

Dichterdarsteller

*Fallstudien zur biographischen Legende des Autors
im 20. und 21. Jahrhundert*

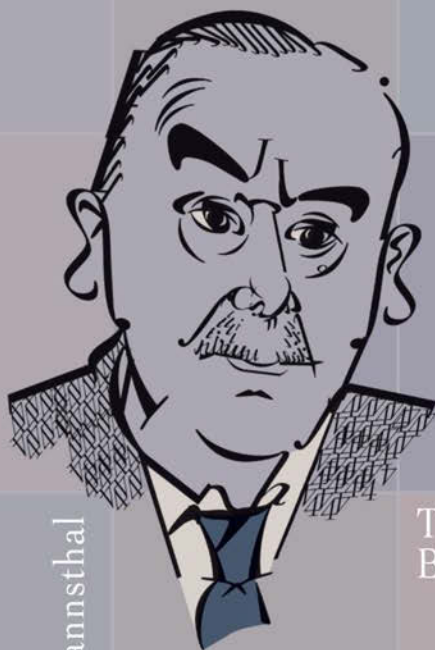
*Herausgegeben von
Robert Leucht und
Magnus Wieland*

B. Traven

Ingeborg
Bachmann

Franz
Kafka

Thomas
Mann



Hugo
von Hofmannsthal

Thomas
Bernhard

Peter
Handke

Wallstein

Dichterdarsteller

Fallstudien zur biographischen Legende des Autors
im 20. und 21. Jahrhundert

Dichterdarsteller

Fallstudien zur
biographischen Legende des Autors
im 20. und 21. Jahrhundert

Herausgegeben von
Robert Leucht
und Magnus Wieland



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

ROBERT LEUCHT und MAGNUS WIELAND

Dichterdarsteller.

Prolegomena zum Konzept der biographischen Legende 7

ANNA-KATHARINA GISBERTZ

Poeta Legens.

Lektüre und Legendenbildung beim frühen Hofmannsthal 35

KATRIN BEDENIG

»Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen ...«.

Thomas Mann als Dichterdarsteller 63

ULRICH STADLER

Das Kafkaeske.

Die Autor-Legende und das

endlose Ende des Romans »Der Process« 91

JAN-CHRISTOPH HAUSCHILD

»Wer ist Traven? Lesen Sie seine Bücher!«

B. Travens Selbstinszenierung als Abenteuerschriftsteller 111

EVELYN POLT-HEINZL

Gerüchtefiguren, Sonderabteile und brüchige Selbstentwürfe.

Modellierungsoptionen für Dichterinnen 135

FRANZ M. EYBL

»Wenn das Werk lacht, weint der Dichter«.

Thomas Bernhards poetologische Maskeraden 157

KARL WAGNER

Der Popstar im Elfenbeinturm.

Kontexte zu Handkes »Auftritt« in Princeton 175

HANJO BERRESSEM

»Follow me on Twitter«.

Das Bild des Schriftstellers in der neuen Medienökologie 191

CHRISTOPH STEIER

Staatsfernsehen.

Ästhetik und Funktion des Klagenfurter Autorenporträts

im 21. Jahrhundert 205

ROBERT LEUCHT und MAGNUS WIELAND

Résumé 231

ROBERT LEUCHT und MAGNUS WIELAND

Dichterdarsteller

Prolegomena zum Konzept der biographischen Legende

When the legend becomes fact, print the legend.
Maxwell Scott

1. Hinführung: Die biographische Legende als dritte auktoriale Instanz

Der vorliegende Band zu schriftstellerischen (Selbst-)Darstellungspraktiken orientiert sich methodisch am Konzept der biographischen Legende von Boris Tomaševskij. Er zielt darauf ab, ein differenziertes Verständnis vom öffentlichen Erscheinungsbild des Autors als literarische Person zu entwickeln im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung von *persona* (lat. Maske) als eine an die biografische Person gebundene Projektions- und Imaginationsfläche (die ›Schauseite‹ des Autors), die zwischen (medialer) Öffentlichkeit und Werk vermittelt. Bei dieser *persona* handelt es sich – in beidseitiger Abgrenzung zum empirischen Autor sowie zur Autorenfigur im literarischen Text – um eine dritte auktoriale Instanz, die im Rückgriff auf Tomaševskij als ›biographische Legende‹ bezeichnet und als *terminus technicus* in dieser Schreibweise verwendet wird.¹

¹ Vergleichbares meint wohl Meizoz mit dem Begriff der »posture«, denn diese gehe »über die Identität des bürgerlichen Menschen hinaus: Sie verweist auf die öffentliche Seite oder auf die ›Persönlichkeit‹ [...] dessen, der sich als Schriftsteller ausgibt«, und erzeuge deshalb »einen Übergangsraum zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven«. Vgl. Jérôme Meizoz: Die posture und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq, in: Text und Feld. Bourdieu in der literarischen Praxis, hg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf, Tübingen 2005, S. 177–188; hier S. 188. Der heuristische Mehrwert des Legendenbegriffs gegenüber der *posture* besteht unserer Ansicht in seiner geringeren Spezifität, welche ihn nicht allein auf körperlich-gestische Merkmale beschränkt, sondern auf biografische Darstellungen in einem umfassenderen Sinn anwenden lässt. Außerdem deutet der Legendenbegriff (abgeleitet von lat. *legere* für ›lesen‹) auf die Lesbarkeit hin und unterstützt so unsere Leitthese, dass Autorenviten in Relation zum Werk nicht bloß lesbar, sondern als ästhetische Gebilde auch interpretierbar sind.

Indem der Band schriftstellerische (Selbst-)Darstellungspraktiken prinzipiell als *literarische* Praktiken auffasst, möchte er Ansätze liefern, um das von der Literaturwissenschaft phasenweise tabuisierte Arbeitsfeld der Autor-Werk-Relation neu zu bewerten.

Ausgelöst nicht zuletzt durch die sich intensivierende Nutzung Neuer Medien durch die Autoren selbst (bspw. von Websites, Weblogs, Facebook oder Twitter) ist in der Germanistik während der letzten fünf bis zehn Jahre die Debatte über den Autor wiedererwacht; genauer gesagt: die über den Autor als eine öffentliche Figur. Hierbei sind Ansätze diskutiert und Instrumente entwickelt worden, um die medial neuen Formen schriftstellerischer (Selbst-)Darstellung angemessen zu beschreiben.² Die Beschäftigung mit Autorenbildern in den Neuen Medien, bspw. im Internet,³ in Blogs im Besonderen⁴ oder auf Facebook,⁵ hat den überaus produktiven Effekt hervorgerufen, dass zuletzt auch ältere Medien schriftstellerischer (Selbst-)Darstellung wie bspw.

