so etwa bei Jean Paul. Vgl. Roussel 2009, 408–411 und 320, Anm. 714.

**Echte 2008** Echte, Bernhard (Hrsg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M. 2008.

**Ellrich 2011** Ellrich, Lutz: Vorführen und Verführen. Vom antiken Theater zum Internetportal – Orientierungsangebote in alten und neuen Medien. Bielefeld 2011.

**Foucault 1981** Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1981 [frz. Original 1975].

**Foucault 1992** Foucault, Michel: Was ist Kritik? Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin 1992.

**Foucault 2001** Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Hrsg., übers. und mit Nachwort versehen von Walter Seitter. Berlin 2001.

**Friedrich 1978** Friedrich, Hans: Lebenslauf und Bewerbung. Beispiele für Inhalt, Form und Aufbau. Niederhausen/Taunus 1978.

**Fröhlich/Hamm 1980** Fröhlich, Elio / Hamm, Peter (Hrsg.): Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern. Mit einem Essay von Peter Hamm. Frankfurt a. M. 1980.

**Hiebel 1978** Hiebel, Hans H.: Robert Walsers *Jakob von Gunten*. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman. In: Katharina Kerr (Hrsg.): Über Robert Walser. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1978, 308–345.

**Kohli 1985** Kohli, Martin: Die Institutionalisierung des Lebenslaufes: Historische Befunde und theoretische Argumente. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 37 (1985), 1–29.

**Kohli 2003** Kohli, Martin: Der institutionalisierte Lebenslauf: ein Blick zurück und nach vorn. In: Allmendinger, Jutta (Hrsg.): Entstaatlichung und soziale Wirklichkeit. Verhandlungen des 31. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Leipzig 2002. Opladen 2003, 525–545.

**Mittermayer 2009** Mittermayer, Manfred: Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘-Genres. In: Fetz, Bernhard unter Mitarbeit von Hannes Schweiger (Hrsg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin und New York 2009, 69–101.

**O. A. 1930** O. A.: Die individuelle Bewerbung. Schriften der Gegenwart Nr. 1. Berlin 1930, 25.

**Loerke 1918** Loerke, Oskar: [über *Poetenleben*]. In: Neue Rundschau 29/2 (1918), 1238.

**Piketty 2014** Piketty, Thomas: Capital in the twenty-first century. Harvard 2014.

**Roussel 2009** Roussel, Martin: Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie. Basel / Frankfurt a. M. 2009.

**Roussel 2019** Roussel, Martin: Life – Death – Writing: Robert Walser’s Snow Images. In: Resina, Joan Ramon (Hrsg.): Inscribed Identities. Life Writing as Self-Realization. New York / London 2019, 42–60.

**Seelig 2013** Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser [1957]. Neu hrsg. im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt a. M. 2013.

- Sennett 1998** Sennett, Richard: *The Corrosion of Character: the Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York / London 1998.
- Tippner/Laferl 2016** Tippner, Anja / Laferl, Christopher F.: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart 2016, 9–39.
- Walser 1985** Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1985 [zum Teil aktualisierte Einzelaufgaben].
- Walser 1994a** Walser, Robert: *Der Gehülfe*. Frankfurt a. M. 1994.
- Walser 1994b** Walser, Robert: *Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe. Ich-Buch der Berner Jahre*. Zusammengestellt von Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1994.
- Walser 2018** Walser, Robert: *Werke. Berner Ausgabe. Bd. 1–3: Briefe*. Hrsg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Peter Utz und Thomas Binder. Berlin 2018. Bd. 3: Nachwort und Anhang.
- Wagner-Egelhaaf 2010** Wagner-Egelhaaf, Martina: Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft. In: *BIOS* 23 (2010), 188–200, vgl. [https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35569/ssoar-bioszeit-2010-2-wagner-egelhaaf-Zum\\_Stand\\_und\\_zu\\_den.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-bioszeit-2010-2-wagner-egelhaaf-Zum\\_Stand\\_und\\_zu\\_den.pdf](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35569/ssoar-bioszeit-2010-2-wagner-egelhaaf-Zum_Stand_und_zu_den.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-bioszeit-2010-2-wagner-egelhaaf-Zum_Stand_und_zu_den.pdf) (3. Februar 2020).
- Weich 2017** Weich, Andreas: *Selbstverdatungsmaschinen. Zur Genealogie und Medialität des Profilierungsdispositivs*. Bielefeld 2017.

---

## BILDNACHWEIS

- 1** Aus: Echte, Bernhard (Hrsg.): *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt a. M. 2008, 332–333.





## **IV.**

---



---

HARUN MAYE UND ERIKA THOMALLA

## BUCHGESICHTERN NAMEN GEBEN

### Stefanie Sargnagels Maskenspiele

*Es war einmal ein Künstler  
Der hatte gar kein Geld  
Er bewarb sich im Callcenter  
ENDE<sup>1</sup>*

Manche Binsenweisheiten büßen ihren Aufregungswert nie ein: „People fake their image to look real on facebook.“<sup>2</sup> Zu diesem Ergebnis kommt im Jahr 2014 eine Studie, die an der finnländischen Aalto University durchgeführt wurde. Der Befund lautet, dass die Nutzer sozialer Netzwerke gerade im Versuch, möglichst authentisch zu erscheinen, viele Inhalte und Angaben über die eigene Person verfälschen, glätten oder manipulieren. Wer allerdings sein Leben zu offensichtlich beschönigt, wird von der Community negativ beurteilt. Berufliche oder persönliche Misserfolge werden daher zwar dosiert mitgeteilt, allerdings nur, wenn sie sich am Ende wieder in eine Erfolgsgeschichte einbetten lassen. Die scheinbar authentischen biografischen Erzählungen folgen standardisierten Narrativen und sozialen Normerwartungen. Das Fazit der kritischen Presse lautet vor diesem Hintergrund: „Perhaps Facebook should be re-named Fakebook.“<sup>3</sup>

Was Kulturkritikern Stoff für pessimistische Gegenwartsdiagnosen gibt, ist mit Blick auf die Geschichte autobiografischer Gattungskonventionen keine große Überraschung. Denn die Autobiografie war von jeher ein Genre, das die Signatur des Individuellen und Authentischen mit einem hohen Maß an Konventionalität verbunden hat. Seit der Antike

---

<sup>1</sup> Sargnagel 2013, 102.

<sup>2</sup> Business Standard 2014.

<sup>3</sup> Savastio 2014.

hatten Autobiografien vor allem vorbildhafte und erfolgreiche Lebenswege zum Gegenstand.<sup>4</sup> Das Leben, das es verdiente, aufgeschrieben zu werden, musste exemplarischen Charakter haben. Die Topoi, die biografische Erzählungen strukturieren – Kindheit und Erziehung, Prägestätten, Glück und Unglück, Tugenden und Taten, Krankheit und Tod –, sind über Jahrhunderte hinweg relativ stabil geblieben.<sup>5</sup> Diese topische Struktur hat allerdings nicht verhindert, dass die Autobiografie zum individuellen Bekenntnismedium schlechthin erklärt wurde.

Intime Bekenntnisse hatten in der Autobiografie immer schon eine typisierte, überindividuelle Form.<sup>6</sup> Wer deshalb beklagt, dass im „System Facebook“ der „eigentliche Gegenstand“ der Biografie – eine „unverwechselbare Persönlichkeit“ – verloren gehe und einer an „modischen Vorbildfiguren“ orientierten Selbstinszenierung weiche,<sup>7</sup> dem entgeht nicht nur die hohe Typisierung traditioneller Autobiografien, sondern der unterschätzt umgekehrt auch, wie stark noch moderne Lebensentwürfe von tradierten Mustern geprägt sind. Die „Selbstbekenntnisse“, zu denen Facebook seine Nutzer beständig auffordert,<sup>8</sup> sind ebenso wenig wie die Selbstoffenbarungen traditioneller Autobiografien „authentische Erlebnisse und Gefühle“, sondern „Kommunikate“, die mit der Evaluation durch eine mehr oder weniger große Öffentlichkeit rechnen.<sup>9</sup>

Diese konstitutive Publizität autobiografischen Schreibens ist auch der Grund dafür, warum die Rede von der „Eigen-PR“ bzw. „Selbstinszenierung“ in den sozialen Medien nicht greift.<sup>10</sup> Die Trennung zwischen dem Leben der „realen Person“ und dessen öffentlicher „Inszenierung“<sup>11</sup> verkennt, dass Lebensgeschichten immer nur medial vermittelt zu haben sind. Das gilt gerade auch für die Auftritte von Autorinnen und Autoren in sozialen Medien. Allerdings bestehen dabei im Umgang mit hergebrachten autobiografischen Topoi und Erzählmustern erhebliche Unterschiede. Während viele Schriftsteller und Schriftstellerinnen ihre Social-Media-Profile vor allem dazu nutzen, die publizierten Werke mit biografischen Hintergrundinformationen und persönlichen Anekdoten

---

4 Vgl. Holdenried 2009, 37–38.

5 Vgl. Goldmann 1994, 664.

6 Vgl. Schneider 1986, 19.

7 Neumann 2013, 199 und 208.

8 Raunig 2011, 154.

9 Wiesinger 2014, 479.

10 Sporer 2014, 289; Giacomuzzi 2017, 122

11 Sporer 2014.

anzureichern, steht im Folgenden ein Projekt im Fokus, das sich durch einen experimentellen Umgang mit autobiografischen Schreibverfahren auszeichnet. Die österreichische Autorin Stefanie Sargnagel, die durch ihre Statusmeldungen auf Facebook bekannt wurde, invertiert mit ihren Posts in mehrfacher Hinsicht traditionelle autobiografische Erzählstrukturen. Nicht nur unterläuft sie immer wieder strategisch die Differenz zwischen Realität und Fiktion, zwischen Offline- und Online-Persona, sondern sie macht sich zugleich zur Hauptfigur einer Antibiografie, die keine progressive Entwicklung, sondern nur die perpetuierte Stagnation kennt.

## 1. ICH-ERZÄHLUNGEN

Stefanie Sargnagels Karriere als Schriftstellerin begann mit einem ungeliebten Nebenjob. Seit 2011 arbeitete die Langzeitkunststudentin bei der Rufnummernauskunft in Wien und teilte ihre Erfahrungen auf Facebook mit. Diese „Callcenter-Monologe“, die nach den Worten der Autorin bald „wie ein Krebsgeschwür durch die Hipsterszene“ wucherten,<sup>12</sup> bilden den Hauptgegenstand von Sargnagels erstem Buch *Binge Living* (2013), auf das in kurzen Abständen drei weitere Publikationen – *In der Zukunft sind wir alle tot* (2014/16), *Fitness* (2015) und *Statusmeldungen* (2017) – folgten. Neben skurrilen Telefonaten im Rahmen der Callcenter-Tätigkeit handeln die Posts, die in den Büchern versammelt sind, von Lohnarbeit, Kunststudium und Alkoholexzess, Flüchtlingshilfe, Klassenunterschieden, Trash-TV, Shopping-Malls, China-Buffets und Verdauungsvorgängen. Die Protagonistin dieser Erzählungen und Reflexionen ist nicht ein- und dieselbe, sondern hat immer schon mehrere Identitäten.

Das beginnt bereits damit, dass der bürgerliche Nachname Sprengnagel, unter dem auch der Facebook-Account geführt wird, in den Büchern, Interviews oder Zeitungsartikeln durch den Künstlernamen Sargnagel ersetzt wird. Die Telefonate bei der Rufnummernauskunft wiederum werden unter dem Namen Stefanie Fröhlich wiedergegeben. Darüber hinaus gibt es weitere Namen und Tätigkeiten: „20.8.2014 Mein Name ist Dagmar und ich suche jemanden, der meine Interessen teilt: Schmerztabletten nehmen.“<sup>13</sup> Oder: „11.10.2014 Ohne Smartphone bin ich

---

<sup>12</sup> Sargnagel 2016a, 10.

<sup>13</sup> Sargnagel 2015, 92.

nur eine einsame, dicke Zeichenlehrerin namens Brunhilde, Spitzname Bruni.“<sup>14</sup> Die unterschiedlichen Identitäten, die Sargnagel in ihren Texten annimmt, sind allerdings weniger Ausdruck einer „postmodernen“ „Patchwork-Identität“<sup>15</sup> oder „Casting-Existenz“, die sich nach den jeweils aktuellen Vorbildern der „Bewußtseinsindustrie“ richtet.<sup>16</sup> Vielmehr gelingt es Sargnagel durch die Fiktionalisierung der eigenen Person, ihren autobiografischen Statusmeldungen eine selbstironische Distanz zu verleihen, die eine Haltung emphatischer Einfühlung oder Betroffenheit auf der Rezipientenseite von vornherein unterläuft.

Die Frage, welche die ‚echte‘ und welche die ‚fiktive‘ Stefanie Sargnagel ist, ist insofern nicht zu beantworten, als die unterschiedlichen Personae in keinem hierarchischen Verhältnis zueinanderstehen. Der naive Glaube an eine medial unvermittelte, vorgängige Realität wird in den Statusmeldungen immer wieder unterwandert: „23.10.2014 Gestern saß ich im Tagasyl und dachte mir, jetzt sitzt sie wieder biertrinkend im Tagasyl, typisch. Seit ich weiß, dass ich in Wirklichkeit ein fiktiver Charakter einer gelangweilten Kunststudentin bin, bin ich viel entspannter im Leben.“<sup>17</sup> Die Offline-Persona erscheint hier als Produkt der Online-Persona. Es gibt demnach keine reale Kunststudentin Stefanie Sprengnagel, die der Facebook-Kunstfigur Stefanie Sargnagel vorausgeht. Beide sind gleichermaßen ‚wirklich‘ und ‚fiktiv‘.

Dieses Maskenspiel bedeutet einen kalkulierten Bruch mit dem „prominentesten Strukturmerkmal“ autobiografischer Texte: der Auffassung, dass es sich um eine als „individuelle Lebensäußerung eines konkreten Menschen authentisch gelebte und darum ‚wahre‘ Erfahrung“ handle.<sup>18</sup> Der „autobiographische Pakt“, d. i. die Gleichsetzung der schreibenden Person mit der Figur des Textes,<sup>19</sup> weicht bei Sargnagel einem Spiel mit Referenzen, das es nahezu unmöglich macht, die Autorin ‚hinter‘ den Statusmeldungen ausfindig zu machen und sie auf bestimmte Positionen festzulegen. Damit erhellen Sargnagels Facebook-Posts einen zentralen

---

14 Ebd., 115.

15 Sporer 2014, 283.

16 Neumann 2013, 220.

17 Sargnagel 2015, 121. Im Original lautet die Statusmeldung: „gestern saß ich im tagasyl und dachte, jetzt sitzt die sargnagel im tagasyl, typisch. seit ich weiß, dass ich in wirklichkeit ein fiktiver facebook charakter einer verrückten bin, bin ich viel entspannter im leben.“

18 Wagner-Egelhaaf 2005, 4.

19 Lejeune 1994.

Aspekt autobiografischen Schreibens: dass das Problem der „genetischen Kausalität“ und damit die Frage, ob das Leben die Autobiografie hervorbringt oder umgekehrt, letztlich „unentscheidbar“ ist.<sup>20</sup>

## 2. DIE MEDIEN DER AUTOBIOGRAFIE

Philippe Lejeune hat die klassischen Themen und Definitionsprobleme der Autobiografie – in erster Linie die problematischen Unterscheidungen zwischen Biografie/Autobiografie, Autor/Erzähler, Fakt/Fiktion, Gattung/Art – am gründlichsten untersucht und auf den Begriff gebracht. Seine Definition der Autobiografie lautet: „Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“.<sup>21</sup> Alle diese Bestimmungen lösen sich bei genauerem Hinsehen in ihren Beispielen auf, d. h. zu jedem Definitionsmerkmal lassen sich Ausnahmen benennen, die das Merkmal nicht erfüllen, aber dennoch als Autobiografien bezeichnet werden können. Lejeune räumt ein, dass die vier verschiedenen Merkmale unterschiedlich zwingend sind, genauer: Die sprachliche Form der Autobiografie muss nicht immer und überall eine Prosaerzählung sein, die von einem Erzähler rückblickend erzählt wird. Ein Merkmal ist aber so zentral und bildet gleichsam den Grund jeder Definition der Autobiografie als Gattung, dass es Lejeune als unverzichtbar erscheint: die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist der Erzählung.<sup>22</sup>

Da vor allem literarische Texte dazu neigen, mit dieser Identität zu spielen, verschiebt Lejeune das Problem von der literarischen auf eine juristische Ebene und spricht von einem Pakt oder einer Art Gesellschaftsvertrag, den der Leser eines Textes mit dessen Autor eingeht und der davon ausgeht, dass zwischen Autor, Erzähler und Protagonist eine *Namensidentität* besteht, die wie eine *Signatur* amtlich nachweisbar und nachprüfbar sein muss: „[D]er autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.“<sup>23</sup> Die Probleme der Autobiografie lassen sich demnach auf der Ebene der Erzählung und der Textanalyse nicht lösen,

<sup>20</sup> De Man 1993, 133.

<sup>21</sup> Lejeune 1994, 14.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 15.

<sup>23</sup> Ebd., 25–27.

denn „alle Verfahren, die die Autobiographie einsetzt, um uns von der Echtheit ihrer Erzählung zu überzeugen, kann der Roman imitieren und hat sie auch oft imitiert“.<sup>24</sup> Daher entschließt sich Lejeune dazu, sie auf die Ebene des Rechts zu verschieben und dort zu lösen. Aber auch diese Verschiebung ist eben nur eine Verschiebung, die das Spiel der Referenz zwischen Autor, Erzähler und Protagonist lediglich wiederholt, nicht aber lösen kann. Denn das Vertragswerk einer Autobiografie ist nicht nach dem Vorbild eines Gesellschaftsvertrags gestaltet, sondern gleicht eher einem Vertrag, den der Autor „mit sich selbst geschlossen hat“ – wenn man wie Derrida im Rahmen des metaphorischen Feldes von Gesetz, Verschreibung, Vertrag, Unterschrift und Unterzeichner verbleiben möchte.<sup>25</sup>

Aber auch innerhalb dieses Rahmens sind Kausalitäten und Referenzen umstritten und können invertiert werden. Die Unterschrift erfindet den Unterzeichner, die Autobiografie ihren Autor – so lautet der zentrale medienwissenschaftliche und dekonstruktive Einwand gegen alle Definitionsversuche der Autobiografie als Gattung, die davon ausgehen, dass die Performanz von Eigennamen in literarischen Texten auf ontologische Identitäten verweist oder extratextuelle Handlungen (Beglaubigung, Unterschrift) vollzieht.<sup>26</sup> Streng genommen muss man sowohl gegen Lejeune als auch gegen Derrida festhalten, dass die Autobiografie im Grunde gar keine „vertragliche Gattung“ oder ein „Vertragseffekt“ ist,<sup>27</sup> sondern eine „Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt“.<sup>28</sup>

So lautet die Bestimmung von Paul de Man, der die scharfsinnigste Einlassung zum Problem der Autobiografie geschrieben hat.<sup>29</sup> Seine Analyse ist radikal, weil er jede Form außertextueller Referenz konsequent als einen rhetorischen Effekt jener Texte entlarvt, in denen sie behauptet wird. Denn wenn festgestellt wird, dass ein Text einen Autor hat, und diese Feststellung für dessen Verständnis bedeutsam sein soll, dann ist

---

**24** Ebd., 27.

**25** Derrida 2000, 26.

**26** Vgl. ebd., 14; De Man 1993, 135–136.

**27** Ebd., 49–50.

**28** De Man 1993, 134.

**29** Die exzeptionelle Stellung von de Mans Beitrag lässt sich bereits an der Ablehnung und Verstörung ablesen, den er in der etablierten Autobiografieforschung ausgelöst hat, vgl. z. B. Niggel 1998. Mittlerweile ist er neben den Arbeiten von Lejeune zu einem klassischen Forschungsbeitrag avanciert, mit dem sich jede ernsthafte Einlassung zum Thema auseinandersetzen muss.



jeder Text in gewissem Maß autobiografisch. Im Umkehrschluss gilt auch für jene Texte, die sich selbst als Autobiografien bezeichnen, dass sie keine „einfachere Form der Referentialität, der Repräsentation und der Diegese“ aufweisen als ein Roman oder jeder andere Text, dessen Autor bekannt ist.<sup>30</sup> Die Frage nach der Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion ist demnach auch bei sogenannten Autobiografien unentscheidbar, weil der autobiografische Anspruch auf außertextuelle Referenzen weder abgewiesen noch bewiesen werden kann.<sup>31</sup>

Diese dekonstruktive Analyse der Autobiografie hat allerdings noch eine medientheoretische Pointe, die es möglich macht, nicht bei einer negativen Bestimmung stehen zu bleiben, sondern poetologische Experimente und intermediale Spielformen autobiografischen Schreibens zu unterscheiden und zu beschreiben. Denn wenn die Autobiografie den Autor hervorbringt so wie die Unterschrift den Unterzeichner, dann wird alles, „was der Autor einer Autobiografie *tut*, letztlich von den technischen Anforderungen der ‚Selberlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt“.<sup>32</sup>

Die Definition ist interessant, weil sie eine Interiorität und eine Exteriorität von Texten thematisiert, die an den Selbstentwürfen der Autobiografie mitschreiben: einerseits die Tropen und Figuren der Rhetorik als technologische Basis von Schrift und Textualität, von der die Dekonstruktion viel spricht, andererseits die Medienmaterialität der Schrift, Bücher, Zeitungen, Kataloge und Bildschirme, von der die Dekonstruktion kaum spricht. Das einzige technische Medium, das die Dekonstruktion ausführlich thematisiert, ist die Rhetorik als ein System von Tropen.<sup>33</sup> Im Fall der Autobiografie ist das die Trope der Prosopopöie: „Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name [...] so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht. Bei unserem

---

**30** De Man 1993, 132.

**31** Gabriele Schabacher hat in ihrer theoretisch versierten Rekonstruktion von Autobiografietheorien ausgerechnet und entgegen Paul de Mans berechtigter Skepsis – es sei kaum möglich, innerhalb einer unentscheidbaren Situation zu verbleiben, denn mit einer Unterscheidung, die auf zwei Klassifikationsmöglichkeiten beruht, von denen sowohl keine als auch beide zugleich zutreffen, ließe sich wohl kaum arbeiten – die Inszenierung dieser Unentscheidbarkeit zum gattungsbestimmenden Merkmal von Autobiografien erhoben, vgl. Schabacher 2007, 166–167 und 351–353.

**32** De Man 1993, 133.

**33** Vgl. Haverkamp 2001, S. 77.

Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierungen und Demaskierungen, Figur, Figuration und Defiguration.<sup>34</sup>

Die dekonstruktive Pointe dieser Trope ist simpel: Durch die Proso-  
popöie wird eine imaginäre oder abwesende Person als sprechend oder  
handelnd vorgestellt, indem ihr ein Gesicht bzw. eine Maske gegeben  
wird (*prosopon poien*). Wenn die Person als rhetorische Maske erkannt  
wird, verliert sie ihren Status als Subjekt einer Stimme oder Handlung,  
deren Produkt und nicht deren Urheber sie ist. Der Protagonist einer  
Autobiografie ist demnach eine fiktive Person in mehrfacher Hinsicht.  
In der eigentlichen oder wörtlichen Bedeutung bezeichnet Person  
(*persona*) ganz einfach nur die Maske oder Larve eines Schauspielers.  
In der uneigentlichen oder übertragenen Bedeutung müssen dagegen  
zwei Erweiterungen unterschieden werden: einerseits die Rolle, die ein  
Schauspieler auf der Bühne darstellt, andererseits seine ‚Persönlichkeit‘  
oder sein ‚eigentlicher Charakter‘. Diese zweite Bedeutung der Person als  
‚Mensch‘ oder als das ‚Wesentliche im Menschen‘ ist jedoch eine rhetori-  
sche Täuschung bzw. Rückprojektion des modernen Personenbegriffs  
seit Kant auf frühneuzeitliche Verhältnisse, wie Manfred Fuhrmann an  
einem breiten Materialkorpus nachgewiesen hat.<sup>35</sup>

Diese begriffsgeschichtliche Korrektur macht deutlich, dass die Ver-  
bindung zwischen Darsteller und Dargestelltem sowie zwischen Ursache  
und Wirkung in der theatralischen Entwicklungsgeschichte des Ichs  
nicht natürlich oder motiviert, sondern künstlich und arbiträr ist. Die  
Anrufung einer  *fictio personae*, zum Beispiel eines ‚Ichs‘, muss also im-  
mer zugleich als ein Geben (Figuration) und ein Nehmen (Defiguration)  
des Gesichts verstanden werden. Im Moment der Gabe löscht sich das  
Gegebene selbst wieder aus. Am Anfang, so will es die Subjektphiloso-  
phie, soll ein ‚Ich‘ stehen, ein bestimmbares und unverstelltes Subjekt,  
dessen Leben die Darstellung bestimmt. Aber dieses ‚Ich‘, so will es die  
rhetorische Konzeption seiner Anrufung, muss immer wieder als eine  
Maske erkannt werden, die eine naive Identifizierung verhindert: „Wir  
nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine  
Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung  
davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das  
Leben hervorbringen und bestimmen?“<sup>36</sup>

34 De Man 1993, 140.

35 Vgl. Fuhrmann 1979.

36 De Man 1993, 132.

Dieser Bestimmung autobiografischen Schreibens als Programm einer Trope fügt de Man aber mit dem Begriff des ‚Mediums‘ und ‚den technischen Anforderungen‘ der Autobiografie noch eine weitere hinzu. Es geht um die unterschiedlichen Formate der Autobiografie, die unterschiedlichen Möglichkeiten und Begrenzungen autobiografischen Schreibens durch Brief, Tagebuch, Protokoll oder eben Feeds und Statusmeldungen in digitalen Medien.<sup>37</sup> Soziale Medien wie Facebook, Instagram oder Twitter können als solche Formate bestimmt werden, die im Medienverbund Internet realisiert werden und eine autobiografische Erzählung unter genau vorgegebenen Bedingungen ermöglichen.

Die traditionellen Topoi, die autobiografische Erzählungen strukturieren, werden so auf eine neue Weise in Szene gesetzt. Die Funktionalität und Vorgaben der jeweiligen Eingabemasken sowie die Anordnung und Vernetzung der eingegebenen Daten stellen eine Form zur Verfügung, in der das digitale Ich entworfen wird.<sup>38</sup> Die Verortung in einem Netzwerk von Freunden, die ihre autobiografischen Selbstentwürfe wechselseitig beobachten und kommentieren, führt einerseits zu einer gesteigerten Selbstbeobachtung und Selbstregulierung. Andererseits muss das nicht zwangsläufig konforme Ich-Entwürfe hervorbringen. Das andauernde Entwerfen und Umgestalten von Online-Profilen, das Liken, Kommentieren, Posten, Retweeten und Hochladen von nutzergeneriertem Content führt eben auch zu einem gesteigerten Bewusstsein für die Topik und die Programmatik solcher Entwürfe, mit denen versierte Nutzerinnen und Nutzer spielen können. Stefanie Sargnagel ist dafür ein gutes Beispiel, denn auch ihre scheinbar authentische Offline-Identität als Stefanie Sprengnagel ist nur eine Maske, die von einem autobiografischen Text generiert wird. Bereits der „Steckbrief“ von Sprengnagels Facebook-Profil, der die biografischen Eckdaten wiedergibt, enthält fingierte Elemente. Als Studienort wird hier beispielsweise nicht die Akademie der bildenden Künste, sondern die Burschenschaft Hysteria genannt, die Sargnagel 2016 als feministisches Satireprojekt mitbegründet hat. Die Suche nach der echten Stefanie Sprengnagel mündet immer wieder in der Erkenntnis, dass keine der Ich-Erzählungen der Autorin sich als ‚authentischer‘ oder ‚echter‘ als die anderen bestimmen lässt.

---

<sup>37</sup> Vgl. Wilhelms 2017.

<sup>38</sup> Vgl. Wiedemann 2011, 162–168; McNeill 2012, 75–76.

## 3. ANTIBILDUNGSROMAN

Sargnagels Spiel mit unterschiedlichen autobiografischen Masken lenkt den Fokus weg von individuellen Befindlichkeiten oder subjektiven Erfahrungen und stattdessen auf generationelle, klassen- oder milieuspezifische Themen und Problemlagen. Die Autorin ist nach eigenen Angaben in den „Slums von Wien“ aufgewachsen.<sup>39</sup> Ihre proletarische Herkunft wird nicht nur in den Posts, sondern auch in den Epitexten rund um die Publikationen klischeehaft überspitzt.<sup>40</sup> Das Videoporträt, mit dem sie sich 2016 beim Ingeborg-Bachmann-Preis vorstellte, enthält folgende Kurzbiografie:

Mein Name ist Stefanie Sargnagel. Meine Mutter fand mich 1986 in der Hofer Filiale Bergsteiggasse zwischen den Aufbackbroten. Sie nahm mich mit nach Hause und zog mich mit viel Liebe auf. Ich habe nie eine Schule besucht und durfte stattdessen den ganzen Tag fernsehen. Tom Turbo und die Hero Turtles prägten mein Weltbild. Mein Lieblingsturtle war Shredder [...].<sup>41</sup>

Sargnagels Lieblingsfigur Shredder ist der erklärte Feind der Hero Turtles. An die Stelle einer nachahmenswerten Identifikationsfigur tritt ein Bösewicht, an die Stelle von klassischen Erziehungsformaten und -medien der Fernseher. Diese negative Bildungsgeschichte erscheint allerdings nicht als Defizit, sondern wird ganz im Gegenteil als Vorzug gegenüber bürgerlichen Bildungsbiografien bewertet: „21.12.2014 Mein Lieblingshobby als Kind war Fernschaun. Ich habe mindestens fünf Stunden am Tag ferngesehen. Die Kinder ohne Fernseher taten mir unheimlich leid. Sie hatten irgendwie keine Ahnung von nichts.“<sup>42</sup>

Die ausgestellte Bildungsferne der Autorin korrespondiert mit einer ebenso offensiv zur Schau getragenen Ambitionslosigkeit. Klassische

---

<sup>39</sup> Sargnagel 2016a, o. S.

<sup>40</sup> Unter Epitexten versteht man alle Mitteilungen, die außerhalb eines Werks angesiedelt sind, aber dennoch zu dessen Beiwerk gehören: Briefe, Gespräche, Interviews, Lesungen, Tagebücher und ähnliches. Siehe dazu Genette 2001, S. 328–384.

<sup>41</sup> Sargnagel 2016b.

<sup>42</sup> Sargnagel 2015, 168.

Autobiografien hatten vornehmlich individuelle Bildungsgeschichten zum Gegenstand.<sup>43</sup> Ähnlich wie in der Poetologie des Bildungsromans wurden dabei berufliche Erfolgs- und Aufstiegsgeschichten mit charakterlichen Reifungsprozessen enggeführt. Das Telos lag gleichermaßen in der moralischen „Perfektibilität“ und der geglückten Sozialisierung der Protagonisten.<sup>44</sup> Diese traditionellen Erzählmuster werden bei Sargnagel ins Gegenteil verkehrt. Die Facebook-Posts dokumentieren ein Leben, das „genau wie mit 15“ ist, „nur mit mehr Essen gehen“.<sup>45</sup> Erwachsen zu werden, stellt für die „Generation Callcenter“<sup>46</sup> ebenso wenig eine Option dar wie eine Karriere. Bereits im Februar 2010 schreibt Sargnagel: „Ich finde, Erfolg würde die Pointe in meiner Biografie kaputt machen.“<sup>47</sup> Vier Jahre später hat sich der Vorsatz kaum verändert: „29.9.2014 Ich mache besser kein Diplom an der Kunstuni, das würde nur meinen Loserlebenslauf beschmutzen.“<sup>48</sup> Das Glück der Callcenter-Tätigkeit besteht in erster Linie darin, das Langzeitstudium und den damit verbundenen Lebensstil aufrecht zu erhalten und nicht in das Erwachsenenalter und die Berufstätigkeit eintreten zu müssen: „Ich liebe meinen Job – es ist pure Selbstverwirklichung als gesellschaftlicher Versager.“<sup>49</sup> Dieses Narrativ ändert sich auch nicht in dem Moment, als Sargnagel als Schriftstellerin Erfolg hat. Das „Ausdenken von Geschichten“, so die Selbstbeschreibung in der dritten Buchpublikation, überlasse sie lieber Leuten, „die das können oder gerne tun. Trotzdem freue ich mich immer über das Interesse oder auch das Geld, das mir aufs Konto überwiesen wird, damit ich mir ganz viele Zigaretten und Biere davon kaufen kann.“<sup>50</sup>

Es wäre allerdings verfehlt, diese Absage an eine Karriere und eine feste Stelle lediglich als Kritik an der „Leistungsgesellschaft“ oder als Klage über die Lebenssituation der „jungen Generation in der globalisierten Welt“ zu verbuchen.<sup>51</sup> Sargnagels distanzierter Blick auf das

---

**43** Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, 158–159.

**44** Vgl. Voßkamp 1992a; Voßkamp 1992b.

**45** Sargnagel 2013, 50.

**46** Sargnagel 2016a, 10.

**47** Sargnagel 2013, 32.

**48** Sargnagel 2015, 111. Im Unterschied zur Buchversion lautet die Statusmeldung bei Facebook: „ich sollte vielleicht gar kein diplom an der bildenden machen, das würde nur meinen outlaw-lebenslauf versauen“.

**49** Sargnagel 2013, 60.

**50** Sargnagel 2016a, 11.

**51** Sonali 2018, 204.

‚Erwachsenenleben‘ hat mindestens eine doppelte Stoßrichtung. Sie dient einerseits der Abgrenzung von „verstreberten Jungautorinnen“,<sup>52</sup> die über die sozialen Medien ihre Bildungsbeflissenheit sowie ihre moralische Selbstzufriedenheit ausstellen. Der Gegensatz lautet dabei Facebook gegen Twitter: „19.4.2015 Twitter is mir zu Poser-mäßig. Alle so auf: ‚Ich hab eine MEINUNG, weil ich lese jeden Tag die ZEITUNG. Ich hab irgendwas studiert, deshalb bin ich so KRITISCH. Mach grad mein PHD. Hab immer lauter 1er.‘“<sup>53</sup> Diesem kritisch-informierten, moralisierenden Habitus begegnet Sargnagel mit einer Skepsis gegenüber jeder Form von Ehrgeiz und einer betonten Amoralität. Statt ein kritisches Bewusstsein nach außen zu tragen, werden die eigenen Untugenden kultiviert: „Mit dem Betrag auf meinem Konto steigen interessanterweise auch mein Geiz und meine Habgier“, lautet eine Statusmeldung vom 11.3.2014.<sup>54</sup> Analog dazu heißt es in einem Post vom 4.10.2015: „Je älter ich werde, desto mehr macht mich Macht an. Mhhh... Macht.“<sup>55</sup> Der Ton dieser Statusmeldungen macht andererseits aber auch deutlich, dass Sargnagels Polemiken selten einseitig verurteilen und diskreditieren. Es gibt keinen überlegenen moralischen Standpunkt, von dem ausgehend gesprochen wird, sondern die Beiträge entwickeln ihr Potenzial zuallererst aus einer selbstdistanzierten Haltung. Die Euphorie, die ein „Job unter dem Mindestlohn“ bereitet, wird etwa als Indiz dafür gewertet, dass „vielleicht mehr Erfolgserlebnisse im Leben“ nötig sind.<sup>56</sup> Und die Begeisterung der Callcenter-Mitarbeiterin Stefanie Fröhlich über das Urlaubsgeld ist das Glück eines „happy slave“.<sup>57</sup>

Diese ambivalente Verbindung von Kritik und Ironie lässt sich auch an Sargnagels politischen Posts nachvollziehen. Seit dem ersten Höhepunkt der europäischen Migrationskrise im Jahr 2015 engagierte sich Sargnagel in der Flüchtlingshilfe – unter anderem, indem sie Flüchtlinge mit dem Auto von Ungarn nach Wien brachte. Dieses Engagement schlug sich auch in den Facebook-Statusmeldungen nieder, deren Inhalte sich zunehmend dem tagespolitischen Geschehen zuwandten. Die Statusmeldungen aus den Jahren 2015 bis 2017 richteten sich vornehmlich gegen die populistischen Drohszenarien der österreichischen Rechten: „8.9.2015

---

**52** Sargnagel 2015, 95.

**53** Sargnagel 2015, 237.

**54** Ebd., 24.

**55** Sargnagel 2017, 62.

**56** Sargnagel 2013, 44.

**57** Sargnagel 2015, 57.

Wir haben gestern wieder Wirtschaftsflüchtlinge von Ungarn nach Wien gefahren, damit sie aus Österreich ein Kalifat machen.“<sup>58</sup> Auch die Logik rechter Verschwörungstheorien wird in den Statusmeldungen parodiert, indem die Migration konsequent zur Ursache allen Übels erklärt wird: „6.8.2015 Ich glaub nicht, dass es ein Zufall ist, dass so viele Afrikaner nach Österreich kommen und plötzlich hamma 40 Grad!“<sup>59</sup>

Zugleich sind die Facebookposts aber immer auch gegen das eigene Milieu gerichtet. Das exzessive Posten von „helfies“ – Selfies mit Geflüchteten – wird ebenso persifliert wie die „emotionale Mitgenommenheit“ und Betroffenheit von Journalisten und Flüchtlingshelfern. So lautet etwa eine Statusmeldung, die als „Social-Media-Text über Begegnungen mit Flüchtlingen“ angekündigt wird: „Ein Flüchtlingskind schaut mich mit großen Augen an, meine Kehle schnürt sich zu, Tränen laufen mir übers Gesicht, ich breche zusammen, das Kind muss mich reanimieren, seine Mutter tröstet mich, ich rieche an ihren seit Wochen ungewaschenen Haaren und schluchze, weil es mir so gutgeht und ihnen so schlecht.“<sup>60</sup> Die Geschichte betreibt eine Inversion der Rollen, indem das Flüchtlingskind und seine Mutter die ehrenamtliche Helferin medizinisch und psychologisch betreuen müssen.

