

Die Spur des fremden Lebens

Eine Lange Nacht der Biografie

Autor:	Reiner Stach
Regie:	Daniela Herzberg
Moderation:	Wiebke Porombka
Redaktion:	Dr. Monika Künzel
Sprecher*innen:	Stephan Schad – Erzähler Nina Petri – Sprecherin Oliver Mallison – Sprecher 1 Peter Weis – Sprecher 2 Max Simonischek - Sprecher 3
O-Töne von:	Magnus Brechtken, Sigrid Löffler, Iris Radisch, Reiner Stach, Almut Winter, Thilo Wydra
Sendetermine:	23. Juli 2022 Deutschlandfunk Kultur 23./24. Juli 2022 Deutschlandfunk

Urheberrechtlicher Hinweis: Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt und darf vom Empfänger ausschließlich zu rein privaten Zwecken genutzt werden. Jede Vervielfältigung, Verbreitung oder sonstige Nutzung, die über den in den §§ 45 bis 63 Urheberrechtsgesetz geregelten Umfang hinausgeht, ist unzulässig.

© **Deutschlandradio - unkorrigiertes Exemplar - insofern zutreffend.**

1. Stunde

AUDIO-COLLAGE

[kurze Statements von Buchhändlern und Lesern zur Beliebtheit der Biografie]

ERZÄHLER

»Bíos« ist das griechische Wort für »Leben«, »gráphein« steht für »schreiben«. Lebensbeschreibung also – so nannte man das in der Goethe-Zeit, ehe der moderne Begriff »Biographie« im Lauf des 19. Jahrhunderts nach und nach die Oberhand gewann. Heute sind Lebensbeschreibungen, die auch so heißen, ziemlich selten geworden. »Mick Jagger. Eine Lebensbeschreibung« – das wäre nicht eben cool und würde bei den Fans sofort den Verdacht wecken, hier sei jemand am Werk gewesen, der noch älter ist als Jagger selbst. »Mick Jagger. Die Biografie. Verfasst von Philip Norman«: So muss das klingen. Nebenbei hat das Wort »Biographie« zwei nicht gering zu schätzende Vorzüge: Zum einen wird es in vielen Sprachen verstanden –, »biography« auf englisch, »biografi« auf norwegisch, »biyografi« auf türkisch –, und zweitens kann man es leicht zur »Auto-biographie« erweitern, das wäre dann, wörtlich, die »Selber-Lebens-beschreibung«. Ein solches Wortungetüm als Titel eines Werks konnte sich vor 200 Jahren der deutsche Romantiker Jean Paul noch erlauben, doch heute wäre wohl kein Verleger mehr bereit, derartiges auf ein Cover zu drucken. Es sei denn, vielleicht, man hätte einiges an Enthüllungen zu bieten.

SPRECHER 1

»Es ist mir zuwider, in dem kostbaren Leben großer Schriftsteller herumzustochern, und ich hasse den voyeuristischen Blick über den Zaun ihres Lebens. Ich hasse die Vulgarität des ›menschlichen Interesses‹, ich hasse das Rascheln der Röcke und das Gekicher in den Korridoren der Zeit — und kein Biograph wird je einen Blick auf mein Privatleben erhaschen.«

ERZÄHLER

So der überaus selbstbewusste Schriftsteller Vladimir Nabokov in seinen *Vorlesungen über russische Literatur*. Selbstverständlich lag er falsch mit seiner Prophezeiung. Denn längst gibt es auch über ihn eine überaus sorgfältig gearbeitete Biografie, 2.000 Seiten aus der Feder des irischen Literaturwissenschaftlers Brian Boyd.

Und ebenso falsch lag Nabokov mit seiner Ansicht, Biografien dienten allein dazu, den allgemeinen Voyeurismus zu befriedigen.

Selbstverständlich gab und gibt es solche Machwerke, heute vielleicht mehr denn je. Doch mittlerweile gibt es keinen ernstzunehmenden Kritiker mehr, der dem Genre Biografie die Daseinsberechtigung absprechen würde. Zu groß ist inzwischen die Zahl der formal und stilistisch gelungenen Beispiele, zu groß die Formenvielfalt, zu reflektiert auch viele Biografen, die sich ihres Handwerks bewusst sind. Die Biografie ist anerkannt, sie gehört dazu, sie ist ein Statusmerkmal, und je größer die historische oder die aktuelle Prominenz eines Menschen, umso länger der Kometenschweif der Lebensbeschreibungen. Aufzuhalten ist sie ohnehin nicht mehr, Jahr für Jahr erscheinen allein in Deutschland durchschnittlich etwa 1.500 Biografien und AutoBiografien in Buchform, im englischsprachigen Raum ein Mehrfaches davon. Und auch wenn in dieser Zahl gewiss ein beträchtlicher Anteil familieninterner Erinnerungen enthalten ist, so bleibt dennoch weit mehr Interessantes, als selbst der ausdauerndste Fan dieses Genres je bewältigen könnte.

Wie es dazu kommen konnte, warum die Biografie so lange um ihr Ansehen kämpfen musste, welche Probleme sie aufwirft, was ihre Verächter und ihre Verteidiger vorzubringen haben – dies sollen Themen der ersten Stunde unserer ›Langen Nacht der Biografie‹ sein. In der zweiten Stunde wenden wir uns einigen biografischen Projekten zu: über eine berühmte Schauspielerin, über einen französischen Schriftsteller, über einen Nazi-Minister. Wir sprechen mit den Biographen selbst und erfahren einiges über deren Motivation, aber auch über die Hindernisse und Frustrationen, die mit der Erforschung eines fremden Lebens unweigerlich einhergehen. In der dritten Stunde schließlich soll es um die überaus verwickelten Recherchen gehen, aus der die dreibändige Kafka-Biografie von Reiner Stach hervorging, des Autors dieser Sendung – ein Standardwerk, das mittlerweile in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde.

SPRECHER 2

»Ich schreibe nicht Geschichte, sondern zeichne Lebensbilder, und hervorragende Tüchtigkeit und Verworfenheit offenbart sich nicht durchaus in den aufsehenerregendsten Taten, sondern oft wirft ein geringfügiger Vorgang, ein Wort oder ein Scherz ein bezeichnenderes Licht auf einen Charakter als Schlachten mit Tausenden von Toten und die größten Heeresaufgebote und Belagerungen von Städten. Wie nun die Maler die Ähnlichkeiten dem Gesicht und den Zügen um die Augen entnehmen, in denen der Charakter zum Ausdruck

kommt, und sich um die übrigen Körperteile sehr wenig kümmern, so muss man es mir gestatten, mich mehr auf die Merkmale des Seelischen einzulassen und nach ihnen das Lebensbild eines jeden zu entwerfen, die großen Dinge und Kämpfe aber anderen zu überlassen.«

ERZÄHLER

Diese erstaunlich modern anmutenden Worte finden sich in der Einleitung zu einer vergleichenden Biografie über die Imperatoren Alexander und Cäsar, verfasst am Beginn des 2. Jahrhunderts nach Christus. Ihr Autor, der griechische Schriftsteller Plutarch, hatte diese Art von DoppelBiografien zu seinem Markenzeichen gemacht. Zweiundzwanzig davon sind überliefert, wobei Plutarch stets einen griechischen und einen römischen Politiker oder Feldherrn einander gegenüberstellte – als moralisch interessante Charaktere.

Selbstverständlich steht Plutarch nicht am Anfang. Überlieferte Fragmente deuten darauf hin, dass bereits im 3. Jahrhundert vor Christus aus der philosophischen Schule des Aristoteles eine ganze Reihe von Lebensbeschreibungen über Dichter, Denker und Herrscher hervorgegangen sind. Auch das Lukasevangelium hat im Wesentlichen die Form einer Biografie. Erst Plutarch jedoch tat den – aus unserer Sicht – entscheidenden Schritt: Er wollte kein Historienmaler mehr sein, sondern Menschenmaler. Nicht die Großtaten, nicht die großen Reden standen für ihn im Vordergrund, sondern das charakteristische Wort, die charakteristische Tat. Mit Plutarch, dem Porträtisten mit der Schreibfeder, beginnt der Hauptstrom der europäischen Biografie.

MUSIK

SPRECHER 1

[Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band VI, S. 144]

»Es gibt zwei Arten von Biographik. Die neuere Modebiographik eines Emil Ludwig unterscheidet sich von der klassischen eines Plutarch ganz einfach so: Plutarch stellt seinen Helden bildlich, oft vorbildlich, immer aber dem Leser durch und durch äußerlich hin. Ludwig sucht seinen Helden dem Leser und vor allem sich, dem Autor, innerlich zu machen. Er verleibt ihn sich ein, er saugt ihn aus, es bleibt nichts. Der Erfolg dieser Werke liegt darin; sie verhelfen einem jeden zu einem kleinen ›inneren Napoleon‹, einem ›inneren Goethe‹.«

ERZÄHLER

Die Stimme Walter Benjamins – eine von vielen, die sich im 20. Jahrhundert gegen den Anspruch der Biografie erhoben, wahre Charakterbilder und stimmige Lebensläufe zu entwerfen. Insbesondere die sogenannte Popularbiografie – mit Stefan Zweig und Emil Ludwig als prominentesten Vertretern – erregte den Unwillen politisch linker Intellektueller, da sie völlig unreflektiert sei und nur der naiven Einfühlung diene. *Die Biografie als Neubürgerliche Kunstform* lautete der Titel eines kritischen Aufsatzes von Siegfried Kracauer – veröffentlicht 1930 –, in dem er ausgerechnet Trotzki's Rechtfertigungsschrift *Mein Leben* als vorbildliches Gegenmodell benannte. Noch einen Schritt weiter ging Leo Löwenthal – ein Mitarbeiter des legendären Frankfurter Instituts für Sozialforschung – in seinem Text *Die biografische Mode*, in dem er ganze Listen von Phrasen präsentierte, die für den biografischen »Massenkonsum« typisch seien.

SPRECHER 1 / SPRECHERIN (abwechselnd)

»der psychologisch interessanteste Charakter seines Jahrhunderts«
»vom innersten Gefühl seiner Seele bedingt«
»dunkle und krumme Wege geht oft die Geschichte«
»geheimnisvoll verwandelt der Genius frühe Anregung in späte zeitüberdauernde Wirklichkeit«
»die große Einsamkeit, die ihn mitten unter den Menschen umgibt«
»im Tiefsten ruft ihn ein anderer: der Tod«

ERZÄHLER

Als freilich der Aufsatz Löwenthals mit großer Verspätung 1955 endlich bekannt wurde, war längst klar, dass es bei dieser Polemik allenfalls um die Auswüchse der »biografischen Seuche« gehen konnte – wie schon Friedrich Nietzsche das genannt hatte –, nicht aber um die Berechtigung der Biografie als solcher, nicht um die Biografie als Gattung. Denn das 20. Jahrhundert hatte nicht nur eine Unzahl minderwertige Biografien hervorgebracht – worin es sich vom 19. Jahrhundert gar nicht so sehr unterschied –, sondern auch das Nachdenken über die Möglichkeiten und Grenzen der Biografie entscheidend gefördert. Sie wurde als Gegenstand der Forschung zunehmend ernst genommen, auch Fachwissenschaftler begannen, sich damit zu beschäftigen. So etwa schon im Jahr 1910 der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker Wilhelm Dilthey, der in einem seiner Hauptwerke, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*

in den Geisteswissenschaften, ein ganzes Kapitel der Biografie widmete. Genauer: der Frage, ob denn so etwas wie eine wissenschaftlich fundierte Biografie überhaupt möglich sei – vor allem in Abgrenzung zum Roman –, und wenn ja, welchen Nutzen sie habe. Diesen Nutzen sieht Dilthey vor allem im Hinblick auf unser Verständnis der Geschichte.

SPRECHER 2

[Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt...*, S. 247f.]

»Jedes Leben kann beschrieben werden, das kleine wie das mächtige, das Alltagsleben wie das außerordentliche. Unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten kann ein Interesse entstehen, dies zu tun. Die Familie bewahrt ihre Erinnerungen. Die Kriminaljustiz und ihre Theorien mögen das Leben eines Verbrechers festhalten, die psychische Pathologie die eines abnormen Menschen. Alles Menschliche wird uns zum Dokument, das uns irgendeine der unendlichen Möglichkeiten unseres Daseins vergegenwärtigt. Aber der historische Mensch, an dessen Dasein dauernde Wirkungen geknüpft sind, ist in einem höheren Sinne würdig, in der Biografie als Kunstwerk fortzuleben. Und unter diesen werden dann wieder diejenigen das Augenmerk des Biografen besonders auf sich ziehen, deren Wirkungen aus besonderen schwer verständlichen Tiefen menschlichen Daseins hervorgegangen sind und die daher in das Menschenleben und seine individuellen Gestalten einen tieferen Einblick gewähren.... Um so dringender wird nun unser Problem: Ist Biografie möglich?«

ERZÄHLER

Dilthey scheint hier nach wie vor dem 19. Jahrhundert verhaftet, in dem ja historische Gestalten – vor allem Könige und militärische Führer, mit besonderer Vorliebe Napoleon – als besonders biografiewürdig galten. Doch das Genre Biografie ist Dilthey problematisch geworden. Denn was tut eigentlich der Biograf? Er stellt einen einzelnen Menschen in den Mittelpunkt seines Werks. Damit übernimmt er zwangsläufig dessen Perspektive, denn dieser Mensch erlebte sich ja zeitlebens ebenfalls als Mittelpunkt, als Zentrum seiner Welt. Um aber zu verstehen, was in diesem Zentrum vor sich ging, muss der Biograf auf Distanz gehen, er muss die Zeitumstände mit einbeziehen, jenes Netz von politischen, wirtschaftlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wirkungen, in dem der biografisierte Mensch nur ein Knoten unter Millionen anderen ist. Wie geht das zusammen? Eine Frage, die erst im 20. Jahrhundert wirklich ernst genommen wurde und die vor allem im englischsprachigen Raum

für intensive Diskussionen sorgte. So artikulierte etwa Virginia Woolf ihr Unbehagen an den Paradoxien der Biografie bereits in einem Essay von 1926.

SPRECHERIN

[Virginia Woolf, *The New Biography*, Übersetzung R.S.]

»Auf der einen Seite gibt es die Wahrheit, auf der anderen die Persönlichkeit. Und wenn wir uns die Wahrheit als etwas von granitener Festigkeit und die Persönlichkeit als etwas von regenbogenartiger Ungreifbarkeit vorstellen und darüber nachdenken, dass es das Ziel der Biografie ist, diese beiden zu einem nahtlosen Ganzen zu verschmelzen, dann müssen wir zugeben, dass das ein schwieriges Problem ist und dass wir uns nicht wundern brauchen, wenn die Biografen an der Lösung größtenteils gescheitert sind.«

ERZÄHLER

Virginia Woolf wusste, wovon sie sprach: Immerhin war ihr Vater Leslie Stephen Herausgeber der ersten 26 Bände des renommierten Dictionary of National Biography, der offiziellen Sammlung national bedeutender Lebensläufe. Doch umso früher und genauer erkannte sie, dass die Beschränkung der biografischen Neugier auf prominente Persönlichkeiten oder gar Helden der Geschichte im Grunde borniert war. Nicht zuletzt deshalb, weil die Vorliebe der Biografen für Menschen mit herausragenden Karrieren und Machtbefugnissen sie daran hindert, ihren Blick auch auf weibliche Lebensläufe zu lenken, selbst solche von größtem Interesse. Die Biografie kann weitaus mehr, fand Woolf, und so lange sich der Biograf darüber im Klaren ist, dass er sich auf schwankendem Boden bewegt, darf er über alles schreiben, was lebt. 1933 veröffentlichte Virginia Woolf die Biografie eines Cockerspaniels namens Flush, der als Haustier der Dichterin Elizabeth Barrett Browning tatsächlich gelebt hatte. Die Leserinnen waren begeistert. Auf eine so schöne Idee könne eben nur eine Frau kommen, hieß es. Aber das war gewiss nicht das, was Virginia Woolf hören wollte. Sie hatte das biografische Genre parodiert, ihre hohen Ansprüche an wirklich gute Biografien darum aber keineswegs aufgegeben.

SPRECHERIN

»Mit Faktischem in der Biografie meinen wir Tatsachen, die über den Künstler hinaus durch andere Personen verifiziert werden können. Erfindet er Tatsachen, wie sie ein Künstler erfindet – Tatsachen, die niemand sonst verifizieren kann –

und versucht sie mit Tatsachen der anderen Art zu verbinden, dann machen sie einander zunichte.«

ERZÄHLER

Von den heute so genannten Romanbiografien hielt Virginia Woolf demzufolge gar nichts. Sie fand, der Biograf sollte es besser unterlassen, im Revier des Romans zu wildern, denn dieser sei *art*, Kunst, die Biografie aber sei *craft*, Handwerk. Sie bestand auf Treue zu den Tatsachen, auf Wahrheit als wesentlichem Unterscheidungsmerkmal. Aber auch dieser Begriff war unter den Biografen ihrer Zeit längst problematisch geworden, und davon hätte sich Woolf im Mai 1928 mittels einer kleinen Reise nach Cambridge mit eigenen Ohren überzeugen können. Denn dort hielt der französische Schriftsteller und Biograf André Maurois eine Reihe von Vorlesungen, die sich mit den Grundlagen des biografischen Schreibens beschäftigten und die sowohl in französischer als auch in englischer Sprache mit großem Erfolg veröffentlicht wurden. »Die Biografie als Kunstwerk« war die zweite dieser Vorlesungen überschrieben, in der Maurois das von Woolf so sorgsam errichtete Gefälle zwischen Roman und Biografie wieder vollständig einebnete.

SPRECHER 1

»Der biografische Künstler muss an erster Stelle seinen Leser von unnötigem Material befreien. Seine Aufgabe ist es, alles zu lesen; denn wenn er nicht alles liest, so läuft er Gefahr, eine wichtige Einzelheit zu vernachlässigen, oder eine Sache für wahr zu halten, die durch andere Dokumente als falsch bewiesen wird. Aber wenn er sein Gerüst aufgestellt und sein Haus gebaut hat, dann zerstört er das Gerüst und bemüht sich, dem Leser nur noch ein an sich solides Haus vorzuführen.«

ERZÄHLER

Das würden heute, fast hundert Jahre später, die anspruchsvollen Leser von Biografien wohl nicht mehr unterschreiben, denn längst ist es Standard geworden, dass die archivalische Vorarbeit – also das von Maurois so bezeichnete »Gerüst« – nicht einfach zerstört wird, sondern zumindest in den Fußnoten sichtbar und überprüfbar bleibt. Neu und sehr wesentlich ist aber, dass Maurois hier die künstlerische und damit subjektive Tätigkeit des Biografen selbst zum Problem macht. Er räumt ein, dass jede Biografie, auch die beste, in gewissem Sinn eine Konstruktion ist. Denn der Biograf muss auswählen, er muss leitende Motive hervorheben, die er für wesentlich hält, er muss einen

Rhythmus finden, er muss auf überzeugende Weise erzählen und einen angemessenen Stil finden. Das kann schiefgehen, wie wir wissen, und es kann zu tendenziösen Porträts führen, die mehr über die Vorlieben des Biografen verraten als über die historische Wirklichkeit. Gelingt es aber, dann ist der Biograf dem bedeutenden Romanautor ebenbürtig, davon war Maurois überzeugt.

