

*Deutung und Diskretion.
Zum Problem des Biographismus
im Fall Bachmann - Frisch*

Konstanze FLIEDL
Universität Wien

ABSTRACT

The relationship between Max Frisch and Ingeborg Bachmann is extensively documented, and traces of this relationship in the texts of both authors are undeniable. But one should be cautious to not make the positivistic mistake of presuming that writers always write about their own lives – or at least women writers. It is a biographical prejudice that women are not really able to objectify their experiences, to untie *œuvre* from life. In this sense, Frisch's and Bachmann's story has become a topic of unpleasant gossip.

But literary authors themselves have always overtaken such kinds of reductive interpretations: their work produces a *project* of subjectivity and autobiographical discourse, and rehearses the *construction* of ego and vita. One's own autobiographical narration is at heart fictional: this is shown by 'Gantenbein', 'Malina' and 'Montauk'.

But these texts also make a point that takes us beyond the postmodern «anything goes»: the fact of offensiveness. Here, the most virtual image can deeply strike the real person. In reflecting this aggression however, the literary text leads it back to itself and accepts responsibility for it.

0. Vorspiel

Auftritt dreier Figuren aus einem Einakter der Jahrhundertwende: Sie heißen Margarete, Klemens und Gilbert. – Margarete ist Schriftstellerin und mit dem aufrechten, ein wenig biederem Baron Klemens verlobt. Der ist von ihrer Bohème-Vergangenheit und ihrer literarischen Tätigkeit wenig begeistert; gar kein Verständnis hat er für ihre erotischen Gedichte:

KLEMENS [...] *Liest* «An deinem Halse häng' ich trunken und sauge mich an deinen Lippen fest...» *kopfschüttelnd* Wie kann eine Dame so was niederschreiben, – wie kann eine Dame so was drucken lassen? Jeder Mensch, der das liest, muß sich doch die Verfasserin vorstellen und den betreffenden Hals und – die betreffende Trunkenheit¹.

Entlarvt sich Klemens damit als ein naiver Leser, der das lyrische Ich der Gedichte sofort mit der Autorin identifiziert, beruft sich Margarete darauf, daß ihre Dichtungen «Phantasien» seien, Fiktionen, nie existiert hätten. In Wirklichkeit jedoch beziehen sich diese Erotica sehr wohl auf ihre einstige Affäre mit dem Schriftstellerkollegen Gilbert. Die Briefe, die seinerzeit gewechselt wurden, hat Margarete sogar als Material in ihrem neuen Roman verwendet, der gerade gedruckt wird. Die Situation wird prekär, als eben dieser Gilbert plötzlich auftaucht. Auch er, stellt sich heraus, hat in seinem neuen Buch von ihrer Korrespondenz Gebrauch gemacht. Würden beide Bücher erscheinen, wäre damit die gemeinsame Vergangenheit offenbar. Um das *happy end* zu retten, wird die Auflage von Margaretes Buch eingestampft, das letzte Exemplar verbrennt sie eigenhändig; damit ist das Geheimnis bewahrt und das zukünftige Eheglück gesichert.

Arthur Schnitzlers Einakter 'Literatur' von 1902 – um diesen handelt es sich – ist kein besonders tiefgründiges Werk und will das auch gar nicht sein. Immerhin geht er mit dem Problem des «Lebensmaterials» in literarischen Texten auf recht subtile Weise um. Die bürgerliche Position von Ehrenhaftigkeit und Diskretion vertritt der wackere Klemens; er dekretiert: «ich hab's niemandem erzählt, ich hab's nicht drucken lassen, wenn mir eine trunken am Hals gehängt ist, und ein jeder hat sich's um einen Gulden fünfzig kaufen können!»² Den Ausverkauf biographischer Details findet er einfach unanständig. Wird der moralische Anspruch damit durch seine Figur repräsentiert, verschiebt das Arrangement des Stücks die ethischen Aspekte des Themas recht raffiniert auf eine andere Ebene: Als Literaten sind sich Margarete und Gilbert gar nicht so sicher, ob und wie Literatur und Leben, Wahrheit und Lüge eigentlich zu trennen sind. Die «Wahrheit» ihrer gemeinsamen Vergangenheit wird erst sichtbar in der Spiegelung der Texte, in der gegenseitigen Reflexion ihrer beider Romane – «Wahrheit» ist damit bloß eine Funktion gedoppelter Fiktion.

Und noch eines: Margaretes Buch wird vernichtet, von Gilberts Roman erfahren wir das nicht. Offenbar wird man ihn kaufen und lesen können. Der

¹ Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt: S. Fischer 1961, Bd. 1, S. 739.

² Ebd., S. 743.

Ausgleich findet also asymmetrisch statt, das Buchopfer trifft nur einen der beiden: die Frau.

Was Schnitzler in 'Literatur' aber immerhin doch zu einem heiteren Ende kommen läßt, ist in der Literaturgeschichte manchmal recht traurig verlaufen: die Beziehung zweier Schriftsteller – und die betreffende literarische «Verarbeitung». 'Literatur' ist die Farce zu dem, was realiter durchaus auch tragische Züge haben konnte. Unbefangen ist sie daher nicht zu haben, die Rede vom Verhältnis zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann und seinen literarischen Spuren.

I. Facts

Daß Max Frisch und Ingeborg Bachmann einander kannten und miteinander lebten, wird man kaum bestreiten können. Es ist richtig, daß sie einander 1958 in Paris kennenlernten, daß sie an diesem Abend, statt ins Theater zu gehen, miteinander redeten und aßen. Nachweislich richtig ist auch, daß sie in Zürich zusammen wohnten, sich trennten, wieder zusammazogen; daß es ab 1960 eine gemeinsame römische Wohnung gab, Via Giulia 102. Ferner ist richtig, daß sich Max Frisch und Ingeborg Bachmann drei Jahre später trennten³.

