

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií
Germánské literatury

Universität Konstanz
Literaturwissenschaft
Germanistik

Alena MRÁZKOVÁ

**Autobiographische Fragmente in der modernen
deutschen Literatur: Selbstinszenierungen des Ich in den
Grenzfällen des Autobiographischen**

Disertační práce - Dissertation

vedoucí práce - Betreuung:

Prof. Dr. Almut Todorow
Prof. Miroslav Petříček, Dr.

2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. N.' or similar, located below the text.

Abstrakt

Autobiografické fragmenty z konce 19. a první poloviny 20. století, které vymezuje a analyzuje tato práce, ukazují možné přístupy ke krizi subjektu a krizi jazyka v moderně a jejich promítnutí do žánru autobiografie. Experimentální texty, jejichž autory jsou A. Stifter, Klabund, Ch. Morgenstern, H. Mann, H. Hesse, A. Döblin, G. Kaiser, H. H. Jahnn, K. Tucholsky, J. Wassermann, C. Zuckmayer, C. Sternheim a K. Valentin, se vyznačují komunikativní otevřeností, ironií a vtípem; strukturou hranice a liminálního bytí, včetně překračování faktických, textových i jazykových hranic; sebeinscenací a tematizací a problematizací vztahu textu a zobrazované „skutečnosti“. Tyto texty tak radikálním způsobem dokládají proměny myšlení moderny.

Abstrakt

Autobiographische Fragmente aus dem Ende des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die diese Arbeit charakterisiert und analysiert, zeigen mögliche Zugänge zur modernen Subjekt- und Sprachkrise und ihre Spiegelung im Genre der Autobiographie. Experimentelle Texte von A. Stifter, Klabund, C. Morgenstern, H. Mann, H. Hesse, A. Döblin, G. Kaiser, H. H. Jahnn, K. Tucholsky, J. Wassermann, C. Zuckmayer, C. Sternheim und K. Valentin sind charakterisiert durch kommunikative Offenheit, Ironie und Witz; die Struktur der Grenze und des liminalen Seins, samt der Grenzüberschreitungen im Faktischen, Textuellen und Sprachlichen; der Selbstinszenierung und der Thematisierung und In-Frage-Stellung des Bezugs zwischen dem Text und der dargestellten „Wirklichkeit“. Die Texte belegen so die Veränderungen des Denkens der Moderne.

Abstract

Autobiographical fragments from Late 19th and Early 20th Century, characterized and analyzed in this PhD thesis, demonstrate different approaches to the crisis of the subject and the language in Modernism, and how they are reflected in the genre of the Autobiography. Experimental texts written by A. Stifter, Klabund, C. Morgenstern, H. Mann, H. Hesse, A. Döblin, G. Kaiser, H. H. Jahnn, K. Tucholsky, J. Wassermann, C. Zuckmayer, C. Sternheim and K. Valentin are characterized by the communicative openness, irony and wit; the boarder structure, liminal existence and crossing of factual, textual and language boarders; self-performance and the discussion of the relation between the text and the presented “reality”. They document the most important changes in the concepts of the Modernism.

Poděkování

Můj dík za pomoc a podporu na dlouhé cestě, na jejímž konci stojí tato dizertační práce, platí oběma mým vedoucím práce, Prof. Dr. Almut Todorow z Univerzity v Kostnici a Prof. Miroslavu Petříčkovi, Dr. z Univerzity Karlovy, kteří mi dodávali inspiraci a rozhovory s nimiž mi pomáhali uvědomovat si jednotlivé aspekty mého tématu, a především mé rodině - mé mamince za její podporu i v těžkých dobách, tatínkovi, který by určitě rád viděl dokončení mé práce, bratrovi a jeho rodině za chvílky rozptýlení a mému Lubošovi, že se mnou došel až k tomuto okamžiku odevzdání této práce.

Bedankung

Mein Dank für die Hilfe und die Unterstützung auf dem langen Wege zu dieser Dissertation gilt meinen beiden Betreuern, Frau Prof. Dr. Almut Todorow aus der Universität Konstanz und Herrn Prof. Miroslav Petříček, Dr. aus der Karls-Universität, die mich immer inspirierten und mir in unseren Gesprächen geholfen haben, aller Aspekte meines Temas bewusst zu werden, und vor allem meiner Familie – meiner Mutter, die mir auch in schweren Zeiten beistand, meinem Vater, der bestimmt gerne das Ergebnis meines Studuims sehen würde, meinem Bruder und seiner Familie für die Momente der Verstreuung, und meinem Luboš, der zusammen mit mir bis zu diesem Moment der Einreichung meiner Arbeit gelangte.

Einleitung	3
Autobiographische Fragmente – erste Annäherung	4
„Moderne“ – eine Vorbemerkung	6
Autobiographieforschung.....	9
Offenheit und Geschlossenheit in der Autobiographie.....	15
Das Subjekt-Problem der Moderne in den autobiographischen Fragmenten.....	19
Selbststilisierung, Selbstinszenierung – erste Annäherung	19
Fiktionales Ich in der Autobiographie	22
Selbstinszenierung	23
Selbstinszenierung und Autobiographie	30
Selbstinszenierung und autobiographische Fragmente.....	33
Öffentlichkeit und Privatheit	36
Autobiographische Fragmente - Autobiographie an der Grenze.....	38
Autobiographie als Spiel, als Rollenspiel, als Maskerade	38
Betrachten und Betrachtet werden, Innen und Außen	43
Leben im Schreiben	49
Der Begriff Autobiographie.....	49
Leben im Schreiben - Beispiele.....	53
Tod des Autors.....	56
Der autobiographische Pakt.....	65
Das Fragmentarische der Autobiographie.....	70
Grenze und Grenzüberschreitung	71
Fragment – eine Erfindung der Frühromantik	75
Fragment und Kommunikation.....	79
Mediale Verortung der Fragmente – Text und sein Medium	85
Fragment und Jahrhundertwende	89
Multiple Identitäten – das fragmentarische Ich	89
Wahrnehmung der Welt und des Ich	97
Fragment und Sprachkrise	105
Flüssiges Denken	109
Auseinandersetzung mit der Romantik: Neuromantik, oder Modernismus?	111
Autobiographische Fragmente der Moderne – erste Übersicht.....	115
Kleine Formen	115
Fragmentarität und Totalität	117
Offen und Geschlossen – Autor und Leser.....	120
Die Regeln des Genres	123
Das Flüssige des Denkens und des Ich	126
Geburt – Grenze und Grenzgänge. Ein Motiv als Beispiel	129
Geburt als Grenze des Lebens	129
Geburt und Ursprung in der <i>Kleinen Selbstbiographie</i> von Klabund	131
Ursprung des Ich in <i>Vom armen B. B.</i> von Bertold Brecht	137
Ursprung und Geburt in Adalbert Stifters autobiographischem Fragment.....	138
Adalbert Stifter (1867)	141
Klabunds <i>Kleine Selbstbiographie</i> (1919)	146
Morgensterns <i>Autobiographische Notiz</i> (1913)	158
Heinrich Mann: <i>Autobiographie</i> (1911), <i>Autobiographische Skizze</i> (1904), <i>Autobiographische Vorbemerkung</i> (1910)	176
Hermann Hesse: <i>Kurzgefasster Lebenslauf</i> (1925)	187
Tucholsky (1918-1931)	201
Döblin: <i>Doktor Döblin</i> (1917/1918)	209

Andere Kurzautobiographien Alfred Döblins (1917-1928).....	219
Zwischen zwei Welten: <i>Zwei Seelen in einer Brust</i> (1928) und <i>Arzt und Dichter</i> (1927)	
.....	219
<i>Erster Rückblick</i> (1928) – Variationen und der Blick der Kamera	221
Georg Kaiser: <i>Lebensbericht am Mikrophon</i> (1930)	229
Multiperspektivität der Erzählung und Pluralisierung des Ich	231
Intertextualität – ein rhetorisches Mittel der Selbstinszenierung	235
Erzählung und Kalender – Leben im Schreiben	240
Text und seine mediale Verortung.....	246
Jahnn: <i>Kleine Selbstbiographie</i> (1932)	251
Wassermann: <i>Selbstbetrachtungen. Skizzen zu einem Selbstbildnis</i> (1932) und <i>In einer</i>	
<i>anderen Welt</i> (1932).....	259
Eigentliche Leben, eigentliche Lebensgrenzen.....	265
Carl Sternheim: <i>Privatcourage</i> (1924).....	265
Carl Zuckmayer: <i>Autobiographische Skizze</i> (1930)	271
Karl Valentins <i>Selbstbiographie</i> (1935).....	278
Zusammenfassung.....	287
Literatur	295
Primärliteratur.....	295
Sekundärliteratur	297

Einleitung

Bevor ich diese Arbeit angefangen habe, lagen vor mir mehrere nicht zusammenhängende Texte verschiedener Autoren aus verschiedenen Zeiten oder sogar verschiedenen literarischen Epochen. Und doch war diesen etwas gemeinsam. – Meine Absicht war es, dieser Gemeinsamkeit nachzugehen, sie zu dechiffrieren und durch sie vielleicht neue Einsichten in die Problematik mehrerer Themenbereiche zu gewinnen. Neben anderem war für diese Texte nämlich typisch, dass sie nicht in eine einzige Textsorte und in ein einziges Thema einzuordnen waren, sondern dass sie in sich Aspekte mehrerer Gattungen verbanden und gerade dadurch eine spezifische Qualität aufbringen ließen.

Die Behauptung, die Subjektivität in der Moderne sei fragmentarisch, ist in den Geisteswissenschaften allgemein verbreitet. Die Fragmentarität des Subjekts wird meistens in den klassischen, fiktionalen Gattungen - in den Romanen und Erzählungen der Zeit - erforscht. Manche Literaturwissenschaftler gehen der Frage nach, wie diese fragmentarische Subjektivität in den Autobiographien der Moderne und der Postmoderne ihren Ausdruck findet, oder ob vielleicht die Fragmentarität des Subjekts die Gattung „Autobiographie“ nicht unrealisierbar macht.

Ich habe für meine Erörterungen jedoch eine andere Frage formuliert, nämlich: wie hängt die genannte Fragmentarität des Subjekts mit der Fragmentarität der Texte selbst zusammen, oder noch genauer, ob es eine spezifische Art von Fragmentarität der Texte gibt, die mit der Fragmentarität des Subjekts zusammenhängen würde. Anschließend konnte ich dann fragen, wie die Fragmentarität des Subjekts gerade in den literarischen und - im Spezialfall der von mir gewählten Texte - in den autobiographischen Fragmenten ihren Ausdruck findet.

Ich richte mich auf die autobiographischen Texte der Moderne, weil hier dem Thema der Subjektivität in den autobiographischen Texten noch radikaler und komplexer nachgegangen wird. Von der Frage nach der Fragmentarität der Texte (oder des Textes) führt ein direkter

Weg zur Frage nach den autobiographischen Fragmenten als einer spezifischen Textsorte oder Gattung, die jedoch zugleich in mehrere traditionelle Gattungen reicht oder gerade als eine Mischform angesehen werden kann – eine Form, die auch dadurch von der Literatur der Moderne zeugt, dass sie an der Grenze oder über die Grenze der traditionellen Gattungen und Gattungstheorien herausragt.

Autobiographische Fragmente – erste Annäherung

Der Begriff „autobiographische Fragmente“ wird in meiner Dissertation im Fortgang der theoretischen Diskussionen und in den praktischen Analysen von Textbeispielen detailliert beschrieben. Ich möchte ihn jedoch in einer ersten Annäherung anfassen und somit eine Textur meinem weiteren Verfahren zu Grunde legen. In diesem Kapitel werde ich also die einzelnen Themen der Erforschung der autobiographischen Fragmente benennen und kurz beschreiben.

Das Wort „Fragment“ hat im deutschen Sprachbereich im literarischen Kontext eine lange Tradition, aus der ein bedeutungsreicher und komplizierter, ja manchmal ziemlich ambivalenter Begriff entstanden ist. Auch wenn es in sich in erster Reihe die geläufige Bedeutung eines unvollständig erhaltenen Textes oder anderen Artefaktes trägt, prägt noch bis heute sein Verstehen in der Literatur und der Literaturwissenschaft vor allem die **Frühromantik** und ihre Modifizierung des Begriffes „Fragment“. Die Tradition des (romantischen) Fragments und ihre Entwicklung und Veränderung (oder vielleicht ihre Ablehnung) in der literarischen Moderne am Beispiel der Autobiographik bildet somit ein erster Themenbereich für meine Arbeit.

Die weiteren Themen entstehen aus der gleichzeitigen **Offenheit und Geschlossenheit** des Fragments, die auch zu befragen ist. Die paradoxe Verbindung von offen/geschlossen im Fragment deutet das **Grenzsein** des Fragments an, was sich in den Phänomenen von Grenzen

und **Grenzüberschreitungen** äußert. Zu diesem Themenkomplex gehören dann auch die Strukturen der **Intertextualität, Intermedialität** oder der **Kommunikation** und Kommunikationspragmatik. Das Motiv der Grenze wird dabei nicht nur als ein Bild verstanden, sondern hat auch eine text-ordnende Funktion, in der zugleich die moderne Infragestellung des Schreibens und des Subjekts (wie auch des Autors) ihren adäquaten Ausdruck findet.

Über das Thema der Grenze komme ich zur Frage nach den autobiographischen Subjekten – dem Ich, dem Autor – und zur Modifizierung oder Problematisierung oder gar Ablehnung ihrer Funktionen in den modernen Autobiographien und in den modernen Texten schlechthin. Mit der Rolle und Stellung des Autors / des Schreibenden / des autobiographischen Ich sind in den autobiographischen Fragmenten über das Bild / Motiv / die Struktur der Grenze weitere Begriffe und die hinter ihnen stehenden Themenkomplexe verbunden: **die Selbstinszenierung, die Liminalität, die Performanz und Performativität.**

Über das Grenzsein der Fragmente kann auch die für die Autobiographie grundsätzliche Aporie der Verbindung von der Suche nach der Individualität und einem formalisierten topoisierten Genre, zwischen dem Individuum und seiner heterogenisierenden Rollenaufnahme zeugen. Mit dem Problematisieren des Textes und des Schreibens hängt schon seit der Romantik die sich immer verstärkende und in den Fragmenten durch ihre Kommunikationsorientierung und durch die aphoristische Schreibweise sich manifestierende **Selbstreferentialität des Textes** zusammen.

Will man also dem Thema der autobiographischen Fragmente gerecht sein, so muss man diesen ganzen Komplex von Fragen und Topoi der Literatur und der Literaturwissenschaft zumindest zu einem gewissen Maße ansprechen und sie in die Analyse der konkreten Texte einbeziehen. Meine Absicht ist es, dies auf den nächsten Seiten meiner Arbeit zuerst in einer theoretischen Diskussion und später in den einzelnen Textinterpretationen zu tun.

„Moderne“ – eine Vorbemerkung

Ich habe mich in meiner Arbeit auf die Literatur um die Jahrhundertwende konzentriert. Die Zeit der Jahrhundertwende bedeutet sowohl einen heftigen Anfang der Moderne, wie auch eine Ausbreitung von neuen Medien und somit auch von veränderten Formen der Anschauung und der Lesererwartung. Vor allem die Massenpresse, deren Geschichte gerade in dieser Zeit eröffnet wird, bietet neue Räume für die Literatur und auch neue Sichtwinkel für die Leser. Die ursprünglich nichtliterarischen Medien (Rundfunk, Film) modifizieren die Darstellungsweise in der Literatur und beeinflussen die Erfahrung der Wirklichkeit, die in den veränderten Topoi der literarischen Texte ihren Nachklang findet. Die neuen Medien und ihre Weltansichten inspirieren zum Schreiben und beeinflussen auch die Art und Weise des Schreibens.

Die Medien verändern die literarischen Formen ebenfalls durch ihre spezifischen Forderungen an die entstehenden Werke – mit der Massenpresse verändert sich das Publikum von einem elitären Intellektuellenkreis hin zum Massenpublikum mit ganz anderen Wünschen und Erwartungen. Unterhaltung, Vergnügen, Zerstreuung werden vielleicht mehr als in der früheren Zeit zum Leitmotiv der literarischen Texte¹. Die Unterscheidung der hohen Kunst von der niederen fällt in der Zeit der Moderne. Auch die von der Literaturkritik anerkannten Literaten widmen sich solchen Gebieten wie Revue, Kabarett, Musical. Erst bei der Erforschung der literarischen Moderne kommt allmählich ins Interessensfeld der Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaften jene Literatur, die in den als zweitrangig verstandenen Medien publiziert werden, seien es die Zeitungen und vor allem ihr Feuilleton-Teil, der Rundfunk, das Kabarett etc.

¹ dazu siehe z. B. Kracauer (1977), der den Kult der Zerstreuung zwar vor allem am Beispiel der Kinowelt beschreibt, ihn jedoch auch für die Kultur der Zeit allgemein postuliert

In meiner Arbeit analysiere ich Texte, deren Entstehungszeit jedoch in eine viel weitere Zeitspanne gehört. Die Autobiographie von Stifter ist schon in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, jene von Jahn, Wassermann, Zuckmayer oder Sternheim in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden. Trotzdem möchte ich behaupten, dass die gewählten Texte für die Jahrhundertwende und die damit zusammenhängende Vorstellung der klassischen Moderne bezeichnend sind, und dass wir diese literaturhistorischen Begriffe zeitlich viel breiter anlegen müssen. Ich habe die gleiche Herangehensweise zum Thema der Moderne genommen, die auch die Autoren der Studie zu den Autobiographien um die drei Jahrhundertwenden (1800, 1900, 2000) Peter Alheit und Morten Brandt wählen, indem sie unter die von ihnen ausgesuchten Texte die Autobiographie von Emil Nolde aus dem Jahre 1931 einreihen, und zwar mit der Begründung, dass „in diesem Text Tendenzen, die sich auch in zuvor erschienenen Texten andeuten, in außergewöhnlicher Form sichtbar und klar werden“².

Bernd Hüppauf bezieht in seinem Artikel *Das Ich und die Gewalt der Sinne*, in dem er sich dem Einfluss Ernst Machs auf die Romane von Robert Musil und Alfred Döblin widmet, die größten Romane beider Autoren, nämlich *Berlin Alexanderplatz* und *Der Mann ohne Eigenschaften*, gleichwohl in den literarischen, philosophischen und vor allem erkenntnistheoretischen Kontext der Jahrhundertwende ein. Seine Arbeit ist für mein Thema auch deswegen interessant, weil in ihr die noetischen Fragen der Jahrhundertwende mit der Fragmentierung der Erkenntnis, der Welt sowie des Subjekts verbunden werden, wie auch mit der damit zusammenhängenden Fragmentierung des literarischen Textes. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf die Brüche und Störungen, auf die Gewalt der Selektion etc. in der Wahrnehmung und der Darstellung und exemplifiziert sie an den um 1900 entstandenen

² Alheit / Brandt (2006), S. 22

Werken Ernst Machs oder Walter Benjamins, wie auch auf den genannten Romanen aus dem Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre.

Auch bei anderen Gelegenheiten zeigt sich, dass die Begrenzung der Epoche der Jahrhundertwende oder der klassischen Moderne auf eine kürzere Zeitperiode nicht erfolgt oder nicht funktioniert. Die von Volker Hoffmann untersuchten Werke zum Thema der Autobiographie in der literarischen „Moderne“ stammen aus den Jahren 1890 – 1923³. Die Ausstellung über die Dekadenz in der tschechischen darstellenden Kunst, die sich in ihrem Titelnamen auf die Jahre 1870-1914 bezieht, die traditionell als die Jahrhundertwende oder als die Zeit des Naturalismus und Symbolismus bezeichnet wurde, enthält auch Werke aus den 20er Jahren. Denn auch in den 20er und sogar in den 30er Jahren bleiben in manchem die Bedingungen der vorangehenden Jahre beibehalten. Das kann man an der Entwicklung der Medien sowie in den soziologischen und sozialgeschichtlichen Arbeiten ablesen, die sich mit dieser Zeit beschäftigen. Die Themen, deren sich z.B. die Dekadenz bedient, sind auch noch in den 20er und 30er Jahren in der Kunst präsent. Auch die Art und Weise ihrer Darstellung erfährt keine radikale und als klare Grenze bestimmbare Veränderung. Altbau, Bunzel und Götsche bezeichnen als die klassische Moderne die Zeit von 1880 bis ca. 1930 mit der Begründung, dass es in der Literatur eine Phase war, „in der die Makroperiode Moderne erkennbar einen neuen Grad der Radikalisierung, aber zugleich auch eine äußerst folgenreiche krisenhafte Zuspitzung erfährt“⁴.

Aus den genannten Gründen sehe ich die Annahme als berechtigt, dass der erste Weltkrieg für die europäische Literatur keine so klare Grenze darstellt wie vielleicht die Erfahrung des zweiten Weltkrieges - obwohl dieser Bruch mehrmals in den von mir analysierten autobiographischen Texten genannt wird.

³ s. Hoffmann (1989)

⁴ Althaus / Bunzel / Götsche (2007), S. XI

Autobiographieforschung

Die Autobiographie bereitet den Literaturwissenschaftlern lange eine schwierige Aufgabe. Sie gehört zu den umfangreichsten Textgattungen und auch zu den am häufigsten erscheinenden Textsorten, die zugleich die etwa seit dem 19. Jahrhundert tradierte Aufteilung und Definition der Literatur durchbrechen. Zusammen mit den als journalistische Genres verstandenen Texten (Feuilleton, Reportage, aber auch z. B. die Gattungen der Reiseliteratur) oder den sog. kleinen literarischen Formen (z. B. Aphorismus) und anderen „nichtfiktionalen“ Gattungen (Essay, Biographie, Memoiren) bildet sie eine (schwierig zusammenzuhaltende) Gruppe von nicht-fiktionalen Texten, deren Literarizität (ihr literarischer Wert oder auch ihre Stellung im Œuvre des Autors) lange angezweifelt wurde und deren fortschreitende Fiktionalisierung die letzten definitiven Abgrenzungsversuche untermauerte. Besonders die Debatten der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts vor allem in Folge der Auseinandersetzungen mit den poststrukturalistischen literaturwissenschaftlichen Theorien bezeugen diese Tendenzen in der Literaturwissenschaft, wie auch eine Veränderung in der Vorstellung darüber, was überhaupt als Literatur zu verstehen ist.

Eine Zusammenfassung dieser Diskussionen bietet Michaela Holdenried in ihrer Arbeit mit dem einfachen Titel „Autobiographie“:

„Zuvor aber noch ein Blick auf den literarischen Charakter der Autobiographik – kann doch nach den Stellungnahmen der achtziger Jahre über die Literarizität bzw. Nicht-Literarizität von Texten diese Debatte als abgeschlossen betrachtet werden. In den Sog einer längst überfällig gewordenen Wandlung des Literaturbegriffs, der nun neben den »literarischen Gattungen« auch andere »Textsorten« umfassen sollte, geriet unter anderem die Autobiographie. In einer Art Balanceakt versuchten zwar die Theoretiker wie Müller (1985) den Status einer literarischen Zweckform geltend zu machen, oder ihn doch aufrechtzuerhalten (Niggli, 1983). Mit dieser Zwischenstufe sollte eine rückhaltlose

Anerkennung der Literarizität (und auch der zunehmenden Fiktionalisierung) der Autobiographie vermieden werden.“⁵

Wenn sich die germanistische Literaturwissenschaft bis zu den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Autobiographie beschäftigte, wandte sie sich fast ausschließlich nur den umfangreichen Autobiographien zu⁶. Ein Vorbild der Autobiographie für die unter dem Begriff der Autobiographieforschung geordneten literaturwissenschaftlichen Arbeiten in der Germanistik stellte das komplexe Meisterwerk Goethes dar, *Dichtung und Wahrheit*. Die Autobiographie wurde dann oft etwa als ein nicht-fiktionales Pendant zum Roman verstanden und auf eine gelungene Autobiographie wurden daher fast die gleichen Forderungen gestellt wie auf die großen Romanwerke.

So beziehen sich die theoretischen Aufsätze im Sammelband *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* von Günter Niggel, der die wichtigsten Arbeiten zur Autobiographie bis in die 70er Jahre vor allem im deutschen Sprachbereich beinhaltet, nur auf die großen Autobiographien und autobiographischen Texte (Tagebücher, Memoiren etc.) und analysieren anhand dieser die Hauptmerkmale des Autobiographischen. Genauso verfährt aber auch Michaela Holdenried in ihrem Reclam-Band aus dem Jahre 2000.

Falls die Wissenschaft irgendwelche kurzen autobiographischen Texte überhaupt unter die anderen literarischen Werke einbezogen hat, dann geschah es nur am Rande, und zwar meistens im Rahmen der Autorenbiographien, indem die kurzen Selbstbilder der Autoren zu ihrer näherer Charakterisierung und Vorstellung dienten, einige Fakten zum Bild des jeweiligen Autors ergänzten oder einfach als kurzes Beispiel für die Arbeit und

⁵ Holdenried (2000), S. 25

⁶ Man kann dazu als Nachweis die Studienbände zum Thema Autobiographie zur Hand nehmen – wie z. B. den Band *Autobiographie* von Günter Niggel.

Selbstverständnis des Autors in die biographisch fundierten Textsammlungen eingereiht wurden.

Es gibt nur wenige literaturwissenschaftlichen Artikel, in denen sich ihre Verfasser mit einem kurzen autobiographischen Texten auseinander setzten⁷. Diese wurden aber nie in einen Zusammenhang mit anderen ähnlichen Texten gebracht, geschweige denn mit Texten anderer Autoren, die vielleicht analoge Strukturen, Gedankengänge, rhetorische Mittel oder andere zu vergleichende Merkmale aufweisen würden. Es gibt meines Wissens auch überhaupt keine Sekundärliteratur, die mit der Absicht verfasst wäre, nach einer Tendenz in der Verfassung und Herausgabe dieser Texte neben anderem auch in der literaturgeschichtlichen Sichtweise nachzuforschen. Auch die Analysen der fragmentarischen Autobiographien (im engeren Sinne des Wortes, also der nicht beendeten, aus dem Nachlass herausgegebenen Autobiographien) bleiben nur selten und ohne den meiner Meinung nach fruchtbaren Übergriff in die Form des Fragments und vor allem in die Zusammenhänge mit der deutschen Tradition des Fragments⁸.

Es ist nicht zu leugnen, dass einer der Gründe für diese Lücke in der Autobiographieforschung aus der Tatsache resultiert, dass die Erforschung der kleinen Formen überhaupt erst in der letzten Zeit ihre Stellung in der Literaturwissenschaft findet und immer noch gegenüber den großen Literaturformen vernachlässigt wird.⁹ Man darf auch nicht vergessen, dass die Autobiographieforschung selber sich erst langsam als eine gleichrangige literaturwissenschaftliche Ausrichtung etabliert hat¹⁰ und dass auch die Definitionen der Autobiographie und die aus ihnen resultierende Auswahl der Textproben erst allmählich

⁷ Ich werde mich in meiner Arbeit einigen dieser vereinzelt Ansätze widmen – s.u.

⁸ Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Artikel von Helmut Pfotenhauer „*Einfach ... wie ein Halm*“. *Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie* über einen kurzen Ausschnitt aus Stifters *Mappe meines Urgroßvaters*, mit dem ich mich in meiner Arbeit auch näher beschäftige – s.u..

⁹ Man könnte diese Tatsache z. B. der erst neulich sich entwickelnden Feuilleton-Forschung ablesen, oder der Essay-Forschung überhaupt - vgl. Todorow (1996)

¹⁰ vgl. z. B. Holdenried (2000)

entstanden sind, nie allgemein anerkannt werden und auf die Dokumentation von Genres- und Autorenssozialstellungsunterschieden gerichtet sind¹¹.

Aus diesen Gründen ist es sehr schwierig den Beitrag der bisherigen Autobiographieforschung für das Thema der autobiographischen Fragmente zu bewerten, denn diese stellen meines Erachtens eine neue Fragestellung dar und die Inspiration in den literaturwissenschaftlichen oder allgemein geisteswissenschaftlichen Quellen kann daher nur indirekt sein.

Eine der wenigen Ausnahmen aus dieser Lücke in der Literaturforschung bildet die Sekundärliteratur zu Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Auch wenn es um ein umfangreiches und daher anscheinend komplexes Werk geht, wird im Zusammenhang mit ihm mit Recht von der Fragmentarizität gesprochen, und zwar oft gerade in jenem Sinne des Wortes, der für die Kategorie der autobiographischen Fragmente, wie ich sie verstehe, zutrifft. Ich habe diese Sammlung von autobiographischen Fragmenten zwar nicht unter die von mir analysierten Texte eingereicht, die Ergebnisse der relevanten Sekundärliteratur müssen jedoch in meine theoretischen Diskussionen einbezogen werden.

Manfred Schneider bietet im Rahmen seines Buches *Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert* eine medientheoretische und soziologische Analyse von Benjamins Text an, die literaturtheoretisch evident von der Dekonstruktion beeinflusst ist. Seine Auseinandersetzung mit Benjamin geht von der Bezeichnung dieser Chronik als „zerbrochenes Buch“ aus und beschreibt auch die Versteck- und Verborgenenstrategien des Autors / des autobiographischen Ich im autobiographischen Text. Sie benennt auch die Bezugspunkte von Benjamins Autobiographie mit der Strömung

¹¹ Howarth (1980), S. 84f

der Moderne und mit Benjamins eigenen Analysen des 19. Jahrhunderts in der Pariser Bohème – vor allem am Beispiel seines Buches über Baudelaire und moderne Großstadt.

Manuela Günter zielt in *Anatomie des Anti-Subjekts: zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein* auf die Charakterisierung der spezifischen Erinnerungstechnik von Benjamin in seinen autobiographischen Schriften. Das „Eingedenken“, in dem Benjamin sein Instrument für die Vermischung der Zeitperspektiven sowie für die Kontrastierung des erinnernden und des erinnerten Subjekts (Ich) findet, bringt sie in Zusammenhang mit der Krise des Subjekts in der Moderne und den Experimenten mit den Möglichkeiten der (Anti-)Subjektdarstellungen.

Zu älteren Arbeiten, die die deutschen Autobiographien um die Jahrhundertwende zu ihrem Thema machen und auch einige ihrer Charakterzüge nennen, wobei jedoch weder das autobiographische Fragment noch die Kurzautobiographie in Betracht gezogen werden, zählt Volker Hoffmanns Artikel *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890 – 1923*. Er wurde 1980 veröffentlicht und von Günter Niggls in seinen Sammelband der Autobiographik-Forschung aufgenommen.¹²

Hoffmann setzt sich mit der Kritik der Autobiographien der Moderne auseinander, wobei er die hohe Anzahl und niedrige Qualität dieser Autobiographien behauptet. Er macht dagegen auf die mögliche Veränderung der Gattung Autobiographie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufmerksam und bemerkt sehr passend: „Sie [die zeitgenössische Kritik – A. M.] kann älteren Gattungsvorbildern und literarischen Normen verpflichtet sein, die der Schreibpraxis nicht mehr entsprechen [...]“¹³ Hoffmann bezieht die Unsicherheit gegenüber der Autobiographie auch auf die erhöhte Präsenz der metatextuellen Stellen in den Autobiographien selber, analysiert sie jedoch meiner Meinung nach falsch oder zumindest

¹² Hoffmann (1989)

¹³ Hoffmann (1989), S. 484

einschränkend als Apologetik der Form der Autobiographie, anstatt sie als Zeugen und Beiträge zu den wichtigsten Fragen der Krise des Subjekts und der Autorschaft sowie der Problematik des Textes und des Schreibens anzusehen. Trotzdem ist in diesem Zusammenhang noch eine Bemerkung Hoffmanns zu diesen „Metatexten“ inspirierend, die ihre rhetorische Seite hervorhebt und somit zu dem Thema des Fragments und seiner medialen und kommunikationspragmatischen Positionierung beitragen kann: „Sie [die den Autobiographien textinternen Metatexte über das Autobiographische – A. M.] sind perspektivisch und taktisch, oft ironisch gemeint, und deshalb sorgfältig mit dem autobiographischen Text, auf den sie sich beziehen, und mit dem Argumentenarsenal der Epoche zu vergleichen.“¹⁴ Später werde ich an einzelnen Textbeispielen erläutern, wie die Ironie in der Selbstreferentialität sowie den einzelnen autobiographischen Texten überhaupt funktioniert und von den Diskussionen der Moderne zeugt.

Peter Alheit und Morten Brandt versuchen eine Klassifizierung der Autobiographien im historischen Kontext mit Hilfe der soziologischen Theorien herzustellen. Das Leitmotiv ihrer Unterscheidung von vormodernen, frühmodernen, klassisch-modernen und schließlich auch der nachmodernen Formate der Autobiographien ist die Beziehung zum Selbst und die angebliche Trennung der Selbstvorstellung von den gesellschaftlichen Mustern. Dabei verstehen sie die Moderne als die Zeit seit der Aufklärung (also in einem breiteren Sinne) und die Zeit der klassischen Moderne in den Autobiographien seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zum 19. Jahrhundert mit der Idee der persönlichen Entwicklung und der Individualität des Selbst.¹⁵

Die gewählten Termini suggerieren eine bewertende Sichtweise, in der die Zeit und die Ideen der Aufklärung, der Romantik und der Klassik als Höhepunkte des autobiographischen

¹⁴ Hoffmann (1989), S. 485

¹⁵ Alheit / Brandt (2006), S. 16ff

Schreibens gesehen werden. Dabei wählen die Autoren jedoch für ihre Analysen nicht in erster Reihe Goethes *Dichtung und Wahrheit*, auf die diese Charakterisierung vor allem passen würde, sondern den autobiographischen Roman von Karl Philipp Moritz Anton Reiser, der in mancher Hinsicht dieser eher traditionellen Typologie der Autobiographien entgegengesetzt ist und von der älteren Autobiographie-Forschung entweder gar nicht in Betracht gezogen oder aber als Ausnahme gesehen wird¹⁶.

Offenheit und Geschlossenheit in der Autobiographie

Nach Michaela Holdenried beinhaltet die Autobiographie sowohl eine gewisse Offenheit als auch Geschlossenheit. Zwischen diesen Polen wird die paradoxe Struktur der Autobiographien bestimmt. Diese Definition der Autobiographie erinnert an die Definitionen der Fragmente in der Romantik und ihre charakteristische paradoxe Struktur der Geschlossenheit in der Offenheit und vice versa¹⁷. Das Moment, das diese Erwägungen über die Geschlossenheit, bzw. Offenheit am stärksten provoziert, ist das Ende der Autobiographie, bzw. der Tod des Haupthelden der Autobiographie:

„Die Autobiographie ist – im Gegensatz zu rein fiktionalen Gattungen – durch ihre strukturelle Offenheit zum Ende gekennzeichnet: Seinen eigenen Tod hat noch kein Autobiograph geschildert, auch wenn Stephan Heym in ironischer Absicht seinen eigenen Nachruf geschrieben hat. Trotz dieser Gattungseigenschaft sind die lebensgeschichtliche Rundung und eine gewisse Geschlossenheit Attribute, die man der Autobiographie abverlangt hat. Die klassischen Werke sind Alterswerke, was die Vorstellung von der eigentlichen oder förmlichen Autobiographie lange geprägt hat.

¹⁶ S. die Zusammenfassung der älteren Forschung am Anfang der Analysen von Alheit / Brandt (2006), S. 29ff.

¹⁷ mehr zu diesem Problem – s. u.

Die Kindheits- und Jugendautobiographie wurde daher als Resultat einer negativen Entwicklung eingestuft, als Fragment und »abgebrochene Selbstbiographie«, die Aichinger auf die seit dem letzten Jahrhundert gewachsene »Unsicherheit der Gattung gegenüber« (Aichinger, 1977) zurückführte.“¹⁸

Aufgrund der von den von mir analysierten Texten können wird jene Äußerung von Michaela Holdenried als falsch bezeichnen, in der sie die notwendige Abwesenheit des Todes des Autobiographen in der Autobiographie behauptet. Die Beschreibung des eigenen Todes ist in den experimentellen Autobiographien um die Jahrhundertwende und in den nachfolgenden Jahrzehnten gar nicht so außergewöhnlich. Man begegnet ihr bei Klafund und in einer ausgearbeiteten Weise bei Hesse.

Holdenried bestätigt, dass die klassischen Vorbilder für die Autobiographien die komplexen Selbstdarstellungen (die Alterswerke) nach dem Modell von Goethes Großwerk sind, dass es aber zugleich seit dem 19. Jahrhundert zu Veränderungen in den Vorstellungen der Autobiographen selber kommt und die Ausnahmefälle (gegenüber diesem klassischen Vorbild) nicht mehr als seltene Ausnahmen zu bezeichnen sind. Umgekehrt kann man spätestens seit dem Anfang der Moderne die Tendenz hin zu den fragmentarischen Autobiographien oder autobiographischen Fragmenten in der Form der Kindheits- und Jugendautobiographien in ihrer gesteigerten Anzahl beobachten. Ob es sich dabei um eine „gewachsene »Unsicherheit der Gattung gegenüber« (Aichinger, 1977)“ handelt, oder ob dies vielleicht umgekehrt aus der fortgeschrittenen Ausarbeitung der Gattung und dem gesteigerten Interesse für diese und dem daraus folgenden Mut zum Experimentieren mit der Gattung resultiert, lässt sich nur schwer entscheiden.

Aichinger sieht die Keime dieser Entwicklung schon in der Autobiographie Goethes. Denn schon mit diesem klassischen Vorbild öffnete sich der Weg zur Fragmentierung, der

¹⁸ Holdenried (2000), S. 30

aber in seiner/ihrer Auffassung als Prinzip der Dekadenz zu sehen war: „Insbesondere Aichingers Arbeit hat dazu beigetragen, das autobiographiegeschichtlich immer noch wenig erschlossene 19. Jahrhundert und darüber hinaus noch Autobiographen des 20. Jahrhunderts wie Carossa der mächtigen Vorbildfigur Goethes unterstellt zu sehen: mit dem Höhepunkt habe zugleich die Problematisierung der Gattung begonnen, die sie an der »eigenartigen Deformation der Struktur« (Aichinger, B 4:1977a, 33), konkret an deren Fragmentarismus (»Abbrechen«) festmacht.“¹⁹

Trotzdem gehört die fragmentarische Form der Autobiographien vornehmlich zur Moderne. Die Verunsicherung der literarischen Formen insgesamt in den Jahren um 1900 führt die Schriftsteller zu Experimenten und zu Unterminierung der traditionellen Gattungen. Zugleich spiegeln sich in den Autobiographien um 1900 die Infragestellung des Ich und die damit zusammenhängende Verunsicherung in Beziehung auf die Formen und die Möglichkeiten der Selbstpräsentation.

Alheit und Brandt wählen zwei Autobiographien dieser Zeit, um ihre breiter angelegten Tendenzen zu demonstrieren. Zur Autobiographie von Nolde bemerken sie: „Noldes Lebensgeschichte ist ein Beispiel dafür, dass bei Autobiographien aus dem Zeitraum um 1900 substanziell neue Formen entstehen. Die Form der Selbstpräsentation aber wird bei Nolde selbst nicht mehr zum Gegenstand der Reflexion, und dies bedingt einige spezifische, aber auch gravierende Probleme seiner Selbstpräsentation.“²⁰

Bei der Charakterisierung des Buches *Torso. Das Buch eines Kindes* von Lu Märten lenkt ihre Aufmerksamkeit langsam zum Thema der Fragmentierung in den Autobiographien, obwohl sie sich mit diesem Thema im Weiteren leider nicht mehr beschäftigt: „Die Autobiographie Lu Märten ist wie die Noldes in hohem Maße ästhetisiert, sie läuft gar in ihrem letzten Teil, auf dem allerdings nicht der Schwerpunkt der Analyse liegt, in

¹⁹ Holdenried (2000), 169

²⁰ Alheit / Brandt (2006), S. 119

verschiedene literarische Kleinformen aus, die nur noch assoziativ mit der autobiographischen Form verknüpft werden können. Bei Märten lässt sich im Vergleich mit Nolde zeigen, dass die autobiographische Selbstpräsentation zugleich eine Reflexion über die Form der Präsentation sein kann.“²¹

Carola Hilmes stellt die gleiche Tendenz in der Autobiographie Ernst Barlachs fest und führt sie weiter aus: „Das Skizzenhafte und Fragmentarische der Autobiographie Barlachs hat durchaus programmatischen Stellenwert. Barlach schildert einzelne Szenen aus seinem Leben, ohne einen erklärenden Zusammenhang herzustellen. Diese „Blickbilder der Erinnerung“ sind von unterschiedlicher Intensität und Aussagekraft [...]“²²

Ähnlich wie bei den anderen der „Grenzfälle des Autobiographischen“ wird auch zu einem der Hauptmerkmale von Barlachs Autobiographie ihr fragmentarischer Charakter. Der wird von Hilmes mit der ästhetischen Programmatik, mit der Visualität und mit der Problematik des Subjekts in Zusammenhang gebracht. Dabei darf man nicht vergessen, dass sowohl die Subjektivität als auch das Sehen (die visuelle Seite der Wahrnehmung wie auch der Darstellung) übliche Topoi im Diskurs der Moderne bilden.

Wir werden in den folgenden Kapiteln die hier thematisierten visuellen Codierungen der autobiographischen Fragmente, die in umfassenderer Weise für die Autobiographien von Walter Benjamin beschrieben wurden, und die Subjekt-Fragen in der Moderne besprechen.

²¹ Alheit / Brandt (2006), S. 119

²² Hilmes (2000), S. 150

Das Subjekt-Problem der Moderne in den autobiographischen Fragmenten

Selbststilisierung, Selbstinszenierung – erste Annäherung

Dem Thema der Selbstinszenierung werde ich mich ausführlich in einem selbständigen Kapitel widmen. Dennoch soll dieses Thema in der ersten Aufzählung der Probleme der Gattung „Autobiographie“ und in der Zusammenfassung der bisherigen Autobiographieforschung zumindest genannt und in einem kurzen Aufriss präsentiert werden.

Ich beginne mit einem Vergleich, der auf die Geschichte der Autobiographie hinweist. Am Anfang der autobiographischen Tradition stehen neben anderem *Confessiones* (*Bekenntnisse*) von Augustinus. An sie knüpfen mehrere Lebensbeschreibungen, die die Bekehrung ihrer Autoren schildern. Die Bekehrungs- oder Bekenntnisautobiographie bildet eine thematische Gruppe von Autobiographien, die sich auf den ersten Blick von den in dieser Arbeit behandelten Werken stark unterscheiden. Trotzdem gibt es meiner Meinung nach viele Gemeinsamkeiten. Und ihre Benennung kann meiner Analyse sehr hilfreich sein.

Eines der Hauptthemen jeder Autobiographie ist die Methode, wie ein Selbst konstruiert und / oder inszeniert werden kann. Auch in den Bekehrungsautobiographien finden wir Selbstinszenierung, vor allem dort, wo der Weg zur Bekehrung beschrieben wird. Die Bekehrung wird aus dem Blickwinkel des Bekehrten konstruiert. Es ist keine realistisch geschilderte Szene, sondern eine rekonstruierende Interpretation der subjektiv empfundenen Ereignisse aus der rückschauenden Sicht, die zugleich noch mit intertextuellen Verweisen und symbolischen und symbolreichen Andeutungen bereichert wird.

„Die Autobiographie war nie nur Curriculum vitae, einfache Tatsachenwahrheit, sondern zielte auf eine geschlossene Darstellung des Ich in der Rückschau.“²³ Mit dem Maßstab der Bekehrung werden die Ereignisse ausgewählt, geordnet, präsentiert. Die Ähnlichkeit zur Inszenierung eines Theaterdramas ist keineswegs unpassend – auch hier geht es um eine

²³ Hilmes (1994), S. 371

Inszenierung, und zwar um eine Form der Selbstinszenierung, in der das Selbst eine gewisse Rolle übernimmt (die Rolle des Zu-Bekehrenden und des Bekehrten). Diese Feststellung fiel der älteren Autobiographie-Forschung schwer, was ja auch die Debatte über die Bekehrungsszene aus den *Bekenntnissen* von Augustinus bezeugt²⁴.

Die künstlerische Autobiographie steht, was die Bekehrungsszene angeht, in Analogie zur Bekehrungsliteratur. Auch hier wird eine Bekehrung gesucht und geschildert – nämlich die Zukehrung zur Kunst, zu einem künstlerischen Dasein. Wieder werden in der Vergangenheit des Künstlers jene Momente gesucht, die seine künftige Laufbahn andeuten und die daher „bezeichnend“ sind. Diese Zeichen bilden auch den eigentlichen Text (das Gewebe) der künstlerischen Autobiographie. Auch in diesen Zeichen wird die kommunikationsorientierte Seite der autobiographischen Fragmente besonders sichtbar, indem sie einer Interpretation benötigen und zugleich ihre Infragestellung (Gibt es tatsächlich eine künstlerische Vorbestimmung, auf die schon die Autobiographie Goethes zielte?) provozieren. Dem genannten Moment können wir in den autobiographischen Fragmenten in verdichteter Form begegnen.

Die hier behandelten Autobiographien werden von bekannten oder auch weniger bekannten Schriftstellern geschrieben. Es soll daher nicht überraschend sein, dass sie verschiedene Wege der Stilisierung als Künstler markieren. In den Analysen der in der Literaturgeschichte behandelten Autobiographien wird auf diese Tendenz von den Schriftstellerautobiographien mehrmals hingewiesen. Die Tendenz zur Stilisierung als Künstler, die auf verschiedene Weise erfolgt, gehört zur Selbstinszenierung in der Autobiographie, zum Thema des Verhältnisses von Schreiben und Leben sowie zu den rhetorischen Merkmalen der Autobiographien. Die Berufung, ja die Auserwählung zur schriftstellerischen Tätigkeit, die durch die Autobiographien sehr oft präsentiert und

²⁴ vgl. z. B. Holdenried (2000)

suggeriert wird, kann man analog zu den teleologischen Zügen der konfessionellen Autobiographien sehen: Anstelle der Bekehrung zur Religion steht das Gelangen zum Ziel des Schreibens: zum eigenen Werk.

Als Beispiel dafür kann die Autobiographie Barlachs dienen. Wie Carola Hilmes bemerkt, beginnt Barlachs Selbststilisierung mit der Schilderung der Familiengeschichte: „Gleich am Anfang steht die Betonung des künstlerischen Potentials der Familie, wobei Barlach seinen Vater mit dem Zeichnen, seine Mutter mit dem Erzählen in Zusammenhang bringt.“²⁵ Dabei vergisst Hilmes nicht daran zu erinnern, dass diese Stilisierung absichtlich die „Realität“ ignoriert, denn „im Hauptberuf ist der Vater Arzt“.²⁶

Ähnlich wie wir es bei Stifter sehen werden, präsentiert offensichtlich auch Barlach sein ästhetisches Programm so, als ob es zur natürlichen, dem Kinde schon eigenen Weise der ästhetischen Wahrnehmung gehören sollte. Wie Carola Hilmes interpretiert: „Im zweiten Kapitel, noch bevor er sich auf die Faktizität seines Lebenslaufes einlässt, berichtet Barlach von seiner ersten, gleichsam vorbewussten Begegnung mit der Kunst, dem Roland auf dem Markt in Wedel. Diese frühe Orientierung und Stilisierung des eigenen Lebens auf die Kunst hin wird durch die Kapitelüberschrift „Ich blicke mich um“ unterstrichen. Barlach betont so die für den Künstler entscheidend wichtige Wahrnehmung mit den Augen [...] Das Visionäre an der Wirklichkeit wahrzunehmen und in der Kunst nachzuahmen – Barlachs erklärtes ästhetisches Programm – wird im autobiographischen Bericht in die Unmittelbarkeit kindlicher Erfahrung rückübersetzt, wobei die nachträgliche Stilisierung deutlich zu erkennen ist.“²⁷

Bei Barlach vollzieht sich also die Selbststilisierung des autobiographischen Ich als Schriftsteller einerseits in der durch den Familienhintergrund vorbestimmten Berufung zur

²⁵ Hilmes (2000), S. 147

²⁶ Hilmes (2000), S. 148

²⁷ Hilmes (2000), S. 148f.

künstlerischen Laufbahn, andererseits in dem ästhetischen Programm Barlachs, das als eine schon der Kinderwelt eigene Sichtweise der Realität präsentiert wird und auch die Methode bildet, wie die Autobiographie selber geschrieben wird. Die gleiche Vernetzung des Schreibens und des Lebens werde ich in den hier analysierten Texten nachweisen. Beispielsweise steht für diese Technik Adalbert Stifters kurzer Text, in dem das ästhetische Programm Stifters von der kindlichen Erfahrung abgeleitet und auf das autobiographische Schreiben gleich angewendet wird. Mit der Begründung der eigenen Berufung zur künstlerischen Tätigkeit durch die familiäre Tradition werden wir in den Texten von Hermann Hesse oder Kurt Tucholsky konfrontiert.

Fiktionales Ich in der Autobiographie

Mit der Problematik der Selbstinszenierung und Selbststilisierung hängt die Problematik des Fiktiven und der Fiktivität vom Ich, die schon bei Goethes *Dichtung und Wahrheit* eine Rolle spielte und in der Sekundärliteratur mehrmals verarbeitet wurde.²⁸

Die Interpretation des fiktiven Ich in der neueren Goethe-Forschung fasst Holdenried zusammen: „Auf der allgemeinsten Ebene kann davon ausgegangen werden, dass Goethes bekannter Anspruch, das »Grundwahre« darstellen zu wollen, für ihn nicht auf der psychologischen Ebene, sondern nur auf der des Symbolischen zu verwirklichen war. [...] Im Gegensatz zu Rousseau, aber auch Moritz u. a. wählt er nicht die Introspektion, sondern die Fiktion, um die Entwicklung eines Ich darzustellen. [...] Ob man diesen Signifikationsvorgang wie ein Teil der Forschung analog der Deutungsperspektive des Bildungsromans als Initiation in die Anerkennung einer fundamentalen Differenz zwischen ästhetischem und pragmatischem Lebensentwurf interpretiert, oder gerade als emphatische Bejahung der

²⁸ vgl. Holdenried (2000), S. 167ff.

ästhetischen Existenz eines Autors, darüber entscheidet die jeweils gewählte Gesamtdeutungsperspektive.“²⁹

Es ist nicht unsere Aufgabe, die skizzierte Interpretationsdifferenz zu entscheiden. Für beide Deutungsperspektiven ist gemeinsam, dass sie die Fiktionalität des Ich in der Autobiographie Goethes benennen und im Zusammenhang mit seinem ästhetischen Programm auslegen. Das Ich wird dementsprechend schon in der klassischen Autobiographie inszeniert und seine »ästhetische Existenz« hervorgehoben. Der problematische Zusammenhang des Lebens und des Schreibens auch in der Form des Lebens im Schreiben findet auch bei Goethe seinen Ausdruck.

Ich werde in den autobiographischen Fragmenten nicht die Fiktionalität des Ich analysieren und begründen. Ich werde aber an konkreten Beispielen die Selbstinszenierungstendenzen in der Moderne zeigen, die das Leben des Autors im Schreiben und somit die Grenzen und Grenzüberschreitungen »der ästhetischen und der pragmatischen Existenz« im Text geltend machen.

Selbstinszenierung

Im Zusammenhang mit der Autobiographie und den autobiographischen Fragmenten kann die Konzeption der Selbstinszenierung aus verschiedenen Gründen als geeignete Basis für die Analysen der Texte dienen. Unter dem Begriff „Selbstinszenierung“ wird im folgenden Kapitel eine Art von der Selbstdarstellung oder Selbst(re)präsentation in den Texten verstanden, die den inszenatorischen (theatralischen) Aspekt dieser Texte hervorhebt.

Mit diesem Terminus, der zwar im Bereich der Theaterwissenschaft entstanden ist, inzwischen aber im viel breiteren Rahmen der Geisteswissenschaften, vor allem in der Kulturanthropologie und Soziologie seinen Platz gefunden hat, wird die Präsentation eines

²⁹ Holdenried (2000), S. 168

Ichs beschrieben, indem die „Theatralität“ und also die Techniken des Spielens, des Vortäuschens, der Stilisierung betont sind. Der Terminus weist zugleich auf die ritualisierten Formen der Selbstdarstellung hin, die den ritualisierten d.h. festen, stabilen, anerkannten und zugleich symbolhaften Formen des Theaters analog sind.

Bevor ich zu den Motiven und Erscheinungen der Selbstinszenierung in den analysierten Texten kehre, möchte ich zusammenfassen, welche verschiedenen Aspekte in der Konzeption der Inszenierung, bzw. der Selbstinszenierung enthalten sind.

1. Das Wort Selbstinszenierung beinhaltet solche Konzepte wie Selbstpräsentation und Performativität, bzw. Performanz. Es wird in dieser Arbeit nicht zu zeigen sein, wie sich die Performanz / Performativität zur Selbstinszenierung verhält. Ich werde davon ausgehen, dass beide Konzepte verbunden sind, wobei die Selbstinszenierung mehr die performative Selbstrepräsentation betont, die Performanz und Performativität mehr den Handlungscharakter hervorhebt. Es ist jedoch die Frage, wie sich die Performativität in den Texten zeigt, die primär nicht als Performanz (oder performance) verstanden sind oder die nicht für die Performanz gedacht waren - in jenen Texten, die nicht für die öffentliche Vorführung vor einem Publikum bestimmt waren, sondern zur einsamen, privaten Lektüre. Es wird die Frage gestellt, inwiefern oder in welchem Sinne die prosaischen (bzw. poetischen) Texte Aspekte der Performanz beinhalten, oder auch inwiefern ihr Charakter an die traditionellen performativen Künste (vom Ritual über das Theater bis zu den modernen und postmodernen Performanzen) anknüpft.

2. Im Akt des Inszenierens verbindet sich das alltägliche Leben mit der Theatralität, ohne klar von ihr unterschieden zu werden - oder mindestens ohne sich gegenseitig als zwei unvereinbare Gebiete auszugrenzen. Die Konzeption der Selbstinszenierung nähert sich somit

den Fragen nach der Fiktionalisierung des Ich in den Autobiographien, genauer gesagt zur Vermischung der in manchen Konzepten als unvereinbar gedachten Gebiete der Realität und der Phantasiewelt.

Weiter kann diese Problematik auf das Übernehmen der Rollen durch ein (autobiographisches) Ich gezielt werden. Auch wenn die Idee des Welttheaters schon im Mittelalter und Barock präsent war – eines Welttheaters, in dem auch jedes Individuum eine oder aber mehrere Rollen übernimmt -, gehört die Vorstellung des Ich als einer in den verschiedenen Rollen sich verwirklichenden Identität (genauer gesagt mehrerer Identitäten, oder pluralen Identität) zum Gedankengut der Moderne. Aus der soziologischen Sicht wird dieses Bild mit der Ausdifferenzierung der Systeme in der Moderne in Zusammenhang gebracht, aus der auch die Ausdifferenzierung und somit Pluralisierung des Ich resultiert. Wie Hahn und Bohn konstatieren: „Die besondere Schwierigkeit, die sich für das Individuum in diesem Zusammenhang ergibt [gemeint ist der Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung der Systeme, der Wirkungswelten eines jeden Menschen – A.M.], ist, dass es sich als Einheit und Ganzheit in keiner realen Situation mehr zum Thema machen kann. Im Recht, in der Wirtschaft, in der Medizin, ja selbst in der Familie taucht er nur noch als Rollenträger auf.“³⁰ An dieser Stelle ist also zu bemerken, dass die Pluralisierung des Ich auch als eine Pluralisierung seiner Rollen im Leben (ja sogar zum Entstehen dieser Rollen als den Identitäten oder Identitätsträgern des Ich) und somit auch in der Autobiographie gedacht werden kann.

Es wird im Weiteren zu zeigen sein, dass die autobiographischen Fragmente stark von dieser Problematik beeinflusst sind. Die Fragmente, die zur Ganzheit und Einheit intendieren, zeigen dabei jedoch gerade die Fragmentarität, die in dem in den verschiedenen Rollen fragmentierten Ich ihre Entsprechung findet und die nur mit Hilfe eines Paradoxon

³⁰ Hahn / Bohn (2000), S. 223f

überwunden werden kann, wobei aber das Paradox selbstreferentiell das wahre Wesen des Fragments entdeckt. Wir können diesen Weg sehr gut z.B. an Hesses Text verfolgen. Der Text intendiert zur Präsentation einer Ganzheit des Ich, des ganzen und auch einheitlichen Lebens einer Person. Dies wird am Tode und sogar über den Tod hinweg geführten Ende sichtbar gemacht. Die evidente Mystifikation zeigt aber zugleich die Absurdität dieser Bemühung und verweist außerdem intertextuell auf andere Autobiographien und auf die Gattung Autobiographie an sich. Als Ergebnis von Hesses Autobiographie steht der Leser vor einem Paradox der Ganzheit des Ich.

3. In der Inszenierung geht es um eine Handlung. Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun charakterisieren zwei Aspekte des Begriffes „Inszenierung“ in seiner Beziehung zur Handlung:

„[...] zunächst den des geplanten Handelns; inszenieren würde in dieser Hinsicht [...] bedeuten: die Aufführung eines Bühnenstücks, die Aufnahme eines Films technisch und künstlerisch vorbereiten und leiten, ins Werk, in die Szene zu setzen. Der zweite Bedeutungsaspekt ist der der dramaturgischen Aufbereitung des Handelns: Handlungen werden auf eine Effektdramaturgie hin konzipiert. Die Tätigkeit des Inszenierens ist also nicht allein auf den Bereich der (klassischen) Künste beschränkt, inszeniert wird auch im Alltag.“³¹

Die Orientierung auf die Handlung kann neben dem Drama auch auf die Poesie funktional bezogen werden. Patrik Garaj beschreibt den Zusammenhang der Performativität als Handlungsorientierung mit der frühromantischen Fragment- und Poesietheorie. Seine kommunikations- und performativitätsorientierte Auffassung der Frühromantik und des Fragments baut eine Basis für die Problematik der autobiographischen Fragmente in der Moderne auf.

³¹ Müller-Doohm / Neumann-Braun (1993), S. 10

Im Vordergrund von Garajs Charakterisierung der Frühromantik steht die Selbstreflexivität der Texte, in denen der Prozess der schöpferischen Tätigkeit, also der Akt des Schreibens thematisiert wird: „Im Zusammenhang mit der Abkehr der frühromantischen Poetik von dem mimetischen Paradigma rückt die *schöpferische* bzw. *hervorbringende Leistung* der Poesie in den Vordergrund.“³²

Damit hängt auch der zweite Punkt von Garajs Aufzählung der Hauptmerkmale der frühromantischen Konzeption des Witzes und der „Darstellung“ (die als Inszenierung passender zu bezeichnen ist): „Die frühromantische Poetik hebt den *Vollzugs-* bzw. *Handlungscharakter* der Poesie hervor. [...] Klopstocks Poetik zielt ausdrücklich auf eine grundlegende Modifikation der aristotelischen Opposition von *praxis* und *poiesis*, indem sie nicht die Handlung als Gegenstand der Dichtung betrachtet, sondern die Poesie selber als Handlung auffasst.“³³

Es wird also in den folgenden Kapiteln über die autobiographischen Fragmente nach dem Charakter der Handlung in den Texten gefragt, nach dem Handeln (dem Effekt) der Texte selbst, nach den Techniken des Handelns sowie nach den Konsequenzen dieser Handlungen und auch nach den Techniken, wie das Handeln für den Leser geleitet werden kann oder als geleitet vorgestellt werden kann. Ich werde mich den Fragen widmen, wie die Konzeption der Handlung die analysierten Texte beeinflusst, wie die Texte als Handlungen auf die Leser wirken oder auch wie die Texte als Handlungen die Szene umwandeln.

4. Der Begriff der Selbstinszenierung zeigt auf die Idee des Spiels. Es hängt nicht nur mit der Theatralität zusammen, sondern auch mit dem allgemeinen Charakter des Spielerischen, mit dem auch solche Themen wie Experimente, die Freizeit, das Vergnügen oder die Unterhaltung in Verbindung stehen. Das Spiel kann für die Autobiographie auch im Sinne des

³² Garaj (2006), S. 142

³³ Garaj (2006), S. 143

Rollenspiels verstanden werden. Somit treten neben dem Spielerischen des Textes auch die Vorstellungen der Autobiographie als einer Maskerade, als Karneval in den Mittelpunkt³⁴. Gegenüber der höher beschriebenen Übernahme der Rolle durch ein autobiographisches Ich ist dieser Punkt mehr auf das Spiel als auf diese Rolle gerichtet. Es wird nicht nur eine (soziologisch verstandene) Rolle übernommen, sondern diese Rolle kann auch parodiert werden, mit ihr kann man experimentieren oder sie verspielen, damit der mögliche unterhaltsame Effekt oder die selbstreferentielle Umkehrung des bisher Unbefragten erreicht wird.

5. Im Begriff der Selbstinszenierung ist eine Aktivität des Selbst beinhaltet, gleichzeitig aber auch seine Abhängigkeit von den anderen – von jenen, die sich die Inszenierung ansehen (die den Text lesen, hören, interpretieren, verstehen etc.) und die erst die schlichte Aktivität des Selbst zu einer Inszenierung wandeln. Denn in der Inszenierung geht es um einen Dialog, in dem die Zuschauer oder, wie in unserem Fall, die Leser eine konstitutive Rolle spielen. Die Selbstinszenierung ist daher essentiell dialogisch (nicht monologisch) und auf die Seite der Rezeption orientiert. Es wird also in den analysierten Texten zu zeigen sein, wie sie die Aktivität des Lesers provozieren und wie sie erst im Dialog mit dem Leser in seiner Interpretation funktionieren.

6. Das Wort »die Inszenierung« enthält auch das Wort »die Szene«. Für die Kulturinszenierungen in der Literatur repräsentiert die Szene die Abgrenzung der literarischen (der literarisierten) Welt und auch die Vorordnung oder Vorformulierung der Umwelt des Geschehens. Die Worte von Judith Butler - „The act that one does, the act that one performs,

³⁴ vgl. de Man (1993)

is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene.“³⁵ - werden daher auch von Doris Kolesch und Annette Jael Lehman in ihrem Artikel über die Szene in der Literatur der Moderne zitiert³⁶.

Butlers Bemerkung beinhaltet auch den Verweis auf die Rolle der Wiederholung in der Performanz. Das ist einer der wichtigsten Punkte von Sybille Krämers Artikel *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. Die Wiederholung steht hier im Zusammenhang mit den Schemen, die zum Beispiel grammatikalisch oder kommunikativ sein können (etwa die Regel der Grammatik einer Sprache sowie die kommunikativen Regel, also die sprachlichen Mittel mit denen man typischerweise in der jeweiligen Situation auftritt und ein bestimmtes Ziel, eine Reaktion in der Kommunikation erreicht), die aber auch die wiederholten, traditionellen kulturellen oder auch liturgischen und rituellen Strukturen sein können. Krämer beschreibt die poststrukturalistischen Ansätze zum Thema Performanz, bzw. Performativität wie folgt:

„Die Debatte über »performance« und »Performativität« in den Kulturwissenschaften erinnert uns daran, dass »Performativität« nicht einfach heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird »aufgeführt«. Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung. Die Wiederholung, also Iterabilität, die zugleich immer ein Anderswerden des Wiederholten einschließt, ist überall da am Werk, wo wir von etwas sagen können, dass es eine performative Dimension aufweist: Der Vollzug der Wiederholung erst bringt das Allgemeine im Sprachgeschehen hervor.“³⁷

Ähnlich können die ethnographischen Studien von Turner in diese Problematik eingeordnet werden. Auch hier werden die Strukturen der initiatorischen Rituale wiederholt und trotzdem immer neu erlebt. Die gesellschaftliche Ordnung, die nach dem und durch den

³⁵ Butler (1990), S. 277

³⁶ Kolesch / Lehmann (2002)

³⁷ Krämer (2002), S. 330f

Durchgang der rituellen Phase, die Turner mit van Gennep als Liminalität bezeichnet, neu hergestellt wird, ist dabei eine veränderte Wiederholung der ursprünglichen Strukturen³⁸.

Um eine Voraussicht auf die Anwendung dieser Gedanken im Kontext der autobiographischen Fragmente zu erhalten, sollte man sich daran erinnern, dass zu einem der konstitutionellen Eigenschaften der Fragmente ihre Tendenz gehört, die traditionellen Formen so zu wiederholen, dass sie dabei modifiziert oder spielerisch umgekehrt werden. Die Ironie, der Witz der Fragmente kann aber nur dann funktionieren, wenn sie auf etwas Vorausgehendes hinweisen und dies ironisieren oder witzig umkehren. Dabei stellt sich eine spezifische Welt des Geschehens vor die Augen des Rezipienten, deren Abgrenzung jedoch gerade im Konzept des Fragmentarischen und durch diese (s) erstrebte (n) Ironisierung der Grenze die Offenheit der literarischen Form, der literarischen Welt und der doch immer noch abgegrenzten Szene aufführt.

Selbstinszenierung und Autobiographie

Kehren wir noch detaillierter zum ersten Punkt meiner Aufzählung der Aspekte der Selbstinszenierung zurück. Die moderne Performativität-Forschung beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern sich die von ihr benutzten Begriffe und Konzepte auch auf die Nicht-theatralischen, also die mit dem engeren und älteren Begriff des Performativen unvereinbaren Texte anwenden lassen.

Umberto Eco stieß auf die Problematik der Selbstinszenierung in seinem Artikel zur Semiotik des Theaters. Obwohl er die Unähnlichkeiten zwischen dem Theater und der mit ihm verbundenen Theaterperformanz auf einer Seite und der Semiotik eines prosaischen Textes auf der anderen behaupten will, muss er gleich auch die Performativität und

³⁸ vgl. Turner (1982)

Theatralität (die „Szenographie“ mit dem Terminus, an den Neumann in seinem Artikel erinnert³⁹) bei einigen prosaischen Texten einräumen:

„Zwischen einem narrativen Text und einer Theateraufführung besteht ein Unterschied. In einer Erzählung wird angenommen, dass der Erzähler die Wahrheit sagt, wenn er als Subjekt des Aktes der Äußerung spricht, und sein Diskurs wird als referentiell opak nur erkannt, wenn er über das spricht, was Julien Sorel oder David Copperfield gesagt haben. Wie steht es aber mit einem literarischen Text, in dem Thomas Mann »Ich« sagt und in dem das Ich nicht Thomas Mann, sondern Serenus Zeitbloom ist, der berichtet, was Adrian Leverkühn gesagt hat? In diesem Moment wird die Narration dem Theater sehr ähnlich. Implizit beginnt der Autor seinen Diskurs, indem er performativ sagt: »Ich bin Serenus«.“⁴⁰

Von der Auffassung Ecos ausgehend, können wir uns dem Problem der Autobiographien nähern. In der Autobiographie begegnen wir genau jener Situation, wenn ein Erzähler behauptet, ein Ich zu sein, das spricht (erzählt), das aber auch in seinem Erzählen und durch sein Erzählen lebt. Der autobiographische Gestus ist performativ – durch ihn wird das Ichsein des autobiographischen Ich sowie sein Bezug zum Autornamen konstituiert. Nicht selten stehen wir gerade in der Moderne vor solcher Autobiographie, in der der autobiographische Akt vollzogen wird - die Anerkennung des autobiographischen Anspruchs, die Geschichte des „Autors“ zu erzählen, kommt zu Stande -, und zugleich werden die bekannten Fakten über den Autor offen oder in der Tiefenstruktur der Autobiographie widerlegt.

Auch diese Situation der Selbstinszenierung kann in mehrfacher Weise vorgeführt werden. Man muss daher viel mehr Schichtungen dieses Themas untersuchen, um die Einsicht in die Problematik der Selbstinszenierung in den autobiographischen Texten zu untersuchen. Wie steht es in dem Moment, wenn ein Autor seinen Text für eine Autobiographie deklariert, und trotzdem sein Ich sehr unähnlich den Informationen ist, die wir über die Figur des Autors

³⁹ Neumann (2000), S. 10ff.

⁴⁰ Eco (2002), S. 274

aus anderen Quellen haben? Wie steht es dann, wenn Alfred Döblin angibt, er wird über den anderen, nämlich über Doktor Döblin berichten? Wie sollen wir zu solchen Autobiographien Zugang finden, die evident ein Leben darstellen, das in der menschlichen Welt nach den wissenschaftlichen Kenntnissen nicht vorkommen kann? Wie sollen wir mit jenen Texten umgehen, die als Autobiographien über den Horizont der Vergangenheit zur Zukunft oder über die anerkannten Grenzen des menschlichen Gedächtnisses zu den Erinnerungen an eigene früheste Kindheit, an eigene Geburt oder an eigene Vorgeschichte greifen?

Gerade hier kommt es zu solchen Situationen, in denen das erzählte und das erlebte Ich provokativ gegeneinander gestellt werden. Mit dem Gestus der Selbstinszenierung demonstrieren sich die Möglichkeiten der Ich-Darstellung in der Fiktionalisierung des Ich (das erzählte Ich, das Ich im Schreiben übernimmt die Dominanz, die Referenz auf ein Ich hinter dem Schreiben wird in Frage gestellt...) oder in der Ironisierung des autobiographischen Schreibens (die Kluft zwischen dem erzählten und dem erlebten Ich wird durch den Witz / Ironie markiert).

Die Technik der Selbstinszenierung beschränkt sich also nicht nur, nicht einmal vorwiegend auf die theatralischen Werke. Ja, man kann sogar behaupten, dass sie gerade im autobiographischen Schreiben (nicht nur) der Moderne zur Anwendung im erzählerischen Gestus kommt, und dass daher für die autobiographischen Werke das Erzählen mit der Performativität verbunden ist. Durch die Experimente mit der Selbstbehauptung, durch die Techniken der Selbstinszenierung werden die performativen Akte der Autobiographie wiederum befragt und in Frage gestellt. Neben dem sich selbst konstituierenden autobiographischen Gestus - Ich bin der, von dem hier geschrieben wird – öffnet sich die Kluft zwischen dem erlebten und dem erlebenden Ich. Der autobiographische Akt zeigt sich selbst als Akt der Selbstinszenierung, als Akt der Performanz. Im beschriebenen Prozess erweist sich dabei der autobiographische Text als fragmentarisch.

Selbstinszenierung und autobiographische Fragmente

In den in dieser Arbeit vorhandenen Textinterpretationen soll gezeigt werden, wie sich der hier behandelte Typ der Autobiographien der Performanz nähert – und zwar vielleicht noch mehr als die „großen“ Autobiographien oder auch andere Text der Zeit. Diese Behauptung gründet theoretisch auf zwei Stützpunkten:

1. Die hier interpretierten Texte bezeichne ich als Fragmente. Inwiefern diese Bezeichnung berechtigt ist, inwiefern sie durch sie auch neue Perspektiven für die Textinterpretation öffnet – das erörtere ich in anderen Kapiteln. Für die Betrachtung der Annäherung dieser Texte an die Performanz und Performativität ist jedoch die kommunikative (kommunikationstheoretisch beschriebene) Seite der Fragmente von Bedeutung. Genau wie die Performanz wendet sich auch das Fragment direkt an ein Publikum. Nur in der Interaktion mit dem Publikum kommt auch das Fragment erst zu Stande – das Fragment ist so konzipiert, dass seine Nachricht nur rezeptiv (kommunikativ, in der Interpretation / Kritik) realisiert wird. Um Garaj zu zitieren: „Das für die Frühromantik typische ‚Displacement‘ zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass auf Grund der markanten Potenzierung der Mitteilungsseite der Kommunikation zwar die Anschlüsse an die Informationsebene erheblich erschwert werden, dass aber gerade dadurch die Aufmerksamkeit auf die Mitteilung gelenkt wird.“⁴¹

Die Ironie und andere rhetorische Mittel, die in den unten analysierten autobiographischen Texten benutzt werden, lenken also die Aufmerksamkeit auf die Kommunikation. In der Rezeption verwirklicht sich die Fragmentarität des Textes und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Genre der Autobiographie und ihre (Un)Möglichkeit. Nur in der rezeptiven Antwort, der rezeptiven Verwirklichung des Textes realisiert sich die Mitteilung dieser Texte, die in der Infragestellung der Autobiographie oder den Experimenten mit der Autobiographie besteht.

⁴¹ Garaj (2006), S. 180

Als Beispiel kann an dieser Stelle Karl Valentins kurzer Text angeführt werden. Sein Text verwirklicht sich durch das ironische Spiel mit den Erwartungshorizonten der Leser / Zuhörer. Seine Referentialität weist nicht auf ein Informationsgehalt hinter dem Text (über den „wirklichen“ Menschen Karl Valentin erfahren wir aus dem Text kaum etwas), sondern auf die rhetorische Seite des Textes und (intertextuell) auf die Autobiographien überhaupt. Das Schreiben an sich und das Schreiben der Autobiographie stehen durch Valentins kommunikationsorientiertes Verfahren und durch die notwendige rezeptive Antwort des Lesers im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Wulf Segebrechts Artikel über die Anfänge der Autobiographien ist thematisch meinen Untersuchungen zum Anfang in den autobiographischen Fragmenten (s.u.) sehr nah und könnte auch dank seiner Behandlung des Themas der Performanz und Performativität mit meinem Thema in Zusammenhang gebracht werden. Trotzdem wäre seine Anwendung an die von mir behandelten Themen nicht funktional. Das Problem liegt in der Herangehensweise von Segebrecht, der das von ihm analysierte Problem des Textanfangs an die strukturalistischen Untersuchungen zu den Anfängen der Romane anknüpft und eher nur die „Nichtfiktionalität“ und daher eine nicht funktionierende Stellung des Erzählers in den Autobiographien postuliert. Vor allem wird aber leider die von Segebrecht selbst erinnerte Ähnlichkeit in der Analyse der Anfänge der erzählenden Literatur nicht weiter verfolgt, nämlich die Orientierung des Textanfangs an den Leser.

Für die Textanalysen sowie für das Thema der Performanz in den Autobiographien sind daher trotz ihrer möglichen Infragestellung folgende Worte aus dem genannten Artikel inspirierend: „Im Hinblick auf Autobiographien impliziert diese Methode [verstehe die von Segebrecht angewandte Methode der Textanalyse - AM] die Voraussetzung, dass wir es bei Selbstbiographien mit Niederschriften zu tun haben, in denen ein Autor vor einem Publikum

von seinem Leben berichtet, wobei der gegenüber beispielsweise dem Roman verringerte Fiktionsgrad der Autobiographie mit einer erhöhten Intensität der Kommunikation mit dem Leser rechnet.“⁴² Im zitierten Textabschnitt knüpft also Wegebrecht die kommunikative Ebene an die Performativität der modernen Autobiographie an.

2. Die Autobiographie wurde und wird oft noch zu der sog. Gebrauchsliteratur gezählt. Besonders solche kleine Autobiographien, mit denen ich mich in dieser Arbeit beschäftige, sind, falls während des Lebens ihrer Autoren publiziert, sind in solchen Medien erschienen, die diese Zuordnung bestätigen würden: in Zeitungen oder Zeitschriften, als Appendixe der Ausgaben eines anderen Werkes des Autors, in Sammelbänden zu verschiedenen Gelegenheiten oder in Katalogen anlässlich einer Ausstellung. Auch diese Medien zeigen jedoch noch eine andere Qualität dieser Texte: Sie wurden unter solchen Bedingungen publiziert, die auf sie erhöhte Ansprüche hinsichtlich ihrer Theatralität stellte. Sie mussten unterhalten, fesseln, etwas vorführen, provozieren.

Gerhard Neumann zitiert im Kontext seiner Beschreibung der Krise der Theatralität in der Moderne Mallarmés Worte aus dessen Skizze einer Autobiographie: „Voilà toute ma vie dénuée d’anecdotes. Quelques appartions partout où l’on monte un ballet, où l’on joue de l’orgue, mes deux passions d’art presque contradictoires, mais dont le sens éclatera, et c’est tout.“⁴³ Die zitierten Worte sind deswegen interessant, weil in ihnen die Verbindung des Autobiographischen und der Theatralität schon im Jahre 1885 ausgedrückt wurde – ein Aspekt, der noch für die Analyse des Performativen in den modernen Autobiographien von Bedeutung sein wird. Für den Zusammenhang der Autobiographie und des Fragments ist weiter auch interessant, wie die Theatralität charakterisiert wird, nämlich nicht als ein Lebensdrama – also nicht als eine einheitliche, durch einen Begriff der Totalität organisierte

⁴² Segebrecht (1989), S. 169

⁴³ zitiert nach Neumann (2000), S. 22

Geschichte -, sondern als eine Reihe von Anekdoten. Auch die Kontradiktionen und die Zwiespältigkeit der modernen Selberlebenbeschreibungen werden von Mallarmé im zitierten Textabschnitt benannt.

Öffentlichkeit und Privatheit

Wir haben schon von der paradoxen Struktur der Autobiographie gesprochen, die auf der Textebene auf der Schnittstelle der Offenheit und der Geschlossenheit balanciert. Auf der inhaltlichen Ebene können wir, wenn wir uns auf die Stellung des Ich richten, das genannte Paar um eine paradoxe soziale Struktur ergänzen. Das Ich der publizierten oder zur Publizierung bestimmten Autobiographie steht zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten / dem Intimen. Das Versteckspiel der Selbstinszenierungen spiegelt die moderne Umkehrung des Verhältnisses vom Privaten der einzelnen Person und dem Manifesten des für die Öffentlichkeit Bestimmten, des Allgemeinen.

„Tatsächlich scheint es, als ob die Angelegenheiten der Allgemeinheit immer öffentlicher, die der Individuen immer sekreter würden. In unentwickelten Zuständen können sich die Verhältnisse der Einzelpersonen nicht so vor dem gegenseitigen Hineinsehen und Sich-Hineinmischen schützen wie innerhalb des modernen Lebensstiles, insbesondere des großstädtischen. Dagegen pflegen die Träger der öffentlichen Interessen sich im Staatswesen früherer Zeit in eine mystische Autorität zu hüllen, während ihnen in reiferen Verhältnissen durch die Ausdehnung ihres Herrschaftsbezirkes, durch die Sachlichkeit ihrer Technik, durch die Distanz von jeder Einzelperson eine Sicherheit und Würde zuwächst, die sie die Öffentlichkeit ihres Gebarens vertragen lässt.“⁴⁴

Georg Simmel beschreibt an dieser Stelle die Tendenz der Zeit der Moderne zur privaten Verstecktheit und zur Offenheit des öffentlichen Lebensbereiches. Auch diese Tendenz

⁴⁴ Simmel: Das Geheimnis, S. 4f

könnte die Behauptung vom Ende der Autobiographie in der Moderne bestätigen. Ist auch der privaten Person des Verfassers einer Autobiographie ihre Verborgenheit versichert, wie kann ihr Leben in einem zu veröffentlichenden Dokument dargestellt werden? Die von mir (zu) analysierten Texte tragen Beispiele dazu bei, wie mit diesem Paradox umgegangen werden kann. Ihr experimentelles Ethos ermöglicht das autobiographische Ich zugleich zu verbergen und zu beschreiben.

„Das Geheimnis – das durch positive oder negative Mittel getragene Verbergen von Wirklichkeiten – ist eine der größten geistigen Errungenschaften der Menschheit. Gegenüber dem kindischen Zustand, in dem jede Vorstellung sofort ausgesprochen wird, jedes Unternehmen allen Blicken zugänglich ist, wird durch das Geheimnis eine ungeheure Erweiterung des Lebens erreicht, weil viele seiner Inhalte völliger Publizität überhaupt nicht auftauchen könnten. Das Geheimnis bietet sozusagen eine Möglichkeit einer zweiten Welt neben der offenbaren, und diese wird von jener auf stärkste beeinflusst.“⁴⁵

Im Geheimnis, behauptet Simmel, wird hinter dem Offenbarten eine nichtoffenbarte zweite Welt verborgen. Diese Welt wird durch das Offenbarte angekündigt, aber zugleich auch verborgen. Ihre Existenz wird im Offenbarten nur dem Eingeweihten sichtbar, der den Interpretationsschlüssel besitzt. Zu der Sphäre des Geheimnisses gehört in der Moderne die private Welt, die verborgen bleiben soll. Wie wir sehen werden, beinhalten die autobiographischen Fragmente Mittel, mit denen diese intime, private Sphäre verborgen wird. Durch die Ironisierung und Verstellung suchen sich die Texte Wege, wie das eigene Leben dargestellt, doch zugleich auch verborgen wird. In der Interpretation, die die Fiktionalisierungs- und Selbststilisierungsvorgehen dieser Texte entschlüsselt, wird zwar kein Zugang zu dieser geheimen Welt gefunden, jedoch ihre Existenz wird entdeckt. So wird das Intime, das Private zugleich dargestellt und doch auch geheim, verborgen gehalten.