Indem Sargnagel sich selbst zur Protagonistin fingierter Geschichten macht, ermöglicht sie eine distanzierte Außenperspektive auf ihre Online-Persona – selbst da, wo es erklärtermaßen um das politische Engagement der Autorin geht. Die Beantwortung der Frage, wie die Statusmeldungen ‚richtig‘ zu interpretieren sind und welche Aussagen die ‚eigentliche‘ Meinung der Autorin widerspiegeln, wird immer wieder durchkreuzt und erschwert. Der Grund dafür liegt nicht bloß in dem Spiel mit unterschiedlichen Rollen und Masken, sondern auch in der Form und Zeitlichkeit der Statusmeldungen selbst, die beständig die Möglichkeit enthalten, dass etwas Gesagtes im nächsten Moment revidiert werden könnte.

#### 4. DAS FRAGMENTARISCHE ICH

Sargnagels erste Buchpublikation *Binge Living* trägt den Untertitel „Call-center-Monologe“. Diese Gattungsbezeichnung ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Denn zum einen handelt es sich bei den Telefonaten

---

<sup>58</sup> Sargnagel 2017, 37.

<sup>59</sup> Ebd., 27.

<sup>60</sup> Ebd., 36.

der Rufnummernauskunft offensichtlich um Dialoge. Zum anderen sind keineswegs nur diese Telefongespräche, sondern auch eine Vielzahl weiterer Statusmeldungen von Stefanie Sargnagel in dem Buch versammelt, die mit der Tätigkeit von Stefanie Fröhlich im Callcenter auf den ersten Blick nichts zu tun haben. Auch bei den Facebook-Posts handelte es sich ursprünglich um eine dialogische Kommunikation. Erst mit der Buchpublikation wurden sie zu Monologen gemacht, die keine Rückkopplung mehr vorsehen. Wenn diese Statusmeldungen gemeinsam mit den Rufnummern-Dialogen nachträglich unter dem Begriff „Callcenter-Monologe“ zusammengefasst werden, lässt das darauf schließen, dass es zwischen der Kommunikation im Callcenter und bei Facebook strukturelle Parallelen gibt.

Das Callcenter, wie es bei Sargnagel charakterisiert wird, ist „ein Ort der Dysfunktion“ und der „gescheiterten Kommunikation [...], der es nicht ermöglicht, Informationen zu erfragen und Verbindungen herzustellen“.<sup>61</sup> Die Telefonate zwischen Stefanie Fröhlich und den Anrufern zeichnen sich durch wechselseitiges Missverstehen aus:

30.6.2012 „Rufnummernauskunft, Steffi Fröhlich,  
was kann ich für Sie tun?“

„Ich brauche den Chinesen aus Purgstall.“

„Purgstall an der Erlauf?“

„Genau.“

„Hm, ich finde jetzt kein Chinarestaurant in Purgstall an der Erlauf eingetragen. Ich kann noch im Internet nachschauen.“

„Ja, bitte, stimmt, vielleicht hat er ja ein Chinarestaurant.“<sup>62</sup>

17.12.2012 „Rufnummernauskunft, Steffi Fröhlich,  
was kann ich für Sie tun?“

„Hallo uns ist unsere Katze weggelaufen und jetzt hätte ich gerne die Nummer vom Katzenfänger.“

„Tut mir leid, der ist grad mit dem Rattenfänger auf Wanderschaft im Fantasieland.“<sup>63</sup>

Callcenter-Telefonate sind monologisch, weil es sich um einen Redemodus handelt, der gerade nicht auf Austausch und gegenseitiges Verstehen

---

<sup>61</sup> Gaderer 2019, 392.

<sup>62</sup> Sargnagel 2013, 115–116.

<sup>63</sup> Ebd., 147.



abzielt. Die Gesprächspartner kommunizieren konsequent aneinander vorbei. Diese monologische Struktur teilen die Facebook-Mitteilungen insofern, als es sich auch hier um eine Kommunikation handelt, in der vieles „uneindeutig“ formuliert ist, Dinge nicht erklärt, erläutert oder begründet, sondern „in der Schwebe“ gehalten werden.<sup>64</sup> Viele von Sargnagels Statusmeldungen haben zudem einen aphoristischen und fragmentarischen Charakter. Sie sind als Konstativsätze formuliert, die darauf verzichten, Kausalzusammenhänge herzustellen und das Gesagte einzuordnen oder ausführlich zu erklären. Zumindest der Form nach zielen sie nicht auf Anschlusskommunikation, sondern stehen abgeschlossen für sich.

Im Übergang von der Online-Statusmeldung zur Buchpublikation wird dieser Effekt bezeichnenderweise noch verstärkt bzw. allererst hergestellt. Die gedruckten Statusmeldungen von Stefanie Sargnagel haben tendenziell einen unpersönlicheren Ton und eine allgemeinere Form als die ursprüngliche Online-Fassung. So lautet ein Facebookpost vom 27.9.2014 im Original: „Wie mein Leben wohl aussehen würde, wenn ich nicht alles komplett falsch gemacht hätte?“ Auf Sprengnagels Facebook-Profil wurde diese Frage mehrfach geliked und auch kommentiert. Für die publizierte Fassung wurde der Satz umgeschrieben: „Wie mein Leben wohl aussehen würde, wenn ich ‚alles richtiggemacht‘ hätte.“<sup>65</sup> Nicht nur wird aus der Frage hier ein Aussagesatz, sondern vor allem verwandelt sich die persönliche Feststellung, alles im Leben falsch gemacht zu haben, in der gedruckten Version in einen impliziten Kommentar über Fremderwartungen, von denen sich die Verfasserin durch die Anführungszeichen indirekt distanziert.

Diese Entpersonalisierung ist kein Einzel- oder gar Zufall. Was auf Facebook noch als offene Frage, als Bemerkung über die eigene Biografie oder als persönliche Meinung ausgewiesen wird, ist im Buch oft zu einer feststehenden Behauptung geworden. Eine Statusmeldung lautet online: „Ich find das irgendwie nervig, wie bei [sic] veganismuskritiker auf nährstoffmangel pochen, als würde die leberkäsenergydrink restgesellschaft total optimal mit allen nährstoffen versorgt werden...“. Offline, in der Buchfassung, wurde der Wortlaut verändert: „Die Menschen machen sich immer große Sorgen über den Nährstoffmangel von Veganern, weil sie denken, dass man mit Leberkässemeln und Energydrinks immer

---

<sup>64</sup> Baecker 2011, 123.

<sup>65</sup> Sargnagel 2015, 110.

optimal mit allen Nährstoffen versorgt ist.“<sup>66</sup> Auch hier ist ein ursprünglich noch als subjektive Position markierter Satz zu einem allgemeinen Aussagesatz geworden. Während die Kritik an den Kritikern des Veganismus ursprünglich hypothetisch und im Irrealis formuliert ist („als würde...“), besteht in der gedruckten Fassung kein Zweifel mehr an deren Motiven („weil sie denken“).

Mit diesem Verfahren steht Sargnagel in einer Tradition der Fragmentliteratur, in der das einzelne Fragment stets eine abgeschlossene Setzung darstellt, die einem „Prinzip der Verdichtung“ folgt,<sup>67</sup> und ohne chronologischen Zusammenhang, argumentative „Herleitungen“ oder Relativierungen auskommt.<sup>68</sup> In der romantischen Fragmentliteratur wurden im Übergang vom ersten Entwurf bzw. von der persönlichen Notiz zum gedruckten Fragment subjektive Meinungen oder Befindlichkeiten häufig aus dem Text herausgekürzt.<sup>69</sup> Der allgemeingültige, apodiktische Charakter, den Fragmente besaßen, schloss die Möglichkeit alternativer Sichtweisen oder relativierender Einwände aus. Deshalb wurde das, was ursprünglich abwägend oder fragend formuliert war, in gedruckten Fragmenten herausgekürzt und durch Aussagesätze ersetzt, die keinen Zweifel mehr offenließen. In der romantischen Poetik sollte dadurch ein fragmentarisches Bewusstsein zum Ausdruck gebracht werden, das die Welt und das eigene Selbst jeweils nur moment- und bruchstückhaft erfahren kann. Die Erkenntnis des sogenannten „Absoluten“ – der Einheit zwischen der Vorstellung und den Dingen – befindet sich demnach in einem permanenten Aufschub. Diese Poetik eines „zerrissenen“ Subjekts<sup>70</sup> ist allerdings gerade kein transzendentaler Zustand, sondern das Ergebnis textueller Strategien, die den Rezipienten eine stärkere hermeneutische Aktivität abverlangen. Denn je weniger die Texte erläutern und erklären, je pointierter und apodiktischer sie formuliert sind, desto mehr ist das interpretative Geschick der Leser gefragt.

Analoge Beobachtungen lassen sich für Sargnagels Facebook-Literatur anstellen. Zunächst ist das Zusammenspiel von online und offline, von Internet- und Buchpublikation auffällig. Anders als in der romantischen Fragmentliteratur haben bei Sargnagel zwar auch die gedruckten Statusmeldungen noch häufig einen subjektiven, teilweise idiosynkratischen

---

66 Ebd.

67 Wagner-Egelhaaf 2005, 189.

68 Hoff 2002, 51.

69 Vgl. Thomalla 2020.

70 Frank 1992, 139.

Charakter. Doch da sie nicht mehr unmittelbar mit Antworten oder Kommentaren, sondern mit abwesenden Lesern rechnen, sind sie sehr viel weniger fragend, zweifelnd oder vorläufig formuliert. Hinzu kommt, dass biografische Ereignisse – wie etwa Begegnungen mit Personen, Trennungen, Studienabbrüche, Kündigungen, neue Tätigkeiten und Jobs – generell nicht narrativ eingeführt, sondern eher implizit thematisiert oder aber als bekannt vorausgesetzt werden. Die beginnende Beziehung mit dem Musiker Martin Witzmann wird beispielsweise nicht erzählt, sondern Witzmann taucht plötzlich als Figur mit eigenen Redebeiträgen auf: „Der Witzmann sagt [...]“.<sup>71</sup> Auch die Entscheidung, eine Psychotherapie zu machen, wird weder berichtet noch begründet, vielmehr lautet die erste Statusmeldung zu diesem Thema: „Ich kann keine Psychiater-Termine ausmachen, wenn sie alle nur Telefonnummern und keine E-Mail-Adressen haben.“<sup>72</sup> Durch diesen Verzicht auf narrative Elemente entsteht der Eindruck einer fragmentarischen Biografie, in der es keinen Kausalnexus und keine innere Entwicklung gibt. In der Buchfassung wird dieser Effekt durch das Fehlen zusätzlicher Kontextinformationen (Links und Bilder) noch verstärkt.

Während das Format des Facebook-Posts in der Forschung etwas voreilig als Ausdruck der „multiplen“ Identität des „postmodernen“ Subjekts gesehen wird,<sup>73</sup> lässt sich vor diesem Hintergrund mit Blick auf Sargnagels Statusmeldungen zeigen, dass deren dezentrierte Poetik im Zuge der Buchveröffentlichung noch verstärkt wird. Die unterschiedlichen Masken der Autorin, deren Meinungsäußerungen und Mitteilungen, sind kein unmittelbarer Ausdruck einer vorgängigen Identität, sondern das Produkt einer beständigen Arbeit am Text. Die Bücher stiften durch die Auswahl der Statusmeldungen sowie durch den begrenzten Zeitraum, den sie jeweils umfassen, zwar den Anschein konsistenter biografischer Teilabschnitte. Zugleich verstärken sie aber durch deren Überarbeitung den Eindruck, dass es sich hier um eine Figur handelt, der es nicht darum geht, Antworten zu erhalten oder verstanden werden zu wollen.

---

<sup>71</sup> So etwa in Sargnagel 2013, 30.

<sup>72</sup> Sargnagel 2017, 238.

<sup>73</sup> Sporer 2014, 282–283.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Baecker 2011** Baecker, Dirk: Nur die Ähnlichkeit unterscheidet uns. In: Leistert, Oliver / Röhle, Theo (Hrsg.): *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net.* Bielefeld 2011, 123–125.
- Business Standard 2014** People fake their image to look real on Facebook. In: *Business Standard*, 15. August 2014. [https://www.business-standard.com/article/pti-stories/people-fake-their-image-to-look-real-on-facebook-114081500368\\_1.html](https://www.business-standard.com/article/pti-stories/people-fake-their-image-to-look-real-on-facebook-114081500368_1.html) (2. Februar 2020).
- De Man 1993** de Man, Paul: *Autobiographie als Maskenspiel* (1979). In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main 1993, 131–146.
- Derrida 2000** Derrida, Jacques: *Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens* (1980). In: Derrida, Jacques / Kittler, Friedrich (Hrsg.): *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht.* Berlin 2000, 7–63.
- Frank 1992** Frank, Manfred: *Allegorie, Witz, Fragment, Ironie.* Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: Reijen, Willem van (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie.* Frankfurt a. M. 1992, 124–146.
- Fuhrmann 1979** Fuhrmann, Manfred: *Persona, ein römischer Rollenbegriff.* In: Marquard, Odo / Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Identität.* München 1979, 83–106.
- Gaderer 2019** Gaderer, Rupert: *Statusmeldungen. Stefanie Sargnagels Gegenwart sozialer Medien.* In: Halász, Hajnalka / Lörincz, Csongor (Hrsg.): *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen.* Bielefeld 2019, 385–403.
- Genette 2001** Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buchs* (1987). Frankfurt a. M. 2001.
- Giacomuzzi 2017** Giacomuzzi, Renate: *Der ‚soziale‘ Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle.* In: Böck, Sebastian u. a. (Hrsg.): *Lesen X.o. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart.* Göttingen 2017, 109–125.
- Goldmann 1994** Goldmann, Stefan: *Rahmenbedingungen der Autobiographie.* In: Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.* DFG-Symposium 1992. Stuttgart/Weimar 1994, 660–675.
- Haverkamp 2001** Haverkamp, Anselm: *Repräsentation und Rhetorik. Wider das Apriori der neuen Medialität.* In: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation.* Köln 2001, 77–84.
- Hoff 2002** Hoff, Ansgar Maria: *Das Poetische der Philosophie.* Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida. Alfter 2002.

- Holdenried 2009** Holdenried, Michaela: Biographie vs. Autobiographie. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien. Weimar 2009, 37–43.
- Lejeune 1994** Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt (1975). Frankfurt am Main 1994.
- McNeill 2012** McNeill, Laurie: There is no „I“ in Network. Social Networking Sites and Posthuman Auto/Biography. In: *Biography* 35/1 (2012), 65–82.
- Neumann 2013** Neumann, Bernd: Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie. Würzburg 2013.
- Niggel 1998** Niggel, Günter: Nachwort zur Neuausgabe. In: Ders. (Hrsg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. 2., um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage. Darmstadt 1998, 593–602.
- Raunig 2011** Raunig, Gerald: Dividuen des Facebook. Das neue Begehren nach Selbstzerteilung. In: Leistert, Oliver / Röhle, Theo (Hrsg.): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net. Bielefeld 2011, 145–160.
- Sargnagel 2013** Sargnagel, Stefanie: Binge Living. Callcenter-Monologe. Wien 2013.
- Sargnagel 2015** Sargnagel, Stefanie: Fitness. Wien 2015.
- Sargnagel 2016a** Sargnagel, Stefanie: In der Zukunft sind wir alle tot (2014). Berlin 2016.
- Sargnagel 2016b** Sargnagel, Stefanie: Videoporträt Bachmannpreis 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=2AAbkcUjZA> (02. Februar 2020).
- Sargnagel 2017** Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen. Hamburg 2017.
- Savastio 2014** Savastio, Rebecca: Facebook Is Fakebook as People Are Not Authentic Says Study. In: guardianlv.com, 14. August 2014. <https://guardianlv.com/2014/08/facebook-is-fakebook-as-people-are-not-authentic-says-study> (02.02.2020).
- Schabacher 2007** Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ *Über mich selbst*. Würzburg 2007.
- Schneider 1986** Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München 1986.
- Sonali 2018** Sonali, Jain: (Un-)Gleichzeitigkeiten in der Facebook-Literatur. In: Ulrich, Carmen (Hrsg.): (Un-)Gleichzeitigkeiten. München 2018, 201–210.
- Sporer 2014** Sporer, Elisabeth: Der Autor auf Facebook: Inszenierung im Sozialen Netzwerk. In: Kyora, Sabien (Hrsg.): Subjektform Autor. Bielefeld 2014, 281–303.
- Thomalla 2020** Thomalla, Erika: Der Autor als Fragment. Romantische Herausgeberschaft (Hardenberg, Schlegel, Tieck). Erscheint in: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hrsg.): Kollektive(s) Schreiben. München 2020.
- Voßkamp 1992a** Voßkamp, Wilhelm: Perfectibilité und Bildung. Zu den Besonderheiten des deutschen Bildungskonzepts im Kontext der europäischen

Utopie- und Fortschrittsdiskussion. In: Jüttner, Siegfried / Schlobach, Jochen (Hrsg.): Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt. Hamburg 1992, 117–126.

**Voßkamp 1992b** Voßkamp, Wilhelm: „Bildungsbücher“. Zur Entstehung und Funktion des deutschen Bildungsromans. In: Schöwerling, Rainer / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. München 1992, 134–146.

**Wagner-Egelhaaf 2005** Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2005.

**Wiedemann 2011** Wiedemann, Carolin: Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung. In: Leistert, Oliver / Röhle, Theo (Hrsg.): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net. Bielefeld 2011, 161–181.

**Wilhelms 2017** Wilhelms, Kerstin: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook). Heidelberg 2017.

**Wiesinger 2014** Wiesinger, Andreas: Narrativität und Literarizität in Social Networks am Beispiel von Facebook. In: Hackl, Wolfgang / Kupczynska, Kalina / Wiesmüller, Wolfgang (Hrsg.): Sprache, Literatur, Erkenntnis. Wien 2014, 476–490.

---

ADRIAN ROBANUS

## **THE WITCHER 3**

# Biografiexperimente im Computerspiel

*Als ich vor 16 Jahren die grandiosen und entscheidungsschweren Geschichten des Rollenspiel-Meisterwerks Planescape: Torment las, dachte ich mir, wie lange es wohl dauern wird, bis sich solche Geschichten nicht mehr nur in meinem Kopf abspielen, sondern wirklich erlebbar werden. Es hat genau 16 Jahre gedauert. Denn The Witcher 3 ist viel mehr als nur ein fantastisches Rollenspiel, es ist ein neuer Meilenstein und Maßstab für die Kunst des interaktiven Erzählens.<sup>1</sup>*

Heiko Klinge, GameStar-Rezendent

Das für diesen Band titelgebende Theaterstück, Max Frischs *Biografie: Ein Spiel*, spielt die in der Fiktion eröffnete Möglichkeit durch, das eigene Leben noch einmal anders zu leben. Im Imaginationsraum des Theaters werden die gewöhnlichen Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt, so dass mit verschiedenen Varianten eines Lebens experimentiert werden kann. Solche Experimente mit der Form der Biografie der Protagonist\*innen durchzuführen, ist im Computerspiel zum Normalfall geworden. Wie das eingangs angeführte Zitat von Heiko Klinge zeigt, befindet sich das Medium des Computerspiels hier in Bewegung. Die Weiterentwicklung selbstlernender KIs kann vielleicht in Zukunft ungeahnte

---

**1** Heiko Klinge im „Fazit der Redaktion“ in Graf 2015. Für wesentliche Anregungen zu diesem Artikel und Unterstützung durch detailgenaue Expertise in der *Witcher*-Welt danke ich Sebastian Kösters. Für die akribische und kritische Lektüre danke ich Livia Kleinwächter und Karena Weduwen.

Potentiale eröffnen, so dass Spiele wie *Planescape: Torment* (1999) und der „Meilenstein“ *The Witcher 3* (2015) zukünftig vermutlich nur als Schritte hin zu einer neuen Art virtueller Biografien gelten. Insofern handelt es sich hier auch um ein Experimentierfeld mit offenem Möglichkeitshorizont.

*The Witcher 3* bildet den Gegenstand dieser Untersuchung. Es handelt sich um ein Open-World-Rollenspiel.<sup>2</sup> Für diese Gattung lassen sich zunächst typische Eigenschaften benennen, die auch für andere Medien und Computerspiele relevant sind, aber hier eine besonders große Rolle spielen: Erstens unterscheiden sich alle virtuellen Biografien von Avataren<sup>3</sup> je nach Spieler\*in in vielen Details. Zweitens ist es möglich, die fiktive Biografie der Spielfigur durch teilweises oder ganzes Wiederspielen jeweils anders verlaufen zu lassen. Drittens bieten insbesondere neuere Computerspiele Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb des Spiels, die zu individuell verschiedenen Verläufen der Handlung führen. Außerdem besteht bei dieser Form ein besonderer Zusammenhang von virtuellen Figuren- und realen Spieler\*innenbiografien.

Computerspiele<sup>4</sup> sind inzwischen fest etablierter Bestandteil des Spektrums kultureller Aktivitäten, was sich schon quantitativ nachweisen lässt: Der Umsatz der Computerspielindustrie ist dabei, den Umsatz der

**2** Zur Frage der Computerspielgattungen, ihrer Bestimmung und ihrer Eigenheiten vgl. Beil 2015. Eine ‚open world‘ ist eine virtuelle Welt, in der man sich innerhalb der Grenzen der Welt frei bewegen kann – und nicht durch das Spieldesign dazu gezwungen ist, das Spiel in einer relativ klar vorgegebenen Reihenfolge durchzuspielen.

**3** Vgl. Beil/Rauscher 2018. Avatare sind Spielfiguren bei Spielen, in denen eine handelnde Figur im Vordergrund steht, insbesondere bei Ego-Shootern oder Rollenspielen; etwa der gleichnamige „Avatar“ aus der Ultima-Serie. Man könnte darüber nachdenken, ob man den Begriff des Avatars auch gendern sollte, aber da der Begriff auch nichtmenschliche Akteur\*innen umfasst und daher kaum geschlechtsspezifisch festgelegt ist, habe ich mich hier dagegen entschieden.

**4** Im folgenden Artikel wird der Begriff des Computerspiels als generischer Terminus für verschiedene Sorten digitaler Spiele genutzt, also auch Konsolenspiele. Eine exakte medien-spezifische Analyse müsste hier sicher weiter unterscheiden, aber die im vorliegenden Artikel beschriebenen Charakteristika des Computerspiels erstrecken sich über alle diese Formen. Die Beispiele, insbesondere was die Steuerung angeht, beziehen sich auf die Playstation-Variante von *The Witcher 3*. Der volle Name des Spiels lautet *The Witcher 3: Wild Hunt*, zur besseren Lesbarkeit wurde das im Text als *The Witcher 3* abgekürzt. Das grundsätzlich Gesagte gilt auch für die beiden Erweiterungen *Hearts of Stone* und *Blood and Wine*.



Filmindustrie zu überholen.<sup>5</sup> Auch die Theoretisierung des Computerspiels, seiner Ästhetik und seiner Gattungen ist in den Kultur- und Medienwissenschaften heute fest etabliert.<sup>6</sup> Neuerscheinungen wichtiger Spiele werden inzwischen auch im Feuilleton renommierter Zeitungen rezensiert.<sup>7</sup> Die Game Studies haben sich vielfach, ausgehend von etablierten Forschungsansätzen der Literatur- und Medienwissenschaften, eigenständige Beschreibungskategorien erarbeitet, um ihren Gegenstand angemessen erfassen zu können. Dazu gehören etwa die Fortführung und Umformulierung von Fragen der Narratologie,<sup>8</sup> die Rezeptionsästhetik,<sup>9</sup> aber auch die Schärfung medien-spezifischer Begriffe wie das Interface<sup>10</sup> oder der Avatar.<sup>11</sup>

Die Frage nach einem spezifischen Biografiebegriff für das Computerspiel spielt in den Game Studies jedoch in der Forschung bisher eher eine marginale Rolle. Untersuchungen hierzu kommen häufiger aus dem Bereich der Pädagogik und Psychologie.<sup>12</sup> Im Folgenden werden zunächst einige Spezifika der Computerspielbiografie herausgearbeitet, die dazu dienen sollen, näher zu bestimmen, inwiefern es sich bei *The Witcher 3* um ein Beispiel experimenteller Biografie handelt. Zweitens wird die Funktion von Entscheidungsstrukturen für biografisches Handeln im Spiel erörtert. Drittens wird die Frage der Handlungsfreiheit in einer virtuellen Biografie anhand von *The Witcher 3* diskutiert. Schließlich rücken viertens die Kritiken des Spiels und der darin enthaltene Erlebnisbegriff in den Fokus.<sup>13</sup> Dabei wird sich zeigen, dass die fiktive Biografie des Avatars als individuelles Erlebnis gewertet wird und das Computerspiel daher als

---

**5** Vgl. N. A. 2019.

**6** Vgl. Sachs-Hombach/Thon 2015; Beil/Hensel/Rauscher 2018; Feige/Ostritsch/Rautzenberg 2018.

**7** Vgl. hierzu die Rezension von Eike Kühl zum hier analysierten Spiel *The Witcher 3* auf *Zeit Online*: Kühl 2015.

**8** Vgl. Thon 2015. Dieser stellt deutlich heraus, dass die besondere Aufgabe der Game Studies darin besteht, den ludischen Anteil der Spiele über die narrativen Elemente nicht in den Hintergrund geraten zu lassen, bzw. beide angemessen in die Analyse einzubeziehen.

**9** Vgl. Fahlenbrach/Schröter 2015.

**10** Vgl. Schemer-Reinhard 2018.

**11** Siehe Fußnote 2.

**12** Vgl. Lippuner 2018.

**13** Da es sich um ein Single-Player Spiel handelt, bleiben in diesem Artikel biografische Elemente, die sich auf soziale Interaktion mit anderen Spieler\*innen beziehen, etwa in sogenannten Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPGs), außer Betracht. Vgl. hierzu aber Simon/Boudreau/Silverman 2009.

Medium gilt, das die biografischen Erfahrungen der Spieler\*innen in besonderer Weise prägt.

## 1. COMPUTERSPIEL UND BIOGRAFIEFORSCHUNG

In der Literaturwissenschaft ist es üblich, mit einem weiten und mit einem engen Biografiebegriff zu operieren. Bei einem engen Biografiebegriff geht es um Texte, in denen die Lebensgeschichte einer historischen Person (re-)konstruiert wird. Bei einem weiteren Biografiebegriff handelt es sich generell um in Texten erzählte Lebensgeschichten. Für die Analyse von Computerspielen ist der enge Biografiebegriff eher unbrauchbar, da in Spielen in der Regel keine historischen Biografien nachgespielt werden. Der weite Begriff dagegen trifft für eine Vielzahl von Computerspielen zu. Allerdings gibt es Genres, etwa Strategiespiele, in denen die Biografie der Spieler\*innenfigur deutlich unwichtiger ist als beispielsweise in sogenannten Ego-Shootern: Diese erzählen seit *Half Life* (1999) in verschiedenen Varianten die Biografien einzelner Figuren. Gleiches gilt für Rollenspiele wie das hier im Zentrum stehende *The Witcher 3*.

Die Einsicht in die durchlässigen Grenzen zwischen Biografie und Fiktion, die in der Biografiethorie vielfach diskutiert wurde, ist wiederum ein sinnvoller Anknüpfungspunkt für die Game Studies. Dass Biografiefor- schung sich sowohl mit fiktiven als auch mit Personenbiografien beschäftigt, ist auf die kulturhistorisch enge Verflechtung der damit verbundenen Erzählweisen zurückzuführen. Ein berühmtes Beispiel sind die Autobiografien des 18. Jahrhunderts und deren enger Zusammenhang mit der Gattungsgeschichte des Romans.<sup>14</sup> Sobald man sich auf die Formseite der Biografik begibt, geht es weniger um die Frage, ob Lebensereignisse nachweislich stattgefunden haben, sondern vielmehr darum, wie von diesen erzählt wird: was wird ausgelassen, werden Kausalmotivationen hergestellt, wie werden Ereignisse in Verbindung zueinander gesetzt, gibt es eine Teleologie? Es geht also um die Frage, wie eine Lebensgeschichte narrativ geformt wird.<sup>15</sup>

Das hier untersuchte Spiel *The Witcher 3* repräsentiert einen fiktiven Charakter, den Hexer Geralt, in einer fiktiven Welt. Von experimenteller Biografie zu sprechen, heißt hier zunächst, zu fragen, wie mit dem fiktiven Lebenslauf Geralts experimentiert wird. Einerseits zeigt sich

<sup>14</sup> Vgl. Pfothenhauer 1987.

<sup>15</sup> Vgl. Wagner-Egelhaaf 2019. Grundlegend zur Form der Biografie vgl. auch den Beitrag von Günter Blamberger in diesem Band.

exemplarisch, dass insbesondere Rollenspiele grundsätzlich andere mediale Möglichkeiten bieten, Lebensläufe zu erzählen, als Prosa, Theater und Film. *The Witcher 3* lässt sich also als ein Beispiel für das biografische Experimentierfeld eines jüngeren Mediums verstehen. Andererseits gilt speziell dieses Spiel aber auch innerhalb der Computerspielgeschichte als Wendepunkt im Hinblick auf die Gestaltungsspielräume der Spieler\*innen. Auch in dieser Hinsicht hat es experimentellen Charakter.

Aber, so soll im Folgenden argumentiert werden, im Computerspiel wird besonders deutlich, dass jeder Spielverlauf die Engführung der Biografie des Avatars mit der Spieler\*innenbiografie bedeutet. Solche Engführungen gibt es auch bei anderen identifikatorischen Phänomenen, etwa in Romanen oder Serien. Doch im Computerspiel ist die Koppelung noch enger und auf haptische Weise intensiviert: Wenn Spieler\*innen den linken Stick des Controllers nach links bewegen, so bewegt sich die Spielfigur Geralt im Spiel selbst nach links, wenn sie ihn nach rechts bewegen, so bewegt sich auch der Avatar nach rechts. Dieses sehr basale Beispiel lässt sich auf die These ausweiten, dass ein Spezifikum des Computerspiels in der besonders engen Verflechtung von fiktionaler Welt und Realwelt der Spieler\*innen besteht.<sup>16</sup>

Wie bereits angedeutet, ist die Verflechtung aber ebenso durch die grundlegende mediale Verfasstheit des Computerspiels bedingt. Das Interface – also hier etwa der Controller der Konsole – bildet die greifbare Schnittstelle zwischen Fiktionsraum und Lebenswelt, an der die Spielhandlungen ausgeführt werden. Dies legt nahe, dass sich die Performativitätsforschung als Beschreibungsansatz zur biografischen Dimension von Computerspielen eignet. Deren „Handlungs- und Gebrauchsorientierung impliziert auch, dass Performativität nicht einfach heißt, dass etwas getan wird, sondern dass ein Tun aufgeführt wird, dass *Ausführen* immer auch *Aufführen* heißt“.<sup>17</sup> Dabei wird „die Hervorbringung von Sinn [...] maßgeblich auch von der medialen und materialen Verfasstheit

---

**16** Zu den Termini von Involvement, Immersion und Interaktivität, die in der Forschung zur Beschreibung dieser Verflechtung genutzt werden vgl. Neitzel 2018. Zur biografischen Relevanz der Spiele gehört auch ein sehr grundlegender Faktor: Lebenszeit. Ein sehr groß angelegtes Open-World-Spiel wie *The Witcher 3* erfordert so viel Lebenszeit, dass es unausweichlich zum Teil der Lebenswelt der Spieler\*innen wird. Das lässt sich freilich auch schon für die Lesesucht des 18. Jahrhunderts oder das Binge Watching des 20. und 21. Jahrhunderts feststellen.

**17** Kolesch 2009, 46.

der jeweiligen symbolischen Ordnung, von den nicht-sinnhaften Verkörperungsbedingungen von Sinn geprägt“.<sup>18</sup>

Der Fokus auf die Performanz bedeutet also in jedem Fall einen Fokus auf den Handlungsvollzug. Dieser Ansatz lässt sich gleichermaßen in der gegenwärtigen germanistischen Literaturwissenschaft beobachten: Dort gibt es momentan ein großes Interesse am Lesen als praktischem Akt. Anschließend sowohl an ältere rezeptionstheoretische Ansätze als auch an jüngere praxeologische Zugangsweisen stellt sich die Frage, wie man eigentlich den konkreten Umgang mit Texten, also die Lesepraxis, angemessen beschreiben kann.<sup>19</sup> Computerspielen ist ebenfalls und in besonderem Maße ein Handlungsvollzug, der wesentlich von dessen medialen Gegebenheiten geprägt ist.

Das Interface ermöglicht hier einen doppelt stattfindenden Akt biografischen Handelns, der einerseits im fiktionalen, andererseits im lebensweltlichen Raum stattfindet. Denn die „virtuellen Handlungen“ als Aktionen innerhalb des Spiels verschmelzen in der Immersion der Spieler\*innen mit der „reale[n] Tätigkeit des Spielens“;<sup>20</sup> in der eine Vielzahl von Transferprozessen abläuft. Ein Beispiel aus *The Witcher 3* wäre das Drücken der linken Richtungstaste, um eine Samum-Bombe auszuwählen, das Loslassen dieser Taste, um das Menü zu schließen, die Betätigung des rechten Sticks, um die Spielfigur zu bewegen und das Drücken der Taste R2, um die Samum-Bombe zu werfen. In der versprachlichenden Rückschau wird aber in der Regel der instrumentelle Zwischenschritt des Handelns ausgeblendet und eine derartige Handlung zum Beispiel so beschrieben: „Ein riesiges Steinmonster etwa jagt nach Klang, und wir können es mit dem Knall einer Bombe von uns weglocken.“<sup>21</sup> In der populären Rezeption in Spielezeitschriften und in Selbstbeschreibungen von Spieler\*innen werden die Übertragungsakte des Interface, etwa Besonderheiten der Steuerung, in der Regel nur

---

**18** Ebd.

**19** In der Literaturwissenschaft hat eine lange Tradition der Hermeneutik versucht, gerade die materiellen und kontingenten Rezeptionsbedingungen auszuschalten, um zu einem Sinn jenseits solcher Zufälligkeiten zu gelangen. Die aktuelle Leseforschung ist dabei, im Rückgriff auf Ansätze etwa von Roland Barthes, ein dynamischeres Konzept des Lesens herauszuarbeiten, das sicher ebenfalls als individueller Handlungsvollzug gewertet werden muss (vgl. Hagenhoff/Kuhn 2019).

**20** Ostritsch 2018, 79.

**21** Weber 2016.

beiläufig oder separat thematisiert.<sup>22</sup> Ein biografisches ‚Ich‘ oder ‚Wir‘ überführt das im Computerspiel vermittelt Erlebte häufig in entsprechende autobiografische Formulierungen.