MUSIK

ERZÄHLER

Manche dieser Thesen und Positionen, wie sie zu Zeiten von Dilthey, Woolf und Maurois vertreten wurden, erscheinen uns heute zu apodiktisch, weil sie weder dem Reichtum an biografischen Formen gerecht werden, noch die durchaus unterschiedlichen Erwartungen der Leser berücksichtigen. An der umstrittenen Romanbiografie kann man sich das besonders deutlich vor Augen führen, denn diese Form hat allen Unkenrufen zum Trotz durchaus ihre Blütenzeiten erlebt, und wohl keine Kritikerin würde heute, wie Virginia Woolf, darauf bestehen, dass solche halbfiktionale Texte von vornherein verfehlt oder minderwertig sind. Eine ganz andere und weiterhin offene Frage ist allerdings, inwieweit Romanbiografien die Neugier auf ein fremdes menschliches Leben tatsächlich befriedigen können, oder inwieweit sie unvermeidlich Enttäuschung mit sich bringen.

OT Iris Radisch

»Mich interessieren fiktionale und halbfiktionale Biografien nicht. Mich interessiert das nicht, was sich ein Autor ausdenkt, was eine Figur, die ja wirklich gelebt hat, in bestimmten Situationen gedacht haben mag, wie sie gehandelt haben mag, wie es ihr da ging – weil, das sind reine Fiktionen, und das hängt dann von der Phantasie des Biografen ab. Alles, was ich in dieser Richtung bisher gelesen habe, muss ich sagen, hat mich überhaupt nicht interessiert, weil ich natürlich wirklich auf der Suche nach Erkenntnis und nach Nähe bin und nicht nach Fiktionen und Phantasien, wenn ich eine Biografie lese. Dann möchte ich lieber einen richtigen Roman lesen. Aber diese Hybride, die ja jetzt immer moderner werden, haben mich zumindest bisher noch nie überzeugt.« [0:52]

ERZÄHLER

So Iris Radisch, Literaturkritikerin, Leiterin des Feuilletons bei der ZEIT und selbst Autorin einer Biografie, über die wir noch sprechen werden. Es ist, bei aller Skepsis, vor allem eine Erwartungshaltung an Biografien, die Iris Radisch formuliert, die Erwartung faktischer Erkenntnis, der Wunsch, die menschliche ebenso wie die wissenschaftliche Neugier befriedigen zu dürfen. Doch Romanbiografien – so gibt die ebenfalls seit Jahrzehnten etablierte Journalistin und Literaturkritikerin Sigrid Löffler zu bedenken – haben bisweilen ja auch aus einem ganz anderen Grund Erfolg, nämlich wegen ihrer literarischen Qualität. Sie ziehen damit Leser auf ihre Seite, die sonst vielleicht lieber Romane lesen.

OT Sigrid Löffler

»Die Biografie ist ja überhaupt ein Hybrid, ein Bastard der Geschichtswissenschaft, und oszilliert eigentlich zwischen Belletristik und Sachbuch. Das macht dann natürlich auch den Reiz dieses Genres aus. Und da sind in der Tat die romanhaften Biografien, wie ich finde, ein wucherndes Genre, aber im Grunde eigentlich nicht sehr gut beleumundet. Ich sehe schon ein, dass man wahrscheinlich über eine Figur der Antike, über Alexander den Großen nicht wirklich eine Biografie nach heutigem Standard schreiben kann. Da müssen wahrscheinlich romanhafte Elemente mit hineingehen. Ja, da flirtet der Roman mit der Biografie oder die Biografie mit dem Roman. Man merkt bei einer romanhaften Biografie, man erkennt sie daran, dass sie keine oder nur unzureichend Auskunft über ihre Quellen gibt. Im Gegensatz zum Roman müssen Biografien ja eigentlich ihre Quellen offenlegen, und sie dürfen keine Unwahrheiten behaupten. Aber für romanhafte Biografien gilt das, glaube ich, nicht, oder nur in eingeschränktem Maße. Trotzdem glaub‘ ich, ich les das auch manchmal gern, in den Händen von wirklich exzellenten Autoren, da können auch Romanbiografien Meisterwerke im eigenen Recht sein ... Ein überragendes Beispiel ist natürlich Wolfgang Hildesheimer, seine Mozart-Biografie. Das ist auch eine romanhafte Biografie, aus der man aber trotzdem über Mozart Dinge erfährt, die man, wenn es keine Romanbiografie wäre, nicht wüsste und nicht erföhre. Also, Hildesheimer ist natürlich ein ganz großer Meister.« [1:45]

ERZÄHLER

Bedeutet das nun, dass die Wahrheit über einen Menschen nicht allein in Fakten ruht, in den Tatsachen seiner Lebensumstände, seiner Entscheidungen, seiner Handlungen? Manche Biografen – vor allem solche, die kommerziell orientiert

sind – versprechen Wahrheit aufgrund von sensationellen Enthüllungen, nach dem Motto: »Jetzt zeige ich Euch mal, wie dieser Mensch wirklich war, ihr werdet staunen, nur hereinspaziert.« Doch mit so billiger Münze lässt sich der biografische Anspruch selbstverständlich nicht einlösen. Denn die Enthüllung eines Skandals oder gar eines Verbrechens kann durchaus dazu führen, dass die Person, deren Geheimnisse wir lüften, uns danach noch rätselhafter, noch widersprüchlicher erscheint. Der wirkliche Biograf will mehr, auch wenn sein Anspruch auf Wahrheit letztlich uneinlösbar bleibt.

OT Sigrid Löffler

»Ja, die Wahrheit: Es gibt ja nicht die eine Wahrheit. Biografien erzählen nie die Wahrheit über eine Person. Die Wahrheit über ein Leben ist ja Interpretations-sache, ist immer zeitabhängig, es ist veränderbar. Biografien sind ja auch immer vorläufig, sie sind Mutmaßungen auf Basis der vorliegenden Informationen, also eine Art Fiktion. Der englische Biograf Peter Ackroyd sagt: Biografien sind Erfindungen der Wahrheit. Und die Wahrheit ändert sich, auch wenn neue Quellen auftauchen, neues Material daherkommt. Aber was die Enthüllungen angeht, also eine Biografie, die nur Enthüllungen verspricht, die, finde ich, ist von vornherein subaltern und anrühlich. Es ist schon richtig, eine gute Biografie muss schon auch die empfindlichen Schmerzpunkte im Leben ihres Subjekts berühren, sie soll auch, von mir aus, seine verborgenen Geheimnisse auskundschaften, manchmal vielleicht auch seine schändlichen. Aber das sollte nicht aus Sensationslüsternheit passieren, nicht taktlos. Biografien sollten – so finde ich zumindest – kein feindseliger und übergriffiger Akt sein. Sie sind es oft, das geb ich zu. Aber man sollte dann schon immer dieses Aperçu von Oscar Wilde im Gedächtnis haben: ›Jeder Mensch hat Jünger, aber es ist gewöhnlich Judas, der die Biografie schreibt.« Also, daran sollte sich ein Biograf, glaube ich, nicht orientieren.«

ERZÄHLER

Und wie ist es um die Haltbarkeit der Ware Biografie bestellt?

OT Sigrid Löffler

»Die Biografien veralten ziemlich rasch, auch die guten sogar, weil dann möglicherweise neues Material auftaucht, weil die Zeitläufte sich geändert haben, weil auch der Zugang der Leute, die Biografien schreiben, sich ändert. Also, es ist sicher ein Unterschied, ob man eine Biografie schreibt vor der Psychoanalyse oder nach der Psychoanalyse. Das verändert natürlich auch den

Blick auf den biografierten Gegenstand.«

ERZÄHLER

Nicht zufällig wählt Sigrid Löffler das Beispiel der psychoanalytischen Theorie, denn auch diese beschäftigt sich ja vornehmlich mit dem Individuum und mit den Wirkungen, die es empfängt, verarbeitet und wieder nach außen abstrahlt. Das hat auf alle Biografen, die danach zu Werke gingen, selbstverständlich Eindruck gemacht. Nicht zuletzt auch deshalb, weil ja schon Sigmund Freud selbst sich an monografischen Arbeiten versuchte – etwa über Leonardo da Vinci –, um zu zeigen, dass man dem Geheimnis der menschlichen Kreativität mit tiefenpsychologischen Methoden durchaus näher kommen kann. Auch bei den Treffen der sogenannten Psychologischen Mittwochsgesellschaft, die wöchentlich in Freuds Wartezimmer tagte, wurde die Frage, was die Biografie über einen Künstler oder einen Dichter eigentlich leisten kann, intensiv und durchaus kontrovers diskutiert.

SPRECHER 1

»Die griechischen Tragiker sind uns vertraute dichterische Persönlichkeiten, und doch wissen wir von ihnen fast nichts. Shakespeare ist dadurch, dass nur ein paar Unterschriften und einige wenige Dokumente vorhanden sind, davor bewahrt, psychopathografisch behandelt zu werden. Psychoanalytisch dagegen ist sehr viel von ihm zu sagen. Wir besitzen von ihm vier Bände Dichtungen; ist das wirklich zu wenig, um ihn kennenzulernen, wo der Psychoanalytiker doch schon aus einem kurzen Ausspruch eines Menschen, einer Handbewegung, ja sogar aus einem nicht zugeknöpften Hosenknopf wichtige, zuverlässige Schlüsse auf eine Menschenseele ziehen kann? Ich würde dem Musiker, der nicht aus einer Mozartsymphonie das psychologische Bild Mozarts gestalten könnte, ruhig den Rat geben, er soll die Musik gehen lassen, da er entweder musiktaub oder seelentaub ist.«

ERZÄHLER

So der Musikwissenschaftler Max Graf bei einer der protokollierten Sitzungen der Mittwochsgesellschaft im Jahr 1907. Das Werk also müsse Vorrang haben, so seine These, und erstaunlicherweise stimmte ihm Freud darin völlig zu. Er war zu dieser Zeit noch recht optimistisch im Hinblick die Fähigkeit der Psychoanalyse, auch das biografische Schreiben zu revolutionieren, ja vielleicht sogar zu einer allgemeinen Theorie der Kreativität zu gelangen. Doch scheint ihm allmählich bewusst geworden zu sein, dass die psychoanalytische Analyse

aus großer Distanz – gar über längst Verstorbene – notwendig zurückbleiben muss hinter den Einsichten, die sich aus dem therapeutischen Gespräch, aus der lebendigen Konfrontation des Arztes mit dem Patienten ergeben. Am Ende gewann die Skepsis die Oberhand, und Freud wandte sich von der Biografie ab.

SPRECHER 2

»Die biografische Wahrheit ist nicht zu haben, und wenn man sie hätte, wäre sie nicht zu gebrauchen.«

ERZÄHLER

So der 80-jährige Freud in einem Brief an Arnold Zweig. Und als Stefan Zweig gar Sigmund Freud selbst zum Thema eines biografischen Porträts machte, beschied ihn sein Opfer barsch:

SPRECHER 2

»Der Kerl ist doch etwas komplizierter.«

MUSIK

ERZÄHLER

Allen kritischen Einwänden zum Trotz: In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts macht die Biografie Karriere, sie wird zum beliebtesten Genre im Gebiet des Sachbuchs. Auch Autobiografien erscheinen in großer Zahl, Gruppenbiografien, ja, selbst die schon von Plutarch so geschätzte Doppelbiografie erlebt eine Renaissance. Als verlegerischer Geniestreich erwies sich die 1958 vom Rowohlt Verlag begründete Reihe der ›rororo-Bildmonografien«, kompakte Biografien im Taschenbuchformat, mit übersichtlichen 160 bis 200 Seiten und mit zahlreichen Abbildungen. Obwohl diese Reihe, die auch für Schüler und Studenten erschwinglich war, vielfach nachgeahmt wurde und daher gegen zunehmende Konkurrenz zu bestehen hatte, erschienen im Verlauf von 57 Jahren mehr als 700 Titel, davon etwa ein Drittel mit farbigen Illustrationen. Nicht wenige Leser gab es, die diese Reihe sammelten und am Ende eine biografische Enzyklopädie im Regal hatten. Dieses Format der locker-informativen biografischen Einführung hat mittlerweile seinen Höhepunkt überschritten. Das liegt jedoch keineswegs an einer abnehmenden Beliebtheit der Biografie als solcher. Ursache ist vielmehr ein mächtiger Konkurrent, den im vergangenen Jahrhundert noch niemand auf der Rechnung haben konnte: das 2001 begründete vielsprachige Internet-

Lexikon Wikipedia, das mit zunehmender Kontrolle und Quellensicherheit immer verlässlicher wurde und längst auch im Unterricht verwendet wird. Biografische Einträge finden sich hier zu Abertausenden, darunter auch solche, die allein aufgrund ihrer Länge mit dem herkömmlichen Lexikon-Artikel nur noch wenig gemein haben. So haben etwa die deutschsprachigen Wiki-Artikel über Goethe und Diderot jeweils eine Viertelmillion Zeichen und bewegen sich damit schon im Bereich der Rowohlt-Monografien. Wer nach detaillierter Information sucht, ist hier richtig. Das lebendige Bild eines Menschen können solche Texte freilich nicht liefern, das Bedürfnis nach der großen, umfassenden Biografie bleibt. Und ebenso die Diskussion darüber, ob sie nicht eine Illusion ist.

SPRECHER 1

»Es ist schwer genug, sich etwa ein Bild vom subjektiven Leben und Erleben eines Genies unseres Jahrhunderts zu machen, und vor einem Genie der Vergangenheit versagt unser Vorstellungsvermögen in zunehmendem Verhältnis zu seinem zeitlichen Abstand, seiner Epoche und, nicht zuletzt, seiner Lebensspanne.«

ERZÄHLER

Das schreibt der bereits von Sigrid Löffler erwähnte Wolfgang Hildesheimer im Vorspann seiner Mozart-Biografie. Hildesheimer zählte zu der kleinen, doch allmählich anwachsenden Gruppe von Biografen, die nicht nur ihr Handwerk vorzüglich beherrschten, sondern es auch ständig reflektierten und sich die Grenzen des eigenen Tuns bewusst zu machen suchten. Im englischen Sprachraum war hier über Jahrzehnte der amerikanische Literaturkritiker Leon Edel die führende Stimme. Der 1906 geborene Edel verfasste eine fünfbandige Biografie über Henry James, die als eine der besten englischsprachigen Biografien überhaupt gilt und mit mehreren hochkarätigen Preisen bedacht wurde. Zugleich jedoch verfasste er auch Essays und Vorträge über die methodischen Probleme, die keinem Biografen erspart bleiben, vor allem über die schwierige Balance zwischen der notwendigen Distanz einerseits und der ebenso unverzichtbaren Einfühlung andererseits.

SPRECHER 2

[Leon Edel, *Writing Lives*, S. 64, Übersetzung R.S.]

»Der Biograph muss in jedem Sinne des Wortes versuchen, jene paradoxe Figur zu sein, die die moderne Psychologie den ›teilnehmenden Beobachter‹ genannt

hat. Er muss einführend und doch distanziert sein, involviert und doch unbeteiligt. Das ist der eigentliche Mittelpunkt seines Kampfes.«

ERZÄHLER

Ein weiteres, von Edel noch wenig beleuchtetes Problem wurde vor allem unter historisch interessierten Autoren und Lesern diskutiert: Die Frage nämlich, ob und in welchem Maß es erlaubt sei, historische Figuren durch bestimmte Techniken des Erzählens farbig und lebendig zu gestalten, ohne dabei ins Triviale abzugleiten. Dass dies auch auf hohem Niveau durchaus möglich ist, demonstrierte 1982 der Historiker Christian Meier mit einer erfolgreichen Biografie über Cäsar, die akademisch seriös ist und die dennoch ihre Leser durch ihren erzählerischen Stil in den Bann zieht. Die unter Historikern nicht besonders gut beleumundete Biografie hat seither ihren Ruf allmählich aufgebessert.

Ähnliches gelang dem Biografen Rüdiger Safranski dann auch auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften. In einer ganzen Reihe von Biografien – unter anderem über Schopenhauer, Nietzsche und Heidegger – überblendete er geschickt Leben und Werk seiner Figuren mit dem intellektuellen und geschichtlichen Hintergrund der Zeit und brachte so zahlreiche Leser dazu, sich zum ersten Mal überhaupt mit philosophischen Denkern zu beschäftigen. Die Biografie ist eine Versuchung. Sie verspricht intellektuellen Genuss, Belehrung und tiefere Einblicke in das Leben anderer Menschen, als unser Alltag es jemals bieten kann, und immer häufiger finden sich Biografen, die es tatsächlich schaffen, all diese Versprechen auch einzulösen. Aber lesen wir ausschließlich darum Biografien? Aus Wissbegier? Um etwas Neues zu erfahren? Um fremdes Leben, fremdes Denken und Fühlen vertraut zu machen? Könnte es sein, dass es auch noch andere Gründe gibt, die den Theoretikern der biografischen Wahrheit bisher zu selten in den Blick geraten sind?

