

Helmut Scheuer

Biographische Modelle in der modernen deutschen Literatur

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.
Goethe, Faust I, V. 575 ff.

Krise des Romans und Krise des Historismus

1967 reflektiert in Max Frischs Theaterstück *Biografie* eine Figur mit dem sprechenden Namen Kürmann über die Möglichkeitsdimension¹ in der eigenen Lebensgeschichte:

„Glauben Sie, Krolevsky, Sie als Kybernetiker, daß die Biografie, die ein Individuum nun einmal hat, verbindlich ist, Ausdruck einer Zwangsläufigkeit, oder aber: ich könnte je nach Zufall auch eine ziemlich andere Biografie haben, und die man eines Tages hat, diese unsere Biografie mit allen Daten, die einem zum Hals heraus hängen, sie braucht nicht einmal die wahrscheinlichste zu sein: sie ist nur eine mögliche, eine von vielen, die ebenso möglich wären unter denselben gesellschaftlichen und geschichtlichen Bedingungen und

¹ Ich übernehme im folgenden Thesen und Formulierungen aus meinen früheren Arbeiten zu diesem Thema: Helmut Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1979; ders., *Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie*, in: Grete Klingenstein u. a., Hg., *Biographie und Geschichtswissenschaft*, Wien 1979, 81–110; ders., *Biographie – Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung*, in: Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Hg., *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, Königstein/Ts. 1982, 9–29; ders., *Biographische Romane der siebziger Jahre – Kunst und Wissenschaft*, in: *Der Deutschunterricht* 43 (1991), H. 4, 32–42. Einen umfassenden historischen und theoretischen Abriss habe ich gegeben in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 30–43.

mit derselben Anlage der Person. Was also kann, so gesehen, eine Biografie überhaupt besagen? Sie verstehen: ob eine bessere oder schlechtere Biografie, darum geht es nicht. Ich weigere mich nur, daß wir allem, was einmal geschehen ist, weil es Geschichte geworden ist und somit unwiderruflich – einen Sinn unterstellen, der ihm nicht zukommt.“²

Dieser Zweifel an dem „Sinn“ der eigenen Lebensgeschichte ist ein erstaunlich frühes Dokument für die zur Zeit so heftig geführte Debatte über die Geschichte, das Subjekt und den Sinn. Erstaunlich auch deshalb, weil diese Problemstellung in einem fiktionalen Text erörtert wird. Im Blick auf die Literatur des 20. Jahrhunderts läßt sich leicht ausmachen, daß die Schriftsteller jene uns heute so bedrängende Identitätsfrage früher als die Wissenschaftler gestellt haben. Das erscheint zunächst als eine banale Feststellung, ist doch der Dichter auf die besondere Problematisierung der Stellung des Individuums zur Gesellschaft verpflichtet.

Blicken wir auf den ‚Bildungsroman‘ mit seiner Geschichte, für den Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96; 1821) den Idealtypus abgibt, so wird uns dort die Personwerdung eines bürgerlichen Individuums offeriert, das sich in einem wechselvollen, aber stetigen Prozeß zu Selbstbewußtsein und Autonomie entfaltet. Ein sich ruhig und final gestaltender Erzählduktus erzeugt den Eindruck einer klaren Lebensentwicklung. Der einzelne setzt sich mit der Gesellschaft auseinander, sucht und findet sein Ziel: die „Versöhnung“ mit der Welt.³ Auch wenn dies schon bei Goethe ein bewußt idealistisches und utopisches Konzept dargestellt hatte, so arbeitete der Bildungsroman des 19. Jahrhunderts – etwa Adalbert Stifters *Der Nachsommer* (1857) oder Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1855/56; 1879/80) – immer stärker die Identitätsverunsicherung heraus, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde in der viel zitierten ‚Krise des Romans‘ gerade dieses biographische Muster des Romans kritisch thematisiert.⁴ Aber diese ‚Krise des Romans‘ war vor allem auch eine Krise der Form. Der selbstkritische Schriftsteller hatte sein ‚episches Urvertrauen‘ verloren. Autoren wie Heinrich und Thomas Mann, Hermann Broch, Hermann Hesse, Franz Kafka, Robert Musil und Alfred Döblin hatten ein feines Gespür dafür, daß die klare erzählerische Kohäsion, ruhige Suk-

2 Max Frisch, *Biografie. Ein Spiel*, Frankfurt am Main 1967, 49.

3 Ich übernehme hier eine Formulierung von Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916), Neuwied und Berlin 1971, 117; zum Bildungsroman vgl. Jürgen Jacobs u. Markus Krause, *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989.

4 Dietrich Scheunemann, *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg 1978; Jürgen H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart 1991.

zession und ungenierte kausale Vernetzung der Romane des 19. Jahrhunderts nur das künstlerische Korrelat eines verbreiteten Erkenntnisoptimismus beziehungsweise eines festen Glaubens an die Sinnimmanenz der Geschichte waren, dem Dichter und Historiker gleichermaßen anhängen. Wie Leopold von Ranke, der nur „die Dinge reden, die mächtigen Kräfte erscheinen“ lassen wollte,⁵ waren auch die meisten Epiker des 19. Jahrhunderts überzeugt, daß Welterkenntnis und Weltdeutung dem insistierend Fragenden und differenziert Schreibenden gelingen könnten. (Eine wichtige und für die Geschichtswissenschaft interessante Ausnahme stellt Wilhelm Raabe dar, der in seinen historischen Romanen einen verblüffend modernen Diskurs über die Erzählbarkeit des Vergangenen führte.⁶) Es war allerdings ein Historiker, der frühzeitig auf die Gefahr solch optimistischer Einstellungen verwies. Johann Gustav Droysen hat in seiner *Historik* (1857/58) vor dieser Art der „erzählenden Darstellung“ gewarnt: „Das so Geschaffene ist eine Totalität, ein in sich Vollkommenes.“⁷ Aber es waren nicht seine Fachkollegen, die diese Warnung ernst nahmen, sondern bei den Schriftstellern setzte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Überzeugung durch, daß ein Totalitätsanspruch nicht mehr erhoben werden könne und daß nur veränderte Erzähltechniken in der Lage seien, die moderne, komplexe Welt zu erfassen. Zwar erkennt der Erzähler in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 ff.): „Die meisten Menschen (...) lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen“,⁸ und gibt damit auch eine gute Erklärung für den bis heute anhaltenden Erfolg solcher spannend-final erzählten biographischen Werke, aber Musil selbst – und mit ihm alle ‚modernen‘ Autoren – verweigerte sich dieser beliebten epischen Harmonie.

Die ‚moderne‘ Kunst des 20. Jahrhunderts – das gilt für Musik, bildende Kunst und Dichtung gleichermaßen – kündigte den Harmonievertrag auf, betrieb frühzeitig eine ‚Dekonstruktion‘ des Ganzen, der Totalität, der Sinnzusammenhänge. Der Weg geht in der avancierten Form der Kunst von der Harmonie zur Auflösung,

5 Leopold von Ranke, *Englische Geschichte*, Bd. 2, *Sämtliche Werke*, Bd. 15, Leipzig 1877, 103; hier zitiert nach Jörn Rüsen, *Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft*, Stuttgart 1976, 115.

6 Vgl. die vorzügliche Dissertation von Uwe Vormweg, Wilhelm Raabe. *Die historischen Romane und Erzählungen*, Paderborn 1993, in der Raabes Erzählungen aus dem Blickwinkel der modernen literaturtheoretischen und geschichtsphilosophischen Positionen und als „Antizipation der Krise des Romans“ betrachtet werden.

7 Johann Gustav Droysen, *Historik*, Darmstadt 1974, 284 f.

8 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1952, 650.

von der Idealkonstruktion zur Dekonstruktion. Während noch Literaturtheoretiker wie Georg Lukács glaubten, mit einem „geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epik“ – so der Untertitel seiner berühmten *Theorie des Romans* (1916) – die Dichter mit der Autorität Hegels auf eine „Gesinnung zur Totalität“ verpflichten und gerade mit der „biographischen Form“ des Romans dem Individuum ein „Eigengewicht“ und ein „vollendetes und immanent sinnvolles Leben“ sichern zu können⁹, lehnten die ‚modernen‘ Autoren solche wohlfeile Illusion einer ästhetisch erzeugten glücklichen Individuation ab. Sie wollten lieber die Bruchstellen der Gesellschaft markieren, die Existenzkrise des Individuums gestalten und vor allem die Entfremdungsprozesse der modernen Welt erfassen und beschreiben. Das war kein Vorgang der deutschen Literatur allein, wie der Blick zu Marcel Proust (1871–1922), James Joyce (1882–1941) oder John Dos Passos (1896–1970) beweist. Es waren die Künstler, die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingestanden, daß es offensichtlich keine sichere Welterkenntnis und Weltbeschreibung geben könne:

„Die Dichter, wenn sie Romane schreiben, pflegen so zu tun, als seien sie Gott und könnten irgendeine Menschengeschichte ganz und gar überblicken und begreifen und sie so darstellen, wie wenn Gott sie sich selber erzählte, ohne alle Schleier, überall wesentlich.“

So kritisiert gleich auf der ersten Seite in Hermann Hesses zeitkritischem Roman *Demian* (1919) der Ich-Erzähler die traditionelle Selbstsicherheit des Epikers. Hesses Erzähler bekennt sich zu einer neuen Bescheidenheit:

„Das kann ich nicht, sowenig wie die Dichter es können. Meine Geschichte aber ist mir wichtiger als irgendeinem Dichter die seinige; denn sie ist meine eigene, und sie ist die Geschichte eines Menschen – nicht eines erfundenen, eines möglichen, eines idealen oder sonstwie nicht vorhandenen, sondern eines wirklichen, einmaligen, lebenden Menschen. Was das ist, ein wirklich lebender Mensch, das weiß man heute allerdings weniger als jemals (...).“

Bemerkenswert an dieser durchaus zeittypischen Stellungnahme ist einmal das Bekenntnis zur eigenen Sicht der Welt, zur Subjektivität, und zum anderen die Sehnsucht nach ‚verbürgtem‘ Leben, nach einem „wirklichen, einmaligen, lebenden Menschen“. Daß diese Sehnsucht nach dem Ersten Weltkrieg offensichtlich weit verbreitet war, läßt sich aus dem Erfolg einer besonderen biographischen Literatur schließen, die Siegfried Kracauer 1930 in einer seiner hellsichtigen Zeitglossen unter

9 Lukács, *Theorie des Romans*, wie Anm. 3, 47, 67.

der Überschrift *Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform* besprochen hat. Kracauer wendet sich entschieden gegen die These von der „Mode“ der biographischen Literatur und deutete diese eher als zeittypisches Phänomen. Ähnlich dem Kriegsroman übernehme diese Literatur die Aufgabe, dem verunsicherten Mittelstand Halt zu bieten. Sie sei Fluchtliteratur, Flucht „in das Museum der großen Individuen“: „Es gilt einen Bildersaal einzurichten, in dem sich die Erinnerung ergehen kann, der jedes Bild gleich wert ist.“¹⁰ Aus heutiger Sicht stellt sich Kracauers Wendung gegen die Mode-These als richtig heraus, denn das biographische Genre hat kaum an Faszination verloren. Von den großen, ein ganzes Leben erfassenden Biographien über eine Fülle autobiographischer Literatur gerade in den letzten beiden Jahrzehnten spannt sich der Bogen zu beliebten biographischen Inszenierungen in den Massenmedien, zum Beispiel als Talkshow, Porträt oder Interview. Kracauers Kritik an der biographischen Literatur richtet sich allerdings nur gegen einen bestimmten Typus des Erfolgsbuches, das bis heute den Markt beherrscht. Er wendet sich gegen jene einfachen biographischen Muster, die sich der alten Erzähltechniken des 19. Jahrhunderts bedienen und mit der „Geschlossenheit der alten Romanform“ die „vermeintliche der Persönlichkeit“ widerspiegeln wollen. Aber für die Moderne gelte: „Das Vertrauen in die objektive Bedeutung irgendeines individuellen Bezugssystems ist den Schaffenden ein für allemal verlorengegangen.“¹¹ Auf diesen Verlust der epischen Unschuld reagiert etwa Hermann Hesses jugendlicher Erzähler Sinclair im *Demian* mit seinem Bekenntnis zur subjektiven Weltsicht. Klarsichtiger als Lukács hat Kracauer die notwendige Veränderung auch der Form des Erzählens erkannt. Statt auf der „Garantie der Komposition“ – auf Lukács’ „Totalität“ – zu beharren, gelte es, neue Muster zu erproben:

„Nicht umsonst spricht man von der Krisis des Romans. Sie besteht darin, daß die bisherige Romankomposition durch die Aufhebung der Konturen des Individuums und seiner Gegenspieler außer Kraft gesetzt ist. (Darum ist noch nicht der Roman als Kunstgattung historisch geworden. Denkbar wäre, daß er in einer der verwirrten Welt angepaßten Form neu erstünde, daß die Verwirrung selber epische Form gewönne.)“¹²

Obwohl die ‚Krise des Romans‘ und die ‚Krise des Historismus‘ zeitlich parallel verlaufen und beide ihre Bedingungen in der Erkenntniskrise der Moderne hatten, gelang es offensichtlich den Schriftstellern eher, aus dieser eingetretenen Verunsicherung Schlüsse zu ziehen, die zu einschneidenden Veränderungen der li-

10 Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, 79.