## 2. ENTSCHEIDUNGSSTRUKTUREN UND BIOGRAFISCHES HANDELN IM COMPUTERSPIEL

Ausgehend von diesen grundlegenden Überlegungen soll jetzt der Fokus auf einer besonderen Form liegen, die die Avatarbiografie des untersuchten Spiels wesentlich mitbestimmt. Es handelt sich um das Maß an Entscheidungsfreiheit<sup>23</sup> innerhalb neuerer Spiele. Ein wichtiger Stichwortgeber der Spieltheorie, Johan Huizinga, betont: „In der Sphäre eines Spiels haben die Gesetze und Gebräuche des gewöhnlichen Lebens keine Geltung“.<sup>24</sup> Angelehnt an die Autonomieästhetik der Klassik und Romantik ist das Spiel so als heterotopischer Raum charakterisiert, der strikt seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Dieses Charakteristikum aufgreifend, ist es möglich, Spiele als Räume zu denken, in denen bestimmte Grenzen, die der Handlungs- und Entscheidungsfreiheit im realweltlichen Leben gesetzt sind, überschritten werden.

Die Reversibilität des Todes und die Rückkehr zu gespeicherten Spielständen ist hierfür ein einschlägiges Beispiel aus dem Computerspiel. Ein wesentlicher Unterschied zwischen realweltlichem biografischem Handeln und den biografischen Entscheidungen innerhalb des Spiels liegt bei der Wiederholbarkeit und Revision von Aktionen. Damit eng verbunden ist das deutlich geringere Ausmaß der Konsequenzen von Handlungen. Daher ist das Computerspiel tendenziell als Experimentalraum verschiedener Verhaltensmöglichkeiten deutlich flexibler als die realweltliche Biografie. So stirbt die Spielfigur Geralt bei ungeschickteren Spieler\*innen häufig durch Fehlritte, die in tödlichen Stürzen von Felsklippen oder aus zu großen Höhen in Höhlen resultieren. Auch der

---

**22** Das Interface wird in der Regel dann als Störfaktor thematisch, wenn es den Spielfluss unterbricht und damit auch die Immersion unterbricht. Das ist in der Regel für die Spieler\*innen mit großer Frustration verbunden.

**23** Der Begriff der Entscheidungsfreiheit soll hier aus der Spieldynamik heraus verstanden werden und Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb der Spiele beschreiben. Ob es sich dabei um tatsächliche Freiheit oder Scheinfreiheit handelt, ist eine philosophische Frage, die hier nicht geklärt werden soll.

**24** Huizinga 1956, 20.

Reiz der Kämpfe mit auftretenden Endgegner\*innen ergibt sich in der Regel daraus, dass Spieler\*innen diese mehrfach absolvieren müssen, bis sie einen Schwachpunkt oder ein bestimmtes Handlungsmuster der jeweiligen Gegner\*innen erkennen und daraus eine entsprechende Handlungsstrategie ableiten. Zum Beispiel kämpfen sie in der Spielerweiterung *Blood and Wine* in der Mission *Das Biest von Toussaint* in einer Arena gegen einen sogenannten Glumaar. Diesen zu besiegen, gelingt Spieler\*innen üblicherweise nicht beim ersten Mal. Bei seinen Angriffen verwandelt sich der Glumaar in eine rollende Kugel, die Geralt großen Schaden zufügt, wenn sie ihn trifft. Rollt der Glumaar allerdings stattdessen gegen die Wand der Arena, so liegt er einen Moment lang mit seiner verletzlichen Unterseite nach oben da. Da der Glumaar nur auf akustische Signale reagiert, können Spieler\*innen ihn mithilfe bestimmter Waffentypen in Richtung Wand locken, um ihn dann im kritischen Moment zu verletzen. Der Reiz liegt hier also gerade in der eindeutigen Lösbarkeit einer Herausforderung. Die Kriterien der Handlungsstrategie folgen damit zunächst einer Entweder-Oder-Logik: Entweder der Glumaar wird besiegt, dann war die Strategie erfolgreich, oder gegen den Glumaar wird verloren, dann war die Strategie erfolglos. Damit ist auch dieser Moment der simulierte Biografie Geralts relativ klar bestimmt: Entweder er stirbt in der Arena oder er kann die Mission weiterverfolgen.<sup>25</sup>

Neben solche binären Situationen tritt allerdings in der jüngeren Computerspielgeschichte ein zunehmendes Interesse an Spielen, in denen es verschiedene Handlungsmöglichkeiten gibt, die auch in verschiedenen Verläufen – und damit den biografischen Entwicklungen der Spielfiguren – des jeweiligen Spiels resultieren. Die Möglichkeiten des biografischen Verlaufs werden dadurch kombinatorisch vervielfacht. Doch das besondere biografische Handeln in Computerspielen ist häufig

---

**25** Damit verliert der Tod in den Spielen komplett seinen Stachel: Der Tod der Figur ist nur der Anlass, weiterzuspielen und gegebenenfalls seine Strategien anzupassen. Die in anderen Erzählmedien noch fantastisch wirkende Option einer Auferstehung nach dem Tode ist hier somit die Spielnormalität. Es ist kaum vorstellbar, dass Spieler\*innen nach einem Figurentod das Spiel abbrechen und dieses Ende als die endgültige Version der Biografie ihres Avatars verbuchen. Die hier bestimmte binäre Situation ist also deutlich von der umfassenderen Avatarbiografie zu unterscheiden. Der Spieler\*innentod in einer solchen Situation ist daher eher auf der ludischen als auf der narrativen Seite anzusiedeln. Dennoch hat ja mit solch einem Figurentod eine der unzähligen möglichen Biografien, die man gespielt hat, geendet und eine weitere Möglichkeit begonnen.

durch dessen größere Bestimmtheit und damit auch Bestimmbarkeit im Vergleich zum biografischen Handeln in der Realwelt gekennzeichnet und weist einen niedrigeren Grad an Kontingenz auf. Zwar haben Handlungen in komplexeren Spielen spätere Folgen innerhalb der Spielwelt. Doch auch hier spielt Kontingenzmanagement eine wichtige Rolle: „Der Spieler vertraut darauf, dass die Entscheidungsprozesse an irgendeiner Stelle im Spielprozess wieder aufgegriffen und bilanziert werden, so dass seine Selbstwirksamkeit im Spiel deutlich größer ist als beispielsweise im Alltagsleben.“<sup>26</sup> Während in der neueren Biografieforschung und in der avancierten Biografik der Literatur vor allem der Zuschreibungscharakter jeglicher unterstellter Teleologie und das permanente Scheitern von zielgerichteten Handlungsmustern im Vordergrund stehen, so ist das Vergnügen an Computerspielen häufig gerade durch das „Gefühl von Kontrolle und Handlungsoptionen“<sup>27</sup> motiviert. Das lässt sich zum Beispiel an kommerziellen Werbetexten ablesen, wie im Falle des Action-Rollenspiels *Mass Effect 3* versprochen wird:

Du bist Commander Shepard, ein Charakter [sic] den du nach deinen eigenen Vorstellungen anpassen und formen kannst. Du bestimmst [sic] wie sich die Ereignisse entwickeln werden, welche Planeten du erforschst, mit wem du Bündnisse schließt, während du eine Streitmacht mobil machst [...]. *Mass Effect 3* reagiert auf jede deiner Entscheidungen und wird so zu einem einzigartigen Spielerlebnis.<sup>28</sup>

Die konkreten Entscheidungssituationen in Videospiele sind eng gekoppelt an jeweils individuelle Spieler\*innenerwartungen. So gehen Entscheidungsstrukturen und Kontingenzmanagement zusammen: Erstens besteht der biografiebezogene Reiz von Computerspielen in der Kontrollierbarkeit ansonsten erlebter umfassenderer Kontingenz. Zweitens schafft die individuelle Aktualisierung offener Entscheidungssituationen in Computerspielen Identifikation, weil Spieler\*innen ihr originelles biografisches Setting schaffen.

Die individuelle Handlungsmacht und die Einzigartigkeit des persönlichen Spielerlebnisses sowie die Formung des Avatars rufen ein Ideal von Gestaltbarkeit des eigenen Lebens auf. In gesellschaftlichen Diskursen um Lebensführung wird seit langem deutlich, dass dieses Ideal in der

---

<sup>26</sup> Engelns 2015, 7.

<sup>27</sup> Vgl. Reinecke/Klein 2015.

<sup>28</sup> Produkt-Informationen: *Mass Effect 3* – N7 Collector's Edition o. J.

Lebenswelt einerseits durch sozioökonomische Faktoren, individuelle und gesellschaftliche Bedingtheiten eingeschränkt ist, andererseits durch eine Fülle an Handlungsmöglichkeiten Gefühle der Überforderung hervorruft. Die Ambivalenz des Postulats der maximalen Gestaltbarkeit der eigenen Biografie in der westlichen postmodernen Gesellschaft wurde vielfach beschrieben.<sup>29</sup> In Computerspielen dagegen gilt maximale Entscheidungsfreiheit in den 2010ern als ein Signum des *state of the art*. Die Unzufriedenheit der Fangemeinde von *Mass Effect 3* mit dem Schluss des Spiels hing dementsprechend wesentlich damit zusammen, dass „die Entscheidungen der einzelnen individuellen Spieldurchläufe dabei nicht näher berücksichtigt“<sup>30</sup> wurden.

Da großangelegte Rollenspiele einerseits massiven Zeitaufwand der Spieler\*innen erfordern und andererseits besonders immersiv sind, können sie eine besonders große Nähe zwischen Avataren und Spieler\*innen erzeugen. Die zeitlichen und sprachlichen Ressourcen, die sowohl auf das eigentliche Spielen, aber auch auf die Diskussion der Spielmechanik und Handlungsverläufe verwendet werden, lassen auf die jeweils unmittelbar persönliche Relevanz schließen. Gerade extensive Rollenspielwelten werden zum Teil realweltlicher Spieler\*innenbiografien und tragen damit offensichtlich in hohem Maße zu deren Identitätsbildung bei. Sie können Diskurse anstoßen, für die Fragen der Konsistenz, der Ästhetik und der Moral wesentlich sind. Ein damit verbundener Aspekt wird im nächsten Abschnitt weiter verfolgt: Die Möglichkeit, Entscheidungen zu treffen, die Konsequenzen für den weiteren Spielverlauf haben, gilt in den einschlägigen Organen der Computerspielkritik,<sup>31</sup> aber auch in den Foren der Gamer\*innen als Qualitätsmerkmal eines Spiels.

### 3. *THE WITCHER 3* - HANDLUNGSFREIHEIT EINER VIRTUELLEN BIOGRAFIE

Ein Spezifikum des Computerspiels ist also die Art des Handlungsspielraums menschlicher Akteur\*innen in der Fiktion. Das gilt im besonderen Maße für sogenannte Open-World-Spiele, in denen Nutzer\*innen den Avatar frei in der fiktiven Welt bewegen können. In Testberichten zu *The Witcher 3* wird in dieser Hinsicht betont, dass das Spiel Maßstäbe

---

<sup>29</sup> Vgl. Hitzler/Honer 1994.

<sup>30</sup> Mass Effect Wikia o.J.

<sup>31</sup> Vgl. Redinger 2016.



im Hinblick auf die Freiheit der Spieler\*innen innerhalb der virtuellen Welt setzt.<sup>32</sup>

Die Möglichkeit, eine Wahl zwischen verschiedenen Handlungsoptionen zu treffen und in der virtuellen Welt mit Handlungskonsequenzen konfrontiert zu werden, wird in jüngeren Computerspielen ausgeweitet. Es gibt mehr Spielsituationen, in denen man sich – oft unter Zeitdruck – entscheiden muss und häufigere Konsequenzen dieser Entscheidungen. Die Simulation von Handlungsmacht trifft offenbar ein Bedürfnis von Spieler\*innen, wie sich an positiven Reaktionen in Rezensionen und Foren wie an Verkaufszahlen festmachen lässt. In den Worten eines Redakteurs der wirkmächtigen Spielezeitschrift *Gamestar*: „Dass ich als Spieler wählen kann, wie eine Geschichte verläuft oder ausgeht, hebt Spiele von Medien wie Büchern und Filmen ab.“<sup>33</sup> Dabei gibt es verschiedene Ebenen der Handlungsmacht. Zunächst liegt in jedem Computerspiel die Wahl von Handlungsmöglichkeiten vor. In Rollenspielen ist das etwa die Frage, mit welcher Waffe Spieler\*innen kämpfen, welche Taktik verfolgt wird, wo sich Spieler\*innen in einem Kampf positionieren und welche Skills im Laufe des Spiels verbessert werden. Was aber hier mit Handlungsmacht gemeint ist, ist die Möglichkeit, dass Entscheidungen im Spiel die Narration beeinflussen. Damit verbunden ist auch die Integration moralischer Fragestellungen. Es sind „die mit Wertvorstellungen aufgeladenen Entscheidungen narrativer Couleur“,<sup>34</sup> um die es im Besonderen geht. Sie sind im doppelten Sinne Experimentalfeld des im Vergleich zu anderen Erzählformen immer noch jungen Mediums: Auf der einen Seite wird mit den Spielräumen experimentiert, Avatarbiografien in Spielen zu erzählen. Auf der anderen Seite sind die gegebenen Spiele ein Experimentalfeld für die jeweils individuellen Spieler\*innen, da sich jeder Spielverlauf innerhalb

---

**32** Vgl. Kühl 2015; Riendeau 2015; Graf 2015. Bemerkenswert ist, dass in den Rezensionen nicht bemängelt wird, dass man in *The Witcher 3* auf den Avatar Geralt (und, in wenigen Zwischensequenzen, die Figur Ciri) festgelegt ist. Während man in anderen Rollenspielen häufig Gattung und Geschlecht seiner Figur selbst wählen und diese oft auch noch in Hinsicht auf äußerliche Attribute individualisieren kann, ist man hier sehr eng an den vorgefertigten Charakter gebunden. Das spielt aber für die Rezeption offenbar eine untergeordnete Rolle. Über die hier vorgenommene Analyse hinaus könnte man sich hier auch fragen, ob dadurch Geralt als Avatar für manche Rezipient\*innengruppen weniger Identifikationsmöglichkeiten bietet.

**33** Danneberg 2015.

**34** Engels 2015, 4.

der gegebenen Optionen unterscheidet. Zudem gibt es die Möglichkeit des experimentellen Spielens, in dem Spieler\*innen versuchen, vorgegebene Handlungsmuster und Narrative auf kreative Weise zu subvertieren. Das macht solche Spiele besonders relevant für die Biografieforschung:

Sofern nämlich Leben und Biografien als Summe von Entscheidungen verstanden werden, rückt dieser Begriff auch die narrativen Entscheidungen von Videospielen in den Vordergrund. Kein Wunder also, dass Spiele wie *Mass Effect* oder *The Witcher* eigentlich Biografiespiele sind, in denen der Spieler qua Entscheidung den Lebensweg des Avatars erspielt.<sup>35</sup>

Beschäftigt man sich mit der Agency eines Avatars, so ergeben sich mehrere Themenfelder, die mit der betreffenden Konzeption von Wirklichkeit zu tun haben. In älteren Rollenspielen, etwa *Diablo*, müssen bestimmte Aufgaben erfüllt werden. Wenn diese Aufgaben erfüllt sind, geht das Spiel weiter. Die Handlung verläuft linear. In *The Witcher 3* dagegen kann es passieren, dass eine Entscheidung, die Spieler\*innen an einem bestimmten Punkt treffen, den zukünftigen Handlungsweg für die Spielfigur mitprägt. Das spielerische Handeln in bestimmten Momenten wird also den Verlauf des weiteren Spiels bestimmen. So kommt eine Zukunftsdimension mit ins Spiel. Offensichtlich ist diese Vervielfältigung von Handlungsentwicklungen weiterhin limitiert durch die Vorgabe der Programmierer\*innen. Dennoch entwickelt sich dadurch beim Spielen eine Kausallogik der Wirklichkeitsordnung.

Dadurch wird deutlich, dass ein Computerspiel, in dem User\*innen eine oder mehrere in einer Welt handelnde(n) Figuren spielen, ein spezifisches Weltmodell transportieren und Handlungsmacht unterstellen. Damit stellt sich die Frage der Wirklichkeitskonzepte auf einer anderen Ebene. Dass die Gesetzmäßigkeiten, die die fiktionale Welt von *The Witcher 3* bestimmen, von den Gesetzmäßigkeiten der wirklichen Welt abweichen, steht außer Frage. Geralt und andere Figuren können etwa mächtige Zauber bewirken und eine Vielzahl erfundener Wesen bevölkert die Welt – von ‚Abayas‘, uralten ‚Wasserweibern‘, bis zu Zyklopen. Die Handlungsmacht in dieser simulierten Welt bewegt sich aber als abstrakteres Prinzip auf einer anderen, strukturellen Ebene. Die damit verbundene Frage nach dem Realitätsgehalt lautet dann nicht: Werden die Realitätsgehalte der wirklichen Welt adäquat simuliert? Vielmehr lautet die Frage: Inwiefern

---

35 Ebd., 6.

divergieren und konvergieren die Gesetzmäßigkeiten, denen Handlungen und deren Folgen unterliegen, in der realen und in der fiktionalen Welt?<sup>36</sup>

Dies sind Kategorien, die auch der Poetologie konventioneller wie experimenteller textueller Biografien zugrunde liegen. In der literarischen Darstellung eines Lebens wird implizit oder explizit immer auch deutlich, welche Annahmen Biograf\*innen bezüglich grundsätzlicher Kategorien machen. Ist ein Leben vor allem durch sein soziales Umfeld geprägt, steht es in Wechselwirkung zur zeitgenössischen Gesellschaftsordnung, gibt es Kausalitäten, Entwicklungen? Bei Autobiografien ist daher auch der konstruktive Anteil wichtig: Welchen Lebensereignissen wird herausgehobene Bedeutung zugeschrieben, wie werden Zusammenhänge hergestellt, was wird ausgelassen und wo entstehen Entwicklungslinien?<sup>37</sup> *The Witcher 3* zu spielen, heißt bezogen auf diese Kategorien, die grundsätzliche Logik der Spielwelt intuitiv zu erfassen und darauf reagierend zu handeln. Wer das dem Spiel inhärente Weltmodell verinnerlicht, der\*die wird im Spiel erfolgreich sein und ein hohes Spielvergnügen haben.

Um Aspekte dieses Weltmodells zu skizzieren, wird jetzt kurz auf den Erzählrahmen des Spiels eingegangen. Die Spielwelt basiert erstens auf einer Serie von Kurzgeschichten und Romanen von Andrzej Sapkowski, die zwischen 1993 und 2013 erschien, sowie den ersten beiden *Witcher*-Spielen.<sup>38</sup> Deren Hauptfigur Geralt von Riva steht auch in *The Witcher 3* im Zentrum. Er ist ein Hexer, eine Gattung, die von Zauberern erschaffen wurde, um Monster zu jagen. Im Spiel werden Hexer in speziellen Hexerschulen trainiert. Geralt ist grundlegend als Weltenretter angelegt, allerdings setzt hier das Narrativ auf einen desillusionierten Auftragsarbeiter, der nicht wie der klassische Held vom Bauernsohn zur auserwählten Retterfigur wird. Es handelt sich also bereits um die in etablierten Genres typische Variation eines bekannten Musters. Denn in Rollenspielen spielen User\*innen häufig eine oder mehrere zentrale Figuren, die die existentielle Bedrohung der jeweiligen Welt abwenden müssen und können. Geralts Welt, allgemein als ‚Nördliche Königreiche‘ bezeichnet, befindet sich in

---

**36** Zur Theoretisierung der Weltmodelle in Computerspielen und die damit verbundenen Wahrnehmungsprinzipien vgl. den Abschnitt „Storyworlds als intersubjektive kommunikative Konstrukte“ in Thon 2015, 126–130.

**37** Vgl. hierzu erneut die methodischen Überlegungen von Günter Blumberger und Christian Klein in diesem Band.

**38** Dass es sich hier um ein genuin transmediales Phänomen handelt, zeigt sich auch an der aktuell auf Netflix ausgestrahlten *The Witcher*-Serie. Zur Transmedialität vgl. Schmidt 2018.

einem Krieg zwischen dem nilfgardischen Reich, von Emhyr var Emreis geführt, und den nördlichen Königreichen, von Radovid V. beherrscht. Die Welt des Kontinents ist bedroht von der „Wilden Jagd“, Kriegern, die aus einer Paralleldimension eindringen. Geralts Adoptivtochter Ciri wird von der sogenannten „Wilden Jagd“ verfolgt. Die Spieler\*innen werden in manchen Sequenzen auch in Ciris Perspektive versetzt. Das Ziel des Spieles besteht darin, einen erfolgreichen Krieg gegen die „Wilde Jagd“ zu führen und den Kontinent gegen diese zu verteidigen. Diese Hauptquest ist begleitet von zahlreichen Nebenquests, in denen die Spieler\*innen Aufgaben erfüllen, die oft wenig mit dem zentralen Handlungsstrang zu tun haben. Das in der Kritik und in der Forschung immer wieder betonte Spezifikum ist die Vielzahl der möglichen Ausgänge des Spiels: Ciri kann etwa in der Entscheidungsschlacht fallen, künftige Königin Nilfgaards oder selbst Hexerin werden.<sup>39</sup>

Wenn die Spieler\*innen etwa alle „Assassinen“-Quests und die Nebenquest „Staatsräson“ durchführen, dann wird die Figur des Königs Radovid getötet. Im Konflikt zwischen zwei hier relevanten Figuren, Roche und Dijkstra, muss die Entscheidung für die eine oder die andere Seite getroffen werden. Je nachdem wird dann Dijkstra oder Emhyr var Emreis der neue Herrscher über Redanien. Dies ist wiederum Bedingung dafür, dass bei den oben genannten Ausgängen des Spiels Ciri als Tochter von Emhyr var Emreis über das virtuelle Königreich herrscht – eines von mehreren möglichen Enden des Spiels.

Obwohl die Anzahl an Handlungsausgängen gemessen an den Standards zum Veröffentlichungszeitpunkt des Spiels sehr groß war, handelt es sich offensichtlich dennoch um eine Selektion vorgegebener Entwicklungen der Hauptgeschichte. Entsprechend wird darüber diskutiert, wie relevant die werbewirksam suggerierte Agency der Spielfigur auf der Makroebene tatsächlich ist und ob der Handlungsspielraum doch vor allem in der neuen Größendimension der ‚Open World‘ liegt:

Zwar haben einige Entscheidungen, etwa ob Geralt eine Gruppe Wegegängerer auf einer Brücke mit ein paar Münzen besticht oder ermordet, Auswirkungen auf Dialoge, und auch das Ende ergibt sich aus zentralen moralischen Entscheidungen. Wichtiger aber ist, dass die Spieler mehr denn je wählen können, wie sie das Spiel eigentlich spielen.<sup>40</sup>

---

**39** Die möglichen Ausgänge werden auf *The Witcher Wiki* detailliert aufgelistet, vgl. *The Witcher Wiki* o.J.

**40** Kühl 2015, 1.

Es gibt auch auf Mikroebenen Handlungskonsequenzen. Wenn die Spieler\*innen beispielsweise alle Monster in einem Dorf besiegen, dann kehren Siedler\*innen ins Dorf zurück und feiern Geralt als Befreier. Außerdem bekommen sie für diese Aktion sogenannte Erfahrungspunkte. Bestimmte Figuren revanchieren sich zudem im weiteren Spiel, wenn Geralt ihnen einen Gefallen getan oder rächen sich, wenn er ihnen geschadet hat. Für den übergeordneten Handlungsverlauf hat das aber eben keine Konsequenzen. Es handelt sich somit um verschiedene Grade an Handlungsmacht. Allerdings lässt sich argumentieren, dass gerade in dieser Mischung von verschiedenen Arten der Entscheidungsfolgen der ‚realistische‘ Charakter des Spiels liegt: „Altogether, these design choices converge to a constrained image of human society in which individuals are rational and influence the course of their history, but not always as they intended, nor to the fulfilment of their agendas.“<sup>41</sup> Dabei spielen auch moralische Fragen eine Rolle – aus seinen Kommentaren wird deutlich, dass Geralt kein Zyniker ist, sondern einem eigenen moralischen Code folgt.

Während die bisher beschriebenen Elemente aus allgemeinen theoretischen Überlegungen und aus einer generalisierenden Interpretation von *The Witcher 3* abgeleitet werden können, stellt sich nun die Frage, wie man methodisch an Spezifika der breiten biografischen Rezeption von Computerspielen herankommt. Die Herausforderung ist hier wie in der Literaturwissenschaft die Tatsache, dass Spielen, genauso wie Lesen, zunächst nur schwer greifbare Spuren bei den Rezipient\*innen hinterlässt. In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen werden, von der empirischen Rezeptionsforschung einmal abgesehen, bei Textinterpretationen insbesondere aus rezeptionsästhetischer Sicht implizite Leser\*innen vorausgesetzt, denen eine hermeneutische Lektürpraxis zugeschrieben wird.<sup>42</sup> Die Frage, wie man einen Text ‚richtig‘ liest, erschließt sich so oft aus der stillschweigenden Voraussetzung von Leser\*innen, die textadäquate Lektüreverfahren beherrschen. Diese Lektüreverfahren sind häufig im Bereich einer elaborierten Hochkultur verortet: Vorausgesetzt wird, dass die meisten impliziten Leser\*innen innovative Schreibverfahren und ästhetische Komplexität präferieren und über das breite kulturelle Kontextwissen eines Bildungskanons verfügen. Solche Anforderungen lassen sich auch bei Computerspielrezipient\*innen feststellen: Komplexität, Innovativität und Intertextualität spielen hier ebenfalls eine wichtige

---

<sup>41</sup> Carvalho 2016, 117.

<sup>42</sup> Zur Theorie des impliziten Lesers vgl. Iser 1976.

Rolle. Allerdings, das wird bei der Intertextualität am deutlichsten, handelt es sich im Einzelnen hier um grundlegend andere Bezugsgrößen, die sich eher aus der Popkultur, der Fantasy-Literatur und der Computerspielgeschichte selbst generieren, als aus dem klassischen Bildungskanon.<sup>43</sup> An dieser Stelle ist nun eine enge Verknüpfung der in einem Spiel getroffenen Entscheidungen mit lebensweltlichen Handlungsmaximen und Wertvorstellungen festzustellen. Um die hier bisher verfolgte Argumentation im Hinblick auf die Rezipient\*innen auszuweiten, wird im nächsten Abschnitt nun abschließend die kritische Aufnahme des untersuchten Spiels im Hinblick auf Annahmen zur Biografik beobachtet.

#### 4. INDIVIDUALBIOGRAFISCHE RELEVANZ VON *THE WITCHER 3* IN REZENSIONEN

Dass die Kategorie des Erlebens für die Bewertung von Computerspielen zentral ist, zeigt sich deutlich in der Einleitung des Testberichts von Michael Graf.<sup>44</sup> In Grafs Testbericht ist es mit einem Unsagbarkeitstopos verbunden:

Wir wollen lieber nicht über *The Witcher 3: Wild Hunt* sprechen. Sonst müssten wir sie erzählen, all die großartigen Geschichten, die wir im Test erlebt haben. All die denkwürdigen Momente, all die Lacher, Wendungen und Schicksalsschläge. Zum Beispiel die Sache mit der verfluchten Adelstochter und den Ratten. Oder die Entscheidung, die wir treffen mussten, nachdem wir einen Werwolf von seinem Fluch befreit hatten. [...] Wir müssten so vieles erzählen, wollen so vieles erzählen. Denn *The Witcher 3* [sic] steckt voll mal großer, mal kleiner

---

**43** Solche Unterschiede lassen sich natürlich immer nur graduell als Tendenz bestimmen, da es einerseits eine als ‚Popliteratur‘ gelabelte Literaturströmung gibt, die eher auf diese Bezugsgrößen referiert, andererseits einige Elemente ‚klassischer‘ Bildung in Computerspielen sehr präsent sind, wie etwa die griechische und römische Geschichte und Mythologie (vgl. die *Caesar*-Reihe und ihre Nachfolger, *Rome: Total War 1 & 2* oder *Assassin's Creed Odyssey*).

**44** Hier erschließt sich gleichzeitig die Problematik der Rezension in diesem Genre: Da es wesentlich darum geht, selbst die Erfahrung des Spiels zu machen, gefährdet der Testbericht potentiell das gesuchte authentische Erlebnis. Wie bei Serien und anderen Formen, die stark auf Narration setzen, gibt es hier immer die Gefahr des ‚Spoilerns‘, die ihre eigenen medialen Rezensionsformen hervorbringt. Das sind etwa virtuell ausklappbare Passagen, die man nur lesen darf, wenn man bereit ist, eine Vorwegnahme von Handlungselementen hinzunehmen.

Geschichten, es packt uns, reißt uns mit, das ist die herausragende Stärke des Rollenspiels. Nur ... wenn wir davon im Detail berichten, bliebe ja der Spaß auf der Strecke. Ein schöner Moment ist am schönsten, wenn man ihn sich selbst erspielt hat.<sup>45</sup>

Hier lässt sich eine typische Dialektik des Kollektiven und des Individuellen beobachten, wie sie in der Erforschung von Individualitätssemantiken insbesondere seit dem 18. Jahrhundert etwa von Niklas Luhmann konstatiert wurde.<sup>46</sup> Die Wir-Form des Berichts verweist auf eine kollektive Möglichkeit des Erlebens. Dieses Erleben ist aber jeweils individuell: „Ein schöner Moment ist am schönsten, wenn man ihn sich selbst erspielt hat.“ Deutlich wird aus dem Beginn der Rezension zudem, dass auch in der Berichterstattung über die Spiele die Grenzen zwischen fiktiver Biografie und Realbiografie aufgelöst werden. Geralts Geschichte wird zum Teil der eigenen Biografie. Daraus ergibt sich auch ein spezifisch eingeforderter Modus der Rezeption, der einen deutlich wertenden Charakter annimmt:

Wer eine Geschichte nicht schnell genug abschließen kann, soll die einschlägigen Shooter spielen. *The Witcher 3* [sic] lebt davon, dass man sich ablenken lässt, vom Hauptpfad abkommt, erforscht, erlebt, erkundet, auf die Spielwelt einlässt. Und wer Dialoge überspringt, hat an dieser Stelle sowieso seine Weiterleseberechtigung verwirkt.<sup>47</sup>

Eine nach Ansicht Grafs angemessene Rezeption des Spiels ermöglicht die maximale Immersion. Mit den Begriffen des ‚Erforschens‘, ‚Erlebens‘, ‚Erkundens‘ und ‚Sich-Einlassens‘ wird auf ein semantisches Feld der Intensität zugegriffen. Um *The Witcher 3* angemessen zu rezipieren, sollten User\*innen offenbar möglichst jede Distanz zur Spielwelt und zur Spielfigur aufgeben. Die dazu nötige realbiografische Investition lässt sich in Zeitstunden messen. Es handelt sich um „ein Abenteuer, das locker 50 Stunden dauert. Oder 60. Oder 80. Oder noch mehr. Also gut: Man kann die Story von *The Witcher 3* [sic] in 20 bis 25 Stunden abschließen. [...] Nur: Warum zur Hölle sollte man?“<sup>48</sup>

Die oben angeführten verzweigten Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb des Spiels multiplizieren den potentiellen Erlebnishorizont noch.

---

<sup>45</sup> Graf 2015.

<sup>46</sup> Vgl. Luhmann 1989.

<sup>47</sup> Graf 2015.

<sup>48</sup> Ebd.

Der einschlägige Terminus hierfür ist in den Rezensionen derjenige des „Wiederspielwerts“. Die Entscheidungsvielfalt potenziert die möglichen zu erlebenden Geschichten. Das wird auch im Testbericht deutlich.

Welche unserer Entscheidungen (auch aus bestimmten Nebenmissionen) wozu geführt haben, zeigt *The Witcher 3* [sic] in Rückblenden, teils in Spielgrafik, teils in Zeichentrick-Sequenzen. Wie wir's besser machen können (oder schlechter), müssen wir dann aber selber herausfinden. Hat da jemand ‚Wiederspielwert‘ gemurmelt?<sup>49</sup>

In der *GameStar*-Rezension zeichnet sich also deutlich ab, wie in der Selbstbeobachtung das Erleben, die Immersion, das Verschmelzen mit der Spielfigur als wesentliche Qualitätsmerkmale dieses Rollenspiels herausgehoben werden. Es handelt sich um den extremen Gegenpol einer kantischen Ästhetik der Distanznahme, die bis heute viele Rezeptionstheorien der Hochkultur dominiert.

Noch drastischer deutlich wird diese Wertung im abschließenden Statement Michael Grafs. Hier erweitert sich die Betonung der individuellen und kollektiven biografischen Relevanz des Spiels:

Spielegeschichten sind die Kriegsgeschichten unserer Generation. Das mag zynisch klingen, ich meine es aber positiv: Während unsere Großväter von prägenden Erlebnissen in finsternen Zeitaltern erzählten, berichten wir künftigen Generationen womöglich von prägenden Erlebnissen in – Spielen. Und *The Witcher 3* [sic] bereichert meinen persönlichen Geschichtenfundus enorm. Es ist ein Spiel, von dem ich gerne und bei jeder Gelegenheit erzähle, weil es voller denkwürdiger Erlebnisse steckt. Natürlich will ich die jetzt nicht spoilern, das mache ich dann in 30 Jahren bei irgendwelchen Kindern.<sup>50</sup>

Der antizipierte Vorwurf des Zynismus hat seine Berechtigung.<sup>51</sup> Zunächst macht diese Bewertung die Standortgebundenheit der Zuschreibung

---

49 Ebd.

50 Michael Graf im „Fazit der Redaktion“ in ebd.

51 Aus meiner Sicht handelt es sich hier um eine auf vielen Ebenen höchst problematische Engführung von realer Gewalterfahrung mit dem Erlebnis des untersuchten Rollenspiels und damit verbunden eine Verharmlosung der beiden Weltkriege. Darüber hinaus ist insbesondere im Hinblick auf migrierte Mitglieder der deutschen Gesellschaft, die tatsächliche Kriegserfahrungen machen



biografischer Relevanz von Computerspielen deutlich: Es ist offenbar die Perspektive von Privilegierten, die in einer befriedeten Gesellschaft aufgewachsen sind, aus der eine solche Position geäußert werden kann. Die Wir-Perspektive erweist sich als exklusiv. Doch innerhalb der adressierten Gruppe hat in der Selbstbeschreibung das Spielen offenbar einen hochgradigen Realitätsstatus. Die Erlebnisse in den Spielen erscheinen memorierwürdig. Die Narrative von *The Witcher 3* erweitern das Repertoire der Geschichten, die der Rezensent zu erzählen hat, fundamental. Gleichzeitig wird das Persönliche des im Spiel Erlebten hervorgehoben. Wie das Kollektivereignis des Zweiten Weltkrieges jeweils individuelle Erlebnisse und Erzählungen hervorbringt, so bringt das Kollektivereignis *The Witcher 3* („Kriegsgeschichten unserer Generation“) jeweils individuelle Geschichten hervor. Dieser Aspekt der Individualität wird auch in einer weiteren Beurteilung betont: „Jeder schreibt seine eigene Geschichte. Genau das unterscheidet Spiele schließlich von Büchern und Filmen. Bislang leider viel zu häufig nur in der Theorie, in *The Witcher 3* [sic] ebenso faszinierende wie unterhaltsame Praxis. Eine Praxis, an der sich künftig alle anderen story-lastigen Spiele messen lassen müssen. So definiert man einen Meilenstein.“<sup>52</sup> Hier wird auch noch einmal deutlich, dass die oben erhobenen Befunde zu den Spezifika von Computerspielbiografie im Selbstverständnis der Gamer\*innen-Community hervorgehoben werden; in diesem Fall auffälligerweise in einer Metapher aus dem alten Medium:<sup>53</sup> „Jeder schreibt seine eigene Geschichte“.

Die *GameStar*-Rezensenten sind also begeistert von dem Spiel, weil es die maximale Verschmelzung von Figurenbiografie und persönlicher Biografie ermöglicht. Jede\*r hat eine individuelle Hexerbiografie, die für Michael Graf so besonders erscheint, dass sie für ihn gleich eine ganze Generation prägt. Eine kritische Analyse muss solche Aussagen natürlich kontextualisieren und als interne Selbstbeobachtung mit massiven

---

mussten, die von Graf geäußerte Position unhaltbar. Das schmälert allerdings meiner Meinung nach nicht den Aussagegehalt des Zitats, da aus ihm so deutlich die für Spieler\*innen massiv lebensweltliche Relevanz solcher Spiele hervorgeht.

