



[Dieter Hoffmann \(Rotherbaron.com\)](#)

## **Auf der Suche nach dem verlorenen Ich**

*Biographische und autobiographische Schreibweisen  
in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur des 20. Jahrhunderts*

(Biographisches und autobiographisches Schreiben, Teil 3)

**Teil 1:** [Thesen zum biographischen und autobiographischen Schreiben](#);

**Teil 2:** [Der Autor nach dem Tod des Autors](#). Das Ich, der Autor und das autobiographische Schreiben.

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Die Autobiographie als Lebensgeschichte und als erlebte Geschichte</b> ..... | <b>1</b>  |
| <b>2. Formen autobiographischen Schreibens</b> .....                               | <b>5</b>  |
| <b>3. Der fiktionale Charakter der Autobiographie</b> .....                        | <b>16</b> |
| <b>4. Authentische Literatur</b> .....   | <b>27</b> |
| <b>5. Die Väterliteratur der späten 70er und frühen 80er Jahre</b> .....           | <b>34</b> |
| <b>6. Literarische Biographien</b> .....   | <b>43</b> |
| <b>Literatur</b> .....   | <b>49</b> |

### **1. Die Autobiographie als Lebensgeschichte und als erlebte Geschichte**

In seiner Untersuchung zur *Autobiographie der Goethezeit* stellt Klaus-Detlef Müller den "qualitativen Sprung" heraus, den die Gattung in dieser Epoche erlebt habe. Dieses Phänomen führt er auf die damalige "Aktualität des Individualitätsbegriffs" zurück, die "eine vorübergehende Angleichung von Autobiographie und Roman" bewirkt habe (Müller 1976 b: 480). Während in früheren Epochen der Sinn der Autobiographie gerade in der Darstellung der vollkommenen Anpassung des Individuums an die vorgegebenen sozialen Normen gele-

gen habe<sup>1</sup>, sei in der Goethezeit die "Vorstellung einer Autonomie des von den sozialen Zwängen des Ständestaates und von weltanschaulicher Bevormundung befreiten Individuums" hervorgetreten (ebd.: 462). Hierfür sei gerade der Widerspruch zwischen dem Anspruch des Einzelnen auf Selbstentfaltung und der im sozialen Alltag erfahrenen Beschränkung dieses Anspruchs bestimmend gewesen.

Laut Müller hat diese Entwicklung jedoch keinesfalls zu einer Aufgabe des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit des Ausgesagten geführt. Vielmehr sieht er in der "Erweiterung der Individualitätsproblematik ins Grundsätzliche" (ebd.: 464) einen "Anspruch auf die überindividuelle Bedeutsamkeit des Individuums" (ebd.: 467) begründet. Dieser Anspruch habe das Individuum gegen die bestehende feudalistische Gesellschaftsordnung ausgespielt und so "die Verbindlichkeit einer auf der Grundlage der bürgerlichen Ideologie erst zu verwirklichenden Gesellschaftsordnung" (ebd.: 465) demonstriert. Indem der Individualitätsbegriff – als "zentraler Inhalt der bürgerlichen Ideologie" – als "Utopie" gesetzt wurde, diene er den Schreibenden zugleich als "Maßstab für die Kritik an ihren Lebensumständen, die ihnen die einzel-menschliche Totalität verweigern". Dadurch kam es in den entsprechenden autobiographischen Romanen gerade zu einer "umfassenden Darstellung des Verhältnisses von Ich und Welt" (ebd.: 468).

Zwar musste der Roman laut Müller schon im Lauf des 19. Jahrhunderts "mehr und mehr darauf verzichten", "die von der Gattung angestrebte *Totalität* seiner Welt im Bereich des *Subjekts* zu suchen" (ebd.: 474).<sup>2</sup> Dennoch blieb die Vorstellung einer spezifischen Dialektik von Selbstentfaltungstreiben und soziohistorischer Entwicklung, wie sie sich in der Autobiographie der Goethezeit herausgebildet hatte, seither doch eng mit der Gattung verbunden. So konstatierte etwa Wilhelm Dilthey zu Beginn des 20. Jahrhunderts ganz allgemein, in der Autobiographie fasse

"das Selbst seinen Lebensverlauf so auf, daß es sich die menschlichen Substrate, geschichtlichen Beziehungen, in die es verwebt ist, zum Bewußstein bringt. So kann sich schließlich die Selbstbiographie zu einem historischen Gemälde erweitern; und nur das gibt demselben seine Schranke, aber auch seine Bedeutung, daß es vom Erlebten getragen ist und von dieser Tiefe aus das eigene Selbst und dessen Beziehungen zur Welt sich verständlich macht" (Dilthey 1927: 32).

---

<sup>1</sup> Müller verweist in dem Zusammenhang auf die Gelehrten-Autobiographie der Renaissance und die um Bekehrungserlebnisse kreisende Autobiographie der Pietisten. Letztere sieht er dabei allerdings bereits als Vorläufer der Autobiographie der Goethezeit an, "indem die religiöse Erfahrung die Tendenz zeigte, immer mehr zu einer individuellen Erfahrung zu werden und dadurch das Bewußtsein von Subjektivität hervorzu-bringen" (Müller 1976 b: 460).

<sup>2</sup> Die für die Autobiographie charakteristische enge Verbindung von subjektiver und objektiver Entwicklung sieht Müller im Lauf des 19. Jahrhunderts auseinanderfallen. Dabei sei es einerseits zu einer "Prädominanz des Subjektiven" gekommen (wie schon bei Jean Paul). Auf der anderen Seite stehe der Vorrang des *Erlebten* (so der Titel von Eichendorffs "subjektiv gefärbten" Memoiren), d.h. der allgemeinen "Zeiterfahrungen einer Generation" (mit Immermanns *Memorabilien* als prägnantestem Beispiel). Beide Varianten hätten jeweils zu einer "Sprengrung der Form" geführt (Müller 1976 b: 474).

Geht man von Diltheys Überlegungen aus, so ergibt sich eine erste Einteilungsmöglichkeit von Autobiographien nach dem Umfang der thematisierten Lebensperiode. Dabei sind drei Hauptarten autobiographischen Schreibens voneinander abzugrenzen:

**1. die Autobiographie als Geschichte des gesamten bisherigen Lebens einer Person.** Der Totalitätsgedanke bezieht sich dabei nicht auf die Erfassung aller Details des Erlebten, sondern ist lediglich im Sinne einer fehlenden zeitlichen Begrenzung zu verstehen. So ist in diesem Fall das Problem der Auswahl von besonderer Bedeutung. Denn das grundsätzliche Ziel der Autobiographie, das Ich in seiner Gestalt und seinem Wesen hervortreten zu lassen, würde ja durch die Berücksichtigung aller Nebenlinien des gelebten Lebens gerade verfehlt. Mögliche Formen des Umgangs mit dieser Problematik sind u.a.

- der Verzicht auf den Totalitätsanspruch und die Konzentration auf einzelne, anekdotisch aufbereitete Episoden des eigenen Lebens, wie in der Memoirenliteratur (s.u.);
- die schlaglichtartige Beleuchtung der Entwicklungsgeschichte des Ichs durch die Auswahl einzelner Lebensjahre, wie es Ingeborg Drewitz in *Gestern war Heute. Hundert Jahre Gegenwart* (1978) praktiziert<sup>3</sup>;
- die Auswahl einzelner, für die individuelle und/oder allgemeine Geschichte besonders bedeutsamer Ereignisse, wie in Franz Fühmanns Erzählensammlung *Das Judenauto* (1962), in der der Autor "vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten" seines Lebens literarisch gestaltet. Fühmann konzentriert sich dabei auf objektiv bedeutsame historische Geschehnisse (wie z.B. die Weltwirtschaftskrise des Jahres 1929, die Okkupation des Sudetenlandes oder den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs), die er jeweils aus der Perspektive des erlebenden Ichs thematisiert. Auf diese Weise wird die objektiv-allgemeine Geschichte mit der individuell-subjektiven Erfahrung verknüpft, so dass beide in ihrer wechselseitigen Verflechtung und Bedingtheit vor Augen treten.

**2. die Erweiterung der eigenen Lebensgeschichte zur Familienchronik.** Bei einer solchen Ausdehnung der Autobiographie zu einem "historischen Gemälde" (Dilthey, s.o.), das den Raum des eigenen Lebens und Erlebens bewusst überschreitet, hat man es letztlich mit einer subjektiven Variante des zeithistorischen Realismus zu tun (vgl. RB, [Literarische Realismen](#), Kap. 3).<sup>4</sup>

Ein Beispiel hierfür ist etwa August Kühns Roman *Zeit zum Aufstehn* (1975), der anhand der Vorfahren des Autors das Leben in dem Münchner Arbeitervorort Schwanthalerhöhe

---

<sup>3</sup> Als Überleitungen zwischen den einzelnen Kapiteln dienen dabei an manchen Stellen Auszüge "aus dem Arbeitstagebuch zum Roman" (vgl. Drewitz 1978, S. 92 ff., 165 ff., 226 ff., 308 ff., 359 ff.).

<sup>4</sup> Laut Klaus-Detlef Müller ist die Autobiographie untrennbar mit dem literarischen Realismus verbunden: "In der realistischen Darstellungsweise, wie sie unter dem Ideal der pragmatischen Geschichtsdarstellung als ein zugleich ästhetischer und historischer Erzählmodus ausgebildet wurde, liegt die mit dem Gegenstand und der Erzählintention vorgegebene Grenze der Autobiographie, die sie nur um den Preis des Selbstverlustes überschreiten kann" (Müller 1976 b: 477). Müller geht dabei allerdings von einem engen Begriff der Autobiographie aus, der deren im 20. Jahrhundert entwickelte Erweiterungsformen unberücksichtigt lässt (vgl. hierzu Kap. 3).

über vier Generationen hinweg beschreibt. Da Kühn die eigene Person allerdings nur über die Namenskontinuität von Erzählfiguren und Autor ins Spiel bringt, tritt die individuelle Entwicklung hier so stark hinter der historischen Entwicklung zurück, dass der Rahmen der Autobiographie im Grunde vollständig gesprengt wird.

Dies ist bei dem wohl berühmtesten Exponenten des individuell-chronikalischen Schreibansatzes, Walter Kempowski, anders. Dessen Romanzyklus über die Geschichte der Rostocker Familie Kempowski geht vom individuellen Erleben aus und durchbricht erst in den später erschienenen Bänden die Grenzen des eigenen Lebens. Die ersten beiden Bände – *Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman* (1971) und *Uns geht' ja noch gold. Roman einer Familie* (1972) – beschreiben den Werdegang der Familie während des Dritten Reichs und der unmittelbaren Nachkriegszeit. Der dritte Teil des Zyklus, *Ein Kapitel für sich* (1975), thematisiert Kempowskis achtjährigen Aufenthalt im Zuchthaus Bautzen wegen angeblicher Spionage, mit dem sich der Autor zuvor schon in dem "Haftbericht" *Im Block* (1969) auseinandergesetzt hatte. Der folgende Band, *Aus großer Zeit* (1978), erweitert dann die Familienchronik in die Vergangenheit bis zur wilhelminischen Ära, ehe in *Schöne Aussicht* (1981) der Anschluss an die in *Tadellöser & Wolff* beschriebene Nazi-Zeit hergestellt wird. Der letzte Band des Zyklus, *Herzlich willkommen* (1984), handelt schließlich von den ersten beiden Jahren Kempowskis in der Bundesrepublik, in die er 1956 nach seiner vorzeitigen Haftentlassung<sup>5</sup> übersiedelt war.

- 3. die Beschränkung auf einen bestimmten Abschnitt des eigenen Lebens.** Eine solche Beschränkung kann zum einen durch das Bedürfnis, einen bestimmten Abschnitt der allgemeinen Geschichte aus subjektiver Perspektive zu beleuchten, motiviert sein. Sie kann aber auch in Spezifika der individuellen Lebensgeschichte (existenzielle Krisen und/oder Neuorientierungen) begründet sein. Beide Aspekte hängen oft eng miteinander zusammen. Dies gilt etwa für die Literatur von Opfern der nationalsozialistischen Gewalt (s.u.). Aber auch Inga Buhmanns Werk *Ich habe mir eine Geschichte geschrieben* (1977), das den Schwerpunkt auf die Beteiligung der Autorin an Vorgeschichte und Verlauf der Studentenbewegung legt, führt den Zusammenhang von subjektiver und objektiver Motivation der Blickrichtung vor Augen.

Daneben gibt es allerdings auch Formen biographischen Schreibens, in denen individuelle und allgemeine Geschichte nicht so offensichtlich miteinander verbunden sind. So lässt sich die "authentische Literatur" der Neuen Subjektivität zwar angesichts der hier häufig beschriebenen Entfremdungserfahrungen als gesellschaftliches Krisensymptom deuten. Die jeweils geschilderten Erfahrungen sind jedoch durch unterschiedliche individuelle Krisen bedingt, die sich nicht mit der allgemeinen Geschichtsschreibung decken. Vielmehr konterkarieren sie diese vielfach, indem sie die Schattenseiten der Wohlstands- und Wachstumsideologie beleuchten.

Im Falle von Todes- und Krankheitserfahrungen, gescheiterten Liebesbeziehungen oder Emanzipationserlebnissen können Einschnitte in das eigene Leben schließlich auch völlig

---

<sup>5</sup> Kempowski war ursprünglich zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt worden.

unabhängig von der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung sein (auch wenn der Impuls zu ihrer Thematisierung wieder eng mit dieser zusammenhängen mag). Dies gilt auch für den Rückblick auf die Grundlagen der eigenen Ich-Entwicklung, der die häufig anzutreffende Beschränkung autobiographischer Werke auf Kindheit und Jugendzeit motiviert (s.u.).

## 2. Formen autobiographischen Schreibens

Die oben genannten Kategorisierungsmöglichkeiten autobiographischer Werke sind vornehmlich inhaltlicher Natur. Sie beziehen sich jeweils auf die gewählte Perspektive auf das eigene Leben. Zentral ist jeweils die Frage, welche Aspekte des gelebten Lebens unter welchen Aspekten thematisiert werden sollen.

Weitere Einteilungsmöglichkeiten ergeben sich, wenn das Augenmerk stärker auf die Ebene von Stil und Form gerichtet wird, wenn also werkimmanente Aspekte in die Überlegung miteinbezogen werden. Die Formen autobiographischen Schreibens, die dabei in den Blick rücken, überschneiden sich zwar zum Teil mit der oben skizzierten Einteilung überschneiden. Sie ermöglichen aber doch ein paar zusätzliche Akzentuierungen. Zu erwähnen sind dabei insbesondere:

**1. der jeweils zugrunde liegenden künstlerische Anspruch.** Dieser Aspekt hängt eng mit der Frage zusammen, ob das betreffende Werk sich eher als Tatsachenbericht versteht oder ob es der rückblickenden Rekonstruktion des Werdegangs des erzählenden Ichs dient. In letzterem Fall ist der Anteil fiktionaler und reflexiver Elemente in der Regel höher und damit oft auch die künstlerische Gestaltung des Stoffes intensiver, da die geplante Rekonstruktion sich nicht selten als Konstruktion des Ichs und damit als schöpferischer Prozess erweist.

Geht es dagegen in erster Linie um die Verarbeitung traumatischer Erfahrungen, so tritt der künstlerische Anspruch in der Regel zunächst zurück. So konstatiert auch Franz Schonauer (1978: 384), in der unmittelbaren Nachkriegszeit seien zunächst "eine Reihe von Büchern ohne jede literarische Ambition veröffentlicht" worden, in denen das 'Von-sich-Schreiben' des Grauens und das Bedürfnis, die Inhumanität des NS-Regimes öffentlich zu machen, im Vordergrund standen. Dies gilt gleichermaßen für solche NS-Opfer, die eigens für die Beschreibung ihrer Verfolgung und Internierung in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern zur Feder griffen<sup>6</sup>, wie für AutorInnen, die daneben auch mit literarischen Werken an die Öffentlichkeit getreten waren oder dies später noch taten. In letztere Kategorie fällt etwa Luise Rinsers 1946 veröffentlichtes *Gefängnistagebuch*.

---

<sup>6</sup> Schonauer erwähnt in dem Zusammenhang die folgenden, jeweils 1946 erschienenen Erlebnisberichte ehemaliger KZ-Insassen: Udo Dietmar: *Häftling ... X ... in der Hölle auf Erden*; Erwin Gostner: *1000 Tage im KZ*. Ein Erlebnisbericht aus den Konzentrationslagern Dachau, Mauthausen und Gusen. Mit authentischem Bildmaterial und Dokumenten; Heinrich Christian Meier: *So war es*. Das Leben im KZ Neuengamme; Walter Poller: *Arztstreiber in Buchenwald*. Bericht des Häftlings 996 aus Block 39; Arnold Weiss-Rüthel: *Nacht und Nebel*. Aufzeichnungen aus fünf Jahren Schutzhaft (vgl. Schonauer 1978: 384).

Neben den in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandenen Arbeiten sind hier auch früher entstandene Werke zu nennen, die bereits zu Beginn des Dritten Reichs die Weltöffentlichkeit für die Inhumanität des NS-Regimes sensibilisieren wollten, im nationalsozialistischen Deutschland aber natürlich nicht veröffentlicht werden konnten. Beispiele hierfür sind etwa Willi Bredels autobiographischer Roman *Die Prüfung* (1934), in dem der Autor seine dreizehnmönatige Internierung im Konzentrationslager Fuhlsbüttel verarbeitet hat, oder der Erlebnisbericht des Schauspielers und Regisseurs Wolfgang Langhoff über seine Zeit in den Konzentrationslagern Börgermoor und Lichtenburg, in dem sich das berühmte 'Moorsoldaten-Lied' findet (*Die Moorsoldaten*, 1934).

Das Moorsoldaten-Lied (vgl. ebd.: 158 ff.) wurde anlässlich eines von den Lagerinsassen gestalteten Unterhaltungsabends verfasst. Es ist ein wichtiges Beispiel für die Doppeldeutigkeit der so genannten "Sklavensprache", die in den Lagern den Überlebenswillen wachhielt, indem sie den Einzelnen der Unterstützung seiner Leidensgenossen versicherte.<sup>7</sup> Wie Bruno Apitz, der selbst fast die gesamte Zeit des Dritten Reichs über in Konzentrationslagern interniert war, später herausstellte, wurde der "Ton der Sklavensprache" von den SS-Schergen "nie begriffen" (zit. nach Brekle 1985: 249). Er sei nur von denen entschlüsselt worden, für die er bestimmt war.

Apitz' KZ-Erfahrungen sind auch in seinen 1958 erschienenen Roman *Nackt unter Wölfen* eingeflossen, der in der DDR eine Auflage von über einer Million erreichte und in mehr als 20 Sprachen übersetzt wurde. Geschildert wird darin die Rettung eines dreijährigen polnisch-jüdischen Jungen, für den das Konzentrationslager Buchenwald nur Zwischenstation zum Tod durch Vergasen sein sollte, durch die übrigen Lagerinsassen. Diese bringen dadurch nicht nur sich selbst, sondern auch die von ihnen gegründete geheime Widerstandsorganisation in höchste Gefahr. Dadurch entsteht das moralische Dilemma einer Abwägung zwischen den eigenen Interessen und dem Schutz des Lebens eines Kindes.

Das Werk beruht zwar auf einer wahren Begebenheit. In seiner Überformung der Faktizität durch allgemeinere Fragen der Solidarität und Humanität ist es jedoch ein Beleg für die mit dem zeitlichen Abstand zum Erlebten wachsende Bereitschaft zur bewussten literarischen Gestaltung des Geschehens. Dies gilt prinzipiell auch dann, wenn ein Autor sich enger an das tatsächlich Erlebte hält als Apitz, bei dem dieses nur den Ausgangspunkt für einen zeithistorischen Roman darstellt.

Offenbar erlaubt der größere innere Abstand zu dem erfahrenen Leid es dem Einzelnen, sich diesem von einem reflektierteren Standpunkt aus zuzuwenden. Überdies hat die zeitliche Distanz zu dem Geschehen aber auch zur Folge, dass womöglich manches – sei es aus Selbstschutzgründen, sei es, wie bei den Nachkommen der Täterseite (s.u.), aus Angst vor der Aus-

---

<sup>7</sup> So bringt insbesondere die letzte Strophe des Moorsoldaten-Liedes, die von dem baldigen Ende des Winters und der Rückkehr in die Heimat handelt, deutlich die Hoffnung auf ein Ende der KZ-Zeit zum Ausdruck. Langhoff berichtet, dass das Lied vermutlich dieser Strophe wegen kurz nach der Aufführung verboten wurde. Von einzelnen KZ-Aufsehern wurde es aber nichtsdestotrotz so geschätzt, dass sie die Gefangenen bei ihren Märschen zu den Arbeitsplätzen selbst dazu aufforderten, das Lied zu singen (vgl. Langhoff 1934: 163).

einandersetzung mit der eigenen Involviertheit in den Nationalsozialismus – "mit Absicht (...) vergessen" worden ist (Stolze 1981: 84).

Wer sich bemüht, das Vergessene zu rekonstruieren, tritt damit notwendigerweise in einen schöpferischen Prozess ein. Im Idealfall verändert dieser nicht nur den Schreibenden, sondern bringt diese Veränderung auch durch entsprechende literarische Mittel zum Ausdruck. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür sind Ruth Klügers Erinnerungen an ihre Jugend in Deutschland (*weiter leben*, 1992), die sie als Jüdin u.a. in den Konzentrationslagern Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau und Theresienstadt verbringen musste. Klüger, die nach dem Krieg in die USA emigrierte und dort Professorin für Germanistik wurde, verknüpft die konkreten Erinnerungen immer wieder mit der Frage, wie sie selbst in der Vergangenheit mit diesen umgegangen ist und was sie für sie bedeuten, macht also den leidvollen Rekonstruktionsprozess zu einem integralen Bestandteil ihres Buches.

Darüber hinaus verknüpft Klüger ihre Erinnerungen an das Dritte Reich auch mit späteren Erlebnissen und Ereignissen. So wird zum einen die 'Gegenwart der Vergangenheit' vor Augen geführt. Zum anderen wird es den Lesenden aber auch erschwert, eine passive Haltung einzunehmen. Stattdessen laden die Reflexionen der Autorin sie dazu ein, eigene Bezüge herzustellen und so an dem beschriebenen Erinnerungsprozess aktiv teilzuhaben. Reflexive Distanz wird ferner durch das Mittel der Komik ermöglicht, die laut Klüger gerade "bei Gefahr" gedeihe (Klüger 1992: 285).<sup>8</sup>

Wie zahlreiche andere jüdische Autoren bringt auch Jakov Lind dieses Gestaltungsmittel in seinem *Selbstporträt* (1970; engl. 1969) – in dem er seine Erinnerungen an den Weg ins holländische Exil und an die unmittelbare Nachkriegszeit in Israel beschreibt – gezielt zum Einsatz. Dabei ergibt sich die Komik allerdings weniger aus einzelnen Situationen als vielmehr aus dem selbstironischen Stil des Verfassers. Diese Schreibweise kontrastiert mit der nüchternen Evokation des Grauens und grenzt dabei nicht selten ans Makabre. Dies gilt außer für Linds 1962 erschienenen Erzählband *Eine Seele aus Holz* auch für [Edgar Hilsenraths](#) um dieselbe Zeit (1964) veröffentlichten Roman *Nacht*. Darin verarbeitet der Autor seine Erlebnisse im jüdischen Ghetto der ukrainischen Ruinenstadt Moghilev-Podolsk, in das er 1941 als 15-Jähriger deportiert worden war (vgl. RB: Alte und neue Perlen, Kap. 7).

Eines der ganz wenigen autobiographischen Werke von NS-Opfern, die sich bereits unmittelbar nach Kriegsende um eine literarische Verfremdung des Erlebten bemühten, ist Günther Weisenborns Buch *Memorial* (1947). Darin verknüpft der Autor die Erinnerungen an seine Haftzeit in der Spandauer Zitadelle und im Zuchthaus Luckau mit Aufzeichnungen zu den ausgedehnten Reisen, die er vor 1933 unternommen hatte. Indem so den Erinnerungen aus dem "Haus des Unheils" u.a. Bilder vom "Reiten in der Nacht unter dem strahlenden Sternenhimmel der Tropen" gegenübergestellt werden (Weisenborn 1947: 38), wird auf untergründige Weise der Überlebenswille dokumentiert, den der im kommunistischen Wider-

---

<sup>8</sup> Die Äußerung steht im Zusammenhang der Beschreibung eines Bombenabwurfs auf ein Bauernhaus, bei dem sich dessen Besitzer hinter einem Fass versteckt. In Klügers Erinnerung stellt sich die Szene wie folgt dar: "Gelegentlich kam sein Kopf über dem Rand des Fasses zum Vorschein, und wenn er die nächste Bombe fallen hörte, duckte er sich wieder. Bei allem Schrecken fand ich ihn zum Lachen" (Klüger 1992: 285).

stand aktive Autor (vgl. hierzu Weisenborn 1953) durch derartige Erinnerungen an sein früheres, ungebundenes Leben wachgehalten hat.