11 Ebenda 76.

12 Ebenda 76 f.

terarischen Darstellungstechniken führten. Tatsächlich hat, um mit Kracauer zu sprechen, „die Verwirrung selber epische Form“ erzeugt. Während die Historiker sich noch an die tradierten Darstellungsmuster hielten, erprobten die Schriftsteller neue literarische Techniken: Heinrich Manns satirischer, Thomas Manns ironischer, Hermann Brochs und Robert Musils essayistischer, Franz Kafkas rätselhaft verschlüsselter Erzählgestus, Hermann Hesses mythisch und psychoanalytisch unterlegte Erzählungen und Alfred Döblins Montagetechnik waren einige Antworten auf die zunehmende Verunsicherung des Erzählens. Alle Autoren führen uns in ihren Erzählungen Individuen vor, denen das Vertraute verlorengegangen ist, die durch das Fremde erschreckt werden: Der einzelne ist bei ihnen auf der Suche nach seiner biographischen Mitte. Die traditionelle, individualisierende Darstellungsweise des alten Romans, die meist die gelingende Selbstverwirklichung in den Mittelpunkt gestellt hatte, war damit aufgehoben. Aber vor allem eroberten die Schriftsteller damit ein neues Selbstbewußtsein gegenüber den Wissenschaftlern

Vereinfachend läßt sich sagen, daß bis ins 18. Jahrhundert die „schönen Wissenschaften und Künste“ eng benachbart waren, weil sie das „Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“, um den schönen Titel einer Abhandlung Herders zu zitieren, gleichermaßen zu leiten wußten. Allerdings fanden dann ein Aufspaltungsprozeß und eine Autonomisierung beider Disziplinen statt. Schiller spricht von der Gefahr der luxurierenden Einbildungskraft in der Kunst und von der anderen Gefahr des übersteigerten Abstraktionsgeistes in der Wissenschaft¹³, Hegel läutet das Ende der Kunst ein und weist den Weg von der Poesie der Vorstellung zur Prosa des Denkens.¹⁴ Die Romantik stellte die Grenze dar: Bei ihr gipfelte die Lust in den Phantasieentwürfen, und zugleich war sie die Wiege der modernen Wissenschaften. Aber es ist nicht zu übersehen, daß die Kunst in die Defensive gedrängt wurde – auch wenn es das Vormärz-Intermezzo gab, in dem die Schriftsteller erneut einen starken öffentlichen Ton anschlagen konnten. Schon 1797 klagt Friedrich Schlegel über die Verächter der Poesie, denen Kunst „nur Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntnis, eine überflüssige Zugabe des wesentlich Guten und Nützlichen“ sei.¹⁵ Hier war Kunst also auf das Dekorurn reduziert. Goethes Forderung, daß „wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst“ zu denken haben,

13 Vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen (6. Brief).

14 Vgl. Jörn Rüsen, Die Vernunft der Kunst – Hegels geschichtsphilosophische Analyse der Selbsttranszendierung des Ästhetischen in der modernen Welt, in: ders., Ästhetik und Geschichte, wie Anm. 5, 30–62.

15 Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, in: ders., Kritische Schriften, hg. von W. Rasch, München 1964, 158.

„wenn wir von ihr irgendeine Art von Gänzhheit erwarten“¹⁶, wick immer mehr einem Wissenschaftsoptimismus, dem Kunst kein Erkenntnissträger sein konnte. Der Prestigeverlust der Kunst als Weltdeuterin und Identitätsstifterin wäre ebenfalls als wechselvolles Verhältnis der Kunst zum Wahrheitsanspruch von der Antike bis zur Neuzeit zu verfolgen. Das antike Modell der ‚delectatio‘ auf der einen und der ‚veritas‘ auf der anderen Seite, des Horazschen ‚prodesse aut delectare‘, beschreibt Trennung und Nähe zugleich.¹⁷ Die Problematik einer Gattungsgeschichte der Biographie liegt gerade darin, daß sie immer an der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft angesiedelt ist. Man muß also die Entwicklung beider Disziplinen und vor allem ihre Verflechtungen genau beobachten, um die Veränderungen in der Biographik erklären zu können.¹⁸

Wenn die Kunst, wie Adorno gemeint hat, immer mehr ins Reservat der Irrationalität eingezogen, Erkenntnis allein der organisierten Wissenschaft zugesprochen wird,¹⁹ dann ist ein Punkt erreicht, an dem die Biographie als Kunstwerk ein Widerspruch in sich selbst wird. Das war allerdings ein generelles Problem aller Kunst im 19. Jahrhundert, die auf einem Erkenntnis- und Wahrheitsanspruch beharrte. Man schaue sich unter diesem Aspekt nur die Vorliebe für die Zweckformen im Vormärz oder die Wissenschaftlichkeitsgesten in den historischen Romanen oder bei den Naturalisten an – überall wurde der Wissenschaft bereitwillig Tribut gezollt und ihr Erkenntnisprimat unterstrichen.²⁰ Bei Nietzsche und Dilthey, wenn auch jeweils mit unterschiedlichen Argumenten, wurde erneut eine Lanze für die Kunst als Erkenntnisorgan gebrochen; die Krise des Historismus im ausgehenden 19. Jahrhundert leitete im Bereich der hermeneutischen Wissenschaften den Verlust der gerade errungenen Allmachtstellung der Historiker und damit auch der Wissenschaft ein. Der Königsweg der Wissenschaften zur Welterkenntnis schien in eine Sackgasse geraten, der Erkenntnisoptimismus machte Resignation und Zweifel Platz. Und nun wurde selbst von der Wissenschaft, wenn auch bezeichnenderweise von einer damals wie heute noch randständigen Disziplin, der Psychoanalyse, erneut der Kunst eine wichtige Erkenntnisfunktion zugesprochen. Das war die

16 Johann Wolfgang Goethe, Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, in: Goethe Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 14, 3. Aufl., Hamburg 1966, 41.

17 Vgl. dazu auch Klaus Heitmann, Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie, in: Archiv für Kulturgeschichte 52 (1970), 244–279.

18 Dies habe ich in meinem Buch Biographie, Studien zur Funktion, wie Anm. 1, versucht.

19 Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: ders., Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main 1958, 9.

20 Vgl. Helmut Scheuer, Naturalismus und Naturwissenschaften, in: Text u. Kontext, Sonderreihe, Bd. 20, München 1984, 9–25.

Stunde für ein neues Selbstbewußtsein der Schriftsteller, die am Ende des Jahrhunderts zum Teil selbstquälerische Unterwerfungsgesten gegenüber den Wissenschaften praktiziert hatten. Wie Sigmund Freud der Dichtung eine besondere Fähigkeit bei der Erschließung der Innenwelten des Menschen zumaß, so bekennen sich nun Autoren wie Robert Musil zu einer „geistige(n) Bewältigung der Welt“ auch durch die Dichtung.²¹ Alfred Döblin distanziert sich zwar von der akademischen Wissenschaft, sieht den Dichter jedoch als „eine besondere Art Wissenschaftler“: „Er ist in spezieller Legierung Psychologe, Philosoph und Gesellschaftsbeobachter.“²² In Heinrich Manns *Der Untertan* (1918), Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), Hermann Hesses *Demian* (1919) oder *Der Steppenwolf* (1927), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1931/32) und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932) sind die Einflüsse wissenschaftlichen Denkens erkennbar, aber zugleich auch das neue schriftstellerische Selbstbewußtsein. Denn alle Autoren sind überzeugt, daß sie mit ihren Werken einen besonderen Diskurs führen, der zur Debatte über Sinn und Wert des Lebens ebensoviel, wenn nicht mehr beizutragen hat als die Wissenschaft.

Es klingt paradox, aber gerade die Abwendung von der an den Universitäten praktizierten Wissenschaft versetzte die Schriftsteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Lage, die Kunst aus ihrem akzidentiellen Verhältnis zur Wissenschaft zu befreien und ihr wieder eine essentielle Funktion zuzusprechen. Was 1970 Helmut Heißenbüttel, Vertreter einer avantgardistischen, experimentellen Poesie, verkündet: Kunst und Wissenschaft seien „parallel verlaufende Tätigkeiten der menschlichen Aufklärung“²³, war als Überzeugung schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts vorhanden. Eher als in der Wissenschaft ist in der Kunst ein Bewußtsein geweckt worden, daß wir nicht mehr mit den großen Totalitätswürfen und linearen Modellen operieren können. Hat Einstein noch behauptet, Gott würfle nicht, so haben wir uns heute längst mit der Heisenbergschen Unschärferelation anfreunden müssen, ja setzen uns sogar mit einer ‚Chaos-Theorie‘ auseinander. Wie in den Naturwissenschaften die Unberechenbarkeit zu einer wichtigen Denkkategorie geworden ist, so hat auch inzwischen die Sozialpsychologie erkannt, daß der Mensch sich in einer Welt des Ungewissen und Vorläufigen einzurichten habe.

21 So Musil 1926 in einem Interview mit O. M. Fontana, in: Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Hamburg 1955, 785–788.

22 Alfred Döblin, *Der historische Roman und wir*, in: ders., *Aufsätze zur Literatur*, Olten u. Freiburg im Breisgau 1963, 170, 178.

23 Helmut Heißenbüttel, 13 Thesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten, in: ders., *Über Literatur. Aufsätze*, München 1970, 195–204; vgl. auch ders., *Literatur und Wissenschaft*, in: *Akzente* (1965), 171–192.

Vorgearbeitet hat dieser (wissenschaftlichen) Einsicht eine Literatur, die frühzeitig schon die Aufmerksamkeit auf das Kontingente, das Unabgeschlossene und Schwererkennbare richtete und die Frage nach der „Einheit“ der Person stellte. (In Hesses *Steppenwolf* erhält die Hauptfigur sogar „Unterricht über den Aufbau der Persönlichkeit“ in einem „magischen Theater“ und erfährt dort von den vielen möglichen „Ichs“.) Wenn unter deutschen Historikern in den siebziger Jahren die Möglichkeitsdimension ins wissenschaftliche Spiel gebracht wurde und Christian Meier für die zu beachtende „Vielheit der Möglichkeiten“²⁴ plädierte oder Hans-Walter Hedinger den Begriff der „Situationsdominante“ einführte, mit dem er das Wechselspiel von entscheidungsoffenen Situationen und bestimmten, sich durchsetzenden Konstanten in der Geschichte erfassen wollte²⁵, oder wenn Lucien Sève in seinem marxistisch orientierten Versuch zur *Theorie der Persönlichkeit* (1972) versuchte, der Gefahr einer sich aufdrängenden teleologischen Dynamik in der biographischen Entwicklung mit der Annahme einer „Juxtastruktur-Position“ der Persönlichkeit zur Gesellschaft zu begegnen („sie ist dem Wesen nach von ihr abhängig, behält dabei aber im Vergleich zu ihr eine grundsätzliche Eigenart“²⁶) – so sind das alles Denkmuster, die in der Literatur schon praktisch durchgespielt worden sind.