⁴⁵ Simmel: Das Geheimnis, S. 1

Autobiographische Fragmente - Autobiographie an der Grenze

Autobiographie als Spiel, als Rollenspiel, als Maskerade

Von dem im vorigen Kapitel behandelten Thema der Selbstinszenierung, der Theatralität und Performativität gelangen wir zu einem konkreten Ausdruck des Performativen und des Theatralen in den Autobiographien. In der Autobiographie geht es um die Identität ihrer Hauptfigur, sei es ein Ich, ein Er oder eine anders ausgedrückte Person. Für die Autobiographien der Moderne ist jedoch diese Identität kein eindeutiges Ergebnis eines definierten Werdegangs - einer Bildungs- und Entwicklungsgeschichte. Die Möglichkeit einer bestimmten (definierten) Identität ist in ihnen oft in Frage gestellt⁴⁶. An die Stelle des Lebenslaufes mit einer klaren Interpretation durch ein vereinheitlichendes und homogenes Prinzip (die Identität), der noch in manchen Autobiographien des 19. Jahrhunderts intendiert wurde, tritt in der „klassischen“ Moderne das Spiel, das Rollenspiel, die Maskerade⁴⁷.

Die Praxis der Maskerade und die Maskerade als Symbol gehörten in der Literatur der Moderne zu den allgemein verbreiteten Techniken und Motiven.⁴⁸ Für die Autobiographie war sie noch frappanter als für die auktorialen Selbstinszenierungen in den Texten der erzählenden Literatur und des Dramas. In der Autobiographie steht die Maskerade in einem radikalen Gegensatz zum in irgendeiner Form behaupteten Anspruch, eine Autobiographie, also eine wahre Selbstgeschichte (eine Selbstdarstellung, d. h. die Geschichte einer in der Welt stehenden realen, mit dem Autornamen identifizierbaren Person) geschrieben zu haben.

⁴⁶vgl. Hilmes (1999), S. 285f: „Die als kontinuierlich verlaufend dargestellte Entwicklungsgeschichte des Autobiographen ist dem Anspruch nach wahrheitsgemäß, d. h. sie muss durch entsprechende historische Recherchen überprüfbar sein. [...] Dem Bildungsroman vergleichbar und verwandt, hat die traditionelle Selbstbiographie die Entwicklung einer ganzheitlichen Persönlichkeit zum Gegenstand, einen in sich festgefügtten Charakter. [...] In der modernen Autobiographie zerfällt das Ich in ganz unterschiedliche Rollen und Funktionen, es zersplittert in eine Vielzahl von Fragmenten oder aber das Ich vervielfacht sich in heteronyme Gestalten [...]“

⁴⁷ Ich würde in diesem Punkt den Foucault-Interpretationen von Menke widersprechen, nach denen dieser in Anknüpfung an Heidegger und Hegel die Homogenität des Subjekts als die Basis der Moderne postuliert. – vgl. Menke (1999)

⁴⁸ vgl. Martin (2002)

Durch diesen Widerspruch werden die Selbstreferentialität der Autobiographien und die Selbstinszenierung des autobiographischen Ich (Er etc.) in ihr thematisiert.

Die bekanntesten Untersuchungen zum Thema des Maskenspiels in der Autobiographie verfasste unter den neueren Literaturwissenschaftlern Paul de Man. Sein Interesse galt jedoch der rhetorischen Seite des Autobiographischen. Für de Man äußert sich das Maskenspiel und die Rolleneinnahme im Autobiographischen in den tropologischen Strukturen - in der Anwendung von Metapher und Prosopopöie. Die Aufsetzung der *personae* – der Masken – folge notwendig aus der Funktion der Sprache, die sich bemüht „einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität [...] die Möglichkeit der Rede“⁴⁹ zuzusprechen. De Man beschäftigt sich mit der Figurativität der Sprache über ein Subjekt, mit den Tropen, die die Anwesenheit eines Abwesenden simulieren und dadurch die Abwesenheit (die Privatität) selber thematisieren: „In dem Maße, in dem die Sprache eine Figur (oder Metapher oder Prosopopöie) darstellt, ist sie in der Tat nicht der Gegenstand selbst, sondern seine Repräsentation, das Bild des Dinges, und als solche ist sie still und stumm, so stumm, wie Bilder eben sind. Die Sprache ist als Trope immer privativ. [...] Sobald wir die rhetorische Funktion der Prosopopöie als eine setzende begreifen, die mittels der Sprache Stimme und Gesicht verleiht, begreifen wir auch, dass wir nicht des Lebens beraubt sind, sondern der Gestalt und der Empfindung einer Welt, die nur in der privaten Weise des Verstehens zugänglich ist. Tod ist ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma, und die Wiederherstellung der Sterblichkeit durch die Autobiographie (die Prosopopöie der Stimme und des Namens) beraubt und entstellt genau in dem Maße, wie sie wiederherstellt. Die

⁴⁹ de Man (1993), S. 140

Autobiographie verschleiert und maskiert eine Entstellung des Geistes, die sie selbst verursacht.“⁵⁰

Auch wenn es mir in der vorliegenden Arbeit um die Maskenspiele im Sinne von Selbstinszenierungen geht, ist die Ausrichtung von de Man gar nicht so anders, wie es auf den ersten Blick zu sein scheint. Aus de Mans Ausführungen zur figuralen Sprache in der Autobiographie geht hervor, dass die Personen in den Autobiographien als *personae* – als Masken, als Rollen – funktionieren, d. h. dass die Anbindung an das dargestellte Objekt als Re-präsentation eines Abwesenden zu verstehen ist und so die Anbindung überhaupt problematisiert und die Autonomie des Sprachlichen behauptet wird. Die Selbstinszenierung – das Spiel auf ein Subjekt, das als Rolle erscheint – verfolgt eine identische Strategie.

Der genannte Prozess kann vorläufig an einem von Ariane Martin analysierten autobiographischen Fragment der Jahrhundertwende aufgezeigt werden, dem ich mich selber nicht weiter widmen werde, das aber ein sehr gutes Beispiel für die in den und durch die autobiographischen Fragmente der Moderne verwirklichte Form der Selbstinszenierung der Autoren sowie für ihren Grenzcharakter bietet: Frank Wedekinds autobiographische Skizze, die unter dem Titel *Autobiographisches* im Jahre 1911 in der Zeitschrift Pan erschienen ist.

Auf den ersten Blick ist Wedekinds Text eine „richtige Autobiographie“. Sobald man sie aber näher betrachtet und die in ihr angegebenen Lebensdaten mit den bekannten Fakten aus dem Leben des Autors vergleicht, tritt ihr ironischer Charakter ans Licht. Die Daten stimmen nicht - anstatt des Namens des Großvaters benutzt der Autor ein Pseudonym aus seinem eigenen früheren Schauspielerleben, der Beruf des Vaters wird durch einen anderen ersetzt. Ja, Wedekind geht sogar noch weiter, indem er die falschen Daten eines zeitgenössischen Lexikons übernimmt und damit zugleich einen Verweis auf eine angebliche Tatsachenautorität herstellt.

⁵⁰ de Man (1993), S. 145

Die Fakten und die Fiktionen wechseln in Wedekinds Autobiographie ihre Rollen - und wie Martin resümiert: „Entsprechend gestalten sich die Ausführungen Wedekinds zu seiner eigenen Person. Sie inszenieren sich im Spiel mit der zeitgenössischen Leseerwartung als biographische Travestie eines skandalumwitterten Autors, der mit der autobiographischen Kleinform eine gebräuchliche Gattung als „Mittel einer illusionistischen, die Realitätserwartung düperenden Selbstinszenierung“ nutzte und damit vermeintlich Authentisches versteckt als Fiktion zu erkennen gab.“⁵¹

Das Resümee von Frank Wedekinds Umgehen mit seiner Lebensgeschichte ist ein Spiel mit dem Leser, das auf dem Annehmen von verschiedenen Masken basiert. Dabei lässt sich das anscheinend wahre Wesen des Autors als des Themas der Autobiographie in der karnevalistischen Maskerade nicht mehr feststellen. Die Dezentrierung (das Verlassen der zentralen Position eines Subjekts) verwirklicht sich durch die Dehomogenisierung des Ich, durch die Vermischung von verschiedenen, nun immer als fiktional verstandenen Ich-Geschichten, durch die Vermehrung der Rollen, die alle und zugleich keine als das Wesen des Ich zu verstehen sind.

Dass solche Praxis in der Moderne kein einzelnes Beispiel darstellt, werde ich an Texten vieler anderer Autoren zeigen. Ihr Echo finden wir in Heinrich Manns Verweisen auf den Roman seines Bruders Thomas Mann als einer parallelen Biographie, in Versteckspielen von Klabund, im kabarettistisch leichten und dem Sprachwitz dienenden Umgehen mit den Fakten in Valentins Autobiographie, in den komplizierten Pseudonymstrukturen von Tucholsky, im Bekämpfen von „Gerüchten“ durch Jahn, in den offenen Horizonten für die Rolleneinnahme bei Georg Kaiser etc.

⁵¹ Martin (2002), S. 126f. – Am angegebenen Ort wird Hartmut Vinçons Artikel „Jahrhundertwende“. *Status und Funktion autobiographischer Schriften für die Edition kritischer Ausgaben der Literarischen Moderne* aus: *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie*, hrsg. v. Jochen Golz, Tübingen 1995, S. 257ff. zitiert.

Helmuth Plessner beschreibt die Rollenannahme als eine anthropologische Konstante. Von der Position des Schauspielers als einem Exemplum ausgehend, stellt er Parallelen zum Rollenspiel des Menschen als Ausdruck der eigenen Identität und Mittel des Selbstbezugs auf: „Menschen, fertige Charaktere werden hingestellt. Menschen lösen sich von sich ab, verwandeln sich in andere. Sie spielen ein anderes Sein. Bietet diese Situation nicht doch auch besondere Vorteile für die anthropologische Erkenntnis? Ist es nicht gerade methodisch von unschätzbarem Wert, dass die menschliche Existenz sich hier bis auf den Grund durchsichtig macht, indem sie sich verwandelnd selbst schöpft?“⁵²

Die anthropologische Situation des Schauspielens und der Schauspieler analysierend entwirft Helmuth Plessner eine neue Perspektive der menschlichen Verstellungsspiele, die als essentielle Bestandteile im Prozess seiner Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung verstanden werden. Nicht nur ist das Einnehmen einer Rolle, der Rolle eines anderen Menschen als anthropologische Konstanze zu verstehen. In ihr, in der Maske, demaskiert sich die menschliche Existenz, sein Wesen sozusagen, und zwar als das Andere des Gespielten. Durch die Verstellung in der Rolle eines imaginären Ich und ihrer Interpretation wird das Ich des Schauspielers kommuniziert. Plessner thematisiert so aus der Sichtweise der philosophischen Anthropologie die Praxis der Selbstinszenierung, denen wir in den autobiographischen Fragmenten begegnen, und deutet an, dass gerade diese Praxis des Selbstverstellens als möglicher Weg zur Erkenntnis und Darstellung des Ich in der Moderne dienen kann. Seine Betrachtungen der Nähe des Theaters zur Selbsterkenntnis sind den Gedanken Victor Turners über die Liminalität verwandt (s.u.).

⁵² Plessner (2003), S. 404

Betrachten und Betrachtet werden, Innen und Außen

Eine andere Grenze, mit der wir in den Autobiographien konfrontiert sind, organisiert die Sicht (die Perspektive), genauer gesagt ihre Orientierung. Der Blickwinkel, aus dem der Betrachter zuschaut, orientiert das Betrachtete. Die Moderne erschüttert die traditionellen Sichtweisen. Nicht umsonst erinnert Benjamin in seinem grundlegenden Artikel *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* an den Blick der Kamera⁵³ und stellt ihn der modernen Wahrnehmung zu Grunde.

Der Blick der Kamera hat viele Funktionen: die Selektion (mit dem Rahmen werden die nicht aufgenommenen Elemente ausgeschlossen, vergessen), die Hierarchisierung des Gesehenen (mit den Mitteln der Vergrößerung sowie der Arbeit mit der Verschärfung und der Bündelzerstreuung), die Zusammenfassung (mit der Bewegung der Kamera werden verschiedene Elemente der Umwelt verbunden). Nicht zu vergessen ist auch die Tatsache, dass der Arbeit mit der Kamera die Verarbeitung des Aufgenommenen folgt. Vor allem die Schnitttechnik erstellt dann neue Zusammenhänge, die auch (analog zur Intertextualität) die die einzelnen Bilder überreichende Beziehung herstellen und somit die Externalisierung der Bildelemente sowie die Veränderung ihrer Interpretation auch innerhalb des Bildes zur Folge haben.

Bei der Autobiographie ist die Perspektive dadurch besonders, dass der Betrachtete und der Betrachter in der Grunddefinition dieser Gattung die gleiche Person sind und ihre Identität durch die Einordnung ins Genre der Autobiographie präntendiert wird. Die Grenze ist der

⁵³ Vgl. besonders das 16. Kapitel des genannten Essays: „Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen. Diese Aufgabe löst der Film durchaus nicht nur auf die Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt auf der anderen Seite dazu, eines ungeheueren und ungeahnten Spielraumes uns zu versichern.“ Benjamin (1996), S. 338f

einzigem Ort, an dem sich zwei gegenseitig abgegrenzte Bereiche treffen, wenn sie in der Grenze beide gleich anwesend (es ist ihre Grenze) und abwesend (die Grenze definiert ihre Negation) sind. Hegel reflektiert das Grenzsein und die Grenzperspektive wie folgt: „Dass die Grenze, die am Etwas überhaupt ist, Schranke sei, muss es zugleich in sich selbst über sie hinausgehen, sich an ihm selbst auf sie als auf ein Nichtseiendes beziehen.“⁵⁴ Die Grenze des Blickes wird zum Ort der Autobiographie. Diese Situation birgt mehrere Probleme, die die Gattung Autobiographie in der Moderne begleiten.

Der Betrachter, um etwas betrachten zu können, muss eine dem Betrachteten externe Situation einnehmen. Die Kamera, die die Szene betrachtet, kann selber nicht ein Bestandteil der Szene sein; sie ist jedoch ihr Element, indem sie sich als ihre Grenze auf sie bezieht. Sie bezieht sich als diese Grenze auf die Szene als auf das mit sich selber Nicht-Identische. Wir haben jedoch die Identität des Autors mit der Hauptperson für die Autobiographie, d.i. die Identität des Betrachters mit dem Betrachteten postuliert. In diesem Moment zeigt sich die Grenze als das, was zugleich in und außerhalb des Begrenzten steht: „Sofern das Sich, das sich gegenüber anderem aussondert, einen Innenraum umschreibt, in dem es bei sich ist und nicht vielmehr anderswo, kommt es zu einer gleichzeitigen Ein- und Ausgrenzung. Die Grenze verbindet, indem sie trennt, ohne dass ein verbindendes Ganzes vorausginge, wie im Fall der bloßen Abgrenzung.“⁵⁵

Die Grenze kann so die Position des Betrachters und des Betrachteten, des Innen und des Außen verbinden. Der Blick soll selber gesehen werden. Wie schwierig, ja aporetisch dies sei, kann man gleich einsehen.⁵⁶ Das Grenzsein ermöglicht eine solche Aporie. Der Text, der

⁵⁴ Hegel (1970), S. 143

⁵⁵ Waldenfells (1999), S. 191

⁵⁶ Das Sehen des eigenen Blickes widersetzt sich unserer Erfahrung, ja unserer Wahrnehmungslogik. Die menschlichen Augen von hinten zu sehen, also den Blick (die Quelle und den Prozess des Sehens) selber zu sehen, widerstrebt so sehr unserem Einbildungsvermögen, dass wir, wenn wir etwa das Bild des sich drehenden Schädels beobachten, in jenem Moment, wenn wir die Augen von hinten sehen sollten, unsere

der Grenzsituation gerecht sein und so die Autobiographie ermöglichen will, muss jedoch experimentieren und sich der Mittel bedienen, die seine absurde Position stiften. Er realisiert die hier geforderte Aporie des autobiographischen Schreibens und der Selbstwahrnehmung.

Die Aporie der Selbstwahrnehmung thematisiert für die Moderne schon Ernst Mach. Bernd Hüppauf stellt in den Mittelpunkt seines Artikels, in dem er die Einflüsse von Ernst Mach auf die moderne Literatur - vor allem auf die Romane von Robert Musil und Alfred Döblin – beschreibt, Machs Bild, das die autobiographische Situation und die Subjekt-Objekt-Beziehung auf eine ganz neue und erstaunliche Weise darstellt: „In einem durch den Augenbrauenbogen, die Nase und den Schnurrbart gebildeten Rahmen erscheint ein Teil meines Körpers, so weit er sichtbar ist, und dessen Umgebung. Mein Leib unterscheidet sich von den anderen menschlichen Leibern [...] dadurch, dass er nur teilweise und insbesondere ohne Kopf gesehen wird.“⁵⁷

Die Selbstwahrnehmung ist absurd, denn in ihr können wir uns selber nur als kopflos erfahren – eine Wahrnehmung, die unserer Vernunft und den uns beigebrachten Kenntnissen widerspricht und die offensichtlich „falsch“ ist. Die Selbstwahrnehmung bezeugt jedoch, dass die einzige Möglichkeit, sich selber mit dem Kopf zu sehen, auf die reflexiven Mittel angewiesen und ihrer Ungenauigkeit und Entstellung ausgeliefert ist. Sei es im Blick des Anderen oder im Spiegel – das betrachtete Bild kann mit dem Betrachter nie identisch sein, sondern wird stets entstellt und deformiert.

Wahrnehmung des Bildes so verändern, dass der Schädel wieder von Vorne erscheint. – vgl. z. B. die Experimente im Schloss Freudenberg in Wiesbaden

⁵⁷ Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena, 1922, S. 15, zitiert aus: Hüppauf (1996), S. 124



Hüppauf's Kommentar zum zitierten Ausschnitt aus Machs Analyse der Empfindungen erweitert die Interpretation noch um weitere zusammenhängende Gebiete: „Für die Verflechtung von Gewalt und Sehen, Gewalt und Sichtbarmachen des Sehens finden sich in Machs Werk erstaunliche Beispiele, die, dem Autor unbewusst und im Widerspruch zu seinem Wissenschaftsverständnis, eine Dimension von Modernität in seine Texte bringen [...] In den „Analysen“ macht er den Versuch, durch eine Zeichnung die unauflösbare Verknüpfung von Ich und Welt darzustellen.“⁵⁸

Für die Situation des Literaten und der literarischen Tätigkeit kann die von Mach angesprochene Konstellation auf die Limiten des Schriftstellers und auf seine Beziehung zum

⁵⁸ Hüppauf (1996), S. 123

eigenen Werk übertragen werden. Denn der Schriftsteller ist in einer „[...] paradoxical situation. His intention to render his experience is inseparable from his desire to surpass his limited existence, to identify himself with the entirety of the universe and to dispel the illusion of death.“⁵⁹ Das Beenden des Textes also als “[...] in fact an imposition of goal on the tribulations of life or fulfillment of the project only postpones the anxiety of thinking about his mortality and of facing the pain of his own limited existence. In the context of the textual problematic, this seemingly paradoxical and irreconcilable situation is linked to the problem of limit and its transgression.”⁶⁰ Wir werden weiter sehen, wie die Limiten / die Grenzen und ihre Überschreitung in den literarischen Texten realisiert werden und wie die liminale Situation als Übergangsstadium für die literarischen Texte (und in gesteigerter Weise für die autobiographischen Fragmente) konstituierend ist.

Hermann Bahr, einer der Proponenten der literarischen Moderne, versucht auf den Theorien Ernst Machs aufbauend weiter die Problematik des Ich für die Identitätskrise der Moderne darzustellen und auf eine gewisse Weise auch zu lösen. Einerseits wird das Ich für ihn unter dem Einfluss von Mach zur Illusion: „[Das Ich – A. M.] ist nur ein Name.“⁶¹ Dieses Ich wird für ihn flüssig – auch ein Gedanke, der in der Moderne Fuß fasst -, denn „das Ich löst sich auf und alles ist nur eine ewige Flut, die hier zu stocken scheint, dort eiliger fließt“⁶².

Andererseits findet er eine der Moderne nahe Lösung dieses Problems, in dem er erstens die Fiktionalität des Ich akzeptiert, und zweitens durch die Entscheidung des Ich seine Autonomie und somit auch seine Existenz behauptet: „Bahr hilft sich zunächst mit jener pragmatischen Option, die in Machs Lehre immer noch übrig bleibt, nämlich, das Ich als eine provisorische Fiktion, als praktisches Verständigungsmittel noch zuzulassen. Deshalb schließt

⁵⁹ Roll (1995), S. 227

⁶⁰ Roll (1995), S. 227

⁶¹ zitiert aus Fliedl (2000), S. 174

⁶² Fliedl (2000), S. 174

auch sein erster Essay [...] nicht mit einem unbedingten Credo, im Gegenteil; Bahr löst das Problem höchst egozentrisch: „Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und ich bin ich.“⁶³

Bahrs Lösung des Machschen Problems der Selbstwahrnehmung ist in der Moderne nicht vereinzelt. Ähnlich versucht mit der Paradoxie der Selbstbetrachtung Ernst Barlach fertig zu werden. Er verflechtet sich jedoch in der Aporie des autobiographischen Schreibens: „Einerseits ist Barlachs selbsterzähltes Leben sehr ichbetont – 12 der 15 Kapitel beginnen mit ‘Ich’ -, andererseits erhält dieses Ich im Laufe der Erzählung keine Substantialität. Dieser für moderne Autobiographien konstitutive Widerspruch nimmt bei Barlach ein ganz eigenes Gepräge an. [...] Barlachs Position wirkt merkwürdig abgeklärt und distanziert, da er sich ganz von außen betrachtet.“⁶⁴

Das autobiographische Dilemma um das Selbstbetrachten in der Krise des Subjekts, mit dem auch Bahr und Barlach konfrontiert werden, greifen die autobiographischen Fragmente auf. Einige ihrer „Lösungen“ resultieren aus einem Konzept, das man als „Leben im Schreiben“ benennen könnte, und das mit der vorläufigen Fiktionalisierung des Ich und mit dem Übergewicht oder Autonomisierung des Textuellen verbunden ist.

⁶³ Fliedl (2000), S. 175

⁶⁴ Hilmes (2000), S. 151

Leben im Schreiben

Der Begriff Autobiographie

Schon im Begriff „Autobiographie“ sind einige Unklarheiten oder Doppeldeutigkeiten enthalten, die diese Gattung prägen. Das Kompositum „Autobiographie“ enthält drei Wörter. Ich möchte mich zuerst auf den zweiten Teil des Wortes konzentrieren, der auch eine literarische Gattung bezeichnet, und zwar eine, deren Beschreibung oft mit den Erörterungen des Themas der Autobiographie verbunden ist, wobei aus diesen mehrere Entdeckungen auch in der Autobiographie-Forschung verarbeitet werden - nämlich auf die Biographie.

Das Wort „Biographie“ besteht selber auch aus zwei Worten: βίος – bedeutet Leben, Lebensart, aber auch Gewerbe⁶⁵, und γραφή – Schrift, Umriss und Zeichen⁶⁶. Biographie wird dann als Lebensbeschreibung, d.i. schriftliche Darstellung des Lebens einer realen Person verstanden. Ist das aber die einzige mögliche Interpretation des Wortes „Biographie“? Welches neue Verständnis der Biographie könnte man in einem Sprachspiel erschließen?

Klabund beendet seine in dieser Arbeit analysierte Prosa mit den Worten: „Und noch im Tode werde ich das neue Leben segnen.“ Laut des Herkunftswörterbuchs wurde das Wort „segnen“ aus dem lateinischen „signum“ entlehnt. Ursprünglich bedeutete diese Entlehnung: „mit einem Zeichen versehen, siegeln, das Zeichen des Kreuzes machen“.⁶⁷ Was meint „das neue Leben segnen“? Ich möchte diese letzten Worte des Textes mit seinem Titel in Verbindung bringen: Wie schon angegeben, bedeutet der Begriff γραφή neben anderem auch „Zeichen“. Sollte man also nicht von den verschiedenen Bedeutungen beider Wörter ausgehend gerade zu jener, die sie verbindet, als zu einem Leitmotiv greifen?

Γραφή - Signum – Zeichen. Alle diese Termini treten im genannten Prosastück zusammen mit dem Begriff „Leben“ auf, obwohl meist nur verschleiert. Wir haben es hier mit

⁶⁵ im Tschechischen wird in der Wortwurzel diese Mehrdeutigkeit beibehalten: život (Leben), živnost (Gewerbe)

⁶⁶ aus: Prach (1998)

⁶⁷ Das Herkunftswörterbuch (1997)

der „Biographie“ und mit dem „Segnen des Lebens“ zu tun. Wie stehen diese Termini zu einander? Wie kann man ein Leben be-zeichnen? Wie kann man es kenn-zeichnen und an-zeichnen? Und auch umgekehrt: Gibt es ein Leben als selbständige Entität noch vor seiner Beschreibung? Oder existiert es gerade nur dann, wenn es beschrieben wird, wenn es als „signum“ auftritt? Ist das Leben etwas Gegenwärtiges, etwas Präsen-tes, dass im Zeichen nur repräsentiert, vergegenwärtigt wird? Oder ist die einzige Wirklichkeit nur die Repräsentation? Ist ursprünglich und wirklich gerade nur das Zeichen? Was ist also eine „Biographie“? Was ist „signum vitae“?

Was ich durch diese Überlegungen zum Ausdruck zu bringen versuche, sind zwei Erwägungen über den Charakter der Biographie. Zum einen bedeutet das Schreiben einer Biographie das Leben zu beschreiben, das von einem gewissen Stigma bezeichnet ist. Wie ich noch erwähnen werde, ist meiner Meinung nach dieses Stigma in der *Kleinen Selbstbiographie* Klabunds, das wir zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen nutzten, aber auch in anderen hier behandelten Texten, das Zeichen des Zeichens, bzw. des Zeichnens. Es ist der Bezug Zeichen – Autor.

Dieses „Zeichen des Zeichens“ kann man aber auch anders verstehen: Auch das Erzählen, die Struktur und die Schreibweise der Biographie erhält dieses Stigma. Das Zeichen ist nicht nur das „signum“ des Lebens. Es ist auch ein Prisma, das den Akt des Schreibens bestimmt. Oder noch anders: Im autobiographischen Schreiben wird das Zeichen zum selbständigen Quasi-Wesen. Es führt ein selbständiges Leben. Dieses Leben ist die Situation, die Situiertheit des Schreibens. Wir können in diesem Zusammenhang auch an die Perspektivierung im Text und des Textes erinnern.

Das Zeichen wird so als Doppelschicht benutzt. Konkret zum analysierten Klabundschen Text: Das Zeichen trägt die Rolle, den Autor, die Institution der Autorschaft zu konstruieren. Der Autor, das $\alpha\upsilon\tau\omicron$ der Autobiographie, wird vom Zeichen abhängig. Das Zeichen zeigt also

die Abhängigkeit des Autors vom Zeichen. Auf der anderen Seite zeigt aber das Zeichen auch eigene Selbständigkeit. Die Beschreibung ist nicht nur eine Beschreibung des Autor-Lebens. Es ist ein Spiel der Zeichen, ein Sprechen der Sprache. Das Zeichen, das „signum“ versucht den Autor zu verbergen. Und erst durch Erschließung des vom Autor unabhängigen Zeichenspiels zeigt sich die Relation (oder Differenz) Zeichen – Autor. Das stört jedoch nicht das Versteckspiel, das in der Autobiographie betrieben wird, sondern gerade umgekehrt.

Das Zeichen (Wort) lebt in zwei Beziehungen: zu anderen Zeichen, d.i. in der Differenz der Zeichen, in den Relationen der Zeichen, deren Verwobenheit den Text bedeutet, und zu einem gewissen non-Zeichen, nämlich zum Autor. Der Autor wird durch die Zeichen konstruiert, aber nicht in seiner Präsenz (denn der Autor bleibt in unseren Vorstellungen vor dem Text, in der Vergangenheit des Textes), sondern in seiner Absenz. Vielleicht könnte man dann für diese Rolle des Autors solche Bezeichnungen benutzen wie Kontext oder Situation.

Nimmt man den Begriff Kontext, so kann man doch sagen, dass der Kontext als Horizont oder Grenze des Textes funktioniert. Der Kontext (wie auch der Autor) wird durch den Text konstruiert, aber konstruiert zugleich selbst den Text, ohne darin anwesend zu sein, ohne mit dem Text identisch zu sein. Es geht jedoch um kein Teil-Ganzes-Verhältnis. Kontext ist nicht bloß die Umgebung des Textes. Denn etwas vom Kontext ist IM Text – seine Absenz nämlich.

Mit dem Begriff des Autors und seinem Verhältnis zum Text kommt man so zu den Begriffen des Kontextes und der Situation, und über diese wieder zum Begriff der Grenze, mit dem ich mich in der ganzen Arbeit viel beschäftige. Die Grenze bildet den gemeinsamen Nicht-Ort des Autors und des Zeichens sowie des Lebens und des Zeichnens. In der Biographie bindet nämlich die Grenze die Beziehung des Textes zum Leben: βίος und γραφή.

Das Leben wird ans Schreiben angebunden. Das Leben, das die Autobiographie darstellt, ist das Leben im Schreiben. Ganz präzise formuliert diese Bewegung in seinem

autobiographischen Fragment aus dem Jahre 1908 Jakob van Hoddis: „So ist die Beziehung zwischen Kunst und Leben wieder hergestellt. Denn Kunstwerk am Kunstwerk bildet sich das Leben an der Dichtung und die Dichtung am Leben. Wie sich Fackel an Fackel zündet.“⁶⁸

Auch wenn die Idee der Dichtung bei Aristoteles nicht ganz im Einklang mit dem heutigen Literaturbegriff steht, muss man nicht auf Inspiration in seiner Poetik verzichten. Denn das Problem der Wahrheit oder Authentizität spielt seine Rolle nicht nur in dem heutigen Autobiographiediskurs, sondern schon in der bekanntesten antiken Poetik. Aristoteles konzipiert eine Definition des Unterschieds zwischen dem Historiker (Chronisten) und dem Dichter, indem er schreibt:

„[...] sie unterscheiden sich vielmehr darin, dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte. Darum ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung.“⁶⁹

Anhand dieses Zitats können wir fragen, ob die Realität (das, was geschehen ist) für den Dichter authentisch, wahr und verbindlich ist. Aristoteles scheint dem Dichter freiere Hand zu geben: Er soll sich im Bereich des Möglichen bewegen. Ist aber die Autobiographie doch nicht nur an die Potentialität gerichtet, sondern gibt vor, auch an der Realität eines Lebens orientiert zu sein, dann können wir einen weiteren Schritt machen, indem wir die Realität im Geschriebenen suchen werden. In der Autobiographie einer selbstinszenierten Identität geht es nämlich um die Realität des geschriebenen Lebens. Es geht um das Leben im Schreiben, oder noch anders gesagt, um das Leben des geschriebenen Lebens. Für die Konzeption des Lebens im Schreiben und die experimentellen Formen der Realität (im Fiktiven) sollen im weiteren Kapitel Beispiele aus den von mir gewählten autobiographischen Fragmenten genannt und beschrieben werden.

⁶⁸ Hoddis (2001), S. 48

⁶⁹ Aristoteles (1966), S. 39

Leben im Schreiben - Beispiele

Im Kontext der Autobiographie geht es beim Verhältnis von Text und Kontext, von Autor und Werk vor allem um das Verhältnis von Leben und Schreiben, von dem geschriebenen und dem schreibenden Subjekt. In diesem Verhältnis kommt der Übergangscharakter des Autors und des Subjekts überhaupt zum Ausdruck. Es ist dieser Übergangscharakter, der auch zur doppelten Tendenz führt, nämlich der Neigung zur Verborgenheit und zugleich zur Enthüllung seiner selbst. Bei vielen der von mir gewählten Autoren ist diese doppelte Tendenz ganz offensichtlich.

Alfred Henschke beginnt seine Bemühung um die Verborgenheit schon damit, dass er ein Pseudonym wählt. Doch die Funktion des Pseudonyms ist immer doppelt: Einerseits kann es eine gewisse Anonymität des Autors ermöglichen, andererseits gibt aber auch das Pseudonym etwas kund – eine Anweisung dazu, wie der Autor seinen Text gelesen haben möchte, einen Orientierungspunkt zur Darstellung des Selbstverständnisses eines Autors etc. In diesem Zusammenhang sind die verschiedensten Pseudonyme von Søren Kierkegaard kennzeichnend, die eine selbständige Bedeutung tragen, die die Texte interpretieren, die eine von den multiplen Seiten des Autors zu enthüllen bemüht sind.

„Der Name Klabund entstand ihm in den vagabundenhaften Tagen seiner ersten Studentenzeit aus Klabaubermann und Vagabund. Er wollte sich hinter ihm und seiner Landstreicherfiktion verkriechen und verbergen, was ihm nicht gelang, da ein Prozess gegen ihn und Alfred Kerr [...] ihn ans Licht zerrte.“⁷⁰ Klabund selbst kommentiert seine Wahl der Pseudonyme als Versuch, Verborgenheit zu gewinnen, der aber misslungen ist. Doch auch Klabund besteht darauf, dass das Pseudonym eine Bedeutung trägt, die den Sinn der Texte verschieben kann. Und nicht nur dies. Klabund stellt ein Verhältnis zwischen dem Verbergen hinter dem Pseudonym und der Arbeit eines Übersetzers auf: „Die meisten seiner Nachdichtungen sind Maskeraden: wie einst hinter Klabund, so suchte er sich hinter Litaipé,

⁷⁰ Klabund in Davos (1990), S. 111

Hafis, Omar, Chayyam, François Villon zu – verbergen.“⁷¹ Auch die Interpretation der Texte anderer Autoren, die Dialogizität zwischen dem „Original“ und der Übersetzung erfüllen die gleiche Funktion wie die Pseudonyme. In beiden und durch beide wird das Spiel von Verbergen und Enthüllen, von der Treue der Wirklichkeit (dem Original) und der Interpretation, der Fiktion ermöglicht.

In Morgensterns Text ist der ständige Wechsel der (grammatikalischen) Subjekte geradezu apparent. Es ist gar nicht zufällig, was Morgensterns Freund Friedrich Kayser in seinem Brief an Morgenstern vom 6. 8. 1913 schreibt: „Du hast mit großer Kunst das >ich< vermieden, dadurch liest es sich ganz anders wie andere Lebensläufe.“⁷² Ich werde im Kapitel, das der Analyse von Morgensterns Text gewidmet ist, diesen mehrfachen Wechsel vom Ich zum Er oder sogar zum Verschwinden der Person aus der Subjekt-Stelle und das Aufräumen der Subjekt-Position (den unpersönlichen Kräften) zugunsten der unpersönlichen Kräfte detailliert beschreiben. Dieses Phänomen ist jetzt meiner Meinung nach theoretisch zu untersuchen.

Lejeune beschäftigt sich mit dem „Subjekt“ in der Autobiographie, bzw. mit dem Bezug des Autors zum Erzähler und zur Hauptfigur. Neben anderem interessiert er sich für die Fälle, wo es im autobiographischen Erzählen zur Veränderung des grammatikalischen Subjekts kommt: „Es gibt Autobiographien, in denen ein Teil des Textes die Hauptfigur in der dritten Person bringt, während im weiteren Textverlauf der Erzähler und die Hauptfigur in der ersten Person verquickt werden.“⁷³

Lejeune gibt für diesen Wechsel zwei Beispiele, wobei er auch zwei Motive dieses Verwendens der Subjekte angibt: Unsicherheit über eigene Identität oder schamhafte

⁷¹ Klabund in Davos (1990), S. 112

⁷² Morgenstern (1987), S. 456

⁷³ Lejeune (1998), S. 219

Distanz⁷⁴ (zu einem bestimmten Ereignis, zu einem bestimmten eigenen Verhalten). Es ist ganz im Sinne des Lejeunischen Verständnisses der Autobiographie, dass er als das mögliche Motiv nicht das Anzweifeln der Identität als solchen, bzw. die multiple Subjektivität innerhalb des Textes nennt. Denn für Lejeune ist ja die Identität vom Autor, Erzähler und von der Hauptfigur das konstitutive Moment der Autobiographie.

Ist diese „Identität“ eine einfache Beziehung? Das geschriebene Subjekt, jenes, das im Text gewesen ist, ist das abgeschlossene. Und doch ist seine Existenz (sein Leben) nicht abgeschlossen, denn sie dauert im Leben des schreibenden Subjekts. Die Identität beider stellt die Paradoxe dieser Beziehung dar: die Identität des Vergangenen und des im Vergangenen Fortdauernden, die Verkörperung der Instabilität, des Prozessualen, dessen, was immer in Bewegung bleibt.

Bei Heinrich Mann begegnen wir in seinen Kurzautobiographien zwei Typen der Beziehung von Leben und Schreiben. In seiner *Autobiographischen Skizze* vom Jahre 1904 verweist er, anstatt die Geschichte seiner Familie selber darzustellen, auf den „Roman meines Bruders“⁷⁵ hin. Das fiktive Werk wird somit in die Autobiographie eingebaut und als eine adäquate autobiographische Quelle gerechtfertigt. Dabei wird weder das Werk, noch der Bruder genannt – alles dies sind Tatsachen, die dem informierten Leser ja sowieso bekannt sein müssen. Neben dem Hinweis auf den Roman kommt gleich auch der Verweis auf einen weiteren Autor – auf Nietzsche. Beide Verweise kann man dabei als sehr ironisch bezeichnen, was den rhetorischen Gestus wiederum verstärkt. Das Leben im Schreiben, das hier manifestiert wird, wird also gleich ironisiert. Für den Leser bleibt dadurch die Freiheit der Interpretation völlig offen: „Man kennt meine Herkunft ganz genau aus dem berühmten Roman meines Bruders. Nachdem wir zwei dicke Bände lang hanseatische Kaufleute waren,

⁷⁴ Lejeune (1998), S. 219

⁷⁵ Mann (1971), S. 76

brachten wir es endliche kraft romanischer Blutmischung – laut Nietzsche bewirkt so etwas Neurastheniker und Artisten – bis zum Künstlertum.“⁷⁶

Eine zweite Möglichkeit der Darstellung der engen Beziehung, oder sogar der Abhängigkeit des Lebens vom Schreiben, präsentiert eine spätere Autobiographie von Mann, die Autobiographie vom Jahre 1911. Auch in diesem Text fällt die detaillierte Darstellung der ersten Lebensjahre weg. Das Leben fängt in dieser Autobiographie erst mit dem Schaffen an, und zwar mit dem Machtgefühl, das mit der Beendung eines Romans gewonnen wird. Dies wird mit der Identifizierung der Kunst mit dem Leben auch ausdrücklich proklamiert: „Kunst ist die Eroberung des Ganzen. Sie ist das Leben selbst [...]“⁷⁷

Herrmann Hesse, Alfred Döblin und Georg Kaiser stellen jeder auf seine Weise extreme Fälle der Bearbeitungen des Lebens im Schreiben dar. Ihnen gemeinsam ist die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit des Textes, das dargestellte Leben eines Ich / eines Er nach Belieben zu variieren. Die Variationskraft lässt sich an keiner „Realität“ begrenzen, sie bricht die Grenzen des Realen und des Fiktionalen oder Phantastischen. So kann Hesse seine Zukunft sowie seinen eigenen Tod beschreiben, so kann Kaiser darüber nachdenken, wie je anders er seinen Lebenslauf schreiben und so mehrere Leben beschreiben mag, so kann auch Döblin sich selber dazu auffordern, das Schlüsselerlebnis seines Lebens immer anders zu erzählen, oder im anderen Text von seiner Autobiographie sowie seinem Leben behaupten: „Es hilft mir nicht, dass ich schreibe und schreibe. Es beruhigt mich nicht. Es wird wieder Geschriebenes.“

Tod des Autors

Spricht die neuere Literaturtheorie vom „Tod des Autors“, so müssen wir fragen, was damit gemeint wird und wie es unsere Lektüre der Autobiographien beeinflusst, in denen der

⁷⁶ Mann (1971), S. 76

⁷⁷ Mann (1971), S. 465

Autor, jenes „αυτο“ des Titels solcher Werke, irgendwie doch mitgemeint wird. Die „klassischen“ Texte zu diesem Thema sind die Aufsätze von Roland Barthes und Michel Foucault aus dem Ende der sechziger Jahre.

Barthes analysiert die Rolle und Stellung des „Autors“ in seinem Text *le mort de l'auteur*, der 1968 veröffentlicht wurde. Er erklärt, wie schon der Titel besagt, die Verselbstständigung des Textes (der Schrift) und den Tod des Autors: „Sobald ein Ereignis ohne weitere Absicht erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich die Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“⁷⁸ Für die Schrift (Barthes benutzt im Original das Wort *écriture*, das man vielleicht passender als Text übersetzen könnte) bedeutet es die Selbstständigkeit, die Unabhängigkeit von jedem Ursprung (z. B. von der Intention des Autors), weil „die Schrift jede Stimme, jeden Ursprung zerstört“⁷⁹.

Es geht nicht darum, dass der Text keinen Autor (im gewissen Sinne des Wortes) hätte, sondern um das Verständnis des Textes. „Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet.“⁸⁰ Die Ästhetik der „modernen“ Texte rechnet einfach mit keinem Autorsubjekt, nach dessen Intentionen sie sich richten sollte und könnte. So wie die Interpretation von der Vorstellung der authentischen Autorinterpretation befreit wird, so wie das Paradigma der Intertextualität die Konzeption des Autorgenius, der die Texte nach freiem Willen schaffen würde, aufhebt, so wird auch die Konsequenz der Abwesenheit des Autors im Text diskutiert.

Barthes stellt die Differenz zwischen dem „Autor“ und dem „Schreiber“ dar: „Der Autor – wenn man an ihn glaubt – wird immer als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden. [...] Hingegen wird der moderne Schreiber im selben Moment wie sein Text

⁷⁸ Barthes (2000), S. 185

⁷⁹ Barthes (2000), S. 185

⁸⁰ Barthes (2000), S. 189

geboren, zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von reiner Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks) ein Feld ohne Ursprung - oder jedenfalls ohne jeden anderen Ursprung als die Sprache selbst“⁸¹ Ich habe schon in den vorangehenden Kapiteln vom Ursprung und der Ursprünglichkeit gesprochen, nämlich im Kontext der Analyse der Geburt in den Autobiographien. Das Ergebnis meiner Analyse war, dass es hier in manchen Beispielen um den Bezug von Leben und Schreiben geht, in dem das Schreiben (beim Autor mindestens) ursprünglicher, primärer ist. Auch Barthes überlegt die Möglichkeiten des Ursprungs eines Textes. Seine These ist, dass die Texte keinen Ursprung außerhalb des Textes haben. Meiner Ansicht nach können wir bei der Analyse der Autobiographie nicht davon ausgehen, dass hier das wirkliche Leben des Schriftstellers (oder des Autors) beschrieben wird, oder mindestens nicht in dem Sinne, dass das textuelle Autorleben eine Realität vor dem Text wäre, die dann in dem Text abgebildet, dargestellt, repräsentiert wird.

In der Autobiographie verändert sich die von Barthes angezeigte Struktur des Verhältnisses von Autor und Text (Zeichen), indem hier die Autorperson aus ihrer bloßen Absenz in die Sichtbarkeit und in die Sichtbarkeit ihrer Fiktionalität tritt. Denn hier wird die Anwesenheit des Autors im Text suggeriert. Hier scheint die Differenz zwischen dem Erzähler (dem Schreiber) und dem Autor nicht zu wirken. Das auktoriale Ich übernimmt nicht nur die Rolle des Erzählers, sondern es wird die Identität des Erzählers mit dem Autor und die Realität des Fiktiven behauptet. In den analysierten Texten wird diese Veränderung noch dadurch von größerem Interesse, weil hier als Autor oft ein Pseudonym vorkommt. Wer ist dieses Pseudonym, dieser Autor? Soll das der Mensch Alfred Henschke / Kurt Tucholsky etc. sein? Oder gerade nicht? Wem gehört das hier präsentierte Leben?

Kommen wir noch zurück zum Phänomen des Pseudonyms, das sehr interessant und für die Zeit der Jahrhundertwende auch signifikant ist. Ich habe schon geschrieben, dass die

⁸¹ Barthes (2000), S. 189

Pseudonyme in den Rahmen des Spiels von Verbergen und Enthüllen gehören. Sie dienen einer gewissen Maskerade, also einer gewissen Personalisierung des autobiographischen Ich. Daneben sind seine Pseudonyme auch ein Kampf gegen das Systemhafte (im Fall von Kierkegaard etwa gegen die Philosophie Hegels) und ein Versuch, das wirkliche Leben und seine Paradoxe in die Theorie einzubringen. Kann man die Gedanken, die unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlicht wurden, in ein Ganzes verbinden? Hier wird ganz deutlich das Wesen des Autors als eines Konstrukts präsentiert.

Falls wir alle unter den einzelnen Pseudonymen veröffentlichten Ideen wirklich z.B. dem Autor Kierkegaard zuschreiben, und so das Werk eines Autors definieren und systematisieren, wird gerade an diesem Beispiel die Inkonsequenz eines solchen „Werkes“ ganz klar. Warum sollen und dürfen wir also von einem allumfassenden Autor reden? Das ist eine der Fragen, die Michel Foucault in seiner bekannten Vorlesung *Was ist ein Autor?* stellt⁸². Es ist eine Inkonsequenz, die in Klabunds Text in gewisser Weise in den Oxymora, in Morgensterns, Döblins oder Kaisers Texten in der Pluralisierung, Potentialisierung und Fiktionalisierung des Subjekts oder in den Texten von Tucholsky in den Parodierungen des Journalistischen gefasst wird. Dieses „Selbst“ oder „αυτο“ der Autobiographie ist nicht genau definiert, die Möglichkeiten sind nie geschlossen, es ist nicht anders limitiert als durch seine Unbegrenztheit. Man kann keine klare, unproblematische, endgültige Vorstellung über das Wesen des Autors bekommen. Über das autobiographische Ich kann man aufgrund dieses Spieles dagegen ganz klar und eindeutig sagen, dass in ihm ein solches Ich die Technik der Selbstinszenierung bezeugt.

Martin identifiziert diesen Gestus der Moderne mit der modifizierten Rolle des Autors oder des Künstlers überhaupt. Die Pseudonyme und andere Mittel zur Selbstinszenierung des Künstlers dienen, um es zu wiederholen, einerseits einem Verhüllen – dem Verhüllen des

⁸² vgl. Foucault (1993), S. 16ff

wirklichen Ich der Faktenwelt, also einer Distanzierung des autobiographischen Ich von dem realen Ich -, andererseits tragen sie noch andere neue Sinnzusammenhänge: „Der als Epochenmerkmal zu begreifenden künstlerischen Selbstinszenierung in der Moderne um 1900, wie sie unter anderem an den beliebten Pseudonymen als Versteckspielen mit biographischer Identität ablesbar ist, liegt eine gewisse „Grammatik des modernen Künstlerhabitus“ zugrunde [...]“⁸³ Martin identifiziert an gleicher Stelle zwei mögliche Ausrichtungen dieser Selbstinszenierung der Jahrhundertwende: (e)Erstens erinnert sie an die Selbststilisierung des Kreises um Stefan George, also an die „Heroisierung eines strengen Ästhetizismus“, zweitens jedoch auch an den Typ vom „humoristisch und kabarettistisch angelegten Künstlerprofil wie Karl Valentin“, also an das „Spiel mit Identität“. Mit dieser zweiten Ausrichtung der stilisierten Autobiographien um 1900 beschäftige ich mich fast ausschließlich in dieser Arbeit, da sie mit der Thematik des Fragments zusammenhängt.

Eine andere Form der Thematisierung des Todes vom Autor in den autobiographischen Fragmenten können wir dem autobiographischen Text von Hesse ablesen. In ihm wird der Quasi-Tod des autobiographischen Ich dargestellt. Dieser Tod ist jedoch auch symbolisch, topologisch und intertextuell angelegt. In ihm wird durch die intertextuellen Verweise der Tod des Autors vollgezogen: nämlich der Tod in der Vollendung eines perfekten Werkes.

Hesse beschreibt nicht nur seine Zukunft. Er wirft auch ein Bild auf, wie sein Leben beendet wird. Dieses Bild stellt sein Eingehen ins eigene Bild dar. Das Verschwinden im Bild verweist auf eine alte chinesische Legende vom Maler, der sich sein ganzes Leben darum bemüht, ein perfektes Bild zu malen. Sobald es ihm gelingt, verschwindet er selber in seinem Bild. Die Legende vom Verschwinden im Bild wird in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur von Hesse, sondern auch von Walter Benjamin aufgegriffen.

⁸³ Martin (2002), S. 118

Das Aufgehen des Autors im perfekten Werk ist die einzige Lösung der Beziehung des Autors und des Werkes. Das Werk verschlingt demnach das Wesen des Autors, der Autor geht in das Werk hinein, aber gerade das Hineingehen ins Bild bedeutet seinen Tod. In der Legende vom Verschwinden im Bild sehe ich also eine alternative Verarbeitung der Gedanken, die Roland Barthes oder Jacques Derrida über den Autor und seine essentielle Abwesenheit im Werk ausgedrückt haben.

Es stellt sich die Frage, wie nach solchen Überlegungen in der heutigen Welt die Rolle und Stellung des Autors sein können, wie und ob überhaupt die Autobiographie geschrieben werden kann. Wie steht es mit der Disposition des Autors mit seinem Werk? Wenn Foucault die Rollen des Autors analysiert⁸⁴, sind das neben dem Autornamen, der gerade bei einem Pseudonym so interessant ist, dem Aneignungsverhältnis, das zum Problem des Autorenrechts führt⁸⁵, dem Zuschreibungsverhältnis, das die Diskussion über die Homogenität des Werkes eines Autors eröffnet und dessen Spuren wir auch in Klabunds Text entdecken können⁸⁶, auch die Frage nach der Position des Autors im Text (oder einem anderen Kunstwerk).

Wie steht es mit dem *αυτο* der Autobiographie? Gibt es einen Unterschied zwischen diesem auktorialen Ich der Autobiographie und dem Ich-Erzähler eines Romans? Zwischen beiden literarischen Formen gibt es bestimmt in der Beziehung zum Ich / zur Subjekt-Frage in der Moderne Überlagerungen. Die Experimente mit der Form der Autobiographie und mit dem Subjekt der Autobiographie entsprechen den modernen Experimenten mit anderen literarischen Gattungen, die in der Literaturwissenschaft am prägnantesten am Beispiel der Romane beschrieben wurden, und zwar vor allem unter der Bezeichnung „Krise des Romans“.

⁸⁴ Foucault (1993), S. 7

⁸⁵ dazu vgl. Laroche (1998)

⁸⁶ Besonders im Satz: „Was ihr kennt, ist nur ein Teil dessen, was ich dichtete.“, wo über die Möglichkeit der Vollständigkeit eines Werkes reflektiert wird.

„Der Auflösung des Subjekts wirkt die Suche nach einem neuen Ich entgegen, und die Einsicht in die Macht der seelenlosen Verhältnisse kehren sie um in die Suche nach einer neuen Freiheit, für die Gewalt zum Instrument wird, das dem blinden So-Sein entrissen wird. Die daraus folgenden Verstrickungen in Blindheit und Einsicht, Resignation und Euphorie bilden Grundkonstellationen der Romane.“⁸⁷

Die neue Freiheit kann für die Autobiographie in der Hinwendung zur Fiktionalisierung des Ich oder zur Übernahme der Macht über die Limite der Wirklichkeit gesehen werden. Wir müssen dann sehr aufmerksam fragen: Wie sind die Ansprüche, die ein Titel „Autobiographie“ an die Wahrhaftigkeit, an die behauptete Nicht-Fiktionalität des Textes stellt?

Ganz am Anfang meiner Analyse habe ich diese Problematik schon angedeutet. Wir haben uns angewöhnt, zwischen dem Erzähler und dem Autor zu unterscheiden. Dies scheint gerade da kein Problem zu sein, wo es sich um eine Er-Form handelt. Aber auch eine Autobiographie kann ja in der Er-Form geschrieben werden, wie schon das klassische Beispiel von Caesars Werk bezeugt, und trotzdem zögern wir in diesem Fall, die Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Erzähler zu vollziehen. In einem Roman oder einer Erzählung, wo nicht die Übereinstimmung des Erzählers mit dem Autor inszeniert wird, scheint diese Unterscheidung dagegen keine Schwierigkeit zu bieten⁸⁸. Bilden also die autobiographischen Schriften eine ganz spezielle Klasse? Wir können auch hier den Erzähler und den Autor unterscheiden, aber es wird die Identität beider behauptet. Und der Leser neigt dazu, den Erzähler mit dem Autor und den Autor mit der realen Person, mit dem Schriftsteller gleichzusetzen. Das ist die Schwierigkeit, die Foucault unter der Kategorie der Position des

⁸⁷ Hüppauf (1996), S. 116

⁸⁸ Obwohl es auch in diesen Fällen Ausnahmen gibt, z. B. die so genannten autobiographischen Romane, die sich der Klassifikation zum großen Teil entziehen, die aber in der neuesten Literatur eine beträchtlich große Textmenge bilden.

Autors (gemeint ist die Position des Autors IM Werk) zusammenfasst. In ihr wird die Identität in Frage gestellt.

Paulsen analysiert im einführenden Kapitel seines Buches die Krise der Identität in der Moderne, und das gerade im Zusammenhang mit dem autobiographischen Schreiben. Das wichtigste Ergebnis seiner Analyse ist meiner Meinung nach da, wo er sich mit der Fiktionalisierung der Autobiographie beschäftigt. Sein Gedankengang fängt mit der Feststellung an, eine „Autobiographie kommt nur dann zustande, wenn bei einem Autor das Bedürfnis nach Introversion (Selbstreflexion) und Externalisierung (das An-die-Öffentlichkeit-Treten) Hand in Hand gehen, das eine sich nur durch das andere befriedigen lässt.“⁸⁹ Denn die Schritte, die dann folgen, gehen von dieser Doppelbewegung des Ich und ihrem Scheitern oder mindestens ihrer Modifizierung aus, wo die Möglichkeit einer entsprechenden Externalisierung in der Situation der Sprachkrise fehlt.

Wir lesen weiter zuerst die allgemeine These, die schon die Literatur vor der Wende zur Moderne betrifft: „Die Kunst bestünde dann darin, sich selbst zu ent-hüllen und gleichzeitig zu ver-hüllen.“⁹⁰ Bei Döblin können wir die Thematisierung dieses Problems im ersten Teil seines Textes und in der Unterscheidung der Hauptfigur im ersten und im zweiten Teil erblicken. Auch bei Morgenstern ist die Diversifikation der Subjekte und seine Flucht in die Er-Form oder in die Subjektlosigkeit ein Ausdruck dieser Tendenz der literarischen Moderne. Klabund lässt dieses Problem in seinem Spiel des Enthüllens und Verbergens erscheinen.

Paulsens Behauptung wird dann weiter profiliert, und die Techniken dieser Kunst der Doppelbewegung des Ich werden spezifiziert. Diese sind eigentlich laut Paulsen zwei: die Fiktionalisierung der Autobiographie und das Sprachspiel, das der Autor mit dem Leser spielt. So stehen wir vor einer Menge von Autobiographien, die nicht mehr Lebensberichte zu sein

⁸⁹ Paulsen (1991), S. 7

⁹⁰ Paulsen (1991), S. 8

vorgeben, sondern eher Romane oder andere (nach der Behauptung des Autors) fiktionale Texte. Paulsen nennt da als ein bezeichnendes Beispiel Theodor Fontane und schreibt: „Wenn sich dagegen in seinen Romanen kaum irgendwelche autobiographischen Momente nachweisen lassen, so liegt das daran, dass seine gedichtete Welt, ganz im Sinne des Realismus, die von ihm erlebte überlagerte. Und doch bestanden zwischen dieser Außenwelt und seiner inneren abgründige, archetypische Bezeichnungen sehr intimer Natur: Das Äußere erwies sich als eine Verschlüsselung des Inneren.“⁹¹ Diese Verschlüsselung erfolgt in dem Spiel der Realität und der Subjektivität.

Paulsen erweitert diese These, wenn er über Christa Wolfs „Kindheitsmuster“ spricht und die Mehrperspektivität erwähnt: „Mehrperspektivität [...] hat eine doppelte Funktion [...]: Sie erlaubt dem Autor, das Vergangene von verschiedenen Seiten her anzugehen (so vor allem bei Christa Wolf) und es in seiner Vielseitigkeit sichtbar zu machen, gleichzeitig aber auch dem Leser den Nachvollzug dieses Vergangenen zu erschweren [...] Es kommt dann oft ein geradezu surrealistisches Moment in die Erzählung, und wenn man bedenkt, dass gerade die Neusubjektivisten aus der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts diese Technik gepflegt haben, kommt es damit bei ihnen nicht nur zu einem Spiel mit Subjektivität und Realität, sondern zu einem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen dieser Subjektivität und einem >neuen< Realismus.“⁹² Dieses Spiel sowie auch das Sprachspiel verhelfen dem Erzähler (oder Autor?) vor allem dazu, dem Zwang der „unbedingten Wahrhaftigkeit“⁹³ nicht zu erliegen. Denn so wie die Identität nicht voll, d.i. nicht wahrhaftig, ausgesprochen werden kann, so ist es auch die Sprache, die nie völlig wahrhaftig (im metaphysischen Sinne des Wortes) sein kann, denn die Sprachkrise bringt auch die Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, die Welt beschreiben zu können.

⁹¹ Paulsen (1991), S. 17

⁹² Paulsen (1991), S. 19

⁹³ Paulsen (1991), S. 10

Um wieder zum Klabund-Text zurück zu kehren: Die beschriebenen Tendenzen kann man gerade an der *Kleinen Selbstbiographie* nachweisen. Sei es die Bemühung des *αυτο*, einer direkten Beschreibung, und so einer volleren Hingabe an den Leser zu entkommen; seien es die Sprachspiele, die das *αυτο* (zugleich) verbergen und zugleich in seiner dem Charakter des Autors (d.i. der Autorschaft) eigenen Paradoxalität dem mitspielenden Leser zu enthüllen versuchen; sei es die fragwürdige Subjektivität dieses Ich, die zwischen der Fiktionalität und der Behauptung des Nichtfiktionalen oszilliert. Ähnlich findet sich auch bei Morgenstern die Tendenz zur Fiktionalisierung des Subjekts, zu seinem Zerfall in mehrere Personen oder zum Weg zu sich und einem Selbstbild über die Anderen und ihre Bilder. Da überall finden wir die Hinweise für unsere Thesen vom „Wesen“ oder gerade „Nichtwesen“ der Autobiographie. In ihnen wird die Thematik des „autobiographischen Paktes“, seiner Möglichkeit und seiner Infragestellung diskutiert.

Der autobiographische Pakt

Lejeune unterscheidet in der Diskussion des Wesens der Autobiographie die verschiedenen Typen der Beziehung vom Autorennamen und dem Heldennamen, wobei dieses Kriterium allein für die Unterscheidung des Romans, d.i. eines fiktionalen Textes, von der Autobiographie, d.i. eines nichtfiktionalen Textes, hinreichend ist. Für Lejeune steht die Sache ganz eindeutig: Ist der Name der Hauptfigur identisch mit dem Autorennamen, so kann der Text keine Fiktion sein. Es ist eine Autobiographie, also ein Bericht, der die klare und einfache Verbindung mit dem Gebiet des Textexternen aufstellt.

Lejeune formuliert seine These da, wo er eine seiner Kategorien ausführlicher beschreibt: „Name der Figur = Name des Autors. Diese einzige Tatsache schließt die Möglichkeit der Fiktion aus. Auch wenn der Bericht historisch gesehen völlig falsch ist, wird er in die Kategorie der Lüge (die eine „autobiographische“ Kategorie ist) und nicht in die der Fiktion

gehören.“⁹⁴ Reicht nun wirklich eine Übereinstimmung von zwei Namen zum Ausschließen der Fiktionalität aus einem Text? Reicht sie wirklich zur Aufstellung einer so fragwürdigen Beziehung, wie das Verhältnis zu den „historischen“ Tatsachen ist, und zur Einführung der Kategorie der Wahrheit und der Lüge in den literarischen Kontext? Bedeutet das, was Lejeune „autobiographischer Pakt“ nennt, wirklich die Überführung dieses Kontextes aus dem Gebiet der Literatur auf das Feld der Noetik?

Ich möchte gerne diesen Terminus des „autobiographischen Paktes“ verwenden, da er meiner Meinung nach viel über die Autobiographie aussagt und für die Rezeption der Autobiographie von großer Bedeutung zu sein scheint. Es stellt den rezeptiven Zugang zu den Autobiographien in den Vordergrund. Dieser ist vielleicht nicht nur einer von mehreren Zugängen, sondern im Fall der Autobiographie auch der plausibelste, wenn nicht der einzig(e) mögliche. Denn es verschiebt unsere Aufmerksamkeit von den Definitionen einer Gattung, die im Falle der Autobiographie so problematisch sind (wie wir gesehen haben) (,) zum Problem des Lesens, der produktiven Rezeptivität: „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die im gewissen Grade in allen Texten auftritt. Das autobiographische Moment ist der Prozess einer wechselseitigen Angleichung der beiden am Leseprozess beteiligten Subjekte, bei der sie einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitution bestimmen. [...] Wenn ein Autor sich selbst zum Gegenstand seines eigenen Verständnisses macht, wird diese Struktur wechselseitiger Reflexion zu einem inneren Textmerkmal [...], dass das Moment der wechselseitigen Reflexion keine sich ursprünglich geschichtlich ereignende Situation ist, sondern die Manifestation einer sprachlichen Struktur auf der Ebene des Referenten. Das jedem Verstehensprozess eignende Moment der wechselseitigen Spiegelung offenbart die jeder Erkenntnis, auch der Selbsterkenntnis, zugrunde liegende topologische Struktur. Die

⁹⁴ Lejeune (1998), S. 236

Bedeutung der Autobiographie besteht nicht darin, dass sie eine verlässliche Selbsterkenntnis liefert (was sie auch gar nicht tut), sondern darin, dass sie auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert.⁹⁵

Der Begriff Lejeunes, der die Rezeptivität und die Konstruktivität im autobiographischen Diskurs hervorhebt, ist somit im Kontext der poststrukturalistischen Literaturtheorie fruchtbar, wie die zitierte Passage aus de Mans Aufsatz nachweist. Ich kann aber nicht zugleich Lejeunes Klassifikation des Fiktiven und Nichtfiktionalen akzeptieren. Die Fiktionalität beginnt schon mit dem Postulat der Identität. Es ist eine Fiktion, die wir als Leser einnehmen, weil sie zum Genre der Autobiographie als eine ihrer Regeln gehört. Außerdem ist (problematisch) auch Lejeunes Schluss problematisch, dass diese Identität ein textuelles und ein transzendentes Wesen verbindet. Es behauptet die Identität des Erzählers auf einer Seite und nicht die des Autors, sondern des Autorennamens auf der anderen. Diese Identität kann somit auf dem Gebiet des Textuellen, bzw. des Intertextuellen verbleiben, ohne dass die Hauptbedingung gebrochen wäre.

Lejeune selbst ist inkonsequent in seinem Denken. Denn einerseits versucht er, mit dem Begriff des autobiographischen Pakts die rezeptive Seite als Grundlage seiner Auffassung der Autobiographie zu bestimmen, andererseits will er aber die Intention des Autors in seinem Diskurs behalten. Anderson beginnt ihre Analyse der Autobiographie mit der Diskussion dieses Problems. „A certain ‘latitude’ in classifying particular cases might be admitted but one condition for autobiography was absolute: there must be ‘identity between the *author*, the *narrator*, and the *protagonist*’ (Lejeune 1982, 193). However, the difficulty is how to apply

⁹⁵ de Man (1993), S. 134f

this condition since the ‘identity’ Lejeune speaks of can never really be established except as a matter of *intention* on the part of the author.”⁹⁶

Lejeune bietet doch einen anderen Weg der Sicherung der Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur – nämlich durch den “autobiographischen Pakt”. Dieser Pakt kann als Bestandteil der Autorenintention verstanden werden, wie es Anderson beschreibt. Doch auch für Lejeune steht die Bestimmung dessen, ob es diesen Pakt gebe oder nicht, eher an der rezeptiven Seite: Gibt es etwas im Text, was den Leser dazu führen würde, ihn als einen autobiographischen Text zu empfinden? Im Unterschiede zu Lejeune würde ich diese Fragestellung noch ein bisschen verändern: Gibt es etwas im Text, was den Leser dazu führt, die Fiktion der Autobiographie zu akzeptieren? Gibt es da aber auch etwas, was ihn dazu verführen würde?

Lejeune selbst spricht von einem Pakt, d.i. einem impliziten Zugang des Lesers zum Text, aber auch einem implizit festgestellten Vorgehen des Autors, nämlich seinem Akzeptieren eines Genres und seiner Regel. Falls diese Regeln verletzt werden, wie es in den analysierten Texten der Fall ist – was bedeutet das für unsere Lektüre dieser Texte, was bedeutet das für die Konzeption der Autobiographie?

Wir kommen als Leser zum Text immer mit bestimmten Erwartungen. Diese Erwartungen, unser Vorwissen müssen bei der Autobiographie von besonderer Bedeutung sein. Wenn Fricke darüber spricht, dass die Aphorismen nur dank ihrem Kontext als Aphorismen verstanden werden⁹⁷, gilt das noch mehr für die Autobiographie. Das ist auch eine der ersten Feststellungen von Anderson, indem sie die Aussage von Candace Lang paraphrasiert: „‘Autobiography is indeed everywhere one cares to find it’, [...] if the writer is always, in the broadest sense, implicated in the work, and writing may be judged to be

⁹⁶ Anderson (2001), S. 2

⁹⁷ vgl. Fricke (1981)

autobiographical, depending on how one reads it.”⁹⁸ Wird dieser autobiographische Pakt vom Autor eingehalten? Wir wissen ja, “writers and texts like playing games with their readers. That cookbook really is a volume of poems; that autobiography is posing as a novel [...]”⁹⁹

Das Nachdenken über die Autobiographie öffnet die wichtigsten Probleme der Literaturwissenschaft. So spricht z.B. Linda Anderson davon, dass die Autobiographie als selbständige literarische Gattung einen Grundboden für „critical controversies about a range of ideas including authorship, selfhood, representation and the division between fact and fiction“¹⁰⁰ bietet. Worin besteht die herausragende Stellung der Autobiographie? So wie die neuere Literaturwissenschaft den Autor, den Erzähler und den literarischen Helden von einander als drei selbständige Instanzen unterscheidet, so steht hinter der Autobiographie, im Hintergrund jedes autobiographischen Textes, bzw. jeder Lektüre der autobiographischen Texte eine Vorstellung ihrer Identität. Ganz klar tritt die Gewissheit dessen hervor, dass die Entscheidung dieses Dilemmas eine Interpretation des Textes bedeutet, die das Spiel der Zeichen, das Verbergen und Enthüllen des Autors und der Autorschaft entdeckt.

⁹⁸ Anderson (2001), S. 1

⁹⁹ Cunningham (2002), S. 5

¹⁰⁰ Anderson (2001), S. 1f

Das Fragmentarische der Autobiographie

Wenn sich die Literaturwissenschaft mit der Literatur der Moderne auseinander setzt, werden ihre Begriffe und im besonderen Maße ihre Gattungsdefinitionen (verunsichert) unsicher? oder überhaupt auf das konkrete literarische Werk unanwendbar. Einzelne Gattungen, die noch in der Epoche der Klassik nicht nur für die Kritiker, sondern auch und vor allem für die Autoren Vorbilder für ihre schöpferische Arbeit repräsentiert haben, verlieren in der Moderne ihre festen Konturen. Es kommt zur Überblendung verschiedener Genres, neue Mischformen und Mischgattungen entstehen, die Schriftsteller experimentieren und spielen mit den klassischen Formen. Auch die Autobiographie gehört dabei zu jenen Genres, die einerseits in ihrer klassischen Form eine gewisse Krise erleben, andererseits aber viel Raum für Experimente bieten.

Die Frage, ob man seit der Moderne nicht am Ende der Autobiographie steht, wiederholt sich in der Theorie der Autobiographie mehrmals¹⁰¹. Sie hängt einerseits mit der veränderten Auffassung des Subjekts überhaupt zusammen, andererseits auch mit der Veränderung der Autorkonzeption, die immer mehr zur späteren These des Todes des Autors tendiert. Schon in der Moderne um die Jahrhundertwende wird die Stellung des Autors im Werk problematisiert und somit auch die Frage nach der Möglichkeit, eine Autobiographie zu schreiben, radikalisiert gestellt. Zugleich verliert das Hauptvorbild der deutschen Autobiographie – nämlich Goethes *Dichtung und Wahrheit* – seinen entscheidenden Einfluss oder wird sogar zum Gegenbeispiel der modernen Autobiographie.

Durch die Krise der klassischen Autobiographie wird also der Raum für neue, experimentelle Formen der Autobiographie geöffnet. So wie auch andere Formen der Kurzprosa in der Moderne, wird auch die Kurzautobiographie, die ich aus unten weiter beschriebenen Gründen als autobiographisches Fragment bezeichne, zum Spielplatz der

¹⁰¹ vgl. Finck (1999)

experimentierenden Literatur im Bereich des Autobiographischen. „Die wissenschaftliche Neuthematisierung aphoristischer Formen ist offensichtlich ebenfalls an die Krisis traditionellen Erzählens in der Literatur und die Frage nach neuen literarischen Erzählmodi gekoppelt.“¹⁰²

Althaus, Bunzel und Götttsche thematisieren diese Aufgabe der „Kleinen Prosa“: „Die Kurzprosa erweist sich [...] insbesondere für die Entfaltung der literarischen Moderne als bedeutungsvoll. [...] die Kleine Prosa wird [im 18. Jh. – A. M.] fast zum Abfallprodukt des triadischen Gattungsmodells, wie es sich im Zuge der Autonomisierung des Sozialsystems Kunst herausbildet. Aber Bedeutung und Stellenwert dieser Prosa nehmen im Lauf des 19. Jahrhunderts schubweise zu, bis sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachgerade ins imaginäre Zentrum ästhetischer Neuerungsbestrebungen rückt. Es ist gerade seine scheinbare Marginalität, die den [...] Texttypus zur Infragestellung literarischer Genrekonventionen und zu experimentellen Erkundungen der Möglichkeiten und der Grenzen des sprachlich Darstellbaren befähigt. In dieser Funktion produktiver Störung bleibt die Kleine Prosa bis heute ein Formmodell literarischer Innovation, Selbstreflexion und Grenzüberschreitung, das an den Transformationsprozessen der literarischen Moderne wesentlichen Anteil hat.“¹⁰³

Grenze und Grenzüberschreitung

Die Struktur der Autobiographie, die in der Moderne im Zusammenhang mit der Stellung des Autors in Frage gestellt wird, hängt mit den Themen der Grenzen und der Grenzüberschreitung zusammen. Die Autobiographie an sich stellt ein Beispiel für die Grenze und ein Ort der Grenzüberschreitung dar. Sie bedeutet eine Grenze des Objekts und des Subjekts (Autors), die durch ihre proklamierte Identität überschritten wird, sowie die Grenze

¹⁰² Greiner-Kemptner (1990), S. 1

¹⁰³ Althaus / Bunzel / Götttsche (2007), S. IX

des Fiktiven und Realen, die wiederum durch den erhobenen Anspruch an die Wahrhaftigkeit und Tatsachentreue des Erzählten problematisiert wird.

Carola Hilmes spricht über die Grenzüberschreitung als einem Topos der Moderne. Dabei nennt sie verschiedene Formen dieser Grenzüberschreitung. Sie verbindet die Vorstellung des Experimentierens in der Moderne auch mit der Autobiographie und mit der Möglichkeit, eine Autobiographie in der Moderne überhaupt zu schreiben. Denn für sie steht am Anfang der Gattungsexperimente eine Krise dieser Gattung, die aus der Krise der Hauptinstanzen der Autobiographie – des Subjekts, des Schreibens und des Autors – hervorgeht. Schon in der Einführung ihrer Studie nennt Hilmes als Hauptthema ihrer Untersuchungen „die Gefährdung des Ich in der Moderne, die Erfahrung der Desintegration und Auflösung des Individuums, wie sie in den Autobiographien von Schriftstellern und Künstlern zum Ausdruck kommt.“¹⁰⁴

Hilmes unterscheidet die regionale und die globale Grenzüberschreitung. Mit der ersten spricht sie die Bemühungen der Künstler, verschiedene Künste im Ideal eines Gesamtkunstwerkes zu verbinden, an. Die globale Grenzüberschreitung bedeutet die Verflechtung der Kunst und des Lebens, in der das Fiktionale und das Reale, die Kunst und das Leben nicht streng von einander abgegrenzt sind. Gehört die globale Grenzüberschreitung zu den wesentlichen Merkmalen jeder Autobiographie, so ist die regionale Grenzüberschreitung besonders für die modernen Autobiographien paradigmatisch. Jedoch auch die Beziehung der Autobiographien zum Problem der globalen Grenzüberschreitung radikalisiert sich in der Moderne. „Die eigene Existenz zum Inhalt der Kunst machend, reicht diese nur an jene heran in einer permanenten Wiederholung des Übertritts. Das autobiographische Ich der Moderne entwirft sich als transitorisch, und das heißt, es begreift

¹⁰⁴ Hilmes (2000), S. 12

sich vergegenwärtigend als lebendiges Ich, seine Endlichkeit damit in die Wirklichkeit zurückbiegend.“¹⁰⁵

Die gleiche Vermischung und Vernetzung können wir schon in der Romantik beobachten. Auch hier wird allmählich das Vermischte, Verbundene, Vernetzte selbst zum Kunstideal. Gleichmaßen kann man auch die Fragmentarität und das Transitorische unter den Hauptthemen der Romantik vorfinden. Die ständige Bewegung, das Hin-und-her zwischen der Fiktion und der Realität bildet schon für die Romantik die Kunst, die die Lebendigkeit darzustellen anstrebt und die sich nicht in den Illusionen fixer Definitionen einschließen lässt. Die Ähnlichkeiten der Strömung innerhalb der Romantik und der Moderne sowie das Bild der Grenze, mit dem sie verbunden sind, münden im Thema des Fragmentes. Das Fragment, eine spezifische „Erfindung“ der Romantik, die in der Moderne ihren Nachklang erlebt hat, stellt die Frage nach der Grenze und nach der Möglichkeit der Grenzüberschreitung oder des Grenzseins.

In seinem 1996 erschienenen Text *Apories. Mourir - s'attendre aux 'limites de la vérité'* (*Aporien. Sterben – sich bereithalten für die 'Grenzen der Wahrheit'*) fragt Jacques Derrida, ob es sich je darum handeln könne, „[...] geradezu (in all den Bereichen, in denen sich Entscheidungs- und Verantwortungsfragen betreffs der Grenze stellen: Ethik, Recht, Politik *et cetera*) mit einer Aporie fertig zu werden, eine Linie zwischen Gegensätzen zu verlassen oder aber die Erfahrung der Aporie anzunehmen, sie zu ertragen, sie auf andre Weise zu machen versuchen? Und handelt es sich in dieser Hinsicht um ein *Entweder-Oder*? Kann man, und in welchem Sinn kann man von einer *Erfahrung der Aporie* sprechen? *Der Aporie als solcher*? Oder umgekehrt: ist eine Erfahrung möglich, die nicht Erfahrung der Aporie wäre?“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Hilmes (2000), S. 53

¹⁰⁶ Jacques Derrida: *Apories. Mourir - s'attendre aux 'limites de la vérité'*, Paris 1996, S. 35, (Übersetzung Claus-Artur Scheier), zitiert aus Scheier (2000), S. 57

Mit den Bildern der Grenze und der Grenzgebiete, die auch als *limes* zu bezeichnen sind, steht im engen Zusammenhang die griechische Tradition der Aporien. Neben anderem repräsentiert dieses Wort die Vorstellung eines schwer oder kaum begehbaren Gebietes, einer richtigen Mark, die zwischen der geordneten zivilisierten Welt und dem Chaos mit seinen markierungslosen oder nicht bestehenden Wegen liegt.

Einer der Fehler des vereinfachten Darstellens der Aporien ist, dass sie oft als schiere Sackgassen interpretiert werden. Sie sollen zum Ende des Weges führen und den Wanderer dazu bewegen, dass er die bloße Fehlerhaftigkeit seines Weges anerkennt. Die Welt der Aporien ist aber keine Welt der Fehlerhaftigkeit und der Verneinung. Im Kern der Aporie liegt keine Negation, sondern ein Paradoxon. Der Weg der Aporie führt nicht zum Ende, sondern zur Anerkennung des Grenzlebens.

Diese letzte Umkehrung der Interpretation der Aporien ist für die Moderne (und Postmoderne) von entscheidender Bedeutung. Claus-Artur Scheier beschäftigt sich, an einen neueren Text von Jacques Derrida anknüpfend, mit der Absorption des Denkens in und mit Aporien im Diskurs der Moderne. Seiner Meinung nach hat die Moderne (gegen Ende des 20. Jahrhunderts) „im Diastema zwischen Aporie und Poros, in der Aporie sozusagen ihrer selbst und der Nicht-Aporie, begonnen zu kreiseln. Denn der Bewegungsmodus der Aporie ist“ - und an dieser Stelle zitiert Scheier wieder das genannte Werk von Derrida aus der Seite 137 - „ein irreduzibel doppeltes Umschließen: das Umschließende und das Umschlossene tauschen regelmäßig ihre Stellen in dieser befremdenden Topographie der Grenzgegenden“.¹⁰⁷

In der Thematik der Grenze, der Grenzüberschreitung und des Grenzseins geht es also noch um ein anderes Motiv, nämlich um die aporetische Darstellung der Grenze, die das Nichtzivilisatorische, Chaotische und Ungeordnete des Grenzgebietes wiedergibt und die Vorstellungen von Zentrum und Peripherie verstellt. An der Grenze, die keiner Ordnung

¹⁰⁷ Scheier (2000), S. 57

untergeordnet ist, gibt es kein Zentrum und keine Peripherie. Wir werden in den einzelnen Texten erfahren, wie die Multiperspektivität und die Vermengung von Stimmen die ordnende Subjekt-Position negiert. Genauso richten sich manche der autobiographischen Fragmente auf die Problematisierung und ständige Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das in der Autobiographie mit ihrer proklamierten Identität vom Haupthelden, Erzähler und Autor nur als ein Grenzsein gedacht werden kann. Die Selbstdarstellung stellt somit eine exemplarische Realisation des Aporiendenkens dar, das in der Moderne noch radikaler als in anderen Epochen der Literaturgeschichte befragt wird.

Fragment – eine Erfindung der Frühromantik

Für die Untersuchung der Fragmente in der deutschen Literatur gibt es als Hauptquellen zwei unterschiedliche Themenbereiche und somit zwei Gebiete der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur. Einerseits ist von großer Bedeutung die Erforschung der Aphorismen als einer literarischen Gattung, die in manchem mit den Fragmenten in einer nahen Beziehung steht, sowie die Beschreibung des aphoristischen Denkens, die für die Analyse der Fragmente, der Aphorismen, aber auch der Essays viel beitragen kann¹⁰⁸. Andererseits muss man allerdings die romantische Theorie des Fragments und die literaturtheoretischen und philosophischen Arbeiten über dieses Thema in Betracht ziehen.

