

VI. Warum ich mich anders schreibe

Grenzen des Sich-Selbst-Vergleichens im 20. Jahrhundert (mit einem Postskriptum zur Gegenwart)

Walter Erhart

Wer sich selbst vergleichen möchte, muss sich ansatzweise auch selbst erkannt haben. Sich ganz zu »enthüllen«, sich selbst im autobiographischen Schreiben zu erkennen, bildete eine Maxime und eine Motivation jener »Bekenntnisse«, mit denen Rousseau eine vermeintlich bis zu Augustinus zurückreichende Tradition zu erneuern versucht hatte. »Anders« zu sein, war zumindest seit dem 18. Jahrhundert das Resultat einer treffsicheren Diagnose: Das Ich erkannte, dass es anders war. Das 20. Jahrhundert hat die Möglichkeit einer solchen Diagnose zunehmend in Frage gestellt, und die Nicht-Erkennbarkeit des Ich wurde immer häufiger zum Thema des autobiographischen Schreibens selbst.

Fragmentierte Erinnerung, wiederverzauberte Welt: Walter Benjamin

»Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiß keine, auch nicht für die berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen

Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.«¹

Wenn Walter Benjamin an dieser Stelle seiner *Berliner Chronik* »Erinnerungen« und Autobiographien trennt, entwirft er neben der Form und Poetik seiner eigenen autobiographischen Texte auch ein neues Programm für das autobiographische Erzählen schlechthin. Es sind die verstreuten und isolierten »Bilder« in der zuletzt beschriebenen Autobiographie von Bertha von Suttner, die bei Benjamin wenige Jahrzehnte später eine gänzlich neue literarische Form finden. Benjamin geht 1932 statt von der Chronologie von der Topographie jener Räume aus, an die er sich zuallererst erinnert, er schildert kaleidoskopartige »Augenblicke«, die sich nicht zu einer zeitlichen Reihenfolge ordnen, er bildet jene »Unstetigkeit« ab, mit der die Erinnerungen im Gedächtnis abgespeichert sind.² Das »geheimnisvolle Werk der Erinnerung«³ verhindert die gänzliche Verfügbarkeit des eigenen Lebens; statt sein Leben zu erzählen, gilt es zu fragen, wie man überhaupt Kenntnis von seiner Vergangenheit erlangt.

»Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. [...] Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinnern stecken ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.«⁴

Die Kindheit, die Vergangenheit und das eigene Ich sind »verschüttet«; die auch von Sigmund Freud bemühte Metapher des Grabens und der Archäo-

1 Walter BENJAMIN: *Berliner Chronik*, in: Rolf TIEDEMANN/Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hg.), *Gesammelte Schriften* in 7 Bänden. Bd. VI *Fragmente. Autobiographische Schriften*, Frankfurt a.M. 1991, S. 465–519, hier S. 488.

2 Zur Funktion der »Gedächtniskunst« bei Walter Benjamin sind um 2000 umfangreiche Studien erschienen: vgl. Nicolas PETHES: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999. Detlev SCHÖTTKER: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a.M. 1999, S. 223–243 (»Poetik der Erinnerung: *Berliner Kindheit*«). Anja LEMKE: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg 2005.

3 W. BENJAMIN: *Berliner Chronik* (Anm. 1), S. 476.

4 Ebd., S. 486.

logie⁵ markiert die neuen psychischen und psychoanalytischen Baupläne der Individualität sowie die Forderung nach neuen Darstellungsweisen und Erzählformen, die den allein vorfindbaren ›Bruchstücken‹ und ›Trümmern‹ autobiographischer Texte gerecht werden. Nicht von ungefähr kommt Walter Benjamin in seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* mehrfach auf technische Medien zurück, die um 1900 bestimmte Verfahrensweisen der Erinnerung nachhaltig geprägt haben: das Telefon, die Photographie sowie die sich in ein technisches Medium gleichsam zurückverwandelnde Klangwelt der Sprache selbst. Der Direktheit und Authentizität des autobiographischen Zugriffs stehen die psychoanalytischen Erkenntnisse ebenso entgegen wie die Schrift und das Schreiben, die sich nunmehr als höchst künstliche und nachträgliche Aufzeichnungsmedien enthüllen.⁶ Im 20. Jahrhundert mehren sich die Zeichen, dass die autobiographischen Anstrengungen allesamt Gefahr laufen, sich vom Ursprung des Ich gerade zu entfernen und dabei – nach Manfred Schneiders glücklicher Formulierung – nur noch eine »erkaltete Herzensschrift« zu produzieren: merklich abgekühlte Wahrheiten, psychische Fehlleistungen, mediale Distanzen.⁷ Auch wenn sämtliche traditionsreichen Formen der Autobiobiographie, wie sie im späten 18. Jahrhundert entwickelt wurden, fortbestehen und weiterhin gepflegt werden, sind es – seit und mit Marcel Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* – die avancierten literarischen Texte, die gerade im autobiographischen Impuls die »Unerkennbarkeit«⁸ des eigenen Ichs entdecken und profilieren.

Walter Benjamin legt mit *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* solch avancierte Formen vor, Roland Barthes ordnet seine autobiographischen Fragmente 1975 in *roland BARTHES par roland barthes* nach alphabetischen Lemmata und treibt ein postmodernes Versteckspiel mit dem eigenen Ich. Beiden Texten wurde die Verabschiedung und eine widerständige Subversion des autobiographischen Schreibens attestiert, beide verwei-

-
- 5 Freud vergleicht die Tätigkeit des Archäologen mehrmals mit der psychoanalytischen Aufgabe der Erforschung des Seelenlebens, von den *Bruchstücken zur Hysterie* (1895) bis zum Aufsatz »Konstruktionen in der Analyse« (1937). Zu diesen Einflüssen und Analogien zwischen Freud und Benjamin vgl. z.B. N. PETHES: *Mnemographie* (Anm. 2), S. 420–425, sowie D. SCHÖTTKER: *Konstruktiver Fragmentarismus* (Anm. 2), S. 227f.
 - 6 Vgl. Martina WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar ²2005, S. 187–210 (»20. Jahrhundert: Im Zeichen der Sprache«).
 - 7 Manfred SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien 1987 (zu Benjamin: S. 105–149).
 - 8 Ebd., S. 54+119.

sen auf die Grundlagen der autobiographischen Erinnerungen, indem sie die bislang verborgenen (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Schreibens vorführen: das fragmentarische Gedächtnis, die medialen Voraussetzungen von Schrift und Sprache, die Täuschungen des Bewusstseins. Dennoch sind diese autobiographischen Versuche weiterhin und gerade deswegen dem früheren und frühesten eigenen Leben auf der Spur: Sowohl Benjamin als auch Barthes erproben andere Zugänge zur autobiographischen Erfahrung, sie experimentieren mit einer neuen Vorstellung vom Subjekt als dem Träger dieser Erinnerungen und stellen dabei insgesamt die Grundlagen der modernen Subjektivität und der Individualität in Frage.⁹

Mit dem zunächst ›verschütteten‹ Zugang zur eigenen Kindheit, dem Eingeständnis, über eine chronologische und lineare Erzählung des eigenen Lebens gar nicht zu verfügen, sind auch die Möglichkeiten des Sich-Selbst-Vergleichens eingeschränkt und weitestgehend ausgeblendet. Die sich der ›erkalteten Herzensschrift‹ höchst bewusst werdenden Autobiographen können sich mit sich selbst nur über Umwege in Beziehung setzen, Kindheit und das frühere Selbst sind fremd und dem erzählenden Ich zunächst nicht zugänglich. Und auch die jeweils rekapitulierten sozialen und gesellschaftlichen Beziehungen des eigenen Lebens verändern sich grundlegend, wenn das »geheimnisvolle Werk der Erinnerung« den Einblick in das erzählte Leben eher verstellt als eröffnet. Nicht zufällig aber thematisieren diese Autobiographien das Vergleichen auf eine neue und andere Art oder kommen – wie im Falle von Roland Barthes – sogar explizit darauf zurück.

Walter Benjamins *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bestehen aus den in den 1930er Jahren geschriebenen Essays, mit denen Ben-

9 Vgl. dazu Anja LEMKE: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: Burkhardt LINDNER (Hg.), Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart/Weimar 2006, S. 653–663, hier S. 660: »In diesem Sinne verweist der allgemein gehaltene Titel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* nicht nur auf den Versuch, eine Charakteristik des bürgerlichen Lebens im Großstadtmilieu der Jahrhundertwende zu entwerfen. In ihm zeigt sich auch die Absicht, über die komplexe Darstellung der individuellen Kindheitserinnerung eine Problematisierung dessen zu erreichen, was die kollektive Geschichte des Abendlandes sich angewöhnt hat, Subjekt zu nennen.«. Vgl. auch Manuela GÜNTHER: Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg 1996. Zu Roland Barthes vgl. Regina STRÄTLING: Roland Barthes: *roland BARTHES par roland barthes* (1975), in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume 3: Exemplary Texts, Berlin/Boston 2019, S. 1878–1891, hier S. 1883.

jamin, ursprünglich als Reaktion auf eine Anfrage der Zeitschrift *Literarische Welt*, Eindrücke seiner Berliner Kindheit wiedergibt – ausdrücklich auch als Versuch, autobiographischen Erfahrungen Raum zu geben. Das handschriftliche, mit einer Widmung an den Sohn Stefan versehene Konvolut der *Berliner Chronik* ist eine 1932 geschriebene erste Vorstufe der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, die wiederum in zahlreichen Fassungen vorliegt und doch nie den Weg zu einer wohl intendierten Buchpublikation gefunden hat.¹⁰ Die Zufälligkeit und Austauschbarkeit der zu dieser Beschreibung einer Kindheit gehörigen Fragmente prägen bereits die bislang wenig beachtete *Berliner Chronik*, sie verdanken sich dem erwähnten autobiographischen Strukturprinzip, das eine sprunghafte Gedächtnispraxis nachahmt und dabei die nicht chronologischen ›Augenblicke‹ einer Erinnerung an bestimmte Orte aneinanderreicht. Der Archäologe der eigenen Vergangenheit gräbt und schreibt ohne festgelegtes Ziel und ohne Überblick über das erst freizulegende eigene Leben:

»Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muß die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehen sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend.«¹¹

Mit seiner autobiographischen Erinnerung beschreibt Benjamin eine großbürgerliche Kindheit, die er bereits in der *Berliner Chronik* als eine exemplarische versunkene Welt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts rekonstruiert – zumeist hergeleitet aus der sinnlichen, jeweils mit städtischen Orten, Bezirken und Wahrnehmungen verbundenen Erfahrung des Kindes und Jugendlichen. Wenn er sich an seinen Freund Fritz Heinle erinnert sowie an die

10 Zu den Schreibprozessen vgl. Davide GIURIATO: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939), Paderborn 2006. Michaela HOLDENRIED: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1930s), in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Volume 3: Exemplary Texts, Berlin/Boston 2019, S. 1719–1736. Soeben ist eine neue, dokumentierende und kommentierte Ausgabe der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit* im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Benjamins erschienen: Walter BENJAMIN: Bd. XI *Berliner Chronik/Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in: Burkhardt LINDNER/Nadine WERNER (Hg.) *Werke und Nachlaß – Kritische Gesamtausgabe in (vsl.) 21 Bänden*, Berlin 2019.