Zugleich dienen die Reisebilder jedoch auch als Kommentar zu dem von den Nationalsozialisten ausgeübten Terror. Dem stundenlangen Warten auf seine Vernehmung stellt Weisenborn beispielsweise die Erinnerung an einen Indio, den er einst eine Katze mit einem Giftpfeil hatte töten sehen, gegenüber (vgl. ebd.: 48 f.). Die ausführliche Beschreibung des Totenkampfs der Katze verweist dabei zugleich auf die Todesangst der Internierten, welche diese mit ihren – per Klopfalphabet geführten – Gesprächen zu vertreiben versuchten.<sup>9</sup>

Klüger, Lind und Weisenborn verknüpfen demnach die literarische Gestaltung ihrer Erinnerung mit einer reflexiven Durchringung des Geschehens und regen so auch die Lesenden zu einer aktiven Auseinandersetzung mit diesem an. Dadurch entgehen sie dem Vorwurf einer Ästhetisierung des Grauens, den Adorno gegen die dichterische Überformung der nationalsozialistischen Verbrechen erhoben hatte (vgl. Adorno 1951).<sup>10</sup>

Demgegenüber betreibt Ernst Wiechert in seiner Auseinandersetzung mit seiner zweimonatigen Haftzeit im Konzentrationslager Buchenwald (*Der Totenwald*<sup>11</sup>; e 1939, ED 1945) eine ähnliche Selbststilisierung, wie sie auch bei zahlreichen anderen bürgerlichen Autoren nach 1945 zu beobachten war. Wiechert deutete die eigenen leidvollen Erfahrungen im Sinne einer ihm (bzw. seinem Protagonisten Johannes) auferlegten Prüfung.<sup>12</sup> Dadurch leistete er einer identifikatorischen Lektüre durch jene Bevölkerungskreise Vorschub, die das über die Deutschen nach Kriegsende gekommene Leid als eine Form negativen Auserwähltseins interpretierten. Dies zeigt, dass die bewusste künstlerische Gestaltung des Erlebten keineswegs per se als Qualitätsmerkmal angesehen werden kann. Es kommt vielmehr immer darauf an, welchem Zweck sie dient.

**2. die Frage, ob die Schreibenden sich stärker auf die Entwicklung des eigenen Ichs oder auf ihre Umwelt, auf ihr Erleben oder das Erlebte konzentrieren.** Im Falle der oben erwähnten Erlebnisberichte von NS-Opfern geht es zwar immer auch um das historische Geschehen als solches. Die Inhumanität des Nationalsozialismus wird dabei jedoch gerade an dem Schicksal der eigenen Person exemplifiziert. Erleben und Erlebtes gehen hier also eine enge Verbindung miteinander ein. In anderen Lebensrückblicken soll das eigene Ich jedoch explizit hinter der Beschreibung des Erlebten zurückstehen. So konstatiert etwa Heinrich Mann in seinen "Erinnerungen":

---

<sup>9</sup> Vgl. Weisenborn (1947: 51 f.). Bis zu seiner Überführung ins Zuchthaus Luckau war Weisenborn in Einzelhaft untergebracht. Die bevorstehende Hinrichtung eines Mitgefangenen wurde ihm dabei von dem Betroffenen schlicht durch das Kürzel "T.U." (für 'Todesurteil') mitgeteilt (vgl. ebd.).

<sup>10</sup> Adorno hat sein Urteil, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei "barbarisch" (Adorno 1951: 31), später selbst relativiert, indem er feststellte: "Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben" (Adorno 1966: 355). Dass Adornos Urteil von Anfang an nicht so apodiktisch gemeint war, wie es später vielfach aufgefasst wurde, hat Detlev Claussen herausgearbeitet (vgl. Claussen 1993).

<sup>11</sup> Der Titel ist eine Reminiszenz an Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* (1861/62).

<sup>12</sup> Vgl. u.a. Wiechert, Ernst: *Der Totenwald* (e 1939, ED 1945), S. 140: "(...) da das Schicksal mehr mit ihm gewollt hatte, so hatte es ihn hierher geworfen, in den großen Tiegel der Qualen, und er würde nun zu zeigen haben, ob es ihm zum Segen geworden sei."

"Eine Autobiographie sieht am besten von ihrem Urheber ab, wenn es anginge. Er trete als Augenzeuge auf – der Ereignisse und seiner selbst. (...) Ein Zeitalter wird besichtigt" (Mann 1946: 164).

Ähnlich räumt Manès Sperber ein, seine "Autobiographie, in der so viele Seiten über Begegnungen mit anderen berichten, über deren Eigenheiten und Schicksale", gebe "kaum Auskunft über mich selbst" (Sperber 1975: 222).<sup>13</sup> Der in dem Zusammenhang von Sperber artikulierte "Selbstzweifel an seinem erzählerischen Verfahren" wird allerdings, so Manfred Durzak (1981: 389), "von der Mechanik der äußeren Ereignisse" übertüncht, die der Autor "am chronologischen Faden herunterspult".

Bei Heinrich Mann hingegen treten derartige Selbstzweifel erst gar nicht auf. Dies liegt daran, dass die eigene Person hier ganz gezielt einer geistigen Durchdringung des historischen Geschehens untergeordnet wird. Die zeithistorischen Bezüge werden daher immer wieder durch Ausflüge in die fernere Vergangenheit ergänzt, was auch im Sinne eines Kommentars zu Manns im Exil entstandenen Romanen über Henri Quatre verstanden werden kann. Daneben enthält Manns Buch auch ein Kapitel über "die Gefährten", in dem u.a. sein Bruder Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Frank Wedekind porträtiert werden (vgl. ebd.: 228 ff.). Ein weiteres Kapitel widmet sich dem Thema "Liebe". Es enthält neben Reflexionen über "die Liebe der öffentlichen Männer" und "die geistige Liebe" auch eine komplette "Liebesgeschichte" (vgl. ebd.: 282 ff.), so dass das Werk den Rahmen des bloß Autobiographischen immer wieder durchbricht.

Jean Améry's "Entschluß zur unverschleierte[n] Subjektivität" klingt zunächst wie ein Gegenprogramm zu Heinrichs Manns Bemühen, von der eigenen Person 'abzusehen'. Laut Améry's eigener Aussage lag dieser Entschluss seinen – zusammen "vielleicht so etwas wie einen essayistisch-autobiographischen Roman" ergebenden – Werken *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966), *Über das Altern* (1968) sowie seinen *Unmeisterlichen Wanderjahren* (1971) zugrunde (vgl. Améry 1971: 7 f.). Allerdings verstand auch Améry unter der "ganz persönliche[n], so und nicht anders aufgeschichtete[n] Bildungswelt" keineswegs innere, rein subjektive Verhältnisse. Dies wird deutlich, wenn er seine "Bildungswelt" durch "verdeckte und paraphrasierte Zitate, ja ganze Absätze aus Gelesenem" (ebd.: 8) veranschaulichen möchte.

Wie bei Mann ist Améry's Autobiographie damit eng mit der allgemeinen Geistesgeschichte verwoben. Lediglich die Akzentsetzung ist hier eine andere: Während es Mann schwerpunktmäßig um eine Deutung des Zeitgeschehens geht, versucht Améry in der Auseinandersetzung mit diesem seine eigene geistige Entwicklung zu rekonstruieren.

---

<sup>13</sup> Sperbers Autobiographie besteht aus drei Bänden, die zunächst einzeln erschienen sind, ehe sie 1983 (unter dem zuvor als Untertitel zu den Bänden fungierenden Titel *All das Vergangene ...*) zu einem Band vereinigt wurden. Band 1 (*Die Wasserträger Gottes*) erschien 1974, Band 2 (*Die vergebliche Warnung*) 1975, Band 3 (*Bis man mir Scherben auf die Augen legt*) 1977. Die Bände werden oft als Komplementärwerk zu Sperbers autobiographischer Trilogie *Wie eine Träne im Ozean* (1961) angesehen, die ebenfalls zuerst in Einzelbänden erschienen ist (vgl. *Der verbrannte Dornbusch*, 1950; *Plus profond que l'abîme*/'Tiefer als der Abgrund', 190; *Die verlorene Bucht*, 1955).

Berührungspunkte ergeben sich dadurch auch mit Walter Mehrings *verlorener Bibliothek* (engl. 1951, dt. 1952, erw. 1964). Das im New Yorker Exil entstandene Werk kreist um die während der Flucht aus Deutschland verloren gegangene Bibliothek von Mehrings Vater. Im "Post Scriptum" zu seiner "Autobiographie einer Kultur" (Untertitel) hebt der Autor hervor, es sei ihm "nicht so sehr an den Büchern im einzelnen" gelegen gewesen "als vielmehr an jener historisch, ästhetisch, philosophisch einmaligen Konfiguration, wie sie sich in der Bibliothek meines Vaters, in seinem speziellen Horoskop des XIX. Jahrhunderts eingestellt hatte" (Mehring 1964. 291; vgl. auch ebd.: 19).

Mehring ging es zunächst um "eine Selbstprüfung: was hast du eigentlich davon noch behalten?" (ebd.: 291). Diese war ursprünglich motiviert durch die vorübergehende Internierung des "feindliche[n] Staatenlose[n]" Mehring im südfranzösischen Lager Saint Cyprien. Von allen geistigen Anregungen abgeschnitten, hatte Mehring sich dort im Gedankenaustausch mit einem Mitgefangenen um die Erinnerung an die Inhalte der verlorenen Bücher bemüht (ebd.: 292 f.). Die spätere systematische Beschäftigung mit der geistigen Rekonstruktion der Bibliothek in New York diente dann dem Ziel, den bürgerlichen Glauben an die Bildung als "das 'Sesam öffne Dich!' zu der Schatzhöhle, wo der Stein der Weisen (...) sich befand und Macht über alle Naturkräfte und Gewalt über alle Menschennatur verlieh" (ebd.: 180), vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens kritisch zu hinterfragen.

Ein weiteres "Fiction-Nonfiction-Epos" (Mehring, zit. nach Buchwald 1979: 147) hat Mehring 1979 unter dem Titel *Wir müssen weiter. Fragmente aus dem Exil* veröffentlicht. Darin fasste er seine Erinnerungen an die Flucht aus Deutschland – die ihn über Frankreich in die USA führte – zusammen. Das 800-seitige Manuskript war Anfang 1976 auf dem Weg von München nach Zürich verloren gegangen und ließ sich später nur noch bruchstückhaft rekonstruieren. Es kann als Ergänzung zu Mehrings zwischen 1937 und 1941 verfassten *Briefen aus der Mitternacht* (ED 1944) verstanden werden, die in 12 längeren Gedichten das auf der Flucht erfahrene Leid literarisch gestalten. Die Gedichte wurden in einer späteren Ausgabe den *Fragmenten aus dem Exil* zur Seite gestellt (vgl. Mehring 1981: 97 ff.). Objektives Geschehen und dessen subjektive Verarbeitung können dadurch hier unmittelbar aufeinander bezogen werden.

Die Werke von Mann, Mehring und Améry stimmen – allen Unterschieden zum Trotz – darin überein, dass sie jeweils vom konkreten historischen Geschehen ausgehen, sich dabei jedoch um dessen Deutung und Einordnung auf der Grundlage der persönlichen Involvierung des Einzelnen in den Lauf der Geschichte bemühen. Sie unterscheiden sich damit zum einen von solchen Werken, denen es stärker um den Nachvollzug der subjektiven Entwicklungsgeschichte geht und die zu diesem Zweck auch auf intimere Details eingehen und/oder eigene Handlungen und Einstellungen rückblickend hinterfragen (s.u.). Zum anderen sind sie jedoch auch abzugrenzen von jenen Lebensrückblicken, in denen es weniger um eine Deutung des Zeitgeschehens aus subjektiver Perspektive (bzw. um eine Vertiefung des Selbst-Verständnisses auf der Grundlage des Nachvollzugs der zeithistorischen Entwicklung) als vielmehr schlicht darum geht, das Vergangene noch einmal Revue passieren zu lassen.

Letzteres ist etwa der Fall bei Kurt Hiller, der als Begründer des Aktivismus – einer pazifistisch-sozialistischen Nebenströmung des Expressionismus – in die Literaturgeschichte einge-

gangen ist. In der Vorbemerkung zu seinen *Leben gegen die Zeit* überschriebenen "Erinnerungen" räumt er gleich zu Beginn ein, kein "besonderer Freund der Schriftengattung Selbstbiographie" zu sein. Denn er nehme zwar "meine Zielvorstellungen, meine Kritizismen, meine Enthusiasmen, kurzum meine Gedanken wichtig", nicht aber "meine Person" (Hiller 1969: 7). Dies wirkt sich dahingehend aus, dass Hiller seine Erinnerungen wie einen geistigen Rechenschaftsbericht anlegt, bei dem er seine eigene literarische Arbeit in den Rahmen des historischen Geschehens einordnet. Dem entspricht auch, dass er an vielen Stellen aus seinen früheren Werken zitiert, um den Lesenden seine jeweilige Stellung zu den Zeitproblemen vor Augen zu führen.

Dieses Bemühen um eine nüchterne Bestandsaufnahme prägt auch den zweiten Band von Hillers autobiographischer Prosa. Darin stellt er dem "Logos" des ersten Bandes seine Teilhabe am "Eros" gegenüber. Der "hohe[n] Liebe eines Androtropen zum Jüngling" (Hiller 1973: 138) setzt er ein Denkmal durch eingestreute Gedichte, in denen er sich zu dieser speziellen homosexuellen Neigung bekennt. Im Unterschied zum ersten Teil der Erinnerungen, bei denen das Bemühen um Nüchternheit im Interesse der Unterordnung des Subjekts unter das historische Geschehen vertretbar erscheint – und etwa die Aufzeichnungen Hillers zu seiner KZ-Haft besonders eindrucksvoll macht (vgl. Hiller 1969: 250 ff.) –, erhält der zweite Teil durch diese Herangehensweise an die eigene intime Vergangenheit etwas Kolportagehaftes.

Ein weiteres Beispiel für das Muster des geistigen Rechenschaftsberichts ist Gottfrieds Benns *Doppelleben* (1950) – wobei 'Rechenschaft' in diesem Fall allerdings vor allem im Sinne von 'Rechtfertigung' zu verstehen ist. Wie Hillers *Leben gegen die Zeit* ist auch für Benns autobiographische Prosa das Bemühen, die eigene geistig-literarische Entwicklung durch Zitate aus diversen Werken sowie teilweise auch durch den Abdruck von Briefwechseln<sup>14</sup> zu veranschaulichen, charakteristisch.

Dies gilt analog auch für Peter Rühmkorfs im Untertitel als "Anfälle und Erinnerungen" charakterisierte Schrift *Die Jahre die ihr kennt* (1972). Das Werk besteht aus 161 unterschiedlich langen Abschnitten, in denen teils notizenhaft, teils aber auch durch den kompletten Abdruck von früher verfassten Gedichten, Essays, Reden, Briefen<sup>15</sup> und Verlagsgutachten<sup>16</sup> der geistige Werdegang des Autors nachgezeichnet wird.

Eine weitere Variante der den Schwerpunkt auf Erlebtes, auf Umwelterfahrungen und die eigene Involvierung in zeithistorisches Geschehen legenden Zugangsweise zur eigenen Vergangenheit ist das anekdotische Schreiben, wie es beispielsweise von Oskar Maria Graf praktiziert wird. Dieser bekennt sich in *Gelächter von außen* (1966) – seinen Erinnerungen an die

---

<sup>14</sup> Vgl. den Abdruck des Briefwechsels mit Klaus Mann, in dem es um Benns vorübergehende Zustimmung zum Nationalsozialismus geht (Benn 1950: 399 – 402).

<sup>15</sup> Der Band enthält u.a. einen längeren Briefwechsel des Autors mit Theodor W. Adorno "über Engagement und l'art pour l'art" (Adorno, Brief an Rühmkorf, zit. in Rühmkorf 1972: 152).

<sup>16</sup> Rühmkorf war von 1958 und 1963 als Lektor für den Rowohlt-Verlag tätig. Der Abdruck von Verlagsgutachten, die er im Rahmen dieser Tätigkeit verfasst hat, erscheint vor allem dort nicht ganz unproblematisch, wo das Gutachten eine Ablehnung des Manuskriptangebots enthält, die Lesenden also nur Rühmkorfs negative Beurteilung des Manuskripts zu lesen bekommen ohne diese Bewertung durch eine eigene Lektüre von Letzterem überprüfen zu können (vgl. Rühmkorf 1972: 125 ff.).

Weimarer Zeit<sup>17</sup> – ausdrücklich dazu, "vom mündlichen Erzählen am meisten gelernt" zu haben (Graf 1966: 19). Getreu seinem Ideal des "geborene[n] Stegreiferzähler[s]", der, "zwanglos dahinerzählend, eine unnachahmliche wirklichkeitswarme Atmosphäre" erzeugt (ebd.), unterteilt er das Erlebte in einzelne Episoden, die gleitend ineinander übergehen und in ihrer Gesamtheit die geistige Stimmung einer untergegangenen Epoche wieder auferstehen lassen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die häufig anzutreffende Gegenüberstellung von literarisch anspruchsvoller Autobiographie und 'uneinheitlichem' Memoirenbuch – von dem man, wie Wayne Shumaker (1954: 95) meint, "nicht behaupten" könne, "daß es Form besitze" – als problematisch. Denn selbst von Oskar Maria Graf, dessen *Gelächter von außen* Shumakers Definition von Memoiren noch am ehesten entspricht, lässt sich nicht sagen, er befasse sich "hauptsächlich mit Beobachtungen von gesellschaftlichen Situationen und irgendwo aufgefangenem Klatsch" (ebd.: 94). Zwar besteht Grafs Buch in der Tat "aus einer Reihe [von] (...) Anekdoten", doch sind diese eben nicht, wie es bei Shumaker über die Memoirenliteratur heißt, 'unzusammenhängend' (ebd.: 95), sondern ergeben in ihrer Gesamtheit ein atmosphärisch dichtes Zeitgemälde.

Dies zeigt, dass man sich Memoiren und Autobiographie nicht als krasse Gegensätze, sondern als unterschiedliche Zugangsweisen zur eigenen Vergangenheit vorzustellen hat, zwischen denen die Übergänge fließend sind. Der zentrale Unterschied besteht dabei in der Fragestellung, mit der das eigene Leben jeweils zum Thema gemacht wird. Bei der Autobiographie wird versucht, das eigene Ich zu rekonstruieren. Der Autor geht hier also – wie es Christa Wolf in ihrem autobiographischen Roman *Kindheitsmuster* (1976) vorgeführt hat – von der Frage aus: "Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind?" (Wolf 1976: 268).<sup>18</sup> Dagegen fragt der Memoirenschreiber eher danach, was ihm widerfahren ist, wie er die äußeren Entwicklungen erlebt und auf sie reagiert hat. Dies kann, muss aber nicht zu einer Selbstüberhöhung des Autors führen, dem es – wie dies in vielen Erinnerungsbüchern von Politikern zu beobachten ist – in erster Linie darum geht, seine eigene Rolle im Rahmen bestimmter zeithistorischer Ereignisse ins rechte Licht zu rücken.

So zeichnen etwa Franz Jungs "Aufzeichnungen aus einer großen Zeit" (Untertitel), die 1961 unter dem Titel *Der Weg nach unten* erschienen sind, die Teilhabe des Autors an Expressionismus und Dadaismus sowie seine Russlandreisen nach.<sup>19</sup> Der Schwerpunkt liegt damit hier ebenfalls auf äußeren Ereignissen.<sup>20</sup> Nichtsdestotrotz wird an dem Buch gerade die "Scho-

---

<sup>17</sup> Das Werk sollte noch durch einen Band mit Erinnerungen an Grafs Exiljahre während des Dritten Reichs ergänzt werden. Graf starb jedoch, bevor er das Projekt vollenden konnte. Die autobiographische Schreibweise war auch für zahlreiche andere Werke Grafs prägend (vgl. u.a. *Wir sind Gefangene*, 1927; *Das Leben meiner Mutter*, engl. 1940, dt. 1946).

<sup>18</sup> Vgl. die ausführliche Würdigung des Romans in RB: Alte und neue Perlen, Kap. 15 (mit einem charakteristischen Ausschnitt aus dem Werk).

<sup>19</sup> Der Schwerpunkt der Aufzeichnungen liegt auf den Jahren 1907 (dem Jahr des Studienbeginns Jungs) bis 1933, die etwa drei Viertel des Buches ausmachen. Eine zweite Ausgabe erschien 1972 in der Sammlung Luchterhand unter dem Titel *Der Torpedokäfer*.

<sup>20</sup> Nach Jungs eigener Aussage ging es ihm bei dem Buch um "eine Darstellung, Wiedergabe und versuchsweise eine Erklärung meiner eigenen Reflexe zu den Vorgängen um mich herum" (zit. nach Mierau 1991: 481).

nungslosigkeit der Selbsterkenntnis" (Mierau 1991: 482) gerühmt. Dies liegt daran, dass Jung seinen Umgang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen und seine Prägung durch den Zeitgeist immer wieder kritisch hinterfragt. Hinzu kommt, dass er seine Chronistenpflicht auch dort erfüllt, wo diese sich auf für ihn wenig schmeichelhafte Ereignisse bezieht.<sup>21</sup>

**3. die mögliche Nähe zum Bildungs- und/oder Künstlerroman.** Im Rahmen der autobiographischen Literatur kam der Selbstbiographie von Künstlern von Anfang an eine besondere Bedeutung zu. Dies erklärt sich zunächst durch die Überzeugung von der "repräsentativen Bedeutung der Künstlerexistenz" (Lämmert u.a. 1975: 87), in der "der Subjekt-Objekt-Ausgleich, auf den die Autobiographie ja ihrem idealen Anspruch nach abzielt" (Müller 1976 b: 476), auf exemplarische Weise verwirklicht werde. Der "Schein von Freiheit" im Lebensbereich des Künstlers, "der den Zwängen der Entfremdung weniger unmittelbar unterliegt", ändert dabei freilich, wie Klaus-Detlef Müller herausstellt, nichts an der grundsätzlichen Einsicht in den "utopischen Charakter subjektiver Autonomie" (ebd.). Insofern ist die Künstlerautobiographie vor allem als kritischer Gegenentwurf zu den Anpassungszwängen des Alltags zu verstehen.

So deutet auch Manfred Durzak die zwischen 1977 und 1985 in drei Bänden erschienene "Lebensgeschichte" Elias Canettis<sup>22</sup> als "utopische[s] Paradigma einer Selbstverwirklichung des einzelnen (...), die, auf den Leser und seine Wirklichkeit bezogen, die Sehnsucht nach einer Erfüllung und Vollkommenheit erweckt" (Durzak 1981: 399), die ihm im Alltag verwehrt wird. Indem Canetti dabei darstellt, "wie ein Ich sich in der Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Kräften allmählich entfaltet, Kontur gewinnt" und schließlich eine "Welt-haltigkeit und Universalität" erlangt (ebd.), die es aus der Masse herausheben und zu einem Künstlerdasein befähigen, folgt er dem klassischen Muster der Künstlerautobiographie.

Nicht übersehen werden darf allerdings, dass Canetti in seinem frühen Roman *Die Blendung* (1936) bereits lange vor seiner autobiographischen Prosa die Verblendung des weltabgewandten Intellektuellen thematisiert hatte, der in seiner Konzentration auf das 'Reich des Geistes' schließlich jeden Wirklichkeitsbezug verliert und am Ende mit seiner Bibliothek in Flammen aufgeht. Wie dieses Buch als komplementäre Ergänzung zu dem geglückten "Subjekt-Objekt-Ausgleich" (Müller, s.o.) gesehen werden muss, den Canetti in seiner Autobiographie gestaltet, geht er auch in dieser selbst keineswegs von dem Genie-Konzept aus, das

---

<sup>21</sup> So geht Jung ausführlich auf seine unhinterfragte Übernahme einer auf Wett- und Kneipenfreuden beruhenden Männerrolle ein, die zur vorübergehenden Entzweiung von seiner Frau Margot führte. Seine Reaktion auf einen Streit mit dieser beschreibt er dabei nicht ohne Selbstironie. Damals habe er, so Jung, eigentlich "ins Wasser (...) gehen" wollen, es dann aber nur bis zur nächsten Badeanstalt geschafft und sich dort entschieden, eine Zeit lang spurlos zu verschwinden (vgl. Jung 1961: 61 – 64).

<sup>22</sup> Vgl. Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977); *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921 – 1931* (1980); *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931 – 1937* (1985). Ein vierter, fragmentarisch gebliebener Band wurde 2003 aus dem Nachlass herausgegeben (*Party im Blitz. Die englischen Jahre*). Als Ergänzung zu diesen Werken können Canettis chronologisch geordnete "Aufzeichnungen" aus den Jahren 1942 bis 1985 angesehen werden, die er zwischen 1965 und 1993 in mehreren Bänden herausgegeben hat.

noch Thomas Mann mit der Künstlerautobiographie verband.<sup>23</sup> Vielmehr entspricht die Autobiographie bei Canetti der moderneren Form einer "literarischen Aufarbeitung der eigenen Bildungsgeschichte" (Lämmert u.a. 1975: 87), die verstärkt die (inneren und äußeren) Widerstände, die das Ich bei seiner Entwicklung zum Künstler zu überwinden hat, thematisiert. Nicht die zwangsläufige (weil anlagemäßig bedingte) Entfaltung des künstlerischen Genies bestimmt die Darstellung, sondern die Frage, welche Faktoren der Entwicklung zum selbstbestimmten Künstlerdasein förderlich waren und welche das Ich auf diesem Weg behindert haben (vgl. Canetti 1977: 310 und 317).

In ihrer Gesamttendenz folgt Canettis Autobiographie freilich dem "klassisch hervorgebrachte[n] positive[n] Muster" des "autobiographisch erzählenden Bildungsromans". Dieses charakterisiert Bernd Neumann (1979: 101) als "Erzählung von einer erfolgreichen Persönlichkeitsentwicklung, die am Ende Subjekt und Objekt, Ich und Welt versöhnt". Demgegenüber stellt Peter Weiss' 1961/62 in zwei Bänden erschienene autobiographische Prosa (*Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*) eher ein Beispiel für das von Neumann als "Negativ dieses Schemas" bezeichnete Muster dar: den "erzählend geführten Nachweis, um welche Fülle von Verwirklichungsmöglichkeiten das Subjekt durch Herkunft, Erziehung und gesellschaftliche Widerstände gebracht wurde" (ebd.).