**52** Heiko Klinge im „Fazit der Redaktion“ in Graf 2015.

**53** Es wäre lohnenswert, an anderer Stelle eine stilistische Analyse des besonderen Sounds von Computerspielkritiken durchzuführen, der sich, wie in den Beispielen vielleicht deutlich geworden ist, durch eine Mischung von analytischen und sehr subjektiven Komponenten, verschiedener Stilhöhen und den Einsatz von rhetorischen Mitteln zur Erzeugung von Spannung und Verblüffung charakterisiert. Dem kann hier aber nicht weiter nachgegangen werden.

blinden Flecken relativieren.<sup>54</sup> Dennoch ist Grafs Aussage gerade in ihrer Zuspitzung äußerst aufschlussreich für das Verständnis der Zuschreibung biografischer Relevanz von Computerspielen allgemein und dieses Spiels im Besonderen.

#### FAZIT: VIRTUELLE BIOGRAFIEN ALS OFFENER EXPERIMENTALRAUM

Das Freiheitsversprechen der Studios, dessen Einlösung viele Rezensent\*innen zu einem hohen Grad in *The Witcher 3* gewürdigt haben, lässt sich in Frage stellen. Aus einer kapitalismuskritischen Sicht kann man die Handlungsfreiheit in den Spielen parallel zum Freiheitsversprechen der westlichen Gesellschaften als Scheinfreiheit bewerten: Während das Spiel suggeriert, es „biete so differenzierte Entscheidungsmöglichkeiten an, dass der Spieler als komplexes gesellschaftliches Wesen etwas über sich selbst erfährt“,<sup>55</sup> handelt es sich bei den Makroentscheidungen und deren Konsequenzen doch um vorselegierte Handlungswege, die bisher notwendig in den Händen der Entwickler\*innen liegen. Es geht also im Grunde nicht um Freiheit, sondern um die Suggestion von Freiheit, so ließe sich argumentieren.

Für eine Analyse des experimentell-biografischen Potentials solcher Spiele dagegen kann hier jedoch festgehalten werden: Erstens gelten Versuche, den narrativen Handlungsspielraum von Avatarbiografien zu erweitern, als wichtiges spielerisches Entwicklungsfeld und werden von Rezensent\*innen wie Spieler\*innen kritisch gewürdigt. Es handelt sich also hier um ein offenes Feld einer neuen Form experimenteller Biografie, in dem die Potentiale des Mediums noch nicht ausgelotet sind, zumal sich mit den technischen auch die erzählerischen Möglichkeiten potenzieren. Zweitens lässt sich feststellen, dass die Lebenswelt einer beträchtlichen Menge von Menschen massiv durch diese Spiele mitgeprägt wird. Dabei unterhalten viele Spieler\*innen ein enges und individualisiertes Verhältnis zu ihren Avataren. Die Avatarbiografie wird zur Spieler\*innenbiografie. Dies zeigt sich exemplarisch in der kritischen Rezeption von *The Witcher 3*, das in den Rezensionen als Musterbeispiel für intensives persönliches Erleben von Computerspielwelten hervorgehoben wird.

---

**54** Zum Ansatz einer kritischen Diskursanalyse für die Game Studies vgl. Nohr 2015.

**55** Engelns 2015, 6.

Betont werden sollte allerdings auch, dass die hier vorgestellte Rezeptionsform zwar in den untersuchten Quellen von besonderer Relevanz ist, dass es aber auch verschiedene andere Möglichkeiten gibt, Spiele wie *The Witcher 3* zu behandeln, bei denen die Identifikation gegenüber anderen Faktoren zurücktritt. Spieler\*innen können die Figur als ‚Experimentalobjekt‘ spielen und damit mit dem eigenen Charakter experimentieren. Sie können das Spiel mehrfach durchlaufen, um alle Optionen der Handlungsentwicklung zu erkunden. Zudem können User\*innen die Handlung und damit die Figurenbiografie so weit wie möglich ignorieren und sich ganz auf möglichst effiziente Kämpfe im Sinne der spielinternen Bewertungsskala konzentrieren. Doch gerade diese Spannweite an Möglichkeiten macht deutlich, dass es sich auch in dieser Hinsicht hier um ein experimentelles Medium der Biografik handelt.

Es wäre also in einer anschließenden Untersuchung zu vertiefen, inwieweit diese einzelnen Spielformen dann jeweils mit unterschiedlichen Spieler\*innenbiografien zusammenhängen. Eine weiterführende Analyse der komplexen Frage nach der Verflechtung von virtueller und lebensweltlicher Biografik im Computerspiel könnte hier beispielsweise die Interpretation auf Fan-Threads ausweiten. Eine soziologische Computerspielforschung interessiert sich darüber hinaus für die Wechselwirkungen der Biografik in Computerspielen und anderen Lebensbereichen jenseits der pauschalisierenden Abwertung des Mediums.<sup>56</sup> Bei Rollenspielen ließe sich hier zum Beispiel fragen, inwiefern das Charaktersystem, bei dem nach jedem Levelaufstieg Punkte auf verschiedene Fähigkeiten verteilt werden können, analog zu Lebenslaufanforderungen des Arbeitsmarktes strukturiert ist.<sup>57</sup> Das Spiel wäre dann unter der Hand ein Trainingsraum für die biografischen Anforderungen des modernen Arbeitslebens – oder ein kompensatorischer Raum, in dem die Erfüllung von vielfachen Anforderungen selbstwirksamer als in der Arbeitswelt möglich ist. Solche Zusammenhänge harren jedenfalls ihrer weiteren Erforschung: Individualitätssemantik 2.0.

---

**56** Vgl. hierzu den Arbeitskreis Digital Game & Gaming Forschung der Universität Duisburg-Essen: <https://www.uni-due.de/game-research/>.

**57** Vgl. Vitae Researcher Development Framework (RDF) 2011. Es handelt sich um ein Selbstentwicklungstool für Forscher\*innen, auf dem man, auf viele Kategorien verteilt, detailliert seine ‚Skillpoints‘ eruieren kann, um dann im nächsten Schritt darüber nachzudenken, wie man die nicht genügend ausgebildeten ‚Skills‘ verbessert.

## LITERATURVERZEICHNIS

## ANGEFÜHRTE COMPUTERSPIELE

- Blizzard North: Diablo. 1997.  
 Valve: Half Life. 1998.  
 Impressions Games: Caesar III. 1998.  
 Black Isle Studios: Planescape: Torment. 1999.  
 The Creative Assembly: Rome: Total War. 2004.  
 Bioware: Mass Effect 3. 2012.  
 CD Project Red: The Witcher 3 – Wild Hunt. 2015.  
 Ubisoft: Assassin's Creed Odyssey. 2018.

## FORSCHUNG

- Beil 2015** Beil, Benjamin: Game Studies und Genretheorie. In: Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015, 29–69.
- Beil/Hensel/Rauscher 2018** Beil, Benjamin / Hensel, Thomas / Rauscher, Andreas (Hrsg.): Game Studies. Wiesbaden 2018.
- Beil/Rauscher 2018** Beil, Benjamin / Rauscher, Andreas: Avatar. In: Dies. (Hrsg.): Game Studies. Wiesbaden 2018, 201–218.
- Carvalho 2016** Carvalho, Vinicius: History and Human Agency in *The Witcher 3: Wild Hunt*. In: *gamevironments* 05 (2016), 104–131. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-00105659-11> (14. Februar 2020).
- Danneberg 2015** Danneberg, Benjamin: Entscheidungen in Spielen – Freiheit ist ein Geschenk. In: *GameStar.de*, 03. September 2015. <https://www.gamestar.de/artikel/entscheidungen-in-spielen-freiheit-ist-ein-geschenk,3235860,kommentar2318955.html> (14. Februar 2020).
- Engels 2015** Engels, Markus: „äußerst unzufrieden“ – Entscheidungsstrukturen in Computerspielen als Produkte ‚individualisierbaren‘ Konsums. In: *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung*, 21. Dezember 2015. <http://www.paidia.de/auserst-unzufrieden-entscheidungsstrukturen-in-computer-spielen-als-produkte-individualisierbaren-konsums/> (14. Februar 2020).
- Fahlenbrach/Schröter 2015** Fahlenbrach, Kathrin / Schröter, Felix: Game Studies und Rezeptionsästhetik. In: Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015, 165–208.
- Feige/Ostritsch/Rautzenberg 2018** Feige, Daniel Martin / Ostritsch, Sebastian / Rautzenberg, Markus (Hrsg.): Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik. Stuttgart 2018.

- Graf 2015** Graf, Michael: The Witcher 3: Wild Hunt im Test – Auch auf dem PC ein Meisterwerk. GameStar.de, 20. Mai 2015. <https://www.gamestar.de/artikel/the-witcher-3-wild-hunt-auch-auf-dem-pc-ein-meisterwerk,3085818.html> (14. Februar 2020).
- Hagenhoff/Kuhn 2017** Hagenhoff, Svenja / Kuhn, Axel: Kommunikative statt objektzentrierte Gestaltung: Zur Notwendigkeit veränderter Lesekonzepte und Leseforschung für digitale Lesemedien. In: Böck, Sebastian u. a. (Hrsg.): Lesen X.o. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen 2017, 27–46.
- Hitzler/Honer 1994** Hitzler, Ronald / Honer, Anne: Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In: Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hrsg.): Riskante Freiheiten: Individualisierung in modernen Gesellschaften. Frankfurt a. M. 1994, 307–315.
- Huizinga 1956** Huizinga, Johan: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956.
- Iser 1972** Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.
- Kolesch 2009** Kolesch, Doris: Biographie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, 45–53.
- Kühl 2015** Kühl, Eike: „The Witcher 3“. Ein Cowboy im Märchenland. In: Zeit Online, 21. Mai 2015. <https://www.zeit.de/digital/games/2015-05/the-witcher-3-wild-hunt-rollspiel-test> (14. Februar 2020).
- Lippuner 2018** Lippuner, Florian: Das Biographiespiel. Strukturelle Kopplungen und Transferprozesse im Rahmen adoleszenter Computerspielnutzung. Wiesbaden 2018.
- Luhmann 1989** Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft Bd. 3. Frankfurt a. M. 1989, 149–258.
- Mass Effect Wikia o. J.** [https://masseffect.fandom.com/de/wiki/Kontroversen\\_zu\\_Mass\\_Effect\\_3](https://masseffect.fandom.com/de/wiki/Kontroversen_zu_Mass_Effect_3) (14. Februar 2020).
- N. A. 2019** N. A.: Games-Umsatz 2018 im Vergleich: Abstand zum Film wächst. In: Games Wirtschaft, 25. April 2019. <https://www.gameswirtschaft.de/wirtschaft/games-umsatz-2018-vergleich-film-musik/> (14. Februar 2020).
- Neitzel 2018** Neitzel, Britta: Involvement. In: Beil, Benjamin / Hensel, Thomas / Rauscher, Andreas (Hrsg.): Game Studies. Wiesbaden 2018, 219–234.
- Nohr 2015** Nohr, Rolf F.: Game Studies und Kritische Diskursanalyse. In: Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015, 373–397.
- Ostritsch 2018** Ostritsch, Sebastian: Ethik. In: Feige, Daniel Martin / Ostritsch, Sebastian / Rautzenberg, Markus (Hrsg.): Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik. Stuttgart 2018, 77–96.
- Pfotenhauer 1987** Pfotenhauer, Helmut: Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes. Stuttgart 1987.

**Produkt-Informationen: Mass Effect 3 – N7 Collector's Edition o. J.** [https://www.computerbild.de/produkte/Spiele-PC-Mass-Effect-3-N7-Collector\\_s-Edition-6445366-cheats.html](https://www.computerbild.de/produkte/Spiele-PC-Mass-Effect-3-N7-Collector_s-Edition-6445366-cheats.html) (14. Februar 2020).

**Redinger 2016** Redinger, Jochen: Entscheidungen in Spielen – Freiheit heißt die Qual der Wahl. In: GameStar.de, 16. September 2016. <https://www.gamestar.de/artikel/entscheidungen-in-spielen-freiheit-heisst-die-qual-der-wahl,3302716.html#top> (14. Februar 2020).

**Reinecke/Klein 2015** Reinecke, Leonard / Klein, Sina A.: Game Studies und Medienpsychologie. In: Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015, 210–251.

**Riendeau 2015** Riendeau, Danielle: The Witcher 3 is the best open-world game of the year. In: Polygon.com, 31. Dezember 2015. <https://www.polygon.com/2015/12/31/10692894/witcher-3-2015-best-open-world-game> (14. Februar 2020).

**Sachs-Hombach/Thon 2015** Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015.

**Schemer-Reinhard 2018** Schemer-Reinhard, Timo: Interface. In: Beil, Benjamin / Hensel, Thomas / Rauscher, Andreas (Hrsg.): Game Studies. Wiesbaden 2018, 155–172.

**Schmidt 2018** Schmidt, Hanns Christian: Transmedialität. In: Beil, Benjamin / Hensel, Thomas / Rauscher, Andreas (Hrsg.): Game Studies. Wiesbaden 2018, 251–266.

**Simon/Boudreau/Silverman 2009** Simon, Bart / Boudreau, Kelly / Silverman, Mark: Two Players: Biography and ‚Played Sociality‘ in Ever Quest. In: Game Studies 9/1 (2009). [http://gamestudies.org/0901/articles/simon\\_boudreau\\_silverman](http://gamestudies.org/0901/articles/simon_boudreau_silverman) (14. Februar 2020).

**The Witcher Wiki o. J.** [https://hexer.gamepedia.com/The\\_Witcher\\_3\\_Enden#Das\\_Schicksal\\_von\\_Ciri](https://hexer.gamepedia.com/The_Witcher_3_Enden#Das_Schicksal_von_Ciri) (14. Februar 2020).

**Thon 2015** Thon, Jan-Noël: Game Studies und Narratologie. In: Sachs-Hombach, Klaus / Thon, Jan-Noël (Hrsg.): Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung. Köln 2015, 104–164.

**Vitae Researcher Development Framework (RDF) 2011** <https://www.vitae.ac.uk/vitae-publications/rdf-related/researcher-development-framework-rdf-vitae.pdf/view> (14. Februar 2020).

**Wagner-Egelhaaf 2019** Wagner-Egelhaaf, Martina: Introduction. Autobiography / Autofiction Across Disciplines. In: Dies. (Hrsg.): Handbook of Autobiography / Autofiction. Boston/Berlin 2019. Vol. 1: Theory and Concepts, 1–7.

**Weber 2016** Weber, Maurice: The Witcher 3: Blood and Wine im Test – Das Witcher-Kronjuwel. In: GameStar.de, 25. Mai 2016. <https://www.gamestar.de/artikel/the-witcher-3-blood-and-wine-das-witcher-kronjuwel,3273082.html> (14. Februar 2020).

**V.**

---





---

HARTMUT BÖHME

# DIE ANDERE SEITE DES PORTRÄTS: ZUR ÄSTHETIK VON RÜCKENFIGUREN UND DES NEGIERTEN PORTRÄTS

## 0. VORWORT

Zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert entsteht ein neuer Typ bildimmanenter Selbstreflexivität, der den Sakralbildern davor fehlt. Die Malerei macht den Bildstatus transparent, so dass die Kontingenz des Sehens wenn nicht beherrschbar, so doch reflexiv wird. Evidenz, so suggestiv sie sein mag, ist fortan daran gebunden, dass die visuellen Strategien, die Bilder entwickeln, sich weder auf die Präsenz des Heiligen im Bild noch auf eine Unmittelbarkeit des Sehens berufen können. Vielmehr sind die malerischen wie perzeptiven Voraussetzungen von Evidenzerfahrungen selbst *ins* Bild zu bringen. Dabei entsteht das Simulations-/Dissimulationsproblem, das sich auch in anderen kulturellen Sektoren zeigt: etwa in der Wissenschaft, die bei der Umstellung auf das Prinzip der Autopsie (in der Anatomie, der Botanik oder der Tele- und Mikroskopie) mit den Schwierigkeiten der Täuschungsanfälligkeit visueller Befunde ringt; oder im höfischen Verhalten, dessen Erscheinungsbild über Motive und Absichten nicht ohne weiteres Auskunft gibt, weil diese verheimlicht oder als falsche Spuren angelegt werden. Die Malerei lernt, mit Simulation und Dissimulation zu *spielen*, was für Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen reflexionssteigernd wirkt. Seit der Renaissance entwickeln Gemälde die Fähigkeit, zwischen dem Pol, wo sie sich *als* Bilder zeigen, und dem anderen Pol, wo sie *etwas* zeigen, zu changieren. So wird der Betrachter, indem er *etwas* sieht, sich zugleich bewusst, dass er ‚nichts als ein Bild sieht‘, an dessen Zustandekommen er beteiligt ist.

Dadurch entstehen neue Formen von Indexikalität und Deixis in der Malerei. Die dargestellten Dinge werden mit einer neuen Virtuosität zu einer

nie zuvor möglichen Evidenz gesteigert, bei der Natur und Kunst zusammenzufallen scheinen. Das gilt auch für die Gattung des Porträts. Doch diese Evidenz konvergiert mit einer Erfahrung des Entzugs und des Undarstellbaren: Die Malerei erkundet mit der Darstellung zugleich deren Grenzen.

Die Reflexivität ergreift sowohl die perzeptiven wie kognitiven Voraussetzungen, die den Bildakten wie den Wahrnehmungsakten vorausgehen und doch in die Gegenwart des Bildes integriert werden. Dadurch entsteht eine neue Performativität der Bilder, sowohl der piktoralen Poiesis des Künstlers wie der visuellen Erfahrung des Rezipienten. Seit van Eyck ist eine ungeahnte Evidenzsteigerung in der Erfassung der Dinglichkeit der Dinge zu beobachten, während zugleich eben diese Dinglichkeit in ihrem ontologischen wie ästhetischen Status eigentümlich ungewiss zu werden droht. Bilder geben sich als Erfindung und Konstruktion zu erkennen, wie schon Alpers (1985), Belting/Kruse (1994) und Holländer (2000) gezeigt haben. Eben dadurch nehmen Kunstwerke am Prozess der Wissensgenerierung teil oder rekurren selbst auf wissenschaftliche Verfahren.<sup>1</sup> Die Bilder werden durch ihre Selbstproblematisierung „selbstbewusst“, wie Stoichita diesen „Ursprung der Metamalerei“<sup>2</sup> bezeichnet hat.

Dies gilt auch für das Porträt und Autoporträt. Zum einen entwickeln sie sich zu einer angesehenen Gattung – im Zeichen einer Bildrepräsentation, durch welche die individuierte Besonderheit der dargestellten Person ebenso hervortreten soll, wie deren sozialdistinktive Charakteristika und Habitus. Gerade indem das Porträt gleichsam den Auftritt einer Person ermöglicht, die bis ins Feinste hinein ebenso authentisch wie repräsentativ, ebenso einzigartig wie typisch ihr Format bestimmt, gibt das Porträt sich als die Kunst zu erkennen, die eben die Form der Inszenierung erfindet. Es ist die Kunst, die den Dargestellten ihre *Figura* und *Sprezzatura* (ver)leiht – oder auch kaum merklich entzieht. Die Gattungsgeschichte des Porträts enthält auch die Geschichte ihrer Kritik bzw. ihrer kritischen Untergattungen wie die karikierenden, grotesken oder satirischen Porträtformen. Sie ist gut erforscht und wird hier vorausgesetzt, aber nicht weitergetrieben; zu nennen sind Standarduntersuchungen, u. a. Boehm (1985), Beyer (2002), Preimesberger/Baader/Suthor (2003), Christiansen/Weppelmann (2011). Wichtiger für das Nachfolgende sind Untersuchungen, die mit anthropologischen, kulturkomparativen und -geschichtlichen Fragen der Bildungen und Bildnisse des Gesichts befasst sind.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Jones/Gallison 1998; Stafford 1994.

<sup>2</sup> Stoichita 1998; vgl. Böhme 2014.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Belting 2013, Weigel 2013, Krems/Ruby 2016, Greub/Roussel 2018, Boschung/Queyrel 2019.

## 1. A TERGO

Das Gesicht eines Gegenübers weckt die Möglichkeit, darin zu lesen und die Einstellung des anderen zu mir zu erkennen, Irrtum und Täuschung eingeschlossen. Dennoch: Von ‚Angesicht zu Angesicht‘ zu sein und zu leben, schafft soziales Vertrauen und Bindung. Gesichter wecken Gefühle, sie wirken anziehend oder abstoßend, Vorsicht hervorrufend oder Nähe schenkend. Für die soziale Interaktion ist der stillschweigende Austausch zwischen Gesichtern unerlässlich. Masken und Verhüllungen können in bestimmten Lagen – etwa in Theater, Fasching, Religion – gebilligt werden, ja sogar erleichternd und attraktiv wirken. Gleichwohl sind sie für den Aufbau einer differenzierten Vertrauensbeziehung – einem Kernelement sozialer Interaktion – hinderlich bis kontraproduktiv.

Es ist eine große Erfindung der Evolution, wenn vor etwa fünfhundert Millionen Jahren mit der Entwicklung höherer Lebewesen auch die Bildung der Frontalität und damit des Gesichts beginnt.<sup>4</sup> Für Menschen enthält jedes Gesicht etwas Porträthafes, wenn man darunter versteht, dass die Erkennbarkeit einer Person sich in der Regel im Gesicht ausdrückt. Im Rücken dagegen liegt das Unsichtbare, Beunruhigende. Auch wenn wir uns umdrehen, um auszumachen, was ‚hinter uns‘ vorgeht, erzeugen wir zugleich ein anderes Unsichtbares. Der Raum hinter uns ist deswegen besonders sensibel. Biologisch sind wir auf die Erzeugung biokularer Bilder im frontalen Sichtfeld eingerichtet. Der *Raum a tergo* dagegen ist ebenso selbstverständlich wie unheimlich. Davon legt die Sprache beredete Zeugnisse ab. Militärisch muss die *Nachhut* den *Rückraum* absichern. Man hat Sorge, in einen *Hinterhalt* zu geraten. *Hinterrücks*, nämlich *meuchlings* erschlagen zu werden, bildet den Kern vieler Sagen und Überlieferungen, z. B. der Siegfried-Sage oder der Hermannsschlacht. Man bedarf der *Rückendeckung*. Ratsam ist es, sich den *Rückzug offenzuhalten*, verhängnisvoll dagegen, vom *Rückweg abgeschnitten* zu sein, weil er *verlegt* ist. Das gilt nicht nur im Krieg. Den *Rücken* will man sich *frei halten*, aus Vorsicht vor *Hinterlist*, *Hinterhältigkeit*. Man möchte nicht *hintergangen* werden und meidet *arglistige* Partner. Man sichert sich ab, indem man ergebene Scharen *hinter sich versammelt*, falls sich *im Rücken* Gefahren zusammenbrauen. Denn viele Menschen tragen sich mit *Hintergedanken* und *hintertreiben* unsere Absichten.

---

4 Vgl. Belting 2013, Alt 2016, Radlanski 2016.

Man leidet, wenn man viel *Lasten auf dem Rücken* hat, und leidet noch mehr, wenn zudem *buckeln* und den *Rücken krumm machen* muss: Man verliert mit dem Blick nach vorn die Handlungsautonomie. Es ist demütigend, wenn jemand uns schroff *den Rücken zeigt*. Schändlich ist es, wenn jemand etwas, das ich geschützt wissen möchte, anderen *hinterträgt*. Verrat ist immer *hinterhältig*. Positiv dagegen sind der *Rückenwind* und die *Rückenstärkung* für Dinge, die wir *vorhaben*, so dass wir, wenn's darauf ankommt, *Rückgrat* zeigen können. Jemandem *seinen Rücken bieten*, ist eine Redewendung für Vertrauen und Anerbieten. Ja, lieben heißt für manche, *ohne Rückhalt*, nämlich *vorbehaltlos*, jemandem zugetan sein, denn die Liebe selbst ist ein *Rückhalt*. Erleichternd ist es, wenn man eine *bevorstehende Gefahr* überwunden hat und sie nun *im Rücken lassen kann*. Auch ein *Rückblick* auf Geleistetes ist wohltuend. Auf *Hintergrundwissen* möchte niemand verzichten. In der *Hinterhand* will man etwas behalten, die *reservatio mentalis*.

Zwar kann auch ein *Rücken entzücken* und man kann, wie Goethe, der Geliebten das Hexametermaß *auf den Rücken zählen*. Doch tendenziell ist die *Vorderseite* die Schauseite. Was *hinten ist und herauskommt*, ist eher das Schmutzige, Obszöne und Intime. *Sex a tergo* ist immer heikler als frontale Praktiken, Aug' in Aug'. Der *Hintern* ist mit vielen Tabus und folglich auch mit obszönen Ausdrücken und Lüsten besetzt. Hubert Fichte nennt den Anus das *Alpha privativum*, den Empfindlichkeitspunkt, ja die Quelle aller Intimität, die oft auch in Liebesbeziehungen behütet wird.

Der *Rückraum*, so kann folgern, ist ein leibliches Existenzial. Er steht für alles Unvorhersehbare, Überraschende, Erschreckende, Überfallartige und schutzlos Ausgelieferte, aber auch für das schlechthin Uneinsehbare: das Unheimliche. Im Rücken *brauen sich Gefahren zusammen*, besonders *Verfolgung*. *Paranoia* ist eine zwanghafte Aufmerksamkeit auf das, was *hinter dem Rücken* vorgeht. Das verdreht die Handlungslogik: Nicht auf *offene Handlungsfelder vor mir* bin ich bezogen. Je stärker die Aufmerksamkeit auf das gefesselt ist, was hinter mir sein könnte, umso mehr schwindet der Horizont, bis zur Handlungslähmung. Der *Aufmerksamkeits-Schwerpunkt* liegt dann *hinter mir*, ich bin auf die *rückwärtig lauende* Gefahr gebannt. *Paranoia* ist eine halluzinatorische Vergegenwärtigung des Rückwärtigen, eine *invertierte Vor-Sicht*, die zu zwanghaften *Sicherheitsvorsorgen* führt. So ist der Rückraum mit dunklen Figuren erfüllt, mit *Geistern und Dämonen*, besonders vom *Teufel*, der *vis a tergo* schlechthin. Auch der *Partisan* und der *Terrorist* operieren im Raum des Rückens; alle ‚inneren Feinde‘ sind *Feinde im Rücken*. Die besondere Verletzlichkeit des Rückens rechtfertigt dann jede Gewalt gegen den Feind, der im Hinterhalt lauert. Die *paranoide*

*Ubiquität des Rückenraums* bringt alle Raumordnungen von Innen/Außen, von Grenzziehungen und Fronten durcheinander. Man muss das *Hinterland* aufrüsten. Oder man neigt dazu, den *Schrecken im Rücken nach außen zu projizieren*, damit man ihn *vor sich* hat: in Afghanistan oder im Irak. Politische Systeme können völlig vom Phantasma unsichtbarer Feinde im Rücken, aus dem *Hinterland*, gebannt werden. Im privaten Bereich sind *Eifersucht-Neurosen*, bei denen etwa der *Detektiv* überwachen soll, was hinter meinem Rücken passiert, oder *anale Reinheits/Unreinheits-Zwänge* und *Agoraphobien* Entsprechungen zu kollektiven Angstphantasmen.

Das mag genügen, um die Bedeutung dessen anzudeuten, was es heißt, dass wir einen Rücken haben und uns stets etwas im Rücken liegt. Es sind sechs Dimensionen des *Raums a tergo*, die das Wortfeld sichtbar gemacht hat.

1. Der Raum im Rücken entstammt der Richtungsräumlichkeit, in der unsere bilaterale Leiblichkeit als *homo erectus* organisiert ist: vorne-hinten, links-rechts, oben-unten, hier-dort, hin auf ..., her von ...; der Punkt im Kreis: das Konzentrische, das Ringsum-Umgebende; Punkt und Pfeile in alle Richtungen: Zentrifugalität, das Zerstreud-Wegschießende. Diese Richtungsräumlichkeiten bieten mannigfaltige Anschlüsse für symbolische Zuschreibungen; man denke nur an die politische Symbolik von links und rechts oder an die religiöse Topographie von Höhe (Himmel) und Tiefe (Hölle). Weil die leibliche Bilateralität von Frontal- und Rückraum nicht wie die ‚Links-Rechts-Seitigkeit‘ symmetrisch organisiert ist, ergibt sich für die Frontal- bzw. Rückseite eine emotional, ästhetisch und semantisch extrem heterogene Doppelstruktur. Nichts entscheidet so sehr über das, was wir sind, als das Gesicht, das wir bieten, und der Rückenraum, der sich uns entzieht.

2. Leibnah sind die intimen und sexuellen Konnotationen *a tergo*. Sie markieren die Verletzlichkeit, Intimität, aber auch die sexuelle Attraktivität. *A tergo* droht und verlockt geheimnisvoll das Unheimliche, abstoßend Anziehende, das Unaussprechliche. Es gehört zu den am besten behüteten Zonen des Subjekts, das sich mit seinem Gesicht im öffentlichen symbolischen Austausch bewegt.

3. Vom Rückraum her entfaltet sich eine Fülle von Semantiken sozialer Praktiken, Relationen, Verhältnissen und Habitus. Besonders ist der Rückraum durch Semantiken der sozialen Deprivation besetzt, Züge, die sich auch als Physiognomien der schweren Arbeit, der Lebenslast, des Elends, der Krankheit ins Gesicht eingraben (können).

4. Was im Rücken liegt, kann Anlass für Phantasien der Gefahr und Bedrohung, also generell von paranoiden Formationen sein. Keine

leibliche Richtungsräumlichkeit bietet so viele Gelegenheiten für den Auftritt von psychischen und sozialpathologischen Projektionen, in Individuen wie in Kollektiven.

5. Phantastische Figuren des Rückraums bestimmen auch die religiösen, sozialen und politischen Sicherheitsanstrengungen, die zumeist wirkungslos bleiben: denn sie sollen schützen vor dem, was sie selbst hervorbringen.

6. Das Porträt ist nicht einfach das dargestellte Gesicht einer Person. Zu den orofazialen Sichtbarkeiten von Porträts, an denen nicht zuletzt soziale Distinktionen, Haltungen und personale Identität abgelesen werden, gehören auch die räumlichen Figurationen, Milieus und Bedeutungen, die in der Windrose der Richtungsräumlichkeiten gleichsam um die Person herum gelagert sind. Und hier ist der Raum *a tergo*, eben weil er der Frontalität des Gesichts strukturell entzogen ist, von besonderer Relevanz.

Allgemein pendelt das Porträt zwischen Seiten-, Dreiviertel- und Frontalansicht. Doch bleibt die Seiten- und Frontalansicht minderheitlich gegenüber den Schrägansichten. Diese betonen stärker die dreidimensionale Körperlichkeit des Kopfes. Indes ist im christlichen Abendland die Frontalansicht, nämlich als *vera ikon*, von exzeptioneller, ja heiliger Valenz. Darum ist es nahezu provokativ, wenn Albrecht Dürer in seinem frontalgesichtigen *Selbstbildnis im Pelzrock* von 1500 durch die Übernahme der Ikonen-Form dem Künstler, also sich selbst, die Würde eines gottgleichen Schöpfers verleiht (Alte Pinakothek München). Dies wird noch betont durch die Künstlerhand, die edle Ausstattung und die fast perfekt symmetrische Formgebung. Gerade die kaum merklichen Abweichungen von der achsialen Spiegelsymmetrie des Gesichts erzeugen den Eindruck des Individuellen und Lebendigen des Antlitzes.

Weitaus die meisten Porträts zeigen jedoch die Dreiviertel-Achse, mithin den Schrägblick aufs Gesicht. Selten ist der Anblick im Seitenprofil. Das ändert sich kaum in der Fotografie. Doch zeigt etwa die erkenntnisdienliche Fotografie mit der Frontal-Ansicht zwischen den beiden Seitenprofilen, dass es in der Geschichte erhebliche Umwertungen geben kann.

In jedem Fall ist es bedenkenswert, wenn ein Künstler wie C. D. Friedrich ungewöhnlich viele Rückenfiguren in seine Bilder platziert. Was bedeutet dies? Wenn man hier Antworten sucht, muss man die längere Tradition von Rückenfiguren vor und nach Friedrich sehen. In der Malerei ist der Raum im Rücken nur selten der Raum von Angst, Verfolgung, Paranoia. *Hinter* etwas zu kommen, heißt eher: etwas zu erkennen, einer Sache von *der* Seite aus ansichtig zu werden, die sonst entzogen oder verborgen, wenigstens unsichtbar ist. So kann man vermuten,

dass der Rückenraum in der Kunst mit der Erkenntnisweise der Bilder zu tun hat: etwas ins Sichtbare bringen, was verborgen oder latent war. Viel mehr als um das Sujet der Rückenfigur, geht es um das, was sie ins Spiel bringt: und das ist vor allem eine bildimmanente Reflexivität. Auf dieser Linie wird die seit dem 15. Jahrhundert entwickelte Gattung des Porträts schließlich wieder destabilisiert, ja dekonstruiert. Die Rückenfigur ist eine Weise, wie Bilder auf sich selbst *zurück*kommen können, oder: wie sie sich gleichsam als Bilder selbst denken. Darin offenbaren Bilder etwas von der Struktur von Erkenntnis überhaupt. Auf diese hat die Sprache kein Privileg, sondern Bilder zeigen eine besondere Weise, sie erfahrbar zu machen.

## 2. „WANDERER ÜBER DEM NEBELMEER“

(Abb. 1; siehe Taf. 1) Ich beginne den bildanalytischen Teil mit dem Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1817), geradezu die Inkunabel der Rückenfigur in der Kunstgeschichte. Sodann werde ich an Beispielen alter und moderner Kunst zeigen, dass der immer nur überpersönlichen, wenn nicht unheimlichen Rückenfigur ein anderer unheimlicher Vorgang entspricht: die Zerstörung des Porträts. Mit den zahllosen Varianten der Rückenfigur bei Friedrich werde ich mich nicht weiter beschäftigen.<sup>5</sup>

Es scheint, dass ein altdeutsch gekleideter Mann soeben die Spitze einer Felsformation erreicht hat, die, lichtabgewandt, fast scherenschnittartig, pyramidal aufragend, den Vordergrund bildet. Der Fels bietet kein Plateau. Das erklärt die Halt fassende Fußstellung des Wanderers, der sich mit einem Stock abstützt. Vor ihm der Abgrund. Über ihn hinweg scheint der Wanderer auf ein von aufziehenden Nebelschwaden bedecktes Tal zu blicken. Der Nebel ebenso wie das Haar des Wanderers lassen einen morgendlichen Luftzug ahnen. Der sorgfältig gemalte Hinterkopf funktioniert geradezu als Negation des Porträts. Durch die Nebeldecke ragen Felsformationen heraus, mager von Nadelbäumen besetzt. In der Ferne erheben sich Gebirgszüge, über denen im ersten Morgenlicht streifige Wolkenstrata eingefärbt sind. Die Natur erwacht im ersten Licht und schält sich aus dem Chaos der Formlosigkeit heraus. Angedeutet wird der Prozess der Weltwerdung. Das Gefüge der Steine ist der erste Halt des Seins. Im Stein zuerst tritt die *vis plastica* der Natur hervor. Nach

---

<sup>5</sup> Vgl. Koch 1965, Böhme 2006, Wilks 2005, Prange 2010, Kirsten 2011.





1 Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817, Öl auf Leinwand, 74,8 × 94,8 cm, Hamburger Kunsthalle

oben hin verdichten sich bauschige Wolken. Oberhalb der beiden Klippen laufen keilförmig zwei sacht abfallende Hänge so auf den Wanderer zu, dass sie sich auf der Mittelachse des Bildes und des Körpers des Wanderers treffen – in Höhe des Herzraumes. Überhaupt fallen geometrische Figuren auf: die vom Wanderer betonte Mittelachse; das Dreieck, das von Wanderer und Felsvordergrund gebildet wird; die Verteilung von Klippen



und Bergen rechts und links der Figur, vor allem aber jene Hangkeile, die sich in der Herzgegend zu treffen scheinen.