Bei den Essays zur frühromantischen Fragmenttheorie möchte ich mich an der Zusammenfassung der Vorstellungen Friedrich Schlegels von Heinz Gockel und an der kommunikationsorientierten Dissertation von Patrik Garaj orientieren.

¹⁰⁸ Im Zuge der gegenwärtigen Essay-Forschung kann man allerdings auch vom essayistischen Denken und essayistischer Schreibweise ausgehen, wodurch wiederum die Literatur mit den Essays als literarischer Form an Bedeutung gewinnt, denn auch die Essays stehen im gemeinsamen Forschungsfeld, das die Aphorismen, die romantische Denk- und Schreibweise und die Fragmente einbezieht.

In seiner Abhandlung *Friedrich Schlegels Theorie des Fragments* beschreibt Heinz Gockel die wichtigsten Motive der frühromantischen Fragmenttheorie. Gockel beschäftigt sich nicht nur mit der Ableitung des fragmentarischen Denkens aus der Nähe zur Philosophie von Kant, Leibniz oder auch Jacob Böhme, sondern beschreibt auch andere Phänomene, die in den frühromantischen Fragmenten der Vorstellung Friedrich Schlegels nach auftreten sollen: das Chaos, das Witzprinzip (auf dem Gebiet der Noetik), Mystizismus und Magie, die Ironie, die Individualität, die Progressivität oder die Universalität. Das Chaos steht als der zur Bewegung inklinierende und der Intuition der Poesie offene Gegenbegriff zum analytischen System, das in seinem geordneten Sein starr geworden ist¹⁰⁹. Das noetisch gerichtete Witzprinzip verbindet die (scheinbaren) Gegensätze des Chaos und überwindet die Aporien des Denkens.¹¹⁰

Eine gesteigerte Aufmerksamkeit soll im Hinblick auf die kommunikative und rhetorische Praxis und die Episteme der Moderne dem frühromantischen Begriff der Ironie gewidmet werden. Die Ironie ist von Gockel charakterisiert als die „Verstellung“ im ursprünglichen Wortsinn. Sie verstellt das, wovon sie eigentlich zu reden hätte. Aber sie kann nur in der Verstellung von ihm sprechen. Als das Wissen vom unendlichen Zusammenhang alles Lebendigen ist sie zugleich Ausdruck der Unmöglichkeit, von diesem Zusammenhang adäquat reden zu können. Vom Unendlichen wäre in Poesie und Wissenschaft zu reden. Aber jedes Wort ist endlich, ist begrenzt und hat einen festumrissenen Horizont von Bedeutungen.¹¹¹

Die Begrenzung der Sprache, die auf den Begriffen gegründet ist, versucht die frühromantische Fragmenttheorie zu überwinden: „Das Unfertige ist nur dann auch Fragment, wenn es die Einheit des Fragmentarischen aufweist: Individualität. [...] Nicht im Begriff, im

¹⁰⁹ vgl. Gockel (1979), S. 25f

¹¹⁰ vgl. Gockel (1979), S. 26f

¹¹¹ Gockel (1979), S. 28

Namen herrscht Individualität. Individuelles Sprechen meint die genaue Benennung bei offenem Bedeutungshorizont.“¹¹²

Gockel widmet sich auch den Aphorismen von Georg Friedrich Lichtenberg, die sehr oft mit den romantischen Fragmenten in eine Reihe gestellt werden, und versucht, die Unterschiede zwischen den Aphorismen und den frühromantischen Fragmenten zu charakterisieren, die er vor allem in der „Tendenz zu magischer Begrifflichkeit“¹¹³ bei den Frühromantikern sieht.

Dieser Punkt ist allerdings eine Invariante der Fragment- und Aphorismus-Forschung. Gleichwohl die Theoretiker der Frühromantik wie die Aphorismus-Forscher kehren immer wieder zum Problem der Unterschiedlichkeit oder der Identität beider Gattungen zurück, ohne jedoch zu einer Übereinstimmung zu gelangen. So neigen etwa D. Schröder oder H.-J. Mähl zur Gleichsetzung der Fragmente mit den Aphorismen, z. B. Grenzmann dagegen betont ihre Unterschiede.¹¹⁴ Ihre Debatte ist jedoch für meine Analysen der Primärtexte und der Charakterisierung der autobiographischen Fragmente nicht bedeutend. Andererseits ist es interessant, das aphoristische und das fragmentarische Denken mit ihren unterschiedlichen Akzenten zu charakterisieren, obwohl sehr oft beide für einen Text zutreffen. Die Akzente ermöglichen aber, die Textanalyse unterschiedlich zu orientieren und somit auch zum Textverstehen Verschiedenes beizutragen.

Die Dissertation von Patrik Garaj bietet eine gute Grundlage für die Beantwortung der Frage, inwiefern die Fragmente in ihrer frühromantischen Ausarbeitung eine dem Konzept der Moderne korrelierende Form darstellen. Seine Arbeit bedient sich der

¹¹² Gockel (1979), S. 32

¹¹³ Gockel (1979), S. 31

¹¹⁴ Detaillierte Analyse der Aphorismus-Fragment Debatte in der älteren deutschen Literaturwissenschaft befindet sich in Cantarutti (1984), aus dem ich auch in diesem Punkt geschöpft habe.

kommunikationstheoretischen Perspektive, um die Verortung der Fragmente im Rahmen der Moderne festzustellen und zu beschreiben, sowie um ihre innovative Funktion zu definieren. Garajs Hauptthese lässt sich seiner Einführung entnehmen, in der er feststellt: „Die Raffinesse der frühromantischen Kommunikationsreflexion besteht darin, dass sowohl die in ihrem Rahmen entworfenen Sozialmodelle als auch das ästhetische Programm der irritierenden Kommunikationsformen letztendlich auf derselben Erkenntnis beruhen: dass erfolgreiche Kommunikation unter dem Zeichen der Moderne nicht selbstverständlich bzw. ‘unwahrscheinlich’ aufzufassen ist.“¹¹⁵

Garajs Argumentation, der ich mich auch im weiteren bedienen werde, geht darauf hinaus zu zeigen, dass die frühromantische Konzeption der gestörten oder unwahrscheinlichen Kommunikation sowohl theoretisch erfasst wird, als auch in der Praxis, bzw. in der Performanz realisiert ist, oder, wie Garaj formuliert, diese kommunikative Situation wird: „nicht diskursiv ‘erläutert’, sondern ihre Auswirkung anhand einer Inszenierung ‘zur Schau gestellt’“.¹¹⁶

Im Unterschied zu Gockel betont Patrik Garaj die kommunikationsorientierten Aspekte der frühromantischen Fragmente. Für die Frühromantiker erstreckte sich die Fragmentarität nicht nur auf die inhaltliche Seite ihrer Texte, sondern wurde auch kommunikationstheoretisch erweitert. So können unterschiedliche Charakteristiken des Fragments verstanden werden – neben den durch Garaj hervorgehobenen Aspekt der Unverständlichkeit, der von Friedrich Schlegel besonders ausgearbeitet wurde, geht die Kommunikationsorientierung dieser Texte aus der Vorstellung hervor, das Fragment sei ein Ausschnitt aus dem Gespräch, die schon an die aphoristische Praxis in den französischen Salons des 18. Jahrhunderts anknüpft.

¹¹⁵ Garaj (2006), S. 3

¹¹⁶ Garaj (2006), S. 181

Fragment und Kommunikation

Der Zusammenhang der frühromantischen Theorie des Fragments mit den Kommunikationsanalysen sowie mit den Untersuchungen der dialogischen Struktur der Romane ist keineswegs zufällig. Diese Theorien betonen die Mitarbeit des Lesers am Werk. Für die Frühromantiker war der Leser genauso ein aktiver Mitwirkender, der einen Text nicht nur passiv perzipiert, sondern ihn wirklich re-zipt: Der Leser (mindestens im Idealfall) wird auch zum Schöpfer des Kunstwerkes und entwickelt den Text, der somit immer ein Fragment bleibt – ein offener, nicht beendeter Text, der immer wieder weiterzuführen ist.

Hans Robert Jauß beschreibt in seinem Essay *Italo Calvino: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik* einen Roman, in dem die dialogische Seite markant und explizit in den Vordergrund rückt. Von diesem Essay ausgehend können wir uns im Detail mit dem Problem der Dialogizität auseinandersetzen. Für Jauß ist gerade in diesem Roman die Figur des Lesers stark im Text verankert, so dass er ihn als einen Vertreter der Du-Erzählform sieht.

Jauß erinnert in seinem ersten Kapitel „Tod des Subjekts?“ daran, dass als Erfinder der These vom Tod des Subjekts, oder genauer gesagt: von der Fiktionalität des Subjekts, Nietzsche gilt. Obwohl er sich in seiner Studie mit der sog. postmodernen Ästhetik auseinandersetzen möchte, beginnt er in seinen ersten Worten bei einem typischen Vertreter oder sogar dem geistigen Vater der Moderne: bei Friedrich Nietzsche. Für Jauß ist jedoch Nietzsches noch sehr unkomplizierte Vorstellung vom „Tod des Subjekts“ ein Punkt seiner Kritik, die auf der Erfahrung der Kommunikation aufgebaut wird und zugleich eine andere Auffassung der Fiktionalität bietet:

„Das Fiktionale ist hier kein Kommentar über einen unbewussten Text, sondern selbst einer der möglichen Texte, in dem sich ein an sich selbst nie völlig greifbares Selbst immer wieder neu inszeniert.“¹¹⁷

Die Situation, in der sich der „Tod des Subjekts“ befindet, hat sich somit verändert. Nietzsches These steht auf einer Vorstellung dessen, was Jauß als „unbewussten Text“ bezeichnet. Er weist mit seinen Worten auf die Auffassung hin, die hinter der fiktiven Oberfläche eine wahre Tiefe sucht, den unbewussten Willen,¹¹⁸ und trotz der vermeintlichen Kritik an der Theorie des Subjekts im Bild dieses wenn auch unbewussten Willens immer noch etwas wie Subjektivität postuliert. Trotz der Radikalität von Nietzsches Vorstellung sieht Jauß die einzige Veränderung in der Positionierung des wahren Textes (des Subjekts) in die Region des Unbewussten – daher spricht er also vom unbewussten Text, für den die Texte an der Oberfläche (die faktisch zugänglichen Texte) nur Kommentare bilden.

Jauß baut die Identität der Texte anders auf. Er unterscheidet nicht das Wahre (Richtige, Substantionelle) und das Fiktive (das Abgeleitete, Unwahre), sondern für ihn ist das Fiktionale der Text selbst, in dem sich die Kommunikation mit einem Du (mit dem anderen und mit der Mitwelt) abspielt, und zwar so, dass im Text ein Selbst für dieses Du (oder auch für sich selbst) inszeniert wird. Obwohl so die Vorstellung eines „Todes des Subjekts“ gewahrt wird, erfährt sie eine Modifizierung, die im Modus der Kommunikation im Fiktionalen und Inszenierten die Beziehung zum Leser (zu einem Du, zum anderen) aufbaut.

Zu den Kritiken der Theorie vom „Tod des Subjekts“ gehört auch jene, die bei dieser Theorie eine Depersonalisierung erahnt. Sie warnt vor diesem Prozess, in dem sich das Lebendige, die Eigenartigkeit einer unwiederholbaren Person verlieren würde. Der Umbau

¹¹⁷ Jauß (1989), S. 269

¹¹⁸ „Die Möglichkeit, die Leistungen dieser Fiktion zu ergründen, steht Nietzsche bei seiner Kritik an der Subjektphilosophie, der dieser selbst verhaftet bleibt, noch nicht vor Augen: Fiktionalität erscheint nur als Maske, hinter der sich dem vermeintlich souveränen Subjekt der unbewusste Wille verbirgt.“ – Jauß (1989), S. 268

dieser Theorie bei Jauß zeigt, inwiefern diese Befürchtung überhaupt nicht notwendig mit der Theorie vom „Tod des Subjekts“ zu verbinden ist. Die Kommunikation kann nämlich nur unter den Lebenden verlaufen (auch, wenn einer der Lebenden als Text bezeichnet wird). Und die Inszenierung des Selbst zeigt noch einen wichtigen Aspekt, der auch für die autobiographischen Fragmente von großer Bedeutung ist, nämlich das Spielerische und Experimentelle. Das Spiel und das Experiment töten keine Eigenartigkeit, sondern sind für diese geradezu konstitutiv. Zugleich unterstützen sie die Lebendigkeit des Textes: im Experimentieren und im Spielen lebt der Text, er wird beweglich und immer wieder neu, einzigartig, überraschend.

Die beschriebene Rolle des Lesers, die im Besonderen seit der Frühromantik immer wieder analysiert und spezifiziert wird, erscheint natürlich nicht unbedingt explizit in den literarischen Werken. Gerade in den experimentellen Texten wird sie aber sehr oft betont oder anders thematisiert, wobei es nicht selten auch zum Ironisieren der Rolle des Lesers und zum mystifizierenden Spiel mit dem Leser kommt. Man darf dabei nicht vergessen, dass die Dialogizität des Textes sehr oft auch seine Fragmentarität hervorhebt und dass diese spezifische Stellung des Lesers, die gleich zum Thema des Textes wird, auch eine der wesentlichen Seiten der „Gattung“ Fragment bedeutet. Das Fragment ist nämlich beides: leser-orientiert und selbstreferentiell. Und genauso wie beim Essay und bei den essayistisch ausgerichteten Romanen und Erzählungen ist auch bei den Fragmenten die dialogische Seite stark betont.

Spricht man über das Dialogische bei diesen Gattungen, so geht es zwar in erster Linie um die Kontakte des Textes mit dem Leser - oder in der Sicht der traditionelleren Literaturtheorie um die Kontakte des Autors mit dem Leser -, es geht jedoch auch um die Zwiesprache des Textes mit anderen Texten mit den Mitteln der Intertextualität, der Ironie, Parodie, mit den Zitaten usw.

Die Arten, wie sich der Text an den Leser wendet, sind verschiedene und beanspruchen eine detaillierte Analyse. Erstens darf man nicht vergessen, dass es neben den direkten und expliziten Ansprachen an den Leser auch indirekte oder sogar implizite Mittel gibt, wie man sich an den Lesenden wenden kann. Zu diesen indirekten Mitteln zählen in erster Reihe Ironie, Humor und Witz, die wieder zu den typischen Mitteln auch der aphoristischen Prosa sowie der romantischen Fragmente zählen.

Eine gute Basis für die Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich die Störungen der traditionellen autobiographischen Muster in den in dieser Arbeit behandelten autobiographischen Fragmenten interpretieren lassen und welche Konsequenzen sie für die Lektüre sowie für die Auffassung von der Literatur, der Autobiographie, der Identität etc. haben, bietet die Dissertation von Patrik Garaj an. Ihr Autor versucht, die frühromantischen Beiträge zur Theorie der Kommunikation und zur kommunikativen Praxis ins Gewebe der Kommunikationsauffassungen der Moderne und in die Kommunikationsparadigmen der gegenwärtigen Philosophie und Literaturwissenschaft einzuordnen.

Für Garaj führen die Techniken der frühromantischen Kommunikationspraxis zur Selbstreferentialität der Kommunikation, genauer gesagt, zur Thematisierung der Kommunikation und ihrer Schwierigkeiten im Prozess des Kommunizierens: „Das für die Frühromantik typische ‚Displacement‘ zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass auf Grund der markanten Potenzierung der Mitteilungsebene der Kommunikation zwar die Anschlüsse an die Informationsebene erheblich erschwert werden, dass aber gerade dadurch die Aufmerksamkeit auf die Mitteilung gelenkt wird.“¹¹⁹

Garaj knüpft an diese Ergebnisse der frühromantischen Kommunikationspraxis die moderne und postmoderne Literatur- und Kommunikationstheorie, zu deren Vertretern

¹¹⁹ Garaj (2006), S. 180

zweifelsfrei Maurice Blanchot zählt: „In diesem Zusammenhang lässt sich Maurice Blanchots Auffassung vom Fragment anführen, nach der das Fragment keine „Störung der Kommunikation, sondern ihre Verabsolutisierung“ darstellt.“¹²⁰ Die Selbstreferentialität und Metastasenbildung der Kommunikation gehören so sowohl laut Garaj, wie auch laut Blanchot zum Wesen des Fragments. Das Fragment der Frühromantik lenkt die Sicht des Lesers von der ungreifbaren sachlichen Mitteilung zum Problem des Mitteilens.

„Das Differenzverhältnis zwischen Information und Mitteilung wird umgekehrt, ihre Rollen werden vertauscht. Das zeigt sich darin, dass Fragmente auf der Mitteilungsseite der Kommunikation Restriktionen inszenieren, die das Anschließen erschweren. Zu diesen Restriktionen gehören z.B. die Kürze des Fragments (d.h. es wird nicht entfaltet, was thematisiert wird) und die Absenz der Kontextualisierung (d.h. man wird nicht mit dem Kontext des Mitgeteilten vertraut gemacht).“¹²¹ Es sind gerade die typischen und konstitutiven Eigenschaften des Fragments, namentlich die Kürze und die Dekontextualisierung, die am stärksten die selbstreferierende Lektüre dieser Texte beeinflussen.

Auch in Garajs Argumentation lassen sich einige mangelnde Punkte und Unzulänglichkeiten aufweisen. Er interpretiert die Umkehrung des Form-Inhalt-Verhältnisses in den frühromantischen Texten (in den Fragmenten, wie auch in den längeren Texten, in denen er als das zentrale Thema die Kommunikation, ihre Möglichkeit und die Bedingungen für die Kommunikation identifiziert) als Verweis auf die Unmöglichkeit oder Unwahrscheinlichkeit einer gelungenen Kommunikation. Solche Interpretation, die auf die negative Erfahrung der Kommunikation abzielt, ist zwar durchaus möglich. Sie übersieht jedoch meiner Meinung nach ein anderes Erklärungspotenzial der frühromantischen Texte, das auch im Weiteren die Fragmente der Moderne durchziehen.

¹²⁰ Garaj (2006), S. 187

¹²¹ Garaj (2006), S. 187

In ihnen wird auch an die alte Tradition der Aporien angeknüpft. Die Idee der Aporie kann auch im Felde der Kommunikation angewandt werden. Danach kann man davon ausgehen, dass die Kommunikation zwar sehr erschwert, aber nicht unmöglich (im definitiven und negativen Sinne des Wortes) wird. Wenn die Aporie jene Gebiete bezeichnet, die schwer begehbar sind, wo die Wege fehlen, dann kann man auch sagen, dass die aporetische Kommunikation jene ist, die sich der Unklarheiten, Ungewissheiten, Ambivalenzen bedient.

Muss diese Kommunikation jedoch unmöglich sein? Die Kommunikation entsteht verstärkt gerade da, wo es Unklarheiten gibt. Ich möchte also gegen Garajs Erwägungen behaupten, dass in der Frühromantik - und dem Konzept der Frühromantik folgend auch in der Moderne - durch die von Garaj sehr interessant und präzise beschriebene Kommunikations-Debatte nicht nur die Kommunikation überhaupt in Frage gestellt wird. Es wird nicht nur auf die konstitutiven Mängel der Kommunikation, auf die Nichteindeutigkeit, auf das Verstehen als Ausnahme verwiesen, sondern das Ausnahmedenken selber öffnet die Kommunikation. Das Denken vom Paradox und das Spiel fördern die Kommunikation, die in gesteigerter Weise gerade da entsteht, wo es Unklarheiten, Limiten, Grenzen gibt, in den Situationen des Liminalen, wo es nicht eindeutige und geordnete Welten gibt. An solchen Orten entsteht das Neue, das kommunikativ weiter getrieben wird.

Die Tatsache, dass in den behandelten Texten so oft die Leser angesprochen werden und so die kommunikative Seite der Texte betont wird, bringe ich in Zusammenhang erstens mit den Medien, in denen diese Texte erschienen sind, zweitens mit der Umformung der Stellung des Lesers in der Literatur der Moderne. Die autobiographischen Fragmente finden wir entweder in den Zeitungen und Zeitschriften, oder als Anhang bei den Werkausgaben einzelner Schriftsteller oder in den Ausgaben ihrer Texte aus dem Nachlass.

Die Strategie der Zeitungen und Zeitschriften ist gerade der direkte Kontakt mit dem Leser. Der Leser soll sich mit diesen Medien so fühlen, als ob sie wirklich gerade mit ihm kommunizierten. Wie die Aphorismen in Frankreich bei lässigen Gesprächen in den Literatursalons entstanden sind, so profilieren sich auch die Zeitungen vor allem als Kommunikationsmittel, die direkt die Leser in ihren Diskurs einnehmen. Die Rubriken wie „Leserecke“ usw. bilden einen wesentlichen Teil dieser Medien.

Daneben darf man auch nicht die Marketingstrategien vergessen, die als ihr höchstes Gebot folgende Forderung präsentieren: Die Texte müssen das Interesse der Leser wecken. Die Texte und das Schreiben müssen auf diese Aufforderung entsprechend reagieren. Die Medien und ihre Strategien beeinflussen so entscheidend die Texte, die in ihnen publiziert werden. Die Beziehung der Texte und der Medien muss deswegen detaillierter betrachtet werden.

Mediale Verortung der Fragmente – Text und sein Medium

Einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der hier behandelten Texte üben die Publikationsorgane aus, in denen sie erschienen. Die Medialität und die Veränderung der medialen Situation im 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende spielen eine große Rolle bei der Formung der kurzen Autobiographien. Dass diese Texte entweder unveröffentlicht geblieben sind oder aber gerade in den Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind, wird an einzelnen Textbeispielen zu verfolgen sein.

Wie den statistischen Daten von Jürgen Wilke zu entnehmen ist, veränderte sich die mediale Szene nach der Reichsgründung insofern, als sich neben der immerhin vergrößerten Anzahl von Zeitungen und Zeitschriften vor allem ihre Struktur umformte. Wilke diskutiert neben anderem auch zwei Tendenzen, die gerade für die literarische Welt von Bedeutung waren. Einerseits entstehen nach Wilke um die Jahrhundertwende neue literarisch-

künstlerische Zeitschriften: „Eine neuartige publizistische Erscheinung stellten die um die Jahrhundertwende geschaffenen literarisch-künstlerischen Zeitschriften dar. Kunstzeitschriften hatte es zwar früher schon gegeben, aber moderne Kunst und Kunsthandwerk wurden jetzt wie noch nie zuvor zur Gestaltung von Zeitschriften eingesetzt.“¹²² Mit dieser Aussage ist die Vermehrung der auch literarisch orientierten Zeitschriften und ihre Spezialisierung als Lautsprecher neuer Kunststile betroffen, aber auch ihre Intermedialität, da es in ihnen zur Nebeneinanderstellung von verschiedenen Kunstmedien, etwa der bildenden Kunst und der Literatur, und zu gegenseitiger Beeinflussung kommt.

Andererseits verschiebt sich im Unterschied zu den früheren Zeiten der Akzent bei den Zeitungen und Zeitschriften von den Elitenlesern zu den Massen, die Presse wird zur Massenpresse. Wilke betont vor allem die steigende Anzahl der Illustrierten: „Ein weit größeres Publikum erreichte dagegen [im Unterschied zu den in ihrem Aktionsradius immer noch beschränkten literarischen Zeitschriften – A. M.] noch ein anderer Zeitschriftentyp, der am Ende des 19. Jahrhunderts seinen Aufschwung nahm und die Familienzeitschrift aus ihrer beherrschenden Stellung verdrängte: die aktuelle Illustrierte.“¹²³ Auch in diesem Fall können aus dieser Tendenz neben dem schon angesprochenen Verschieben des Akzentes auf die Massen noch zwei andere wichtige Aspekte abgelesen werden. Einerseits handelt es sich wieder um eine Zeitschriftenart, in der das Wort und das Bild gleichermaßen betont und nebeneinander gestellt werden, andererseits ist durch die Illustrierten die Hauptaufgabe der Presse mehr zur Unterhaltung verschoben. Alle diese Tendenzen finden ihre Antwort in den jeweiligen (autobiographischen) Texten, wie ich noch zu zeigen versuchen werde.

Der Einfluss der Medien wurde, soviel mir bekannt ist, nur in der Feuilleton/Essay-Forschung untersucht: „Spätestens für den Essay um 1900 muss die Öffnung seiner

¹²² Wilke (2000), S. 283

¹²³ Wilke (2000), S. 284

diskursiven Verknüpfung in die unterschiedlichsten Felder der modernen Massenkultur, muss die Dezentrierung der traditionellen Mittelstellung zwischen Wissenschaft, Philosophie und Kunst ebenso wie zwischen individuellem Subjekt und kultureller Öffentlichkeit gesehen werden.“¹²⁴ Die Parallelisierung der Essay-Forschung mit der Untersuchung der autobiographischen Fragmente ist dabei aus mehreren Gründen berechtigt: In beiden Fällen handelt es sich um experimentierende und mit der modernen Genveränderung verbundene Grenzgattungen, die als subjektiv und subjektbezogen gesehen wurden und die starke selbstreferentielle Züge aufweisen. Die Subjektbezogenheit, die in der Moderne auf die In-Frage-Stellung des Subjekts stößt, wird von den medialen Veränderungen betroffen, wie aus dem Zitat von Todorow folgt, laut dem die Massenpresse mit ihren Forderungen das „Subjekt“ beeinflusst, was auch in diesen selbstreferentiellen Texten reflektiert wird: „[...] spätestens im Kontext der Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts zeigt sich der Feuilleton-Essay als Reflexionsmedium des kulturellen common sense, seine Autorschaft als bewegliche Konstellation zwischen personalen und kollektiven Interaktionen.“¹²⁵

Daneben werden auch die Fragmentarität und Kürze an sich von A. Todorow als ein Aspekt genannt, der die mediale Situation (der Verbreitung der Massenpresse) begleitet: „Formen, Strukturen und Inhalte des Essays passen sich hier dem Funktionszusammenhang der tagesaktuellen Massenproduktion an: Kürze, lose Verknüpfung, Fragmentierung, Alltagsorientierung, Heteroglossie journalistischer Soziolekte und kultureller Codes, Dezentrierung des Autorsubjekts in den pluralen Organisationsstrukturen der Mediensituation, Präformierung subjektiver Erfahrung im Netz des mediatisierten Wissens und des vielfältig zirkulierenden öffentlichen Meinungsdenkens und seiner Topiken und

¹²⁴ Todorow (2006), S. 226

¹²⁵ Todorow (2006), S. 226

Symbolkonstruktionen.“¹²⁶ Wie wir sehen, Todorows Essay-Charakteristik kann sehr wohl auf die Gattung des Fragments besonders in seiner modernen Ausprägung angewandt werden.

Neben der Massenpresse binden sich die autobiographischen Fragmente an andere alternative Medien, wie etwa das Kabarett. Auch aus der Beziehung der Autobiographie zum Kabarett als einem der typischen Medien der deutschen literarischen und kulturellen Moderne um 1900 gewinnt man eine Vorstellung über das Verhältnis der Autobiographie und alternativer Medien an der Grenze des Literarischen, oder genauer gesagt, an der Grenze der „hohen“ Literatur. Diesen Kontext werden wir anhand von Karl Valentins Autobiographie im entsprechenden Kapitel diskutieren.

¹²⁶ Todorow (2006), S. 228

Fragment und Jahrhundertwende

Multiple Identitäten – das fragmentarische Ich

„Das Ich wird nicht mehr nur befragt, durchleuchtet und zergliedert, sondern zerstückelt und zuweilen ganz geleugnet.“¹²⁷ So beschreibt Carola Hilmes die Strömungen der modernen europäischen Autobiographie und richtet ihre Aufmerksamkeit auf das Fragmentarische des Ich in den autobiographischen Texten der Moderne. In den vorangehenden Kapiteln habe ich die moderne Autobiographie in ihrer Tendenz zur Fiktionalisierung des Ich (in seiner Identifizierung mit dem Schreiben) und zur Darstellung der Heterogenität des Ich (in seinen verschiedenen Rollen) beschrieben. Auch diese Tendenzen zeugen über das fragmentarische Ich der Moderne und die damit zusammenhängende multiple Identität. Im folgenden Kapitel möchte ich dieses Thema in Hinsicht auf das Fragment und die Theorie des Fragments befragen.

In den zu analysierenden Texten werden wir mehrmals sehen, wie sich das Ich der Autobiographie pluralisiert, wie es sich selbst inszeniert und zwar so, dass es als geleugnet, fiktional, als ein Rollen- oder Maskenspiel präsentiert wird oder als solches zu interpretieren ist: „Die Autobiographie war nie nur Curriculum vitae, einfache Tatsachenwahrheit, sondern zielte auf eine geschlossene Darstellung des Ich in der Rückschau.“¹²⁸

Die Selbstinszenierung des Ich in der Autobiographie verwirklicht sich sehr oft durch die Perspektivierung der Rückschau, durch ihre Setzung unter ein Signum, ein Zeichen, das die Retrospektive ordnet und die dargestellte „Realität“ formt. Dieses Zeichen signalisiert auch die totalisierende Intention der Autobiographie, die zwar nicht den ganzen Lebenslauf eines Ich zusammenfassen kann, jedoch die Möglichkeit der vereinheitlichenden Interpretation durch einen Interpretationsschlüssel simuliert. Die experimentelle Autobiographie in der

¹²⁷ Hilmes (1994), S. 370

¹²⁸ Hilmes (1994), S. 371

Moderne spielt mit dem Interpretationsschlüssel und stellt ihn in Frage. Einerseits begegnen wir in den hier analysierten Autobiographien solchen Texten, die die Techniken zur Totalisierung der Ich-Darstellung benutzen, wenn sie etwa den Weg zum schriftstellerischen Beruf als den Leitfaden für die Interpretation des Lebens ihres Ich wählen. Andererseits zerstückelt die moderne Autobiographie diese totalisierende Vorstellung, wie sie das Ich zerstückelt, und pluralisiert die Interpretationen des eigenen Lebens, oder sogar die Leben des Ich (der Ich) selbst. Als aporetische Antwort auf die Tendenz zur Totalisierung des Selbst lässt sich folgender Satz von Hilmes lesen: „Eine vollständige und endgültige (Auto)Biographie ist undenkbar, denn die Vergangenheit steht nicht ein für allemal fest: Heute sehen wir unser vergangenes Ich anders als morgen.“¹²⁹

Die pluralisierenden Veränderungen des Selbstbildes thematisieren die Autobiographien selber. Georg Kaiser widmet eine ganze Seite seiner Selbstbiographie dem Problem, dass er seine eigene Geschichte auf unendlich viele Weisen erzählen könnte und dass es viele Lebensgeschichten von seiner selbst gibt. Alfred Döblin fordert sich selber auf, die Geschichte des Abschieds seines Vaters von der Familie mehrmals und immer anders zu erzählen. Der radikalsten Diskussion der Multiplizität vom Ich begegnen wir jedoch bei Kurt Tucholsky und in der Vermengung von seinen Ichs in fünf verschiedene Personen mit anderen Stilen, anderen und oft gerade gegensätzlichen Meinungen. Tucholsky erklärt seine Herangehensweise und die Bildung der vier alter egos durch die verlagspolitischen Gründe. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Verlagspolitik einer Zeitschrift, die die Vermengung der Autoren erfordert, die Motivierung zur Multiplizität des Ich auch in den autobiographischen Texten von Tucholsky nicht erschöpft. Ich sehe sie mehr in der Reaktion auf das moderne Schock der Multiplizität, die von Schulz-Buschhaus beschrieben wurde¹³⁰.

¹²⁹ Hilmes (2000), S. 17

¹³⁰ mehr zu diesem Thema – s. das Kapitel zu Kurt Tucholsky

Wie ist der Zusammenhang der multiplen Identität mit dem Thema der autobiographischen Fragmente? Alain Montandon erinnert an die Multiplizität der Identitäten, die zu den Fragmenten schon seit den französischen Moralisten des 18. Jahrhunderts gehört: „On découvre déjà dans les *Caractères* de La Bruyère un écrivain hanté par la perte de l'unité, la vision d'un monde éclaté en de multiples identités, und monde fragmenté par essence et dont la forme même de son œuvre témoigne.“¹³¹

Aus der zitierten Passage ist der Zusammenhang des Fragmentarischen und der fragmentarischen Weltwahrnehmung mit der Multiplizität der Identitäten evident. Dieser Zusammenhang findet seinen entsprechenden Ausdruck in der Form des Fragments (oder des mit ihm verwandten Aphorismus). So wie die Identitäten multipliziert werden, so spiegeln sich in den Fragmenten auch multiple Welterfahrungen, die zugleich produktiv für die Vermengung durch die Interpretationen sind.

Die Fragmente / Aphorismen gehören in die Welt der französischen Salons und der ungebundenen und auf witzartige Pointen ausgerichteten Konversation. Sie sind also keiner totalisierenden Welt Darstellung verpflichtet. Das Kommunikationsprinzip der französischen Salons beeinflusst die Einheit, genauer gesagt die Uneinheitlichkeit der Aphorismen. In den Aphorismen-Sammlungen geht es um kein homogenes Weltbild, sondern um verschiedene Meinungen verschiedener Persönlichkeiten. Noch klarer wird diese Tendenz in den Fragment-Sammlungen der Frühromantiker, in denen anonym Aphorismen unterschiedlicher Autoren erscheinen. Wir können im Sinne der Frühromantiker von einem multiplen Autor dieser im Symphilosophieren entstandenen Fragmente sprechen.

Um diese Erwägungen zusammenzufassen: die Multiplizität an der Seite des Autors steht bei den Aphorismen / Fragmenten schon seit den französischen Moralisten des 18. Jahrhunderts. In der Funktion des Autors können multiple Identitäten zusammengestellt und

¹³¹ Montandon (1999), S. 3

ausgedrückt sein. Die autobiographischen Fragmente etwa von Döblin oder Tucholsky, in denen verschiedene Persönlichkeiten sprechen und diverse Selbstdarstellungen eines Ich präsentieren, kann somit wiederum im Kontext der Tradition des Fragments gesehen werden.

Die Beschreibung der multiplen, bzw. fragmentarischen Identität in der Moderne findet man auch bei anderen Autoren. Serafima Roll widmet sich der Beziehung der Moderne und des Schreibens am Beispiel der Selbstdarstellung, bzw. ihrer Unmöglichkeit. Sie stellt folgende Sichtweise seiner Ich-Geschichte bei Breton fest: „Breton’s desire to transgress the classical notion of representation of the self is evident. [...] he insists that any coherent and totalizing picture of the subject would only distort his being; hence his insistence on writing a fragmentary portrait, a book “left ajar, like doors” (p. 17). Moreover, he feels that a clear cut delineation of the self is a purely fictitious enterprise [...] Instead, he suggests rendering the facts or episodes of one’s life by presenting them as events left to the “chance arrangements” (p. 17), thus escaping at least temporarily the writer’s controlling power of narration. The selection of these facts would be based not on the intellectual understanding of their significance but on the unexplicable characteristics of surprise [...]“¹³²

Nicht nur zeigt sich in Bretons Methode die Fragmentarität des Ich und die Notwendigkeit und zugleich Unmöglichkeit einer richtigen Wahl aus der Menge der Tatsachen. Die Methode, die Breton anwendet, weist eine markante Ähnlichkeit mit den Techniken der Fragmente. Die freie Kombinatorik, die Kraft des Augenblicks und die überraschende Pointe - das alles sind Charakteristika des Fragments und des Witzes. Für Breton sind es Merkmale seiner Methode der Ich-Darstellung / der Selbstinszenierung. Die Ich-Darstellung entdeckt ein multiples Ich, denn weder die Auswahl, noch die daraus

¹³² Roll (1995), S. 231f

folgende Überraschung (die Pointe des Witzes) sind begrenzt. Sie lassen mehrere Ich-Geschichten und Ich-Deutungen zu.

Bei Roll sehen wir einen weiteren Beleg für die Zusammenstellung von Fragment und der modernen Subjekt-, sowie Textinfragestellung, die mit dem Zerfall des Selbstbewusstseins des Autors und des Ich zusammenhängen. Breton nähert sich in Rolls Interpretation der Technik des automatischen Schreibens und steht daher weit von den experimentierenden Autoren meiner Auswahl entfernt. Für das Thema der Selbstinszenierung in den autobiographischen Fragmenten der Moderne ist jedoch vor allem wichtig, dass er das Ich (das Subjekt) als inkohärent (multiple) und fragmentarisch darstellt, wobei er zugleich die Unmöglichkeit des Erzählers thematisiert, über sein Schreiben völlig autonom zu verfügen. Der Erzähler kann dabei – und somit möchte ich die Breton-Interpretation von Roll verlassen und das Thema noch anders erweitern – in seiner Verfügungskraft über sein Schreiben von verschiedenen Hindernissen verfolgt sein: von den Regeln des Genres, den medialen Bedingungen bis zu der Interpretationsfreiheit des Lesers, über die er keine Macht ausüben kann. Die Selberlebenserzählung wird durch das Multiplizieren des Ich notwendig ungeschlossen, fragmentarisch, durch Selektion, Interpretation und Rezeption im Akt der Textkommunikation weiteren Möglichkeiten der (Selbst)Deutung offen.

Es kann darüber diskutiert werden, inwiefern die Fragmentarität und Multiplizität des Ich mit seiner Fiktionalität zusammenhängt. Bietet das Diskutieren der Fragmente eine neue oder inspirierende Sicht des Problems des Ich in den modernen Autobiographien an? Bringt sie dem Genre, das mit der Thematisierung der Fiktionalität gerade deswegen verbunden ist, weil sich in ihm notwendig die Problematik der Unterscheidung zwischen der Fiktionalität und der Nichtfiktionalität spiegelt, etwas bei? Für meine Herangehensweise, die auf die Lesersicht fokussiert ist, bildet die Problematik der Fiktionalität keinen wesentlichen Punkt der

Analysen. Die Selbstdarstellung des Ich bewegt sich von der Leserposition gelesen an der Grenze der Fiktionalität und der Nichtfiktionalität und gehört in Wirklichkeit zu keinem dieser Bereiche – und das gerade deswegen, weil ihre Trennung nicht essenziell ist, sondern nur in der Interpretation des jeweiligen Lesers vollbracht wird.

Auch wenn ich diesem theoretisch angelegten Faden nicht weiter folgen will, möchte ich an dieser Stelle eine Andeutung des Zusammenhanges der Fiktionalität und der Fragmentarität anbieten, die sich im Rahmen der dekonstruktivistischen Lektüre von Michael Sprinker anbietet. Seinen Artikel über die Fiktionen des Selbst (*Fictions of the Self*) eröffnet Sprinker mit der Analyse von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* und präsentiert die Fragmentarität der Person im Pynchons Text. Wir können vorläufig davon absehen, dass es sich nicht um einen autobiographischen Text handelt und dass Pynchon viel später in die Literaturgeschichte eintritt, als die Autoren, die primär ins Interessenfeld dieser Arbeit gehören. Sprinkers Kommentar von diesem Roman bietet interessante Ideen für die Diskussion über die modernen Autobiographien an. Sehr inspirierend kann dabei sein, dass Sprinker die Fragmentarität des Ich immer wieder zum Problem des Fiktiven und Fiktionalen überführt.

„Near the end of *Gravity's Rainbow*, it is reported that the supposed hero of the book, Tyrone Slothrop, appears to have been dispersed by some inexplicable means into countless fragments throughout postwar Europe.“¹³³

Es wird über die Fragmentarität des Ich gesprochen. Diese Fragmentarität muss aber nicht unbedingt nur die Unabgeschlossenheit einer Person bedeuten, sondern kann auch als Spaltung eines Ichs in unzählige kleinere Stücke begriffen werden, von denen jeder die ursprüngliche Person zugleich in ihrer Ganzheit (ihrer vollen Anwesenheit) und ihrer Stückartigkeit (ihrer wesentlichen Abwesenheit und Unvollkommenheit) vorstellen. Die

¹³³ Sprinker (1980), S. 321

Person kann nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zerstreut sein. Der Grund dieser Fragmentierung liegt im Verborgenen und kann wohl nicht erklärt werden – es lässt sich eine Parallele zu Derridas Beschreibung vom mystischen Grund des Gesetzes ziehen.

Auch wenn Sprinker vom Pynchons Text ausgeht, beschäftigt er sich weiter mit dem Autor- und Subjekt-Bild in der Moderne und mit den Autobiographien von Giambattista Vico, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud. In der Diskussion ihrer autobiographischen Texte entfernt er sich der ursprünglichen Thematik der Fragmentarität und widmet sich vielmehr der Frage nach dem Subjekt (Autor) und der Feststellung seiner Fiktionalität, die sich auf verschiedene Weise äußert: in der Ableitung des Subjekts aus der Differenz von den Werken anderer Autoren bei Vico, in der Pseudonymierung der Identitäten bei Kierkegaard, in der absoluten Negation des Subjekts als Autors eines Textes bei Nietzsche oder in der Identifizierung der eigenen Autobiographie mit der psychoanalytischen Theorie und ihrer Gründung bei Freud.

Die Fortsetzung von Sprinkers Artikel führt in weitere Bereiche der Subjekt-Frage in der modernen Autobiographie. Seine Konzentration auf die wichtigsten Wegweiser der Moderne öffnet den Raum für die Gedanken von Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud, die die Multiplizierung des Ich im Sinne von Fiktionalisierung und Multiperspektivierung des Ich andeuten.

„Nietzsche nennt das Ich in der Götzendämmerung eine Grundfiktion, und Mach deklariert: Das Ich ist unrettbar. Bei Freud wird das Ich in unterschiedliche Instanzen aufgespaltet.“¹³⁴ Hilmes beschäftigt sich mit mehreren Themen der modernen Autobiographie, unter denen die Multiplizität des Ich und seine Dezentrierung eine wichtige Rolle spielen. So wie Sprinker erinnert sie an die Fiktionalität des Ich, die in der Moderne vor allem durch das Werk von Friedrich Nietzsche und Ernst Mach inspiriert war. Obwohl es

¹³⁴ Hilmes (1994), S. 371

unter den Wissenschaftlern gerade für die Theorien von Mach mehrere Bedenken gibt, ob seine Inspirierungskraft nicht eher aus einem Missverstehen seiner Gedanken folgt, das durch ihre extreme Dunkelheit und fehlende Eindeutigkeit verursacht wurde¹³⁵, kann man keineswegs leugnen, dass die Zitate oder Paraphrasen von Mach am Ausgang vieler moderner Autobiographien und Autobiographietheorien stehen. Dem Problem der Selbstbetrachtung, das Ernst Mach ausgearbeitet hat, wird das nächste Kapitel gewidmet.

¹³⁵ Fliedl erinnert daran, dass schon Robert Musil in seiner Dissertation Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs im Jahre 1908 auf das Problem der Interpretation Machs Gedanken gestoßen ist: „Dabei hat Musil schon in seiner Einleitung unverhohlene Skepsis geäußert und angemerkt, dass Machs erkenntnistheoretische Axiome in den meisten Fällen ‘das gewissermaßen verantwortungslose Leben des Aphorismus leben’.“ Fliedl (2000), S. 177

Wahrnehmung der Welt und des Ich

Die Entstehung der Fragmente in der Literatur um 1800 und um 1900 kann aus zwei unterschiedlichen Gebieten motiviert sein. In der Frühromantik wurde die Gedankenwelt im Hintergrund der literarischen Tätigkeit vor allem von jenen philosophischen Konzeptionen getragen, die auf Kant und seine Auffassung der menschlichen Erkenntnis anknüpfen. Sie hing mit der Kluft in der Subjekt-Objekt-Beziehung und der krassen Differenz zwischen dem „Ding an sich“ und dem „Ding für uns“ zusammen und begleitete die Versuche um eine Gestaltung der Totalität in der fragmentierten oder als fragmentierte erkannten Welt.

Um 1900 besteht auch diese noetische Motivierung, sie ist aber mit anderen Differenzen und Störungen der Erkenntnis verbunden. Im Zusammenhang mit dem Problem der Autobiographie treten in den Vordergrund zwei Linien der Tendenz zum Fragment und zur Darstellung der Welt (des Ich, des Lebens etc.) als Fragment. Einerseits kann vom Hauptthema der Literatur um die Jahrhundertwende gesprochen werden, nämlich von der Problematik der Sprache und der (Möglichkeit der) sprachlichen Darstellung. Andererseits können wir auf solche wissenschaftliche Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre Schwierigkeiten hinweisen, die die Betrachter-Positionen analysieren und somit die Aufmerksamkeit zur Problematik des betrachtenden „Subjekts“ lenken. Diese Ausrichtungen sind vor allem mit einem der einflussreichsten Wissenschaftlern der Zeit konnotiert - mit Ernst Mach. Für beide diese Linien ist kennzeichnend, dass sie mit der Erfahrung des Fragmentarischen in der Erkenntnis und der Darstellung konfrontiert sind. In diesem Kapitel werde ich mich der Frage nach dem „Subjekt“, dem autobiographischen *αυτό* widmen, im folgenden Kapitel der Sprachkrise.

Es zählt zu den Paradigmen der Moderne-Forschung, dass Ernst Mach einer der geistigen Väter der klassischen Moderne, besonders der Wiener Literatur der Jahrhundertwende sei,

und zwar vor allem mit seiner Infragestellung des Ich, genauer gesagt der Ich-Reflexion und daher auch der Ich-Darstellung. Im Essay *Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen* von Konstanze Fliedl¹³⁶ wird diese Feststellung jedoch bezweifelt: Fliedl macht darauf aufmerksam, dass Mach manche seiner Ideen erst nach den wichtigsten Werken seiner angeblichen Nachfolger veröffentlicht hat. Seine Texte seien außerdem so aphoristisch und in sich selbst widerspruchsvoll, dass sie kaum als eine konsistente Theorie mit klaren und distinkten Einnahmen zu bezeichnen sind – Fliedl knüpft an eine Auswertung von Machs Schriften an, die sich schon bei Robert Musil vorfindet¹³⁷.

Diese Behauptungen von Fliedl sind in mancher Hinsicht sehr problematisch. Die aphoristische Tendenz in Machs Werken würde seinen Einfluss nur dann unmöglich machen, wenn man den Einfluss als eine absichtliche und im absoluten Einklang mit der Absicht des Urhebers realisierte Wirkung eines Menschen auf seine Nachkömmlinge verstehen würde. Die Nachwirkung Ernst Machs, die zum Teil vielleicht auf Über- oder sogar Fehlinterpretation basiert, muss deswegen nicht angezweifelt werden. Gerade die Unklarheit und das Aphoristische selbst waren für die Literatur der Moderne inspirierend, und zwar in einem sehr entscheidenden Maße. Für den Einfluss der Werke von Ernst Mach ist dabei nicht ein notwendig richtiges Verständnis seiner Texte entscheidend, sondern eine allgemeinere Übereinstimmung auf der Interpretation, die es um die Jahrhundertwende offensichtlich gab. Die aphoristische Darstellung seiner Ideen steht im Einklang mit dieser geteilten Interpretation von Machs Ich-Reflexion.

Nichtsdestoweniger, Fliedl beschäftigt sich mit den Gedanken von Ernst Mach und ihren Parallelen in der Literatur der klassischen Wiener Moderne. Fliedl paraphrasiert Ernst Mach, indem sie zusammenfasst, „[...] dass das Ich, sogar und gerade, ‘wie ich es sehe’, nur aus einem Bündel [...] Sinneselemente besteht. Das Ich also ist eine Aussicht, noch dazu ins

¹³⁶ Fliedl (2000)

¹³⁷ vgl. Fliedl (2000), S. 177

Grüne, aber keine Substanz, kein Kopf („das Ich ist unrettbar“).¹³⁸ Fliedl spricht dabei über ein interessantes Motiv aus Machs *Analyse der Empfindungen*, ohne es in den ursprünglichen bildhaften Zusammenhang einzuführen: über die Kopfllosigkeit des Ich, das sich selber immer nur ohne den Kopf betrachten kann¹³⁹.

Die Kopfllosigkeit des Ich in seiner Selbstbetrachtung stellt metaphorisch die Unmöglichkeit von Setzung eines beständigen Zentrums für die Wahrnehmung der Welt durch ein Ich dar: „Sowohl das Ich als auch den Körper bestimmt Mach in dieser Logik als bloße „Notbehelfe, zur vorläufigen Orientierung und für bestimmte praktische Zwecke, denen keine eigene Realität, geschweige denn eine letztbegründende Funktion zukommt.“¹⁴⁰ Das Ich erscheint nunmehr fragmentarisch und unfähig ein totalitäres und totalisierendes Bild der Welt zu vermitteln. Ernst Mach wendet sich so „gegen den Totalitätsanspruch der philosophischen Systeme auf Wahrheit“¹⁴¹, womit die idealistische Philosophie und ihr transzendentes Denken gemeint sind. Gegen das auf Subjekt basierte Wissen stellt Mach ein anderes Bild: „[...] gegen die absolute Beständigkeit des Ich setzt er eine relative, die permanenter Veränderung unterworfen ist“.¹⁴² Mit seinem Umdenken des Ich öffnet Mach die Bahn dem Fragment-Denken, die nicht nur auf die Erkenntnis, sondern gerade eben auf den erkennenden „Subjekt“ bezogen wird.

Das Bild des kopfllosen Ich steht im Zentrum des Artikels von Bernd Hüppauf¹⁴³ über den Einfluss der Theorie von Ernst Mach auf die Arbeiten von Döblin und Musil. Noch mehr als Fliedl konzertiert sich Hüppauf auf zwei von Mach beeinflusste Felder im Gebiet der Vorstellung vom Ich, die aus verständlichen Gründen für die Autobiographieforschung Interesse erwecken. Einerseits beeinflusst Mach die Selbstreflexion und die

¹³⁸ Fliedl (2000), S. 173f

¹³⁹ s. Mach (1922), S. 15

¹⁴⁰ Günter (1996), S. 42

¹⁴¹ Günter (1996), S. 41

¹⁴² Günter (1996), S. 41

¹⁴³ Hüppauf (1996)

Selbstwahrnehmung mit der angedeuteten und in einer fast anekdotischen Form tradierten Feststellung, dass sich das Ich immer nur kopflos wahrnimmt. Andererseits steht auch die sprachliche und bildliche Darstellung des Ich, also seine Selbst(re)präsentation unter dem Einfluss von Machs Ideen oder zumindest in einer Parallele zu diesen. Im Zusammenhang mit der von Fliedl beschriebenen Art der Selbstwahrnehmung im Spiegel können wir bei dem zweiten Punkt gerecht von der Selbstinszenierung sprechen. Konstanze Fliedl zitiert Blochs Worte aus seinem *Selbstporträt ohne Spiegel* über die durch das Denken von Ernst Mach beeinflusste Selbstwahrnehmung: „Erst recht sieht sich keiner so, wie ihn die anderen kennen. Auch nicht im Spiegel, obwohl jeder weiß, dass sein Äußeres hier zurückblickt. Sobald dies Wissen wegfällt, geschieht die sonderbare Verwirrung, bei Eitlen wie bei den wenigen, die es nicht sind. Mach berichtet einmal von diesem Erlebnis: er nimmt in einem Hotelwagen Platz, auf der vorderen Bank tut ein Gast das gleiche, erster Eindruck: was steigt für ein herabgekommener Landschulmeister ein? – es war aber Mach selber im Spiegel.“¹⁴⁴

In den Textbeispielen, mit denen ich mich weiter beschäftigen werde, begegnen wir einerseits ähnlichen verfremdenden Selbstwahrnehmungen, die oft in spielerische Selbstinszenierungen resultieren. Das Motiv des Spiegels spielt dabei eine wichtige Rolle. Es kann am Beispiel des Textanfangs von Jakob Wassermanns kurzer Autobiographie demonstriert werden: „Selbstbetrachtung: Man steht vor einem Spiegel, und ein fremder Mensch schaut einen an. Er sagt: erkennst du dich denn? schließlich träumst du dich ja nur. Jeder Versuch, sich selbst zu sehen, scheitert an der Unabänderlichkeit des Ichseins, und jeder Versuch, sich selbst zu erkennen, an der Ungewissheit des Selbstseins.“¹⁴⁵ Der Spiegel vertritt das verfremdende Gefühl der Selbstwahrnehmung in der Moderne. Wassermann formuliert

¹⁴⁴ zitiert aus Fliedl (2000), S. 173

¹⁴⁵ Wassermann (1950), S. 32

noch weiter die Unmöglichkeit des Selbstbildes: „Ich beobachte mich auch selbst nicht, das ist mir nicht gegeben, ich erfahre mich nur.“¹⁴⁶

Thomas Kleinspehn versteht im Zusammenhang mit den Untersuchungen zum Körper und zur Nacktheit in der (Post-)Moderne den Spiegel als ein Phänomen der Moderne, als ein Merkmal des Narzissmus und zugleich der Suche nach dem Bild und nach dem Ich und als das Symbol der (Selbst-)Inszenierung. Der Spiegel ist somit für die Moderne mit mehreren Bedeutungs- und Konnotationsschichten beladen. Kleinspehn, der psychoanalytisch orientiert ist, fasst zusammen: „Im Prozess der Zivilisation [...] ist die Sucht nach dem eigenen Bild groß, aber [...] nur auf Kosten psychischer Verdrängungen zu erhaschen [...] Deshalb wohl auch stoßen die in der Literatur dargestellten Menschen auf der Suche nach ihrem Ich eher zufällig auf die nunmehr privat gewordenen Spiegel und scheinen darüber meist erstaunt. Dabei haben sie nur wenig Gelegenheit zu klären, wen sie sehen: sich selbst oder ihr eigenes geschaffenes Bild, die permanente Inszenierung, das Theater?“¹⁴⁷ Weiter formuliert er: „Während traditionelle Gesellschaften noch ein Bild vom Innen entwickeln, das in der sozialen Realität verortet ist und eine eigene Geschichte hat, ist der Blick in den Spiegel eine statische Momentaufnahme. Nicht zuletzt in dieser vergesellschafteten Form der Selbstwahrnehmung liegt u. A. die Krise des Subjekts der Moderne begründet.“¹⁴⁸

Die Betrachtung, die beispielsweise bei Kleinspehn auf den Körper gerichtet ist, erbringt in der Moderne noch ein anderes Ergebnis für die Ich-Darstellung. In ihr spiegelt sich laut Mary Ann Caws die Fragmentarität des Ich. Sie beschreibt sie folgendermaßen: „[...] modernism develops, as one of its leading presentational characteristics, gestures which designate the self as fragmented but moving toward the holistic. If they seem inordinately self-conscious, that very buildup of consciousness energizes both the presentation and the

¹⁴⁶ Wassermann (1950), S. 33

¹⁴⁷ Kleinspehn (1993), S. 271

¹⁴⁸ Kleinspehn (1993), S. 278

practice of modernism. The practice refers back to mannerism, where individual parts of the body served as emblems for the whole, where the conscious self-designation of parts as of whole occasions a particularly pointed pointing gesture.“¹⁴⁹

Nach der Aufführung von einigen Textproben fragt sie weiter: „Why not, for instance, describe the whole body? The iconization of one single part is a refusal of the corpus, seen entire as much as the classic picture of the surrealist in the forest, refusing to open their eyes upon the naked woman’s body, refuses to see what it is in principle about.“¹⁵⁰

Caws erweitert die Multiplizität oder Fragmentarität des Ich in der Moderne um den fragmentarischen (und dadurch auch multiplizierten) Körper. Die fragmentarische Selbstbetrachtung am Beispiel des Körpers nähert sich der Theorie Ernst Machs, für den die fragmentarische Selbstbetrachtung des kopflosen Ich metaphorisch auf die Fragmentierung des Ich schlechthin verweist. Caws postuliert zugleich die Tendenz der Moderne, im Fragment das Totale zu vertreten. Ihre Charakterisierung der Beziehung vom Fragment und Totalität nähert sich den romantischen Fragment-Theorien, wobei jedoch Caws selber den Totalitätsanspruch des Fragments und des fragmentierten Körpers am Beispiel der darstellenden Kunst demonstriert. Entscheidend ist jedoch ihr Parallelisieren des Fragments als Form mit der fragmentierten Wirklichkeit des menschlichen Körpers und die ihnen gemeinsame holistische Tendenz, die reflektiert, aber nicht anders als aporetisch realisiert wird.

Von Machs Gedanken soll noch mal die Verbildlichung seiner Ich-Theorien in Betracht gezogen werden. Mach beschreibt die Sicht seiner selbst. Wie sieht sich ein Mensch? Das Bild, das vor seinen Augen entsteht, falls kein Spiegel benutzt wird, ist ein Bild des kopflosen Menschen. Der Mensch kann sich selber in der Realität nicht anders als ohne Kopf sehen.

¹⁴⁹ Caws (1986), S. 238

¹⁵⁰ Caws (1986), S. 243

Schon hier beginnt die Fragmentarität des Ich. Und aus diesem einfachen und trotzdem einprägenden Bild kann man die Theorie des Subjekt-Verlustes nachvollziehen. Das Ich, wie aus Machs Ich-Bild folgt, kann nur entweder als Spiegelbild oder in seiner Fragmentarität gesehen werden. Da wir aber irgendwie wissen, dass wir doch einen Kopf besitzen, da wir auch wissen, dass das Bild im Spiegel nur unsere Repräsentation und nicht wir selber sind, sind wir nicht nur im Stande unser „wirkliches“ Ich zu (re-)konstruieren (inszenieren), sondern wir sind dazu in unserem natürlichen Zustand getrieben. „Das moderne Selbstbild ist weit entfernt von einer photorealistischen Wiedergabe. Als naturgetreues Abbild kann es nicht mehr gelingen, sondern ist nunmehr vorläufiger Versuch, Skizze, Fragment.“¹⁵¹

Von der modernen Autobiographie führt eine klare Verbindung zu den Fragmenten. Sie ist nicht nur im Stande ein allumfassendes Selbstcharakteristikum abzugeben, sondern sie stellt auch keinen Anspruch in diesem Sinne. Der Versuch, der für die Autobiographie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer typischer ist, ist nicht als ein Streben nach der universellen Gültigkeit des Selbstbildes, sondern als ein Experiment, das mit der Vorläufigkeit und Fragmentarität des Ichs eine Vorläufigkeit, Skizzenhaftigkeit und Fragmentarität der Autobiographie selber verknüpft.

In einem anderen Thema, das Hilmes anspricht, öffnet sich in der Moderne der Weg zur Postmoderne. Die Infragestellung des Zentrums und die Multiperspektivität des Ich sind bezeichnend sowohl für die experimentellen Autobiographien der Moderne, wie auch für die Selbstdarstellungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. „[...] Die Autobiographie verliert ihr Zentrum und wird multiperspektivisch. Das Ich bekommt viele Gesichter und ist so nicht mehr eindeutig identifizierbar, sondern nur noch ein Ensemble unterschiedlicher Rollen. Der

¹⁵¹ Hilmes (1994), S. 371

„wahre“ Kern enthüllt sich nie. Tiefes Erschrecken beim Verdacht, dass hinter all den Masken nichts steckt.“¹⁵²

Neben der Selbstbetrachtung im Spiegel experimentieren die Autoren der klassischen Moderne mit einer umgekehrten Selbstwahrnehmung und –Darstellung, in dem sie sich als-ob von Distanz und durch die Augen der Anderen betrachten. Solcher Technik ist der kurze autobiographische Text von Morgenstern in jener Szene verpflichtet, wo der autobiographische Subjekt die Straßenpassanten betrachtet und seine Position mit ihnen selber wechselt und so sich selber durch ihre Augen anschaut. Eine ähnliche Tendenz kann auch in den distanzierten Selbstbetrachtungen etwa von Alfred Döblin gesehen werden, der sein schriftstellerisches und sein ärztliches Ich aus der Perspektive des anderen Ich zu betrachten versucht. In deren Versuchen wird die Multiperspektivität und Dezentrierung des Selbstbildes praktisch ausgeführt.

Auch die Dezentrierung des Ich und die Multiperspektivierung findet ihre adäquate bildliche Darstellung im kopflosen Ich von Ernst Mach. Die Erschütterungen der „Subjekt“-Position beginnen jedoch schon in der frühen Neuzeit: „Die frühe Neuzeit löst eine Erschütterung des Ordnungsgefüges aus, die sich unmittelbar an der Grenzproblematik ablesen lässt. Für die Ordnung der Dinge, deren Fundamente bröckeln, gilt mehr und mehr, dass Grenzlinien gezogen, nicht einfach gefunden werden. Es kommt zu Einschnitten, die auch anders ausfallen könnten und in diesem Sinne als kontingent gelten. Ordnungen entpuppen sich als bewegliche Ordnungsraster [...]“¹⁵³

Waldenfels konzentriert sich auf die Ordnungsfunktionen des Subjekts, die jedoch bei der Dezentrierung seiner Rolle nicht mehr erfüllen kann. Parallel zu dem Zerfall des durch das Subjekt organisierten Weltbildes zerfällt das Subjekt selber: „Die neuzeitliche Erschütterung des Ordnungsgefüges berührt aber nicht nur die Ordnung der Dinge, sondern ebenso sehr das

¹⁵² Hilmes (1994), S. 371

¹⁵³ Waldenfels (1999), S. 193

>Subjekt<, jene neuzeitliche Figur, die als Ordner in das Geschehen eingreift.“¹⁵⁴ Durch den Verlust des Organisationszentrums der Erkenntnis zerfällt auch ihre Basis und wird, wie es Mach für die Selbsterkenntnis und das Ich selber postuliert, durch die Destabilisierung der anscheinend beständigen Basis verflüssigt und permanenter Veränderung unterordnet. „Wie aber lässt sich eine Autobiographie schreiben, wenn Selbsterkenntnis ebenso vorläufig ist wie Welterkenntnis?“¹⁵⁵

Die Frage könnte auch anders lauten: kann man seit der Moderne noch Romane schreiben? Solche Frage würde aber vieles von der Literaturgeschichte ignorieren. Sind denn nicht Romane in der Zeit der Romantik entstanden, also in der Epoche, die philosophisch auf der Unmöglichkeit der Erkenntnis der ganzen Welt, auf der Spaltung zwischen dem Ding an sich und dem Ding für uns, auf dem veränderten Weltbild Kants steht? Konsequenterweise kann man eine ähnliche Gedankenkette zur Frage nach der Möglichkeit der modernen Autobiographien in Frage stellen. Die Vorläufigkeit, wesentliche Fragmentarität und Offenheit des Selbstbildes macht die Autobiographie nicht unmöglich, sondern stellt sie vor neue Herangehensweisen und öffnet ihr einen Raum für solche Experimente, die das veränderte Selbstbild wiedergeben. Ein solches Experimentieren mit der Autobiographie ergeben die autobiographischen Fragmente.

Fragment und Sprachkrise

Mit verschiedenen Erscheinungen der Fragmente in der Moderne beschäftigte sich Rolf Bäume in seinem Aufsatz über die fragmentarische Wirklichkeitserfahrung um die Jahrhundertwende¹⁵⁶. Neben anderem zitiert er Hofmannsthals Gedanken, in denen das Fragmentarische im Zusammenhang mit der Sprachkrise und der Problematik der

¹⁵⁴ Waldenfels (1999), S. 194

¹⁵⁵ Hilmes (1994), S. 371

¹⁵⁶ Bäume (1999)

Autobiographie, bzw. der Biographie thematisiert wird: „In den Aufzeichnungen aus dem Nachlass schreibt Hofmannsthal 1891 von der: „Pflicht sich zu beschränken, im Schaffen und Denken mit dem Fragmentarischen sich zu begnügen“. Denn „jedes Gewordene, Feste ist eine Lüge“, während das „Halbe, Fragmentarische [...] eigentlich menschliches Gebiet“ sei. „Das vollendete ist tot“ heißt es in Hofmannsthals Aufsatz zur „Mozart-Zentenarfeier“ von 1891 und doch hält er an dem Versuch fest, fragmentarisch erfahrenes Leben in Form zu überführen.“¹⁵⁷

Die Fragmentarität des Subjekts und der Erkenntnis ist mit der literarischen Moderne und ihren Subjekt- und Erkenntnis-Vorstellungen verbunden und nicht nur der Postmoderne zuzuschreiben¹⁵⁸. Die Subjekt-Vorstellung, für die das Subjekt keine statische Gegebenheit, sondern wandelbar und immer sich bewegend ist, basiert im großen Teil an den Subjekttheorien Ernst Machs oder zumindest an den (Fehl-)Interpretation der Werke dieses Philosophen. So wurde z.B. Hugo von Hofmannsthal von Machs Gedanken beeinflusst und zu seiner Auffassung eines instabilen, sich immer wieder verwandelnden Ich in anderen von seinen frühen Aufzeichnungen: „Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus, weil jeder unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. [...] Mein Ich von gestern geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes. [...] Wir sind mit unsrem Ich von Vor-zehn-Jahren nicht näher, unmittelbarer eins als mit dem Leib unserer Mutter.“¹⁵⁹

Die zweite Tendenz der Literatur um die Jahrhundertwende zur Verwendung der Formen des Fragments oder des Aphorismus folgt jedoch aus der Sprachkrise und der Sprachkritik. Die literarische Moderne ist sich des metaphorischen Charakters der Sprache bewusst und

¹⁵⁷ Bäumer (1999), S. 63f

¹⁵⁸ vgl. Anderson (2001), S. 6: „Poststructuralism, in particular, by positing language or discourse as both preceding and exceeding the subject, deposed the author from his or her central place as the source of meaning and undermined the unified subject of autobiography.“

¹⁵⁹ Hoffmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929, Fischer, Frankfurt am Main, S. 333 bis 376, zitiert aus: Fliedl (2000), S. 177

verbindet mit ihm die Unfähigkeit der Sprache, die Wirklichkeit adäquat darzustellen. Repräsentativ für die sprachkritischen Äußerungen der Zeit stehen der Text von Hugo von Hofmannsthal, der als „Ein Brief“ oder Brief an Lord Chandos bekannt, die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins oder die Kritik der Sprache von Fritz Mauthner.

Um den Zusammenhang des Fragments mit der Sprachkrise zu zeigen, möchte ich vom letztgenannten ausgehen: „Mauthner conceives of language as a fundamentally metaphorical, and thus „mendacious,“ phenomenon. [...] language cannot express “truth,” which, for Mauthner, can only consist in the perfect identity of language with the objective reality [...] Though himself employing systematic exposition, Mauthner praises forms of unsystematic, fragmentary expression as the conceivable promoters of human knowledge. He regards it as the „Gipfel der Skepsis [...], dass es nämlich in der Geschichte des Menschengesistes immer nur sichere Beobachtungen, Aperçus gebe, nicht aber Gesetze, Urteile, Sätze“ (KdS, I, 136)“¹⁶⁰

Aus der zitierten Passage von Fritz Mauthner ist der Zusammenhang der Sprachkrise mit den aphoristischen und den fragmentarischen Formen evident. Die Reflexion der Unfähigkeit der Sprache die Wirklichkeit adäquat wiederzugeben führt nicht zur Ablehnung der Sprache, sondern einerseits zur Relativierung, andererseits aber zur Potentialisierung ihrer Möglichkeiten. Der metaphysische Charakter der Sprache und die durch ihn ausgedrückte Fragmentierung des Weltbildes wird in der Literatur in verstärkter Weise genutzt, sowie rhetorisch - in den Sprachspielen, in den Topoi und Metaphern, in der Sprachschöpfung – in einzelnen Texten reflektiert. Die Konzentration wird durch diese rhetorischen Mittel auf die Sprache und die Texte selbst gelenkt (ihre Selbstreferentialität), aber auch auf das Fragmentarische der Erkenntnis und die einzig mögliche adäquate Kommunikation der Erkenntnis. Ähnlich wie die Frühromantiker mit dem Begriff der Unverständlichkeit,

¹⁶⁰ Gray (1986), S. 335f.

namentlich Friedrich Schlegel, will Fritz Mauthner mit dem Hinweis auf die metaphorische Seite der Sprache und ihrer Anwendung in der Praxis die Unmöglichkeit der direkten Kommunikation demonstrieren, sowie die interpretatorische Reaktion des Lesers hervorrufen, durch die der profundere Sinn des Textes erlangt werden soll. Einerseits wird so bei Mauthner die metaphorische (poetische, ästhetische) Sprache aufgewertet, andererseits auch ihr fragmentarischer, kommunikationsorientierter und interpretationsbedürftiger Charakter thematisiert.

Hofmannsthals Chandos-Brief überführt das Problem der Sprachkrise nicht nur wieder auf das aphoristische und fragmentarische (oder auch essayistische) Denken, sondern baut auch eine Brücke zu den Fragen nach dem Subjekt und zu den Schwierigkeiten einer Beziehung zwischen dem Ich und der Welt auf: „Chandos’s scepticism about the adequacy of language provides the basis for a uniquely mystical interaction with objects of the world. If in his original state of harmony Chandos experienced the entirety of the world as a subset of himself, viewing himself as a “swollen” macrocosm encompassing and controlling all reality, his mystical experience consists in the subordination of the self to the world and its independent fragments.“¹⁶¹

Chandos Ich-Krise äußert sich in der Unmöglichkeit „über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“¹⁶². Die Zusammenhanglosigkeit der Sprache und des Denkens tritt gegen das totalisierende Bild der Realität auf. Die von Hoffmannsthal beschriebenen Sprach- und zugleich Erkenntniskrise stehen im Zeichen der Fragmentierung des Weltbildes und seiner sprachlichen Darstellung. Die Zusammenhanglosigkeit öffnet neue Wege für die freie Kombinatorik, die dem Fragment-Denken eigen ist. Die Sprachkrise kann daher positiv in die experimentelle Sprachschöpfung und in die Dynamisierung des Sprachprozesses resultieren.

¹⁶¹ Gray (1986), S. 338f.

¹⁶² Hoffmannsthal, S. 48

Nicht umsonst wählt Ludwig Wittgenstein für die Präsentation seiner Gedanken die aphoristische Form. „Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist.“¹⁶³ Durch die Aphorismen und ihre Paradoxe kann man am besten die Grenzen der Sprache und des Denkens thematisieren und überschreiten, in dem durch sie immer das Nichtgesagte intendiert wird. „Wittgenstein indicates that there are definite limits to what one can consciously, i.e., intentionally utter *through* language; this, however, is distinct from that which is expressed *in* language itself. [...] In adhering to limitations, paradoxically, limitation is overcome.“¹⁶⁴

Die Aphorismen in ihrem Verweis auf das, was nicht direkt in ihnen gesagt wird, bieten eine Möglichkeit davon zu sprechen, worüber man eigentlich sonst schweigen müsste, weil es das Unaussprechliche ist. Ähnlich wie Mauthner wendet sich Wittgenstein zum Mystischen der Sprache und hinter der Sprache. Die Möglichkeit, zu diesem Unaussprechlichen zu gelangen, bieten jene rhetorischen Mittel, die auf sich selber und durch die Selbstreferentialität über sich hinaus verweisen. Sie ermöglichen nämlich, das Denken in Bewegung zu bringen. Das flüssige Denken, das die Grenzen der Sprache überschreitet, ist ein Mittel, die Wirklichkeit zwar nicht auszusprechen, aber auf sie zu zeigen.

Flüssiges Denken

Immer wieder finden sich in der Theorie zum Fragment und zum Aphorismus seine Charakterisierungen als einer Gattung, die die Bewegung in sich enthält, die die statischen Inhalte in Bewegung setzt. Wie lässt sich dies realisieren? Wie entsteht die Bewegung in den Texten?

¹⁶³ Wittgenstein (1993), S. 168 (*Tr* 6.54)

¹⁶⁴ Gray (1986), S. 350

Die gleiche Konzeption wird auch für die autobiographischen Texte behauptet und in den modernen Texten nachgewiesen. Im Bereich der modernen Autobiographie spricht Carola Hilmes vom transitorischen Ich. Auch hier soll also der zuerst statische Text eine Beweglichkeit vermitteln. Wieder können wir danach fragen, wie die statischen Buchstaben den Eindruck der Beweglichkeit erzeugen und wie die Inhalte nicht definitiv in den Begriffen festgehalten werden, sondern „flüssig“¹⁶⁵ werden. Zugleich kann man danach fragen, wie aus der traditionellen Vorstellung eines festen Subjekts (ja eines statischen Subjekts) diese moderne Konzeption eines „transitorischen Ich“ entsteht und wie sie in den Texten verwirklicht werden kann.

Alheit und Brandt beschreiben diese Seite der von ihnen gewählten experimentierenden Autobiographien folgend: Im Vergleich des autobiographischen Romans *Anton Reiser* und Emil Noldes Autobiographie formulieren sie: „Die subtile, vernetzte Struktur seiner Darstellung schließlich greift zwar Dichotomien auf – etwa wie Reiser das Nebeneinander des Nichts und des Ganzen –, geht in ihnen aber nicht auf, sondern schafft größere, umfassendere Strukturen, in denen die verschiedenen Seiten dichotomischer Muster ambivalent besetzt und so in Bewegung versetzt werden können.“¹⁶⁶

Später entdecken sie die Bewegung in der Autobiographie Emil Noldes in seiner Orientierung auf das Sehen und durch die Mittel, die das Sehen der Person bietet: „So lässt sich Noldes Entwicklung auch als allmähliche Durchsetzung eines Musters beschreiben, das im Sehen schon angelegt ist, das in anderen Bereichen der Interaktion mit der Welt aber erst noch realisiert werden muss: als Herstellung eines kommunikativen Gleichgewichts ganz verschiedener Faktoren, das komplex und gleichwohl tragfähig ist. Das Sehen enthält in Noldes Darstellung schon sehr früh das Mit- und Ineinander von Distanz und Annäherung,

¹⁶⁵ s. z.B. Morgensterns Aphorismen und seine Forderung nach der Flüssigkeit des Ich

¹⁶⁶ Alheit / Brandt (2006), S. 138

das er als ästhetische Weise der Strukturierung seiner eigenen Biographie erst entwickeln muss.“¹⁶⁷

Die Steigerung der Gegensätze, die aporetische Struktur erzeugt eine neue kommunikative Situation. In ihr lassen sich die Widersprüche nicht aufheben und die Absenz der Wege wird zum eigentlichen Weg. Diese Kommunikationstechnik lässt keine festen Konturen entstehen. Sie lässt jedoch das Fortdenken auch da zu, wo man sonst aufhalten müsste. Sie glättet kein Zuspitzungen und löst keine Schwierigkeiten, sie ermöglicht jedoch das Leben in den Bedingungen der Ungeordnetheit. Dies ist genau die Technik, die die asystematischen, aporetischen Fragmente und Aphorismen benutzen, um die Welt in der Sprach-, Erkenntnis- und Subjektkrisis zu vermitteln.

Das Experimentieren mit den Sprach- und Bildwidersprüchen begleitet die Form des Fragments seit der Romantik und charakterisiert auch die meisten Kleinformen, die in der Zeit der Moderne immer mehr an Bedeutung gewinnen. Das Experimentieren, das flüssige, aphoristische Denken und ihr Einfluss auf die Kommunikation verbinden die Literatur der deutschen Frühromantik und der Moderne.

Auseinandersetzung mit der Romantik: Neuromantik, oder Modernismus?

In den Abhandlungen über die Literatur der Weimarer Republik befinden sich neben solchen Strömungen wie Neue Sachlichkeit auch Erläuterungen des Begriffes Neuromantik. Es ist ziemlich merkwürdig, warum die Neuromantik erst für die Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre entdeckt wird. Die Beschreibungen verweisen auf die neuromantischen Tendenzen der Wiener Moderne, etwa bei Hugo von Hofmannsthal oder Gerhart Hauptmann, aber auch bei anderen Autoren wie etwa Hermann Hesse.

Den Charakteristiken der Neuromantik ist gemeinsam, dass sie zwei wichtige Punkte dieser Strömung hervorheben: den Mystizismus und die konservative Tendenzen. Der Hang

¹⁶⁷ Alheit / Brandt (2006), S. 142

zum Mystizismus als ein Merkmal der Neuromantik wird schon in den ersten zeitgenössischen Analysen des Phänomens enthalten. Er avanciert sogar oft zum wichtigsten Prinzip der Strömung, wie es in Ludwig Coellens Essaysammlung aus dem Jahre 1906 mit dem Titel *Neuromantik* geschieht. Die Neuromantik wird in Coellens Buch als die metaphysisch-ethische Antwort auf den Naturalismus beschrieben, die endlich wieder das Absolute in die Literatur zurückbringt.¹⁶⁸ Mit dieser Beschreibung deutet Coellen auf den konservativen Hang der Neuromantik, die dann von späteren Literaturtheoretikern besonders im Zusammenhang mit dem Begriff der konservativen Revolution betont wird.

Coellens Text ist auch deswegen merkwürdig, weil in ihm die Überwindung der Romantik in jenem Punkt proklamiert wird, den ich als eine wichtige Verbindung zwischen der Romantik und der Moderne in meiner Arbeit mehrmals anführe: die Ironie. Wie die von mir analysierten autobiographischen Fragmente, auch Coellen nennt die Ironie in Beziehung auf die Person. Coellen besagt über den Naturalismus: „In der Romantik war das Individuum absolut gesetzt, und es war ihr Schicksal, dass ihr alle Betätigungen des realen Lebens, alle Beschränkungen des Individuums zur »Ironie« ausschlugen. Die Gegenwart hat diese Ironie überwunden; sie hat das Individuum wieder in der Wirklichkeit verankert [...]“¹⁶⁹

Coellens Begriff von Neuromantik deckt nicht solche Texte ein, die sich an die Romantik beziehen und die die Ironie als einen wichtigen rhetorischen Mittel für die Darstellung der Persönlichkeit benutzen. Diese Tendenz verstärkt sich in den späteren Jahren – wie wir es in den autobiographischen Fragmenten sehen können. Zugleich übernimmt die Literatur der Moderne andere Mittel, die in der Frühromantik entwickelt wurden, und benutzt sie nicht zur konservativen, rückständigen Beantwortung der realistischen und naturalistischen Herausforderungen, sondern gerade als eine avantgardistische Methode der modernen Literatur. Genau auf diesen Punkt zielt meine Beschreibung des Phänomens des Fragments.

¹⁶⁸ Vgl. vor allem das Kapitel *Die neue Kultur*, in: Coellen (1906), S. 59-66

¹⁶⁹ Coellen (1906), S. 62

Das Fragment, das die Frühromantik in einer innovierten Form entstehen lässt, findet seinen Platz in der Moderne. Die Merkmale des Fragmentarischen begleiten die modernen Texte und geben ihnen eine neue Ausprägung. Auf den analysierten Texten zeige ich, wie diese produktive Anknüpfung an die Romantik das Genre der Autobiographie wieder belebt und in ihm die wichtigsten Themen der Moderne ausdrückt und diskutiert: die Subjekt- und Sprachkrise.