So galt laut Weiss die Trauer, die er bei dem "fast gleichzeitigen Tod" seiner Eltern empfand, in erster Linie "dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte" (Weiss 1961: 7). Sein Rückblick auf Kindheit, Jugend und frühe Erwachsenenzeit (bis zum 31. Lebensjahr) erzählt folglich nicht von einer schwierigen, letztlich aber erfolgreichen Selbstwerdung, sondern ist in der Form einer Selbstanalyse gehalten, durch die der Schreibende sich durchlittene Traumata und die auf sie zurückzuführenden psychischen Deformationen vergegenwärtigt und diese so zu überwinden versucht. Dabei zeugt die offene Auseinandersetzung mit der eigenen schmerzhaften Vergangenheit bereits von einer gelungenen Selbstwerdung. Diese wird von Weiss folgerichtig auch am Ende von *Fluchtpunkt* in der Erinnerung an eine spontane Parisreise angedeutet:

"(...) wenn es schwer war, an Worte und an Bilder heranzukommen, so war es nicht deshalb, weil ich nirgends hingehörte, und keine Verständigungsmöglichkeiten erkennen konnte, sondern nur deshalb, weil manche Worte und Bilder so tief lagen, daß sie erst lange gesucht, abgetastet und miteinander verglichen werden mußten, ehe sie ein Material hergaben, das sich mitteilen ließ" (Weiss 1962: 197).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> So sah Mann den Antrieb der Künstler zum autobiographischen Schreiben motiviert durch "das naiv-aristokratische Interesse an dem Mysterium hoher Bevorteilung, substanzieller Vornehmheit, gefährlicher Auszeichnung, angeborener Verdienste, als deren Träger sie sich fühlen", sowie durch "die Lust, aus geheimster Erfahrung zu bekunden, wie ein Genie sich bildet, Glück und Verdienst nach irgendwelchem Gnadenschlusse sich unauflöslich verketteten" (Mann 1913: 96).

<sup>24</sup> Die von Weiss angedeuteten Wortfindungsprobleme erklären sich daraus, dass Weiss als Sohn eines (zum Christentum konvertierten) jüdischen Textilfabrikanten tschechischer Nationalität mit der Familie vor den Nationalsozialisten nach Schweden geflohen war und angesichts der inneren Distanz zu dem Land der "Gaskammer[n]" (Weiss 1962: 195) zunächst auf Schwedisch zu schreiben versucht hatte. Die Unsicherheit in der Wahl der Muttersprache ist – neben dem jüdischen Hintergrund – eine weitere Parallele zu Elias Canetti, der als Sohn jüdisch-spanischer Eltern die deutsche Sprache erst im Alter von 8 Jahren erlernt hatte.

Die 12 Jahre, die zwischen Weiss' Erweckungserlebnis in Paris und dem Beginn seiner Arbeit an der autobiographischen Prosa liegen, können als Versuch, eben dieses 'Abtasten' und Herausholen der versunkenen Bilder und Worte zu leisten, angesehen werden. Seine Werke *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* können daher auch als Schlusspunkt unter diesen – von einer intensiven Surrealismus-Rezeption begleiteten<sup>25</sup> – Prozess gelesen werden. Die Entscheidung für ein Leben als Künstler wird dabei nicht mehr, wie bei Thomas Mann, auf ein "Mysterium hoher Bevorteilung" (Mann 1913: 96) zurückgeführt, sondern erscheint begründet in der Notwendigkeit, psychische Verletzungen mit den Mitteln künstlerischer Kreativität zu verarbeiten.

Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Autobiographie Thomas Bernhards, die der Autor zwischen 1975 und 1982 in fünf Bänden vorgelegt hat. Auch sie geht von den Entbehrungen aus, die Bernhard "in Kindheit und Jugend, in der zwei Jahrzehnte (...) durchexistierten und durchexerzierten Verzweiflungs- als Reifezeit", die "eine mehr den Geist und das Gemüt verletzende, ja immer nur Geist und Gemüt mißhandelnde gewesen" sei (Bernhard 1975: 8), erlitten hat. Der Erfahrung, dass auch nach Kriegsende ein schulisches Erziehungsprinzip fort dauerte, für das "der absolute Gehorsam und also die absolute Unterordnung der Zöglinge, also der Schwachen unter die Starken" (ebd.: 11), zentral war, begegnete Bernhard mit dem Entschluss zur "Entziehung" (so der Untertitel des zweiten Bandes der Autobiographie). Konkret bedeutete dies die Flucht aus der staatlichen "Lernfabrik" (Bernhard 1976: 9) und dem "gegen seine ganze Existenz entworfene[n], *niederträchtig gegen seinen Geist gebaute[n] Kerker*" des von ihm besuchten Internats (Bernhard 1975: 11). Ziel dieser Flucht war der "Keller" eines Lebensmittelhändlers, wo Bernhard als 15-Jähriger eine kaufmännische Lehre antrat (vgl. Bernhard 1976). Diese Entscheidung für einen Lebensweg in "entgegengesetzter Richtung" hebt der Autor dadurch hervor, dass er sie auf wenigen Seiten über zwanzig Mal beschwört (vgl. Bernhard 1976: 7 f. und 14 ff.). Sie war zugleich eine Entscheidung für die Kunst, die für Bernhard schon auf dem Internat die "einzige Fluchtmöglichkeit" (ebd.: 13) vor der "tödlichen Haube der Schule und ihrer Unterrichtszwänge" (ebd.: 11) gewesen war. So hatte er sich dort zuweilen in eine Schuhkammer zurückgezogen, um auf seiner Geige "eine vollkommen selbsterfundene" Musik "allein zur Selbstbefriedigung" zu spielen (Bernhard 1975: 38).

Diese Entscheidung führte jedoch nicht unmittelbar zur Selbstbefreiung, sondern hatte zunächst eine Verschärfung der existenziellen Krise zur Folge, da Bernhard sich in dem feuchten Keller eine schwere Lungenerkrankung zuzog. Von dem schwierigen Heilungsprozess, der durch schwere Versäumnisse der behandelnden Ärzte behindert wurde, berichten Teil 3 und 4 der Autobiographie, die zugleich die von Bernhard später auch in seiner fiktionalen Prosa vielfach gestaltete Erfahrung existenzieller Isolation thematisieren.<sup>26</sup> Die Tatsache, dass

---

<sup>25</sup> Weiss' Surrealismus-Rezeption erhält vor diesem Hintergrund auch eine autobiographisch-selbstanalytische Bedeutung; denn für die theoretische Begründung des Surrealismus berief sich André Breton ja ausdrücklich auch auf die Psychoanalyse (vgl. Breton 1924: 15 ff.).

<sup>26</sup> So bezeichnet Bernhard in einer anderen autobiographischen Schrift (*Drei Tage*, 1971) "das Bewußtsein, das man aus sich nicht herauskann" und "sich nur allein entwickeln" könne, als zentrale Erfahrung seiner

Bernhard sich erst im letzten Band seiner autobiographischen Prosa seiner frühen Kindheit zuwendet, zeugt von der traumatisierenden, alle anderen Erinnerungen überschattenden Qualität der in Band 1 bis 4 beschriebenen Erfahrungen. Auf der Ebene der literarischen Vita des Autors kommt dies – ebenso wie bei Weiss – darin zum Ausdruck, dass Bernhard die erlittenen psychischen Deformationen zunächst in fiktionalen Werken verarbeitete, ehe er sie direkt thematisieren konnte.

Die Ende der 70er Jahre zu beobachtende Häufung "autobiographisch orientierte[r] Bildungsromane" folgten größtenteils dem anhand der autobiographischen Prosa von Weiss und Bernhard exemplifizierten "Negativ dieses Schemas" (Neumann 1979: 101). Bernd Neumann vertrat vor diesem Hintergrund 1979 die These einer "Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie" (ebd.).<sup>27</sup> Er berief sich dabei auch auf Klaus-Detlef Müller (vgl. ebd.: 103), den die "seit dem Ende der sechziger Jahre" zu konstatierende "zunehmende Tendenz zur Verwendung autobiographischer Erzählmuster im Roman" die "Vermutung wagen" ließ,

"daß im Gewande der autobiographischen Fiktion immer noch 'Geschichten' erzählbar sind, obwohl das zeitgenössische romantheoretische Bewußtsein das eigentlich nicht mehr zuläßt. So wäre denn der autobiographische Erzählmodus möglicherweise auch eine Rettung der Fiktion, von der aus er sich einst erneuern konnte" (Müller 1976 b: 481).

### 3. Der fiktionale Charakter der Autobiographie

Dadurch, dass "das Individuum und seine Geschichte" nicht nur in der Autobiographie, sondern auch im bürgerlichen Roman "das Zentrum und das Paradigma der Wirklichkeitserfahrung und -gestaltung" darstellten, ergaben sich seit Ende des 18. Jahrhunderts enge Berührungspunkte zwischen den beiden Genres (Müller 1976 a: 82). Da die Autobiographie seit der Goethezeit davon ausging, "daß die Totalität der Wirklichkeit im Einzelleben zur Erscheinung kommen kann, indem das Individuelle zugleich die Grenze des Allgemeinen und die Form seiner Realisierung darstellt" (Müller 1976 b: 471 f.), kam es zudem zu einer Annähe-

---

Kindheit. Trotz aller negativen Erlebnisse, von denen seine Kindheit geprägt gewesen sei, sei er in ihr durch "zwei brauchbare Schulen" gegangen: "das Alleinsein, das Abgeschnittensein, das Nichtdabeisein einerseits, dann das fortgesetzte Mißtrauen andererseits, aus dem Alleinsein, Abgeschnittensein, Nichtdabeisein heraus" (Bernhard 1971: 10).

<sup>27</sup> Eines der von Neumann als Beleg für seine These angeführten Werke (*Der Schleiftrog*), für das der Konstanzer Germanist Hermann Kinder 1977 auf der Frankfurter Buchmesse das 'Hungertuch' – eine Auszeichnung für das überzeugendste literarische Debüt – verliehen bekam, sollte ursprünglich den Untertitel "Ein Bildungsroman" tragen (vgl. Neumann 1979: 103). Parallelen zu Bernhards autobiographischer Prosa ergeben sich hier insofern, als auch Kinder in seinem Werk von der faschistischen Kontinuität einer Internatserziehung berichtet, die von dem Grundsatz getragen war: "Unkraut muß ausgemerzt werden" (Kinder 1977: 71).

nung der Autobiographie an das idealistische Romanprogramm (vgl. ebd.).<sup>28</sup> Denn auch dieses beruhte ja auf dem Anspruch einer ganzheitlichen Deutung der Wirklichkeit (vgl. RB: [Die Realismen](#) der Nachkriegszeit, Kap 1).

Autobiographie und Roman näherten sich demnach dadurch aneinander an, dass für beide der Realismus das literaturtheoretische Fundament bildete. Shumakers Beobachtung, dass "die Autobiographie während des ganzen 19. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz" aufgewiesen habe, "mit der Fiktion zu verschmelzen" (Shumaker 1954: 118), bezieht sich jedoch noch auf einen anderen Aspekt – nämlich auf die Frage, ob die autobiographische Wahrheit vollständig in der Faktizität des gelebten Lebens aufgehe. Implizit deutet sich diese Frage auch in Franz Fühmanns Nachbemerkung zu seiner Erzählsammlung *Das Judenauto* (1962) an. Darin weist der Autor ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei den Texten des Bandes um "keine Selbstbiographie" handle (Fühmann 1962: 221).

Unter "Selbstbiographie" wird damit hier offenbar die enge Orientierung an den faktischen Ereignissen verstanden. Demgegenüber sieht Klaus-Detlef Müller schon Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811 – 1814 und 1833) durch einen von der "Faktizität des Erlebten" abgelösten "Begriff der autobiographischen Wahrheit" gekennzeichnet:

"Die vorgegebene Verbindlichkeit des 'Grundwahren', das höchstens insgesamt zur autobiographischen Perspektive eingeschränkt ist, begründet (...) die Freiheit zur Fiktion. Damit steht der Autor für sein Leben ein: der Leser ist nicht mehr mit den Vorgängen selbst konfrontiert, sondern mit deren Deutung im Bild" (Müller 1976 b.: 469 f).

Als wichtigster Beweggrund für die zunehmende Fiktionalisierung des Autobiographischen im Verlauf des 19. Jahrhunderts erscheint nach Müller das immer stärkere Abrücken von dem Anspruch der Autobiographie, die "Totalität der Welt im Bereich des Subjekts zu suchen" (ebd.: 474). Dieser Wandel lässt sich sowohl auf sozioökonomische als auch auf erkenntnistheoretische Faktoren zurückführen.

Der sozioökonomische Begründungskontext bezieht sich auf die Erkenntnis, dass "die partielle Rationalität des ökonomischen Bedürfnisses in der privaten Verfügungsgewalt über das Eigentum und der freien Konkurrenz verbunden ist mit den Entfremdungszwängen einer arbeitsteiligen Gesellschaft, die eine umfassende Verwirklichung subjektiver Totalität gar nicht zulassen" (ebd.: 468). So wird bereits in Karl Philipp Moritz' autobiographisch-psychologischem Roman *Anton Reiser* (1785 – 1790) die je nach Zuweisung der "Rolle des Arbeitenden" resp. "des Bezahlenden" mögliche oder verhinderte Selbstverwirklichung thematisiert (Moritz 1991: 276).

Dieser Umstand lässt den aus "bürgerliche[n] Verhältnisse[n]" stammenden Protagonisten den "Widerspruch von außen und innen" (ebd.: 290) – d.h. von äußerer Unterdrückung und innerer Harmonie, wie sie ihm seine intensive Roman- und vor allem Dramen-Lektüre zeitweise ermöglicht – als unlösbar empfinden. Die von dem Romanhelden noch auf die Feudal-

---

<sup>28</sup> Müller verweist in dem Zusammenhang auf die Romantheorie von Georg Lukács (vgl. Lukács 1916), in der das idealistische Romanprogramm "nachträglich (...) seine prägnanteste Formulierung gefunden" habe.

ordnung zurückgeführten Herrschaftsbeziehungen zwischen 'Arbeitenden' und 'Bezahlenden' sind jedoch später gerade durch die "bürgerlichen Verhältnisse" weiter perfektioniert worden. Damit wurde das in dem Individualitätskonzept zum Ausdruck gebrachte Ideal einer umfassenden Ich-Welt-Harmonie durch eben jene bürgerliche Gesellschaft konterkariert, von deren Realisierung man sich ursprünglich eine Annäherung an diese Harmonie erhofft hatte.

Auf der erkenntnistheoretischen Ebene veränderten sich die Grundlagen der Autobiographie durch die allmähliche "Zurücknahme des Glaubens an individuelle Autonomie" (Müller 1976: 475). Diese manifestierte sich zunächst in Auguste Comtes Milieutheorie, die den Einfluss der sozialen Umgebung auf die individuelle Entwicklung hervorhob (vgl. Comte 1830 – 1842). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es schließlich zu einer grundsätzlichen Infragestellung des Individualitätskonzepts. So war für den österreichischen Physiker und Philosophen Ernst Mach das Ich keine "*reale* Einheit" mehr, sondern lediglich eine "*praktische* Einheit (...) für eine vorläufig orientierende Betrachtung" (Mach 1885: 144).

Eine an dem klassischen Muster der 'Lebensgeschichte' orientierte Autobiographie war damit schon vom Ansatz her fiktional. Denn das in ihr gestaltete Ich stellt aus dieser Perspektive ja eine reine Erfindung dar, das in der Art eines hypothetischen Konstrukts das Mosaik der Erinnerungen zusammenhält. Zusätzliche Evidenz erhält diese Überlegung angesichts eines Problems, das sich in ähnlicher Form auch in der realistischen Literatur stellt (vgl. RB: Die Realismen der Nachkriegszeit, Kap. 1). Wie diese Albert Camus zufolge "zur Endlosigkeit verurteilt" (Camus 1951: 306) wäre, wollte sie alle Details der Wirklichkeit berücksichtigen, wäre auch eine um Vollständigkeit bemühte Autobiographie ein de facto unabschließbares Projekt.

Indem sich so in beiden Fällen der ganzheitliche Anspruch auf die Deutung des Geschehens, nicht aber auf die Totalität der faktischen Ereignisse bezieht, erscheint hier wie dort die Autonomie des "schöpferischen Bewußtsteins" (ebd.: 304) als die Einheit stiftende Instanz. Analog dem Diktum Camus', dass die Kunst "in Wirklichkeit (...) nie realistisch" sei (ebd.: 306), könnte man damit auch für die autobiographische Literatur den Authentizitätsanspruch prinzipiell bestreiten.

Hinzu kommt, dass kein Autor – selbst wenn er dies wollte – sich alle Einzelheiten seines Lebens ins Gedächtnis zurückrufen könnte. Dem stehen nicht nur hirnhysiologische Gegebenheiten im Wege, sondern auch Formen selektiver Wahrnehmung und Verdrängungsmechanismen, durch die zahlreiche Erlebnisse entweder gar nicht im Gedächtnis abgespeichert werden oder sich der Erinnerung entziehen. So merkt etwa der englische Pampas-Kenner William Henry Hudson im Vorwort zu seiner Autobiographie *Far away and long ago* (1918) an, es sei

"eine Illusion zu denken, daß die paar Dinge, (...) an die man sich genau erinnert und die man sich im Geiste vergegenwärtigen kann, diejenigen sind, die die wichtigsten in unserem Leben waren" (zit. nach Pascal 1965: 31).

In eine ähnliche Richtung weist auch Ursula Krechels rhetorische Frage, ob etwa "das nicht Erinnererte weniger wirklich" sei als das Erinnererte. Krechel stellt besonders die inneren Widerstände heraus, denen die Einzelnen in ihrem Erinnerungsprozess ausgesetzt seien. Nur wenn diese Widerstände offen thematisiert würden, könnten die Schreibenden etwas von der Freiheit zurückgewinnen, die ihnen durch die Abhängigkeit von ihren eigenen selektiven Wahrnehmung und Erinnerung verloren gehe – was auch ihre Glaubwürdigkeit bei den Lesenden erhöhe:

"Wer die 'Dirne Erinnerung' zu seinem vorwiegenden Umgang macht, ist so unfrei wie die Erinnerung selbst" (Krechel 1979: 87 f.).

Als literarische Konsequenz aus der Einsicht in die fehlende Einheit des Ichs –die auch für die poststrukturalistische These vom "Tod des Autors" von zentraler Bedeutung ist (vgl. Barthes 1967; Foucault 1969) – und den notwendig fragmentarischen Charakter der Erinnerungen lässt sich ein "literarische[r] Typus" ansehen, der "nur schwer einzuordnen ist". Helmut Heißenbüttel charakterisiert diesen als "Auslegung des Ich ins Mosaik des nur einzeln Erfassbaren" (Heißenbüttel 1966: 89). Konkret handelt es sich hierbei um "Mischgebilde aus autobiographischen Bruchstücken, essayistischen Überlegungen, Parabeln, Traumerzählungen, Aufzählungen, tagebuchartigen Notizen" (ebd.).

Ein Beispiel für diese Schreibweise ist u.a. Urs Jaeggis Buch *Brandeis* (1978), das Tagebuchaufzeichnungen mit der Schilderung von Träumen, theoretischen Erörterungen und Zitaten verknüpft. Auch Günter Kunerts Prosaband *Verspätete Monologe* (1981), den der Autor zwei Jahre nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik veröffentlicht hat, ließe sich hier nennen. Der Band enthält neben tagebuchähnlichen und aphoristischen Passagen auch Reiseeindrücke und Porträts von Schriftstellerkollegen.

Der konventionell-linearen Autobiographie verweigern sich auch Marie Luise Kaschnitz' "Aufzeichnungen". Darin lässt sich die Autorin von "Orten" leiten, denen sie autobiographische Bedeutung beimisst. Dabei handelt es sich zum Teil um von ihr aufgesuchte Orte, zum Teil aber auch um "nie gesehene", zu denen sie "keine Erinnerungen und doch etwas vor Augen" hat (Kaschnitz 1973: 10).

Wie Kaschnitz ausdrücklich "nicht der Reihe nach" (ebd.: 9) erzählen will, folgt auch Jürgen Becker in seiner autobiographischen Prosa (vgl. Becker 1997 und 1999) – hierin wohl auch von seiner früheren experimentellen Prosa beeinflusst – "nicht der Linearität des Lebenslaufs, sondern den Erinnerungsschüben". Er bewegt sich damit, wie Walter Hinck (2004: 89) ausführt, "im freien Sprung zwischen den Zeiten und Orten".

Ilse Aichinger hatte schon in *Kleist Moos Fasane* (1987) "ihre Erinnerungen der kleinen Prosaform" überlassen und "die Jahre zwischen 1950 und 1985 in tagebuchartigen Stimmungsbildern und Reflexionen" vergegenwärtigt (Hinck 2004: 150). In ihrem autobiographischen Werk *Film und Verhängnis* (2001) geht sie folgerichtig von der Erkenntnis aus, dass die Erinnerung leicht "splittert (...), wenn man sie zu beherrschen versucht" (Aichinger 2001: 69). Sie beschränkt sich deshalb darauf, "Blitzlichter auf ein Leben" (Untertitel) zu liefern. Ihr "autobiographische[s] Mosaik" (Hinck 2004: 151) besteht dabei zum einen aus Aufzeichnungen zu

alten Filmen, die Aichinger in der Situation existenzieller Bedrohung und Isolation, in die sie als Halbjüdin während des Dritten Reichs hineingeraten war, als "Erlösung" erlebt hatte (vgl. Aichinger 2001: 150). Zum anderen setzt es sich aus Überlegungen zu Bildbänden des Fotografen Bill Brandt zusammen.

Aichingers Schreibansatz weist so auch Berührungspunkte mit Wolfdietrich Schnurres autobiographischem Werk *Der Schattenfotograf* (1978) auf. Dessen Titel spiegelt laut Hermann Schlösser freilich nicht nur "die Analogie zwischen Schreiber und Photograph" wider, sondern "benennt auch den Unterschied". Denn "mit Worten kann man auch das noch abbilden, was dem Lichtbild sich entzieht: Phantasien, Wünsche, Erinnerungen" (Schlösser 1992: 412). Die Einsicht in den grundsätzlich fiktionalen Charakter der Einheit des Ichs hat nun allerdings nicht zwangsläufig den Verzicht auf einheitliche Darstellung zur Folge. Vielmehr kann diese Einsicht ihren Ausdruck auch in der gezielten Darstellung des, so Roy Pascal (1965: 206), "anlagemäßig Möglichen", aufgrund widriger Umstände aber nicht zur Entfaltung Gelangten finden. Die Absage an die Annahme eines klar konturierten Wesens, durch welches das Ich auf bestimmte Handlungs- und Denkmuster festgelegt wird (und das sich dann a posteriori aus seinem vergangenen Verhalten extrahieren ließe), wird hier gerade als befreiend empfunden. So lässt Max Frisch den Rittmeister in seinem Theaterstück *Santa Cruz* (1947) sagen:

"Ich möchte hören, was ich alles nicht habe. Ich möchte sehen, wie mein Leben hätte aussehen können. Nur dies" (Frisch 1947: 21 f.).

Von dieser Überlegung geht auch Peter Weiss' zwischen 1975 und 1981 in drei Bänden erschienene *Ästhetik des Widerstands* aus, die von ihrem Autor als "Wunschautobiographie" bezeichnet wird. Es handle sich bei dem Buch, so Weiss, um

"eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner Entwicklung folgt, die aber gleichzeitig das Experiment macht: wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem."<sup>29</sup>

Weiss' Buch – laut Heinz D. Osterle (1982: 133) ein "Roman für Sozialisten und solche, die es werden wollen" – verknüpft fiktionale Elemente mit essayistischen und dokumentarischen Passagen. Verknüpft werden diese durch die Figur eines 1917, zeitgleich mit dem Ausbruch der Oktoberrevolution, geborenen Erzählers. Aus der Perspektive derer, die sich, wie Weiss in seinen Notizbüchern ausführt, "ganz unten befinden u[nd] dort, Entbehrungen u[nd] Leid auf sich nehmend, ihre Überzeugung" gewinnen (Weiss 1981: 168), werden zentrale Erfahrungen der europäischen Linken im 20. Jahrhundert rekapituliert. Eingebettet in historische Exkurse und kunsttheoretische Reflexionen, lässt der Autor etwa den Widerstand gegen das Franco-Regime und die nationalsozialistische Diktatur in Deutschland wieder aufleben. Ziel

---

<sup>29</sup> Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis (*Es ist eine Wunschautobiographie*. In: *Die Zeit* vom 17.10.1975).

ist es dabei, die Konturen eines 'neuen Menschen' und der "neuen Gesellschaft", in der allein dieser "entstehen" kann, hervortreten zu lassen (ebd.).

Weit stärker noch als für Peter Weiss ist das Spiel mit den verschiedenen, verwirklichten und verschütteten Möglichkeiten der eigenen Existenz prägend für das Werk von Max Frisch (vgl. dessen Theaterstück *Biographie. Ein Spiel*; 1967). Dieser geht davon aus,

"daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. (...) jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die mit Namen und Daten zu belegen sind, so daß an ihrer Wirklichkeit, scheint es, nicht zu zweifeln ist. Trotzdem ist jede Geschichte (...) eine Erfindung und daher auswechselbar. Man könnte mit einer fixen Summe gleicher Vorkommnisse, bloß indem man ihnen eine andere Erfindung seines Ichs zugrunde legt, sieben verschiedene Lebensgeschichten nicht nur erzählen, sondern leben" (Frisch 1962: 27).

Die "Entdeckung, daß jedes Ich, auch das Ich, das wir leben und sterben, eine Erfindung ist", bedeutet zugleich dass auch die "Vergangenheit (...) eine Fiktion" ist, die bloß "nicht zugibt, eine Fiktion zu sein" (ebd.: 28 f.). Diese Erkenntnisse führen bei Frisch nun allerdings gerade nicht zu einer Abwendung vom konventionell-realistischen Erzählen. Vielmehr hält er es gerade für wichtig, dass wir uns "Geschichten" erfinden, "die unser Erlebnismuster ausdrücken, die unsere Erfahrung lesbar machen" (ebd.: 28). Dadurch wird für ihn das 'Denken in Geschichten' und somit auch deren literarische Gestaltung geradezu zu einem Grundmuster menschlicher Daseinsorientierung:

"Offenbar gibt es kein anderes Mittel, um Erfahrung darzustellen, als das Erzählen von Geschichten: als wären es die Geschichten, aus denen unsere Erfahrungen hervorgegangen sind" (ebd.: 29).