Noch ein Modell aus der Wissenschaftstheorie wäre zu betrachten, das für die Erklärung der Wechselbeziehung von Kunst und Wissenschaft sehr wertvoll sein könnte. Wolf Lepenies fragt 1978 in einem Aufsatz *Der Wissenschaftler als Autor. Über konservierende Funktion der Literatur*, „warum aus den verschiedenen Theorieangeboten zu einer bestimmten Zeit eine Alternative ausgewählt und institutionalisiert wurde“. Wenn es weiter bei ihm heißt: „Das rekonstruierende Interesse richtet sich dann auf jene Zweigstellen und Knotenpunkte, an denen

24 Christian Meier, *Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers*, in: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel, Hg., *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, 575.

25 Hans-Walter Hedinger, *Subjektivität und Geschichtswissenschaft*, Berlin 1969, 336 ff.; vgl. dazu auch Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion*, wie Anm. 1, 242 f.

26 Lucien Sève, *Marxismus und Theorie der Persönlichkeit*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1973, 265. Diese dialektische Beziehung als Überwindung des (vulgär)marxistischen Determinismus kennt auch Sartre: „Die existentialistische Methode will dagegen heuristisch bleiben. Sie hat nur ein Mittel, das ‚Hin-und-Her‘: sie bestimmt (beispielsweise) die Biographie progressiv durch das eingehende Studium der Epoche und die Epoche durch das genaueste Studium der Biographie. Weit davon entfernt auf der Stelle zu versuchen, die eine der anderen sich eingliedern zu lassen, hält sie beide getrennt, bis sich der wechselseitige Einschluß von selbst ergibt und der Untersuchung ein vorläufiges Innehalten erlaubt.“ Jean-Paul Sartre, *Marxismus und Existentialismus*, Reinbek 1964, 108 f.; hier zitiert nach Monika Schulte, *Jean-Paul Sartres „L’Idiot de la famille“*. Ein methodisches Problem der Dichterbiographie, Frankfurt am Main 1991, 63.

bestimmte wissenschaftliche Alternativen ausgewählt, andere verworfen werden“, ist damit auch ein literarisches Verfahren beschrieben, mit dem zum Beispiel die Möglichkeitsdimensionen in modernen Romanen wie Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* oder aber auch die Zufallsstrukturen in dem schon zitierten Theaterstück *Biografie* von Max Frisch erprobt werden. Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) ist ein weiteres Beispiel für diese geschichtsphilosophischen Überlegungen in der Literatur. Das wohl eindrucksvollste Modell solcher epischen Simulationsspiele – in diesem Fall sogar mit historischem Material – stellt jedoch Dieter Kühns *N* (1970) dar, in dem – wie wir noch genauer sehen werden – mit der Figur Napoleons ein Spiel der historischen Möglichkeiten gespielt wird. Wichtig ist vor allem Lepenies' Hinweis, daß die Literatur bestimmte Themen – und wir müssen hinzufügen: auch Präsentationsformen –, die aus der Wissenschaft verdrängt wurden, wie im 19. Jahrhundert die Diskussion über das Unbewußte und Anormale, in der künstlerischen Diskursebene festhielt. Die Idee, deshalb die Kunst als „Para-Disziplin“ zur Wissenschaft zu bezeichnen, sie als „einen möglichen Speicher wissenschaftlicher Alternativen“ zu sehen, scheint mir ein sehr fruchtbarer Ansatz.²⁷ Die moderne Biographik des 20. Jahrhunderts kann in diesem Sinn als „Para-Disziplin“ betrachtet werden, da in ihr bestimmte Themen und Darstellungsformen erprobt werden, die in der Geschichtswissenschaft noch keine beziehungsweise nicht mehr Zustimmung finden. Da die Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten die konventionelle Biographik aus wissenschaftstheoretischen Gründen weitgehend dequalifiziert hat,²⁸ sind es in Deutschland heute die Schriftsteller, die bei dieser Gattung die meisten praktischen Erfahrungen und durchaus auch ein beachtliches theoretisches Niveau haben. Diese modernen Biographen sind bewußt in den unbesetzten Raum zwischen Kunst und Wissenschaft eingezogen und haben von beiden Disziplinen gelernt. Bei aller erkennbaren wissenschaftlichen Arbeit wollen diese Schriftsteller keineswegs mit der (akademischen) Wissenschaft konkurrieren, sondern bekennen sich eher demonstrativ zur Kunst, weil sie hier für die Biographie zu Recht mehr Freiraum für innovative literarische Versuche sehen. Die besondere Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen gewollter Imagination und dennoch erstrebter Wahrheit, hat für die literarische Biographik Jean-Paul Sartre mit dem schönen Begriff des „wahren Romans“ (*roman vrai*) viel-

27 Wolf Lepenies, *Der Wissenschaftler als Autor. Über konservierende Funktion der Literatur*, in: *Akzente* 2 (1978), 129–147, Zitate: 144, 145 f.

28 Vgl. den Forschungsaufsatz bei Christoph Gradmann, *Geschichte, Fiktion und Erfahrung – kritische Anmerkungen zur neuerlichen Aktualität der historischen Biographie*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 17 (1992), H. 2, 1–16.

leicht am besten gekennzeichnet. Er wählte ihn, um seine große Flaubert-Studie *L'Idiot de la famille* (1971/72) zu charakterisieren:

„Ich möchte, daß man meine Studie über Flaubert wie einen Roman liest, weil es ja die Geschichte einer Lehrzeit ist, die zum Scheitern eines ganzen Lebens führt. Ich möchte aber auch, daß man es beim Lesen für die Wahrheit hält, für einen Roman, der wahr ist. Über das ganze Buch hin ist Flaubert, so wie ich ihn mir vorstelle, aber da ich über Methoden verfüge, die mir stringent erscheinen, denke ich auch, daß er der Flaubert ist, wie er ist, wie er gewesen ist. In dieser Studie brauche ich in jedem Augenblick Imagination.“²⁹

Die historische Fachwissenschaft hat die hier geschilderten Vorgänge in der Literatur des 20. Jahrhunderts keineswegs übersehen, aber bisher darüber noch keine eingehende Diskussion geführt. Zwar ist seit den siebziger Jahren kontinuierlich – angeregt wohl besonders durch die Überlegungen Hayden Whites – die Diskussion über „Formen der Geschichtsschreibung“³⁰ geführt worden, dabei hat aber zum einen die Biographie keine Rolle gespielt, und zum anderen wurde kaum ein Blick auf die Entwicklung der modernen Literatur geworfen. Zu Recht fragt Christoph Gradmann, „ob es wünschenswert ist, daß über den Forschungsproblemen einer wissenschaftlichen Geschichtsschreibung die ästhetisch-literarische Seite der historischen Biographie so ziemlich aus dem Blick der Geschichtswissenschaft geraten ist. Gerade wo ein biographisch-erzählerischer Ansatz an Boden gewinnt, sollte das in einer Biographie dokumentierte Leben auch als Erzählung ernstgenommen werden.“³¹ Hingegen hat in den Sozialwissenschaften in den letzten

29 Jean-Paul Sartre, Was kann Literatur? Reinbek 1979, 153 f., hier zitiert nach Monika Schulte, Jean-Paul Sartre, wie Anm. 26, 5. Ich habe 1981 für eine Rundfunksendung zum Thema „Schriftsteller als Historiker“ Ludwig Harig, Peter Härtling und Dieter Kühn zu ihrer Einstellung zur Wissenschaft befragt. Alle Autoren haben auf ihre intensiven wissenschaftlichen Vorarbeiten verwiesen, sich aber dennoch mehr oder weniger skeptisch gegenüber der akademischen Fachwissenschaft gezeigt.

30 Ich verweise hier nur auf die Reihe Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, die seit den 70er Jahren bei dtv erscheint und deren vierter Band den Titel Formen der Geschichtsschreibung (1982) trägt. Besonders herausgehoben werden sollen die zahlreichen Arbeiten Jörn Rüsen zu diesem Thema, vgl. zum Beispiel seinen Forschungsüberblick Grundlagenreflexion und Paradigmenwechsel in der westdeutschen Geschichtswissenschaft, in: ders., Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens, Frankfurt am Main 1990, 50–76; vgl. auch Gerhild Scholz-Williams, Geschichte und literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 63 (1989), 315–396; zur modernsten Diskussion vgl. ÖZG 4 (1993), H. 3, das *Klios Texte* besonders unter dem Aspekt der Postmoderne diskutiert.

31 Gradmann, Geschichte, Fiktion, Erfahrung, wie Anm. 28, 4.

Jahrzehnten durchaus eine lebhafte Diskussion über die „biographische Methode“ stattgefunden.³² Dabei wurde auch die Notwendigkeit „einer erneuten Reflexion der angemessenen Methoden der Beschreibung und Analyse historischer Gesellschaften und ihres Wandels und der Funktion der Biographie in diesem Zusammenhang“ erkannt, die ästhetische Dimension wurde jedoch nicht diskutiert. Anscheinend ist die ‚Narrativität‘ für die Sozialwissenschaftler kein Problem der eigenen Darstellungsweise, sondern allenfalls eines der linguistischen Analyse der von ihnen ausgewerteten biographischen Quellen.³³ Zudem spürt man bei den Sozialwissenschaftlern oft die Bedenken gegen eine „Individualbiographie“ heraus, denn sie sind meist am „Typischen“ – an Erfahrungen und Handlungsmustern einer sozialen Gruppe oder Generation – interessiert.

Zu den wenigen deutschen Historikern, die aus fachwissenschaftlichem Interesse auf die moderne deutsche Literatur schauen, gehört Christian Meier. In seinem Plädoyer gegen die in der Historiographie vorherrschende Praxis einer „nachträglichen Vereindeutigung des Geschehens“, also gegen eine teleologische Geschichtsschreibung, beruft er sich ausdrücklich auf Musil und zitiert den *Mann ohne Eigenschaften*: „Wohl dem, der sagen kann, ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schien ihm die Sonne – auf den Magen.“³⁴ Meier weiß zwar um diese Sehnsucht nach „Vereindeutigung“, vermeidet aber in seinem *Caesar* (1982) solche Zugeständnisse an den Leser. Er erprobt eine biographische Annäherung, bei der – ähnlich wie bei Musil – durchaus Vermutungen und Spekulationen über Möglichkeiten und Zufälle in der Geschichte erlaubt sind, und befreit die Geschichtsschreibung damit aus dem teleologischen Zwangskorsett. Offen bekennt sich Meier zur „wissenschaftliche(n) Biographie in erzählerischer Absicht“ und ist bestrebt, einen neuen Darstellungsduktus zu finden.³⁵ Schon 1973 lenkte auch Golo Mann den Blick auf die moderne Dichtung und behauptete: „Noch kein Historiker hat versucht zu schreiben wie Dos Passos oder Döblin oder

32 Vgl. Andreas Gestrich, Einleitung: Sozialhistorische Biographieforschung, in: ders. u. a., Hg., *Biographie – sozialgeschichtlich. Sieben Beiträge*, Göttingen 1988, 5–28; vgl. auch die Sammelrezension von Hans-Jörg von Berlepsch, Die Wiederentdeckung des „wirklichen Menschen“ in der Geschichte. Neue biographische Literatur, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 29 (1989), 488–510.