Man wird nichts ausrichten gegen die Macht der Adreßbücher und nichts gegen das Zeugnis der Zeitgenossen. Warum sollte man schließlich Max Frisch selbst mißtrauen und seinen Erinnerungen, die er 1975 in dem unverhüllt autobiographischen Band 'Montauk' veröffentlicht hat? Daß es «die ersten Küsse» gab auf einer öffentlichen Bank in Paris, «den ersten Kaffee» in den Hallen, einen «erste[n] Abschied» nach einer Woche als Liebespaar in Zürich; daß es einen Heiratsantrag gab, brieflich, aus Siena, Sehnsucht auf Reisen, Eifersucht daheim; daß es 1962 ein Ende gab und im Jahr darauf ein letztes Treffen in einem römischen Café – warum sollte man das nicht für wahr halten?⁴ Wer wollte Max Frisch zutrauen, daß er lüge? Es handelt sich also um ein Faktum: Es gab eine Beziehung, sie dauerte vier Jahre, dann war sie zu Ende.

Über dieses Ende ist in 'Montauk' allerdings zu lesen: «Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht»⁵. Als die Aufzeichnungen veröffentlicht wurden, war Ingeborg Bachmann zwei Jahre tot. Der Satz wurde damals, mit

³ Vgl. dazu die Biographien zu Max Frisch, beispielsweise Volker Hage: Max Frisch. Reinbek 1984 (= rowohlt's monographien 1983), S. 98-101; zuletzt: Urs Bircher: Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991. Zürich: Limmat 2000, S. 57-63.

⁴ Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz. Frankfurt: Suhrkamp 1976, Bd. VI. 2, S. 710-717, Zitate S. 711.

⁵ Ebd., S. 717.

seinem zurückgenommenen Pathos, notorisch: Man las ihn nicht nur als Fazit einer Affaire, man las ihn als Abschiedswort an die verstorbene Schriftstellerin. Schon dadurch erhielt er ein spezifisches Gewicht. Diese Schwere ist aber nicht die Wucht des Faktischen – «factum» heißt vorderhand: das Gemachte, die Tat; auch das Bearbeitete, das Hergerichtete. Das Ende, von dem hier zu lesen ist, ist in diesem Sinn ein factum: Es ist ein gemachtes, und zwar in Sprache gemacht.

In aller Schlichtheit hat dieser Satz rhetorische Qualitäten. An der Spitze steht nicht das Subjekt, sondern ein Akkusativobjekt. Durch dieses emphatisch an den Anfang gestellte «Ende» wird das Subjekt («wir») des Satzes herabgestuft. Dafür wird es verdoppelt: «wir» – «beide»; die Zweiheit wird syntaktisch durch Verdoppelung abgebildet. Dem Subjekt folgt jeweils die Negation, «wir nicht» – «beide nicht», eine Wiederholung (Anadiplose), ein zweifaches «nein», und dieses steht nun endgültig «am Ende» – des Satzes, der Beziehung, des Lebens. Was aber heißt der Satz? Im Deutschen «besteht» man eine Prüfung, mit der Note «ausgezeichnet» oder «gut» oder ähnlich; allenfalls «besteht» oder «übersteht» man ein Abenteuer, einen Prozeß, eine Krankheit. Das 'Grimmsche Wörterbuch' verzeichnet in der Tat auch einen Beleg aus dem 18. Jahrhundert, der das Wort mit dem Lebensende verknüpft: «er hat den letzten augenblick seines lebens, so bitter er auch war, nicht übel bestanden» (I, 1671). In diesem Sinn scheint Frischs Satz gemeint zu sein. Hat «bestehen» aber diesen Sinn, dann gibt es irgendwo eine Instanz, die die Noten verteilt, der Lehrer, der Richter, der Arzt, der Pfarrer, vielleicht Gott selbst. Wer bescheinigt das «bestanden» in Hinblick auf das Ende einer Beziehung? Kann man, paradoxerweise, ein Scheitern bestehen und wer würde das testieren? Wer, andererseits, erteilte die Note «nicht bestanden»? – Natürlich läßt sich der Satz als geteiltes Schuldbekenntnis verstehen: Es sind, zum Schluß, häßliche Dinge gesagt und getan und unnötiger Schmerz bereitet worden. Aber hätte man «gut bestanden», wenn man nur den *nötigen* Schmerz bereitet hätte? Und wieso kann Frischs innerer Notengeber die Zensuren für beide erteilen – für das im Leben längst getrennte, nur mehr grammatikalisch vereinigte «wir»?

Trotzdem ist dieser Satz subjektiv gewiß aufrichtig. Aber er ist Deutung, Interpretation, Erklärung; «factum» ist er im Sinne einer gemachten, in der Sprache stattfindenden Äußerung. Was Sprache macht, ist Erzählung – sei sie autobiographisch oder literarisch; sie wird eine Geschichte – ein gedeutetes Faktum.

II. Fiction

Umgekehrt wäre es kaum denkbar, daß das Werk eines Schriftstellers keine Spuren enthalten sollte biographischer «Fakten». Es ist nicht falsch zu

sagen, daß Ingeborg Bachmann für die Figur der Lila in Max Frischs 'Mein Name sei Gantenbein' Modell gestanden ist, ebenso wenig wie es falsch wäre zu sagen, daß sie in ihrem Roman 'Malina' darauf geantwortet hat. Daß «Lebensmaterial» in das Werk eines Schriftstellers eingeht, läßt sich kaum verhindern. Die Formel dafür stammt aus dem positivistischen 19. Jahrhundert, und einem Ahnherrn des Biographismus wurde sie zugeschrieben: «Erebttes, Erlernetes, Erlebtes», so Wilhelm Scherer, hinterlasse seine Spuren in der Dichtung⁶. Wie auch sollte ein Schriftsteller davon absehen können, was Bedingung der Möglichkeit seines Schreibens ist. Aus dieser Grundtatsache sind allerdings vielfach falsche Schlüsse gezogen worden:

1. *Ein Schriftsteller schreibt immer sein Leben*

Das Interesse an der Lebensgeschichte von Autoren ist nicht schon illegitim. Leser *sind* indiskret und wollen wissen, wie der Mensch einstehe für sein Werk. Nur hängen Literatur und Leben auf hochkomplizierte, versponnene Weise miteinander zusammen; keinesfalls ist das eine aus dem anderen zu begründen. Natürlich können dem biographische Kommentar aber wichtige entstehungsgeschichtliche Hinweise zu verdanken sein.

