Zerstörende Bildnisse, verstörte Identität?
Eine Untersuchung fragiler Identitätsentwürfe und deren
Entwicklung in Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer*, Max Frischs
Andorra* und Matthias Polityckis *Jenseitsnovelle

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Julia Schmidt

aus Gießen

(2015)

DANKSAGUNG

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Identität begibt man sich auch auf eine Reise bezüglich der eigenen Identität. Ich bin sehr glücklich, dass mich auf diesem Wege eine Vielzahl von Menschen begleitet und unterstützt haben.

Ihnen gilt mein besonderer Dank.

Als Erstes möchte ich meiner wissenschaftlichen Betreuerin Prof. Dr. Annette Simonis, die den Forschungsprozess von Beginn an exzellent fachlich unterstützt hat, danken. Ihre wertvollen Anregungen und ihr Engagement haben maßgeblich zur Fertigstellung meiner Arbeit beigetragen. Ein besonderes Wort des Dankes gilt Prof. Dr. Joachim Jacob, Prof. Dr. Thomas Gloning, Prof. Dr. Thomas Brüsemeister und Prof. Dr. Verena Dolle für ihre Bereitschaft, an der Prüfungskommission mitzuwirken.

Zudem hat es mir viel bedeutet, im Verlauf des Forschungsprozesses Dr. Aletta Hinsken kennengelernt zu haben, die durch ihre verlässliche und beruhigende Unterstützung in der Endphase eine liebgewonnene Begleiterin wurde.

Meinen tiefen Dank möchte ich an meine Freundinnen aussprechen, die all die letzten Jahre aufmunternd und mitfühlend an meiner Seite waren. Im Besonderen bedanke ich mich bei Jennifer Steinbrecher, die immer weiß, wer ich bin sowie bei Kerstin Hölzel und Sonja Rösch für ihre Zeit und Geduld.

Eine herausragende Stellung in jeglicher Hinsicht nimmt meine Familie ein. Danke an meinen großen Bruder Sebastian, meine Oma und besonders an meine Eltern. Ihre uneingeschränkten und liebevollen Hilfestellungen über all die Jahre der Studien- und Promotionszeit haben es mir ermöglicht, schließlich voller Stolz die Verleihung meines Doktorgrades zu erleben.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	1
1. Bildproduktion und Identitätsbildung – systematische Vorüberlegungen	1
2. Zum Verhältnis von theoretischem Teil und Werkanalysen	7
3. Zur Auswahl der Texte und ihrer Beziehung zur Identitätsproblematik	9
II. THEORETISCHE GRUNDLAGEN	18
II.I. ZU INTERDISZIPLINÄREN KONZEPTEN DES IDENTITÄTS-BEGRIFFS	18
1. Schwierigkeit der Definition von persönlicher Identität – einleitende Worte	18
2. Begriffsentwicklung und Differenzierungen des Konzepts bei ausgewählten Theoretikern	24
2.1. Sigmund Freud: Ich – Es – Über-Ich	24
2.2. Erik Erikson: Identität in Zyklen	25
2.3. Erving Goffman: Das Regulativ Ich-Identität	27
2.4. Jürgen Habermas: Sprache als Balance zwischen sozialer und personeller Identität	29
2.5. Lothar Krappmann: Erlangen von Identität über das Medium der Sprache	30
2.6. George Herbert Mead: I – Me – Self	32
3. Merkmale von Identität und Anfänge der Konzeption in der frühen Moderne	34
4. Das Konzept im Übergang zwischen Moderne und Postmoderne	39
5. Identität und Rolle	44
6. Identität und Narration	45
II.II. THEORETISCHE ASPEKTE ZU DEN BILD-KONZEPTEN	49
1. Selbstbild und Fremdbild	49
2. Vorurteil und Stereotyp	52
II.III. ZUR RELATION VON IDENTITÄTSKONZEPT UND LITERATUR	55
1. Exkurs zur literarischen Definition von Moderne und Postmoderne	55
2. Identität als Thema in der Literatur	58

III. ANALYSEN ZU DEM AUSGEWÄHLTEN TEXTKORPUS	68
III.I. GERHART HAUPTMANN <i>MICHAEL KRAMER</i>	68
1. Zur Identitätsproblematik in Gerhart Hauptmanns Künstler- und Familiendrama	68
2. Analyse der Beziehungsstrukturen innerhalb der Familie Kramer	70
2.1. Die Beziehung Arnold – Mutter	73
2.2. Michael und Michaline – die Vater-Tochter-Beziehung	76
2.3. Michael und Arnold – der Vater-Sohn-Konflikt	79
3. <i>Michael Kramer</i> als Künstlerdrama	85
3.1. Arnolds Künstlertum in Konflikt mit der Bourgeoisie	89
3.2. Michaels Kunstauffassung	93
4. <i>Michael Kramer</i> als Identitätsdrama	97
4.1. Die Identitätsstörung Arnolds	97
4.2. Michaels Wende im 4. Akt	105
5. Resümee	110
III.II. MAX FRISCH <i>ANDORRA</i>	113
1. Identitätsproblematik in <i>Andorra</i>	113
2. Vorurteile und Bildnisse in der Theorie	122
2.1. Bildnistheorie nach Frisch	122
2.2. Vergleichende Bildnistheorien	127
2.2.1. Bertolt Brecht	127
2.2.2. Gottfried Keller	129
3. Kulturelle Konstruktionen in <i>Andorra</i>	132
4. Konstruktionen von Selbstbild und Identität	140
4.1. Entwürfe von Selbstbild und Außenbild	140
4.2. Entwürfe und Prozesse von Identität	148
5. Zur Wirkung und Bedeutung des Konstrukts <i>Andorra</i>	157