33 Gestrich, Einleitung, wie Anm. 32, 11, 19.

34 Meier, *Narrativität*, wie Anm. 24, 574.

35 Christian Meier, *Caesar*, 2. Aufl., München 1986, 580.

Joyce; noch keiner Auflösungen durch Auflösung zu meistern versucht.“³⁶ Golo Mann gab sich damit den Anschein literarischer Progressivität, die er allerdings in der Praxis der Biographik selbst nicht einlöste. Auch wenn er entgegen der Zeitströmung in der Fachwissenschaft seinen *Wallenstein* 1971 provokativ mit „Sein Leben erzählt von Golo Mann“ untertitelte, so atmet diese Biographie doch mehr den Geist literarischer Erzählkunst des 19. Jahrhunderts und erweist sich damit als ebenso ‚fixiert‘ wie der von ihm attackierte theoriegeleitete Darstellungsgestus seiner Historikerkollegen. Der Hinweis auf avancierte Formen der Erzähltechnik ist den Historikern immer wieder gegeben worden. Bereits 1970 hat der Romanist Hans Robert Jauß in der Forschungsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ den beteiligten Historikern mit Berufung auf die berühmte Unterscheidung von Dichtung und Geschichtsschreibung im 9. Kapitel der *Poetik* des Aristoteles („sie unterscheiden sich vielmehr darin, daß die eine erzählt, was geschehen ist, die andere was geschehen könnte“) vorgeschlagen:

„Soll die narrative Logik, die sich hier noch ganz im geschlossenen Kreis der klassischen Poetik bewegt, auch der Kontingenz der Geschichte gerecht werden, so könnte sie dem Paradigma des modernen Romans folgen, der – programmatisch seit Flaubert – die Teleologie der epischen Fabel abgebaut und Erzähltechniken entwickelt hat, um den offenen Horizont der Zukunft in die vergangene Geschichte wieder einzuführen, den allwissenden Erzähler durch standortbezogene Perspektiven zu ersetzen und die Illusion der Vollständigkeit durch überraschende, ‚querlaufende‘ Details zu zerstören, die das uneinholbare Ganze der Geschichte am noch unerklärten Einzelnen bewußt machen.“³⁷

Ich selbst weise in meiner germanistischen Habilitationsschrift *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1979) im letzten Kapitel „Kunst und Wissenschaft“ und in weiteren Aufsätzen auf den möglichen fruchtbaren Austausch zwischen der modernen Literatur und der Geschichtswissenschaft hin. Zuletzt hat, wenn ich es richtig sehe, Christoph Gradmann, der über die „Historische Belletristik“ der zwanziger Jahre seine Dissertation geschrieben hat,³⁸ zu einer Diskussion über die moderne Literatur in der Geschichtswissenschaft geraten und auch auf den relativ neuen

36 Golo Mann, *Geschichtsschreibung als Literatur*, in: Horst Rüdiger, Hg., *Literatur und Dichtung*, Stuttgart 1973, 121.

37 Hans Robert Jauß, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: Koselleck u. Stempel, Hg., *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, wie Anm. 24, 192; auch in: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 230.

38 Christoph Gradmann, „Historische Belletristik“. *Die Debatte um populäre historische Biographien in der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1993.

Ansatz verwiesen, wie er durch die sogenannten „historischen Belletristen“ – Werner Hegemann, Emil Ludwig, Hermann Wendel und andere – in den zwanziger Jahren versucht worden war. Besonders bei Werner Hegemann und seinem *Fri-dericus oder das Königsopfer* (1924) sieht Gradmann wichtige Ansätze für eine veränderte Darstellungstechnik in der Biographik. Zu Recht betont er allerdings, daß diese Biographien kaum noch Vorbilder für die heutige Geschichtsschreibung sein können, nicht zuletzt, weil bei den meisten Autoren doch eine starke Bewunderung der ‚großen‘ Gestalten der Weltgeschichte zu erkennen sei – das gilt besonders für Emil Ludwig – und weil diese Biographik immer noch vorrangig Individualgeschichtsschreibung darstellte, die dem historischen Kontext zu wenig Raum gewährte. Gradmann verweist auch auf die neuere Biographik und nennt Hans Magnus Enzensberger und Wolfgang Hildesheimer. Er stellt jedoch fest, daß unsere Überlegungen bisher „in der Geschichtswissenschaft praktisch ohne Resonanz geblieben“ seien.³⁹ Das liegt wohl vor allem an der in den letzten Jahrzehnten in Deutschland zu beobachtenden geringen Begeisterung der Historiker für die Biographie als legitime Form der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung. Es scheint, als ob in der letzten Zeit dieses Interesse durch die aus den USA importierte Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft wieder belebt wird.⁴⁰ Karin J. MacHardy, Vladimir Biti und Wolfgang Bialas referieren diese Positionen umfassend in einem Heft der ÖZG, das sich mit *Klios Texten* beschäftigt. (Außerdem werden viele der aktuellen Positionen in dem hier veröffentlichten Interview mit Frank Ankersmit angesprochen.) MacHardy verweist auf gemeinsame Anschauungen vieler Theoretiker in den USA: „Eine Anzahl von Philosoph/inn/en, Literaturwissenschaftler/inne/n und Historiker/inne/n besteht jedoch darauf, daß die Narration selbst ein Erkenntnisinstrument oder eine Erklärungsform sei.“⁴¹

Wenn bei dieser Nachzeichnung der amerikanischen Diskussion – von Hayden White bis zu Stephen Greenblatt – immer wieder auf die Subjektivität des wissenschaftlichen Zugriffs, die Arrangierung der Textzeugnisse einer Epoche als „Collage“, auf die besondere Berücksichtigung der Alltagsgeschichte bzw. der kleinen historischen Einheiten in Anlehnung an Clifford Geertz' *thick description*, auf Carlo Ginzburg und seine „Spurensicherungen“, auf die Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsdimension, auf die Ablehnung einer einzigen historischen Sicht und

39 Gradmann, *Geschichte, Fiktion, Erfahrung*, wie Anm. 28, 4, Anm. 12.

40 Vgl. auch Berlepsch, *Wiederentdeckung*, wie Anm. 32.

41 Karin J. MacHardy, *Geschichtsschreibung im Brennpunkt postmoderner Kritik*, in: ÖZG 4 (1993), 337–370, Zitat: 346; Wolfgang Bialas, *Kritische Theorie der Postmoderne?*, in: ebd., 431–452; Frank Ankersmit, *Wir schauen in einen Spiegel und sehen einen Anderen*, in: ebd., 457–465; Vladimir Biti, *Geschichte als Literatur – Literatur als Geschichte*, in: ebd., 371–396.

auf die damit verbundene Konturierung der Differenzen in Anlehnung an Positionen des Dekonstruktivismus, auf die Möglichkeiten des bewußten Einsatzes von Fiktionen und nicht zuletzt auf die Aufwertung des Lesers bei der Rekonstruktionsleistung, die eine neue dialogische und offene Schreibtechnik erfordert, hingewiesen wird, so sind das alles theoretische Forderungen, die bei einer bestimmten biographischen Literatur in Deutschland bereits in den siebziger Jahren im wesentlichen praktisch umgesetzt worden sind. Ich möchte diese biographischen Arbeiten im folgenden kurz umreißen und die damit verbundene Debatte beschreiben.

Fakten und Fiktionen – Biographische „Simulationsspiele“

Die siebziger Jahre waren ein sehr fruchtbares Jahrzehnt für biographische Werke: Am 26. April 1976 teilte *Der Spiegel* seinen Lesern unter dem Titel „Unersättliche Neugier“ mit: „Wochenlang stehen Biographien auf der ‚Spiegel‘-Bestseller-Liste wie Vincent Cronins ‚Napoleon‘, Golo Manns ‚Wallenstein‘, Peter Bamms ‚Alexander‘ oder Philipp Vandenbergss ‚Nofretete‘.“ „Der Boom beginnt erst“, prophezeite ebenfalls 1976 der *Buchreport* und sprach von einem „Jahr der Biographie“. (Schon am 19. März 1973 hatte *Der Spiegel* eine „Konjunktur des öffentlichen Privaten“ verzeichnet und die vielen autobiographischen Werke – am erfolgreichsten war wohl Hildegard Knep – dabei im Auge gehabt.) Den im *Spiegel* genannten Autoren und Werken müßte noch die so heftig diskutierte Hitler-Biographie von Joachim Fest (1973) hinzugefügt werden. Für unsere Überlegungen sind jedoch eine Reihe von biographischen Werken wichtiger, die von bekannten deutschen Schriftstellern in diesem Jahrzehnt verfaßt worden sind. Zöge man die fremdsprachige Biographik noch hinzu, würde sich das Untersuchungsfeld erheblich erweitern, sind doch im angloamerikanischen und französischen Bereich die Biographien sehr beliebt. Für meine Fragestellung böte sich besonders die voluminöse und ingeniose Flaubert-Biographie *L'Idiot de la famille* (1971/72) von Jean-Paul Sartre an.⁴² Manche der deutschen Autoren – besonders Dieter Kühn – haben mehrere Biographien geschrieben. Ich nenne im folgenden nur die wichtigsten Werke, an denen die auffälligen Veränderungen in der biographischen Schreibweise demonstriert werden sollen: Hans Magnus Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1972); Günter de Bruyn, *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* (1976); Peter Härtling, *Hölderlin* (1976); Wolfgang Hildesheimer, *Mozart* (1977), *Marbot* (1981); Ludwig Harig, *Rousseau* (1978); Elisabeth Plessen, *Kohl-*

42 Vgl. dazu Schulte, Jean-Paul Sartre, wie Anm. 26.

haas (1979) und Dieter Kühn, *N* (1970), *Die Präsidentin* (1973), *Josephine* (1976) und *Ich Wolkenstein* (1977).⁴³

Bevor die neue literarische Technik dieser Schriftsteller beschrieben wird, soll zunächst noch ein Blick auf das idealtypische Modell, auf die ‚Meistererzählung‘ der literarischen Biographie geworfen werden, denn diese beherrscht bis heute den florierenden Biographien-Markt, da sie eben jene eingangs geschilderten Sehnsüchte vieler Leser nach einem verbürgten Leben und einer vorbildlichen Lebensverwirklichung zu befriedigen scheint. Diesen Erfolgstypus repräsentieren die meisten der vom *Spiegel* genannten Biographien. Die ‚klassische‘ Biographie scheint ein wichtiges Darstellungsproblem der Historiker zu lösen, indem sie ästhetisch-literarische Organisationsformen übernimmt und eine ruhig-chronikale Entfaltung eines historischen Prozesses erlaubt. Ein Leben, das von seinem Ende oder seinem Höhepunkt aus betrachtet wird, gewinnt zwangsläufig an ‚Sinn‘, repräsentiert scheinbar eine innere Logik und erreicht eine besondere Ausstrahlungskraft durch die beschriebene Identitätsfindung. Diesem Lebensziel – dem Telos – werden alle vorangehenden biographischen Stationen untergeordnet. So versöhnt die Biographie nicht nur Individuelles mit Allgemeinem, sondern kann auch das disparate historische Material, das jeder Historiker mit Hilfe von Ordnungsmustern verarbeiten muß, an die Entwicklung einer Person binden. Hegels „allgemeine Mächte“ werden im handelnden Individuum zum Vorschein gebracht; dieses wiederum wird – das macht die „List der Vernunft“ aus – mit seinen (subjektiven) „Leidenschaften“ in den (objektiven) Geschichtsprozeß eingespannt. (Unschwer ist hier das oben skizzierte Modell des ‚Bildungsromans‘ wiederzuerkennen.) Das biographische Muster ist also eine vorzügliche Hilfe, dem widersprüchlichen und schwer deutbaren Prozeß der Geschichte (scheinbar) feste Konturen zu verleihen. Darin liegt wohl der Reiz der personenzentrierten Geschichtsschreibung. Der behaupteten inneren Stringenz des Lebensweges korrespondiert die äußere Form der Darstellung. Um Spannung und überzeugende Sinnstrukturen zu erzielen, neigen die ‚klassischen‘ literarischen Biographen zu einer dramatischen Gestaltung ihres Stoffes, die das Individuum im Gegeneinander von Freiheit und Notwendigkeit sich entfalten läßt. Wahrscheinlich sind Stefan Zweigs große Biographien – *Marie Antoinette* (1932)