- 2 Zu den einschlägigsten Beispielen dieser Debatte zählen die folgenden Sammelbände: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014; Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011; Gunter E. Grimm, Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld 2008; Christine Künzel, Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg 2007; Jérôme Meizoz: *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genf 2007 sowie die folgende Monografie: Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld 2014. Zudem wurde die inszenatorische Komponente von Autorschaft auch im jüngsten Band zur Debatte berücksichtigt und entlang verschiedener Paradigmen wie Medien, Paratexte, Internet, Stimme, aber auch im sozialhistorischen Kontext behandelt: Matthias Schaffrck, Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin 2014, dort S. 83–120, u. a. zur Medialität, Paratextualität.
- 3 Vgl. Katrin Blumenkamp: *Typologie des ›Als ob‹. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende*, in: Jürgensen, Kaiser (Anm. 2), S. 363–381; Frank Fischer: *Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet*, in: Künzel, Schönert (Anm. 2), S. 271–280; Luigi Ghezzi: *Homepages von Schriftstellern. Zur Konstruktion einer literarischen Identität im Netz*, in: *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, hg. von Erhard Schütz und Thomas Wegmann, Berlin 2002, S. 24–41.
- 4 Vgl. Kerstin Paulsen: *Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet*, in: Künzel, Schönert (Anm. 2), S. 257–269.
- 5 Vgl. Elisabeth Sporer: *Der Autor auf Facebook. Inszenierung im Sozialen Netzwerk*, in: Kyora (Anm. 2), S. 281–303.

das Autorenfoto,⁶ die Autorenlesung⁷ oder das Interview⁸ untersucht worden sind. Als summarische Leistung dieser jüngeren Autorschaft-Debatte kann gelten, dass sie den Autor als einen forschungsrelevanten Gegenstand der Literaturwissenschaft rehabilitiert hat.⁹ Zu den Tenden-

- 6 Vgl. u. a. Sandra Oster: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin 2014; Matthias Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München 2010; Christian Schärf: *Belichtungszeit. Zum Verhältnis von dichterischer Imagologie und Fotografie*, in: Grimm, Schärf (Anm. 2), S. 45–58; Michael Diers: *Der Autor ist im Bilde. Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 551–586; Bernd Stiegler: *Doppelt belichtet. Schriftsteller und ihre Photographien*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 587–610; Leo Lensing: *Wie kommt das Autorenfoto in die Literaturgeschichte?*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 25 (2005), S. 65–68.
- 7 Gunter E. Grimm: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.« *Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation*, in: Grimm, Schärf (Anm. 2), S. 141–167; Harun Maye: *Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung*, in: *Sprache und Literatur* 110 (2012), S. 38–49.
- 8 Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, München 2014.
- 9 Infolge der poststrukturalistischen Autorkritik (Roland Barthes' *Tod des Autors*, 1967 und Michel Foucaults *Was ist ein Autor?*, 1969) wird die Kategorie des Autors vom Ende der 1960er-Jahre bis etwa 2000 kaum zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Debatten. Ausnahmen bilden: Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn 1981; Gunter E. Grimm: *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, Frankfurt/Main 1992; Helmut Kreuzer: *Der Autor*, Göttingen 1981. Um 2000 wird der Autor explizit zum Thema. Stellvertretend hierfür sind die Sammelbände: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999; Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft: Positionen und Revisionen* (DFG-Symposium 2001), Stuttgart 2002 sowie die Anthologie: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000. Zu den Impulsen dieser Debatte zählt die aus einer Selbstreflexion des Faches gewonnene Einsicht, dass der Autor in der Literaturwissenschaft zwar theoretisch ›tot‹, je-doch praktisch ›lebendig‹ sei, bspw. in der Literatursoziologie oder Editionsphilologie. Eine Neubewertung der Kategorie des Autors im Sinne der Analyse schriftstellerischer (Selbst-)Darstellungen findet man hier aber nicht. Zur Diskussion steht vielmehr, welche Konzepte von Autorschaft sich aus literarischen Texten ableiten lassen. Vgl. exemplarisch: Anne Bohnenkamp: *Autorschaft und Textgenese*, in: Detering (Anm. 9), S. 62–79. Erst um 2010 rückt die Frage nach dem öffentlichen Erscheinungsbild des Autors in den Mittelpunkt.

zen der genannten Studien zählt weiter, dass sie das öffentliche Erscheinungsbild des Autors – zumeist in der Nachfolge von Bourdieus Feldtheorie stehend – als das Ergebnis von Strategien der Selbstpositionierung in einem durch Distinktionsgewinn charakterisierten ›literarischen Feld‹ auffassen.¹⁰ Wenn eine solche Bewertung ebenso grundlegende wie weiterführende Einsichten befördert, hat sie doch dazu geführt, andere Dimensionen des Phänomens in einen toten Winkel zu rücken. An diesem Punkt setzt nun der vorliegende Band ein, dessen leitendes Konzept darauf abzielt, die persona des Schriftstellers, sein öffentliches Erscheinungsbild als eine *ästhetische* Konstruktion ernst zu nehmen und darauf aufbauend die Frage nach ihrem Verhältnis zu der Ästhetik des jeweiligen literarischen Werks aufzuwerfen. Der vorliegende Band, dessen Beiträge größtenteils auf den Workshop »Dichterdarsteller. Selbstporträts des Autors als Autor« (Zürich 2013) zurückgehen, versteht sich somit nicht als eine Widerlegung, sondern als ein notwendiges Gegengewicht zu einer Tendenz innerhalb der jüngsten Autorschafts-Debatte. Durch die Analyse des öffentlichen Autors als biographische Legende im Sinne Tomaševskijs möchte der Band erste Ansätze liefern, um schriftstellerische (Selbst-)Darstellung als eine ästhetische, auf das literarische Werk hin abgestimmte Praxis aufzufassen.¹¹

Tomaševskijs Konzept der biographischen Legende, das 1923 in dem Aufsatz *Literatur und Biographie* formuliert wurde, ist in den jüngsten