Gerade das Fragment mit seinen rhetorischen Mitteln ermöglicht diese avantgardistische Diskussion, indem er das Experimentieren mit der Form, das Sprachspiel, die Ironie, das Witzprinzip und die Verstärkung der kommunikativen Seite des Textes mit sich bringt. Nicht unbedeutend ist dabei, dass das Fragment eine spezifische Gattung unter den sog. kleinen Formen ist. Diese Textformen, die viel weniger als die anderen Gattungen durch die „klassischen“ Vorbilder reguliert sind, zeigen sich der modernen Zeit höchst angemessen: „Kennzeichnend für diese Texte ist einerseits die narrative Strukturiertheit, andererseits der Bezug auf die Pluralität der unterschiedlichsten Nachrichtenmeldungen und damit auf das Medium selbst. [...] ermöglichen den Lesern einen ironisch-versöhnten Zugang zum Chaos des modernen Lebens.“¹⁷⁰

Für das Zeitungswesen wird das Feuilleton als die wichtigste kleine Form gesehen. Für die Literatur allgemein ist jedoch wichtig, dass es weitere Genres unter den kleinen Formen gibt, die noch andere Kommunikationsmittel anbieten. Streim unterscheidet vom Feuilleton eine andere in den zeitgenössischen Zeitungen öfters vortretende kleine Form – die Prosaskizze. Seiner Meinung nach entspringen das Feuilleton und die moderne Prosaskizze den Modifikationen von zwei unterschiedlichen Gebieten. Das Feuilleton soll immer auf die Nachricht bezogen werden – in ihm wird eine veränderte Darstellung der Nachricht angeboten. Die Prosaskizze dagegen spiegelt eine Veränderung in der Wahrnehmung selber:

¹⁷⁰ Streim (2000), S. 127

„[...] dass die moderne Prosaskizze in erster Linie auf eine stilistische Transformation einer neuen Wahrnehmungsweise zielt, wie sie im Kontext neuer subjektkritischer Psychologie und Philosophie propagiert wurde. [...] Für die nicht-literarischen Beiträge des Zeitungsfeuilletons bleibt stets der Bezug auf die Nachricht konstitutiv.“¹⁷¹

Diese Unterscheidung halte ich für sehr problematisch und Streim selber macht auf ihre Fraglichkeit aufmerksam, in der er sich auf der zitierten Stelle nur auf eine neu erschaffene Kategorie der „nicht-literarischen“ Feuilletons bezieht, eine Kategorie, die fast als eine *contradictio in adiecto* zu bezeichnen wäre. Es ist jedoch wichtig, dass im Zusammenhang mit der Kategorie der Prosaskizze die Veränderungen der Wahrnehmung in der Moderne thematisiert werden und die Angemessenheit der kleinen Formen für ihre Ausformulierung im literarischen Text.

Die Verdichtung, die im autobiographischen Fragment als einer kleinen Form ihren Platz findet, eröffnet dem Autor solche Horizonte des Schaffens, die sonst nur der Poesie vorenthalten sind. Er kann mit einer Steigerung der Erlebnisdichte arbeiten. Außerdem wird der Autor bei einer autobiographischen Skizze viel freier und kann viel mehr experimentieren als bei der schon etablierten Gattung des autobiographischen Romans. Eine weitere Möglichkeit bildet die mediale Ungebundenheit des autobiographischen Fragments. Wo der autobiographische Roman auf die Buchform verwiesen ist, benimmt sich die kurze Autobiographie aller möglichen Medien, oder verfährt sogar intermedial.

¹⁷¹ Streim (2000), S. 128

Autobiographische Fragmente der Moderne – erste Übersicht

Kleine Formen

Klabund und später auch Hans Henny Jahnn nennen ihre autobiographischen Texte „*Kleine Selbstbiographie*“. Diesem Titel nach haben wir vor uns eine Selbstbiographie, die „klein“ ist, was aber Mehreres bedeuten kann. Entweder geht es um das „Kleine“, was die Wichtigkeit angeht, oder um die Länge des Textes, oder ist dieser Titel ein ironisches Spiel mit dem Leser, in dem der Erzähler weiter im ganzen Text fortschreitet. Es geht nicht nur um die Kürze, sondern darum, was die Kürze des Textes bedeutet, oder bedeuten mag.

Auch der Titel von Morgensterns Text bewahrt einen Hinweis auf die hier diskutierte Seite der Autobiographien. Morgenstern benutzt das Wort „Notiz“ um einen weiteren Aspekt ähnlicher Texte zu bezeichnen. Er will keine vollständige, abgeschlossene, vollkommene Autobiographie vorstellen, sondern gerade eine Notiz, eine Randbemerkung, eine Marginalia, einen kleinen Text, der in sich viel Fragmentarisches beinhaltet. Dieser Text bietet schon in seinem eigenen Titel eine stilistische Einreihung an, die gar nicht mit der gewöhnlichen Vorstellung der großen, klassischen Autobiographien im Einklang steht. Wir würden laut des Titels diesen Text zu solchen „Randgattungen“ zuordnen, wie es ein Feuilleton (oder auch ein anderer „journalistischer“ und zugleich essayistischer Text), eine Tagebuchnotiz und ähnliche zu sein scheinen. Sie gehören freilich zur Familie der kleinen Formen, die erst neulich in der Literaturwissenschaft thematisiert und daher in mancher Hinsicht unzureichend beschrieben wurde.¹⁷²

Zwei von den hier analysierten autobiographischen Texten von Heinrich Mann führen weitere der kleinen Formen auf: die Skizze und die Vorbemerkung. Die Skizze, die in der Literaturgeschichte manchmal als eine selbständige Gattung behandelt und zu den ausgearbeiteten kleinen Formen gezählt wird, inspirierte die Autobiographie von Carl

¹⁷² vgl. Althaus / Bunzel / Götsche (2007)

Zuckmayer sowie die viel umfangreichere Autobiographie Jakob Wassermanns. Auch die Begriffe wie Skizze und Vorbemerkung heben solche Eigenschaften des Textes hervor, die die Vorläufigkeit und eine Randposition vertreten. Sie weisen damit auf eine Tradition solcher Gattungen, die die gedankliche und sprachliche Bewegung, die paradoxe Stellung zwischen der Totalität und der Fragmentarität, die De-Zentriertheit und das Experimentieren intendieren.

Im Falle meisten der genannten Texte haben wir zweifellos mit einer Kurzprosa zu tun. Reicht diese Behauptung für die gattungstheoretische Einordnung der Texte? Meiner Meinung nach geht es nicht bloß um eine näher nicht spezifizierbare Kurzprosa, sondern speziell um ein Fragment - oder, falls wir wollen, um einen Aphorismus. Ich werde im Weiteren diese Vermutung argumentativ begründen und weiter entwickeln, vor allem im Kontext des Verhältnisses von Fragment und Autobiographie. Bevor ich in den nächsten Kapiteln zur detaillierten Analyse einzelner Texte fortschreite, möchte ich die charakteristischen Züge der autobiographischen Fragmente an ausgewählten Beispielen konkretisieren.

Es wird mich in diesem Zusammenhang nicht das „Fragment an sich“ im Sinne von einer Gattung interessieren, sondern das fragmentarische Schreiben, die fragmentarische Schreibweise, und da wir hier nicht die Fragmente von den Aphorismen zu unterscheiden bemüht werden, es wird auch das aphoristische Denken im Vordergrund meines Interesses stehen. Das Fragment ist daher nicht vor allem ein Problem der Gattungstheorie, sondern eher der Rhetorik, der Medien- und Kommunikationstheorie, der Interpretation und der rezeptiven Literaturtheorie.

Fragmentarität und Totalität

Das Fragment, wie ich es verstehe, ist nicht das, was vom Ganzen geblieben ist. Das Fragment ist schon ein Ganzes – ein fragmentarisches Ganzes -, und das fragmentarische Schreiben ist ein Schreiben, das sowohl die Totalität, als auch die Fragmentarität einbezieht. Im gewissen Sinne ist jede Autobiographie nur ein Fragment. Das Ziel der Autobiographie ist ein Leben zu beschreiben, nämlich das Leben des „Autors“. Dieses Leben ist aber im Augenblick des Schreibens nicht vollendet. Aus diesem Grunde gehört eine gewisse Fragmentarität immer zum Wesen der Autobiographie.

In den Texten von Klabund oder Morgenstern wird dieses Merkmal noch dadurch verstärkt, dass ihre Autobiographien nicht als Alterswerke zu bezeichnen sind, die der Vorstellung der reifen klassischen Selbstbiographie des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechen würden. Morgenstern hat zwar seinen Text nur ein Jahr vor seinem Tod verfasst, war doch erst 42 Jahre alt, also im produktiven Alter. Noch eindeutiger ist aber der Text Klabunds dem zuzuordnen, was man unter „Jugendautobiographie“ versteht. Klabund war ja nicht einmal dreißig, als er ihn publiziert hat.¹⁷³

Alfred Döblin nennt einen seiner autobiographischen Texte *Erster Rückblick*. Somit proklamiert er einen Schnitt mit der Tradition der zusammenfassenden Autobiographien, die das ganze Leben zu betrachten intendieren. Döblin will nur den ersten Rückblick skizzieren – eine erste und so sehr vorläufige und flüchtige Erinnerung an das Geschehene. Sein *Erster Rückblick* ist ausschließlich auf die Jugendzeit gerichtet. Es ist kein einheitlicher Text, sondern eine Sammlung von Erinnerungsbildern. Trotzdem ist diese Sammlung von Erinnerungssplintern unter einem gewissen Zeichen zusammengesetzt und stellt eine

¹⁷³ Ich mache auf diese Daten wegen des Zusammenhangs mit einer Bemerkung von Michaela Holdenried aufmerksam: „Die klassischen Werke sind Alterswerke, was die Vorstellung von der eigentlichen oder förmlichen Autobiographie lange geprägt hat. Die Kindheits- und Jugendautobiographie wurde daher als Resultat einer negativen Entwicklung eingestuft, als Fragment und »abgebrochene Selbstbiographie«, die Aichinger auf die seit dem letzten Jahrhundert gewachsene »Unsicherheit der Gattung gegenüber« zurückführt.“ - Holdenried (2000), S. 30f

geordnete Geschichte vor, die auf der problematischen Beziehung zum Vater und zur Schule geordnet ist.

Eine Autobiographie als Sammlung von Erinnerungsbildern, also als eine Kollektion von Fragmenten kennen wir auch von Walter Benjamin, und zwar sowohl aus seiner *Berliner Chronik* wie vor allem aus dem späteren Text: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Benjamins autobiographisches Schreiben lässt sich der Sichtweise der neuen Medien – namentlich der Kamera – angleichen. Die fragmentarischen Erinnerungsbilder vertreten die topographische und nicht die für die klassische Autobiographie übliche chronologische Ordnung¹⁷⁴. Wie die Sekundärliteratur bemerkt hat, werden die Erinnerungen bei Benjamin durch die Topographie – die Stadt – zu einem Ganzen verbunden.

Neben der Fragmentarität gehört also zur Autobiographie eine gewisse Totalität. Dieses charakteristische Merkmal der Autobiographie erwähnt Linda Anderson, wenn sie Augustins *Confessiones* und das Verhältnis von Autobiographie und Tagebuch diskutiert. Zuerst beschreibt sie die Problematik der Zeit in Augustins Werk: „Augustine’s conversion also has to be read as a conversion, in narrative terms, to a point of view from which the future, now become past, can be seen as a part of the overall design. Augustine becomes god-like in his ability to read the formless or inconsequential events of his life in terms of their eventual meaning.”¹⁷⁵

Dem autobiographischen Schreiben eröffnet sich die Sicht aus dem Blickpunkt der Totalität. Der Blick sollte das “ganze Leben”, die ganze vorangegangene Geschichte eines Menschen und die Richtung ihrer Entwicklung einschließen. Die Autobiographie verleiht diesem Blick totalitäre Züge, indem sie dieses Leben unter ein bestimmtes Zeichen setzt. Sie erkennt in dem, was geschehen ist, eine signifikante Entwicklung. Sie erfindet für die

¹⁷⁴ vgl. Nibbrig (1973), Steinmayr (2001)

¹⁷⁵ Anderson (2001), S. 21

Geschehnisse eine sie vereinheitlichende Bedeutung, und somit verschiebt sie sie aus dem Gebiet des rein Wiedergegebenen auf das Feld der Fiktion.¹⁷⁶

In Klabunds Autobiographie verändert sich die erzählte Zeit. Wir gehen alle möglichen Zeitbestimmungen mit dem Erzähler durch. Der Text beginnt mit Präsens: jetzt bin ich, ich bin gegenwärtig in meinem Akt des Schreibens (und also abwesend, weil vergangen im Geschriebenen). Doch dann kommt die Vergangenheitsform – ich war dies und jenes. Das Ende des Texts ist aber dem Futurum gewidmet – ich werde tot sein. Wir haben hier mit einem kurzen Text zu tun, und doch ist dieser Text im Stande, die Totalität der Zeit in sich aufzunehmen. Es ist gerade nur fragmentarisch möglich – der Text tut dies, weil er selbst einen Augenblick darstellen will – den Akt des Schreibens. Dieser Akt des Schreibens wird so zum Zeichen erhoben, das die Fragmentarität der Autobiographie totalisiert.

Neben der Totalisierung durch die Setzung der Autobiographie unter ein Zeichen, das das ganze Leben ordnet und verbindet, wird auch die Totalisierung der Autobiographie im Sinne von der tatsächlichen Beschreibung des ganzen Lebens intendiert. Stellvertretend für diese Tendenz kann Hermann Hesse mit seiner Autobiographie stehen, die nicht nur die Zukunft nach dem Moment des Schreibens, sondern sogar den Tod des Ich präsentiert.

¹⁷⁶ Man könnte z.B. darüber nachdenken, ob die Wiedergabe einer Erinnerung an die Kindheitserlebnisse wirklich etwas anderes als Fiktion sein kann, wo der Autor ja gar nicht mehr ein Kind ist, was sehr schön Pfothner in seinem Absatz thematisiert. Es heißt bei ihm: „Der Knabe spricht, wie später der Autor den *Witiko* oder den *Frommen Spruch* schreibt.“ (Pfothner (1990), S. 144)

Das gleiche Thema öffnet auch Regine Hampel in der Analyse der postmodernen fiktionalen Autobiographie: „Morrow in Banville’s *Athena* [...] also comments on the consequences of this for representing his past: “How can I say for certain what I felt or did not feel? The present modifies the past.“ So the autobiographer is more than just an external observer of his/her life who can tell the story of his/her past without interfering and thereby changing it. Writing means selecting, interpreting and using certain patterns to produce meaning, and this is a process which changes the extratextual events into something textual.” (Hampel (2001), S. 97)

Mit dieser Frage wäre auch die philosophische Problematik der Identität angesprochen, von der wir im Zusammenhang mit den Gedanken Ernst Machs gesprochen haben.

Die Autobiographie der Moderne begibt sich auf den Weg durch die Aporie der fragmentarischen Totalität, die einerseits die Fragmentarität des Lebens und des Ich-Bildes, andererseits die Totalität des ordnenden Zeichens und der Überschreitung über die Limiten (Grenzen) des Lebens und des Schreibens präsentiert. Die Grenzposition wird durch die Ironie, den Witz und die kommunikative Öffnung zum Leser immer wieder aufgenommen.

Offen und Geschlossen – Autor und Leser

Die Gleichzeitigkeit der Offenheit und Abgeschlossenheit, des Unbeendeten und der Totalität in den autobiographischen Fragmenten erstreckt sich auch auf die rezeptive Seite der Autobiographie. Wir können sich folgende Fragen stellen: Wie sollen, sollten die Leser die Fragmente und Aphorismen rezipieren? Wie sind sie rezipiert worden? Wozu führten sie den Leser, den Kritiker?

Schon mit den französischen Aphorismen war eine aktive Rolle des Lesers in der Rezeption erwünscht. Sie sollten zur Mitaktivität, zur aktiven Teilnahme der Leser, bzw. der Kritiker (wobei die Kritik hier im weiten Sinne gemeint ist) am literarischen, und überhaupt gedanklichen Prozess auffordern. Die Frühromantiker beschreiben die Fragmente als Teile eines Gesprächs. Auch die Aphorismen sind in Frankreich in den Gesprächen in den literarischen und Kunstsalons oder auch anderen Gesellschaften entstanden.

Dieser Zug der Fragmente / Aphorismen ist von Bedeutung für ihren Sinn. Es trägt zu ihrer Offenheit bei, indem der Sinn nicht vom Autor definitiv festgestellt ist, sondern erst im Prozess des Lesens, in der Kommunikation entsteht. Ganz eindeutig wird in ihnen die Unabgeschlossenheit der Meinung des Textes, die Intersubjektivität der Texte, die Herabsetzung des Autors von der Rolle des einzigen Sinnverleihers, der einzigen für den Text verantwortlichen Person gefordert, die später die poststrukturalistische Literaturwissenschaft

theoretisch entwickelt und beschreibt. Fragmente, Aphorismen stellen also jenes offene Werk dar, in dem die konstruktive Rezeption schöpft und in dem der Leser mit am Werk ist.

Wollen wir das von den Fragmenten geöffnete Gespräch mit dem Leser - die Dialogizität der Fragmente untersuchen, sollen wir uns nun auf die Rhetorizität des Textes konzentrieren, auf die rhetorischen Figuren, die den Leser in die Fragmente einnehmen. Als Inspiration soll der Artikel von Hans Robert Jauß über Italo Calvinos Roman „*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*“ und die von Jauß vollzogene Unterscheidung des lesenden und des gelesenen Lesers. Der gelesene Leser (der in irgendeiner Weise mit dem lesenden Leser identisch sein sollte, ähnlich wie es bei der Autobiographie über die Beziehung von Autor, Erzähler und Hauptfigur gelten mag) wird nicht nur zum außerhalb des Textes stehenden Rezipienten, sondern er findet den Weg in den Text¹⁷⁷.

Schauen wir uns andere Aspekte der textuellen Dialogizität. Die kann entweder direkt, unverhüllt, oder indirekt, verhüllt vollzogen werden. Bei den Romantikern stießen wir an direkte Ansprechungen der Leser, bzw. der Kritiker.¹⁷⁸ Man benutzt oft auch indirekte Herausforderungen der intellektuellen Aktivität der Leser. Denken wir nur ans Spiel der Unverständlichkeit bei Friedrich Schlegel, an die romantische Ironie etc. Da immer sind die Texte nicht unter der vollen Kontrolle des Autors – sie stehen in ihrem Sinn (bzw. Unsinn) dem Leser zur Verfügung, der sie weiterführen (oder aber auch als unbrauchbare, unsinnige, unverständliche verwerfen) kann.

Eines der Mittel, die die frühromantische Literatur weiter entwickelt hat, ist die Ironie. Die Ironie bietet eine Möglichkeit, den Leser zur Aktivität und Zusammenarbeit an der Literatur zu bewegen. Die Ironie muss dechiffriert werden, sie muss weiter gedacht werden, denn sie bietet nur den Weg und entzieht das Ergebnis der direkten Mitteilung. Die Ironie

¹⁷⁷ Jauß (1989), vor allem S. 279ff

¹⁷⁸ Diese Kategorien können wir im Kontext der romantischen Theorie wohl kaum unterscheiden, denn jede Lektüre, die eine begreifende Lektüre ist, erfüllt eine Art von der romantischen Vorstellung der Kritik.

erscheint als rhetorisches Mittel und zugleich als eine der Sprache als solchen inhärente charakteristische Denkweise. Sie stellt die Ausweglosigkeit und eine gewisse Unverständlichkeit des Gedankens dar und zeigt zugleich seine Bedeutung, indem die Lösung des Unlösbaren dem Leser überlassen wird. Die Ironie führt also wieder zur dialogischen Auffassung des Fragments. Sie zwingt den Leser zum Durchdenken des Gesagten, zur Suche nach einer Antwort. Die romantische Ironie knüpft an Platons Sokrates an und bemächtigt sich der Platonschen Dialektik, die auf die Herausforderung des Zuhörers / des Lesers abzielt.

Bei Klabund spüren wir den ironischen Charakter seines Textes. Er durchzieht die ganze Selbstbiographie und wird vor allem da offensichtlich, wo die Oxymora das Unverbindliche verbinden, oder da, wo sich der Erzähler auf den Leser wendet, um ironisch die (Un-)Wichtigkeit seines Werkes zu kommentieren. Auch die ironische Eröffnung des Textes mit der Relativierung der Zeit gehört zu Klabunds Umgang mit diesem rhetorischen Mittel, für den wir noch mehr Beispiele in diesem Text finden könnten.

Morgenstern bietet noch einen anderen Weg zur Einbeziehung der Leser in den Text an. Im signifikantesten Teil der *Autobiographischen Notiz* beschreibt er die Szene seiner Beobachtung der Passanten. Er sieht sie sich nicht nur an, sondern er sieht in ihnen sich selbst. Oder noch genauer: er sieht sie in seinen Augen als sich selbst. In ihm werden sie ihm zum Spiegel. In der Rückspiegelung in seinen eigenen Augen sieht er sie als sich. Nur über diese Anderen und über ihr Bild in ihm kann er zu sich selbst gelangen. Besser gesagt: Nicht zu sich selbst, sondern zum Bild seiner selbst, in dem er sich erkennen kann. Die Gesehenen werden in ihm, in seinem Sehen, mit ihm identisch.

Jauß beschreibt in seinem Aufsatz über Italo Calvino und seinen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht...* die Techniken der Fiktionalisierung des Lesers, des Einbeziehens des Lesers in den literarischen Text. Bei Morgenstern wird der Leser in die Autobiographie da eingezogen, wo die Hauptfigur (autobiographisch, identisch mit dem

Autor) die anderen betrachtet und nur in seinen Augen sie als sich selbst sieht. Da aber die ganze Autobiographie ein Sehen seiner selbst ist, werden die Bilder der Anderen, jenes Medium, in dem das autobiographische Schreiben eigentlich vollzogen wird. Die Anderen werden somit zum Ort der Autobiographie, sie sind der Text selbst.

Die Fragmentarität von Barlachs Autobiographie wird an ihrem Ende manifest, indem Barlach mit folgenden Worten seine Selbstbeschreibung abschließt: „Ich finde freie Bahn.“ Dies ist eine Art vom Ende, dem man bei den autobiographischen Fragmenten sehr oft begegnet. Es bedeutet beides: ein Abschluss von dem Nacherzählten und zugleich ein offenes Ende, das die Freiheit des Unbeendeten anbietet. Der Abschluss des Erzählten ist durch die Wahl des Wortes „finden“ erzielt. Finden bedeutet den Schluss eines Prozesses, es enthält eine gewisse Endgültigkeit – es ist ein erfolgreiches Ende des Suchens. „Die Bahn“ ist ein Synonym zum Wort „Weg“. Es ist auch deswegen für die Autobiographie bezeichnend, weil es die Wurzel des Synonyms von Autobiographie bildet: die Laufbahn, mit anderen Worten der Lebensweg.

Den zitierten Satz kann man also genau im Sinne der Gattung der Fragmente als eine Zusammenbildung des Offenen und des Geschlossenen, des Bruchstücks und des Ganzen verstehen und folgend paraphrasieren: Nach einem Prozess habe ich die Freiheit für den weiteren Weg gefunden. Diese Behauptung erstellt Analogie zur Theorie der Aphorismen: Nach einem Denkprozess steht der Interpret vor der Freiheit des Interpretierens.

Die Regeln des Genres

Ganz anders als die Autobiographien beschreibt Anderson die charakteristischen Merkmale der Tagebücher: „[...] attention to detail was seen not only as a way of preserving experience against the effects of time and forgetfulness, but of keeping the mind constantly under review. The diary was an aide-mémoire, to be turned to retrospectively when

'remembrance' had faded, but it was also justified artistically as registering a freshness and authenticity of impression which might be lost in subsequent retelling."¹⁷⁹

So wird laut Anderson bei dem Tagebuch seine Gerichtetheit auf das Detaillierte, das Unsystematische, wo die Vernunft nicht über eine rückblickende, sondern über eine ständig aktuelle Reflexion verfügt, als das Typische angesehen. Eine Autobiographie wird dagegen dadurch gekennzeichnet, dass in ihr die Erinnerungen einem bestimmten organisierenden Richtmaß unterstellt sind. Die Autobiographie ordnet die Fragmente des Lebens zu einer Totalität. Geht es dann aber nicht um eine fiktive Ordnung, in der sich das Individuelle einer ordnenden Gewalt - den Regeln des Genres - unterwerfen muss?

Wie sind eigentlich diese Regeln des Genres und wie beeinflussen sie das Individuum und seine Eigenheit? Das Erzählen über ein Leben wird mit den Angaben über die Geburt und die Familie angefangen. Man kann sich jedoch fragen, ob für unser Leben wirklich unser Ursprung und unsere Geburt so wesentlich sind. Wir können über unsere eigene Geburt sogar nichts aus unserer Erinnerung aussagen. Wenn über die Geburt etwas behauptet wird, so geht es um etwas, was uns mitgeteilt wurde, was zur Konvention gehört, zur Bürokratie und zur sozialen Rolle.

Die Thematisierung dieser Schwierigkeit vom autobiographischen Schreiben gehört nicht nur zu den postmodernen, sondern auch zu den modernen Autobiographien. Im ersten Teil von Döblins Autobiographie *Doktor Döblin* werden unter Einfluss der Psychoanalyse die Probleme des Erinnerns angesprochen. In Svevos autobiographischem Roman *Zeno Cosini* werden der Einfluss der vorbereiteten Phrasen, und somit auch die Infragestellung der individuellen Beschreibung des eigenen Lebens diskutiert. Auch in dem kurzen Text von Adalbert Stifter geht es um die frühesten Erinnerungen, die für problematisch gelten, und um

¹⁷⁹ Anderson (2001), S. 35

den Prozess der Individualisierung in der Erfahrung der sozialen Rolle und der Bedeutung der Sprache als einer sozialen Institution.

Für die postmodernen fiktionalen Autobiographien fasst die Frage der Konventionen und der Regeln des Genres Hampel zusammen: „One thematic complex that is tackled in fictional autobiography by way of metafictional comments is conventional autobiographical model. The would-be autobiographers in these fictional autobiographies have difficulties approaching their past and writing about it, but instead of giving up their writing endeavours, they actually make these difficulties and thereby the writing process part of their writing. [...] Firstly, the autobiographer can question the validity of what s/he is telling. [...] S/He might also try to show how something we tend to accept as fact may turn out to be second-hand knowledge, only based on hearsay, for example.“¹⁸⁰

Wie verschiebt diese Selbstreflexivität das Bild der Autobiographie, die der Totalität in irgendeiner Weise entweicht, die diese Totalität anzweifelt, in dem sie das Fragmentarische thematisiert und für eigenes Richtmaß annimmt? Oder noch anders: Was verursacht in meiner Lektüre einer Autobiographie, wenn sie die Ursprünge der Geschichte des *αυτο* (jenes Originäre, die Geburt, das Schriftsteller-Werden) anders darstellt, als wie es den Konventionen entsprechen würde?

In den hier analysierten Texten werden wir Tendenzen zum Verletzen der Konventionen des autobiographischen Schreibens beobachten. Bei Klabund sind es schon die ersten Sätze, wo die geläufigen Anfänge der Autobiographien ironisch umgeschrieben werden. Anstatt den Ursprung, die Geburt zu thematisieren, beginnt er mit der Gegenwart, mit dem Akt des Schreibens, der eigentlich den Anfang des Lebens eines Autors bedeutet. Er relativiert das Gewicht des Alters und somit auch der Zeitangaben, die zu wesentlichen Bestandteilen der Autobiographien gehören. Er spielt mit der Tatsache seiner Geburt, mythisiert sie und zwingt

¹⁸⁰ Hampel (2001), S. 96ff

so den Leser zum Zweifeln an der Glaubwürdigkeit seiner Autobiographie, zum Nachdenken über das, was gesagt wird, zu Ergänzungen des Textes. Er nimmt nicht die Rolle des allwissenden Erzählers ein, der die ganze Geschichte aus einer unbeteiligten Distanz erzählen und kommentieren und zugleich auch über ihre Interpretation entscheiden würde. Damit verschwindet gleichzeitig die Totalität der Fakten, der faktischen Welt, die vor und hinter dem Text stehen würde. Doch auch hier wird eine Totalität behalten. Als ein Leitfaden webt sich im Text die Frage der Textualität, des Schreibens, der Autorschaft und der Autobiographie durch.

Morgenstern lässt in seiner *Autobiographischen Notiz* das autobiographische Subjekt zerfallen. Er multipliziert ihn mit Hilfe der unterschiedlichen Pronomen. Er fiktionalisiert es und hierarchisiert es in der Szene dieser Fiktion. Er vermehrt die Perspektivität des Erzählers, indem er die Bilder von den Anderen in das Spiegelbild des Selbst hineinfließen lässt. Er zerbricht die einfache und direkte Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und der Hauptfigur, und hinterfragt mit seinem Text die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, die in der Autobiographie ihren Ausdruck finden sollte. Er stellt somit auch die Totalität, die Einheitlichkeit des Subjekts in Frage. Und da dieses Subjekt die Einheit des Textes garantieren sollte, wird die Totalität des Textes problematisiert. Doch auch hier bleibt eine Totalität: die Totalität des Fragments, des Suchens nach der Einsicht ins Innere des Selbst. Es ist die Totalität der Welt, die Einheit mit den Anderen in der Kommunikation. Morgenstern öffnet den Weg dem Anderen, dem Leser, in den Text einzutreten, in den Akt des Schreibens einzugreifen.

Das Flüssige des Denkens und des Ich

Sprechen wir noch über das Fragmentarische innerhalb der autobiographischen Fragmente von Klabund und Morgenstern. Bei Klabund ist die Aufzählung der verschiedenen

früheren Lebensweisen auffällig. Warum solche schroffe Aufzählung? Warum diese Kürze der Übergänge, dieses Auflisten der Momente, der Bilder, diese Schwankung des Blickes von einem Augenblick zum anderen? Oder noch anders: Im Aufzählen aller möglichen Berufe, aller vorstellbaren Erscheinungsformen wird eine gewisse Totalität dargestellt. Es ist eine Art Enzyklopädie, in der alles Mögliche systematisch-unsystematisch in eine (Un-)Ordnung gebracht wird. Hier wird das angewendet, was Lichtenberg als Kombinatorik, als kombinatorische Technik bezeichnete.

Bei Morgenstern erfüllen diese Funktion die längeren, spezifisch gerichteten textuellen Sequenzen, die dann aber immer mit einer Abbrechung und Relativierung (bzw. Aufhebung) dessen enden, was davor steht. Seine Schritte sind wirklich dialektisch. Und sie werden immer zuletzt abgelehnt: auch dies ist es nicht. Aber solche Negativität verleiht dem Blick neue Ansichten. Es ist der Weg über die Ablehnung, über die Entdeckung des Unvollkommenen – und jedoch immer vorwärts. Wie es auch Morgenstern in seinem Aphorismus beschreibt: er wird vorwärts kommen – trotz der ihn hetzenden Vorstellung der Zeit als eines Zirkels¹⁸¹. Es ist nämlich kein Zirkel, sondern eine Spirale.

Beiden Autoren ist auch der Akzent auf das Nichterstarren, auf die Wandlung des Menschen gemeinsam. Klabund wählt die Vorstellung der Wandlung als einen Bestandteil seines Pseudonyms („Ich bin Klabund, d.i. Wandlung“), Morgenstern setzt sie in Vordergrund in seinem Buch *Stufen*, dessen Motto lautet: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.“ Sie wollen das Subjekt immer in Bewegung halten. Es wird nie vollendet, definiert. Es bleibt immer an der Grenze stehen und verfällt nie nur einer der zwei Differenzen.

Auch mit dieser Tendenz wird die Fragmentarität des Subjekts, des *αυτο*, ausgedrückt. Das Subjekt kann und soll nicht geschlossen werden. Die ständige Veränderung wird

¹⁸¹ Morgenstern (2001), S. 423f

gefordert, die Entwicklung, die Bewegung. Man darf auch nicht vergessen, dass Morgenstern genau wie viele andere Autoren der Moderne, wie er selber schreibt, stark von Nietzsche und seiner Philosophie beeinflusst wurde, und dass einer der Züge dieser Philosophie die Betonung der Bewegung, des Feuers, der Dynamik ist.

Geburt – Grenze und Grenzgänge. Ein Motiv als Beispiel

Geburt als Grenze des Lebens

Mit dem Bild des Fragments sind untrennbar die Bilder der Grenze und der Grenzgänge verbunden. Im Leben gibt es unvermeidlich zwei große Grenzen, die den Lebensgang ordnen: die Geburt und den Tod. Sie definieren das Leben, indem sie seinen Anfang und sein Ende bestimmen, sie geben dem Leben seine Limiten. Sie können dabei als überschreitbar oder unüberschreitbar begriffen werden.

Für die Autobiographen kommen beim Schreiben ihrer Texte zu den zwei Grenzen des Lebens auch die zwei Grenzen des Schreibaktes – der Anfang des Schreibaktes oder der Darstellung des Erinnerten (oder auch des Erinnerns überhaupt) - und sein Ende hinzu. Auch diese zwei Momente erstrecken sich in der Zeit. Typisch für diese zwei Grenzen ist dabei, dass die Identifikation des Endes des Erinnerns (des Schreibaktes) in dem Text mit der Gegenwart des Schreibens identifiziert wird. Der Akt des Schreibens endet (üblicherweise) in der Gegenwart des Schreibens und wird daher typisch mit der verbalen Präsensform gekennzeichnet.

Zugleich gibt es in der Autobiographie noch eine andere Art von Grenzen: die Grenzen des geschriebenen Textes. Die Autobiographie, die in vieler Hinsicht sehr formalisiert ist, benutzt wie andere formalisierten Textgenres (z. B. der Brief) typisierte Eingangsformeln, auch beim Ende kann man nach bestimmten konventionellen Formeln greifen. Diese Grenzen bestimmen die Ordnung des Textes. Sie weisen auf die Regeln des Genres und auf die überlieferten Schemata der Autobiographie.

In diesem Kapitel möchte ich am Beispiel des Motivs der Geburt zeigen, wie alle diese Grenzen in den autobiographischen Fragmenten der Moderne überschritten, relativiert und in Frage gestellt werden. In den autobiographischen Fragmenten wird mit diesen Grenzen experimentiert und gespielt. Mit solchen Experimenten und Spielen mit dem Genre und

seinen Regeln öffnet sich der Raum für das Fragment: für den Text, der zugleich abgegrenzt (Grenze markierend und Grenze thematisierend) und Grenzen überschreitend (über die Grenzen hinweisend) ist.

Wenn man von der zuletzt erwähnten Grenzen-Bestimmung ausgeht, kann man feststellen, dass der Anfang eines autobiographischen Textes traditionell mit dem Anfang des Lebens übereinstimmt. Eine Autobiographie beginnt mit der Geburt. Es ist die Geburt eines Ich und zugleich die Geburt des Schreibens. Die Ursprünge des Lebens und des Schaffens sind diesem Schema nach identisch. Die Anfänge des Lebens und des Textes fallen traditionell ineinander.

Wie eine Autobiographie anfangen soll, gehört zum allgemein geteilten Wissen. Es gehört zu den Regeln der Gattung, dass der Erzähler zuerst behauptet, geboren zu sein, und dass er dies mit dem Wann und Wo, bzw. auch dem Wem spezifiziert. Die Geburt stellt eine eindeutige Grenze des menschlichen Lebens dar, sie bedeutet seinen Anfang. Und trotzdem ist diese Grenze zu problematisieren. Denn was ist diese Grenze? Was ist der Anfang meines Lebens, das in der Autobiographie dargestellt werden soll? Was ist der Ursprung meines Lebens, des menschlichen Lebens?

In den Texten, die ich gewählt habe, figuriert die Geburt als eine Grenze im Sinne des Grenz-Seins, des Dazwischen, der differenzierenden Verbindung von Außen und Innen. Zugleich wird aber die Geburt in diesen Texten als eine Nicht-Grenze vorgestellt, falls die Grenze als eine endgültige Gegebenheit definiert wird, von der, und nur von der aus etwas beginnt. Die Geburt ist in diesen Texten sehr oft kein Ort des Ursprungs, sondern eher ein Nicht-Ort.

Die Geburt eines Menschen ist nach den bürokratischen Regeln mit seinem „Geboren-Werden“ gleichgesetzt. Im Akt der Geburt ist der Mensch völlig passiv – er wird zur Welt

gebracht, er wird geboren. Beginnt das Leben also mit einem passiven Geschehen-Lassen oder doch mit einer aktiven Handlung? Mit dieser Frage hängt auch die Frage nach der Passivität oder Aktivität des „Subjekts“ gegenüber dem geschriebenen Text zusammen. Im Kontext des autobiographischen Schreibens geht es nämlich immer um zwei Aspekte: um das Leben und das Schreiben. Die Autobiographie soll nicht nur als das Beschreiben des eigenen Lebens (des Lebens eines Ich), sondern auch als das eigene Schreiben (der Akt des Schreibens) verstanden werden. Es geht also um die Fähigkeit eines Ich, den Anfang des Lebens / Schreibens zu setzen, um die Inszenierung einer solchen Fähigkeit und auch um die Verbindung des Schreibens mit dem Leben, wie sie im Text konstituiert wird.

Geburt und Ursprung in der *Kleinen Selbstbiographie* von Klabund

In der *Kleinen Selbstbiographie*¹⁸² von Klabund (Alfred Henschke) folgt nach dem einleitenden „Ich bin“ ein eingeschalteter Nebensatz, und erst danach kommt die notwendige Ergänzung des kopulativen Verbs „sein“. Diese komplizierte Satzstruktur verändert das standardisierte Verständnis des Satzes. Nach dem ersten Teil „Ich bin“ entsteht notwendig eine Zäsur. Durch diese Zäsur wird aus der Kopula „bin“ ein mindestens scheinbar bedeutungsvolles Verb. Es geht nicht mehr darum, was man ist oder wie man ist. Die entstandene Zäsur zwingt den Leser, die reine Realität des Seins wahrzunehmen - die Existenz der sprechenden Person. Der Erzähler behauptet: „Ich bin“ und erklärt so das Hauptthema des Textes. Es wird sein „Sein“, sein Leben beschrieben. Es geht um dieses Sein (und auch um dieses Ich).

Aber wie geht es darum? Der Leser verfolgt den weiteren Teil des Satzes, und so verbindet er dieses Sein, dieses Leben, unmittelbar mit der folgenden Aussage: „da ich dieses schreibe“. Hier liegt die ganze Bedeutung, die der Text annehmen soll. Das Leben wird mit

¹⁸² Klabund (1981), S. 5-6

dem Schreiben verbunden. Das Spiel der Syntax führt zur erweiterten Erklärung des Titels, es übernimmt seine Bedeutung. Selbstbiographie ist die Beschreibung meines Lebens. „Ich bin, da ich schreibe“.

Doch es gibt hier noch ein anderes Spiel. Die Konjunktion „da“ hat ja nicht nur die zeitliche, sondern auch die kausale Bedeutung. So würde ich diesen Satz paraphrasieren: „Ich bin in diesem Moment, wenn ich schreibe, weil ich schreibe. Mein Sein ist von meinem Schreiben abhängig. Es ist von meinem Schreiben zeitlich und kausal bestimmt, definiert. Es ist durch meine Anwesenheit im Schreiben gekennzeichnet. Ich verwirkliche mein Leben in meinem Schreiben. Ich verwirkliche mein Schreiben in dem, was ich mein Leben nenne.“

Mit der beschriebenen Satzstruktur wird der Anfang des Lebens und dadurch der Selbstbeschreibung modifiziert. Das Ich nimmt den Ursprung im Akt des Schreibens ein. In ihm wird das Leben erst wirklich. Wir werden an Thomas Manns Tonio Kröger vor dem Tanzsaal erinnert: die eigentliche Existenz des Schreibenden besteht in dem Schreiben, nicht im (nach dem geläufigen Verständnis des Wortes) realen Leben, das nur gewünscht werden kann. Nur in dem, was ich geschrieben habe, bin ich wirklich. Und das, obwohl (oder gerade weil) diese Realität eine Fiktion ist.

Der Erzähler wendet sich danach in seinem Text von der Altersbestimmung zum Ursprung, von der zeitlichen zur räumlichen Charakteristik. Und wieder tritt hier eine ähnliche Unbestimmtheit auf, die dann durch das Verhältnis des Lebens zum Schreiben aufgehoben und durch das Schreiben enträtselt wird: „Ich stamme irgendwo aus der Mark. Ich bin ein Preuße. Und meine Farben, die ihr kennt, sind Schwarz und Weiß. Schwarz, das ist die Nacht, und weiß, das ist der Tag. Ich bin Tag und Nacht. Ich bin in der Mark geboren, aber früher lebte ich einmal in China und schrieb, mit einer großen Hornbrille betan, kleine Verse auf große Seidenstreifen.“

Erstanlich ist die Beschreibung des Geburtsortes. Es wird kein Stadt-, kein Dorfname genannt, es erscheint hier keine nähere Bestimmung des Ortes, keine Schilderung der Umgebung, der Landschaft, der geographischen Verhältnisse. Genau umgekehrt: der Ort wird als ein „irgendwo“ bezeichnet. Heißt das nur, wie man sofort vermuten würde, dass dieser Geburtsort so unbedeutend, so beliebig, so gleichgültig ist? Kann man aber glauben, dass jemand über den eigenen Geburtsort nur aus Gleichgültigkeit „irgendwo“ sagen würde? Welche Assoziation erweckt diese Bezeichnung beim Leser?

„Irgendwo“ enthält im gewissen Sinne das Wort „je“. Wer irgendwo ist, der kann an jedem beliebigen Ort anwesend sein. Unter einem gewissen Aspekt kann man dieses „irgendwo“ als Zeichen der Willkür des Subjekts verstehen, die von der objektiven Örtlichkeit unabhängig ist. Eine andere Möglichkeit ist die Unwissenheit des Erzählers: Ich weiß nicht, woher ich stamme. Dann ist es aber mein Wille zu sagen „irgendwo“. Indem ich nicht weiß, bin ich auch nicht gezwungen, die Wahrheit von der Lüge zu unterscheiden. Oder noch anders: Meine Unterscheidung zwischen der Wahrheit und der Lüge / der Fiktion, ist gerade MEINE Unterscheidung. Ich bin frei in meiner Entscheidung, nicht vom objektiven Erkennen beschränkt. Ich komme von „irgendwo“, ich bin an keine Realien angebunden. Wieder gelangen wir auch auf diesem Wege zum Willen, oder sogar zur Willkür des Erzählers.

Dieses „irgendwo“ liegt, wie wir weiter durch die Lektüre erfahren, in „der Mark“. Die Mark bedeutet eigentlich Grenze, die unzivilisierte, unkultivierte Wildheit (vgl. die Etymologie des Wortes Mark). Sie ist ein Grenzgebiet. Aber Grenze ist immer ein Ort zwischen zwei delinierten Orten. Sie selbst untersteht aber keiner Delimitation, denn sie selber ist der zu definierende Limes. Der scheinbare Ortsname „Mark“ definiert also eigentlich nicht das unbestimmte „irgendwo“, sondern betont nur die Unbestimmtheit und Relativität.

Der Erzähler vollzieht in dem Satz „Ich stamme irgendwo aus der Mark.“ eigentlich eine Verwirrung des Lesers, statt über seinen Geburtsort zu informieren. Noch mehr, er trägt seinen realen Ursprung auf den Boden des Geheimnisses, der mythischen Welt, der Welt der Dichtung. Was in solcher Welt nur sicher ist, ist die ihr immanente Existenz, aber keine Ortsbestimmung. Dieser „Trick“ leitet den folgenden Teil der „Selbstbiographie“ ein. Der Satz „Ich stamme irgendwo aus der Mark.“ übernimmt so die Funktion der Anfangssätze der Märchen: „Es war einmal...“ oder „Za sedmero řekami a sedmero horami...“ usw. ()

Klabund wendet sich in seinem Text zur Überschreitung der schon problematisierten Grenze der „realen“ Geburt in weiterer Beschreibung seiner Ursprünge: „Ich bin in der Mark geboren, aber früher lebte ich einmal in China und schrieb, mit einer großen Hornbrille betan, kleine Verse auf große Seidenstreifen.“ Hier wird zum zweiten Mal das Schriftstellertum des Erzählers erwähnt. Vor den „realen“ Ursprüngen soll sein Leben in China gewesen sein. Kann man hier von der Tatsache absehen, dass der gleiche Autor, der diese Selbstbiographie verfasste, auch die chinesische Poesie nachdichtete? Oder ist das nur ein Konstruktum, das der informierte Leser als Interpretation des Textes sofort vollzieht? Dieses Sein in der chinesischen Poesie ist aber nicht als ein winziger Bestandteil des Lebens dargestellt, sondern es nimmt eine zentrale Rolle ein, denn es ist der Aussage des Erzählers nach das primäre Leben. Es ist gerade dieses Schriftsteller-Leben, was das ganze Leben in der Selbstbiographie bezeichnet.

Die Mark, die Grenze ist also das Gebiet, in dem sich der Ich-Erzähler bewegt. Was bedeutet dieses „An-der-Grenze-Leben“? Wenn man in der Zeit der Entstehung dieses Textes über die Menschen gesprochen hat, die an der Grenze gelebt haben, meinte man nicht gerade auch die Dichter, die Künstler überhaupt? Wolfgang Paulsen zitiert in diesem Zusammenhang Hans Rosenhauts Behauptung von der „Abgelöstheit der deutschen Dichter um die

Jahrhundertwende von der Gesellschaft.“ (Paulsen (1991), S. 5) Würde man also die geographische Anordnung als Angabe über die Einordnung in die soziale Topographie verstehen, auch in diesem Fall wäre ihr Zusammenhang mit der Stellung des Schriftstellers möglich.

Man kann dies mit einem Bild erklären: Die Mark, die Grenze wird nur durch ihre Umgebung definiert, nämlich durch das Land, das sie von einem anderen Land abgrenzt. Die Grenze, mit der wir hier zu tun haben, ist die Geburt. Ich wurde an der Grenze geboren. Aber jede Geburt ist eigentlich diese Grenze. In dem Bild, das uns hier vom Erzähler vorgestellt wird, steht an gleicher Seite mit dieser Geburt / Grenze das Land China. Das Chinesische endet sozusagen mit dieser Grenze. Die Grenze definiert dieses Land, da sie ihn von seiner Umgebung abgrenzt. Aber da die Grenze eine Grenze von etwas sein muss, ist es wiederum gerade dieses Land, was die Grenze definiert, bzw. bezeichnet. Der Kreis schließt sich. Der innere Zusammenhang zwischen beiden scheinbaren Polen des Verhältnisses – zwischen der Grenze und dem Land, die eigentlich das beginnende Leben und das Schreiben symbolisieren – ist deutlich. Aber anschaulich ist auch, dass man eigentlich von keinen zwei Polen sprechen kann, denn erst durch die Bewegung der Relation können sie überhaupt benannt werden. Auch hier, wie so oft in der modernen Literatur, erwartet den Interpreten die Falle der *différance* / *différence*. Früher aber, primär also, ist das Schreiben.

Dieser Teil des Textes enthält noch einen zu erwähnenden Aspekt. Die Unbestimmtheit des Raumes und der Zeit erinnert an die Welt der Mythen. Auch da erscheinen auf den ersten Blick ganz konkrete und realistische Zeit- und Raumbestimmungen, die dann beim detaillierten Betrachten wieder ihre wesentliche symbolische, oder besser gesagt, rituelle Ebene entdecken lassen und so sich eigentlich von der Konkretion entfernen.

Diese *μυθοποιεῖς* wird aber, wie es der modernen Literatur eigen ist, durch die *αὐτοποιεῖς* ergänzt. Im System der Mythen, in dem in der Vergangenheit gerade die

Anonymität des Autors und die Verborgtheit des Erzählers wesentlich waren, erscheint ein scheinbar autonomes Ich des Erzählers. In den Mythen wurde die Objektivität des Geschehens behauptet. Im vorliegenden Text tritt dagegen die Subjektivität hervor. Es handelt sich nicht nur um eine in der objektiven Welt gelebte AUTOBiographie. Das erzählerische ICH will die Objektivität des Lebens beeinflussen, oder sogar aufgehoben haben dürfen. Wieder muss ich auf die Stärke der einführenden Behauptung „Ich bin“ und ihre mögliche Deutung aufmerksam machen. Es ist eine bedeutende und deutende Autonomie des Ichs, die man auch in einem anderen Werk Klabunds, nämlich im Roman *Franziskus*¹⁸³, antrifft.

Mit dem Zusammenstoß der schwarzen und der weißen Farbe wird das ganze Zusammenspiel der Opposita angefangen. Diese dialektische Seite des Textes beinhaltet den Kampf des Hasen und des Geiers, das Gute und das Schlechte, die Schönheit und die Hässlichkeit, die rote und die weiße Rose und vor allem den Tod und das Leben. Schwarz auf weiß steht so vor uns der Weg des Erzählers – die (vielleicht) stabile Schrift soll mit Hilfe der Oxymora das Prozessuale des Lebens darstellen. Die Gegensätze öffnen die Horizonte. Sie verweigern uns aber die Möglichkeit zu definieren – die Horizonte können keineswegs geschlossen werden. Wieder stehen wir also an der Grenze. Der Erzähler behauptet, nicht da und nicht dort zu sein, weil er sowohl da, als auch dort ist. Oder eigentlich an keinem dieser zwei Orte, sondern im Nicht-Ort des Zwischen:

„Mein Weg ist noch weit. [...] Immer wieder muss ich geboren werden. [...]

So mordete ich mich selbst. [...] Was ihr kennt, ist nur ein Teil dessen, was ich dichtete. [...] Immer wieder muss ich mit heißer Klinge die klingenden Kämpfe in mir zu Ende fechten.“

¹⁸³ Um diese Anmerkung zu erklären, müsste man auch eine angehende Analyse des Romans *Franziskus* unternehmen. Ich möchte also nur andeuten: Meiner Meinung nach könnte man das Hauptthema dieses Romans als die Untersuchung des Verhältnisses von einem Individuum und der Gesellschaft, oder (genauer gesagt) von der Individualität und der Allgemeinheit, dem Universum bezeichnen, das am Beispiel der Krankheit und vor allem des Leidens besprochen wird.

Ich habe einige Sätze aus dem Text hervorgehoben. Sie kennzeichnen die oben erwähnten Vermutungen. Sie bezeichnen die allgegenwärtige Verdoppelung und zugleich die Kluft, den Spalt im Ich-Erzähler. Er ist weder das, noch dies, noch beides zugleich. Sie verschieben die scheinbar reale Person in die Unbestimmtheit. Sie verhüllen alles, was ihm eigen ist, in das, was ihm eigen sein soll – aber dieses „soll“ ist völlig offen, paradox, unreal. Die Aufzählung der Gegensätze dient in dieser Autobiographie der Verhüllung des Ich ins Unbestimmte. Sie zeigen nicht sein Wesen so, dass sie seine Charakterzüge beschreiben würden, sondern nur so, dass sie seinen Grundcharakter in sich selber einnehmen: Die Beschreibung soll paradox klingen, sie soll per Oxymora fortschreiten, weil das Leben diesen Charakter des Unbeendeten, Unbestimmten, also einfach des Undefinierbaren (des nicht in die Definition Geschlossenen) enthält.

Ursprung des Ich in *Vom armen B. B.* von Bertold Brecht

Bertold Brecht geht mit der Bestimmung des Ortes seines Ursprungs auf ähnliche Weise in seinem bekannten, nur einige Jahre später entstandenen - das Gedicht ist ja schon 1922 entstanden, obwohl es erst in der Hauspostille 1927 publiziert wurde - autobiographischen Gedicht *Vom armen B.B.*¹⁸⁴ um:

Ich, Bertold Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.

Meine Mutter trug mich in die Städte hinein

Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder

Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

Auch hier wird dieser Ort des Ursprungs zum mythischen Ort. Es ist ein literarischer Ort, eine mythopoetische Verortung. Die Heimat, aus der der Ich-Erzähler stammt, ist kein

¹⁸⁴ Brecht (1952), S. 59 - 61

konkreter Ort, sondern es wird ins Unbestimmte, ins Mythische verlegt. So wird wieder die Autopoiesis mit der Mythopoiesis verbunden, die Realität des Autors fängt am Rande der Fiktionalität der „schwarzen Wälder“ an. Und wieder wird vom Leben vor der Geburt gesprochen als von einem konstitutiven Element des Erzähler-Lebens.

In beiden Texten stellt dieser mythische Ort des Ursprungs eine Brücke zu dem dar, was wir als „natürlichen Zustand“ bezeichnen könnten. Wie ich schon geschrieben habe, bedeutet die Mark die Wildnis. Bei Brecht stehen die „schwarzen Wälder“ für eine gewisse Art von Natur, in der das Dunkle, das Unbegreifliche, das undefinierbare herrscht. Auch bei ihm sind die „schwarzen Wälder“ die Schwelle - noch dadurch verstärkt, dass sie als der pränatale Ursprung aufgefasst sind. In ihnen wurzelt die Originalität des Autors, der aber am Ort seines Ursprungs nicht bleiben kann, sondern ausgehen soll (bzw. von seiner Mutter ausgetragen wird), wobei er aber diese Schwelle, den Ort des Ursprungs immer mit sich trägt. Es ist aber immer nur gerade eine Schwelle, eine Grenze. Somit muss ihr die Transgressivität eigen sein. Sie stellt keinen richtigen Ort dar, sondern (nur) ein Zwischen. Ähnlich wie wir es bei Klabund lesen: „Immer wieder muss ich geboren werden.“ So wird die Abstammung von der Mark, aus der Grenze (das Sein in der Grenze) wiederholt, die Instabilität des Nicht-Ortes wird zur Ständigkeit eines Weges (einer Bewegung), der immer betreten wird: „Die Kälte der Wälder / Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.“

Ursprung und Geburt in Adalbert Stifters autobiographischem Fragment

Einen anderen Weg der Verbindung vom Mythos und den eigenen Ursprüngen wählt in seiner fragmentarischen Autobiographie Adalbert Stifter¹⁸⁵. Wenn er von der großen Skizze des zusammenhängenden Weltalls (s.u.) zur eigenen Geschichte (zur Geschichte des erzählerischen Ich) kehrt, beschreibt er seine frühesten Erinnerungen. Doch was sind diese

¹⁸⁵ Stifter (1968), S. 601-605

„Erinnerungen“? Stifter wählt Worte wie „das leere Nichts“, „Wonne“, „Entzücken“, „Glanz“, „Finsternis des Nichts“. Seine Erinnerungen, falls wir sie überhaupt Erinnerungen nennen können, schweben in der Unklarheit, in der mystischen, schattenhaften Welt des unscharfen und doch so überwältigenden Gefühls, das „gewaltig“ und „fast vernichtend“ in das Individuum eindringt. Um Helmut Pfotenhauer zu zitieren: „[...] er [d.i. Stifter] dehnt die Erinnerung bis ins allerfrüheste aus; aber er überdehnt sie, so dass in der Konstruktion des Uranfänglichen eines einfachen, naturgegebenen Wachsens das Spezifizierte eines individuellen Erfahrungsgehaltes schwindet. [...] Assoziationen des Pränatalen und vielleicht auch des Geborenwerdens mögen sich einstellen; das Anfängliche liegt jedenfalls außerhalb alles subjektiven Vergegenwärtigens. Gerade aber diese Entsubjektivierung des Ich, diese Abkehr von der Psychologie seines Erinnerns, ist literarisch auf neue Art signifikant.“¹⁸⁶

Stifters außerordentliches Werk können wir noch stärker in den literarischen Kontext der Jahrhundertwende einbeziehen, wenn wir die Parallelen zur Modernität anderer Autoren betrachten. Eine bedeutende Analogie sehe ich zum Werk Alfred Döblins. Auch er proklamiert die Abkehr von der Psychologie der Figuren (vom Psychologismus überhaupt) und erzielt dadurch die Entsubjektivierung des Ich. Die Parallelen zwischen beiden Autoren beziehen sich aber auch auf die Konzentration auf die Details.

Stifter charakterisiert seine ersten Erinnerungen als „Inseln“, die „wie feen- und sagenhaft in dem Schleiermeere der Vergangenheit, wie Urerinnerungen eines Volkes“ in ihm liegen. Sie stellen eine Vorgeschichte oder Urgeschichte dar, die vor dem realen Leben des Konkreten, der Begegnung mit den anderen und der Außenwelt, in der sich die Individualität eigentlich erst entwickelt. Auch in den ersten Erinnerungen wird eine Hierarchie hergestellt. Stifter beschreibt dreimal seine ersten Empfindungen, dreimal und immer anders wird die Synästhesie des Hörens, Sehens und Tastens (Fühlens) zum stilistischen Mittel, mit dem der

¹⁸⁶ Pfotenhauer (1990), S. 140f

Weg der Individualisierung und zugleich der Weg zur Sprache (eigentlich der Weg der Sprache zu sich selbst) beschrieben (aufgeschrieben) wird.

Von Glanz und Finsternis, von den Klängen und der Weiche der Urwelt kommt man über eine bestimmtere Empfindung („Klingen von Glocken, ein breiter Schein, eine rote Dämmerung“) zu den zwei verschiedenen Begegnungen mit der Mutter, dem ersten und nächsten Menschen. Zuerst ist es nur eine Stimme, Augen und Arme, denen nur mit dem Schreien (wie gegenüber einem Ding) geantwortet wird, dann schon *die* Stimme, *die* Augen und *die* Arme, gegenüber denen nicht mehr lauter Klänge, sondern die Sprache, die Benennung die einzige angemessene Reaktion sein können. So wird wieder der Weg der Individualisierung mit dem Weg zur Sprache, zum Namen identifiziert.

Carl Spitteler spricht in seiner Autobiographie gleich zu Beginn direkt von den Anfängen in Schlaf und Traum. Auch die Anfänge seines Lebens werden somit in die mit der Phantasie so verbundene Traumwelt situiert. Wieder wird zuerst die Phantasie – die Einbildung des Irrealen, nicht die Empfindung der Realität wach. Das Leben wurzelt in den Mythen, die nur in der Erinnerung als Spur des Traums geblieben sind. „Im Anfang ist der Schlaf, lehrt tausendjährige Beobachtung. Im Anfang war der Traum, ergänzt meine Erinnerung. Und kein Traum war jemals der erste, selbst der älteste besinnt sich auf einen Vorgänger.“¹⁸⁷

So sehen wir bei Spitteler genauso wie bei Stifter, Brecht oder Klabund die Parallelität des Lebens und des Schreibens, der Mythopoesis und der Autopoesis, und die Setzung der eigenen Ursprünge in die Dunkelheit und Phantasie.

¹⁸⁷ Spitteler (1947), S. 9

Adalbert Stifter (1867)

Der älteste Text, mit dem ich mich in meiner Arbeit befassen werde, ist ein kurzer, fragmentarischer Text von Adalbert Stifter. Er ist schon im Jahre 1867 entstanden und gehört also nicht im strengen Sinne zu den autobiographischen Fragmenten der Moderne, geschweige denn der Jahrhundertwende. Trotzdem kann er stellvertretend für die Vorläufer der Moderne stehen. Es sind in ihm manche Aspekte der modernen Sprach- und Subjektkrise enthalten, die durch die Form des Fragments und durch die Grenzsituation des Fragmentarischen thematisiert und im gewissen Sinne gelöst werden. In den vorangehenden Kapiteln meiner Arbeit äußerte ich mich schon einige Male zu verschiedenen Aspekten von Adalbert Stifters autobiographischem Fragment aus seiner *Mappe meines Großvaters*. An dieser Stelle möchte ich meine Überlegungen zu seinem Text um andere Aspekte erweitern.

Stifters Text dient als Beispiel für die Darstellung der modernen Spannung zwischen der Individuation und der Sozialisierung eines Ich, die in der modernen Autobiographie zu einem wichtigen Thema avanciert ist. Diese Spannung wird an der Beziehung zur Sprache ablesbar, die einerseits ein Mittel des Gesellschaftlichen, andererseits jedoch vor allem im literarischen Text der individuellen Äußerungsbemühung eines Autors ist. Der soziale Aspekt der Sprache äußert sich extrem im gesellschaftlichen Zwang der zu verfolgenden Topoi und Phrasen eines Textes und einer Textsorte. Diesem Zwang gemäß gibt es vorgeschriebene Formeln, die zu einem bestimmten Genre gehören und die deswegen zu benutzen sind, weil sie allgemein erwartet werden. Sie dienen durch ihre Geläufigkeit der Verständigung und der richtigen Klassifizierung eines Textes.

Gegen diesen sozialen Zwang der Sprache steht jedoch die Individualisierung des Autors / des Textes. Ihr dienen das Spiel mit der Sprache und die ironische Umkehrung der Phrasen und der eingebildeten rhetorischen Mittel. Der Sozialisationszwang wird durch diese

Gegentendenzen wieder unterminiert und das spezifische, nicht wiederholbare individuelle Engagement eines Textes ermöglicht.

Die Kunst - und natürlich auch die Literatur haben in der Sozialisation des Individuums eine privilegierte und dennoch zweideutige Rolle. Einerseits bedient sich die Literatur der symbolischen Systeme. Sie funktioniert nur auf der Basis der Sprache, die nicht nur als ein Kommunikationsmittel, sondern auch als ein System von Symbolen zu bezeichnen ist. Diese Systeme funktionieren aber nur in jenem Fall, wenn sie in größeren Gruppen mit den anderen geteilt und verstanden werden. Andererseits bringen diese dem Autor in der Gesellschaft und in den mit der Gesellschaft geteilten Verständigungssystemen eine neue Einsamkeit. Diese resultiert aus der Funktion des Autors, der nicht nur ein Akteur, sondern zugleich der Regisseur einer (Selbst-)Inszenierung ist.

Eine Kunstauffassung, die an die Grenze der Individuation und Sozialisierung aufmerksam macht, findet ihren Ausdruck in der „Ichsuche“ eines Nachfolgers von Stifter – bei Alfred Döblin. Wolfgang Düsing beschreibt Döblins Idee der Kunst bei der Suche nach und Inszenierung von einem Ich wie folgt: „Die Kunst ist für Döblin das Geschehen, das mit der unvollständigen Individuation aufs engste zusammenhängt. In ihr kommt die Grundbewegung des Daseins zur Darstellung. Döblin nennt sie deshalb eine „Repräsentativhandlung“ [...] Ausdruck des entscheidenden Geschehens, wenn man davon ausgeht, dass die Grundstruktur des Daseins die Antinomie von Individuation und Integration [...] ist.“¹⁸⁸ Die konkrete Ausarbeitung dieser Antinomie im autobiographischen Schreiben werde ich in den zwei Kapiteln zu Döblins Autobiographien beschreiben.

Bei Stifter orientiert sich diese paradoxe Gegensatzung von zwei Grundbewegungen im Ich an der Problematik der Sprache und der Kommunikation, die als das Scheitern von Kommunikationsbemühen eines „bösen“ Kindes und als die Zuwendung zum poetischen

¹⁸⁸ Düsing (1982), S. 120

Schaffen in der Einsamkeit aufgefasst wird. Die zweite Phase, in der das durch seine Umgebung zum Schweigen gebrachte (als Strafe seiner Großmutter für das Zerschlagen eines Fensters) Kind eine andere, symbolische Sprache entwickelt, kann man als das Ich-Werden eines Autors lesen. Das Kind formt einen Satz schöpferisch um und verwandelt ihn in einen Spruch „[...] ich sagte sehr oft: „Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, [...]“ „Ich mache Schwarzbach.““¹⁸⁹

Eine Parallele zur Bedeutung der symbolischen Sprache bei Stifter kann man in Benjamins Überlegungen zur Rolle der Sprache bei der Ich-Beschreibung oder gerade zu seinem Scheitern des Ich-Beschreibens sehen. „Doch zugleich insistiert die Episode des Vermummens darauf, dass sich die Person durch Wirkungen, Induktionen, Assimilationen von sprachlichen und kulturellen Symbolen konstituiert. Eingehüllt in die Anekdotik kindlicher Mimikry erfolgt in der *Berliner Kindheit* die theoretische Revision einer Sprechpraxis, der die Autobiographie im 20. Jahrhundert sonst eher intuitiv die Gefolgschaft ankündigt: dem Bekenntnis der Innerlichkeit. Benjamins Geschichten vom Ähnlichwerden lassen sich somit als autobiographisch gefasste Theorie des kulturellen Symbolerwerbs begreifen, als Metatheorie zur Emblematisierung, zum emblematischen Verfahren in *Berliner Kindheit*.“¹⁹⁰

Mehrere Punkte sind den Autobiographien von Stifter und seinem viel späteren Nachfolger Benjamin gemeinsam: Sei es die Orientierung auf die Kinderwelt – denn für beide steht eben das Kind stellvertretend für ihr autobiographisches Ich; sei es die Beziehung des wachsenden Menschen zur Sprache als einem Symbolsystem. Was wichtig ist, ist jedoch der Charakter dieser Sprache. Wo Benjamin ein auf der Theorie des Analogie basierendes Sprachspiel setzt, da nähert sich Stifter, ähnlich wie in seinen Romanen, der Sprache des Zauberspruchs, der ordnenden Welt der Gleichnisse: „Der Knabe spricht, wie später des

¹⁸⁹ Stifter (1968), S. 604f

¹⁹⁰ Schneider (1986), S. 132f

Autor den *Witiko* oder den *Frommen Spruch* schreibt. Es ist die Wiederkehr des Gleichen, die da wie dort waltet, der Parallelismus, die Minimalisierung und Marginalisierung von Differenz bis hin zur Austreibung distinkter Sinngehalte; es ist dies die rigideste Ordnung der Sprache, in die die Ordnung der Dinge aufgegangen ist [...]Die Miniatur des Ich ist in dieser Sprache, in der der Autor und sein Gegenstand konvergieren, in der das erinnerte Kind gleichsam sofort vergreift, an ihr Ende gelangt.“¹⁹¹

In Stifters kurzem Text wird eine Parallele zwischen dem autobiographischen Werdegang, dem Aufbau vom Weltall und dem poetischen Programm gezogen, die für die Überlegungen über die Selbstinszenierung in den autobiographischen Texten der Moderne und über die Gattung des autobiographischen Fragments von Bedeutung sein kann. Stifter beschreibt die Beziehung des Erwachsenwerdens eines Kindes zum Bau der Welt vom kleinsten Sandkörnchen beginnend. Sein Gipfel ist aber nicht ein selbständiges, selbstbewusstes Subjekt, das gegenüber der Welt als seinem Objekt stünde. Stifters Text endet mit der Fiktionalisierung der Welt, mit dem Spiel „als ob“, mit der Fiktion des Gemachten, mit der Verortung der Erinnerung in der Einbildungskraft. Nach dem einfachen Betrachten der Welt („Auf diesem Fensterbrette sah ich auch, was draußen vorging, und ich sagte sehr oft: „Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach.““) wird die Welt gemacht, hergestellt: „Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach an einander hin, verband sie wohl auch durch Querspäne und sagte: „Ich mache Schwarzbach.““ Diese gemachte Welt ist eine geordnete Welt, ähnlich wie die Welt der Erinnerungen in einer Autobiographie trotz der scheinbaren Assoziativität und Unwillkürlichkeit des Erinnerns eine geordnete, eine hierarchisierte Welt ist.

¹⁹¹ Pfothenhauer (1990), S. 144

„The depiction of the fleeting moments of existence, an interest in the minimalist, quotidian peregrinations of the human subject, the exploration of the daily experience of the individual as opposed to the inscription of the heroic and temporally expanding mode of being – all this reflects the writer’s distrust in the abstract or totalizing vision of the individual and his interest in the exploration of the concrete, bodily and temporal self.”¹⁹²

Stifters ästhetisches Programm bezieht sich auf die literarische Darstellung des Kleinen, Einfachen, Alltäglichen, das das menschliche Leben begleitet. Genau diese Punkte seines minimalistischen Programms verfolgt er in seiner Autobiographie. Er versucht seine eigene Existenz in diese Umwelt des Alltäglichen und Kleinen sowie Geordneten zu versetzen. Das Ich wird dabei seiner Singularität beraubt. Stifter hat in seinem Text vor, „die Empirie des Ich bescheiden so sehr zu reduzieren, dass das Erinnernte nur noch Paradigma für die Einfachheit der natürlichen Ordnung der Dinge ist. Daraus wird keine geringe, aber eine ganz prinzipiell kurze Selbstbiographie, in der das Ich quasi um des reinen Destillats willen verdampft.“¹⁹³

Die Ordnung der Autobiographie Stifters, seine Verflechtung des autobiographischen Subjekts mit dem ästhetischen Programm hat also die prinzipielle Kürze zur Folge. Das autobiographische Fragment, das sich hier vorstellt, soll also tatsächlich als ein frühromantisches Fragment gelesen werden. Sein Fragment resultiert nicht aus der Unfähigkeit des Schriftstellers, etwa des Todes wegen, weiter zu schreiben. Der Text ist so, wie er steht, als beendet anzusehen. Wir müssen jedoch nicht die Bezeichnung des kurzen Textes als autobiographisches Fragment ablehnen oder anzweifeln, wie es Pfothauer macht.¹⁹⁴ Die Fragmentarität dieses Textes ist eben im Kontext der frühromantischen Fragmenttheorie zu lesen. Das Fragmentarische äußert die wesentliche Fragmentarität des Ich, der Sprache und des Weltbildes.

¹⁹² Roll (1995), S. 226f.

¹⁹³ Pfothauer (1990), S. 136

¹⁹⁴ Pfothauer (1990), S. 137

Klabunds *Kleine Selbstbiographie* (1919)

Der Text fängt mit einem sonderbaren Satz an:

„Ich bin, da ich dieses schreibe, siebenundzwanzig Jahre alt.“¹⁹⁵

Den ersten Satz von Klabunds Text und den Zusammenhang des Lebens mit dem Schreiben und zur Setzung der Grenze eines menschlichen Lebens habe ich schon im Kapitel Geburt – Grenze und Grenzgänge detailliert analysiert. Bevor weitere Aspekte von Klabunds Autobiographie behandelt werden, möchte ich die dort enthaltenen Analysen um einige Bemerkungen ergänzen, die weniger die Grenze des Lebens im Sinne von seinem Anfang, mehr aber die Grenze des realen und des fiktiven Lebens in Betracht ziehen.

Klabunds Satz „Ich bin, da ich schreibe“ kann, wie wir schon gesehen haben, kausal verstanden werden. Er erinnert zuerst an das Cartesianische „ergo“ im berühmten (obwohl nie vom angeblichen Autor geäußerten) Satz „cogito ergo sum“. Das Schreiben wird zum Beweis des Seins. Dies entspricht einer traditionellen Behauptung darüber, warum ein Autor zum Schreiben greift: um durch sein Schreiben einen Beweis seiner Existenz zu liefern, um in seinen Werken lebend zu bleiben. Ich schreibe, also bin ich. Oder aus der Sicht des vermuteten Autors, nicht des Erzählers: Ich habe dies geschrieben, also war ich. Es kann auch für den Autor die Bedeutung einer Bestätigung seiner Existenz haben: Ich, der ich meines Ichs, meiner Existenz, meiner Identität nicht völlig sicher bin, habe dies geschrieben, und so dieses Ich bestätigt, durch den Text gesichert.

Eine andere Bedeutung kommt zum Ausdruck, wenn wir zum Beispiel an den vor dem Tanzsaal stehenden Tonio Kröger denken: Die eigentliche Existenz des Schreibenden besteht in dem Schreiben, nicht in dem (nach dem geläufigen Verständnis des Wortes) realen Leben, das nur gewünscht werden kann. Nur in dem, was ich geschrieben habe, bin ich wirklich. Und das, obwohl (oder gerade weil) diese Realität eine Fiktion ist!

¹⁹⁵ Klabund (1981), S. 5

Man kann noch weiter darüber nachdenken: Wo bin ich wirklich? Ist es nicht da, wo ich wirksam bin? War ich an der Geburt aktiv beteiligt? Ist nicht erst mein Werk mein wirkliches Leben? Ist das Schreiben wirklich eine Nachahmung (eine Nach-Ahmung)? Aber wie kann das Schreiben real sein, wenn es nur eine Fiktion ist, wenn es aus der (Kraft der) Phantasie entsteht, wenn es eine Zusammensetzung von Zeichen ist, d.i. von Repräsentanten des „Realen“.

Zugleich wird durch die Sicherung des Seins des Ich im Schreiben auch das Sein des Geschriebenen gesichert, verwirklicht. Durch den Umweg über das Ich wird auch der Text etwas Wirkliches, etwas, was sein Sein hat. Die Repräsentanten, die Zeichen, das Geschriebene, der Text gewinnen durch das Ich eine Beziehung zum Sein, zu irgendeiner Präsenz. „Ich **bin**, da ich dieses schreibe“. Der Schreibende ist, und zugleich das Geschriebene ist. Denn es geht nicht um das Sein des Schriftstellers, das außerhalb des Geschriebenen im Alltagsleben verläuft, sondern um das Sein des Geschriebenen.

In diesem Zusammenhang wäre es möglich, Beziehungen dieser Gedanken zu Blanchots Konzeption der existenziellen Einsamkeit des Werkes zu untersuchen: „A přesto, dílo – umělecké dílo, dílo literární – není ani dokončené, ani nedokončené: dílo je. Co říká, je výlučně toto: že je – a nic víc. [...] Ten, kdo žije v závislosti na díle, ať už proto, že ho píše, nebo proto, že ho čte, náleží k osamělosti toho, co vyjadřuje jen slovo být: slovo, které řeč chrání, skrývající ho, nebo ho vyjevuje, sama mizející v tiché prázdnotě díla. Tato absence požadavku, která ho nikdy nedovoluje prohlásit za dokončené či nedokončené, je základním rámcem osamělosti díla.“¹⁹⁶ Blanchot stellt den Zusammenhang vom Sein des Werkes, von

¹⁹⁶ Blanchot (1999), S. 12f: „Und trotzdem, das Werk - das künstlerische Werk, das literarische Werk – ist weder beendet, noch unbeendet: das Werk ist. Es besagt ausschließlich nur dies: dass es ist – und nichts mehr. Wer in der Abhängigkeit vom Werk lebt, sei es, weil er es schreibt, oder weil er es liest, gehört in die Einsamkeit dessen, was nur das Wort Sein ausdrückt: das Wort, das von der Rede geschützt wird, die es verbirgt, oder die es erscheinen lässt und selbst in der stillen Leere des Werkes verschwindet. Diese Absenz irgendeiner

der Unbeendbarkeit und Unendlichkeit des Werkes und auch der Rede und des Schweigens auf.

Schon der erste Satz der Klabundschen Autobiographie greift in seinen Konsequenzen also in das Zentrum der Problematik, mit der ich mich beschäftigen will. Wir begegnen hier der Kompliziertheit der Beziehung von Autor und Werk, von Autor und Erzähler, von Fiktion und Realität, wir müssen uns schon hier mit der ersten semiotischen Fragestellung auseinandersetzen. Dieses ganze Problemfeld wird von zwei Verben umrissen: sein und schreiben. Ich wollte nur auf diese Besonderheit, auf diese Kraft des einleitenden Satzes ausführlicher hinweisen, werde aber jetzt in der Analyse des Textes fortfahren.

Klabund entwickelt die angedeutete Konzeption der Autobiographie auch im nächsten Satz. Nach der Bestimmung des Alters folgt ihre Relativierung: „Ich bin, da ich dieses schreibe, siebenundzwanzig Jahre alt. Aber ich könnte auch schreiben: drei Jahre, oder: fünfzigtausend.“ Nicht die objektive Tatsache des Alters ist hier wesentlich, sondern die subjektive Bestimmung durch den Erzähler selbst. Irrelevant ist, wie alt in „Wirklichkeit“ das erzählerische Ich sei¹⁹⁷. Der Erzähler kann behaupten, was er will. Er behandelt die Zeit autonom. Er selbst entscheidet über die Tatsache der Zeitbestimmung, und zwar in seinem Akt des Schreibens. Er und sein Leben sind von der Person des Autors, des Schriftstellers und von dessen Leben völlig unabhängig. Die Referentialität des Textes, seine Abhängigkeit von der außertextuellen Realität wird sofort in Frage gestellt. Oder vielleicht nicht die Referentialität als solche. Der Text zeigt immer wieder irgendwohin, auf einen Ort außerhalb des Textes. Dieses Zeigen ist aber erstens ein Spiel, eine Verstellung, und zweitens, die Hierarchie in diesem Zeigen ist umgekehrt, als man erwarten würde: primär ist der Text, das

Forderung, die es nicht erlaubt, das Werk für beendet oder unbeendet zu erklären, bildet den Hauptrahmen der Einsamkeit des Werkes.“

¹⁹⁷ Es sei bemerkt, dass nach der bekannten Datierung des Textes Klabung ihn nicht mit siebenundzwanzig, sondern mit neunundzwanzig geschrieben hat.

Textimmanente. Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass der Erzähler eine textimmanente Institution ist. Wenn ich sage, dass der Erzähler die Zeit autonom behandelt, dass der Erzähler eigenwillig über die Tatsachen entscheidet, bedeutet es auch, dass der Text selber die „außertextuelle Realität“ autonom behandelt und über sie entscheidet.

In der Biographie ist es also der Text, der das Leben bestimmt¹⁹⁸, nicht umgekehrt. Es wird nicht das Leben im Sinne eines Berichts, im Sinne der schriftlichen Darstellung eines realen Geschehens beschrieben. Diese Behauptung möchte ich jetzt mit der Sekundärliteratur vorläufig konfrontieren. Paulsen übt Kritik an den Memoiren, den Autobiographien von Schnitzler, Bahr und Andersen, weil das nur Berichte, keine „richtigen“ Autobiographien sind. Die Versuche der zu direkten und zu großen Annäherung des Textes an das reale Leben werden abgelehnt. Es geht nicht darum, dass Paulsen die Übereinstimmung des Textes mit der Realität nicht forderte, sondern dass diese Übereinstimmung nur als Fiktion dem Wesen der Autobiographie angemessen ist. Wird aber diese Stufe der Fiktionalität umgangen, dann scheitert der Versuch eines Textes überhaupt.¹⁹⁹

Lejeune dagegen ordnet die Eigenschaft des Berichthaften unter die Hauptzüge der Autobiographie. Für ihn ist die Autobiographie ein nichtfiktionaler Text. Eines der Kriterien, die seine Annahme bestätigen soll, ist die rezeptive Aktivität des Lesers. Für Lejeune geht der Leser von einem autobiographischen Pakt aus, den er mit dem Autor im gewissen Sinne schließt. Die Folge dieses autobiographischen Paktes ist neben anderem auch, dass er die Behauptungen der Autobiographie mit den Fakten der textexternen Welt vergleicht und als wahr oder falsch bezeichnet²⁰⁰.

Wenn ich als Leser über die Altersangaben bei Klabund nachdenke, gehen meine Erwägungen in zwei Richtungen. Ich stelle ziemlich schnell fest, dass die Behauptung,

¹⁹⁸ Abgesehen davon, dass die Definition des Textes, dessen, was eigentlich ein Text sei, so unklar, oder sogar unmöglich ist.

¹⁹⁹ vgl. Paulsen (1991), S. 5ff

²⁰⁰ vgl. Lejeune (1998), S. 214-257

Klabund sei in der Zeit der Entstehung des Textes siebenundzwanzig gewesen, mit der „Wirklichkeit“ des Menschen Alfred Henschke nicht übereinstimmt. Zugleich aber bin ich mit der fiktionalen, mit der ironischen, mit der vom Erzähler autonom behandelten „Tatsache“ des Alters konfrontiert. Was bleibt unter solchen Bedingungen von dem autobiographischen Pakt übrig, der laut Lejeune auch die Beziehung zur „Wahrheit“ sichern oder sogar konstituieren sollte? Wird meine Schlussfolgerung an dieser Stelle sein: Klabund lügt und dazu verstellt er sich noch? Komme ich als Leser nicht eher zu dem Entschluss, die Referentialität des Textes überhaupt zu untersuchen, seine Verbindung zur textexternen Wirklichkeit in Frage zu stellen? Werde ich nicht eher über den Akt des Schreibens nachdenken, über die „mimetische“ Funktion der Kunst, über die Beziehung von Fiktion und Realität?

Was bedeutet die Biographie? Das Leben wird geschrieben, es wird bezeichnet. Das Leben erhält ein Stigma von dem „signum“, vom Zeichen. In der Biographie, und speziell in der Selbstbiographie, ist dieses Zeichen im Text, im Geschriebenen. In einem anderen autobiographischen Versuch will Klabund das wesentliche Signum seiner Kunst selber bestimmen. Sein Schaffen steht seiner Aussage nach „unter dem Zeichen einer mystischen Sachlichkeit, einer realistischen Romantik“²⁰¹. In einem autobiographischen Text bekennt er sich also zu einer Bemühung um einen gewissen Realismus, der aber modifiziert wird, er gewinnt nämlich mystischen Charakter. Somit ist er aber nicht mehr als einfacher Realismus zu begreifen. Klabund bekennt sich zur Tradition der deutschen Romantik, in der die Welt romantisiert, poetisiert wird. Die „dargestellte“ Realität wird stigmatisiert, sie wird zur Romantik, sie gewinnt den Charakter eines Zeichens.