11 W. BENJAMIN: *Berliner Chronik* (Anm. 1), S. 487.

damals »Heim« genannte studentische Wohnung, wird der Ort zum Zeichen einer alten Welt am »Abgrund des großen Krieges«, in dem sich die zeitdiagnostischen Bilder verdichten: »[...] heut ist mir diese räumliche Stelle, in der wir damals zufällig unser Heim eröffneten, der strengste bildliche Ausdruck für die geschichtliche, die diese letzte wirkliche Elite des bürgerlichen Berlin einnahm.«¹²

Die zentralen figurativen und allegorischen Merkmale dieser Topographien sind das »Labyrinth« und die »Schwelle«.¹³ So wie in der *Berliner Chronik* die konkreten und sozialen Beziehungen des autobiographischen Ich – bis hinein in die Jugendzeit – präsenter sind als in der späteren *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, so werden in diesen ersten Skizzen auch die Räume noch viel deutlicher auch als sozialgeschichtlich lesbare Orte gekennzeichnet. Beim Betreten anderer Stadtviertel oder bei zufälligen Begegnungen erkennt das sich erinnernde Ich damals wie heute das »Überschreiten einer sozialen Schwelle«¹⁴ oder die sich auftuende »Klassenschwelle«¹⁵; die nicht näher bezeichneten »biographischen Beziehungen zu Menschen«¹⁶ haben sich in »Gänge«¹⁷ verwandelt, mit denen die Gedächtniskunst soziale Beziehungen und typische einprägsame »Situationen«, etwa »Nachbarschaftsverhältnisse, Verwandtschaft, Schulkameradschaft, Verwechslung, Reisegenossenschaft«, verbindet: »Soviel Urbekanntschaften, soviele Eingänge ins Labyrinth.«¹⁸

Im Bemühen, die exemplarische historische Erfahrung einer (groß-)bürgerlichen Kindheit darzustellen, treten die privaten und persönlichen Bezüge in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* dann sämtlich zurück. Der bereits in der *Berliner Chronik* formulierte Vorbehalt gegenüber dem Autobiographischen – »da stellte sich mit einem Mal heraus, daß dies Subjekt, das jahrelang im Hintergrund zu bleiben war gewohnt gewesen, sich nicht so einfach an die Rampe bitten ließ«¹⁹ – führt zum konsequenten Rückzug auch von einer bis dahin bestimmenden autobiographischen Darstellungsweise.

12 Ebd., S. 478.

13 Vgl. hierzu Anna Stüssi: Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, Göttingen 1977.

14 W. BENJAMIN: Berliner Chronik (Anm. 1), S. 471.

15 Ebd., S. 473.

16 Ebd., S. 490.

17 Ebd., S. 492.

18 Ebd., S. 491.

19 Ebd., S. 476.

Das Autobiographische zieht sich ganz in die Vergegenwärtigung der erlebten Räume und der versunkenen Bürgerwelten zurück, die einmal von diesem fremd gewordenen Kind bewohnt und erfahren worden sind. Im ständigen Um-Schreiben der Erinnerungstexte nähert sich der Erzähler einer der Erinnerung zuvor nicht zugänglichen Erfahrungsschicht.²⁰ In diesem Zusammenhang versucht Benjamin auch, das magische Weltbild und die magische Sprachauffassung des Kindes nachzubilden – in zeitlicher Nähe zu seinen sprachphilosophischen Aufsätzen »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, »Lehre vom Ähnlichen« und »Über das mimetische Vermögen«. In dem berühmten Kapitel über die »Mummerehen« führt Benjamin vor, wie das kindliche »Mißverstehen« bestimmter Wörter eine den Erwachsenen höchst fremde Welt hervorbrachte und doch »Wege« wies, »die in ihr Inneres führten.«²¹ In diesem Kontext scheint Benjamin auf den ersten Blick ein vormodernes, magisches Denken zu reaktivieren, das von der Analogie beherrscht war. Im Kapitel »Schmetterlingsjagd« führt eine Ortsbezeichnung – »Brauhausberge« – dazu, die »Luft [...], in der sich dieser Falter damals wiegte«, als »ganz durchtränkt« von diesem Wort zu bezeichnen: »Es hat das Unergründliche bewahrt, womit die Namen der Kindheit dem Erwachsenen entgegentreten.«²² Die Worte vergegenwärtigen die fremde Erfahrung des Kindes, das eine Ähnlichkeit und Übereinstimmung zwischen sich, den Dingen und den Lebewesen wahrnimmt und erlebt: »[...] je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Empfindung an [...].«²³ Das »Anschmiegen« an die sprachsymbolisch verkleidete kindliche Welt bezeichnet das »mimetische Vermögen«, das für Benjamin sowohl die frühkindlichen und vormodernen Erfahrungen als auch das »wilde Denken« der lange Zeit so genannten »primitiven« Völker auszeichnet:

20 Zu den Umarbeitungen und dem Prozess des »Um-Schreibens« der *Berliner Chronik* vgl. ausführlich D. GIURIATO: Mikrographien (Anm. 10), S. 70-102.

21 Walter BENJAMIN: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in: Rolf TIEDEMANN/Hermann SCHWEPPENHÄUSER (Hg.), Gesammelte Schriften in 7 Bänden. Band IV/1 Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, Frankfurt a.M. 1991, S. 235-304, hier S. 260f.

22 Ebd., S. 245.

23 Ebd., S. 244.

»Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer. Es war der Mikro- und der Makrokosmos [...]. Denn offenbar scheint doch die Merkwelt des modernen Menschen sehr viel weniger von jenen magischen Korrespondenzen zu enthalten als die der alten Völker oder auch der Primitiven.«²⁴

In diesen gleichzeitig erfolgten theoretischen Überlegungen wird deutlich, dass es Benjamin um eine doppelte Abgrenzung zur Moderne und zur Gegenwart geht, in der er gerade lebt. Die von ihm entworfene Kindheitsvorstellung wird – durchaus zeittypisch – mit dem Mittelalter und den sogenannten »Primitiven« auf eine zeitliche Stufe gestellt. Was aber in anderen Zusammenhängen als Hinweis auf die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung, des Erwachsen-Werden-Müssens, verstanden werden muss, ist bei Benjamin der Versuch, dem verlorenen fremden Ich im vermeintlich »ursprünglicheren« Weltverständnis des Kindes und des Wilden auf die Spur zu kommen.

Diese Formen der Ähnlichkeit werden zum Schreib- und Strukturprinzip der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, sie reaktivieren ein in vorherigen Kapiteln dieses Buches bereits mehrfach beschriebenes vormodernes Vergleichsmuster, mit dem Benjamin die Welt der »modernen Menschen« konfrontiert. Indem das Kind der *Berliner Kindheit* die in einem Kindervers vorkommenden Wörter »Muhme« und »Rehlen« zu dem sprachlichen »Geschöpf« der »Mummerehlen«²⁵ verbindet, verkörpert dieses neue Wort das von Benjamin gleichsam autobiographisch nachkomponierte Weltverhältnis des Kindes. Mit der »Ähnlichkeit« zwischen Sprache und Dingen, zwischen dem kindlichen Ich und der es umgebenden Welt, ist ein Muster gefunden, das die kindliche Sicht gegen den von den Erwachsenen eingenommenen und geforderten Identitätszwang immunisiert:

»Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhal-

24 Walter BENJAMIN: Lehre vom Ähnlichen, in: Rolf TIEDEMANN/Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hg.), *Gesammelte Schriften* in 7 Bänden. Bd. II/1 Aufsätze. Essays. Vorträge, Frankfurt a.M. 1991, S. 204–210, hier S. 205f. Zum viel diskutierten Kontext der »Ähnlichkeit« bei Benjamin vgl. z.B. Sigrid WEIGEL: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a.M. 1997. Doris M. FITTLER: »Ein Kosmos der Ähnlichkeit«. Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin, Bielefeld 2005.

25 W. BENJAMIN: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Anm. 21), S. 260.

ten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche die mich Mustern der Gesittung, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten.«²⁶

Die Szene einer gestellten und mit zahlreichen Gegenständen drapierten photographischen Aufnahme des Kindes in diesem Kapitel dient dazu, die »Korrespondenzen« und die magischen Ähnlichkeiten gegen eine in das Kind und auch in die autobiographische Rekonstruktion projizierte Form der Ich-Identität zu wenden: »Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen.«²⁷ Der Begriff des »Überbleibels« verweist auf den deutlich ethnographischen Kontext dieser Überlegungen,²⁸ die erinnerte Kindheit bewegt sich weg von der als modern gekennzeichneten Welt, damit auch weg von den historisch etablierten Mustern des Autobiographischen. Gegenüber dem mimetischen Verhalten des Kindes bleiben die üblichen Zugänge zur autobiographischen Rekonstruktion – Identität, Selbstvergleiche, autobiographische Erfassung einer Entwicklung, nachgezeichnete Selbstwerdung – programmatisch ausgeschlossen. Das fotografierte Kind besitzt keine ihm zugeschriebene Identität und keine Ähnlichkeit mit einem späteren Ich, es wandert gleichsam in das es umgebende Dekor: »Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.«²⁹

Indem das Schreiben der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* eine mimetische, fremde Welt nachzeichnet, sperrt sich der vormals autobiographische Versuch zugleich gegen jede »Feststellung« und gegen jede im Erzählen herzustellende »Ähnlichkeit mit sich selbst«. Auch aus diesem Grund spart die *Berliner Kindheit* den Vergleich des Selbst mit dem früheren Ich aus und rückt statt der sozialen Beziehungen und Relationen die dem Kind »ähnlichen« und von ihm mimetisch wahrgenommenen Orte und Dinge in den Vordergrund. So wie das Kind beim Malen des China-Porzellans dort »mit einer Farbenwolke Einzug hielt« und sich dem Objekt anverwandelt (»Ich ähnelte dem Porzellan«), wird es bei der Betrachtung aus Pavillonfenstern zu einem Teil des Geschauten (»[I]ch färbte mich wie die Landschaft«) und ahmt die Erfah-

26 Ebd., S. 261.

27 Ebd.

28 Zur Verbindung der »Ähnlichkeit« zum ethnografisch »Primitiven« der Kindheitsstufe vgl. Nicola GESS: Gaining Sovereignty. On the Figure of the Child in Walter Benjamin's Writing, in: *Modern Language Notes* 125/3 (2010), S. 682-708.