- 10 Vgl. besonders: Ludwig Fischer: Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen, in: Künzel, Schönert (Anm. 2), S. 145–175; Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen 2009; John-Wennendorf (Anm. 2); Rolf Parr: Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930, Heidelberg 2008; Thomas Wegmann: Markenbildung im literarischen Feld: Auto(r)inszenierungen als Steuerung von Aufmerksamkeit, in: Ders.: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000, Göttingen 2011, S. 259–325.
- 11 Für den Bereich der Bildenden Kunst hat Alexis Joachimides hierzu bereits wichtige Überlegungen angestellt. Er schreibt etwa an einer Stelle von der »Übertragung literarischer Topoi in die Lebensführung des Künstlers«. Alexis Joachimides: Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert, München 2008, S. 57–63; hier S. 57. Auch Stephen Greenblatts Analyse des ›self-fashioning‹ zielt darauf ab, »die Grenzen zwischen der Erschaffung literarischer Charaktere, [und] der Gestaltung der eigenen Identität« zu überschreiten. Vgl. Stephen Greenblatt: Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare, in: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, hg. von Moritz Baßler, Frankfurt/Main 1995, S. 35–47; hier S. 38.

Debatten vereinzelt wahrgenommen, jedoch nirgendwo eingehend rezipiert worden.¹² Als Ausgangspunkt und Ideengeber der vorliegenden Publikation soll dieses Konzept nun (1) in seiner Bedeutsamkeit rekapituliert und wissenschaftshistorisch verortet sowie (2) kritisch revidiert werden, um es schließlich (3) auf spezifische Problemfelder und Erkenntnisinteressen hin zu lenken bzw. zu erweitern.

2. Boris Tomaševskijs Konzept der biographischen Legende

2.1. Biographische Legende statt amtlicher Biografie

Es wird Zeit, den traditionellen Puškin-Messianismus hinter sich zu lassen, der die russische Literatur in das Alte Testament (vor Puškin) und das Neue Testament (nach Puškin) einteilt.

Und hätte es Puškin nicht gegeben, der *Evgenij Onegin* wäre trotzdem geschrieben worden. Amerika wäre auch ohne Kolumbus entdeckt worden.¹³

Beide Zitate, das erste stammt von Tomaševskij aus dem Jahr 1925, das zweite – weitaus bekanntere – von Osip M. Brik aus dem Jahr 1923 – antworten kritisch auf den zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Sowjetunion florierenden Kult um Alexander Puškin.¹⁴ Wenn Tomaševskij gegen die Stilisierung Puškins zu einer Art Messias polemisiert, und wenn Brik behauptet, dass Puškins Werke auch ohne Puškin geschrieben worden wären, können wir hier wie dort ein kritisches Echo auf die zeitgenössische Idolatrie des Autors Puškin vernehmen. Eben dieser Puškin-Kult ist es auch, an dem sich Tomaševskijs kurze Abhandlung *Literatur und Biographie*, erstmals 1923 in der Zeitschrift *Kniga i revoljucija* unter dem Titel *Literatura i biografija* erschienen, entzündet. Bemerkenswert ist, dass sich Tomaševskijs Kritik an der Art und Weise, in

12 Hoffmann, Kaiser (Anm. 8), S. 10f.; Catherine M. Soussloff: The Aura of Power and Mystery that Surrounds the Artist, in: Jannidis u.a. 1999 (Anm. 9), S. 481–493; hier S. 481.

13 Das erste Zitat (Tomaševskij) ist wiedergegeben nach: Christoph Veldhues: Formalistischer Autor-Funktionalismus. Wie Tynjanovs Puškin gemacht ist, Wiesbaden 2003, S. 170; das zweite (Osip M. Brik) nach: ebd. S. 249.

14 Dieser Kult manifestiert sich in zahlreichen Biografien sowie in den Denkmalfeiern von 1880, dem Puškin-Jubiläum von 1899 und der Einrichtung von Wallfahrtsstätten.

der die Literaturhistoriker seiner Zeit mit Person und Leben Puškins verfahren, nicht mit einer grundsätzlichen Abkehr von den literaturwissenschaftlichen Arbeitsfeldern ›Autor‹ und ›Biografie‹ verbindet, sondern mit einem Vorschlag, sich diesen anders zu nähern. Das spricht deutlich für das intellektuelle Format dieses Theoretikers, der am Rande des Russischen Formalismus stand und dem es nicht um die Verhärtung wissenschaftlicher Positionen, sondern um einen Beitrag zur Klärung eines komplexen Sachverhaltes ging.¹⁵ Tomaševskij formuliert diesen so: »Brauchen wir die Biographie des Autors zum Verständnis seines Werkes oder nicht?«¹⁶ Der Vorschlag, den der 1890 in St. Petersburg geborene Literaturwissenschaftler zur Beantwortung dieser intrikaten Frage vorbringt, lässt sich am genauesten als eine Differenzierung beschreiben. Es geht ihm um die Unterscheidung zwischen der »reale[n] amtliche[n] Biographie« (LB, 57) eines Schriftstellers und dessen »literarische[r] Biographie« (LB, 55) oder auch »ideale[n] biographische[n] Legende« (LB, 57). Mit dem Begriff der biographischen Legende stellt Tomaševskij den Fokus auf all jene Verfahren ein, die von Schriftstellern eingesetzt werden, um ein spezifisches Bild ihres eigenen Lebens zu erzeugen. Während die ›amtliche‹ Biografie für den Schriftstellerberuf keineswegs spezifisch sei und in den Zuständigkeitsbereich der Kulturgeschichte falle, wäre die ›literarische‹ ein Faktum, das vom Literaturhistoriker als solches ernst genommen und untersucht werden müsse.

Eine ungemein weitreichende, jedoch vage Perspektive, die der vorliegende Band aufgreifen und weiterdenken möchte, eröffnet Tomaševskij, wenn er meint, dass die Hervorbringung der biographischen Legende stets auf das literarische Werk hin ausgerichtet sei:

Für den Literaturhistoriker ist es überaus wichtig, sich mit der Restaurierung dieser Legenden zu beschäftigen [...]. Denn diese biographischen Legenden stellen die literarische Konzeption des Lebens des Dichters dar, eine Konzeption, die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf. (LB, 56 f.)

Bezieht man nun die Unterscheidung zwischen der ›realen amtlichen‹ und der ›literarischen Biografie‹ auf den zeitgenössischen Puškin-Kult, auf den *Literatur und Biographie* kritisch antwortet, dann werden die

15 Vgl. Emmerich Kelih: Geschichte der Anwendung quantitativer Verfahren in der russischen Sprach- und Literaturwissenschaft, Hamburg 2008.