43 Alle Werke liegen inzwischen auch als Taschenbuchausgaben vor: Günter de Bruyn, Jean Paul, Fischer-Taschenbuch 2130; Hans Magnus Enzensberger, Durruti, suhrkamp taschenbuch 395; Peter Härtling, Hölderlin, Sammlung Luchterhand 260; Wolfgang Hildesheimer, Mozart, suhrkamp taschenbuch 598, Marbot, suhrkamp taschenbuch 1009; Ludwig Harig, Rousseau, dtv 1728; Dieter Kühn, *N*, suhrkamp taschenbuch 93, *Die Präsidentin*, suhrkamp taschenbuch 858, *Josephine*, suhrkamp taschenbuch 587, *Ich Wolkenstein*, insel taschenbuch 497; Elisabeth Plessen, Kohlhaas, dtv 1777.

und *Maria Stuart* (1935) – die besten Muster dieses Gattungstypus, bei dem zudem eine bei Biographen beliebte tragische und nicht zuletzt auch psychologische Sicht ins Spiel kommt. Die chronologisch-konsekutive und dramatisch verkürzte Erzählstruktur, die Konzentration auf einige Handlungsschauplätze, ein überschaubares Figurenensemble und vor allem die finale Struktur machen den Prozeß der „narrativen Harmonisierung“ (Peter Szondi⁴⁴) aus und erzeugen den Eindruck von Geschlossenheit, Klarheit, Notwendigkeit, Sinn und Wahrheit. Solche konsekutive Erzähltechnik ist ohne Zweifel ein starker Leseanreiz, wie das oben angeführte Zitat von Robert Musil bestätigt, weil hier das ‚natürliche‘ Erzählen zu seinem Recht kommt. Aber ästhetisches Vergnügen ist bei der Biographik von der geschichtsphilosophischen Konstruktion zu trennen, denn mit der Übernahme dieses besonderen ästhetischen Handlungsmodelles wird eben die prinzipielle Offenheit des historischen Prozesses geleugnet. Mehr noch, durch die Konzentration auf das Individuelle und das Menschliche, oft auch das Allzumenschliche, gerät die allgemeine Geschichte aus den Augen oder erscheint sogar als ‚Schicksal‘.

Gegen dieses einlinige personale Geschichtsmodell wenden sich die oben genannten deutschen Autoren mit ihrer neuen literarischen Technik. Abschätzig äußert sich Wolfgang Hildesheimer im theoretischen Vorspann zu seinem *Mozart*: „Das eben ist das Elend der Trivialbiographie: Sie findet für alles jene eingängigen Erklärungen innerhalb der uns zugänglichen und dem Radius unseres Erlebens entsprechenden Wahrscheinlichkeit.“⁴⁵ An solche Sicherheit in der Erkenntnis und der Darstellung glauben die modernen Biographen nicht mehr. Sie haben das Vertrauen in die Macht der ästhetischen Entwürfe verloren, bekennen sich lieber zum Fragwürdigen und Vorläufigen des Schreibens. Deswegen meiden sie meist die traditionelle Gattungsbezeichnung „Biographie“, wählen – trotz intensiver wissenschaftlicher Studien – lieber die Typusbezeichnung „Roman“. Daß sie sich dennoch als Biographen verstehen, wird nicht nur deutlich, wenn Dieter Kühn einzelne seiner Arbeiten wie *Ich Wolkenstein* ausdrücklich als Biographie publiziert, sondern auch daran, daß Günter de Bruyns *Jean Paul* in der Taschenbuchausgabe plötzlich als „Biographie“ erscheint. Einen literarischen Spaß erlaubt sich Hildesheimer mit seinem *Marbot*. In einem höchst artifiziellen Spiel hat er eine fiktive Biographie erstellt, was viele der Rezensenten zunächst nicht merkten. Der fiktive Lebenslauf wird in die realhistorische Situation der Goethe-Zeit eingebettet, und bei dieser literarischen Gattungstravestie kann Hildesheimer dann auch wieder mit gängi-

44 Peter Szondi, Für eine nicht mehr narrative Historie, in: Koselleck u. Stempel, Hg., Geschichte – Ereignis und Erzählung, wie Anm. 24, 542.

45 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main 1977, 11.

gen Mustern der alten Biographik spielen. Wie sieht nun das neue biographische Muster dieser Autoren aus?

Für jede Gattungsform der Biographie gibt es eine Reihe von Merkmalen, die sich auch als Polaritätsmuster darstellen lassen: Da ist einmal die Spannung von Subjektivität und Objektivität und damit verbunden die Frage, ob die Biographie Kunst oder Wissenschaft sei; daneben ist das Verhältnis von Individuum und Welt, von Vergangenheit und Gegenwart, von Singularität und Typik aufschlußreich für das Geschichtsverständnis des Biographen. In jede Biographie schreibt sich zudem viel von der eigenen Lebensgeschichte des Verfassers ein, Biographie und Autobiographie geraten in Spannung. Außerdem kann sich die Biographie auch für den Leser als Identifikationsmodell anbieten. Dabei kann es sich um eine totale oder partielle, aber auch um eine ‚negative‘ Identifikation handeln.

Die oben genannten Autoren eint das Bekenntnis zur Subjektivität. In Härtlings *Hölderlin* heißt es gleich auf der ersten Seite: „Ich bemühe mich, auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde. Ich übertrage vielfach Mitgeteiltes in einen Zusammenhang, den allein ich schaffe.“ Damit ist der Leser über den Rekonstruktionsversuch aufgeklärt und zum Dialogpartner der Recherche erklärt: „Im bisherigen Buchentwurf herrscht die Ich-Perspektive eines Autors vor, der den Leser am Auswählen und Auswerten des Materials teilnehmen läßt; auch kann der Leser beim Schreiben zuschauen, sozusagen über die Schulter.“⁴⁶ So Dieter Kühn in *Die Präsidentin*. Den Objektivitätsanspruch der (traditionellen) Geschichtsschreibung lehnen die Autoren ab. In ihrem Bericht *Über Schwierigkeiten, einen historischen Roman zu schreiben* (1980) bekennt Elisabeth Plessen:

„So steht jeder Autor, der sich mit Geschichte einläßt, in seiner eigenen Küche und stellt aus seinen eigenen Erfahrungen, Kenntnissen, Absichten, Projektionen, Interessen, Versponnenheiten, Verliebtheiten in Details und Träumen, aus seinem Verhältnis zur Sprache und dem Umgang mit dem Tradierten und Dokumentierten seine Version oder seinen Entwurf her, Objektivität, die von den Historikern viel gerühmte, auch viel beschworene, apologetisch beschworene Objektivität entpuppt sich als das, was sie auch ist: Täuschung, auch Trick oder Götterglaube.“

Was die Autoren historiographischer Literatur an der Vergangenheit reizt, hat Elisabeth Plessen ebenfalls benannt:

46 Dieter Kühn, *Die Präsidentin*, Frankfurt am Main 1973, 49.

„Ich wollte einen aktuellen historischen Roman schreiben, und ich wollte ihn mit den Mitteln des modernen Romans schreiben. Ich wollte zwischen Mutmaßung und Vorstellung (auch offen deklariert Mutmaßung und Vorstellung) und meinen Erfahrungen aus den letzten zehn bis fünfzehn Jahren, die mich Ähnlichkeiten – nicht Parallelen – zwischen dem Gestern und Heute entdecken ließen und mir so überhaupt erst den Anstoß zu einer Auseinandersetzung mit zurückliegender Geschichte gaben, und den Dokumenten, die ich benutzte, hin und her pendeln, zwischen Erfindungen also und Fakten. Und ich wollte ich sagen in meinem Buch, d. h. eingreifen, mich einschalten. Ich wollte meine Schwierigkeiten mit dem historischen Stoff nicht verschweigen; ich, die ja eine Leserin in alten Dokumenten war, wollte den Leser meines Buches mithineinziehen, indem ich erklärte: So sehe ich es, das habe ich herausgefunden; dies ist meine Version, wer es anders sehen will, bitte, es ist ihm freigestellt. Ich konnte die Position der allwissenden Erzählerin nicht behaupten. Und ich benutze die Zeit wie ein Jo-Jo. Ich bewege mich zwischen dem 16. Jahrhundert und heute auf und ab.“⁴⁷

Im Verzicht auf den absoluten Wahrheitsanspruch wird die Rekonstruktion der Vergangenheit und des historischen Lebenslaufes auch als Addition je subjektiver Zugriffe möglich, wobei sich solche individuellen Ansichten allerdings der Überprüfung und dem kritischen Diskurs stellen wollen. Der Leser ist als Urteilsinstanz aufgerufen: „Wir sollten daher Autorität der Überzeugung als Qualität und als Disziplin anerkennen,“ heißt es in Hildesheimers *Mozart*. „Es gilt demnach für die Leser nicht nur die Wahrhaftigkeit dieses Versuches zu prüfen, sondern auch seinen eigenen Willen, ein vorgefaßtes Bild abzustreifen.“⁴⁸ Diese Biographen nehmen also bewußt ihren Standort zwischen Kunst und Wissenschaft ein und stellen sich wahrscheinlich die gleiche Frage, die sich schon Musils Held Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* stellt: „Ein Mann, der die Wahrheit will, wird vielleicht Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht Schriftsteller; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?“⁴⁹

Ein solcher Autor muß Mut zu literarischen Experimenten fassen, muß die ausgetretenen Pfade sowohl der wissenschaftlichen als auch der literarischen Darstellungen verlassen: Vor allem gilt es, jene chronologische, auf ein Ziel hin gespannte Erzähltechnik aufzugeben, die die traditionelle Historiographie ebenso bestimmte wie den traditionellen Roman. Die Chronologie eines Lebens, wohl dokumentiert, verführt geradezu zu einem planvollen, sich als ‚sinnvoll‘ darstellenden Lebensentwurf. Solche Erzähltechnik verhindert aber, wie schon oben erwähnt, die wich-

47 Elisabeth Plessen, Über Schwierigkeiten, einen historischen Roman zu schreiben, in: Paul Michael Lützeler, Hg., *Deutsche Literatur in der BRD seit 1965*, Königstein 1980, 196, 198.