III.III.	MATTHIAS POLITYCKI <i>JENSEITSNOVELLE</i>	162
1.	Identitätsdarstellung im novellistischen Erzählen	162
2.	Die Beziehungs- und Ehebilder im Diesseits und Jenseits	165
3.	Veränderte Identitätswege	170
3.1.	Innere und äußere Welt von Schepp	170
3.2.	Doros Rollenwechsel	175
4.	Schepp – Doro – Dana	177
5.	Konzeptualisierung narrativer Identität	184
5.1.	Text im Text „Marek der Säufer“	185
5.2.	Doros Abschiedsbrief – erschriebene Identität	190
6.	Identitätskonstruktionen unter postmodernen Aspekten	194
<u>IV. SCHLUSSBETRACHTUNG</u>		<u>199</u>
<u>V. LITERATURVERZEICHNIS</u>		<u>I</u>

I. EINLEITUNG

1. Bildproduktion und Identitätsbildung – systematische Vorüberlegungen

Identität ist andauernde Arbeit an einem Bild, wer wir sein wollen. Zur Not müssen die Farben, mit denen wir unser Bild von uns bis dahin gemalt haben, neu gemischt werden.¹

Dieses Zitat von Heinz Abels verweist auf die zentralen Begrifflichkeiten, die in dieser Arbeit mit dem ausgewählten Textkorpus verbunden werden: Identität und Bild. Wenngleich Abels letzteres als metaphorische Erklärung für den Identitätsbegriff verwendet, so gelingt es ihm damit, wesentliche Komponenten des eigenen Selbstentwurfs zu erfassen.² Zugleich deutet dieser Auszug bereits auf ein dynamisches Identitätskonstrukt hin, innerhalb dessen sowohl das Bild, das ich über mich selbst erschaffe, als auch jenes, welches Außenstehende über mich zeichnen, zu er- und zu überarbeiten ist. Des Weiteren verknüpft sich hier der Gedanke der Deckungsgleichheit dieser Bilder mit dem „Notfall“-Zustand der Inkompatibilität, bei dem das Individuum aufgefordert ist, die eigene Identität in einem anderen Licht und neuen Bild erscheinen zu lassen. Gerade dieser Umstand ist in Bezug auf die Hauptcharaktere in meinem Textkorpus relevant und greift zugleich eine der zentralen Fragestellungen auf: Wie ist es für ein Individuum zu realisieren, das eigene Konzept von Identität zu erschaffen und gleichzeitig dieses für sich selbst zu bewahren, gleichwohl ständig der Einsatz neuer Mischungsverhältnisse gefordert ist?

In meiner Dissertation werden *Michael Kramer* von Gerhart Hauptmann,³ *Andorra* von Max Frisch⁴ und *Jenseitsnovelle* von Matthias Politycki⁵ unter Fragen nach Identität, Selbst- und Fremdbild, Vorurteil, Stereotyp, Rolle und Narration untersucht. Das ausgewählte Textkorpus bietet in der zeitlichen Divergenz⁶ Raum zur Eingliederung interdisziplinärer Theorien⁷ zu den

¹Abels, Heinz: *Identität: über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 16.

²Zum heuristischen Stellenwert von Metaphern vgl. Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2013 (= Suhrkamp Studienbibliothek).

³Hauptmann, Gerhart: *Michael Kramer*. In: *Das Gesammelte Werk. (Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstag des Dichters. 15. November 1942)*. Berlin: Fischer Verlag 1942. Hier: Erste Abteilung. Dritter Bd. S. 367-442. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle MK + Seitenangabe).

⁴Frisch, Max: *Andorra. Stück in zwölf Bildern (1957/61)*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976. Hier: Bd. 4. S. 461-561. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle A + Seitenangabe).

⁵Politycki, Matthias: *Jenseitsnovelle*. 2. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2009. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle JN + Seitenangabe).

⁶So lassen sich *Michael Kramer* und *Andorra* der Moderne zuordnen, wohingegen *Jenseitsnovelle* ein Werk der Postmoderne darstellt.

einzelnen Begriffen. Was die drei Werke thematisch vereint, ist das Aufzeigen der Mechanismen von verunsichernden bis zerstörenden (inneren) Bildern, welche auf eine brüchige Identität der zu analysierenden Hauptfiguren hinauslaufen. Vereinfacht dargestellt lässt sich sagen, dass das festgefügte Bild des Selbst oder des Gegenübers (das „Bildnis“) in den Werken als Identitätsbedrohung gilt.