29 W. BENJAMIN: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Anm. 21), S. 261.

rung von Seifenblasen nach: »Ich reiste in ihnen durch die Stube und mischte mich ins Farbenspiel der Kuppel bis sie zersprang.«³⁰

In dem Maße, wie die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu einer Archäologie solch frühkindlicher »Korrespondenzen« wird, geht ihr nicht nur das Autobiographische verloren, sondern auch die Möglichkeit und der Impuls des autobiographischen Ich, sich selbst mit sich oder mit anderen zu vergleichen, ja sich überhaupt in der eigenen Vergangenheit zu finden. Benjamin schreibt sich selbst aus den sozialen Bezugssystemen heraus, und nirgends wird dies deutlicher als an einer Stelle der *Berliner Chronik*, die diesen Prozess bereits *in nuce* beschreibt. Die »Menschen«, die ihm in Berlin »die nächsten waren«³¹, sie treten – so Benjamin im Anschluss an die bereits zitierte Reflexion über die Verabschiedung des Autobiographischen – gerade in der topographischen Erinnerung an die Stadt zurück und gehen dem autobiographischen Ich verloren:

»Die Luft der Stadt, die hier beschworen wird, gönnt ihnen nur ein kurzes, schattenhaftes Dasein. Sie stehen sich an ihren Mauern hin wie Bettler, tauchen in ihren Fenstern geisterhaft empor, um zu verschwinden, wittern um Schwellen wie ein Genius loci und wenn sie selbst ganze Viertel mit ihre[n] Namen erfüllen so ist es auf die Art, wie der des Toten den Denkstein auf seinem Grabe.«³²

Hier werden die »Nächsten« verglichen, indem sie sich durch das Vergleichen sogleich entkörpern, vom Ich wegrücken, sich depersonalisieren und mythisieren: als »Bettler«, die »geisterhaft« werden, als ein ebenso gespenstischer »witternder« »Genius loci« und als Grabesinschrift.³³ Die »Destruktion des Autobiographischen«³⁴, als die Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu Recht gelesen worden ist, lässt sich auf die Wirkungsweise dieser Vergleiche zurückführen: Die Vergleichshinsichten werden den mythisierten Bereichen des Leblosen und des Todes entnommen, das Vergleichen selbst führt

30 Ebd., S. 263.

31 Ebd., S. 488.

32 Ebd., S. 488f.

33 »Like beggars, like ghosts, like a genius loci – Benjamin's similes progressively intensify the marginality and the depersonalization. [...] To be sure, all this follows upon Benjamin's withdrawal from autobiography [...].« Carol JACOBS: Walter Benjamin: Topographically Speaking, in: David S. FERRIS (Hg.), Walter Benjamin. Theoretical Questions, Stanford 1996, S. 94–117, hier S. 103.

34 D. GIURIATO: Mikrographien (Anm. 10), S. 97.

geradewegs in eine dem erzählten Leben entgegengesetzte Richtung, weit weg von jeder sozialen, mitmenschlichen Dimension. Statt die Ähnlichkeiten und Unterschiede der ›Nächsten‹ in Relation zu dem autobiographisch erzählten oder erzählenden Ich zu ermessen und darzustellen, wird das Vergleichen in Beziehung gesetzt zu dem mimetischen Vermögen des Kindes und des sich ihm anverwandelnden Erzählers. ›Mimesis‹ ist in Benjamins Theorie die umstandslose Aneignung des Ähnlichen und die restlose Annäherung an Welt und Natur: das Gegenteil des erst in autobiographischer Distanz möglichen Sich-Selbst-Vergleichens.

Von hier aus werden die zahlreichen, insbesondere mythologischen Vergleiche in Benjamins *Berliner Kindheit* deutlich und verständlich: als Momente jener »magischen Korrespondenzen«, die an der ›Entstellung‹ und ›Verstellung‹ des vergeblich zu fassenden eigenen Lebens teilhaben. Die in der Speisekammer naschende Hand des Kindes erprobt zunächst den Tastsinn »wie der Liebhaber, ehe er's küßt, sein Mädchen umarmt«. ³⁵ In der Markthalle erscheinen die »Priesterinnen der käuflichen Ceres« und der »Marktgott«; ³⁶ eine »Straße« wurde »mir zum Elysium«. ³⁷ Das Kind blickt auf die Accessoires des Fotoateliers, »die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres«; ³⁸ der Blick auf ein Buchgeschenk glich der Art und Weise »des Gastes, der auf einem Schlosse angekommen, kaum wagt, mit einem Blicke der Bewunderung die langen Fluchten von Gemächern zu streifen«; ³⁹ von der Schule zum heimischen Pult zurückkehrend stellt sich das Gefühl ein, in einem »Gehäuse« zu sein, »wie nur einer der Kleriker, die auf den mittelalterlichen Bildern in ihrem Betstuhl oder Schreibepult gleichwie in einem Panzer zu sehen sind.« ⁴⁰

Bei diesen den Text nunmehr fast überfrachtenden Analogien und Allegorien ⁴¹ ist die Distanz zwischen dem erzählten Ich und dem erzählenden Ich eingezogen; der Erzähler hat sich den Verweisungszusammenhang mikro-

35 W. BENJAMIN: *Berliner Kindheit* um Neunzehnhundert (Anm. 21), S. 250.

36 Ebd., S. 253.

37 Ebd., S. 258.

38 Ebd., S. 261.

39 Ebd., S. 278.

40 Ebd., S. 282.

41 Zur Zunahme dieses Verfahren, anhand konkreter Textvergleiche der Fassungen, sowie zur Kritik vgl. Kai KAUFFMANN: Rudolf Borchardts und Walter Benjamins *Berliner Kindheiten* um 1900, in: *Zeitschrift für Germanistik*. N.F. 2 (1998), S. 374–386, bes. S. 381–384.

und makrokosmischer »Ähnlichkeiten« inzwischen selbst zu eigen gemacht und als diagnostisches Verfahren der Erkenntnis eingesetzt. Im Schreiben der *Berliner Kindheit* hat dieser Ethnologe der Infantilität sein eigenes, vorbewusstes und mimetisches Denkvermögen entdeckt und erkundet; die »Auto'graphik« (Davide Giuriato) seines fortgesetzten Schreibens verschmilzt nunmehr erinnerte Kindheit und gegenwärtiges Schreiben, um die unverfügbare, vorreflexive und vorsprachliche Erfahrungsschicht des Kindes im Schreiben zur Anschauung zu bringen. Die *Berliner Kindheit* führt den Erzähler und die Leser*innen aus diesem Grund in jene »schwindelerregende Analogie«, die Philippe Descola als das vorherrschende – uns »Modernen« fremde – Kennzeichen der davon geprägten Gesellschaften und Kulturen beschrieben hat.⁴² Eine vormoderne »magische« Vergleichspraxis, die sich eines bereits bestehenden »natürlichen« und »kosmischen« Ordnungszusammenhangs vergewissert, tritt an die Stelle jenes modernen Vergleichens, das mit der autobiographischen Relationierung des Individuums die *comparata* und die Vergleichshinsichten des eigenen Lebens konstruiert. Weit über die mythologische Rahmung autobiographischer Erfahrungen hinaus⁴³ markieren die Vergleiche der *Berliner Kindheit* den Versuch, eine Welt von »Korrespondenzen« und »Ähnlichkeiten« zu gestalten, die der modernen autobiographischen Schreib- und Erzählpraxis gerade entgegengesetzt wird. Benjamins Kindheitsbilder offenbaren die Unbekanntheit und Ferne des autobiographischen Selbst, sie führen aber zugleich vor, wie sich das erzählende Ich, im Bestreben, die Kindheitserfahrungen analogisch und allegorisch in der Atmosphäre der zurückliegenden Epoche zu verorten, vom eigenen Leben fort- und hinwegschreibt, wie es das Sich-Selbst-Vergleichen umgeht und zurückweist.

Durch genau dieses Verfahren entsteht eine Leerstelle, ein vom autobiographischen Bezugssystem entleerter Raum, in den sich zwar das großbürgerliche *Fin de Siècle en miniature* einzeichnen mag, in der das autobiographische Ich selbst jedoch fast verschwindet. Die Erinnerung an das Fotoatelier im Kapitel über die »Mummerehlen« endet mit einer Variation der berühmten Formel von der »entstellten Ähnlichkeit«, es führt die »Entstellung« des Autobiographischen allerdings noch einen Satz weiter: »Ich hauste so wie

42 Philippe DESCOLA: *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin 2011, S. 301-344.

43 Vgl. dazu Philipp PABST/Kerstin WILHELMS: *Lebensraum und Bürgerklasse. Mythische Topographien in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, in: *Weimarer Beiträge* 60/1 (2014), S. 48-67.

ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt.«⁴⁴ Der Erzähler hält sich diese Muschel anschließend ans Ohr und vernimmt statt der historischen Geräusche – Krieg, Fabriksirenen, Ballmusik, Lärm der Börsensäle und der Militärparaden – eher die ihn umgebenden Geräusche des Alltags: Gasöfen, Fahrzeuge, Türklingeln. Das vormals lebendige »Weichtier« aber ist längst verschwunden, und die »hohle«, wenngleich noch akustisch erinnerte Form des 19. Jahrhunderts ist – wie eine Muschel – so leer und leblos kalt wie die entrückte und »entstellte« erinnerte Welt. Der in der Benjamin-Philologie so häufig gefeierte Abgesang an die herkömmliche Autobiographie führt zur Auszehrung des Sich-Selbst-Vergleichens, scheint mit Analogie und Mimesis deshalb einen gänzlich anderen Vergleichshorizont wiedergewinnen zu wollen. Keineswegs aber sollte dies mit den in den vorherigen Kapiteln untersuchten, von Hermann dem Juden oder Abaelard praktizierten Vergleichen parallelisiert werden. Benjamin geht es darum, einen Kontrast zur Moderne und zum modernen autobiographischen Schreiben in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu entwerfen; sein Gegenentwurf mobilisiert mit dem mehrfachen Verweis auf vermeintliche Ursprünglichkeit (die »Primitiven«, das Kind, den »Kosmos«) Gegenkräfte zu jenem Jahrhundert, in dem er aufwuchs und das ihm fremd geworden ist. Bezeichnenderweise führt das Bestreben, kindliche Ursprünglichkeit und Fremdheit zu evozieren, zu einem Austausch der Vergleichshorizonte. Das Sich-Selbst-Vergleichen büßt seinen Stellenwert und seine Funktion ein, stattdessen erfolgt der Versuch, das fremd gewordene autobiographische Ich mit gänzlich anderen (Vergleichs-)Maßstäben – analogisch, magisch, mimetisch – zu erfassen.