Nichtsdestotrotz hat Frisch in seinen umfangreichen Tagebüchern (vgl. Frisch 1950 und 1972) von Anfang an auch die von Heißenbüttel beschriebene literarische Mischform aus "autobiographischen Bruchstücken, essayistischen Überlegungen, Parabeln, Traumerzählungen, Aufzählungen, tagebuchartigen Notizen" (s.o.) erprobt. Dabei existieren, wie Rolf Kieser (1982: 118) unterstreicht, die Tagebücher "nicht abgesondert vom Hauptwerk", sondern sind sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht eng mit diesem verbunden. So sind nicht nur die wichtigsten Themen und Stoffe von Frischs späteren Werken bereits in seinem ersten Tagebuch enthalten. Vielmehr kultivieren insbesondere, wie Max Frisch selbst hervorhebt, "der Roman 'Stiller', vorgelegt als Tagebuch eines Gefangenen, der sich selbst entfliehen will", sowie "der Roman 'Homo faber', vorgelegt als Tagebuch eines Moribunden", das "Tagebuch als literarische Form" (Frisch 1962: 26).

Auch Peter Weiss' parallel zur *Ästhetik des Widerstands* entstandene und 1981 veröffentlichte *Notizbücher* sind kein reines Arbeitsjournal (wie es etwa Brecht angelegt hatte<sup>30</sup>). Sie enthalten vielmehr, so Heinz D. Osterle, über die "fortlaufende Dokumentation über die Entstehung der *Ästhetik des Widerstands*" hinaus auch "eine Fülle von Beobachtungen, Einfällen, Briefentwürfen, Stellungnahmen und Essays, zwischen die intime Selbstbefragungen und Aufzeichnungen von Träumen eingestreut sind" (Osterle 1982: 136). Die *Notizbücher* nähern sich damit dem Plan eines "Gedankenbuches ohne Anfang und Ende" an, von dem Weiss bereits in seinem *Pariser Journal* gesprochen hatte (vgl. Weiss 1968: 879).

Eine solche Charakterisierung träfe wohl in rein formaler Hinsicht auch auf die von Peter Handke vorgelegten Sammlungen von Eindrücken, Aphorismen und Arbeitsnotizen zu (vgl. Handke 1977 und 1983). Allerdings waren Weiss' autobiographische Schriften schon in *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* (vgl. Kap. 2) von einem selbstkritisch-selbstanalytischen Zugang zur eigenen Person geprägt. Handkes autobiographische Prosa ist dagegen "durchzogen von Posen des Künders und Sehers, Rückgriffen auf ältere Literatur und einer forciert unzeitgemäßen Sprache", durch die der Autor sich laut Hermann Schlösser (1992: 418) "ständig die Rolle des Zusammenhangstifters" anmaßt.

Dies gilt in ähnlicher Weise auch für Botho Strauß, der in *Paare Passanten* ebenfalls die Position des unbeteiligten Flaneurs einnimmt (wie sie Handke u.a. auch in seinem 1975 erschienenen Roman *Die Stunde der wahren Empfindung* erprobt hatte). Momentaufnahmen und Notizen zu alltäglichen Geschehnissen werden dabei mit kulturkritischen Reflexionen verknüpft. Handke und Strauß übertragen damit das in ihren fiktionalen Werken beschworene Ideal eines "neue[n], edle[n] Menschentum[s]" (Schlösser 1992: 419) auch auf ihre essayistisch-aphoristischen Werke. Strauß hat diesen "Typ des Esoterikers" denn auch ausdrücklich als 'zukunftsweisend' beschrieben:

"Gegen den totalen Medienverbund, gegen die Übermacht des Gleich-Gültigen wird und muß sich eine Geheimkultur der versprengten Zirkel, der sympathischen Logen und eingeweihten Minderheiten entwickeln. Kunst und schönes Wissen werden die Kraft der Verborgenheit, die Rosenkreutzer-Vereinigung dringend benötigen, um fortzubestehen und der verrückten, tödlichen Vermischung zu entgehen."<sup>31</sup>

Der von Handke und Strauß betriebene Kult des "große[n] Einzelne[n]" (Schlösser 1992: 418) verknüpft das Werk beider auch mit den Tagebüchern Ernst Jüngers (*Strahlungen*<sup>32</sup>, *Siebzig*

---

<sup>30</sup> Brechts in den Jahren 1938 bis 1955 geführtes *Arbeitsjournal* wurde 1973 in zwei Bänden von Werner Hecht herausgegeben.

<sup>31</sup> Strauß, Botho: Der Geheime. Über Dieter Sturm [Dramaturg an der Berliner Schaubühne]. In: *Die Zeit* Nr. 22 vom 23. Mai 1986, S. 46.

<sup>32</sup> *Strahlungen* umfasst sechs Tagebücher, die zwischen 1939 und 1948 entstanden sind und 1942 (*Gärten und Straßen*), 1949 (*Das erste Pariser Tagebuch*, *Kaukasische Aufzeichnungen*, *Das zweite Pariser Tagebuch*) sowie 1958 (*Jahre der Okkupation*; später u.d.T. *Die Hütte im Weinberg*) in drei Teilen veröffentlicht wurden.

*verweht*<sup>33</sup>). Dieser hatte als bekennender "Solitär" (Hagestedt 1988: 951 f.) am öffentlichen Leben seiner Zeit ebenfalls keinen Anteil genommen und für seine Zeitgenossen sowie für deren Werte "meist nur mokante Bemerkungen" (Hagestedt, ebd.) übrig gehabt.

Auch der österreichische Schriftsteller Heimito von Doderer äußert in seinem zwischen 1940 und 1950 entstandenen "Tagebuch eines Schriftstellers" (*Tangenten*, 1964) die Überzeugung, man könne "widrigen Erscheinungen, abstoßenden oder nur ärgerlichen Phänomenen" nichts "Nachdrücklicheres gegenüberetzen als ein schweigendes, ein schweigend von ihnen abscheidendes Anders-Sein" (Doderer 1964: 442).<sup>34</sup> So kommentiert er sein tagebuchförmiges "Selbstgespräch" mit den Worten:

"Selbstgespräche sind heute wertvoller als Dialoge, insbesondere wenn die Feder des Einsamen sie kontrolliert. Man unterliegt da am allerwenigsten der saugenden Kraft zentrifugaler Tendenzen" (ebd.: 451).

Wie der Titel des zweiten, 1976 aus dem Nachlass veröffentlichten Teils der Tagebücher Doderers (*Commentarii 1951 - 1956*) andeutet, sind diese allerdings mindestens ebenso sehr als Selbst- wie als Zeitkommentar zu verstehen. Über weite Strecken haben sie daher den Charakter eines erweiterten Arbeitsjournals, in dem der Autor die Strukturen seiner Romane und deren Realitätsbezug reflektiert oder auch ausführliche Charakterbilder der von ihm entworfenen Romanfiguren zeichnet.

Tagebücher weisen zwar gegenüber rückblickenden Auseinandersetzungen mit dem eigenen Leben den Vorteil größerer zeitlicher Nähe zum jeweiligen Geschehen auf. Dadurch fällt die Gefahr einer lückenhaften, wichtige Details verklärenden oder verfälschenden Erinnerung geringer aus. Auf der anderen Seite kann sich jedoch gerade die fehlende Distanz zu dem Erlebten auch als problematisch erweisen. Denn manche Zusammenhänge erschließen sich ja erst im Rückblick und durch zusätzliche Informationen, die einem im Moment des Erlebens selbst noch nicht zugänglich sind. Auch kann der unmittelbare Eindruck ein Authentizitätsgefühl hervorrufen, das den Einzelnen darin bestärkt, die Dinge unmittelbar zu durchschauen und die 'reine Wahrheit' über sie auszusagen.

Demgegenüber erzeugt die mit zunehmender zeitlicher Distanz schwerere Erinnerung oft ganz von selbst eine größere Skepsis und Bescheidenheit gegenüber der eigenen Deutungskompetenz. So wird hier die grundsätzliche, auch für die unmittelbare Anschauung geltende perspektivische Beschränkung sowie die Voreingenommenheit aller Wahrnehmung in der Regel eher berücksichtigt als bei jenen Autoren, die noch als direkte Zeitzeugen in das Geschehen involviert sind. Dies kann bis zum augenzwinkernden Abstreiten des Wahrheitsge-

---

<sup>33</sup> Jüngers Alterstagebücher *Siebzig verweht* sind zwischen 1965 und 1995 entstanden und wurden von 1980/81 (Tagebücher 1965 – 1980 in zwei Bänden) bis 1997 in insgesamt fünf Bänden veröffentlicht. Sie enthalten außer allgemeinen kulturkritischen Reflexionen auch Auszüge aus Briefen, Reiseeindrücke, Notizen zu gelesenen Büchern sowie Anmerkungen zu eigenen Werken.

<sup>34</sup> Doderers Lob des aristokratischen Einzelgängers hängt, ähnlich wie bei Ernst Jünger oder auch bei Gottfried Benn, eng mit seiner zeitweiligen Nähe zum Nationalsozialismus zusammen.

halts der eigenen Erinnerungen reichen, wie es Walter Kempowski den Bänden seiner 'Deutschen Chronik' jeweils voranschickt ("Alles frei erfunden").

Der Einsicht in den fiktionalen Charakter der Rekonstruktion des Vergangenen entspricht bei Kempowski auch die Technik, durch die Gegenüberstellung von erlebendem und sich erinnerndem Ich eine produktive Spannung zu erzeugen, die die Relativität der Wahrnehmung für die Lesenden nachvollziehbar macht. Gleichzeitig zeichnen sich die Romane durch eine Vielzahl umgangssprachlicher Dialoge sowie kurze Beschreibungen von Alltagshandlungen und scheinbar unbedeutenden gesellschaftlichen Details aus, die die Erinnerung oftmals nur als Rohstoff darbieten und das Herstellen von Zusammenhängen den Lesenden überlassen. Die sich hierdurch ergebenden Parallelen zu Uwe Johnsons *Jahrestagen* – die zwischen 1970 und 1983 in vier Bänden erschienen sind – verweisen einmal mehr auf die gleitenden Übergänge zwischen autobiographisch fundierter Familienchronik und fiktivem Familienroman.

Wie Kempowski schickt auch Max Frisch seiner Erzählung *Montauk* (1975) eine ironische Bezugnahme auf die Frage nach der 'Wahrheit' des Erzählten voraus. Mit seinem Montaigne-Zitat betont er zwar, dass sein Buch 'aufrichtig' und er selbst "der einzige Inhalt meines Buches" sei (Frisch 1975: 619). Gerade dadurch stellt er den Wirklichkeitsanspruch seines Werkes jedoch in Frage und sensibilisiert die Lesenden für die Differenz zwischen subjektivem und objektivem Wahrheitsgehalt.

Ein ähnliches Spiel mit den verschiedenen Wahrheits- und Wirklichkeitsebenen betreibt auch Albert Vigoleis Thelen in seinen 1952 niedergeschriebenen "angewandten Erinnerungen" über seine Exiljahre (1931 – 1936) auf Mallorca (*Die Insel des zweiten Gesichts*, 1953). Zwar beschreibt der Autor sein Werk als "ein mit den Mitteln des Dichterischen gestaltetes Memorial" (Thelen 1970: 924). Gleichzeitig hebt er jedoch hervor, es handle sich dabei nicht um ein Buch, "dessen treibende Kraft die dichterische Phantasie ist, sondern um einen Tatsachenbericht" (ebd.) – eben einen Bericht über die Tatsachen subjektiven Erlebens.

Ausdrücklich weist Thelen die – der Vermeidung von Rechtsstreitigkeiten dienende – Standard-Floskel von Autoren (nicht nur) autobiographischer Werke zurück, wonach "alle Gestalten ihrer Bücher erfunden seien und irgendwelche Ähnlichkeiten mit lebenden Personen dem schieren Zufall zugeschrieben werden müssen" (ebd.). Gegen die literaturkritische Diskussion, die aufgrund der offenkundigen formalen Anlehnung Thelens an den Schelmen- und Abenteuerroman die autobiographische Wahrheit seines Romans relativierte, betont er die "Glaubwürdigkeit" und "das Daseinswirkliche" seines Romans auch für jene Passagen, die auf den ersten Blick unglaubwürdig erscheinen:

"Viele meiner Figuranten haben mich und meinen Vigoleis übertölpelt, wir sind ihnen aufgesessen, zur Bereicherung übrigens meines Lebens, und, nachgehends, auch der meiner Erinnerungen. Dichtung und Wahrheit, 'bizarre Mystifikation' und Realität, – ich treibe mein Spiel mit dem wirklich Erlebten, zur wissenschaftlichen Beschwernis der Erforscher des Schelmenromans, die das Fiktive meiner 'Angewandten' betonen und somit die Wege des Unwahren beschreiten müssen" (Thelen 1981: 932).

Einen noch weiter von der Faktizität des Erlebten entfernten Begriff autobiographischer Wahrheit vertrat Jean Améry, als er sein Werk *Lefeu oder der Abbruch* (1974) als "summa", als "eine Bilanz der eigenen Existenz, des eigenen Denkens" (Améry 1974: 184), bezeichnete. Dem Bekenntnis zu einer dezidiert subjektiven Perspektive entspricht dabei auch eine Durchmischung der Genres. So wollte Améry sein früheres, stärker essayistisch geprägtes Werk in seiner Gesamtheit als einen "essayistisch-autobiographischen Roman" verstanden wissen (vgl. Kap. 2). Umgekehrt betonte er für den eher fiktionalen (wenn auch mit längeren reflektierenden Passagen durchsetzten) *Lefeu* die Kontinuität zu seinen früheren essayistischen Arbeiten, indem er ihn im Untertitel als "Roman-Essay" auswies.

In diesem Werk wollte Améry das früher "über mein Verhältnis zur Moderne" Ausgeführte "neu, entschiedener" formulieren und so "eine höhere Reflexionsebene (...) erklimmen" (ebd.: 174). Diese ergab sich für ihn allerdings gerade daraus, dass er sich bei der Niederschrift des *Lefeu* nicht mehr nur als "Entwickler von Gedanken" empfand, sondern die "Freiheit der Assoziationen" auslebte (ebd.: 180). So wird das Überwechseln ins dichterische Bild von ihm zwar subjektiv als autobiographische Wahrheit erlebt. Diese ist für die Lesenden jedoch nur dann als solche erkennbar, wenn man mit Leben und essayistischem Werk Amérys vertraut ist.<sup>35</sup>

Ähnlich hat auch Ingeborg Bachmann *Malina* (1971), ihr erzählerisches Hauptwerk, "ausdrücklich" als "Autobiographie" bezeichnet (Bachmann 1971/1983: 73).<sup>36</sup> Dabei dachte sie allerdings ebenfalls nicht an eine Autobiographie im herkömmlichen Sinn. Vielmehr ging es ihr um eine "geistige, imaginäre Autobiographie" (ebd.), die "nicht das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten", sondern "den geistigen Prozeß eines Ichs" in den Mittelpunkt stellt.<sup>37</sup>

Wie im Falle Amérys, ist auch für die "autobiographischen Selbstvergewisserungsbemühungen" Peter Härtlings<sup>38</sup> "eine immer größere Hinwendung zur Fiktion" zu konstatieren (Siblewski 1997: 631). So hebt Klaus Siblewski hervor, "erst die Konstruktion", das aktive Hinzuerfinden, erlaube es Härtling, "daß seine Wiederbegegnungsbemühungen in der Prosa erfolgreich verlaufen" (ebd.). Härtling selbst sieht seine "Suche nach dem Ich" in engem Zusammenhang mit dem "von der Angst geplagten, eingeebneten Kollektiv" (Härtling 1984:

---

<sup>35</sup> Der "Roman-Essay" handelt von dem Maler Lefeu ('das Feuer'), der in Paris in heruntergekommenen Verhältnissen lebt und wegen des geplanten Abbruchs des Hauses, in dem sein Atelier untergebracht ist, zum Mittel der Brandstiftung greift. Angesichts der Deportation seiner Eltern im Dritten Reich "nach dem Osten", wo sie "erstickt und verbrannt wurden", kann er selbst "das Überstehen" in einer Welt, die ihre Brücken zur Vergangenheit leugnet (bzw. 'abbricht'), nicht länger ertragen (vgl. Améry 1974: 137). Vor dem Hintergrund von Amérys ablehnender Haltung gegenüber einem in seiner Geschichtsvergessenheit inhumanen Fortschrittsdenken und seinem Freitod im Jahr 1978 kann dies als bildliche Darstellung von Amérys Lebensumständen und -einstellung gedeutet werden (vgl. hierzu auch seine 1976 veröffentlichte Schrift *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*; der "Suicide" wird im *Lefeu* auch offen angesprochen; vgl. ebd.: 155).

<sup>36</sup> Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Veit Mölter ('Liebe führt in die Einsamkeit', *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 23. März 1971, Buchbeilage). In: Koschel/von Weidenbaum (1983), S. 73 – 80 (hier S. 73).

<sup>37</sup> Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Ekkehart Rudolph (23 März 1971, SDR). In: Koschel/von Weidenbaum (1983), S. 81 – 92 (hier S. 88).

<sup>38</sup> Härtlings autobiographische Prosa (*Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*, 1973; *Nachgetragene Liebe*, 1980; *Der Wanderer*, 1988; *Herzwand*, 1990) liegt als Sammelausgabe vor in Band 7 der Gesammelten Werke, herausgegeben von Klaus Siblewski (Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch).

519). Das "Ungenügen" hieran treibe "uns zu Verzweiflungsakten oder immer tiefer in uns hinein", wo "die individuelle Erinnerung wärmt" (ebd.).

Der von Härtling hieraus abgeleitete "zunehmende Individualismus" (ebd.) in der Literatur lässt sich auch an seinem eigenen Werk ablesen: Dieses ist auch dort, wo es nicht autobiographisch ist, am Nach-Erleben und -Erzählen von individuellen Lebensgeschichten orientiert ist (vgl. Kap. 5). Im Unterschied zu Härtlings biographischen Romanen weisen allerdings seine autobiographischen Werke "mehr Étude-Charakter" auf (Siblewski 1997: 630) – was daran liegt, dass Härtling hier ein Erzählverfahren praktiziert, bei dem, so Siblewski, "Funktionsweise und Geschichte" der Erinnerung "miterzählt" werden (ebd.: 610).

Als gegenläufige Strategie zum offenen Umgang mit dem autobiographischen Gehalt eines Werkes durch seinen Autor – wie er von Frisch, Améry oder Härtling in je unterschiedlicher Weise gepflegt wird – erscheinen solche Werke, bei denen der autobiographische Hintergrund zwar auch unverkennbar ist, jedoch nicht werkimmanent thematisiert wird. Wie Franz Schonauer ausführt, ist "der Ichbezug" hier "bewußt so deutlich, daß die Fiktion gleichsam nur zum Mittel wird, um die direkte Aussprache des eigenen Namens, die Ich-Form zu vermeiden" (Schonauer 1978: 391).

Beispiele für eine solche Schreibweise sind u.a. Ernst Wiecherts *Totenwald* (1945) oder Ingeborg Drewitz' *Gestern war heute* (vgl. Kap. 1). Auch Johannes R. Bechers im russischen Exil entstandener autobiographischer Roman *Abschied. Einer deutschen Tragödie erster Teil 1900 – 1914* (Moskau 1940, Berlin 1946)<sup>39</sup> kann in diesem Zusammenhang genannt werden. Becher verfasst darin einen Abgesang auf die bürgerliche Gesellschaft des Jahrhundertanfangs und stellt ihr das Ideal des sozialistischen 'neuen Menschen' gegenüber.

In aller Regel wird in derartigen Krypto-Autobiographien die Er-bzw. Sie-Form verwendet.<sup>40</sup> Dies gilt auch für Alfred Andersch, der sich für eine Reihe von autobiographischen Erzählungen<sup>41</sup> in der Figur des Franz Kien ein literarisches Alter Ego zugelegt hat. Andersch hat diese Vorgehensweise einmal mit der ihm so ermöglichten "Freiheit des Erzählens" begründet, "die das Ich, diese tyrannische Form der Beugung des Tätigkeitsworts", nicht zulasse:

"Ich sehe – das läßt nicht zu, anderes zu sehen als das, was ich sehe, sah oder sehen werde, indessen Er sein Blickfeld nicht so rigoros einzuschränken braucht. Ich spreche hier nicht von den Vorgängen im Inneren Kiens, nicht von der Rolle der Phantasie im Text – diese dürfen von den Vorgängen in meinem eigenen Inneren, von meinen eigenen Phantasien nicht um Haaresbreite abweichen –, sondern nur von den Versatz-Stü-

---

<sup>39</sup> Die Pläne zu einer Fortsetzung des Romans (unter dem Arbeitstitel *Wiederanders*, 1957) sind Fragment geblieben. Bechers "Tagebuch 1950" (*Auf andere Art so große Hoffnung*, 1951) kann jedoch als Ergänzung zu der in *Abschied* dargestellten Entwicklung angesehen werden.

<sup>40</sup> Eine Kombination aus Ich- und Sie-Form verwendet Christa Wolf in ihrem autobiographischen Roman [Kindheitsmuster](#) (1976). Hier wird für die Ebene des erlebten Ichs die Sie-Form gewählt, während auf der Ebene des sich erinnernden Ichs in der Ich-Form erzählt wird (vgl. RB, Alte und neue Perlen, Kap. 15).

<sup>41</sup> Die bekannteste und längste dieser Erzählungen – *Der Vater eines Mörders* (1980) – handelt von den inhumanen Umgangsformen, die der Rektor an Anderschs Schule, der Vater Heinrich Himmlers, 1928 während einer Griechischstunde einigen Schülern gegenüber (unter denen sich auch Andersch selbst befand) an den Tag gelegt hatte. Die übrigen fünf Erzählungen sind versammelt im *Alfred Andersch Lesebuch*, herausgegeben von Gerd Haffmans, S. 15 – 75 (Zürich 1979: Diogenes).

cken, die ich auf der Bühne meines Gedächtnisses trage, auf der ich ihn agieren lasse" (Andersch 1982: 131).

#### 4. Authentische Literatur

1979 konstatierte Ursula Krechel einen 'grundlegenden' Wandel in der deutschen Literatur. Dieser bestehe im Kern darin, dass "in den letzten Jahren" immer mehr AutorInnen "relativ unbekümmert" und "relativ unverstellt" über sich selbst zu schreiben begonnen hätten. Dadurch würden Autor- und Erzähler-Ich sich häufig "übereinanderschieben", so dass sich "die sorgsam jedem Erstsemester eingetrichterte Trennung zwischen dem erzählenden und dem Ich des Autors" verunklare (Krechel 1979: 82 f.).

Krechel betont allerdings, dass 'Authentizität' hier keineswegs mit dem für den Realismus charakteristischen engen Wirklichkeitsbezug einhergehe. Sie impliziere auch nicht, wie in der Dokumentarliteratur, eine besondere Faktentreue. Vielmehr höhle "die authentische Literatur jeglichen Realismus-Begriff von innen her aus" und sperre sich "gegen die objektivierende Wahrnehmung":

"Das Authentische behauptet (...), und das macht seine Suggestion aus, nicht nur eine Faktizität, sondern es handelt vom Einbruch des Persönlichen in die dargestellten Lebensverhältnisse. Nicht 'So war es', sondern 'So habe ich es erlebt' heißt das rhetorische Muster, das der Autor eines authentischen Textes benutzt" (ebd.).

Als weiteres Kennzeichen authentischer Literatur stellt Krechel deren Fokussierung auf das psychisch und/oder sozial Anormale bzw. Randständige heraus:

"Wohlweislich vermißt niemand authentische literarische Darstellungen aus dem Leben eines Postbeamten oder einer Verkäuferin. Nicht die Normalität, die (bestreitbar) wahr ist, für die sich nahezu jeder Leser zustimmend nickend mit dem Autor, mit der Autorin verbürgen kann, gilt. Als authentische Literatur gilt, was aus den Randbezirken einer noch nicht literarisierten Gegenwart eindringt in den Kanon des Beschreibbaren" (ebd.).

Als Beleg kann hier u.a. ein Werk wie der bis Ende der 80er Jahre über 50.000 Mal verkaufte "Bericht" des späteren Filmschauspielers Burkhard Driest über *Die Verrohung des Franz Blum* (1974) angeführt werden. Driest verarbeitet darin seinen über dreijährigen Zuchthausaufenthalt, zu dem er aufgrund eines mit einer ungeladenen Pistole durchgeführten Banküberfalls verurteilt worden war. Auch Michael Holzner thematisiert in seiner "Geschichte des

Benjamin Holberg" (*Treibjagd*, 1978) ein Häftlingsschicksal – das in seinem Fall eng mit einer in Erziehungsheimen verbrachten Kindheit zusammenhängt.<sup>42</sup>

Dagegen steht in Ernst Herhaus' zwischen 1977 und 1979 erschienener "Trilogie über Alkoholismus und Selbsthilfe"<sup>43</sup> nicht die soziale, sondern die psychische Randständigkeit im Vordergrund. Diese beruht hier auf der Alkoholabhängigkeit des Autors und der Geschichte seiner (letztlich erfolgreichen) Selbsttherapie. Dies gilt auch für Hans Fricks *Tagebuch einer Entziehung* (1973). Darin beschreibt der Autor die infolge der – von ihm in *Henri* (1972) thematisierten – Ermordung seines Sohnes entstandene Alkoholabhängigkeit sowie deren Überwindung.