Dafür ein Beispiel: in Bachmanns Roman 'Malina' wird an einer Stelle der Versuch gemacht, anhand einer alten Zeitung und einer alten Illustrierten einen beliebigen vergangenen Tag zu rekonstruieren, ein Tag, den die Erzählerin gänzlich vergessen hat – oder den vergessen zu haben sie vorgibt. Die Banalität und Willkürlichkeit der alten Nachrichten entwertet die verstrichene Zeit vollständig, wie das, was die Menschen als Nachricht erreicht, überhaupt ein «unglaublicher Betrug» ist⁷. Der vergangene Tag, der zu solchen Überlegungen Anlaß gibt, trägt im Text ein genaues Datum: es ist der «3. Juli 1958»⁸. Exakt dieser Tag nun spielt in den Viten von Ingeborg Bachmann und Max Frisch eine entscheidende Rolle, es war der Tag, an dem sie sich in Paris kennenlernten, der kalendarische Beginn ihrer Beziehung⁹. Zwischen Biographie und Buch schiebt sich daher ein

⁶ Scherer formulierte das allerdings in Hinblick auf Goethes Autobiographie, an der man untersuchen könne, wie «das Ererbte von dem Erlernen und Erlebten zu scheiden» sei (Wilhelm Scherer: Goethe-Philologie. In: Ders.: Aufsätze über Goethe. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1886, S. 1-27, S. 15).

⁷ Ingeborg Bachmann: 'Todesarten'-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung v. Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München: Piper 1995, Bd. 3. 1, S. 591.

⁸ Ebda., S. 588.

⁹ Vgl. dazu die überaus informative Studie von Monika Albrecht: Die andere Seite. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns 'Todesarten'. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989 (= Epistemata 43), S. 60-63.

Paradox: Ein Datum, das biographisch höchst bedeutsam und mit lebensgeschichtlichen Implikationen randvoll aufgeladen ist, steht im Text als Chiffre für Inhaltslosigkeit, es ist ein «leerer oder ausgeraubter Tag»¹⁰, er bezeichnet nur mehr die beliebig vergehende Zeit. Was biographisch markant war, ist im Text zur vollständigen Insignifikanz verurteilt. Genau dieses Paradox läßt sich beschreiben – interpretierend einholen läßt es sich nicht.

Auch dann, wenn die Beziehung zwischen biographischen und textuellen Daten nicht paradox, sondern analog ist, kann mit einer biographischen Information höchstens eine hermeneutische Hilfe geleistet, keinesfalls die vollständige Deutung eines Textes geliefert werden. Vielleicht ist es richtig zu sagen, daß Goethe die Sesenheimer Lieder schrieb, weil er Friederike Brion liebte, aber das erklärt keinesfalls, warum er sie *so* schrieb. Freilich bestimmt die Lebens- auch die Literaturgeschichte – aber daraus zu schließen, ein Schriftsteller könne *nichts anderes* schreiben als Biographisches, ist unzulässig und in der Tat eine positivistische Perversion. Dann wird die Biographie nicht mehr als ein behutsamer Kommentar zur Entstehungsgeschichte des Werks gelesen, sondern die Texte ihrerseits gelten als mehr oder minder raffiniert verschlüsselter Lebensbericht. Damit wird Hermenetik zur Vulgärpsychologie, besonders dann, wenn es eben um die Liebessachen der Autoren geht. Vor den betreffenden voyeuristischen Erwartungen gewarnt hat sogar schon Wilhelm Scherer selbst. Eine Biographie bestehe ja nicht nur aus menschlichen Beziehungen:

[...] sie sind Theil des Lebens, sie sind nicht *das* Leben; ja sie sind verhältnißmäßig unbedeutend gegenüber der inneren Entwicklung und gegenüber den Leistungen. [...] wo *nur* die Thatsache vorliegt, daß zwei Menschen sich nähern oder entfernen, daß einer den anderen gut oder schlecht behandelt, darum uns zu bekümmern, sollten wir verschmähen; denn es ist in der Vergangenheit wie in der Gegenwart nichts als Klatsch, der jeden Theilnehmer entwürdigt¹¹.

Tatsächlich hat Scherer zum Klatsch über Goethe das seine beigetragen, und, was schlimmer ist, Texte zum *Beleg* für Goethes Empfindungen und Handlungen gemacht. Diese Art literaturwissenschaftlicher Indiskretion hat Hans-Joachim Roth noch kürzlich ironisch aufs Korn genommen: «Mich hat das biographische Element nie überzeugt: [...] Wird ‘Malina’ verständlicher,

¹⁰ Bachmann, Todesarten, Bd. 3. 1, S. 589.

¹¹ Wilhelm Scherer: Kleine Schriften. Hrsg. v. Konrad Burdach und Erich Schmidt. 2 Bde, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1893, Bd. 1, S. 75f. – Das Zitat verdanke ich Hans Joachim Roth: Wider den Biographismus. Eine polemische Attacke. In: Lebensgeschichten. Über das Autobiographische im pädagogischen Denken. Hrsg. v. Günther Bittner u. Volker Fröhlich. Zug: Die graue Edition 1997 (= Die graue Reihe 19), S. 251f.

weil wir immer noch nicht wissen, ob sie nun selbst ... oder ob es nur ein banaler Unfall war? Und überhaupt: Sowieso ist an allem nur Max Frisch schuld»¹². Dergleichen Spekulationen sind im Fall Bachmann tatsächlich öffentlich angestellt worden, jedermann glaubte sich dazu berechtigt. Während nämlich der populistische Biographismus gegenüber Autoren langsam wirklich obsolet wird, behauptet er sich in einem Fall mit Hartnäckigkeit – dann, wenn es sich um eine Autorin handelt.