OT Iris Radisch

»Ich glaube, es gibt ein menschliches Bedürfnis, Dinge zu personalisieren. Das ist einfach da. Davon lebt sowohl die Klatschpresse, aber auch der Kulturjournalismus. Und natürlich möchte man im Spiegel eines Lebens große Probleme der Literatur, der Philosophie, der Politik, was auch immer, verstehen. Man möchte sie sich im Spiegel eines menschlichen Lebens anschaulich machen. Das ist ein sehr legitimes Bedürfnis für mich, und ich erinnere mich auch, dass ich als ganz junge Frau, geradezu als Schulmädchen, war es für mich auch wichtig, Frauen-Biografien zu lesen – ich erinnere mich da an eine von

Madame Curie zum Beispiel –, die mir Mut gemacht haben, wie ein Frauenleben verlaufen kann. Also, dass man da durchaus Rollenmodelle sucht, wenn man Biografien liest. Das finde ich alles sehr legitim. Oder verstehen will, wie andere Menschen mit dieser Absurdität eines menschlichen Lebenslaufs umgegangen sind. Wie sie mit der Liebe umgegangen sind, wie sie ihr Leben und Werk verbunden haben, wie sie krank wurden, wie sie starben, all das sind ja auch Modelle, die uns zeigen, wie das gehen kann. Auch solche Informationen suche ich, wenn das eben Menschen sind, die ich durch ihr Werk sehr schätze, dann frage ich mich auch, ja, wie haben die denn das alles ausgehalten, wie haben die das mit der Liebe gemacht, wie sind die mit ihren Sehnsüchten, mit Not und Krankheit umgegangen? All das sind ja auch Vorbilder, und ich finde das absolut legitim, solche Informationen in Biografien zu suchen.«

ERZÄHLER

Die Literaturkritikerin Iris Radisch beschreibt hier ein Leserbedürfnis, das vor allem die Frauenbewegung seit den 1960er Jahren wieder an die Oberfläche brachte. Das Mädchen oder die Frau, die mit den sozialen Rollen, die die Gesellschaft ihr zu bieten hat, nicht zurechtkommt, die vielleicht sogar das gesamte Angebot als unzumutbar empfindet – eine solche Frau wird sich auf die Suche nach Alternativen machen, nach anderen Optionen, nach Rollen, die nicht nur verlockend, sondern tatsächlich auch realisierbar und lebbar sind. Biografien über Frauen bieten ein ganzes Reservoir solcher Rollenmodelle. Weshalb es den Leserinnen dieser Biografien auch weniger auf eine elegante und reflektierte Darstellung ankommt, sondern vielmehr darauf, dass der Fokus konsequent auf der weiblichen Perspektive liegt; dass die Biografie es tatsächlich ermöglicht, das Leben einer anderen Frau mitzuerleben, mit zu vollziehen und sich zeitweilig auch mit ihr zu identifizieren. Also zu fragen: Wie hat die das geschafft? Was hätte ich an ihrer Stelle getan? Und was würde sie tun, wenn sie jetzt an meiner Stelle wäre? Es ist eine ganz andere Art von Wissen, die sich auf diese Weise vermittelt, ein Wissen, das wir vielleicht als emotionale Orientiertheit bezeichnen können und das nur über einen sehr persönlichen, innerlichen Kontakt zu der biografierten Figur zu haben ist. Almut Winter, die in Berlin-Charlottenburg eine Buchhandlung mit anspruchsvoller Stammkundschaft führt, hat beobachtet, dass auch heute noch viele Frauen diese Art von Lektüre bevorzugen.

OT Almut Winter

»Die Genderforschung weiß längst, dass Frauen und Männer mehr verbindet als trennt. Und dennoch mache ich immer wieder die Erfahrung in meiner Buchhandlung, dass Männer sich gerne in historische Sachzusammenhänge vertiefen, oder politische Essays lesen, und dass Frauen sich vielmehr emotional berühren lassen wollen. Sie wollen eintauchen in ein Gebiet oder in einen Komplex. So, und das spiegelt letztendlich auch den Griff nach den Biografien. Während bei Männern, hab' ich festgestellt, Autoritäten sind wie Historiker oder Naturwissenschaftler, möchten Frauen sich von den Lebensläufen der Biografierten auch berühren lassen.«

ERZÄHLER

Selbstverständlich gibt es auch andere Gruppen von Lesern, die in Biografien emotionale oder sogar existenzielle Orientierung suchen. Homosexuelle Frauen und Männer lesen Biografien über Homosexuelle, weil sie sich in deren inneren und äußeren Konflikten wiederfinden. Schriftsteller lesen Schriftsteller-Biografien nicht zuletzt deshalb, weil sie neugierig darauf sind, wie andere mit Erfolgen und Misserfolgen umgegangen sind, mit kreativen Krisen und sozialer Isolation. Manager lesen Biografien über andere *self-made men*, die es an die Spitze der Pyramide geschafft haben. Ein beträchtlicher Teil des Biografien-Markts lebt von dieser ganz speziellen Form der Neugierde, einer – wie man sagen könnte – interessengeleiteten Neugier. Es gibt Massenware, die aus solchen Gründen gelesen wird, aber auch Spitzenleistungen der Biografik. Die Grenzen sind fließend. Vorsicht vor kritischer Herablassung also.

MUSIK

ERZÄHLER

Haben die Biografen und ihre Leser nun etwas gelernt aus der unendlichen Vielfalt biografischer Formen, die sich in mehr als zwei Jahrhunderten entfaltet hat? Haben sie gelernt aus den Niederlagen und Fehlschlägen, aus flachem Pathos und distanzloser Verehrung? Haben sie verstanden, dass es prekär sein kann, ein Leben als Geschichte zu erzählen? Sind sie kreativer geworden in ihren literarischen Mitteln und zugleich vorsichtiger in ihren Schlussfolgerungen? Passionierte Leser von Biografien würden das bejahen, und unstrittig ist, dass es heute eine beträchtliche Anzahl raffiniert gestrickter, sprachlich anspruchsvoller und methodenbewusster Biografien gibt, die noch vor hundert Jahren in dieser Qualität kaum denkbar gewesen wären. Diese

Leistungen vor allem sind es, die das Ansehen der Biografie aus ihrem Tief herausgeführt haben. Die Frage ist jedoch, ob auch das biografische Schreiben generell bewusster und damit auch bedeutsamer geworden ist, oder ob das nur eine optische Täuschung ist – weil wir uns inmitten einer biografischen Welle befinden, Wir fragen abschließend noch einmal Almut Winter und Sigrid Löffler.

OT Almut Winter

»Mein Eindruck ist, dass es anspruchsvollere Biografien aus zwei Gründen gibt: Einmal ist es so, dass die Quellenlage eine bessere ist. Und auch aufgrund der neuen Möglichkeiten, die Quellen zu organisieren, das Digitale, ist es auch möglich, dass [...] der Autor [...] bessere Kombinationen vollziehen kann. Und dann dieser Aspekt der Empathie, die auf einen Lebensumstand einer historischen Person Einfluss hat, der ist einfach tragender geworden. Und insofern finde ich, dass die Biografien anspruchsvoller geworden sind, auch mit mehr psychologischer Kenntnis geschrieben werden, und das finde ich schon einen Fortschritt.«

OT Sigrid Löffler

»Na ja, es stimmt natürlich, das Genre hatte lange Zeit keinen sehr guten Ruf, das ist eine immer noch umstrittene literarische Gattung. Es ist allerdings eine sehr leutselige Gattung, sie nimmt es mit ihren Prämissen nicht immer sehr genau, sie kommt auch meistens ohne Poetik ziemlich gut aus. Aber das hat sich inzwischen geändert. Ich glaube, so gegen Ende des letzten Jahrhunderts hatte sie einen schlechten Ruf – aber das hing auch damit zusammen, dass die Strukturalisten und die Dekonstruktivisten fanden, der Autor ist tot, und man soll eigentlich nicht mehr über Autoren als Individuen schreiben. Aber ab 2000 ungefähr [...] hab ich schon bemerkt, dass es eine Renaissance des Genres gibt. Der Begriff „eine Biografie“, der wurde ja geradezu inflationär [...] es gab plötzlich Biografien von Flüssen: *Die Elbe. Ein Lebenslauf*, *Die Themse. Eine Biografie*. Es gab Biografien von Städten, auch der Mond hat eine Biografie bekommen, die Sonne, es gibt eine Biografie des Teufels, ja sogar *Gott. Eine Biografie*. Ich glaube, diese Mode ist inzwischen wieder abgeebbt, oder sie ist ausgeschrieben. Aber das Genre ist immer noch sehr populär, ich glaube, es wird immer populär bleiben, weil die menschliche Neugier auf das Leben der anderen einfach unersättlich ist [...] Und daher sehe ich eigentlich der Zukunft des Biografienschreibens sehr zuversichtlich entgegen.«

ERZÄHLER

›Die biografische Form‹ – so hätten wir diese erste Stunde unserer ›Langen Nacht der Biografie‹ überschreiben können. Die folgende zweite Stunde widmen wir dem biografischen Handwerk, der biografischen Werkstatt, dem Ort also, wo der Biograf den Ansprüchen der Kritik und der Leser konkret gerecht werden muss. Dabei wird sich zeigen, dass dieses Handwerk sehr verschiedene Anforderungen stellen kann, je nachdem, ob es um eine prominente Schauspielerin, einen Nobelpreisträger für Literatur oder um einen Nazi-Minister geht. Zwei Biografen und eine Biografin geben uns Einblicke.

MUSIK

2. Stunde

MUSIK

ERZÄHLER

Casablanca: Noch heute denken Millionen von Menschen bei diesem wohlklingenden Begriff nicht an die marokkanische Metropole, sondern an den gleichnamigen Filmklassiker von 1942. Und selbstverständlich an die beiden Stars, die diesen Film prägten und ihn zu einem popkulturellen Ereignis machten: Ingrid Bergman und Humphrey Bogart. Vor allem den zeitgenössischen Kinogängern – unter denen viele den Film mehrfach anschauten – war es kaum mehr vorstellbar, dass sich hinter diesen beiden Ikonen Menschen aus Fleisch und Blut verbargen, die gar nicht daran dachten, sich im Alltag rollengemäß zu verhalten. Dass sich Ingrid Bergman und Humphrey Bogart eine Woche vor Drehbeginn zum Lunch trafen, um zu besprechen, wie sie aus diesem nach ihrer Ansicht lächerlichen und völlig unausgereiften Filmprojekt wieder herauskämen – das hätten die Fans, wäre es bekannt geworden, als persönlichen Affront aufgefasst.

Natürlich wusste man, dass das private Leben auch von Filmstars sich nicht immer so romantisch gestaltet wie das des Paares in *Casablanca*. Trotzdem wollte man auf diese Projektionsfiguren nicht verzichten, und die Schauspieler sollten sich entsprechend verhalten. Ingrid Bergman tat das nicht. 1949 ließ sie ihren Ehemann, den Arzt Petter Lindström, und ihre 12-jährige Tochter Pia in Beverly Hills zurück und ging nach Italien, um dort mit dem Regisseur Roberto Rossellini zu leben und zu arbeiten. Ein Sprung in eine andere Welt. Ingrid Bergmans Biograf Thilo Wydra erzählt darüber:

SPRECHER 3 (Max Simonischek)

In der dritten Märzwoche 1949 brechen Ingrid Bergman und Roberto Rossellini in Rom auf und fahren über die Via Appia gen Süden. Ihr Ziel ist Stromboli, die entlegene Vulkaninsel. Der Italiener will dem Hollywood-Star, quasi en passant, aus dem offenen roten Sportcoupé heraus und mit diversen Zwischenstopps hier und da und dort, sein Heimatland zeigen. [...]

Sie verständigen sich wie schon in Hollywood auf Französisch, da Ingrid noch kein Italienisch spricht und Roberto noch kein Wort Englisch. Rossellini zeigt ihr die Amalfi-Küste, zeigt ihr Neapel, zeigt ihr das verwunschene Capri. Zehn Tage verbringen sie unbeschwert miteinander. Zehn Tage, noch weitestgehend

ungestört. Es mag diese kurze Ewigkeit sein, auf der sie ihr zerbrechliches Glück aufbauen werden.

An der Amalfi-Küste entsteht jenes legendäre Foto, das zuerst in der US-Zeitschrift *Life* erscheint, sodann um die ganze Welt geht und eine private Sache zu einer öffentlichen Sache macht: Der Fotograf drückt auf den Auslöser, als Ingrid Bergman und Roberto Rossellini Hand in Hand eine alte Steintreppe zu einem der Türme hinaufgehen, direkt auf den Fotografen zu, der oberhalb der Treppe steht. Hinter ihnen liegt das Meer. Eine Momentaufnahme, die Ingrids Leben radikal verändern wird. Ein Bild, das, wie sie selbst lakonisch kommentieren wird, zeigt, Zitat, ›was für eine lockere Frau ich doch war...‹ Ein Bild, das einen weltweiten Skandal auslösen wird, der von Monat zu Monat an medialer Sogkraft zunehmen wird.

Im August 1981 erzählt Ingrid Bergman auf der Bühne des National Film Theatre in London von dieser Reise in den Süden Italiens und von einer sehr eigenwilligen Filmarbeit, die sie zunächst vollkommen verblüfft.

SPRECHERIN

»Auf dem Weg nach Stromboli, wir fahren mit dem Auto, hielt Roberto plötzlich am Strand von Salerno und sagte: ›Bleib mal kurz im Wagen, ich gehe runter und besorge Dir einen Hauptdarsteller.‹ Ich dachte erst, er macht Witze. Aber nein, er ging zum Strand und sah sich die Fischer an. Und dann konnte er sich zwischen zweien nicht entscheiden, also nahm er beide mit, und sie dachten, sie sollten irgendwelche Fischerarbeiten verrichten oder etwas tragen, der Filmcrew helfen. Aber er kam zu mir zurück und sagte: ›Ich habe da zwei Jungs für dich ausgesucht, die schauen wir uns jetzt genauer an, wenn wir auf Stromboli sind, und finden heraus, welcher intelligenter ist. Es war ganz schön schwierig, einen zu finden, der größer ist als du. Der eine ist ziemlich groß, der andere ist kleiner. Aber ich finde, wir nehmen erstmal beide mit.«

SPRECHER 3 (Max Simonischek)

So castet Roberto Rossellini also den männlichen Hauptdarsteller für seinen nächsten großen Kinofilm *Stromboli*. Am Strand von Salerno. Es ist purer Zufall. Eine Stunde früher, eine Stunde später – Ingrid hätte wahrscheinlich einen anderen Spielpartner in ihrem italienischen Leinwanddebüt zur Seite gestellt bekommen. Der völlig ahnungslose, unbedarfte Mann, der gar nicht recht weiß, wie ihm überhaupt geschieht, heißt Mario Vitale. Er wird im Film den Ehemann von Ingrid Bergman spielen. Es dürfte das erste Mal überhaupt sein, dass der einfache Fischer eine Filmkamera sieht, in die er überdies

improvisierte Dialoge sprechen und dabei noch spielen muss – an der Seite eines Weltstars aus Hollywood. Auch hier gilt: Welten prallen aufeinander.

ERZÄHLER

Während der Dreharbeiten am Stromboli erfährt Ingrid Bergman, die zu diesem Zeitpunkt noch mit Lindström verheiratet ist, dass sie von Rossellini ein Kind erwartet. Was selbstverständlich so lange wie möglich geheim gehalten werden muss. Die Situation ist derart belastend, dass sie daran denkt, ihre Filmkarriere zu beenden, um aus dem Licht der Öffentlichkeit verschwinden zu können. Der damals achtjährige Sohn Rossellinis, Renzo, erinnert sich:

SPRECHER 1

»Als der Skandal geschah, ging ich noch zur Schule, und jeder hat davon gesprochen. Es war unangenehm und peinlich, denn die Eltern meiner Klassenkameraden kamen zu mir, erzählten mir davon und befragten mich. [...] Ich erfuhr so, dass die ganze Welt von meinem Vater wusste und dass Ingrid ihre Familie, ihre Tochter in den Vereinigten Staaten verlassen hat, um hierher nach Italien zu kommen. Für unsere europäische Kultur ist das etwas anderes als für die amerikanische. Es ist oftmals eine Art Liebe gegen den Rest der Welt. Ingrid und Roberto waren sehr verliebt ineinander, beide. Das war eine Liebe, aus der drei Kinder entstammen, und mehrere Meisterwerke der Filmgeschichte.«

ERZÄHLER

Die Zitate entstammen der großen Biografie, die der Münchener Filmpublizist Thilo Wydra 2017 veröffentlichte, nach langen Jahren der Recherche. Die schwedische Schauspielerin Ingrid Bergman, ein Gesicht, das Millionen von Menschen bis heute vertraut ist, dahinter das Leben einer äußerst selbstbewussten Frau, die erstaunliche Entscheidungen traf. Bergman teilte das Schicksal einer ganzen Reihe von Ikonen, deren privates Leben ständig an ihrem Leinwand-Image gemessen wurde, und sie wusste daher, dass aus Bewunderern sehr schnell Gegner werden können.

Biografisch arbeitete Thilo Wydra auch über Alfred Hitchcock, Margarethe von Trotta, das Schauspielerpaar Alan Delon und Romy Schneider, vor allem aber über Grace Kelly, sein bisher erfolgreichstes Buch. Wie ist es, in die soziale Wirklichkeit solcher Figuren einzutauchen?

OT Thilo Wydra

[05:23] »Also, diese Personen, sei es Grace Kelly, sei es Romy Schneider, sei es Alfred Hitchcock, um jetzt mal drei zu nehmen, das sind natürlich Ikonen, das sind Legenden, das sind teils wirklich global bekannte Personen, über die jeder von uns ein Bild mit sich trägt, ein Image. Das sind teils festgelegte ikonische Bilder. Und die muss man natürlich versuchen zu korrigieren, zu ergänzen. Man muss sich diesen Personen kritisch nähern – ich sag immer, für mich zumindest, mein eigener Anspruch ist eine sehr gesunde Nähe und Distanz gleichermaßen. Das heißt, ich muss dieser Person so nahe kommen, wie ich nur kann, über Zeitzeugen, über Archive, über möglichst unentdecktes Material. Zugleich muss ich aber auch immer wieder in eine objektive Distanz gehen, sofern das möglich ist. Und natürlich führt mich der Weg in die Archive, er führt mich zu Freunden, zu Freundinnen und zu den Familien. Im Fall von Ingrid Bergman sind das dann die Kinder, bei Grace Kelly ist es der Sohn, Prince Albert, bei dem ich da auch war in einem Vieraugen-Gespräch, in einem einstündigen. Daraufhin hat der Palast in Monaco das Archiv geöffnet, und ich hielt Briefe von Alfred Hitchcock an Grace Kelly und von Grace Kelly an Alfred Hitchcock und viele andere in den Händen. Desgleichen war es bei Ingrid Bergman der Fall: dass ich bei der Familie war, bei den Kindern, bei Pia Lindström, bei Isabella Rossellini auf Long Island, und nach diesen Gesprächen ein Vertrauen hergestellt war – wir haben bis heute Kontakt –, und sie gesagt haben: Okay, wir öffnen für Dich, für Sie das Archiv. Und dieses Archiv, zu meinem großen Erstaunen, dieser Nachlass von Ingrid Bergman, bestand aus 187 Kisten. Mich traf zunächst der Schlag, das ist natürlich auch wieder Segen und Fluch zugleich für einen Biografen. Aber diese Biografie, die dann 2017 erschienen ist, *Ingrid Bergman. Ein Leben*, basiert auf den Gesprächen mit den Kindern, mit Freunden und auf diesen 187 noch nicht ausgewerteten Kisten, in denen alles war, von Kostümen und Kleidern bis hin zu den handschriftlichen Tagebüchern, Briefen, Kartons voller Briefe, Briefwechsel an John Steinbeck, Erich Maria Remarque, Hitchcock, viele andere. Und ganz viele andere Unterlagen: Fotoalben, die sie über die Jahrzehnte angelegt hat, und das war natürlich eine unendliche Bereicherung, und hat natürlich für mich als Biograf dazu beigetragen, dass ich Dinge auswerten konnte, die bis dahin noch nicht ausgewertet worden sind, und im Idealfall, in beiden Fällen Grace Kelly wie Ingrid Bergman korrigieren, ergänzen, erweitern und aktualisieren konnte, so dass das ikonische Bild dieser Person nach der Lektüre dieser Biografien im Idealfall sich ein wenig verschiebt, vielleicht auch erweitert.« [08:26]

ERZÄHLER

Es ist natürlich das Unterstatement des Experten, das wir hier vernehmen. Denn wenn sich selbst für Thilo Wydra, der doch schon seit langem mit den Hintergründen dieser Filmkarrieren vertraut ist, das Bild im Lauf seiner Recherchen verschiebt und erweitert, dann darf man erwarten, dass Menschen, die diese Ikonen ausschließlich von der Leinwand kennen, nachhaltige Überraschungen erleben werden. Auf Nachfrage bestätigt das der Biograf:

OT Thilo Wydra

[08:26] »Ganz frappierend für mich war es bei Grace Kelly, die ja als sehr kühl und als sehr distanziert und distinguiert gerade durch die Hitchcock-Filme bekannt ist, man denke nur an *Das Fenster zum Hof*. Und dann war ich natürlich bei der Familie, war aber vor allem auch bei Freunden, Freundinnen, die vielleicht auch ein etwas kritischeres Bild als die eigenen Kinder haben. Und die haben mir alle gesagt: Nein, nein, sie war alles, nur nicht kühl, sie war warmherzig, sie war offen, sie war humorvoll, und vor allem war sie scheu und schüchtern. Und diese private Grace Kelly hat natürlich mit diesem überirdischen, auch überschönen Leinwandbild herzlich wenig zu tun. Es handelt sich fast um zwei Personen in einer.« [09:14]

ERZÄHLER

Solche offenen Auskünfte sind umso schwieriger zu haben, je prominenter der Mensch ist, um den es dabei geht – begreiflicherweise. Denn die Angehörigen und Freunde von Prominenten haben es häufig mit windigen Journalisten zu tun, die sich lediglich für Enthüllungen interessieren, und solchen Attacken lässt sich nur mit guten Anwälten begegnen – oder mit Schweigen. Eine weitere Hürde ist, dass die privaten und künstlerischen Nachlässe von Prominenten meist auch ökonomisch wertvoll sind, so dass es für die Erben lohnender ist, sie zunächst einmal selbst auszuwerten, anstatt einem Sachbuchautor vorzeitig den Zugang zu erlauben. Die Biografen von Jimi Hendrix können ein Lied davon singen. Und schließlich gibt es da noch die runden Geburtstage und Todestage der Prominenten, sorgsam vermerkt in den Kalendern von Journalisten und Verlagen, gefürchtet von den Biografen.