Sich selbst unähnlich werden, mit dem Körper schreiben: Roland Barthes

Während Benjamins *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* die Chronologie und Einheit des eigenen Lebens durch das unsichere und lückenhafte topographische Gedächtnis ersetzen, vollzieht Roland Barthes eine »anti-autobiographische« Wende vor allem mit Blick auf die Grundlagen des »autobiographischen Pakts« (Philippe Lejeune): die Wahrheit und Wirklichkeit des erzählten Lebens einerseits, die imaginierte und fingierte, nie recht

44 W. BENJAMIN: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Anm. 21), S. 261.

zu erfassende Existenz des früheren Ich andererseits. *Roland BARTHES par roland barthes* nimmt diese in der Theorie der Autobiographie prominente Frage auf, wendet sie explizit gegen die Authentizitätsbehauptung des Autobiographischen und macht sie zugleich als ein immer schon virulentes Problem autobiographischer ›Referenz‹ kenntlich.⁴⁵ Roland Barthes umkreist auf diese Weise – wie Walter Benjamin – die im 20. Jahrhundert sichtbar gewordene Nicht-Erfassbarkeit des Ichs, auch sein Text befragt die Grundlagen der Gattung, indem er die Bedingungen des autobiographischen Schreibens freilegt und zugleich in Frage stellt.

Wie Benjamins *Berliner Kindheit* zerfällt *roland BARTHES par roland barthes* in Fragmente, deren Status der Autor zugleich als Prinzip seines ganzen lebenslangen Schreibens identifiziert: »In Fragmenten schreiben: die Fragmente sind dann wie Steine auf dem Rand des Kreises: ich breite mich rundherum aus, meine ganze kleine Welt in Bruchstücken; und was ist in der Mitte?«⁴⁶ Folgerichtig besitzt diese ihren eigenen Status stets mitreflektierende Autobiographie keine Ordnung, sie ist nach alphabetisch angeordneten Stichworten und Überschriften eingeteilt. Die Entstehung und »Ordnung« der vorliegenden Fragmente – so teilt es ein Kapitel mit – sind dem Autor selbst nicht mehr erinnerlich: »Die alphabetische Ordnung löscht alles aus, verdrängt alle Herkunft. [...] wichtig aber ist [...], dass diese kleinen Netze nicht miteinander verbunden sind, dass sie nicht zu einem einzigen, großen Netz hingeleiten, das die Struktur des Buches, sein Sinn, wäre.«⁴⁷

Die »Mitte« dieses Erzählens, die Kohärenz und Einheit des erzählten Ich sind abwesend; das »Buch vom Ich«, das Barthes mit dieser Überschrift in einem weiteren Fragment als das »Buch meiner Abwehrhaltungen gegenüber meinen eigenen Ideen«⁴⁸ bezeichnet, zitiert viele der eigenen früheren Texte

45 Vgl. dazu die ebenso umfangreiche wie erschöpfende Monographie von Gabriele SCHABACHER: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion der ›Gattung‹ und Roland Barthes' Über mich selbst*, Würzburg 2007.

46 Roland BARTHES: *Über mich selbst*, Berlin 2019, S. 109. »Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi?« Roland BARTHES: *Par Roland Barthes*, in: *Œuvres complètes*, tome 3: 1974-1980, Paris 1995, S. 165.

47 R. BARTHES: *Über mich selbst* (Anm. 46), S. 176. »L'ordre alphabétique efface tout, refoule toute origine [...] ; mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens.« R. BARTHES: *Par Roland Barthes* (Anm. 46), S. 208.

48 R. BARTHES: *Über mich selbst* (Anm. 46), S. 142. »[...] le livre de mes résistances à mes propres idées [...]«, R. BARTHES: *Par Roland Barthes* (Anm. 46), S. 186.

und Theorien, wechselt oftmals zwischen dem Ich- und dem Er-Pronomen, lässt die früheren Standpunkte als historisch erscheinen und kultiviert auf diese Weise die Distanz und den »Abstand« zum früheren Ich: »All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird – oder vielmehr von mehreren.«⁴⁹

Der Theoretiker des Strukturalismus und des Poststrukturalismus resümiert die Zweifel an der abendländischen Vorstellung eines sich selbst sicheren sprachmächtigen Subjekts.⁵⁰ Die Abkehr von den klassischen Mustern der Autobiographien – »Dieses Buch ist keins von ›Bekenntnissen‹« – orientiert sich nicht an der entsprechenden Absicht oder Haltung des Verfassers, sondern an der Einsicht in die Gegebenheiten einer (post-)modernen Subjekttheorie: Sein Buch sei keineswegs »unaufrichtig«, sondern deswegen anders, »weil wir heute ein von gestern verschiedenes Wissen haben.«⁵¹ Die Autobiographie integriert zahlreiche, durch Bildunterschriften ergänzte Fotografien, Manuskriptblätter und Dokumente, um zugleich auch hier den ungesicherten Status solcher vermeintlich authentischer Zeugnisse sowie das brüchige Verhältnis von Bild-Text-Beziehungen zu betonen.⁵²

Wie Benjamin bezieht sich Barthes – neben der Einsicht in die nicht länger transparente Struktur und Geschichte des eigenen Ich – auf die Erinnerung und das Schreiben selbst, das vom erzählten Ich in dem Maße wegführt, wie es sich ihm zu nähern versucht. Der Abschnitt über die Unmöglichkeit von ›Bekenntnissen‹ trägt den Titel »Klarsicht« und demontiert explizit die Sicherheiten, mit denen die Fragmente des Lebens auf etwas hin gelesen werden können, auf eine »Geschichte«, eine »Ideologie« oder auf das »Unbewusste«. Stattdessen profiliert Barthes die Bewegung des fortlaufenden Schreibens: »*Text auf Text*, das hellt niemals etwas auf.«⁵³ Barthes spricht

49 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 142. »Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 186.

50 Vgl. dazu die Darstellungen bei Ottmar ETTE: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1998. Peter BÜRGER: Von der Schwierigkeit, ich zu sagen: Roland Barthes, in: Peter BÜRGER: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt a.M. 1998, S. 203-216.

51 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 143. »Ce livre n'est pas un livre de ›confessions‹ ; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier [...]«. R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 187.

52 Vgl. dazu G. SCHABACHER: Topik der Referenz (Anm. 45) S. 237-253.

53 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 143. »[...] *texte sur texte*, cela n'éclaircit jamais rien.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 187.

über sich und seine früheren Texte, lehnt es aber ab, sich zu »kommentieren« – »Wie langweilig!«⁵⁴ Stattdessen nennt er sein Vorhaben »mich *neu-schreiben*« – vom Standpunkt der Gegenwart aus: »von weitem, von sehr weit weg – von jetzt«.⁵⁵

In und mit diesem Schreiben ordnet sich das erzählte Ich zu keiner Einheit, findet auch zu keiner Ordnung verschiedener Lebensstufen, die sich als unterschiedliche, übereinstimmende oder widersprüchliche Bilder dieses Ich erzählen ließen. In diesem Leben und in diesem Subjekt gibt es »weder Hauptkern noch Sinnstruktur«, es lässt sich nur in seiner bereits aufgelösten Form erkennen: »ich bin nicht widersprüchlich, ich bin verstreut.«⁵⁶ Auch in dieser Hinsicht kann *roland BARTHES par roland barthes* als eine konsequente Fortführung modernen autobiographischen Schreibens begriffen werden.⁵⁷ Wie in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* scheint sich das erzählte Ich dem autobiographischen Zugriff zwar zu entziehen, wird dennoch in anderer Form evoziert, imaginiert, hervorgebracht und »neu geschrieben«. Mit der Dissolution und Zerstreuung der Persönlichkeitsmerkmale sind nicht nur Einheitlichkeit und Erzählbarkeit des Subjekts, sondern auch die Vergleichsmöglichkeiten des eigenen Ich in Frage gestellt. Dieser Text »über mich selbst« – so die deutsche Übersetzung – schreibt die Geschichte des neben und außerhalb gesellschaftlicher Kontexte befindlichen Individuums der Moderne zwar fort, er bezweifelt mit der Erkennbarkeit des Ich jedoch auch die Existenz der Unterscheidung von Individuum und Gesellschaft. In *roland BARTHES par roland barthes* scheint kein Ich mehr der Gesellschaft gegenüberzustehen – zu wenig abgrenzbar und identifizierbar sind nunmehr diese Kategorien selbst.

Der Impuls, das Ich in seiner Umgebung an seinen »Platz« zu stellen, wird im Eintrag »Die geteilte Person?« mit der Unmöglichkeit konfrontiert,

54 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 170. »Me commenter ? Quel ennui!« R. BARTHES: *Par Roland Barthes* (Anm. 46), S. 203.

55 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 170. »[...] de me *ré-écrire* – de loin, de très loin – de maintenant [...]« R. BARTHES: *Par Roland Barthes* (Anm. 46), S. 203.

56 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 171. R. BARTHES: *Par Roland Barthes* (Anm. 46), S. 204 »[...] il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.«

57 Vgl. Franz-Josef ARLINGHAUS: Ganz selbstbewusst und dennoch ganz anders. Überlegungen zum Verhältnis von mittelalterlicher und moderner Individualität am Beispiel deutscher und italienischer Familienbücher, in: Pierre MONNET (Hg.): *Die Person im Mittelalter. Formen, Zeichen und Prozess*, Sigmaringen 2020 (im Druck).

einen identifizierbaren Ort des Ichs überhaupt zu umschreiben. »Ihr vereinigt in Euch« – so ruft Barthes' Erzähler sich und seinen Leser*innen zu – »angeblich distinktive Züge, die von da an nichts mehr unterscheiden [...]«. ⁵⁸ Die Unterscheidungsmerkmale – und damit die Vergleichsoptionen – brechen im Moment ihrer Beschreibung zusammen: »Ihr entdeckt, dass Ihr zugleich (und eins nach dem andern) zwangsneurotisch, hysterisch, paranoisch und außerdem pervers seid (von den Liebespsychosen gar nicht erst zu reden), bzw. dass Ihr alle dekadenten Philosophien addiert: Epikurismus [!], Eudämonismus, Asianismus, Manichäismus, Pyrrhonismus.« ⁵⁹

Darüber hinaus lässt sich auch die Körperlichkeit, das materielle Substrat des Subjekts, nicht länger als Einheit fassen. »Der plurale Körper« – so ein weiterer Fragmenttitel – setzt sich aus disparaten Funktionen und mehreren Körpern zusammen. ⁶⁰ Die in einem anderen Abschnitt wie in einem Fragebogen aufgezählten Vorlieben – »*Ich liebe, ich liebe nicht*« – geben in ihrer Addition und Zufälligkeit »keinen Sinn«, sie dokumentieren plurale Körper(vorlieben), die sich nicht zu einer einzigen Körperlichkeit ordnen und dadurch auch nicht gegen andere Körper-Einheiten absetzen lassen: »[...] das hat für niemanden Bedeutung, das hat anscheinend keinen Sinn. Und doch bedeutet all das: *mein Körper ist Eurem nicht gleich*. So tritt in diesem anarchischen Aufschäumen der Neigungen und Abneigungen, dieser Art zerstreuten Schraffierens, langsam die Figur eines Körperrätsels hervor [...]«. ⁶¹

Zwar vergleicht Barthes hier seinen Körper mit dem der anderen (»*mon corps n'est pas le même que le vôtre*«), aber nur, indem er die gleichsam letzte gemeinsame Vergleichshinsicht – den menschlichen Körper – als *tertium com-*

58 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 171f. »[...] vous réunissez en vous des traits prétendument distinctifs qui dès lors ne distinguent plus rien [...]«. R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 204.