Es handelt sich, wie bei Friedrich oft, weniger um eine Naturdarstellung als um eine Komposition mit stark theatralen Zügen, der allerdings Skizzen nach der Natur zugrunde liegen, die für die Komposition des Bildes montiert werden. Die Zentrierung des Naturraums auf den Wanderer und sein Herz lässt indes diese Natur als Artikulation des Menschen erscheinen. Die schwarze Rückenfigur ist beherrschend, so dass man das Gemälde als Memorial-Monument für einen Gestorbenen angenommen hat. Jedenfalls ist die Natur ein exteriorisierter Seeleninnenraum, der sich in dieser reflektiert. Und beide sind Konstruktionen des Malers bzw. des Betrachters. Man könnte denken, man wäre in die Position eines zweiten Wanderers eingerückt, der auf einer weiteren Klippe hinter der Rückenfigur so steht, dass der Fluchtpunkt wiederum genau in der Herzgegend des Wanderers liegt. Das aber ist Suggestion. Sie ist nötig, insofern es im Gemälde um einen doppelten Blick geht, den des Wanderers in die Natur, und unseren Blick, der den Wanderer blicken sieht – bzw. gerade nicht blicken sieht, sondern im Rücken seines Blicks bleibt.

Die geometrische Formstruktur lässt Werner Busch von „abstrakter Bildordnung“ sprechen, die im goldenen Schnitt und weiteren geometrischen Figuren operiert.<sup>6</sup> Diese Ordnung könnte dafür sprechen, dass wir es hier mit der Vorstellung des „deus geometra“<sup>7</sup> zu tun haben, wie er im Mittelalter gefasst, oder mit einem mathematischen Gott, wie er im 17. Jahrhundert und, wie Busch nahelegt, auch in der Romantik gedacht wurde. Bildästhetisch hat es den Anschein, als sähen wir den Gefühlsraum des Wanderers. Die Zentrierung auf diesen wird als Koinzidenz von Mensch und Natur imaginiert: eine alte mystische und naturästhetische Form. Die Gebrochenheit unseres Blicks verdeutlicht indes, dass es eine solche Koinzidenz nicht (mehr) gibt; sie ist ein Topos der Sehnsucht danach. Die Rückenfigur lässt begreifen, dass es *unsere* Erfahrung des Bildes ist, die wir für eine Erfahrung der Koinzidenz von Mensch und Natur zu halten geneigt sind. Es ist ein überalltäglicher Augenblick, dem wir beiwohnen. Wir nehmen an der Einsamkeit einer Figur teil, die uns zugleich auf Abstand hält: beides schafft eine Form gebrochener Intimität.

Man kann dies auch mit Plessner eine „vermittelte Unmittelbarkeit“<sup>8</sup> nennen – und wäre dann nahe bei Plessners Formel für den Menschen:

---

<sup>6</sup> Busch 2003, 19.

<sup>7</sup> Ohly 1982.

<sup>8</sup> Vgl. Plessner 1928/1975; 1983.

seine „exzentrische Positionalität“.<sup>9</sup> Es ist die Komposition des Gemäldes, die diese Exzentrizität disponiert. Sie ist mit der Sehnsucht nach Koinzidenz von Ich und Welt verbunden, die wir sehen, aber nicht ‚haben‘, noch weniger ‚sein‘ können. Das ist die Melancholie des Bildes. Der Rücken ist auch eine Abweisung. Im Rücken sein: das heißt auch, dass wir immer nur des Rückens der Dinge und Personen ansichtig werden. Ihr Gesicht ist die erdabgewandte Seite des Mondes. Unsichtbar bleiben auch die Augen der Rückenfigur, Augen, die etwas sehen und sich selbst sehen lassen, nämlich als ‚Seelenfenster‘ ins Innere der Person führen sollen. Gerade dieses Nicht-Wissen und die Abweisung des Betrachters animiert dazu, das Bild immer wieder mit Phantasien zu füllen – besonders, wenn es sich wie hier um eine Ikone der deutschen Kunstgeschichte handelt.

Just die semantische Leere der Figur erlaubt freilich beliebig viele Projektionen und Besetzungen des Bildes. So wird das Gemälde auf Titelblättern von *Der Spiegel*, *Focus*, *Stern*, *Cicero* verwendet (Abb. 2). Englische Buchgestalter benutzen das Motiv für den Roman *The Last Man* von Mary Shelley. Was sieht er? Blickt er auf die Trümmerlandschaft der Geschichte? Die versinkenden Relikte einer furchtbaren Historie, die bewältigt werden soll? Blickt er auf die landschaftliche Verschandelung in Folge der Suche nach erneuerbaren Energien? Ist die romantische Seelenlandschaft Ausdruck einer Suche nach Emotionalität und Werten in einer kalten Welt? Oder sieht er, auf seinem Felsen wie auf einer Bastion, vor sich die breite Front der Flüchtlinge, die das deutsche Land und mithin auch die romantische Landschaft bedrohen? So die Botschaften der Titel-Blätter von *Der Spiegel* (19/1995), *Focus* (12/1997), *Stern* (42/2015), *Cicero* (6/2016). Alles scheint möglich – und noch mehr: So schaut anderswo der Wanderer auf die „Digital Revolution“, auf Megastädte, die wie apokalyptische Nekropolen wirken. Er wird umgedreht und zeigt das Konterfei des Opernsängers Jonas Kaufmann auf dem Cover seiner CD *Sehnsucht* mit Liedern von Mozart, Schubert, Beethoven und Wagner (2009); oder der Wanderer blickt auf einem Label der Musikpromotion FUTURUM auf eine Phantasiestadt der Zukunft (Dresden 2014). Überaus häufig wird die Bildkomposition für Kino-Plakate, T-Shirts, Werbe-Design, Bild-Satiren, Briefmarken und private Selbstinszenierungen benutzt. Nicht nur Donald Duck, auch Bundestagspräsident Schäuble mit Rollstuhl wird auf die Felsspitze montiert. Längst ist das Gemälde ein Element von Pop-Kultur geworden.

---

<sup>9</sup> Plessner 1928/1975, 288–346; Plessner 1983, 136–217.



2 Cicero 6/2016 – Focus 12/1997 – Der Spiegel 19/1995 – Stern 42/2015 (jeweils Titelblatt)

### 3. RÜCKSEITEN UND RÜCKENFIGUREN

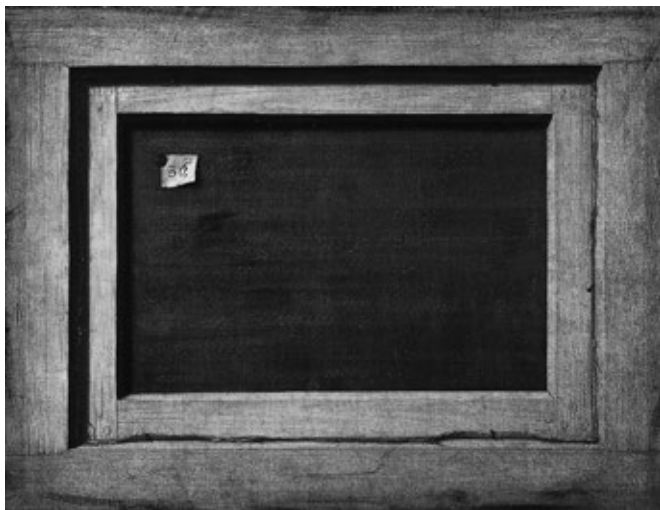
Cornelis Gijbrechts (1630–1683) überbietet mit seinem Gemälde *Atelierwand* (Abb. 3; siehe Taf. 2) die Doppelstruktur von ‚Darstellung‘: Bilder zeigen ‚etwas‘ und sie zeigen ‚sich selbst‘. Gijbrechts entwickelt Vanitas-Stilleben als trompe l’œil, der durch die herunterhängende Leinwanddecke und durch die noch frisch gebraucht scheinenden Mal-Utensilien freilich als *manufactum* desillusioniert wird. Zugleich wird der Schein der Unmittelbarkeit des trompe l’œil auf zweiter Ebene reinstalled, nämlich mit Medaillons namentlich bekannter Pastoren und einem unausgeführten Porträt-Medaillon: das Gesicht und andere persönliche Merkmale bleiben leer. Die Referenz der dargestellten Objekte, ob Porträts, Malutensilien,



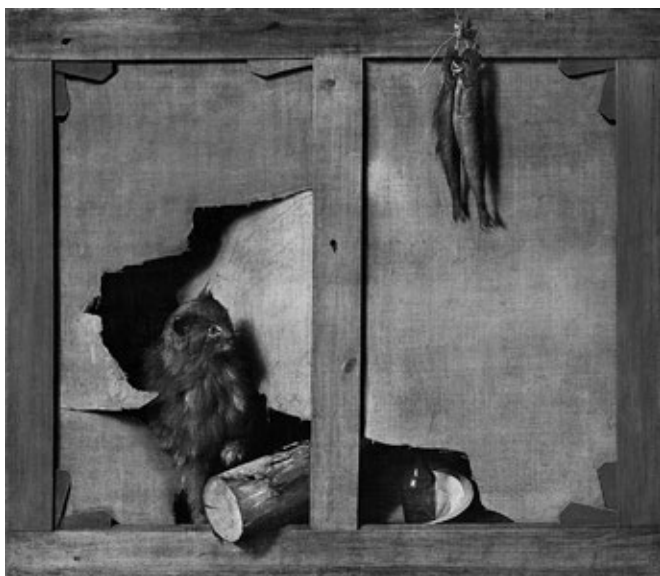
3 Cornelis Gijsbrechts: *Atelierwand mit Vanitas-Stilleben (Trompe l'oeil med atelier-væg og vanitas-stilleben)*, 1668, Öl auf Leinwand, 152 × 118 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Holzbohlen, Stilleben, ist gleichgültig gegenüber der Selbstreferenz der Malerei selbst: Sie vor allem ist es, die ausgestellt wird. Am dinglichen Milieu des Malers erkennt man sein Porträt.

Potenziert wird dieses paradoxe Spiel zwischen Evidenz und Desillusion im berühmten Rückseiten-Gemälde (Abb. 4; siehe Taf. 3). Man erkennt die Maserungen, kleinen Risse, geringen Schäden des Holzes, die rückwärtige Struktur der Leinwand und den nicht plan klebenden Papier-Zettel mit der Nummer des Gemäldes, dessen Gesicht wir nicht sehen. Indem Gijsbrechts eine Rückseite in größter Plastizität darstellt, malt er ein Bild, das sich selbst Objekt ist. Zugleich erfüllt er damit perfekt die Paradoxie aller Darstellung. Wie jede Rückenfigur eine Negation ihres Porträts ist, so ist die Gemälde-Rückseite die scheinbare Negation des uralten Darstellungsgebots der Kunst. Diese Paradoxie kann man als Triumph der Kunst verstehen; doch zugleich schreibt sie sich als



4 Cornelis Gijsbrechts: *Gemälde-Rückseite (Rugzijde van een schilderij)*, 1670, Öl auf Leinwand, 66,6 × 86,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

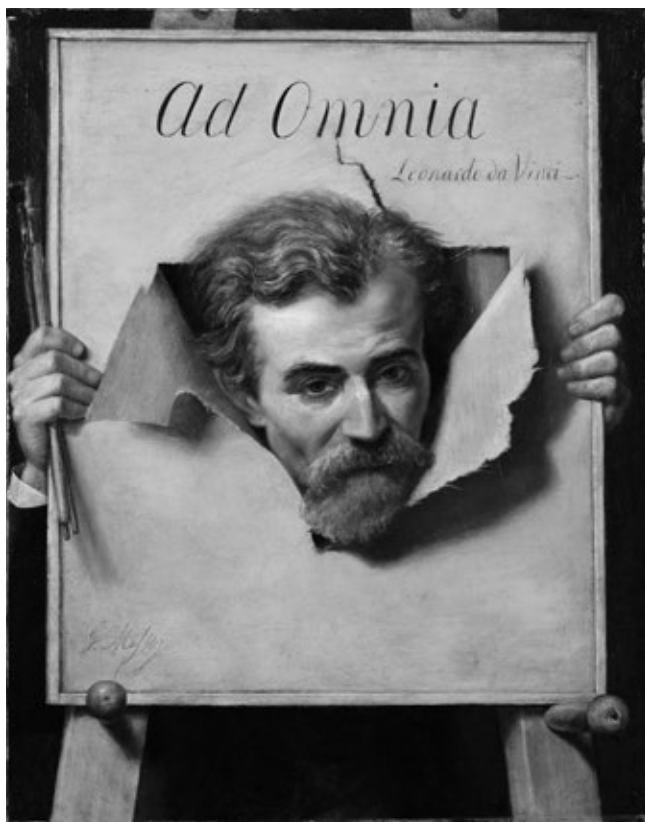


5 Louis-Léopold Boilly: *Un trompe-l'oeil avec un chat et une bûche de bois à travers une toile, poissons suspendus de la civière*, Unbek. Jahr, Öl auf Leinwand, 85 × 96 cm, Privatbesitz

systematische Irritation in die Bildbetrachtung ein. Indem wir etwas sehen, sehen wir, was durch Arrangements von Kunst und Technik allererst hervorgebracht ist. Die Eroberung der unsichtbaren Rückseite bleibt von dieser Ambivalenz der Wahrnehmung gezeichnet. Glaube man nicht, man gewinne Authentizität durch den Zauber der Kunst.

Das gilt auch für das trompe-l'oeil von Louis-Léopold Boilly (1761–1845); die Entstehungszeit ist unbekannt (Abb. 5; siehe Taf. 4). Es ist eine narrative Inszenierung der leeren Rückseite. Die Leinwand, auf den Keilrahmen gespannt, ist zerrissen. Ein alter, abgesägter Holzstumpf ragt über den Rahmen hinaus in den Bildvordergrund, während dahinter Schüssel und Flasche zu sehen sind. Das ist ganz der Stil niederländischer trompe-l'oeils des 17. Jahrhunderts. Die langhaarige Katze drängt sich durch die zerfetzte Leinwand, weil sie wohl die beiden geräucherten Fische gerochen hat. Gegenüber Gijsbrechts ist bei Boilly ein Drängen in die Dreidimensionalität des Gemäldes festzustellen. Das unterstreicht seinen szenischen Charakter. Dennoch fällt die Kontextlosigkeit des Raums auf: Es geht um nichts als das Zeigen und Nicht-Zeigen des Bildes selbst. Diesem Effekt tritt jeder Gegenstand dienend bei. Ob die Szenerie sich in einer Atelier-Ecke oder einer Rumpelkammer abspielt: das ist so gleichgültig wie die Frage, ob die Geschichte einer räuberischen Katze auf Beutefang oder ob ein aus der Physiognomie der Dinge gewonnenes Porträt einer nachlässigen Küchenmagd geschildert wird. Fetischisiert wird vor allem die Virtuosität des Künstlers, der in der magischen Präsenz der Objekte eine *carte d'identité*, ein Porträt seiner selbst vorstellt. Es gibt, so scheint es, Porträts ohne Gesicht: und auch das gehört zu den Erfindungen der Kunst des 17. Jahrhunderts, weit vor Boilly.

Derlei Darstellungs-Tricks behalten lange ihre Faszinationskraft, wie man noch am Ende des 19. Jahrhunderts auf dem *Bildnis eines Mannes* von Georges Méliès (1861–1938) erkennt. Es wurde zuletzt – wie auch der Boilly – in der Ausstellung „Lust der Täuschung“ der Münchner Kunsthalle 2018/19 gezeigt (Abb. 6; siehe Taf. 5). Nach seiner kurzen bildkünstlerischen Phase wurde Méliès einer der großen Filmpioniere. Damit schloss er, im neuen Medium, an den veristischen Illusionismus seiner frühen malerischen Versuche an. Gern nennt man ihn den Magier des frühen Films. Wie sehr sich Méliès der historischen Anschlüsse bewusst war, zeigt die Inschrift „Leonardo da Vinci“, womit er wohl eher an die Fusion von Kunst, Technik und Maschine sowie an die bildtheoretische Forderung Leonardos an die lebendige Präsenz der Bilder dachte. Die Widmung „Ad Omnia“ verweist auf die im breiten Publikum robust verankerte Erwartung auf Täuschung und Bezauberung. Der Verismus-Effekt



6 Georges Méliès: *Bildnis eines Mannes* (Gustave Moreau?), um 1883, Öl auf Leinwand, 63,5 × 52 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

mag hier schon auf die breitenwirksame Kunstform vorweisen, das Kino, worin Méliès sein Interesse an magischer Bezauberung besser als in der Malerei verwirklichen konnte.<sup>10</sup> Dass die Indexikalität immer nur durch das Zerreißen der Oberfläche des Bildes realisiert werden kann, um den bloßen Bildcharakter zu vernichten und dem Original seinen Auftritt zu ermöglichen; dass just dieser Vorgang des Hervorbrechens von Präsenz wiederum nichts als eine artifizielle Täuschung ist, die zu den Darstellungsmitteln der Kunst gehört –: das belegt einmal mehr, wie bewusst sich die Kunst ihrer medialen Suggestionstechniken ist. Dies ist bei

<sup>10</sup> Vgl. Zischler 2013; Aumont 1992.





7 Joris Hoefnagel / Georg Bocskey: *Mira Calligraphiae Monumenta*, 1561–1562, Buchmalerei 1591–1596 ergänzt, Folio 41, Wasserfarben, Gold- und Silberfarbe, Tinte auf Pergament, 16,6 × 12,4 cm

Méliès nicht anders als schon in Pere Borrell del Casos Gemälde *Huyendo de la Critica* (1874), wo der konterfeite Gegenstand selbst, nämlich ein Straßenjunge, aus dem Rahmen klettert und die Betrachter-Ebene entert. Derartige Kunst will nicht die Bewunderung für das Porträt, das wie eine magische Erscheinung durch den Malgrund bricht, sondern für ihre Virtuosität. Unser frommer Glaube an das authentische Gesicht – *vera ikon* – ist immer nur ein Effekt technischen Könnens.

Wie nachhaltig eine solche Bildästhetik ist, erkennt man an den frühen mikrographischen, Motive der Fauna wie Flora präsentierenden Illustrationen von Joris Hoefnagel (1542–1600) zum Schriftmuster-Buch von Georg Bocsay (gest. 1575). Hoefnagel nutzt des Öfteren den Rücken, hier die Rückseite eines Blattes, um den trompe-l'œil-Effekt





8 Joris Hoefnagel / Georg Bocskay: *Mira Calligraphiae Monumenta*, 1561–1562; Buchmalerei 1591–1596 ergänzt, Folio 41v, Folio 42, Wasserfarben, Gold- und Silberfarbe, Tinte auf Pergament, 16,6 × 12,4 cm

hyperrealistischer Darstellung bis zum Schwindel zu treiben (Abb. 7, Abb. 8). Dadurch wird der Bildcharakter der Bilder allererst bestimmt und reflektiert.<sup>11</sup> Das Gesicht der Dinge hat stets eine *Rückseite*, die hier als *Schatten durchscheint*, während der *trompe l'œil* des *scheinbar* durch einen Papierschlitz hindurchgesteckten Stengels die Realität der Pflanze *suggeriert, als hätten* wir es mit einem Sammelalbum botanischer Präparate zu tun. *Simulatio* und *Dissimulatio* werden in Szene gesetzt, um ein Spiel um den Status des Wahrnehmungsbildes auszulösen. Auch hier dienen die selbstbezüglichen Schleifen einem Bildbewusstsein, für das Vorder- und Rückenfigur selbstthematisch werden. Dies beeinflusst unseren Blick, besonders wenn er von der suggestiven Körperlichkeit der Pflanzen- und Tier-Abbildungen, insbesondere dem wunderbaren Porträt der Kröte bezaubert ist.

Heute negiert Lucio Fontana (1899–1968) nicht nur jede Porträt- und Sujethaftigkeit der Malerei, sondern vollzieht tatsächlich, was bei

<sup>11</sup> Hoefnagel 1561/1992, 127/8, fol 37r/v.



9 Samuel van Hoogstraten: *Die Pantoffeln*, 1658, Öl auf Leinwand, 103 × 70 cm, Musée du Louvre, Paris

Hoefnagel noch malerische Illusion war, die Schnitte in den Bildträger der Leinwand. Sie werden zur Wunde der Malerei. Der Goldgrund, einst wertvolle Fläche, welche die heiligen Figuren aufnahm, bleibt leer. Die Figur der Negation wird uns bei den modernen Porträts wiederbegegnen.

Samuel van Hoogstraten (1627–1678) (Abb. 9; siehe Taf. 6) porträtiert mit Inständigkeit die Welt der Dinge, besonders aber, wie Fatma Yalçın zeigt, „mensenleere Räume“.<sup>12</sup> Diese aber werden zu indirekten Porträts ihrer Bewohner: Ansichten von hinten, ohne Gesicht, aber doch lesbar. Im Flur stehen zwei Schuhe, vor einem geöffneten, vornehmen Raum, dessen Tür mit einem Schlüsselbund versehen ist, als sei er soeben

---

<sup>12</sup> Yalçın 2004.



**10** Gerard ter Borch: *Eine Dame in Atlas vor dem Bett mit roten Vorhängen*, Öl auf Eichholz, 28 × 39 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

aufgeschlossen und betreten worden. Unser Blick fällt auf diese Szene von einer Küche aus, wie Hebelverschluss, Besen und Handtuch andeuten. Es könnte der neugierige Blick der Magd sein, die der Herrin hinterhergeblickt hat, als diese die Schuhe abstreifend, die Tür aufschließend sich ins Herrschaftszimmer zurückzog. Dies ist ein stereotypes Motiv der niederländischen Malerei dieser Zeit. Was ist geschehen? Hier hilft das Gemälde an der Wand weiter, eine Kopie von Gerard ter Borchs (1617–1681) brieflesender Dame vor einem Bett (Abb. 10; siehe Taf. 8). Dies deutet den erotischen Inhalt des Briefs an. Hier funktioniert der Rückenblick als Abweisung des voyeuristischen Blicks, der in die Intimität der Brieflektüre einzudringen begehrt. Dadurch aber wird das gesamte Gemälde Hoogstratens zur Rückenansicht. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Dialektik des neugierigen Voyeurismus, wie er nicht nur Mägden, sondern auch uns als Betrachter eignet. So stumm beredt das Gemälde Hoogstratens ist, so inständig wahr es das Geheimnis der Person, die unsichtbar anwesend ist. Der Rücken kann auch ein Emblem des Intimen,

des schützenden Entzugs des Gesichts sein. Ter Borch benutzt die Rückenfigur als ein Muster, das er auch in andere Gemälde einsetzt: Die Kleidung, das Interieur, die Dinge, die soziale Konfiguration, nicht das Gesicht, formieren das Charakteristische, das den Kern der Porträtkunst darstellt. Es ist nur zu erraten, nicht zu identifizieren.<sup>13</sup>

(Abb. 11) Das Gemälde der Venus von Diego Velázquez (1599–1660) zeigt, in Konkurrenz zu den zahllosen Venus-Akten, einen erotisierten Rückenakt. Die Geschlossenheit der sich narzisstisch bespiegelnden Schönheit, in die einzudringen nicht gelingt, wird inszeniert, aber auch gebrochen: Im Spiegel erscheint das Gesicht der Schönen, die den Betrachter gelassen anschaut. Dadurch wird das Gemälde zu einem Hin und Her von Zeigen und Nicht-Zeigen, von Rücken und Gesicht, von Begehren und Entzug, Intimität und Ausgeschlossenheit, Voyeurismus und Exhibitionismus. Es ist eine Etüde der Selbstreflexion über die Malerei und ihr Objekt.

Goya schließlich (Abb. 12) demonstriert die Rückenansicht einer wohl maskierten Frau als eine Geste, die den Betrachter ebenso verhöhnt wie sie ihn durch ostentative Entblößung obszön herausfordert. Hier ist weder das Gesicht noch der Rücken von irgendeiner Schönheitsdoktrin oder psychischen Intimität behütet.

## 5. DIAPHANE VERHÜLLUNGEN

Verhüllungen oder Verschleierungen des Porträts erinnern an die barocken Bildhauer Stefano Maderno (1575–1636), Antonio Corradini (1688–1752) oder Giuseppe Sammartino (1720–1793). Sie skulpturierten von Stoff umhüllte Tote oder verschleierte Lebende, sei's Jesus, die heilige Caecilia oder eine Namenlose.<sup>14</sup> In den Paragone zwischen Dichtung und Malerei mischt sich auch die Bildhauerei. Auftrieb gewann dieser Wettstreit nach der Entdeckung antiker Skulpturen, an denen die kunstvolle Dynamik des Faltenwurfs, besonders die Effekte der Transparenz ausgerechnet an dem Medium bewundert wurden, das opak ist wie kein anderes: der Stein. Welches Wunder der Gestaltung von Nassgewändern und durchscheinender Körperlichkeit! Was für Effekte der enthüllenden Verhüllung und Verschleierung! Dies beginnt in den herausragenden

---

<sup>13</sup> Hammer-Tugendhat 2010.

<sup>14</sup> Vgl. Deckers 2010.



**11** Diego Velazquez (1599–1660): *Venus mit dem Spiegel*, ca. 1644–1648, Öl auf Leinwand, 122,5 × 177 cm, National Gallery, London



**12** Francisco de Goya: *Rückansicht einer den Rock hebenden jungen Frau*, 1796, Pinsel- und Tuschelavis, vereinzelt über Feder- und Bleistiftstrichen, auf bläulichem Papier, 19,0 × 9,7 cm, Biblioteca Nacional, Madrid (verso von *Junge Frau mit Hütchen*)



**13** Jean de Cambrai: *Pleurant vom Grabmal des Jean du Berry*, 1405/1416, Musée du Berry, Bourges



**14** Stefano Maderno (ca. 1576–1636): *St. Cecilia*, 1600, Marmor, Santa Cecilia in Trastevere, Rom

Skulpturen von Trauernden von Claus Sluter, Jean de Cambrai, Antoine le Moiturie oder Juan de la Huerta um 1400 (Abb. 13): Sie zeigen oft kein Gesicht und keinen mimischen Ausdruck. Dennoch sind die Plastiken ganz und gar der Ausdruck der Trauer, die in den steinernen Faltungen der Verhüllung sich ihre Pathosformel schafft. Wo anders als im Barock findet eine solche Kunst des steinernen Pathos ihren Höhepunkt?

Das Grabmal der heiligen Caecilia in ihrer Titelkirche Santa Cecilia von Trastevere (Abb. 14; siehe Taf. 7) schildert jene Situation von 1599, als man bei Bauarbeiten auf einen Sarkophag angeblich mit dem Leichnam der Märtyrerin stieß – in eben jener Haltung, die Maderno dann in einem offenen Schausarkophag gleichsam für die Ewigkeit festhielt. Für uns ist das abgewandte Gesicht signifikant, von einem Schleier umwunden, sowie der Körper in ungewöhnlicher Seitenlage, gehüllt in ein antikisierendes Gewand. Die Axteinschläge im Nacken erinnern an die vergebliche Enthauptung der Heiligen durch ihren Henker. Auch die Hände sprechen: Die rechte Hand zeigt den Segensgruß, die linke mit dem *Digitus* erinnert an die Lehre, die sie noch drei Tage *nach* ihrer Hinrichtung erteilte. Will der Künstler demonstrieren, dass das Gesicht nicht notwendig ist, um ein Porträt zu gestalten? Wird hier, wo kein Gesicht ist, nicht alles zu Gesicht und Ausdruck? Wird dadurch die *compassio* umso stärker evoziert? Gehört dies nicht zur Martyrologie und ihrem Körper-Pathos? Maderno zeigt sein Kunstvermögen, indem er das Gewand in einer Transparenz schildert, die den Körper der Märtyrerin in seiner unverwesten Integrität zeigt. Das steinerne Gewand wird diaphan für die Errettung der Heiligen vom Tode (bei der Sarkophag-Öffnung 1599 scheute man sich, den wunderbar erhaltenen Körper der Caecilia zu entblößen). Diese Inszenierung des martyrologischen Theaters ist die eine Seite; die andere: Die Bildhauerei zeigt am Stein ihre Fähigkeit zur Stoff-Gestaltung und zur Diaphanie. Damit wird nicht nur der Rang der antiken Skulptur erreicht, sondern im Paragone der Sieg beansprucht.

In derselben Manier arbeiten auch Guisepppe Sanmartino und Antonio Corradini. (Abb. 15) Letzterer gestaltet das Porträt einer verschleierte Frau (*Puritas*) so, dass die Transparenz-Effekte des Stoffes zur eigentlichen Herausforderung werden. Die Darstellung der nackten Haut im rechten Schulter-Brust-Ansatz zeigt, dass dies ein leichtes Spiel ist gegenüber der Aufgabe, in Stein ein Gesicht *hinter* einem Schleier zu hauen, eine fein gestickte Bordüre, ein eingewebtes Kreuz im Strahlenglanz oder die winzigen Falten des über der Brust geschnürten Gewandes. Stoffe in ihrem Fall, das Diaphane feiner Gewebe, zarte Bordüren: das ist es, worum es geht. Eben dies zeigt den Bildhauer auf dem Parnass der



**15** Antonio Corradini: *Signora velata (Allegoria della purezza)*, 1722, Marmor, Museo del Settecento Veneziano – Ca' Rezzonico

Kunst. Sanmartino versucht sich gar am Allerheiligsten der Porträtkunst, nämlich dem finalen Antlitz des toten Christus (Abb. 16). Er wird von einem feinen Leichentuch verhüllt. Das ist die Herausforderung der *vera ikon*. So unverkennbar dies eine Leiche ist, die toter nicht sein kann, so unverhüllt, in seiner Reinheit, wird der Leib Christi erst wieder nach seiner Apokatastasis sein.

In einem Sprung finden wir zum polnischen Bildhauer Igor Mitoraj (1944–2014), dessen neoklassizistische Skulpturen ans Pathos des Barock anschließen. Doch zugleich trägt Mitoraj den Zerstörungen des Gesichts und Körpers in den Desastern des 20. Jahrhunderts Rechnung. „Zerbrochene Utopie“ hieß denn auch seine Ausstellung im Jahr 2000, die dem Verlust der Antike und den Zerstörungen der Moderne nachgeht. *Weißer Finsternis (Eclisse bianca)* ist ein Porträt betitelt (Abb. 17), das an die barocke Verhüllungsästhetik anknüpft, aber auch an die Leichenbandagierung





**16** Giuseppe Sanmartino: *Aufbahrung des verhüllten Christus (Christo Velato)*, Detail, um 1753, Marmor, Museo Cappella Sansevero, Neapel



**17** Igor Mitoraj: *Ecclisse bianca*, 2000, Marmor, 41×64×52 cm



**18** Maurizio Cattelan: *All*, 2007, Carrara Marble, je 30 × 100 × 200 cm, Ausstellungsansicht Kunsthaus Bregenz, 2. OG



**19** Kader Attia: *Ghost*, Installation, 2007, Aluminium foil, [Muslim women in prayer] Courtesy Gallery Nagel Draxler

in alten Kulturen. Wie es mal der abgetrennte und verhüllte Kopf einer Leiche ist, so auch der ‚verletzte Körper‘ (*torso ferito*), ohne Kopf, als Halbr relief aus dem Material herausgearbeitet, als handle es sich um ein archäologisch freigelegtes Relikt, den Torso einer Leiche.

Verhüllungen sind auch Formen der Anonymisierung. Sie sind Allegorien des Untergangs von Individualität, die ihren Halt im Gesicht hat. Sie funktionieren als Auslöschungen des Porträts, ja, des Subjekts. Maurizio Cattelan (\*1960) schuf aus weißem Carrara-Marmor (dem klassischen Material der Skulptur) eine Reihe von neun, scheinbar mit Tüchern abgedeckten Leichen, deren Körper sich unter den faltigen Laken abzeichnen (Abb. 18; siehe Taf. 9). Das erinnert an das Leichenpathos des Barock. Aber er vergegenwärtigt auch den heute alltäglichen Anblick, wenn den Toten bei Katastrophen oder im Krieg Tücher übergeworfen oder sie in Säcke eingepackt werden. 2007 schuf Cattelan diese Skulptur – die uns heute anmutet wie ein Mahnmal der ertrunkenen Flüchtlinge im Mittelmeer. Jenseits der Botschaft, die in ihrer Simplizität sofort entziffert ist, inszeniert Cattelan, wie im Barock, die Kunst als ein morbides Experiment, bei dem die Leiche und das anschiessende Tuch eine eigene Plastizität schafft. Man möchte das Wort Walter Benjamins von der „Ästhetisierung der Politik“ abwandeln: Ästhetisierung der Leiche, die Toten als Kunstwerk.

Kader Attia (Abb. 19) zeigt aus Aluminium-Folie geformte Kollektive von betenden muslimischen Frauen in gekrümmter Haltung, ohne auch nur den Versuch zu machen, Gesichter zu bilden. Dort, wo Antlitze erwartet werden, klaffen schwarze Abgründe. In der seriellen Anordnung immer derselben Gesichtslosigkeit und Körperhaltung scheint Attia die Entindividualisierung einer autoritären Religion anzuprangern.

Die Fotografien Gerhard Langs (\*1963) sind unheimlich im Doppelsinn von Vertrautheit wie Fremdheit (Abb. 20). Aus dieser Ambiguität entsteht etwas Unbekanntes, das in kein Menschenbild, keine Typenlehre, keine biologische Spezies passt. Doch hat man den Eindruck, dass es sich um lebende Entitäten handelt, nicht um Masken, Bälger, Totengesichter. Mischwesen, welche die gewohnten orofazialen Klassifikationen aushebeln, nannte man von alters her Monster. Die irritierenden Gesichter Langs gehören in diese Geschichte. Er nennt sie teils *Unbekannt*, teils *Phantom*. Öfters erhalten sie phantastische Namen wie *Heigativ Lalla* oder *Thomathyrza S. Jardinei Pauli*, die an Vertrautes anklingen und so befremdlich zurücktönen, wie die Gesichter uns anschauen.

Die Fotografien gehen auf komplexe Verfahren zurück: Lang arbeitet mit einem japanischen Fotosynthesizer, wie er zur medizinischen



**20** Gerhard Lang: *Paläanthropische Projektionen*

- Unbekannt, 20,8 cm × 30,0 cm, 1991, Fotografie
- *Projektionen*, Fridmana Christ,  
20,8 cm × 30,0 cm, 1992, Fotografie
- *Phantome*, Strigiedel Homisbeth,  
20,9 cm × 28,7 cm, 1992, Fotografie
- *Phantome*, Gorestidae Megaschnee Bicolor,  
20,9 cm × 28,7 cm, 1992, Fotografie

Rekonstruktion von Gesichtern benutzt wurde, die durch den Atomangriff 1945 verstümmelt waren. Zum anderen nutzt Lang die im Bundeskriminalamt entwickelte (noch vor-digitale) Technik der Phantom-Bilder zur Täter-Identifizierung. Schließlich hat Lang die Passbilder der Bewohner seines Heimatdorfes Schloss-Nauses (Odenwald) genutzt, um sie mit Physiognomien von Tierschädeln bzw. Präparaten aus dem Senckenberg Naturmuseum Frankfurt zu collagieren. Lang projiziert ein Tierschädel-Bild auf ein Menschen-Gesicht und fotografiert das so entstandene ‚Bild‘ einer Spezies, die in Naturgeschichte, Zoologie oder Anthropologie unbekannt ist.

Sind die Entitäten Langs Schamanen? Maskenmenschen? Eingeweihte? Unholde? Täter? Bösewichter? Wir sind in der Gesichtswahrnehmung auf feinste Differenzen konditioniert. Hier gerät diese Konditionierung außer Fassung und wir verlieren die Unterscheidung von Antlitz, Gesicht, Maske, Fratze, Dämon, Monster. Auf den Neologismus „Paläanthropische Physiognomien“ hat sich der Künstler mit den Mitarbeitern des Senckenberg-Museums geeinigt: Die paläozoologische und anthropologische Forschung des Museums begegnet der künstlerischen Arbeit am Unheimlichen, Nicht-Identischen, Archaischen und Phantastischen. *Art meets science*. Wer dürfte heute sicher sein, dass bei fortschreitender Biotechnik uns nicht eines Tages die (Un-)Wesen unserer Phantasie leibhaftig begegnen?

Noch sind es künstlerische Experimente, die sich mit einem Spezialgebiet berühren, der Teratologie (τέρας = ‚Monster‘): die Wissenschaft, die sich mit Missbildungen beschäftigt, nahe an der Embryologie, aber auch an der rekonstruktiven bzw. reparativen Chirurgie, insofern diese auf die Behebung von Missbildungen zielt. Kaum etwas erschreckt Betroffene oder Eltern mehr als die folgenreiche Entstellung des Gesichts durch dramatische dentofaziale Fehlbildungen. Diesen Schrecken nimmt Lang auf und treibt ihn ins Unheimliche, wo unsere ästhetischen Maßstäbe fassungslos werden.