OT Thilo Wydra

[11:14] »Das ist eben wirklich Segen und Fluch letzten Endes gleichermaßen, diese Jubiläen, diese Jahrestage, diese in der Branche formulierten Aufhänger, es bedarf Aufhänger für die Presse, für die Medien [...] und damit steht und fällt

letzten Endes beinahe das Erscheinen einer Biografie. Ich hab das mehrfach erlebt, erlebe es auch zur Zeit, weil ich gerade wieder an einer Biografie über eine Frau sitze, die ein großes rundes Jubiläum hat. Der Druck ist enorm, und das belastet einen natürlich auch, denn man weiß, man muss vorab, vor diesem Aufhänger, vor diesem Jubiläum mit einem sogenannten Vorlauf im Buchhandel sein, für die Presse auch, die das Buch ja lesen soll und rezensieren soll, die den Autor oder die Autorin interviewen soll. Also, der Vorlauf geht zum Teil über Wochen, zum Teil sogar über Monate. Rechtzeitig vorab muss also dieses Buch da sein. Und ein solches Jubiläum ist daher wirklich Segen und Fluch gleichermaßen. Es befördert, es beflügelt im Idealfall ein Buch, weil die Fokussierung, die Aufmerksamkeit, die Konzentration der Presse, der Medien sehr hoch ist. Zum anderen aber [...] limitiert es, belastet es die Arbeit, schränkt sie vielleicht sogar ein, weil man entsprechend fertig sein muss. Und oftmals – und ich hab das selbst mehrfach erlebt, und das ist dann wahrlich kein lustiger Moment – entdeckt man plötzlich noch irgendwelche Trouvaillen, irgendwelche Funde, irgendwelche unpublizierten Dinge.« [12:55]

ERZÄHLER

Und das können, wie wir nun wissen, im besten oder schlimmsten Fall auch 187 Kisten sein. Ein Fund, der Thilo Wydra vor die Entscheidung stellte, entweder ein pünktliches Manuskript oder aber eine mit neu entdeckten Dokumenten prall gefüllte, wengleich leider verspätete Arbeit abzuliefern. Er entschied sich für die Dokumente.

Noch eine letzte, vielleicht heikle Frage an den Biografen. Dass es Freude machen kann, über großartige Filme zu schreiben und über die vielen kreativen Leute, denen wir sie zu verdanken haben – das versteht sich von selbst. Doch im Filmgewerbe gibt es auch mediokre Menschen, die zu viel Einfluss gewinnen, berühmte Schauspieler, denen die eigene Karriere über alles geht, ja sogar ausgesprochen unheilvolle Figuren. Wollen wir ein realistisches Bild des Mediums Film und seines Milieus, dann können wir diese Menschen nicht ignorieren. Jemand muss über sie recherchieren, über sie schreiben. Vielleicht auch Thilo Wydra irgendwann?

OT Thilo Wydra

[01:45] »Also, ich kann mir jemand, der mir grundlegend unsympathisch ist, oder der extrem negative menschliche Züge mit sich trägt [...], kann ich mir nicht vorstellen, darüber zu schreiben. Denn, wie schon gesagt, diese Person beschäftigt einen im Zweifelsfall über Jahre. Und sich dann mit einem

Unsympathen oder einer Unsympathin auseinanderzusetzen, das kann ich mir nicht vorstellen, das wäre mir nicht möglich. Also, ich muss grundlegend eine Sympathie für diese Person haben, ganz gleich ob Mann oder Frau, um später im Idealfall, wenn ich tief in das Werk eintauche, über diese Person recherchiere, zu Zeitzeugen reise, in Archive gehe, eine Empathie für sie zu erzeugen. Und das kann für mich nur letzten Endes positiv konnotiert sein.« [02:36]

ERZÄHLER

Noch einmal zurück zu dem Skandal um Ingrid Bergmans Flucht nach Italien und in die Liebesbeziehung mit Roberto Rossellini. Die öffentliche Verurteilung war beinahe unisono, selbst von einigen Politikern wurde Bergman zur künftig ›unerwünschten Person‹ erklärt. Ein zudringlicher Priester riet ihr gar zur Abtreibung, sie warf ihn aus dem Haus. Doch wie erträgt man derartigen Druck? Der Blick in den zuvor verschlossenen Nachlass zeigte: Man erträgt ihn mit guten, verlässlichen Freunden. Der Schauspieler Cary Grant und dessen Frau zum Beispiel, von ihnen sind Briefe überliefert. Vor allem aber der Schriftsteller Ernest Hemingway. Seit er sich öffentlich dafür eingesetzt hatte, dass sie die Hauptrolle in der Verfilmung seines Romans *For Whom the Bell Tolls* bekam, war er in ständiger brieflicher Verbindung mit ihr geblieben. Nun versuchte er, Ingrid Bergman in der für ihn charakteristischen Rolle als ›Papa Hemingway‹ aufzuheitern und zu trösten:

SPRECHER 2

Wenn Du Roberto wirklich liebst, dann grüße ihn von uns und sag ihm, er soll mal besser ein verdammt braver Junge sein, sonst kommt eines Morgens Mister Papa, wenn er mal einen Morgen frei hat, und bringt ihn um.

PS: Vielleicht sollte ich nicht so leichtfertig schreiben. Aber Tochter, wir machen doch immer Witze, wenn die Dinge schlecht stehen [...] Ich finde, wir sollten das alles besprechen und sehen, ob ich nicht doch zu etwas Konkretem nützlich sein kann. Ich habe Dich sehr lieb und möchte Dir mit allem, was ich kann, zu Diensten sein. – Papa.

MUSIK

ERZÄHLER

Jahrestage und Gedenktage locken Verleger ebenso an wie Biografen, wir hörten soeben davon. So war es auch fast schon vorhersehbar, dass für das Jahr 2013 zum 100. Geburtstag von Albert Camus eine neue, in deutscher Sprache

verfasste Biografie angekündigt wurde. Schon eher überraschend der Name der Autorin: Iris Radisch, Literaturkritikerin und Leiterin des Feuilletons bei der ZEIT. Für sie war es eine ganz neue Erfahrung, und die Diktion, der Stil ihres Buchs lässt schon vermuten, dass es eine besondere Nähe zu der Welt von Albert Camus war, die sie dazu veranlasste, sich darauf einzulassen.

SPRECHERIN

[Iris Radisch, *Camus. Das Ideal der Einfachheit*, S. 306ff]

Albert Camus: *Der erste Mensch*. – Das Buch ist ein einfaches Zeugnis, ein Lebensbericht ohne Überhöhung, ohne jeden Manierismus, nicht einmal den der Reduktion. Er spricht auf einfachste Weise nur von einfachen Dingen, von den ›Seinen‹, seinem Vater, seiner Mutter, seinem Lehrer, dem Haus, der Straße, der Krankheit, der Schule. Der Held heißt nicht Albert Camus, sondern Jacques Cormery, doch man darf bei diesem Buch getrost vergessen, was man über die Unterscheidung von Autor und Figur gelernt hat, denn für dieses Buch ist das alles nicht gültig. Camus und Cormery sind ein und derselbe. Und *Der erste Mensch* ist eine AutoBiografie, die in kahlem Stil über ein kahles Leben berichtet, in dem wie in der Wüste oder wie am ersten Tag der Schöpfung noch nichts mit Bedeutung versehen war. Der ursprüngliche Titel des Buches lautete ›Adam‹, das erste Kapitel heißt ›Die Suche nach dem Vater‹, was ein wenig klingt wie ›die Suche nach der verlorenen Zeit‹. Es beschreibt die Geburt des kleinen Jacques wie ein Krippenspiel, in dem die Sätze in kurzen harten Intervallen in der Stille zerplatzen. Im zweiten Kapitel steht der erwachsene Sohn am Grab des Vaters auf dem Soldatenfriedhof von Saint-Brieuc, wo Camus' Vater auch begraben ist. Da ist der Sohn vierzig Jahre alt und stellt fest, dass er schon elf Jahre länger lebt als der Tote. Camus hat seinen Vater vermisst. Und auch der kleine Cormery findet es unerträglich, dass der Vater so spurlos verschwunden ist und niemand in der Familie sich mehr an ihn erinnert. [...] Dieses Unrecht will Camus beheben. Nicht wie Proust, von dem er im Revolte-Essay geschrieben hat, er wolle eine geschlossene, unersetzliche Welt erschaffen, die nur ihm gehören und seinen Sieg bezeichnen würde über die Flut der Dinge und den Tod. Das ist die Perspektive des Besitzenden. Der Nomade Camus ist auf der Suche nach der leeren und ereignislosen Zeit der Besitzlosen. Er will den Tod und die Flüchtigkeit nicht besiegen, sondern feiern. Im Tagebuch hat er vor Jahren einmal notiert: »Wie in der Wüste sterben lernen!« Alle folgenden Kapitel sind der Bericht des vierzigjährigen Jacques, der auf dem Seeweg nach Hause zurückkehrt und sich an seine Jugend erinnert, an die Faustkämpfe, die Fußballspiele, die Arbeit in der Böttcherei und im Hafen, an

den Geruch von Sägespänen und faulenden Abfällen, an die staubbedeckten Feigenbäume vor dem Haus, an die brütende Hitze und das gleißende Licht, das über allem lag.

Der Erzähler kommentiert fast nichts, und wenn er es doch tut, dann ungeniert, mit herzensschlichtem Pathos. [...] Es ist das erste Buch Camus', dem jeder Hintersinn fehlt, eigentlich auch jede Handlung, jede Intrige, jede Spannung. Im Tagebuch heißt es über den *Ersten Menschen*, »er wollte nicht haben, er wollte nicht besitzen, er wollte sein«. »Die stumpfsinnigen und schwarzen Jahre«, die Camus in Paris verbracht haben will, vergehen im mechanischen Takt der Uhren – für Camus auch so eine deutsche Erfindung. In seinem letzten Roman reiht sich alles wieder in minimalistischer afrikanischer Eintönigkeit aneinander – Sand, Wind, Wüste. [...]

Sein letzter Roman ist der Sonne, dem Meer und den glühenden Landschaften gewidmet, die der Mensch sich noch nicht unterworfen hat. Er führt ihn zurück in die biblische Einöde, in der seine Mutter ihn geboren hat und die er verlassen musste, um sich im Zentrum der lauten Geschichte ein Leben lang nach der Stille des Anfangs zu sehnen: ein trauriger Mensch, der wusste, was das Glück war. Im *Ersten Menschen* hat er sich schließlich von allem befreit, was ihn daran hinderte, in diese Welt wieder einzutauchen – von dem drückenden Pomp, der sein Schreiben so oft beschwerte und seine Stimme verstellte, aber auch von den strengen Exerzitien der Nüchternheit, die ihm den Atem nahmen. Wie lange hatte Camus nach dieser mühelosen Anwesenheit im Leben und Schreiben gesucht. Als er schließlich das Haus in Lourmarin bezogen, Paris hinter sich gelassen und die Einfachheit gefunden hat, nach der er sich sehnt; als es ihm schließlich gelungen ist, seinen Stil so zu verwandeln, dass er die wortlose und schlichte Welt seiner Mutter wiederauferstehen lassen kann – stirbt er. Es ist das größte Paradox seines Lebens: Er stirbt buchstäblich in dem Augenblick, in dem alles beginnen könnte.

ERZÄHLER

Eine Passage aus der Biografie *Albert Camus. Das Ideal der Einfachheit*. Der Titel des Buchs erschließt sich auch weniger erfahrenen Lesern sofort, wurde doch Camus' Prosa von Anbeginn für die klare Nüchternheit der Sprache gerühmt, einer Nüchternheit, die nichts verquält Asketisches hat, die im Gegenteil kraftvoll ist, passagenweise von existenzieller Wucht. In seinem autobiografischen Bericht *Der erste Mensch*, den er nicht mehr vollenden konnte, wird jedoch deutlich, dass es hier um mehr als ein sprachliches oder literarisches Ideal geht, vielmehr um ein Ideal des Lebens selbst, um den

Versuch, gegenüber dem eigenen Leben zu einem Zustand schlichter Klarheit zu gelangen. Diese tiefe Übereinstimmung von Leben und Werk war es nicht zuletzt, die auch Iris Radisch zur biografischen Arbeit motivierte.

OT Iris Radisch

[00:00] »Ich habe über Camus geschrieben erstmal aus einer ganz persönlichen Faszination. Ich bin einfach sehr verbunden mit der Philosophie des Existenzialismus, mit der Philosophie des Absurden, und Camus hat mich da einfach persönlich richtig erwischt: seine Moral, sein Tun, seine Romane, dann vor allem auch die Verbindung von Literatur, Epoche und Leben, also diese Einheit, die bei Camus so wichtig ist, das rief für mich geradezu nach einem biografischen Zugang. Und dann fand ich, ehrlich gesagt, dass eigentlich noch keine wirklich überzeugende Biografie über Camus vorlag.« [00:44]

ERZÄHLER

Womit Iris Radisch insbesondere die umfangreiche Camus-Biografie von Olivier Todd meint, die 1999 auch in deutscher Sprache erschien und die von vielen Lesern bereits als Standard-Biografie akzeptiert war, als die Journalistin mit ihrer eigenen Arbeit begann. Ein Problem – ein Standard-Problem, sozusagen –, wie es in der Geschichte der Biografien sehr häufig vorkommt: Der oder die, über die man schreiben möchte, ist längst besetzt, sein oder ihr öffentliches Bild ist geprägt von der Arbeit biografischer Vorgänger, deren Recherchen oft unverzichtbar sind. Warum denn nun noch eine Biografie, lautet dann die naheliegende Frage, und darauf eine überzeugende Antwort zu haben, ist der erste wichtige Schritt.

OT Iris Radisch

[00:59] »Also, ich habe ja in meiner Biografie jetzt keine Primärforschung mehr treiben können, oder nur sehr eingeschränkt, weil die meisten Zeitzeugen schlicht schon verstorben waren, also ich konnte jetzt nichts mehr ausgraben oder mit jemandem sprechen, um ganz neue Aspekte zu finden. Ein bisschen: Ich hab mit den beiden Kindern von Albert Camus, mit ein paar Weggefährten gesprochen, aber im Großen und Ganzen gibt es natürlich dieses Materiallager zum Leben von Camus, und das ist die Biografie von Olivier Todd, die ja sehr umfangreich ist und der wirklich noch mit allen Zeitzeugen gesprochen hat, der sozusagen den Steinbruch bietet. Das war für mich natürlich das Referenzbuch, und ich hab mich auch sehr bedankt für diese Vorarbeit, die da war, aber für mich war das doch auch ein sehr unsortiertes Materiallager, also es gab im

Grunde keine wirklichen Linien, es gab keine Interpretation, es gab keine Fokussierung, er hat einfach alles reingepackt, was er gefunden hat, und es ist auch wunderbar und wird sicherlich auch für Camus immer der Steinbruch bleiben, aber mir war sehr wichtig, eine neue Perspektive auf den Autor zu finden, und das fehlte mir, auch in allen anderen, vor allem ja französischen Biografien, die alle eine sehr pariserische Perspektive hatten auf den Autor und ihn natürlich ganz einbetteten in diese Kriegs- und Nachkriegskultur in Paris. Aber für mich war sehr wichtig, dass er ein algerischer Autor ist, dass er eine ganz spezielle Beziehung zu seiner Landschaft hat, dass er eine ganz spezielle Beziehung zur Mittelmeer-Kultur hat, das spielt ja auch für sein Denken, für sein Schreiben so eine große Rolle, und das wollte ich vor allem in den Fokus stellen. Deshalb heißt meine Biografie ja auch *Das Ideal der Einfachheit*, weil die Einfachheit, das ist sozusagen seine mittelmeerische Kultur, die ihn ja auch immer ein bisschen entfremdet hat zu dieser Pariser Schule, die ja immer sehr großbürgerlich ist, wo alle aus der École normale supérieure kommen, und das alles hatte er ja nicht. Er war ja dann doch so der algerische Emporkömmling ein bisschen, und das war aber auch seine Kraft. Und diese Spannung wollte ich unbedingt zeigen, und da glaube ich auch, dass das fehlte.« [03:30]

ERZÄHLER

Tatsächlich stammte Camus aus einfachsten Verhältnissen, er wuchs in Algier auf, ohne Vater, in der Obhut von Mutter und Großmutter, die beide Analphabetinnen waren. Mit Unterstützung von Förderern, die sein Talent erkannten, gelangte er bis zu einem Universitäts-Diplom in Philosophie. Doch der angestrebte Beruf des Lehrers blieb ihm verwehrt, da schon früh Tuberkulose diagnostiziert worden war. Damit war die Weiche gestellt zu Camus' Karriere als Journalist und Schriftsteller. Erst im Alter von 27 Jahren kam er vorübergehend nach Paris, wo er jedoch niemals heimisch wurde. Camus' in jeder Hinsicht arme Herkunft ist um Welten entfernt von der behüteten, bildungsgesättigten Kindheit und Jugend seines späteren Antipoden Jean-Paul Sartre. Sie stammten von verschiedenen Kontinenten, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Es ist daher viel zu kurz gegriffen, die Polemiken, die aus der linken intellektuellen Szene von Paris immer wieder gegen Camus gerichtet wurden, wie auch sein Bruch mit Sartre, der immer weiter ins kommunistische Lager abdriftete, allein mit politischen oder philosophischen Differenzen zu erklären. Schon Camus selbst versuchte früh zu erklären, dass sein eigentliches Interesse woanders lag – so in einem Interview Ende 1945:

SPRECHER 1

[Interview in *Servir*, 20.12.1945]

Ich bin kein Philosoph. Ich glaube nicht genügend an die Vernunft, um an ein System zu glauben. Was mich interessiert, ist, zu wissen, wie man handeln soll. Und genau gesagt, wie man handeln soll, wenn man weder an Gott glaubt, noch an die Vernunft.