59 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 172. »[...] vous découvrez que vous êtes à la fois (ou tour à tour) obsessionnel, hystérique, paranoïaque et de plus pervers (sans parler des psychoses amoureuses), ou que vous additionnez toutes les philosophies décadentes: l'épicurisme, l'eudémonisme, l'asianisme, le manichéisme, le pyrrhonisme.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 204.

60 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 69. »Le corps pluriel« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 141.

61 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 139. »*J'aime, je n'aime pas*: cela n'a aucune importance pour personne; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire: *mon corps n'est pas le même que le vôtre*. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle [...]«. R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 184.

mune auch noch in Abrede stellt. Auch der Körper ist nicht als ›gleich‹ von anderen abzugrenzen, sondern verliert sich in einem ›Rätsel‹, ist nicht einmal als Entität erkennbar, sondern ebenso ›zerstreut‹ in seinen ungeordneten Bewegungen wie das Subjekt selbst.

Addieren statt unterscheiden, Staffellung und alphabetische Ordnung statt Kontinuum des früheren und des schreibenden Ich, (Körper-)Rätsel statt Kommensurabilität: Bis in den Körper und die Schrift hinein weist Barthes die im Erzählen möglichen Momente des Selbstvergleichs ab – obwohl er in dem Eintrag »Comparaison est raison/Vergleich ist Vernunft« sein früheres strukturalistisches Vorgehen als ein explizit vergleichendes Verfahren beschreibt (und verteidigt): »Er erfindet nicht, er kombiniert noch nicht einmal, er überträgt: für ihn ist Vergleich Vernunft«. ⁶² Dieses Verfahren aber bezeichnet eher ein Nebeneinanderstellen in französischem Wortsinn, eine *comparaison*, die von der Vernunft – *raison* – zusammengestellt und nebeneinander angeordnet wird, und es erinnert zugleich an das Verfahren der eigenen Autobiographie. In einem der ersten Einträge – »Der Dämon der Analogie« – markiert Barthes den Strukturalismus deshalb als eine Bewegung gegen die Analogie und die »Ähnlichkeit«: Indem die Analogie Ähnlichkeiten in bereits existierenden Formen zu erkennen glaubt, setzt sie fälschlicherweise einen »Natureffekt« voraus, »konstituiert das ›Natürliche‹ als Quelle der Wahrheit [...]«. ⁶³

Wie das autobiographische Erzählen selbst befragt Roland Barthes auch das Vergleichen auf seine Grundlagen und Voraussetzungen: als Erkenntnisquelle, als Vergleich des früheren mit dem späteren Selbst, als das Sich-Selbst-Vergleichen mit anderen. Anders als Benjamin setzt er der autobiographischen Erinnerungsfigur des Vergleichens allerdings kein alternatives Modell, keinen ›Kosmos der Ähnlichkeiten‹ und keine Mythisierung entgegen, sondern eine »Antistruktur«, eine prinzipiell in jedem literarischen Werk enthaltene »Unordnung«, die sich als »eine Liste von heterogenen Gegenständen« zu erkennen gäbe und sich allein aus der ziellosen Bewegung des Schreibens

62 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 66. »Il n'invite pas, il ne combine même pas, il translate : pour lui, comparaison est raison«. R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 139.

63 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 48. »Parce que l'analogie implique un effet de Nature : elle constitue le ›naturel‹ en source de vérité [...]«. R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 128.

ergibt: »[...] diese Liste ist die Antistruktur des Werkes, seine im Dunkeln liegende, außer sich geratene Polygraphie.«⁶⁴

Barthes verabschiedet das Sich-Selbst-Vergleichen nicht – wie Benjamin – mit der Wiedergewinnung eines anderen – vermeintlich vormodernen – Vergleichshorizont, sondern als Rückführung der autobiographischen (Vergleichs-)Distanz in die performative, die Unterscheidungskategorien auflösende Bewegung des bloßen Schreibens. So wie das aus Fragmenten bestehende Ich einer »Mitte« entbehrt, so besitzt der von diesem Ich produzierte autobiographische Text kein Zentrum und kein Ziel, auch keine sich hinter ihm abzeichnende Bedeutung.

Statt der von Benjamin vorgeführten Erinnerungsorte markiert Barthes vornehmlich die mit seinem früheren Werk verbundenen Schreibszenen, und statt der Atmosphäre der Kindheit zu folgen, sinniert Barthes auch in der Darstellung des Vergangenen über die beiden, von ihm stets als die Konstituenten seines Textes benannten Bewegungsinstrumente: den Körper und das Schreiben. Indem Barthes die autobiographische »Topik der Referenz« (Gabriele Schabacher) ausstellt und gleichzeitig in Frage stellt, indem er sämtliche Normen, Muster und Verfahren des autobiographischen Schreibens aufnimmt und zitiert, zugleich aber ihre Begrenztheit, ihre Fragwürdigkeit und ihre Unmöglichkeiten thematisiert, nimmt er auch die Vergleichbarkeit des Selbst in den Blick. Anders als bei Rousseau aber tritt daraufhin keineswegs die ›Andersheit‹ des Individuums hervor, das exklusive Gegenstück zur Gesellschaft der Anderen, vielmehr verschwindet mit der Einzigartigkeit und Einheit des Subjekts sogar die Vorstellung einer ihm gegenüberstehenden ›Gesellschaft‹. Wenn sich nicht einmal die disparaten Züge des Ich »unterscheiden« und vergleichen lassen, findet das Ich seinen Platz weder in noch außerhalb der Gesellschaft.

Das Ich von Roland Barthes bezieht sich auf sich selbst und die Welt deshalb auf andere Weise als die vormodernen Individuen (und als Benjamins von Ähnlichkeiten umstelltes und daher den Betrachtern unendlich ›entstelltes‹ Erinnerungskind), anders auch als die sich selbst vergleichenden modernen autobiographischen Erzähler, die ihre sozialen Beziehungen nachzeichnen und dabei die ›Bilder‹ ihres fremd gewordenen erinnerten Ich vergleichend zu ordnen versuchen. Während Walter Benjamin sich schreibend in

64 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 177. »[...] et cette liste est l'antistrukture de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 208.

eine von möglichen Ähnlichkeiten erfüllte Kindheit hineinbewegt und dabei die Hohlform des 19. Jahrhunderts zurückerhält (und als Miniaturform seines gewaltigen *Passagen-Werks* präsentiert), überspielt und überschreibt Roland Barthes die Differenz von erzähltem und erzählendem Ich mit Bezug auf die fortdauernde Aktivität des schreibenden Körpers. Die dabei zum Vorschein kommenden Phänomene eines somatischen Begehrens und einer ästhetischen Subjektivität⁶⁵ markieren eine andere Form von Individualität, eine ›Ästhetik der Existenz‹, die sich in der *écriture* ihrer Fülle und ihrer Möglichkeiten bewusst wird.⁶⁶

Wenn Benjamin seine autobiographisch erinnerte Figur als ein ›Weichtier in der Muschel‹ bezeichnet, das längst verschwunden ist und die einzig noch sichtbaren Hohlräume des 19. Jahrhunderts zurücklässt, projiziert Barthes den Impuls und den Inhalt seines Schreibens auf jenes körperliche, lebendige und ›weiche‹ Substrat, als das sich der Körper des Schreibenden behauptet, von dem aus er seine autobiographische Tätigkeit organisiert. In dem Eintrag ›Mana-Wort‹ deutet auch Barthes – wie Benjamin – eine ›magische‹ Umschreibung seines Vorgehens an, nämlich die Beschwörung eines einzigen Wortes, das in der Lage wäre, die Essenz des geschriebenen Lebens zu ›bannen‹ und zu enthüllen:

65 Vgl. Doris KOLESCH: Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno, Wien 1996.

66 Vgl. hierzu die Beiträge von Toni THOLEN: Ästhetik der Existenz. Zur literarischen Ethik des späten Roland Barthes, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 32/3/4 (2008), S. 393–412. Toni THOLEN: Körper-Sprache und die Suche nach einer anderen Männlichkeit. Zur ästhetischen Praxis Roland Barthes, in: Toni THOLEN: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung, Bielefeld 2015, S. 195–215. Tholen liest diese Ästhetik der Existenz auch als Abkehr von einem männlichen Schreib- und Existenzideal, diese bricht demensprechend – und weiterführend – auch mit den Mustern einer ›männlichen‹ Autobiographik, die stets eine gewisse ›narrative Kontrolle‹ über das eigene Selbst erfordert und ausübt. Zum Begriff der ›narrativen Kontrolle‹ vgl. Judith BUTLER: Giving an Account of Oneself, New York 2005, S. 78–82. ›The ›I‹ is the moment of failure in every narrative effort to give an account of oneself. It remains the unaccounted for and, in that sense, constitutes the failure that the very project of self-narration requires.‹ Ebd., S. 79. Das Konzept einer ›Ästhetik der Existenz‹ stammt aus Michel Foucaults Reflexionen über die antike Selbstsorge, die wiederum eng mit dem ›Schreiben über sich selbst‹ verbunden sind: vgl. Michel FOUCAULT: Über sich selbst schreiben (›L'écriture de soi‹), in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521.

»Muss es nicht in der Lexik eines Autors immer ein Mana-Wort geben, ein Wort, dessen brennende, vielgestaltige, nicht zu fassende und gleichsam sakrale Bedeutung die Illusion gibt, dass man mit diesem Wort auf alles antworten kann? [...] Dieses Wort ist in seinem Werk allmählich erschienen; es war zunächst von der Instanz der Wahrheit verdeckt (der Geschichte), dann von der Validität (der Systeme und Strukturen); jetzt entfaltet es sich; dieses Mana-Wort ist das Wort ›Körper‹.«⁶⁷

Mit der »Illusion« ist auch hier wieder ein Vorbehalt formuliert, der das Heilige und Sakrale als eine bestimmte Rhetorik enthüllt.⁶⁸ Das zuletzt erscheinende Wort benennt gleichwohl jene Triebfeder und Instanz des Autobiographischen, die keinem narrativen Plan folgen und dem Selbst keine Einheit unterlegen. Statt der Gewissheiten, der Sicherheiten und der Vergleichshinweisen, auf die hin die Zustände und Aufzeichnungen des Ichs zu lesen wären, verliert sich der Fluchtpunkt dieses autobiographischen Schreibens in der nicht näher zu bestimmenden Aktivität der vielfältigen somatischen Impulse: »Den Körper schreiben«,⁶⁹ so lautet eines der letzten – kommentarlos – Notate des Textes.