16 Boris Tomaševskij: Literatur und Biographie, in: Jannidis u. a. 2000 (Anm. 9), S. 49–61; hier S. 50. Der Text wird im Folgenden mit der Sigle (LB, Seitenzahl) zitiert.

konkreten Implikationen ersichtlich, die diese Unterscheidung für die literaturwissenschaftliche Arbeit hat. Obwohl Tomaševskij zunächst auf die literaturgeschichtliche Beschreibung Puškins und damit dessen *Fremddarstellung* abzielt, erfährt im Zuge dieser Kritik auch dessen *Selbstdarstellung* eine Neubewertung: *Literatur und Biographie* hält seine Zeitgenossen – kurz gesagt – dazu an, Puškins Selbstbeschreibungen, seine Briefe und Tagebücher neu zu lesen und anders mit seinem literarischen Werk zu korrelieren. Ein kurzer Blick auf einen etwa zeitgleich erschienenen Aufsatz Tomaševskijs mit dem Titel *Die Puškin-Forschung seit 1914* verdeutlicht das: Tomaševskij, seinerseits Herausgeber einer Puškin-Ausgabe, hebt hier hervor, dass die Forschung zu dessen Tagebüchern lediglich einen historischen Kommentar verfasst habe, also Erläuterungen zu jenen Personen und Orten gegeben habe, die in den Tagebüchern Erwähnung finden. Dass aber Puškins Tagebücher *stilistisch* die Verfahren der »französischen Memoiren des 18. Jahrhunderts«¹⁷ imitierten und dass dadurch das in ihnen beschriebene Leben als das eines französischen Hofschriststellers des 18. Jahrhunderts erscheine, sei unbeobachtet geblieben. Tomaševskij spricht von der »Gebundenheit [dieser Tagebücher; RL, MW] an einen fremden Stil«¹⁸ und hebt hervor, dass sie nichts über Puškins Leben, jedoch viel über dessen Investitionen in die Erzeugung einer biographischen Legende verrieten. Diese Legende sei von den Literaturhistorikern nicht analysiert, sondern unausgesprochen weitergeschrieben und mit empirischen Details angereichert worden. Was *Literatur und Biographie* also vorschlägt, ist ein Wechsel der Perspektive. Der Text verlangt, den Selbstaussagen von Schriftstellern nicht mit der Frage zu begegnen, was sie uns über das Leben ihrer Urheber sagen, sondern die in ihnen verfolgten Verfahren zur Etablierung einer biographischen Legende zu ermitteln und letztere als eine auf das literarische Werk hin abgestimmte Konstruktion aufzufassen; man denke noch einmal an die Beschreibung der biographischen Legende als »wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks« (s. das vorherige, längere Zitat). Bezogen auf die Ausgangsfrage, ob man die Biografie eines Autors für das Verständnis seines Werkes brauche, lautet Tomaševskijs Antwort, dass der Literaturhistoriker zwar nicht die »amtliche«, sehr wohl aber die »literarische« Biografie eines Schriftstellers zu rekonstruieren habe.

17 Tomaševskij nennt Henri de Saint-Simon und Philippe de Courcillon de Dangeau. Boris Tomaševskij: *Die Puškin-Forschung seit 1914*, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 2 (1925), S. 236–261; hier S. 240.

18 Ebd., S. 240.

2.2. Die biographische Legende im Spannungsfeld zeitgenössischer Debatten

Der wissenschaftsgeschichtliche Standort von *Literatur und Biographie* lässt sich im Sinne einer doppelten Abgrenzung bestimmen. Zum einen antwortet der Text kritisch auf den naiven, dokumentarischen Biografismus seiner Zeit, der biographische Legenden nicht aufdeckte, sondern weiterschreibe (Puškin-Kult). Zum anderen wendet er sich gegen den radikalen Anti-Biografismus des frühen Russischen Formalismus; gegen die – historisch zweifellos erklärbaren – Prämissen einer de-personalisierten Literaturwissenschaft. Wenn uns auch keine expliziten Hinweise dafür vorliegen, ist darüber hinaus anzunehmen, dass Tomaševskijs Blick auf die biographische Legende und ihre Funktionsweisen weiter als eine Reaktion auf die marxistische Kritik am Russischen Formalismus verstanden werden kann. Diese besteht zugespitzt formuliert im Vorwurf der Gesellschaftsferne.¹⁹ *Literatur und Biographie* antwortet auf diese Kritik insofern, als der Hinweis auf das Phänomen der biographischen Legende und die Aufforderung, es zu analysieren, nahelegen, dass die Produktion und Rezeption literarischer Texte innerhalb eines kommunikativen Spannungsfeldes erfolge. Hierauf deuten Formulierungen wie die, dass Autoren »gezwungen« (LB, 52) seien, eine biographische Legende zu schaffen, oder dass der Leser sie »verlangte« (LB, 53, 54 f.). Die Bildung und Rezeption biografischer Legenden ist bei Tomaševskij als notwendige Komponente eines Literatursystems entworfen, das aus Autoren, Lesern und Institutionen besteht und in dessen Dynamiken literarische Texte niemals ohne Kontext entstehen und rezipiert werden. Quasi als eine Antwort auf oder gar ein Zugeständnis an den marxistischen Vorwurf der Gesellschaftsferne können wir beobachten, wie der Blick hier explizit über den literarischen Text hinaus und auf außertextuelle Faktoren der literarischen Kommunikation hin ausgeweitet wird. Dass Tomaševskijs Aufsatz für diese perspektivische Erweiterung keineswegs singulär ist, ist historischen Darstellungen des Russischen Formalismus zu entnehmen, dessen »letzte methodologische Phase« (1925–1934) als Wendung zu literatursoziologischen Fragen beschrieben wird. Neben Tomaševskij stehen für diese Tendenz die Namen Jurij Tynjanov und Boris Ejchenbaum.²⁰