2. Eine Schriftstellerin schreibt immer ihr Leben

In diesem Punkt ist das biographistische Vorurteil unerbittlich. Frauen, so sah es das 19. Jahrhundert, brächten es nicht fertig, aus ihrem Leben ein Objekt zu machen, das sie als «Dichtung» distanzieren könnten. Statt dessen blieben sie immer Subjekt ihres Lebens, ihm «unterworfen», nie dazu fähig, aus der Position der Subjektivität herausfinden. Diese schlichte Annahme war ein Ergebnis der Geschlechterdichotomie, die seit 1800 programmatisch entwickelt wurde. Im Gegensatz zum «Weib» ist der Mann in der Lage – und vielleicht auch dazu verurteilt –, sich vom «Leben» kritisch zu entfernen. Unter dem «Leben» hat man sich dabei allerdings nicht nur die dünnen Fakten eines Lebenslaufs vorzustellen. «Leben» ist die Summe kontingenter, verwirrender, heterogener Erfahrungen, von irrationalen Triebkräften bestimmt, als vitale Natur des Menschen immer noch bedrohlich undomestiziert. «Leben», so verstanden, ist weiblich, denn das Naturwesen «Weib» steht ihm näher; seine «vita» – als Mädchen, als Mutter – verläuft ja noch in einem «natürlichen» biologischen Rhythmus. Deshalb schreiben Frauen – wenn sie denn schreiben – gleichsam körperlich, sie geben schreibend «ihr Leben», sie können nicht anders. Durch die Natur ihres Geschlechts sind sie zur Autobiographie verurteilt.

Immerhin erstaunlich, daß sich solche Thesen bis ins 20. Jahrhundert erhielten und sogar die Zweite Frauenbewegung überlebten. Noch bei Christa Wolf beispielsweise ist zu lesen:

Die Bachmann aber *ist* jene namenlose Frau aus 'Malina', sie *ist* jene Franza aus dem Romanfragment, die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, in die Form kriegt. Die es einfach nicht fertig bringt, aus ihrer Erfahrung eine präsentable Geschichte zu machen, sie als Kunstgebilde aus sich herauszustellen¹³.

¹² Roth, Wider den Biographismus, S. 244.

¹³ Christa Wolf: Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt 1988 (= SL 456), S. 151.

Umstandslos erfolgt die Identifikation der Autorin mit ihren Texten, mit ihren Figuren. Ist diese Gleichsetzung einmal akzeptiert, drängt sich mit fataler Konsequenz auch der Umkehrschluß auf: Alles, was Bachmann geschrieben hat, kann dann nur mehr ihr Leben bedeuten.

Diese Logik hatte im Fall Bachmann die schlimmsten Folgen – und hat sie noch. Biographismus verwandelte sich in eine totalitäre Hermeneutik: Es galt nicht mehr nur die simple Annahme, Ingeborg Bachmann habe ‘Malina’ geschrieben, «weil» sie Max Frisch begegnet sei. Nun las man ihr Werk als eine Art Schlüsselroman, als Code einer realen Beziehung, als Geheimschrift, die vom Leser entziffert werden muß – jeder Satz ein Indiz. Literatur wurde zum Lebensgeständnis, zum gierig verfolgten Protokoll des Liebeslebens. Neben Bachmanns Texten her, aber gefüttert durch sie, entwickelte sich also eine weitere Geschichte, die Vita Bachmann, die aus Klatsch und Tratsch bestand. Was hier interessierte, war die sexuelle Eskapade. Es ist bestürzend zu lesen, in welchem Maß Schriftstellerkollegen sich berufen fühlten, zu dergleichen Peinlichkeiten beizutragen. Ehemalige Liebhaber und solche, die es gewesen sein wollten, meldeten sich ebenso zu Wort wie solche, die zugeben mußten, zurückgewiesen worden zu sein. Erotische Prahlerei motivierte die einen, sexuelles Ressentiment die anderen. An der insinuierten Nähe zu einer inzwischen berühmten Autorin wärmte sich der eigene Narzißmus. 1991 etwa lüftete ein Autor das «Geheimnis» seines Schlüsselromans aus dem Jahr 1951, in dem er Ingeborg Bachmann literarisch porträtiert und ihr folgende Worte an sich selbst in den Mund gelegt hatte:

Es ist ganz einfach gewesen, Männer zu finden – nein, erschrick nicht, [...] so viele sind es gar nicht gewesen! Ich habe mich nie ganz fallen lassen [...]. Aber ich bin dabei herumgetaumelt, habe mich herumgetrieben, bin immer wieder reuig zu dir zurückgekommen [...] Ich habe ja keinen anderen Mann gekannt, keinen vor dir und keinen neben dir¹⁴.

Klaus Amann hat erschütternde Beispiele für diese Form unverschämtester Ausbeutung und ihre posthume Konjunktur dokumentiert. Die betreffenden Biographiegewinnler beriefen sich paradoxerweise auf die literarischen Texte Ingeborg Bachmanns, in denen sie vorgekommen sein wollten; sie suchten Beglaubigung durch eine Schlüssellochperspektive, die sie den Büchern erst vorschalteten. Aus diesen Textfäden, aus Gerüchten, Lügen,

¹⁴ Zit. nach Klaus Amann: «Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen». Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit. Klagenfurt: Drava 1997, S. 55.

Entstellungen, Halbwahrheiten entstand ein unappetitlicher Filz, der Ingeborg Bachmanns Vita nach und nach verdeckte.