48 Hildesheimer, *Mozart*, wie Anm. 45, 10.

49 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, wie Anm. 8, 254.

tige geschichtsphilosophische Erkenntnis, daß historische Situationen offen sind für mehrere Möglichkeiten. Die ‚modernen‘ Schriftsteller können nicht mehr Leibniz‘ Annahme teilen, daß sich von vielen Möglichkeiten schließlich nur die eine, die richtige durchzusetzen vermag, und teilen auch nicht Rankes Vorstellung von einer geschichtsimmanenten Sinnstruktur. Sie wollen das Offene, Unabgeschlossene, Vorläufige und nicht zuletzt das Zufällige ins Auge fassen. Enzensberger geht in seinem *Durruti* soweit, daß er seinen „Roman“ als pure Quellensammlung anbietet, unterbrochen nur durch „Glossen“, die den Stellenwert der Dokumente thematisieren. Und gerade hier zeigt er sich als kritischer Wissenschaftler, wenn er in der ersten Glosse „Über die Geschichte als kollektive Fiktion“ feststellt:

„Das einfachste wäre es, sich dumm zu stellen und zu behaupten, jede Zeile dieses Buches sei Dokument. Aber das ist ein leeres Wort. Kaum sehen wir genauer hin, so zerrinnt uns die Autorität unter den Fingern, die das ‚Dokument‘ zu leihen scheint. Wer spricht? Zu welchem Zweck? In wessen Interesse? Was will er verbergen? Wovon will er uns überzeugen? Und wieviel weiß er überhaupt? Wieviel Jahre sind vergangen zwischen dem erzählten Augenblick und dem des Erzählens? Was hat der Erzähler vergessen? Und woher weiß er, was er sagt? Erzählt er, was er gesehen hat oder was er glaubt gesehen zu haben? Das sind Fragen, die weit führen, zu weit (...).“

Und im Sinne der modernen Rezeptionsästhetik, die die Rolle des Lesers so entscheidend aufgewertet hat, heißt es zum Abschluß dieser ersten Glosse:

„Alles, was hier steht, ist durch viele Hände gegangen, zeigt Spuren des Gebrauchs. Dieser Roman ist öfter als einmal geschrieben worden, von vielen, nicht nur von denen, die am Schluß des Buches verzeichnet sind. Der Leser ist einer von ihnen, der letzte, der diese Geschichte erzählt. ‚Kein Schriftsteller hätte sich entschlossen, sie zu schreiben.‘“⁵⁰

Beharrt Enzensberger also demonstrativ auf dem Vorläufigen und Fragmentarischen seines Porträts des spanischen Anarchisten Durruti, das übrigens zunächst als Fernsehfilm ausgestrahlt wurde, so probiert Dieter Kühn, der seine germanistische Dissertation bezeichnenderweise über Musil geschrieben hat,⁵¹ in *N* verschiedene Lebenslaufvarianten für seinen ‚Helden‘ aus. Er erzählt die Geschichte Napoleons von dessen Geburt bis zum 18. Brumaire, dem Tag des Staatsstreiches. Nachgezeichnet wird allerdings nicht nur die ‚reale‘ Lebensgeschichte Napoleons,

50 Hans Magnus Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Sterben*, Frankfurt am Main 1972, 14 f., 16.

51 Dieter Kühn, *Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Bonn 1965.

wie sie uns aus den so zahlreichen Biographien bekannt ist, sondern Kühn spielt phantasievoll andere mögliche biographische Entwicklungen durch, die zum Beispiel ausmalen, was geschehen hätte können, wenn Napoleon nicht Artillerieoffizier, sondern Landwirt oder Schriftsteller geworden wäre. Das sind keine willkürlichen biographischen Setzungen, ist keine pure Spielerei, wie die Kritik gelegentlich anmerkte, sondern es sind immer biographisch ‚nahe‘ Alternativen, weil sie bestimmte Anlagen in Napoleon zum Zuge kommen lassen und individuelles Leben und Zeitumstände korrelieren und so andere, nicht verwirklichte Möglichkeiten aufscheinen lassen. Kühn ist auf der Suche nach den Gründen für den Erfolg und die damit verbundene Karriere Napoleons und verschränkt auf eigenwillige und ästhetisch reizvolle Weise Zufälle und Glücksumstände mit Willensstärke und Entscheidungsfreude bei einem „Mann mit derart reichem Spektrum“ wie Napoleon.⁵² Was in jeder individuellen Lebensentfaltung geschieht, zeigt Dieter Kühn auch am Beispiel Napoleons auf: Die in der Kindheit und Jugend vielfältigen Möglichkeiten reduzieren sich im Laufe der Entwicklung, weil – als notwendiger Akt der Selbstfindung und Selbstbestimmung – eine Rollenfestlegung erfolgen muß, die den individuellen Spielraum einengt. „N erkennt, daß in dieser Situation ein Soldat die besten Chancen hat.“⁵³

Auch die anderen Biographen versuchen dem narrativ-teleologischen Sog zu entkommen. Das gelingt ihnen vor allem durch den Verzicht auf die epische Zielspannung. Sie schreiben nicht auf ein Resultat, auf den ‚Höhepunkt‘ eines Lebens hin, sondern sind eher auf die Entfaltung der Recherche konzentriert und lassen den Leser ihren Denk- und Schreibprozeß miterleben. De Bruyn, Harig und Härtling bekennen sich zwar zu einem gewissen chronologischen Ablauf – der bei einer Biographie auch nur schwer zu vermeiden ist –, zerstören aber die Chronologie gern durch jene „überraschende(n), querlaufende(n) Details“, von denen Hans Robert Jauf spricht. Eingestreute Reflexionen, Leseransprachen, Vermutungen, Fragen und – in Ludwig Harigs *Rousseau* – absichtsvolle sprachspielerische Unterbrechungen sorgen dafür, daß sich die Lebenstotalität allenfalls aus biographischen Partia- litäten zusammensetzen läßt. Wenn wir in den Biographien häufiger formelhafte Wendungen wie die folgenden finden: „Ich fingiere dazu ein Gespräch“, „Wäre da nicht beispielsweise ein Vorgang folgender Art denkbar?“, „So kann es angefangen haben“, „Ich stelle mir vor“, so entspricht das jener Möglichkeitsdimension, die im modernen Roman generell erprobt wird. Hier darf sich die alte ‚Fabulierlust‘

52 Dieter Kühn, N, Frankfurt am Main 1973, 47.

53 Ebd., 103.; vgl. meinen Aufsatz: N – Dieter Kühn und die Geschichte, in: Werner Klüppelholz u. Helmut Scheuer, Hg., Dieter Kühn, Frankfurt am Main 1992, 21–38.

nochmals entfalten – allerdings stehen auch diese biographischen Fiktionsentwürfe im Dienste einer besseren und überzeugungsstärkeren Rekonstruktion des Lebenslaufes.

Wenn ich es richtig sehe, ist für fast alle deutschen Historiker der Einsatz von fiktionalen Passagen in der Geschichtsschreibung noch ein Tabuthema. Ernst Engelberg und Hans Schleier setzen sich 1990 in ihrem Forschungsbericht energisch von den „historischen Belletristen“ der zwanziger Jahre ab und halten fest, „daß der Historiker, wenn er die Grenze zur Belletristik nicht überschreiten will, keiner fiktionalen Mittel in seiner Biographie bedarf.“⁵⁴ Christoph Gradmann tritt einer solchen apodiktischen Festlegung mit dem Hinweis entgegen, daß die Fiktion doch die Chance eröffne, „Geschichte auch in der Perspektive ihrer verdrängten Möglichkeiten zu erfassen und darzustellen.“⁵⁵ Dies genau ist das Anliegen der zeitgenössischen Biographen; sie wollen die Aufmerksamkeit auf bisher vernachlässigte Aspekte der Geschichte richten. Da sie die Einstellung der historischen Fachwissenschaftler kennen, haben sie sich – anders als die „historischen Belletristen“ der zwanziger Jahre – keineswegs auf ihre ‚Wissenschaftlichkeit‘, sondern auf den Experimentierraum der Kunst berufen. Trotz dieses herausgestellten künstlerischen Selbstbewußtseins muß betont werden, daß diese neue literarische Biographik durchaus auch einen wichtigen Beitrag für eine mögliche neue wissenschaftliche Biographik geleistet hat, denn die Schriftsteller setzen sich ja gerade mit der alten biographischen Geschichtsschreibung – der literarischen und wissenschaftlichen – auseinander und suchen nach neuen Darstellungsmustern.

Dabei geht es den Autoren immer wieder darum, die traditionelle biographische Darstellungstechnik zu vermeiden beziehungsweise sie kritisch – im ‚Gespräch‘ mit dem Leser – zu analysieren. Zerstört wird damit jene Mythen- und Legendenbildung, die etwa die Biographik des George-Kreises im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auszeichnete. Die Biographen der siebziger Jahre versuchen, die Klippe der Heroisierung und Mythisierung zu umschiffen, mit der Gefahr al-

54 Ernst Engelberg u. Hans Schleier, Zu Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungstypen und -formen, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 38 (1990), 212.

55 Gradmann, Geschichte, Fiktion und Erfahrung, wie Anm. 28, 5. Diese Absicht ist bei den Vertretern einer modernen literarischen Historiographie sehr verbreitet. Erich Kleinschmidt, Der ästhetische Gewinn der Geschichte. Zur Poetik historischen Erzählens in der Moderne, in: Zeitschrift für Germanistik 1 (1993), 128, verweist auf Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“: „Das Wahrheitsverhältnis des Autors Weiss zu seinem Text beruht auf dem Prinzip subjektiver, aber doch stellvertretender Aneignung von ‚Wirklichkeiten‘, die im Wahrnehmungshorizont gängiger, kausalisierter Faktengeschichte gar keine Aufnahme finden und insofern für das Bewußtsein verloren sind.“

lerdings, daß – wie ein kritischer Rezensent von Härtlings *Hölderlin* meint – wir eventuell mehr den „Fritz“ als den „Friedrich“ Hölderlin kennenlernen. Härtling will den Menschen Hölderlin in einzelnen, ausdrücklich als „Geschichten“ deklarierten fiktionalen Entwürfen für seine und unsere Vorstellung erobern; Hildesheimer will gegen die „vertrauten Normen mythenbildender Lebensbeschreibung“⁵⁶ eine neue Sicht auf Mozart ermöglichen; Elisabeth Plessen probiert – ähnlich wie Dieter Kühn – auch biographische „Gegenentwürfe“ aus; de Bruyn und Harig bekennen sich demonstrativ zu ihrer sehr subjektiven Beschäftigung mit ihren ‚Helden‘, und Harig, als Vertreter einer experimentellen Poesie, umschreibt seine Nähe sprachspielerisch: „Der vom Schreibenden Beschriebene erscheint im Geschriebenen, wie der Schreibende selbst im geschriebenen Beschriebenen erscheint, das Porträt wird so zum Doppelporträt.“ Ja, Harig bekennt sich sogar zu einem „Liebesverhältnis“, weil er sich seinem ‚Helden‘ so verwandt fühle.⁵⁷ Daß so etwas ausgesprochen wird, ist ungewöhnlich, aber als Anreiz zur Abfassung einer Biographie hat es schon immer eine Rolle gespielt.

Es geht den modernen Biographen nicht um die „Legende“, die im George-Kreis erwünscht war,⁵⁸ sondern um den Menschen, um seine Lebensumwelt, die deshalb durchaus im Sinne einer „dichten Beschreibung“ (Clifford Geertz) erschlossen wird. Weit entfernt sind die Autoren auch von der Goetheschen Entelechie-Idee, bei der die Entfaltung der persönlichen Anlagen als eine Art naturhafter Prozeß abläuft. Die ‚modernen‘ Biographen – und da sind sie nicht nur durch die Tradition des ‚Bildungsromans‘, sondern durchaus auch von modernen geschichtswissenschaftlichen Positionen geprägt – wollen das Individuum mit der Welt, der Gesellschaft in Beziehung setzen. Wie Siegfried Kracauer, der seinen *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937) ausdrücklich als „Gesellschaftsbiographie“ bezeichnet, weil er zugleich auch eine Pariser „Stadtgeschichte“ schreiben wollte, bemühen sich auch die Autoren der siebziger Jahre um eine Sozialbiographie. Deshalb wird in ihren Werken den sozialen und ökonomischen Bedingungen, dem kulturellen und geistigen Spektrum der Epoche jeweils viel Aufmerksamkeit gewidmet. Die Biographen verweigern sich einer personalistischen Geschichtsschreibung und entscheiden sich im Sinn der modernen Sozial- und Strukturgeschichte

56 Hildesheimer, Mozart, wie Anm. 45, 9.

57 Ludwig Harig, Rousseau. Der Roman vom Ursprung der Natur im Gehirn, München 1978, 18. Zu diesem „Liebesverhältnis“ hat sich Harig 1981 im Interview mit mir bekannt, wie Anm. 29.

58 „Mythologie“ und „Legende“ waren für die Georgeaner wichtige Begriffe. Im Zusammenhang der Kunst-Wissenschaft-Debatte sind dieser Kreis und seine historiographischen Werke, besonders Ernst Kantorowicz' *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927), überaus wichtig. Vgl. dazu meine ausführlichen Darlegungen in: *Biographie. Zur Funktion und zum Wandel*, wie Anm. 1, 112–151.

für die Einlagerung des Personalen in überpersonale Prozesse. Damit wird bei ihnen keineswegs die Möglichkeit eigenständigen Handelns geleugnet, sondern eher das alte literarische Spiel von der Freiheit und Notwendigkeit ein wenig ernsthafter gespielt. Die individuelle Biographie erweist sich fast immer auch als soziale Biographie.