19 Victor Erlich: *Russischer Formalismus*, Frankfurt/Main 1964, S. 109–130.

20 Aage A. Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 307 und S. 400.

3. Kritische Revision des Konzepts der biographischen Legende

Tomaševskijs Überlegungen deuten Dimensionen des Problemfelds schriftstellerischer (Selbst-)Darstellungspraktiken an, die in anderen, gegenwärtig verfolgten Ansätzen zu dessen Analyse nicht oder zu wenig angesprochen werden.²¹ Wenn biographische Legendenbildung zweifellos immer auch als eine auf Selbstvermarktung abzielende Platzierung innerhalb eines auf Abgrenzung setzenden Literatursystems beschrieben werden *kann*, so ist die intrikate Frage nach der *Relation* von biographischer Legende und literarischem Werk dadurch nicht oder nur zu wenig abgedeckt: Funktioniert die biographische Legende als Intensivierung literarischer Illusionsbildung? Ermöglicht sie als Bindeglied zwischen literarischem Werk und empirischem Autor das Eindringen literarischer Posen ins Leben – im Sinne der Formel »Fact follows fiction«?²² Erhöhen biographische Legenden die affektive Bindung der Leser an das Werk und dienen als eine Art Bindemittel der jeweiligen Leserschaft? Weiter: Korrespondieren die Abgrenzungsbewegungen zwischen Schreibweisen mit denen zwischen biographischen Legenden? Das würde zu der Frage führen, ob biographische Legenden immer auch auf bestimmte soziale, geschlechts- oder generationenspezifische Zielgruppen hin abgestimmt sind. Wir denken schließlich auch, dass Tomaševskijs Überlegungen, obwohl vor mehr als 90 Jahren formuliert, und deshalb auf Briefe, Tagebücher und öffentliche Auftritte von Schriftstellern, nicht aber auf Film, Radio, Fernsehen und das Internet Bezug nehmend, auf diese Neuen Medien hin erweiterbar sind. Zweifellos muss sich damit eine Problematisierung von Tomaševskijs Ansatz verbinden. Insbesondere in vier Punkten bedarf sein Konzept von der selbstgeschaffenen biographischen Legende vorweg einer Differenzierung und Diskussion. Damit ist keine genuine Kritik an diesem Konzept verbunden; die eingehende Erörterung soll vielmehr dazu dienen, rückwirkend das Bewusstsein für gewisse konzeptuelle Implikationen zu schärfen, die von Tomaševskij selbst nicht bzw. nicht ausdrücklich problematisiert worden sind bzw. zu seiner Zeit der Problematisierung weniger bedurften, da sich gewisse Fragen erst unter medial, aber auch mental veränderten Umständen ergeben.

Erstens betrifft das den Umstand der Historizität biographischer Legendenbildung und die daraus erwachsenden Implikationen: Das in

21 Vgl. die in Fußnote 2 angeführten Studien.

22 Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/Main 2012, S. 23.

diesem Sammelband in den Blick genommene Phänomen einer dritten, zwischen empirischem Autor und Autorenfigur vermittelnden auktorialen Instanz (siehe Abschnitt 1), wurde erst im Zuge des Strukturwandels der literarischen Öffentlichkeit zur Mitte des 18. Jahrhunderts möglich bzw. notwendig. Die biographische Legende ist in diesem Sinne eine historische und als solche zu untersuchende Erscheinung.

Zweitens betrifft dies die Formulierung von der *selbstgeschaffenen* Legende, welche mit dem ausdrücklichen Akzent auf der Autonomie die Legendenbildung stärker an ein auktoriales Kalkül bindet und dadurch eine aus unserer Sicht missverständliche intentionale Lesart begünstigen könnte, gerade was den Umgang in und mit den Neuen Medien anbelangt.

Drittens ist der ursprünglich theologisch geprägte Begriff der Legende kritisch zu hinterfragen, den Tomaševskij diesbezüglich unreflektiert oder zumindest unkommentiert einführt. Es gilt also, das Legendenverständnis zu präzisieren und zu spezifizieren, vor allem aber das Potential dieses Begriffs für das hier verfolgte Erkenntnisinteresse hervorzuheben.

Schließlich gilt es viertens, das Verhältnis der Legende zu einem konstruktivistischen Biografie-Verständnis zu klären, welches von der prinzipiellen Unmöglichkeit eines objektiven bzw. neutralen Biografismus ausgeht und deshalb jede Form der biografischen Darstellung wenn nicht gerade zur Fiktion, so doch eben zur Konstruktion erklärt.

3.1. Die Historizität der biographischen Legende

»Es gab Epochen«, so Tomaševskij mit Blick auf das 17. Jahrhundert, »in denen die Person des Künstlers das Publikum überhaupt nicht interessierte« (LB, 50). Und ein wenig später:

Doch in der Epoche des individuellen Schaffens, in der Epoche, die den Subjektivismus in der künstlerischen Konstruktion kultivierte, schieben sich Name und Person des Autors nach vorn, und das Interesse des Lesers dehnt sich vom Werk auf den Schöpfer aus. Die neue Epoche dieses Verhältnisses zum Schaffen wurde von den großen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts eingeleitet. (LB, 51)

Mit diesen Aussagen gibt *Literatur und Biographie* Hinweise auf einen Sachverhalt, der für die vorliegende Fragestellung überaus relevant ist: dass nämlich das Phänomen der biographischen Legendenbildung einen historischen Anfang hat. Mit Blick auf die deutschsprachige Literatur ist damit im Sinne Reinhart Kosellecks jene ›Sattelzeit‹ bezeichnet, in der

sich im Zuge der bürgerlichen Emanzipationsbewegung ein Strukturwandel des Literatursystems vollzieht, der dazu führt, dass sich auch das Verhältnis zwischen Autor und Publikum ganz entscheidend verändert.²³ Im Unterschied zum standesgebundenen Dichter des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, der meist für ein exklusives Publikum am Hof schrieb,²⁴ sieht sich der neu entstehende Typus des freischaffenden Schriftstellers im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends einem anonymen Markt gegenüber, auf dem er sich erst behaupten muss.²⁵ Erst im Verlaufe dieses Prozesses von der höfischen zur bürgerlichen Gesellschaft entsteht eine Form der literarischen Öffentlichkeit, der gegenüber Dichter sich als Dichter darstellen können und aus (aufmerksamkeits-)ökonomischen Gründen oftmals darstellen müssen, nicht zuletzt, weil der unmittelbare Kontakt zum anonymen Massenpublikum nicht mehr gewährleistet ist, sondern ersatzweise erst über mediale (Darstellungs-)Praktiken hergestellt werden muss.²⁶ Autoren verfertigen seit-