ERZÄHLER

Das entzieht den Pariser Intellektuellen gleichsam die Geschäftsgrundlage. Es ist offensichtlich, dass es nicht ausreicht, Camus' ausdrücklich philosophische Werke – vor allem *Der Mensch in der Revolte* und *Der Mythos von Sisyphos* – den viel umfangreicheren theoretischen Schriften Sartres gegenüberzustellen. Der Riss reicht weitaus tiefer, er reicht bis hinab in die mentalen Fundamente dieser beiden Persönlichkeiten. Und bis dorthin führt uns die bloße Textexegese nicht – wohl aber die Biografie, vorausgesetzt, es ist eine gute. Der Fall Camus ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, was die Biografie leisten kann, wenn es um das Verständnis literarischer oder anderer künstlerischer Werke geht. Sie begreift diese Werke und ihre wiederkehrenden Motive aus ihrer Entstehung heraus, aus dem Erfahrungsfeld, aus dem sie hervorgehen, und aus ihren innerpsychischen Wurzeln, die der Autor gegenüber anderen, manchmal aber sogar vor sich selbst verbergen muss. Insofern ist es auch nicht nur ein ergänzender Aspekt, wenn Iris Radisch in ihrer Biografie den algerischen Camus deutlich weiter in den Vordergrund rückt, als das bisher üblich war. Und es ist auch kein bloßes Spiel, wenn sie sich ihre Kapitelüberschriften von Camus selbst diktieren lässt, der 1951 in sein Tagebuch notierte:

SPRECHER 1

Antwort auf die Frage nach meinen zehn bevorzugten Wörtern: ›Die Welt, der Schmerz, die Erde, die Mutter, die Menschen, die Wüste, die Ehre, das Elend, der Sommer, das Meer.‹

ERZÄHLER

Iris Radisch ist Kritikerin, sie hat während ihrer beruflichen Laufbahn zahlreiche Biografien gelesen, manche auch lesen müssen, sie weiß darum, was alles schief gehen kann und was von guten Biografien heute erwartet wird. Für Albert Camus hat sie die Rollen gewechselt und selbst eine viel beachtete Biografie vorgelegt. Die nahe liegende Frage zum Schluss: Wie ist das, wenn man die Anforderungen schon so gut kennt, wenn man schon so viele gute und schlechte

Vorbilder abgespeichert hat? Ist lustvolles Arbeiten dann überhaupt noch möglich?

OT Iris Radisch

[03:34] »Es war ein großes Erlebnis, es hat mir eine ungeheure Freude gemacht, war natürlich auch eine ungeheure Anstrengung, aber eine, die ich nicht missen möchte. Es war eine große Nähe, es geht ja dann doch so, dass man sich einlebt in so eine Figur, wenn man nun wirklich alles liest, jeden Zettel, alles was von ihm veröffentlicht ist, kannte ich, und das ging teilweise so weit, dass ich mir eingebildet habe, dass ich auch bei Texten, wo man sich nicht sicher ist, ob sie ihm zuzuordnen sind oder nicht, dass ich glaubte spüren zu können, ob es seine Stimme ist, weil ich eben schon so vertraut war mit ihm und seinem Duktus und seinem Denken. Und diese Nähe bei gleichzeitig natürlich auch kritischer Distanz, das war eine ganz wunderbare Erfahrung.« [04:16]

MUSIK

ERZÄHLER

Ein Biograf, eine Biografin. Er schreibt über Film, sie über Literatur. Zwei weit voneinander entfernte Arbeitsfelder, auch im technischen Sinn. Denn Thilo Wydra kann die Werke, von deren Entstehung er berichtet, nur beschreiben oder allenfalls noch durch Standbilder illustrieren; Iris Radisch hingegen kann die originale Stimme ihres Autors Albert Camus eins zu eins in ihre Biografie integrieren, als Text im Text. Einig sind sie sich darin, dass sie einer grundlegenden Sympathie bedürfen, um zur biografischen Recherche überhaupt motiviert zu sein. Das Thema müsse positiv konnotiert sein, sagt Thilo Wydra, während Iris Radisch einräumt, dass sie einfach »zu hedonistisch« im Schreiben sei, um sich über Jahre mit einem intellektuell vielleicht hochbedeutsamen, emotional aber abstoßenden Thema zu beschäftigen. Doch bei weitem nicht alle Biografen genießen dieses Privileg.

OT Magnus Brechtken

[09:05] »Also, die Beschäftigung mit einer historischen Figur ist für einen Historiker, jedenfalls für mich, zunächst mal analytisch. Ich schau mir das aus den Quellen an und mache mir ein Bild aus den Quellen, [...] was auch an Ton und Film und sonstigen Überlieferungen verfügbar ist. Und je nachdem, was das für eine historische Person ist, kann man dann bisweilen Empathie empfinden, das war aber bei Speer in keiner Weise der Fall und war auch nicht nötig. Ich

habe meine Doktorarbeit vor mehr als inzwischen dreißig Jahren über die Geschichte des Antisemitismus geschrieben, vom 19. Jahrhundert eigentlich bis nach dem Holocaust. Und bei dieser Geschichte hat man sehr, sehr viel mit Personen zu tun, die in sehr verquerten Weltbildern leben, und man muss sich sehr intensiv auch mit deren Biografien auseinandersetzen, inklusive dann während des Dritten Reiches mit Leuten wie Hitler, Himmler, Heydrich und Eichmann und Co. Man muss – und das ist jetzt einfach Teil der beruflichen Professionalität – diesen analytischen Blick bewahren und sich an den Quellen orientieren, und so hab ich das auch bei Speer gehalten.« [10:30]

ERZÄHLER

So der Münchener Historiker Magnus Brechtken, dessen Biografie über den Architekten und Minister für Rüstung und Kriegsproduktion Albert Speer im Jahr 2017 beträchtliches Aufsehen erregte und es bis auf die *Spiegel*-Bestsellerliste schaffte. Für Brechtken ist es selbstverständlich, dass gerade geschichtswissenschaftlich arbeitende Biografen auf professionelle Distanz besonders sorgfältig achten sollten. Sie können der Konfrontation mit Kriegen, Verfolgungen, Massakern und erbarmungsloser Unterdrückung schwerlich ausweichen. Zwar weisen Historiker immer wieder darauf hin, dass wir das vielfache Blutvergießen allein aus Einzelschicksalen und aus den Berichten von Zeitzeugen nicht wirklich verstehen können. Denn dahinter findet sich stets ein Geflecht sozialer, politischer und wirtschaftlicher Ursachen, die den Handelnden gar nicht bewusst sein müssen – »Strukturgeschichte« lautet der Fachbegriff. Doch es sind Individuen, die die tödlichen Befehle unterschreiben, und es sind Individuen, die sie ausführen. Und schließlich sind es auch häufig sogenannte »historische Persönlichkeiten«, die das Unheil rechtfertigen, relativieren, die Verantwortung abwälzen, im Notfall auch Unwissen vortäuschen und so die Aufarbeitung historischer Katastrophen behindern. So hielt es auch Albert Speer im Interview mit Joachim Fest, das der Norddeutsche Rundfunk im Oktober 1969 aufzeichnete, drei Jahre nach Speers Entlassung aus der Haft:

OT Joachim Fest

»Wurde je im Kreise um Hitler, sagen wir also im Führerhauptquartier, über die Tätigkeit der Einsatzgruppen beispielsweise im Osten gesprochen, oder über das, was mit den Juden geschah?«

OT Albert Speer

»Nein, es war dies eines der Themen, die bei Hitler und in seiner Umgebung tabu waren.«

OT Joachim Fest

»Ich könnte mir denken, Herr Speer, dass diese Darlegungen vielfach nicht verstanden werden. Sie waren einer der einflussreichsten Minister in der Zeit des Dritten Reiches. Haben Sie je den Namen Auschwitz in dieser Zeit gehört?«

OT Albert Speer

»Ich habe ihn nicht direkt gehört, aber etwa im Jahr 1943 kam ein enger Bekannter von mir, der Gauleiter von Niederschlesien, Karl Hanke, zu mir und warnte mich, ich solle nie in Oberschlesien ein Konzentrationslager besuchen, dort würden grauenvolle Dinge vor sich gehen, und er hätte es gesehen und er würde jetzt noch nicht über diese Bilder hinwegkommen. Nun konnte es sich, so viel weiß ich heute, dabei nur um Auschwitz gehandelt haben.«

ERZÄHLER

Während der empfindsame Karl Hanke, auch bekannt als ›Henker von Breslau‹, den Krieg nur um wenige Wochen überlebte, gelang es Hitlers Rüstungsminister Albert Speer, beim internationalen Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher mit knapper Not dem Galgen zu entkommen. Für die Biografie einer der denkbar interessantesten, ja spektakulärsten Fälle. Denn mit denselben Lügen und mit derselben Maske des verführten Bürgers, die ihm bereits half, den Prozess zu überleben, nahm er auch planvoll Einfluss auf seinen ersten deutschen Biografen, den Journalisten Joachim Fest. Der nahm Speers publizierte *Erinnerungen* – ein internationaler Bestseller – für bare Münze und verzichtete darauf, in die Archive zu gehen und nach handfesten Belegen zu suchen. Eine heute kaum mehr nachvollziehbare Naivität, doch selbst Historiker brauchten etliche Jahre, um dieses Versagen in vollem Umfang zur Kenntnis zu nehmen. Für den Biografen Magnus Brechtken eine Provokation.

OT Magnus Brechtken

[00:00] »Der erste Impuls, oder der Hauptimpuls, um diese Biografie zu schreiben, war, dass ich mich über andere Historiker geärgert habe, als sie 2005 auf Heinrich Breloers Dokumentationsdrama *Speer und Er* reagiert haben. Heinrich Breloer hat da mehrere Jahre dran gearbeitet, hat das auch sehr kritisch getan, mit sehr gründlichen Recherchen im Archiv, jedenfalls für einige wirklich

wichtige Aspekte, und hat dann in dem 4. Teil, der sich ›Die Täuschung‹ nennt, auch sehr schön Albert Speers Lügen an einigen Beispielen dekonstruiert. Die Reaktion in der Öffentlichkeit war hoch interessiert, es gab sehr viel Medien-Öffentlichkeit dafür. Aber die Historiker haben so reagiert, als ob sie das erstens schon alles wüssten, und als ob das zweitens schon alles bekannt sei. Und warum sich überhaupt – ich übertreib das jetzt mal – ein Journalist mit sowas so intensiv beschäftigt, das sei doch eigentlich Historikersache.« [01:03]

ERZÄHLER

Dieses herablassende »alles längst bekannt« klang nicht eben überzeugend angesichts der Tatsache, dass man den auf die öffentliche Bühne zurückgekehrten Speer so lange hatte gewähren lassen. Doch es steckt ein wahrer Kern darin. Tatsächlich konnte man bereits zum Zeitpunkt von Speers Tod 1981 wissen, dass er, beispielsweise, in Berlin etwa 75.000 Juden deportieren ließ, um deren Wohnungen freizubekommen, ebenso, dass er nicht nur von Auschwitz wusste, sondern am Ausbau des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau sogar planerisch beteiligt war und die Kostenaufstellungen für Krematorien und Leichenhallen ohne Einwände abzeichnete. Doch wie so häufig ist der Nachweis einer Tatsache nicht gleichbedeutend damit, dass sie auch öffentlich zur Kenntnis genommen und in ihrer vollen Bedeutung verstanden wird.

OT Magnus Brechtken

[07:08] »Man muss Hörerinnen und Hörern immer wieder deutlich machen, dass es zwei verschiedene Ebenen von Forschung und Wissen über Albert Speer gab. Es gibt zum einen eine ganze Reihe von vor allem Doktorarbeiten, aber auch kritischen Rezensionen, auch im angelsächsischen Bereich, aber auch in Deutschland, die es von Anfang an über und auch gegen Speer gegeben hat [...] Aber, und das ist das Entscheidende, [...] das ist die wissenschaftliche Grundlagenarbeit, und da drüber schwebt dann das, was ich jetzt mal die Großhistoriker oder die Großpublizisten nenne. Und diese haben tatsächlich sich für die Forschung nicht in dem Maße interessiert, wie die Forschung verfügbar war.« [07:55]

ERZÄHLER

Wie reagiert nun der Biograf auf eine so bizarre Situation, auf eine solche jahrzehntelang sich fortspinnende Geschichte der Täuschung und der Verdrängung? Wie war es möglich, dass Hitlers Rüstungsminister, der

Hunderttausende von Zwangsarbeitern in den Tod schickte, nur um die Produktion von Rüstungsgütern zu steigern und den Krieg dadurch zu verlängern – wie war es möglich, dass ein solcher Mensch nach seiner Haftentlassung als verlässlicher Zeitzeuge Millionen verdiente und von einem Rednerpult zum nächsten geladen wurde?

Magnus Brechtken war von Anbeginn seiner Arbeit klar, dass es nicht genügen würde, zu erzählen und wissenschaftlich zu belegen, wie es wirklich war, was Speer tatsächlich getan oder unterlassen hat. Ebenso bedeutsam ist, dass Speer ohne eine ganze Anzahl von Helfern seine Legenden niemals hätte aufrechterhalten und in diesem Maß verbreiten können. Diese Helfer, allen voran Joachim Fest und der Verleger Wolf Jobst Siedler, bildeten eine Art von Seilschaft, um Speer als Geläuterten glaubwürdig zu präsentieren.

OT Magnus Brechtken

[02:33] »Es ist tatsächlich so, dass natürlich Albert Speer selbst vor 1945 sehr intensiv an seiner Biografie und öffentlichen Wahrnehmung gearbeitet hat; er hatte eine eigene große PR-Abteilung, die sich darum gekümmert hat. Und nach 1945 hat er sehr schnell ausgetestet – nachdem er wusste, er hat überlebt, den Nürnberger Prozess –, wie weit er mit seinen Erzählungen kommt. Er hat das schon aus dem Gefängnis heraus getan, indem er Kassiber herausgeschmuggelt hat und da Lebensbeschreibungen schon mal vorformuliert hat, um Dinge festzuhalten. Und als er 1966 aus dem Gefängnis entlassen wurde, da standen im Grunde die Verleger und publizistischen Helfer schon bereit, um mit ihm zusammen die Lebensgeschichte zu erzählen. Und Joachim Fest und Wolf Jobst Siedler waren da die ganz zentralen Figuren. Wolf Jobst Siedler wollte unbedingt jemanden wie Albert Speer haben, auch, weil er wusste, dass er damit einen großen verlegerischen Erfolg starten könnte. Das ist ihm auch gelungen. Joachim Fest war ein enger Freund von Wolf Jobst Siedler, er hatte schon über das Dritte Reich publizistisch geschrieben, auf Basis von Radiotexten, die er in den fünfziger und sechziger Jahren geschrieben hatte: *Das Gesicht des Dritten Reiches* nannte sich das Buch damals. Und er hatte gerade angefangen, eine Hitler-Biografie zu schreiben, auch mehr allgemein publizistisch als wissenschaftlich forschend. Und da war für ihn die Person Albert Speers aus seiner nichtwissenschaftlichen Perspektive, also aus der Perspektive von Fest, der meinte, Speer wird ihm da schon irgendwelche Wahrheiten aus dem innersten Kreis erzählen – da war er eine perfekte Quelle aus der Sicht von Fest. Und das hat natürlich dazu beigetragen, dass Speer seine Märchen, seine Fabeln, die er über die Jahre seit Mai 1945 immer stärker verfeinert hatte, mit der

literarischen Hilfe sowohl von Siedler wie von Fest sehr deutlich ausformulieren konnte. Das ist ihm in bestem Maße gelungen. Wenn man seine Texte aus dem Gefängnis kennt, von 1953, wo es den ersten Entwurf für den Lebensabriss gibt, dann sieht man, wie schwerfällig und trocken und praktisch unlesbar das ist. Und wenn man dann die veröffentlichten Texte kennt, 1969 die Memoiren und 1975 die Spandauer Tagebücher, dann sieht man, wie intensiv Joachim Fest mit seinem stilistischen Talent und Wolf Jobst Siedler mit seinem verlegerischen Talent da eingewirkt haben. Und das hat natürlich dann dazu beigetragen, dass die beiden – nach dem Tod von Speer 1981 – nicht wollten und auch gar kein Interesse daran hatten, dass diese Mitwirkung bekannt wird und auch Speer dekonstruiert wird.« [05:47]

ERZÄHLER

Wie aber ist der erstaunliche und nachhaltige Erfolg dieser Manöver zu erklären? Wie die Millionenauflagen von Speers Büchern? Es gehört zu den Stärken von Brechtken's Biografie, dass er sich auch dieser Frage stellt und die geheime Komplizenschaft beschreibt, die Speers manipulative *Erinnerungen* mit seinen Lesern und deren Sehnsucht nach Entlastung eingehen.

SPRECHER 1

[Magnus Brechtken, *Albert Speer*, S. 398f]

Es gibt in den *Erinnerungen* keine reale Judenverfolgung, keine Gewalt, keine Rassenpolitik, keine Eroberungskriege, keine Vernichtungsfeldzüge. Da gibt es stattdessen den fleißig werkenden Herrn Speer, der irgendwie in der Zeit nach 1933 lebte, wie die meisten seiner Leser. Da gibt es das seltsame Faszinosum Hitler, der grandiose Architekturpläne zu imaginieren verstand mit Augen für kleinste Details, ein Politiker von dämonischer Anziehungskraft, aber sonst ein unbeholfener Kleinbürger mit biederem Marotten, umgeben von mediokren Gestalten wie Bormann oder Ribbentrop [...], die sich aufführen wie Figuren eines drittklassigen Genrefilms. Da gibt es Eva Braun, die Mitleid verdient, weil sie so schlecht behandelt wird, während Speer ihr mit jener bürgerlichen Anständigkeit begegnet, die sie doch eigentlich verdient. [...] So beschreiben Speers *Erinnerungen* die Geschichte Hitlers und der nationalsozialistischen Politik aus der Perspektive eines bürgerlichen Mittäters, der stets mittendrin lebt und handelt, aber so schreibt, als sei das alles ohne sein Zutun über ihn gekommen. [...] Speers *Erinnerungen* erzählen die Fabel vom unbedarften Bürgersohn, der sich plötzlich von unappetitlichen braunen Typen umgeben sieht.