Anders als im Falle von Herhaus und Frick, die bereits früher mit literarischen Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten waren, ergibt sich für die meisten anderen VerfasserInnen authentischer Literatur ein enger Zusammenhang mit der Dokumentarliteratur. Viele von ihnen sind jener Gruppe sozial ausgegrenzter Menschen zuzurechnen, denen die Schriftsteller im Rahmen der Dokumentarliteratur ihre Stimme geliehen hatten und die nun zunehmend selbst zu schreiben begannen. Krechel spricht in dem Zusammenhang von der 'Pfadfinder'-Mentalität der Dokumentarautoren, die sich bei ihrem Umgang mit sozial Benachteiligten gebärdet hätten, als müssten sie Blinde über die Straße geleiten:

"Und plötzlich, als die vermeintlich Blinden den Bordstein erreicht hatten, stellte sich heraus, daß sie durchaus nicht 'behindert', daß sie – im Gegenteil höchst lebendige Beiträger waren innerhalb einer Literatur, von der die Schriftsteller annahmen, daß sie sie professionell verwalteten. So wuchs mancher, der authentisch erzählte, dem, der ihm helfen wollte zu erzählen, rasch bis zur Schulter und über den Kopf" (Krechel 1979: 95)

Hervorzuheben ist, dass viele etablierte Autoren diese Entwicklung keineswegs behindert, sondern sie sogar tatkräftig unterstützt haben. Besondere Erwähnung verdient dabei Ingeborg Drewitz, die jahrelang intensive Kontakte zu Strafgefangenen gepflegt und sich dabei auch darum bemüht hat, diesen zu Publikationsmöglichkeiten für ihre literarischen Auseinandersetzungen mit ihrer Situation zu verhelfen (vgl. Drewitz 1979 und Drewitz/Buchacker 1979).

Auch Martin Walser hatte eigentlich nur "Material für einen Bericht" oder "die Stoffsammlung für einen Film" erwartet, als er Ursula Trauberg dazu anregte, den Weg zu dem von ihr begangenen Totschlag nachzuzeichnen. Als diese ihm die Niederschrift ihrer Erfahrungen vorlegte (vgl. *Vorleben*, 1969) erkannte er jedoch neidlos ihre erzählerische Kompetenz an:

---

<sup>42</sup> Holzners Buch machte auch wegen des Schicksals seines Autors Furore. Dieser hatte nach verbüßter Haft eine Arbeit als Verlagsredakteur gefunden und einen Studienplatz für Sozialpädagogik erhalten. Trotz dieser erfolgreichen Resozialisierung wurde er für eine acht Jahre zurückliegende Straftat zu einer zusätzlichen Gefängnisstrafe verurteilt (die er allerdings im offenen Vollzug absitzen durfte).

<sup>43</sup> Die einzelnen Bände tragen die Titel: Kapitulation. Aufgang einer Krankheit (1977) Der zerbrochene Schlaf (1978); Gebete in die Gottesferne (1979).

"Ich glaube, Ursula Trauberg hat ihre 24 Lebensjahre besser erzählt, als es ein professioneller Nacherzähler hätte tun können. Mir wenigstens kommt es so vor, als entstehe durch die Art ihrer Erzählung eine Glaubwürdigkeit, die man nur erreichen kann, wenn man sie nicht beabsichtigt" (Walser 1968: 195).<sup>44</sup>

Auf der anderen Seite lässt Walsers Begründung für seine Kontaktaufnahme mit Trauberg – die "nachgemachte Authentizität" der "Romanliteratur" schmecke nicht mehr (ebd.) – jedoch auch den Verdacht aufkommen, dass es ihm dabei mehr um die Befriedigung einer exotistischen Neugier ging als um das Engagement für sozial Benachteiligte. In diese Richtung weist auch ein Essay Hermann Peter Piwitts. Darin konstatiert dieser – zehn Jahre nach Erscheinen von *Vorleben* – unter deutlicher Anspielung auf Walser, "alle diese unendlich begabten Einzelgänger, die noch vor zehn Jahren nur noble Geburtshelfer für Häftlingsbiographien und Randgruppenbekenntnisse sein wollten, die sich auf antiautoritäre Kinderbücher versteiften und mit kleiner Stimme in Gallistlschen Krankheiten verstummen wollten"<sup>45</sup>, seien mittlerweile längst zur "Ideologie des 'großen Einzelnen'" zurückgekehrt und böten wieder "epische Ersatzkost für ungelebtes Leben":

"Die Kultur, die eben noch zaghaft in neuen sozialen Verkehrsformen Fuß zu fassen suchte, wurde wieder eine Sache von Repräsentanten, bekam wieder eine 'Adresse', war wieder von einem Dutzend Säulen abrufbar" (Piwitt 1979: 22 ff.).

In seinem ketzerischen *Plädoyer für den Gelegenheitsschriftsteller* trat Piwitt demgegenüber dafür ein, "nicht Autoren [zu] drucken, sondern Leute, wenn sie etwas zu sagen haben" (ebd.: 26). Für ihn unterscheidet sich der "Großschriftsteller" vor allem dadurch vom "Gelegenheitsschriftsteller, daß er Zeit hat, auch dann zu schreiben, wenn er nichts zu sagen hat, und zwar über Dinge, die mit wachsendem Ruhm aus wachsendem Erfahrungsmangel immer abseitiger, allgemeiner, metaphysischer" würden (ebd.: 25 f.).

Diese Sichtweise stellt implizit auch die Annahme, in der Künstlerexistenz werde die Utopie nicht-entfremdeter Existenz stellvertretend am Leben gehalten (vgl. Kap. 2), in Frage. Denn die Aufrechterhaltung dieser Utopie beruht, so betrachtet, ja gerade auf einer fortgesetzten Entfremdung des Künstlers von den alltäglichen Lebensbedingungen seiner Mitmenschen. Zudem bedingt der von den etablierten Autoren beanspruchte Marktanteil sowohl aus ökonomischen Gründen als auch durch die Normierung der Schreibweisen, die sich aus ihrer marktbeherrschenden Stellung ergibt, den Ausschluss jener AutorInnen vom Literaturbetrieb, die keinen 'Namen' haben und/oder den von den 'Großschriftstellern' jeweils gepflegten Erzählstil für ihre eigenen Werke nicht adaptieren können oder wollen (vgl. ebd.).

---

<sup>44</sup> Auch Wolfgang Werners Bericht *Vom Waisenhaus ins Zuchthaus* (1969) wurde von Martin Walser ange-regt.

<sup>45</sup> Bereits in *Ehen in Philippsburg* und den ersten beiden Bänden seiner *Anselm-Kristlein-Trilogie* (*Halbzeit*, 1960; *Das Einhorn*, 1966; *Der Sturz*, 1973) hatten Walsers Protagonisten unter Isolation und einer aus Anpassungs- und Konkurrenzdruck resultierenden Entfremdung gelitten. Als möglichen Ausweg aus dieser geistig-emotionalen Krise skizzierte Walser in *Die Gallistl'sche Krankheit* (1972) am Beispiel des Intellektuellen Gallistl die Orientierung am Kommunismus.

Während aus diesem Blickwinkel die authentische Literatur als wichtiges Gegengewicht gegen die Werke der etablierten Autoren erscheint, verweist Ursula Krechel auf die Gefahren, die sich aus diesem Label für die Literatur ergeben. Die Tatsache, dass das Schreiben bei den betreffenden AutorInnen nur als "Beiprodukt ihres Lebens" erscheine, komme den Verlagen angesichts der bestehenden Sparzwänge äußerst gelegen – denn dadurch müssten sie diesen gegenüber keinerlei "patriarchale Fürsorgepflicht walten lassen". Auch verbiete sich im Falle der authentischen Literatur eine umfangreichere Lektorierung, da die Texte dadurch ja gerade "das Unverstellte, Spontane, das sie auszeichnet", verlören (Krechel 1979: 96). Hierdurch würde die Bereitschaft der Verlage, junge literarische Talente durch eine entsprechende Beratung und intensive Lektorierung ihrer Werke zu fördern, schwinden.

Darüber hinaus sieht Krechel einen an der "Authentizität" der Inhalte orientierten Literaturbegriff aber auch für die AutorInnen selbst als problematisch an. Denn als Sparmodell funktioniert die authentische Literatur ja nur dann, wenn die Schreibenden sich tatsächlich darauf beschränken, GelegenheitsschriftstellerInnen zu bleiben und nach der Vermarktung ihres Buches wieder ihr früheres Alltagsleben aufnehmen. Dem stehen jedoch die Mechanismen des Literatur- und Kulturbetriebs selbst entgegen, die nicht zuletzt aus den Vermarktungsinteressen der Verlage heraus jeden neuen Autor möglichst intensiv ins Rampenlicht stellen und ihn als 'neues Talent' anpreisen.

Auch die VerfasserInnen "authentischer" Literatur werden demzufolge in den Medien als kommende 'Sterne am Literaturhimmel' verkauft und bekommen so auch selbst den Eindruck vermittelt, etwas Außergewöhnliches zu sein. Treten sie dann aber mit einem zweiten Buch an die Öffentlichkeit, wird dieses – sofern es nicht von vornherein vom Verlag zurückgewiesen wird – nicht selten von der Kritik verrissen. Denn nun ist nicht mehr das dargestellte Leben der Maßstab für die Kritik, sondern eben jener konventionelle Literaturbegriff, dessen Nichtberücksichtigung durch den Autor zuvor gerade als Zeichen einer erfrischenden Unbekümmertheit und Unverstelltheit herausgestellt worden war.

Eine solche Erfahrung musste etwa Karin Struck machen. Diese hatte mit ihrem autobiographischen Roman *Klassenliebe* (1973) eine viel beachtete (und verkaufte) Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft aus dem Arbeitermilieu und den Konflikten, die sich daraus für sie während ihres Studiums ergaben, vorgelegt. Als Struck diesem – an Gerhard Zwerenz' "Geschichte eines Arbeiters, der unter die Intellektuellen gefallen ist" (*Kopf und Bauch*, 1971), geschulten – tagebuchartigen Bericht weitere Werke folgen ließ, hagelte es dagegen Verisse. Die Kritik bescheinigte ihr, sie hätte zwar noch viel "zu reden (...), aber zu sagen wenig", und böte "nur noch schwache, repetitive Neuaufgüsse der *Klassenliebe*" (Möhrmann 1981: 348).<sup>46</sup>

Soweit VerfasserInnen von authentischer Literatur auf das Etikett des 'Gelegenheitsschriftstellers' festgelegt bleiben, ergibt sich somit die Vision einer für die Verlage "äußerst rentable[n], übersichtige[n] Literaturlandschaft". Diese ist laut Ursula Krechel auf die Formel zu bringen:

---

<sup>46</sup> Möhrmann bezieht sich mit ihrer Kritik auf Strucks Romane *Die Mutter* (1975) und *Lieben* (1977).

"ein Mensch – ein Buch. Ein Mensch, der einiges erlebt, erlitten, begriffen hat, schreibt es auf, es wird zur Kenntnis genommen, irgendwelche Ansprüche entstehen daraus nicht, der Mensch tritt zurück in seine gewohnte Umwelt oder besser noch für den Literaturbetrieb, er wechselt seine Identität, macht sich unsichtbar, läßt sich von einer Krankheit umbringen oder tötet sich selbst" (Krechel 1979: 96).

Die von Michael Rutschky 1978 konstatierte "Todesdrohung" in der neueren deutschsprachigen Literatur erhält so einen realen, marktkonformen Hintergrund. Rutschky bezog sich mit diesem Begriff auf die von ihm beobachtete Zunahme von Büchern, die um "Bilder von Zerstörung oder Selbstzerstörung" kreisen und bei denen nicht selten "der Tod des Autors (...) die Authentizität des Textes" verbürge (Rutschky 1978: 158).

Als Beispiel verweist Rutschky u.a. auf Bernward Vespers autobiographischen Roman *Die Reise* (e 1969/70, ED 1977). Dieser stelle "nicht, wie beabsichtigt, die Befreiung des Erzählers durch die Erfahrungen der Protestbewegung" dar. Vielmehr bleibe er eben deshalb fragmentarisch, "weil sich der Autor in einem psychotischen Zusammenbruch das Leben genommen hat" (Rutschky, ebd.).

Zwar beruhte die Faszination, die Vespers – von ihm selbst als "Romanessay" bezeichnetes – Werk später auf zahlreiche Lesende ausübte, nicht zuletzt darauf, dass Vesper damit die "versuchsweise genaue Aufzeichnung eines LSD-Trips" vorlegen wollte (Vesper 1983: 603)<sup>47</sup> – was den fragmentarischen Charakter des Textes auch als Teil der Gesamtkonzeption des Werkes erscheinen lässt. Auf der anderen Seite kann der unvollendete Charakter des 'Romanessays' jedoch auch als symptomatisch für die von Rutschky beobachteten "aktuellen Darstellungen von Zerstörung und Selbstzerstörung" (Rutschky 1978: 166) angesehen werden. So werden diese von ihm gerade auf die nach dem Scheitern der Studentenbewegung sich durchsetzende Erkenntnis bezogen, dass "die großen Veränderungsversuche fehlgeschlagen" seien.

Die hieraus resultierende "Depression" lässt laut Rutschky gleichermaßen "das einfache Weitermachen in einem Licht erscheinen, in dem es mit dem Tod identisch ist", wie der "Tod als Befreiung vom quälend Immergleichen des Weitermachens" erscheint. Mit dieser "Befreiung" ist nun allerdings nicht nur die tatsächliche Selbsttötung gemeint, sondern auch deren Imagination und literarische Beschwörung. Denn indem diese die Monotonie des Alltags durchbricht und Erfahrungsdimensionen eröffnet, die von dieser verschüttet werden, kann das Leben durch sie wieder "Farbe und Textur" gewinnen (vgl. ebd.: 165).

Diese Analyse lässt sich auch auf Hermann Kinder beziehen, der in seinem *Schleiftrog* (1977) nicht nur das Versanden seiner Ideale, sondern auch das allmähliche Ersticken seines Geistes im universitären Lehr- und Forschungsbetrieb beschreibt.<sup>48</sup> Die Einsicht, dass sein "Mut (...) nicht groß" sei und sich – auch weil die scheinbaren Revolutionäre von 1968 im tiefsten Innern "bürgerliche Einzelkämpfer" geblieben" seien – "nichts ändern" werde, mündet hier in

---

<sup>47</sup> Als ursprünglicher Titel des Werkes war "TRIP" vorgesehen (vgl. Vespers Brief an den März-Verlag vom 23. August 1969: Vesper 1983, S. 603 – 605).

<sup>48</sup> Kinder hat seine kritische Auseinandersetzung mit den universitären Umgangsformen später – aus der Perspektive eines Universitätsassistenten – in *Vom Schweinmut der Zeit* (1980) fortgeführt.

den Wunsch, "einfach liegen bleiben, sich auflösen" und so "alle Widerstände überwinden" zu können (Kinder 1977: 174).

Die Imagination der eigenen Dekomposition könnte in diesem Fall vielleicht noch als eine Art tröstliches Regulativ zu der faktischen Bindung an die Zwänge des Alltags gedeutet werden. Dagegen hat Guntram Vesper in *Nördlich der Liebe und südlich des Hasses* (1979) – einer Erzählsammlung, die von autobiographischen Notizen und Erinnerungen durchsetzt ist – Geschichten von tatsächlichen (Selbst-)Zerstörungen zusammengestellt. So wird etwa von einer Frau erzählt, die aus ihrem tristen Ehe-Alltag in eine verzweifelte Nymphomanie entflieht. Durch diese wird sie in einen solchen Daseinsekel hineingetrieben, dass sie sich mit einem Rasiermesser die Kehle durchtrennt. Der Freund, der dem Erzähler hiervon berichtet, räumt zwar ein, dass er – seit er von der Tat gehört habe – an nichts anderes mehr denken könne. Gleichzeitig stellt er jedoch fest, dass die in dieser Tat zum Ausdruck gekommene ungeheure "Kraft" des Schmerzes seine "einzige Hoffnung" sei (Vesper 1979: 57). Demnach erscheint der Schmerz hier als Antrieb für eine Auseinandersetzung mit dem, "was Angst ist, wie sie entsteht" (ebd.: 204). Dadurch werden durch ihn die Voraussetzungen für eine Veränderung der die Angst auslösenden Umstände geschaffen.

Vesper beklagt in dem Zusammenhang allerdings, dass der Begriff "Angst" – weil er die Zusammenhänge, aus denen dieses Gefühl entsteht, und die komplexen innerpsychischen Komponenten, aus denen es sich zusammensetzt, eher verdeckt als benennt – "ein ungenaues Wort" sei (ebd.: 204 f.). Ähnlich hebt auch Caroline Muhr in ihrem "Tagebuch einer Krankheit" (*Depression*, 1970) hervor, "Angst" sei für sie "etwas ganz anderes", als ihre Gesprächspartner "sich vorstellen" könnten. Die Floskelhaftigkeit, in der diese über die Angst reden ("du brauchst keine Angst zu haben"), zeugt für sie nicht nur von einer fundamentalen Unkenntnis dessen, was Angst ist. Vielmehr negieren die unverbindlichen Redeweisen ihres Erachtens auch die Tatsache, "daß wir alle Angst haben müssen, ununterbrochen und aus tausendfachen Gründen".

Ihre psychische Erkrankung deutet Muhr vor diesem Hintergrund als Zeichen eines 'normalen Empfindens', dem sie die faktische Anormalität des "merkwürdigen Zustand[s], den man seelische Gesundheit nennt", gegenüberstellt:

"Dieser Zustand der seelischen Gesundheit erscheint mir zwar angenehmer, aber viel verrückter als mein eigener. Wenn man es nur einen einzigen Augenblick lang fertigbringt, die Verhältnisse dieser Welt einigermaßen klar und deutlich zu übersehen, dann muß man verrückt sein, um so zu leben wie die anderen: ohne Angst, mit Appetit, mit ungestörter Nachtruhe, mit dem Drang, sich fortzupflanzen, mit Aufgaben, die man für wichtig hält" (Muhr 1970: 11).

Analog dazu verteidigt auch Maria Erlenberger die Sehnsucht nach dem geistigen Zustand, in den sie durch ihren Versuch, sich zu Tode zu hungern, hineingeraten war, als Ausdruck eines 'normalen' psychischen Empfindens. Gegen die (in ihrem 1977 erschienen "Bericht" dokumentierten) Versuch, sie in einer psychiatrischen Anstalt von ihrem *Hunger nach Wahnsinn* zu heilen, verteidigt sie diesen als Manifestation fundamentaler menschlicher Bedürfnisse:

"Es ist das Gefühl der ungewollten Leere, das man als Mensch nicht ertragen will und das ihn zum Wahnsinn treibt. Wahnsinnig wird man, wenn man Angst vor dem Wahnsinn hat. Erreicht man den Wahnsinn nicht, bleibt man geisteskrank." (Erlenberger 1977: 40).

Muhr und Erlenberger deuten ihren psychischen Zustand demnach jeweils als Spiegelbild einer fehlgeleiteten gesellschaftlichen Entwicklung. Sie lehnen es deshalb auch ab, nur die Symptome ihrer Erkrankung zu kurieren, deren Gründe aber unberücksichtigt zu lassen. Diese Haltung teilt auch der Schweizer Autor Fritz Zorn, der sich in seinem posthum erschienenen Werk *Mars* (1977) aus der Perspektive seines bevorstehenden Krebstodes mit seinem bisherigen Leben auseinandersetzt.

Zorn sieht sich lediglich "als Repräsentant der Krankheit meiner Gesellschaft" (Zorn 1977: 215). Seine Krebserkrankung deutet er "einerseits" als "eine körperliche Krankheit", andererseits aber auch als "eine seelische Krankheit, von der ich nur sagen kann, es sei ein Glück, daß sie endlich ausgebrochen sei" (ebd.: 25). Denn sie habe ihm zur Erkenntnis der "Perversität der Gesellschaft, die mich zu dem gemacht hat, was ich bin" (ebd.: 179), verholfen. Die auch bei Guntram Vesper aus der "Kraft" des Schmerzes gesogene "Hoffnung" (s.o.) kommt hier darin zum Ausdruck, dass Zorn gerade die "Maßlosigkeit meines Schmerzes" als Voraussetzung für die Emanzipation von seiner "familiären Vergangenheit" und den durch sie vermittelten gesellschaftlichen Denkmustern und Wertvorstellungen ansieht (vgl. ebd.).

Auf der anderen Seite hebt Zorn allerdings auch hervor, dass ihm persönlich die durch seine tödliche Krankheit erlangte "Klarheit" und die dadurch bedingte "Fähigkeit, die Katastrophe meines Lebens klar zu erkennen, zu verstehen und mir nichts mehr vorzumachen" (ebd.), keine Erleichterung gebracht habe. Wenn auch sein Leben durch die Niederschrift seiner Erkenntnisse "für die Allgemeinheit" noch "eine Funktion" habe, so sei doch sein "persönliches Glück (...) hin" (ebd.: 216). Dies widerspricht der von Rutschky vertretenen These, wonach sich hinter den "Darstellungen von Zerstörung und Selbstzerstörung" eine der Literatur "von altersher" zugetraute mimetische "Strategie" verberge, bei der "das lebensbedrohlich Angsterregende, ob es nun von innen oder von außen kommt, durch seine nachahmende Darstellung" 'gebant' werde (Rutschky 1978. 166).

Zwar erscheint Zorns Lebensbericht insofern als etwas Besonderes, als er aus dem Bewusstsein des nahen Todes heraus geschrieben wurde, der Autor sich also nicht mit der Hoffnung trösten konnte, die gewonnenen Erkenntnisse für einen späteren Neuanfang nutzen zu können. Allerdings streitet auch Peter Handke in Bezug auf seine Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972), in der er sich mit dem Selbstmord seiner Mutter auseinandersetzt, ausdrücklich ab, dass ihm "das Schreiben genützt" habe. Seine "Geschichte stelle nicht "eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens" dar. Vielmehr sei sie ein Beleg dafür, dass das vergangene Geschehen nicht aufhöre, ihn "zu beschäftigen". Noch immer werde er nachts von "Angststürmen" heimgesucht, in denen ihn "zwanghaft das interesselose, objektive Entsetzen" anfalle. Die Behauptung einer den Schmerz 'bannenden' Kraft des Schreibens wird von Handke vor diesem Hintergrund ausdrücklich zurückgewiesen:

"Natürlich ist das Beschreiben ein bloßer Erinnerungsvorgang; aber es bannt andererseits auch nichts für das nächste Mal, gewinnt nur aus den Angstzuständen durch den Versuch einer Annäherung mit möglichst entsprechenden Formulierungen eine kleine Lust, produziert aus der Schreckens- eine Erinnerungslosigkeit." (Handke 1972: 100).<sup>49</sup>

Während Zorn und Handke insbesondere die subjektive Bedeutung ihrer Aufzeichnungen anzweifeln, äußert sich Krechel auch skeptisch gegenüber deren objektivem Wert. Texte wie die von Muhr, Erlenberger oder Zorn (auf dessen Buch sich Krechel explizit bezieht), bei denen die Schreibenden ihre eigene Ver- bzw. Zerstörung unmittelbar auf die gesellschaftlichen Strukturen beziehen, würden von den Lesenden in der Regel nicht als radikale Form von Gesellschaftskritik verstanden. Stattdessen dienten sie dazu, so Krechel, "der Normalität ihre Normalität zu bestätigen":

"Eine Gesellschaft, in der die individuellen Erfahrungen aufgehen in einen Brei von Vorkenntnissen, möglichen Verhaltensmustern innerhalb des gegebenen sozialen Rasters, braucht das Ausgegrenzte, um ihre Normalität an ihm abzuarbeiten" (Krechel 1979: 97).

Diese Kritik hat sicher ihre Berechtigung. Andererseits darf aber auch nicht die Ermutigung übersehen werden, die sich aus den 'authentischen' Texten für Menschen ergibt, die aufgrund ähnlicher Probleme oder anderweitiger Krisenerfahrungen ein Ungenügen an den gesellschaftlich vorgegebenen Denk- und Verhaltensweisen empfinden. Angesichts der Tatsache, dass die VerfasserInnen der entsprechenden Texte in der Regel nicht zu den etablierten AutorInnen zählen, wohnt ihnen ein hohes identifikatorisches Potenzial inne. Dieses kann nicht nur zur Folge haben, dass einzelne Lesende mit neuem Selbstvertrauen an die Lösung ihrer Probleme herangehen. Es kann vielmehr auch dazu führen, dass manch einer sich ein Beispiel an der vorgeführten Form der Selbsterkundung nimmt und das Schreiben seinerseits in dieser Weise zu nutzen beginnt.

## 5. Die Väterliteratur der späten 70er und frühen 80er Jahre

Im Frühjahr 1980 wurde in der *Zeit* eine "literarische Sensation" verkündet (zit. nach Schneider 1981 a: 8). Gemeint war damit jene "Flutwelle von Büchern", in denen sich deutschsprachige AutorInnen zu "stellvertretenden Biographen ihrer Väter" machten und sich "auf die 'Suche nach der verlorenen Zeit' ihrer Väter im 'Dritten Reich' begaben" (Schneider, ebd.).

---

<sup>49</sup> Als "wunschlos unglücklich" bezeichnet sich übrigens auch Fritz Zorn an einer Stelle seines Werkes (vgl. Zorn 1977: 123). Die Formulierung verweist in beiden Fällen auf einen Zustand äußeren Wohlstands bei einem gleichzeitigen Gefühl innerer Leere. Unabhängig von den jeweils beschriebenen inneren Schicksalen erscheint sie symptomatisch für die Sinnkrise, die die Konzentration auf materielle Bedürfnisse in den modernen Industriegesellschaften ausgelöst hat.

Michael Schneider machte für dieses Phänomen vor allem zwei Gründe verantwortlich – zum einen die im Januar 1979 in Deutschland ausgestrahlte Fernsehserie *Holocaust*<sup>50</sup> und zum anderen Bernward Vespers "Romanessay" *Die Reise*. Letzteres Werk war 1977, sechs Jahre nach dem Selbstmord des Autors<sup>51</sup>, erschienen (vgl. ebd.). In der darin vorgeführten unerbittlichen Auseinandersetzung eines Sohnes mit seinem Vater gab es das Vorbild für viele der späteren 'Väter-Bücher' ab.

Nun haben zwar im Anschluss an die Fernsehserie *Holocaust* und das von Vespers Werk erregte öffentliche Aufsehen<sup>52</sup> in der Tat vermehrt AutorInnen die Vergangenheit ihrer Väter und ihre Beziehung zu diesen zum Gegenstand literarischer Werke gemacht. Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, dass nicht nur Vespers Romanessay selbst schon Anfang der 70er Jahre entstanden ist. Vielmehr sind auch diverse andere Werke, die später der 'Väterliteratur' zugerechnet wurden<sup>53</sup>, bereits vor 1977 erschienen.