- 23 Entscheidend ist dabei insbesondere die Entstehung einer *kritischen* Öffentlichkeit. Diese bewirkt eine Auflösung fester Bewertungskriterien, was wiederum dazu führt, dass ästhetische Valenzen stets neu verhandelt werden und sich auch Autoren mit ihren Werken dazu positionieren müssen. Vgl. dazu die einschlägige Studie von Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- 24 Als exemplarische Studie vgl. Andrea Klein: *Der Literaturbetrieb am Münchner Hof im fünfzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1998, S. 51: »die meisten Literaten waren keine Berufsdichter, sondern Hofgeistliche, Räte etc., deren gesellschaftliche Stellung sich auf ihre Tätigkeit im Dienste des Kurfürsten bezog und nicht auf ihr literarisches Ansehen.« S. a. John-Wennendorf 2014 (Anm. 2), S. 13: Im Mittelalter erscheint der Autor auf eine »typisierende Darstellungsweise«, die einer überindividuellen Idee vom Dichter gehorcht: »sie konzentriert sich auf verlässliche Wiedererkennungswerte und Konstanten der dichterischen Erscheinung, indem sie von seiner historischen, kulturellen und personalen Individualität abstrahiert«.
- 25 Grundlegend dazu Siegfried J. Schmidt: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1989. Der Umbruch erfolgt zeitlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts, was sich an folgenden beiden Eckdaten ablesen lässt: 1744 stirbt mit Ulrich von König der letzte bedeutende Hofpoet, während 1748 Gotthold Ephraim Lessing als erster eine Karriere als freier Schriftsteller versucht (ebd., S. 288, Anm. 150).
- 26 Vgl. dazu die material- wie aufschlussreiche Studie von Theodor Lange: *Ewicleuchtende Sterne. Zum Dichterkult in literarischen Unterhaltungszeitschriften der Goethezeit*, Frankfurt/Main 1993: »Der Dichter verpflichtet sich als Selbstdarsteller« (S. 77); »Die Medien-Dramaturgie schreibt entsprechend Rollenwechsel vor: Der Dichter ist Dichter und Dichterdarsteller« (S. 85).

her nicht nur literarische Texte, sondern auch ein öffentliches Erscheinungsbild, das ihre literarischen Werke begleitet und bestenfalls auch befördert. Die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, schreibt Tomaševskij in diesem Sinne, »waren nicht nur Schriftsteller, sondern auch Figuren des öffentlichen Lebens« (LB, 51).²⁷

Diese bei Tomaševskij verallgemeinernd angedeutete, national (Deutschland, Frankreich, England) jedoch unterschiedlich verlaufende Entwicklung zeigt, dass die Gründe für das Auftreten biographischer Legendenbildung in einem Bereich zu finden sind, der dem ›System‹ oder ›Feld‹ der Literatur übergeordnet ist, dem Bereich sozialhistorischer Umbrüche. Entsprechend erfolgt die Entstehung auktorialer Legendenbildung nicht zufällig auch mit der Herausbildung des Urheberrechtsgedankens im 18. Jahrhundert, der dem Autor das geistige Eigentum an seinem Werk zusichert. Aus dieser Einsicht folgt, dass die Analyse biographischer Legenden, die im Rahmen des vorliegenden Sammelbandes zumeist autorenspezifisch erfolgt, immer auch die sozialen wie medialen Spannungsfelder zu bedenken hat, in die sich diese einordnet. Die hier vertretene Ausrichtung auf den Zusammenhang von biographischer Legendenbildung und literarischer Ästhetik soll also keinem ›Immanentismus‹ das Wort reden und auf Kosten der Einsicht erfolgen, dass biographische Legenden immer auch einen historischen Index haben; dass sie bei aller Spezifik auf die Übereinkünfte bezogen bleiben, die Gesellschaften über die Bedeutung und Funktion des Autors teilen. In diesem Sinne wird bspw. in *synchroner* Perspektive zu fragen sein, inwiefern das Aufkommen neuer Legenden auf verfestigte Autorenbilder antwortet. Man denke bspw. an Stefan Georges ›Dichterbild des Exklusiven‹,²⁸ das um 1900 auf die Industrialisierung des Schreibens reagiert. Gleichzeitig soll die Einsicht in die historische Gebundenheit biographischer Legenden nicht dazu führen, die transhistorischen Transfers zu übersehen, die zur Genese biographischer Legenden entscheidend beitragen. Es muss also auch in *diachroner* Perspektive gefragt werden, welche Rolle Autorenbilder früherer Epochen (bspw. Homer, Shakespeare, Tasso) bei der Herausbildung biographischer Legenden

27 Ungefähr zeitgleich wie Tomaševskij bilanziert auch Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926, S. 150: Das »Interesse« des Publikums verlagerte sich sukzessive »vom Werk auf den Künstler«.

28 Zur ›Selbststauratisierung‹ Georges siehe Klaus Bartels: Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht, in: Künzel, Schönert (Anm. 2), S. 25–46.

spielen.²⁹ Welche Autoren sind es, die zu bestimmten historischen Zeitpunkten als für die Schauseite des Autors vorbildhaft wirken? Schließlich fordert die Historizität biographischer Legenden dazu auf, dem Umstand der sich wandelnden Medien Rechnung zu tragen, die bei der Herausbildung dieser Legenden im Spiel sind.³⁰ Indem der vorliegende Band seinen Fokus auf Fallstudien von 1900 bis zu den Gewinnern des Ingeborg-Bachmann-Preises im frühen 21. Jahrhundert richtet, widmet er sich einem Zeitraum, in dem so unterschiedliche Medien wie der Brief, die Postkarte, das Fernsehen oder Twitter eine Rolle spielen. Inwiefern stellen diese historisch bedingten Medienwechsel jeweils andere Voraussetzungen für biographische Legendenbildung bereit?³¹

3.2. Selbstgeschaffen

Zum wissenschaftsgeschichtlichen Standort von *Literatur und Biographie* ist zu ergänzen, dass über jene Zusammenhänge, die bei Tomaševskij zum Thema werden, etwa zur selben Zeit auch andernorts nachgedacht wird. Mit diesem Hinweis verbindet sich keine Suggestion von Einfluss,