Wir haben von der alten bis zur gegenwärtigen Kunst Beispiele gezeigt, in denen metareflexive Inszenierungen der Kunst wie auch Experimente ihrer Darstellungskraft ins Werk gesetzt werden. Dabei verschwindet das physiognomische Porträt, das seit der Renaissance eine führende Gattung zur Charakteristik von Individuen war. Wir werden sehen, dass sich diese Zerstörung des Porträts und diese Auslöschung des Subjekts im 20. Jahrhundert noch radikalisiert.

## 6. ENTSTELLUNGEN UND ALTERUNGEN DES GESICHTS IN DER ÄLTEREN KUNST

Bis weit ins 20. Jahrhundert war, wer überhaupt alt wurde, weitgehend ohne Zähne, der Mund eingefallen, die Haut verrunzelt, die Haare grau, der Leib gebrechlich. Krankheiten hatten sich in die Physiognomie eingegraben. Im *Gedenkbuch*, in das Albrecht Dürer (1471–1528) nach dem Tod seiner Mutter 1514 einen erschütterten wie liebevollen Nachruf eintrug, spricht er von „mein arme elende Mutter“. Es sind die Monate, in denen er auch die *Melencolia I* sticht. Er hatte die Mutter bei sich aufgenommen,



**21** Albrecht Dürer: *Porträt der Mutter des Künstlers*, 1514, Kohle auf Papier, 42,1 × 30,3 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin

eine Frau, die im „63. Jahr“ nach 18 Geburten und viel „Pestilenz“ und „viel andrer schwerer merklicher Krankheit“ nun in seinem Hause starb. „Ich sach auch, wie ihr der Tod zween gross Stoss ans Herz gab, und wie sie Mund und Augen zuthät, und verschied mit Schmerzen. Ich betet ihr vor. Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, dass ichs nit aussprechen kann. [...] Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, denn do sie noch das Leben hätt.“<sup>15</sup> Einige Wochen zuvor hatte Dürer sie gezeichnet (Abb. 21): eine Epochenwende in der Porträtkunst. Die humane Würde, welche die Zeichenhand des Sohnes diesem ausgelaugten, greisenhaften Gesicht verleiht, bricht mit allen Normen, welche die Darstellung alter Frauen in Kunst und Literatur seit der Antike dominiert hatten. Dies gilt, auch wenn es sich um ein privates Blatt handelt.

Wenige Jahre früher schuf Giorgione (1477–1510) sein Gemälde *La Vecchia* (1508) (Abb. 22; siehe Taf. 10). Die alte Frau, ärmlich gekleidet,

---

**15** Dürer 1920, 18–20.



**22** Giorgione: *Alte Frau (La Vecchia)*, ca. 1508, Öl auf Leinwand, 68 × 59 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig

mit strähnigem Haar, welker Haut, konturlosem Mund und erschlafte Augen, ist vom Maler allegorisch angelegt und wahrscheinlich kein Porträt einer realen Person. Sie hält eine Inschrift „col tempo“ und zeigt mit der Rechten auf sich selbst: „so wie mir, ergeht es ‚mit der Zeit‘ jeder und jedem“. Der müde, aber inständige Blick auf uns heißt, dass wir das Bild der alten Frau mit seiner Warnung vor der zerstörenden Zeit selbstreflexiv auf unser Leben wenden sollen. Es kann sein, dass auf den *Roman de la Rose* (um 1230) von Guillaume de Loris angespielt wird: Hier wird die ‚Frau Traurigkeit‘ als gebrechliche Alte, an der sich die Macht der Zeit unerbittlich erweist, ganz im Stil der *Vetula/Vecchia* geschildert.

Das schlichte wie kunstvolle Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä. (1525–1569) ist das Seitenporträt einer Bäuerin. Ihr ausgemergeltes Gesicht und lippenloser Mund, dem auch Zähne fehlen, zeigen die typischen





**23** Pieter Bruegel d. Ä.: *Porträt einer alten Bäuerin*, ca. 1563/4, Öl auf Holz, 22 × 18 cm, Alte Pinakothek, München



**24** Gian Lorenzo Bernini: *Anima Dannata*, 1619, Marmor, Palazzo di Spagna, Rom



Altersmerkmale nach einem mühevollen Leben (Abb. 23; siehe Taf. 11). Wir wissen nicht, was die nach oben gerichteten Augen sehen. Vielleicht ist es der in Demut auf Gott gerichtete Blick, der nichts mehr erwarten möchte als die Gnade im Jenseits; vielleicht erblickt sie auch den Gevatter Tod, der an sie herantritt, sodass Mund und Augen betroffen aufgehen, aber doch gefasst bleiben angesichts des Endes.

Bruegel öffnet der alten Frau den Mund. Das ist ungewöhnlich, weil es die Regel gab, bei Porträts und jedweder seriösen Gestaltung von Gesichtern den Mund geschlossen darzustellen. Ausnahmen sind: Trunkene, Bauern, Sänger, Empfindende von Schmerzen, Verdammte in der Hölle. Selten bestand diese Ausnahme auch für die Skulptur, was noch Lessing in seiner Laokoon-Studien für unmöglich hielt: Man denke an Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) Kopf-Skulptur *Anima damnata* von 1619. Sie stellt nichts dar als das von Schmerz und Entsetzen gezeichnete Gesicht – in Marmor (Abb. 24). Derart verfratzte Gesichter finden wir auch in Leonardos Kopf-Studien, etwa in der *Studie eines alten Mannes* (1504–05) oder bei seinen Grotesk-Köpfen (ca. 1494) (Abb. 25): Das Gro-



**25** Leonardo da Vinci: *Studien von grotesken Köpfen*, ca. 1494, Feder und Tinte auf Papier, 261 × 206 cm, Royal Library, Windsor



**26** Matthias Grünewald: *Niesender*, um 1520, Kohle, grau laviert, weiß gehöht, 24,4 × 20 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin

teske wird besonders durch die entstellenden Mundpartien der fünf Köpfe ausgedrückt. Die mittige Figur, die, obwohl mit einem antikisierenden Eichenlaub-Kranz geschmückt, kaum als würdiges Zentrum gelten kann, ist ein glatzköpfiger Alter mit eingefallenem, zahnlosem Mund. Weiter oben fällt der Blick in den sperrangelweiten Mundraum, wahrlich ein Anblick, den man, außer in der Hölle oder beim Zahnreißer, niemandem und nirgendwo darbieten soll. Leonardos Zeichnungen zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Greisen-Gesichtern der Macht im Zyklus *Innocenti* von Thomas Schütte (s. u.). Mathias Grünewald zeichnet um 1520 einen Niesenden mit zurückgeworfenem Kopf (Abb. 26): Aus den runden Gesichtswulsten treten umso deutlicher der aufgerissene Mund und die Zähne hervor. Hier fegt die Gewalt einer leiblichen Eruption die ästhetische Regel des geschlossenen Mundes einfach beiseite. Das mag für eine private Zeichnung hingehen, wäre aber in der Gattung des Porträts ein Tabu-Bruch.

Whistler (1834–1903) titelt das seinerzeit umstrittene Porträt seiner Mutter (1872) (Abb. 27; siehe Taf. 12) mit einer abstrakten Formel, die den experimentellen Charakter betont: *Arrangement in Grey and Black No. 1*. Die geometrisch und farblich austarierte Komposition, die den Körper der Frau zu einer fast ägyptischen Fläche ausdünn, betont umso mehr das Gesicht, das, in strenger Silhouette, sich auch hätte ins Flächige verlieren können. Doch dieses Gesicht wird intensiv individualisiert, es wird Fleisch und zeigt die Spur der Schwere und Melancholie des Lebens. Die Augen in unbestimmte Weite gerichtet, der Mund konzentriert und geschlossen. Das Alter ist selbst ein „Arrangement in Grau und Schwarz“. Der Raum ist geschlossen, es gibt keine Tiefe, keinen Durchblick durch ein Fenster. Der einzige Außenwelt-Index ist das Landschaftsbild: doch es zeigt eine Ruine am Wasser. Die Welt der Moderne ist ausgesperrt. Es gibt nur noch das Rinnen der Zeit, gegen das sich die Statik der Formen stemmt. Was anderes noch als den Tod können diese Augen erwarten?



27 James McNeill Whistler: *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother*, 1872, Öl auf Leinwand, 144,3 × 162,4 cm



**28** Henri Jules Jean Geoffroy: *Porträt einer alten Frau*, ca. 1880er, Öl auf Karton, holzverstärkt, 45,5 × 39,5 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg

Alles ist in eine künstliche Balance gebracht, welche das dreidimensionale Volumen des farbig-körperlichen Lebens nicht mehr kennt. Im Inneren wird nur der Halt und die Haltung der Form gesucht.

(Abb. 28; siehe Taf. 13) Auch bei Geoffroy (1853–1924) ist jede räumliche Tiefe und Realitätsreferenz ausgelöscht. Wir sind konfrontiert mit dem in Seitenansicht gegebenen Antlitz der alten Frau unter schwarzem Hut. Sogar der Oberkörper löst sich am unteren Bildrand auf. Der helle Hintergrund lässt das Schwarz um so mächtiger hervortreten. Im Schwarz liegt das Gewicht – und dazwischen, fast zum Dreieck geschrumpft, das Gesicht. Der Blick aus dem schwarzen Auge ist gesenkt. Die Haut wirkt fast ledern gegerbt, die Wange eingesunken und von tiefen Falten durchfurcht. Die eingeschrumpften Lippen verschließen den zahnlosen Mundraum.

Von Dürer bis Geoffroy: Die Maler suchen gegenüber der Verspottung der zahnlosen Vetula, aber auch gegenüber der normativen Ordnung von

Schön und Hässlich, die besondere Würde und ästhetische Ausdruckskraft des Alters künstlerisch zu sichern.<sup>16</sup> Sie sind darin Vorläufer einer Problemlage, die heute ebenso unübersehbar wie ungelöst ist: Wie kann immer mehr alten Menschen, die einerseits viel gesünder, aktiver und anspruchsvoller sind als ihre Vorgänger, andererseits sich von Armut und Krankheit bedroht fühlen, eben jene Würde gegeben werden, die wir hier als Spur der Kunst in den Porträts des lädierten Lebens erkennen können. Immerhin sagt Francis Bacon über Ulysses in seinem Text *On Marriage and Single Life*: „Vetulam suam praetulit immortalitati“<sup>17</sup> (Er zog seine Alte [Ehefrau] selbst der Unsterblichkeit vor).<sup>18</sup>

(Abb. 29; siehe Taf. 14) Böse karikierend malt dagegen Goya (1746–1828) die beiden aufgehübschten Alten (typische *vetulae* schon in der römischen Satire): die eine zahnlos, die andere mit starkem, fletschendem Überbiss in der fast schon zur *facies hippocratica* gewordenen Visage; geschrunpelte Haut und gichtige Hände, Hühnerhals und knochiges Decolleté. Doch gierige Blicke werden auf einen Spiegel – ein altes Venus- und Eitelkeits-Attribut – gerichtet: doch er wird auf das *Que tal?* (Wie geht's?) kaum Schmeichelhaftes zu antworten haben. Noch bemerken die beiden Frauen nicht den heranschwebenden Gott der Zeit, Saturn-Chronos, der die todgeweihten Vetteln hinwegfegen wird. Das alte, ebenso metaphysische wie moralische Motiv des unverhofft an die Schönheit herantretenden Todes und der Vanitas wird bei Goya umgedreht zu einer sozialkritischen Satire auf die unersättliche Lebensgier der Alten und Reichen, von denen die eine den Liebespfeil im Haar trägt, als träte noch Amor und nicht schon Alter und Tod an sie heran.

---

**16** Natürlich gibt es weitere ‚alte Frauen‘ in der Kunst, die aber nicht in die Typologie des Porträts gehören, wie etwa die Dienerin der Judith, die den abgeschlagenen Kopf des Holofernes in den Sack steckt und ins Lager der Israeliten verbringt (Buch Judith, 8,1–13,20): Sie wird am prominentesten vielleicht von Caravaggio geschildert als alte Frau, der sich das Leben faltenreich ins Gesicht geschrieben hat: Sie bringt für die auch entsetzliche Tat ihrer schönen Herrin die nötige Härte mit (Caravaggio: *Judith und Holofernes*, 1598/99, Öl auf Leinwand, 145 × 195 cm, Palazzo Barberini, Rom).

**17** Bacon 1597/1625/1873, 30. Eigene Übersetzung, H. B.

**18** Ewigkeit hatte die Nymphe Kalypso dem Odysseus versprochen; dagegen Cicero: *De orat.* I. 44, 196: hier heißt es, Odysseus habe Ithaca der Unsterblichkeit vorgezogen.



29 Francisco José de Goya: *Die Zeit oder Die Alten mit Spiegel* (Las Viejas o El Tiempo), um 1812, Leinwand, 181 × 125 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille

#### 7. UNENTRÄTSELBARE PORTRÄTBÜSTEN: FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

In der Geschichte der Porträtkunst darf Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) nicht fehlen. Ein Anonymus hat 1794 den berühmten sog. Charakterköpfen aus dem Nachlass sprechende Namen beigefügt, ganz der physiognomischen Mode gemäß; oder er hat an ihnen bestimmte Aktionen abgelesen, die dann zu ‚Namen‘ wurden, so wenn eine Figur bei Verstopfung heftig zu drücken, eine andere zu gähnen oder eine dritte zu speien scheint. Die Köpfe repräsentieren keine einheitlichen physiognomischen Typen oder Körpervollzüge. Die Köpfe bleiben irritierend auch dann, wenn man, wie Ulrich Pfarr (2006), mit einem *Facial Action*

*Coding System* die einzelnen Gesichtspartien einer Affekt-Analyse unterzieht: Das Ergebnis ist, dass die Gesichter viele sich widersprechende mimische Ausdrücke zeigen.

(Abb. 30) Die *Kopf-Stückchen* (so nannte sie Messerschmidt), von denen manche nur als Gipse überliefert wurden, manche verlorengingen, entstanden hauptsächlich nach 1770. Keineswegs ist sicher, dass der Künstler sich immer selbst darstellt, wie der Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai nach seinem Besuch in Pressburg berichtete („Alle diese Köpfe waren sein Bildniß“):<sup>19</sup> eine für die Rezeptionsgeschichte ebenso folgenreiche Behauptung wie auch die, dass Messerschmidt dem Wahnsinn verfallen sei und seine Köpfe die Phantasmagorien seines Irrsinns bezeugten. Man folgt heute diesen frühen Deutungen nicht mehr,<sup>20</sup> die in der Studie von Ernst Kris (1933/1977) mit der Diagnose ‚paranoide Schizophrenie‘ kanonisiert wurden.



**30** Franz Xaver Messerschmidt:  
*Innerlich verschlossener Gram*,  
Blei, H 38,3 cm, nach 1770, Landes-  
museum Württemberg, Stuttgart



**31** Franz Xaver Messerschmidt:  
*Der Gähner*, nach 1770, Zinn,  
H 41 cm, Szépművészeti Múzeum,  
Budapest

<sup>19</sup> Nicolai 1785, Bd. VI, 414.

<sup>20</sup> Bückling 2006.



Die männlichen Köpfe erinnern in ihren physiognomischen Ausdrücken, Grimassen und Entstellungen an eine Traumrealität, die nur ein einziges Ich kennt, nämlich das des Träumers. Könnte man auf einmal auf die noch 52 erhaltenen Köpfe schauen, so würde dieser große Selbst-Experimentator unter den Physiognomikern des Jahrhunderts uns ebenso vertraut wie unheimlich werden. Nur ganz selten wird der Mund geöffnet, einmal bei einem entspannt lächelnden Selbstbildnis, an dem die Lachfältchen sorgsam herausgearbeitet werden; einmal wird der Mund sperrangelweit aufgerissen zu einem konvulsivischen Schreilachen, die Augen geschlossen und verkniffen; dann wird bei ebenfalls verkniffenen Augen, steilen Stirnfalten und angespannten Halssehnen der Mund weit geöffnet und die Zunge herausgestreckt, als müsse sich Messerschmidt einer medizinischen Detektion unterziehen (der sog. *Speyer*). Schließlich werden beim glatzköpfigen sog. *Gähner* die Augen zusammengepresst, die Nase gekräuselt und der Mund bei zurückgezogener Zunge weit geöffnet, während Nasolabial-, Kinn- und Halsfalten tiefe Rinnen bilden: Niemals hat man in der Skulptur eine so präzise Schilderung der Mundhöhle gesehen (Abb. 31). Nicolai sagt dazu treffend: „Gegenstände die vielleicht noch nie von einem Bildhauer sind vorgestellt worden“.<sup>21</sup> Auffällig bei den Köpfen mit offenem Mund sind die vollständigen Zahnreihen, während die Gesichter zu den absonderlichsten Fratzen verfremdet sind.

Den Köpfen sprechende Namen zu verleihen, rationalisiert die hermeneutische Hilflosigkeit, die schon bei Zeitgenossen bestand. Sie als Bilder des Wahnsinns anzusehen, ist ebenfalls Ausdruck des Scheiterns von Sinndeutungen. Eine mutwillige, vielleicht auch experimentelle Verfälschung des Porträts scheint das Ziel gewesen zu sein.

Man kann sagen: Die nach Ausdrucksstandards suchende Affektsprache des 18. Jahrhunderts wird ebenso aufgenommen wie subvertiert. Von einer physiognomischen Typologie kann nicht die Rede sein. Die signifikanten Ausdrucksträger des Gesichts wie Augen, Nase, Mund, aber auch Haare, Zähne, Ohren führen ein seltsames Eigenleben. Das verwandelt Gesichter in Grimassen: doch nichts ist menschlicher als diese. Man erinnert sich an die Grotesk-Köpfe Leonardos. Doch hier handelt es sich um Zeugnisse einer jahrelangen Selbst-Vergegenständlichung.

Man kann Messerschmidt weder der physiognomischen noch der grotesken Tradition eindeutig zuordnen. Nicolais Bericht, dass

---

<sup>21</sup> Ebd., 415.



Messerschmidt vor dem Spiegel grimassierte, von Geistern redete, die ihn zwickten, während er sich selbst in die Seite zwackte, ist nicht zu widerlegen. Wenn etwas daran ist, so wenigstens das: Die fazialen Muskulaturen werden bei Messerschmidt unter extreme Spannung gesetzt. Die ‚Gesichter‘ gehören deswegen nur selten zur Bandbreite pathognomischer Gesichtsregungen. Messerschmidt selbst meinte, ein System von 64 Köpfen anstreben zu müssen, was Nicolai als Ausgeburt einer vom Okkultismus kontaminierten Phantasie ansah, „ein scharfsinnig scheinendes System voll Unsinn mit Methode“.<sup>22</sup> Messerschmidt ist für ihn ein Modellfall des genialen Verrücktseins.

Die Expressionen schwanken zwischen zwei Polen: eine repulsive Wendung nach außen, als würde etwas Äußeres abgewehrt (exkludierendes Muster), und eine verkrampfte Verschließung der ‚Fenster‘ von Mund und Gesicht, als würde etwas von innen Andrängendes abgewehrt oder von außen Kommendes am Eindringen gehindert (inkludierendes Muster). Apotropäische wie aggressive Motive spielen mit. Vieles spricht dafür, dass Messerschmidt in ein ungeheures Ringen verwickelt ist – aber mit wem? um was? warum?

Den Köpfen fehlt es gänzlich am Gegenüber, auf das sie eine Resonanz darstellen würden. Es fehlt Objekt und Ziel der mimischen Gesten. Die Köpfe sind ‚allein‘ in dem Sinne, dass jede interaktive Einbettung in eine interpretierbare Szene fehlt. Alles *vor* den Gesichtern bleibt imaginär und darum letztlich nicht ermittelbar. Dadurch wird das Tableau der Köpfe zu einem einzigartigen Spiel der extrem beanspruchten Gesichtsmuskeln, während die bedeutungstragende Situation fehlt. Bis heute haben die Deutungen diese Leere immer wieder kompensieren wollen. Es sind aber Füllungen einer Leere, die dadurch nicht aufhört, leer und unheimlich zu bleiben. Die Köpfe wahren ihr Geheimnis, während unsere Phantasien und Deutungen wachsen.

Das Monomanische, dieses *Theatrum* eines einzigen, an die Grenze der Kunst wie der Person getriebenen Experiments, ist, so rätselhaft es bleibt, eine einzigartige Leistung, die gleichrangig neben den großen Porträtkünstlern und Physiognomikern steht.

---

22 Ebd., 410.

## 8. FRAGMENTIERUNG UND ZERSTÖRUNG DES PORTRÄTS IN MODERNE UND GEGENWART

Am auffälligsten tritt die Negation des repräsentativen oder individual-physiognomischen Gesichts an solchen Kunstwerken hervor, welche die Fragmentierung oder die Anonymisierung am menschlichen Körper zum Thema machen. Ein Gegenstück zu den vielen Gemälden von Rückenfiguren bei C. D. Friedrich ist Richard Oelzes (1900–1980) Inkunabel *Erwartung* von 1936 (Abb. 32; siehe Taf. 15). In der unheimlichen Landschaft wird eine Gruppe von Männern und Frauen erfasst, die uns ihren Rücken zeigen. Von der Kleidung her sind es Bürger – und so liegt die Vermutung nahe, dass der bürgerlichen Gesellschaft der Untergang droht: 1936 eine mehr als wahrscheinliche Aussicht. Die Zerstörung der bürgerlichen Gesellschaft durch die NS-Diktatur ergreift die Menschen hier nur atmosphärisch, als unheimliche Düsternis, und nicht durch



**32** Richard Oelze: *Erwartung*, 1935/36, Öl auf Leinwand, 81,6 × 100,6 cm, Museum of Modern Art, New York



**33** Otto Dix: *Skatspielende Kriegskrüppel*, 1920, Öl auf Leinwand und Collage, 110 × 87 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

erkennbare politische Maßnahmen. Nur zwei Personen blicken nicht in die Ferne, sondern zur Seite. Eine Person hat sich umgedreht und sieht aus dem Bild heraus; sie ist so wenig individualisiert wie die übrigen. Statt einsamer Selbstreflexion wie bei Friedrich herrscht hier die kollektive Gleichschaltung durch den Bann einer magischen Naturmacht, die ihr politisches Gesicht nicht zeigt. So dominiert düstere Erwartung und Erwartung des Düsternen.

Ganz anders geht es zu auf dem grotesk-provokativen Gemälde *Skatspielende Kriegskrüppel* von Otto Dix (1891–1962) (Abb. 33; siehe Taf. 16). Er inszeniert in einem Dresdner Kneipen-Milieu mit einer schonungslosen Ästhetik drei Kriegskrüppel beim Skatspielen. Gesichter und Schädel zusammengeflickt, vielfache Prothesen, Glasaugen, Hörprothese, künstliche Zahnreihen, mechanischer Unterkiefer ... In der Kugellampe zeichnet



**34a** Otto Dix: *Kriegsverletzter*, 1922, Graphit, Aquarell auf Papier 48,8 × 36,9 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



**34b** N. A.: *Ein fünfundzwanzigjähriger Landwirt, verwundet 1916 durch Granatsplitter, zerrissenes Gesicht durch zahllose Operationen ersetzt*

sich schwach ein Totenschädel ab. Der Mensch als Fragment – das ist der kriegsversehrte Prothesen-Mensch, der nicht mit dem „Prothesengott“ zu verwechseln ist, als den Sigmund Freud den technisch ermächtigten Menschen bezeichnet.<sup>23</sup> (Abb. 34a; Abb. 34b) Der Erste Weltkrieg hatte eine Unzahl entsetzlicher Verstümmelungen produziert, auf die wiederum die prophetische und reparative Medizin eine Antwort zu finden suchte – ohne doch das Grauen des Krüppels zu mildern, der zu einem monströsen, Mitleid wie Ekel hervorrufenden Abjekt geworden war.

In ähnlicher Weise, doch Kriegs-Verstümmelungen mit der Geschichte des Kolonialismus und mit ethnischen Gebräuchen verbindend, bezieht sich der algerisch-französische Künstler Kader Attia (\*1970) öfters auf afrikanische Flicktechniken. Auf der *documenta 13* präsentierte er seine Installation *The Repair* (Abb. 35), die um ein Leitthema der Ausstellung kreiste: Zusammenbruch und Wiederaufbau. Als Diaprojektion stellte er Fotos von Kriegern mit Ziernarben neben Fotos von Soldaten, deren

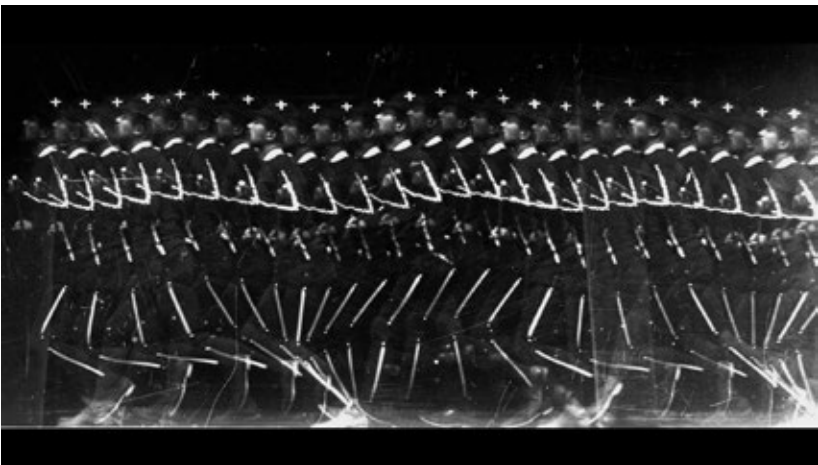
<sup>23</sup> Freud 1930/1989, 221–22.



35 Kader Attia: *The Repair*, 2013, Dia-Doppel-Projektion, Detail, Courtesy of the Artist

Verletzungen aus dem Ersten Weltkrieg auf dem Stand der damaligen Chirurgie versorgt wurden. Andere Bilder zeigten afrikanische Krieger mit Ketten aus Zähnen oder europäische Soldaten mit Mundspeizern.

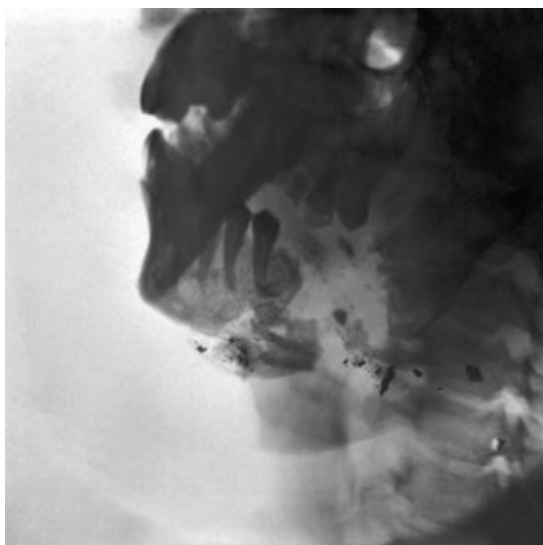
Ins Leibliche übersetzt sind Fragmentierungen stets Verletzungen mit signifikativen Vernarbungen des Körpers, der gerade im Medium der Verletzung seine virile Identität demonstriert. Diese Umkehrung von Fragmentierung in männliche Identität ist im Ersten Weltkrieg zusammengebrochen. Der fragmentierte Mensch ist der depotenzierte Mensch – ein Opfer, ob nun im industriellen Krieg oder in den Rhythmen der fordistischen Fabriken oder in der Zerlegung von Bewegungsabläufen, die in serielle Schnitte zerlegt werden (Abb. 36).



36 Etienne Jules Marey: *Laufender Mann* (Lion Tarner), Chronofotografie, ca. 1886

Derartige hybride Konstellationen erkennt man heute auch bei dem Berliner Künstler Via Lewandowsky (\*1963), der Röntgenbilder des Mund-Kieferraums rot einfärbt und die medizinischen Zeugnisse fürchterlicher Zerstörungen in zarte Transparente verwandelt (Abb. 37; siehe Taf. 17). Man erinnert sich an Fotos aus dem Ersten Weltkrieg: Verletzte mit weggeschossenem Kiefer, schwer lädierte Mundräume, vom Giftgas zerfressene oder von Granatsplittern verstümmelte Gesichter. Tatsächlich verarbeitet Lewandowsky einen Röntgenatlas aus dem Hamburger Krankenhaus St. Georg zu Kriegsverletzungen sowie Fotobände der 20er Jahre über den Krieg 1914–18: ein Dokument auch zerstörter Gesichter. Bei Lewandowsky werden das Kriegsgrauen und das medizinische Bild durch verschiedene Eingriffe verfremdet, gewiss eine Ästhetisierung, die sich jedoch der medizinischen Funktionalität wie auch der propagandistischen Verwendung von Kriegsverletzten-Fotos entzieht.

Im Maß, wie die künstlerischen wie experimentellen Bewegungsstudien immer tiefer in die Charakteristika von bewegten Körpern eindringen, schritt die Biomechanik und damit die Fragmentierung voran – und mit ihr die Ausschaltung jener Porträthaftigkeit des Menschen, in der seine Individualität gesichert schien. Die ganzheitliche Morphologie von Körpern wurde nicht nur in der Arbeitswissenschaft, sondern auch in der



**37** Via Lewandowsky: *Kawumm (Splitter 3)*, 1997, Röntgenbild eingefärbt, Courtesy of the Artist

experimentellen Kunst ausgelöscht – besonders im Medium der Fotografie, zugunsten einer immer feineren Fragmentierung von Prozessen und Bewegungen. Auch dem Antlitz, das die Unverwechselbarkeit der Person garantierte, widerfuhr seit dem Kubismus eine rigorose Fragmentierung in geometrische Formelemente. Porträts etwa bei Picasso mit Namen zu benennen oder mit spezifischen Emotionen zu charakterisieren, ist beliebig. So nimmt die Kunst an der für die Moderne charakteristischen Kontingenz teil, an der Fragmentierung der Lebensvollzüge, der Auflösung der personalen Identität, an der Überführung leiblicher in biomechanische Analysen. Noch in heutiger Kunst wird die Fragmentierung oder Entstellung des Gesichts zur ästhetischen Herausforderung – oder zum Anlass von dessen plastischer Verbesserung. Human Enhancement ist ein Zauberwort der Gegenwart.

Ein Gesicht war lange Zeit Schicksal. Man musste sich damit abfinden, oder es war, bestenfalls, Ausdruck eines sozialen Habitus, der moralischen Integrität oder Verrohung, der charakteristischen Temperamentslage oder gar, als Ebenbild Gottes, das Antlitz mit den Spuren der Schöpfung. Doch sind wir längst in das Zeitalter eingetreten, in dem weder Gesicht noch Körper hingenommen werden. Das Gesicht wird zum Produkt, zur Gestaltungs-Fläche des Anti-Aging – in der täglichen Pflege, der Kosmetik, der Schönheitschirurgie, der pharmazeutischen Chemie, man denke an Botox und andere Pharmaka. Die französische Körper-Künstlerin Orlan benutzte schon in den 70er Jahren ihren Körper und ihr Gesicht als Medium der Gestaltung und unterzog sich, auch in öffentlichen Performances, einer Vielzahl von plastisch-chirurgischen Eingriffen, oft nach Beauté-Vorbildern der Kunstgeschichte. So wird der Körper zum Dominium der Kunst – und verlässt das Kommando der Natur. Man denke an Lady Gaga oder Madonna. Noch überwiegen die Frauen bei dieser epochalen Wende zur Neumodellierung des Gesichts. Sie standen seit je unter dem Imperativ des Schönen.

So hat die französische Künstlerin Annette Messenger (\*1943) diesen Megatrend der Kultur schon früh kritisch aufgenommen (Abb. 38), indem sie viele junge Frauen-Gesichtern bestrichelt und Zahnlücken in die lächelnden Münder zeichnet. Die Künstlerin antizipiert Verfall und Alter, unter denen wir nicht mehr leiden, sondern die wir beherrschen wollen. An den Partien, an denen Annette Messenger die biologische Alterung markiert, werden die Chirurgen ihre Striche anbringen für die Schnittführung bei plastischen Operationen. Und an die Stelle der Zahnlücken werden makellose Implantate treten. Und wer sich diesem neuen Imperativ nicht beugt, nun, der demonstriert im Zeitalter der





**38** Annette Messager: *Überstrichelte Gesichter*, Zahnübermalungen, Collector, album-collection no. 25, *My Jealousies*, 1972, Fonds Régional d'Art Contemporain Aquitaine Collection

technischen Reproduzierbarkeit des Gesichts nur noch seine Unkultiviertheit oder sein ökonomisches Unvermögen. Noch früher als Messager ist die us-amerikanische Künstlerin Lynn Hershman Leeson (\*1941) ähnliche Wege gegangen. Sie gehört zu jenen Künstlerinnen, die in den 70er Jahren das Spektrum ästhetischer Ausdrucksformen erweiterten (*performances, media art, body art*) und die Gender-Themen kritisch vorantrieben. 1973–78 entwickelte Hershman Leeson das Roberta-Breitmore-Projekt (Abb. 39; siehe Taf. 18): Sie erfand eine für die 70er Jahre in Kalifornien typische junge Frau, in deren Rolle sie schlüpfte und der sie eine reale, sogar administrativ beglaubigte soziale Identität verschaffte, mit Pass, Konto, Psychotherapiestunden, Adresse, Daten. Roberta Breitmore ist Konstrukt, Diagramm, Grafik, Schaubild, Karte, eben ein *construction*





**39** Lynn Hershman: *Roberta Breitmore*,  
*Construction Chart*, 1975/80, Dokumente einer  
Porträt-Performance, Mixed Media Installation,  
Maße variabel, Besitz der Künstlerin

*chart*, dessen Entwurf wir hier sehen, ein neues Gesicht mit blonder Perücke und einem genauen Schmink-Plan: *face chart*. Auch hier ist das Gesicht mitnichten Natur, so wie, soziologisch gesprochen, die Identität ohne Substanz ist. Für diese Jahre kann man für die Künstlerin von einer *splitting identity* reden. Es sind Spielformen, die später von Hershman Leeson auf die Fiktions-Technologien der Neuen Medien ausgedehnt werden, auf Avatare, bei denen die Identität und der Körper, und damit auch die Identitätsmarke ‚Gesicht‘, radikal aufgelöst werden zu einer mobilen, transitorischen, modularisierten und digitalen Konstruktion. 1973–78 fungierte der Körper der Künstlerin noch als materiales Interface für das *alter ego* Roberta Breitmore. Später werden an seine Stelle die hochtechnischen Simulationsmedien treten.



40 Annegret Soltau: Aus der Serie *N. Y. FACES – chirurgische Operationen*, 23 Fotovernähungen, 2001–2002, 51 × 51 cm

In anderer Weise arbeitet die Darmstädterin Annegret Soltau (\*1946) an der Manipulierbarkeit von Gesicht und Körper. Sie wurde bekannt dadurch, dass sie Fotografien ihres Gesichts, ihres Körpers, der Körper anderer Personen oder von Tiergesichtern zerschnitt oder zerriss – und die Fotofragmente dann, in Parodie der weiblichen Flickschneiderei, neu zusammennähte. Die dadurch geschaffenen Objekte nennt die Künstlerin *Fotoübernähtungen*. Dabei entstehen transsexuelle Mischwesen, entstellte Porträts, Hybridwesen, unheimliche, auch erschreckende, Scheu und Scham auslösende Doppelgesichter, nackte Körper aus mehreren Generationen gemixt, Montagen aus Verwandten und Familienmitgliedern. Sie werden nicht wie beim Naturforscher Francis Galton (1822–1911) zu einem „Composite Portraiture“ des statistischen Durchschnitts einer Familie oder Clans geführt. Im Gegenteil: Annegret Soltau kehrt die Risse und Wunden, die Heterogenitäten und Kontraste, das Unpassende und Ungemäße rücksichtslos hervor. Das macht den feministischen Impuls ihrer Kunst aus. Man darf an die dadaistische Künstlerin Hannah Höch und ihre Körper- und Gesichtscollagen in den 20er Jahren denken. Auf den Rückseiten der Fotomontagen ergeben sich aus den Näh-Fäden zart gestrichelte Texturen. In der Gesichts-Serie *N. Y. FACES – chirurgische Operationen* von 2001/2 verarbeitet die Künstlerin zwei Ereignisse, die weiter nicht auseinander liegen könnten (Abb. 40; siehe Taf. 19): eine selbsterlebte kieferchirurgische Operation und der 9/11-Terrorangriff auf die Twin Towers in New York. Auf den Rückseiten der Collagen montiert

Soltau kleine Zeitungsausschnitte mit Bezug auf das Attentat und die Konfliktherde im mittleren Osten. Die Vorderseiten zeigen den aufgerissenen Mund, der fast die Größe des Kopfes einnimmt, mit OP-Handschuhen versehene Hände, die den Kopf halten oder eine Spritze verabreichen. Gewiss erinnert die ästhetische Technik der Vernäherung auch an das chirurgische Vernähen von Wunden. Dass das augen- und nasenlose Gesicht fast nur aufgerissener Mundraum, Zähne und Zunge ist, mag damit zusammenhängen, dass Angst und Schmerz die Patientin völlig auf den Empfindungsraum Mundhöhle reduzieren – und mit jenem Ereignis von weltweiter Dimension verbinden, das die Bilder des Heilen und Ganzen traumatisch zerriss. Die Wunden liegen offen, „Angst essen Seele auf“ (Fassbinder), das Gesicht *ist* Schmerz, die Häuser stürzen.