Zu bedenken ist ferner, dass sich Schneiders Betrachtung auf die westdeutsche Kultur und Literatur konzentriert. Dies lässt die Tatsache außer Acht, dass auch von ostdeutschen sowie schweizerischen und österreichischen AutorInnen literarische Auseinandersetzungen mit ihren Vätern vorgelegt worden sind.<sup>54</sup> Auch beschränkten sich einige VerfasserInnen nicht darauf, das Verhältnis zu ihren Vätern zu thematisieren. Manche setzten sich daneben oder vor allem (wie zum Beispiel Helga M. Novak in *Die Eisheiligen*, 1979) auch mit der Beziehung zur Mutter oder allgemein mit ihren 'Erziehern' auseinander (vgl. E.A. Rauter: *Brief an meine Erzieher*, 1979).

Soweit das Verhältnis zur Mutter in den betreffenden Werken breiteren Raum einnahm, geschah dies allerdings in den meisten Fällen in weniger anklagender Weise als bei der Auseinandersetzung mit dem Vater.<sup>55</sup> In der Regel wurde die Mutter selbst eher als Opfer gesehen, das unter der – in der patriarchalen Gesellschaftsordnung wurzelnden – Gewalt des Vaters zu leiden hatte.

---

<sup>50</sup> Die amerikanische Originalfassung wurde 1978 gesendet.

<sup>51</sup> Zu den Gründen für die verspätete Veröffentlichung (u.a. Konkurs des März-Verlags, in dem das Werk ursprünglich hatte erscheinen sollen) vgl. die "Editions-Chronologie" in Vesper (1983: 601).

<sup>52</sup> Dieses hing auch mit der zeitweiligen Nähe Vespers zum Umfeld der RAF (Rote Armee Fraktion) zusammen – u.a. war er eine Zeit lang mit Gudrun Ensslin liiert. Hinzu kam, dass es sich bei seinem Vater (Will Vesper) um den Mitvorsitzenden der 'Reichsschrifttumskammer' im Dritten Reich handelte, der auch Lobgedichte auf Adolf Hitler verfasst hatte.

<sup>53</sup> Vgl. u.a. Peter Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (1975); Elisabeth Plessen: *Mitteilung an den Adel* (1976); ferner Klaus Schlesingers in der DDR unter dem Titel *Michael* (1971), in der Schweiz 1972 u.d.T. *Capellos Trommel* veröffentlichten Roman.

<sup>54</sup> Vgl. u.a. für die DDR Klaus Schlesingers oben (Anm. 53) bereits erwähntes Werk sowie Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (vgl. die ausführliche Analyse in RB: *Alte und neue Perlen*, Kap. 15); für die Schweiz Heinrich Wiesner: *Der Riese am Tisch* (1979, s.u.); für Österreich Brigitte Schwaiger: *Lange Abwesenheit* (1980).

<sup>55</sup> Eine Ausnahme stellt hier Fred Viebahns Roman *Die Fesseln der Freiheit* (1979) dar, in dem der Protagonist durch die Lektüre eines alten Briefwechsels der Mutter mit ihrem ehemaligen nationalsozialistischen Geliebten davon erfährt, dass diese ihre eigenen Eltern an die Nazis verraten hat. Dem Roman fehlt allerdings die klare autobiographische Markierung und damit ein wichtiges Merkmal der sonstigen literarischen Auseinandersetzungen mit der Elterngeneration aus den späten 70er Jahren. Er folgt zudem einer eher konventionellen realistischen Erzählweise und lässt so ein weiteres Charakteristikum der Väterliteratur – nämlich die Verbindung der Suche nach den 'Spuren' des eigenen Ichs mit der Rekonstruktion der *Vaterspuren* (so der Titel einer ebenfalls 1979 erschienenen Erzählung von Sigfrid Gauch) – vermissen.

So erzählt etwa Peter Handke in *Wunschloses Unglück* von den Schlägen, die seine Mutter erdulden musste, wenn ihr Mann betrunken nach Hause kam, und von den Abtreibungen, denen sie sich unterziehen musste (vgl. Handke 1972: 58 f.) Nicht zuletzt thematisiert er auch die erstarrten, nicht nur den Ausbruch aus der häuslichen Gewalt, sondern bereits das Gespräch über diese im Ansatz unterbindenden "Umgangsformen, die schon so sehr als verbindliche Regeln aufgefaßt werden, daß jedes mehr *einzelne*, auf den andern ein bißchen eingehende Verhalten nur eine Ausnahme von diesen Regeln bedeutet" (ebd.: 41).<sup>56</sup>

Die meisten AutorInnen, die den Zusammenhang zwischen ihrer eigenen Erziehung und der nationalsozialistischen deutschen Vergangenheit thematisieren, konzentrieren sich allerdings in der Tat auf die Beziehung zu ihren Vätern. Dies – wie auch das Faktum, dass dieser Aspekt der betreffenden Werke von der Literaturkritik in den Vordergrund gestellt wurde – lässt sich zunächst mit den zahlreichen literarischen Vorbildern für die Thematisierung von Vater-Sohn-Konflikten erklären. Beispiele hierfür sind u.a. Kafkas *Brief an den Vater* (e 1919, ED 1952), an den E.A. Rauters *Brief an meine Erzieher* (s.o.) erinnert und von dem auch Heinrich Wiesners *Riese am Tisch* (1979) nach Auffassung Reinhold Grimms (1982: 177) "nachweislich beeinflusst" ist. Daneben ist hier auch Jochen Kleppers historischer Roman *Der Vater* (1937) zu nennen, der die Konflikte Friedrichs des Großen mit seinem Vater, Friedrich Wilhelm I., thematisiert.<sup>57</sup> Auch im expressionistischen Drama ist die spätere "Väterliteratur" in mancherlei Hinsicht vorgeprägt.<sup>58</sup>

Die literarische Tradition des Vater-Sohn-Konflikts ist jedoch wiederum nur ein Symptom der faktischen Bedeutung dieser Beziehung in der patriarchalen Gesellschaft. Deren Strukturen waren im Rahmen der Studentenbewegung ausführlich diskutiert worden. In dieser sieht denn auch Michael Schneider – unabhängig von den aktuellen Auslösern für die literarische Auseinandersetzung mit der Elterngeneration – den eigentlichen Hintergrund für das Phänomen der 'Väterliteratur'. Der "Blick zurück" sei, so Schneider (1981 a: 54), bei den meisten Autoren "ganz entscheidend von Sehweisen und Begriffen geprägt, wie sie sich erst 1968 und danach herausgebildet haben".

Die durch die Geburtsjahrgänge eines Großteils der Schreibenden zu untermauernde These von der Studentenbewegung als "biographische[m] Schlüsselerlebnis" (Schneider, ebd.) – wobei Ausnahmen allerdings nicht zu übersehen sind<sup>59</sup> – wäre dabei nicht nur auf die von dieser geleistete Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu beziehen. Ebenso prägend ist wohl für viele Autoren die im Zuge der "Tendenzwende" der 70er Jahre erfolgte Hinwendung zur subjektiven Geschichte gewesen. Auch die "eigentümlich melancholische Klangfarbe", die nach Schneider (1981 a: 53) die Mehrzahl der Väterbücher

---

<sup>56</sup> Auch Gabriele Wohmanns *Ausflug mit der Mutter* (1976) ist von einem empathischen Verständnis für die Mutter getragen, die nach dem Tod des Vaters auf sich allein gestellt ist. Das Werk stellt allerdings in erster Linie eine Auseinandersetzung mit dem Altern und dem Tod dar.

<sup>57</sup> Auf diesen Roman scheint auch Jutta Schutting in *Der Vater* (1980) anzuspielen.

<sup>58</sup> Vgl. u.a. Walter Hasenclever: *Der Sohn* (1914); Arnolt Bronnen: *Vatermord* (1920).

<sup>59</sup> So wurde beispielsweise Heinrich Wiesner bereits 1923 geboren, Eva Zeller 1925. Zellers *Roman einer Jugend* (1981) knüpft dabei allerdings eher an die Tradition des Bildungsromans an und konzentriert sich nicht so stark auf die Beziehung zum Vater, wie dies in den Werken der 'Väterliteratur' typischerweise der Fall ist.

"grundiert", hängt zum Teil wohl mit der Erfahrung des Scheiterns der Protestbewegung und dem daraus resultierenden "defizitäre[n] Lebensgefühl" zusammen. Indem die Schreibenden dessen Wurzeln in "beschädigte[n] oder zerbrochene[n] Väterbilder[n]" und "in den Brunnen gefallene[n] Kindheiten" freilegten (Schneider, ebd.), versuchten sie aber andererseits wenigstens auf der subjektiven Ebene jene Selbstbefreiung zu erreichen, die auf der Ebene der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung nicht zu realisieren war.

In seiner Untersuchung von über 20 Werken, die im engeren oder weiteren Sinne der Väterliteratur zuzurechnen sind, stellt Reinhold Grimm zum einen die "inhaltlichen Gemeinsamkeiten" zwischen den einzelnen Werken heraus. Zum anderen verweist er auch auf ein "förmliches Repertoire von bestimmten Motiven und Strukturen, die ständig wiederkehren". Unter anderem erwähnt er "den durch die Entdeckung von Briefen, Aufzeichnungen, (Kriegs)tagebüchern, Photos ausgelösten Prozeß des Mutmaßens und Argwöhnens, Klärens und endlichen Enthüllens" sowie "die durch Krankheit, Tod und Begräbnis bedingte und konstituierte Erzählsituation der Rückschau". Besondere Bedeutung komme ferner dem "Motiv (...) des Schweigens" zu (Grimm 1982: 175 f.; vgl. auch Schneider 1981 a: 35). Hierbei ist zu unterscheiden zwischen

- dem 'Verschweigen' der nationalsozialistischen Vergangenheit, zu dem etwa Christoph Meckel notiert: "Anstelle von deutlicher Antwort auf deutliche Fragen machte sich die große Verharmlosung breit. Sie schallte und seufzte in allen Familien, fälschte ihr Echo und gab sich selber Pardon." So sei auch bei seinem eigenen Vater "die Antwort auf eine Frage nach seiner Rolle im Krieg (...) an seiner Weigerung, sich genau zu erklären", gescheitert: "Erkenntnis scheiterte an ihrer Verdrängung" (Meckel 1980: 144 und 149).
- dem Schweigen über im Krieg erlittene seelische und/oder psychische Verwundungen. Christoph Meckel berichtet in diesem Zusammenhang von einer Hirnverletzung, die sein Vater im Krieg erlitten hatte und die sich in "Kopfschmerz, Sprechhemmung, Dumpfheit und Druck im Kopf" niederschlug, was den Vater "reizlos, ruhelos und ständig gespannt" sein ließ. Die deshalb auf den Vater zu nehmende "Rücksicht" sei, so Meckel, nicht nur mit einer Tabuisierung dieses Themas einhergegangen, sondern auch mit einer Verheimlichung der die Familienmitglieder beschäftigenden Frage, ob die Krankheit das Wesen des Vaters verändert oder "lediglich Schwächen zum Vorschein gebracht" habe, "die, überdeckt, schon immer vorhanden waren". So sei die Rücksichtnahme dem Vater gegenüber allmählich zur "Familienkrankheit" geworden:

"Die Rücksicht für ihn wurde immer mehr zur Unaufrichtigkeit gegen ihn. Die chronische Unaufrichtigkeit – eine seelische Last – verstärkte die Unaufrichtigkeit des Geschwächten gegen sich selbst. Sie nahm ihm jede Chance einer Selbsterkenntnis" (ebd.: 78 f. und 112).

- dem Schweigen der Kinder als Element und Symbol der durchgesetzten, keinerlei Infragestellung duldenden Autorität des Vaters. Symptomatisch hierfür ist die bedrückt-

ckende Atmosphäre schweigend eingenommener Mahlzeiten, wie sie u.a. von Heinrich Wiesner evoziert wird:

"Ich habe immer geschwiegen und Vater nie einen Vorwurf gemacht, weil es sich nicht gehörte, als Sohn seinem Vater dessen Lebensweise wegen Vorwürfe zu machen. (...) Ich habe geschwiegen und Vater am Mittag kleinlaut und knapp gegrüsst. Während des Essens lastete jedesmal diese stumme Feindseligkeit über dem Tisch. Selbst das Essen war von ihr vergiftet" (Wiesner 1979: 19).

- dem "Totschweigen" (Schneider 1981 a: 35) als gezielt eingesetztem Strafmittel, wie es u.a. von Bernward Vesper skizziert wird. Dieser erinnert sich in *Die Reise* daran, wie seine Eltern ihn nach einem Vergehen mit Schweigen bestrafen und hiervon auch dann nicht abließen, als er sich "auf alle möglichen Arten bemerkbar" machte: "(...) ich reichte ihnen bei Tisch das Brot, ich goß ihnen Milch ein, ich brachte meinem Vater den Hut, als er ihn suchte, ich machte den Hund los, wenn er das Haus verließ, weil er ihn immer mitnahm." Dennoch hätten seine Eltern kein einziges Wort an ihn gerichtet: "(...) wenn meine Eltern etwas von mir wünschten, ließen sie es durch das Kindermädchen ausrichten." Vesper verweist dabei auch auf den engen Zusammenhang des als Strafmittel eingesetzten Schweigens mit anderen auf absolute Unterordnung abzielenden Erziehungsmethoden – wie etwa dem demütigenden Zwang, sich für Vergehen bei den Betreffenden in aller Form entschuldigen zu müssen. Obwohl er von seinem Vater teilweise auch mit "Lederstriemen" geschlagen wurde, empfand er die psychischen Deformationen, die die Züchtigungsmethoden seiner Eltern bei ihm bewirkten, als weitaus schlimmer als die ihm zugefügten physischen Verletzungen:

"Die unendliche Gemeinheit lag nicht in der offenen Konfrontation, denn daran gab es nicht viel zu durchschauen, sondern in den hinterhältigen, langsam aber entsetzlich wirkenden Methoden. Die blauen Flecken der Schläge vergehen. Aber die Verheerungen, die sie dadurch anrichteten, daß sie die Bedürfnisse nach Freiheit, Liebe und Kreativität zerbrachen, sind nie mehr rückgängig zu machen" (Vesper 1983: 340).

Die Bedeutung, die dem Motiv des Schweigens im Rahmen der 'Väter-Bücher' zukommt, erklärt sich auch daraus, dass sich in ihm die beiden zentralen Aspekte dieser literarischen Strömung miteinander verbinden – nämlich die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Eltern und die Frage, wie die faschistische Kontinuität nach dem Zweiten Weltkrieg in der eigenen Kindheit erfahren worden ist. Bei dem ersten Punkt – der Frage, inwieweit die eigenen Eltern in die Verbrechen des Nationalsozialismus involviert waren – geht es dabei jeweils darum, die in der Studentenbewegung im Vordergrund stehende theoretische Auseinandersetzung mit den soziohistorischen Voraussetzungen sowie den ökonomischen, politischen und psychologischen Strukturen der nationalsozialistischen Herrschaft auf das konkrete Denken, Handeln und Empfinden Einzelner zu beziehen. 'Schuld' ist auf diese Weise nicht mehr etwas Abstraktes, sondern wird anhand der Vergangenheit der

eigenen Eltern konkretisiert. Insofern könnte man in Bezug auf die betreffenden Werke auch von einer stellvertretenden Aufarbeitung der von den Eltern auf sich geladenen Schuld sprechen.

So bemüht sich etwa Ruth Rehmann um die Rekonstruktion des scheinbar "Unwesentlichen", der "undichte[n] Stelle", durch die wie durch ein "heimliche[s] Leck (...) unbemerkt Schuld eindringt" in das Leben ihres Vaters (Rehmann 1979: 222). Dieser (ein protestantischer Pfarrer) war im Februar 1933 nach einer "Schießerei zwischen Roten und Braunen" herbeigerufen worden, um einem tödlich getroffenen Nationalsozialisten beizustehen. Zwar deuteten nicht nur zahlreiche Indizien und – bei der Gerichtsverhandlung unterdrückte – Beweisstücke darauf hin, dass der SS-Mann versehentlich von seinen eigenen Leuten erschossen worden war – was später auch bestätigt wurde. Darüber hinaus gab es für den Tathergang auch eine Augenzeugin – die von den SS-Leuten auf offener Straße zusammengeschlagen wurde, um sie an einer Aussage zu hindern. Nichtsdestotrotz habe ihr Vater, so Rehmann, nichts dagegen unternommen, dass ein "Roter" für die Tat zur Rechenschaft gezogen wurde. Denn "vor allem Hinschauen, Prüfen, Fragen" stand für ihn fest: "Rot gleich Blut, Mord, Gewalt" (ebd.: 217)

Dass "Rot gleich böse" ist, sei für ihren Vater als "Prämisse seiner Theologie" im "Vorverständnis verankert" gewesen. Zwar habe er die Nazis als "kackbraun" bezeichnet und "unangenehme Empfindungen" mit ihnen verbunden. Dennoch seien diese für ihn letztlich nichts weiter als "eine Übertreibung von Rechts" und damit doch irgendwie noch der "gute[n] Mitte" zugehörig und des "Seelengrundwasser[s]" teilhaftig gewesen, "in dem sich alle guten, rechten, richtigen Leute zusammenfinden, um gegen Rot zu Felde zu ziehen" (ebd.) Als Folge hiervon konstatiert sie bei ihrem Vater eine

"besondere Art von Einsamkeit, in der einer trotz täglicher minuziöser Kontrolle an Gottes Wort und Gebot in Schuld geraten könnte, ohne Schuld zu bemerken, weil die Wahrnehmung gewisser Sünden ein Wissen voraussetzt, das durch Sehen, Hören, Verstehen zustande kommt, nicht durch Dialoge im Innenraum" (ebd.: 220 f.).

Die sich hierin andeutende Kritik an der von zahlreichen Angehörigen des Bildungsbürgertums praktizierten Flucht in die Innerlichkeit findet sich auch bei Christoph Meckel. Dieser hält seinem Vater, dem Schriftsteller und Theaterkritiker Eberhard Meckel, vor, er habe während des Dritten Reichs "mit keinem Gedanken und keinem Wort (...) den Umkreis einer verfestigten, geistesgläubigen, deutsch-literarischen Bürgerlichkeit" verlassen:

"Während die SA marschierte, der Reichstag brannte, er selber Zeuge von Deportationen war (ein Kommando verhörte auch ihn und durchsuchte die Bücher), schrieb er weiter Erzählungen und Gedichte, in denen sich die Zeit nicht bemerkbar machte. Er stand mit dieser Haltung nicht allein. Allerlei Literaten seiner Generation (eine ganze Phalanx der jüngsten Intelligenz) lebten erstaunlich zeitfremd weiter. Man kapselte sich in Naturgedichten ab, verkroch sich in die Jahreszeiten, im Ewigen, Immergültigen,

Überzeitlichen, in das Naturschöne und in das Kunstschöne, in Vorstellungen von Trost und in den Glauben an die Hinfälligkeit zeitbedingter Misere" (Meckel 1980: 29).

In anderen Fällen bezog sich die Kritik der Nachkriegsgeneration nicht auf die affirmative Funktion einer die Zeitprobleme ignorierenden Innerlichkeit, sondern betraf die aktive Partizipation der Väter an der nationalsozialistischen Herrschaft. Dies gilt etwa für Bernward Vesper, dessen Vater (Will Vesper) während der Zeit des Dritten Reichs zusammen mit Hanns Johst den Vorsitz der 'Reichsschrifttumskammer' innehatte. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch Sigfrid Gauch (*Vaterspuren*, 1979), dessen Vater bereits 1922 in die NSDAP eingetreten war und zeitweilig Heinrich Himmler als Leibarzt und kulturpolitischer Adjutant gedient hatte. Gauchs Vater hatte sich nach dem Krieg in der neonazistischen, 1964 in der NPD aufgegangenen Deutschen Reichspartei engagiert. Die faschistische Kontinuität nach Kriegsende wird hier daher nicht nur an Elementen der väterlichen Einstellung und ihres Einflusses auf die Erziehung festgemacht. Sie wird vielmehr auch an revisionistischen Überzeugungen und einem entsprechenden gesellschaftspolitischen Engagement verdeutlicht.

Ein in seiner Affinität zu antisemitischen Vorurteilen und deutschnationalen Meinungsmustern zumindest latent faschistischer Militarismus wird indessen mitunter auch bei solchen Vätern konstatiert, die sich nicht offen zu ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit bekennen. Wie Gauch von seinem Vater berichtet, er habe gegenüber einem Oberstudiendirektor darauf bestanden, als Oberfeldarzt "den gleichen Rang" wie dieser einzunehmen (vgl. Gauch 1979: 53), gründet auch bei Brigitte Schwaiger das Selbstverständnis des – ebenfalls als Arzt tätigen – Vaters auf einem im preußischen Militarismus wurzelnden Hierarchiedenken. Auch die häuslichen Umgangsformen seien, so Schwaiger, bis zu den Tischsitten (und der 'Verachtung' für jene, die diese nicht pflegten), von dem geprägt gewesen, was der Vater "auf der Offiziersschule gelernt" habe. Mit bitterer Ironie resümiert die Tochter, es "wäre vielleicht vieles deutlicher gewesen", "wenn du deine Hauptmannsuniform aus dem Krieg daheim getragen hättest von Anfang an". Dies hätte auch dem ihr vermittelten Vaterbild entsprochen:

"Ein Vater, ein richtiger Vater, ist einer, den man nicht umarmen darf, den man nicht unterbrechen darf, wenn er spricht, dem man antworten muß, auch wenn er zum fünftenmal dasselbe fragt und es aussieht, als frage er zum fünftenmal, um sich zu vergewissern, ob die Töchter auch willig sind, stets zu antworten, ein Vater, der einem das Wort abschneiden darf" (Schwaiger 1980: 19).

Das von Schwaiger beklagte Defizit an emotionaler Zuwendung wird ähnlich auch von Heinrich Wiesner konstatiert, der sich nicht daran erinnern kann, von seinem Vater mehr als zwei Mal "in die Arme genommen" worden zu sein (vgl. Wiesner 1979: 32). Barbara Bronnen berichtet in ihrem autobiographischen Roman *Die Tochter* (1980) gar davon, wie der Vater, als seine Tochter gegen sein Verbot zu ihm ins Zimmer kommen wollte, "die Türe zuwarf und ihren Finger verkrüppelte" (Bronnen 1980: 119). Von Sigfrid Gauch wird eine solche emotio-

nale Härte gegenüber anderen auf das preußische Ideal des 'Hart-Seins gegen sich selbst' zurückgeführt. Diesem habe sein Vater gegen seine eigene Natur zu folgen versucht:

"(...) du hast immer von dir geglaubt, eine Kämpfernatur zu sein, kompromißlos und opferbereit zu sein. Du hast den Ansprüchen, die du an dich gestellt hast, vor dir selbst nie genügt. Es hat eigentlich niemand gemerkt außer dir, außer dir und deinem Körper. Der hat dir geantwortet, mit Asthma, mit Erstickungsanfällen, mit Angstträumen" (Gauch 1979: 53).

Die Vermeidung jeder Form von Spontaneität und Emotionalität wird so als Korrelat des in vielen 'Väter-Büchern' herausgestellten Schweigens der Eltern erkennbar. Wie dieses gründen die "unausgelebte Wut und unausgelebte Freude" (Meckel 1980: 146) in der Angst, dem internalisierten Ideal eines sich selbst und andere stets unter Kontrolle habenden Patriarchen nicht zu entsprechen.

In Meckels *Suchbild* führt dieses übermächtige Kontrollbedürfnis beim Vater immer wieder zu "Zuständen äußerster Erregung", die angesichts ihrer nichtigen Anlässe – "ein Fensterladen stand aus Versehen offen, ein Schuh war verschwunden, ein Buch abhanden gekommen" (ebd.: 79) – deutlich die Konturen eines Zwangscharakters erkennen lassen. Dieser manifestiert sich zunächst in dem typischen Sauberkeitszwang: "Niemals fehlte die Kehrschaufel, niemals die Bürste. Niemals der Waschlappen, niemals der Waschbefehl" (ebd.: 148) Daneben zeigt er sich aber auch in der Angst, von dem festgelegten Tagesablauf und den normierten Umgangsformen einmal abzuweichen. Indem Meckel vor diesem Hintergrund das Fehlen einer "offene[n] Strömung lebendigen Lebens" beklagt, verweist er auf den prinzipiell lebensfeindlichen Charakter einer auf solchen Maximen beruhenden Erziehung:

"(...) es fehlte der kleinste Schlenker von Zweckfreiheit. Es fehlte die unbedenkliche Verschwendung von Zeit und also fehlte ein Zeithaben überhaupt. Es fehlte die Körperfreiheit zwischen Eltern und Kindern, es fehlten die offenen Worte und Zimmertüren" (ebd.: 149).

Angesichts der Verwicklung ihrer Väter in den Nationalsozialismus und der Kontinuität faschistischer Denk- und Verhaltensmuster, welche die AutorInnen in ihrer eigenen Kindheit erfahren haben, stellt für die meisten die Auseinandersetzung mit dem Vater laut Michael Schneider (1981 b: 75) eine "psychische Zerreißprobe" dar. Diese erhält dadurch eine zusätzliche Brisanz, dass in vielen Fällen die Auseinandersetzung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem bevorstehenden oder gerade erfolgten Tod des Vaters steht. Der Erinnerungsprozess ist dadurch von Trauer und den mit dieser oft zusammenhängenden Schuldgefühlen durchsetzt.

In der Regel wirkt aber bereits die bewusste Konfrontation des eigenen Vaterideals – das den Vater als "Zauberer" (Meckel 1980: 111), als "Erroll Flynn" und "Parzival" (Bronnen 1980: 120) zeichnet – mit der Realität des gelebten Lebens als Schock. Die Einsicht, dass – wie Barbara Bronnen schreibt – "der Held ein eher angstvoller, wenn auch entfesselter Kleinbürger

gewesen war" (ebd.), erzeugt Gefühle der Enttäuschung und des Betrogenseins. Dies lässt in manchen Fällen an die Stelle einer überzogenen Verehrung eine ebenso überzogene (weil undifferenzierte) Verurteilung des Vaters treten.