- 29 Ansätze, um die Aneignung und Modifikation biographischer Legenden zu analysieren, bieten: Grimm, Schärf (Anm. 7) sowie John-Wenndorf (Anm. 2). Zur Typologie historischer Dichterbilder siehe auch Rolf Selbmann: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994.
- 30 Vgl. hierzu besonders: Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, München 2013. Sowie allgemein Martin Andree: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute, München 2005.
- 31 Neben dem historischen Medienwechsel ist ferner auch der epistemische Wandel der Medienwahrnehmung mitzubedenken. So galt etwa die Fotografie bei ihrem ersten Auftreten im Vergleich zur Malerei als geradezu analytisches Instrument und Medium erhöhter Realitätsdarstellung. Der Fotograf wurde gar als eine Art Anatom angesehen, bis allmählich das künstlerische und manipulatorische Potential gerade auch in der Porträtfotografie erkannt wurde und der Fotograf fortan mehr als Regisseur agierte, der sein Sujet gekonnt in Szene zu setzen wusste. Vgl. Ulrich Raulff: Image oder das öffentliche Gesicht, in: Das Schwinden der Sinne, hg. von Dietmar Kamper, Frankfurt/Main 1984. Ähnlich liegt heute der Fall bei den Social Media im Internet, die als besonders authentisch gelten, weil sie die Illusion instantaner Realtime-Kommunikation wach halten, aber natürlich beliebig manipulierbar sind. Denselben Effekt besaß cum grano salis der Brief um 1800, der als besonders intime und deshalb authentische Mitteilungsform galt.

sehr wohl aber die Einsicht, dass der Künstlerbiografie zwischen den beiden Weltkriegen gesteigerte Aufmerksamkeit zukommt. Ernst Kris und Otto Kurz etwa differenzieren in *Die Legende vom Künstler*, erschienen 1934, ähnlich wie Tomaševskij zwischen der »empirische[n]« und der »ästhetische[n] Person des Künstlers« (LB, 28). »Wir halten daran fest, daß in der vorliegenden Untersuchung nicht, was sich im Leben dieser oder jener Künstler zugetragen hat, in Rede stehe, sondern lediglich die Frage, von welcher Art die Nachrichten seien, die sich als typisches Überlieferungsgut erkennen lassen.«³² Wenn der Akzent ihrer Untersuchung, deren Gegenstand die Lebensbeschreibungen bildender Künstler darstellt, zwar stärker auf die Frage gerichtet ist, welche gesellschaftlichen Übereinkünfte gegenüber dem Künstler in den wiederkehrenden biografischen Formeln gespeichert sind, so interessiert der Künstler auch hier als eine *diskursiv erzeugte* Figur. Allerdings klingt in der zitierten Formulierung bereits an, in welcher Hinsicht Kris und Kurz weiter als Tomaševskij gehen, indem sie die Erzeugung von Legenden nicht allein an das auktoriale Kalkül binden. Stattdessen äußern sie, wenngleich vorsichtig, die Vermutung eines Rückkoppelungseffekts zwischen Selbst- und Fremddarstellung: »Wir dürfen vermuten, daß das Verhalten der Umwelt durch die Persönlichkeit des Künstlers, durch sein Wesen und seine Fähigkeiten, bestimmt sei und auch die Haltung der Umwelt ihrerseits wieder auf den Künstler einwirke.«³³ Was Kris und Kurz hiermit ansprechen, ließe sich unter den Begriff der ›*Hetero-Autonomie*‹ künstlerischer bzw. schriftstellerischer Legendenbildung fassen, womit der Umstand angesprochen ist, dass der Autor die öffentliche Wahrnehmung seiner Person alleine nur bedingt zu steuern vermag und sein öffentliches Bild bis zu einem gewissen Grad immer auch fremdbestimmt ist. Man denke nur an die kollektiven Mechanismen bei der Produktion und Promotion von Büchern im Verlagswesen, in die ein Autor je nach Status nur graduell eingreifen kann.³⁴ Dem Mitbestimmungsrecht bei der visuellen Gestaltung und paratextuellen Präsentation

32 Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt/Main 1995, S. 55.

33 Ebd., S. 21.

34 Eine verbreitete, auch von Siegfried Unseld propagierte Maxime im modernen Literaturverlag lautete entsprechend: »Nicht Bücher, sondern Autoren machen«, womit die Profilierung eines öffentlichen Autorbildes als verkaufsfördernde Marke implizit angedeutet und gegenüber dem Buch sogar priorisiert wird. Vgl. Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen 2005, S. 48.

seiner Texte wie auch seiner eigenen Person sind somit institutionelle und systemische Grenzen gesetzt, erst recht bei der diskursiven Zirkulation epitextueller Informationen in Feuilleton, Funk und Fernsehen.

Tomaševskij selbst ignoriert diesen Sachverhalt keineswegs (vgl. hierzu Abschnitt 2.2), macht ihn aber wenig explizit. Lediglich dem Hinweis, dass die ›selbstgeschaffene‹ Legende durchaus auch über fremdbestimmte Faktoren provoziert sein kann, etwa auf ein Publikumsbedürfnis (LB, 53) reagiere, ist zu entnehmen, dass sie von äußeren Einflüssen keineswegs frei, sondern eben *hetero-autonom* ist. Es wäre deshalb missverständlich, Tomaševskijs Formulierung allein als Ausdruck eines intendierten Kalküls zu werten, vielmehr ist in ihr konzeptuell zumindest eine Form der Respondenz mitgedacht, auch wenn das Beiwort ›selbstgeschaffen‹ zu einer einseitig intentionalen Lesart verleiten mag. So wenig wir diese Lesart stützen wollen, so wenig scheint uns dabei die Frage relevant, wie sehr die Legende vom Autor selbst willentlich intendiert ist oder inwieweit sie mehr oder weniger unbewusst entsteht. Weitaus ergiebiger als nach der auktorialen Urheberschaft zu fragen erscheint uns stattdessen die Konzentration auf die literarische Beschaffenheit und Wirkung solcher Legenden: Wo treten sie in welcher Gestalt und Intensität und mit welchen Effekte auf? Mit Blick auf den Quellenkorpus, dem sich eine Analyse biographischer Legenden also zuwenden muss, bedeutet dies, dass sowohl die Selbstdarstellungen von Autoren in textuellen Medien (autobiografische Schriften, Brief, Tagebuch, Interview), später Darstellungen und Selbstdarstellungen in visuellen, akustischen und audiovisuellen Medien (Porträt, Fotografie, Radio, TV, Internet) zu untersuchen sind, als auch, um die Aneignung und Fortschreibung biographischer Legenden zu rekonstruieren, Verlags-texte, Titelbilder und Dokumente der Rezeption.