²⁰¹ Klabund (1990), S. 110

In der behandelten Selbstbiographie ist dieses Zeichen, das Stigma des ganzen Textes, das Schreiben, die Tätigkeit des Schriftstellers, des Erzählers. Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich meistens mit den Biographien der Schriftsteller, seltener mit den Autobiographien anderer Künstler und nur ausnahmsweise mit den Autobiographien anderer Personen²⁰². In den analysierten Lebensberichten wiederholt sich der Topos der Vorbestimmung hin zum zukünftigen Beruf. Ich werde dieses Thema noch später erörtern. Im Kontext der Autobiographie von Klabund sollte aber an dieser Stelle schon darauf hingewiesen werden, wie die Autobiographien stigmatisiert sind. Vielleicht das häufigste Stigma ist dabei die künstlerische Vorbestimmung des Kindes oder des Jugendlichen.

Dabei hat dieses Stigma noch eine zweite Ebene. Es verbindet in sich die Gestalt des (zukünftigen) Schriftstellers mit dem Zeichen selbst. Denn nicht nur die schriftstellerische Tätigkeit wird zum Topos, sondern auch die Schrift, das Zeichen selbst. Und das bedeutet im Kontext der Zeichentheorie: nicht das Zeichen repräsentiert, sondern gerade das Zeichen übernimmt die Rolle des Realen, des Wirklichen, des Authentischen und auch des Schöpfenden.

Dass dieses Verhältnis von Text und Leben nichts Ungewöhnliches ist, lässt sich an einer Passage aus dem etwa in der gleichen Zeit entstandenen Buch von Italo Svevo *La coscienza di Zeno* demonstrieren:

„Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre monzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli spesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e

²⁰² wie z.B. Alheit / Brandt (2006)

come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.“²⁰³

Svevo ironisiert in seinem Text die Verdienste der Psychoanalyse. Zugleich aber betrachtet er das Wesen der Autobiographie, der Konfession, in der das Leben von der Sprache abhängig ist. Seine Zweifel an der „Wahrhaftigkeit“ des Geschriebenen gehen zwar vom Unterschied seines Dialektes und der Schriftsprache aus, aber ich glaube, dass sich dadurch auch gerade die völlige Abhängigkeit der „Wirklichkeit“ von der Sprache und also die Fiktionalität des in der Autobiographie beschriebenen Lebens eines Ich manifestiert.

In Svevos Text wird auch das Problem der schon vorbereiteten Sätze thematisiert. Wenn sich der Autor entscheidet, eine Autobiographie zu schreiben, stehen ihm schon einige Topoi zur Verfügung. Die Autobiographie wird oft als das Suchen des eigenen, individuellen Ich charakterisiert. Das Autobiographie-Schreiben ist aber schon auch eine Tradition, in der sich einige loci communes, einige feste Verbindungen, einige Regeln des Genres entwickelt haben. Die Arbeit an einer Autobiographie ist immer eine Konfrontation dieser zwei Richtungen: hin zum Individuellen, Spezifischen und zum Festen, Gemeinsamen, Nichtindividuellen.

Die Autobiographie oder die Konfession bedient sich der immer schon vorbereiteten, zur Verfügung gestellten Schemata. Seien es die Textanfänge²⁰⁴, die gerade bei einer

²⁰³ Svevo, Italo (1993), S. 865f, (Die gleiche Passage in der tschechischen Übersetzung: Svevo (1975), S. 347: „Doktor taky příkládá příliš velkou víru té mé zatracené zповědi [...] Nestudoval nic než medicínu, a proto neví, co to znamená psát v italštině pro nás, kteří mluvíme dialektem, ale neumíme v něm psát! Písemná zповěď je vždycky plná lží. Lžeme každým svým toskánským slovem. Kdyby věděl, s jakou oblibou vypravujeme všechno, pro co máme hotové obraty, a jak se vyhýbáme věcem, kvůli nimž bychom museli vzít do ruky slovník! Tak a nejinak vybíráme ze svého života epizody, jež zaznamenáváme. Kdybychom svůj život vypravovali ve svém dialektu, vypadal by pochopitelně docela jinak.“)

Autobiographie so typisiert sind, seien es tradierte Schemata der Entwicklung eines menschlichen Lebens, die z.B. für die persönliche Konversion reichlich zeugt und auch schon in vielen sekundären Texten analysiert wurden.²⁰⁵

Warum bedient sich ein Schriftsteller dieser Topoi? Es ist nicht nur aus Bequemlichkeit, wie uns Svevo zu suggerieren versucht, sondern es ist die Abhängigkeit von den ungeschriebenen Regeln des Genres. Wie es Anderson im Zusammenhang mit ihrer Analyse von Derridas Konzeption des Rechts (der Regel) des Genres ausdrückt: „Genre, according to Derrida, assigns us ‘places and limits’: ‘I have let myself be commanded by [...] the law of genre’, he writes (p. 227). Autobiography, we could say, turns itself into a genre in order to ‘place’ the subject, the ‘I’, only to be undone by the instability and difference already instated within the law.”²⁰⁶

Still akzeptiert der Autor einer Autobiographie die (fast) vorgeschriebenen Anfangssätze, die in den vielen früheren Autobiographien vorgekommen sind. Oder er kann sich mit seinem Text gegen diese Regel wehren, er kann sie zwar nicht vermeiden, aber er kann sie verletzen, ironisieren, diskutieren (und dadurch aus der Verborgenheit ans Licht bringen). In allen möglichen Fällen gibt es immer rhetorische Mittel, mit denen man arbeiten kann, sei es die Ironie, die unterschiedliche Verwendung von Topoi oder die Anwendung des Grotesken, wie wir es vielleicht bei Klabund beobachten können.

Svevos Text ist keine Autobiographie im engeren Sinne des Wortes, sondern ein autobiographischer Roman. Ich bin mir dieses möglichen Einwands bewusst. Ich habe diesen Text aber auch deswegen genommen, weil, wie es z.B. Michaela Holdenried thematisiert²⁰⁷,

²⁰⁴ Zur Problematik der Textanfänge im Zusammenhang mit dem Recht des Genres vgl. z.B. Foucaults Aufsatz *Řád diskursu*, mit dem ich mich in dieser Arbeit zwar nicht detailliert beschäftige, von dem ich mich aber für diese Gedanken inspirieren lasse – vgl. Foucault (1994), s. 7-37.

²⁰⁵ vgl. z.B. Anderson (2001), S. 22ff

²⁰⁶ Anderson (2001), S. 11f

²⁰⁷ Holdenried (2000), S. 44ff

die modernen und postmodernen Autobiographien zur Fiktionalisierung tendieren und öfter auch die Grenzen zwischen einem autobiographischen Roman und der Autobiographie verwischen. Ich werde mich später auch mit Döblins kurzer Autobiographie befassen, die wieder zu diesem Problem der Psychoanalyse und der „Lüge“ der Autobiographie greift.

In den nächsten Sätzen der *Kleinen Selbstbiographie* finde ich eine Bestätigung meiner These über die Fiktionalisierung oder Mythisierung der Autobiographie und die Thematisierung des Akts des Schreibens bei Klabund: „Meine Farben, die ihr kennt, sind Schwarz und Weiß.“ Aber was anderes kennen die Leser als die schwarzweißen Texte des Erzählers? Natürlich kann man diese Stelle auch im Zusammenhang mit der preußischen Herkunft des Autors verstehen, denn Schwarz und Weiß sind die preußischen Nationalfarben. Der nächste Satz scheint aber diese Interpretation anzuzweifeln. „Schwarz, das ist die Nacht, und Weiß, das ist der Tag.“ Die erwähnten Farben sind also symbolisch²⁰⁸, oder allegorisch, wenn wir es lieber so nennen wollen. Sie fassen die ganze zeitliche Welt ein, also die ganze Welt, in der wir uns (als Leser) orientieren.

Für die Erwägungen zum Thema „Autor“ ist vor allem der Satz sehr wichtig: „Immer wieder muss ich geboren werden.“ Man muss wieder geboren werden, nur, wenn man gestorben ist. Im theoretischen Teil dieser Arbeit werde ich mich mit zwei Texten beschäftigen, die den Tod des Autors behaupten. Dies ist auch die Vorstellung, die vielleicht bei Klabund zu lesen ist. Er stellt den Tod des Autors meiner Meinung nach auch in der Schlusszene seiner „Selbstbiographie“ dar.

Am Ende des Textes wird uns die Szene vorgeführt, in der wir das Grab des Ich-Erzählers sehen sollen:

²⁰⁸ Man könnte mit Husserl behaupten, ihre Existenz, wie die Existenz der Zeichen überhaupt, ist rein symbolisch.

„Wenn ich einmal verblutet dahinsinke, soll man mir weiße und rote Rosen auf Grab werfen. Das soll geschmückt sein wie ein Brautbett, und ein liebendes Paar soll wie Goldregen darauf niederstürzen. Und noch im Tode werde ich das neue Leben segnen.“

Zwei von jeher verbundene Wirklichkeiten werden hier wieder vereinigt: Tod und Liebe. Der Erzähler stirbt. Doch nur, um das neue Leben segnen zu dürfen. Wir haben es hier mit einer Autobiographie zu tun. Das heißt, der Erzähler behauptet, der Autor, der Schriftsteller zu sein. Wenn er stirbt und aus seinem Grab heraus das neue Leben segnet, erinnert dieses Bild an die Vorstellung des Todes des Autors in seinem Werk (bzw. dem Gestorbensein des Autors) – in seinem neuen Leben. Im vollendeten Werk („vollendet“ bedeutet hier nicht „zu Ende geschrieben“, sondern nur einfach „aufgeschrieben“) ist der Autor tot. In der Textualität ist die Vergangenheit fixiert – der Autor ist gewesen. Doch nach der Vollendung des Textes lebt er nicht mehr als Autor. Was lebt, ist nur das Produkt des Schreibens, das Ergebnis des Schaffens – der Text.

Und noch ein Bild ist in dem zitierten Ausschnitt enthalten: Das, was zwischen dem Tod des Autors und dem Leben des Texts steht, ist der Akt der Liebe, der produzierende Eros. Das mimetische Schaffen braucht die liebende Beziehung des Schaffenden zu seinem Werk. Dieses Postulat kann man schon aus Platons Symposion herauslesen. Die Vollendung der Liebe bedeutet da die Aufhebung der Individuen. Auch aus dieser Sicht können wir zur These des Todes des Autors kommen: Das Ich des Autors stirbt in seiner Vereinbarung mit dem Text. In ihm wird er aber nicht mehr als ein Autor bleiben, sondern es bleibt nur (wenn überhaupt) der Erzähler, der aber völlig vom Text abhängig ist, bzw. der nur dem Text implizit sein kann.

„Ein Dichter muss 77mal als Mensch gestorben sein, ehe er als Dichter wert ist.“²⁰⁹

Dieser Aphorismus steht in Morgensterns *Stufen*. Das Erlebnis des Todes spielt auch in seiner eher konventionellen Autorvorstellung, die eine Genie-Ästhetik in der Tradition der Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts war, eine zentrale Rolle. Der Dichter wird durch dieses Erlebnis vom bloßen Menschen zum Dichter. Aus anthropologischer Sicht können wir diese Transformation mit einem Übergangsritual verbinden. Ich werde noch darauf eingehen, dass sich dieses Übergangsritual dadurch auszeichnet, dass er im Text verläuft – innerhalb eines Textes genauer gesagt.

In Klabunds Text haben wir das Bild des geschmückten Bettes, des geschmückten Grabes vor Augen. Ein Brautbett als Symbol der Hochzeit, eines der wichtigsten Rituale des menschlichen Lebens. Ich erinnere an diese Symbolik auch, weil ich später auf Victor W. Turner zu sprechen komme, dessen Thema gerade die Beziehung von Ritual und Literatur (bzw. Theater) ist, wobei er sich überwiegend mit der Spiegelung der Übergangsrituale (*rites de passage*) in den literarischen Werken des Westens beschäftigt. Dazu aber später mehr.

Dieses Einbeziehen des eigenen Todes in die Autobiographie finden wir in der deutschen Literatur schon bei Jean Paul, dessen Autobiographie z.B. Ralph-Rainer Wuthenow unter die „Sonderformen der Selbstdarstellung“ einordnet.²¹⁰ Das traditionelle Verhältnis vom Tod und von der Literatur (Autobiographie) wird hier modifiziert. „Man hat von Literatur gesagt, sie sei ein Anschreiben gegen den Tod [...] Wenn das wahr ist, so gilt dies insbesondere für die autobiographische Literatur. Der Tod ist darin das Vergessen, das Absterben der Erinnerung, welche das Erlebte, das Gefundene oder Erfundene zur Konfiguration des Ich

²⁰⁹ Morgenstern (2001), S. 375

²¹⁰ Wuthenow (1974), S. 203-210. Es ist wohl gar nicht zufällig, dass die in diesem Kapitel behandelten „Sonderformen“ der Autobiographien alle von den großen Aphoristikern des 18. Jhs. geschrieben wurden. Denn neben Jean Paul werden hier die Autobiographien von Chamfort und Lichtenberg behandelt.

zusammenschließen könnte.“²¹¹ Bei Klabund wird dagegen der eigene Tod antizipiert, es ist die Zukunft, was beschrieben, gefunden, aber zugleich auch inszeniert wird. Dieses Motiv werden wir bei Hermann Hesse noch stärker empfinden.

²¹¹ Pfothauer (1990), S. 139

Morgensterns *Autobiographische Notiz* (1913)

Kurz vor seinem Tod schrieb auch Christian Morgenstern einen kurzen autobiographischen Text, der zuerst von Reinhard Piper 1913 im Jubiläumsalmanach seines Verlags und später (posthum) unter dem Titel *Autobiographische Notiz* in der Sammlung *Stufen* von Morgensterns Frau Margarethe Morgenstern herausgegeben wurde²¹². Bevor ich zum Text selbst, wie auch zu einigen von den in derselben Sammlung enthaltenen Fragmenten oder Aphorismen kehre, sind einige philologische Bemerkungen notwendig.

Texteditorisch haben wir es hier mit einem anderen Gebiet zu tun, als es in Klabunds Beispiel der Fall war. Klabund hat seine *Kleine Selbstbiographie* selbst herausgegeben, und es ist anzunehmen, dass er diesen Text in der angegebenen Fassung für die Veröffentlichung gedacht hat. Auch Morgensterns Aphorismen wurden wohl zur Veröffentlichung gedacht, doch diese ist erst nach dem Tod des Autors verwirklicht worden, wobei die ganze Sammlung *Stufen* vom Autor gar nicht genau in der veröffentlichten Form geplant war²¹³. Mindestens im Fall der letzten drei Kapitel dieses Buches, die den gemeinsamen Titel *Weltbild* tragen, haben wir Gewissheit, dass sie nur fragmentarisch (im üblichen Sinne des Wortes, d.i. des Todes wegen unbeendet) geblieben sind. Wir begegnen hier also (auch) einer anderen Fragmentarität als jene ist, von der bei Klabund gesprochen wurde und von der noch die Rede sein wird. Es geht nicht um eine künstliche / künstlerische Fragmentarität, sondern einfach um ein unvollendetes Buch, dessen Vollendung der Autor angestrebt hat. Dazu ist zu erwähnen, dass

²¹² vgl. Morgenstern (1987), S. 454f

²¹³ Ich spreche jetzt über die ganze Sammlung *Stufen*, nicht über die „*Autobiographische Notiz*“, die noch zu Morgensterns Lebenszeit im anderen textuellen Kontext erschienen ist – s.o. Diese Bemerkungen betreffen den behandelten Text indirekt, denn das Verständnis der *Autobiographischen Notiz* wird natürlich durch die Einordnung in den Kontext der Sammlung *Stufen* verändert.

z.B. Fedler Frickes Meinung erwähnt, die unvollendeten Bemerkungen aus dem Nachlass Nietzsches seien nicht unter der Gattung Aphorismen einzuordnen.²¹⁴

In den verschiedenen Editionen der *Stufen* kommt es zu vielen Veränderungen. Einige der Aphorismen werden ausgelassen, andere in den Text eingebettet. Die letzte mir bekannte Edition im Rahmen der *Sämtlichen Werke in einem Band*, herausgegeben im Piper Verlag 2002, macht daneben noch eine andere Veränderung, die für den jetzt behandelten Text wichtig ist, nämlich das Herausnehmen der *Autobiographischen Notiz* aus dem Ganzen der *Stufen* und ihre Verschiebung an die Stelle des Vorwortes. Daneben werden auch die Kapitel der *Stufen* in dieser Edition anders geordnet, und die Datenangaben fehlen, wobei die Veränderung der Reihung der Kapitel in dieser Edition aus den früheren Ausgaben der *Stufen* bei Piper übernommen wurde.

Diese editorischen Änderungen können für das Nachdenken über dieses Werk von Bedeutung sein. Das Herausholen der *Autobiographischen Notiz* aus dem Ganzen des Buches *Stufen* beeinflusst auch unser Verständnis „beider“ Texte. Ist die *Autobiographische Notiz* im Rahmen von *Stufen*, so wird der autobiographische Charakter der einzelnen Fragmente oder Aphorismen betont. Auf der anderen Seite wird durch ihre andere Stellung die *Autobiographische Notiz* verselbständigt, und sie gewinnt in gewissem Sinne eine neue Abgeschlossenheit. Es muss übrigens an dieser Stelle nochmals betont werden, dass dieser Text ursprünglich wirklich selbständig publiziert wurde und erst von Margarete Morgenstern in die Sammlung *Stufen* aufgenommen wurde.

Auch die fehlenden Daten verschieben die Fragmente – aus dem Zusammenhang mit der Gattung Tagebuch. Da ist wieder eine der möglichen Charakteristiken der Aphorismen zu nennen, nämlich ihre Kontrastierung zu den Tagebuchnotizen²¹⁵. Morgensterns Aphorismen

²¹⁴ vgl. Fedler (1972), S. 30

²¹⁵ vgl. Anderson (2001), S. 35

sind aber wirklich oft als Tagebucheintragungen entstanden, und es lässt sich nur fragen, ob sie dadurch etwa wirklich ihren aphoristischen Charakter (etwa) verlieren sollten.

Ich möchte mich zuerst mit einigen jener Aphorismen oder Fragmente aus der Sammlung *Stufen* beschäftigen, in denen sich Morgenstern auch theoretisch mit den Fragen der Autorschaft, der Subjektivität, der Kunst und speziell seiner Kunst befasst. Es ist schon merkwürdig, dass während Morgensterns spielerische Poesie (*Galgenlieder*, *Palmström* etc.) doch ziemlich viel Aufmerksamkeit unter den Literaturwissenschaftlern geweckt hat (obwohl viele von den Aufsätzen zu diesem Thema eher Auseinandersetzungen mit den Übersetzungsschwierigkeiten dieser Texte sind), blieben seine prosaischen Texte der *Stufen* völlig unbeachtet. Und dass, obwohl sie auch einige neue Ansichten für das Verständnis seiner Gedichte bieten. Bevor ich zu jenen Fragmenten kehre, die für mein Thema der Autobiographie interessant sind, möchte ich ein Beispiel für den möglichen Zusammenhang der *Stufen* mit den Gedichten und ihrer Übersetzung erwähnen.

Einer der Aphorismen im Kapitel *Sprache* lautet: „Ginganz ist nur ein deutsches Wort für Ideologe.“²¹⁶ Diesen Satz lesen wir in den *Stufen*. Er ist aber wohl erst dann verständlich und interessant, wenn wir das Gedicht *Ginganz* aus der Sammlung *Galgenlieder* dazu nehmen. Dort begegnen wir im neunten Vers dem Satz: „ich GING GANZ in Gedanken hin“. Beide Sätze stellen ein Verhältnis von „Ginganz“ und den Gedanken dar.

Dieses kaum übersetzbare Wort *Ginganz* im gleichnamigen Gedicht, wo es um eine Geschichte über die verwandelten Stiefel geht, wird von den tschechischen Dichtern meistens als „Šlasi“ oder „Šlادocela“ übersetzt. Im Gedicht lautet dann der neunte Vers nach Hiršal: „já ŠLA SI v přemýšlení svém“. Auch andere Übersetzer verstehen den Ausdruck „in Gedanken“ immer nur als Dativ, also in der Bedeutung: „in Gedanken versunken“,

²¹⁶ Morgenstern (1987), S. 155, Nr. 659

„nachdenkend“ („zamyšlen“, „ponořen v myšlenkách“). Es ist gerade der angeführte Aphorismus, der vielleicht eine andere Möglichkeit anbietet, dass man nämlich diese Verbindung „in Gedanken“ auch als Akkusativ begreifen könnte, als eine Antwort auf die Frage: Wohin? In der Übersetzung könnte man dann das Wort „ganz“ im stärkeren Sinne des Wortes, also etwa als „völlig“ anwenden. Völlig in die Gedanken eingehen, völlig in die Gedanken versinken - wäre das nicht eine passende Übersetzung oder Paraphrasierung des Begriffs „Ideologe“?

Morgensterns *Stufen* enthalten einige Kapitel, in denen er seine Gedanken über die Kunst und die Rolle und Stellung des Künstlers präsentiert. Es geht vor allem um die Kapitel *Kunst* und *Literatur*. Morgenstern entwickelt hier eine Genie-Ästhetik, die zugleich aber eine Problematisierung des Autor- und Subjektbegriffs der Moderne widerspiegelt.

Es ist schon das Motto des ganzen Buches, das unsere Aufmerksamkeit erwecken kann: „Nur wer sich verwandelt, / bleibt mit mir verwandt.“ Schon in diesen Worten fasst Morgenstern einen seiner Grundgedanken: die Notwendigkeit der Bewegung, der Verwandlung des „Subjekts“, wenn wir in diesem Sinne überhaupt von einem Subjekt sprechen können. Denn die Grunddefinition des Subjekts ist ja gerade seine Beständigkeit, seine fixe Identität in allen Änderungen. Der Mensch soll aber in Bewegung bleiben, er soll nie definiert sein. Er soll sich schon irgendwie definieren, aber seine Persönlichkeit soll nicht starr werden, sie soll also nicht hinter den Grenzen verweilen. Der Mensch soll fortwährend in der Wandlung sein. Es ist, glaube ich, dieser Gedanke, der nah dem Klabundschen Grenzen-Leben des Ich steht.

„In jedem Kunstwerk ist der Künstler selbst gegenwärtig. Wir spielen und hören in Wahrheit Beethoven, sehen Lionardo, lesen Goethe.“²¹⁷ – Dieser Aphorismus kann ja

²¹⁷ Morgenstern (2001), S. 378

zweierlei bedeuten: die Identität des Autors mit dem Werk im traditionellen Sinne, nämlich dem Werk als die Intention des Autors, vom Autor kontrolliert, beherrscht; oder diese „Identität“ als völlige Abhängigkeit des „Autors“ vom Werk, als Fiktionalität des Autors, als In-Frage-Stellung der außertextuellen Referentialität der Texte, bzw. anderer Kunstwerke. Dann geht es nicht mehr um die Werke als Ergebnisse des Schaffens, sondern um das Schaffen selbst, die nicht mit dem Herstellen eines Werkobjekts beendet ist, denn es ist nicht nur der „Autor“ der (im Heideggerschen Sinne des Wortes) am Werk ist.²¹⁸

„Dichten ist immer die Wiedergabe von Erinnerungen. Die Erinnerung aber ist selbst etwas Dichtendes, künstlerisch Zusammenfassendes und Auswählendes.“²¹⁹ Morgensterns Fragment zum Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, bzw. Realität, auf denen die Erinnerung basiert sein soll, nähert sich sehr dem poststrukturalistischen Verständnis dessen, was die Geschichte und somit die Realität als solche ist – ein Text, ein Konstrukt, ein Gemachtes. Gerade in diesem Fragment kann man den wesentlichen Einfluss von Nietzsches Philosophie bei Morgenstern nachweisen. Nietzsches Geschichtsverständnis prägte auch die Verarbeitung dieses Themas bei Derrida.

Wie wichtig dieser Gedanke für die Theorie der Autobiographie ist, sieht man sehr klar in der Debatte um die Referentialität der Autobiographien, wie sie unter anderen von Almut Finck wiedergegeben wird. „Im Gegensatz [...] zum Historismus des 19. Jahrhunderts kaschiert die postmoderne Auseinandersetzung mit der Geschichte deren Konstruiertheit nicht mit der Behauptung von der einen historischen Wahrheit, sondern betont die Relativität und den approximativen Charakter aller Geschichtsentwürfe, indem sie [...] die diskursiven Formen, in denen Geschichte „gemacht“ wird, in den Vordergrund rückt. [...] jede Art von Wirklichkeit, auch die der Gegenwart, stets nur mittelbar über den Umweg der Sprache, der

²¹⁸ Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass Morgenstern in manchen seiner Fragmente eine Genie-Ästhetik vertritt, in der der Autor vielleicht doch eine Kontrolle über sein Werk ausüben kann.

²¹⁹ Morgenstern (2001), S. 375

gleichwohl der einzige Weg ist, erschlossen werden kann. [...] Damit Realität als Realität überhaupt erfahrbar ist, bedarf sie ihrer semiotischen Codierung, in welcher eine schier unübersehbare, chaotische Flut von Phänomenen durchorganisiert wird und den Charakter differenziert wahrnehmbarer Ereignisse einnimmt, womit ein Verstehenshorizont geschaffen wird, der Prämisse für das Verstehen von Realität ist. [...] Die Realität geht der Sprache also nicht logisch oder zeitlich voraus; sie ist immer schon unhintergebar von sprachlichen Strukturen affiziert. [...] Das Subjekt ist situiert in einer Welt, die in ihrer Bedeutsamkeit immer schon Effekt ihrer sprachlichen Codierung ist. Gleichzeitig aber, und das ist entscheidend, konstituiert es sich als Sprachliches in eben der Diskursivierung der Welt.“²²⁰

Mit der Gebundenheit der Realität, der Geschichte und der Welt an die Sprache wird auch das Subjekt in die sprachliche Verwobenheit der „Diskursivierung der Welt“ eingewickelt. „Im Prozess ihrer wechselseitigen Konstitution sind auch Ich und Welt an die Sprache verwiesen, deren Eigendynamik sich ihnen in den Weg stellt. Jeder Entwurf in Sprache wird in deren tropologischer Bewegung verworfen, so dass er nie Endgültigkeit in Anspruch nehmen kann. Der „Sinn“ [...] zeigt sich an einer „Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt“ (Derrida 1976, 424).“²²¹

Nach diesen einleitenden Erörterungen einiger von Morgensterns *Stufen*-Aphorismen, die das Thema der Autorschaft und Autobiographie bei Morgenstern thematisieren und somit zum Verstehen seiner *Autobiographischen Notiz* beitragen können, möchte ich mich jetzt mit dem eigentlichen Text dieses autobiographischen Fragments befassen.

Morgensterns *Autobiographische Notiz* ist in vielem anders als Klabunds *Kleine Selbstbiographie*. Morgensterns Text wurde im Jahre 1913 geschrieben, Klabunds wahrscheinlich im Jahr 1919, das als Entstehungsjahr angegeben wird. Zwischen diesen

²²⁰ Finck (1999), S. 38ff

²²¹ Finck (1999), S. 40

beiden Daten liegt also der erste Weltkrieg. Beide Texte charakterisiert ein unterschiedlicher Stil. Es gibt aber immerhin einige Gemeinsamkeiten, wobei die wichtigsten, die meine Wahl beider Texte bedingt haben, ihr fragmentarischer Charakter und die damit verbundene Auffassung des „αυτο“, des autobiographischen Subjekts, bzw. der Subjekte sind.

Für mein Thema ist Morgensterns *Autobiographische Notiz* vor allem im Zusammenhang mit dem Problem des Autors, des Erzählers und der Hauptfigur des Textes interessant. Wir haben es hier nämlich mit einem Text zu tun, in dem die Person des Erzählers schwankt zwischen einem Ich und einem Er, bzw. auch dem abschließenden, alles vereinigenden Wir. Dieser Wechsel verläuft nicht nur einmal, so dass man z.B. den Ich-Anfang für eine Einleitung und den Er-Text für eine objektivierende Ausführung dieser Einleitung halten könnte, wie es im gewissen Sinne für die Döblinsche Autobiographie *Doktor Döblin* gilt, von der noch die Rede sein wird. Der Personen-Wechsel ist bei Morgenstern vielleicht noch viel interessanter und auch für das Problem des textuellen „αυτο“ signifikant.

Der Text beginnt im „klassischen“ autobiographischen Stil, also als Ich-Erzählung, wobei zuerst die Geburt und die Familie von Christian Morgenstern erwähnt werden. Wir können diesen Textanfang als Kontrast zu Klabunds Anfang sehen. Da, wo bei Klabund das überraschende Präsens und dadurch auch die überraschend starke Präsenz (aber zugleich auch Repräsentation) des Erzählers in seiner Behauptung steht, begegnen wir in Morgensterns Text dem „standarten“ oder auch „standardisierten“ Vergangenheitstempus der Erinnerungen: „Ich wurde am 6.Mai 1871 [...] in München geboren [...]“ Morgensterns Beschreibung scheint sehr objektiv zu sein – wann und wo er geboren wurde, wo er seine Kindheit verbrachte, wohin seine Familie reiste. Sein Stil ist in diesem Teil der *Autobiographischen Notiz* geradezu sachlich und deskriptiv. Hinsichtlich seiner Familie betont er den Beruf seiner Vorfahren, die alle Landschaftsmaler waren, und übt auch sofort im gewissen Sinne diesen Beruf literarisch aus – den Anfang der *Notiz* bilden Beschreibungen des Elternhauses und der Reisen, die er

mit seinen Eltern unternommen hat. In diesem Teil von Morgensterns *Autobiographischen Notiz* finden wir auch andere Topoi, die mit dem Genre der Autobiographie verbunden werden. Sei es die Beschreibung der idyllischen Kindheit, die hier sehr traditionell auch mit dem Bild der freundlichen, reinen, unschuldigen Natur in Verbindung steht, seien es die Bilder aus den Reisen – meist durch die Dörfer, wo die Menschen im Einklang mit der Natur leben.

Dann kommt aber in der Mitte des Absatzes die erste Veränderung vom Ich zum Er – das Ich verschwindet völlig aus unserem Blick, zum Subjekt wird die Natur, die Landschaft, der Vater als Jäger und als freier Landschaftsmaler. Wie gesagt, das Ich verschwindet. Vielleicht ist es teilweise im folgenden Absatz erklärt, wo über die Aufhebung jenes „Er“, das dieses einleitende Ich weiter vertritt, in der Natur gesprochen wird: „Diese Jahre waren grundlegend für ein Verhältnis zur Natur, das ihm später die Möglichkeit gab, zeitweise völlig in ihr aufzugehen.“

Könnte man diese jetzt beschriebene Benutzung des Pronomens „Er“ noch als eine Objektivierung des autobiographischen „Auto“, die Einordnung von diesem in die Zusammenhänge der objektiven Natur mit dem Verschmelzen beider möglichen Seiten des Mensch-Natur-Verhältnisses verstehen, so stehen wir im nächsten Satz vor einem viel mehr befremdenden Verschieben der sprechenden Person:

„Sie waren [die Jahre] aber auch nötig, denn bald nach seinem zehnten Jahre, in dem er die Mutter verlor, begann der Ansturm feindlicher Gewalten von außen wie von innen.“

Hier wird die Stellung des „Er“ zugespitzt, indem es auch da hervortritt, wo eine der intimsten Beziehungen in den Diskurs eingenommen wird, nämlich die Beziehung zur Mutter und die Tatsache ihres Todes. Und noch im gleichen Satz wird das „Er“ mit einem weiteren, so intimen Gebiet konfrontiert: mit den Gewalten – der Umwelt, bzw. hier spezifisch der Welt

der Schule, der Bildung, der Anpassung an die sozialen und intellektuellen Konventionen und ihre (In-)Akzeptanz, und der Krankheit als der inneren und doch so fremden, feindseligen Kraft, die Muttererbe²²² sein sollte. Diesen zwei mächtigen Gewalten wird die innere Verbundenheit mit der Natur (der Reinheit? der Unzivilisiertheit? der Wildheit?), die als Ergebnis der vorangegangenen Jahre immer mitschwebt, und das Spiel als die Freiheit des Seins, nämlich als die Ungebundenheit an das Konventionelle entgegengestellt.

Aber dieser Schritt vom Ich zum Er wird noch weiter getrieben – denn in den folgenden Passagen verliert sich das persönliche Subjekt völlig. Wir begegnen hier nur dem Subjekt „Es“, dem Passiv, und keineswegs den anderen nicht persönlichen Subjekten der kämpfenden Mächte, als ob in deren Streit die Person gar nicht einzugreifen im Stande wäre. Und es ist erst die Erscheinung des Freundes und der Umweg der Verse, die die Person wieder in den Text in der Subjektposition einführen, wobei die Perspektive wieder zum Ich-Erzähler wechselt.

Das Einführen und das Verschwinden des Subjekts und auch der Wechsel vom Ich zum Er verlaufen also genau umgekehrt, als man es erwarten würde. Allgemein gesagt: Je intimer die behandelte Sphäre ist, desto entfernter scheint hier die Subjektivität zu sein. Wo eine (mindestens für den ersten Eindruck) objektive Tatsache besprochen wird – das, was Lejeune als das eigentliche Zeichen einer Autobiographie bezeichnet, nämlich das, dass sie ein Bericht ist²²³ -, begegnen wir keinem Zögern in der Einführung der ersten Person Singular in den Text. Dagegen an den Stellen, wo eine intimere, persönlichere Sphäre angesprochen wird, weicht der Text in eine weniger mit dem behaupteten „αυτο“ verbundene Perspektive, also

²²² An dieser, wie auch an anderen Stellen der *Autobiographischen Notiz* wäre vielleicht ein Vergleich mit einem der bekanntesten Gedichte von Jakob Deml interessant, nämlich seinem Lied des Narren-Soldaten aus dem Jahre 1934, wo auch über das Muttererbe als einer feindseligen, jedoch verinnerlichten Gewalt gesprochen wird, über die Konfrontation mit der Fremdheit der Umwelt und auch über die mystischen Ursprünge, bzw. den Ursprung in einer mythischen Welt vor der Geburt. Dieser letzte Punkt bezieht sich natürlich auch auf die Problematik, mit der ich mich bei Klabund und auch bei Brecht beschäftigt habe.

²²³ Lejeune (1998), S.215

zum scheinbar objektiven Er-Erzähler oder sogar zu einem offen unpersönlichen, nicht-subjektiven Subjekt.

Die Subjektivität verbirgt sich hinter den Topoi, den loci communes. Das Ich wird nämlich gerade da benutzt, wo sich der Autor der geläufigen autobiographischen Schemata und Phrasen bemächtigt, wo er nicht mit der Gattung experimentiert. Da, wo es aber die Topoi der Autobiographie sind, die veröffentlicht werden, scheint es vielleicht nicht so problematisch, die Rolle des autobiographischen Ich zu spielen. Die Topoi helfen dem Autor, seine Subjektivität zu enthüllen und sie zugleich hinter diesen Topoi zu verbergen.

Das sind mögliche Zusammenfassungen, die dann die Frage eröffnen würden, wie überhaupt die Rolle des „Ich“ in Morgenstern Text sein kann. Denn es kann sich wohl nicht mehr um eine Behauptung der Identität des Ich mit dem (individuellen) Autor handeln. Das Ich nähert sich hier eher nur einer rein grammatischen Kategorie. Es wird nur da benutzt, wo es die Persönlichkeit des Erzählers oder gar des Autors eigentlich gar nicht berührt. Und noch Anderes ist zu betonen: Die Behauptung, mit der wir hier konfrontiert sind, ist die der Identität des „αυτο“ mit einer polyperspektivischen Subjektivität. Es ist übrigens schon interessant, dass in den Konzepten zur *Autobiographischen Notiz* Morgenstern diese verschiedenen Subjekte ganz anders verwendet hat.

In der zweiten Hälfte des Textes (ich teile ihn nicht der Länge nach, sondern laut des Inhaltes), wo die Rede vor allem von der gedanklichen Welt des Erzählers ist, wiederholt sich der Wandel vom Ich- zum Er-Erzähler. Wie ich schon angedeutet habe, kehrt die Ich-Person nach der Erwähnung eines Freundes und nach einigen Versen zurück. Es ist übrigens wohl nicht zufällig, dass die Verse die Echtheit besprechen und mit dem Wort „wiedergeboren“ beendet werden.

Nach diesem Übergang werden die philosophische Bildung und die Übersetzungstätigkeit des Erzählers geschildert. Mit dem Ich kehren in den Text auch genaue Zeitangaben und

andere „objektive Tatsachen“ wieder zurück. Doch diesmal geht es nicht vor allem um die Betrachtung der Natur, sondern um die Herausbildung des Gedanklichen. Oder genauer gesagt, wie wir sofort im nächsten Absatz erfahren, geht es um die Betrachtung der Natur, in der sie (wie auch der Mensch) vergeistigt wird.

Und wieder ändert sich die Perspektive nach dem eingeschalteten Gedicht, das Ich verschwindet wieder, und wir begegnen dem Er, das gleich aber erweitert, verdoppelt, problematisiert wird: „Er war doppelt geworden und in der wunderlichen Verfassung, sich, sozusagen, groß oder klein schreiben zu können.“

Auf die Szene tritt eine neue Betrachtungsweise, eine neue Auffassung der Natur, der Wirklichkeit, eine neue (Lebens-)Philosophie. Dieses Neue, das als Einfluss des Johanneischen Evangeliums, als Begegnen mit der künftigen Frau Morgensterns und als Kennenlernen der anthroposophischen Theorie zusammengefasst wird, muss sich auch in dem „Subjekt“ irgendwie äußern. Eine neue Welt öffnet sich und mit ihr auch ein neues „Ich“, bzw. ein neues „Er“, das jenes alte verdoppelt.

Unmittelbar nach dieser Verdopplung des Subjekts kommt es noch zu einer äußerst interessanten und wichtigen Veränderung der Person, zur eindeutigen Fiktionalisierung des autobiographischen $\alpha\upsilon\tau\omicron$, zur Verschiebung der Hauptfigur in eine neue Rolle. Nachdem die Verdoppelung des „Er“ proklamiert wird, und nachdem selbstreferentielle, intertextuelle Zusammenhänge mit dem Hinweis auf die Verarbeitung dieser Verdoppelung in anderen Texten desselben Verfassers hergestellt werden, wird vor unseren Augen eine durchaus fiktive oder fiktionale Szene entwickelt:

„Er konnte in einem Kaffeehause sitzen und fühlen: »So von seinem Marmortischchen aus, seine Tasse vor sich, zu betrachten, die da kommen und gehen, sich setzen und sich unterhalten, und durch das mächtige Fenster die

draußen hin und her treiben zu sehen, wie Fischgewimmel hinter der Glaswand eines großen Behälters, - und dann und wann der Vorstellung sich hinzugeben: Das bist Du! – Und sie alle zu sehen, wie sie nicht wissen, wer sie sind, wer da, als sie, mit SICH selber redet, und wer sie aus meinen Augen als SICH erkennt und aus ihren nur als sie!«“

Es ist kaum möglich, nicht an ein ähnliches Bild sich zu erinnern, nämlich an die Szene aus Thomas Manns *Tonio Kröger*, wo dieser durch das Fenster in einen Tanzsaal hineinschaut, zugleich die Distanz wie auch sein Begehren nach dem Anteil an dem, was er beobachtet, fühlt – zugleich Beobachter und der Beobachtete zu sein wünscht. Es ist eine Grenzsituation, in der er sich befindet, eine geradezu genaue Beschreibung der Schriftsteller-Stellung.

Die Fiktionalität wird bei Morgenstern aber noch dadurch akzentuiert, dass er einen Möglichkeitsmodus benutzt: Er konnte.²²⁴ Jedoch der Umweg über den Modus der Potentialität hat noch andere, mit der Moderne zusammenhängende Erklärungen und Konnotationen. Er ermöglicht das Verständnis des Subjekts als ein Exempel, für das verschiedene Auswahlmöglichkeiten stehen. Dieses Subjekt ist kein abgeschlossenes individuelles Ich (Er), sondern ein Beispiel.

Diese Interpretation wird mit der Fortsetzung des Textes durch die Darstellung der anderen verstärkt. Diese anderen sind in diesem Textabschnitt keine Gesprächspartner, sondern es sind Passanten, die am Fenster eines Cafés vorbeigehen. Die Veränderung der Dritten in eine massenhafte Menge richtet den Leser auf ein der Moderne nahes Verständnis

²²⁴ Ähnlich nimmt Hampel Winterson's Buch *Sexing the Cherry* als ein Beispiel für die fiktionale postmoderne Autobiographie, in der die Hauptfigur Jordan seine Geschichte so nacherzählt, dass er „tells of “the path not taken and the forgotten angle” (9) - “These are journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made or perhaps did make in some other place or time“ (9-10). So the book is full of fantastic stories which for Jordan take the quality of reality [...]” in: Hampel (2001), S. 90

des Publikums, also der Leser selbst. Wie Falko Schneider mit Hilfe von Walter Benjamins Termini formuliert: „Die Masse wandelt sich zur «amorphen Menge der Passanten», «zum Straßenpublikum».“²²⁵ Auch die Stellung des Autors verändert sich, indem er zu einem sonderbaren, spezifischen Teil dieser Masse wird: „Der Dichter wird zum «Flaneur», «der auf dem Asphalt botanisieren geht», der sich in der Menge treiben lässt, um die moderne menschliche Existenz in ihren Facetten zu studieren.“²²⁶

Haben wir es hier noch mit einer Autobiographie zu tun? Die Horizonte werden geöffnet, in die „wahre“ Geschichte fließt die Möglichkeit ein. Wenn Lejeune als die typische Reaktion des Lesers bei der Lektüre einer Autobiographie seine Tendenz zur Unterscheidung des Wahren und des Falschen nennt, schließt er damit nicht alle Potentialität aus dem Feld der Autobiographie aus? Doch gerade mit der Potentialität spielt hier Morgenstern. Sein Ich, bzw. Er der Autobiographie wird ganz eindeutig nicht vom Vergangenen, nicht von einer textexternen Wirklichkeit bestimmt. Ihm steht die ganze Breite aller Eventualitäten zur Verfügung. Durch dieses textuelle Spiel wird letzten Endes auch die Fragmentarität thematisiert.

Doch der Text bleibt nicht nur an der Schwelle der Potentialität stehen, sondern es folgt eine weitere Stufe – die Anführungszeichen übertragen den Beobachtenden in die Welt des Beobachteten. Der Text wird also noch mehrschichtiger. Das Schema der „Subjekte“ des Textes würde aus mehreren Personen bestehen müssen, nämlich der beobachtenden Hauptfigur, die text-real ist; der anderen beobachtenden Hauptfigur (der Hauptfigur dieses Textabschnittes), die im Text potentialisiert wird, und der in der Potentialität beobachteten Hauptfigur, d.i. der Hauptfigur der direkten Rede, jenes Ich / Er, zu dem man nur im Betrachten der anderen gelangen kann. Im Text wird also dieses „Subjekt“ (wenn wir von

²²⁵ Schneider (1995), S. 454

²²⁶ Schneider (1995), S. 454

einem Subjekt sprechen dürfen) noch in die beobachteten Nicht-Ich, bzw. Nicht-Er oder Du verschoben oder projiziert. Diese komplizierte Struktur möchte ich jetzt näher betrachten und an den Textstellen erörtern.

Nach dem Einführen der ganzen Szene und der Überführung des reflexiven Blicks in die direkte Rede wird noch ein letzter Schritt gemacht, nämlich der Umweg über den anderen. Der Beobachter, der die Szene in den Anführungszeichen ausspricht, sieht die anderen. Er beschaut sie zuerst nur als Objekte, durch das Glas, ähnlich den Fischen in einem Aquarium. Dann verändert sich aber seine Perspektive. Er sieht in ihnen SICH, bzw. er entdeckt sich selbst ihrem Bild, das in seiner Wahrnehmung entsteht. Er geht den Weg in die anderen, um sich selbst zu finden, um sich selbst beobachten zu können.

Dieses Motiv ist ein geradezu geläufiges Thematisieren dessen, womit sich dann Dekonstruktion beschäftigt: Ich sehe mich nur in den anderen, d.i. in einem Spiegel. Das erste Bild in Foucaults *Les Mots et Les Choses* ist die Analyse eines Selbstporträts von Velasquez, wo dieser sich selbst im Akt des künstlerischen Schaffens darstellte. Aber wie dieses, so können alle Selbstporträts nur so entstehen, dass sich der Künstler in einem Spiegel betrachtet. Er sieht also eigentlich nie unmittelbar sich selbst, nie direkt, sondern er erblickt nur sein Bild in einem anderen Medium²²⁷. Der andere, der mir ähnelt, ist der beste Spiegel, in dessen Augen man sich selbst betrachten kann.

Und doch sieht man nicht sich selbst, sondern nur sein eigenes Bild, das in diesen Augen des anderen repräsentiert wird. Und so folgt auch Morgensterns Ablehnung dieses Weges. Denn er will ja nicht zu eigenem Bild gelangen, sondern zu sich selber: „Und doch war solches Erkennen nur erst ein Oberflächen-Erkennen und darum letzten Endes noch zur Unfruchtbarkeit verurteilt.“

²²⁷ vgl. z.B. die Beschreibung dieses Problems der Selbstbetrachtung in Cunningham (2002), S. 56f: „So what has enabled the painting act, the business of representation, such as it is, is **in?** inward-directed mirrors. The painter can only do and be himself thus, by virtue of looking into mirrors.“

Wenn ich die Ergebnisse meiner Analyse dieser Textstelle noch einmal zusammenfassen kann, würde ich die verschiedenen Erscheinungsformen oder Rollen oder Masken, in denen wir der Hauptfigur begegnen, kategorisieren. Es sind also der ursprüngliche Erzähler (die ursprüngliche Hauptfigur), der die Verantwortung für das benutzte Verb „konnte“ und dadurch auch für die Einführung einer Modalität in den scheinbar objektiven Text übernimmt; die Hauptfigur dieses Abschnittes, deren Identität mit dem Erzähler nicht nur durch das Pronomen „Er“, sondern auch durch die Potentialisierung in Frage gestellt wird; das beobachtete „SICH“, das eigene Bild, das im Abbild der anderen wie in einem Spiegel gesehen wird. Zwischen diesen mehreren „Subjekten“ kann man schon eine gewisse Identität herstellen. Doch was für eine Identität ist das? Welcher Natur ist dieses „Herstellen“ der Identität? Und warum ist die Subjektivität so zerstreut, aufgehoben worden? Ist diese Polsubjektivität eine typische Erscheinung der Moderne und der Postmoderne?

Die zitierte Passage hat jedoch noch eine andere Ebene, die mit der Problematik der Moderne zusammenhängt. Unter den neuen Themen, mit denen sich die Moderne auseinandersetzen musste, waren die Masse, ihre Stellung und die Beziehung von Masse und Kultur. „Bis zur Jahrhundertwende wird die Diskussion über die Massen laut geführt werden mit dem Ergebnis: Die Erfahrung der Moderne deckt sich in einer wesentlichen Schicht mit der Erfahrung der Masse und des Massenhaften.“²²⁸

Teilweise deckt sich diese Thematik mit einem älteren Thema, das besonders in der Romantik eine hervorragende Stellung in den ästhetischen Diskussionen eingenommen hat, nämlich mit der Stellung des Schriftstellers oder des Künstlers überhaupt in der Gesellschaft.

Der Unterschied zu dieser älteren Auffassung des sozialen Status der Künstler besteht darin, wie „die anderen“ aufgenommen werden, also wem gegenüber sich der Schriftsteller

²²⁸ Schneider (1995), S. 453

abgrenzt. Waren es in der Romantik das Bürgertum und die Adligen, so ist es in der Moderne gerade die Masse – eine gestaltlose Menschenmenge, die auf den Großstadtstraßen pulsiert. Es ist, wie Falko Schneider sie charakterisiert und dabei Walter Benjamin zitiert, vor allem die „unauffälliger Form der Masse. Sie besiedelt die Städte, die mit der Industrialisierung und Technisierung entstehen. Hier hat sie die Gestalt der grauen, namenlosen Zahl [...] Die Masse wandelt sich zur »amorphen Menge der Passanten«, zum »Straßenpublikum«.“²²⁹

Auch die Stellung des Schriftstellers ist dann anders, und die Szene in Morgensterns Autobiographie erfasst sie sehr genau. Einerseits zieht er sich hinter die Fensterscheiben zurück, andererseits sieht er sich selber in dem Gedränge. „Der Dichter wird zum »Flaneur«, »der auf dem Asphalt botanisieren geht«, der sich in der Menge treiben lässt, um die moderne menschliche Existenz in ihren Facetten zu studieren.“²³⁰

Die nächsten Verse, in denen auch die Polysubjektivität dieser fikionalisierten Szene überschritten wird, führen ein neues Subjekt an: Wir. Es ist kaum möglich, sich in diesem Zusammenhang nicht der expressionistischen Lyrik von Werfel oder der tschechischen Poesie derselben Zeit von Jiří Wolker zu erinnern, wo gerade dieses Subjekt die Hauptrolle spielt. Die Sehnsucht nach einer Einheit, nach einem einzigen und zugleich einem multiplen Subjekt, nach der Verbrüderung der Menschen und der Natur findet ihren Ausdruck in diesem allumfassenden Subjekt. Zugleich vertritt dieses „Wir“ die zwei Liebenden. (Eher zufällig wird also Morgensterns *Autobiographische Notiz* ähnlich wie Klabunds *Kleine Selbstbiographie* beendet, nämlich mit dem liebenden Paar, aus dessen Liebe das wirkliche Werk entstehen kann.)

Der Gedanke der Einheit von allem Lebendigem, der ganzen Welt, des ganzen Kosmos spiegelt sich auch in dem schon besprochenen Fragment aus den *Nachgelassenen Blättern*

²²⁹ Schneider (1995), S. 454

²³⁰ Schneider (1995), S. 454

von Adalbert Stifter. Er stellt sogar den Leitfaden seiner kleinen Autobiographie dar, einem kurzen Text aus dem Nachlass, wo auf einigen wenigen Seiten der ganze Kosmos des Schriftstellers Stifter vorgestellt wird. Dieser autobiographische Text fängt mit dem Bild eines kleinen Sandkörnchens an, von dem ausgehend die Einheit und der innere Zusammenhang des Weltalls skizziert wird. Erst in die fertige Skizze wird das autobiographische Ich eingeführt, nämlich als ein Bestandteil dieser Ordnung. Es wird aber nicht einfach eingeführt und eingeordnet, sondern zuerst wird die Begründung des Schreibens gesucht: Warum und wieso ist dieser Text entstanden und für wen? Es geht auch um die Gründe, warum man gerade eine Autobiographie schreibt. Ist das, weil man sich selbst als Bestandteil des Kosmos postuliert? Schreibt man, um seine eigene Stellung in der Einheit des Weltalls zu bestimmen? Versucht man ein einheitliches Subjekt im Zusammenhang der einheitlichen Ordnung aller Wesen im Schreiben herzustellen?

Im ganzen Text von Morgenstern geht es vor allem um die Betrachtungsweise. Das ist meiner Meinung nach jenes Zeichen, Signum, durch das dieser Text totalisiert wird. Über die eigene Familie schreibt Morgenstern vor allem, dass alle seine Vorfahren Landschaftsmaler waren. So ist auch seine (Beschreibung der) Kindheit zum einen durch die Liebe zur Kunst (Künstler und Künste im Elternhaus), zum anderen durch die Beziehung zur Landschaft (die Reisen, die Natur) und durch diese Beziehung geprägt.

Deswegen ist auch, wie ich meine, jene Vision in der zweiten Hälfte des Textes von so großer Wichtigkeit. Da wird die Betrachtung der anderen und seiner Selbst präsentiert. Der Erzähler sucht in seinem fingierten Erlebnis das Bild seiner selbst und findet es in den anderen. Er projiziert sein Bild in die anderen und erblickt sich selbst erst durch die Vermittlung über diese anderen und ihre Bilder, ihre Repräsentationen. Das Ich, bzw. Er der Hauptfigur wird so entsubjektiviert, um eine diskursive, kommunikative Subjekt-Position zu

gewinnen. Doch in dieser veränderten Stellung geht es nicht mehr um ein in sich geschlossenes Subjekt, sondern um ein offenes, ein Quasi-Subjekt der sprechenden Sprache, ein Grenz-Subjekt, das nur in seiner Beweglichkeit der liminalen Position (textuell) leben kann.

Ich möchte dieses Kapitel mit einer intertextuellen Antwort von Jakob van Hoddis aus seiner autobiographischen Skizze *Von Mir und vom Ich* abschließen, die direkt an die Themen und Gedanken von Christian Morgenstern anknüpft:

Postskriptum des Magiers:

Galgenlied

Das Ur-Ich und die Ich-Idee

Gingen selbender im grünen Klee:

Die Ichidee fiel hin ins Gras,

Das Ur-Ich wurde vor Schreck ganz blaß.

Da sprach das Ur- zur Ichidee:

»Was wandelst du im grünen Klee?«

Da sprach die Ichidee zum Ur-:

»Ich wandle nur auf deiner Spur.« -

Da, Freunde, hub sich große Not:

Ich schlug mich gegenseitig tot.²³¹

²³¹ Hoddis (2001), S. 49

Heinrich Mann: *Autobiographie* (1911), *Autobiographische Skizze* (1904),
Autobiographische Vorbemerkung (1910)

Heinrich Mann, der als ein sehr fleißiger Autobiographieschreiber gilt, ist auch ein sehr guter Beweis für das moderne Tendieren zu den kurzen autobiographischen Texten, die natürlich auch mit seiner journalistischen und essayistischen Tätigkeit zu erklären sind. Auch wenn man sich noch vielen anderen kurzen Autobiographien von Heinrich Mann widmen könnte, habe ich für meine Interpretation nur drei seiner Texte gewählt, die die verschiedenen Schaffens- und Lebensperioden ihres Autors begleiten und zugleich interessante Materialien für relevante Analysen bieten.

Die Geburt als Grenze des Lebens stellt trotz ihrer Stellung am Rande des eigentlichen Lebens das erste Zentralthema und zugleich ein immer wiederholtes Problem des autobiographischen Schreibens dar, wie ich auch im dem dem Thema der Geburt als Grenze gewidmeten Kapitel gezeigt habe. Wann wird einer geboren? Was bedeutet diese Grenze für sein Leben? Schon seit den ersten Befassungen des Menschen mit sich selbst als einem Individuum wird der Geburt die Rolle eines Stigmas zugeschrieben, das das ganze Leben beeinflussen kann. Die Frage, ob man unter einem glücklichen oder einem unglücklichen Stern geboren ist, wird von den Menschen in allen Epochen gestellt.

Doch in der literarischen Autobiographie, wie wir gesehen haben und wie wir auch noch mehrmals sehen werden, ist der Augenblick der Geburt an sich problematisiert. Auch bei Heinrich Mann kann man feststellen, dass seine Antwort auf die Frage nach der Geburt von der bürokratischen Vorstellung des Geburtsdatums abweicht. Dementsprechend kann man folgende These formulieren: Das Leben des Autors beginnt nicht mit der Geburt des späteren Schriftstellers, sondern mit der Geburt seiner Tätigkeit als Schriftsteller. Es fängt erst im Moment des Schaffens an. Bei der Darstellung des eigenen Lebens als dem Leben eines

Schriftstellers wird diese Tatsache beachtet. Heinrich Mann lässt in der ersten der von mir zu analysierenden Autobiographien – der Autobiographie aus dem Jahre 1911 - seine Kindheit, Jugend, Schule, Familie aus. Will er eine kurze Autobiographie zusammenstellen, will er ein Fragment präsentieren, das das ganze Leben zusammenfassen würde, so spricht er nicht vom anderen Werdegang seines Ich als von dem des Schriftstellers, des Autors:

„Bis zu meinem 28sten Jahre habe ich kaum geschrieben. Ich weiß nicht mehr, wie ich mir damals die Zukunft dachte; wohl garnicht. Die Entdeckung, dass ich einen Roman schreiben könne, gab mir Machtgefühl.“²³²

Der Anfang des Schreibens ist für den Schreibenden mit der Geburt des Bewusstseins und der Macht verbunden. Die Autobiographie versucht, ein Bericht und eine Interpretation des Lebens eines Ich zu sein. Auch wenn wir die Begrenzung der Ganzheit einer Autobiographie durch die Sterblichkeit des Ich vorerst weglassen, auch dann kann das Leben des Ich bis zum Moment der Niederschreibung von demselben nicht in seinem ganzen Umfang beschrieben werden. Das Ich kann etwa nicht sein Leben während der Zeit des Schlafes authentisch beschreiben –mit der Ausnahme der Träume, die aber wieder in ein ganz anderes Problemfeld führen. Das Leben, das in der Autobiographie beschrieben werden kann, ist also nur der Teil des Lebens, in dem das Ich bewusst ist: in dem es von sich selber weiß, in dem es sich selbst wahrnimmt, in dem es sich selbst realisiert. In dieser Zeit muss das Ich also in einem oder anderem Sinne aktiv sein. Der Schriftsteller Mann will diesen Teil des Lebens mit der Zeit des Schreibens identifizieren.

Im ersten Satz der hier zuerst zitierten Autobiographie von Heinrich Mann wird diese Tendenz evident: Das Wort „geschrieben“ ersetzt hier eigentlich ein anderes Wort der Autobiographien: „gelebt“. Solange das Ich nicht geschrieben hat, solange hat es nicht eigentlich gelebt. Das beweist sich gleich wieder im folgenden Satz: „Auch die

²³² Mann (1971), S. 465

Zukunftspläne, der Entwurf des Lebens waren unklar, unscharf, undefiniert, ja sogar unreflektiert und wohl gar nicht vorhanden.“ Vor dem Schreiben ist also das Leben etwas wie ein Leben vor dem Leben. Es ist unauthentisch, schattenhaft. Erst der Anfang des Schreibens stellt die Grenze fest, indem das Schreiben dem Autor die Macht über sich selbst zur Verfügung stellt. Die Konzeption des Daseins, die aus Heideggers Schriften bekannt ist²³³, lässt sich bei diesem Textbeispiel sehr passend anwenden.

Mann macht den Zusammenhang zwischen dem Schreiben und dem Leben, oder genauer gesagt die Abhängigkeit des Lebens vom Schreiben explizit: „Kunst ist die Eroberung des Ganzen. Sie ist das Leben selbst; und sie ist ein genauer genommenes Leben als das gewöhnliche, ein tiefer ermessenes, stärker erlittenes und ein viel verantwortlicheres.“²³⁴

Ähnlich wie bei Klabund, auch in der zitierten Autobiographie von Mann beginnt das Leben mit dem Schreiben. In ihm verwirklicht sich das Leben, es wird wirklich. Es wird wirklich deswegen, weil es wirksam wird. Der Schriftsteller beginnt seine Aktivität, er realisiert seine Berufung. Seine Wirksamkeit gibt seiner Existenz das Lebendige – den Einfluss auf seine Selbstrealisierung und auf die Umwelt. In diesem Punkt unterscheidet sich Heinrich Manns Autobiographie aus dem Jahre 1911 von der raffinierten Konzeption Klabunds.

Der Anfang des Schreibens wird bei Mann nicht mit der Erwähnung eines Kurztextes oder eines Artikels gleichgesetzt, sondern auf die Realisierung der höchsten epischen Gattung - mindestens seit der Romantik –, des Romans bezogen. Der Roman, der eine ganze (komplexe) Lebenswelt herstellt, zeigt die Lebendigkeit eines großen Potenzials – der Fähigkeit zum Schreiben. Durch ihn wird diese Fähigkeit bestätigt und die Macht des Schriftstellers geäußert.

²³³ vgl. etwa seine Schrift *Sein und Zeit*

²³⁴ Mann (1971), S. 465

Die Nennung des Romans trägt noch eine andere Funktion: Der Roman vor allen anderen Gattungen ist ein Werk, in dem eine neue Realität produziert wird. Eine Welt also, die völlig in der Macht des Schriftstellers steht, ohne dass er die angeblichen Fakten seiner Umwelt berücksichtigen müsste und nur der Aristotelischen Wahrscheinlichkeitsbedingung des epischen Werkes verpflichtet ist. Im Roman-Schreiben ist der Schriftsteller in höchstem Maße frei. Er kann das Leben selber in der Welt der Fiktion verwirklichen. Da kann er hemmungslos die Zukunft denken und ausdenken. Diese Freiheit, in der sich die Macht am meisten verwirklicht, wird anfangs der Autobiographie thematisiert und wird so textstrategisch dem Schreiben der Autobiographie gegenübergestellt. So wird auch im zweiten Plan die Frage gestellt, inwiefern das Leben des Ich in die Hand des Schriftstellers und in die Hände seiner Phantasie gegeben sein kann.

Das Umgehen mit dem Leben im Schreiben steht auf der Kante des Ernstes und des Spieles. Auch dies benennt Heinrich Mann in seiner Autobiographie vom Jahre 1911: „Trotzdem habe ich immer das tiefe Gefühl gehabt von der Nothwendigkeit dessen was ich hervorbrachte, und zugleich von meiner Spielerei. [...] Man organisiert, steigert, entscheidet, u. mitten im Kampf erstaunt man zuweilen selbst, wie Schicksale und eine Welt sich runden. Das hat die Ernsthaftigkeit u. Andacht eines Kinderspiels, das um seiner selbst willen geschieht. Es hat die Ernsthaftigkeit des Lebens.“²³⁵

Das Spiel und das Ernste im Hinblick zum Ich und seiner Identität, die sich in der Autobiographie manifestiert, führen in die Nähe des Rollenspiels und des Schauspiels. In ihm wird, wie ich schon theoretisch erörtert habe²³⁶, die Grenze von Fiktion und Realität in der Identität des Ich, von seinen Masken und Rollen thematisiert und mehrmals überschritten. Im analysierten Text wird für diese Richtung der zweite Absatz repräsentativ: „Das Wesen, das ich mir am nächsten gewusst habe, war meine Schwester. Sie war Schauspielerin, schön und

²³⁵ Mann (1971), S. 465

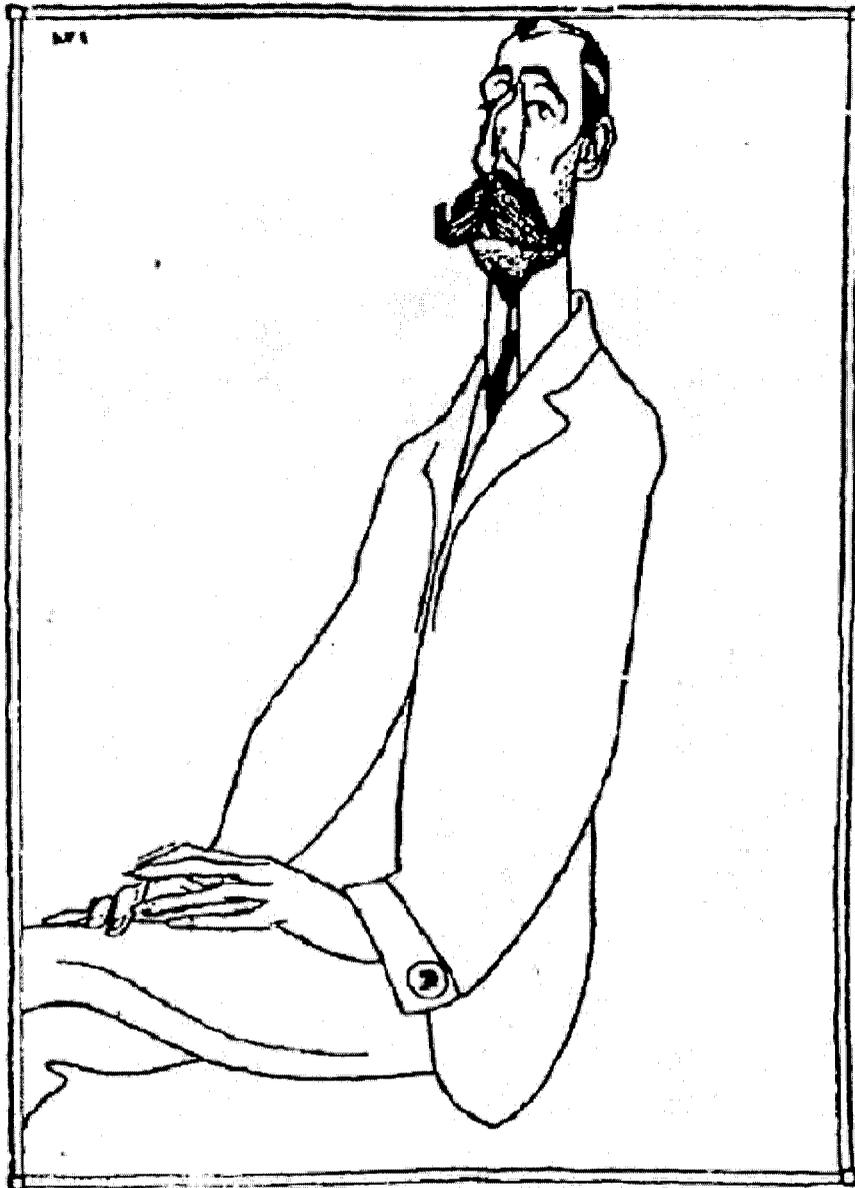
²³⁶ s. vor allem das Kapitel Autobiographie als Spiel, als Rollenspiel, als Maskerade

elegant, ein Kind des Lebens, so voll Bereitschaft, es ganz durch ihr Herz gehen zu lassen, - und doch nahm sie es im Tiefsten nur wichtig als beherrschtes Spiel; und da sie dies endlich aus dem Auge verlor und vollkommen „ernst“ sein wollte, musste sie sterben.“²³⁷

Das Spiel kann sich verlieren und zum Ernst werden. Mit dem Verschwinden des Spiels, des Experimentierens etc. verschwindet jedoch auch das Leben. Die einzige Folge der Erstarrung im Ernst ist der Tod. Manns Text wird an dieser Stelle sehr lakonisch und hart, obwohl er zu seiner Schwester, deren Tod hier beschrieben wird, eine sehr enge Beziehung hatte. Es geht jedoch um die Darstellung des Weges zum Erstarren. Jene, die am Anfang „ein Kind des Lebens“ war, erscheint später als beherrscht und als starrer, geordneter. Der vollkommene Ernst führt abschließend zum Tode.

Von allen kurzen Autobiographien Heinrich Manns ist es seine *Autobiographische Skizze* aus dem Jahre 1904, die sich auch mit ihrer extremen Kürze für die Erwägungen zum Thema autobiographischer Fragmente um die Jahrhundertwende am besten eignet. Sie ist zum ersten Mal in Albert Langens Verlagskatalog 1894-1904 in München zusammen mit einer Karikatur von Olaf Gulbransson erschienen. Des Mediums wegen, in dem sie erschienen ist, könnte sie am ehesten sofort in die Reihe der Texte der Gebrauchsliteratur eingeordnet und als unliterarisch im Zusammenhang mit Heinrich Manns literarischen Werken ausgeschlossen werden. Auch die Verbindung mit der Karikatur eines anderen Autors kann erst in den auf die Intermedialität gerichteten und von den traditionellen Autorkonzepten unabhängigen literaturwissenschaftlichen Diskursen gewürdigt werden.

²³⁷ Mann (1971), S. 466



Keinert, Mann.

Im Text bewegt sich die Figur immer zwischen zwei entgegen gesetzten, aber zugleich auch verbundenen Ebenen: zwischen Buch (Fiktion) und Leben, zwischen Erleben und Schaffen, zwischen den Anderen (Öffentlichkeit) und eigener Einsamkeit (privater, intimer Sphäre):

„Man kennt meine Herkunft ganz genau aus dem berühmten Roman meines Bruders. Nachdem wir zwei dicke Bände lang hanseatische Kaufleute gewesen waren, brachten wir es

endlich kraft romanischer Blutmischung – laut Nietzsche bewirkt so etwas Neurastheniker und Artisten – bis zu Künstlertum.“²³⁸

Das wichtigste stilistische Mittel, das Heinrich Mann (nicht nur) in dieser autobiographischen Skizze benutzt, ist die Ironie. Sie ermöglicht ihm einen befreienden Abstand von seinem Text sowie von seinem Leben zu gewinnen. Zugleich beruht auf dieser ironischen Distanz das Spiel, das er mit dem Leser spielt, aber auch die Möglichkeit der Bewegung zwischen den einzelnen Ebenen des Fiktiven und des Realen.

Heinrich Mann verweist intertextuell auf den Roman seines Bruders. Er fordert von seinen Lesern ein kulturelles Vorwissen, das er zugleich ironisiert: Warum soll man eine Autobiographie von Heinrich Mann schreiben, wenn die schon allgemein bekannt ist – sie wurde ja von seinem Bruder geschrieben in der Form eines biographischen Romans? Oder gibt es da einen Unterschied zwischen dem Roman seines Bruders und der Autobiographie der Person, die jetzt zu erzählen beginnt? Welches von beiden ist authentischer?

Die Autobiographie, die anscheinend an den Roman anknüpft, verweigert jedoch jeden Vergleichsversuch, denn in ihr wird gleich die autobiographische Motivation verweigert – das Leben der Vorfahren wurde schon erzählt, und zwar im anderen Werk. Zugleich kann diese Distanzierung auch darauf verweisen, dass jede Familienvorgeschichte, die sehr oft Bestandteil der Autobiographien ist (oder im Besonderen in den modernen Autobiographien war), eine Nacherzählung von Familienmythen, von Familienerzählungen ist.

Jedoch durch die Ironisierung dieses Vorwissens gewinnt er nicht nur wieder das Interesse der Leser, sondern er darf sich von den Vorwissenden (die sich mit ihm durch das gleich klingende Wort „man“ identifizieren) distanzieren, über sie lachen, sie als für ihn unwichtige Snobs blamieren.

²³⁸ Mann (1971), S. 76

Noch eines wird durch den Verweis auf Thomas Manns *Buddenbrooks* erreicht: Es ist ein Postulat der Nähe vom Geschriebenen und Gelebten, genauer gesagt, es wird die Möglichkeit der Fiktionalisierung der Autobiographie, des Lebens im Schreiben / im Geschriebenen behauptet. Diese Autobiographie im autobiographischen Roman wird zugleich als eine adäquate Autobiographie erklärt. Denn Mann distanziert sich in erster Linie nicht vom Roman seines Bruders, sondern von der Idee, eine neue Autobiographie nach dem schon Geschriebenen schreiben zu sollen. Die autobiographische Geschichte wurde laut dem Text „ganz genau“ in der autobiographischen Fiktion geschildert.

Es geht aber nicht um das eigene Leben von Heinrich Mann, das in dem Roman von Thomas Mann adäquat dargestellt ist, sondern es geht um die Vorgeschichte. Die wird in der Fiktion festgehalten. Heinrich Mann endet seinen intertextuellen Verweis in dem Moment, in dem die Vorgeschichte zum Künstlertum gelangt – also auch zu seinem Standpunkt. Da erst beginnt er selber seine Geschichte zu erzählen. Wieder kann man also dazu gelangen, dass er seine Autobiographie in jenem Moment anfängt, in dem er seine künstlerische Tätigkeit beginnt. Seine eigentliche Geburt wird wieder mit der Geburt seines Schaffens identifiziert.

Mann schreibt weiter: „Ich ging, sobald ich konnte, heim nach Italien. Ja, eine Zeitlang glaubte ich zu Hause zu sein. Aber ich war es auch dort nicht; und seit ich dies deutlich spürte, begann ich etwas zu können.“²³⁹

Wie wir gesehen haben, steht die Herkunft des autobiographischen Ich im Buch, seine Heimat ist ungewiss oder vielleicht nirgendwo. Von der Herkunft distanziert sich der Erzähler, indem er einen anderen Ort als seine Heimat ausgibt. Doch sein Bemühen misslingt – die erwählte Heimat zeigt sich als verfehlt. Die Herkunft kann man nicht umgehen, auch wenn sie aus „Blutmischung“ besteht. Die hanseatischen und romanischen Ursprünge bewirken jedoch, dass es für den Erzähler keine richtige Heimat mehr gibt. Die Distanz, die

²³⁹ *ibid.*

sprachlich durch die Ironie gewonnen ist, wird für das reale Leben durch das Fehlen von örtlicher Verwurzelung inszeniert.

Die Herkunft, die Wurzeln, die Ursprünge, also die Verbundenheit mit etwas bleibt nur im Reich der Fiktion und der Inszenierung eines Ich. Diese scheinbare Verwurzelung wird aber ironisiert, als Distanz vorgestellt, als Unstabilität und Bewegung. Die dadurch gewonnene Freiheit ermöglicht und erzwingt zugleich ein Leben an der Grenze, ein freies schriftstellerisches Schaffensleben: „Das Alleinstehn zwischen zwei Rassen stärkt den Schwachen, es macht ihn rücksichtslos, schwer beeinflussbar, versessen darauf, sich selbst eine kleine Welt und auch die Heimat hinzubauen, die er sonst nicht fände.“²⁴⁰

Die Zwischenstellung, die Positionierung an der Grenze zwischen den Identitäten, bringt die schriftstellerische und schöpferische Freiheit, sie motiviert die Erfindung der Realität, die Fiktionalisierung und die Inszenierung einer „Heimat“ und also eine neue autonome Identität. Diese Bewegung entspricht der Bewegung im von Turner beschriebenen Initiationsprozess und seinen Phasen. Es simuliert sozusagen den Weg über die Grenze der Liminalität bis zur neuen Ordnung.

Heinrich Manns Ironie öffnet auch einen intermedialen Weg zur Gulbranssons Karikatur, unter der nicht die Unterschrift ihres Autors, sondern die von Heinrich Mann steht. Der Zusammenhang lässt auf den karikaturartigen Charakter des Textes schließen. Gerade dem von der Ironie als einer spezifischen Form von Humor zugespitzten Text entspricht als intermediale Antwort eine Karikatur, also ein (Selbst-)Porträt, die mit Ironie und humoristischer Zuspitzung arbeitet. Obwohl diese nicht von Heinrich Mann selbst gezeichnet wurde²⁴¹, spielt sie die Autorfrage mit der Unterschrift Heinrich Manns unter dem Bild aus.

²⁴⁰ *ibid.*

²⁴¹ Auch wenn dies bei diesem Autor bestimmt möglich wäre – die Karikaturen von Heinrich Mann sind allgemein bekannt.

Im Jahre 1910 hat Heinrich Mann im Rahmen seines berühmten Essays *Französischer Geist*, der später unter dem Namen *Voltaire – Goethe* in die Literaturgeschichte eingegangen ist, auch eine weitere autobiographische Notiz herausgegeben. Abgedruckt wurde sie unter der Bezeichnung „*Autobiographische Vorbemerkung*“.²⁴² Die Tatsache, dass diese kurze Autobiographie von Heinrich Mann selber als Vorbemerkung bezeichnet ist, kann als Ausgang weiterer Ausführungen dieses Themas dienen.

Es geht um eine autobiographische Vorbemerkung zum genannten Essay. Im Wesen dieser „Vorbemerkung“ zeigt sich einiges, was für die autobiographischen Fragmente allgemein wichtig ist. So wie für die Vorbemerkungen, auch für die autobiographischen Fragmente gelten als typisch ihre Vorläufigkeit, ihr Verweischarakter und eine ungewöhnliche Situierung an der Grenze vom „Werk“. Dieses Grenzsein hat noch eine andere Konnotation, die mit den Mitteln der Kulturanthropologie besser zu verstehen sowie darzustellen ist. Ich komme wieder zu den Erwägungen von Turner über die Liminalität – den Grenzzustand des Menschen im Übergang zwischen zwei Lebensstadien oder zwei sozialen Statuten.

Der ganze Text besteht nur aus wenigen Zeilen: „Meine Bildungsmittel waren französische Bücher, Krankheit, das Leben in Italien und zwei Frauen. Jetzt bin ich 39 Jahre alt und sehe hinter mir den Weg, der, durch sechs Romane hindurch, von der Behauptung des Individualismus zur Verehrung der Demokratie geführt hat. In meiner „Herzogin von Assy“ habe ich einen Tempel errichtet für drei Göttinnen, für die dreieinige, freie, schöne und genießende Persönlichkeit. Meine „Kleine Stadt“ aber habe ich dem Volk erbaut, dem Menschenthum.“²⁴³

²⁴² Es kann darüber nur spekuliert werden, ob sich Mann, ein großer Könnler und Bewunderer der französischen Literatur, mit diesem Titel etwa auch auf die Bretonsche Textpraxis bezogen haben mag – vgl. z. B. Hilmes (1999) in der Passage über Bretons Roman *Nadja*.

²⁴³ Mann (1971), S. 122

In dieser knappen Aussage fasst Heinrich Mann seinen Werdegang, sein Leben und sein Schaffen zusammen. Der Anfang seiner Laufbahn, die Erziehung, wird dabei unter das französische Vorzeichen gesetzt (es sind die französischen Bücher die als die erste Quelle der Bildung genannt werden) und verweist somit auf den Essay über den französischen Geist selbst. Auch wenn dieser Verweis durch die geradezu ironische Zusammenfassung von weiteren Bildungsquellen (die Krankheit, eine italienische Reise, zwei Frauen) in seiner Aussagekraft geschwächt ist, bleibt er als Überleitung von der Autobiographie zum Werk, vom Leben zum Schreiben.

Wichtig ist dabei, dass diese Überbrückung gerade in der Beschreibung der Ausbildungsinstitutionen fällt. Ist die Liminalität von Turner und van Gennep ein Terminus für die Bezeichnung der Übergangsphase der Initiationsrituale, so geht es auch bei ihnen um jene Phase der Erziehung, der Bildung, die das Leben des Erwachsenen vorzeichnet. Jedoch für Turner ist die Übergangsphase oder die Liminalität zugleich der Ort der Kunst, der Literatur, des Theaters mit seiner Grenzexistenz.

Die Liminalität bei Mann äußert sich wieder wie in den vorigen Autobiographien in der gegenseitigen Beziehung und Verknüpfung, ja sogar Verschmelzung des Lebens und des Schreibens. Mann fasst seinen Lebensweg als Weg „durch sechs Romane hindurch“ zusammen, wobei er zwei als Vertreter seiner gedanklichen Reifung nennt. Die Autobiographie zeichnet einen Kreis. Von der Ausbildung aus den Büchern ausgehend, identifiziert sich das Ich (sein Lebensweg wie auch sein Denken) mit seinen Romanen – in ihnen findet es seinen authentischen Ausdruck. Das Außerliterarische wird im Leben im Schreiben aus der Selberlebensbeschreibung geradezu ausgeschlossen.

Hermann Hesse: *Kurzgefasster Lebenslauf* (1925)

Das Problem des Fragments ist das Verhältnis von „offen“ und „geschlossen“. Das Fragment zeigt die Doppeldeutigkeit des „Offen/Geschlossen“. So wie eine Ruine dem Zukunftszuschauer dem Sinn gemäß offen ist, ist auch das Fragment offen. So wie eine Ruine doch ein geschlossenes Ganzes bildet, ein autonomes und deutbares Vernehmen erregt, so trägt auch ein Fragment das Stigma einer Geschlossenheit, eines Ganzen.

Die Autobiographie ist ihrem Wesen nach ungeschlossen, denn das beschriebene und zu beschreibende Leben ist das Leben des Autors, das im Augenblick des Schreibens nicht beendet sein kann. Diese Vorstellung, die so natürlich und evident erscheint, wird aber durch die Autobiographien selbst wieder in Frage gestellt. Die Autobiographie als literarische Gattung ist zugleich in der rezeptiven Sicht in einem bestimmten Sinne geschlossen – sie ist lesbar, vernehmbar, deutbar. Und auch sie selber sieht sich selber durch ein Prisma, das von der Sicht des Ganzen beeinflusst und von dem Blick des Am-Ende-Stehenden gerichtet ist.