(Abb. 41) Das Künstlerpaar Anna (\*1937) und Bernhard Johannes Blume (1937–2011) experimentierte jahrzehntelang mit Geschichten und



**41** Anna und Bernhard Blume: Aus der Polaroid-Serie *gegenseitig*, 1990, Polaroidfotografie, Collage in Passepartout, 15-teilig, 43 × 31 × 5 cm, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Gesichten, in denen sie sich als agierende Personen oder sich mit verzerrten, verstümmelten oder montierten Gesichtszügen präsentierten. Entscheidend ist stets der Schnitt oder Riss, der die Einheit des Subjekts und seines Selbst-Bildes zerstört. Zyklopisches Auge, Schrecken, lächelnder Mund, der zum schiefen Fletschen wird, verzerrte Proportionen, Verdrehungen, Dehumanisierung. Sind dies noch Menschen? Sind es Dämonen, karnevalleske Fratzen, fröhliche Dementis der abendländischen Idolisierung des Ich im Porträt? Wird hier ein ernstes Spiel mit dem zerrissenen Subjekt gespielt? Spiel mit der Spaltung des Ich in der schizoiden Moderne, wie Jacques Lacan oder Gilles Deleuze / Félix Guatarri sie behaupten? Spiel mit dem grotesken, wuchernden und hybriden Körper, wie ihn Michail Bachtin schon in der Frühen Neuzeit erkannte? Oder gar eine Vorstufe zur Selfie-Kultur heute, die hier schon ihre Satire und Persiflage erfährt?

Der Österreicher Arnulf Rainer (\*1929) ist für seine Foto-Übermalungen bekannt – eine viel ältere Technik als die ‚Übernahmen‘ von Annegret Soltau. Kaum ein Künstler hat so oft wie Rainer sich in Selbstporträts dargestellt und zugleich verfremdet, entstellt, verwüstet. Schon die Fotos zeigen Grimassen des Verdrehens, Verwindens, Verzerrens, der Quetschung und Verformung. Die Gesichtszüge werden gleichsam mobilisiert, sie fahren, entlassen aus der Selbstbeherrschung, im Gesicht herum und verwandeln es in flottierende mimische Gesten, die keiner Lesbarkeit mehr unterworfen sind. (Abb. 42; Abb. 43) Die abendländische Hochschätzung des signifikativen Antlitzes, in dem die Würde des Menschen zu Fleisch geworden sein soll, wird in den Visagen-Experimenten abgewiesen – und doch ist Rainer einer der großen Porträtisten. Das zeigt sich etwa in seinem mit Ölfarbe übermalten Schwarzweißfoto *Zahn und Weh*.<sup>24</sup> Die späteren farbigen Übermalungen setzen die Vehemenz der Entstellungsarbeit fort. Mit heftigen Pinselfahrten, in kräftigen, gleichsam heißen Farben und schwarzen Annihilationen wird die Transposition des eigenen Gesichts in eine andere Wirklichkeit fortgesetzt. Das Individuelle freilich, woran sich jahrhundertlang Kunst und Literatur abgearbeitet hatten, wird ausgelöscht. *Zahn und Weh*: Dieser Titel ist noch ein Tribut an jene Geschichte, welche die Zähne mit dem Schmerz verbindet – auch noch im Zeitalter der Anästhesie. Das Rot ist die Farbe des Blutes und des Schmerzes; das Schwarz signalisiert jenen Abgrund des ‚Weh‘, in dem alles wie ausgelöscht erscheint. Gerade noch erkennbar

---

<sup>24</sup> Arnulf Rainer: *Zahn und Weh*, 1972/74, Schwarzweißfoto mit Ölfarbe übermalt, auf Metallplatte, Holzrahmen, übermalt, 170 × 138 × 5 cm, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.



42 Arnulf Rainer: *Glorie*, 1971 – *Ohne Titel*, 1971–76, Ölkreide, Schwarzstift und Tusche auf Foto, gekratzt, 59,5 × 50 cm



43 Arnulf Rainer: *Schlag ...*, 1972 – *Splitter*, 1972/73, Ölkreide, Schwarzstift und Tusche auf Foto, gekratzt, 59,5 × 50 cm



44 Danica Dakic: *Autoporträt*, 1999, Videoinstallation, Ton, Besitz der Künstlerin

das schmerzverzerrte Gesicht, über das sich die Wucht der Farben ausbreiten droht.

(Abb. 44; siehe Taf. 20) In ihrer Videoinstallation *Autoporträt* experimentiert die Künstlerin Danica Dakic (\*1962) mit ihrem Gesicht und schafft daraus verschiedene Varianten eines Selbstporträts. Nicht nur die Augen, nahezu jede Körperlichkeit und jedes Alter sind gelöscht. Fast unheimlich blickt uns augenlos das doppelmündige Wesen an, das vielleicht nur ein Schemen ist, ein Phantasma. Dieses Porträt zeigt, was wir vermissen würden, wenn, wie Goethe sagt, die sprechenden Augen fehlen, der Blick, das Seelenfenster. Im Video sprechen die beiden Mäuler, in zwei Sprachen, die Doppelidentität der Künstlerin betonend. Der deutsche Mund erzählt von einem Vogel-Mann, der sich durch die eigene Stimme seine Mitbewohner schafft; der bosnische Mund spricht von einer Insel der Stimmen, die körperlos durcheinander tönen. ‚Sprich, damit

ich dich sehe', soll Sokrates gesagt haben, was Johann Georg Hamann in die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* aufnimmt (1759). „I see a voice“, ruft Pyramus in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, und fährt fort: „Now will I to the chink, / To spy an I can hear my Thisbe's face. Thisbe?“ (Akt V/1) So sieht er eine Stimme und hört ein Gesicht. Auf diese intersensorische Verflechtung als Gleichnis interkultureller Doppelmünderei der Künstlerin kommt es an.

Wie die Unterscheidung von Kultur und Natur hinsichtlich des Gesichts verloren zu gehen scheint, so auch der Antagonismus der Geschlechter, wie hier (Abb. 45; siehe Taf. 21) auf einem Chef d'œuvre der hyperrealistischen Kunst zu sehen ist, zu deren führenden Künstlern Franz Gertsch (\*1930) zweifellos gehört. Erst fotografiert und dann gemalt werden hier Marina Sibbe und der Künstlerkollege Luciano Castelli, wie Ikonen der Pop-Bohème. In einer Altbauwohnung bereiten sie sich auf ihren Auftritt vor, wo immer auch: *sie* links mit strengem Haar, *er* rechts mit offener Mähne, beide absolut konzentriert auf den Vorgang des Schminkens, der vollends die Gender-Differenz in ein ebenso faszinierendes wie irritierendes *Crossover* der Geschlechter auflöst. Kunst ist Verwandlung, *self fashioning* – und vielleicht beginnt dies mit der Körper- und Gesichtsbemalung, die so archaisch ist wie die Höhlenmalerei



45 Franz Gertsch: *Marina schminkt Luciano*, 1975, Acryl auf Baumwolle, gemalt nach Fotografie, 234 × 346,5 cm, Museum Ludwig, Köln



und heute noch weltweit in Stammeskulturen verbreitet. Durchaus in der Tradition der virtuosen Feinmalerei malt Gertsch, wie ein Mensch einen anderen (an)malt: Immer geht es um Kunst und Künstlichkeit und den auf ewig festgehaltenen Augenblick, der das Vergängliche, das wir sind, in Ewigkeit verwandelt. So war schon die archaische Körperbemalung eine magische Metamorphose in eine andere Seinsform. Wenn die Medizin oder die Paläoanthropologie die evolutionäre Naturgeschichte des Gesichts zu rekonstruieren suchen, dann zeigt die Malkunst, die Gesichter verwandelt, oder die Kunst, die diesen Vorgang auf Leinwand verdoppelt, wie weit Kunst und Künstlichkeit sich aus der Naturgeschichte entfernt haben. Der Hyperrealismus demonstriert das Äußerste an Artifizialität.

(Abb. 46) Das Video *Open my Glade* der Schweizerin Pipilotti Rist (\*1962) wurde auf riesigen *advertising screens* z.B. am Times Square in New York, in Zürich, Milano, Krakau oder Vancouver präsentiert. Das stark geschminkte Gesicht einer Frau streicht in Slow Motion, doch mit einiger Heftigkeit über eine Glasplatte, so dass – inmitten der Glitzerwelt des Warenkonsums – gequetschte Gesichtspartien, insbesondere verzerrte Mundpartien, als antiästhetische Grimassen sichtbar werden – ein Kontrapunkt zur Warenästhetik und ein Statement zu dieser. Die Gesichtspartien werden unterbrochen von farbigen Dunst- und Rauchwolken, die



46 Pipilotti Rist: Still aus *Open My Glade*, 2000, Video, 9',  
Courtesy of the Artist and Hauser & Wirth Zürich/London





47 Ana Mendieta: *Untitled (Faces)*, 1972, Foto, glass on body imprints, 49 × 32,5 cm, Museum of Modern Art, New York

sich als abstrakte Farbstrukturen langsam über das Bild entwickeln. (Abb. 47) Ana Mendieta, die 1985, 37jährig, durch einen Sturz aus dem 34. Stockwerk umkam, war schon 1972 in der genderkritischen Technik der Entstellung des weiblichen Porträts vorangegangen.

Mutwillig verfratzt und derart einer grotesken Ästhetik des Gesichts den Weg in die Kunst bahrend sind auch die beinahe winzigen Köpfe, die Thomas Schütte (\*1954) in Schwarz/Weiß fotografiert und jeweils auf überlebensgroße Formate von 69 × 47 cm vergrößert (Abb. 48). Die Fotografien werden unter dem ironischen Titel *Innocenti* in mehreren Metern Höhe als ein Bilderfries von Porträts angebracht. Der Betrachter muss zu ihnen aufblicken, als betrachte er eine Galerie hochherrschaftlicher Eminenzen. Der Eindruck ist unheimlich und beängstigend. Die fremdartigen Gesichter werden in ihrer erhöhten Position und ihrer Massierung zu Masken einer schauerlichen Macht. Jean Paul indes hatte den Abstand vom Erhabenen zum Lächerlichen mit nur einem einzigen Schritt bemessen und das Lächerliche als Erbfeind des Erhabenen und den Humor als das „umgekehrte Erhabene“<sup>25</sup> bezeichnet. Und so löst sich auch bei Schütte das Dämonische, je länger man verweilt, ins Groteske und absurd Komische auf. Alle Köpfe wirken alterslos alt, von greisenhafter Ewigkeit oder infantiler Regression. Man beginnt, die Wülste

25 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* §26, §32.



48 Thomas Schütte: *Innocenti*, 1994,  
Fimo-Knetmasse und Fotografie

und Verformungen als Entstellungen der Macht zu lesen. Die Münder verraten die mümmelnde Zahnlosigkeit der Alten. Die Macht, die nach Elias Canetti von der glatten, kraftvoll-aggressiven Zahnreihe ausgeht,<sup>26</sup> ist eingefallenen Wangen, verschrumpften Mündern, faltigem Fett gewichen. Die stierenden Augen sind verkniffen oder ausgestochen, umrandet von wuchernden Wülsten und schlaffen Fleischsäcken. Der anfängliche Eindruck des Bösen löst sich auf. Man erkennt das debile Grinsen, die altersschwache Verfratzung, die leeren Blicke, diese Schwadron deformierter alter Männer-Gesichter, denen alle klassischen Attribute der Macht fehlen: *sublimitas*, *magnanimitas*, *maiestas*, *fortitudo*, *honestas* und *virtus*. Wenn dieser Bilderfries die Gesichter der Macht darstellt, dann ist er eine

---

26 Canetti 1960/80.

radikale Dekonstruktion von Staatsmacht. Das Große wird zum Kleinen. Das Lachen, das in der satirischen Groteske disponiert ist, bleibt im Halse stecken. Hier unten wir, in unserer bedeutungslosen Normalität – da oben sie, die pathologischen Bewohner des politischen Narrenturms. Dies ist das Ende der Jahrhunderte von physiognomischen Studien zu den Charakteren menschlicher Gesichter, das Ende der kriminologischen und psychologischen Erkennbarkeit des Menschen, eine Persiflage auch des *Facial Action Coding System*, das die emotionalen und expressiven Züge menschlicher Mimik entziffern zu können behauptet. Je länger wir das, was zu erkennen wir glauben, betrachten, umso unheimlicher wird sein Anblick.

Nicht eine groteske, wohl aber eine humoreske Metamorphose des Porträts betreibt auch die New Yorkerin Aura Rosenberg (\*1949) – nicht an den Alten, sondern an Kindern. (Abb. 49; siehe Taf. 22) Die Künstlerin hat mit den Kindern befreundeter Eltern das Projekt „Who Am I? What Am I? Where Am I?“ realisiert.<sup>27</sup> Dies sind *die* Fragen des Selbstporträts. Eltern und Kinder setzen die Maskierungen, Bemalungen, Verwandlungen der Kindergesichter spielerisch ins Werk, um dann von Rosenberg fotografiert zu werden. Lena wird gewissermaßen minimalinvasiv in eine



49 Aura Rosenberg: *Laurie Simmon / Lena*, 1996–98, Fotografie –  
*Jim Shaw / Joe*, 1996–98, Fotografie

27 Rosenberg 2008.

andere Welt versetzt: Die Zahnseide, eines der Erziehungsmittel moderner Eltern, wird durch die Zähne, über Mundwinkel und Kinnpartie straff nach hinten gezogen: Die mit weißen Handschuhen bekleideten Hände der Mutter in schwarzem Kleid führen die Zahnseide hinter dem Kopf des Mädchens zusammen, wie Zügel, mit denen das Kind dirigiert wird. Laurie hat die Haare streng an den Kopf gelegt; sie ist mit Jackett, Hemd und Fliege wie eine Internatsschülerin gekleidet. Die Augen sind auf den Betrachter gerichtet, dem sie gleichsam wie einem Richter vorgeführt wird. Das Foto ist symmetrisch streng geordnet. Plötzlich befinden wir uns nicht mehr im Raum einer liberalen Künstlerfamilie, sondern in einem Regime von Erziehung, die nicht nur Mundhygiene durchsetzt, sondern den ganzen Menschen an die Kandare, ans Gängelband von Ordnung und Fremdsteuerung nimmt. Es ist ein Tableau der Macht inmitten der bürgerlichen Familie.

Jim Shaw hingegen hat seinen Sohn Joe bemalt: das durch die langen Haare eigentlich weiche Gesicht des Jungen ist zu einem Doppelantlitz geworden. Er bleckt die Zähne und sieht aus zornig zusammengekniffenen Augen den Betrachter an. Durch die Bemalung erhält er ein zweites, mit Zähnen besetztes Maul. Kinder sind nicht nur die lieblichen Quellen der Freude, sondern auch aggressive Bestien, so die Botschaft. Denn der Waldorf-Vater Jim Shaw meint, dass „Aggressionen [...] der Kern der meisten Spielbeziehungen von Kindern (besonders von Jungen)“<sup>28</sup> sind. Jeder Mensch hat mehrere Gesichter: und hier tritt durch die Bemalung das Gesicht der fletschenden Wut hervor. Ich ist nicht nur ein Anderer, womit Arthur Rimbaud eine Formel für die Subjektkritik des Poststrukturalismus prägte, sondern Ich ist viele andere. Und so tritt – spielerisch – aus dem feinen Kindergesicht wie aus weiter Ferne und Zeitentiefe die Bestie hervor. Man erinnere die Mensch-Tier-Metamorphosen bei Gerhard Lang. Nietzsche hätte das Arrangement begrüßt.

Man glaube nicht, Kinder gingen in der Lieblichkeit ihrer Gesichter auf, die ihre Eltern so gern in endlosen Fotoserien konservieren. Sie tun dies nicht, weder im Ernst noch im Witz. 1990 hat Annette Messager unter dem Titel „Mes vœux“ (Meine Wünsche) (Abb. 50) an Schnüren hunderte von S/W- und Farb-Fotografien von Körper- und Gesichtsteilen an Fäden aufgehängt, ein verwirrendes Ensemble von fleischernen Fragmenten, die auch Fetische sein könnten – aufgehend in einem Kreis, gleichsam dem Globus der physiognomischen Körperteile. Schrecken und

---

28 Ebd. 335.



50 Annette Messager: *Mes Voeux*, 1989/90, Detail der Installation in Kreisform, S/W- und Farb-Fotografien an Fäden aufgehängt, Gesamtgröße 160 × 320 cm, Centre Pompidou, Paris

Faszination, Lust und Schauer bilden eine eigenartige Kontrastästhetik. Dem folgte 1998 eine Installation in einem tropischen Gewächshaus, wo inmitten exotischer Pflanzen an Holzstäben Fotografien von Kindergesichtern angebracht waren. Wie bei Kindern oft, verfratzen sie, mit Freude, ihre Gesichter zu seltsamen Grimassen – vielleicht die Verwandlung genießend, die das Gesicht in eine Welt des Phantastischen entführt, wo alles möglich ist und man zu allem werden kann. Das muss wahrlich nicht wie bei Ovid zumeist tragisch enden. Die Nicht-Identität des Ich durch zauberische Manipulationen und launenhafte Vexierbilder zu erobern, eröffnet die Wunderwelt von *Alice in Wonderland*. (Abb. 51; siehe Taf. 23) Zur selben Zeit, 1997/98, konfrontiert die Künstlerin zwei „Clans“, die sich frontal gegenüberstehen: Die eine Gruppe sind Wesen, die Körper und Gesicht aus bunten, prall gefüllten Plastiktüten erhalten; gegenüber sind ausgeweidete Bälger von Stofftieren auf Kreuze montiert. Teilweise sind menschliche Gesichter als Fotos an die Tierbälger appliziert. *Face* und *Farce* gehören zusammen. Diese grotesken Armeen, bei denen stets die Münder, Zähne und Augen die stärksten Markierungen sind, stellen



51 Annette Messager: *Zwei Clans, zwei Familien* (Detail), 1997/98, Installation: Stofftiere, Plastikbeutel und Fotografien, Holzkreuze und Ton, Maße variabel, ca. 15 × 10 m, Besitz der Künstlerin

auch eine Versammlung von Gekreuzigten und Hybriden dar. So stehen sie sich gegenüber, kindliche Heere, denen Krieg und Konflikt zu Groteske, Spott und mutwilliger Persiflage geraten. Doch sind Tortur und Martyrium assoziiert. Wenn die Künstlerin die Serie ihrer Tierbälger und Stopf-Tüten *Mes petites Effigies* nennt, so erinnert dies an die römische Effigien-Praxis im Begräbnisritus, an die zwei Körper des Königs bei den Inaugural-Zeremonien der Frühen Neuzeit oder an den Reliquienkult. Doch aller abendländische Ernst wird im kindlichen Spott und in den Travestien der Verwandlung spielerisch aufgelöst.<sup>29</sup>

(Abb. 52; siehe Taf. 24) Gerhard Richters (\*1932) Gemälde *Betty* lässt uns zu den Rückenfiguren zurückkehren, mit denen die Geschichte der Negation, der Entstellung und der Hybridisierung des Porträts begann.

<sup>29</sup> Vgl. Bronfen 2000, Messmer 2015, 53–62.

Richter nähert sich hier der Tradition des Verismus, der schon in der Porträtkunst des 16. Jahrhunderts zu beobachten ist. Zugleich schließt er an die Rückenfiguren an, indem er die aus der Frontalität herausgedrehte Rückwärtswendung zur Negation der Gattung des Porträts werden lässt. Diese Abwendung wahrt das Für-Sich des Antlitzes, das gerade dadurch unberührbar wird. „Noli me tangere“ sprach Jesus zu Maria Magdalena nach seiner Auferstehung, um die Abständigkeit des Auferstandenen zur sinnlichen Welt zu markieren. Im Art. 1,1 des GG heißt es: Die Würde des Menschen ist unantastbar. Es ist nicht verfehlt, wenn wir im Porträt Bettys mit der *Unsichtbarkeit* ihres Antlitzes auch die *Unberührbarkeit* ihrer Würde verbinden. In diesem Sinn setzt Richter oft auch die Unschärfe ein, die als ein schonender oder entziehender Schleier wirkt (z. B. *Kl. Badende*, 1994). Richter verfügt über das technische Können des



52 Gerhard Richter: *Betty*, 1988, 102 × 72 cm, Öl auf Leinwand, Saint Louis Art Museum

Hyperrealismus; und er suggeriert Unmittelbarkeit und Berührbarkeit, als sei die Sache selbst im Bild präsent. Das aber ist niemals der Fall, so perfekt die Simulation des Realen sein mag. Das Gemälde stellt uns die Präsenz des Dargestellten vor Augen, doch nur bis zu der Grenze, an der die minimale ontologische Differenz von Bild und Sache unüberschreitbar wird. Richter demonstriert in den Haaren, ihrer Feinheit, ihrem Schimmer, in der stofflichen Materialität der Kleidung ganz und gar die Präsenz der Dinge, die er hinsichtlich des Gesichts verweigert. Gerade dadurch sichert er das ‚Antlitz‘, dessen fast metaphysische Qualität sich durch seine Unberührbarkeit ausdrücken mag, immer aber vulnerabel bleibt. So sichert Richter zugleich die Präsenz und die Unsichtbarkeit des Dargestellten. Das macht die besondere Ethik dieses Gemäldes aus. *Le chef d'œuvre inconnu* (1831), über das Balzac schreibt, ist immer das Kunstwerk, das, so halluzinatorisch seine Verführung zur Illusion ist, uns auch seinen Rücken zeigt – oder nur ein Detail, wie bei Balzac den Fuß der Catherine Lescault. Das Fragment ist alles, alles ist Fragment.

Man muss nicht mit Gerhard Richter enden. Die *grande dame* der österreichischen Malerei Maria Lassnig (1919–2014) hat ihre figurative und expressive Malweise im Laufe ihres Lebens radikal vereinfacht, ja auch drastisch vergrößert. Dabei entwickelte sie einen skurrilen Humor und einen scharfen malerischen Sarkasmus, der sich nicht zuletzt auf sie selbst bezieht. Nur wenige Künstler\*innen haben wie sie die Auseinandersetzung mit dem eigenen Bild und dem eigenen Körper zu einer schier endlosen Kette von Abrechnungen mit sich werden lassen. Ihr Werk ist eine radikale Selbstprüfung in großem Stil. (Abb. 53; siehe Taf. 25) Wenn der Kochtopf umgedreht auf den Kopf gestülpt zum Hut wird und eine breiige Masse die Augen verschließt, während der Mund vor Überraschung offensteht und die unregelmäßige untere Zahnreihe sehen lässt –: dann löscht das Hausfrauliche die persönliche Identität aus. Auch Angestrengtheit zeichnet das blicklose Gesicht. Keine Feinmalerei muss die kritische Botschaft noch ins Empfindsame und elegant Kultivierte mildern. Ein gewisser Primitivismus der Malerei demonstriert, zu welchem Stamm diese Künstlerin gehört. Gewiss nicht zur Stammlinie der repräsentativen oder individualisierenden Porträt-Malerei. Die kräftigen Farben, die grobe Pinselführung, die an plastischer Raumwirkung und psychologischer Exploration nicht interessiert ist, verspotten nicht nur; sondern sie stellen auch die Opfer dar, die mit der traditionellen Frauenarbeit im Haus verbunden sind. Gegen diese Vertopfung hat sich die Künstlerin entschieden, wie auch gegen das Mutterdasein und Familienleben. Angesichts dieses Dementis eines Porträts begreifen wir, warum.





**53** Maria Lassnig: *Selbstportrait mit Kochtopf*, 1995,  
Öl auf Leinwand, 125 × 100 cm, Besitz der Künstlerin

Auch damit muss man nicht enden. Und so schließen wir die Bilderreise mit einem Beispiel von stärkster Qualität – mit dem Kontrast zwischen dem Porträt, das Diego Velázquez (Abb. 54; siehe Taf. 26) 1650 von Papst Innozenz X. anfertigte, und jenen Dutzenden von Variationen, die seit 1951 Francis Bacon (1909–1992) zu diesem Papst-Bildnis malte (Abb. 55; siehe Taf. 27). Velázquez gestaltete sein Porträt mit fast moderner und geschwinder Pinsel-Freiheit und charakterisierte den umstrittenen, durchaus fragwürdigen Papst als starken, konzentrierten Charakter mit beherrscht geschlossenem Mund unter dem Oberlippenbart sowie mit misstrauischen Augen, die den Betrachter durchdringend mustern, als wäre niemand ihm gewachsen. Nichts ist davon zu merken, dass Innozenz einem schmachvollen Tod entgegengeht. Bei Bacon dagegen krampfen sich die Hände auf den Lehnen des kaum mehr als angedeuteten Sessels. Die Augen verschwinden völlig. Hingegen ist der Mund sperrangelweit



**54** Diego Velázquez: *Porträt von Innozenz X.*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 141 × 119 cm, Galleria Doria Pamphilj



**55** Francis Bacon: *Studie nach Velázquez' Porträt von Papst Innozenz X.*, 1953, Öl auf Leinwand, 152,1 × 117,8 cm, Nathan Emory Coffin Collaboration, Des Moines Art Centre

geöffnet und zwei Zahnreihen rahmen die schwarze Mundhöhle. Die halbtransparenten, breiten, senkrechten Pinselstriche liegen wie ein Vorhang über dem gesamten Bildraum, so dass der Papst wie gefangen wirkt. Dies wird noch verstärkt durch die gelben Bögen, die wie eine Reling den Papst umfassen. Der weiße Rock fällt über die gelben Querungen hinweg. Die aufgelöste Situation im unteren Bild Drittel wird noch diffuser durch die schräg seitlich und nach vorn wegstrebenden Lineaturen. Dieser Papst wird sich niemals mehr erheben. Durch das Bild schrillt stumm ein entsetzlicher Schrei aus einem Mund, der sich nicht mehr artikulieren kann. Aus dem kraftvollen Gesicht bei Velázquez ist das ohnmächtig brüllende, cholerische Gesicht eines dekomponierten alten Mannes geworden, eingeschlossen in eine Welt, aus der heraus es keine Botschaft mehr gibt und in die hinein keine kommunikative Verbindung möglich ist. Der aufgerissene Mund ist das einzig Expressive, das geblieben ist: ein stumm schreiendes Nichts, das in den Körper hineinführt, aber auch wie ein Tunnel auf den Betrachter gerichtet ist. Es ist, als throne Innozenz nicht auf einem Papst-Sessel wie bei Velázquez, sondern als sei er auf einen elektrischen Stuhl gefesselt und soeben fährt der Strom tödlich in

seinen Körper. Gewiss ist das eine Phantasie des heutigen Betrachters. Und dennoch: Das Gemälde ist *als Gemälde* die Hinrichtung des Papstes, der ein letztes Brüllen aus seinem bösen Gesicht ausschleudert. Bacon verurteilt den Papst dazu, das zu sein, was auf dem großartigen Gemälde von Velázquez unsichtbar blieb. Insofern ist das Meisterwerk des Spaniers dasjenige, das einen Schleier über die Person breitet, während Bacon den Schleier malt, um gerade das freizulegen, was schon die Zeitgenossen an diesem Papst abgestoßen hatte.

Francis Bacon vollzieht an diesem Papst eine Mundöffnung, deren mythische Gewalt an die uns heute weit entrückte Mundöffnung der Götter, der Toten und der steinernen Skulpturen des alten Ägyptens heranreicht.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Alpers 1985** Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985.

**Aumont 1992** Aumont, Jacques: Du visage au cinéma. Paris 1992.

**Alt 2016** Alt, Kurt W.: Die Zähne – Erfolgsmodell der Natur und Archiv der Vergangenheit. In: Böhme, Hartmut / Kordaß, Bernd / Slominski, Beate (Hrsg.): Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur. Berlin u. a. 2016, 47–62.

**Bacon 1597/1625/1873** Bacon, Francis: On Marriage and Single Life. In: The Essays of Lord Bacon. Hrsg. von John Hunter. London 1873, S. 28–31.

**Belting/Kruse 1994** Belting, Hans / Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.

**Belting 2013** Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München 2013.

**Beyer 2002** Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002.

**Boehm 1985** Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.

**Böhme 2006** Böhme, Hartmut: Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich. In: Greve, Gisela (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog. Tübingen 2006, 49–95.

**Böhme 2014** Böhme, Hartmut: Das Handeln und Denken der Bilder – Oder wie Fliegen den Betrachter verrücken. In: Beyer, Andreas / Gamboni, Dario (Hrsg.): Poiesis. Über das Tun in der Kunst. Berlin/München 2014, S. 59–94.

**Börsch-Supan/Jähnig 1973** Börsch-Supan, Helmut / Jähnig, Karl-Wilhelm: Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnung. München 1973.

- Börsch-Supan 1960** Börsch-Supan, Helmut: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. München 1960.
- Börsch-Supan 2005** Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. München 2005.
- Boschung/Queyrel 2019** Boschung, Dietrich / Queyrel, François (Hrsg.): Das Porträt als Massenphänomen. Paderborn 2019.
- Bronfen 2000** Bronfen, Elisabeth: Körper Unbehagen. Annette Messagers anatomisches Theater (Body Malaise. Annette Messager's Anatomical Theater). In: Parkett 59 (2000), 22–30.
- Bückling 2006** Bückling, Maraike: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Ausstellungskatalog Liebig Haus Frankfurt a. M. München 2006.
- Busch 2003** Busch, Werner: Unmittelbare Naturstudien und mathematische Abstraktionen bei Caspar David Friedrich. In: Howoldt, Jenns E. / Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt. Ausstellungskatalog. Hamburg/München 2003, 17–26.
- Calabrese 2006** Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München 2006.
- Canetti 1960/1980** Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt a.M. 1980 [1960].
- Christiansen/Weppelmann 2011** Christiansen, Keith / Weppelmann, Stefan (Hrsg.): Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst. Ausstellungskatalog. München 2011.
- Deckers 2010** Deckers, Regina: Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit. München 2010.
- Dürer 1920** Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlass. Hrsg. von Ernst Heidrich u. Heinrich Wölfflin. Berlin 1920.
- Ebert-Schifferer 1998** Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stillebens, Epochen- und länderübergreifende Gesamtübersicht. München 1998.
- Freud 1930/1989** Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Studienausgabe Bd. IX. <sup>5</sup>Frankfurt a. M., 193–270.
- Greub/Roussel 2018** Greub, Thierry / Roussel, Martin (Hrsg.): Figurationen des Porträts. Paderborn 2018.
- Hammer-Tugendhat 2010** Hammer-Tugendhat, Daniela: Tournez s'il vous plaît!. Bd. VIII., Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs. In: Krieger, Verena / Mader, Rachel / Jesberger, Katharina (Hrsg.): Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines anhaltend aktuellen Topos. Wien 2010, 73–91.
- Hoefnagel/Bocskay 1561/1992** Hoefnagel, Joris / Bocskay, Georg: Mira Calligraphiae Monumenta. Hrsg. von Lee Hendrix u. Thea Vignau-Wilberg. Malibu 1992 [1561].
- Holländer 2000** Holländer, Hans (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2000.

- Jones/Galison 1998** Jones, Caroline A. / Galison, Peter (Hrsg.): *Picturing Science, Producing Art*. New York / London 1998.
- Kirsten 2011** Kirsten, Guido: Zur Rückenfigur im Spielfilm. In: *montage AV*, 20/2 (2011), 103–124.
- Koch 1965** Koch, Margarete: *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*. Recklinghausen 1965.
- Krems/Ruby 2016** Krems, Eva-Bettina / Ruby, Sigrid (Hrsg.): *Das Porträt als kulturelle Praxis*. Berlin/München 2016.
- Kris 1933/1977** Kris, Ernst: Ein geisteskranker Bildhauer (Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt). In: Ders.: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. 1977 [1933], 116–144.
- Krüger 2000** Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2000.
- Messmer 2015** Messmer, Darmen: *Stuffed – Stofftiere in der installativen Kunst*. Berlin 2015.
- Nicolai 1785** Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. Bd. 6. Berlin/Stettin 1785.
- Ohly 1982** Ohly, Friedrich: *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*. In: Kamp, Norbert / Wollasch, Joachim (Hrsg.): *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters*. Berlin / New York 1982, 1–42.
- Pfarr 2006** Pfarr, Ulrich: *Franz Xaver Messerschmidt. Menschenbild und Selbstwahrnehmung*. Berlin 2006.
- Plessner 1928/1975** Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin / New York 1975 [1928].
- Plessner 1961/1983** Plessner, Helmuth: *Die Frage nach der Conditio Humana*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1983 [1961] 136–217.
- Prange 2010** Prange, Regine: Sinnoffenheit und Sinnverneinung als meta-picturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. In: Krieger, Verena / Mader, Rachel / Jesberger, Katharina (Hrsg.): *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines anhaltend aktuellen Topos*. Wien 2010, 73–91.
- Preimesberger/Baader/Suthor 2003** Preimesberger, Rudolf / Baader, Hannah / Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 2003.
- Rzucilo 1998** Rzucilo, Ewelina: *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster 1998.
- Radlanski 2016** Radlanski, Ralf J.: Ein menschliches Gesicht entsteht – Embryologische Studien. In: Böhme, Hartmut / Kordaß, Bernd / Slominski, Beate (Hrsg.): *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*. Berlin u. a., 269–280.
- Rosenberg 2008** Rosenberg, Aura: *Who am I? What am I? Where am I? Ostfildern* 2008.

**Stafford 1994** Stafford, Barbara Maria: *Artful Science. Enlightenment, entertainment and the eclipse of visual education.* New York 1994.

**Stoichita 1998** Stoichita, Viktor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* München 1998.

**Vignau-Wilberg 1994** Vignau-Wilberg, Thea: *Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München 1994.

**Weigel 2013** Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen.* München 2013.

**Wilks 2005** Wilks, Guntram: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre.* Marburg 2005.

**Wolf 2002** Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance.* München 2002.

**Yalçın 2004** Yalçın, Ünsal: *Anwesende Abwesenheit. Zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im holländischen 17. Jahrhundert.* München 2004.

**Zischler 2013** Zischler, Hanns: *Die durchbrochene Leinwand. Georges Méliès' Autoportrait de L'Artiste.* In: Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen.* München 2013, 33–36.

---

## BILDNACHWEISE

**1** Aus: Jenns E. Howoldt / Uwe M. Schneede (Hrsg.): *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt.* Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle. Hamburg/München 2003, 104.

**2** Public Domain.

**3** Aus: Klaus Müller-Wille: *Sezierte Bücher: Hans Christian Andersens Materialästhetik.* Paderborn 2017, 134, Abb. 11.

**4** Aus: Ulrich Pfisterer: *Das Werkzeug in der Sammlung – oder: Der König vor Cornelis Gijsbrechts' Staffelei.* In: Cordez, Philipp (Hrsg.): *Werkzeuge und Instrumente.* Berlin 2012, 67–92, hier: 74. Abb. 5.

**5** Public Domain.

**6** Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln Foto: © Rheinisches Bildarchiv, Sabrina Walz, rba\_d031940.

**7** Aus: Lee Hendrix / Thea Vignau-Wilberg (Hrsg.): *Mira calligraphiae monumenta: a sixteenth-century calligraphic manuscript inscribed by Georg Bocskay and illuminated by Joris Hoefnagel.* Malibu 1992, 135.

**8** Aus: Lee Hendrix / Thea Vignau-Wilberg (Hrsg.): *Mira calligraphiae monumenta: a sixteenth-century calligraphic manuscript inscribed by Georg Bocskay and illuminated by Joris Hoefnagel.* Malibu 1992, 136–137.