Walter Benjamin und Roland Barthes haben mit ihrem autobiographischen Schreiben die Gattung der Autobiographie an eine Grenze geführt, die seitdem häufig als ihr Ende apostrophiert worden ist.⁷⁰ Ebenso unzweifelhaft aber haben sie die gattungsspezifischen Möglichkeiten des autobiographischen Schreibens auch fortgeführt, gerade indem ihre Texte die Bedingungen ihrer eigenen autobiographischen Möglichkeiten ausstellen und befragen. Auch das Sich-Selbst-Vergleichen ist dabei an seine Grenzen geführt worden: Wer so radikal das ›Andere‹ der Kindheit und der Vergangenheit nachzuzeichnen versucht wie Walter Benjamin, wer so radikal die (Selbst-)

67 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 154. »Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? [...] Ce mot est apparu dans son œuvre peu à peu ; il a d'abord été masqué par l'instance de la Vérité (celle de l'Histoire), ensuite par celle de la Validité (celle des systèmes et des structures) ; maintenant, il s'épanouit ; ce mot-mana, c'est le mot ›corps‹.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 194.

68 Vgl. G. SCHABACHER: Topik der Referenz (Anm. 45) S. 213–218.

69 R. BARTHES: Über mich selbst (Anm. 46), S. 215. »Ecrire le corps.« R. BARTHES: Par Roland Barthes (Anm. 46), S. 232.

70 Vgl. etwa Almut FINCK: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, Berlin 1999.

Beschreibungsinstrumente des Subjekts und des beschriebenen Lebens verändert wie Roland Barthes, begibt sich der Möglichkeiten, das nicht mehr erzählend zu erfassende Ich zu vergleichen und dem sich ohnehin entziehenden Leben die passenden Vergleichshinsichten zu entnehmen. Folgerichtig lassen sich die Spuren dieses eher zerstörerischen Umgangs mit dem Instrumentarium des Sich-Selbst-Vergleichens in diesen autobiographischen Texten auch deutlich nachweisen. Gleichzeitig aber beansprucht gerade das Vergleichen weiterhin eine wichtige Rolle im Selbstverständnis dieser autobiographischen Erzähler (die nicht selten das Erzählen selbst ablehnen): Bei Walter Benjamin führen die Distanz und die Verwerfung des sozialen Sich-Vergleichens zur Rückbesinnung auf ein imaginiertes kindliches Weltverhalten mit ›kosmischen‹ Verkettungen und Ähnlichkeiten; Roland Barthes reflektiert ein Vergleichen, das »Bruchstücke« nebeneinanderstellt und aneinanderreicht (»comparaison est raison«), seine »Polygraphie« aber lässt die das Ich vermessenden Vergleichsmaßstäbe und die ordnenden *tertia comparationis* nicht mehr erkennen.

Grenzen der Vergleichbarkeit: Wolfgang Koeppen, Christa Wolf, Imre Kertész

Mit den Analogien, der Allegorie und dem Mythos einerseits, dem Körper und der *écriture* andererseits erproben die zuletzt beobachteten *exempla* des modernen autobiographischen Schreibens experimentelle Anordnungen einer anderen Form der Selbstbeschreibung, die vor allem im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vielfach Verbreitung und besonders auch theoretische Aufmerksamkeit gefunden hat.⁷¹ Während die von Rousseau einst behauptete ›Unvergleichbarkeit‹ einen klar umrissenen Begriff von ›Vergleichen‹ vorausgesetzt und dabei die eigene Vergleichbarkeit in Abrede gestellt hatte, scheinen diese avanciert literarischen Selbstthematisierungen die Basis des (Sich-Selbst-)Vergleichens gänzlich verloren zu haben: jene Vergleichbarkeit, die Beziehungen zwischen den *comparata*, den verschiedenen Ausprägungen des Ich im Verhältnis zu sich selbst und zu den Zeitgenossen zuallererst herstellt. Die Geschichte des (post-)modernen autobiographischen Erzählens lässt sich

71 Vgl. dazu die Analyse und die in dem Kapitel »Postmodernity« versammelten Beispiele jetzt bei Anna THIEMANN: Postmodernity, in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume 2: History. Berlin/Boston 2019, S. 778–803.

fortan auch als eine Reihe von Versuchen beschreiben, die Brüchigkeit dieser Basis weiter auszuweisen und dennoch Vergleichbarkeiten herzustellen.

Wolfgang Koeppen – um hier nur einige wenige Beispiele der 1970er Jahre zu nennen – erinnert sich in seinem autobiographischen Roman *Jugend* (1976) wie Benjamin ›rhapsodierend‹ und bruchstückhaft an seine Kindheit und Jugend zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deutet seine traumatischen Erfahrungen mithilfe zahlreicher mythologischer und weltliterarischer Referenzen. Auch *Jugend* wechselt zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich stets hin und her, auch dieser Text ersetzt den linearen Erzählfluss durch eine sprunghafte literarische Gedächtniskunst und überspielt als Roman die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion. Die Geschichte variiert Szenen und Stationen des sozialen Ausgestoßenseins; der dabei behaupteten Einzigartigkeit einer exemplarischen ›Exklusionsindividualität‹ wird freilich sofort die *imitatio* vergleichbarer literarischer Figuren an die Seite gestellt:

»In meiner Stadt war ich allein. [...] Die Zeit stand still. Es war eher ein Leiden. Doch gab es keinen, der mir glich. [...] Ich wünschte mir einen Buckel. Ich wollte ausgestoßen sein. [...] Ich war der Ritter von der traurigen Gestalt. [...] Ich war Raskolnikow. Ich war einer aus den Dämonen. Der aus dem Kellerloch. Der aus dem Totenhaus.«⁷²

Das unvergleichbare erzählte Ich fand gleichgesinnte und ähnliche Helden in der Welt der Literatur; diese Szene in Koeppens *Jugend* eröffnet den Raum der fiktionalen Literatur als Vergleichsmedium *par excellence*: Sich selbst zu vergleichen, Ähnlichkeiten und Differenzen in Bezug auf andere Charaktere imaginativ durchzuspielen, dürfte eines der zentralen Antriebsmomente ästhetisch-literarischer Erfahrungen überhaupt sein. Gesellschaftliche Isolation und soziales Ausgesetztsein bilden hier die Vergleichshinsichten, die es ermöglichen, sich literarischen Figuren aus den Romanen von Cervantes und Dostoevskij anzugleichen – mit dem Ergebnis, dass sich das erinnerte Ich selbst in eine literarische Figur verwandelt.

Autobiographische Romane nutzen auf diese Weise die Freiheit der Fiktion, um die Frage der Vergleichbarkeit des eigenen Ich umso intensiver zu thematisieren. Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1977) fragt nach der Wirklichkeit der eigenen Kindheitserfahrungen im 20. Jahrhundert. Der Roman stellt die Figur des autobiographisch erinnerten Kindes in den Mittelpunkt und

72 Wolfgang KOEPPEN: *Jugend*, in: Wolfgang Koeppen Werke Bd. 7, Werke in 16 Bänden, Berlin 2016, S. 94f.

wechselt dabei beständig zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen den Pronomina ›ich‹, ›du‹ und ›sie‹ hin und her. Das Inhaltsverzeichnis vermerkt Überschriften wie »In der dritten Person Leben lernen. Ein Kind erscheint«, »Wie funktioniert das Gedächtnis?« oder »Erinnerungslücken«. Der im Schreiben dieses Romans immer wieder erneuerte Versuch, in der Erinnerung »zurückzusteigen« und dem Kind »gegenüberzutreten«⁷³, die eingestandene mögliche »Selbsttäuschung« bei der Annahme, »dieses Kind bewege sich aus sich selbst heraus, nach seinen eigenen Gesetzen«,⁷⁴ führen allesamt zur skeptischen Frage, ob die Einheit der häufig inkommensurablen Erzählperspektiven und damit das Vorhaben des autobiographischen Erzählens überhaupt jemals zu realisieren ist:

»Der Endpunkt wäre erreicht, wenn zweite und dritte Person wieder in der ersten zusammenträfen, mehr noch: zusammenfielen. Wo nicht mehr ›du‹ und ›sie‹, wo unverhohlen ›ich‹ gesagt werden müßte. Es kam dir sehr fraglich vor, ob du diesen Punkt erreichen könntest, ob der Weg, den du eingeschlagen hast, überhaupt dorthin führt.«⁷⁵

Dieser autobiographische Roman ist eine einzige große Anstrengung, die erinnerten und erzählten Ich-Zustände im Schreiben miteinander zu vergleichen; dennoch ist der Zweifel an der Vergleichbarkeit all der zahlreich aufgegebenen Bilder und (Kindheits-)Szenen deutlich formuliert, und am Ende stellt sich die Erzählerin der *Kindheitsmuster* die Frage, ob der Versuch, dem in der Zeit des Nationalsozialismus weltanschaulich verführbaren eigenen Ich näher gekommen zu sein, sich mit ihm vergleichen, sich ihm angleichen zu können, nicht zum Gegenteil geführt habe: »Das Kind, das in mir verkrochen war – ist es hervorgekommen? Oder hat es sich, aufgescheucht, ein tieferes, unzugänglicheres Versteck gesucht? [...] Ich weiß es nicht.«⁷⁶

Nicht zufällig gehen die Autobiographien des 20. Jahrhunderts in großer Zahl jenen historischen Brüchen und Katastrophen nach, die Vergleichbarkeiten innerhalb von Lebensgeschichten und zwischen historischen Ereignissen regelmäßig auf die Probe stellen. Imre Kertész' *Roman eines Schicksalslosen* (1975) erzählt die autobiographische Geschichte eines vierzehnjährigen Kindes in den Konzentrationslagern Auschwitz und Buchenwald aus der

73 Christa WOLF: *Kindheitsmuster*, Frankfurt a.M. 1979, S. 206.

74 Ebd., S. 284.

75 Ebd., S. 468.

76 Ebd., S. 549.

Sicht des jüdischen Kindes und Jugendlichen, der die Verhältnisse als ›normal‹ wahrnimmt und entsprechend staunend und naiv auf die Geschehnisse reagiert. Seine Erlebnisse lassen sich deshalb vom Erzähler nicht kommentieren und auch nicht vergleichen. Als ein Journalist den Jungen kurz nach der Befreiung drängt, seine Erlebnisse zu erzählen, antwortet er mehrmals mit der Vokabel, alles sei ihm höchst ›natürlich‹ vorgekommen: Die Aufforderung, endlich über die eben nicht natürliche »Hölle der Lager« zu berichten (»Haben wir uns denn [...] das Konzentrationslager nicht als Hölle vorzustellen?«), verstehe er nicht, da er die »Hölle« nicht kenne und sie sich nicht vorstellen könne. Die Entgegnung des Journalisten, »das sei bloß so ein Vergleich«, ⁷⁷ markiert die entscheidende Stelle des Gesprächs, denn der Junge – so insistiert der Fragesteller – soll zu diesem erzwungenen Vergleich – schließlich doch Stellung nehmen: »Dann würde ich sie mir als einen Ort vorstellen, wo man sich nicht langweilen kann«, wohingegen man das, so fügte ich hinzu, im Konzentrationslager könne, sogar in Auschwitz – unter bestimmten Voraussetzungen, versteht sich.« ⁷⁸

In solch häufig schockierender Weise nutzt Kertész das autobiographische Medium, um aus der strikten Innenperspektive des dem Erzähler selbst fremd und unvergleichbar gewordenen (Kindheits-)Ich das auch historisch Unbegreifliche darzustellen. Das am Ende des Romans vorgeführte Interview zwischen dem eben befreiten Jugendlichen und dem Journalisten scheitert an der (Un-)Vergleichbarkeit der jeweils einzunehmenden Perspektiven. Die Erfahrung des Jungen, der bald sogar »Heimweh« ⁷⁹ nach dem Konzentrationslager empfindet und über das dort mögliche »Glück« ⁸⁰ sinniert, ist jenseits aller ›normalen‹ und ›erwachsenen‹ Vorstellungskraft. Die »Schicksalslosigkeit« – so lautet der Titel des Romans im ungarischen Original ⁸¹ – verweist auf die Nichtvergleichbarkeit schlechthin: die Abwesenheit jeglicher individuellen Geschichte, das Fehlen aller Maßstäbe.