Bei dieser Mischung von Individual- und Sozial- beziehungsweise Strukturgeschichte wird allerdings gelegentlich der Akzent fast nur noch auf das Typische gelegt und die Singularität vernachlässigt. Verbunden ist mit solcher Biographik eine starke didaktische Absicht, die natürlich schon immer zur Biographie gehörte, will sie doch vorbildliche und auch abschreckende Lebensläufe dem Leser anbieten. Für Dieter Kühn sind historische Figuren gern „Modelle“, mit denen er biographische „Planspiele“ wagt: „Ausprobieren konkreter Situationen; Alternativbeschreibung; Entscheidungsüberlegungen; Zielvorstellungen; Probiervverfahren“.⁵⁹ So geht es ihm in *Die Präsidentin* um ein „Simulationsspiel“: „Die Hanau soll in diesem Buch Modellfigur sein für Verhaltensweisen, die mehr vom Wirtschafts- und damit Gesellschaftssystem motiviert werden als von ‚persönlichen Anlagen‘.“⁶⁰ Unschwer ist hier eine Technik erkennbar, die in den Geschichts- und Sozialwissenschaften auch praktiziert wird, wenn es um bestimmte „typische“ Lebensmuster geht, die Aufschluß über soziale Gruppen oder historische Situationen geben sollen.⁶¹ Bei Kühn soll aus der Vergangenheit vorrangig das Aufklärungspotential für die Gegenwart gewonnen werden. Da stimmt er sicherlich mit de Bruyn überein, der in seinem *Jean Paul* schreibt: „Für die Erinnerung ist Vergangenheit nichts Unabänderliches. Nie hat sie ihren Zweck in sich selbst, immer dient sie gegenwärtigen Zwecken. Durch Vergessen, Verfälschen, Korrigieren, Deuten, Idealisieren paßt die Erinnerung vergangene Tatsachen der Gegenwart an.“⁶² Was de Bruyn für die Erinnerungsarbeit seines Jean Paul beschreibt, gilt auch für den Biographen selbst. Härtling: „Erlebt man Daten durch Imagination, kann Wahrheit zur Wirklichkeit werden, doch wiederum eine Wirklichkeit, die zwei Wirklichkeiten umschließt: die des Beschriebenen und die des Schreibenden. Die zweite Wirklichkeit wird immer überwiegen.“⁶³

Jeder Biograph, das ist schon im Zusammenhang mit Harigs „Liebe“ zu Rousseau angesprochen worden, gerät in die Gefahr, sich zu sehr in die Aura seines ‚Hel-

59 Dieter Kühn, Unternehmen Rammbock. Planspielstudie zur Wirkung gesellschaftskritischer Literatur, Frankfurt am Main 1974, 32.

60 Dieter Kühn, *Die Präsidentin*, wie Anm. 46, 131, 334.

61 Vgl. Gestrich, Sozialhistorische Biographieforschung, wie Anm. 32.

62 Günter de Bruyn, *Jean Paul Friedrich Richter*, Frankfurt am Main 1976, 16.

63 Peter Härtling, *Hölderlin. Ein Roman*, Darmstadt, Neuwied 1976, 41.

den⁴ zu stellen, ja sich mit ihm zu identifizieren. Das ist den kritischen Autoren der siebziger Jahre natürlich bewußt und sie verdrängen und vor allem verheimlichen dieses Problem nicht. Entweder umspielen sie es ironisch und ein wenig kokett wie Harig oder bekennen sich wie Dieter Kühn in seinem *Ich Wolkenstein* in einer ausführlichen kritischen Reflexionen zur Identifikation (und stellen sich mit dieser Mischung von Narration und Reflexion in die durch Hermann Broch und Robert Musil vertretene essayistische Romanpraxis). Kühn betont, daß wir uns Vergangenes, gerade uns sehr Fremdes – in *Ich Wolkenstein* geht es um das Spätmittelalter – nur über Analogiebildung in unsere Vorstellung holen können:

„Diese Identifikationsversuche setzen voraus, daß es Gemeinsames gibt, zumindest einige Berührungspunkte, und an diesen Stellen setzt so etwas wie Osmose ein bei fortgesetzter Beschäftigung, schreibend oder lesend: ein wiederholtes Hineindenken in die andere Person, ein wiederholtes Sichhineinversetzen. Das ist natürlich kein gradlinig fortschreitender Prozeß, hier ist ein Wechselspiel zwischen Abrücken und Annähern: kein Verständnis für manche Verhaltensweisen, Aktionen und wiederum Gemeinsames, das verbindet, sonst gäbe es keinen Anlaß, sich mit einer anderen Person, noch dazu mit einer längst verstorbenen zu beschäftigen, ausführlich und eindringlich. Schreibend und lesend erfahren, mitvollziehen, was ein anderer in einer anderen Situation, in einer anderen Zeit gedacht, erlebt, getan hat, und dabei die Möglichkeiten kennenlernen, die man selbst nicht verwirklicht und zugleich Wirklichkeiten erkennen, wiedererkennen, wie man sie selbst erfahren hat, und wiederum das Andere, Fremde, das sich nicht aneignen, nicht einverleiben läßt: Herausforderungen, Konfrontationen. Ich in deiner Lage, an deiner Stelle, ich in deiner Haut und insgesamt: wenn ich du wäre, wie wären dann meine Lebensformen, Bewußtseinsformen?“⁶⁴

Diese neue literarische Biographik der siebziger Jahre zeichnet sich durch ein Zusammenspiel von herausgestellter Subjektivität und Bemühung um eine ernsthafte Rekonstruktion vergangener Lebenswelten aus. Der Leser ist an diesem biographischen Suchspiel beteiligt. Diese Offenheit gegenüber dem Leser, diese neue Art des dialogischen Schreibens gehört zum modernen epischen Erzählen, das den Leser – wie Christa Wolf gemeint hat – „nicht die Fiktion als zweite Wirklichkeit vor die Wirklichkeit“ stellen will.⁶⁵ Die Mischung von historischer Vergewisserung und gewünschter Vergegenwärtigung, von subjektiver Aneignung und Verallgemeinerung schafft eine besondere literarische Struktur, die nur aus der Geschichte des modernen Romans verständlich wird. In den Biographien der sieb-

64 Dieter Kühn, *Ich Wolkenstein*. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1977, 105 f.

65 Wolf, zitiert in: Joachim Walter, *Meinetwegen Schmetterlinge*. Gespräche mit Schriftstellern, Berlin/DDR 1973, 131.

ziger Jahre sehen wir häufig eine assoziative Verknüpfungstechnik, in der jeweils ein reiches Beziehungsgeflecht aufscheint; bewußte Variationsversuche, die sich um Präzisierung und unterschiedliche Annäherungen bemühen (bei Harig geht das bis in die sprachliche Variation einzelner Begriffe); eine Art literarisches Einkreisen des Gegenstandes, verbunden mit Analyse und Ansätzen zur Synthese, wobei eine Vielfalt von Aspekten – vom Individuell-Psychologischen über Sozialhistorisches bis zum Philosophischen – angesprochen werden kann. Wechselnde Perspektiven, veränderte Distanzen und eingeschaltete Reflexionen sorgen für die gewünschte Diskontinuität und ‚Entfabelung‘, um die es auch im modernen Roman des 20. Jahrhunderts geht. Für den Leser wird ein Spiel von Nähe und Distanz inszeniert, das bei ihm Anteilnahme oder Verweigerung erzeugen mag – in jedem Fall wird ihm das Bewußtsein vermittelt, daß hier spielerische Annäherungen erfolgen, die jedoch auch ihren tieferen Sinn haben. Es geht um neue Realitätszusammenhänge und vor allem um neue Wahrnehmungsweisen.

Die „Vermittlung und Veränderung von Wahrnehmung“ hat Dieter Kühn zur Hauptaufgabe des Schriftstellers erklärt. Literatur ist für ihn kein „Medium zur Übermittlung allgemeiner Einsichten“, kein „Vademecum der Weltinterpretation“, sondern Hilfe, sich in einer schwer zu deutenden Welt zu orientieren.⁶⁶ Diese Biographien sollen uns offensichtlich Modelle individueller Selbstverwirklichungen vorführen, die zum Vergleich mit unserer Lebenswelt anregen könnten. Das muß keineswegs in einer Art kurzschlüssiger Aktualisierung geschehen, sondern kann als ein Vorgang der Identitätsbildung aufgefaßt werden, den auch Jörn Rüsen für den Historiker im Auge hat:

„Das historische Erzählen beteiligt sich also aktiv an den aktuellen Prozessen der Identitätsbildung. Indem es Erinnerungen zur Stabilisierung der Identität angesichts irritierenden Kontingenzerfahrens der Gegenwart mobilisiert, arbeitet es die Gegenwartserfahrung (indirekt) in die Deutungsmuster zeitlicher Veränderungen ein, mit denen sich Handlungssubjekte im Umgang mit sich selbst und anderen darüber verständigen, wer sie selber und wer die anderen sind.“

Auch der Historiker will, wie Rüsen betont, „Gegenwartserfahrungen gleichsam nach ‚hinten‘ in die Vergangenheit hinein verlängern“.⁶⁷ Auf verblüffende Weise

66 Dieter Kühn, „Der Mann ohne Eigenschaften“ – Figur und Konstruktion, in: Neue Rundschau 91 (1980), H. 4, 117.

67 Jörn Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens, in: Reinhart Koselleck u. a., Hg., Formen der Geschichtsschreibung, München 1982, 535, 528; vgl. auch Rüsen, Zeit und Sinn, wie Anm. 30.

ähneln sich also die heuristischen Ausgangspositionen von Schriftstellern und Historikern. In der Praxis der Darstellung gibt es allerdings große Unterschiede. Aber mit dem Hinweis auf die Wissenschaft und die dort herrschenden methodischen Regeln, die eine Überprüfbarkeit der jeweiligen Aussagen ermöglichen müßten, lassen sich diese nicht trennscharf bestimmen. Denn mit dem ‚offenen‘ Schreiben wird der Leser als kritische und kompetente Urteilsinstanz akzeptiert. Auch die modernen Biographen bieten Argumente an, wollen überzeugen, laden den Leser zur Überprüfung ein. Zudem haben sie alle intensive Quellenstudien betrieben. Diese Begeisterung für die ‚Fakten‘ gehört auch zu einem Grundzug einer bestimmten modernen Dichtung. Literatur, gerade die historische Dichtung, hat immer großen Wert darauf gelegt, den historisch-politischen Diskurs mitzugestalten. Die Autoren haben deshalb immer auch die wissenschaftliche Forschung zur Kenntnis genommen. Gegenüber der Wissenschaft bringen die Dichter natürlich gern ihre künstlerisch-kreative Kraft ins Spiel. Alfred Döblin spricht von der notwendigen „Tatsachenphantasie“ und verweist darauf, daß seine Werke „meist gebunden (seien) an tausend Fakten und Gegebenheiten“. ⁶⁸ Für die Schriftsteller, das stellt Helmut Heißenbüttel 1965 fest, strahlen Dokumente eine große Faszination aus. Er sieht die „Materialien der Imagination“ nicht mehr „durch den Zauberschleier der Vorstellungskraft“ verändert, sondern spricht ihnen Eigenwert zu, sieht sie als wichtigen Bestandteil einer modernen Literatur:

„Literatur stößt auf die Sachen selbst. Ihre Tätigkeit besteht im Sammeln, Summieren und Ordnen ihrer Materialien ebenso sehr wie in der Suche nach dem übergeordneten Gesichtspunkt. Die Methode wird Objekt der Erfindung (...). Methodische Erfindungen bestimmen die Erkenntnismöglichkeit der literarischen Werke, nicht mehr (oder doch in immer geringerem Maße) die imaginativen Stellvertreterschaften.“ ⁶⁹

Wie die dokumentarische Literatur der sechziger Jahre – von Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Peter Weiss –, die eine sehr wichtige Funktion bei der wissenschaftlichen Debatte über den Nationalsozialismus gehabt hat, setzt auch der biographische Roman der siebziger Jahre viele „Materialien“ ein und erscheint gelegentlich als eine Art Collageroman, den Hans Magnus Enzensberger in der „Ersten Glosse“ seines *Durruti* charakterisiert:

„Der Roman als Collage nimmt in sich Reportagen und Reden, Interviews und Prokla-

68 Döblin, Der historische Roman, wie Anm. 22, hier zitiert nach: Kleinschmidt, Der ästhetische Gewinn, wie Anm. 55, 128.