Die Selbstinterpretierung der Autobiographie aus dem Blickwinkel eines Ganzen (oder Geschlossenen) wurde mehrmals z. B. in den Kommentaren zu Augustinus' Schrift *Confessiones* detailliert erörtert. Die Idee der Bekehrung bestimmt Augustins Beschreibung seines eigenen Lebens. Seine Erinnerungen gehen durch diese Idee wie durch einen Filter – sie werden zugelassen oder abgewiesen, sie werden gedeutet. Die Einzelheiten, die in den Erinnerungen auftreten, weisen immer auf das Ganze des Bekehrungsweges hin. In jeder Einzelheit wird das durch diese Idee abgeschlossene Erlebte sichtbar. Augustinus behauptet, sein eigenes Leben verstanden zu haben, und schließt es daher in die Idee des Ganzen – der Gezieltheit ein. Die Vergangenheit kann dabei als etwas Abgeschlossenes gelten.

Auch in der Tradition der Autobiographie wird also die Ganzheit intendiert. Die Autobiographen scheinen sich oft schwer mit der Fragmentarität ihrer

Selberlebensbeschreibung abfinden zu können. Ist die interpretative Überschreitung des Fragmentcharakters in Augustins *Bekennnissen* vom Autor selber durch die theologische (anagogische) Deutung erstrebt, so benutzen die Autoren der Moderne andere Mittel, um die Problematisierungen dieser Thematik zu erzielen und die Grenze des Lebens wie auch die Grenze des Textes in Frage zu stellen. Ich lasse im Moment das Thema des Lebens / des Todes des Autors, das in der (post)modernen Literaturtheorie so eine wichtige Rolle spielt, beiseite – es ist an einer anderen Stelle diskutiert - und werde mich mit der Autobiographie von Hermann Hesse beschäftigen, in der ein Versuch unternommen wird, experimentell die notwendige Fragmentarität der Autobiographie zu überschreiten.

Denn Hesse bleibt nicht bei dem vorgeschriebenen Schema des Lebenslaufes, endet nicht mit dem Moment des Schreibens (der an sich schon zu hinterfragen wäre), sondern führt seine Autobiographie in einer originellen Weise weiter fort. Wie er selber formuliert:

„Weil nun die sogenannte Wirklichkeit für mich keine sehr große Rolle spielt, weil Vergangenes mich oft wie Gegenwart und Gegenwärtiges mir unendlich fern erscheint, darum kann ich auch die Zukunft nicht so scharf von der Vergangenheit trennen, wie man es meistens tut. Ich lebe sehr viel in der Zukunft, und so brauche ich denn auch meine Biographie nicht mit dem heutigen Tage zu enden, sondern kann sie ruhig weiterleiten.“²⁴⁴

Ist bei Klabund und zum Teil auch bei Stifter die Ausarbeitung des vergangenen Lebens oder sogar des Lebens vor dem Leben die Besonderheit ihrer Selbstbiographien, so begibt sich Hesse in die umgekehrte Richtung: Er beschreibt in seiner Autobiographie seine Zukunft so, wie sie geschehen sein wird. Dabei tritt die Zukunft nicht als ein Plan, eine Vorstellung oder ein Phantasiebild, sondern in der Rolle der Wirklichkeit auf. Dies ist jedoch nur eine Rolle, ein Spiel, ein „Als-ob“, das nicht verleugnet wird.

²⁴⁴ Hesse (1974), S. 20f

Hesses Autobiographie kann in der Tradition der *Konjunktural-Autobiographie* von Jean Paul gesehen werden. Auch er experimentiert mit der Form der Autobiographie so, dass er seine Lebensgeschichte in die Zukunft hinauszieht. Gerade Jean Paul mit seiner Tendenz zu rhetorischen und literarischen Experimenten kann dabei als Repräsentant der Vormoderne oder der modernistischen Schreibweise vor der Zeit der klassischen Moderne angesehen werden. Ich würde auch wegen dieser Verwandtschaft beider Autoren und ihres modernistischen Experimentierens nicht mit der Behauptung von Walter Schönau übereinstimmen, nach der die Tendenz zur Fortsetzung der Autobiographie in die Zukunft notwendig mit dem (traditionellen) Glauben an eine Entwicklung vom persönlichen und eindeutig definierten Ich verbunden ist²⁴⁵ und daher eigentlich gegen das Experimentieren mit der Gattung Autobiographie und den Subjekt-Theorien auftreten würde. Das Experiment führt bei beiden Autoren zur geradezu modernen Diskussion und In-Frage-Stellung des Subjekt-Begriffes, der Grenzen des Ich /der Person sowie der Gattung Autobiographie und ihrer Limiten.

Hesses sehr freies Umgehen mit dem Zeitverständnis, das sich an seiner Überziehung der Grenze zur Gegenwart zeigen wird, lässt sich schon am Anfang seiner Autobiographie dokumentieren. Die geläufigen Zeitcharakterisierungen sind zu überholende, starre Begriffe, die durch eine andere Wirklichkeitserfahrung überwunden werden:

„Ich wurde geboren gegen das Ende der Neuzeit, kurz vor der beginnenden Wiederkehr des Mittelalters, im Zeichen des Schützen und von Jupiter freundlich bestrahlt. Meine Geburt geschah in früher Abendstunde an einem warmen Tag im Juli, und die Temperatur jener

²⁴⁵ Schönau (1993), S. 188f

Stunde ist es, welche ich unbewusst mein ganzes Leben lang geliebt und gesucht und, wenn sie fehlte, schmerzlich entbehrt habe.“²⁴⁶

Die anscheinende Exaktheit der Zeitangabe ist nicht die Exaktheit einer Tatsache, sondern die des Symbols. Hesse stilisiert seinen autobiographischen Haupthelden schon am Anfang seines Textes in der Beschreibung der Geburt des Ich. Er überwältigt den Leser mit vielen Zeitbestimmungen, von denen sich diesem aber nur eine als Tatsache erschließt, nämlich die Geburt im Juli²⁴⁷, alles andere aber als Symbole und Zeichen wahrnimmt. Angefangen ist dieses Spiel mit dem Experimentieren mit den Begriffen Neuzeit und Mittelalter. Die Zeitangaben geben für den Erzähler in Hesses Autobiographie also den Tatsachen keine feste Textur, in der sie eingewoben werden könnten. Er fiktionalisiert seine Ich-Geschichte, indem er mit der scheinbar objektiv feststellbaren Zeit autonom umgeht.

Zugleich können diesem Textausschnitt intertextuelle Verweise beigerechnet werden. Die Aufzählung der Tages- und Sternenverhältnisse kann man als eine gewisse Anspielung auf den Anfang von Goethes *Dichtung und Wahrheit* deuten: „Am 28sten August 1749, mittags mit dem Glockenschlag zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich: die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen war.“²⁴⁸

Durch den intertextuellen Zusammenhang mit dem Werk von Goethe wird auf die Figur des genialen Dichters und somit auf die inszenierte Identität des begabten und prädestinierten Schriftstellers hingewiesen, die dann weiter verfolgt wird. Diese ist durch die Freundlichkeit

²⁴⁶ Hesse (1974), S. 8

²⁴⁷ Hesse wurde tatsächlich am 2.7.1877 geboren.

²⁴⁸ Goethe (1975), S. 15

des Jupiters, des höchsten aller Götter, die fast wörtlich die Beschreibung der Geburtskonstellation von Goethe übernimmt, betont und zur göttlichen Begabung gesteigert.²⁴⁹ Das Parallelisieren mit Goethe führt in den Text die Selbststilisierung des autobiographischen Ich als Schriftsteller, Autor, Genie – eine Taktik, die zum modernen Selbstbild des Schriftstellers gehört und doch zugleich eine Anspielung auf die Klassik ist, wie sie etwa auch von Thomas Mann bekannt ist.

Die Anbindung an das Vorbild der deutschen Autobiographie bildet jedoch auch die Brücke zum Autobiographischen und stiftet die Selbstreferentialität des Textes, bzw. des Genres. Mit ihr wird die Frage von dem schlichten Inhalt zur Form, zum Text selber und zur Gattung Autobiographie und ihren Problemen, samt der Selbstinszenierung, bzw. Selbststilisierung des autobiographischen Subjekts (des Ich) gelenkt.

Doch Hesse verbleibt nicht bei der intertextuellen Selbststilisierung, sondern er relativiert sie zugleich. Anstatt die Einflüsse der Sternzeichen auf die Geburt des neuen Menschen nach dem Vorbild von Goethe zu analysieren, hebt Hesse aus der Konstellation im Augenblick seiner Geburt etwas Triviales hervor, das sein Leben beeinflusst und begleitet haben soll – die Lufttemperatur. Durch das Hineinführen eines trivialen Motivs wird die Anbindung an schriftstellerische Genialität relativiert und ironisiert.

Inwiefern die Ironie tatsächlich als rhetorisches Mittel von Hesse in seinem *Kurzgefassten Lebenslauf* angewandt wird, können die der zitierten Stelle nachfolgenden Sätze demonstrieren. In ihnen geht es um das Verhältnis zu den Regeln. Ein reserviertes Verhältnis zu den Regeln ist im Kontext des aphoristischen Ausnahmedenkens und dem Brechen der Regeln der Autobiographie durch Hesse von Bedeutung. Und die Ironie des Textes lenkt als ein selbstreferentielles und kommunikationsorientiertes rhetorisches Mittel zugleich die Aufmerksamkeit auf die In-Frage-Stellung des Autobiographischen selbst. Der

²⁴⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die falsche Angabe des regierenden Sternzeichens, das für den Anfang von Juli nicht Schütze, sondern Krebs sein sollte.

ironische Gestus und die Reserviertheit gegenüber den Regeln werden dabei an zwei traditionellen autobiographischen Motiven demonstriert – der Familie und der Schule, die zugleich zwei Instanzen der Autorität und der gesellschaftlichen Gewalt über das Individuum darstellen.

„Ich war das Kind frommer Eltern, welche ich zärtlich liebte und noch zärtlicher geliebt hätte, wenn man mich nicht schon frühzeitig mit dem vierten Gebot bekannt gemacht hätte. Gebote aber haben leider stets eine fatale Wirkung auf mich gehabt, mochten sie noch so richtig und so gut gemeint sein – ich, der ich von Natur ein Lamm und lenksam bin wie eine Seifenblase, habe mich gegen Gebote jeder Art, zumal während meiner Jugendzeit, stets widerspenstig verhalten. [...] Man kann sich denken, dass diese Eigenheit von großem und nachteiligem Einfluss auf meine Schuljahre geworden ist. Unsre Lehrer lehrten uns zwar in jenem amüsanten Lehrfach, das sie Weltgeschichte nannten, dass stets die Welt von solchen Menschen regiert und gelenkt und verändert worden war, welche sich ihr eigenes Gesetz gaben und mit den überkommenen Gesetzen brachen, und es wurde uns gesagt, dass diese Menschen verehrungswürdig seien. Allein dies war ebenso gelogen wie der ganze übrige Unterricht, denn wenn einer von uns [...] einmal Mut zeigte und gegen irgendein Gebot, oder auch bloß gegen eine dumme Gewohnheit oder Mode protestierte, dann wurde er weder verehrt noch uns zum Vorbild empfohlen, sondern bestraft, verhöhnt und von der feigen Übermacht der Lehrer erdrückt.“²⁵⁰

In der Familie wie in der Schule steht das Individuum im Prozess der Sozialisation unter einem Druck von Regeln und Geboten, deren Einhalten für das soziale Leben notwendig ist. Doch das was in der Moderne und von ihrem Denken verlangt ist, ist gerade der Vorzug und Vollzug des Individuellen. Genauso in der Literatur steht man vor den Regeln des Genres und den Regeln der Sprache, die beide für das Verständnis der Texte konstitutiv sind. Aber gerade

²⁵⁰ Hesse (1974), S. 8

diese Regeln begrenzen zugleich die Individualität, die Originalität und auch die Wahrhaftigkeit des Textes, indem sie Schemata und Phrasen bieten und die als Gebote präsentieren. Durch die experimentellen Kurzautobiographien, die ich hier behandle, werden diese Regeln oft gebrochen, um im Einklang mit dem frühromantischen Literatur- und Sprachverständnis durch die Fragmente und das fragmentarische Denken die Individualität zu fördern. Das sprachliche Mittel, das dazu verhelfen soll, ist dabei vor allem die Ironie, die durch die Verstellung die starren Begriffe in Bewegung setzt und durch die Notwendigkeit ihrer Deutung (denn ohne die Interpretation funktioniert sie nicht) die rezeptive Seite und daher die Beteiligung des Lesers und die Kommunikation stiftet. So ist es auch im Beispiel von Hesses Text, in dem auch das Thema des Brechens der sozialen und der sprachlichen (textuellen) Begrenzungen befragt wird.

Ich werde mich nicht detailliert mit dem ganzen Text von Hermann Hesse beschäftigen, möchte mich aber noch drei Textstellen näher widmen, in denen es um für das Thema der autobiographischen Fragmente der Moderne wichtige Motive geht. Es sind drei Stellen, die die Beziehung zur Kunst, zur Wirklichkeit, zu den Regeln des Genres und zu den Grenzen und ihrer Überschreitung ausdrücken.

Die entscheidende Stelle für den Verlauf der Kurzautobiographie von Hesse und ihre Sonderbarkeit wurde schon zitiert. Es geht um den Übergang von der kontinuierlichen Darstellung eines Lebens über das Moment des Schreibens in die Darstellung des Zukünftigen, jedoch als eines Als-Ob-Geschehenen. Der Übergangsstelle gehen Äußerungen voraus, die schon die Stellung und den Wert der Wirklichkeit befragen und problematisieren: „Man spricht mir den Sinn für die Wirklichkeit ab. Sowohl die Dichtungen, die ich dichte, wie die Bildchen, die ich male, entsprechen nicht der Wirklichkeit. Wenn ich dichte, so vergesse ich häufig alle Anforderungen, welche gebildete Leser an ein richtiges Buch stellen,

und vor allem fehlt mir in der Tat die Achtung vor der Wirklichkeit. [...] Die Wirklichkeit ist das, womit man unter gar keinen Umständen zufrieden sein [...] darf, denn sie ist der Zufall, der Abfall des Lebens. Und sie ist [...] auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, dass wir stärker sind als sie.“²⁵¹ Diese Haltung zur Wirklichkeit wird noch von der in der die Übermacht über die Wirklichkeit demonstrierenden Übergangsstelle auch auf das eigene Leben appliziert: „Ich gestehe, dass auch mein eigenes Leben mir sehr häufig genau wie ein Märchen vorkommt, oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Innern in einem Zusammenhang und Einklang, den ich magisch nennen würde.“²⁵²

Eines der Hauptgebote des autobiographischen Schreibens ist der Anspruch auf die Wahrhaftigkeit, die als Wirklichkeitstreue zu beschreiben ist. Dieser Anspruch, implizit oder explizit erhoben, bildet einen der Bezugspunkte, an denen sich die Autobiographie als eine nicht-fiktionale Gattung erkennen lässt. Hesse erhebt diesen Anspruch, indem er seinen Text als Lebenslauf bezeichnet und ihn mit verifizierbaren Fakten aus dem Leben von Hermann Hesse füllt. Inmitten des Textes wird jedoch dieser Anspruch wieder zurückgenommen, der autobiographische Pakt gebrochen. Und der Text selber erklärt die Nichtigkeit eines solchen Wahrhaftigkeitsanspruches und die Fiktionalität des Nicht-Fiktionalen, denn in ihm selber wird das Leben mit einem Märchen identifiziert.

Dabei bietet sich auch der Vergleich mit den frühromantischen Konzepten der Romantisierung des ganzen Lebens und der aus ihnen folgenden Gattungsvermischung, in der auch das Märchen eine wichtige Rolle spielt. In Hesses Text finden also mehrere charakteristische Züge der autobiographischen Fragmente, wie ich sie verstehe, ihren Ausdruck: Im Verhältnis zur Grenze zwischen dem Fiktiven und dem Realen und zur Grenze

²⁵¹ Hesse (1974), S. 20

²⁵² Hesse (1974), S. 20

zwischen den Genres findet eine mehrfache Grenzüberschreitung statt, ein Verhältnis zu der Romantik wird hergestellt.

Auch weiter wird in Hesses Text der angedeutete Gestus verfolgt. Nach der ersten Analyse der Möglichkeiten der Grenzüberschreitung folgt vor dem eigentlichen Textbruch ein Absatz, der wiederum mit der Ironie als dem wichtigsten rhetorischen Mittel eine Distanz, und zwar eine erkenntnistheoretische und eine kommunikative Distanz schafft:

„Einigemal sind mir noch Dummheiten passiert, zum Beispiel tat ich einmal eine harmlose Äußerung über den bekannten Dichter Schiller, worauf alsbald sämtliche süddeutschen Kegelklubs mich für einen Schänder der vaterländischen Heiligtümer erklärten. Jetzt aber ist es mir schon seit Jahren gelungen, nichts mehr zu äußern, wodurch Heiligtümer geschändet und Menschen vor Wut rot werden. Ich sehe darin einen Fortschritt.“

Erst nach diesem Intermezzo, das ironisch wieder die Beziehung zu den Autoritäten und dem Brechen der Tabus und Gebote (etwa, dass ein Heiligtum nie angegriffen werden darf) - und zwar im literarischen Bereich – schildert, folgt der oben zitierte Absatz, durch den die Zeitgrenzen und die Grenzen des Schreibaktes durchbrochen und überschritten werden. In ihm wird der Schritt von der dargestellten und als-ob-nachgeahmten Vergangenheit in die dargestellte und als-ob-nachgeahmte Zukunft getan, wobei aber das Als-ob dieser Nachahmung und die Probleme der Darstellung durch das Brechen der tradierten und geteilten Regeln des Genres offenbar werden. Und dass dabei dieser Bruch wiederum von einem ironischen Gestus begleitet ist, der die Möglichkeiten der Dichtung²⁵³ als ein lächerlich dargestelltes wissenschaftliches Thema vorstellt.

Die nächste Stelle, der ich mich zumindest kurz widmen möchte, betrifft das Thema der Kunst und des Kunstschaffens und der Rolle des Autors. Sie ist auch eine Überleitung zu den letzten Absätzen des ganzen Textes, mit denen ich mich zuletzt beschäftigen werde, und in

²⁵³ Diese Stelle kann als eine weitere Anspielung auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* verstanden werden.

denen das Thema der Grenzüberschreitung mit dem Kunstschaffen direkt in Beziehung gebracht wird. Als Einführung zu den abschließenden Sätzen des ganzen Textes spielen drei Motive des folgenden Textabschnittes eine große Rolle – das Spiel, die Rolle des Gefangenen und die Magie des Zauberers. Alle drei charakterisieren auch die Stellung eines Autors:

„Noch nie hatte mein Spiel mich so entzückt wie dieses Mal. Ich vergaß über dieser Rückkehr zur Kunst nicht bloß, dass ich ein Gefangener und Angeklagter war und wenig Aussicht hatte, mein Leben anderswo als in einem Zuchthause zu enden – ich vergaß oft sogar meine magischen Übungen und schien mir Zauberer genug, wenn ich mit dünnem Pinsel einen winzigen Baum, eine kleine helle Wolke schuf.“²⁵⁴

Auf kurzem Weg gelingt der Text vom Spiel zur schöpferischen, künstlerischen Arbeit. Für beide ist die Freiheit, die Ungebundenheit charakteristisch. Für beide ist jedoch auch die Gebundenheit durch die (Spiel)Regeln typisch. Im zitierten Bild ist das Gefangensein der Wirklichkeit thematisiert, aber auch die Möglichkeit der Freiheit in der Kunst, die durch das Spiel und den Zauber gewonnen wird. Das Motiv des Künstlers als Zauberer²⁵⁵ verweist dabei auch auf die Szene, die den ganzen Text abschließt – die Todesszene.

Kehren wir zurück zu dem eigentlichen Bild des Todes im Text von Hermann Hesse. Es geht um keinen richtigen Tod, sozusagen, sondern um das Verschwinden des Ich, und zwar ein Verschwinden im Bild:

„Da machte ich mich klein und ging in mein Bild hinein, stieg in die kleine Eisenbahn und fuhr mit der kleinen Eisenbahn in den schwarzen kleinen Tunnel hinein. Eine Weile sah man noch den flockigen Rauch aus dem runden Loche kommen, dann verzog sich der Rauch und verflüchtigte sich und mit ihm das ganze Bild und mit ihm ich.“

²⁵⁴ Hesse (1974), S. 24

²⁵⁵ Es ist übrigens auch eine der Charakterisierungen des Künstlers / des Schriftstellers, die für die Moderne typisch sind - wir begegnen ihr bei Morgenstern wie bei Thomas Mann.

In großer Verlegenheit blieben die Wärter zurück.“²⁵⁶

Die zitierte Stelle aus Hesses Autobiographie nimmt den Ort eines fingierten Todes des autobiographischen Ich ein oder, wie man es anders formulieren könnte, inszeniert den eigenen Tod, den Tod des beschriebenen, schreibenden Ich. Viele Aspekte dieses Textausschnittes wecken die Aufmerksamkeit, wenn wir über die Grenzen in den autobiographischen Fragmenten sprechen.

Ich möchte auf die Probleme der Selbstinszenierung aufmerksam machen. Es wird an dieser Stelle nicht nur völlig klar etwas inszeniert, etwas vorgeführt, was nur im Sinne eines szenischen Bildes und keiner bloßen Abbildung der Realität funktioniert, sondern in dieser Inszenierung ist wirklich auch das Publikum mit eingeschlossen. Denn die Inszenierung des eigenen Todes kann nur vor der Sicht der Anderen geschehen und aus der Sicht der Anderen auch tatsächlich gesehen werden. Die letzte Figur des Textes ist kein Ich und sogar kein Ich-Erzähler, sondern es sind „die Wärter“, die das Verschwinden des autobiographischen Subjekts betrachten, und dann als die einzige auf der Szene bleiben.

Wir können also fragen, wie der „Tod“ ist, der sich als das Verschwinden des Ich manifestiert. Und damit komme ich zum zweiten wichtigen Motiv des zitierten Textes, mit dem ich zum Anfang meiner Überlegungen über die Grenzen und Grenzüberschreitungen in den autobiographischen Fragmenten der Moderne zurückkehre. Ein Eingang des Ich, des „Subjekts“ ins Bild wird dargestellt, und zugleich verdeckt der Rauch aus dem Bild das Bild selbst. Der Rahmen des Bildes, der die Grenze der Realität und der Fiktion bilden könnte, ist gar nicht zu sehen. Das Ich (Autor) verliert sich in seinem Werk. Mit diesem Gestus wird die Fiktionalität als Bestandteil der autobiographischen Realität des Ich exponiert. Dieser Gestus gliedert zugleich das Ich in ein ästhetisches Milieu ein. Das Ich der Autobiographie eines

²⁵⁶ Hesse (1974), S. 25

Schriftstellers, eines Künstlers, wird in einer Analogie mit dem ästhetischen Objekt identifiziert.

Die beschriebene Bewegung des Verschwindens im Bild kann als eine für die Moderne charakteristische Darstellung der Autorschaft oder des Künstlertums und zugleich der Selbstdarstellung verstanden werden. Um dies näher zu beschreiben, möchte ich mich einer analogen Stelle im späteren autobiographischen Projekt von Walter Benjamin zuwenden. Das Kapitel *Die Mummerehlen* aus seiner Bilderserie *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* enthält in seiner frühen Fassung eine Anekdote, die eine ähnliche Geschichte des Verschwindens im Bilde enthält.

Manfred Schneider macht auf die Zusammenhänge dieser Anekdote mit der modernen Tendenz der Entstellung des Bildes aufmerksam:

„[...] eine Anekdote über das Verschwinden [...]: Die Geschichte von dem chinesischen Maler, der in sein eigenes Bild eintritt, lächelnd von der Leinwand grüßt und in einem kleinen Haus verschwindet, diente der Erzählung als Lehrstück für die Entstellung des Bildes. Die Geschichte gehörte lediglich in die Reihe der Exempel, die die Dimensionen der optischen Medien erschließen, ohne weitergehende Bedeutungen, ohne größere Kraft des Portraits.“²⁵⁷

Neben der Visualisierung und der Bloßstellung des Optischen und der visuellen Codes in diesem Bild sind jedoch auch die Zusammenhänge mit dem Anfang des Kapitels von Bedeutung, in dem es um die Identifikation und Analogisierung des Ichs mit den Worten geht. Das Verschwinden des Malers im Bild kann daher als eine Parabel des Verschwindens des Autors in seinem Werk, des Subjekts im ästhetischen Objekt verstanden werden. Dazu soll an die eigenen Worte von Benjamin erinnert werden: „Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja

²⁵⁷ Schneider (1986), S. 126

nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den übten Worte auf mich aus.“²⁵⁸

Mit der beschriebenen chinesischen Anekdote vom Verschwinden im Bild und dem Zusammenhang mit dem Schreiben beschäftigt sich auch Dieter Wellershoff in seinem Essay *Das Verschwinden im Bild*. Er geht auf das Motiv detailliert ein und erweitert die Reihe der Motive um die Fragen der Vollkommenheit des Werkes, der magischen Kraft des Künstlers und des Ichverlustes. Alle diese drei Motive treffen meiner Meinung nach auf den Text von Hesse zu, auch wenn gerade Hesse unter den vielen literarischen Quellen in Wellershoffs Essay nicht vorkommt.

Nach Kreuzwieser steht Hesse „mit seinen Ich-Erforschungen in mehrfacher Weise in einer Tradition, die durch die zunächst positive Beurteilung des Individuums in der Aufklärung, die beginnende Skepsis in der Romantik, die kritischen Anfragen Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches sowie die psychoanalytischen Thesen Sigmund Freuds gekennzeichnet ist. Die positive Bewertung des Individuums sei, auch in Hesses Werk, seit dem Beginn der „Moderne“ im Prozess seiner Ausformung ständig konterkariert worden, Individualität wäre gleichzeitig als „Kulturkrankheit“ wie als „Fundament wahrhaftiger Kultur“ verstanden.“²⁵⁹

Vor dem Suchen nach den Spuren dieser Tradition in Hesses Roman *Der Steppenwolf* erwähnt Kreuzwieser zwei Autoren der Moderne, die nach den geläufigen Interpretationen von Hesses Werk den entscheidenden Einfluss auf Hesse haben sollten: Nietzsche und Freud. Bei Nietzsche widmet sich Kreuzwieser zwei Momenten, die dieser mit Hesse im Zusammenhang mit dem Thema der Individualität und des Individuums teilt. Zum einen ist es die Einsamkeit, die nach Nietzsche aus dem Individualismus als notwendige Konsequenz

²⁵⁸ Benjamin (1996), S. 438

²⁵⁹ Kreuzwieser (2000), S. 227f

folgt und die „als das schmerzlich Erlittene als auch als das heroisch Akzeptierte“²⁶⁰ erlebt wird. Zum anderen ist es die Wandelbarkeit des Menschen, die zu einer Invariante im Werk von Hesse wurde und die ihren Ursprung bei Nietzsche hat. Dazu bemerkt Kreuzwieser weiter:

„In der Götzen-Dämmerung (1888) tritt dieser [d.i. Nietzsche – A.M.] gegen den Subjektbegriff auf: „Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört zu denken, zu fühlen und zu wollen! ... [...].“ Bedenkt man, dass Nietzsche in Goethes Leben und Werk eine gelungene Überwindung der modernen Identitätskrise erblickt, wird Hesses Nietzsche-Bezug bei der Charakterisierung Goethes als „Unsterblichem“, der fähig ist, die Disparität des Lebens zu akzeptieren und „Einheit“ zu leben, deutlich.“²⁶¹

In seinem autobiographischen Fragment begegnet der Leser allen Motiven, die Hesse mit Nietzsche und mit den Problemen um den Subjekt-Begriff in der Moderne verbinden. Ich habe die Anschlussstellen in Hesses Text analysiert, in denen er sich selber oder sein autobiographisches Ich in die Nähe von Goethe inszeniert. Diese Selbstidentifikation wird jedoch durch die Ironie gebrochen und die dem Goetheschen Ich-Begriff eigene Einheit und Ganzheit durch die Thematisierung der Grenzen des Fragmentarischen und der Grenzüberschreitungen in ihrer Unwahrhaftigkeit aufgeklärt. An die Stelle des klassischen unsterblichen und einheitlichen Ich tritt daher das Ich in Bewegung, das Ich in seiner Wandelbarkeit, die das Aufnehmen von verschiedenen Rollen ermöglicht, aber die definitive und definatorische Eingrenzung in festen Grenzen ablehnt. Das Ich wird als Fiktion vorgestellt und erfährt seine Vollendung in der Selbstidentifizierung mit dem Kunstwerk. Es bleibt als Leben im Schreiben und Leben im Geschriebenen, wobei jedoch der Rahmen des Werkes durchgängig und als Grenze überschreitbar ist.

²⁶⁰ Kreuzwieser (2000), S. 228

²⁶¹ Kreuzwieser (2000), S. 229

Tucholsky (1918-1931)

„Der Prozess der kulturell-gesellschaftlichen Modernisierung ist in Europa stets mit der Erfahrung von Multiplizität verbunden gewesen.“²⁶² So leitet Ulrich Schulz-Buschhaus seinen Artikel über die Auswirkungen des Gefühls von Multiplizität um die Jahrhundertwende ein. Die Multiplizität, die der sozialen Ausdifferenzierung einerseits und der Zusammenkunft und Vermischung von verschiedenen Kulturen und Stilen andererseits entspringt, wird von den Denkern der Zeit, etwa von Friedrich Nietzsche oder dem Soziologen Paul Bourget wie ein Krisenphänomen angesehen, das die Karnevalisierung der Kultur, den Dilettantismus sowie die Willenskrankheit einbezieht. Das Problem und der Mangel des Artikels von Schulz-Buschhaus besteht darin, dass er zwar das Motiv der Multiplizität ausarbeitet, die theoretische Reflexion dieses Themas bei Nietzsche und Bourget analysiert und die Aufschlüsse auch an Romanen der Zeit um die Jahrhundertwende – Flauberts *L' Education sentimentale* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* exemplifiziert. Sein Interesse gehört jedoch nur den äußeren Erscheinungen - sei es z. B. die Vermischung von Bau- und Kunststilen in einem bürgerlichen Zimmer –, wobei die Auswirkungen auf die Identitätsfragen des Menschen trotz der Heranziehung von Musils *Mann ohne Eigenschaften* eigentlich ausbleiben. Es ist auch deswegen erstaunlich, weil Schulz-Buschhaus in der Konklusion Adornos Thesen paraphrasiert: „Zumindest legt er nahe, die Pluralität autonomer Funktionssysteme, in die sich aufteilt, was früher ‘der Mensch’ hieß, für eine gesellschaftliche Gegebenheit der Moderne zu halten [...]“²⁶³

Ursula Link-Heer konzentriert sich in ihrem im gleichen Band erschienenen Aufsatz auf die Problematik der Multiplizität des Ich und stellt dies in Parallele zur (literarischen) Form des Pastiche. Jedoch auch in ihrem Artikel finden sich nur wenige Anknüpfungspunkte für meine Arbeit. Erstens orientiert sich Ursula Link-Heer bei der Diagnose der multiplen

²⁶² Schulz-Buschhaus (2000), S. 149

²⁶³ Schulz-Buschhaus (2000), S. 166

Persönlichkeit in der Moderne eher an den psychopathologischen Erscheinungen, die der Psychopathologie und der Experimentalpsychologie entnommen werden, und auf dem Feld des pathologischen von der „Verdoppelung oder vielmehr Zerstückelung des Ichs“²⁶⁴ gesprochen wird. Zweitens zieht sie gattungstheoretische Konsequenzen im Sinne der Tendenz zum Pastiche, d.i. zum Stil -imitierenden eines Anderen, also einer anderen Herangehensweise als die der autobiographischen Fragmente.

Aus diesen Gründen sind die literaturwissenschaftlichen Versuche von Schulz-Buschhaus und Link-Heer für mein Thema zwar inspirierend, aber nur mit einer gewissen Lizenz anzuwenden. Es kann jedoch von der Vorstellung der Multiplizität und dem daraus folgenden Krisenbewusstsein ausgegangen werden. Die Multiplizität, die durch die Eingliederung in verschiedene soziale Rollen und kulturelle Kontexte das Individuum beeinflusst, seine Individualität und also seine Einheitlichkeit und In-dividierbarkeit erschüttert, es sogar zerstückelt oder verdoppelt, bzw. vervielfacht, wird von den autobiographischen Fragmenten der Zeit mehrmals thematisiert und führt direkten Weges auch zu der Form der Fragmente.

Zwischen den Jahren 1918 und 1931 ist eine Reihe von autobiographischen Äußerungen von Kurt Tucholsky entstanden, in denen die Erfahrung der Multiplizität am Beispiel der autobiographischen Identität verarbeitet wird. Kurt Tucholsky verändert den Schock der Multiplizität, der die literarische und philosophische Atmosphäre um die Jahrhundertwende wesentlich bestimmt, ins Spiel der Multiplizität. Seine Ichs vermengen sich, die Individualität des autobiographischen Ich wird dividiert. Wie die Finger einer Hand – auch sein Ich teilt sich in fünf Personen: „Wir sind fünf Finger an einer Hand! Der auf dem Titelblatt und: Ignaz Wrobel. Peter Panter, Theobald Tiger. Kaspar Hauser.“²⁶⁵ Der zitierte Satz bewirkt zwei gegensätzliche Reflexionen auf die Gattung Autobiographie. Er bezieht den Namen auf dem

²⁶⁴ Link-Heer (2000), S. 248

²⁶⁵ Tucholsky (1957), S. 354

Titelblatt ins Innere des Textinhaltes ein. Die Identität des Autors mit der Hauptperson der Autobiographie wird postuliert und so der autobiographische Pakt geschlossen. Zugleich aber bricht derselbe Satz den autobiographischen Usus (den autobiographischen Pakt). Denn welche der fünf Personen soll mit dem Autor identifiziert werden? Auf welchen beziehen sich die Wahrhaftigkeit und die Faktizität des Behaupteten? Die Pseudonyme des Autors treten anstelle des autobiographischen Ich. Das Spiel der Selbstinszenierung fängt an der Grenze des Textes zwischen dem Autornamen und dem Textinhalt an.

Kurt Tucholsky gehört zu jenen Autoren, die für ihre literarische Tätigkeit Pseudonyme benutzen, wie es für die Praxis der Moderne typisch war: „Die Moderne um 1900 zwischen Naturalismus und Expressionismus ist als eine Kultur der Kostümierung zu beschreiben, wenn man sich die auffällige Vorliebe der Repräsentanten dieser Kultur am biographischen Versteckspiel mit ihrer bürgerlicher Identität vergegenwärtigt, die sich in den zahlreichen Pseudonymen offenbart, welche Künstler und Intellektuelle anstatt ihres amtlichen Namens für ihre Selbstpräsentation in der Öffentlichkeit gewählt hatten.“²⁶⁶

Die Motive der modernen Pseudonymisierung können sich unterscheiden. Bei Tucholsky erfüllen die Pseudonyme die Rolle von verschiedenen Masken, die in einem kabarettistischen Spiel nacheinander oder sogar zugleich aufgesetzt werden können. Die Ausnützung der Pseudonyme für sein autobiographisches Schreiben führt also auch in seine Selberlebensbeschreibung die spielerischen Seiten einer Maskerade ein, die jedoch zugleich im aphoristischen Stil auf die Probleme der modernen Autobiographie überhaupt hinweist. Die Pseudonyme treten bei Tucholsky sogar an die Stelle des eigenen Namens. Oder genauer gesagt, der eigene Name wird in die Reihe der Pseudonyme hineingezogen, der Wert aller dieser Namen wird gleichgestellt. Werden im zitierten Text vier Pseudonyme genannt, so muss der eigene Name Kurt Tucholsky in diese Reihe in dem Moment eingeordnet werden,

²⁶⁶ Martin (2002), S. 117

als der von Tucholsky selber zusammengestellte Band, in dem dieser Text enthalten ist, den Titel „Mit 5 PS“ trägt.

Zwischen den Jahren 1918 und 1931 ist eine ganze Reihe von kurzen Autobiographien von Kurt Tucholsky entstanden. Neben dem autobiographischen Impetus verbindet sie auch, dass sie meistens die vier Pseudonyme des Autors benutzen, die er selber in zwei von diesen Texten in einer Reihe nennt²⁶⁷, in anderen dann je nach Belieben oder Zweck benutzt. Die weiter zu behandelnden Texte sind zum Teil in Prosa, zum Teil in Gedichtform verfasst, sie sind entweder als Bestandteile von Tucholskys Büchern oder in den Zeitschriften erschienen.

Nur einer dieser Kurztexte trägt das Wort *Autobiographie* im Titel. Er wurde 1926 verfasst und enthält auch die einzigen Hinweise auf die Geburt des autobiographischen Ich – jedoch in einer nicht gerade einfachen Form:

„Soweit ich mich erinnere, wurde ich am 9. Januar 1890 als Angestellter der „Weltbühne“ zu Berlin geboren.“²⁶⁸

Diese ironische Äußerung, die die Autobiographie von Kurt Tucholsky eröffnet, wirft zugleich viele Fragen an den Leser und an die möglichen Interpretationen auf. Dem literaturhistorisch gebildeten Leser wird bekannt sein, dass Kurt Tucholsky tatsächlich (genauer gesagt: den literaturwissenschaftlichen Enzyklopädien nach) am 9. Januar 1890 geboren wurde. Tatsächlich schrieb er auch seit 1913 für *Die Schaubühne*, die 1918 auf *Die Weltbühne* umbenannt wurde. Wie sind jedoch diese zwei Tatsachen der außerliterarischen Realität mit dem ersten Satz von Tucholskys *Autobiographie* zu verbinden?

Den Text und das Leben des autobiographischen Ichs leitet eine Reflexion über die Grenze der Geburt ein, wobei diese Grenze problematisiert wird. Die erste Hälfte des Satzes wendet die Aufmerksamkeit des Lesers zuerst auf die Basis der Autobiographien überhaupt –

²⁶⁷ *Start und Kurt Tucholsky*

²⁶⁸ Tucholsky (1957), S. 353

auf das Erinnern. Wie setzt sich die Tätigkeit des Erinnerns mit der eigenen Geburt auseinander? Kann unserer Erinnerung die Geburt, da der Moment der Geburt zugänglich sein? Tucholsky spielt mit dieser Möglichkeit ähnlich wie Adalbert Stifter. Ist jedoch bei Stifter die Erinnerung an die Geburt der Traumwelt und das Unterbewusstsein angeglichen, Tucholsky greift nach der Ironie eines Journalisten. Die Geburt und die Erinnerung an die Geburt greifen nicht ins Reich der Mythen, sondern eher in die Berufscurricula.

Tucholsky benutzt so in seiner Autobiographie gleich beide möglichen Geburten, deren Thematisierung wir mehrmals in den zitierten Texten gesehen haben – die bürgerliche, die mit dem Datum identifiziert wird und auf die Geburt des Kindes Tucholsky hinweist, und die schriftstellerische, die durch die Autorschaft der Artikel für die Zeitschrift *Die Weltbühne* ins Gespräch gebracht wird.

Der Name „Die Weltbühne“ ist jedoch nicht beliebig gewählt und öffnet noch andere Interpretationsmöglichkeiten, die mit der Weltbühne als dem *theatrum mundi* und somit mit dem Bezug auf die Szene und die Selbstinszenierung zusammenhängen. Mit der Geburt kommt eine Person auf die Szene – oder genauer gesagt, ein Schauspieler erscheint auf der Bühne, der dann im Spiel (im Leben) verschiedene Rollen aufnehmen wird. Dadurch lässt sich *Autobiographie* mit den anderen autobiographischen Texten auch verbinden – die Bühne, die Weltbühne fordert das Auftreten von Schauspielern, den Angestellten des Theaters. Die Doppeldeutigkeit des Satzes tritt in den Vordergrund, und die intertextuellen Bezüge zu anderen Texten des gleichen Autors werden angeknüpft. Die Rollen werden bei Tucholsky mit seinen Pseudonymen bezeichnet und in ihren Ausarbeitungen weiter literarisch aufgegriffen.

Autobiographie bewegt sich auch weiter in der journalistischen Welt mit den Paraphrasierungen von journalistischen Floskeln und Kurzschlüssen: „Meine Vorfahren haben, laut „Miesbacher Anzeiger“, auf Bäumen gesessen und in der Nase gebohrt.“²⁶⁹

Genau nach dem „klassischen“ autobiographischen Muster fährt Tucholskys *Autobiographie* nach der Bestimmung der Geburt mit weiteren Angaben zur Herkunft des erzählten Lebens fort. Die Vorfahren sollten bestimmt, die Familienhintergründe genannt werden. Doch der traditionellen Struktur der Autobiographie tritt ein provokativer Inhalt entgegen. Die Quelle des Wissens um die Geschichte der Familie sind nicht die Alten des Geschlechts, sondern eine regionale Zeitung. Der Text führt den Leser provokativ ins Zeitalter der Massenpresse, in der nur das über eine Person wahr und den Fakten entsprechend ist, was in der Zeitung steht, sei es auch nur ein regionaler Blatt, sei es auch eine so informationsleere Angabe wie die zitierte.

So wie die Photographien oder Bilder die Wahrhaftigkeit und Tatsachentreue des autobiographischen Textes unterstützen sollen, so fördern sie auch die Quellenangabe. Nennt Tucholsky direkt die Quelle, der die Information über seine Vorfahren entnommen wird, so kann es ihre Wahrhaftigkeit gewährleisten. Tucholskys ironische Geste parodiert jedoch den journalistischen Stil sowie die Quellenarbeit und unterminiert so den eigenen Wahrhaftigkeitsanspruch. Die Selbstreferentialität der Autobiographie wird durch diese Geste gestiftet.

Die Parodierung der Massenpresse und ihrer Methoden der Informierung wird bei Tucholsky auch in einigen autobiographischen oder spielerisch autobiographischen Texten zur politischen Kritik benutzt. So etwa zur Parodie der nationalistischen Presse im Text *Wie und aus*. Der Text wird mit einer Nachricht eröffnet: „Wie uns aus deutschnationalen Kreisen mitgeteilt wurde, hat sich der bekannte Kommunistenführer Ignaz Wrobel nach Paris

²⁶⁹ Tucholsky (1957), S. 353

begeben. Wir erfahren dazu folgende Einzelheiten: [...]”²⁷⁰ Die Quellenangabe sowie das den journalistischen Texten des Boulevards eigene Pluralsubjekt „Wir“ ermöglicht Tucholsky in diesem Text spielerisch die Identität seines Pseudonyms mit einem politischen Protest gegen die nationalistische Hetze gegen die Juden zu verbinden.

Das Kennzeichen aller kurzen autobiographischen Texte von Kurt Tucholsky ist, wie schon erwähnt, das Benutzen der Pseudonyme. Im Text *Start* erklärt Tucholsky, wie die Pseudonyme entstanden sind und ihr eigenes Leben begonnen haben: „Aus dem Dunkel sind diese Pseudonyme aufgetaucht, als Spiel gedacht, als Spiel erfunden – das war damals, als meine ersten Arbeiten in der „Weltbühne“ standen. Eine kleine Wochenschrift mag nicht viermal denselben Mann in einer Nummer haben, und so entstanden, zum Spaß, diese homunculi. Sie sahen sich gedruckt, noch purzelten sie alle durcheinander; schon setzten sie sich zurecht, wurden sicherer, sehr sicher, kühn – da führten sie ihr eigenes Dasein. Pseudonyme sind wie kleine Menschen; es ist gefährlich, Namen zu erfinden, sich für jemand anders auszugeben, Namen anzulegen – ein Name lebt. Und was als Spielerei begonnen, endete als heitere Schizophrenie.“²⁷¹

Mit dem Erfinden von Pseudonymen sind also sozusagen neue Menschen geboren worden. Damit knüpft Tucholsky einen Bezug zu seiner Autobiographie, denn im *Start* sehen wir der Geburt der autobiographischen Ichs zu. *Start* ist die Erinnerung an die Geburt in der „Weltbühne“ – ihre Ahnengeschichte, ihren Wohnort und die Beschreibung ihres Aussehens einbezogen. Jedoch das, was als Spiel geplant wurde, nämlich die Fiktion eines neuen Menschen, das gewinnt ein eigenes Leben, eine eigene Realität. Zwischen den Pseudonymen entstehen zwischenmenschliche Beziehungen, und so kann in demselben autobiographischen Text Tucholskys stehen: „Ich mag uns gern.“ Wenn Briefe der Leser an die

²⁷⁰ Tucholsky (1957), S. 362

²⁷¹ Tucholsky (1957), S. 354

Pseudonymmenschen geschrieben werden, wird die Grenze zwischen der Fiktion und der Realität durchbrochen. Die Anwendung der Pseudonyme und die Unterscheidung von ihnen als unterschiedliche Rollen in der Zeitung / Zeitschrift werfen zugleich ein verkehrtes Licht auf die Wahrhaftigkeit und Realitätstreue der Presse.

Es ist kennzeichnend für die Texte von Tucholsky, dass ihnen der Herausgeber ein bekanntes Zitat des Autors vorangestellt hat: „Dies ist, glaube ich, die Fundamentalregel allen Seins: ‘Das Leben ist gar nicht so. Es ist ganz anders.’“²⁷² Die autobiographischen Kurztexte von Tucholsky spielen mit der Realität und ihren Darstellungsmöglichkeiten. Mittels der Ironisierung des autobiographischen Impetus und der Vermengung der Sprecherpositionen in Folge der Vermengung von Identitäten erreichen sie die Infragestellung der tradierten Wirklichkeitsbilder. Ist die Wirklichkeit der Biographie und der Autobiographie das Leben, so gelingt es der Verfremdungsmethode von Tucholskys Texten, die strukturelle Andersartigkeit des Lebens zu belegen. In seinen autobiographischen Texten wird die oben zitierte Grundregel eingehalten: „Das Leben ist gar nicht so. Es ist ganz anders.“ Die autobiographische Nachricht von Tucholsky an den Leser würde dementsprechend lauten: Mein Leben ist gar nicht so, es ist ganz anders.

²⁷² Tucholsky (1957), S. 351

Döblin: *Doktor Döblin* (1917/1918)

Etwa am Ende des Jahres 1917 oder am Anfang von 1918²⁷³, wie Erich Kleinschmidt in seinen editorischen Bemerkungen anhand der textuellen Analyse herleitet, entstand auch die erste fragmentarische Selbstbiographie Alfred Döblins, die vom genannten Editor seiner Gesammelten Werke mit dem Titel *Doktor Döblin*²⁷⁴ versehen wurde. Dieser Text gehört in mehrerer Hinsicht zu den autobiographischen Fragmenten. Es ist nicht nur die erste Autobiographie Döblins, also der erste Versuch, sein eigenes Leben literarisch zu bearbeiten – und als Versuch auch einer seiner experimentalen Texte –, sondern auch einer jener Texte, die in dem traditionellen Sinne fragmentarisch geblieben sind, also wahrscheinlich unbeendet und vom Autor nicht publiziert, wie Gabriele Sander bemerkt: „So blieb sein [Döblins] erster autobiographischer Rekonstruktionsversuch, verfasst in der Endphase des ersten Weltkriegs, bezeichnenderweise Fragment und zu Lebzeiten unpubliziert [...]“²⁷⁵

Zugleich aber begegnen wir in ihm jener anderen Fragmentarität, die vor allem ins Blickfeld dieser Arbeit gezogen wird. Döblins Text in seiner Fragmentarität im Sinne einer intendierten Vorläufigkeit und essentiellen Unabgeschlossenheit skizziert mehrere Grenzen und Grenzüberschreitungen: bei der Trennung des schriftstellerischen und des biographischen Ich (oder Er – siehe unten) eines Arztes Döblin oder sogar der Multiplizität des Ich²⁷⁶ anfangend, bis hin zum Spiel mit der Gattung und zum Überschreiten ihrer traditionellen Grenzen.

Auch auf diese Art der Fragmentarität geht in einem der seltenen Kommentare zu den autobiographischen Kurztexten Döblins Gabriele Sander ein, obwohl sie vor allem mit anderen Texten Döblins arbeitet, die genannte Tendenz an ihnen feststellt (s.u.) und folgend

²⁷³ Döblin (1986), S. 520. Die Datierung folgt auch dem Text dieser Selbstbiographie, in der behauptet wird, dass der Autor etwa 40 Jahre sein sollte, also dass der Text etwa 1918 entstanden sein musste: „Ich nähere mich jetzt den Vierzig.“ – Döblin (1986), S. 14

²⁷⁴ Döblin (1986), S. 14-24

²⁷⁵ Sander (2005), S. 35

²⁷⁶ Z.B. da, wo der Erzähler behauptet, von sich selbst verfolgt zu sein. – a.a.O. S. 14

kommentiert: „Die immer neue Selbstbefragung über seinen jeweils erreichten ästhetischen und weltanschaulichen Standpunkt und die dauernde anklägerische Infragestellung seiner Person erzeugten Texte, die gleichermaßen der Aufdeckung von Schuldzusammenhängen wie der Entlastung und Selbstbefreiung dienen – Texte, die daher nur vorläufige Antworten geben (können) und niemals an ein Ende kommen. So haftet Döblins autobiographischen Aufzeichnungen stets der Charakter des Skizzen- und Bruchstückhaften an, denn sie fügen sich weder zu einem harmonisch-stimmigen noch zu einem lückenlosen Gesamtbild zusammen.“²⁷⁷ Sander beschreibt weiter Döblins autobiographische Texte als „Teilinformationen, Erinnerungssplitter, retrospektive Momentaufnahmen, fragmentarische Erzählelemente“²⁷⁸, die alle auch eine Strategie der Grenzbildung und -Überschreitung darin verfolgen, indem sie das Erinnern und das Vergessen konkurrieren lassen, also sich sowohl nebeneinander als auch gegeneinander stellen und so die paradoxe Charakterseite der Autobiographie hervorheben.

Beim Lesen von Döblins Autobiographie *Doktor Döblin* wird gleich eine Gemeinsamkeit mit Morgensterns Autobiographie auffällig: die Veränderung des Subjekts von einem anfänglichen Ich zum Er am Ende des Textes. Diesem Wechsel nach kann man in Döblins Text zwei Teile unterscheiden, wobei der Unterschied zwischen dem einleitenden Teil dieser Selbstbiographie und dem zweiten Teil - zuerst die unterschiedliche Hauptfigur, die im ersten Teil ein (anonymes) Ich, im zweiten dann ein Er, ein Objekt mit dem Namens Doktor Döblin charakterisiert wird -, weiter auch der unterschiedliche Inhalt beider Teile besteht.

Denn wenn der einleitende Ich-Teil vor allem über das Thema der Autobiographie und die Möglichkeit, eine Autobiographie überhaupt zu schreiben, reflektiert, versucht der Autor im zweiten und längeren Er-Teil tatsächlich eine Biographie zusammen zu stellen, nämlich

²⁷⁷ Sander (2005), 37f

²⁷⁸ Sander (2005), S. 38

ein Erzählen über das Leben von Doktor Döblin. Den Übergang bilden dann die Sätze, denen eine gesteigerte Aufmerksamkeit gewidmet sein sollte: „Es hilft mir nicht, dass ich schreibe und schreibe. Es beruhigt mich nicht. Es wird wieder Geschriebenes. Es soll nicht geredet werden von mir, sondern von Doktor Döblin.“²⁷⁹

Der Anfang unterscheidet sich von dem zweiten, eher auf die Tatsachen gerichteten Teil wesentlich. Gleich wie im autobiographischen Fragment von Adalbert Stifter ist auch hier das erste Wort, das erste Pronomen ein unpersönliches Es. Wenn man bei Stifter auf die Eröffnung der Autobiographie mit dem eigenen ästhetischen Programm schließen kann, wie es Pfothner in seinem Aufsatz tut²⁸⁰, wird dieses bei Döblin erst mit dem „objektivierenden“ Er und der auf Tatsachen gerichteten zweiten Hälfte verwirklicht. Denn das möglichst objektivierte Subjekt entspricht Döblins Vorstellung der Sachlichkeit, der Tatsachenphantasie. Doch auch jenes anfangende Es hat eine bedeutende Rolle zu erfüllen: In ihm oder auch durch dieses Es wird der Akt des Schreibens, die Motivation zum Schreiben thematisiert, sowie seine (Un-)Möglichkeit und Notwendigkeit. Das Thema ist hier vor allem das Schreiben als solches und das reflexive Schreiben als ein Weg zu sich - oder auch nicht zu sich, sondern zu einem Objekt, das mit dem Subjekt nicht identisch sein muss.

Wie und wodurch ist das Autobiographieschreiben motiviert? Warum kommt man dazu, eine Selbstbiographie zu schreiben? War es in diesem Fall ein außergewöhnliches Ereignis, ein unvergessliches Erlebnis? War es eine freie, unbedingte, unabhängige Entscheidung? Das sind Fragen, die der Text thematisiert, es sind Gründe, Ursprünge des Schreibens, mit denen Döblin polemisiert. Das Schreiben, bzw. die Motivation zum Schreiben, ist keine Frage der Beziehung zur äußeren Welt (zur Welt des Schriftstellers als einer realen Person), aber auch

²⁷⁹ Döblin (1990), S. 16

²⁸⁰ vgl. Pfothner (1990)

kein freier Wille. Der Ursprung des Schreibens liegt im Dunkeln, was die Gründe angeht. Denn es ist schlechthin ein „Müssen“, ein Trieb zum Sprechen.

„Es sind nicht leichte Erschütterungen und Erregungen, unter denen ich diese Lebensbeschreibung beginne, die mich treiben, sie anzufangen. Es ist ein unnatürliches körperliches Feuer, dem ich mit der Selbstbetrachtung, der Rückschau begegnen will.“²⁸¹

Schon in jenem unpersönlichen Es, das den ganzen Text eröffnet, sind schon jene Gewalten (um wieder Morgensterns Worte anzuwenden) enthalten, von denen das auktoriale Ich zum Schreiben gezwungen wird. Der Übergang vom (schlechthin) Leben zum Schreiben wird so im Dunkeln gehalten. In der Paraphrase von Montaignes Gedanken könnte man von den mystischen Gründen der Autorschaft sprechen. In einem späteren autobiographischen Text „Arzt und Dichter“ kehrt Döblin zu diesen Fragen wieder zurück und behauptet ganz schroff: „Auch von meinem eigenen Schreiben hielt ich etwa so viel, wie ein Mensch, der an einem chronischen Schnupfen leidet, von dem Schnupfen hält.“²⁸² Er stellt so eine Analogie zwischen dem Schreiben und der Krankheit. Diese Behauptung wird im gleichen Text jedoch durch einen anderen Satz relativiert: „Damals bemerkte ich auch, dass ich nur zwei Kategorien Menschen ertragen kann neben Pflanzen, Tieren und Steinen: nämlich Kinder und Irre.“²⁸³ Die Kategorie des Gesunden, des Normalen, des Fertigen wird so als das Unerträgliche in Frage gestellt.

Zur Verbildlichung und näheren Untersuchung von Döblins Technik und seines Reflektierens über das Schreiben wird es nützlich sein, Turners „Rites de passage“ anzuwenden. Die Stellung des Autors entspricht in ihrer Transgressivität der Stellung in der Zwischenphase, der Stellung an der Grenze, die für die mittlere Phase (die Liminalität) der

²⁸¹ Döblin (1986), S. 14

²⁸² Döblin (1986), S. 92

²⁸³ Döblin (1986), S. 92

Übergangsrituale typisch ist. Ich habe diesen Zusammenhang schon in anderen Teilen dieser Arbeit angedeutet (besonders bei meiner Analyse von Klabunds autobiographischem Text) und werde dazu noch kommen. Sehen wir uns jetzt jedoch diese Stellung an der Grenze (d. i. die Liminalität) gerade im Zusammenhang mit der Stellung des Autors (eines autobiographischen Textes) an. Diese Zwischenstellung, die den Ursprung der Autorschaft kennzeichnet, die die Stellung des Schriftstellers (Autors? Schreibers?) bezeichnet, kann nicht definiert werden, denn es ist der Ort der Grenze - ein Ort des Definierens und nicht der Definiertheit.

Da in der Autobiographie immer das Ich ein sozusagen Ich-Autor ist, wird es dem Autor unmöglich gemacht, die Autorschaft und den Übergang vom Leben zum Schreiben zu definieren, auch die Anzweiflung der Möglichkeit einer Definition vom Subjekt, vom Ich. Die Unmöglichkeit, das eigene Ich zu definieren und in den Grenzen dieser Definition als etwas Stabiles zu halten, fordert seine Darstellung als etwas Transgressives, etwas in Bewegung, etwas Unstabiles. Über dieses Ich lässt sich (nur) in Paradoxen etwas aussagen, man kann über dieses Ich nur ironisch und allegorisch sprechen. Das liegt in der Natur von diesem Ich, das nicht mehr ein Objekt vor den Augen des Subjekts, eine im Text darstellbare textexterne Entität sein kann. Dieses Ich steht nicht in der entschiedenen Differenz zu etwas. Es steht an der Grenze, wo immer wieder beide Differenzen zusammenkommen. Und als ein solches hat es keine Eigenschaften, es ist nicht einfach dies oder jenes, sondern es wird immer und es war immer. Es steht im Zeichen als Zeichen, es wird bezeichnet, und also nicht einfach präsent, sondern immer repräsentiert. Das ist das Problem der Selbstbetrachtung, der Rückschau, der Autobiographie.

Anthropologisch beschreibt dieses Grenz-Sein Turner mit folgenden Worten: „The attributes of liminality or of liminal personae (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that

normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon.

Liminal entities, such as neophytes in initiation or puberty rites, may be represented as possessing nothing. They may be disguised as monsters, wear only a strip of clothing, or even go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property, insignia [...] We are presented, in such rites, with a “moment in and out of time”, and in and out of secular social structure”.²⁸⁴

Auch Klabunds Notiz, er komme aus der Mark, kann man also wieder im Zusammenhang mit dem weiteren Text – mit den unbeschränkten Möglichkeiten der Identität des Ich, des Erzählers, der thematisierten Autorenstellung – diese von Turner beschriebene Position der Person in den Übergangsritualen (rites de passage) sehen. Auch sie hat keine und jede Identität, denn auch sie befindet sich in dieser Grenzstellung.

Bei Morgenstern finden wir eine ähnliche, doch etwas anders ausgedrückte Vorstellung. Es ist seine Angst vor der Starrheit des Ich. Einer der Grundgedanken seiner Stufen ist dies: „Das ist das Ärgste, was einem Menschen geschehen kann: aus einem Fließenden ein Starrer (ja auch nur ein Stockender) zu werden.“²⁸⁵ Morgenstern fordert die nie endende Bewegung des Ich, das keinen definitiven Delimitationen unterstellt wird. Denn es wäre durch die Grenzen in seiner Beweglichkeit gestoppt, es wäre starr geworden.

²⁸⁴ Turner (1969), S. 95f

²⁸⁵ Morgenstern (2001), S. 449. Zu diesem Thema kann man auch viele andere Aphorismen zitieren, wie zum Beispiel: „Je mehr Bewegung man in seinem Geiste auffasst, je glücklicher ist man. Überall die Bewegung aufzeigen, das schafft das meiste Glück.“ (ibid, S. 448) oder: „Nur im Fluss bleiben, nur nicht zur Spinne eines Gedankens werden“ (ibid, S. 441) u.a.

Bei Döblin haben wir die Gewalt des Unpersönlichen an das auktoriale Ich betrachtet, das dieses zum Schreiben zwingt und so zum Ort des Textursprungs, zu jener Grenze des Schreibens wird. Doch bald wird das Unpersönliche personifiziert:

„Ich gehe und sehe kaum einen Menschen, ich verlaufe mich, da ich nicht nach dem Straßenschild blicke; gequält bin ich sehr, verfolgt. Und ich hoffe, verfolgt von mir selber.“²⁸⁶

Das unpersönliche und ephemere Es wird also konkretisiert, und wird es doch nicht. Denn wir erfahren nichts über die Wirklichkeit, sondern nur über die Hoffnung, über eine Fiktion, eine Möglichkeit. In seinem Orientierungsverlust bleibt dem Ich nur eine einzige Hoffnung: dass ihm sein alter Ego nachfolgt, dass er von ihm selbst verfolgt wird, durch die eigene Person (und also auch durch den eigenen Willen) zum Schreiben gezwungen. Denn in der ganzen Passage handelt es sich ja um das Schreiben und seine Motivation. Die Hoffnung darauf, dass der Verfolger jenes Ich dieses Ich selbst ist, dass es also zum Schreiben von sich selber gehetzt wird, lässt sich somit als Darstellung der Fiktion der Autorschaft lesen, die aber dadurch, dass es sich nur um eine Hoffnung handelt, im Bereich des Fiktionalen und Gewünschten, Phantasierten behalten wird. Trotzdem lässt sich diese Hoffnung als Versuch verstehen, dem schreibenden Ich seine Autonomie zu gewinnen.

Diese Autonomie kann, falls notwendig, auch der Möglichkeit der direkten Behauptung von der Identität des Autors, des Erzählers und der Hauptfigur vorgezogen werden. Nach der Auseinandersetzung mit der Tödlichkeit und der sich ändernden Stellung zum Fakt eigener Tödlichkeit stirbt für den Text sozusagen das Ich. Es verschwindet aus dem Text, weil ihm nicht geholfen werden kann, und weil das wirkliche Objekt, die wirkliche Hauptfigur nicht dieses Ich, sondern „Doktor Döblin“ ist:

²⁸⁶ Döblin (1986), S. 15

„Es hilft mir nicht, dass ich schreibe und schreibe. Es beruhigt mich nicht. Es wird wieder Geschriebenes. Es soll nicht geredet werden von mir, sondern von Doktor Döblin.“²⁸⁷

Die Anzweiflung der Möglichkeit, das eigene Ich zu beschreiben, es im Geschriebenen zu definieren und mit der Schrift zu heilen, mündet also in die Herstellung einer Differenz zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur. Wo steht aber dann noch der Schriftsteller, der Autor? Ist er identisch mit dem Erzähler oder mit der Hauptfigur, dem Doktor Döblin? Was hilft dem Leser an dieser Stelle die von Lejeune so hervorgehobene Identität der Namen?

Auch an einer anderen Stelle wird das Ich der Autobiographie Döblins nicht ein individuelles Ich, das für die traditionelle Autobiographie festlegend ist, sondern nimmt die Rolle eines Exempels an:

„Gibt es einen Vater, zu dem man aufblicken kann? So schön einhüllend müsste das sein. Es ist schlimm für jemand wie mich, dass er viele Stunden über, Tage, ja Monate gehetzt ist und niemand ihn aufnimmt.“²⁸⁸

Diese Äußerung hängt mit einem für Döblin entscheidenden Moment seines Lebens zusammen, das in seinen Autobiographien immer wieder erscheint – nämlich die Figur des Vaters und deren Verschwinden²⁸⁹.

Am Ende des Textes sammelt der Erzähler einige Szenen aus der Kindheit der Hauptfigur. Die letzte betrifft eine Verletzung des Kindes Döblin durch einen Kameraden:

„Einmal kam er auch blutüberströmt nach Hause: man schoss gemeinsam mit Bogen aus Korsettstangen, ein Pfeil traf ihn; gegen den Jungen resp[ektive] seinen Vater erstattete der Vater Anzeige, ein Kriminalkommissar beguckte sich die Narbe, die Sache las er mit Stolz in

²⁸⁷ Döblin (1986), S. 16

²⁸⁸ Döblin (1986), S. 15

²⁸⁹ vgl. Sander (2005), S. 39 oder Holdenried (2000), S. 219

der Zeitung. Er hatte nicht geschrien aus Schmerz, sondern weil es ihm schien, dass sich das so gehöre bei fließendem Blut, und weil er so Aufsehen erregte und den anderen Jungen ärgerte.“²⁹⁰

Döblins Autobiographie beginnt mit der Benennung der Motivation zum Schreiben, die als eine fast krankhafte Bewegung im Subjekt erscheint, wobei sie durch das Schreiben zur Genesung kommen soll. Am Ende seiner Erzählung vom Doktor Döblin wird auch dieser als Junge verletzt. Diesmal geht es aber nicht um innere Genesung. Es sind zuerst der Vater, dessen Autorität am Anfang der Autobiographie so stark angegriffen wurde, die Polizei als Vertreter der Staatsgewalt, und die Zeitung (mit der Macht des Wortes), die zu diesem verletzten Jungen kommen, um sein Recht und somit auch seine Subjektivität zu verteidigen.

Der Junge reagiert mit dem Schrei. Doch der Sinn dieses Schreis liegt nicht in der Möglichkeit, das Innere, nämlich die Gefühle (den Schmerz) zu äußern. Nein, er hat drei andere Motive. Er meint, dass es „sich so gehöre“, d.i. er akzeptiert eine vermeintliche Rollenhandlung. Er erregt mit seinem Schreien Aufsehen, womit seine Subjektivität in der Gesellschaft bestätigt wird. Und er kann mit dem Schrei den anderen Jungen ärgern, also auch den anderen, die Gefühle des anderen ins Spiel zu bringen. Auch durch den Ärger des anderen kann man sich selbst (die eigene Existenz) bestätigen und bestimmen, wie es auch bei den kleinen Kindern zu beobachten ist.

In der fragmentarischen Autobiographie Döblins geht es, ähnlich wie bei Stifter und auch bei Morgenstern, um das Beschreiben des eigenen Ich, um seine Konstruktion im Schreiben oder aber auch um die Frage, ob dies wirklich gelingen kann. Das autobiographische Ich wird sowohl konstruiert, als auch destruiert in der Tendenz zur Objektivierung (vor allem bei

²⁹⁰ Döblin (1986), S. 24

Döblin), zu seiner Abhängigkeit von der Sprache oder zu seinem Verschmelzen mit der sprechenden Sprache (der Sprachbildung des Autors bei Stifter oder bei Jahn) und zu seiner Pluralisierung und Diskursivierung, wie bei Morgenstern.

Wir stehen hier also wieder vor der interessantesten Frage der ganzen Problematik: Wer (bzw. was) spricht? Es geht um die Perspektive, um die Rolle eines „Subjekts“, um die Problematik des „autobiographischen Paradoxons“, wie von ihm z.B. Michaela Holdenried in ihrem Autobiographie-Band spricht: „Ausgangspunkt des Erzählens ist auch für den autobiographischen Roman das „autobiographische Paradoxon“, dass der / die ein Leben Beschreibende (Autor/-in) zugleich der/die Beschriebene (Zentralfigur / Protagonist/-in) und damit der Erzählgegenstand ist. Skepsis bezüglich der Unlösbarkeit dieses Paradoxon in subjekt- und zugleich erkenntnistheoretischer Hinsicht stellt einen der Topoi moderner Autobiographik dar.“²⁹¹

Döblins Autobiographie können wir jedoch auch unter anderen Blickwinkeln betrachten. Einer davon bietet eine Sichtweise durch den Einfluss von Ernst Machs theoretischen Untersuchungen zum Problem des Ich, der Beziehung vom Ich und der Welt, den Fragen der Erkenntnis, der Wahrnehmung und den Empfindungen. Wie von den Literaturwissenschaftlern schon öfters kommentiert wurde, wird sich dieses Thema in Döblins späteren Romanen wiederholen. Es bietet daher eine Ausgangsposition für die Diskussion der Frage, inwiefern die Entwicklung der Autobiographie und des Romans analog ist, inwiefern die spätere Krise des Romans ihre Entsprechung schon in der Krise der Autobiographie gefunden hat.

²⁹¹ Holdenried (2000), S. 44

Andere Kurzautobiographien Alfred Döblins (1917-1928)

Zwischen den Jahren 1917 und 1928, also zwischen seinem 40. und 50. Geburtstag, hat Alfred Döblin eine Reihe von autobiographischen Fragmenten in verschiedenem Sinne des Wortes verfasst. Neben dem höher analysierten *Doktor Döblin* sind vor allem folgende Texte in Betracht zu ziehen: *Arzt und Dichter*, *Zwei Seelen in einer Brust* und vor allem seine längste und am meisten ausgearbeitete Autobiographie dieser Zeit - *Erster Rückblick*. Allen diesen Texten ist sowohl in der inhaltlichen als auch in der formalen Ebene ein Merkmal gemeinsam, nämlich die Verbindung von zwei Welten - anders formuliert: die Verortung der Autobiographie zwischen die Welten, die Inszenierung eines Lebens an der Grenze zweier Welten.

Zwischen zwei Welten: *Zwei Seelen in einer Brust* (1928) und *Arzt und Dichter* (1927)

Diese Verbindung ist auf der obersten Ebene durch die Differenzierung von zwei Personen markiert. In *Doktor Döblin* tritt dieses Merkmal in der Voneinandertrennung des Ich-Erzählers, der zugleich Rückverweise auf den Schriftsteller hinter den Kulissen postuliert, und des Arztes Döblin auf.

In *Zwei Seelen in einer Brust* begegnet der Leser zwei gleichgestellten Personen - dem Arzt und dem Dichter -, die jede für sich über die andere selbstständig berichtet: „Der Nervenarzt Döblin über den Dichter Döblin: «Mir ist als Arzt der Dichter meines Namens nur sehr von weitem bekannt. Wenn ich ehrlich sein soll, ist er mir eigentlich gar nicht bekannt. [...]»“²⁹²

Der Text ist in der Form eines Interviews verfasst. Hinter den Kulissen gibt es noch den Interviewer, von dem beide Figuren namens Döblin nach ihren Meinungen über den jeweils

²⁹² Döblin (1986), S. 103

anderen Döblin gefragt werden. Der Text reiht sich somit und auch aufgrund des gewählten Tons deutlich in den journalistischen Kontext. Die massenmediale Orientierung des Textes signalisiert die intendierte Wendung der Gefragten nicht nur an den Interviewer, sondern auch auf das Publikum, was dem Text ein spezifisches Inventar von rhetorischen Mitteln bietet. Beide Aussagen der zwei Döblins sind dabei nicht als zwei retrospektive Blicke ins Innere des jeweiligen Ichs konstituiert, sondern so inszeniert, als ob dem jeweiligen Döblin ein anderer Mensch, ein (fast) Unbekannter gegenüber sitzen würde. Die Form des Interviews ermöglicht, die Distanz zwischen den Welten zu erbauen und die Grenze – etwa das Topos des Interviews – zu markieren.

In Döblins Autobiographie *Doktor Döblin* sind wir seinen Gedanken über die Motivation zum Schreiben begegnet. Das Schreiben wird dabei als kein freiwilliges Hobby des Arztes Döblin aufgefasst, sondern als eine fast krankhafte Erscheinung, die als Zwang zum Schreiben zu bezeichnen ist. Ähnlich erscheint die Beziehung zum Schreiben **auch?** im weiteren autobiographischen Text Döblins, der wieder schon in seinem Titel die zwei Welten des Menschen Döblins anzeigt - *Arzt und Dichter*: „Ich bin auch Mediziner, und ich bin es nicht im Nebenberuf. [...] von meinem eigenen Schreiben hielt ich etwa so viel, wie ein Mensch, der an einem chronischen Schnupfen leidet, von dem Schnupfen etwas hält. [...] Ich versichere Sie, meine sehr geehrten Damen und Herren, die mich nach dem Beruf neben der Schriftstellerei fragen: ich werde, wenn die Umstände mich drängen, eher, lieber und von Herzen die Schriftstellerei in einer geistig refraktären und verschmökten Zeit aufgeben, als den inhaltsvollen, anständigen, wenn auch sehr ärmlichen Beruf eines Arztes.“²⁹³

Neben dem Thema des Schreibens steht also wiederum die Reflexion von zwei Berufen, zwei sozialen Rollen, die das Ich auf sich nimmt. Auch an dieser Stelle ist jedoch die ziemlich ernste Überlegung über den Wert der Berufe in einem ironischen und journalistischen Ton

²⁹³ Döblin (1986), S. 92 - 98

wiedergegeben, der durch die hypothetische Gestalt des Redakteurs verstärkt ist. Der Erzähler wendet sich wieder auf ein anonymes massenhaftes Publikum und benutzt zu seiner Unterhaltung komisch klingende Parallelen, indem er das Schreiben (das ihn berühmt macht) dem chronischen Schnupfen gleichsetzt.

Die Verortung zwischen zwei Welten ist so in beiden Texten (*Zwei Seelen in einer Brust* und *Arzt und Dichter*) in den journalistischen Kontext übertragen, der grundsätzlich nicht auf die Retrospektive und Reflexe, sondern auf die Kommunikation mit den Lesern orientiert ist. Dem Grenzsein, dem Ort dazwischen entspricht also auf der rhetorischen und pragmatischen Seite die Verortung zwischen den Leser und den Schreibenden. Die Texte werden in erster Linie auf den Dialog mit dem Leser gerichtet, der jedoch nicht in der Ruhe, Intimität und Stille einer Kammer, sondern als ein öffentliches, dem Massenpublikum zugängliches Verfahren stattfindet. Die Unterhaltung des Publikums steht dabei im Vordergrund der Kommunikationsmotivierungen.

***Erster Rückblick (1928)* – Variationen und der Blick der Kamera**

Erster Rückblick stellt einen autobiographischen Versuch dar, der durch seine Komplexität aus der Reihe von Döblins frühen Autobiographien herausragt. Jedoch auch dieser Text ist fragmentarisch. An ihm kann am besten gezeigt werden, inwiefern der Begriff der autobiographischen Fragmente für manche autobiographischen Texte der Moderne geeignet ist, und warum dagegen der Begriff der Kurzautobiographie nicht passend wäre. Dieser Text bietet auch die beste Basis an, sich mit dem Zusammenhang der Entwicklung der Autobiographie und des Romans in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Alfred Döblin und im Zusammenhang mit der Entwicklung der Medien zu beschäftigen.

Die Erfahrung der Erzählform im *Ersten Rückblick* erwartet den Leser schon im ersten Kapitel *Dialog in der Münzstraße*. Im Unterschied zu den klassischen monologischen Autobiographien ist diese dialogisch aufgebaut. Das Gespräch im ersten Kapitel, das die dialogische Struktur und alle damit zusammenhängenden Konsequenzen in den Text gleich zu Beginn dieser Sammlung von Vergangenheitsbildersplittern und interpretationsdichten Wiedergaben von Erinnerungsbrocken einführt, weicht dabei mindestens an der textuellen Oberfläche vom Thema der Autobiographie ab.

Der Ich-Erzähler sitzt zur Mittagszeit in einem Café am Alexanderplatz, das in diesem Teil Berlins Erlebte in einer kurzen Liste aufzählend und diese Ereignisse mit seinem Wohnort identifizierend. Er kommt ins Gespräch mit einem Passanten. Die Anonymität der Großstadt, die nur dadurch gestört ist, dass der Unbekannte den Doktor-Beruf des Sitzenden kennt, ermöglicht ein geradezu philosophisches Gespräch über das Leben, das zugleich in seiner Flüchtigkeit sowie einer ironischen Grundhaltung für die Welt der Cafés und Passagen der Großstadt typisch ist.

Die erste Szene, und wie wir noch sehen werden, auch andere Teile des *Ersten Rückblicks*, steht sehr nah den autobiographischen Schriften von Benjamin. Ähnlich wie in Benjamins *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, beschreibt auch Döblin die Bilder. Er verfolgt die Szenen mit einem Kamera-Blick und stellt damit die filmische Topographie der Stadt her. Der filmische Stil, der aus dem bekanntesten Roman von Alfred Döblin, nämlich aus *Berlin Alexanderplatz*, bekannt ist, wird schon in diesem seinem autobiographischen Text (des gleichen Schriftstellers) entwickelt. Ihn begleiten die Reihung der Szenen sowie ihre Begrenzung durch einen kameraeigenen Rahmen.

Im Text folgt der ersten Szenenaufführung ein Gespräch mit einem Unbekannten. Auf die banalen, dilettantischen Äußerungen des Passanten über die Psychologie im Sinne Freuds antwortet der „Doktor“ mit einer Zusammenfassung des Sinnes seines Lebens. Diese

Zusammenfassung ist jedoch vor allem eine Ironisierung des Dilettantismus in der Psychologie, der das Leben mit einer simplen Parole zusammenfassen will. Wie bei Klabund, so auch hier möchte man gleich am Anfang jenes Signum ablesen, das die ganze Autobiographie bezeichnen soll.

Bezeichnend sind nicht nur die dialogische Struktur und die Selbstcharakterisierung des Ichs der Autobiographie (wir können in diesem Zusammenhang auch den Terminus Selbstinszenierung anwenden) als Doktor, sondern auch die Figur des Gesprächspartners. Es ist kein alter Ego des Erzählers, sondern eine Figur, die nicht näher bekannt, jedoch evident von dem Ich-Erzähler abgegrenzt ist, zugleich aber kein nur Fragender, sondern eine Person, die die Identität des Ichs besser kennt, als dieses sich selbst kennt – oder besser: kennen will. Dadurch schafft der Text eine distanzierte Spanne, die der Erzählung (dem Roman) ähnlich ist. Der Passant wäre gerne in der Rolle eines allwissenden Erzählers, der explizite oder implizite Hinweise zur richtigen Interpretation geben würde. Döblins Text drückt eine Distanzierung von diesem klassischen Romanschema aus: In ihm wird nämlich eine Anzahl von verschiedenen Interpretationen eines Lebens ermöglicht und auf diese hingewiesen.

Die Partnerfigur ist ein Passant, ein Unbekannter, der sozusagen die Gegenmeinungen auszusprechen geeignet ist – es wird also eine Disputation inszeniert, die zwar den Anschein einer wissenschaftlichen Diskussion erwecken kann, zugleich aber durch die phrasenhaften und voraussagbaren Gemeinplätze des Passanten als solche disqualifiziert ist. Döblins Text stellt also nur anscheinend zwei disputierende Partner gegeneinander. Der Passant vertritt die Masse, die sich dilettantisch und doch allwissend mit den modischen Strömungen in der Psychologie / Psychiatrie beschäftigt, natürlich jedoch nur auf dem oberflächlichen Niveau des popularisierten Wissens, das nur in den Floskeln und Phrasen ausgedrückt werden kann – also jenes pseudowissenschaftlichen Diskurses, der erst mit der Massenpresse entstehen konnte.

Das Pseudowissen des Passanten beansprucht, die ganze Wahrheit erfassen zu können. In seiner Lebensinterpretation beansprucht dieser, den richtigen Schlüssel zum Verstehen der Person seines Gesprächspartners zu besitzen. Das Ich dieses Textes lehnt aber diese Vereinfachung radikal ab:

„Wenn Sie mein Leben kennen würden, - ich meine, mein ganzes Leben, früher, würden Sie es schon verstehen. Ganz ohne Sadismus. Wie sich das so zusammenläppert, was man Leben nennt. Wenn man es hinterher betrachtet, steckt eine klare Logik drin, der Sinn. Sie erzählen da von Freud, mit der Erniedrigung, von Adler. Nach denen entwickelt sich die ganze Welt aus Defekten. Erst ein Loch da, und dann entsteht was drum rum. Aber bei mir ist prinzipiell damit nichts zu machen!“²⁹⁴

Die zitierte Passage kann wieder als eine Anspielung auf die Unzulänglichkeiten des klassischen Romans und eine Skizze des Weges zu Döblins eigenen modernen Romanen verstanden werden. Das Leben kann im Roman nicht in seiner Totalität erfasst werden. Die ganzheitlichen Vorstellungen der klassischen Romane werden also abgelehnt. Zugleich aber wird auch die psychoanalytische Vereinfachung des Menschenbildes abgewiesen. Die Psychologisierung nach dem Vorbild von Freud versucht wieder einen totalisierenden Schlüssel zu erfassen. Auch diese Strategie wird abgelehnt.

Zwei Begebenheiten bilden im *Ersten Rückblick* die Marksteine der dargestellten Lebensgeschichte Alfred Döblins: erstens der Abschied seines Vaters von der Familie und zweitens Döblins Schulbildung und sein Abitur. An der Schilderung dieser zwei Ereignisse kann auch die innovative Seite von Döblins autobiographischen Fragmenten gezeigt werden, sowie die intendierte Fragmentarität nicht nur seiner autobiographischen, sondern auch anderer prosaischer Texte.