III. Das erfundene Ich

Über die Produktion solcher Gerüchte hatte Ingeborg Bachmann selbst eine Skizze geschrieben. Dieses 'Portrait von Anna Maria', entstanden zwischen 1955 und 1957, ist zu Lebzeiten unveröffentlicht geblieben. Hier geht es um eine berühmte Malerin, die in den Augen und Mündern von Freunden, Liebhabern, Fremden zu- und hingerichtet wird. Jeder entdeckt an ihr, was er sehen will, jeder erzählt weiter, was der rhetorischen Selbstinszenierung entspricht. Das Gespinnst an verhüllendem Diskurs wird am Ende so zusammengefaßt:

Ich erfuhr noch alles mögliche über Anna Maria, auch späterhin, und von den verschiedensten Leuten. In Paris hieß es, alle hätten sich von ihr zurückgezogen, weil sie sich unmöglich betragen habe; in Mailand hörte ich nur Gutes, und es wurde viel von ihren Bildern gesprochen. Sie galt ja den einen als einfach, mutig und begabt, bei den anderen als verlogen, intrigant und zudringlich, und die Meinung aller wechselte, als sie vor kurzem starb, und seither hörte ich von ihr meistens als von der «Ärmsten» sprechen¹⁵.

Die «images» wechseln und widersprechen einander und ergeben ein Vexierbild, über dessen Gültigkeit am Ende nicht mehr zu entscheiden ist. An den entsprechenden Irritationen ist freilich noch die Figur selbst beteiligt: Auch sie wählt ständig neue Inszenierungen, auch die Rede vom «Ich» ist ein Entwurf.

Fiktionstheoretisch ist dagegen allerdings gar nichts einzuwenden. Denn narratologisch und linguistisch gesehen ist die Frage nach der Trennung von fiktionalem und biographischem, also sozusagen: falschen und richtigem Ich längst obsolet. Auch bei strengster Ehrlichkeitsdisziplin erzählt man von sich selbst und von anderen immer nur «Geschichten», das heißt: sprachlich Gemachtes, das immer schon eine Deutung der Wirklichkeit ist. In Max Frischs 'Mein Name sei Gantenbein' sitzt der Erzähler am Ende vor einem anonymen Untersuchungsrichter, der ihn zur Rechenschaft zieht und ihm streng vorwirft: «Sie erzählen lauter Erfindungen». Darauf gibt es nur eine

¹⁵ Ingeborg Bachmann: Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München: Piper 1978, Bd. 2, S. 56.

einzigste Antwort: «Ich erlebe lauter Erfindungen»¹⁶. In der Tat ist auch die eigene Vita immer «erfunden», sofern sie Tatsachen auswählt und arrangiert. Das Ich ist die Funktion der «Geschichten», die man darüber erzählt, und die auch bei völliger subjektiver Aufrichtigkeit Fiktionen sind. Denn man könnte die Geschichte des eigenen Ich auf unendlich viele Weisen erzählen, alle wären «wahr», jede ganz anders... Daß das Ich nicht stabil, sondern ein Effekt von Diskursen sei, ist gehört mittlerweile zum Kernbestand postmoderner Theorie. Es ist das aber keine Erfindung der Postmoderne. Jahrzehnte *avant la lettre* hat etwa Fernando Pessoa diese «postmodernen» Auffassungen auf vollendete und gleichzeitig spielerische Weise ins Werk gesetzt. Als Autor hat er die Diffusion des «Ich» selbst aufs radikalste praktiziert, indem er sich weitere Dichter-Ichs erfand. Er nannte sie «Heteronyme», sein «Ich» erhielt andere Namen. Einen dieser «anderen», den Hilfsbuchhalter Bernardo Soares, ließ er schreiben:

Ich erschuf in mir verschiedene Persönlichkeiten. Ich erschaffe ständig Personen. Jeder meiner Träume verkörpert sich, sobald er geträumt erscheint, in einer anderen Person; dann träumt sie, nicht ich.

Um erschaffen zu können, habe ich mich zerstört; so sehr habe ich mich in mir selbst veräußerlicht, daß ich in mir nicht anders als äußerlich existiere. Ich bin die lebendige Bühne, auf der verschiedene Schauspieler auftreten, die verschiedene Stücke aufführen¹⁷.

Das Theaterspiel ist inzwischen zur Lieblingsmetapher der Subjektkritik geworden: Das moderne Ich zerfällt in verschiedene «Rollen», in immer andere Ichs mit immer anderen Schicksalen; hinter diesen Rollen gibt es aber kein «echtes» Ich mehr, es ist nichts anderes mehr als seine Kostüme, die es hintereinander anprobiert.

Von genau diesen Themen aber handelt in großer Intensität das Werk Max Frischs. Eine Generation nach Pessoa nimmt er in seiner 'Zürcher Trilogie', also in den Romanen 'Stiller', 'Homo faber' und 'Mein Name sei Gantenbein', die Arbeit an der Identitätsfrage, an den Inszenierungen von «Ich» und Ich-Geschichten auf. Schon in 'Stiller' (1954) wird die Erzählbarkeit einer «wahren» Vita dementiert: «Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben»¹⁸. Statt dessen erfolgen die Experimente mit Ich-Alternativen, der Wechsel von Selbst- und Fremdsicht. In 'Homo faber'

¹⁶ Frisch, Gesammelte Werke, Bd. V. 1, S. 313.

¹⁷ Fernando Pessoa: Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares [Üs. v. Georg Rudolf Lind]. Zürich: Ammann 1985, S. 61.

¹⁸ Frisch, Gesammelte Werke, Bd. II. 2, S. 416.