69 Helmut Heißenbüttel, Literatur und Wissenschaft, in: Akzente (1965), 184.

mationen auf; er speist sich aus Briefen, Reisebeschreibungen, Anekdoten, Flugblättern, Polemiken, Zeitungsnotizen, Autobiographien, Plakaten und Propagandabroschüren. Die Widersprüchlichkeit der Formen kündigt aber nur die Risse an, die sich durch das Material selber ziehen. Die Rekonstruktion gleicht einem Puzzle, dessen Stücke nicht nahtlos ineinander sich fügen lassen. Gerade auf den Fugen des Bildes ist zu beharren. Vielleicht steckt in ihnen die Wahrheit, um derentwillen, ohne daß die Erzähler es wüßten, erzählt wird.“⁷⁰

Nicht nur, weil hier auf die Anekdote als Quelle verwiesen wird, ist die Nähe zu Stephen Greenblatts *cultural poetics* evident, denn auch er will, wie Karin J. MacHardy referiert, „aus einer Collage von verschiedenen kulturellen Darstellungen wie z. B. Briefen, Tagebüchern, Gemälden, Ritualen und Denkmälern“ seinen Epochenaufriß gestalten und auch er ist neugierig auf die Textränder (*margins of text*).⁷¹ Darüber hinaus ist hier ein Hinweis auf jene „Faktographie“ der zwanziger Jahre angebracht, die mit dem Namen Sergej Tretjakov verbunden ist, und die etwa bei Walter Benjamin offensichtlich einen starken Eindruck hinterließ, wollte er doch sein Fragment geliebtenes biographisches Werk *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1937–39) „als Krönung seines Antisubjektivismus“, wie Adorno berichtet, „nur aus Zitaten bestehen“ lassen.⁷² Auch wenn sich dieser ‚Antisubjektivismus‘, der noch ein starkes traditionelles Wissenschaftsverständnis verrät, in der Biographik nicht als wirksam erwiesen hat, die intensive Faktenerarbeitung gehört weiterhin zur selbstverständlichen Arbeit der literarischen Biographen. Aber sie haben eben keine Skrupel mehr, Fakten und Fiktionen zu mischen, denn längst ist mit der Kontamination der Begriffe *facts* und *fiction* zu *faction* eine besondere Form der Literatur gekennzeichnet, die auf dem europäischen und amerikanischen Literaturmarkt sehr viel Erfolg hat. Daß die modernen Autoren diese Debatte auch theoretisch begleiten, beweist zum Beispiel Elisabeth Plessens germanistische Dissertation *Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von fiction‘ und ‚nonfiction‘* (1971).

Das Spiel mit literarischen Formen, die Mischung von Erzählung und Beschreibung und die intensive Beschreibung alltäglicher und menschlicher Vorgänge lassen sich also in den Biographien nicht nur als Kunstabsicht verstehen, von der sich jeder Schriftsteller leiten läßt, sondern es steckt dahinter auch die Absicht, bessere Wahrnehmungs- und Beschreibungstechniken zu erproben. Es geht um das Erkennen des Fremden und Anderen, wobei die Schriftsteller sicher sind, daß

70 Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie*, wie Anm. 50, 14.

71 Karin J. MacHardy, *Geschichtsschreibung im Brennpunkt*, wie Anm. 41, 364 f.

72 Vgl. dazu Helmut Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion*, wie Anm. 1, 228 f.

sie nur Annäherungen erreichen. Aber sie lassen sich bewußt auf das Ungewisse und Vorläufige ein. Dabei wird eine subjektive Sicht betont, da diese als wichtige Voraussetzung für erfolgreiches individuelles Handeln erachtet wird. Der Autor will in eigenwillige Wahrnehmungstechniken und Urteilsbildungen einüben. Subjektivität ist also nicht Flucht ins Refugium der Innenwelt, ist nicht Schwäche, sondern meint das Wagnis des Alleinseins, um dem Blick neue Perspektiven zu erschließen. Diese Biographien sollen dem Leser in einer immer komplexer und differenzierter werdenden Welt mögliche Lebensmuster vorführen, die nicht als Vorbild hingestellt werden, sondern als Angebot gemeint sind: Sie sollen jeweils unterschiedliche Formen der Identitätsbildung zeigen. Das Literarisch-Spielerische ist zugleich Ausdruck des Bemühens um Annäherung an das Fremde, um Verge-
wisserung, Standortbestimmung und Suche nach Identität.

Deshalb muß diese neue Biographik – wie die moderne Literatur generell – auf das geschlossene, ästhetisch erzeugte Gesamtbild verzichten, ja solche Totalitäten bewußt zerstören. Mit diesem Akt der Detotalisierung soll der Leser für sich die Kraft zur Rekonstruktion gewinnen. Solche Literatur wendet sich an einen mit-spielenden und mitdenkenden Leser, will ihn durch die subjektiven Entwürfe beziehungsweise durch die als Versuch deklarierten anderen ‚Weltbilder‘ anstacheln, sich eigene Bilder zu entwerfen, eigene Urteile zu fällen. Auf alle Fälle soll der Leser sich nicht in die Illusion einer ‚heilen Welt‘ flüchten, sich nicht an eine imaginierte Totalität verlieren. Die in der Literatur entworfenen Welten wollen verglichen werden mit anderen Weltbildern, auch gerade mit den von der Wissenschaft entworfenen. Spielerisch zerstört solche Literatur scheinbar festgefügte Deutungs- und Erklärungsmuster, indem sie die Dimension des Anderen, des Auch-Möglichen aufscheinen läßt. Die Frage nach der Wirklichkeit muß immer wieder neu gestellt werden; es ist eine Wirklichkeit, die der Bestätigung bedarf und keine Endgültigkeit beanspruchen kann.

Diese neue Biographik will offensichtlich eine Funktion bei der Selbstbesinnung und Selbstbestimmung des Autors und des Lesers übernehmen. Wie die Autobiographie, die ja nicht zufälligerweise auch eine gute Konjunktur hat, den Versuch eines einzelnen darstellt, sich selbst zu erkennen und damit auch anderen verständlich zu werden, so glaubt der Biograph einer fremden Person gerade über den anderen auch den Weg zum Selbst finden zu können. Das Geschichtliche und das Fremde werden als Möglichkeitsdimensionen des Gegenwärtigen und Eigenen betrachtet. Dem Leser werden nicht nur neue Wahrnehmungsfelder erschlossen, sondern auch Verfahren im Suchen und Deuten des Anderen vorgeführt. Frei und ohne mögliche Sanktionen werden ästhetische und symbolische Erfahrungsräume geöffnet,

die dennoch Deutungshilfen für das Alltagsleben vermitteln können. Beide – Biographie und Autobiographie – demonstrieren vor allem eine Fülle und besondere Formen von Lebensmustern, die wir so in der realen Erfahrung kaum wahrnehmen können. Wenn man nicht von ausschließlich konstanten anthropologischen Eigenschaften ausgeht, sondern die Individuation auch als historisch bedingt ansieht, sollte der gegenwärtige Leser zudem historische biographische Modelle beobachten, die gerade wegen ihrer Fremdheit reizvoll sind, weil sich im Vergleich mit diesem Fremden auch die Dimension des Eigenen konturiert und damit Selbstbewußtsein erzeugt wird. Aber nicht nur die in unserer Gegenwart geschriebenen Biographien klären uns über das Fremde und den anderen auf, sondern gerade auch die älteren Biographien und natürlich auch Autobiographien. Der dort zu beobachtende Darstellungsmodus ist zugleich ein guter Indikator für die jeweils herrschenden Individualitätsauffassungen.

In die Gattungsgeschichte der Biographie ist immer auch die Sozialgeschichte der Personwerdung eingeschrieben. Wenn etwa individuelle und allgemeine Erfahrungen stark übereinstimmen, wenn sich ein verbindlicher Sinnhorizont über alle Individuen wölbt, erfüllt die biographische Darstellung ihre Funktion vorrangig in der Bestätigung fester Lebensformen, reproduziert beziehungsweise konstruiert die Konstanz der herrschenden, normgebenden Lebensmuster. Formale Stereotypik ist dann der Ausdruck gesicherter und gleichbleibender Lebensläufe. Die Biographik der Antike und des Mittelalters liefert die Muster für diesen Typus. In der modernen Welt ist aber sowohl die Fähigkeit zur Konstruktion als auch zur Dekonstruktion, die Fähigkeit zur Synthese und zur Analyse gefordert. Diese Welt bietet dem einzelnen keine eindeutigen Normen und Verhaltensregeln, sie verlangt von ihm die Kraft für die Herausbildung je eigener Lebens- und Sinnentwürfe und ein kritisches Urteilsvermögen. Die Herausbildung der Ich-Identität stellt sich so im wesentlichen als ein subjektiver Prozeß dar.⁷³ Für den einzelnen bedeutet das zu lernen, sich mit Ungewißheiten und Fragwürdigem auseinanderzusetzen, aus unterschiedlichen Lebensmustern zu wählen, nicht auf einfache Sinnangebote zu vertrauen, Unsicherheit und Zweifel auszuhalten. Es gilt deshalb, die Einbahnstraßen bisheriger (historischer) Blickrichtungen zu verlassen und sich in neue und vielfältige Perspektiven einzuüben. Es gilt aber auch zu erkennen, daß im scheinbar Zwangsläufigen eines biographischen Ablaufes immer mehr Möglichkeiten der freien Entscheidung

73 Luckmann spricht davon, „daß die Stabilität der persönlichen Identität zu einer subjektiven, ja in gewissem Sinn zu einer privaten Angelegenheit wird. Das ist das sozialpsychologische Korrelat des sogenannten Pluralismus moderner Gesellschaften.“ Thomas Luckmann, *Persönliche Identität und Lebenslauf – Gesellschaftliche Voraussetzungen*, in: Klingenstein u. a., Hg., *Biographie und Geschichtswissenschaft*, wie Anm. 1, 41.

gegeben sind, als uns gemeinhin die alten Biographien anbieten. Wie Robert Musil versuchen offensichtlich auch die hier vorgestellten Biographen, den Menschen „als Inbegriff seiner Möglichkeiten“ zu erfassen, und deshalb hat Dieter Kühn in einem Aufsatz über Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* darauf verwiesen, daß die Hauptfigur Ulrich eben „Herr über eine Fülle von Möglichkeiten“ bleibe.⁷⁴ Bei einer solchen Sicht wird viel von der verlorengegläubten Individualität, der Fähigkeit zur Selbstbestimmung und vielleicht auch von Ernst Blochs ‚konkreter Utopie‘ zurückgewonnen:

„Wo der prospektive Horizont durchgehends mitvisiert wird, erscheint das Wirkliche als das, was es in concreto ist: als Weggeflecht von dialektischen Prozessen, die in einer unfertigen Welt geschehen, in einer Welt, die überhaupt nicht veränderbar wäre ohne die riesige Zukunft: reale Möglichkeit in ihr.“⁷⁵

74 Dieter Kühn, „Der Mann ohne Eigenschaften“, wie Anm. 66, 111.

75 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959, 257.