ERZÄHLER

Biografie geht über in Mentalitätsgeschichte, sie hält nicht nur dem biografierten Menschen den Spiegel vor, sondern auch denen, die ihm glaubten, die sich von ihm beeindruckt ließen. Und dies keinesfalls spekulativ, sondern auf Grundlage einer Überfülle ausgewerteter Quellen. Das Beispiel zeigt, wie unhaltbar das akademische Vorurteil gegen das biografische Schreiben gerade auch in den Geschichtswissenschaften ist. Der Historiker Christian Meier, Verfasser einer bahnbrechenden Biografie über Cäsar, fand dazu bereits vor mehr als drei Jahrzehnten klare Worte:

SPRECHER 2

[Christinan Maier, ›Die Faszination des Biografischen‹, S. 110f]

Ich gebe zu, das Verfassen von Biografien, die sowohl ein breiteres Publikum erreichen als auch modernen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen sollen, ist in der Tat nicht leicht. Aber ich möchte bestreiten, dass das Ergebnis den Zweck, den es erreichen soll, verfehlen muss. Im Gegenteil! Alles, was die anspruchsvolle Biografie schwierig macht, macht sie auch interessant.

MUSIK

ERZÄHLER

Sie hörten den zweiten Teil unserer Langen Nacht der Biografie, mit den Biografen Thilo Wydra, Iris Radisch und Magnus Brechtken. Die folgende dritte Stunde wird einem Gespräch zwischen der Literaturkritikerin und -redakteurin Wiebke Porombka und dem Kafka-Biografen Reiner Stach gewidmet sein, dem Autor unserer Sendung. Dabei soll es nicht zuletzt um die Frage gehen, wie die Rollen verteilt sind zwischen dem Biografen als Forscher – der manchmal zu viel und manchmal zu wenig liefert –, und dem Biografen als Erzähler, von dem wir eine attraktive Geschichte erwarten. Der eine – so denkt man – ist zuständig für den Inhalt, der andere für die Form. Aber ist das wirklich so einfach?

Musik

3. Stunde

MUSIK

ERZÄHLER

Die Leiden und das Glück des Biografen kennt der Autor dieser Langen Nacht aus eigener Erfahrung. Denn Reiner Stach hat eine dreibändige Kafka-Biografie verfasst, die inzwischen als Standwerk in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Im S. Fischer Verlag erschien 2002 der Band *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, 2008 folgte *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 2014 *Kafka. Die frühen Jahre*. Sie hören nun Reiner Stach im Gespräch mit Wiebke Porombka.

MODERATORIN (Wiebke Porombka)

Reiner Stach, warum eine Biografie Franz Kafkas? Gibt es eine Sache, die Sie ganz besonders interessiert hat, die für Sie der Antrieb, der Impuls war, eine Kafka-Biografie zu schreiben?

OT Reiner Stach

Der Ursprung meiner Beschäftigung mit Kafka war natürlich nicht dieses biografische Interesse, sondern die Bewunderung für die Texte. Und bei mir gab es so eine Art Durchbruch in Beziehung auf Kafka, als ich gemerkt habe, dass alle seine autobiografischen Texte, also Briefe, Tagebücher usw. nicht nur in derselben Sprache verfasst sind wie die Werke, sondern auch auf demselben Niveau. Das heißt, der Mann lebt in der Sprache, und in seinen Metaphern, in den Bildern, so wie wir atmen. Ich wollte einfach wissen: Wie kommen solche Texte zustande, wie fühlt sich das von innen an, wenn man so etwas produzieren kann? Also wenn man in der Lage ist, fast ohne Reflexion Bilder zu erzeugen, die noch nie da waren. Wie entstehen überhaupt Bilder, die noch nie da waren? Man denkt immer, man folgt Vorbildern, oder man entwickelt etwas weiter, was man schon gehört hat. Bei Kafka tauchen aber Dinge auf, die vollkommen originär sind. Wie kommt so etwas in die Welt? Das war eigentlich meine zentrale Frage von Anfang an.

Und 1995 war es so: Da war gerade die Kritische Ausgabe Kafkas im S. Fischer Verlag beendet worden mit dem letzten Band. Die Briefbände waren noch nicht da, aber mit dem letzten Band der Werkedition war ein wunderbares neues

Fundament da für eine neue Biografie. Und das war dann der Ausgangspunkt meiner Gespräche mit der Verlegerin: Sollen wir das jetzt nicht versuchen?

MODERATORIN

Wie beginnt man denn so ein ambitioniertes, herausforderndes Projekt? Hatten Sie eine Methode, hatten Sie Vorbilder, hatten Sie einen Plan?

OT Reiner Stach

Zu meinem großen Glück, muss ich nachträglich sagen, habe ich mich erst mal nicht zu sehr mit der Theorie der Biografie beschäftigt, sondern ich hab mich zunächst mal mit ganz pragmatischen Fragen beschäftigt. Also: Welche Quellen sind denn da? Zum Glück – ich war ja Wissenschaftslektor bei S. Fischer auch gewesen – konnte ich die Entstehung der Kritischen Ausgabe aus nächster Nähe verfolgen, und dadurch hatte ich schon Zugang zu vielen Quellen, die der breiten Leserschaft noch gar nicht bekannt waren. Das heißt, wenn ich das alles jetzt auf meiner Festplatte miteinander kombiniere, dann bin ich auf einem Wissensstand, der wirklich neu ist. Also, ich bin dann auf dem allerneuesten Forschungsstand, der überhaupt möglich ist. Das war meine erste Sorge, das sicherzustellen: Es sollte eine Arbeit werden, die auch einem akademischen Test standhält. Dann habe ich überlegt: Gibt es noch Zeitzeugen, mit denen man sprechen muss oder kann oder darf. Meine allererste Sorge war, die Nachkommen von Felice Bauer zu treffen, denn die Korrespondenz mit Felice Bauer ist ein Riesenkonvolut – das sind ja insgesamt 700 Druckseiten – und auf der anderen Seite haben wir die Gegenbriefe von Felice Bauer nicht. Diese Geschichte hat aber fünf Jahre gedauert und hatte auch auf das Werk großen Einfluss. Es war für mich außerordentlich unbefriedigend, wahrscheinlich auch für jeden Biografen vor mir, da nichts zu wissen. Ich hab‘ aber erfahren, es gibt noch einen Sohn, der am Leben ist, ich habe lange gebraucht, um zu ihm Kontakt herzustellen, und das war ein Durchbruch, und hat mir ermöglicht, die ganze Geschichte dieser fünf Jahre aus einer ganz anderen Perspektive zu zeigen. Das war meine erste Sorge, die Quellen sicherzustellen, neue Quellen zu erschließen.

Dann hab‘ ich überlegt: Wie könnte das Ganze aussehen, welche Form könnte das haben? Und da gab es nun leider im deutschen Sprachraum nicht sehr viele gute Vorbilder. Zum Beispiel: gelernt habe ich von der Cäsar-Biografie von Christian Maier, der hat einige innovative formale Experimente sehr gut durchgeführt...

MODERATORIN

Können Sie dafür Beispiele geben, für diese Experimente, diese Erneuerungen?

OT Reiner Stach

Ja, der Maier hat zum Beispiel etwas gemacht, was in den Geschichtswissenschaften nicht üblich war: Er hat – anstatt einfach die Entscheidungen Cäsars und die Konsequenzen, die das dann hatte, aufzuzählen wie an einer Perlenschnur – hat er den Leser immer hineingestellt in die Entscheidungssituation. Er hat dem Leser versucht zu vermitteln: Welche Alternativen hatte Cäsar, welche Konsequenzen muss er erwarten, wenn er A, B oder C wählt? Natürlich nach Wahrscheinlichkeiten, Cäsar kann nicht vorhersagen, was genau geschehen wird, dazu ist die Situation zu komplex. Aber wenn man das so schildert, dann begibt sich der Leser in die Situation hinein und fängt selbst an nachzudenken: Was ist hier das Vernünftige, und warum hat Cäsar nicht das Vernünftige gewählt, oder das Vorsichtige, oder wie auch immer? Da hab' ich sofort gedacht: Das müsstest du auch machen. Weil die Entscheidungen bei Kafka sind oft sehr komplex und oft auch nicht verständlich auf Anhieb. Die wirken seltsam, neurotisch oder zwanghaft manchmal, und um das verständlich zu machen, muss man dem Leser, glaube ich, nahebringen, welche Alternativen es denn damals gab, immer damals, vor dem damaligen Hintergrund. Da sprechen wir ja sicherlich auch gleich noch darüber, über den sogenannten Zeitkontext. Das war etwas, was ich da gelernt habe.

Ein anderes Beispiel ist natürlich die Biografie von Safranski. Da habe ich mir genau angeschaut, wie macht Safranski das, dass er sehr komplexe Gedankensysteme – zum Beispiel Schopenhauer, Nietzsche usw. – einem nicht unbedingt philosophisch vorgebildeten Publikum nahebringt, aber ohne unzulässige Vereinfachungen. Vor dem Problem stand ich auch. Ich möchte gerne auf einem hohen Niveau die ganze Komplexität abbilden, aber so, dass es doch für einen Leser, der keine literaturwissenschaftliche Ausbildung hat, verständlich wird, was da los ist – auch mit dem Werk zum Beispiel, wie Kafka schreibt, welche Motive usw. Und das hat Safranski damals sehr gut gelöst, finde ich, in den achtzigern, mit mehreren Büchern.

MODERATORIN

Über die kulturellen und politischen Hintergründe liest man sehr ausführlich, sehr eindrücklich in Ihrer Kafka-Biografie. Vielleicht können Sie das noch ein bisschen genauer fassen. Wie setzt man diese kulturellen, politischen Umstände ins Verhältnis zum Leben eines Einzelnen? Gibt es da eine Methodik? Oder hat sich diese Methodik vielleicht auch im Laufe Ihres Schreibens, das ja über mehrere Jahre angedauert hat und sich in drei Bände aufgeteilt hat – hat sich da etwas verändert?

OT Reiner Stach

Ich hab‘ mir natürlich auch zu diesem Thema Biografien angeschaut, und ich hab‘ festgestellt: Die schildern tatsächlich oft die Welt als Hintergrund. Und das gefällt mir nicht. Der Begriff ›Hintergrund‹ als solcher ist eigentlich schon fragwürdig. Denken Sie mal an den Ukraine-Krieg, den wir jetzt gerade erleben. Das ist doch nicht der Hintergrund, vor dem wir leben, sondern wir leben in einem Geflecht von Konsequenzen, die dieser Krieg für die ganze Welt hat. Genauso war es damals zum Beispiel mit dem Ersten Weltkrieg. Das Geflecht von Konsequenzen, das hat einen ständig engmaschig umgeben. Jetzt hab ich mir überlegt. Wie stelle ich das dar? Und ich bin auf die Lösung gekommen, dass man so eine Art Kamerafahrt machen müsste. Also zunächst mal: Wer hat diesen Krieg eigentlich ausgelöst, warum, und wer sind die Hauptverantwortlichen? Dann: Was wussten die beteiligten Menschen eigentlich darüber? Was war das Bild in den Köpfen? Noch eine Etage runter wäre dann: Wie war das in Böhmen, wie war das in Prag? Dort herrschten ganz spezielle Bedingungen, weil dort Tschechen mit Deutschen zusammenlebten. Die Tschechen waren überhaupt nicht begeistert vom Krieg, einige haben sogar gesagt: Wir kämpfen doch nicht gegen unsere slawischen Brüder. Die Deutschen haben gesagt: Wir sind hier von Verrätern umgeben. Das hat die Spannungen in der Stadt und die Aggressivität in der Öffentlichkeit ungeheuer angeheizt. Das muss man sehen, wenn man sich Kafka in Prag vorstellt. Die Stadt wurde sehr schnell sehr unwirtlich. Natürlich ist die Stadt auch verwahrlost, Schmutz überall, keine neuen Wohnungen mehr, es gab immer weniger zu Heizen und zu Essen usw. Dann hab‘ ich mir angeschaut: Kafka speziell: was wusste er eigentlich über den Krieg? Wusste er so viel wie die normalen Zeitungsleser? Oder hat er sich dafür gar nicht interessiert? Oder wusste er womöglich mehr? Das Ergebnis ist: Er wusste mehr über den Krieg, und zwar aufgrund seiner Berufstätigkeit. Er war in der Arbeiter-Unfall-Versicherung, und dort war er mit den Kriegsfolgen – Schwerverletzte,

Krankheiten usw. – so unmittelbar konfrontiert, dass er eigentlich schon fast Geheimnisträger war.

MODERATORIN

Wie steht es denn um die Kenntnis des Werks Kafkas, oder überhaupt die Kenntnis des Werks eines Schriftstellers, über den man eine Biografie schreibt? Wie sehr muss man dieses Werk durchdrungen haben, und wie sehr muss man auch über dieses Werk schreiben als Biograf, wie sehr muss man es vielleicht auch interpretieren, neu interpretieren im Verhältnis zum Leben?

OT Reiner Stach

Der Biograf muss natürlich alle Texte gelesen haben, genauso wie er auch die Briefe und Tagebücher gelesen haben muss, das versteht sich. Deswegen war es auch so wichtig, wie ich vorhin schon sagte, dass wir damals, also Mitte der Neunziger, wirklich eine Kritische Ausgabe hatten, in der jedes kleine Fragmentchen drin war, und auch die Korrekturvorgänge – das ist bei Kafka ganz wichtig – die verschiedenen Korrekturschichten deutlich erkennbar waren. Eine andere Frage ist aber: Soll ich jetzt, oder muss ich jetzt als Biograf auf dieser Basis versuchen, die Texte auch zu interpretieren? Und da würde ich sagen: Nein, diese Aufgabe ist nicht die Aufgabe des Biografen. Was der Biograf leisten muss: Er muss zeigen, wie sind diese Werke zustande gekommen, was waren die Grundimpulse, und er muss sich die Werke anschauen und muss schauen, was wiederholt sich da, gibt es da Motive, die immer wieder auftauchen, oder wie entwickeln sich bestimmte Motive. Also ein Motiv ist zum Beispiel das Tier, das Tier in Menschengestalt oder der Mensch in Tiergestalt. Diese Tierfiguren, die sprechen und denken können, tauchen immer wieder auf in den verschiedensten Formen, und diese Tiermetapher erweitert sich immer mehr gegen Ende des Lebens. Warum ist das so? Das habe ich auch versucht zu begründen, warum das so ist. Oder – das wissen ja alle Leser, die mit den klassischen Texten vertraut sind – die Themen Schuld und Strafe. Eine Zeitlang war Kafka davon besessen. *Der Process, In der Strafkolonie, Die Verwandlung, Das Urteil*: Immer geht es um Schuld und Strafe, und meistens nach einem Gesetz, das man nicht durchschaut. Warum ist das so, und was noch viel interessanter ist: Warum hat das aufgehört irgendwann? In den späten Erzählungen kommt das nicht mehr vor. Also, das muss der Biograf leisten. Außerdem gibt es natürlich eine Neugierde darauf, nicht nur bei mir, sondern auch bei den Lesern: Wie hat denn der Mann gearbeitet? Ist dem eigentlich alles

zugefallen, waren das spontane Einfälle, oder hat er systematisch gearbeitet. Also, Thomas Mann wäre ein Beispiel von jemandem, der systematisch recherchiert, bevor die erste Zeile auf dem Blatt ist. Wie war das bei Kafka? Auch da hab' ich versucht, anhand der Manuskripte möglichst genau zu zeigen, wie das bei ihm war.

MODERATORIN

Wir hören jetzt einen Ausschnitt aus Ihrer Kafka-Biografie, aus dem Band *Die Jahre der Entscheidungen*. Warum haben Sie diesen Ausschnitt ausgewählt?

OT Reiner Stach

Ich glaube, da kann man ganz gut sehen, wie Kafka arbeitet. Er arbeitet nämlich immer mit Bildern. Ich hab' ja gerade gesagt: Thomas Mann als Gegenbeispiel – so hat Kafka nicht gearbeitet, sondern bei ihm war immer eine bestimmte bildliche Vorstellung der Ursprung. Das ist auch der Grund, warum es bei Kafka so viele Fragmente gibt. Es fällt ihm ein Bild ein, er notiert es, und dann schaut er: Könnte sich das zu einer Geschichte entwickeln, wenn ich dieses Bild entfalte, oder nicht? Und wenn er merkt, es entfaltet sich nicht zu einer Geschichte, dann lässt er das einfach liegen, und dann stehen da eben zwei Sätze. Punkt. Das gibt es hundertfach bei Kafka, und ich kenne keinen anderen Autor, bei dem das so ist. Das ist die Folge dieser spontanen Arbeitsweise. Und genauso war er bei der *Verwandlung*, wie wir gleich hören.

MUSIK

SPRECHER 2 (Max Simonischek)

»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren ...« Kafka stockt, grübelt, doch trotz verbissener Anstrengung will ihm durchaus nicht einfallen, in was sein Held sich verwandelt haben könnte. So jedenfalls in Peter Capaldi's oscargekröntem Kurzfilm *It's a Wonderful Life* von 1993, in dem dann erst eine über das Manuskriptblatt spazierende Küchenschabe dem gequälten Autor zur entscheidenden Eingebung verhilft.

Selbst, wenn wir nicht über die Fülle biografischer Einzelheiten verfügten, welche die Briefe an Felice uns erschließen, wäre doch eines gewiss: dass sich die Geburt der wohl berühmtesten Erzählung des zwanzigsten Jahrhunderts

bestimmt nicht auf diese Weise abgespielt hat. Keiner von Kafkas literarischen Versuchen wurde in Gang gesetzt durch einen körperlosen Gedanken, eine allgemeine Idee oder gar durch das spröde Skelett einer äußeren Handlung, und niemals wäre er auf den Gedanken verfallen, passende Bilder und Metaphern gleichsam wie nachträgliche Illustrationen zu behandeln oder gar zu suchen. Am Anfang – so lautet das erste Gesetz in Kafkas Universum – am Anfang steht das Bild, und nicht wenige seiner Texte lassen sich als Ausfaltungen eines einzigen, denkwürdigen Bildes lesen, als Demonstration dessen, was ein Bild ›hergibt‹.

Seit langem vertraut, wahrscheinlich noch von der Kindheit her, war Kafka das Bild des zum Tier degradierten Menschen, das der mit krassen Schimpfworten freigebige Vater schon gewohnheitsmäßig gebrauchte. Die ungeschickte Köchin war ein »Vieh«, der schwindsüchtige Ladengehilfe ein »kranker Hund«, der am Esstisch kleckernde Sohn ein »großes Schwein«. »Wer sich mit Hunden zu Bett legt, steht mit Wanzen auf«, hatte Hermann Kafka erst ein Jahr zuvor über Jizchak Löwy geflucht, und das war beileibe nicht das erste Mal gewesen, dass Kafka dieser Satz in den Ohren schmerzte – freilich das erste Mal, dass er dagegen protestierte.