(1957) erzählt Frisch die Geschichte eines Mannes, dessen verleugnete Vater-Identität ihn einholt, was die Armut seines Ich erst offensichtlich macht. 'Gantenbein' (1964) wiederum ist ein solches «Heteronym», wie Pessoa sie sich gegeben hat: ein anderer Name für das Ich, das Geschichten erfindet, immer wieder andere Geschichten, und welche die «richtige» wäre, und was das «richtige» Ich, läßt sich nicht mehr entscheiden. Damit hatte Frisch prägnante und kanonisierbare Fabel-Exemplare für die Subjekt- und Identitätskritik des 20. Jahrhunderts geliefert. Noch 1983 hat sich Wolfgang Hildesheimer in dem Text 'Mitteilungen an Max' in dieser Sache an Frisch gewandt:

Letztlich läuft eben alles wieder auf die Frage hinaus: wer bin ich? Die hinlänglich bekannte Frage nach der Identität, die man selbst [...] sofort als solche wiedererkennt, sofern man etwas, was einem zum Hals heraushängt, überhaupt noch erkennt [...]. Manche greifen da zu den Handbüchern 'Wer ist wer auf der Welt?', die mich eher verwirren. Wer ist denn nun *wirklich* wer? Weißt *Du* es? Dann bitte ich Dich, es mir mitzuteilen, am besten brieflich. Manch einer ist ja auch auf der Suche nach der Identität abhanden gekommen, aber unglücklicherweise kehren die meisten mit ihrer wiedergewonnenen Identität zurück [...]. Daß die Identität, die sie gefunden haben, meist nicht die ihre ist – sondern die eines, der die seine freiwillig abgeworfen hat –, merken sie nicht, sonst würden sie rückfällig¹⁹.

Zwischen den Zeilen erscheint Max Frischs Roman als Modell der Wirklichkeit: Jeder ist ein Stiller. Ingeborg Bachmanns 'Malina'-Roman wiederum erzählt mit großer Eindringlichkeit von der Identitätssuche eines weiblichen Ich. Malina ist auf den ersten Blick ihr männlicher Partner oder Lebensgefährte, vierzig Jahre alt, österreichischer Staatsbeamter. Aber bei dieser stabilen Persönlichkeit bleibt es nicht. Malina ist keine «festumriszene», er ist eine «aufgelöste» Figur²⁰, das männliche Alter ego der Erzählerin, ihr Doppelgänger, eine Autorität, eine moralische Instanz; er bedeutet den vernünftigen und den intellektuellen Persönlichkeitsanteil ihrer Person. In immer neuen Varianten wird ein Verwirrspiel von männlicher und weiblicher Identität geprobt. Das hat Kritik und Publikum seinerzeit befremdet. Irritiert nahm man zur Kenntnis, daß hier ein massiver Persönlichkeitspfeiler unter-

¹⁹ Wolfgang Hildesheimer: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Frankfurt: Suhrkamp 1991, Bd. 1, S. 417.

²⁰ Ellen Summerfield: Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman 'Malina'. Bonn: Bouvier 1976 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 40), S. 1.

graben wurde: die Geschlechtszugehörigkeit, ein Identitätsmerkmal der bürgerlichen Person. Inzwischen hat die feministische Kritik den sekundären Charakter von «gender» erwiesen: «gender» ist *nicht* ein unveränderlicher Wesensbestandteil, es ist nicht *das* ontologische Werkzeug, das die Menschheit in zwei Geschlechter spaltet; «gender» ist vielmehr ein Produkt von kulturellen Zuschreibungen und Prägungen. Das Merkmal «Geschlecht» garantiert keine fraglose und einwandfreie Identität, sondern bildet *eine* Option auf einem Feld von Gegensätzen, zu welchem etwa die Oppositionen Natur und Kultur, Gefühl und Verstand gehören. Dieser binären Logik entwischt das «Ich» immerzu. Bachmanns 'Malina' gehörte 1971, als das Buch erschien, insofern zur literarischen Avantgarde, als es die geschlechtsspezifische Identität seiner Figuren dekonstruierte, in Geschichten auflöste, entwarf und wieder zum Verschwinden brachte. Wie Max Frisch hat Ingeborg Bachmann die gesellschaftlichen Ich-Entwürfe ihrer Zeit ironisch zum Schillern gebracht und erzählerisch in Frage gestellt.

IV. Wahrheit und Lüge

Bei diesem Befund könnte man es nun belassen: Frisch und Bachmann waren «postmodern» *avant la lettre*; sie haben literarische Identitäten und Lebensgeschichten immer schon «dekonstruiert», als Produkt von Diskursen entlarvt. Der notorische 'Gantenbein' ist kein stabiles «Ich», sondern die Summe alternativer Vorstellungen, seine Vita ist ein Erzählmodell und kann immer auch gegen ein anderes ausgetauscht werden. Da *jedes* Ich, sei es ein literarisches, sei es ein autobiographisches, *nur* das Ergebnis erzählter Geschichten sein kann, ist auch der Unterschied etwa zwischen Gantenbein und dem «Max» in der Erzählung 'Montauk' bloß ein gradueller. Auch für das biographische Ich gilt, daß es aus einer Konkurrenz von Entwürfen besteht – ein «wahres» Ich gibt es nicht, kann es gar nicht geben. «Ich» ist immer ein «Ich» in Texten.

Die Frage nach dem «Schlüsselroman», nach der indiskreten literarischen Chiffre hätte sich damit eigentlich erübrigt. Wenn über «die Bachmann» nur «Geschichten» erzählt werden können, ist es im Grunde egal, ob das in einer Bachmann-Biographie oder in Max Frischs Erinnerungen oder in einem Roman dieses Autors geschieht. Das Konzept der Diskretion fiele in sich zusammen, wenn es keine «authentische» Geschichte mehr zu schützen gibt. Die Konstitution eines literarischen/biographischen Ich wäre ein Diskurs jenseits allfälliger Moralprobleme. Dergleichen Indifferenz ist in der Tat ein Kennzeichen postmoderner Theoriebildung und bekanntlich auch auf massive Kritik gestoßen.