So wie die Erzählperspektive des Romans dem autobiographischen Erzähler und den Leser*innen das Sich-Selbst-Vergleichen verwehrt, so gestaltet der autobiographische Roman des Literaturnobelpreisträgers Kertész ge-

77 Imre KERTÉSZ: *Roman eines Schicksalslosen*, Berlin 1996, S. 271f.

78 Ebd., S. 272.

79 Ebd., S. 286.

80 Ebd., S. 287.

81 Vgl. Karl KATSCHTHALER: Imre Kertész: *Sorstalanság* (1975) [Fateless/Fatelessness], in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Volume 3: Exemplary Texts, Berlin/Boston 2019, S. 1892-1905.

rade dadurch ein für das 20. Jahrhundert exemplarisch gewordenes Problem der Vergleichbarkeit historischer Gräueltaten und Terrorherrschaften. Indem der *Roman eines Schicksalslosen* die historische Zeugenschaft des Undenkbaren mit den Grenzen des autobiographischen Sich-Selbst-Vergleichens verbindet, repräsentiert er eine literarische Version jener Ethik des Vergleichens,⁸² die im 20. Jahrhundert nicht zuletzt in der politisch-moralischen Frage nach der Vergleichbarkeit des Holocaust und der Shoah ihre Zuspitzung erfahren hat.⁸³

Wie bei Rousseau spielt in den autobiographischen Zeugnissen des 20. Jahrhunderts die Unvergleichbarkeit des erzählten Ich und seiner Geschichte weiterhin eine tragende Rolle. Anders als in den *Bekenntnissen* des 18. Jahrhunderts aber bildet die Einzigartigkeit dieses Ich nicht mehr das Pendant und das Zentrum dieser Unvergleichbarkeitsbehauptung. Im Gegenteil: Es ist der blockierte Zugang zum fremd gewordenen Ich, der die Möglichkeiten des Sich-Selbst-Vergleichens und des sozialen Vergleichens nunmehr nachhaltig in Frage stellt. Während Goethe und viele seiner Nachfolger im 19. Jahrhundert sich erinnernd und vergleichend eine Welt der Relationalität zu gestalten versuchen, die ihnen in der Moderne nicht mehr fraglos gegeben war, so kommt den zuletzt beobachteten autobiographischen Experimenten schlichtweg das *comparatum*, die identifizierbare Einheit und Kontinuität des Ich, abhanden. Statt weiterhin über sich selbst und ihr Leben zu erzählen, beginnen diese autobiographischen Erzähler deshalb damit, sich buchstäblich anders zu schreiben. Und auch deshalb kultiviert das autobiographische Schreiben des ausgehenden 20. Jahrhunderts die Nähe zum Roman: eine als ›Autofiktion‹ bezeichnete Durchlässigkeit zu fiktionalisierten Formen der Erinnerung und der Selbstbeschreibung.⁸⁴ Ähnlich wie bei Rousseau aber be-

82 Vgl. ZHANG Longxi: Crossroads, Distant Killing, and Translation: On the Ethics and Politics of Comparison, in: Rita FELSKI/Susan Stanford FRIEDMAN (Hg.): Comparison: Theories, Approaches, Uses, Baltimore 2013, S. 46–63. Thomas CLAVIEZ: Done and Over With – Finally? Otherness, Metonymy, and the Ethics of Comparison, in: Publications of the Modern Language Association 128/3 (2013), S. 608–614.

83 Vgl. dazu Haun SAUSSY: Are We Comparing Yet? On Standards, Justice, and Incomparability, Bielefeld 2019, S. 47–61. Zur Bedeutung des Autobiographischen in der Geschichtsschreibung und Zeugenschaft des Holocaust vgl. z.B. Manuela GÜNTHER (Hg.): Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah, Würzburg 2002. Vgl. auch: Leigh GILMORE: The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony, Ithaca 2001. Gabriele RIPPL et al. (Hg.): Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma, Toronto 2013.

84 Vgl. dazu etwa Martina WAGNER-EGELHAAF: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar, in: Ulrich BREUER/Beatrice SANDBERG (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

hält die Unvergleichbarkeit des Selbst, die Skepsis gegenüber dem Versuch, Ähnlichkeiten und Unterschiede des Ichs im Vergleich mit sich selbst und mit anderen feststellen zu können, auch hier nicht das letzte Wort. Sollte sich der Leser und die Leserin von Rousseaus *Bekenntnissen* ein Beispiel nehmen und sich in der eigenen Einzigartigkeit mit dem berühmten *exemplum* vergleichen, so mag das (post-)moderne Individuum weder erkennbar noch einzigartig oder vergleichbar sein, die autobiographischen Praktiken selbst aber legen das Sich-Vergleichen als einen autobiographischen (Lektüre-)Modus dennoch wieder nahe. Nur so nämlich lässt sich die bis heute ungebrochene Produktion autobiographischer Zeugnisse erklären. Zuletzt bringt das nicht nachlassende Über-sich-selbst-Erzählen und die fortgesetzte Lektüre von Autobiographien das Sich-Selbst-Vergleichen stets wieder hervor. Wer sich anders schreibt, provoziert zuletzt immer auch den Vergleich mit anderen Schreibenden, und wer niemandem gleicht, macht immer noch einen Unterschied.

Postskriptum zur Gegenwart

Zahlreiche autobiographische Texte der europäischen und amerikanischen Literatur haben im 20. Jahrhundert die Grenzen der Gattung ›Autobiographie‹ ausgelotet: die Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses, die Vorstellung eines nicht fraglos über sein eigenes Leben verfügenden Ich. Zugleich haben sich die Grenzen des autobiographischen Schreibens in diesem Zeitraum aber auch unendlich erweitert. Die traditionelle literarische Gattung der Autobiographie scheint ihre Konturen dabei weitgehend eingebüßt zu haben. In einer zunehmend globalisierten Gegenwart verlieren ›westliche‹ europäische Muster der Autobiographie an Geltung, während plötzlich ganz andere kulturelle Formen des Über-Sich-Selbst-Schreibens ins Blickfeld geraten.⁸⁵ Die ›klassischen‹ Narrationen und Schreibformen werden abgelöst von einer Vielzahl unterschiedlichster

Bd. 1. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München 2006, S. 353-368. Philippe GASPARINI: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris 2008.

85 Vgl. Gabriele RIPPL: *Autobiography in the Globalized World*, in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume 2: History*. Berlin/Boston 2019, S. 1263-1279.

(Selbst-)Repräsentationsformen, für die längst neue und angemessenere Begriffe wie »Life Writing«⁸⁶ und »Self-Narration«⁸⁷ bereitstehen. Schließlich hat sich das Schreiben als autobiographische Praxis auch medial grundlegend verändert: Zunehmend werden andere Medien – Fotografie, Bilderserien, Videos, Comics, digitale Formate – für Selbstbeschreibungen und Lebensberichte eingesetzt, zunehmend drängen sie die autobiographischen Schriftmedien und Erzählformate nicht nur zurück, sondern verändern die Art und Weise, über sich selbst zu erzählen.⁸⁸

In all diesen Formen, die immer auch Revisionen der lange Zeit vorherrschenden Text- und Erzählmodelle beinhalten, kündigen sich vielfältige alternative Möglichkeiten an, sein Selbst zu thematisieren. Gleichzeitig verweisen sie nachdrücklich – immer noch – auf die unstillbare Aktivität moderner Subjekte, ihre je spezifische Individualität in ihrer besonderen und jeweils selbst verantworteten Gestalt zu dokumentieren und fortlaufend zu behaupten. Gerade die Infragestellung althergebrachter Sicherheiten im Wissen um die Konstanz des Subjekts als Souverän seines Handelns, Denkens und Sprechens hat dazu geführt, diesem Ich unendlich viel Raum für autobiographische Selbstdarstellungen zu geben. Immer auch positioniert sich dieses Ich in vielfältigen Relationen und Selbstvergleichen. Anders als in der Vormoderne rückt es dabei nicht in eine vorgegebene Vergleichsordnung ein, sondern gerät in eine Welt des permanenten Sich-Vergleichens, der Gestaltung immer neuer Vergleichshorizonte und Vergleichsmaßstäbe. Ein digitales soziales Netzwerk wie *Facebook* kombiniert eingeführte autobiographische Muster mit neuen technologischen Möglichkeiten, die das Über-Sich-Selbst-Erzählen und das Sich-Vergleichen an eine post-humane Logik, an Algorithmen und standardisierte Verfahren delegieren.⁸⁹ Und eine digitale Gesell-

86 Vgl. Margaretta JOLLY (Hg.): *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, London/Chicago 2001. Sidonie SMITH/Julia WATSON: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis 2010. Max SAUNDERS: *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Oxford 2010.

87 Arnaud SCHMITT: *Self-Narration*, in: Martina WAGNER-EGELHAAF (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume 1: Theory and Concepts*, Berlin/Boston 2019, S. 658–662.

88 Vgl. Gillian WHITLOCK: *Soft Weapons. Autobiography in Transit*, Chicago/London 2007. Jörg DÜNNE/Christian MOSER (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München 2008.