3.3. Legende

Der Begriff der Legende stammt aus dem theologischen Kontext und steht in dieser Beziehung meistens synonym zu »Heiligenlegende«. ³⁵ Ohne darauf explizit einzugehen, gebraucht Tomaševskij den theologisch geprägten Begriff aber offensichtlich in seiner säkularen Bedeutung, wie wir heute auch noch von Legenden sprechen, um »einen Bericht über historische Personen oder Tatsachen als freie Erfindung« ³⁶ zu

³⁵ Helmut Rosenfeld: *Legende*, Stuttgart 1982, S. 1.

³⁶ Ebd., S. 2.

bezeichnen. In dieser Beziehung ist der Begriff also mit einem Fiktionsindex versehen, der in abgeschwächter Form auch bei Tomaševskij wirksam ist, wenn dieser die biographische Legende von der Faktizität der amtlich verbürgten Biografie abgrenzt. Mit dem Begriff der Legende bringt Tomaševskij also in erster Linie zum Ausdruck, dass es sich um keine gesicherten biografischen Informationen, sondern um eine konstruierte, modifizierte oder zumindest stilisierte Lebensgeschichte handelt. Die Spannweite des Eingriffs bewegt sich dabei zwischen einer »literarische[n] Ausnutzung der eigenen Biographie« (LB, 54) und tatsächlich freien Erfindungen, etwa bei »Mystifikationen« mit »einem erfundenen Autor« (LB, 56). Mit dem Begriff der Legende verbindet sich heute jedoch nicht allein die Vorstellung von faktischer Unwahrheit, sondern auch von einer besonders denkwürdigen Sache – in dem Sinne wie das Wort adjektivisch verwendet wird, wenn etwa von einem »legendären Ereignis« die Rede ist. Wer ein Fußballspiel als legendär bezeichnet, stellt damit keineswegs die Faktizität dieses Spiels in Frage, vielmehr kommt darin dessen historische Bedeutung zum Ausdruck, die sich im Verlauf der Rückerinnerung freilich zur überhöhten Legende zuspitzen kann. Ähnliche Effekte stellen sich auch in Schriftstellerbiografien ein: So gibt es Schlüsselmomente im Leben oder bei Auftritten eines Autors, die einen legendären Charakter besitzen oder im Laufe der Zeit legendäre Züge annehmen, sodass sie die historische Wahrheit gleichsam transzendieren und sich zu veritablen Legenden verklären. Ein Autor kann es auf solche legendären Momente anlegen (wie bspw. Rainald Goetz mit seinen »Klagenfurter Schnitten«), steuern kann er den Prozess allerdings nicht. Ob eine intendierte Pose oder unfreiwillige Geste zur Legende wird, entzieht sich dem Willen des Autors. Auch hier gilt das Gesetz der *Hetero-Autonomie* (siehe Abschnitt 3.2).

Verbunden mit diesem Akzent des außerordentlichen Ereignisses ist in der Legende immer auch der Fokus auf die Besonderheit der Person gerichtet. Es gehört zu den Strukturmerkmalen von heiligen wie auch profanen Legenden, dass sie außergewöhnliche Menschen mit speziellen Eigenschaften oder Schicksalen schildern. Eine biographische Legende wird immer auch erklären, weshalb jemand die ungewöhnliche Laufbahn eines Autors eingeschlagen hat. Im Kern ist in ihr, wenngleich in profaner Weise, das für die Heiligenlegende typische Moment der Auserwählung hintergründig weiterhin vorhanden. An diese Beobachtung anschließend, wäre grundsätzlich zu fragen, inwiefern überhaupt ein Profanisierungsprozess gerade im Bereich der Dichterlegenden aufzuzeigen wäre: Vom göttlich inspirierten Dichter (*poeta vates*) in der Antike über das gottgleiche Genie (*alter deus*) des Sturm und Drang, den exzentrischen Dandy (*poète maudit*) im Fin-de-siècle bis hin zum

schreibbegabten, ansonsten aber ein gewöhnliches Leben führenden Menschen.³⁷ Wie Wunder und Erweckungserlebnisse traditionellerweise feste Topoi von Legenden bilden, ließe sich die Darstellung der schriftstellerischen Begabung und ihrer Entdeckung, abgesehen von der jeweiligen individuellen Ausgestaltung, als narrative Konstante und profane Variante in modernen Dichterlegenden beschreiben. Der vorliegende Band jedenfalls konzentriert sich auf solche säkularen Legenden. Denn das Phänomen der biographischen Legende, wie es hier entwickelt wird, tritt erst um 1750 auf (siehe Abschnitt 3.1), als mit der Aufklärung ein theozentrisches Weltbild in die Brüche geht und freilich nicht nur der Autor als Individuum sichtbar wird, der seine Rolle in der Gesellschaft mitbestimmen und gestalten kann. Dass der vorliegende Band das um die Mitte des 18. Jahrhunderts auftretende Phänomen der biographischen Legende erst ab dem 20. Jahrhundert erforscht, ist lediglich pragmatischen Umständen geschuldet. Eine Analyse der Zeit vor 1900, die besonders das Auftreten des Phänomens um 1750 in den Blick nimmt, bildet in diesem Sinne noch ein Desiderat.

3.4. Biografie

So plausibel Tomaševskijs heuristische Unterscheidung zwischen den »dokumentarischen Biographien« (LB, 61) und der »biographischen Legende« (LB, 60) vorderhand erscheinen mag, wirft sie auf den zweiten Blick doch die Frage auf, ob die beiden Seiten überhaupt so trennscharf auseinandergehalten werden können oder ob sie nicht vielmehr ineinander verschmelzen. Denn abgesehen von Extremformen der Mystifikation besitzt jede biographische Legende eine mehr oder weniger große Schnittmenge mit der »realen« Biografie des Autors. Sie ist bis zu einem gewissen Grad auf dessen Leben bezogen, an dessen Person gebunden. Demnach wäre die biographische Legende weniger eine Opposition zur amtlichen Biografie als eine mehr oder weniger freie Variation derselben. Umgekehrt müsste die Biografie als eine abgeschwächte Form der Legende aufgefasst werden. Eine solche Betrachtungsweise, die die einfache Distinktion zwischen *fact* und *fake* zugunsten eines graduellen

37 So konstatiert auch David Wyatt: *Prodigal Sons. A Study in Authorship and Authority*, Baltimore 1980, S. 151: in diesem Fall »returns the author to the human community. Attention to births, marriages, friendships, letters, and budgets restores our sense of literature as written by men and women who live with particular hopes and fears, in particular times and places«.