- 9** Aus: Daniela Hammer-Tugendhat: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 2009, Farbtafel 14.
- 10** akg images.
- 11** Aus: Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego (Hrsg.): Velázquez. Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art. New York 1989, 47.
- 12** Aus: Werner Hofmann (Hrsg.): Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg. München 1980, 267.
- 13** Bildarchiv des Autors.
- 14** Public Domain.
- 15** © Didier Descouens ([https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Antonio\\_Corra\\_dini\\_-\\_Dama\\_Velata\\_\(Puritas\)\\_-\\_Museo\\_del\\_Settecento\\_Veneziano\\_-\\_Ca%27\\_Rezzonico,\\_Venice.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Antonio_Corra_dini_-_Dama_Velata_(Puritas)_-_Museo_del_Settecento_Veneziano_-_Ca%27_Rezzonico,_Venice.jpg), 27. Februar 2020).
- 16** Public Domain.
- 17** Aus: Klaus Wolbert / Danuta Wróblewska / Kai Buchholz: Die Schönheit – Eine zerbrochene Utopie. Ausstellungskatalog. Darmstadt/Warschau 2002, 208. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.
- 18** Foto: ©Markus Tretter; © Maurizio Cattelan, Kunsthau Bregenz.
- 19** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.
- 20** Aus: Gerhard Lang (Hrsg.): Paläanthropische Physiognomien, Ausstellungskatalog Senckenberg Museum. Frankfurt a. M. 1993. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.
- 21** Aus: Richard Roth: Dürers Mutter: Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance um 1500. Berlin 2006.
- 22** Aus: Götz Pochat: Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 2015, Abb. 15.
- 23** Aus: Wolfgang Stechow: Pieter Bruegel d. Ä. Köln 1977, 147, Abb. 88.
- 24** Aus: Nicola Suthor: Verklärte Körper – Ästhetiken der Transfiguration. Paderborn 2006, Abb. 11.
- 25** Aus: Frank Zöllner: Leonardo. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Hongkong u. a. 2003, 382, Abb. 221.
- 26** © Web Gallery of Art.
- 27** © Musée d’Orsay.
- 28** Public Domain.
- 29** Aus: Jochen Poetter (Hrsg.): Sigmar Polke, Fotografien, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Baden-Baden 1990. Stuttgart / Bad Cannstatt 1990, 157.
- 30** Aus: Agnes Husslein-Arco (Hrsg.) Franz Xaver Messerschmidt: Charakterköpfe. Wien 2013, 125.
- 31** Agnes Husslein-Arco (Hrsg.) Franz Xaver Messerschmidt: Charakterköpfe. Wien 2013, 41.
- 32** Aus: Renate Damsch-Wiehager: Richard Oelze: Erwartung. Die ungewisse Gegenwart des Kommenden. Frankfurt a. M. 1992, Faltpf. 1.



**33** Aus: Rainer Rother (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994, 381. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**34a** Aus: Birgit Dalbajewa / Simone Fleischer / Olaf Peters (Hrsg.): Otto Dix: Der Krieg – Das Dresdner Triptychon, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister. Dresden 2014, 97.

**34b** Aus: Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege. Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog! 2 Bde. Berlin 1930, 215.

**35** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**36** Public Domain.

**37** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**38** Aus: Annette Messenger: Collector, album-collection no. 25, My Jealousies, 1972, Fonds Régional d'Art Contemporain Aquitaine Collection. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**39** Aus: Armin Zweite (Hrsg.): Ich ist etwas anderes: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln 2000, 113.

**40** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**41** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**42** © Atelier Arnulf Rainer.

**43** © Atelier Arnulf Rainer.

**44** Aus: Armin Zweite (Hrsg.): Ich ist etwas anderes: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln 2000, 295. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**45** Foto: © Rheinisches Bildarchiv, Sabrina Walz, rba\_d053196\_01.

**46** Aus: Tine Colstrup / Lærke Rydal Jørgensen (Hrsg.): Pipilotti Rist: Open My Glade. Humlebæk 2019, 22.

**47** Aus: Hartmut Böhme: Das Orale in der zeitgenössischen Kunst. In: Ders. / Beate Slominski (Hrsg.): Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin. München 2013, 338–339. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**48** Aus: Thomas Schütte: Public/Political, hrsg. von Ulrich Loock, James Lingwood und Hans Rudolf Reust. Köln 2012, 114–119. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**49** Aus: Aura Rosenberg: Who am I? What am I? Where am I? Ostfildern 2008. © Aura Rosenberg – Courtesy of the Artist.

**50** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**51** Aus: Armin Zweite (Hrsg.): Ich ist etwas anderes: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln 2000, 14. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**52** Gerhard Richter, German, born 1932; Betty, 1988; oil on canvas; 40 1/4 × 28 1/2 inches; Saint Louis Art Museum, Funds given by Mr. and Mrs. R. Crosby Kemper Jr. through the Crosby Kemper Foundations, The Arthur and Helen Baer Charitable Foundation, Mr. and Mrs. Van-Lear Black III, Anabeth Calkins and John Weil, Mr. and Mrs. Gary Wolff, the Honorable



and Mrs. Thomas F. Eagleton; Museum Purchase, Dr. and Mrs. Harold J. Joseph, and Mrs. Edward Mallinckrodt, by exchange 23:1992; © Gerhard Richter 2020 (03032020).

**53** Aus: Armin Zweite (Hrsg.): Ich ist etwas anderes: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln 2000, 171. © Maria Lassnig Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

**54** Aus: Antonio Domínguez Ortíz, Alfonso E. Pérez Sánchez / Julián Gállego (Hrsg.): Velázquez. Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art. New York 1989, 47.

**55** Aus: Wieland Schmied: Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt. München / New York, Tafel 9. © The Estate of Francis Bacon. All Rights Reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



---

## VERZEICHNIS DER AUTOREN

**ROSEMARY ASHTON**, Emeritus Quain Professor of English Language and Literature at University College London, was born in the Scottish town of Airdrie in 1947. She studied English and German literature first at the Universities of Aberdeen and Heidelberg, and then at the University of Cambridge, where in 1974 she completed a PhD on Anglo-German literary relations in the nineteenth century. She lectured in English Literature at the University of Birmingham, and from 1974 to 2012 at University College London. Her published works include two books on Anglo-German intellectual and cultural relations: *The German Idea: Four English Writers and the Reception of German Thought 1800–1860* (Cambridge University Press, 1980) and *Little Germany: Exile and Asylum in Victorian England* (Oxford University Press, 1986). She has written critical biographies of the Romantic poet Samuel Taylor Coleridge (Blackwell, 1996), the Scottish Germanophile Thomas Carlyle and his wife Jane (Chatto, 2002), the Victorian writer and critic George Henry Lewes (Oxford University Press, 1991), and the great Victorian novelist George Eliot (Hamish Hamilton and Penguin, 1996). More recently she has published studies of life in Victorian London: *142 Strand: A Radical Address in Victorian London* (Chatto, 2006), *Victorian Bloomsbury* (Yale University Press, 2012), and *One Hot Summer: Dickens, Darwin, Disraeli and the Great Stink of 1858* (Yale University Press, 2017). She has given guest lectures in universities in the UK, the USA, Italy, and Germany, and is a frequent reviewer of works on nineteenth-century topics in scholarly journals and British newspapers and on radio. In 1999 she was appointed an OBE for services to comparative literature; she is also an elected Fellow of the British Academy and the Royal Society of Literature.

**GÜNTER BLAMBERGER** ist Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literatur und Direktor des Internationalen Wissenschaftskollegs Morphomata an der Universität zu Köln, verantwortlich außerdem für das Kölner Festival für Weltliteratur Poetica, Präsident der

Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Seine vom S. Fischer-Verlag publizierte Kleist-Biographie wurde von der Jury des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels zum Spitzentitel des Jahres 2011 im Bereich geisteswissenschaftlicher Sachbücher gewählt. Die Universität zu Köln zeichnete ihn 2016 mit dem Universitätspreis für Forschung aus. Er hatte zahlreiche Gastprofessuren inne, zuletzt als Max-Kade-Critic an der Washington University in St. Louis (2017) und als Fellow am Humanities Center der Stanford University (2016). Jüngste Buchpublikationen (Auswahl): *On Creativity* (mit Sudhir Kakar, Penguin Books 2015), *Beyond Identities – Die Kunst der Verwandlung* (mit Yoko Tawada u. a., Konkursbuchverlag 2018), *Vom Umgang mit Fakten* (mit Axel Freimuth, Peter Strohschneider, Fink 2018), *Imaginations of Death and the Beyond in India and Europe* (mit Sudhir Kakar, Springer 2018) und *Competing Perspectives. Figures of Image Control* (mit Dietrich Boschung, Fink 2019).

**HARTMUT BÖHME**, 1977–92 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Hamburg; 1993–2012 Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin. Vielfach Leiter von DFG-Forschungsprojekten; Sprecher des Sonderforschungsbereichs „Transformationen der Antike“ (bis 2012); Träger des Meyer-Struckmann-Preises 2006 und des Hans-Kilian-Preises 2011. – Letzte Buchveröffentlichungen u. a.: *Natur und Figur. Goethe im Kontext*. Paderborn 2016 – *Aussichten der Natur*. Berlin 2016. – (mit Bernd Kordaß & Beate Slominski): *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*. Berlin u. a. 2015. – *Fetishism and Culture. A different Theory of Modernity*. Berlin Boston 2014. – (Mithg.): *Contingentia. Transformationen des Zufalls*. Berlin Boston 2015. – *Der anatomische Akt. Zur Bildgeschichte und Psychohistorie der frühneuzeitlichen Anatomie*. Gießen 2012. – (Mithg.): *Sigmund Freud und die Antike*. Göttingen 2011. – (Mithg.): *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Wilhelm Fink 2011.

**RÜDIGER GÖRNER**, geb. 1957, Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen mit Anglistik und Philosophie am University College London. 1987 Promotion; lehrte an den Universitäten Surrey und Aston, ab 1997 als Professor of German. Von 1999–2004 Director des Institute of Germanic Studies der University of London; seit 2004 Professor of German Literature und Director of the Centre for Anglo-German Cultural Relations am Queen

Mary College, University of London. Buchveröffentlichungen seit 2000 (Auswahl): *Nietzsches Kunst. Annäherungen an einen Denkartisten* (Insel: 2000); *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. (Vandenhoeck & Ruprecht: 2001); *Rainer Maria Rilke – Im Herzwerk der Sprache* (Zsolnay: 2004); *Thomas Mann – Der Zauber des Letzten* (Artemis & Winkler 2005); *Im Zeitalter des Fraktalen. Ein kulturkritischer Essay* (Passagen, 2007). *Wenn Götzen dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche*. (Vandenhoeck & Ruprecht: 2008); *Pluralektik der Romantik*. (Böhlau) 2010; *Sprachrausch und Sprachverlust. Essays zur österreichischen Literatur* (Sonderzahl) 2011; *Goethes geistige Morphologie* (Winter) 2012; *Stefan Zweig* (Sonderzahl) 2012; *Dover im Harz. Studien zu britisch-deutschen Kulturbeziehungen* (Winter) 2012; *Hörgedanken. Musikliterarische Bagatellen und Etüden. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Rihm*. (Schwabe: Basel, 2013); *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. Die Salzburger Vorlesungen I*. (Rombach: Freiburg i. Br., 2014); *Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme*. (Paul Zsolnay: Wien 2014); *Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv*. Morphomata Lectures Cologne. (Wilhelm Fink: Paderborn 2014); *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik. Die Salzburger Vorlesungen II*. (Rombach: Freiburg i. Br. 2014); „*Bruchflächen funkeln lassen*“. Aufsätze zu einer literarischen Morphomantik. Rombach. (Freiburg i. Br. 2014); *Ästhetik der Wiederholung. Versuch über ein literarisches Formprinzip*. Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik (Wallstein Verlag. Göttingen 2015); *Höher hinaus. Über Türme. Eine literarische Motivgeschichte*. (Berlin University Press / Verlag Römerweg. Wiesbaden 2016); *Hölderlin und die Folgen*. (J. B. Metzler Verlag. Stuttgart 2016); *Hat man mich verstanden? Denkästhetische Untersuchungen zu Nietzsches (Selbst-) Wahrnehmungen*. (Schwabe Verlag. Basel 2017); *Thomas Manns erzählte Welt. Studien zu einem Verfahren*. (J. B. Metzler Verlag. Stuttgart 2018); *Oskar Kokoschka. Jahrhundertkünstler*. (Zsolnay Verlag. Wien 2018); *Brexismus oder: Verortungsversuche im Dazwischen*. (Universitätsverlag Winter Heidelberg 2018); *Franz Kafkas akustische Welten*. (Berlin: de Gruyter, 2019).

**HANS PETER HAHN** ist Professor für Ethnologie mit regionalem Schwerpunkt Westafrika an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Seine Forschungsschwerpunkte sind unter anderem materielle Kultur, Handwerk, Konsum und Globalisierung. Neben Projekten der internationalen Museumskooperation hat er ethnografische Forschungen zu Migration in Westafrika, zu Konsumgütern sowie zu Bedeutung und Gebrauch von Mobiltelefonen durchgeführt. Weitere Interessensgebiete

sind wirtschaftsethnologische Themen und transnationale Arbeitsmigration. Er ist Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs „Wert und Äquivalent“ (GRK 1576) an der Goethe-Universität und Mitglied des Beirats für die ethnologischen Sammlungen im Humboldt Forum Berlin. Fellowships: 2016 Forschungskolleg Morphomata Universität Köln; 2017 Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris; 2019 KFG 2615, FU Berlin. Wichtige Publikationen: „Eigensinn der Dinge“ (Berlin 2015), „Dinge als Herausforderung“ (Bielefeld 2018), „Das neue Zuhause. Haushalt und Alltag nach der Migration“ (Frankfurt a. M., 2019).

**IRENE HEIDELBERGER-LEONARD**, emeritierte Professorin für Neue deutsche Literatur an der Université libre de Bruxelles und Honorary Professorial Fellow am Queen Mary College, University of London. Mitglied der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung seit 2000. Zahlreiche Aufsätze zur deutschen Nachkriegs- und Shoa-Literatur. Buch-Veröffentlichungen zu *Günter Grass*, *Alfred Andersch*, *Ruth Klüger*, *Jean Améry*, *Jurek Becker*, *Peter Weiss*, *Thomas Bernhard*, *Ingeborg Bachmann*, *W. G. Sebald*. Ausgewählte Publikationen: *Améry. Revolte in der Resignation*. Biographie, Klett-Cotta: Stuttgart, 2004 (Sachbuch des Jahres von der Deutschen Bundeskulturstiftung, 2004. Raymond Aron Preis, 2004 und Einhard Preis für hervorragende internationale Biographik 2005); *Jean Améry, Werke*, Gesamtherausgeberin von 9 Bänden, Klett-Cotta: Stuttgart 2002–2008. *Imre Kertész. Leben und Werk*, Göttingen: Wallstein, 2015.

**SUDHIR KAKAR** is a psychoanalyst and writer. He has been a Lecturer at Harvard, Research Fellow at Harvard Business School, Professor and Head of Department of Humanities and Social Sciences at IIT, Delhi, Visiting Professor at Chicago, McGill, Melbourne, Hawaii, Vienna, Harvard, and a Fellow at the Institutes of Advanced Study, Princeton, Berlin and Morphomata, Cologne. His many honours include the Kardiner Award of Columbia University, Boyer Prize of the American Anthropological Association, Tagore-Merck Award, Goethe Medal, Distinguished Service Award of Indo-American Psychiatric Association and the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. Kakar is the author/editor of twenty-three books of non-fiction and seven of fiction. Four volumes of his collected papers *The Mind in the World* (Psychoanalysis, Culture and Society, Religion, Biography) and *Brotherhood is yet a distant aspiration: Essays on Gandhi*, are being published by Oxford University Press in 2020. His books have been translated into twenty-two languages around the world.

**CHRISTIAN KLEIN**, Akademischer Oberrat und Privatdozent für die Fächer Neuere deutsche Literaturgeschichte und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal; Gastprofessuren in Melbourne, East Lansing (MI/USA) und Chicago; Gründungsmitglied des Wuppertaler Zentrums für Erzählforschung sowie des Zentrums für Biographik; Publikationen in Auswahl: *Ernst Penzoldt (1892–1955) – Harmonie aus Widersprüchen. Leben und Werk* (2006); *Handbuch Biographie. Methoden – Traditionen – Theorien* (hrsg. 2009; zweite, erw. Aufl. 2020); *Legimitationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen* (hrsg. gem. mit Falko Schnicke 2016).

**ALISON LEWIS** is professor of German in the School of Languages and Literatures at the University of Melbourne, Australia. She has published extensively on German literature, gender and politics, including on post-unification literature in the monograph *Eine schwierige Ehe: Liebe, Geschlecht und die Geschichte der Wiedervereinigung im Spiegel der Literatur* (Rombach 2009). She has also made notable contributions to culture and politics especially in relation to the impact of the *Staatssicherheitsdienst* such as in the monograph *Die Kunst des Verrats: der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit* (Königshausen & Neumann 2003). Apart from co-editing the Australian yearbook *Limbus*, she has worked on two major transdisciplinary research collaborations, one co-edited book, *Secret Police Files from the Eastern Bloc: Between Surveillance and Life Writing* (with V. Glajar / C.L. Petrescu) (Camden House, 2016) and another *Cold War Spy Stories from Eastern Europe* (with V. Glajar / C.L. Petrescu) (Potomac Books with the University of Nebraska Press 2019). She has a new monograph forthcoming on literature and secret police informers in East Germany called a *A State of Secrecy*, also with Potomac Books. Her research interests include Modern German literature and culture, in particular twentieth century German literature and film, gender studies, the politics, history and culture of the Cold War as well as the post-Cold War era.

**HARUN MAYE** vertritt die Professur für Medienwissenschaft am Seminar für Medienwissenschaft der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literaturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert, Geschichte des Lesens und der Lesung, Theorie und Geschichte der Medien, Begriffs- und Metapherngeschichte, Kulturtechnikforschung, Politik und Literatur. Publikationen: zus. m. Matthias Bickenbach: *Metapher Internet. Literarische Bildung und Surfen* (Berlin 2009); *Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert* (Zürich 2019).

**MAJA PETROVIĆ-ŠTEGER**, Assistant Professor and Research Fellow at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU). She has a long term research experience in the former Yugoslavia, as well as in Tasmania and Switzerland. Her area of special interests are anthropology of the body, anthropology of the mind, political and medical anthropology. Over the past fifteen years her work has explored various contexts where bodies – whether living, dead, or in the form of medically usable remains – become the sites of political, legal, scientific and artistic attention. Equally interested in what anthropology can contribute to understanding of the mind and consciousness, she has examined psychological and military concerns with mental health, mental hygiene and neurosecurity in Serbia. Her latest projects consider contemporary societal conundrums and climate of precariousness. She is examining the culture of social entrepreneurship and looking at the transformative power of imagination in engaged creative practices of envisioning the future. Recent publications: 2013 *Claiming the Aboriginal Body in Tasmania. An Anthropological Study of Repatriation and Redress*. Ljubljana: Založba ZRC. 2011 *Recasting Anthropological Knowledge: Inspiration and Social Science*. Edited by Edwards Jeanette and Maja Petrović-Šteger. Cambridge: Cambridge University Press.

**CIRAJ RASSOOL** is Professor in the Department of History at the University of the Western Cape where he also directs the African Programme in Museum and Heritage Studies. In addition to researching national liberation movements and political biography, he has also published widely in the field of museum and heritage studies and memory politics. His latest books are *The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories and Infrastructures* (New York 2015), co-edited with Derek Peterson and Kodzo Gavua and *Unsettled History: Making South African Public Pasts* (Ann Arbor, 2017), written with Leslie Witz and Gary Minkley.

**ADRIAN ROBANUS**, Magisterstudium der Germanistik und Geschichte an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und der University of Cambridge. Studienstipendium (2009–2013). Erasmus-Dozentur in Bologna (2014). Promotionsstipendium der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne (2014–2017). Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln (2017–2018). 2018 Verteidigung der Dissertation zum Thema „Romantiere. Zoopoetik bei Wieland und Wezel.“ Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata (2018–2021). Forschungsschwerpunkte:



Wissenschaftsgeschichte der Germanistik und der Deutschdidaktik; Literatur und Institution; Topik der Theorie; Literatur und Politik; Romangeschichte; Cultural and Literary Animal Studies; Critical Studies on Men and Masculinities; Christoph Martin Wieland; Johann Karl Wezel; Goethe. Publikationen (Auswahl): Romantiere. Zoopoetik bei Wieland und Wezel (erscheint 2020 bei Metzler); Kapitel 73: Stubb and Flask kill a Right Whale; and Then Have a Talk over Him. Aberglaube, Seemannsgarn, Geschichtsphilosophie. In: Neue Rundschau 130/1 (2019), S. 256–264; „Vernunftähnliches“ oder „unendliche Kluft“? Die anthropologische Differenz in „Dichtung und Wahrheit“, „Satyros“, „Metamorphose der Tiere“ und „Wahlverwandtschaften“. In: Goethe-Jahrbuch (2016), S. 23–30. Er ist Mitglied im Netzwerk „Akademische Archive. Forschungsprojekte zur Praxisgeschichte der Geisteswissenschaften“, das von Karena Weduwen und Mike Rottmann gegründet wurde.

**MIKE ROTTMANN** war nach einem Studium der Germanistik, Judaistik, Philosophie und ev. Theologie in Tübingen, Leeds, Heidelberg und Jena von 2016 bis 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter im ANR/DFG-Projekt „Nietzsches Bibliothek. Digitale Edition und Philosophischer Kommentar“ am Philosophischen Seminar der Universität Freiburg. Seit 2017 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Alexander von Humboldt-Professur für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer an der Universität Halle-Wittenberg. Unter dem Arbeitstitel „Der ‚freie Geist‘ exzerpiert“ arbeitet er an einer Dissertation über Friedrich Nietzsches Lese- und Schreibpraktiken. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Literatur- und Philosophiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Wissenschafts- und Fachgeschichte(n) der Geisteswissenschaften und deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext. Gemeinsam mit Karena Weduwen hat er das Netzwerk „Akademische Archive. Forschungsprojekte zur Praxisgeschichte der Geisteswissenschaften“ gegründet.

**MARTIN ROUSSEL** ist seit 2009 Wissenschaftlicher Geschäftsführer (Associate Director) des „Internationalen Kollegs Morphomata. Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen“ und seit 2019 Privatdozent für neuere deutsche Literaturwissenschaft am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Sein Studium der Germanistik, Pädagogik und Philosophie schloss er 2007 mit einer Promotion über Robert Walsers Mikrographie ab. Er war Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur I

der Universität zu Köln und von 2008 bis 2016 Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, von 2007 bis 2016 Redakteur des Kleist-Jahrbuchs, dessen Mitherausgeber er seit 2017 ist. Seit 2017 ist er im erweiterten Vorstand des Deutsch-Chinesischen Zentrums für transnationale Germanistik (Shanghai). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert (u. a. Kleist, Karl May, R. Walser), eine Grammatologie der Literatur, Schnee-Literatur und die (literarische) Ethologie. Zuletzt erschienen: Hrsg. zus. mit Thierry Greub: *Figurationen des Porträts*. Paderborn: Fink 2018; Hrsg. zus. mit Andrea Allerkamp u. a.: *Kleist-Jahrbuch 2019*. Stuttgart: Metzler 2019; *Life – Death – Writing: Robert Walser's Snow Images*. In: Joan Ramon Resina (Hrsg.): *Inscribed Identities. Life Writing as Self-Realization*. New York und London: Routledge 2019, 42–60.

**RÜDIGER SAFRANSKI**, Schriftsteller und Philosoph. Geb. 1945 in Rottweil/Württemberg. Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte in Frankfurt a. M. und Berlin. Promotion. Wiss. Assistent an der FU Berlin (bis 1977). Herausgeber und Redakteur der Kulturzeitschrift „Berliner Hefte“ (bis 1982). Dozent in der Erwachsenenbildung (bis 1986). Seitdem freier Schriftsteller. Lebt in Berlin und Badenweiler. Verleihung des Professorentitels durch den Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg (2005). Verleihung des Bundesverdienstkreuzes, Erster Klasse (2009). Von 2002 bis 2012 Gastgeber und Moderator (zusammen mit Peter Sloterdijk) in der ZDF-Sendung „Philosophisches Quartett“. Honorarprofessur für Philosophie an der FU Berlin (2011). Ehrendoktor Universität Tiflis, Georgien (2014).

**MONIKA SCHMITZ-EMANS** ist seit 1995 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Sie studierte Germanistik, Philosophie, Italianistik und Pädagogik in Bonn. 1984 Promotion in Germanistik zu Jean Pauls Ansätzen zu einer Theorie der Sprache. 1992 Habilitation zur Poetik der Entzifferung und des Schreibens in Bonn. 1992–1995 Professur für Europäische Literatur der Neuzeit an der Fern-Universität Hagen. Lehrtätigkeit u. a. an den Universitäten in Bonn, Essen und Jena. 2002 Max Kade Distinguished Visiting Professor an der University of Notre-Dame, Indiana (USA). 2009 Tateshina Gastdozentur des Japanischen Germanistenverbandes. 2011 Max Kade Distinguished Visiting Professor an der University of Wisconsin-Madison, Madison (USA). Mitglied der NRW-Akademie der Wissenschaften und Künste. Zahlreiche Buchpublikationen, Aufsätze und

Herausgeberschaften. Zuletzt erschienen: Wendebücher – Spiegelbücher. Über Kodexarchitekturen in der Buchliteratur. Berlin 2018 (= Mirabilia. Forschungsbeiträge zum Künstlerbuch. Bd. 6); Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken. Hildesheim / Zürich / New York 2019 (= Literatur – Wissen – Poetik 8); Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium. Berlin/Boston 2019.

**PETER SPRENGEL**, geb. 1949 in Berlin, nach Professuren in Erlangen (1986–1989) und Kiel (1989/90) ord. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin (1990–2016). Promotion 1976 mit einer literatursoziologischen Arbeit über Jean Paul an der Universität Hamburg (*Innerlichkeit*, 1977), Habilitation 1981 an der TU Berlin mit „Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses“ (*Die Wirklichkeit der Mythen*, 1982). Verfasste neben zahlreichen Monographien und Editionen zu Literatur und Theater seit 1800 die maßgeblichen Biographien von Gerhart Hauptmann (2012) und Rudolf Borchardt (2015) sowie die Bände 8 (2020) u. 9/1–2 (1998–2004) der *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (C. H. Beck).

**ERIKA THOMALLA** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie studierte deutsche Literatur, Medienwissenschaft, Gesang und Musiktheater in Weimar und Berlin. Von 2013–2014 war sie als Humboldt Exchange Fellow am German Department der Cornell University in Ithaca, NY. 2017 erhielt sie ein Visiting Junior Fellowship am BMW Center for German and European Studies an der Georgetown University in Washington, D. C. sowie ein Forschungstipendium der Klassik Stiftung Weimar. Sie ist Vorstandsmitglied in der Gesellschaft für Hochschulgermanistik des deutschen Germanistenverbands. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literaturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert, Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, Theorie und Geschichte philologischer Praxisformen sowie Medien- und Kulturtechnikforschung. Monographien: *Die Erfindung des Dichterbundes. Die Medienpraktiken des Göttinger Hains* (Göttingen 2018); *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert* (Göttingen 2020).

**ANTONIA VILLINGER** studierte Germanistik, Katholische Theologie und Sozialwissenschaften (Erstes Staatsexamen) in Köln und Prag, anschließend Masterstudium in Germanic Languages and Literatures und Tätig-

keit als Teaching Assistant an der Washington University in St. Louis, Mo, USA, seit 2017 Doktorandin an der Universität Mannheim und Wissenschaftliche Hilfskraft am Internationalen Kolleg Morphomata an der Universität zu Köln; Promotionsprojekt mit dem Titel „Dramen der Schwangerschaft. Recht, Religion und Geschlecht bei Friedrich Hebbel“, geförderte durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes; Vorträge und Veröffentlichungen zu Friedrich Hebbel, Friedrich Schiller und Gender Studies; Forschungsschwerpunkte: Literatur und besonders das Drama des 18. und 19. Jahrhunderts, Recht und Literatur, Religion und Literatur, Gender Studies und Körpertheorien.

**KARENA WEDUWEN** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. An der Universität Bielefeld promoviert sie über die Programme und Praktiken literaturwissenschaftlicher Gruppenforschung um 1980, indem sie unterschiedliche germanistische Kooperationsformate historisch aufarbeitet. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Wissenschaftsgeschichte und -soziologie der Literaturwissenschaften, die Verflechtungen zwischen Literatur, Wissenschaft und Öffentlichkeit sowie insbesondere die Praxeologie der Geisteswissenschaften, weswegen sie gemeinsam mit Mike Rottmann das Netzwerk „Akademische Archive. Forschungsprojekte zur Praxisgeschichte der Geisteswissenschaften“ gründete. Vortrags- und Publikationstätigkeiten umfassen die Zeit- und insbesondere die Theoriegeschichte der Germanistik sowie kulturhistorische Themen seit dem 19. Jahrhundert. Karena Weduwen studierte Wissensgeschichte und -philosophie sowie Literatur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften an der ETH Zürich, der Washington University in St. Louis und der Technischen Universität Dresden.

## TAFELN

---





1 Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817, Öl auf Leinwand, 74,8 × 94,8 cm, Hamburger Kunsthalle



**2** Cornelis Gijsbrechts: *Atelierwand mit Vanitas-Stilleben (Trompe l'oeil med atelierovæg og vanitas-stilleben)*, 1668, Öl auf Leinwand, 152 × 118 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

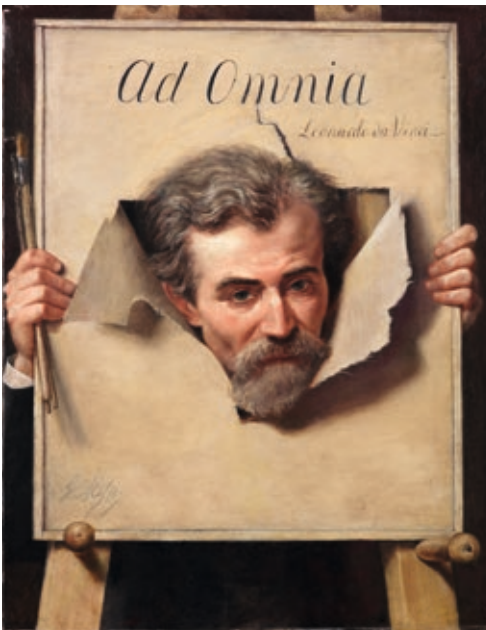


**3** Cornelis Gijsbrechts: *Gemälde-Rückseite (Rugzijde van een schilderij)*, 1670, Öl auf Leinwand, 66,6 × 86,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen





4 Louis-Léopold Boilly: *Un trompe-l'œil avec un chat et une bûche de bois à travers une toile, poissons suspendus de la civière*, unbek. Jahr, Öl auf Leinwand, 85 × 96 cm, Privatbesitz



5 Georges Méliès: *Bildnis eines Mannes* (Gustave Moreau?), um 1883, Öl auf Leinwand, 63,5 × 52 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln



6 Samuel van Hoogstraten: *Die Pantoffeln*, 1658, Öl auf Leinwand, 103 × 70 cm, Musée du Louvre, Paris



7 Stefano Maderno (ca. 1576–1636): *St. Cecilia*, 1600, Marmor, Santa Cecilia in Trastevere, Rom



**8** Gerard ter Borch: *Eine Dame in Atlas vor dem Bett mit roten Vorhängen*, Öl auf Eichholz, 28 × 39 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden



**9** Maurizio Cattelan: *All*, 2007, Carrara Marble, je 30 × 100 × 200 cm, Ausstellungsansicht Kunsthaus Bregenz, 2. OG



**10** Giorgione: *Alte Frau (La Vecchia)*, ca. 1508, Öl auf Leinwand, 68 × 59 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig



**11** Pieter Bruegel d. Ä.: *Portrait of an old Peasant Woman*, ca. 1563/4, Öl auf Holz, 22 × 18 cm, Alte Pinakothek, München



**12** James McNeill Whistler: *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother*, 1872, Öl auf Leinwand, 144,3 × 162,4 cm



**13** Henri Jules Jean Geoffroy: *Portrait einer alten Frau*, ca. 1880er, Öl auf Karton, holzverstärkt, 45,5 × 39,5 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg





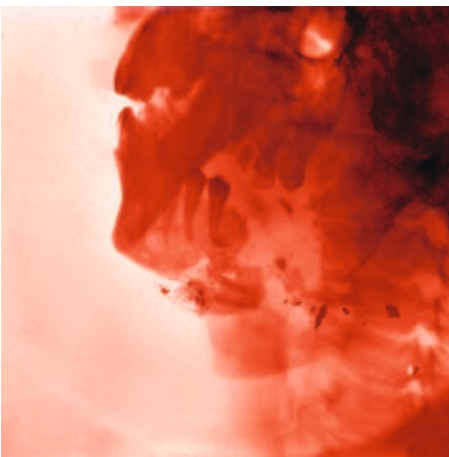
**14** Francisco José de Goya: *Die Zeit oder Die Alten mit Spiegel* (Las Viejas o El Tiempo), um 1812, Leinwand, 181 × 125 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille



**15** Richard Oelze: *Erwartung*, 1935/36, Öl auf Leinwand, 81,6 × 100,6 cm, Museum of Modern Art, New York



**16** Otto Dix: *Skatspielende Kriegskrüppel*, 1920,  
Öl auf Leinwand und Collage, 110 × 87 cm, Staatliche  
Museen zu Berlin, Nationalgalerie



**17** Via Lewandowsky: *Kazumm (Splitter 3)*, 1997,  
Röntgenbild eingefärbt, Courtesy of the Artist



**18** Lynn Hershman: *Roberta Breitmore, Construction Chart*, 1975/80, Dokumente einer Porträt-Performance, Mixed Media Installation, Maße variabel, Besitz der Künstlerin



**19** Annegret Soltau: Aus der Serie *N. Y. FACES – chirurgische Operationen*, 23 Fotovernaehlungen, 2001–2002, 51 × 51 cm

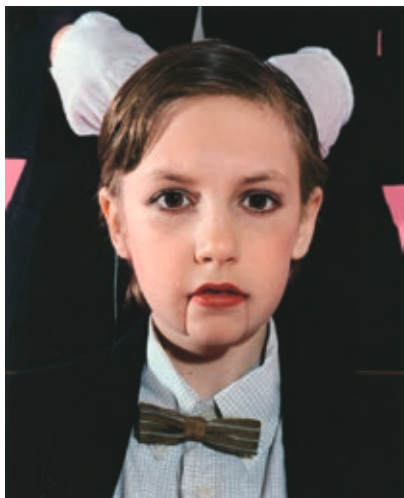




**20** Danica Dakic: *Autoporträt*, 1999,  
Videoinstallation, Ton, Besitz der Künstlerin



**21** Franz Gertsch: *Marina schminkt Luciano*, 1975, Acryl auf Baumwolle,  
gemalt nach Fotografie, 234 × 346,5 cm, Museum Ludwig, Köln



**22** Aura Rosenberg: *Laurie Simmon / Lena*, 1996–98, Fotografie –  
*Jim Shaw / Joe*, 1996–98, Fotografie



**23** Annette Messenger: *Zwei Clans, zwei Familien*  
(Detail), 1997/98, Installation: Stofftiere, Plastik-  
beutel und Fotografien, Holzkreuze und Ton,  
Maße variabel, ca. 15 × 10 m, Besitz der Künstlerin



24 Gerhard Richter: *Betty*, 1988, 102 × 72 cm, Öl auf Leinwand, Saint Louis Art Museum



**25** Maria Lassnig: *Selbstportrait mit Kochtopf*, 1995, Öl auf Leinwand, 125 × 100 cm, Besitz der Künstlerin





26 Velázquez, Diego: *Porträt von Innozenz X.*, ca. 1650,  
Öl auf Leinwand, 141 × 119 cm, Galleria Doria Pamphilj



**27** Francis Bacon: *Studie nach Velázquez' Porträt von Papst Innozenz X.* 1953, Öl auf Leinwand, 152,1 × 117,8 cm, Nathan Emory Coffin Collaboration, Des Moines Art Centre

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.morphomata.uni-koeln.de](http://www.morphomata.uni-koeln.de)

**Günter Blamberger** ist Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln.

**Rüdiger Görner** ist Professor of German Literature an der Queen Mary University of London.

**Adrian Robanus** ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
NEUKUNSTEN  
KULTURELLER FIGURANTEN  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6535-1



9 783770 565351