Anders als beispielsweise E.A. Rauter, der vom "Erziehungsterror in jeder Küche Europas" und dem seelischen 'Foltern' von Kindern spricht (Rauter 1979: 27 und 29), schrecken viele AutorInnen allerdings vor dem selbst auferlegten Zwang zurück, den "Vater verurteilen" zu müssen, weil man ihn sonst verteidigen würde (Henisch 1975: 144). Bei einigen tritt sogar der gegenteilige Effekt ein: Weil sie die Schutzwallfunktion der von ihrem Vater an den Tag gelegten Unnahbarkeit erkennen und hinter der sozialen Maske des 'harten' Vaters dessen weiche, fürsorgliche Seite entdecken, entwickeln sie gerade im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Vater eine verstärkte Zuneigung für diesen. Dies gilt für Peter Henisch (*Die kleine Figur meines Vaters*, 1975; vgl. ebd.) ebenso wie für Paul Kersten (*Der alltägliche Tod meines Vaters*, 1978). Letzterer betrachtet die von seinem Vater geäußerten Vorurteile gegenüber Juden, Homosexuellen und anderen gesellschaftlichen Minderheiten als Resultat einer oberflächlichen sozialen Anpassung (vgl. Kersten 1978: 66 ff.). Eine "posthume Abrechnung mit einer autoritären Vatergestalt" (ebd.: 319) hält er deshalb nicht für notwendig. Nicht in allen Fällen freilich fand die Auseinandersetzung mit dem Vater einen so versöhnlichen Abschluss. So war für Autoren wie Sigfrid Gauch und Bernward Vesper, deren Väter das nationalsozialistische Regime aktiv unterstützt hatten, die Annäherung an den Vater ja auch eine Annäherung an die Verbrechen, die dieser mit zu verantworten hatte. Dadurch musste hier die bewusste Beschäftigung mit der Vergangenheit des Vaters die innere Entfremdung von diesem eher noch vertiefen. Wenn die Autoren sich dennoch der Konfrontation mit dem Vater stellten, so stand dahinter die Erkenntnis, dass dies die einzige Möglichkeit war, sich selbst besser zu verstehen und so auch einer unreflektierten Übernahme der väterlichen Denk- und Verhaltensmuster vorzubeugen.

In diesen wie in den meisten anderen 'Väterbüchern' ist die Suche nach dem Vater demnach eng mit der Suche nach dem eigenen Selbst verbunden. So konstatiert Peter Henisch, es sei ihm "darum gegangen, zu erfahren, wer *mein Vater* war, um mir darüber klar zu werden, wer *ich* bin" (Henisch 1975: 2). Ähnlich betont Klaus Schlesinger:

"(...) die Frage WER IST MEIN VATER? hat als logische Konsequenz eine andere, drängendere Frage nach sich gezogen: WER BIN ICH?" (Schlesinger 1971: 240).

Wenn auch der Boom der Väter-Bücher in den 1980er Jahren allmählich wieder abebbte, so ist das Genre doch bis heute als beständiger Unterstrom in der deutschsprachigen Literatur präsent. Zum einen haben immer wieder Kinder prominenter Nationalsozialisten ihre familiäre Vergangenheit aufgearbeitet. Zu nennen sind hier u.a. der Theologe Martin Bormann, Sohn des gleichnamigen Sekretärs Adolf Hitlers (*Leben gegen Schatten*, 1996), oder Monika Göth, die Tochter von Amon Göth, dem Kommandanten des – durch Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* berühmt gewordenen – Konzentrationslagers Plaszow ("*Ich muß doch meinen Vater lieben, oder?*", 2002).

Zum anderen haben aber auch immer wieder die Nachkommen weniger bekannter Nazi-Verbrecher die literarische Auseinandersetzung mit ihren Vätern gesucht. Ein Beispiel dafür ist etwa das Buch des österreichischen Autors Martin Pollack (*Der Tote im Bunker*, 2004), dessen Vater als Mitglied von SS und Gestapo aktiv an den Massenmorden der Nationalsozialisten beteiligt war.

## 6. Literarische Biographien

Michael Schneider spricht in Bezug auf die 'Väterliteratur' der 1970er Jahre von "Väter- resp. Autobiographien" (Schneider 1981 a: 549). Ähnlich charakterisiert auch Reinhold Grimm (1982: 177) diese als "eine neue Unter -und Mischgattung, in der Biographie und Autobiographie zu einer Art Einheit verschmelzen". Grimm erkennt dabei auch Analogien zur Annäherung von Autobiographie und Roman aneinander:

"Biographie wie Autobiographie und selbst der Roman sind zu gleichsam amphibischen Gattungen mit verschwimmenden Rändern geworden; denn was in ihnen überwiegt, ist nicht etwa nur das Fragmentarische, sondern sind auch Mischung und Grenzüberschreitung in jeglicher Form" (ebd.: 178).

Ein zentraler Berührungspunkt zwischen Biographie und Autobiographie ist laut Helmut Scheuer (1982. 25) die Funktion der "individuellen Identitätsbestimmung", die biographischem wie autobiographischem Schreiben gleichermaßen zukomme. So stellt auch er den für die 'Väter-Bücher' konstatierten engen Zusammenhang von Selbst- und Fremderkenntnis als grundlegendes Element biographischen Schreibens heraus:

"Wie die Autobiographie den Versuch eines Einzelnen darstellt, sich selbst zu erkennen und damit anderen verständlich zu werden, so glaubt der Biograph einer fremden Person, gerade über den Anderen auch den Weg zum Selbst zu finden" (Scheuer, ebd.).

Selbstfindung ist dabei auch immer Selbsterfindung, so dass die literarische Biographie die Grenze zur Fiktion in ähnlicher Weise berührt bzw. überschreitet, wie dies oben für die Autobiographie konstatiert wurde (vgl. Kap. 3). Scheuer verweist in diesem Zusammenhang auf 1980 von ihm geführte Interviews mit Verfassern biographischer Romane. Bei dieser Gelegenheit hatte Ludwig Harig, Autor einer Biographie über Jean-Jacques Rousseau (*Rousseau. Der Roman vom Ursprung der Natur im Gehirn*, 1978), betont:

"(...) was er [der Schriftsteller] erfunden hat, in diesem Roman, ist ja er selbst. Er hat sich selbst neu erfunden in einem Roman, auch wenn er die Person, die in diesem Roman eine Rolle spielt, ganz anders benennt" (Harig, zit. nach ebd.: 18).

Der Versuch, die eigene Existenz im Medium der ausführlichen Auseinandersetzung mit einem fremden Leben zu reflektieren, kann dabei zwar auch auf einer rein subjektiven Affinität zu der thematisierten Person beruhen. Oftmals verweist die Frage, warum einem Autor zu einer bestimmten Zeit gerade die Beschäftigung mit der ausgewählten (und nicht mit einer anderen) Person wichtig erscheint, jedoch auf einen überindividuellen Kontext. Dadurch bezieht sich das Schema der Selbsterkenntnis im Fremden nicht nur auf einen einzelnen Autor, sondern auch auf die Zeit, in der er lebt.

Dies gilt insbesondere dann, wenn zu bestimmten Personen oder Epochen gehäuft biographische Romane vorgelegt werden. So kann etwa Peter Härtlings Präferenz für (insbesondere romantische) Künstler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>60</sup> im Sinne des Versuchs gedeutet werden, die Sinnkrise der Moderne durch einen Rückgang auf ihren Ursprung besser zu verstehen. Dem entspricht auch, dass Härtling eine besondere Affinität zu solchen Künstlern zeigt, die sich ihr Leben lang an der Grenze von Genie und Wahnsinn bewegten.

Ebenso lassen sich die biographischen Romane über Musen und Geliebte großer Dichter, die bislang in deren Schatten standen<sup>61</sup>, als Versuche von Frauen interpretieren, das eigene gesellschaftliche Unterdrückt- bzw. 'Verschwiegenwerden' im Spiegel fremder Schicksale zu reflektieren. Indem dabei zugleich die Fixierung der Literaturwissenschaft auf die Werke 'großer Männer' kritisiert wird, dienen die biographischen Romane in diesem Fall zugleich als Korrektiv einer einseitigen Literaturgeschichtsschreibung.

Deutlich wird dies vor allem, wenn an Autorinnen erinnert wird, die von der Literaturgeschichtsschreibung bislang 'übersehen' oder unterschätzt worden sind, wie beispielsweise im Falle von Ingeborg Drewitz' Biographie über Bettine von Arnim (*Bettine von Arnim. Romantik, Revolution, Utopie*, 1969). Hier existiert natürlich auch ein enger Zusammenhang mit den Bemühungen der Literaturwissenschaft, aber auch einzelner Schriftstellerinnen, die Werke vergessener Autorinnen neu herauszugeben. So hat etwa Christa Wolf nicht nur – eingeleitet von einem ausführlichen Essay – eine Auswahl der Werke und Briefe Karoline von Günderrodes zusammengestellt. Vielmehr hat sie in einem weiteren Werk auch Passagen daraus mit Auszügen aus Texten Heinrich von Kleists zu einer Textcollage verbunden, die das Lebensgefühl marginalisierter DichterInnen vor Augen führt (*Kein Ort. Nirgends*, 1979).

Soweit das Leben einzelner Personen vermehrt zum Gegenstand biographischer Romane gemacht wird, stellt sich natürlich auch die Frage, welche Aspekte des Selbstverständnisses einer Zeit dabei jeweils im Medium des fremden Lebens zur Sprache gebracht werden. Solche Vergleiche sind insbesondere dann interessant, wenn die Autoren der Romane nicht aus

---

<sup>60</sup> Vgl. Härtlings Nikolaus-Lenau-Buch *Niembsch oder Der Stillstand* (1964); ferner *Hölderlin* (1976); *Waiblingers Augen* (1987); *Schubert* (1992); *Schumanns Schatten* (1996); [E.T.A.] *Hoffmann und die vielfältige Liebe* (2002).

<sup>61</sup> Vgl. u.a. Sibylle Knauss' Roman über Elise Lensing, die Friedrich Hebbel durch ihre Unterstützung die literarische Arbeit ermöglichte (*Ach Elise oder Liebe ist ein einsames Geschäft*, 1981), Karin Reschkes fiktives Tagebuch Henriette Vogels, die gemeinsam mit Kleist Selbstmord beging (*Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel*, 1982) oder auch Ria Endres' literarische Rekonstruktion der verlorenen Briefe Milena Jesenskás an Kafka (*Milena antwortet*, 1982).

demselben gesellschaftlichen Umfeld stammen und so mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen an die Aufarbeitung der jeweiligen Biographie herangehen.

So sind etwa zu Hölderlin in den 1970er Jahren nicht nur aus der Bundesrepublik (s.o.), sondern auch aus der DDR (Gerhard Wolf: *Der arme Hölderlin*, 1972) und aus Frankreich (Jacques Teboul: *Cours, Hölderlin!*, 1979; dt. 1982 unter dem Titel *Lauf, Hölderlin!*) biographische Romane vorgelegt worden.<sup>62</sup> Auch zu Jean Paul gibt es sowohl eine ostdeutsche (1975 von Günter de Bruyn veröffentlichte) als auch eine westdeutsche (1984 von Hanns-Josef Ortheil publizierte) literarische Biographie.<sup>63</sup>

Allerdings ist der Vergleich sicher auch dort lohnend, wo die gesellschaftlichen Hintergründe der Autoren sich nicht so stark voneinander unterscheiden. Beispiele dafür sind etwa die Schubert-Biographien Hans Jürgen Fröhlichs (1978) und Peter Härtlings (1992) oder die Mozart-Bücher Hanns-Josef Ortheils (*Mozart - Im Innern seiner Sprache*, 1982) und Wolfgang Hildesheimers (*Mozart*, 1977). So betont auch Günter de Bruyn im Nachwort zu seiner Jean-Paul-Biographie:

"Nicht nur jede Zeit entdeckt ihre Dichter neu, sondern auch jeder einzelne. Vielleicht hätte ich diese Lebensbeschreibung 'Mein Jean Paul' nennen sollen" (de Bruyn 1975: 372).

Diese dezidiert subjektive Herangehensweise an das Sujet wird auch von Dieter Kühn als entscheidendes Element seiner biographischen Arbeit herausgestellt.<sup>64</sup> Dass eine "literarische Biographie (...) auch Subjektives artikuliert", versteht Kühn allerdings eher im Sinne des offenen Eingeständnisses der 'vielfach subjektiven' "Voraussetzungen biographischer Objektivierung", die auf einer spezifischen "Affinität" des jeweiligen Autors zu dem thematisierten fremden Leben beruhen (Kühn 2002: 185). Dies ist für ihn allerdings nicht notwendigerweise gleichbedeutend mit einem fiktionalen Charakter des vorgelegten Werkes. So spricht er sich gegen den Zwang aus, als Autor literarischer Biographien "noch phantasieren und imaginieren und fiktiv etwas dazu erfinden" zu müssen (zit. nach Scheuer 1982: 18).

Mit dem Bekenntnis zu einer subjektiven Herangehensweise an das biographische Sujet grenzt Kühn sich dennoch ausdrücklich von wissenschaftlichen, um Objektivität bemühten Werken ab. Die dabei von ihm vertretene Auffassung, "subjektive Voraussetzungen" würden "in wissenschaftlicher Darstellung nicht zugelassen" (ebd.), ist indessen in dieser pauschalen Form nicht haltbar. Denn auch von Wissenschaftlern werden in letzter Zeit verstärkt Biographien vorgelegt, welche die notwendige Subjektivität aller biographischen Forschung offen

<sup>62</sup> Daneben veröffentlichte Peter Weiss 1971 das Drama *Hölderlin*. Die Hölderlin-Rezeption in der Gegenwartsliteratur ist dokumentiert in Gnüg (1993). Eine vergleichende Untersuchung *Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR* hat Sture Packalén vorgelegt (Diss. Uppsala 1986).

<sup>63</sup> Ortheils Biographie ist zwar in der wissenschaftlich ausgerichteten Biographien-Reihe von Rowohlt erschienen, weist jedoch erkennbar literarische Züge auf. So leitet Ortheil die Biographie etwa mit dem Kapitel *Der Biograph empfängt den Leser* ein (vgl. Ortheil 1984: 7 ff.).

<sup>64</sup> Vgl. Kühns Biographien über die mittelalterlichen Dichter Oswald von Wolkenstein (*Ich Wolkenstein*, 1977, erw. Ausg. 1980) und Neidhart (von Reuenthal) (*Herr Neidhart*, 1981; Neubearb. 1988 u.d.T. *Neidhardt aus dem Reuenthal*) sowie über Clara Schumann (*Clara Schumann, Klavier*, 1996) und Maria Sibylle Merian (*Frau Merian! Eine Lebensgeschichte*, 2002).

eingestehen und hieraus auch die entsprechenden Konsequenzen für die Darstellung ihrer Erkenntnisse ziehen. Ein Beleg hierfür ist etwa das Buch über Heinrich von Kleist, das der ungarische Germanist László Földényi 1999 veröffentlicht hat. Darin wird die Einheit des fremden Lebens nicht mehr durch eine aus der Perspektive des Autors rekonstruierte Lebensgeschichte hergestellt. Stattdessen wird diese Arbeit den Lesenden überlassen, die dafür lediglich in 96 alphabetisch angeordneten Artikeln (von 'Ach' bis 'Zufall') das Material vorfinden (vgl. Földényi 1999).

Für den Bereich der Autobiographie wurde diese Darstellungsweise zuvor schon von Roland Barthes in seinem Werk *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; dt. 1978 u.d.T. *Über mich selbst*) erprobt. Der erste Teil des Werkes besteht aus jeweils kurz kommentierten Kindheits- und Jugendfotos. Im zweiten Teil beleuchtet der Autor wie Földényi in alphabetischer – und damit zufälliger, das eigene Leben nicht zu einem einheitlichen Muster bündelnden – Anordnung (von 'Aktiv' bis 'Wert') einzelne Lebensbereiche. Dabei wird durch die Wahl der Form die durch die fragmentarisierende Darstellungsweise bewirkte Distanz zur eigenen Person noch verstärkt.

In beiden Fällen bestimmt die Einsicht, dass es, wie Wolfgang Hildesheimer im Zusammenhang mit seinem Mozart-Buch betont hat, "keine biographische Objektivität *gibt*" (Hildesheimer 1982: 469), auch die Form der Darstellung. Die Schreibenden bekennen sich jeweils zu ihrer notwendig subjektiven (und daher selektiven) Perspektive, die eine zusammenschauende Deutung des fremden bzw. eigenen Lebens ausschließt. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass wissenschaftliche Biographien, welche die Subjektivität der Perspektive weder auf der formalen Ebene berücksichtigen noch diese auf der Inhaltsebene thematisieren, sich de facto selbst der fiktionalen Literatur annähern.

Hildesheimer weist dies nach, indem er die "*Wunschbilder*" (und damit "*falsche[n]* Bilder") herausstellt, von denen sich Biographen gerade bei bedeutsamen Künstlern immer wieder leiten und sie die Schattenseiten der als Genies verehrten 'großen Einzelnen' aussparen ließen (vgl. ebd.: 472 f.). Vor diesem Hintergrund plädiert er für eine intensive Selbstanalyse, die der Arbeit eines Biographen voranzugehen und auch den Arbeitsprozess selbst als beständige Selbstprüfung zu begleiten habe. Die Darstellung selbst müsse dem "Gesetz" folgen, "nach dem man seine Subjektivität nicht nur eingestehen hat, sondern auch zu ihr stehen und sie immer wieder betonen soll" (ebd.: 469 f.).

Wie im Falle der Unterscheidung zwischen literarischer 'Subjektivität' und wissenschaftlicher 'Objektivität' erscheint auch die von Kühn gezogene Trennlinie zwischen "Biographie" und "Fiktion" – die ihm zufolge auch in "(m)einer literarischen Biographie keinen Platz" hat – bei näherer Betrachtung weitaus durchlässiger, als es zunächst den Anschein hat. Denn abgesehen davon, dass die Grenzziehung zwischen Wahrheit und Fiktion keineswegs so einfach ist, wie Kühns Statement vermuten lässt (vgl. Kap. 3), wird auch von der Seite der Wissenschaft aus die Literatur keineswegs in jedem Fall als inkompatibel mit wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen angesehen. Zwar geht nicht jeder so weit wie der ungarische Autor Györgi Konrad, der davon überzeugt ist, "daß auch die Gesellschaftswissenschaft Literatur ist".<sup>65</sup> Den-

---

<sup>65</sup> Interview in der *Frankfurter Rundschau* vom 18. April 1979 (hier zit. nach Scheuer 1982: 23).

noch scheint sich, wie Helmut Scheuer herausstellt, "immer mehr eine Art subjektiver Wissenschaft zu entwickeln, die bewußt von den organisierten Wissenschaftsformen absehen will und die ihre Kraft auch aus der Poesie schöpft". Dabei werden

"wissenschaftliche Hypothese und erzählerische Fiktion (...) plötzlich vergleichbar, da beide als Erkenntnismittel fungieren, die helfen sollen, die Brücke vom Erkannten und Endlichen zum (Noch-)Nichterkannten und Unendlichen zu schlagen. Einbildungskraft und Phantasie sind die wichtigsten Stützen eines Erkenntnisaktes, der aus der Gewißheit und dem Absoluten in die Region des Möglichen, Ungewissen und Offenen strebt" (Scheuer 1982: 23 f.).<sup>66</sup>

Im Rahmen literarischer Biographien schlagen sich derartige Überlegungen Scheuer zufolge u.a. nieder in

- dem von Hans J. Fröhlich in seiner Schubert-Biographie gepflegten "hypothetischen Denken", dem vom Autor ausdrücklich eine den Blick für die historische Wahrheit schärfende (und in diesem Sinne "kritisch" machende) Funktion zugeschrieben wird (vgl. Fröhlich 1978: 30). Erwähnt werden können hier auch die von Peter Härtling in seinen Hölderlin-Roman eingefügten "Geschichten", die das historisch Verbürgte weiterdenken bzw. durch die Kraft der dichterischen Imagination zum Leben erwecken. Auch Dieter Kühn lässt in *N* (1970) die "Dimension des Anderen, des Auch-Möglichen aufscheinen" (Scheuer 1982: 21 f). Dafür führt er die historisch verbürgte Biographie Napoleons auf das soziale Bedingungsgefüge zurück, das sie hervorgebracht hat, und entwickelt hieraus alternative Lebensläufe, die er der faktischen Biographie Napoleons an die Seite stellt;
- "antichronologische[n] Verfahren", die sich "der Sogkraft eines scheinbaren logischen Ablaufes [...] entziehen" (Scheuer 1982: 19) Hier lässt sich auf Wolfgang Hildesheimer verweisen, dessen Mozart-Buch nach eigenem Bekunden "frei assoziativ aufgebaut" ist: "ein Stichwort ergibt das andere".<sup>67</sup> Hildesheimer geht es dabei auch darum, die Sprunghaftigkeit des "dionysischen Mozart" vor Augen zu führen und damit dem Bild des von der "musikologische[n] Sekundärliteratur (...) domestizierte[n] Mozart" etwas entgegenzusetzen (Hildesheimer 1982: 465);
- dem "reflektierenden Darstellungsgestus" (Scheuer 1982: 24), mit dem beispielsweise Peter Härtling immer wieder die Subjektivität und die Unsicherheit des das fremde Leben rekonstruierenden Biographen herausstellt. So bekennt er gleich zu Anfang seines Hölderlin-Romans, die "Wirklichkeiten", auf die er sich zu stoßen bemühe, seien "eher meine als seine", also Hölderlins (Härtling 1976: 9). Diese dezidiert subjektive Position wird auch in der Form der Darstellung berücksichtigt, indem Härtling beispielsweise eine

---

<sup>66</sup> Vgl. hierzu auch Heißenbüttel (1966); zu den wissenschaftstheoretischen Hintergründen dieser Überlegungen vgl. Alt (2002) und Klein (2002).

<sup>67</sup> Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Heinz Kerle; zit. nach dem Anhang zu Band 3 der Gesammelten Werke, S. 494 (vgl. Hildesheimer 1982).

Feststellung gleich im folgenden Satz wieder relativiert: "So reden sie weiter. So lasse ich sie weiterreden" (ebd.: 167).

- einer "assoziative[n] Verknüpfungstechnik" (Scheuer 1982: 20). Ein Beispiel hierfür ist Ludwig Harigs Vorgehensweise in seiner Rousseau-Biographie (s.o.). Dabei werden Passagen aus Texten des Philosophen mit Aspekten von dessen Biographie verknüpft und durch eigene Gedankenspiele ergänzt.

Das "Literarisch-Spielerische", das in allen genannten Biographien erkennbar ist, erscheint darin nicht als Selbstzweck. Vielmehr ist es, so Scheuer, "Ausdruck eines Bemühens um geistige Annäherung und Vergewisserung" (ebd.: 21). Die "wechselnden[n] Perspektiven" bewirken dabei "eine Art literarisches Einkreisen des Gegenstandes" und erzeugen ein "Spiel von Nähe und Distanz" (ebd.: 20), das die historische Wirklichkeit als Frage formuliert und so zur Reflexion über das vergangene Geschehen und seine Bedeutung für die Gegenwart einlädt. Den hiermit verbundenen "Entwurf neue[r] Realitätszusammenhänge" (Heißenbüttel, zit. nach ebd.: 20) sieht Helmut Scheuer als "besondere Möglichkeit von Literatur" an, die "in der Biographik wieder belebt" werde (ebd.: 20).

Wie mit dem autobiographischen Schreiben, wird damit auch mit der literarischen Biographie die Hoffnung auf eine Erneuerung der Literatur verknüpft (vgl. Kap. 1). Scheuer hebt dabei besonders die für die neueren biographischen Romane charakteristische "Heterogenität der Darstellungsweisen" (ebd.: 26) hervor. Ferner stellt er den Verzicht auf "das geschlossene, ästhetisch erzeugte Gesamtbild und die "Illusion einer Totalität" hervor (ebd.: 21) heraus, der "die Fähigkeit zu differenzierter Sichtweise" schule (ebd.: 26). Dadurch ergibt sich ein enger Zusammenhang zur postmodernen Literatur, in der die faktische Pluralität der "Weltbilder" (ebd.: 21) ebenfalls in entsprechenden Erzählverfahren ihren Niederschlag gefunden hat:

"Solche Literatur setzt gegen die scheinbare Sicherheit bestimmter Weltsichten das Wagnis der phantasievollen Eroberung anderer Weltdeutungen. Statt für die erzählerisch erzeugte Illusion einer harmonischen 'Realität' plädiert diese Literatur für eine offene und sich schwierig gestaltende Sinndeutung" (ebd.: 26 f.)

Sowohl für die These einer Erneuerung der Literatur über das biographische Schreiben als auch für die damit einhergehende Abkehr von der "Illusion einer Totalität" (Scheuer, s.o.) kann Hildesheimers fiktive Biographie *Marbot* (1981) als Beleg angeführt werden. Als 'Fiktion nach dem Ende der Fiktionen' (vgl. Hildesheimer 1975) erteilt dieses Werk nicht nur den traditionellen Erzählkonventionen eine Absage, sondern ironisiert auch den Glauben an die Möglichkeit objektiver Wahrheit, indem diese als Karikatur ihrer selbst vorgeführt wird.