Tatsächlich stellt sich die Frage, wie diese elegante Theorie mit der Evidenz der Kränkung in Bachmanns Texten zu verbinden wäre. Wo hat jener moralische Appell noch Platz, der die gezielte Indiskretion als eine mögliche «Todesart» bezeichnet? Gegen die literarische Verwertung eines Menschen hat Ingeborg Bachmann nämlich die vehementeste Anklage geschrieben, die sich denken läßt. Der betreffende Text heißt ‘Die gestohlenen Jahre’ und wurde posthum als Teil des Fragments ‘Requiem für Fanny Goldmann’ veröffentlicht. Entstanden ist er vermutlich 1964, möglicherweise aber auch schon 1962. Er handelt von einer vorerst ungenannten weiblichen Heldin, die sich im Buch des einstigen Lebensgefährten wiederfindet:

Das Buch handelte von ihr, so sagte sie sich, er hatte sie zwei Jahre gekannt und dann nicht mehr, und es handelte aber von ihr. [...] Nur sah ihr Leben hier ganz anders aus [...], und sie war beraubt, ausgeraubt mit allen ihren Sätzen aus 700 Nächten und Tagen, [...] wo war ihr Leben, hier war es [...], ja, es heißt ausgeschlachtet, so heißt es, sie hatte das einmal gehört, er hatte sie ausgeweidet, hatte aus ihr Blutwurst und Braten und alles gemacht, er hatte sie geschlachtet, sie war geschlachtet auf 386 Seiten in einem Buch [...], diese Schande, daß sie hier geschlachtet, gekocht und geräuchert worden war wie ein Schwein²¹.

«Im gesamten Werk Ingeborg Bachmanns», kommentierte Klaus Amann, wird sich kaum eine Stelle finden lassen, die an Bitterkeit, Härte und Schärfe [diese] Passage übertrifft»²². Als bestialische Praxis angeklagt wird die totale Vergegenständlichung und Veräußerung einer Person. Die Verdinglichung durch *Veröffentlichung* hat dabei einen gesellschaftlichen und einen medialen Aspekt. Nach dem konventionellen bürgerlichen Verhaltenskodex gilt eine solche Publikation, obwohl nicht justiziabel, als Bruch mit den Konventionen, die den Bereich der Intimität nach außen sichern. Die Schweigegebote des 19. Jahrhunderts entspringen ja nicht nur der Prüderie, sondern entsprechen auch einem *cordon sanitaire* um das Privateste, das damit unter Persönlichkeitsschutz gestellt wurde. Die Aufrechterhaltung der Intimsphäre kann dann auch einen Grad von Autonomie bezeichnen, den das Subjekt sich noch gegen repressive Instanzen freihält. Gerade die klandestine Leidenschaft erhält dadurch ein subversives Potential. Aber auch abgesehen von den Reizen der Heimlichkeit ist die Diskretion *in eroticis* nach gesellschaftlichen Spielregeln eine Ehrenpflicht. Ihre einseitige Verletzung, wie im Fall der

²¹ Bachmann, Todesarten, Bd. 1, S. 117f.

²² Amann, Denn ich habe zu schreiben, S. 66f.

‘Gestohlenen Jahre’, gibt die Partnerin preis und stellt sie in der Öffentlichkeit bloß. Diese Bloßstellung bedeutet dann gleich auch die symbolische Ausstoßung aus der bürgerlichen Gesellschaft. Das «Ich», vorher durch Diskretion gedeckt und noch intakt, zerbräche durch den Akt der Preisgabe an der Öffentlichkeit. In der spielerischen Variante, Schnitzlers ‘Literatur’, droht diese Aufdeckung erst, als die (unbürgerliche) Partnerin ihrerseits die Enthüllung plant; ihre bürgerliche Ehe kann durch einseitige Diskretion noch einmal gerettet werden.

Einen zweiten, aktuellen Aspekt erhält die Veräußerung der Intimität innerhalb der rezenten medienkritischen Debatten. Das «Ich» erscheint in den Medien nur mehr als Inszenierung, als Simulacrum, als «virtuell»; es ist da, weil es von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Hinter diesen Bildern löst sich ein «echtes» oder «wahres» Ich endgültig auf. Kulturpessimistisch kommentiert wird dabei nicht nur die Fabrikation von Ich-Surrogaten für die mediale Inszenierung, sondern eben auch die Invasion der sexuellen Privatsphäre. Dabei geschieht dies in Talkshows oder im «reality»-TV ja durchaus mit dem Einverständnis der Beteiligten, so daß man, im Bilde Bachmanns bleibend, sagen könnte: Die Medien-Schweinchen drängen sich freudig zur Ausschachtung. Ein moralischer Aspekt kommt dabei gar nicht mehr vor.

An der Schnittstelle zur Öffentlichkeit scheint das «Ich» also besonders bedroht zu sein; umgekehrt wird Privatheit als letzter Hort und knappe Reserve der Subjektivität gedacht. Nun ist allerdings schon bei Michel Foucault zu lernen, daß noch das Intimste, also Sexualität, sich in Diskursen formiert und daß sich diese Diskurse auf dem Feld der gesellschaftlichen Macht organisieren, als juristische, medizinische, pädagogische und so fort. Analog ist das «Ich» nur das Produkt der Codes – oder Bildern, oder Phantasien –, die darüber in Umlauf sind. Selbst das jeweils singuläre, erzählende Ich bringt sich selbst nach traditionellen Diskursmodellen hervor, etwa dem pietistischen Bekenntnis. Diese Diskurse des «Ich» sind unvermeidlich heteronom. Merkwürdigerweise muß aber genau an diesem Punkt auf der Autonomie des «Ich» bestanden werden: Das jeweils eigene Ich, das durch den Eigennamen bezeichnet ist, muß diese Diskurse privilegieren können. Dieser Umstand ist als Paradox zu denken: Ein Ich wird durch Diskurse erst «gemacht», behauptet sich aber gleichzeitig durch den Anspruch, diese Diskurse zu steuern, zu sieben, zu regulieren, zu zensieren. Sein *curriculum vitae* muß sich ein jeder selbst schreiben dürfen – das ist ein Minimalanspruch auf dem Feld der Macht, auf dem die Ursprünge der Rede liegen. Mit «Wahrheit» und «Lüge» hat das nichts zu tun. Jeder, ließe sich folgern, hat das Recht, den Diskurs über «Ich» selbst zu erfinden.