²⁹⁴ Döblin (1986), S. 109f

Das Verschwinden seines Vaters, das eines der entscheidenden Momente (von) in Döblins Jugend sein mag, wird in den Kapiteln III., IV. und V. geschildert. Nicht umsonst zieht sich dieses Moment über drei Kapitel: Es wird dreimal, und zwar dreimal unterschiedlich erzählt. Die Perspektiven werden im Laufe des Erzählens verändert, die Selektion der zu erzählenden Ereignisse aus dem unordentlichen Chaos der erlebten Realität wird immer anders getroffen. Diese drei Kapitel sind somit ein wichtiger Beitrag Döblins zur literaturtheoretischen Diskussion über die Interpretation in den Texten und die Darstellungsmöglichkeiten der Autobiographien.

Das dritte Kapitel imitiert den Stil eines Märchens: „In Stettin an der Oder lebte einmal mein Vater. Der hieß Max Döblin und war seines Zeichens ein Kaufmann.“²⁹⁵ Für die Autobiographie-Forschung bringen diese zwei Sätze ein sehr interessantes Merkmal: Nicht die konkreten faktographischen Angaben stören den Märchen-Ton und führen den Text in den autobiographischen Diskurs ein, sondern nur das Pronomen „mein“. Aus der Sicht der rezeptiven Literaturwissenschaft wäre daher für die Konstitution einer Autobiographie nicht ihre Konzentration auf das Reale, also die Nicht-Fiktionalität der Gattung, sondern die Personalisierung von Entscheidung.

Auch weiter wird diese Spannung zwischen dem Ton eines Märchens und der immanenten Behauptung, hier werde eine Autobiographie geschrieben, eingehalten. Es werden mehrere Ich-Sätze in die epische sowie leicht ironische Er-Form, in der über die Schicksale des Vaters Max Döblin berichtet wird, eingeschoben und so die Autobiographie an der Grenze des durch den Leser, als fiktive Geschichte einerseits und als realistischer Lebensbericht andererseits, Wahrgenommenen eingehalten.

Die Ironie und das Märchenhafte sind hier keineswegs beliebig als angemessene Erzählmittel gewählt. Sie ermöglichen, eine Selektion des Erzählten zu treffen, zeigen aber

²⁹⁵ Döblin (1986), S. 112

zugleich, inwiefern dies von der „realitätstreuen Darstellung“ abweicht. Die Autobiographie wird hier in ihrer Fragmentarität bloß gestellt, wobei diese Fragmentarität gerade mit den auch für das romantische Fragment typischen Mitteln vermittelt wird: Ironie und Märchen.

Das nächste Kapitel entdeckt jedoch gleich wieder die Mangelhaftigkeit dieser Erzählform. Hier steht der Text in der Mutter-Perspektive. Zugleich verläuft innerhalb des Textes ein Dialog, in dem sich nicht nur die Perspektiven, sondern auch die Erzähler multiplizieren. Auf formaler Ebene formuliert: Durch die Verdoppelung der Perspektiven wird auch die Ironie verdoppelt – die Kommunikationslinie wird komplexer und komplizierter und zeigt die Komplexität und zugleich Fragmentarität der Kommunikation an sich.

Das vierte und das fünfte Kapitel werden mit einem Dialog des Erzählers mit einer anderen hypothetischen Person hinter den Kulissen eingeführt:

„Erzähl noch einmal die Geschichte. – Wer, ich? Warum? – Frage nicht. Erzähl sie mir noch einmal. Bitte. –

Hm. Also wenn es durchaus sein soll.“²⁹⁶

Die Anwesenheit dieser Figur und somit auch die Dialogizität in der formalen Ebene nehmen im Verlauf des Erzählens immer mehr zu. Im fünften Kapitel begleiten sie den Erzähler noch weiter in das Erzählte. Die Struktur des Textes kann nicht nur in die Richtung eines Interviews gedacht, sondern auch auf die im Text später vorkommende Illusion einer psychiatrischen Behandlung bezogen werden. Die psychiatrische Behandlung, die als eine Antwort zum einleitenden Gespräch im Café und der da abgelehnten Profanisierung der Psychologie zu verstehen ist, befindet sich in den die Schulausbildung beschreibenden Kapiteln.

Die erste unter unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtete Begebenheit, die mit der Figur des Vaters und seinem Verschwinden aus dem Leben vom jungen Döblin verbunden ist, wird

²⁹⁶ Döblin (1986), S. 117

also in drei verschiedenen Erzählungen des Gleichen variiert, womit diese Variationen offen auf die Polyperspektivität und die Selektionsverfahren des autobiographischen Erzählens hinweisen. Das zweite Ereignis, das im *Ersten Rückblick* durch das variierte Erzählen in den Vordergrund gestellt wird, bezieht sich auf die Schulausbildung der Hauptfigur.

Dem Drama aus dem Schulwesen, das unter dem Titel „Gespenstersonate“ im elften Kapitel wiedergegeben wird, geht ein Ton- und Erzählerwechsel voraus. Die Hauptfigur des Textes *Erster Rückblick*, ein gewisser in Berlin ansässiger Alfred Döblin, wird aus dem medizinischen und daher strikt wissenschaftlichen Standpunkt charakterisiert, wobei die Objektivität des naturwissenschaftlichen Diskurses beansprucht wird. Im Weiteren wendet sich der Text dem Experiment als Hauptmethode der Naturwissenschaften zu.

Die Selbstinszenierung verläuft an dieser Stelle also in zwei Ebenen: Nicht nur wird die Hauptfigur der Autobiographie, die mit dem Autor(namen) zu identifizieren ist, in ihrer Identität durch diese Charakteristik inszeniert – was im folgenden Kapitel durch seine Positionierung im Drama „Gespenstersonate“ noch betont wird –, sondern durch die Wahl des Diskurses realisiert sich auch die Selbstinszenierung des Erzählers. Er wird in die wissenschaftliche Szene versetzt, in die Szene der objektiven Wissenschaften, mit der die auf das Subjekt gerichtete Autobiographie nur in paradoxer Weise verbunden werden kann. Dadurch, dass das (naturwissenschaftliche, oder genauer medizinische) Experiment ausdrücklich in die textuelle Szene eingeführt wird, nähert sich der Text der für die Zeit der Moderne wichtigen, in den frühen Autobiographien von Döblin oft intendierten, auch wenn vom Autor selbst mehrmals abgelehnten Gattung des Essays.

Die zitierten Passagen öffnen noch ein weiteres interessantes Thema, das auch in mancher Hinsicht in den Diskurs der Moderne passt. Die Schule als Institution wird hier in einen Zusammenhang mit dem Bild der psychiatrischen Klinik gebracht. Die Hauptfigur des Textes wird in eine psychiatrische Klinik inszeniert – eine psychiatrische Behandlung bildet

den Erzählrahmen für die Erinnerungen an die Schulzeit. Interessant ist dabei, dass die Vielheit der Interpretationen im Zusammenhang mit zwei Machtinstitutionen demonstriert wird, die traditionell eher die Idee einer einzig richtigen Interpretation und der Totalisierung vertreten – und das in erhöhtem Maße gerade in der Zeit Döblins. Neben Weiterem verstärkt diese Positionierung der Ausübung einer Interpretationsfreiheit die ironische Stimmung des Textes.

Die Multiperspektivität und die Variationen des Erzählten, die zugleich auf die Selektionsverfahren hinweisen, stehen im Einklang mit dem Einfluss neuer Medien auf die Literatur der Moderne. Wird in seinen späteren Werken, vor allem in *Berlin Alexanderplatz* der Erzählstil von Döblin filmisch genannt²⁹⁷, so sehen wir hier bereits seinen Keim. Der Blick der Kamera, der einerseits über die Perspektive und die Auswahl des Gesehenen entscheidet, andererseits aber zum Thema der Polyperspektivität paradoxerweise die Dezentrierung (oder das Potenzial der Dezentrierung) des Blickes ergänzt, findet in den Erzählverfahren vom *Ersten Rückblick* sein Pendant.

Die Kamera ist zwar ein Ordnungsprinzip des Blickes. Zugleich aber ist sie hinter den Kulissen, oder genauer gesagt, sie bildet die Grenze des Sehens – jene Grenze, die selber nicht gesehen wird. Somit ist sie analog der Stellung des autobiographischen Ichs – jenem verleugneten und verborgenen Ich, das als Zentrum alles um sich organisiert, selber aber nicht zum sichtbaren Zentrum wird. Es lässt das Zentrum sogar als eine Leerstelle erscheinen, oder zumindest als jene Grenze, die die Transgression ermöglicht, selber jedoch ein Nicht-Ort ist.

²⁹⁷ Vgl. Schneider (1995), S. 473: „Döblins Blick auf das Chaos der modernen Wirklichkeit ähnelt der Wahrnehmungsweise einer filmischen Kamera. In «Berlin Alexanderplatz» übernimmt er die Sichtweise des Films und entwickelt einen «Kinostil». Er simuliert Einstellungsgrößen und -perspektiven, imitiert die Bewegung der Kamera.“

Georg Kaiser: *Lebensbericht am Mikrophon* (1930)

Georg Kaisers autobiographischer Bericht wurde ursprünglich für den Rundfunk geschrieben²⁹⁸, ist jedoch nur aus der Veröffentlichung in der Zweimonatsschrift „Der Querschnitt“ im März 1930 unter dem Titel „Von Magdeburg nach Magdeburg“ bekannt²⁹⁹. Die mediale Verortung dieser autobiographischen Skizze wird in Inhalt und Form der Autobiographie reflektiert. Sie wurde auch durch den Herausgeber in der mir vorliegenden Ausgabe hervorgehoben und der Titel der Autobiographie mit einem direkten Verweis auf das Medium des Rundfunks versehen.

Radio, Rundfunk, das es seit 1923 in Deutschland gab³⁰⁰, wurde zu einem der Symbole der neuen Zeit, der modernen technischen Epoche. Viele Bewegungen, die um die Jahrhundertwende angefangen haben, wenden sich zu den neuen Medien und neuen Technologien und erleben in ihnen ihren künstlerischen Gipfel. Die neuen Medien sind nicht nur Ergebnisse einer technischen Entwicklung, sondern in ihnen präsentiert sich auch eine veränderte soziale und kulturelle Lage. Die Einflüsse funktionieren beidseitig. Einerseits beeinflussen die neuen Medien die Gesellschaft, ihr Selbstverständnis und natürlich auch die Kultur. Andererseits werden ihre Entstehung, oder zumindest ihre Verbreitung und so auch ihr Einfluss auf das Leben der Menschen ihrer Zeit gerade durch die Veränderungen in der Gesellschaft ermöglicht. Neben dem Film (Kino und Fernsehen) und der Massenpresse, die in der Moderne ein breiteres Publikum findet, steht für die neuen Medien stellvertretend der Rundfunk.

Mit dem Rundfunk kehrt das gesprochene Wort in der Literatur stärker in den Vordergrund als in den auf das einsame Lesen gerichteten Zeiten, also vor allem im 18. und

²⁹⁸ Kaiser selber schreibt dazu: „Vor einer Woche wurde ich eingeladen, heute hier mein Leben zu erzählen.“ – s. Kaiser (1979), S. 267

²⁹⁹ Goldammer (1979), S. 403

³⁰⁰ Schneider (1995), S. 455

19. Jahrhundert. Die Texte, die für den Rundfunk geschrieben werden, müssen die Mündlichkeit dieses Mediums reflektieren und in Betracht ziehen. Einige Schriftsteller lehnen deswegen die Arbeit für den Rundfunk ab, andere verbinden mit diesem Medium Hoffnungen auf bessere Rezeption ihrer Werke. So setzt z. B. Walter Benjamin voraus, dass durch die Entstehung des Radios die Poesie wieder eine wichtigere Rolle in der Kultur spielen könnte. Es entstehen auch neue Gattungen, - z.B. wie die Hörspiele. Und jene intermedialen Genres, die das gesprochene Wort mit der Musik verbinden, gewinnen durch die Existenz des Rundfunks eine neue Szene. Auch die Rede als eine spezifische Gattung tritt in den Vordergrund.

So wie der Film bringt auch der Rundfunk der Literatur ein verändertes Publikum. Eine von seinen Charakteristiken ist das Massenhafte. „Der Rundfunk wird zum Massenmedium par excellence. Von Anfang an politisch kontrolliert, bedient er vor allem einen Massengeschmack, der Vergnügen sucht.“³⁰¹ Die Reden, Musicals und Dramen, die früher nur im direkten Kontakt mit dem Schauspieler, bzw. mit dem Redner in einem Saal angehört werden konnten, erreichen jetzt ein viel breiteres und auch sozial anders definiertes Publikum. Dem müssen auch die Veränderungen in den Texten selber entsprechen. Das Vergnügen, das zu einem der wichtigsten Ziele der Rundfunktexte wird, verlangt solche Mittel, die in der Rhetorik schon seit der Antike bekannt und entwickelt wurden. Somit trägt die mediale Entwicklung zu der Rhetorisierung der Literatur bei.

Kaisers Text kann man gattungstheoretisch als eine autobiographische Rede definieren. In ihm sind sowohl die autobiographischen als auch die rhetorischen Strukturen ausgearbeitet. Dieser Text hat die Funktionen einer Autobiographie (ein gewisses Ich darzustellen) und die Funktion einer Rede, die nicht nur zur Belehrung, sondern vor allem zum Vergnügen der Zuhörer beitragen soll. Der autobiographische Pakt, von dem Lejeune spricht, wird durch die

³⁰¹ Schneider (1995), S. 455

Rhetorizität dieser autobiographischen Skizze gebrochen. Der Pakt, nach dem man dem Autor glauben soll, dass das Ich der Autobiographie mit dem Autor gleichzusetzen ist, wird dadurch relativiert, dass das Ich im autobiographischen Fragment Georg Kaisers ein rhetorisiertes Ich ist, ein fiktionales Ich, mit dem sich der Autor einerseits identifiziert, andererseits sich von ihm zugleich distanziert. In diesem Text wird die Fragmentarität der autobiographischen Fragmente ausgedrückt durch die Rhetorizität, die Kommunikationsorientierung und die Brechung des autobiographischen Paktes in der Fiktionalisierung des Ich, die sich in seiner Pluralisierung äußert.

Multiperspektivität der Erzählung und Pluralisierung des Ich

Vom nur siebenseitigen Text bezieht sich mehr als eine Seite auf die Untersuchung der Möglichkeiten, eine Autobiographie zu schreiben. Kaisers Autobiographie thematisiert die Pluralität und Heterogenität des beschriebenen Lebens³⁰², die auch ihre Entsprechung in der Vielschichtigkeit des Textes finden. Der Zusammenhang des Schreibens und des Lebens wird untersucht und hervorgehoben.

Jedes Leben kann auf unendlich viele Weisen erzählt werden. Wie es Carola Hilmes schon in der Einführung ihres Buches formuliert: „Eine vollständige und endgültige (Auto)Biographie ist undenkbar, denn die Vergangenheit steht nicht ein für allemal fest: Heute sehen wir unser vergangenes Ich anders als morgen.“³⁰³

Das eigene Leben kann in der Autobiographie mittels vieler Elemente in viele verschiedene Ausrichtungen orientiert und dadurch auch interpretiert werden. Sei es die Auswahl der einzelnen Momente im Text oder die Idee, die den Text begleitet und nach der diese Momente organisiert werden – dies alles interpretiert ein Leben, besagt, wie das Leben

³⁰² Man kann auch von der Multiplizität der Leben eines Ich sprechen, wie wir es später z. B. bei Tucholsky sehen werden.

³⁰³ Hilmes (2000), S. 17

gelesen sein soll, oder entgleitet den Leser von der „richtigen“ Lesart und zeigt ihm die Unmöglichkeit einer einzigen Autobiographie für ein Leben. Das Problem bringt jedoch auch die Frage, ob es sich um verschiedene Interpretationen eines Lebens oder eben um die Heterogenität des Lebens selber handelt. Denn gibt es, zumindest für die Autobiographie, noch ein anderes Leben als das Leben im Geschriebenen? Gibt es für den Autor, den Schriftsteller ein anderes Leben als das Leben im Schreiben? Diese Fragen diskutiert die autobiographische Skizze von Georg Kaiser und kann somit als einer der Repräsentanten der Moderne im autobiographischen Diskurs gelesen werden.

„An jedem Tag dieser Woche habe ich an diese Erzählung meines Lebens gedacht. An jedem Tag fiel mir eine neue Erzählung dieses Lebens ein.“ (S. 267)

Dass es in jedem Menschen viele Ichs gibt, dass es für jeden Menschen unendlich viele Lebensberichte geben kann, gehört zu den Topoi der modernen Autobiographie. So erinnert Carola Hilmes an die Äußerung von Arthur Rimbaud: „Je est un autre“³⁰⁴ und an die Behauptung von Virginia Woolf: „Yes, I'm 20 people.“ und zitiert auch das Wort von Fernando Pessoa: „Ich bin die lebendige Bühne, auf der verschiedene Schauspieler auftreten, die verschiedene Stücke aufführen.“³⁰⁵

Hilmes verbindet den Topoi der Pluralisierung vom Ich mit der Frage nach der Identität, die in den modernen Autobiographien verstärkt gestellt wurde. Für weiteres Nachdenken über dieses Thema ist von großer Bedeutung und gleichsam gerade im Zusammenhang mit dem Genre des Fragments sehr inspirierend, dass Hilmes diese Fragestellung zugleich mit dem schöpferischen Gestus des Schreibens gegenüber dem autobiographischen Ich, mit der Dynamisierung des Ich und mit dem Bild des Überganges (der Grenze, des Transitorischen,

³⁰⁴ Ähnlich schreibt z. B. Jakob van Hoddis: „Wir aber sind uns in jedem Augenblick ein Anderes, stets Unbegreifliches.“ – Hoddis (2001), S. 49

³⁰⁵ s. Hilmes (1994), S. 373f

des Liminalen) in Verbindung setzt: „Die literarische Geschichte eines in sich vielschichtigen Selbst zeigt Identität dabei nicht als fiktiv, sondern verweist auf das Schöpferische und Transitorische von Identität, die nicht als Besitz zu haben, sondern stets neu zu ermöglichen ist.“³⁰⁶

Der Kontext der vielschichtigen, multiplen und heterogenen Identität wird von den Ideen der Bewegung bereichert. Wie wir noch sehen werden, Kaiser und andere Autoren dynamisieren die Identität ihres Ichs durch eine Pluralisierung der Person. Dabei verweisen sie wiederum auf die Fragmentarität des Textes und der Person. Es geht um ein radikales Bild der Moderne, aber auch der späteren Literatur, die man öfters als Postmoderne bezeichnet. Stellvertretend kann an dieser Stelle Thomas Pynchon genannt werden. In seinem Roman *Gravity's Rainbow* präsentiert er die Fragmentarität der Person, die auf ihrer Vermehrung beruht. Michael Sprinker konstatiert dazu: „Near the end of Gravity's Rainbow, it is reported that the supposed hero of the book, Tyrone Slothrop, appears to have been dispersed by some inexplicable means into countless fragments throughout postwar Europe.“³⁰⁷

Auch in diesem Fall geht es also nicht nur um eine Pluralisierung der Person in ihrer Fragmentierung, sondern auch um die konsequente Bewegung, die Transitorität, die auch eine räumliche Dimension beinhaltet. Mit dem Zitat wollte ich darauf aufmerksam machen, wie die Topoi der Identität und ihrer Dynamisierung in der späteren (postmodernen) Literatur ihren Platz finden, und wie aus der Pluralisierung des Ich seine Heterogenität und ein Gewebe von Themen wie die Bewegung, Räumlichkeit, Grenzenüberschreitung hervorgehen. So ist es auch bei Kaiser, in dessen Text das Motiv des Weges an seine einführenden Gedanken zum Thema der Identität und ihrer Darstellung im Text direkt anknüpft.

³⁰⁶ Hilmes (1994), S. 375

³⁰⁷ Sprinker (1980), S. 321

Wenn am Textanfang die Pluralität scheinbar nur in der Pluralität der Erzählungen eines Lebens besteht, wird diese Sichtweise im Verlauf des Textes radikalisiert. Bei der Niederschreibung einer Lebensgeschichte verursacht die Notwendigkeit der Selektionen aus den vorgegebenen Daten, dass der Autor verschiedene Geschichten eines Lebens präsentieren kann. Die Linien der Lebenserzählung mögen nur deswegen immer anders verlaufen, weil immer andere Fakten für die Erzählung gewählt und für den Erzählungsstrom als relevant gesehen werden:

„Ich bemerkte also, dass ich es siebenmal anders erzählen konnte. Wären mir zwei Wochen Frist gegeben, so hätte ich bestimmt vierzehn Variationen über dasselbe Thema gefunden. Denn nur um Variationen kann es sich handeln – das Thema selbst ist eine Angelegenheit des Kalenders.“ (S. 267)

Das zuerst angesprochene Thema der Pluralität der Lebenserzählungen kann jedoch noch erweitert werden. Bezieht sich die Pluralität der Leben tatsächlich nur auf die Beschreibung eines Lebens, oder wird das eine Leben an sich pluralisiert? Oder anders formuliert: Geht es bei der Welt des Erzählens, der Interpretation, der Variation des einen Themas wirklich nur um die fiktive Darstellung des Objekts „Leben“?

Bevor eine mögliche Antwort auf diese Fragen vorgelegt wird, sollten wir Kaisers Überlegungen im ersten Teil seines autobiographischen Fragments noch weiter verfolgen:

„Ich habe an jedem der vergangenen Tage das Leben anders gesehen. Ich habe es mir lächerlich gemacht – ich habe es mit überwältigender Sonne bestreut – ich habe es bereut – ich habe es gehasst – ich habe es mit erheblichen Einschränkungen geliebt – ich bin um mein Leben wie um einen runden Turm herumgegangen und habe keine Tür in diesem Turm entdecken können, um Eingang zu finden.“

Kaiser setzt seine autobiographischen Experimente fort. Er spielt mit seiner Lebensgeschichte. Genauer gesagt, er spielt nicht mit der Geschichte, sondern mit seinem

Leben selbst. Und gerade an diesem Punkt kommen wir zur ersten Antwort auf die oben vorgelegten Fragen. Es wird nämlich nicht mehr nur mit dem Erzählen experimentiert, sondern das Leben wird „gemacht“. Es wird im Schreiben nicht wiedergegeben, sondern in einer oder anderen Weise geschaffen. Der Erzähler beschreibt, wie er sich das Leben aus unterschiedlichen Blickwinkeln ansieht, aber auch, wie er mit dem Licht und Schatten experimentiert und das Leben auf diese Weise gestaltet. Er schreitet zu seinem Leben wie zu einem Objekt, das er darstellen soll. Er benimmt sich dabei wie ein Photograph, der einen Gegenstand vor sich hat, der ihn aber nicht nur abbildet, sondern schöpferisch wandelt. Das Leben ist daher das Leben im Geschriebenen, das geschriebene Leben, das nun auch mit der Polyperspektivität der Erzählung die Multiplizität des Erzählten, des Lebens trägt.

In dem zuletzt zitierten Textabschnitt geht es also meiner Meinung nach offensichtlich nicht mehr nur um verschiedene Arten der Lebensbeschreibung, sondern die Pluralität der Erzählungen bedeutet und deutet auf die Pluralität der Leben / des Lebens. Somit werden in Kaisers Text zwei der wichtigsten Topoi der Moderne (und auch der Postmoderne) angesprochen: die Pluralität des Ich und die Multiperspektivität der Erzählung. Die Pluralisierung findet also sowohl auf der inhaltlichen wie auf der textuellen Seite statt, die Struktur des Textes gibt die Struktur des Ich wieder. Auch zwei der wichtigsten Aspekte der aphoristischen Literatur (die der Theorie des Fragments sehr verwandt ist) kommen zum Ausdruck: die Selbstreferentialität des Textes und die wesentliche Verflechtung der Form und des Inhalts.

Intertextualität – ein rhetorisches Mittel der Selbstinszenierung

Nach diesen einleitenden und zusammenfassenden Erwägungen zu Kaisers Text und seiner Stellung in der Diskussion um die Möglichkeiten der Autobiographie in der Moderne möchte ich mich jetzt mit einzelnen Motiven des Textes und verschiedenen intertextuellen

Verweisen beschäftigen, die wiederum oft auf die Probleme des Autobiographischen reflektieren.

Kaisers Text ist voll von intertextuellen Verweisen, die vor allem auf das Vorbild der klassischen deutschen Autobiographie anspielen: an Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Von Anfang an thematisiert der Text die Unwahrheit des Selberlebensezählens. Die Antwort auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* spiegelt sich in der Idee der vielen möglichen vergangenen Leben, die in der autobiographischen Wiedergabe konstruiert und so zu verschiedenen Inszenierungen eines undarstellbaren Lebens werden können, bis hin zur direkten Paraphrase des Titels von Goethes Autobiographie wieder: „Das Leben ist die verschlossenste Angelegenheit, die man sich denken kann. Den Sinn, den man ihm geben könnte, wird man nur mit Ausschaltung seines klaren Bewusstseins feststellen. Man kann das Leben tun, aber man kann dieses Tun mit keinerlei Zweckmäßigkeiten bemänteln. Das ist so ungefähr das Resultat einer achttägigen Nachdenklichkeit über die Möglichkeit von Biografien, die in ihrer höchsten Vollendung immer noch Dichtung und Unwahrheit sind.“³⁰⁸

Auch später im Text kommen die Bilder, die auf diese Unwahrheit der Wirklichkeit und ihrer Darstellung verweisen, mehrmals vor, etwa wenn Kaiser über die „wahrhaftigere Welt der Dichtung“ (S. 271) spricht, über die Unzufriedenheit mit der Unvollständigkeit der auf den Fakten basierten Selberlebensbeschreibung („Das ist keines Lebens Inhalt, dass man in Magdeburg aufwächst und um den Globus läuft [...]“ – S. 273), bis hin zur abschließenden Behauptung der Unmöglichkeit, wahrhaftig eigenes Leben zu erzählen: „Es haben bereits viele Menschen ihr Leben erzählt: was haben sie erzählt? Eine Schmähung oder eine Beschönigung. Die Unwahrheit auf jeden Fall.“ (S. 273)

Die Berufungen auf Goethe dienen auch der Selbstinszenierung des autobiographischen Ich als Schriftsteller. Die wird mit der Präferenz der Welt der Dichtung unterstützt, die als die

³⁰⁸ Kaiser (1979), S. 267

wahrhaftigere bezeichnet ist, wie auch mit der Erklärung der schöpferischen Freiheit, die eigene Existenz, das Leben zu beschreiben, die sich in den Erwägungen über die Variationsmöglichkeiten der Selberlebensbeschreibungen äußert. Die absolute Stellung des Dichter-Genies ist jedoch durch die Ironisierung von Goethe-Paraphrasen wieder relativiert.

Neben den intertextuellen Verweisen von Kaisers Text ist auch interessant, dass sich parallele Stellen in den Texten von Kaisers Zeitgenossen finden lassen, bei denen ein direkter Einfluss nicht festgestellt wurde. Es lässt sich also behaupten, dass es sich um zeittypische Vorstellungen handelt.

Auch die schon diskutierte Variierung des eigenen Lebens findet ihre Entsprechung in einem exemplarischen Text des modernen Umgehens mit dem Identitätsproblem: in Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, mit dessen Abfassung dieser im Jahre 1932 angefangen hat: „In Kastalien, der Welt des Glasperlenspiel, wird das wiederholte Beschreiben in jeweils verschiedenen Zeiten und Kulturen als Übung der Selbsterkenntnis praktiziert. Die Studierenden in Waldzell sollen jedes Jahr einen ‘Lebenslauf’, d. h. eine fiktive, in eine beliebige Zeit zurückverlegte Selbstbiographie abfassen. So soll man lernen, „seine eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie zu betrachten“ (GW 9, 119).“³⁰⁹

Ich habe keinerlei Hinweise darauf gefunden, dass Hesse den autobiographischen Text von Kaiser kannte, oder dass er überhaupt Kontakte zu Kaiser behielt. Die Parallelität beider Werke kann also schlicht auf einer zeitlichen und geistigen Affinität beruhen, die auch durch die Nietzscheansche Inspiration beider Schriftsteller gestärkt sein könnte. Zugleich bezeugt sie aber meiner Meinung nach die moderne Tendenz, das unerschließbare und undefinierbare Leben eines Einzelnen durch die Variationsexperimente zu thematisieren und die Notwendigkeit sowie Möglichkeit einer eindeutigen Definition durch die Überschreitung der

³⁰⁹ Schönau (1993), S. 188

festen Grenzen der Bestimmung und die Einsetzung der Bewegung in diese Identitätsbestimmung aufzuheben. In den Variationen kommen auch der fragmentarische Charakter der Selbstbiographie und die Heterogenität des Ich zum Ausdruck.

Kehren wir nun zurück noch zu einem anderen interessanten Bild der Selbstidentifikation, das das eigene Leben als einen unbetretbaren Turm präsentiert:

„[...] ich bin um mein Leben herumgegangen und habe keine Tür an diesem Turm entdecken können, um Eingang zu finden. Das Leben ist die verschlossenste Angelegenheit, die man sich denken kann. [...] Man kann das Leben tun, aber man kann dieses Tun mit keiner Zweckmäßigkeit bemänteln.“ (S. 267)

Der Text nähert sich dem Leben nur aus dem Außen und bemächtigt sich nur seiner Oberfläche – nur das, was von außen gesehen werden kann, ist auch in der Autobiographie zu sehen. Das ist jedoch eine Annäherung, die im Kontrast zu den inwendigen Autobiographien der Tradition und der Bekehrungsliteratur steht, deren Hauptaufgabe es war, das Innere der eigenen Person zu durchsuchen und zu verkünden, wie wir es beispielsweise von Augustin kennen. Kaiser präsentiert im zitierten Textabschnitt eine andere Ansicht. Man kann sogar fragen: Ist das im Turm verschlossene Leben noch das Leben des autobiographischen Selbst? In Kaisers Worten verliert sich irgendeine Erwähnung des Ich – das Leben wird betrachtet und betastet.

Eine parallele Stelle zu Kaisers Text steht in Walter Benjamins *Berliner Chronik* aus dem Jahre 1932: „Jetzt aber, da ich in Gedanken seinen Aufriss [des Lebens – A. M.] wiederherstellen möchte, ohne ihn geradezu wiederzugeben, möchte ich lieber von einem Labyrinth sprechen. Was in der Kammer seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder Schicksal, soll mich hier nicht kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die ins Innere führen.“³¹⁰

³¹⁰ Benjamin (1970), S. 62

Mit der Erwähnung und Ablehnung der Zweckmäßigkeit des Lebens konfrontiert sich Kaiser wieder direkt mit den Autobiographien, die schon im Hl. Augustin ihren Begründer sehen. Die klassischen Autobiographien werden von einem festen Punkt aus und unter einer fixen Idee erzählt. Das Leben in solcher Autobiographie wird als eine zweckmäßige Abfolge repräsentiert. Es ist unwandelbar in dem Sinne, dass es von vornherein bestimmt ist. Der Zweckmäßigkeit fehlt es auch an der Begründung nicht. Die Begründung wird im Laufe des Erzählens offen gelegt.

Für Kaiser dagegen ist das Ganze des menschlichen Lebens und die Strukturen hinter dem Leben eines Einzelnen verschlossen, unerschließbar. Es wird gelebt - und somit auch in ständige Bewegung gesetzt. Seine Fixierung bleibt aber nicht möglich. Somit ist es aber auch nicht in Zweckmäßigkeit zu formen.

Die Beschreibung des Lebens wird nicht mit einer direkten Intentionalität im Leben verbunden. Eher richtet sie sich auf solche Intentionalität und Zweckmäßigkeit, die rein rhetorisch sind und das Aphoristische repräsentieren: „[...] ich verzichtete auf den weiteren Aufenthalt im Kloster Unserer Lieben Frauen und wurde Kaufmann [...]“ (S. 268) Die Fakten, die in diesem Satz summarisiert werden, brechen die Kausalität, bzw. die Intention, die im Weiteren als Grund für das Verlassen der Klosterschule genannt und wieder umgekehrt wird: „[...] um nichts mehr lernen zu müssen. Die Rettung vor dem Wissen ist die Beschäftigung.“ (S. 268)

Dies ist eine Paraphrase eines bekannten Zitats aus den Kaiserleben von Suetonius – Paraphrase, in dem Gaius Iulius Caesar charakterisiert wird. Die Anspielung, die nur auf dem Wissen basiert und nur in der Bildungswelt funktioniert, negiert zugleich sich selber, bzw. die vorangehenden Sätze. Ihr Witz kann nur dann verstanden werden, falls ein vorangehendes

Wissen vorhanden ist. Der Witz relativiert aber neben ihrer Wahrhaftigkeit auch die in ihr proklamierte Intentionalität.

Erzählung und Kalender – Leben im Schreiben

Mit Kaisers intertextuellem Verweis auf Goethe und seine *Dichtung und Wahrheit* hängt die wichtige strukturelle und inhaltliche Ordnung seines Textes zusammen, nämlich die Nebeneinanderstellung von Kalender und Erzählung. Kaiser stellt zwei parallele Welten in seiner Autobiographie nebeneinander: die Welt des Kalenders (der Fakten) und die Welt des Erzählens. Er benennt diese Welten auch „Thema und Variationen“. Doch seine Beschreibung zweier Welten und deren Beziehung ist ein Punkt, bei dem man verbleiben muss.

Für Kaisers Text ist besonders kennzeichnend, dass er diese Parallelität zweier Welten postuliert. Er stellt auf eine Seite die „Wahrheit“ des Lebens (etwa im Sinne von Bergson), die Subjektivität und die erzählte Geschichte und auf die andere den Kalender, wobei mit ihm die objektive Wahrheit der positivistischen Fakten gemeint ist. Kaiser nennt die Welt der angeblich objektiven Fakten Kalender und lässt die objektive Gültigkeit keiner Interpretation des Kalenders zu. Er greift zum Kalender, wo es um positiv nennbare Tatsachen geht: die Daten, die konkreten Orte. Doch diese Fakten machen nicht sein Leben aus. Der Text besagt, dass, wenn man sich streng an die Fakten, am Kalender halten sollte, würde die Autobiographie rein aus dem Geburtsdatum bestehen, zu dem vielleicht noch die Zeit- und Ortangabe der Niederschreibung hinzukommen könnte (s. u.). Ist dies ausreichend für eine Autobiographie oder eine Biographie (wo vielleicht noch der Todestag zu erwähnen wäre)?

„Aber Europa geriet langsam in Vergessenheit. Bis auf jene schrecklichen Träume, die sich meistens so abspielten: Ich ging zum Hafen hinunter und bestieg ein Schiff, das nach Europa fuhr. Ich bestieg es gänzlich ohne meinen Willen. Aber ich befand mich schon an Bord. [...] Es war doch unmöglich, dass ich nach Europa zurückreisen sollte. Und ich

erwachte in der feuchten Hitze am Ufer des La Plata – und fühlte mich krank in diesem Klima, das mich mehr und mehr schwächte.“ (S. 270)

In die Welt des Kalenders bricht nicht nur die Welt der Interpretation, von der die Fakten fast völlig überlagert werden, sondern auch die Traumwelt, die zugleich im Stande ist, die reale Zukunft vorweg zu nehmen.

Die Zukunft wird gleich mit der Vergangenheit in Verbindung gebracht. Ein Traum als Vorbereitung auf die Zukunft grenzt an das Vergessen der Vergangenheit. Das Vergessen eröffnet den Weg der Einbildungskraft, die aber auf dem Vergessenen keine alternativen Welten erbaut.

„Ich bestieg in Bremen einen billigen Dampfer – lernte an Bord Spanisch – und sah das Meer. Das Meer ist sehr groß, wenn man aus Magdeburg kommt. Es verlor später an Umfang, als ich nach Magdeburg zurückkehrte. Vieles hatte da an Umfang eingebüßt – aber Magdeburg, das nun ein Begriff ist, war nicht gewachsen.“

Kaiser unterscheidet in seinem Text zwei Ebenen. Die Ebene des Kalenders, die auf die Objektivität der Fakten verweist, und die Ebene des Lebens. Im Text selber werden aber auch die Fakten zum Teil relativiert und subjektivisiert. In der zitierten Passage bezieht sich das sprechende Ich auf das Meer und seine Größe. Es handelt sich also um die Quantität eines Naturelements, die nicht nur in den Bereich der auf (den) Fakten fundierten Naturwissenschaften gehört, sondern sich zugleich mit der Frage der Quantität im Unterschied zu dem für die Geisteswissenschaften traditionell eher interessanten Thema der Quantität in den Möglichkeiten einer Objektivität bewegt. Jedoch gerade die Faktizität und Objektivität dieser anscheinenden Bestandteile des „Kalenders“ werden im zitierten Abschnitt in Frage gestellt. Die Fakten des Kalenders werden durch die Poetik von Magdeburg überschattet und relativiert.

Ist das Meer groß oder nicht? Wie ist sein Umfang? Man kann das Meer messen, aber für den Beobachter sind nicht die gemessenen Fakten von Bedeutung, sondern seine Wahrnehmung, die durch ganz andere Umstände beeinflusst wird. Die Beobachtung wird kontextualisiert. Die Phase des Weges, Hinfahrt oder Rückfahrt, bestimmt, wie die äußere Welt in der Wahrnehmung verarbeitet wird. Die Erfahrung verändert unsere Qualifikation auch im Bereich der Quantität.

„[...] jedoch Magdeburg, das nun ein Begriff ist, war nicht gewachsen.“ (S. 269) Diese Passage leitet wieder zurück auf die Heimatstadt, und zugleich wird die Doppeldeutigkeit der Unterscheidung zwischen Qualität und Quantität gezeigt. Obwohl es im ganzen Abschnitt um die Größe des Meeres geht, die wirklich als die quantitative Größe dargestellt ist, wird gerade bei dem invarianten Bezugsbegriff Magdeburg die Größe im Sinne der qualitativen Größe benutzt. Es geht nicht um das Wachsen der Stadt an Fläche oder Bevölkerungsanzahl, sondern um die verbleibende Kleinheit, aus der mal das Ich geflüchtet ist, und die trotz der Erinnerungsphase, in der aus der Heimatstadt ein Begriff wurde, sich nicht verändert hat.

„Die Vorstellung vom Ganzen ist wie bei Moritz auch bei Nolde explizit vorhanden, wenn er träumt, dass die »ganze, große, runde, wundervolle Erde« seine Geliebte sei – nur lässt er dieses Ganze nicht in der Distanzierung hinter sich, sondern hält es gleichsam umfassen in einer Geste, die eher auf zukünftige Möglichkeiten als auf den Abschluss mit Vergangenen weist. Die Bewegung der Distanzierung vom Bisherigen ist hier also zugleich eine der umfassenden Annäherung.“³¹¹

Kehrt man zu Kaisers Text mit dem Begriff- und Ideenapparat, der aus den Werken von Victor Turner zu schöpfen ist, so eröffnen sich wieder neue Perspektiven in diesem vielschichtigen Text. Auch diesmal können wir auf dem Wege durch den analysierten Text

³¹¹ Alheit / Brandt (2006), S. 132

zur Theorie des Fragments gelangen. Turners Hauptinteresse kreist um die Vorstellung einer Grenze, die in eine ganze Phase räumlich und zeitlich ausgestreckt wird.

Kaisers kurze Autobiographie verbindet das Leben mit dem Reisen. Das wäre keine ungewöhnliche Konzeption. Jedoch Kaiser geht noch weiter: Die Reise durch sein Leben wird von ihm strukturell in der Form eines Mythos von ewiger Rückkehr konzipiert. Er zerstört damit die Konzeption der Autobiographie als Beschreibung der eigenen Entwicklung. Schon Augustinus, wie es überhaupt im christlichen Denken geläufig ist, entwickelt seine autobiographische Schrift als Beschreibung seiner Besserung, seiner Reise zur Vollkommenheit. Kaiser dagegen greift zur nichtbiblischen, mythologischen Tradition und zur anderen Zeitrechnung, die nicht linear, sondern im Kreise verläuft.

Dieser Mythos wird aber zugleich selber zerstört, indem die Bewegung von Magdeburg zu Magdeburg ironisiert und als Scheitern begriffen wird. Wenn der Weg des Mythos von der ewigen Rückkehr als seinen Ausgangspunkt die Vorstellung der goldenen Kindheit hat, so wird die Kindheit bei Kaiser als ein Schrecken verstanden. Kaisers Ich sehnt sich nicht nach der verlorenen Welt, der goldenen Zeit, und versucht immer wieder vor dieser Welt zu flüchten. Jedoch vergeblich.

In diesem Zusammenhang bekommt auch die Reise, die das ganze erzählte Leben umrahmt, eine andere Bedeutung. Turner thematisiert die initiatorischen Riten und stellt sie als eine typisierte Struktur dar, die auch auf andere Gebiete, wie z. B. die Kultur der zivilisierten (d.i. industriellen) Gesellschaft, anzuwenden ist. Innerhalb dieser Riten ist für Turner die mittlere der drei Phasen am wichtigsten, „transition“, der Übergang³¹². Und gerade

³¹² Turner (1982) beruft sich dabei auf Arnold van Gennep: „Van Gennep, as is well known, distinguishes three phases in a rite of passage: separation, transition, and incorporation. [...] During the intervening phase of transition, called by van Gennep “margin” or “limen” (meaning “threshold” in Latin), the ritual subject pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either preceding or subsequent profane social statuses or cultural states. We will look at this liminal phase much more closer later.“ S. 24

diese Phase ist nicht nur symbolisch mit dem Bilde einer Reise verbindbar, sondern verläuft in den originellen Initiationsriten auch sehr oft in der Form einer tatsächlichen Raumbewegung: „The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another.“³¹³ Der, der auf dem Wege ist, verliert zugleich seinen Namen, seine Gesellschaft, seinen sozialen Zustand – also seine ganze Identität. Er steht der Veränderung offen. Turners Zentralbegriff, „liminality“, bezeichnet dieses „Leben Dazwischen“.

Carola Hilmes nach lässt sich diese Vorstellung vom Ich allgemein auf das Ich der Moderne überführen: „Das entsubstantialisierte Ich in der Moderne ist ein Ich im Übergang, ihm angemessen ist eine Vorstellung transitorischer Identität.“³¹⁴ Die Transition, die Grenzüberschreitung oder „liminality“ – alle diese Termini benennen eine Eigenschaft des Ich (der Person, des Subjekts), die bei der Analyse der Autobiographien in der Moderne berücksichtigt werden muss. Sie bringen jene Strukturen ins Visier, die für mich in der Konzentration auf die autobiographischen Fragmente entscheidend sind: den Charakter des Fragmentarischen überhaupt, die Bilder der Ruine, der Grenze, des Vorläufigen und Unbeendbaren etc. Gerade durch diese anthropologischen Vorstellungen wird der Beitrag der Untersuchung der autobiographischen Fragmente evident.

Die Initiation verläuft als ein dreiphasiger Prozess, bei dem sich die erste Phase und die Endphase im gleichen, obwohl nicht identischen Milieu abspielen – dieses Milieu wird aber durch den Durchgang durch die mittlere Phase verändert.

Am Ende seines Textes kehrt Kaiser zu den schon am Anfang seines Lebensberichtes erörterten Problemen des autobiographischen Schreibens zurück. Wieder legt er dem Leser / Hörer die Frage vor, was überhaupt in den Autobiographien erzählt wird, was auch erzählt

³¹³ Turner (1982), S. 25

³¹⁴ Hilmes (1994), S. 16

werden kann. Das Ende des Textes macht einen letzten Salto. Denn in den abschließenden Sätzen wird alles Vorangehende wieder relativiert und auf paradoxe Weise für die Interpretation in Frage gestellt oder sogar die Rezeption fast verunmöglicht.

„Es haben bereits viele Menschen ihr Leben erzählt: was haben sie erzählt? Eine Schmähung oder eine Beschönigung. Die Unwahrheit auf jeden Fall.“³¹⁵

Kaisers Worte bilden eine Analogie zum klassischen Paradox des Lügners. Was erwartet man von einer Autobiographie, in der gesagt wird, dass die Leute, die ihr Leben erzählt haben, auf jeden Fall die Unwahrheit erzählen. Ist dies ein Standpunkt, der mit den Forderungen des autobiographischen Paktes in Einklang gebracht werden kann? Im Text kehrt der Erzähler zu der postulierten Unterscheidung einer objektiven, auf Tatsachen fundierten und verlässlichen Welt des Kalenders zurück. Doch diese Welt, die die „Wahrheit“ bringen könnte, macht die Erzählung unmöglich. Und so schließt den Text eine anscheinend simple Formulierung aller bekannten und nachweisbaren Fakten:

„Ich halte mich an den Kalender: ich bin geboren im Herbst 1878 und lebe am 31. März 1930, um diese unwiderlegliche Tatsache zu verkünden.“³¹⁶

Doch auch diese minimalistische autobiographische Behauptung ist viel komplexer, als man auf den ersten Blick denken würde. Sie verweist nämlich auf die Fakten, die dem Autor nur vom Hören bekannt sind (seine Geburt) sowie auf das flüchtige Moment des Schaffens, indem der Text nicht mit den Fakten des Lebens, sondern mit dem Fakt des Schreibens verbunden ist.

Im Visier von Kaisers Text steht die Frage der Selektionsmechanismen und –Kriterien. Er fragt sich immer wieder, was erzählt werden soll und welche Teile seines Lebenslaufes ausgeschlossen werden sollen. Was ist das Kriterium der Auswahl eines Autobiographen?

³¹⁵ Kaiser (1979), 273

³¹⁶ Kaiser (1979), S. 273

Garaj zitiert aus der *Modernen Kommunikation* von Peter Fuchs: „Die aufklärerischen Gesprächsofferten sind „thematisch zentriert, nährend, aufbauend, tugendhaft“. Ausgeschlossen wird „das Nichtswürdige, der Klatsch, der Eigensinn, das schnell Gesagte, Nicht-Vorbedachte, das thematisch Abseitige und Monströse, das Nichtvernünftige“.³¹⁷

Es lässt sich aber fragen, warum Kaiser unter diesen Voraussetzungen überhaupt seine Lebensgeschichte zu schreiben beginnt: „Man muss von unendlicher Neugierde durchströmt sein, um das Leben auszuhalten. Denn es ist so langweilig wie gefährlich. Aber mit der Gefahr wird die Langeweile überwunden. Wo liegen nun die heftigsten Gefahren? Im äußeren Geschehen sind sie nicht zu finden. Da sieht Georg Kaiser dem Georg Kaiser enttäuscht zu. Das ist keines Lebens Inhalt, dass man in Magdeburg aufwächst und um den Globus läuft – und dennoch ist es unvermeidlich.

Es ist unvermeidlich, dass der Kalender mit dem Sinn des Lebens in Konflikt gerät. Es ist vielleicht der Sinn des Lebens: über diesen Konflikt nachzugrübeln und Rezepte zu formulieren. Der eine empfiehlt: zu hassen und zu töten. Der andere proklamiert die Gewaltlosigkeit. Beidesmal handelt es sich um Ausflüchte.“³¹⁸ (S. 273)

Der Konflikt des Kalenders mit dem Sinn des Lebens ist auch ein Konflikt, den Aristoteles in seiner Poetik beschrieben hat, nämlich ein Konflikt zwischen dem Chronisten, dem Historiker und dem Dichter, der nicht nur die Fakten sammelt, sondern auch aus diesen allgemeinere Schlussfolgerungen zieht.

Text und seine mediale Verortung

Die gegenseitige Beeinflussung der Texte und der Medien, in denen die Texte herausgegeben werden, ist erst in den letzten Jahrzehnten im Zentrum der

³¹⁷ Garaj (2006), S. 178

³¹⁸ Kaiser (1979), S. 273

literaturwissenschaftlichen Untersuchungen gelangt. Zum Teil hat zu dieser Veränderung die Thematik der Performanz beigetragen, die aus dem ursprünglichen sprachtheoretischen und sprachphilosophischen Thema in alle Kulturwissenschaften durchgedrungen ist. Wenn daher die Linguistin Sybille Krämer postuliert: „Es gibt keine Sprache jenseits des raumzeitlichen situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation.“³¹⁹, dann kann man das Wort Sprache nicht mehr nur in dem linguistischen Kontext verstehen, sondern eher als jede sprachliche Äußerung, also auch die literarischen Texte.

„Vielmehr sind Medien konstitutiv für die menschliche Sprachlichkeit, insofern verschieden Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen.“³²⁰ Auch wenn Krämer mit diesen Worten primär auf die Unterschiede zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache abzielt, kann man hier wieder verallgemeinern. Denn diese Worte beschreiben meiner Meinung nach wirklich den Einfluss der Medien und der medialen Situation auf die geschaffenen Texte und auf den Schaffensprozess sowie auf die Interpretation. Auch bei der Interpretation kann man nämlich eine klare Analogie zwischen den unterschiedlichen Wirkungen der geschriebenen und der gesprochenen Texte und zwischen den unterschiedlichen Interpretationen der Texte, die mit unterschiedlichen Medien verbunden sind, in unterschiedlichen Kontexten somit verortet sind und natürlich auch mit unterschiedlichen Erwartungen von unterschiedlichen sozialen Gruppen gelesen werden, feststellen.

Als die sichtbarsten Zeichen der Gegenbeziehung des Textes und des Mediums bemerkt man die konstitutive Kürze, aber vor allem und damit zusammenhängend die Art, wie die Selektion von zu veröffentlichenden Daten aus dem Leben eines autorialen Erzählers unternommen wurde. Eine weitere Stufe dieses gegenseitigen Verhältnisses von Medium und

³¹⁹ Krämer (2002), S. 331

³²⁰ Krämer (2002), S. 331

literarischem Text manifestiert sich in der Auseinandersetzung mit der Thematik des Fiktiven und des Realen. Dies ist ein problematisches Thema, das ich bei keinem der von mir zu analysierenden autobiographischen Texte im Detail besprechen werde. Über die Fiktionalität oder Nichtfiktionalität einer Autobiographie zu diskutieren, hat daher kaum einen Sinn, weil die Definition beider Termini immer zugleich die Entscheidung über den fiktionalen oder nichtfiktionalen Charakter des diskutierten Textes voraussetzt. Trotzdem kann man dem Thema des Fiktiven oder Nicht-Fiktionalen in der Autobiographie in der Moderne zugleich kaum entweichen – es ist in allen Texten implizit oder explizit präsent und von den Autoren selber diskutiert. Ich möchte mich jedoch darauf beschränken, die Termini in dem von den jeweiligen Autoren verstandenen Sinne und also nicht detailliert analysiert zu benutzen.

Neben der Fiktionalisierung des Autobiographischen bedeutet die Veränderung oder Radikalisierung und Thematisierung des Selektionsvorganges den Punkt, in dem sich die Charakteristik des autobiographischen Fragmentes mit dem Einfluss des Mediums Rundfunk auf den Text überschneiden. Das autobiographische Fragment radikalisiert die Selektionsnotwendigkeit, die für jede Autobiographie schon konstituierend ist. Nicht nur werden die selektierten Elemente nach einem gewissen Konzept ausgewählt, sondern die Selektion muss in der Kurzautobiographie noch viel stärker als bei den umfangreichen klassischen Autobiographien sein, und sie ist der medialen Verortung dieser Texte wegen auch sehr stark am Leser orientiert. Man kann in diesem Zusammenhang von einer verstärkten kommunikationsorientierten Rolle des Selektionsvorgangs sprechen.

Wie schon die Beziehung des Radios auf das Massenhafte und die Charakterisierung des Rundfunks als Massenmedium angedeutet hat, gehört in den Themenbereich der Massenmedien das Vergnügen, das die für ein Massenpublikum geschriebenen Texte unbedingt zu erwecken haben. Das Vergnügen, das sich hier anbietet, hat die Funktion einer

Zerstreuung. Schneider bezieht sich nicht nur auf den Film, wenn er feststellt: „Außerdem provoziert der Film eine Rezeptionshaltung, die der Moderne entspricht: die Haltung der «Zerstreuung».“³²¹ Es geht vielmehr um eine Charakterisierung der Rezeptionserwartung oder –Tendenz in der Zeit der Moderne. Schneider knüpft an dieser Stelle an Siegfried Kracauers Kritik der Funktion des Kinos, die auch für allgemeinere Thesen über die Atmosphäre der Zeit, die zwar vor allem auf die Zwanziger Jahre zielt, jedoch auch für die vorangehenden Jahrzehnte zutrifft.³²²

Mit der Forderung des Vergnügens, die dem Publikum eine Zerstreuung bereitet, geht es nicht nur um die humoristische Seite der Texte der Moderne, sondern auch um eine andere Konnotation des Wortes „Zerstreuung“: die Zerstückelung, Fragmentarisierung. Diese kann die wiederum von Kracauer beschriebene Form der Dekonzentration, der Flucht vor sich selber haben³²³ und somit eine Auswirkung des Massenhaften auf den Menschen, das Subjekt, das Ich, das vor sich selbst in die Verlorenheit des Vergnügens flüchtet, haben. Das Textgefüge ist aufgebaut auf den Paradoxien. Die einzelnen Teile kreisen um paradoxe, aphorismenartige Bonmots. Im ersten Teil des Erzählens, das nach der langen Einleitung folgt, ist es die Charakterisierung der Kindheit und Jugend Kaisers in seiner Heimatstadt Magdeburg, nämlich der Satz: „In dieser wenig erschütternden, aber durch Wegfall von Erschütterungen um so aufreizenderen Umgebung strich die Zeit meiner ersten zwanzig Jahre hin.“³²⁴

Die spätere Phase seines Lebens - die Reise nach Südamerika – ist mit einem weiteren und fast vorbildlichen Aphorismus eingeleitet: „Viele Leute reisen – viele Leute bestehen waghalsige Abenteuer. Sie haben ihren Wert – und sie sind höchst wertlos.“³²⁵

³²¹ Schneider (1995), S. 462

³²² vgl. Kracauer (1977), vor allem S. 311ff.

³²³ Kracauer (1977), S. 322f

³²⁴ Kaiser (1979), S. 268

³²⁵ Kaiser (1979), S. 269

In der Nähe der Aphorismen stehen die faktographischen Sätze, die man mit Kaiser die Sätze des Kalenders nennen könnte. Es wirkt so, als ob diese eine Antwort auf die Aphorismen darstellen sollten. Die Distanz und Subjektivität, die durch die aphoristische Denkweise hergestellt werden, werden von der Faktennähe und Objektivität des Kalenders gebrochen. Doch diese werden wieder von anderen stilistischen oder rhetorischen Mitteln in Frage gestellt.

Jahnn: *Kleine Selbstbiographie* (1932)

Am 18. März 1932 ist in *Der literarischen Welt*, einer der für die Literatur der Zwischenkriegszeit wichtigsten Wochenzeitung, die von Willy Haas und Ernst Rowohlt in Berlin in den Jahren 1925-1933 herausgegeben wurde, Hans Henny Jahnn's *Kleine Selbstbiographie* erschienen. Diese Autobiographie gehört nicht zu jenen Texten, die zuerst als Bestandteil eines größeren Buches entstanden sind oder die erst aus dem Nachlass veröffentlicht wären. Die Datierung und daher auch der ursprünglich gedachte Publikationskontext sind jedoch nicht eindeutig. Im Text behauptet Jahnn, 35 Jahre alt zu sein. Die Entstehung des Textes sollte also ins Jahr 1929 fallen. Dementsprechend besteht ein dreijähriger Abstand zwischen der Entstehung und der Veröffentlichung dieser Autobiographie.

Jahnn benutzt für seinen autobiographischen Text den gleichen Titel wie Klabund: „Kleine Selbstbiographie“. Auch der Anfang seines Textes erinnert besonders in seiner Struktur sehr auffällig an Klabund.

„Der Mensch, von dem ich spreche, bin ich selbst.“

Könnte man annehmen, dass Jahnn den Text von Klabund kannte, so wäre es auch möglich, den folgenden Satz als eine intertextuelle Vernetzung mit Klabunds *Kleiner Selbstbiographie* zu sehen. Indem Jahnn fortsetzt: „[...] dass ich, wie jeder, manches vertrete, was ich nicht zu vertreten habe“, ermöglicht das mehrdeutige Wort „vertreten“, den Text als eine moralische Anspielung, aber auch im konkreten Sinne und als Anspielung auf die verschiedenen Lebensrollen Klabunds zu verstehen. Dem würde auch die Schilderung der zumindest zwei unterschiedlichen Berufsausrichtungen von Jahnn – Jahnn als Schriftsteller und Jahnn als Orgelbauer – entsprechen. Das für die Moderne typische Doppelleben findet bei

Jahn einen weiteren Repräsentanten, neben z. B. Alfred Döblin, und wird auch in seinem autobiographischen Text entsprechend reflektiert.

Die komplizierte Struktur der Anfangssätze von Jahns Autobiographie fordert eine detaillierte Analyse. Der erste Satz ist als eine Verbindung von zwei Sätzen formuliert, indem der Nebensatz in den Hauptsatz eingegliedert ist. Die Satzstruktur ist daher mit dem Klabundschen einleitenden Satz identisch. Das erste, was ein Leser in Jahns Text vor sich sieht, ist der Mensch. Während Klabund sehr selbstzentriert mit einem Ich begonnen hat, fängt Jahn mit „dem Menschen“ an – mit einem allgemeinen Subjekt, mit einem Begriff, der für das ganze Geschlecht steht und so mindestens objektiv erscheint. Dieser Anfang steht im klaren Zusammenhang mit dem auf der nächsten Seite formulierten politischen Programm von Jahn, in dem die Konzentration auf die Masse, genauer gesagt auf „die Masse Mensch“³²⁶ proklamiert wird.

Im Unterschied zu Klabunds Text verweist der Nebensatz nicht zum Schreiben, sondern zum Sprechen. Auch hier merkt man einen kleinen Unterschied. Und auch das Ende des Textes zeigt mehr zur Mündlichkeit hin: „»Ich habe keine Ähnlichkeit mit den Gerüchten über mich«“, schreibt Jahn. Das Wort „Gerüchte“, das etymologisch mit dem Wort „rufen“ verwandt ist, verweist auf die Mündlichkeit als eine Zentralkategorie von Jahns Text. Auch diese Seite entspricht der „politischen“ Passage von Jahns Text – sein Programm wird in der Form einer politischen Rede gehalten.

Die Nebeneinandersetzung von Ich und Jeder bei Jahn ist keinesfalls zufällig. Es steht im Kontext mit dem Verb „vertreten“, in dem diese Möglichkeit des Ichs, als Jeder zu erscheinen, mitgedacht wird. Das Herkunftswörterbuch Duden erinnert die Bedeutung des Verbs „vertreten“, die schon im Mittelhochdeutsch bekannt wurde: „an jemandes Stelle

³²⁶ Jahn (1959), S. 550

treten“. Und auch das Substantiv, das von diesem Verb abgeleitet wurde, trägt die gleiche Bedeutung: „Vertreter“: „jemand, der einen anderen vertritt; jemand, der etwas repräsentiert, verkörpert; Handelsvertreter“³²⁷

Die Mehrdeutigkeit der einleitenden Sätze von Jahn kann im Zusammenhang mit den nachfolgenden Sätzen noch anders gelesen werden. Denn das Wort „vertreten“ kann sowohl bildlich als auch konkret verstanden werden (als ver-treten, also mit dem Schritt und Tritt überschreiten und in den Boden untergraben) und weist somit auf jene Erinnerungen hin, die in der Selbstbiographie nicht enthalten werden können:

„Der Bequemlichkeit oder Schicklichkeit halber erkläre ich gleich zu Anfang, dass ich, wie jeder, manches vertrete, was ich nicht zu vertreten habe. Mein Leben hat bis jetzt fünfunddreißig Jahre gewährt; jedermann kann sich leicht errechnen, was alles auf diesen wenigen Schreibmaschinenseiten unterschlagen werden muss. Das Ganze ist sozusagen eine einzige Lüge des Verschweigens, die nur darum für Wahrheit genommen werden darf, weil es Vollständigkeit im Beschreiben nicht geben kann.“³²⁸

Das Thema des zuletzt zitierten Abschnitts bildet das Verschwiegene der Autobiographie. Jahn thematisiert die Notwendigkeit des Weglassens bei einer Autobiographie. Das Weglassen jedoch stellt die Wahrhaftigkeit des Geschriebenen (oder genauer gesagt des Beschriebenen) in Frage. Bei der notwendigen Unvollständigkeit ist das ganze Bild in dem Maße beschädigt, dass man von einem falschen Bilde sprechen muss. So wie wir es auch bei anderen Kurzautobiographien sehen, auch ein großer Teil von Jahns Text thematisiert die Schwierigkeiten, eine Autobiographie zu schreiben, und zweifelt so die Gattung Autobiographie, zumindest in ihrer traditionellen Prägung, an.

Jahn geht noch weiter, indem er die „Lüge des Verschweigens“ und die notwendig fehlende „Vollständigkeit im Beschreiben“ nicht nur der Autobiographie zuschreibt, sondern

³²⁷ Das Herkunftswörterbuch (1997), S. 757

³²⁸ Jahn (1959), S. 549

der Wissenschaft schlechthin: „Auch die Wissenschaft treibt es nicht anders.“³²⁹ Die Unwahrheit und Unvollständigkeit ist daher nicht nur dem (zumindest zum Teil) fiktionalen Text eigen, sondern auch der Erkenntnis der Fakten. Die Grenzen der Autobiographie sind den Grenzen der Erkenntnis analog. Die Wissenschaft gleichfalls wie die literarische Tätigkeit baut an der Unvollständigkeit, die wir als Fragmentarität bezeichnen können, ihr Erzählen und ihre Geschichten auf. Die Fiktionalisierung der Faktenwelt ist also eine notwendige Folge der noetischen Begrenzungen und vor allem der Begrenzungen in der Kommunikation der Erkenntnis. Jahnn macht die Unzuverlässigkeit der Fakten anschließend am Beispiel der Tatsache seiner eigenen Geburt, das ihm nur indirekt bekannt sein kann, deutlich. Seine Äußerung über dieses Faktum ist dementsprechend distanziert: „Laut Urkunde wurde ich am 17. Dezember 1894 zu Altona-Stellingen geboren.“³³⁰

Die einzige genannte Quelle für die autobiographische Selbstschilderung ist also ein aus der Distanz betrachtetes Dokument der öffentlichen Macht. Die Urkunde ist keine intime und menschnahe Quelle des Gedächtnisses, sondern nur ein Ergebnis des mechanischen Verwaltungsaktes. Auch die Öffentlichkeit dieses Dokumentes spielt in Jahnn's Autobiographie eine Rolle. Wir werden im weiteren Verlauf des Textes sehen, dass in ihm die Umkehrung des Öffentlichen und des Privaten thematisiert wird. Die Hauptquelle für die Autobiographie ist bei Jahnn nicht die Retrospektive, die intime Selbstbetrachtung, sondern die öffentliche Meinung, die durch die technischen Medien (Urkunde, Lautsprecher) mitgeteilt wird (s.u.).

Trotz den Zweifeln an der Darstellung der Wirklichkeit (der Wahrheit), folgt den methodologischen Erwägungen die faktographische Beschreibung des Ich. Die zitierte Passage geht den ersten faktographischen Angaben dieser Autographie voran und bildet damit

³²⁹ Jahnn (1959), S. 549

³³⁰ Jahnn (1959), S. 549

ein Pendant zu anderen in dieser Dissertation zitierten und kommentierten selbstreferentiellen Erwägungen zum Thema Autobiographie. Am Anfang dieses faktographischen Teils wird die Kindheit beschrieben.

Die Kindheit öffnet dem späteren Schriftsteller eine neue Welt – die Welt der Worte, der Sprache. Die Entdeckung und vielleicht auch Eroberung dieser Welt nimmt in manchen der Autobiographien eine wichtige Stellung ein, eine zentrale Stelle sogar. Die Anfänge des Sprechens sollen in der Sprache geäußert werden, was manche methodologische Probleme bedeutet und gleichermaßen an die Limite der Autobiographien stößt.

Die Sprache bedeutet vieles, neben anderem auch die Möglichkeiten, sich den anderen gegenüber zu äußern. Denn die Sprache ist auch ein soziales System und ein Mittel der Sozialisation. Es bietet die Chancen für die Kommunikation und die Selbstpräsentierung. Mit Derrida kann man über die repräsentative Charakteristik der Sprache nachdenken. Zugleich aber befinden sich gerade auf dieser Seite der Sprache die bedeutendsten Störungen, die von manchen Autobiographien und von manchen der hier behandelten autobiographischen Fragmenten thematisiert werden. Stifter erzählt seine Erinnerung, in der der schroffe Satz seiner Großmutter zentral wirkt: „Mit einem Knaben, der die Fenster zerschlagen hat, spricht man nicht.“³³¹ Das erste Kapitel von Spittelers Autobiographie heißt *Hilflos und Sprachlos*. Jahnn erwähnt sein Erfinden der Worte, das die soziale Rolle der Sprache stört, zugleich aber traditionell die Anfänge des Schriftstellers symbolisiert.

„Ich erfand Worte und Zusammenhänge. Bei dem Laut Kanone konnte ich ohnmächtig werden. Es waren gewiss meine ersten Kämpfe mit der kompakten Majorität. Ich verkannte meine Lage vollkommen.“³³²

Der reale Effekt wird nur von der Fiktion erzielt: Die Kanone bringt das Ich zur Ohnmacht rein durch die Lautmalerei des Wortes. Außer dieses Durchwischens von Realität

³³¹ Stifter (1968), S. 604

³³² Jahnn (1959), S. 549

und Fiktion, in der die Fiktion über die Effekte in der Realität und dadurch über die Realität selbst verfügt und diese vollwertig ersetzen kann, kommt in diesem und dem folgenden Satz noch eine weitere Inversion zu Stande.

Wird normalerweise das Abstrakte mit dem Fiktiven und das Konkrete mit dem Realen verbunden, so verändert Jahn diese Verhältnisse. Wird die Vorstellung vom Kampf im zweiten Satz nur abstrakt benutzt, hat sie doch eine wirkliche Grundlage – es ist der erste wirkliche Kampf, es ist etwas, was das Ich wirklich unternimmt. Mit dem konkreten Kriegsgegenstand der Kanone wird dagegen nur ein fiktiver Kampf geführt - der Kampf des Wortes, des Lautes. Die Effekte sind auch nur fiktiv. Jahn bewertet diese Inversion im letzten Satz des Absatzes. Er definiert die Lage des Ichs als „verkannt“. Dem entspricht auch die Ersetzung der wahren und authentischen Selbstbilder durch die verkennenden Gerüchte der Anderen.

Kehren wir uns zu Ende dieses Kapitels sowie Jahn am Ende seines Textes nochmals zu den Fragen der Selbstinszenierung und der Möglichkeit, die Wahrheit über sich selbst zu schreiben. Jahns Biographin Roswitha Schieb geht in ihrem kurzen Artikel mit dem ganz einfachen Titel *Hans Henny Jahn* der Spannung zwischen der faktographischen Schroffheit von Jahn, die auch sehr selbstkritisch vorgeht, und seiner Selbstinszenierung, besonders seiner Selbstdarstellung als Außenseiter der Gesellschaft nach. Sie charakterisiert seinen Stil wie folgt: „Sein vermeintlich inaktuell-exzentrisches Werk lässt sich als ein Seismogramm einer extrem gewaltförmigen Epoche lesen, das sich aufgrund unbestechlicher Selbstbeobachtung seines Autors den Projektionsmechanismen, deren Funktionieren in der zeitgleichen Literatur der ‘soldatischen Männer’ (E. Jünger, E. v. Salomon) sichtbar wird, widersetzt.“³³³

³³³ Schieb (1994), S. 270

In der Mitte des Textes setzt Jahnn einen Abschnitt, der eine Brücke zwischen dem einleitenden Teil und dem Abschluss bildet: „Der Zeitabschnitt ist seit langem da, wo die Öffentlichkeit Zutritt zu den Äußerungen meines Daseins bekommen hat. An Stelle der autobiographischen Lügen tauchen die Unwahrheiten der Gerüchte und kritischen Meinungen auf. Aus den Lautsprechern ertönt es: Janeinjaneinjaneinplemplem.“³³⁴ Diese Passage folgt nach der Aufzählung von Jahnn's Werken, auf die die Formel „Äußerungen meines Daseins“ abzielt.

Anschließend an die einleitenden Erwägungen über die Unmöglichkeit einer wahrheitsgemäßen Autobiographie und die Notwendigkeit der Lüge, des Verschweigens, wird auch an dieser Stelle von den autobiographischen Lügen gesprochen. Diese werden, laut dem Text, diesmal nicht durch die Wissenschaft und die Fiktionen der Faktographie, sondern durch die Gerüchte und unwahre Kritik ersetzt. Diese Gerüchte werden an die Benutzung von neuen, öffentlichen Medien angebunden (Lautsprecher), deren Klang die Trivialität und Banalität sowie die Doppelzüngigkeit und Unaufrichtigkeit des Öffentlichen evoziert.

Der Klang, den die Lautsprecher hervorbringen und der als falsch bezeichnet werden kann, bestimmt den folgenden Teil, in dem Jahnn über die Reformtätigkeit des Herrn Jahnn im Orgelbau und ferner eigentlich auch in der Akustik spricht. Die Forschung im Bereich des Orgelbaus soll dem Text gemäß auch eben für die neuen Medien und Massenmedien (Grammophon, Radio, Tonfilm) anwendbar sein. Durch die Erfindungen des Ich-Helden soll auch die Qualität der Transmission gesteigert werden. Die vorher genannte Mangelhaftigkeit des Lautsprechers könnte also durch die Tätigkeit des autobiographischen Ich verbessert werden – wenn nicht die notwendigen Bedingungen fehlen würden, nämlich „Geld, Raum und Zeit“³³⁵.

³³⁴ Jahnn (1959), S. 551

³³⁵ Jahnn (1959), S. 552

Der Sisypheischen Arbeit hinsichtlich der Verbesserung der Transmissionsqualität entspricht die vergebliche Bemühung um das Dementi der falschen Gerüchte über den Herrn Jahn. So wie am Anfang die autobiographische Lüge als der Raum zwischen den Fakten und den Möglichkeiten des Textes zum Hauptthema von Jahns Autobiographie steht, so dreht sich der zweite Teil um die öffentliche Meinung und die Kraft der durch die Lautsprecher tradierten Gerüchte. Der Text gipfelt in der Feststellung der Unmöglichkeit, die Unähnlichkeit zu beweisen und so sich der Kraft der Analogie zu widersetzen: „Man versteht, es musste für mich erfolglos sein, das Motto zu prägen: «Ich habe keine Ähnlichkeit mit den Gerüchten über mich.»“³³⁶

Jahn legt die Probleme in seiner Autobiographie die Probleme des öffentlichen Lebens eines Autors dar. Die Lebenszeichen der eigenen Werke werden in der Öffentlichkeit durch die Gerüchte und falsche, verkennende Kritiken ergänzt. Die mögliche autobiographische Reaktion verursacht, wegen der notwendigen Fragmentarität des Selbstbildes nur die Lüge des Verschweigens. Das Geheimnis, in dem die Person gehalten wird, resultiert sowohl aus dem Druck der Öffentlichkeit (die nur die phantastischen, unwahren Informationen in der Form der Gerüchte tradiert), als auch aus der essentiellen Fragmentarität der Autobiographie. Jahn, der ähnlich wie z. B. Alfred Döblin zwei berufliche (öffentliche) Existenzen lebt – nämlich als Schriftsteller und als Orgelbauer und Wissenschaftler -, spitzt die Probleme der Autobiographie nicht in der Grenzüberschreitung zwischen den Reichen des Fiktiven und des Realen zu, bei denen er nur die Unmöglichkeit ihrer Ausgrenzung konstatiert, sondern in der unmöglichen Negation der Analogie zwischen dem Ich der Realität und dem Ich der Gerüchte (der Fiktion).

³³⁶ Jahn (1959), S. 552

Wassermann: *Selbstbetrachtungen. Skizzen zu einem Selbstbildnis* (1932) und
In einer anderen Welt (1932)

Jakob Wassermanns autobiographischer Text *Selbstbetrachtungen. Skizzen zu einem Selbstbildnis* ist zwar von größerem Umfang als die bis jetzt behandelten Texte (es geht um etwa 30 Seiten), gehört aber auch mit dem Skizzenhaften und Fragmentarischen seines Charakters zu der Kategorie der autobiographischen Fragmente. Zugleich ermöglicht er zu zeigen, inwiefern das Fragment zum Essay reicht. Postuliere ich daneben die Nähe der autobiographischen Fragmente der Moderne zu den romantischen Fragmenten, so darf auch nicht vergessen werden, dass die Fragmenttheorie von Friedrich Schlegel als Fragmente nicht nur die kurzen Aphorismen, sondern auch längere Texte bezeichnet, die in der heutigen Theorie wahrscheinlich zu den Essays gezählt würden, zumal diese das fragmentarische Denken repräsentiert. Das Fragmentarische, das spezifische Merkmal eines Fragments, beruht in der ersten Reihe nicht auf der Länge des Textes, sondern auf seinem rhetorischen, kommunikativen und inhaltlichen Charakter.

Wassermanns Text bietet eine Reihe von Impulsen für die Theorie der Autobiographie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Obwohl dieser Text jünger ist und erst aus dem Jahre 1932 stammt, zeigt sich in seinem Gedankengut zum Thema der Lücken und Probleme der Autobiographie eine wesentliche Verbindung mit den Theorien der Jahrhundertwende und der Veränderung der Rolle des Subjekts, des Autors und des Textes in der Moderne.

Schon im ersten Absatz finden wir Stellen und Motive, die diese Tendenz bezeugen:

„Selbstbetrachtung: Man steht vor einem Spiegel, und ein fremder Mensch schaut einen an. Er sagt: erkennst du dich denn? Schließlich träumst du dich ja nur. Jeder Versuch, sich

selbst zu sehen, scheitert an der Unabänderlichkeit des Ichseins, und jeder Versuch, sich selbst zu erkennen, an der Ungewissheit des Selbstseins.“³³⁷

Die Selbstbetrachtung im Spiegel, die mit der Empfindung der Fremdheit des Spiegelbildes verbunden ist, war ein wichtiges Thema der Selbstbefragung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, die vor allem mit dem des Philosophen Ernst Mach verbunden ist. Konstanze Fliedl zitiert in diesem Zusammenhang Worte von Ernst Bloch:

„Erst recht sieht sich keiner so, wie ihn die anderen kennen. Auch nicht im Spiegel, obwohl jeder weiß, dass sein Äußeres hier zurückblickt. Sobald aber dieses? Wissen wegfällt, geschieht die sonderbarste Verwirrung, bei Eitlen wie bei den wenigen, die es nicht sind. Mach berichtet einmal von diesem Erlebnis: er nimmt in einem Hotelwagen Platz, auf der vorderen Bank tut ein Gast das gleiche, erster Eindruck: was steigt für ein herabgekommener Landschulmeister ein? – es war aber Mach selber im Spiegel.“³³⁸

Im zitierten Absatz richtet sich der Text auf zwei sehr wichtige Punkte des autobiographischen Schreibens: auf die Grenze zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, sei es auch ein beobachtendes und ein beobachtetes Ich; und auf die Nähe der Autobiographie zum Porträt, bzw. zum Selbstporträt.

Das Motiv des Spiegels findet sich in einer Reihe von autobiographischen (oder auch biographischen) modernen Texten. Es trägt mehrere Bedeutungen. Zum einen dient es überhaupt der bildlichen Vorstellung der Selbstbetrachtung. Der Beobachter sieht im Spiegel sein Bild, sein Autoporträt. Es ist die einzige oder zumindest eine der wenigen Möglichkeiten, sich selber zu sehen. Diese Vorstellung ist aber keineswegs einfach und birgt kritische Punkte in sich. Auch Jakob Wassermann erwähnt gleich eine der Gefahren der Spiegelung: aus dem Spiegel schaut ein Fremder. Der Spiegel bietet zwar auf den ersten Blick die Möglichkeit, sich selbst zu sehen, auf den zweiten Blick erkennt man aber, dass die gespiegelte Person mit

³³⁷ Wassermann (1950), S. 32

³³⁸ zitiert nach Fliedl (2000), S. 173

dem Ich keineswegs identisch ist. Es steht eine Grenze zwischen beiden Personen – der Spiegel. Und das Gespiegelte ist dazu noch eigentlich keine Person, sondern nur – ein Bild. Es ist nicht authentisch, es ist nicht dreidimensional, es ist sogar verkehrt.

Im Spiegel wird der Schock der Moderne symbolisch verkörpert: die Gewissheit der Ungewissheit über die eigene Person, die eigene Subjektivität und die Erkenntnis der Unmöglichkeit sich selbst darzustellen. Der Spiegel, das erste Instrument einer Selbstbetrachtung, verkörpert die Grenze der Autobiographie. Das gespiegelte Subjekt wird zum Bild, zum Porträt. Es verliert seine Originalität (wird in dem gespiegelten Bild lediglich repräsentiert) und bietet zugleich den freien Weg der Interpretation: Wenn es keine authentische, unvermittelte Darstellung geben kann, sondern nur Bilder, kann man mit den Bildern viel freier experimentieren, man kann sich auch mehr um eine „andere“ Darstellung des Ichs bemühen.

So sind auch Wassermanns Worte zu lesen: In der Situation, wo das Ich nicht wirklich in das Bild inkorporiert werden kann (es ist unabänderlich, es bleibt in sich geschlossen, es ist unantastbar, ungreifbar und daher unbegreiflich), kann man sich selbst träumen (oder auch nur träumen). Und gerade in den Träumen gibt es einen Raum für Experimente und für eine eigenartige und eigenwillige Interpretation der „Wirklichkeit“. Der Text oszilliert somit zwischen den Motiven des Spiegels und des Traumes, die beide zu dem Basisrepertoire von modernen autobiographischen Texten gezählt werden können.

Wenn wir uns wieder zu dem Thema der autobiographischen Fragmente wenden, können wir sehen, dass beides – sowohl die Spiegelbilder, als auch die Träume – einen fragmentarischen Charakter aufweisen. Im Spiegel sehen wir uns immer nur aus einem bestimmten Winkel. Wir begreifen nie das Bild der Ganzheit – wir sehen nie das, was im Hintergrund verborgen bleibt. Auch die Träume verlaufen nur als Fragmente, wie vor allem

Freud klar gezeigt hat. Nicht nur, dass unsere Traumszenen den einzelnen Rahmenbildern eines Filmes ähneln, in ihnen werden immer auch nur Auszüge der Realität integriert.

Wassermann baut meiner Meinung nach in der zitierten Passage aus seiner Sammlung von Erinnerungen und Erwägungen zum Thema des eigenen Lebens und Schaffens Zusammenhänge mit der Subjekttheorie von Ernst Mach auf. Ist jedoch für Mach die Selbsterkenntnis dadurch unmöglich oder zumindest erschwert, dass sich das Ich stets verändert, so stellt (dem) Wassermann seine These der Unabänderlichkeit des Ichseins entgegen. Diese These steht auf den ersten Blick im Widerspruch zu weiteren Aussagen über das betrachtete Spiegelbild und zum Ton des ganzen Textes. Sie lässt jedoch auf die mögliche Orientierung des Ich nicht im betrachteten Spiegelbild, sondern sozusagen im Innern schließen.

Das unabänderliche Ich ist nicht beobachtbar, weil ihm keine Distanz des Betrachters vom Betrachteten gegeben ist. Es lässt sich nur persönlich erfahren und im Schaffensprozess äußern. Wassermann hängt an die einführende Selbstbetrachtungsszene die Ideen zu seinen Arbeitsmethoden und ihrer Kontrastierung mit anderen Autoren der Weltliteratur. Während ein Wedekind oder Tolstoi die Betrachtung für ihr Schaffen anwenden konnten, ist dieses Wassermann vorenthalten. Das Schaffen repräsentiert bei ihm die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, die jedoch nicht empirisch, sondern nur experimentell zu gewinnen ist: „Ich beobachte mich auch selbst nicht, das ist mir nicht gegeben, ich erfahre mich nur.“ Für Wassermann sind also das Schaffen und das Ich in dem Maße analog, in dem ihnen die Methoden der Erkenntnis und ihre Reduktion auf das Leben (erfahren, experimentieren) gemeinsam ist.