## Literatur

### 1. Zur Theorie des biographischen und autobiographischen Schreibens

- Alt, Peter-André: Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik. In: Klein (2002), S. 23 – 39.
- Bittner, Günther (Hg.): Ich bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis. Würzburg 2006: Königshausen & Neumann.
- Breuer, Ulrich / Sandberg, Beatrice / Parry, Christoph / Platen, Edgar (Hgg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1 (herausgegeben von Breuer/Sandberg): Grenzen der Identität und der Fiktionalität (2006). Band 2 (herausgegeben von Parry/Platen): Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung (2007). München 2006/7: Iudicium.
- Bronsen, David: Autobiographien der siebziger Jahre. Berühmte Schriftsteller befragen ihre Vergangenheit. In: Lützel, Paul Michael / Schwarz, Egon (Hgg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965, S. 202 – 214. Königstein/Ts. 1980: Athenäum.
- De Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel (*Autobiography als De-facement*, 1979). In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, herausgegeben von Christoph Menke, S. 131 – 146. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp.
- Dilthey, Wilhelm: [Das Erleben und die Selbstbiographie] (e 1906 – 1911). In: Niggel (1998), S. 21 – 32 (Auszug aus Dilthey: Gesammelte Schriften; hrsg. von Bernhard Groethuysen, Bd. 7: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Leipzig und Berlin 1927: Teubner).
- Erben, Dietrich / Zervosen, Tobias (Hgg.): Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte. Bielefeld 2018: transcript.
- Erll, Astrid / Gynnich, Marion / Nünning, Ansgar (Hgg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier 2003: WVT.
- Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hgg.), unter Mitarbeit von Birk, Hanna / Neumann, Birgit: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005: de Gruyter.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin 1999: Schmidt (Geschlechterdifferenz & Literatur, Bd. 9).
- Frieden, Sandra: Autobiography: Self into Form. German-language Autobiographical Writings of the 1970's. Frankfurt/M. u.a. 1983: Lang (Diss. Siegen 1982).
- Grimm, Reinhold: Elternspuren, Kindheitsmuster. Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa. In: Grimm/Hermand, Vom Anderen und vom Selbst, S. 167 – 182.
- Ders. / Hermand, Jost (Hgg.): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie. Königstein/Ts. 1982: Athenäum.
- Hartwig, Ina / Karsunke, Ingrid / Spengler, Tilman (Hgg.): Die Rückkehr der Biographien (Kursbuch 148). Berlin 2002: Rowohlt.

- Haubl, Rolf: Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben. In: Erben/Zervosen (2018), S. 333 – 346.
- Heinze, Carsten / Schlegelmilch, Arthur (Hgg.): Autobiographie und Zeitgeschichte (BIOS, Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 23/2010, H. 2). Leverkusen 2010: Budrich.
- Heißenbüttel, Helmut: Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer (ED 1966 in *Merkur*). In: Ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964 – 1971, S. 80 – 94. Neuwied und Berlin 1972: Luchterhand.
- Ders.: 13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten. In: Ders.: Über Literatur (1966), S. 195 – 204. München 1970: dtv.
- Hildesheimer, Wolfgang: Das Ende der Fiktionen (*The end of fiction*; Vortrag, gehalten April/Mai 1975 in Dublin, Cork und Galway). In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle, Bd. VII: Vermischte Schriften, S. 141 – 158. Frankfurt/M. 1991: Suhrkamp.
- Ders.: Die Subjektivität des Biographen (1982). In: Ebd., Bd. III: Essayistische Prosa, S. 463 – 475.
- Hinck, Walter: Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert. Von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki. Düsseldorf und Zürich 2004: Artemis & Winkler.
- Holdenried, Michaela: Autobiografie. Stuttgart 2000: Reclam.
- Joachimsthaler, Jürgen. Die memoriale Differenz. Erinnerung und erinnerndes Ich. In: Klinger/Wolf (2009), S. 33 – 52.
- Klein, Christian (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart und Weimar 2002: Metzler.
- Ders.: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Ebd., S. 1 – 22.
- Ders. (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Tradition, Theorie. Stuttgart 2009: Metzler.
- Klinger, Judith / Wolf, Gerhard (Hgg.). Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerung schreiben – Perspektiven und Kontroversen. Tübingen 2009: Niemeyer.
- Koopmann, Helmut: Die Biographie. In: Weißenberger, Klaus (Hg.): Prosa ohne Erzählen. Die Gattung der nichtfiktionalen Kunstprosa, S. 45 – 65. Tübingen 1985: Niemeyer.
- Krechel, Ursula: Leben in Führungszeichen. Das Authentische in der gegenwärtigen Literatur. In: Manthey, Schreiben oder Literatur, S. 80 – 107.
- Kronsbein, Joachim: Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie. München 1984: Minerva.
- Lämmert, Eberhard u.a.: Unpersönlichkeit war ihm persönlichstes Bedürfnis. Vorbemerkung [zu Textauszügen aus Schriften zum autobiographischen Schreiben]. In: Lämmert u.a. (Hgg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880 (1975), S. 86 – 88. Königstein/Ts. 2. Aufl. 1984: Athenäum.
- Lehmann, Jürgen: Bekennen. Erzählen. Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen 1988: Niemeyer.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt (frz. 1973). Frankfurt/M. 1994: Suhrkamp.

- Manthey, Jürgen (Hg.): Schreiben oder Literatur (Literaturmagazin 11). Reinbek 1979: Rowohlt.
- Markowitsch Hans J.: Dem Gedächtnis auf der Spur. Die Neuropsychologie des autobiographischen Gedächtnisses. In: Schröder/Brecht (2009), S. 9 – 25.
- Ders. / Welzer, Harald: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart 2005: Klett-Cotta.
- Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. 4 Bände in acht Teilbänden. [Vom Altertum bis ins 19. Jahrhundert] (1907 – 1969); Bd. 4 aus dem Nachlass herausgegeben und bearbeitet von Leo Delfoss (Bd. 4/1) und Bernd Neumann (Bd. 4/2). Frankfurt/Main 1985: Klostermann.
- Ders.: Begriff und Ursprung der Autobiographie (1907). In: Niggel (1998), S. 33 – 54.
- Müller, Klaus-Detlef: Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen 1976 (a): Niemeyer.
- Ders.: Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven (1976 b). In: Niggel (1998), S. 459 – 481.
- Neumann, Bernd: Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie; Diss. (1970). Frankfurt/M. 1971: Athenäum.
- Ders.: Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie. Einige Anmerkungen zum neueren autobiographischen Roman am Beispiel von Hermann Kinders *Der Schleiftrog* und Bernward Vespers *Die Reise*. In: Basis Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, herausgegeben von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Bd. 9, S. 91 – 121. Frankfurt/M. 1979: Suhrkamp.
- Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung (1989). Darmstadt, 2, um ein Nachw. zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage 1998: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Oesterle, Günter / Miller, Norbert: Zur Poetologie fiktiver Biographien. In: Sprache im technischen Zeitalter 31 (1993), H. 125, S. 44 – 52.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt (*Design and Truth in Autobiography*, 1960). Stuttgart u.a. 1965: Kohlhammer.
- Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1991: Niemeyer.
- Piwitt, Hermann Peter: Plädoyer für den Gelegenheitsschriftsteller. In: Manthey, Schreiben oder Literatur, S. 19 – 27.
- Plessen, Elisabeth: Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von *fiction* und *nonfiction* (1971). Frankfurt/M. u.a. 1981. Ullstein.
- Plowman, Andrew: The Radical Subject. Social Change and the Self in Recent German Autobiography. Bern u.a. 1998: Lang.
- Pöhl, Rüdiger: Das autobiographische Gedächtnis. Die Psychologie unserer Lebensgeschichte. Stuttgart 2007: Kohlhammer.
- Rutschky, Michael: Die Todesdrohung. In: Literaturmagazin 9: Der neue Irrationalismus, herausgegeben von Jürgen Manthey, S. 152 – 167. Reinbek 1978: Rowohlt.
- Ders.: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre. Frankfurt/M. 1982: Fischer.

- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997: Niemeyer (Habil. Göttingen).
- Scheuer, Helmut: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979: Metzler.
- Ders.: Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung. In: Grimm/Hermand, Vom Anderen und vom Selbst, S. 9 – 29.
- Schlösser, Hermann: Subjektivität und Autobiographie. In: Briegleb, Klaus / Weigel, Sigrid (Hgg.): Gegenwartsliteratur seit 1968, S. 404 – 423. München 1992: dtv (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, herausgegeben von Rolf Grimminger, Bd. 12).
- Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München und Wien 1986: Hanser.
- Schneider, Michael: Väter und Söhne, posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen. In: Ders.: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren, S. 8 – 64. Darmstadt und Neuwied 1981: Luchterhand.
- Schonauer, Franz: Autobiographische und biographische Literatur. In: Radler, Rudolf (Hg.): Die deutschsprachige Sachliteratur, S. 380 – 409. München und Zürich 1978: Kindler (Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945, Bd. 5).
- Schröder, Johannes / Brecht, Frank G. (Hgg.): Das autobiographische Gedächtnis. Grundlagen und Klinik. Heidelberg 2009: Akademische Verlagsgesellschaft Aka.
- Schwab, Sylvia: Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975. Würzburg 1981: Königshausen & Neumann.
- Shumaker, Wayne: Die englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau (1954). In: Niggel (1998), S. 75 – 120.
- Šlibar, Neva: Biographie, Autobiographie – Annäherungen, Abgrenzungen. In: Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen, S. 390 – 401. Berlin 1995: Schmidt.
- Uecker, Heiko: Romanbiographien der 1980er Jahre. Eine Zusammenfassung. In: Braummüller, Kurt / Brønstedt, Mogens (Hgg.): Deutsch-nordische Begegnungen. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svenborg, S. 206 – 213. Odense 1991: Odense Univ. Press.
- Tebben, Karin: Literarische Intimität. Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. Tübingen und Basel 1997: Francke (Diss. Oldenburg 1995).
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart 2005: Metzler.
- Eichenberg, Ariane / Gudehus, Christian / Welzer, Harald (Hgg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010: Metzler.
- Zeller, Rosemarie: Biographie und Roman. Zur literarischen Biographie der 70er Jahre. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980), S. 107 – 126.

Zimmermann, Bernhard: Dichterfiguren in der biografischen Literatur der siebziger Jahre. In: Lützeler/Schwarz (s. l.1.), S. 215 – 229.

## 2. Zu einzelnen AutorInnen und zu allgemeinen Aspekten

Ackrill, Ursula: Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs 'Nachdenken über Christa T.', 'Kindheitsmuster' und 'Sommerstück'. Würzburg Diss. 2004: Königshausen & Neumann.

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: Prismen Kulturkritik und Gesellschaft, S. 7 – 31. Frankfurt/M 1976: Suhrkamp.

Ders.: Negative Dialektik (1966). Frankfurt/M. 9. Aufl. 1997: Suhrkamp.

Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt/M. 2001: Fischer.

Améry, Jean: Unmeisterliche Wanderjahre. Stuttgart 1971: Klett.

Ders.: Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay (1974), Stuttgart 1982: Klett-Cotta.

Ders.: Warum und wie. In: Ebd., S. 171 – 194 (hier S. 184).

Andersch Alfred: Alfred Andersch Lesebuch, hg. von Gerd Haffmans. Zürich 1979: Diogenes.

Ders.: Der Vater eines Mörders (1980). Zürich 1982: Diogenes.

Ders.: Nachwort für Leser. In: Ebd., S. 127 – 140.

Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München und Zürich 1983: Piper.

Barthes, Roland: La mort de l'auteur ('Der Tod des Autors'; engl. 1967, frz. 1968). In: Le bruissement de la langue (1984), S. 61 – 67; dt. in: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache, S. 57 – 63. Frankfurt/Main 2005: Suhrkamp; auch in: Fotis, Jannidis, / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 185 – 197. Stuttgart 2000: Reclam.

Ders.: Über mich selbst (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 dt. zuerst 1978); übersetzt von Jürgen Hoch. Berlin 2010: Matthes & Seitz.

Becker, Jürgen: Der fehlende Rest. Frankfurt/M. 1997: Suhrkamp.

Ders.: Aus der Geschichte der Trennungen. Frankfurt/M. 1999: Suhrkamp.

Benn, Gottfried: Doppelleben (1950). In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, herausgegeben von Bruno Hillebrand, Bd. 2 : Prosa und Autobiographie, S. 355 – 479. Frankfurt/M. 1984: Fischer.

Bernhard, Thomas: Drei Tage (1971). In: Fellingner, Raimund (Hg.): Thomas Bernhard. Ein Lesebuch, herausgegeben von Raimund Fellingner, S. 9 – 19. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp.

Ders.: Die Ursache. Eine Andeutung (1975). Salzburg und Wien 1998: Residenz.

Ders.: Der Keller. Eine Entziehung (1976). Salzburg und Wien 1998: Residenz.

Ders.: Der Atem. Eine Entscheidung (1978). Salzburg und Wien 1998: Residenz.

Ders.: Die Kälte. Eine Isolation (1981). Salzburg und Wien 1998: Residenz.

Ders.: Ein Kind (1982). Salzburg und Wien 1998: Residenz.

Brekke, Wolfgang: Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933 – 1945 in Deutschland. Berlin und Weimar 1985: Aufbau-Verlag.

- Breton, André: [Erstes] Manifest des Surrealismus (*Manifeste du surréalisme*, 1924, dt. in Auszügen 1947, vollständig 1968). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (*Manifestes du surréalisme*, 1962, dt. 1968), S. 9 – 43. Reinbek 1986: Rowohlt.
- Bronnen, Barbara: Die Tochter. München 1980: Droemer-Knaur.
- Buchwald, Christoph: Nachwort. In: Mehring (1981), S. 147 – 149.
- Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte (*L'homme révolté*, 1951, dt. 1953). Reinbek Neuausgabe 1997: Rowohlt.
- Canetti, Elias: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend (1977). Frankfurt/M. 1979: Fischer
- Claussen, Detlev: Nach Auschwitz. Über die Aktualität Adornos. In: Köppen, Manuel / Bauer, Gerhard / Steinlein, Rüdiger (Hgg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, S. 16 – 22. Berlin 1993: Schmidt.
- Comte, Auguste: Rede über den Geist des Positivismus; herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Iring Fetscher (*Cours de philosophie positive*, 1830 – 1842, dt. zuerst 1883 u.d.T. 'Die positive Philosophie'). Hamburg 1994: Meiner.
- De Bruyn, Günter: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Halle 1975: Mitteldeutscher Verlag.
- Didon, Sibylle: Kassandrarufo. Studien zu Vorkrieg und Krieg in Christa Wolfs Erzählungen Kindheitsmuster und Cassandra. Stockholm 1992: Almquist och Wiksell.
- Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940 – 1950. München 1995: dtv.
- Drewitz, Ingeborg: Gestern war Heute. Hundert Jahre Gegenwart. Düsseldorf 1978: Claassen.
- Dies.: Schatten im Kalk. Lyrik und Prosa aus dem Knast. Stuttgart 1979: Radius.
- Dies. / Buchacker, Winand: Mit Sätzen Mauern eindrücken. Briefwechsel mit einem Strafgefangenen. Düsseldorf 1979: Claassen.
- Dröscher, Barbara: Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975. Würzburg 1993: Königshausen & Neumann.
- Durzak, Manfred: Die Wiederentdeckung der Einzelgänger. Zu einigen 'Vaterfiguren' der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Ders. (1981), S. 374 – 403.
- Ders. (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart 1981: Reclam.
- Erlenberger, Maria: Der Hunger nach Wahnsinn. Ein Bericht. Reinbek 1977: Rowohlt.
- Földényi, László: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München 1999: Matthes & Seitz.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? ('Qu'est-ce qu'un auteur?', 1969; Vortrag, gehalten am 22. Februar 1969 in der Société française de philosophie, mit anschließender Debatte). In: Ders.: Schriften zur Literatur, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin, S. 234 – 260, Diskussion 260 – 270. Frankfurt/Main 2003: Suhrkamp.
- Frisch, Max: Santa Cruz. Eine Romanze (e 1944, ED 1947). In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Bd. 2 (1976), S. 5 – 75. Frankfurt/M. 1998: Suhrkamp.
- Ders.: Tagebuch 1946 - 1949 (1950). In: Ebd., Bd. 2, S. 347 – 750.

- Ders.: Tagebuch 1966 - 1971 (1972). In: Ebd., Bd. 6, S. 5 – 404.
- Ders.: Montauk (1975). In: Ebd., Bd. 6, S. 617 – 754.
- Ders.: Gespräch mit Horst Bienek. In: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern (1962), S. 23 – 37. München 1965: dtv.
- Fröhlich, Hans J.: Schubert. Eine Biographie (1978). Reinbek 1988: Rowohlt.
- Fühmann, Franz: Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten (1962). Zürich 1968: Diogenes.
- Gauch, Sigfrid: Vaterspuren (1979). Frankfurt/M. 1982: Suhrkamp.
- Gnüg, Hiltrud (Hg.): An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte. Stuttgart 1993: Reclam.
- Graf, Oskar Maria: Gelächter von außen. Aus meinem Leben 1918 – 1933 (1966). München 1983: dtv.
- Härtling, Peter: Hölderlin. Ein Roman (1976). München 1993: dtv.
- Härtling, Peter: Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden. Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1984). München 1994: dtv.
- Ders.: Gesammelte Werke, Band 7: Autobiographische Prosa (*Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*, 1973; *Nachgetragene Liebe*, 1980; *Der Wanderer*, 1988; *Herzwand*, 1990), herausgegeben von Klaus Siblewski. Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch.
- Hagedstedt, Lutz: Ernst Jünger: Siebzig verweht. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur-Lexikon. München 1988: Kindler.
- Handke, Peter: Wunschloses Unglück (1972). Frankfurt/Main 1974: Suhrkamp.
- Ders.: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977). Salzburg 1977: Residenz.
- Ders.: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt/Main 1983. Suhrkamp.
- Henisch, Peter: Die kleine Figur meines Vaters (1975). Frankfurt/Main 1979: Fischer.
- Hildesheimer, Wolfgang: Das Ende der Fiktionen (*The end of fiction*; Vortrag, gehalten April/Mai 1975 in Dublin, Cork und Galway). In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle, Bd. VII: Vermischte Schriften, S. 141 – 158. Frankfurt/M. 1991: Suhrkamp.
- Ders.: Die Subjektivität des Biographen (1982). In: Ebd., Bd. III: Essayistische Prosa, S. 463 – 475.
- Hiller, Kurt: Leben gegen die Zeit. Erinnerungen, Bd. 1: Logos. Reinbek 1969: Rowohlt.
- Ders.: Leben gegen die Zeit. Erinnerungen, Bd. 2: Eros. Reinbek 1973. Rowohlt.
- Jung, Franz: Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit (1961). Mit einem Nachwort von Fritz Mierau und einer Chronik von Sieglinde und Fritz Mierau. Leipzig 1991: Reclam.
- Kaschnitz, Marie Luise: Orte. Aufzeichnungen (1973). Frankfurt/M. und Leipzig 1991: Insel.
- Kersten, Paul: Der alltägliche Tod meines Vaters (1978). München 1980: dtv.
- Kieser, Rolf: Poetische Utopie und die Mühen der Ebene. Private und gesellschaftliche Aufzeichnungen bei Brecht und Frisch. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hgg.): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie, S. 116 – 132. Königstein/Ts. 1982: Athenäum.
- Kinder, Hermann: Der Schleiftrog (1977). Zürich 1989: Haffmans

- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend* (1992). München 1995: dtv.
- Kühn, Dieter: *Werkreflexion, Stichwort: literarische Biographie*. In: Klein, Christian (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, S. 179 – 202. Stuttgart und Weimar 2002: Metzler.
- Langhoff, Wolfgang: *Die Moorsoldaten* (1934). Berlin und Weimar 1975: Aufbau-Verlag.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916). Werkauswahl in Einzelbänden, Bd. 2, herausgegeben von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann. Bielefeld 2009: Aisthesis.
- Mach, Ernst: *Antimetaphysische Vorbemerkungen* (1885). In: Wunberg, Gotthart / Braakenburg, Johannes J. (Hgg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, S. 137 – 145. Stuttgart 1981: Reclam.
- Mann, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen* (e 1941 – 1944; ED 1946 in Stockholm; erste Ausgabe in Deutschland 1947 in Ost-Berlin erschienen; in der Bundesrepublik erst 1974 veröffentlicht). Mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/M. 1988: Fischer (Studienausgabe in Einzelbänden, herausgegeben von Peter-Paul Schneider).
- Mann, Thomas: *Vorwort zu einem Roman* (Erich von Mendelssohn: *Nacht und Tag*, 1913); hier zit. nach dem Abdruck in Lämmert, Eberhard u.a. (Hgg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880* (1975), S. 95 – 97.
- Meckel, Christoph: *Suchbild. Über meinen Vater*. Düsseldorf 1980: Claassen (Lizenzausgabe für die Deutsche Buch-Gemeinschaft).
- Mehring, Walter: *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur* (1951, erw. u. rev. Neuausg. 1964). München 1972: Heyne.
- Ders.: *Wir müssen weiter. Fragmente aus dem Exil* (1979). Frankfurt/M. u.a. 1981: Ullstein.
- Mierau, Fritz: *Nachwort*. In: Jung (1961/1991), S. 479 – 489.
- Möhrmann, Renate: *Feministische Trends in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: Durzak (1981, Hg.), S. 336 – 358.
- Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser* (ED in vier Teilen 1785 – 1790), herausgegeben, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Ernst-Peter Wieckenberg. München 1991: dtv.
- Muhr, Caroline: *Depression. Tagebuch einer Krankheit* (1970). Frankfurt/M. 1978: Fischer.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Jean Paul*. Reinbek 1984: Rowohlt.
- Osterle, Heinz D.: *Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands: Bild eines neuen Menschen*. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hgg.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, S. 133 – 152. Königstein/Ts. 1982: Athenäum.
- Packalén, Sture: *Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR*. Diss. Uppsala 1986.
- Popp, Wolfgang u.a.: *Die Neutralisierung des Ich – oder: Wer spricht? 'Weibliches Schreiben' und 'subjektive Authentizität' im Werk Christa Wolfs*. Essen 1987: Die Blaue Eule.
- Rauter, E.A.: *Brief an meine Erzieher*. München 1979: Weismann.
- Rehmann, Ruth: *Der Mann auf der Kanzel. Fragen an einen Vater*. München 1979: Hanser (Lizenzausgabe für die Bertelsmann Club GmbH, Gütersloh).
- Rühmkorf, Peter: *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen* (1972). Reinbek 1986: Rowohlt.

- Rutschky, Michael: Die Todesdrohung. In: *Literaturmagazin* 9: Der neue Irrationalismus, herausgegeben von Jürgen Manthey, S. 152 – 167. Reinbek 1978: Rowohlt.
- Sauer, Klaus (Hg.): Christa Wolf Materialienbuch (1979). Darmstadt, 3. Aufl. der neuen, überarb. Ausg. (1983) 1987: Luchterhand.
- Schlesinger, Klaus: Capellos Trommel (ED in der DDR u.d.T. *Michael*, 1971). Zürich und Köln 1972: Benziger. (
- Schneider, Michael (1981 a): Väter und Söhne, posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen. In: Ders.: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren, S. 8 – 64. Darmstadt und Neuwied 1981: Luchterhand.
- Ders. (1981 b): Über die Außen- und Innenansicht eines Selbstmörders. Notwendige Ergänzungen zu Bernward Vespers 'Die Reise'. In: Ebd., S. 65 – 79.
- Schwaiger, Brigitte: Lange Abwesenheit (1980). Reinbek 1982: Rowohlt.
- Siblewski, Klaus: Ein nackter Mann zieht sich aus. Nachbemerkungen zu Peter Härtlings autobiographischen Schriften. In: Härtling, Peter: Gesammelte Werke, Band 7, herausgegeben von Klaus Siblewski, S. 601 – 632 (hier S. 631). Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch.
- Sperber, Manès: Die vergebliche Warnung. Wien 1975: Europaverlag.
- Stolze, Stephan: Innenansicht. Eine bürgerliche Kindheit 1938 – 1945. Mit einem Vorwort von Sebastian Haffner. Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.
- Thelen, Albert Vigoleis: Die Insel des zweiten Gesichts. Aus den angewandten Erinnerungen des Vigoleis (1953). München 1990: dtv.
- Ders.: Berichtigung (1970). In: Ebd., S. 924 – 928.
- Ders.: Weitere Berichtigung (1981). In: Ebd., S. 928 – 933.
- Vesper, Bernward: Ders.: Die Reise. Romanessay (1977, erw. 1979, Ausg. letzter Hand 1981). Reinbek 1983: Rowohlt.
- Vesper, Guntram: Nördlich der Liebe und südlich des Hasses. München und Wien 1979: Hanser (Lizenzausgabe für die Bertelsmann Club GmbH).
- Walser, Martin: Ein Nachwort zur Ergänzung. In: Trauberg, Ursula: Vorleben (1968), S. 193 – 206. Reinbek 1970: Rowohlt.
- Wiechert, Ernst: Der Totenwald (e 1939, ED 1945). Mit einem Essay von Klaus Briegleb. Frankfurt/Main 2008: Suhrkamp.
- Wiesner, Heinrich: Der Riese am Tisch (1979). Basel 1995: Lenos.
- Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann (1973). In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985, S. 773 – 805. Darmstadt und Neuwied 1987: Luchterhand (Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg).
- Dies.: Kindheitsmuster (1976). München 1994: dtv.
- Weisenborn, Günther: Memorial. München 1947: Desch (auch in: Ders.: Memorial / Der gespaltene Horizont. Niederschriften eines Außenseiters. Berlin und Weimar 1982: Aufbau-Verlag).
- Ders. (Hg.): Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933 – 1945, nach den Originalberichten zahlreicher Widerstandsgruppen, nach

den Forschungsergebnissen der Organisationen, nach den Ermittlungen amtlicher Stellen, nach umfangreichem Briefmaterial, nach Akten des Volksgerichtshofes, nach Abschriften aus Gestapodokumenten herausgegeben von Günther Weisenborn (1953). Hamburg 1962: Rowohlt.

Weiss, Peter: Abschied von den Eltern (1961). Frankfurt/M. 1964: Suhrkamp.

Ders.: Fluchtpunkt (1962). Frankfurt/M. 1965: Suhrkamp.

Ders.: Rapporte [1]. Frankfurt/M. 1968: Suhrkamp.

Ders.: Notizbücher 1971 – 1980. Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.

Zorn, Fritz: Mars. Mit einem Vorwort von Adolf Muschg (1977). München Neuausg. 1979: Kindler.

*Bildnachweis: [Andrew Ostrovsky](#): Illusions of our past (fotolia)*

© Dr. habil. Dieter Hoffmann; [rotherbaron.com](http://rotherbaron.com), 18. November 2018