89 Vgl. Kerstin WILHELMS: *My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook)*, Heidelberg 2017, S. 285–322.

schaft erlaubt vielfältige Optionen einer vermeintlich entindividualisierenden Muster-Erkennung, führt jedoch lediglich eine Dynamik der Moderne fort, die seit jeher daran arbeitet, ihre steigende funktionale Komplexität mit der Herstellung von Regelmäßigkeiten und vielfältigen Vergleichsverfahren zu ordnen und zu gestalten.⁹⁰

Zu solchen Mustern zählen auch Autobiographien, und so sehr sich die Selbstthematisierung in der digitalen Welt – mittlerweile etwa mit den auf *Instagram* ausgetauschten Fotos, Videos und ‚Stories‘ – erweitert und differenziert, so sehr bleibt auch die literarische Autobiographie ein Zentrum kultureller Selbstverständigung und zeithistorischer Reflexion. Mehr denn je: Seit kurzem sind autobiographische Darstellungen wie die zu Beginn dieses Buches bereits erwähnte Autobiographie von Didier Eribon, *Retour à Reims* (2009), sogar in den Rang soziologischer Analysen und zeitdiagnostischer Bestseller aufgestiegen.⁹¹ Der Amerikaner J. D. Vance hat mit seiner Autobiographie *Hillbilly Elegy. A Memoir of a Family and Culture in Crisis* (2016) eine ähnliche Diagnose der amerikanischen Gegenwart präsentiert. In Deutschland versuchte der Soziologe Steffen Mau unlängst mit seiner eigenen autobiographisch erzählten Rückkehr zu seinem mecklenburgischen Herkunftsort die Spannungen und Krisen der deutschen Gesellschaft verständlich zu machen: *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft* (2019). Auch diese gesellschaftstheoretisch versierten autobiographischen Erzähler erneuern – wie im bereits dargestellten Fall von Eribon – die Dynamiken des Sich-Selbst-Vergleichens: Sie vergleichen ihr früheres (Herkunfts-)Ich mit ihrem heute erlangten Status, sie vergleichen sich mit einst vorbildhaften oder zurückgelassenen, stets sozial differenten Weggefährten – um am Ende die eigene, aus diesen Vergleichen zuletzt hergestellte und geformte Individualität in ihrer besonderen, tendenziell unvergleichbaren Form zu präsentieren. Bei allen soziologischen Analysen und Herleitungen des Ich aus gesellschaftlichen Strukturen wird zugleich jedoch die Ortlosigkeit betont, das Umkreisen-Müssen und Nicht-Fassen-Können des eigenen Ich – ohne dass das Bemühen um die Erkennbarkeit und Feststellbarkeit dieses unverwechselbaren Individuums aufgegeben würde. Hier zeigt sich wohl am deutlichsten der Unterschied zu vormodernen Ichkonzeptionen, die im autobiographischen Schrei-

90 Vgl. Armin NASSEHI: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, München 2019.

91 Vgl. dazu Carlos SPOERHASE: *Politik der Form. Autosozioiografie als Gesellschaftsanalyse*, in: *Merkur* 71 (2017), S. 27–37.

ben einen Fluchtpunkt des Ich voraussetzen, ausstellen und häufig auch als zuletzt erreicht ausgeben.

Wo immer man gegenwärtig hinsieht, machen sich unzählige Personen des öffentlichen Lebens – ob aus Politik, Sport oder Unterhaltungsindustrie – auf, um ihre Autobiographien in stets noch gedruckter (Buch-)Form an die Öffentlichkeit zu bringen. Und wo immer man hineinliest, findet sich jenes Wechselspiel von Ich-Suche und Relationierungsversuch, das im Sich-Selbst-Vergleichen oftmals seinen rhetorischen Ausdruck gefunden hat. Bob Dylan zum Beispiel hat in seiner mit *Chronicles* (2004) überschriebenen Autobiographie die Geschichte seiner musikalischen Selbstwerdung erzählt: als literarisch, zuweilen mythisch stilisierte Chronik von Wandlungen, Metamorphosen und Wiederauferstehungen, als Maskenspiel,⁹² das die Vorstellung eines ebenso geradlinigen wie einheitlichen Subjekts häufig ironisiert: »There's a lot of things that I didn't have, didn't have too much of a concrete identity either.«⁹³ Gerade deshalb setzt sich Dylan ständig in Beziehung zu anderen und schildert, wie er sich an großen Vorbildern gemessen hat: »Picasso had fractured the art world and cracked it wide open. He was revolutionary. I wanted to be like that.«⁹⁴ Zugleich präsentiert Dylan mit seiner Autobiographie eine Geschichte der amerikanischen Musik und des amerikanischen Zeitalters: Er vergleicht sich mit zahlreichen Gestalten und Einflussfiguren aus der Tradition der Folkmusik und des *Great American Songbook*, er schreibt sich zuletzt hinein in eine imaginäre amerikanische Gemeinschaft, die er stellvertretend mit seiner Geschichte, seinen Texten und Liedern zu verkörpern vorgibt.⁹⁵

Gerade indem Bob Dylan sich als bloßen Vertreter und Sprecher eines solchen Gemeinwesens beschreibt,⁹⁶ inszeniert er seine unvergleichbare, einzig-

92 Vgl. Piotr BUKOWSKI: »It ain't me...«. Bob Dylans autobiographisches Maskenspiel, in: Kalina KUPCZYNSKA/Jadwiga KITA-HUBER (Hg.): Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic, Bielefeld 2019, S. 321-331.

93 Bob DYLAN: *Chronicles. Volume One*, New York u.a. 2004, S. 55.

94 Ebd.

95 Aus diesem Grund gehen erzähltes Leben und erzählte Musik in Dylans Autobiographie bis weit in das 19. Jahrhundert zurück, in die Zeit der Nord- und Südstaaten und des amerikanischen Bürgerkriegs, in dessen Geschichte er sich in der New York Public Library einst hineingelesen haben will: »The age I was living in didn't resemble this age, but yet it did in some mysterious and traditional way. Not just a little bit, but a lot. There was a broad spectrum and commonwealth that I was living upon, and the basic psychology of that life was every bit a part of it.« Ebd., S. 86.

96 In seiner Rede zur Nobelpreisverleihung hat Bob Dylan der Relationierung und der Ähnlichkeit noch einmal breiten Raum eingeräumt, etwa im Hinblick auf das erste

artige Position in der Geschichte der amerikanischen Folk- und Rockmusik. Analog auch zum Verhältnis von ›Dichtung‹ und ›Wahrheit‹ wiederholt die Erzählung der *Chronicles* das Muster von Goethes Autobiographie: eine Epoche zu repräsentieren und doch inkommensurabel zu sein. Ob auch andere der unzählig erscheinenden Autobiographien der Gegenwart nach wie vor diesen Anspruch erheben, sei dahingestellt. Wie sich in der nächsten, vollends digitalisierten Gesellschaft das autobiographische Schreiben und das Sich-Selbst-Vergleichen verändert und gestaltet,⁹⁷ ist jedenfalls eine gänzlich offene Frage; sie wird nicht zuletzt davon abhängen, ob man jeder einzelnen Autobiographie weiterhin die Bedeutung zusprechen wird, für etwas unverwechselbar Eigenes und Einzigartiges zu stehen. Gemessen an der heute im Ganzen bedrohten Menschheitsgeschichte, so hat es Hélène Cixous kürzlich in einem autobiographischen Interview formuliert, könnte sich durchaus eine neue paradoxe Spannung ergeben zwischen der Bedeutungslosigkeit des Einzelnen und seiner unermüdlichen Anstrengung, die eigenen Erinnerungen weiterzugeben: »An der Entstehungsgeschichte gemessen sind wir Nichtse, und es gibt Milliarden denkender Zellen, voller Einbildungskraft, die sich erinnern, die sich weitergeben.«⁹⁸ Cixous, die in den 1960er und 1970er Jahren – zeit- und ortsgleich mit Roland Barthes – die intellektuelle Postmoderne mit Theorien eines ganz anderen Schreibens (*écriture féminine*) begründet hat, verbindet diese Skepsis in *Une autobiographie allemande* (2016) dennoch mit einem leidenschaftlichen Plädoyer für das autobiographische Schreiben:

»[...] ich weiß ganz einfach nicht, wie ich das vom Tod gebissene Leben anders ertragen sollte, als auf die papierenen Mauern zu ritzen *Hic fuit*. [...] Jede Einzelperson ist ein Fundus an je einzigartigen Leidenschaften, Morden, Hand-

Vorbild Buddy Holly: »From the moment I first heard him, I felt akin. I felt related, like he was an older brother. I even thought I resembled him.« Bob DYLAN: The Nobel Lecture, New York u.a. 2017, S. 1.

97 Zum Horizont vgl. etwa die Arbeiten von Dirk Baecker, die eine Umstellung von einem dem Buchdruck geschuldeten kritischen ›Vergleichswissen‹ auf digitalen ›Kontrollüberschuss‹ prognostizieren: Dirk BAECKER: Studien zur nächsten Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2007. Dirk BAECKER: 4.0, oder Die Lücke die der Rechner lässt, Berlin 2019.

98 Hélène CIXOUS/Cécile WAJSBROT: Eine deutsche Autobiographie, Wien 2019, S. 49. »Nous sommes des riens à l'échelle de la genèse, et il y a ces milliards de cellules pensantes, imaginantes, qui se souviennent, qui se souviennes, qui transmettent.« Hélène CIXOUS/Cécile WAJSBROT: Une autobiographie allemande, Paris 2016, S. 50.

lungen aus Geiz oder aus Gastfreundschaft und verblüffenden Momenten der Epiphanie.«⁹⁹

Mit ihrer *autobiographie allemande* hat Hélène Cixous auch den eigenen »Fondus« ihrer »einzigartigen« Erfahrungen ausgebreitet und sich vergleichend in Beziehung gesetzt zu ihrer deutsch-jüdischen Herkunftsfamilie und den Migrationsgeschichten des 20. und 21. Jahrhunderts: »Ich gehöre zu denjenigen [...], die nach keiner anderen Frucht streben als zu schauen, wie und warum ein Jedes geschieht, und die gern die Büchlein lesen, in denen die Leben der anderen Menschen zusammengefasst sind.«¹⁰⁰

-
- 99 H. CIXOUS/C. WAJSBROT: Eine deutsche Autobiographie (Anm. 98), S. 50. »Je ne sais tout simplement pas supporter la vie mordue par la mort autrement qu'en gravant sur les murs de papier *Hic fuit*. [...] Chaque individu est une réserve de passions singulières, de meurtres, d'actes d'avarice ou d'hospitalité, et de moments d'épiphanie stupéfiants.«
- H. CIXOUS/C. WAJSBROT: Une autobiographie allemande (Anm. 98), S. 51. Es handelt es sich um ein Interview, in dem sich Hélène Cixous wie in einigen ihrer späten autobiographischen Schriften vor allem auf ihre Herkunft sowie auf ihre in Deutschland geborene Großmutter und Mutter besinnt: vgl. Hélène CIXOUS: Osnabrück [1999], Wien 2017. Hélène CIXOUS: Osnabrück. Hauptbahnhof nach Jerusalem, Wien 2018.
- 100 H. CIXOUS/C. WAJSBROT: Eine deutsche Autobiographie (Anm. 98), S. 50. »Je suis de ceux [...] qui ne cherchent d'autre fruit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et qui aiment lire les petits livres résumés des vies des autres humains.«
- H. CIXOUS/C. WAJSBROT: Une autobiographie allemande (Anm. 98), S. 51.