Zu Jakob Wassermanns autobiographischen Fragmenten gehört ein Text aus dem Jahre 1932, der am 15. Juli 1932 in der Zeitschrift *Die literarische Welt* publiziert und mit dem

Titel *In einer anderen Welt* versehen wurde. Dieser Text besteht aus drei extrem kurzen Bildern aus drei verschiedenen Orten, die einerseits selbstständig als Reisebilder dastehen, andererseits in ihrer Fragmentarität zum Suchen nach den Zusammenhängen und gedanklichen Dialogen zwischen den drei kurzen Texten auffordern. Es entsteht zuerst die Frage, ob es sich um einen Text oder drei Texte handelt. Beide Antworten sind wohl richtig. Sowie die einzelnen Steinchen eine Mosaik ergeben, zugleich aber auch alleine stehen können, so bilden auch die drei Abschnitte einen Text, die zugleich aber auch ganz alleine einen Sinn ergeben.

Die drei Texte werden in erster Linie durch ihre autobiographischen Züge und die Figur des Ich sowie durch eine einheitliche Erzählperspektive verbunden, die Dierk Rodewald als die Sicht des unbeobachteten Beobachters³³⁹ bezeichnet.

Das erste Bild stellt eine Grabszene dar. Sie spielt sich in Nürnberg auf dem Johannisfriedhof ab. Der einsame Erzähler sucht Trost in der Nähe der Toten. Im zweiten Bild kehrt man nach Rom. Der Erzähler sucht da Zuflucht in den Träumen und in der Geschichte, was er beides in der Nähe der Kirche St. Pietro in Vincoli erlebt. Das dritte Bild ist nicht durch einen Ortsnamen identifiziert. Es spricht von einer entlegenen „Hochwiese“ „In meiner Landschaft hier“, die einen Zufluchtsort zu anderen Planeten hin bietet.

In allen drei Bildern spricht man von einer gewissen Abwesenheit. Die dargestellten Orte dienen dazu, etwas anderes, Nicht-Präsentes zu evozieren. Ist es der Tod, der Traum und die Geschichte oder die Flucht aus der Welt – immer geht es um die Nähe zu einem „schönen Ort“, der aber nicht in der realen Reichweite eines Menschen stehen, sondern nur in der Fiktion erreicht werden kann.

Interessant sind auch die Übergänge zwischen den Texten. Die Schnittstellen zwischen den Fragmenten, die durch die römischen Zahlen und die leeren Stellen markiert sind, dienen

³³⁹ Rodewald (1987), S. 204

der Grenzziehung und werden doch als Textgrenzen überschritten. Im ersten Fall binden die beiden Texte die Motive und Symboliken vom Tod und der Welt: „[...] ein ergreifenderer Totenort ist nicht leicht zu finden in der Welt.“, endet der erste Kurztext. Nach diesem Abschnitt ergeben sich zwei Gedankenbrücken zum nächsten Abschnitt, in dem es um Rom geht: Erstens steht ja Rom für eine Stadt der Toten (eine tote, verschwundene Welt), zweitens bedeutete in der Antike und auch später gerade Rom die Welt an sich.

Der zweite Text wird mit folgenden Worten abgeschlossen: „Sobald ich mich dort niederließ, war alle Gegenwart ein Traum und alle Vergangenheit wahrer als der gegenwärtige Tag.“ Wir bewegen uns auf der Textur von Traum, Vergangenheit, die mit der Gegenwart kontrastiert, und von Wahrheit oder Realität, die relativiert wird. Der dritte Text dagegen präsentiert die Flucht in die Vergangenheit, in der ein realer Ort vorliegt, der jedoch als Weltabwesenheit und als eine bukolische, fiktive Landschaft vorgestellt wird. In diesem Sinne ist auch der letzte Satz zu verstehen: „Ich war dann auf einmal auf einem anderen Planeten.“

Ich wollte mit dieser knappen Analyse des Textes zeigen, wie in der verdichteten Form eines autobiographischen Fragmentes (oder dreier autobiographischer Fragmente) die Ich-Darstellung mit der Weltbetrachtung verwoben wird und wie die Textgrenzen und Textgrenzenüberschreitungen funktionieren können. Zugleich kann aus diesem Text die Spezifik von Wassermanns Beobachtung sichtbar werden, die auf der Betrachtung der Absenz und der Unsichtbarkeit des Betrachters basiert.

Eigentliche Leben, eigentliche Lebensgrenzen

Die Autobiographien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lösen sehr oft das Problem der Authentizität oder die Frage nach der Möglichkeit der Authentizität des Lebens und des Schreibens. Die Selbststilisierung zeigt die Unmöglichkeit einer authentischen Darstellung des eigenen Lebens. Man kann fragen, ob die Selbststilisierung, die Selbstironisierung etc. nur (1) der Darstellungsunmöglichkeit des Ich, (2) den dem Einhalten der geheimen Privatsphäre dienenden Techniken des Selbstversteckens oder (3) der Darstellung der wahrgenommenen Uneigentlichkeit, der gefühlten Nichtauthentizität des eigenen Lebens dient.

In diesem Kapitel möchte ich anhand von zwei Beispielen diese dritte Möglichkeit diskutieren. Ich greife also zu drei Texten, die die Nichtauthentizität des Lebens zu ihrem Thema haben. Für alle drei Texte gilt, dass sich die Uneigentlichkeit des Lebens durch eine Grenzsituation, nämlich durch den Krieg evident macht und dass die Authentizität im weiteren Leben (in der Fortschreitung des Textes) gesucht und intendiert wird.

Carl Sternheim: *Privatcourage* (1924)

Carl Sternheims Text mit dem Titel *Privatcourage* entwickelt sein Thema, nämlich das Leben in einer Plüschzeit und sein Überwinden, äußerst raffiniert. Man muss aber dessen Lektüre mit einigen vorläufigen Gedanken beginnen. *Privatcourage* wurde herausgegeben³⁴⁰ im *Kunstblatt* (hrsg. v. Paul Westheim in Potsdam) und im *Europa-Almanach* (hrsg. v. Carl Einstein und Paul Westheim), also in zwei im Verlag Gustav Kiepenheuer erschienenen Sammelbänden. *Privatcourage* ist der erste Teil eines längeren Textes, den Carl Sternheim 1921 verfasst und mit dem Titel *Lebenslauf* versehen hat, und der ursprünglich dem Baden-Badener Bühnenblatt gewidmet war. Nach dem Zwist mit seinem Verleger Kurt Wolff ist

³⁴⁰ Zu allen Bemerkungen zur Textedition vgl. Sternheim (1966), S. 567f.

jedoch im Baden-Badener Bühnenblatt unter dem Titel *Autobiographisches* ein anderer Text von Sternheim erschienen, in dem dieser verweigert, eine Selbstbiographie für diese Zeitschrift zu schreiben: „[Ich muss] auf die Bitte um eine biographische Skizze von mir das erwidern: Erst soll mein Werk von Deutschen nicht nur viel besprochen, sondern gekannt sein, ehe man ihnen zumutet, sich für mein Privatleben zu interessieren, das ihnen vermutlich gerade wie mein Werk mehr Spaß machen wird, wissen sie zugleich meines Todes Datum mit.“

Auch diesen Ersatztext – eine höchst ironische autobiographische Bemerkung – könnte man unter die autobiographischen Fragmente ordnen. Die zitierte journalistische Provokation gegen die Gattung der Autobiographie und eine mittels des Genres der Autobiographie erhobene Polemik gegen den Verleger und das Verlagswesen gehört zu den essayistischen und aphoristischen Umkehrungen des Autobiographischen. Nicht nur das. Es ist gleichfalls ein autobiographischer Text, der irgendeinen Zugang in die Privatsphäre des eigenen Lebens eines Ichs verweigert. Mit der Einführung des Todesmotivs wird diese Verweigerung endgültig. Der Text hebt somit die Gattung Autobiographie vollkommen auf.

Analysieren wir nun den Text *Privatcourage* und die Äußerungen zur (Nicht)Authentizität in ihm. Das Wort Plüschzeit kommt im zweiten Absatz des Textes zum ersten Mal vor, und der Plüsch wird seit dem Moment zum Zentralbegriff des Textes. Es lohnt sich daher, über dieses Wort nachzudenken. Das erste, was auch aus dem Text folgt, ist die Verbindung des Plüsches mit einer gewissen Uneigentlichkeit, Unwahrheit, mit dem Vortäuschen. Der Plüsch ist ein Spiel mit dem „als ob“. Er ist weich und bedeckt alles mit dem Hauch des Unscharfen, aber auch des Unechten. Erst hinter der Verträumtheit, der Weiche, dem Samt ist das Echte der Dinge verborgen, ihre Struktur und Härte. Doch im Alltag wird nur an der Oberfläche gelebt. Die Tiefe zu entdecken, bleibt im Alltagsleben dem

Menschen vorenthalten. Der Plüsch verweist auch auf die Kindheit – jenes Menschenalter also, das als Vertretung für das Spiel und die Unreife steht.

Nach den Regeln des Spieles, des Vortäuschens verfährt der Erzähler im ersten Absatz des Textes. Das autobiographische Ich beginnt mit der Geschichte seiner Familie. Doch schon der erste Satz führt und verführt ständig den Leser: „Von Mutters Seite [...]“ fängt der Text an und lässt den Leser die Erzählung über die Mutter als Hauptfigur erwarten.

Am Anfang des Lebens steht eine Geburt, und viele Autobiographien beginnen mit dem Fakt der Geburt. In diesem Text ersetzt sie in den ersten Sätzen die Figur der Mutter. Sternheims Autobiographie fängt somit nicht vom Beginn eines Lebens an, sondern vom Leben vor dem Leben, von der Figur, die im Dunkeln der Vorgeschichte steht. Das autobiographische Subjekt wird am Anfang zum Schatten. Es ist nicht präsent, sondern vorweggenommen in seiner Abwesenheit. Dass dies gerade durch die Figur der Mutter erfolgt, kann in der Zeit der Psychoanalyse noch mit weiteren Bedeutungen beladen sein. Bei Sternheims Text wird die Mutterfigur und ihre Abwesenheit im Text weiter verfolgt.

Der Leser stellt sich anhand des ersten Satzes und seiner eigenen Erfahrung das ausgeglichene Bild einer Familie vor, die auf der Elternseite aus Vater und Mutter besteht, oder auch nur das Bild der Mutter, die alleine bei ihrem Kinde steht. Seine Vorstellung wird aber vom Erzählten bald ins Schwanken gebracht. Denn der Text beginnt überhaupt nicht mit der Mutter als Hauptfigur, sondern mit dem Vater: „Von Mutters Seite einer lutherisch sächsischen Familie entstammend, gehört mein Vater [...]“ Die Mutter wird somit zu einer Leerstelle, zu einer der Lücken des Textes. Sie wird benannt, aber nicht mit dem wahren Gehalt gefüllt. Die Funktion „Mutter“ kommt in dem Text sofort vor – die Mutter des Erzählers dagegen verbirgt sich außerhalb des Textes. Die weibliche Figur wird zwar auf die Szene gebracht, bleibt jedoch anonym und schattenhaft.

Die Strategie des Textes deutet schon im ersten Satz an, wie das Vortäuschen und Verführen funktionieren kann. Es ist ein ständiges Hin und Her zwischen den Erwartungshorizonten des Lesers und deren Nichtbefriedigung. Der erste Absatz zeigt auch die Wesenszüge des Plüsches: Erstens gibt er sich für etwas Erhabenes aus, gehört aber eigentlich zu den billigeren Materialien – die Unechtheit und das Vortäuschen gehören zu seinen Charakteristika. Zweitens charakterisiert ihn Feinheit, Weichheit, Glätte, die dem widersprechen, was für den Text das Wesentliche ist: nämlich der Zugespitztheit, Radikalität, Originalität. Daher muss der Verweis auf die Mutter, die wiederum in der persönlichen Geschichte die Weichheit und Anmut vertritt, misslingen und wird durch die Benennung der lutherischen Abstammung des Vaters ersetzt.

Wir sprechen hier von den autobiographischen Fragmenten, und so soll auch an diese Seite des Spieles von Sternheim erinnert werden. Schon in der Analyse des ersten Satzes habe ich mehrmals auf die Lücken und Leerstellen des Textes aufmerksam gemacht - genauer gesagt, auf die vom Text selber enthüllten Lücken und Leerstellen. Die Textstruktur zeigt die Fragmentarität einer Autobiographie, und zwar nicht nur direkt auf der ersten Textebene, sondern auf der Interpretationsebene, auf der die Erwartungen des Lesers mit dem Text immer im Wechselspiel stehen. Somit wird auch die wichtigste Seite der Fragmente genannt: ihre Interpretationsbedürftigkeit und ihre Selbstreferentialität, die sich selber in eigener Reflexion immer wieder in Frage stellen.

Im analysierten Text erscheint die Großmutter in der Rolle der Mutter. Sternheim bricht ihretwegen zwei Gebräuche bei der Niederschreibung einer Autobiographie: das übliche Verfolgen der väterlichen Linie und die ausbalancierte Darstellung der eigenen Eltern. Er widmet sich nur der Familie seines Vaters, verfolgt dabei aber nur die feminine

Nachkommenschaft - mit der einzigen, aber desto wichtigeren Ausnahme seines Urururgroßvaters Josef Goldschmidt.

Man könnte fragen, warum diese Konzentration auf die weibliche Abstammungslinie zu Stande kommt. Es kann natürlich mit der Tatsache zusammenhängen, dass in der jüdischen Familie gerade die weibliche Linie Vorzug hat. Da aber der Text von Sternheim doch auch starke Tendenzen zur Selbstinszenierung verrät, sehe ich die Gründe für die Hervorhebung der großmütterlichen Seite anderswo. Die Hauptinformation, die der erste Absatz beim Leser hinterlässt, ist nicht die Geschichte von Sternheims Familie, sondern seine geradezu vage Verbindung mit einem Schriftsteller – mit Heinrich Heine. Schon mit dem ersten Absatz beginnt die Selbstvorstellung der Hauptfigur als eines von Gott erwählten Mitgliedes des Parnassus.

Wilhelm Emrich stellt in seinem texteditorischen Kommentar fest, dass die von Sternheim aufgeführten Angaben zur Familiengeschichte mit der Wirklichkeit übereinstimmen³⁴¹. Wichtig für die Interpretation ist jedoch die Auswahl der Fakten. Emrich selber erinnert daran, dass zu den Nachkommen von Jente Hameln neben Sternheim und Heine auch z. B. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Paul Heyse oder Theodor Lessing gehörten. Dass Sternheim gerade Heine für seine Kurzautobiographie gewählt hat, kann natürlich auf Zufall beruhen (dass er nur von diesem entfernten Verwandten Bescheid wusste), es kann jedoch auch als ein Akt der Selbstinszenierung verstanden werden – mit Heine ist ein bestimmter literarischer und gesellschaftskritischer Stil verbunden, zu dem sich auch Sternheim bekennen möchte: Gerade in dem hier analysierten Text, in dem die Echtheit mit der bürgerlichen Plüschzeit kontrastiert wird, spielt die Verwandtschaft mit Heine, einem bekannten Autor und Kritiker der deutschen Gesellschaft, eine wichtige Rolle.

³⁴¹ Sternheim (1966), S. 568

Die autobiographischen Daten sowie die Schilderung der Zeitatmosphäre werden in Sternheims Text weiterhin zur Einführung der schriftstellerischen Berufung der Hauptfigur und zur Rechtfertigung der literarischen Arbeiten benutzt. Wird alles Erlebte in der Symbolik des Plüsches wiedererkannt, so wird dieser Plüschrealität die Welt der Literatur entgegengesetzt, deren Echtheit auch am Kontra-Plüsch bemessen wird. Dabei stellt sich die Frage, wieso gerade der Plüsch, der als Symbol von Fingieren und Unechtheit auftritt, die Realität der autobiographischen Fakten begleitet, ja sogar repräsentiert, und das in einem autobiographischen und als autobiographisch proklamierten Text.

Auch wenn die Mehrheit des Textes nicht auf das Leben, sondern die Dichtung von Sternheim gerichtet ist, proklamiert der Text zwar nicht mit dem Titel, sondern mit der den autobiographischen Strukturen entsprechenden Form der ersten zwei Seiten seine Zugehörigkeit zum Genre der Autobiographie. Nach dem schon erwähnten, der familiären Abstammung gewidmeten Teil folgt der Absatz, der die Geburt faktisch und zugleich auch symbolisch schildert:

„Geboren wurde ich am 1. April 1878 in Leipzig, in die von mir so genannte Plüschzeit hinein, atmete aber, bis zum Abgang auf Universitäten in Berlin, eine kurz nach dem siegreichen Krieg über Frankreich mit vaterländischen Gedenkfeiern, Bismarck und der Erfindung der elektrischen Glühlampe und Trambahnen mächtig geschwängerte Luft.“³⁴²

Dieser Absatz ist aus einem einzigen Satz gebildet, dessen Inneres von zwei mit der Mutterschaft zusammenhängenden Begriffen umrahmt wird. Der Text bewegt sich so von der Geburt bis zur Schwangerschaft am Ende des Absatzes und schließt somit einen wenn auch verkehrten Kreis. Zugleich exponiert er wieder die abwesende Mutter und versetzt ihre Rolle mit der Zeitbestimmung zwischen dem Bismarckschen Patriotismus und den neuen technischen Entdeckungen. Dies sind auch für den Rest des Textes jene zwei

³⁴² Sternheim (1966), S. 103

Orientierungspunkte, an denen die Echtheit geprüft wird. Denn: „Daneben war Plüsch der Rest.“³⁴³

Das Zentralbild des Plüsches steht im Kontrast zum Texttitel. Der Plüsch symbolisiert die Weichheit. Er ist sogar noch weicher als Samt. Er erinnert auch an die Kindheit, da zu den ersten Jahren des Menschenlebens schon seit dem 19. Jahrhundert Plüschtiere gehören. Der Texttitel dagegen evoziert jene Härte, die zum erwachsenen Leben gehören sollte – das für Mut stehende Wort „Courage“ stammt aus der Soldatensprache.

Auch wenn der Plüsch viele von Sternheims autobiographischen Bemerkungen begleitet, wird er in seiner Un-Authentizität abgelehnt und etwas anderes wird als das Authentische eines Lebens und so auch als der echte Kern einer Autobiographie beschworen, nämlich die „eigene menschliche Ursprünglichkeit, ihre Privatcourage“.³⁴⁴ Genau diese Privatcourage wird als das Hauptthema von Sternheims literarischen Arbeiten bezeichnet, die somit in die Autobiographie als ihr authentischer Teil einbezogen sind.

Carl Zuckmayer: *Autobiographische Skizze* (1930)

In die Reihe der Autobiographen, die den eigentlichen Anfang ihres Lebens mit einem Erlebnis ihres späteren Lebens verbinden und nicht mit der Geburt des Kindes, gehört auch Carl Zuckmayer mit seiner *Autobiographischen Skizze*. Er stellt die Erfahrung des ersten Weltkrieges als ausschlaggebend dar. Das Ende des Weltkrieges bedeutet nicht nur den Neubeginn seiner schriftstellerischen Arbeit, sondern auch des authentischen Lebens.

„1918, nach fast vier Jahren Westfront und kurzer Lazarettzeit, machte ich die Revolution im Heer mit, versuchte dann, in die aktive Politik zu gehen, merkte bald, dass dies, zum mindesten damals, ein falscher Weg war, und begann wieder zu schreiben.

Und hier begann erst das Leben.

³⁴³ Sternheim (1966), S. 103

³⁴⁴ Sternheim(1966), S. 108

Denn unser aller Leben beginnt erst mit 1918.“³⁴⁵

Auch Zuckmayer äußert sich zu der Vorkriegszeit als einer Zeit des Vortäuschens, der Unechtheit. Auch für ihn verbirgt sich tief hinter der Fassade des wilhelminischen Deutschlands die Wirklichkeit, die von den sie verdeckenden Schichten ihrer Radikalität und Zugespitztheit beraubt, geglättet, mit Samt weich und nicht verletzend und durch die unechten Materialien verdeckt gemacht wird:

„Der Krieg hat allen Gips von den Wänden geschlagen. Die ganze Stuckatur falscher Vorstellungen von unserem Weltgebäude.“³⁴⁶

Die Unechtheit des Lebens in der Vorkriegszeit soll nach der Kriegserfahrung beendet werden, postuliert Zuckmayer. Er setzt eindeutig alleine und aus eigener Kraft den Anfang seines wirklichen Lebens in seiner Autobiographie fest. Das Leben beginnt im Text eigentlich erst im Moment der Bekehrung von der Unechtheit zur Authentizität und Wahrheit: „Jetzt gilt es, das nackte Material zu prüfen. Neues zu schaffen, aber keinen Stuck mehr! Nur noch das Echte gilt. Das Andre hält sich nicht.“³⁴⁷

Zuckmayers kleine Autobiographie wiederholt somit in einer sehr verkürzten und verdichteten Form das Schema der Autobiographien der Bekenennungsliteratur. Sie weist intertextuell auf die frühen Autobiographien (beginnend mit Augustin) zurück, die den Weg zum Glauben beschrieben haben. Den Wendepunkt hin zum Glauben stellt in seinem Fall der Krieg, was auch auf eine lange Tradition von anderen Texten verweist, z.B. auf die Biographie von Ignatius von Loyola. Erst nach der Bekehrung fängt für den Erzähler das eigentliche Leben an.

Wird das traditionelle Schema der Bekehrungsautobiographie eingehalten, oder gibt es einige Modifikationen, die eine Veränderung des Themas evozieren würden? Den

³⁴⁵ Zuckmayer (1979), S. 280

³⁴⁶ Zuckmayer (1979), S. 280

³⁴⁷ Zuckmayer (1979), S. 280

vorliegenden Text interpretierend, möchte ich auf einige Inkonsistenzen oder Paradoxe und auf die humoristisch gefärbten Variationen der Selberlebensbeschreibung aufmerksam machen. An solchen Stellen wird der innovative Spielgeist der Moderne sichtbar.

Der Stil von Zuckmayers Skizze ist sehr uneinheitlich. In diesem kurzen Text erscheinen viele Töne und unterschiedliche Zugänge zum Dargestellten. Die Gedanken des Erzählers fliegen inkonsistent hin und her. Der Text erweckt den Eindruck, als ob ihn Zuckmayer aus mehreren kleineren Fragmenten zusammengestellt hätte. Die erste Hälfte des Textes, die die Vorkriegszeit schildert, behält einen poetischen Ton mit einigen ironischen Bemerkungen, die die Distanz zwischen dem Schreibenden und der Ich-Person des Textes konstituieren.

Der Text beginnt mit der Zeit- und Ortsangabe der Geburt. Die zwei folgenden Sätze, die noch die Situation der Geburt schildern, machen drei kurze, rasche Schritte in dem Erzählen. So rasch wie die Geburt als solche sein sollte: „Geboren wurde ich 1896 zu Nackenheim am Rhein, in einem kalten Winter. Der Fluss war zugefroren, die Hebamme war besoffen, der Arzt war nicht da. Aber es ging alles rasch und gut.“³⁴⁸

Der Leser erfährt nichts über die Familie, sondern nur über die unfreundlichen Umstände der Geburt – von der Kälte der Natur bis zur fehlenden menschlichen Hilfe. Vor die Leser wird eine Szene gestellt, die aus solchen Bildern besteht, die dem Ich nicht unmittelbar zugänglich sein können. Der Passivität und dem Zustand des Ausgeliefertseins an die äußeren Verhältnisse entspricht auf der sprachlichen Ebene die Betonung des Passivs im ersten Satz durch die Erststellung der passiven Verbalform: „Geboren wurde ich [...]“

Die Bilder der unfreundlichen Umgebung erwecken Sympathien für den Haupthelden des Textes, der trotz aller Umstände zur Welt kommt, sowie eine bildhafte Vorstellung, die das Leben in eine fast theatralische Welt einführt. Die sachliche und sehr einfache - in allen

³⁴⁸ Zuckmayer (1979), S. 279

drei Teilen des zweiten, die Bedingungen der Geburt schildernden Satzes wird das Verb „war“ benutzt - Beschreibung, die jedoch zugleich mit der Intensität des Geschehenen eine dramatische Spannung erzeugt, erinnert an die Szenenbeschreibungen in den Drehbüchern oder in den Dramen.

Die Knappheit der Geburtsbeschreibung findet ihren Gegenpol in der noch gesteigerten Knappheit des letzten Textteils. Der letzte Teil wird durch einen Satz eingeleitet, in dem der Ton von den pathetischen und aktivistischen Sätzen des mittleren Teiles abgewandt wird und der die Autobiographie beenden könnte: „Dies ist das wesentliche meiner Autobiographie und reicht, hoffe ich, für die nächsten fünfzig Jahre.“³⁴⁹ Nach diesem geradezu ironischen Satz folgen zuerst eine Zusammenfassung des Nachkriegslebens in einem Satz und ein Katalog von Daten und Werken, der dem bibliographischen Anhang einer Biographie ähnelt. Obwohl dieser Teil nach Zuckmayers Worten eigentlich das wirkliche Leben schildern sollte, das Leben nach dem eigentlichen Anfang des Lebens („Und hier begann erst das Leben.“), wird diese eigentliche Autobiographie durch eine extreme Knappheit und unpersönliche Distanziertheit gekennzeichnet.

Die erste Hälfte von Zuckmayers Autobiographie präsentiert eine Zeit der Träume, sie stellt die Kindheit als eine Epoche des hemmungslosen Denkens und Phantasierens dar. Zuckmayer verfolgt somit die traditionellen Muster der Kindheitserinnerungen. Die Kindheit ist präsentiert als die Nähe zu den Reichen der Natur und der freien Phantasie; die Jugend als Zeit der Sehnsucht nach dem Wissen und der Liebe. Obwohl die Phrasen und Klischees im Weiteren kritisiert werden, lässt sich der Text von Zuckmayer in seiner Inszenierung der Vorkriegszeit auf sie gleichwohl ein.

³⁴⁹ Zuckmayer (1979), S. 281

Doch auch hier eröffnet sich die abgekehrte Seite dieser Klischees in der Moderne. Die Liebe, von der hier die Rede ist, entdeckt sich als Liebe zum Schein. Die Jungen verlieben sich in den Schatten – in eine der neuen Filmstars: „Ins Kino musste man damals heimlich gehen, wie in ein verrufenes Lokal. Und damals gab es schon Asta Nielsen, die größte Künstlerin des Films! Wir sahen sie in den darmartigen, heißt das wirklich darmartig? halbleeren, stockfinstren Nächten, an der schwarzen Wand, in Fensterglimmen, und bei Tag hinter geschlossenen Lidern.“³⁵⁰

Der spezifische Humor dieses autobiographischen Fragments lässt sich auch an anderen Stellen betrachten. Seine Krassheit wird im folgenden Satz, kurz vor dem Wendepunkt des ganzen Textes merkbar: „Unstimmigkeiten mit der Schulbehörde über Fragen der Disziplin sollten zur Katastrophe führen: da brach der Weltkrieg aus.“³⁵¹ Die „Katastrophe“ wird so durch den Einbruch des Krieges abgewandt.

Die ironische Stellung des Textes erscheint vor allem an zwei Stellen. Zuerst da, wo sich der Text kurz mit dem Schulleben seines Haupthelden befasst. Es wird nur durch die Aussage der Lehrer, also aus zweiter Hand, dargestellt: „Die Lehrer sagten: der lernt leicht, aber er ist unbeherrscht und faul. Vor allem unaufmerksam. Und das kam vom Denken.“³⁵² Neben der indirekten Methode des Zitierens, die an dieser Stelle anstatt von den direkten Aussagen des Erzählers benutzt wird, nimmt auch die aphoristische Pointierung des Absatzes gefangen. Das Denken kann sowohl als Hilfe für das leichte Lernen, als auch als Hindernis für die gute Bewertung der Lehrer und so als Hemmung der richtigen Ausnutzung des Schullebens verstanden werden. Als Fortsetzung der Aussage dieses Absatzes könnte man also meinen, in der Schule sei es am besten, nicht zu denken.

³⁵⁰ Zuckmayer (1979), S. 280

³⁵¹ Zuckmayer (1979), S. 280

³⁵² Zuckmayer (1979), S. 279

Die zweite Stelle, die den ironischen Selbstzugang erfasst, bezieht sich auf das Verhältnis des dreizehnjährigen Haupthelden zu den Frauen, die aus der Distanz des Erzählers kommentiert wird: „Mit dreizehn Jahren, nach einem Erlebnis auf dem Mainzer Messplatz, schrieb ich in mein Tagebuch: »Einem Mann zwischen dreizehn und dreißig ist kein Weib unerreichbar.« (Mittlerweile habe ich die Dreißig überschritten.)“³⁵³ Auch hier funktioniert der in die Klammern gesetzte Kommentar des Erzählers als eine aphoristische und ironische Pointierung des vorangehenden Satzes.

In der zweiten Hälfte des Textes verändert sich auch stark sein Ton. Zuerst vorherrscht der pathetische Ton eines revolutionären Politikers, eines Repräsentanten des allumfassenden „Wir“ vor. Obwohl Zuckmayer hier und da immer noch das Pronomen Ich benutzt, wirkt seine Rede eher wie eine politische Proklamation einer zu vertretenden Interessengruppe. Gegen Ende verliert sich der erzählerische Ethos des Textes, und eine schiere Aufzählung von erschienenen Werken Carl Zuckmayers, ersetzt die Autobiographie: anstatt vom Lebenserzählen liegt vor dem Leser eine skizzenhafte Bibliographie.

„Man macht nicht vier Jahre Krieg mit, um dann auf Phrasen hereinzufallen. Wir hatten genug vom Tod. Nun gilt, ein Leben lang, das Lebendige.“

Dieser Absage der Phrasen, die inmitten eines Textabteils steht, der fast aus lauter Phrasen besteht, folgt ein aus drei Absätzen gebildetes Glaubensbekenntnis. Die traditionelle Form des Glaubensbekenntnisses zeigt sich auch durch den dreifachen Satzbeginn mit den Worten: „Ich glaube“, der der zitierten Absage des Todes folgt.

Zuckmayer imitiert, mehr als alle die bisher analysierten Texte, in Kürze die Bekehrungsautobiographien. Sein ironischer Gestus und die reflexive Auseinandersetzung

³⁵³ Zuckmayer (1979), S. 279

mit dem Problem der Phrasen, die jedoch zugleich den Text selber füllen, und die Fragmentarität und Diskontinuität, die den Text auszeichnen, führen ihn von den Wiederholungen des traditionellen Schemas zur modernen Bearbeitung des Problems der Suche nach der Authentizität mit distanzierenden Aspekten.

Karl Valentins *Selbstbiographie* (1935)

Karl Valentins Autobiographie bedeutet auf den ersten Blick eine Ausnahme in meiner Auswahl von Autobiographien, da dieser als Schauspieler, Komiker und Kabarettist aus der Reihe von bekannten Schriftstellern herausragt. Seine Autobiographie gehört chronologisch erst in die Mitte der dreißiger Jahre. Ich möchte mich mit diesem kurzen, aber zugleich dichten Text aus zwei Gründen näher beschäftigen:

Erstens geht es um einen Text, der seinen Platz zweifelsfrei unter den autobiographischen Fragmenten findet und viele Gemeinsamkeiten mit den anderen Texten ausweist. Er enthält viele der für diese Texte typischen Merkmale: von der Kürze und Fragmentarität über den spielerischen und experimentellen Charakter bis zu den benutzten rhetorischen Mitteln, sei es die Ironie, die Paraphrasierung, die Verstellung der Phrasen etc., die nicht nur der Infragestellung der Sprache, sondern auch des Autobiographischen dienen.

Zweitens handelt es sich um einen Text, der zwar später entstanden ist, jedoch viel über die frühe Moderne der Jahrhundertwende aussagt. Er gehört in einen Kontext, in dem ihre Phänomene weiterentwickelt wurden. Die Welt der Kabarets, die in den dreißiger Jahren ihre Blütezeit erlebte, ist gerade um die Jahrhundertwende ins Leben gerufen worden. Als Vertreter der Massenkultur, die die Anfänge dieser Phase der Moderne charakterisiert und ein wichtiges Thema für die Diskussionen der Theoretiker der frühen Phase der klassischen Moderne³⁵⁴ ist, wird dieses Milieu gleichwohl zu einem interessanten Gebiet für weitere Analysen. Karl Valentin, einer der bekanntesten deutschen Schauspieler der Zwischenkriegszeit, kann somit als Exemplum für diese spezifische kulturelle Welt auftreten. Nicht umsonst bezieht auch Ariane Martin in ihrem Artikel über die „Biographischen Travestien“ um 1900 Karl Valentin in die von ihr angesprochene Literatur ein, wenn sie zwei Typen von stilisierten Künstlerautobiographien charakterisiert und Karl Valentin als einen der

³⁵⁴ vgl. z. B. die Schriften von Kracauer oder Benjamin

Hauptvertreter der „humoristisch, kabarettistisch angelegten“ Künstlerautobiographie nennt³⁵⁵.

Formal ist die Autobiographie von Karl Valentin auf dem Prinzip der Gegensätze und (mindestens auf der ersten Ebene) Widersprüche aufgebaut. Zu weiteren strukturellen Momenten gehören die allgegenwärtigen Sprachspiele. Für diesen Text ist typisch, wie er sich weiterer rhetorischer Mittel bedient, vor allem der Arbeit mit Floskeln und Phrasen. Auch dieses Merkmal weist auf die Gemeinsamkeiten mit anderen hier behandelten Texten. Die Floskeln werden auf verkehrte Weise oder in einem komischen Kontext wiedergegeben, womit sie gerade erst selbstreferentiell als Floskeln entlarvt werden.

Der aphoristische Stil des Textes offenbart sich nicht nur in der Kürze der einzelnen Gedanken, sondern eben in der sprachexperimentellen Arbeit des Rhetors und der pointierten Zuspitzung. Das Demaskieren des wahren Charakters der Floskeln durch ihre Hyperbolisierung oder durch die Verstellung gehört zu den Aphorismen seit ihrem Entstehen im Kulturfeld der französischen Salons und erfährt ihre Blütezeit in der Periode der massenhaften Verbreitung der Presse, mit der auch die Vermehrung der Floskeln oder die Steigerung ihrer Wirkung zusammenhängt. Karl Valentin, ein Zeitgenosse von Karl Kraus, verfährt in seiner kurzen Autobiographie in einer ähnlichen Weise wie dieser bekannte Sprachkritiker.

Valentins Autobiographie baut mit den hier genannten Mitteln ihre Selbstreferentialität auf, sowie die exklusive Stellung der Sprache, die jedoch als Sprache in der Sprachkrise entlarvt wird. Sie entblößt jedoch auch die Gefahr, die in den Autobiographien überhaupt verborgen ist. Die Autobiographie als ein formalisiertes Genre setzt sich nämlich noch mehr als andere Gattungen der Gefahr aus, die vorgeformten Sätze und Phrasen im Überfluss zu

³⁵⁵ Martin, (2002), S. 118

benutzen. Formalisiert ist dabei im Sinne von vorgeformt, in einer bestimmten Form geläufig und den Regeln des Genres entgegen kommend verstanden. Die Autobiographie verfolgt vielleicht mehr als viele andere Genres bestimmte Schemata, besonders in ihrem formalen Aufbau. Gerade diese Schemata provozieren eine parodierende, selbstreferierende und sich selbst entblößende moderne Reaktion, die in den autobiographischen Fragmenten eine geeignete (Nicht-)Form findet.

Durch die Verkehrung und Entblößung der formalisierten Thesen in Valentins Autobiographie entsteht eine Spannung zwischen dem Genre der Autobiographie und dem parodistischen und humoristischen Gestus der Moderne. Der Kabarettist unterminiert die seit Goethe, genauer gesagt, seit der Interpretation von Goethes Werk im 19. Jahrhundert eine standardisierte Gattung und ihre Regel. Karl Valentins Selbstbiographie reiht sich durch die in ihm und durch ihn produzierte Spannung und also ein gewisses Grenz- und Grenzüberschreitungsverfahren unter die von mir hier zu beschreibende Gruppe der autobiographischen Fragmente.

Wie wird dieses Verfahren in der Praxis realisiert? Verfolgen wir im Prozess einer „close reading“ Valentins Spiel mit dem Erwartungshorizont des Lesers. Im vierten Absatz lesen wir eine Aussage, die die rhetorische Technik des Verfassers und sein Spiel mit der Sprache und dem Text einerseits und mit dem Leser andererseits verrät: „Kaum den Kinderschuhen entwachsen, kauften ihm seine Eltern, größere.“

Der Text geht also von einer viel benutzten und den Autobiographien eigenen Phrase aus, genauer gesagt, einer Satzeinleitung: „Kaum den Kinderschuhen erwachsen, kauften ihm seine Eltern [...]“ Die Erwartung, die mit diesem Satz und mit den ihm normalerweise folgenden Gemeinplätzen geweckt wird, wird durch ein Unerwartetes enttäuscht: „[...], größere“. Die Desillusion wendet den Blick des Lesers zurück zum Textanfang. Das

Unerwartete wird dabei einerseits durch ein Komma von dem Vorgehenden abgetrennt, zugleich aber durch eine elliptische Nichtwiederholung des Wortes Kinderschuhe, das nur aus dem Kontext verständlich ist, mit dem Satzanfang verbunden. Der Witz des Satzes folgt dabei nicht aus einer komischen Vorstellung oder einem Sprachhumor, sondern gerade aus der Enttäuschung der Lesererwartung und aus der Entlarvung des vorgeformten Gemeinplatzes. Dadurch werden die Selbstreferentialität des Textes sowie die Fragmentarität im kommunikationstheoretischen Sinne erzielt. Ein Dialog mit den Lesern wird dadurch gestiftet und als notwendig für das Verständnis bewiesen, wobei sich die Unzulänglichkeit der textuellen Oberfläche und daher die Interpretationsbedürftigkeit zeigen.

Zugleich äußern sich im Genannten die Vorformung des Genres der Autobiographie und die Schwierigkeit, eine Autobiographie im klassischen Sinne, also als eine Definition des eigenen Ichs, zu schreiben. Darauf verweist auch der nächste Absatz, der von einem einzigen Satz gebildet ist: „Karl Valentins Eigenheiten sind eigen.“ Die Entblößung verläuft in diesem Fall auf zwei Ebenen. Die sprachliche Entdeckung des Spielerischen, die durch die Doppeldeutigkeit des Wortes „eigen“ entwickelt wird, und die durch die Wiederholung dieses Wortes in zwei unterschiedlichen sprachlichen Kontexten einen Dialog zwischen der Spezifität im Sinne von einer *differentia specifica* und der Spezifität im Sinne von Besonderheit, Merkwürdigkeit, undefinierbarkeit stiftet. Diese sprachliche Bewegung widersetzt sich einer festen Definition, einer stabilen Begrenzung des Ich eines Karl Valentin. Der Gestus der Definition der Eigenheiten (Eigenschaften) einer Person wird durch die sprachlich verwandte, gedanklich sich jedoch aus der definatorischen Praxis mit einer Behauptung des Unbegrenzten und Außerordentlichen ausschließende Aussage aufgehoben.

Valentins Autobiographie ist nicht nur ein Fragment, sondern auch eine Sammlung von Fragmenten oder Aphorismen. Fast jeden Satz könnte man aus dem Text herausnehmen und

ihn als einen selbstständigen Aphorismus behandeln. Sie weisen die typischen Zeichen der Aphorismen aus. Auch wenn die Definitionen der Aphorismen abweichen, und auch wenn es keine allgemein anerkannte Definition der Gattung gibt, haben sich die Theoretiker der Aphorismen sowie die Aphoristiker auf einem wichtigen Punkt hinsichtlich dieses Genres geeinigt: Im Aphorismus muss es immer eine gedankliche, sachliche oder sprachliche Pointe geben.

Die Aphorismen, und vor allem jene, die in der Moderne entstanden sind, waren sehr oft sprachkritisch. Ein hervorragendes Beispiel wäre das große Drama, zugleich aber auch eine Sammlung von Aphorismen von Karl Kraus, nämlich *Die letzten Tage der Menschheit*.

Seit der Verunsicherung des Sprachbewusstseins der Literatur, deren wichtigsten Beleg der sog. *Chandos - Brief* vorstellt, ist die Sprachkritik zum festen Bestandteil der literarischen Werke geworden. Diese findet in den Aphorismen und aphoristischen Texten einen angemessenen Platz. Wenn die Aphorismen von Bacon für die naturwissenschaftlichen Experimente vorbehalten waren³⁵⁶, so sind die Aphorismen der Moderne sehr oft für die Sprachkritik und die Experimente innerhalb des Bereichs des Sprachlichen bestimmt.

Interessant ist, wie sich die Aphoristik der Moderne gegenüber den älteren Aphorismen, wie jenen von Lichtenberg, rhetorisiert. Wenn Requadt über Lichtenberg und Pascal sagen kann: „So wenig wie dieser [Lichtenberg] legt er [Pascal] ästhetische Maßstäbe an die Sprache, ihm geht es um die Wahrheit.“³⁵⁷, und dies gegen die Rhetorik zuspitzt, so beschäftigen sich die Aphorismen von Kraus und anderen im beträchtlichen Maße mit der Sprache.

Wie wir schon mehrmals erinnert haben, wurde die Tradition der Aphorismen seit der französischen Aufklärung mit der Welt der literarischen Salons assoziiert. Die Aphorismen dienten als Bonmots der Entwicklung witzreicher Unterhaltung. Es ist also nicht ganz

³⁵⁶ vgl. z. B. Mautner (1976) oder Requadt (1976)

³⁵⁷ Requadt, (1976), S. 345

überraschend, dass die Aphorismen auch in den Kabarets verortet werden, da diese in mancher Hinsicht eine zwar im Zusammenhang mit der veränderten sozialen Wirklichkeit veränderte, jedoch im Wesentlichen identische Funktion wie die Salons haben. Und das auch mit der Lizenz, dass die gebildeten Eliten in den Kabarets durch die Massen ersetzt werden.

Valentins Text ist auf einen in kurzen Gedankenschritten pointierten Sprachwitz gerichtet. Man kann sich wieder an Karl Kraus erinnern. Ähnlich wie bei Kraus erwarten auch bei Valentin den Leser kurze Sprüche und Aphorismen, die erst den Text konstituieren. Die Fragmentarität des Textes äußert sich nicht nur auf der Ebene des Textganzen, sondern schon in den einzelnen Bestandteilen des Textes, der von den Lesern, Kritikern oder Herausgebern ohne Weiteres auf einzelne Sätze zerlegt und so als eine Sammlung von selbstständigen Aphorismen zitiert werden kann.

Es gibt noch einen entscheidenden Grund, warum sich Valentins Text mit den Texten von Karl Kraus vergleichen lässt – ihre Auseinandersetzung mit der Masse und ihr Interesse an der Masse. Das Aufkommen der Masse, das sich mit der Durchsetzung der Moderne deckt³⁵⁸, bestimmt auch die Auseinandersetzung mit den sprachlichen Mitteln, derer sich die Masse bedient. Zugleich entsteht sie parallel mit der Durchsetzung der (Massen)Presse, die wiederum Veränderungen im Sprachgebrauch sowie in der Medialität der literarischen Texte mit sich bringt.

„Karl Valentin erlernte aus Gesundheitsrücksichten im Alter von 12 Jahren die Abnormität und zeigte nach reiflicher Überlegung Talent zum Zeitunglesen.“³⁵⁹

Der zitierte Satz versammelt Begriffe, die mit den genannten Themen des modernen Literaturbetriebs eng zusammenhängen. Die Gesundheit und die Abnormität gehören zu den

³⁵⁸ „Bis zur Jahrhundertwende wird die Diskussion über die Massen laut geführt werden mit dem Ergebnis: Die Erfahrung der Moderne deckt sich in einer wesentlichen Schicht mit der Erfahrung der Masse und des Massenhaften.“ – Schneider (1995), S. 453

³⁵⁹ Valentin, (1998), S. 13

meist diskutierten Fragen der Moderne, sei es im Zusammenhang mit der Entwicklung der Psychiatrie und der Gründung der Psychoanalyse, die die traditionellen Konzepte der Normalität und der Abnormität untergräbt, sei es im Zusammenhang mit der machtpolitischen Konzeption der Gesundheitsinstitute.

Im Kontext der autobiographischen Fragmente soll jedoch eine andere Funktion der Abnormität erarbeitet werden. Einerseits mit der Fokussierung auf das Ich / auf das Subjekt in der Moderne, andererseits auch hinsichtlich des Themas der Grenze, der Abgrenzung, der Ordnung und Unordnung, die eng mit dem Diskurs der Normalität und der Abnormität zusammenhängen.

Valentin spricht die Frage der Abnormität an, jedoch spielerisch und subversiv zugleich. Sein Text ist ungeordnet, als ob seiner Lebensbeschreibung keine organisierte Lebensgeschichte innewohnen würde. Roll benennt eine ähnliche Strategie in André Bretons Roman *Nadja*: „Nadja’s whole being lies in the subversion of the sane and ordinary reality of life, of the clearly cut borders and simplistic definitions [...] And Breton’s example is Nadja’s intention to drive Breton literally and figuratively to the experience of crossing the border between insanity and rationality.“³⁶⁰

Die Diskussion über das Normale und das Abnormale mündet in die Diskussion der Grenzen, und zwar der Grenzen der Ordnung. Diese moderne Fragestellung hängt mit den Problemen der möglichen Definition der Wirklichkeit und der Welt zusammen: „Die Frage nach den Grenzen gehört zu dem, was man früher die ersten und die letzten Dinge nannte; sie verweist uns auf die Ordnung der Welt und die Ordnung des Lebens [...]“³⁶¹ Sie ist mit den noetischen Fragen sowie mit der Frage nach dem Ich eng verbunden.

Der Diskurs des Normalen und der Abnormität mündet in der zitierten Passage aus Valentins Selbstbiographie nicht bei irgendeiner philosophischen Theorie, sondern bei der

³⁶⁰ Roll, (1995), S. 230

³⁶¹ Waldenfels, (1999), S. 188

Antwort der modernen Welt der Massenkultur: beim Zeitunglesen. Die Massenpresse, zu der sich die Zeitung im Laufe der Moderne entwickelt hat, ist nicht nur ein Organ der Masse, sondern gerade auch jenes Organ, das über das Normale entscheidet.

Von der inhaltlichen Seite aus gesehen möchte ich auf ein Phänomen aufmerksam machen, das auch schon in anderen Texten vorgekommen ist: auf das Brechen des Prinzips der Retrospektivität. Dieses Moment ist bei den Autobiographien der Moderne nicht so ungewöhnlich. Sein markantestes Beispiel haben wir in der Autobiographie von Hermann Hesse gefunden. In den vorigen Kapiteln habe ich schon versucht, diesen Verstoß gegen die Regeln des Genres in ein breiteres gedankliches Umfeld einzubetten.

Valentin bedient sich dieses Themas auf eine spielerische und ironische Weise. Valentin spricht vom Reisen – von den Reisen, die er nicht unternommen habe, sowie von denen, die er wohl nicht mehr unternehmen werde, obwohl diese alle angeblich stattgefunden haben oder stattfinden werden: „Karl Valentin hat die ganze Welt bereist, mit Ausnahme von Amerika, Asien, Afrika, Europa und sämtlicher anderer Länder. Auf seiner Orientreise, die er im Jahre 1992, vormittags zwischen halb und dreiviertel 9 Uhr zu machen gedenkt, wird er sich beim Sultan Nachfolger als 110jähriger Mann vorstellen. Mit den Vorbereitungen der Empfangsfeierlichkeiten soll schon in der kommenden Woche begonnen werden.“

Seine Brechung des grundlegenden autobiographischen Prinzips, nach dem nur die Vergangenheit beschrieben werden kann, ist nicht poetologisch-philosophisch, wie etwa bei Hesse, oder mystisch wie bei Klabund, sondern sie entspricht dem leichten und allgemein verständlichen Ton der Kabarettrede.

Die Individualisierung des Ich in Valentins Autobiographie erfolgt durch die Paradoxierung der Gemeinplätze. Trotz alle(n)r vorgeführten Floskeln oder gerade

ihretwegen soll vor allem die Abnormität eines gewissen Karl Valentin ans Tageslicht gebracht werden. „Karl Valentins Eigenheiten sind eigen“ steht in der Mitte des Textes. Und um einige Zeilen weiter die durch Ausrufezeichen verstärkte Aussage: „Original bleibt Original!“ Trotzdem fallen diese Selbstbehauptungen in das Meer der relativierten Phrasen und Topoi und geben nur ein weiteres Beispiel ihrer Verhöhnung und der Enthüllung ihrer Phrasenhaftigkeit.

Zusammenfassung

Das Experiment, das Spiel, die Parodie, die Kontradiktionen – all das sind Begriffe, die die Welt der Autobiographie in der Moderne charakterisieren. Die Gattung der Autobiographie ist ihrem Wesen nach für die traditionelle Literaturwissenschaft problematisch. Sie bewegt sich an der Grenze von Fiktion und Realität, der Stellung des Autors, der des Erzählers und des autobiographischen Ich (oder Er). Diese Unzulänglichkeiten der autobiographischen Form werden in der Moderne radikalisiert. In der Zeit, die nicht einmal die festen Konturen der etablierten Genres in Ruhe lässt, findet die Literatur ihren Spielplatz auf dem Gebiet der sog. nichtfiktionalen Gattungen, unter denen die Autobiographie eine wichtige Position einnimmt.

Die moderne Literatur steht vor einer Welt, die in ihrer fragmentarischen Erscheinung dem schöpferischen Menschen gegenüber erscheint und sich nur als Fragment (sich) widerspiegelt. Sie sucht den Ausdruck für diese Welt in den fragmentarischen und fragmentarisierten Formen: in den sog. Kleinformen der Literatur vor allem, sei es Aphorismus, Essay oder eben Kurzautobiographie.

Das sind in Kürze beschrieben die zwei Krisenmomente, die zum autobiographischen Fragment und seiner Stellung in der modernen Literatur führen. Genau diese Art von Texten habe ich in dieser Arbeit beschrieben. Ich habe in dieser Arbeit kurze Texte aus der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts analysiert und an ihnen mit der Anwendung von verschiedenen theoretischen Ansätzen die Merkmale einer modernen Autobiographie und speziell einer fragmentarischen Autobiographie oder eines autobiographischen Fragments erörtert. Ich habe absichtlich fragmentarische, kurze Texte gewählt, in denen der Zusammenhang des Fragmentarischen und des Autobiographischen (,) sowie ein spezifisches autobiographisches Spiel der Selbstinszenierung besonders gut zu betrachten sind. Diese Texte sind auffallend paradox gestaltet, sie weisen eine doppelte

Tendenz auf: sie arbeiten mit dem, was Lejeune den autobiographischen Pakt nennt, sie bestätigen ihn, aber sie heben ihn zugleich auf - das autobiographische „αυτο“ wird zugleich enthüllt, wie auch verhüllt, verborgen.

Das Phänomen der Autobiographie und sein Verständnis hat sich im 20. Jahrhundert sicher verändert, sowie die Konzepte des Autors, des Textes, des Zeichens etc. Die Veränderung gegenüber den klassischen Autobiographien, die in Goethes *Dichtung und Wahrheit* ihr Vorbild sahen, war so bedeutend, dass man mehrmals in der Fachliteratur lesen kann, die Zeit der Autobiographie sei mit dem Aufheben ihrer klassischen Form vorbei. Ich habe versucht, die Modifikationen der Autobiographie und einen möglichen Ausweg, der der Autobiographie in der Gegenwart parat steht, an verschiedenen Kurztexten zu zeigen. Denn es geht meiner Meinung nach nicht darum, das autobiographische Schreiben abzulehnen, sondern die mit ihm verbundenen Probleme zu beschreiben und so den Vorurteilen, den tradierten, aber nicht befragten Konstrukta zu entgehen. Das soll aber nicht das Ende der Autobiographie bedeuten. Man kann mit Paulsen behaupten:

„Von einem Ende der Autobiographie zu sprechen, ist schon angesichts des immer mehr anschwellenden Materials eine groteske Behauptung. Was dagegen im Laufe der Zeit langsam zu Ende geht, ist das, was man als die traditionelle Autobiographie zu bezeichnen hat. Was in *Dichtung und Wahrheit* für sie zum Vorbild geworden, dann dem Prozess der Verbürgerlichung verfallen und zu einem bloßen Handwerk geworden war, dem wird das kommende Jahrhundert, unseres, in zunehmendem Maße zu neuem Leben verhelfen: die Autobiographie wird sich aus sich selbst erneuern und damit wieder Dichtung werden, die der Wahrheit ihre Formen schafft.“³⁶²

Abgesehen von Paulsens traditionellem Wortschatz und seiner problematischen Auffassung der sog. nichtfiktionalen Prosa, deutet sein Versuch, die Modifikationen im

³⁶² Paulsen (1991), S. 2

Bereich des autobiographischen Schreibens in der Moderne und im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zu benennen, sehr richtig die Möglichkeiten der Autobiographien in unserer Zeit an. Auch Michaela Holdenried diskutiert in ihrer Arbeit neue Tendenzen des autobiographischen Schreibens, von denen der Hang zur Fiktionalisierung herausragt³⁶³. Die Autobiographien des 20. Jahrhunderts suchen neue Gebiete und neue Formen, tendieren zum Experimentieren und Spielen mit der Gattung. Gerade in diesem Spiel und Experiment, den zwei rhetorischen Mitteln, derer sich die Fragmente / die Aphorismen in ihrer ganzen Geschichte mit solcher Aufdringlichkeit und Ausfindigkeit bemächtigen, zeigen sich philosophische und kulturtheoretische Konsequenzen der Autobiographie. Das Spiel und das Experiment auf dem Feld der Autobiographie decken die modernsten Probleme, mit denen sich unser Denken, Lesen, Handeln beschäftigt, auf und wandeln sie schöpferisch um.

Die von mir gewählten Autoren versuchen ihre innovativen Wege der Auseinandersetzung mit dem Problem des Subjekts oder auch mit der Bekämpfung des Problems eines autobiographischen Ich zu finden. Sie stehen der Unsicherheit dieses Ichs, der Unmöglichkeit, ein eindeutiges, definiertes Ich zu behalten, gegenüber. Sie werden mit der Sprachkrise konfrontiert, die wiederum die Selbstäußerungsmöglichkeiten beschränkt und die Isolation jedes Einzelnen mit der Entziehung der sozialisierenden Funktion der Sprache verstärkt. Das Ich scheint unhaltbar, unrettbar zu sein.

Doch solches unrettbare Ich ist für die hier behandelten Autoren nur ein Angebot für das Spiel, das in die Selbstinszenierung, d.i. in die Inszenierung eines neuen, frei erfundenen Ich des autobiographischen Textes mündet. Die Darstellung des unrettbaren Ich spiegelt die Unmöglichkeit der Darstellung (der Re-Präsentation) wider. Die Selbstinszenierung kann keine Repräsentation hervorbringen. Sie ist jedoch im Stande, ihre Unmöglichkeit zu thematisieren und die früher intendierte Möglichkeit einer Wirklichkeitswiedergabe in Frage

³⁶³ vgl. Holdenried (2000), besonders Teil 2

zu stellen. Genauso ist die Gattung der Fragmente, die im Paradoxon des Abgeschlossen-Offenen waltet, parat, die Aporie der Autobiographie in der Moderne adäquat zu erfassen. Aus den Krisen des Textes, des Subjekts, der Sprache können so die autobiographischen Fragmente entstehen.

Die Texte, die ich behandelt habe, zeigen die verschiedenen charakteristischen Züge der autobiographischen Fragmente und verbildlichen die Beziehung der Fragmentarität, des Autobiographischen und der Selbstinszenierung von verschiedenen Blickpunkten aus. Adalbert Stifters Text macht auf die Probleme der Sprache, ihre Doppeldeutigkeit einerseits in ihrer sozialisierenden Rolle und zugleich andererseits in ihrer Individualität und Spezifität im Schaffensprozess aufmerksam. Die Selbstinszenierung des Ich erscheint bei ihm in den teilweise evident unauthentischen Kindheits- oder sogar Geburtserinnerungen und in der Identität der Kindessprache mit der Sprache des Autors von späteren großen Romanen.

Klabunds Text stellt die Prinzipien des autobiographischen Schreibens schon mit seinem einleitenden Satz in Frage. In ihm wird das Schreiben mit dem Leben identifiziert. Ihre Identität - das Leben im Schreiben - öffnet der Selbstinszenierung freie Bahn, in deren Zuge das Ich der Autobiographie stark fiktionalisiert werden kann. Der Begriff der „Mark“ führt in der *Kleinen Selbstbiographie* an das Thema der Grenze, an der sich das Ich der Autobiographie in seiner Liminalität bewegt, ohne als Ort des Definierens (des Schreibens) selber definiert (aufgeschrieben) werden zu können. Klabunds Autobiographie verletzt zugleich die Regeln des Genres mit dem Brechen der üblichen Eingangsformeln und thematisiert so die Sackgassen des Genres.

Ans Konzept von Leben im Schreiben knüpfen viele andere Autoren an. Wir begegneten diesem Konzept bei Heinrich Mann, der in seiner Autobiographie auf das Romanwerk seines Bruders verweist und in ihm die authentische Wiedergabe der eigenen Geschichte sehen will. In einer anderen Kurzautobiographie setzt er den Anfang seines Lebens erst mit dem Anfang

seines literarischen Schaffens gleich. Extremerweise erscheint das Schreiben im Leben jedoch im Experimentieren Hesses mit der Gattung der Autobiographie. Sie äußert sich nicht nur in den intertextuellen Verweisen auf Goethes *Dichtung und Wahrheit*, sondern vor allem in der zweiten Hälfte der Selbstbiographie, in der Hesse die Vergangenheitsdarstellung verlässt, die vermeintliche Zukunft als etwas schon Reales und zuletzt seinen Tod als das Verschwinden im eigenen Bild, also das endgültige Eins-Werden des Autors mit seinem Werk präsentiert.

Christian Morgenstern stellt in die Mitte seiner Autobiographie eine Kaffeehausszene, die die Betrachtung und die Reflexion umkehrt. Das Ich sieht sich in den Passanten als einer von denen, der in deren Augen gesehen werden kann. Doch damit verrät es zugleich seine Anonymität (in der Ähnlichkeit mit der Masse) und die Unmöglichkeit einer wahren Reflexion (denn das Ich sieht sich nur in den Augen der anderen) – denn wie wir von Ernst Mach wissen, das Ich kann sich immer nur fragmentarisch sehen. Das Bild fasst so die Schwierigkeiten der modernen Subjektivität (oder die Entsubjektivierung der Masse gegenüber) auf, die sich im gleichen Text soeben im Subjektwechsel – der Oszillation zwischen Ich, Er und dem abschließenden Wir – äußern. Als Resultat dieser Bewegung ist zugleich die Verflüssigung des Ich, das keine festen, stabilen Grenzen (Limiten) bekommt.

Auch Alfred Döblin wechselt in seinem Text *Doktor Döblin* vom Ich zum Er als der Hauptperson seiner Autobiographie. Sein Verfahren ist jedoch zum Teil anders motiviert als wir es bei Christian Morgenstern erfahren haben. Er thematisiert genau wie Morgenstern die notwendige Fragmentarität des Ich-Bildes in der Selbstbetrachtung. Diese Fragmentarität ist bei ihm jedoch mit dem Einnehmen von verschiedenen (sozialen) Rollen verbunden. Das Ich steht somit in zwei Welten (Döblin-Arzt und Döblin-Schriftsteller) oder vielleicht eher an der Grenze zwischen diesen zwei Welten, ohne in nur einer dieser Welten tatsächlich zu Hause zu sein.

Die Aufteilung des Ich, den unterschiedlichen Rollen entsprechend, diskutieren auch die Texte von Jahn oder Tucholsky. Bei Tucholsky sind die Pluralisierung des Ich und seine daraus folgende Fragmentarisierung noch durch die Pseudonyme des Ich verstärkt. Jahn dagegen verschiebt sein „Ich“ in die Position von „Jeder“. Die Eigenheit des Ich gerät hiermit ins Schwanken, denn was ist das Ich? Eines der Pseudonyme? Jeder?

Eine umfangreichere Autobiographie von Döblin – *Erster Rückblick* – befragt die Grenzen der Betrachtung und postuliert die Multiperspektivität im autobiographischen Text. Die Vermengung der Perspektiven erscheint in der Variationsmöglichkeit der Selbstgeschichte, die die definatorische Starrheit hinsichtlich der Ichdarstellung aufhebt und die Selbstinszenierung an ihre Stelle platziert.

Die Variationsmöglichkeit in der Wiedergabe eigener Geschichte gehört zu den Themen, die Kaisers Autobiographie aufschlägt. Sein für den Rundfunk geschriebener Text diskutiert zuerst umfangreich die Möglichkeit und Notwendigkeit, zwischen den verschiedenen Varianten der Selberlebensbeschreibung zu wählen. Die eine, authentische Version ist so dem Autobiographen verweigert, denn welche Variante er auch wählt, sie ist nie endgültig und unanfechtbar, sondern immer nur eine Interpretation von vielen. Die Autobiographie ist so nur als Fragment möglich.

Der gleiche Text stellt auch das traditionelle Verhältnis von Dichtung und Wahrheit in Frage. Bei seiner Analyse lässt sich kaum von der Autobiographie als einem nichtfiktionalen Genre sprechen. Er unterscheidet zwei Welten, die Welt des Kalenders (der Fakten) und die der Fiktion (der Dichtung), wobei die erste nicht intendiert werden kann, weil sie in Wirklichkeit höchstens das Geburtsdatum zulassen würde – eine Angabe, die kaum für das Niederschreiben einer Autobiographie reicht. Doch der Text selber zweifelt die Vorteilhaftigkeit und Wahrhaftigkeit der faktischen Welt an: „Ich sagte, dass ich fünf Jahre brauchte, um wieder den Fußballplatz zu betreten und mit dem ersten Torschuss mich als

wieder hergestellt zu legitimieren. Aber in diesen fünf Jahren, wo die Welt mir verschwunden war, wo ich fast unbeweglich am Zimmerfenster saß – da fand ich eine Welt, die nicht bestand. Die wahrhaftigere Welt der Dichtung.³⁶⁴

Kaiser öffnet mit seiner Autobiographie ein weiteres Themenfeld, nämlich den Zusammenhang vom Text und seinem Medium, oder noch anders gesagt: die Medialität des Textes. Der Text wurde für ein Massenmedium geschrieben und musste die spezifische Kommunikationen dieses für die Moderne neuen Medientyps respektieren. Er wendet sich an das anonyme Massenpublikum, das ganz andere Forderungen an die Literatur stellt als die gebildeten Schichten. Eines der Hauptgebote der neuen Kommunikation ist die Unterhaltsamkeit des Textes. Dieser Forderung kommt nicht nur Kaiser entgegen, sondern vielleicht noch mehr Karl Valentin in seiner Kabarettrede.

Die neue Kommunikationsart bietet jedoch auch andere Quellen für die Unterhaltung und andere Anstoßpunkte. Die Sprachkrise der Moderne äußert sich in gewisser Weise auch in einer der größten Bedrohungen, die die Massenmedien auf die literarische Qualität ausüben: im Hang zur Phrasenhaftigkeit. Es ist also keineswegs erstaunlich, dass solche Texte, wie die *Selbstbiographie* Karl Valentins, genau dieses Problem produktiv aufnehmen. Ihr Humor schöpft aus der Umkehrung der Phrasen – einer Interpretationstechnik, die genau wie die romantischen Fragmente auf dem produktiven Mitschaffen der Leser am Text basiert.

In ihrem begrenzten Umfang waren die hier analysierten Texte im Stande, alle wichtigsten modernen Probleme des autobiographischen Schreibens anzusprechen. In den Texten finden wir Spuren der semiotischen, strukturalistischen und psychoanalytischen Diskurse; es wird uns, ihren Lesern, der Weg zum postmodernen Subjekt-Problem, zur Problematik der Texte und des Geschriebenen, der Beziehung von Fiktion und Realität, von

³⁶⁴ Kaiser (1979), S. 271

Autor, Erzähler, Hauptfigur und Schreiber, von Fragmentarität und Totalität aufgezeigt. Die Texte sprechen zu uns und mit uns, und ihre Rhetorizität und Dialogizität führt uns zu weiteren Erwägungen zum Thema Autobiographie. Sie knüpfen Dialoge mit uns, sie stellen Fragen, unsere Erwartungen angesichts dieser Texte scheitern, und wir sind gezwungen, sie zu korrigieren, einen Ausweg zu suchen, die gewohnten Bedeutungen zu hinterfragen und über unsere literaturtheoretischen Konstrukte nachzudenken. Die Fragmente bieten kein eindeutiges Ergebnis an, aber sie bemühen sich auch nicht darum. Sie skizzieren Wege, und der Weg ist schon ihr Ziel.

Literatur

Primärliteratur

Benjamin, Walter: *Ein Lesebuch*. Leipzig: Suhrkamp Verlag, 1996

Benjamin, Walter: *Berliner Chronik*. Hrsg. v. Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970

Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987

Brecht, Bertold: *Hundert Gedichte 1918-1950*. Berlin: Aufbau Verlag, 1952

Döblin, Alfred: *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1986

Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975

Hesse, Hermann: *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Leben und Werk im Bild*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1974

Hoddis, Jakob van (Hans Davidsohn): *Von Mir und vom Ich*. In: Hoddis, Jakob van (Hans Davidsohn): *All meine Pfade rangen mit der Nacht*. Hrsg. v. Irene Stratenwerth. Basel: Stroemfeld Verlag, 2001, S. 48-49

Jahn, Hans Henny: *Eine Auswahl aus seinem Werk*. Hrsg. v. Walter Muschg. Olten: Walter – Verlag, 1959, S. 549-552

Kaiser, Georg: *Lebensbericht am Mikrophon*. In: *Lebensdaten. Autobiographisches von Gerhart Hauptmann bis Arnold Zweig*. Hrsg. v. Peter Goldammer. Rostock: Hinstorff, 1979, S. 267-273

Klabund (Henschke, Alfred): *Kleine Selbstbiographie*. In: Klabund: *Erzählungen und Grotresken*. Hrsg. v. Jürgen Rennert. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1981, S. 5-6

Klabund in Davos: Texte, Bilder, Dokumente. Hrsg. v. Paul Raabe. Zürich: Arche, 1990

- Mann, Heinrich: *Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern*. Hrsg. v. Sigrid Anger. Weimar: Aufbau Verlag, 1971
- Morgenstern, Christian: *Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe, Bd. V Aphorismen*. Hrsg. v. Reinhardt Habel. Stuttgart: Urachhaus, 1987
- Morgenstern, Christian: *Gesammelte Werke in einem Band*. Zürich: Piper Verlag, 2001
- Stifter, Adalbert: *Nachgelassene Blätter*. In: Stifter, Adalbert: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. München: Winkler Verlag, 1968, S. 601-605
- Svevo, Italo: *Romanzi*. Torino: Einaudi, Gallimard (Biblioteca della Pléiade), 1993
- Svevo, Italo: *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*. Praha: Odeon, 1975
- Spitteler, Carl: *Autobiographische Schriften, Gesammelte Werke, Bd. 6*. Hrsg. v. Gottfried Bohnenblust. Zürich: Artemis Verlag, 1947
- Sternheim, Carl: *Zeitkritik*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Neuwied am Rhein, Berlin: Leuchterhand, 1966 (Gesamtwerk, Bd. 6)
- Tucholsky, Kurt: *Panther, Tiger und andere, Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Fritz J. Raddatz. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1957
- Valentin, Karl: *Selbstbiographie. 8. Februar 1935*. In: Valentin, Karl: *SW Bd. 7 Autobiographisches und Vermischtes*. München: Piper, 1998, S. 13 - 14
- Wassermann: *Selbstbetrachtungen. Skizzen zu einem Selbstbildnis*. In: Wassermann, Jakob: *Bekenntnisse und Begegnungen. Porträts und Skizzen zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Hrsg. v. Paul Stöcklein. Zürich: Carl Posen Verlag, 1950, S. 32-61
- Zuckmayer, Carl: *Autobiographische Skizze*. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): *Lebensdaten. Autobiographisches von Gerhart Hauptmann bis Arnold Zweig*. Rostock: Hinstorff, 1979, S. 279-282

Sekundärliteratur

- Alheit, Peter, Brandt, Morten: *Autobiographie und ästhetische Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2006
- Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk: *Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hrsg. v. Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. IX-XXVII
- Anderson, Linda: *Autobiography*. London, New York: Routledge, 2001
- Aristotelés: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185-193
- Bäumer Rolf: *Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung. „ästhetische Kultur“ und das aufgeschobene Ende ästhetischer Versöhnung um 1900*. In: *Über das Fragment / Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen*. Hrsg. v. Arlette Camion, Wolfgang Drost, Gerald Leroy und Volker Roloff. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, S. 56-71
- Blanchot, Maurice: *Literární prostor (L'espace littéraire)*. Praha: Herrmann a synové, 1999
- Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Hrsg. v. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, S. 270.282
- Camion, Arlette: *Sinn oder Sinnlosigkeit des Fragments – Ein deutscher Standpunkt aus französischer Sicht*. In: *Über das Fragment / Du fragment. Band IV der Kolloquien der*

- Universitäten Orléans und Siegen.* Hrsg.v. Arlette Camion, Wolfgang Drost, Gerald Leroy und Volker Roloff. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, S. 13-21
- Cantarutti, Giulia: *Aphoristikforschung im deutschen Sprachraum.* Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1984
- Cardorff, Peter: *Friedlaender (Mynona) zur Einführung.* München: Junius Verlag, 1988
- Caws, Mary Ann: *Gestures Toward the Self: Representing the Body in Modernism: Cloaking, Re-Membering, and the Elliptic Effect.* In: *Modernism. Challenges and Perspectives.* Hrsg. v. Monique Chefdor, Ricardo Quinones, Albert Wachtel. Urbana, Chicago: Univ. of Illinois Press, 1986, S. 238-256
- Coellen, Ludwig: *Neuromantik.* Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1906
- Cunningham, Valentine: *Reading After Theory.* Oxford: Blackwell, 2002
- Das Herkunftswörterbuch.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden, 1997
- Düsing, Wolfgang: *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer.* München: Fink Verlag, 1982
- Eco, Umberto: *Semiotik der Theateraufführung.* In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft.* Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 262 - 276
- Erhart, Walter (Hg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne.* München: Iudicium, 2005
- Fedler, Stephan: *Der Aphorismus: Begriffspiel zwischen Philosophie und Poesie.* Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1972
- Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999

- Fliedl, Konstanze: *Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen*. In: *Literatur als Geschichte des Ich*. Hrsg. v. Eduard Beutner und Ulrike Tanzer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 173-183
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, S. 7-31
- Foucault, Michel: *Řád diskursu (L'Ordre du discours)*. In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, S. 7-37
- Fricke, Harald: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck'sche Elementarbücher, C.H.Beck, 1981
- Garaj, Patrik: *Frühromantik als Kommunikationsparadigma. Zur Diskursivität und Performanz des kommunikativen Wissens um 1800*. Dissertation, Universität Konstanz, 2006
- Gockel, Heinz: *Friedrich Schlegels Theorie des Fragments*. In: *Romantik: ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. v. Ernst Ribbat. Königstein/Ts.: Athenäum, 1979, S. 23-37
- Gray, Richard T.: *Aphorism and Sprachkrise in Turn-of-the-Century Austria*. In: *Orbis litterarum*, 1986 (41), S. 332-354
- Greiner-Kemptner, Ulrike: *Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-)Moderne*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1990
- Günter, Manuela: *Anatomie des Anti-Subjekts: zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996
- Hahn, Alois / Bohn, Cornelia: *Das 'erlesene' Selbst und die Anderen*. In: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem*

- Weg ins 20. Jahrhundert.* Hrsg. v. Vittorio Borsò, Björn Goldhammer. Baden – Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000, S. 222-245
- Hampel, Regine: *“I Write Therefore I am?” Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age.* Bern: Peter Lang Verlag, 2001
- Hilmes, Carola: *Moderne europäische Autobiographie.* In: *Die literarische Moderne in Europa, Bd. 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart.* Hrsg. v. H. J. Piechotta, R.-R. Wuthenow und S. Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 370-392
- Hilmes, Carola: *Individuum est ineffabile. Selbstdeutungen des Ich und der Stellenwert der Autobiographie.* In: *Konzepte der Moderne.* Hrsg. v. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999, S. 284-302
- Hilmes, Carola: *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen.* Heidelberg: Winter Verlag, 2000
- Hoffmann, Volker: *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923.* In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Hrsg. v. Gerhard Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 482-519
- Holdenried, Michaela: *Autobiographie.* Stuttgart: Reclam Verlag, 2000
- Howarth, William L.: *Some Principles of Autobiography.* In: (Hg.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Hrsg. v. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980, S. 84-114
- Hüppauf, Bernd: *Das Ich und die Gewalt der Sinne. Döblin – Musil – Mach.* In: *Wer sind wir? : Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts.* Hrsg. v. Eberhard Lämmert, Barbara Neumann. München: Fink, 1996, S. 115 - 152
- Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989

- Kleinspehn, Thomas: *»Ich wusste sofort, welche Szene angesagt war«. Nacktheit zwischen privater und medialer Inszenierung.* In: *Kulturinszenierungen.* Hrsg. v. Stefan Müller-Doohm u. Klaus Neumann-Braun. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 263-283
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität.* In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 323-346
- Kreuzwieser, Markus: „*Sie werden darum eingeladen [...], diese sehr geehrte Persönlichkeit hier in der Garderobe abzugeben [...]*“ – *Das zersplitterte Ich bei Hermann Hesse.* In: *Literatur als Geschichte des Ich.* Hrsg. v. Eduard Beutner und Ulrike Tanzer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 223-237
- Larochelle, Gilbert: *Od Kanta k Foucaultovi: Co zbývá z autorského práva?.* In: *Filosofický časopis č.4, roč. 1998, Praha, FÚ AV ČR*
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt.* In: (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Hrsg. v. Gerhard Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 214-257
- Link-Heer, Ursula: *Pastiches und multiple Persönlichkeiten als Kulturmodell an zwei Jahrhundertwenden.* In: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 20. Jahrhundert.* Hrsg. v. Vittorio Borsò und Björn Goldhammer. Baden – Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000, S. 245-259
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen,* Jena, 1922

- de Man, Paul: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 131-146
- Martin, Ariane: *Biographische Travestien. Formen künstlerischer Selbstinszenierung in der Moderne*. In: *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne*. Hrsg. v. Günter Helmes, Ariane Martin, Birgit Nübel und Georg-Michael Schulz. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002, S. 117-129
- Mautner, Franz H.: *Maxim(es), Sentences, Fragmente, Aphorismen*. In: *Der Aphorismus*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 399-409
- Menke, Christoph: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*. In: *Konzepte der Moderne*. Hrsg. v. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999, S. 593-611
- Montandon, Alain: *De différentes sortes de fragment*. In: *Über das Fragment / Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen*. Hrsg. v. Arlette Camion, Wolfgang Drost, Gerald Leroy und Volker Roloff. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, S. 1-12
- Müller-Doohm, Stefan / Neumann-Braun, Klaus: *Kulturinszenierungen – Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung*. In: *Kulturinszenierungen*. Hrsg. v. Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 9-23
- Neumann, Gerhard: *Einleitung*. In: *Szenographien: Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000, S. 11-32

- Nibbrig, Christian L. Hart: *Das déjàvu des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: DVjS 47/1973, S. 711-729
- Paulsen, Wolfgang: *Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Niemeyer: Tübingen, 1991
- Pfotenhauer, Helmut: „Einfach ... wie ein Halm“. *Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie*. In: DVjS 64/1990, S. 134-148
- Plessner, Helmuth: *Zur Anthropologie des Schauspielers*. In: Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, S. 399-418
- Prach, Václav: *Řecko-český slovník*. Praha: Vyšehrad, 1998
- Requadt, Paul: *Das aphoristische Denken*. In: *Der Aphorismus*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 331-377
- Roll, Serafima: *Writing and Modernism: Liquidation of the Self*. In: *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Hrsg. v. Christian Berg, Frank Durieux und Geer Lernont. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1995, S. 226-243
- Sander, Gabriele: *Im „unordentlichen verwirrenden Netz“ der Erinnerungen: Alfred Döblins Erster Rückblick und Wolfgang Koeppens Jugend im Vergleich*. In: *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*. Hrsg. v. Walter Erhart. München: Iudicium, 2005, S. 35-50
- Sander, Gabriele: *Erster Rückblick. Sulla scrittura autobiografica di un «Epicò»*. In: *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*. Hrsg. v. Giulia Cantarutti. Bologna : Società editrice il Mulino, 2006, S. 95-109
- Scheier, Claus-Artur: *Aporien oder die poröse Moderne*. In: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem*

- Weg ins 20. Jahrhundert.* Hrsg. v. Vittorio Borsò und Björn Goldhammer. Baden – Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000, S. 57-65
- Schieb, Roswitha: *Hans Henny Jahnn*, In: *Die literarische Moderne in Europa, Bd. 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart.* Hrsg. v. H. J. Piechotta, R.-R. Wuthenow und S. Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 270-280
- Schneider, Falko: *Filmpalast, Varieté, Dichterkreis. Massenkultur und literarische Elite in der Weimarer Republik.* In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hrsg. v. Rolf Grimmiger, Jurij Murašov und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rororo, 1995, S. 453-478
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert.* München: Carl Hanser Verlag, 1986
- Schönau, Walter: *Hesses grandiose Konjunktural-Autobiographie. Zum Märchen Iris.* In: *Verschwiegene Ich. Vom Un-Ausdrücklichen in autobiographischen Texten.* Hrsg. v. Bärbel Götz, Ortrud Gutjahr und Irmgard Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft, 1993, S. 187-205
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Fin de Siècle und Choc der Multiplizität.* In: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 20. Jahrhundert.* Hrsg. v. Vittorio Borsò und Björn Goldhammer. Baden – Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000, S. 149-167
- Segebrecht, Wulf: *Anfänge von Autobiographien und ihre Leser.* In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Hrsg. v. Gerhard Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 156-169
- Simmel, Georg: *Das Geheimnis. Eine sozialpsychologische Studie.* In: *Georg Simmel Online.* Hrsg. v. Hans Geser, Soziologisches Institut der Universität Zürich, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/geheimnis.htm>

- Spicker, Friedemann: *Kurze Geschichte des deutschen Aphorismus*. Tübingen: Francke Verlag, 2007
- Sprinker, Michael: *Fictions of the Self: The End of Autobiography*. In: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Hrsg. v. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980, S. 321-342
- Steinmayr, Markus: *Mnemotechnik und Medialität. Walter Benjamins Poetik des Autobiographischen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001
- Streim, Gregor: *Feuilleton an der Jahrhundertwende*. In: *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Hrsg. v. Kai Kauffmann, Erhard Schütz. Berlin: Weidler Buchhandlung, 2000, S. 122-135
- Todorow, Almut: *Das Feuilleton der Frankfurter Zeitung in der Weimarer Republik: zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung*. Tübingen: Niemeyer, 1996
- Todorow, Almut: *Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays*. In: *Essayismus um 1900*. Hrsg. v. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006
- Turner, Victor W.: *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul, 1969
- Turner, Victor W.: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982
- Turner, Victor W.: *Dramatisches Ritual, rituelles Theater. Performative und reflexive Ethnologie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 193 – 209
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999
- Wellershoff, Dieter: *Das Verschwinden im Bild*. Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch, 1980

Wilke, Jürgen: *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert.* Köln: Böhlau Verlag, 2000

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus.* Praha: Svoboda, 1993

Wuthenow, Ralph-Rainer: *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18.Jh..* München: C.H.Beck, 1974