In ‘Mein Name sei Gantenbein’ hat Frisch genau mit diesen Ich-Erfindungen experimentiert. Im Buch dreht sich die Spirale des Fiktiven weiter

– der fiktive Erzähler erfindet seinerseits Geschichten, mögliche Lebensläufe, teils möglich und wahrscheinlich, teils phantastisch und bizarr. Aber eigentlich wird immer nur eine Frage umkreist, nämlich: Wie man sich eine Lebensgeschichte konstruiert. Die Antwort lautet: man dichtet, auch als außerliterarischer Ich-Erzähler. Im Unterschied zu Gantenbein mag man dichter bei den empirischen Fakten bleiben, aber dieser Unterschied ist ein gradueller. Das copyright auf diese eigene Geschichte steht einem jeden zu.

Wenn sich jemand anderer diese Geschichte aneignet, sie an die Öffentlichkeit bringt und veräußert, so verletzt er die Privilegien des Urheber-Ich. Dabei ist gar nicht wichtig, ob das in Form einer Tatsachenbehauptung geschieht oder als angebliche Fiktion, wie eben in einem Schlüsselroman. Bei Margarete und Gilbert, um ein letztes Mal auf sie zurückzukommen, erfolgt diese Verletzung symmetrisch und hebt sich dadurch auf – damit ist, in ‘Literatur’, ein heiteres Ende gerade noch möglich. Im Leben gilt: Jede Rede über einen anderen «erfindet» sich ein Du. Erreicht diese Rede die Öffentlichkeit, so ist die Zustimmung dieses Du zu suchen.

Max Frisch hat, soviel ist bekannt, diese Zustimmung nicht immer gesucht und nicht immer gefunden. Nicht nur Ingeborg Bachmann war schwer gekränkt, als sie sich durch die Figur der Lila in ‘Gantenbein’ verräterisch porträtiert sah²³. In ‘Montauk’ zitiert Max Frisch auch energische Sätze seiner zweiten Frau, Marianne Frisch-Oellers: «ICH HABE NICHT MIT DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST»; noch diese Sätze werden materialiter verwertet²⁴. Ganz folgerichtig berief sich Marianne Frisch-Oellers später auf das beschriebene Diskursprivileg des «Ich»: «‘Ich stelle mich ja auch bloss’, hat er mir erklärt. Aber ich hielt dagegen: es ist ein Riesenunterschied, ob ich ‘ich Esel’ oder ‘Du Esel’ sage, ob ich mich freiwillig selbst darstelle, oder jemand anders mich ohne mein Einverständnis darstellt»²⁵.

Aber sogar die Schmerzen und Beschädigungen, die er hervorgerufen hat, sagen nichts Endgültiges über einen Text. Ist er gelungen, benimmt er möglicherweise klüger als sein Autor und filtert Indiskretionen aus. Denn Lila, von deren Darstellung in ‘Gantenbein’ Ingeborg Bachmann sich so gekränkt fühlte – was ist sie denn anderes als die Projektion ihres Erzählers, der sie sich immer wieder neu erfindet? Die Phantasmenfabrik dieser Männerfigur könnte nicht besser beschrieben werden, die neurotische Zwanghaftigkeit sei-

²³ Vgl. Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Reinbek 1999 (= rowohlt monographien 50545), S. 117.

²⁴ Frisch, Gesammelte Werke, Bd. VI. 2, S. 686.

²⁵ Zit. nach Bircher, Mit Ausnahme der Freundschaft, S. 201.

ner Entwürfe kommt mit wünschenswerter Deutlichkeit zum Vorschein. Und nachträglich stellte das auch der Autor klar:

[...] Lila ist überhaupt keine Figur. Und das ist ja der Jammer, der erzählt wird. Lila ist eine Chiffre für das Weibliche, das andere Geschlecht, wie das Buch-Ich es sieht; seine Chiffre, von der er nicht loskommt. Drum gibt es nur sie, die es nicht gibt. Das ist ja die Komödie. Was von Lila erzählt wird, porträtiert nur ihn. Lila ist ein Phantom, also nicht zu fassen, daher seine Eifersucht²⁶.

Und Lila widerfährt poetische Gerechtigkeit. Als sie öffentlich die Lady Macbeth probt, hat Gantenbein daran einiges auszusetzen: Sie spiele für die Rampe, fürs Publikum. Aber er weiß schon, daß es auch anders klingen kann: «Als Lila zuhause gelernt hat, nicht wissend, daß Gantenbein [...] sie hörte, tönte sie wie ein Mensch in der Einsamkeit seiner Angst, und ich fand's erschütternd»²⁷. In der häuslichen Privatheit und vermeintlich allein «spielt» Lila immer noch eine Rolle, aber sie spielt sie glaubhaft und zur Erschütterung. Gerade *in* der Rolle erhält sie ihre Authentizität und die Integrität ihrer Person zurück. Hier dreht sich eine Spirale der Fiktionen: Der erfundene Erzähler läßt die erfundene Lila die erfundene Lady Macbeth spielen. Aber in der Spirale selbst ist ein stiller Mittelpunkt gefunden, ein Ort der Einsamkeit, wo Lila «ein Mensch» sein kann. Dieser Moment läßt jede reale Indiskretion hinter sich, keine biographische Deutung wird ihn erreichen. Die Geschichte, die Max Frisch und Ingeborg Bachmann lebten, hatte kein happy end; in ihren Büchern haben sie am Ende bestanden.

²⁶ Frisch, *Gesammelte Werke*, Bd. V. 2, 333f. (aus: *Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen*, 1964).

²⁷ *Ebda.*, Bd V. 1, S. 97.