Früh schon muss sich für Kafka das Bild des Tieres mit der Vorstellung einer entsetzlichen Nichtigkeit verbunden haben; und dass es nicht nur im Munde des Vaters, sondern ebenso in der Wirklichkeit ein Fluch war, Tier zu sein, kann dem aufmerksamen Kind nicht entgangen sein. Geschundene Pferde gehörten noch in den neunziger Jahren zum Straßenbild der Metropolen; kein Erwachsener verschwendete einen Gedanken an die depravierten Kreaturen in Zoo und Zirkus, ganz zu schweigen vom Inferno der Schlachthöfe. Das Tier leidet, aber sein Leid zählt nicht in der moralischen Buchführung der Menschengeschichte. Das Tier gilt als stumm, weil seine Ausdrucksformen nicht als ›Sprache‹ nobilitiert sind. Aber vor allem kennt das Tier keine Scham: Es präsentiert seinen Körper in einer Weise, die den Menschen an seine eigene Animalität beständig und peinlich erinnert. Ekel ist die Folge, körperlicher Abscheu und Gewalt gegen diese allzu nah Verwandten.

Am schlimmsten aber sind die Insekten. Einen Menschen als Ungeziefer zu bezeichnen, ist eine Beleidigung, die schwerlich überboten werden kann; ihn gar als Ungeziefer zu behandeln, ihn ohne einen Blick und in völliger Achtlosigkeit beiseite zu schaffen, scheint geradezu unmöglich und mit der kommunikativen Bedeutsamkeit jeder menschlichen Geste unvereinbar (drei Jahre später wird der Gaskrieg beweisen, dass es dennoch möglich ist). Das Vernichten eines Insekts, ja selbst einer ganzen Insektenart gilt für nichts. Die vitale Zielstrebigkeit, die

wir diesen Lebewesen immerhin zubilligen müssen, kann nur als negative, ›schädliche‹ gedacht werden, als programmierte Aggression, die jeden Skrupel überflüssig macht. Jahre später, als Kafka mit einer lästigen Phobie gegenüber Mäusen zu kämpfen hatte, versuchte er, diesen Atavismus, der ja mit einer wirklichen, benennbaren Bedrohung in gar keinem Zusammenhang steht, gegen alle sonstige Gewohnheit psychologisch zu erklären. In einem Brief schreibt er: »Gewiss hängt die Angst vor Mäusen, wie auch die Ungezieferangst, mit dem unerwarteten, unbetenen, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl, dass sie die Mauern ringsherum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, dass sie sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind. Besonders die Kleinheit gibt einen wichtigen Angstbestandteil ab. Die Vorstellung zum Beispiel, dass es ein Tier geben sollte, das genauso aussehen würde wie das Schwein, also an sich belustigend, aber so klein wäre wie eine Ratte und etwa aus einem Loch im Fußboden schnaufend herauskäme – das ist eine entsetzliche Vorstellung.«

Das ist nicht ganz überzeugend, gilt zumindest nicht in der von Kafka angenommenen Allgemeinheit. Worauf es jedoch hier ankommt, sind die beiden Adjektive, die Kafkas Tierphantasien fast stets begleiten und mit einer charakteristischen Spannung aufladen: »stumm« und »fern«. Es sind die beiden Eigenschaften, die er – wie sich noch zeigen wird – am meisten fürchtete, die Eigenschaften, die ihn von der Angst unversehens zur Identifikation mit dem Tier führten.

MUSIK

MODERATORIN

Sie hörten eine Passage aus dem Band *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, den Beginn des Kapitels ›Aus dem Leben der Metaphern. *Die Verwandlung*‹, gelesen von Max Simonischek.

OT Reiner Stach

Das ist jetzt so eine Passage, da würden wahrscheinlich einige Literaturwissenschaftler sagen: Also, das ist doch jetzt Folklore, muss der denn da so nahe rangehen, wir wollen doch jetzt eigentlich eher etwas hören über die

Bedeutung der *Verwandlung*. Ich weiß nicht, ob das der richtige Weg ist. Man muss erst mal begreifen, dass das Bild, das ihm eingefallen ist, nämlich das Rieseninsekt, oder ein Mensch, der plötzlich zu einem Ungeziefer wird – dass dieses Bild ihn derart erregt hat, und warum es ihn so erregt hat, dass er sofort gemerkt hat: Das ist jetzt eine Geschichte. Der Plot war sofort da, mit dem Bild war auch der Plot da. Das heißt aber jetzt doch nicht, dass sich der Sinn dieser Geschichte darin erschöpft, dass Kafka zufälligerweise auch im Bett lag, auf dem Rücken, als ihm das eingefallen ist. Natürlich ist es schön, das zu wissen. Aber ich wäre schon mit Adorno einig, dass eine Geschichte – so eine Geschichte vor allem, eine klassische – natürlich auch einen bestimmten objektiven Gehalt hat, der vielleicht dem Autor gar nicht bewusst ist. Das jetzt alles herauszuschöpfen ist aber wahrscheinlich nicht die Aufgabe des Biografen. Denn wenn ich das versuchen würde, dann würden zwei Sachen passieren: Erstens würde ich nicht 2.000, sondern 4.000 Seiten benötigen, und zweitens würde das wahrscheinlich sehr schnell veralten. Denn es kämen andere Konzepte, andere Literaturwissenschaftler, die wieder andere Bezüge finden usw. Das ist letztlich nicht meine Aufgabe.

MODERATORIN

Bleiben wir noch einen Moment bei der Recherche. Kafka entstammte einem bürgerlichen jüdischen Elternhaus. Haben sich besondere Probleme bei der Recherche im jüdischen Umfeld ergeben?

OT Reiner Stach

Das ist etwas, das ich natürlich erstmal lernen musste, wie man sich in diesem Umfeld bewegt. Und ich habe sehr schnell festgestellt, dass da ganz besondere Bedingungen herrschen, wenn man über Menschen schreibt, die im jüdischen Umfeld gelebt haben, Zunächst mal: Wir hier in Deutschland, die hier Abitur gemacht haben, wir wissen meistens sehr wenig über das Judentum, weil das im Lehrplan nicht vorkommt. Für mich war es zum Beispiel sehr wichtig, über den Zionismus Bescheid zu wissen, denn das waren damals sehr heiße Diskussionen über den Zionismus – politischer, religiöser, kultureller Zionismus usw. –, in die Kafka verwickelt war. Das war sein Freundeskreis, der beteiligt war an diesen Debatten, und Kafka hat das alles gelesen, der hatte sogar eine entsprechende Zeitschrift abonniert. Ich hatte keine Ahnung von der frühen Entwicklung des Zionismus und diesen Debatten, ich musste das alles lesen. Das ist jetzt nur ein Beispiel von vielen Komponenten im jüdischen Leben, die ich mir nachträglich

aneignen musste. Das zweite Problem im jüdischen Kontext ist, dass natürlich ungeheuer viel verloren oder zerstört ist. Wenn die Menschen umgebracht werden, sind ihre Nachlässe normalerweise auch weg. Es ist sogar oft so, dass, wenn Menschen im letzten Moment die Emigration gelang, dann der Nachlass trotzdem weg war, weil sie nicht alles mitnehmen konnten. Felice Bauer hatte das Glück, sie konnte eine Riesenkiste mit den Briefen, die sie von Kafka bekommen hatte, dann später nachholen in die USA, sonst wären die Briefe auch weg gewesen. Und das dritte Problem ist: Wenn Sie dann mit Angehörigen sprechen, wie ich zum Beispiel mit dem Sohn von Felice Bauer – ich hab‘ übrigens auch eine Nichte von Felice Bauer kennengelernt, in Genf, da war das genau so: Sie können da nicht hingehen und sagen, ich brauche zu den und den Punkten Informationen. Sondern diese Menschen haben selber eine dramatische Geschichte hinter sich, fast alle von denen. Wenn die merken, dass Sie nur an Details oder an Jahreszahlen interessiert sind, aber an ihrem Leben nicht interessiert sind, an ihrem Schicksal nicht, dann machen die zu, und zwar zu Recht, wie ich finde. Das geht einfach so nicht. Es gab zum Beispiel Germanisten, die sind zur Tochter von Ottla gefahren, nach Prag, und haben dann gesagt: Also, haben Sie denn nicht noch irgendeine Erinnerung an den Onkel Franz, der Onkel Franz, wenn Sie auf dessen Knie saßen, hat der irgendetwas gesagt zu Ihnen. Denken Sie doch nochmal nach! Aber diese Frau war hochgradig traumatisiert, weil sie gesehen hat, wie ihre Mutter, die Ottla, abtransportiert wurde, und das war das erste, was sie erzählen wollte. Das war die Geschichte ihres Lebens, der Abtransport ihrer Mutter. Man muss also auf jeden Fall in das Leben dieser Zeugen und Zeuginnen eintauchen, und die fordern das auch zu Recht von uns, denn wir verstehen sonst dieses Leben nicht und können auch das damalige Leben Kafkas nicht verstehen.

MODERATORIN

Das heißt, zum Handwerkszeug des Biografen gehört auch Zeit und die Fähigkeit, zuzuhören?

OT Reiner Stach

Also, bei der Nichte von Felice Bauer in Genf war ich drei Tage, bevor wir auf Franz zu sprechen kamen. In diesen drei Tagen hat sie von ihrem eigenen Leben und vor allem von der Familie Bauer erzählt. Ich hab‘ viel mitgeschrieben, ich hab‘ die Familie Bauer dadurch kennengelernt, aber nicht über Kafka direkt viel

erfahren. Sie müssen diese Geduld mitbringen, das gehört einfach zum Handwerk dazu.

MODERATORIN

Die Erzähltechniken der Biografie, die sind jetzt immer schon angeklungen in dem, was Sie erzählt haben, Reiner Stach. Können Sie sie noch etwas genauer fassen? Wie geht man da vor, wie nah darf man ran, wie viel Distanz muss man halten, wo schmückt man aus, darf man überhaupt ausschmücken?

OT Reiner Stach

Ausschmücken ist verboten, jedenfalls in meiner Biografie. Nein, ich habe mir schon vorgenommen, wenn es bestimmte Punkte gibt, über die ich keine Klarheit kriege, oder wenn es zum Beispiel Wochen oder Monate in Kafkas Leben gibt, über die ich nichts erfahren kann, sage ich das einfach. Ich kann sagen, dass er wahrscheinlich dort und dort war, oder dass er sich vielleicht zurückgezogen hat um zu arbeiten, aber ich werde jetzt nicht irgendetwas ausmalen, romanhaft. Andererseits aber habe ich einige Passagen romanhaft erzählt, aber nur dann, wenn die Informationsmenge, die ich habe, auch ausreicht. Und es gibt tatsächlich in Kafkas Leben Ereignisse, die sind so gründlich beschrieben, sogar aus mehreren Perspektiven – also aus dem Tagebuch, aus den Briefen und noch durch Dritte, durch Zeugen – dass, wenn man das alles zusammensetzt, mosaikartig, bekommt man eine sehr genaue Vorstellung von der Szene, wie sie sich abgespielt hat. Ein drastisches oder sehr symptomatisches Beispiel ist die berühmte Szene, wo Kafka und Felice Bauer sich in einem Hotelfoyer treffen, mit Zeuginnen, die sie mitgebracht hat, und sie stellt ihn zur Rede über seine Doppelzüngigkeit, wie sie glaubt, und das führt zur Trennung. Diese Szene ist für Kafka absolut schrecklich gewesen, er hat auch sofort das Bild dafür gehabt, er hat gesagt: Das war ein Gerichtshof. Zwei Wochen später, drei Wochen später wahrscheinlich hat er den *Process* begonnen, in dem Felice Bauer wieder als Figur vorkommt. Gerade wegen des *Process*-Romans war es mir sehr wichtig, das genau zu schildern. Und wenn man eine Situation hat, die sehr komplex ist, wo sehr viel hineinspielt, zum Beispiel Kafkas Frauenbild, Kafkas Angst vor Verlust der Kreativität, wenn er heiratet usw. – da spielen sehr viele Faktoren eine Rolle –, ist es wirklich besser nach meiner jetzigen Erfahrung, man kann eine Szene schildern, in der der Leser selbst miterlebt, wie alle diese Faktoren eine Rolle spielen. Die Alternative dazu wäre, dass ich das aufdröfle, dass ich die einzelnen Themen aufdröfle und sage,

aus Angst vor der Frau hat er das und das getan oder nicht getan, dann kommt aber noch der Vater dazwischen usw. – das ist nicht gut. Das ist eine Art von Belehrung, die die Leser von Biografien nicht schätzen, die möchten es lieber miterleben und selbst ihre Schlüsse daraus ziehen. Leuchtet mir ein, und ich schildere es auch selbst lieber in dieser Weise. Bei einigen komplexen Entscheidungsprozessen Kafkas kann man das so machen. Das hat aber nichts damit zu tun, dass ich spekuliere oder ausmale. Man muss schon irgendwie ein harmonisches Verhältnis zwischen Erzählpassagen und eher essayistischen Passagen finden, sonst gerät das ganze völlig aus dem Gleichgewicht. Ich wollte ja auch die Leser nicht nur unterhalten, ich wollte auch Einfluss nehmen auf das Kafka-Bild.

Was Sie noch gesagt haben zur Distanz, zur richtigen Entfernung. Es gibt nicht die eine richtige Entfernung. Wenn ich über Kafkas Sexualität schreibe, muss ich sehr nahe herangehen, das ist unvermeidlich, wenn ich über die Wirkungen des Krieges schreibe, oder wenn ich darüber schreibe, wie Kafka durch den Krieg seine ganzen Ersparnisse verloren hat, muss ich natürlich die Kamera zurückfahren, damit auch andere Personen mit ins Bild kommen, das ist ja klar. Also hab‘ ich versucht, mir eine Erzähltechnik anzugewöhnen, die kameraartig ist und mit variablen Distanzen arbeitet. Ich hab‘ oft Kapitel, wo man eine Art Kamerafahrt erlebt, durch verschiedene Ebenen und verschiedene Distanzen.

MODERATORIN

Sie haben noch eine Szene mitgebracht aus Ihrer Kafka-Biografie, aus einem Casino. Warum haben Sie diese Szene ausgewählt, was ist an der so symptomatisch?

OT Reiner Stach

Das entspricht dem, was ich gerade gesagt habe: Ich kann mit dieser Szene etwas illustrieren. Die haben mehrere gemeinsame Reisen gemacht, Max Brod und Kafka, und wenn man die Reisenotizen liest: Zum einen kann man sich ein sehr genaues Bild machen, weil die manchmal fast fotografisch genau notiert haben, was sie gesehen haben. Aber andererseits – und das ist etwas, was ich zeigen möchte – haben die sich vollkommen getäuscht über ihre eigene Rolle als Reisende. Sie wollten keine normalen Touristen sein, sie haben sich über die normalen Touristen lustig gemacht. Kafka hat zum Beispiel gesagt, das ist doch absurd, ständig mit dem Fotoapparat herumzulaufen, und knips, knips, knips, anstatt die Sachen anzuschauen und dann in Ruhe zu beschreiben, im Tagebuch

zum Beispiel. Die beiden haben eben geglaubt, sie sind anders, sie sind nicht so naiv wie die normalen Touristen. Und deswegen hat es mir wirklich Spaß gemacht, mal eine Szene zu schildern, wo die beiden von einer unfassbaren Ahnungslosigkeit sind und sich wie provinzielle Touristen verhalten.

SPRECHER 2 (Max Simonischek)

Zu Geld hatte Kafka lebenslang ein zwiespältiges Verhältnis, in dem die Erziehung durch einen Geschäftsmann ebenso kenntlich war wie die Distanz zur eigenen sozialen Klasse. Genuss am bloßen Besitz blieb ihm fremd, darum auch die Geldvermehrung, das Sparen um seiner selbst willen.

Andererseits verursachten ihm sinnlose oder unfreiwillige Ausgaben – auch von kleinen Beträgen – einen Verdross, der bisweilen übermäßig lange anhielt und der daher nicht selten in Selbstvorwürfe mündete: Kafka hielt sich für geizig. Diese kleinbürgerliche Aversion gegen Verschwendung jeder Art, ja selbst gegen das Erkaufen von Bequemlichkeiten bewahrte ihn jedoch davor, von den Zuwendungen der eigenen Familie abhängiger zu werden als unbedingt nötig, und ein Verhalten wie das von Otto Gross – der in Luxushotels nächtigte und dann dem verhassten Vater die Rechnungen schickte – wäre ihm nicht nur als moralisch fragwürdig, sondern auch zutiefst inkonsequent erschienen. Kafka forderte Gehaltserhöhung, wenn er den Status quo als ungerecht erkannte, doch gegenüber dem abstrakten, bloß in Ziffern zu benennenden Tauschwert des Geldes verharrte er in Desinteresse.

So war es eher Neugier auf ein soziales Schauspiel, das ihn aufhorchen ließ, als er beim gemeinsamen frühabendlichen Spaziergang entlang der Luzerner Seepromenade plötzlich das Klappern von Jetons vernahm. Es kam aus den Fenstern des riesigen Kursaals, in dem – wie den beiden erst jetzt einfiel – tatsächlich um Geld gespielt wurde. Vom Luzerner Nachtleben erwarteten sie ohnehin nicht viel, der Eintritt kostete nur einen Franken, nichts sprach dagegen, dieses vermutlich harmlose Vergnügen einmal aus der Nähe zu verfolgen. Weder Kafka noch Brod hatten je zuvor ein Casino betreten, das ja von der Erfahrungswelt der Väter weiter entfernt war als die verrufenste Weinstube. Es war daher ein Reiseerlebnis, das man zu Hause besser verschweigen würde, insbesondere gegenüber Kafkas Vater, der sich noch vor wenigen Tagen mit Herzschmerzen, die von Geldsorgen herrührten, hatte niederlegen müssen. Sich Franz an einem Roulettetisch denken zu müssen, hätte ihn vermutlich in die Nähe eines Infarkts gebracht.

In Luzern wurde ›Boule‹ gespielt, eine stark vereinfachte Variante des Roulette, bei der man lediglich auf Zahlen von 1 bis 9 setzen konnte. Der Spielkessel war starr, die hineingeworfene Kugel aus Hartgummi, doch hörte man unablässig die vom originalen Roulette übernommenen Ansagen, die sowohl Brod als auch Kafka gewissenhaft notierten. Auch waren beide fasziniert von der Geschicklichkeit und Geschwindigkeit, mit der die Croupiers ihr einziges Werkzeug, einen Metallrechen, für die verschiedensten Aufgaben benutzten: »Sie ziehn das Geld an sich«, notierte Brod, »oder sie werfen es auf die gewinnenden Felder, wobei sie es mit dem Rechen auffangen. Sie teilen es, sie zeigen auch damit.« So steht es fast wörtlich auch bei Kafka, und beide skizzierten sogar aus dem Gedächtnis den Spieltisch. Freilich bemerkten sie auch die Monotonie des Spiels, bei dem man Spannung und Überraschung ja nur dann erleben konnte, wenn man selbst etwas wagte. Aber sollte man sich darauf wirklich einlassen? Der Saal war groß, zwei Spieltische gab es, an jedem stand eine Traube von Menschen; andere warteten in Sesseln oder liefen umher; man fiel also keineswegs auf, wenn man bloß zuschaute. Sie traten an eines der offenen Fenster, von denen es kühl hereinwehte, und beratschlagten, was zu tun sei. Wir können risikolos mitmachen, meinte Brod. Setzt der eine immer auf Gerade, der andere auf Ungerade, so wandert das Geld ein wenig hin und her, ohne dass wir in der Summe etwas verlieren. – Eine blendende Idee, die Kafka sofort einleuchtete. An der Kasse wechselten sie jeweils fünf Franken in Spielmarken, etwa den Betrag, den sie täglich für Hotel und Restaurant benötigten.

Die geradezu kindliche Naivität dieser List ist verblüffend, und Kafka war sie später so peinlich, dass er den Vorgang mit Schweigen überging. Tatsächlich hatten sich die beiden auf ein Spiel eingelassen, bei dem man sein Geld – ganz gleich, wie man es anstellte – noch weit schneller loswurde als beim Roulette. Die ›Fünf‹ war nämlich die Gewinnzahl der Bank, das war ihnen, während sie sich auf die eleganten Bewegungen des Croupiers konzentrierten, völlig entgangen; kam die Fünf, waren sämtliche Einsätze der Spieler verloren, und das bedeutete, dass hier langfristig mehr als zehn Prozent dessen, was die Gäste auf das grüne Tuch legten, an die Bank fiel. Angesichts des vorhersehbaren Debakels blieb den beiden Reisenden nichts anderes übrig, als in die Rolle des Schriftstellers zurückzuschlüpfen: »Das Geld verliert sich wie auf einer sanft geneigten Ebene«, notierte Brod, »oder wie das Wasser, das man in der Badewanne loslässt und das so langsam abrinnt, dass es immer noch dazusein scheint. Auch verstopft sich der Stöpsel noch manchen Augenblick. Zum Schluss ist doch alles dahin.« Erregt verließen sie den Kursaal, wütend vor allem

auf sich selbst. Vielleicht würde der Direktor die zehn Franken wieder herausrücken, wenn sie beide mit Selbstmord drohten? Nein, auch Galgenhumor brachte da keine Linderung. Jetzt rasch ins Hotel, ins erste Bett seit achtundvierzig Stunden, und alles vergessen.

MODERATORIN

Sie hörten eine Passage aus dem Band *Kafka. Die frühen Jahre* aus dem Kapitel ›Literatur und Fremdenverkehr‹, wiederum gelesen von Max Simonischek.

Die Frage nach der Perspektive, nach der Nähe oder nach der Distanz, Reiner Stach, die führt geradezu unvermeidlich zu einem anderen Begriff, der für Sie wenn ich das richtig weiß, ganz wesentlich ist, nämlich dem Vermögen zur Empathie. Inwiefern ist denn Empathie eine Grundvoraussetzung für den Biografen?

OT Reiner Stach

Das ist in der Geschichte der Biografik ein sehr umstrittenes Thema, wo es eigentlich bis heute keine wirkliche, tragfähige Theorie dazu gibt. Viele Biografen würden das wahrscheinlich sogar ablehnen, dass das zum Fundament ihrer Arbeit gehört. In den Geschichtswissenschaften zum Beispiel: Muss man sich in Hitler einfühlen können, wenn man über Hitler eine Biografie schreibt? Da würden wahrscheinlich Biografen sagen, dass das gar nicht möglich ist, vielleicht. Aber wenn ich über einen Literaturmenschen, über einen Dichter, Poeten, Schriftsteller schreibe, oder über einen Maler, oder einen Musiker – was ist dann?

Das Problem der Empathie ist einfach, dass viele Leute glauben, das hätte nur etwas mit Emotion zu tun. Bauchgefühl: Ich kann mich in jemanden einfühlen, so wie man das im Alltag tut, dass man sich in den Ehepartner einfühlt oder in die eigenen Kinder, oder wie auch immer, weil man sie eben gut kennt. Wie ist das aber mit Menschen, die ich nicht gut kenne? Wenn ich sie nicht gut kenne, oder sie leben in einem anderen Kulturkreis, oder sie waren in der Vergangenheit, weit in der Vergangenheit, dann kann ich Empathie nur wecken, indem ich etwas lerne über diese Leute und ihr Umfeld. Das heißt, die Empathie muss ein Fundament in den Fakten haben, muss faktenbasiert sein. Und zwar möglichst viele, möglichst dicht gewebt, Fakten, die den Alltag betreffen, das Denken, die Mentalitätsgeschichte ist ganz wichtig. Und dann entwickelt sich ganz allmählich – das geht nicht von heute auf morgen, das geht im Lauf von Monaten, wenn man sich mit der Zeit beschäftigt – entwickelt sich ein Verständnis für bestimmte Reaktionsweisen, die uns zunächst mal fremd

erscheinen. Ich hätte gerne zum Beispiel Iris Radisch, die wir in der zweiten Stunde gehört haben, noch viel ausführlicher darüber befragt: Wie war denn das für Sie, über einen Mann zu schreiben? Der sich manchmal sehr merkwürdig gegenüber Frauen verhalten hat. Sie mussten ja dann sozusagen intern die Perspektive wechseln, um das nachvollziehen zu können. Gut, ich habe jetzt über einen Mann geschrieben, aber über jemanden, dessen Verhalten im Alltag anders ist als meines. Und das schaffe ich nur, indem ich das Umfeld so genau wie möglich kennenlerne. Also, faktenbasiert muss es sein.

Andererseits gehört aber schon natürlich eine Fähigkeit zur Empathie überhaupt dazu. Ich hab‘ oft schon mit Freunden darüber gesprochen, ob es denn denkbar sei, dass zum Beispiel ein Soziopath eine gute Biografie schreibt. Glaube ich nicht. Ich glaube, das funktioniert nicht. Der kann sich Fakten aneignen, so viele er will – wenn er nicht intern, im eigenen Kopf, die Fähigkeit hat, die Perspektive zu wechseln. Übrigens eine Fähigkeit, die Kafka im Extrem hatte. Der konnte sich in unglaubliche Situationen einfühlen, der konnte sich in ein 16-jähriges Mädchen einfühlen, so dass er die besser verstanden hat als sie sich selbst verstand. So weit muss es für den Biografen nicht gehen, aber er braucht schon eine ausgeprägte Fähigkeit, Perspektiven zu wechseln, das steht fest. Also zwei Dinge braucht man: die Voraussetzung selbst, und dann die Fakten.

MODERATORIN

Wie Sie das jetzt beschreiben, da wird schon anschaulich: Sie gucken da nicht nur mit einer Methode, mit einem Blick drauf, sondern da steht der Literaturwissenschaftler neben dem psychologischen Ausdeuter, neben dem Rechercheur, neben dem Historiker. Sind das immer so Schienen, die beim Biografen parallel geführt werden, parallel laufen müssen? Oder wie muss man sich dieses Ineinander vorstellen?

OT Reiner Stach

Das ist ja das Schöne beim Biografie-Schreiben, dass man so interdisziplinär arbeiten kann, aber auch muss andererseits. Zu der Zeit, als ich studiert habe, war das ein Modebegriff: ›interdisziplinäres Arbeiten‹. Und alle haben erwartet, dass das die Zukunft der Wissenschaft werden könnte, denn wenn das nicht kommt, dann haben wir nur noch Fachidioten. Ich kann dem so weit zustimmen: Fachidioten sind ganz bestimmt keine guten Biografen. Die Biografie erfordert tatsächlich, dass man zwischen Gebieten wechseln kann, aber nicht nur dass, man muss auch einen einheitlichen Ton finden. Es wird also zum Beispiel nicht

gehen, dass ich ein Kapitel über den Ersten Weltkrieg, oder mehrere – dass ich da in einen geschichtswissenschaftlichen Jargon ver falle, und wenn ich jetzt aber über Kafkas psychische Entwicklung als Kind schreibe, verlasse ich mich plötzlich auf die psychoanalytischen Begriffe. So geht's nicht. Ich muss einen einheitlichen Duktus finden, das verlangen die Leser zu Recht. Alles andere würde bedeuten, ich nehme einmal die und einmal die Krücke, um weiterzukommen. Das gehört mit zum Schwierigsten, würde ich sagen, beim Biografie-Schreiben, dass man die verschiedenen Perspektiven der ganz unterschiedlichen Wissenschaften integriert. Ich hoffe, dass mir das gelungen ist, das war eines meiner Hauptanliegen auch, dass mir das gelingt.

MODERATORIN

Eine weitere Schwierigkeit vielleicht ja auch, dass die Wissenschaft natürlich sich weiterentwickelt, während man schreibt, nachdem man geschrieben hat. Gibt es da Konstellationen, Zugriffe, die Sie heute vielleicht anders machen würden, die sich vielleicht überholt haben?

OT Reiner Stach

Ich könnte Ihnen ein Beispiel dazu nennen, das betrifft die psychische Entwicklung Kafkas. Als ich am letzten Band saß, das waren *Die frühen Jahre*, da hab' ich überlegt: Wie bekomme ich das Problem in den Griff, dass ich ja irgendwann mal eine Art Charakterbild liefern muss. Wie war der eigentlich, und warum wurde er so? Welche Art von Begrifflichkeit kann ich verwenden, um das plausibel zu machen? Es hilft ja nichts zu sagen: Ja, Kafka war eben zwangsneurotisch oder so – das ist ja viel zu wenig, das sind ja nur Etiketten. Da hab' ich mir überlegt, ich müsste es so erzählen, dass dem Leser deutlich wird: Es sind ja mehrere Perspektiven möglich, nicht nur die psychoanalytische, es gibt auch noch ganz andere Erkläransätze. Zum Beispiel die Bindungstheorie hab' ich dann erwähnt. Die Bindungstheorie ist eine Theorie, die so etwa ab 1940 entstand, und die beschäftigt sich mit dem, was das Kleinkind bis zum Alter von zwei, drei Jahren erlebt. Da ist die Psychoanalyse nicht sehr gut aufgestellt, was diese ganz frühe Zeit, die vorödipale Zeit betrifft. Viele Leute, die über Kafka geschrieben haben, haben sich sehr auf das Vaterproblem fixiert, also das ödipale Problem. Kafka selber aber hat in Briefen oft beklagt – oder zumindest mehrmals beklagt –, dass er als Kind ganz, ganz allein war, sehr einsam war. Ich hab' das dann überprüft an Hand der Gegebenheiten und der Überlieferung, und es ist tatsächlich so, dass die Eltern ständig gleichzeitig im

Geschäft waren, tagsüber, und das kleine Kind in der Hand von Kindermädchen gelassen haben. Und diese Kindermädchen – das waren Tschechinnen – haben ständig gewechselt. Es waren mindestens ein Dutzend, in den ersten zwei, drei Jahren. Und das ist das, was die Bindungstheorie als eine absolute Katastrophe beschreibt, das führt zum Verlust von Urvertrauen, und das kann man bei Kafka – das ist eines seiner Hauptprobleme in seinem ganzen Leben gewesen, er hatte nicht nur Bindungsangst, sondern die Bindungsangst gründete wiederum in einem nicht vorhandenen Vertrauen in menschliche Bindungen. Wenn die Felice Bauer mal drei Tage nicht geantwortet hat, hat Kafka geglaubt, die Beziehung ist zu Ende. Das erscheint uns völlig absurd, wird aber verständlich, wenn man diesen Hintergrund kennt. Also, so hab‘ ich mir das dann zurecht gelegt, dass ich nicht sage: Leute, hier ist die Psychoanalyse zuständig, weil das die ausdifferenzierteste Theorie ist, die wir dazu haben. Ich glaube nicht, dass das der richtige Weg ist. Ich möchte mich nicht auf das Vokabular einer einzigen Theorie verlassen wollen oder müssen, wenn ich einen so komplexen Menschen schildere, das ist dem einfach nicht angemessen.

Ich möchte noch eine andere Sache sagen, die mir auch wichtig ist, etwas, was ich bei Sartre gelernt habe und das dann auch große Wirkung auf mein eigenes Schreiben hatte. Sartre hat immer in seiner Flaubert-Biografie betont: Es genügt nicht, zu zeigen, wie jemand geprägt wurde, die Konditionierung, welche Faktoren da waren, jüdische Familie, Geschäftsleute, Einsamkeit, usw. Sondern der Biograf muss auch zeigen, wie der Betreffende damit umgegangen ist. Wie kam er denn da wieder raus? Wie hat er das produktiv gemacht?

Zwangsneurotiker gibt es ein paar Millionen auf der Welt, aber jemanden wie Kafka gab es eben nur einmal. Wie hat er das gemacht? Sartre hat das bei Flaubert gezeigt, deswegen der Titel *Der Idiot der Familie*. Flaubert hat es geschafft, produktiv damit umzugehen, dass er als Idiot der Familie bezeichnet wurde. Er hat gesagt, okay, ich akzeptiere das, ich bin der Idiot, dann versorgt mich auch wie einen Idioten. Das war seine Lösung, eine geniale Lösung. Und Sartre hat gesagt: So ist es immer. Wenn ich heftigen Gegenwind bekomme: Manche Leute fallen um, manche Leute aber schaffen es, auf dem Wind abzuheben: Gleitflug. Dieses Bild hat sich bei mir so eingeprägt, dass ich eigentlich bei jedem Kapitel über den frühen Kafka immer daran denken musste: Wo sieht man Anzeichen dafür, wie Kafka dieser Konditionierung schon entrinnt. Und er ist ihr ja letztlich entronnen. Er hat etwas völlig anders gemacht, als was die Eltern aus ihm machen wollten. Er hat sich schon befreit, trotz aller Qualen, die damit verbunden waren. Also, wenn man die Persönlichkeit von jemandem fassen muss, genügt es nicht, zu zeigen, was alles ihn geprägt hat.

Man muss seine Strategien zeigen – oder finden zunächst mal –, wie er darüber hinaus gelangt ist, sich frei gemacht hat.

MODERATORIN

Wann haben Sie denn begonnen und warum, Reiner Stach, sich mit der Theorie der Biografie auseinanderzusetzen. Wenn ich das richtig verstanden habe, ja nicht vor Beginn des Schreibens des ersten Bandes, sondern im Laufe dessen, danach oder erst jetzt womöglich für diese Lange Nacht der Biografie – das wahrscheinlich nicht?!

OT Reiner Stach

Ich hab' zum Glück nicht von Anfang an damit begonnen, das ist nämlich genau der Fehler, den Sartre gemacht hat. Der hat sich erst eine Theorie der Biografie überlegt und hat dann eine Biografie geschrieben, und das merkt man der Biografie leider an. Ich bin auf das Thema später gestoßen, und zwar vor allem durch die Reaktion von Kritikern und die Reaktion von Lesern. Ich bin, als der erste Band erschienen war, in Interviews und auch bei Lesungen x-mal gefragt worden: Sagen Sie mal, waren Sie dabei? Das klingt ja, wie wenn Sie dabei gewesen wären. Sie erzählen jedenfalls so, oder zumindest wir als Leser haben das Gefühl, dass wir jetzt dabei sind. Wie machen Sie das? Indem Sie erfinden, oder wie geht das? Am Anfang hab' ich das als Lob wahrgenommen, natürlich, ich hab mich sehr gefreut, dass die Leser so intensiv eingestiegen sind und auch viele Kritiker sehr begeistert waren. Aber als dann immer wieder die Frage kam: Sagen Sie mal, waren Sie dabei? – hab' ich mir überlegt, also, vielleicht läuft das jetzt doch schief. Denn natürlich sind wir nicht dabei. Ich bin nicht dabei, die Leser auch nicht, sondern ich versuche, eine Brücke zu bauen über eine Kluft von hundert Jahren fast, und natürlich noch über eine entsprechende kulturelle Kluft. Und auch wenn es manchmal noch so schön ist: Die Leser und die Kritiker müssen im Hinterkopf behalten, dass die Brücke, die wir da bauen, sehr fragil ist, jeden Moment bedroht ist und vielleicht auch nicht bis ganz hinüberführt. Ich war nicht dabei, niemand von uns war dabei, und wir können auch nicht die Atmosphäre und die Lebensumstände, wie sie damals waren, uns wirklich exakt so vergegenwärtigen, wie sie waren. Das ist einfach illusorisch. Und aus diesen Überlegungen heraus hab' ich mir dann mal angeschaut: Wie sind denn andere Biografen mit dem Problem umgegangen? Und da hab' ich gemerkt: Es gibt tatsächlich viel Schrifttum über die Biografie, aber nicht im deutschen Sprachraum, sondern eher im englischen. Zum Beispiel Virginia

Woolf hat schon in den dreißiger Jahren – das hab ich in der ersten Stunde auch erwähnt – sich mit der Biografie auseinandergesetzt, und später gab es amerikanische Wissenschaftler, die zugleich Biografen waren und Theoretiker der Biografie, da gab es mehrere, und die haben sich alle mit diesem Problem auseinandergesetzt. Und da ist mir auch erst aufgegangen, was ich eigentlich tue, auch, was wir eben besprochen haben, dass dies das interdisziplinäre Genre schlechthin ist. Eigentlich war es gut, dass ich das alles vorher nicht wusste, denn dann hätte ich wahrscheinlich gemerkt, welche Gewichte man da stemmt. Das Ganze ist deswegen ein bisschen verdeckt – die Problematik –, weil es eben so wahnsinnig viele Biografien gibt. Sehr viele schlechte, aber ganz wenig gute – wobei ich das Gefühl habe, die guten werden jetzt doch allmählich mehr, die Ansprüche sind gestiegen. Aber die Tatsache, dass es so wahnsinnig viele Biografien gibt, hat eben viele dazu geführt, zu meinen: Das ist einfach, letztlich, das ist eine einfache Geschichte und hat mit Wissenschaft eigentlich nicht viel zu tun. Davon muss man natürlich weg. Und die Theorie der Biografie ist eigentlich das Instrument, um zu zeigen, welche Probleme da drinstecken und was zu bewältigen ist, wie eine gute Biografie aussehen muss, was sie leisten muss. Also, mir wurde langsam bewusst: Es ist gut, wenn der Biograf sich auch mit der Theorie dessen auseinandersetzt, was er tut. Und das hat mich jetzt auch zu der Langen Nacht geführt letzten Endes. Denn ich wollte dann natürlich auch mit anderen Biografen sprechen, die auf anderen Forschungsfeldern sind, und einfach auch mal schauen: Haben die vielleicht ähnliche Probleme? Oder kann man aus den Interviews vielleicht Gemeinsamkeiten herausfiltern, die die Leiden aller Biografen dokumentieren?

MUSIK