Wie sich zeigen wird, treten bei der Verwendung der oben genannten Termini eine Reihe von Fragen auf, wobei vorneweg zu klären ist, wie der im Zentrum stehende Begriff der Identität definiert ist und was er bedeutet – oder eher gefragt: Gibt es dazu überhaupt eine einheitliche Klärung? Inwiefern findet und fand zwischen Moderne und Postmoderne eine Begriffs-umdeutung oder -erneuerung statt? In meiner Arbeit gibt es zwei zu beantwortende Schwerpunkte, um die der Identitätsbegriff kreist: Zum einen interessiert die Frage nach der Identitätssuche und -bildung, zum anderen die nach der Identitätsstörung. Durch welche Charakteristika bildet sich der Mensch, wie baut er sein Selbst auf und wie besteht dieses in Konfrontation mit seiner Umwelt? Welche Faktoren können zur Bedrohung werden und wirken zerstörerisch? In diesem Sinne ist daher der Ausdruck „fragil“ im Titel der vorliegenden Arbeit zu verstehen: Er referiert auf die Angreifbarkeit und Verletzlichkeit der eigenen Identität durch innere, im Umbruch bestehende oder äußere, von sozial-gesellschaftlicher Seite herbeigeführten Situationen. Somit werden verschiedenartige Auseinandersetzungen mit der Identitätsthematik in den Blick genommen und zur Untersuchung herangezogen. Bei allen Analysen stehen der Identitätsbegriff sowie der des Bildes im Fokus. Diese lassen sich auf das gesamte Korpus beziehen respektive anwenden und sie werden aus diesem Grunde auch im Theorieteil am ausführlichsten eruiert.

Aufgenommen in diese Arbeit ist eine Selektion bereits klassisch gewordener und aktueller Grundpositionen aus dem Forschungsfeld zum Identitätsbegriff, die auch zur späteren Werkanalyse fruchtbar beitragen. Am Beginn des systematischen Teils (Kapitel II.) steht die Klärung und Erörterung von Identität, Rollenmuster sowie die narrative Konzeption im Fokus. Da sich die Identitätsforschung als ein komplexes, divergente Ansätze einbeziehendes Feld darstellt, werden Grundgedanken aus einem interdisziplinären Terrain sondiert so aus der Psychologie, Philosophie, Soziologie und Ethik. Die verschiedenen Disziplinen sind der annähernden Aufdeckung bezüglich der Komplexität dieser Thematik hilfreich.

⁷In der theoretischen Analyse des Begriffs der Identität beziehe ich mich überwiegend auf die Ausführungen von Jürgen Straub, Heiner Keupp, Peter V. Zima, Erik H. Erikson und Heinz Abels, wobei zu erwähnen ist, dass ich keine der Identitätstheorien in aller Vollständigkeit für die Werkanalyse benutze beziehungsweise anwende.

Sie werden zur Beantwortung der Frage herangezogen, was Identität darstellt, sodann miteinander verglichen und ausgewertet. Dass sich der Identitätsbegriff nicht alleine mittels einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin und auch nicht nur über die Einbeziehung einer feststehenden Definition deuten lässt, darauf verweist bereits ein erster Blick in das *Handbuch Ethik*:

Identität ist nach Krappmann [...] eine »Leistung«, die unterschiedliche Kompetenzen erfordert, welche eine Person erbringen muss, um eine Identität aufzubauen oder zu bewahren. Zu diesen Kompetenzen gehört nicht nur die Rollenübernahme (Mead) und Rollendistanz, sondern genauso die Fähigkeit der Identitätsdarstellung (Goffman, Strauß).⁸

Aufgrund dieser Annahme wird in der vorliegenden Arbeit, wie bereits erwähnt, auch nicht nur der Begriff der Identität analysiert, sondern außerdem affine Konzepte wie Selbst- und Fremdbild, Vorurteil und Stereotyp. Des Weiteren wird das Konzept des „Bildnisses“ im Sinne von Max Frisch in die Diskussion um Identität eingebracht, da es sich hervorragend eignet, die Identitätsproblematik in philosophischer Hinsicht zu erweitern und in einer spezifisch literarischen Adaption nachzuvollziehen. Überdies vermag Frischs Bildnisentwurf als geeignete Brücke zwischen den neueren (wissenschaftlichen) Identitätstheorien und den literarischen Texten zu fungieren, da er von einer vertieften philosophisch-systematischen Reflexion des Autors begleitet wird.⁹

Relevant ist bei jenen Überlegungen die Berücksichtigung, dass das Bildnis im Sinne Frischs als gedachtes Konstrukt anzusehen ist, etwas, das oft im Sinne von Vorverurteilungen gemeint wird und dementsprechend aufgrund gedanklicher Vorurteile basiert. Das vorgefertigte Urteil verhindert im negativen Fall eine ungezwungene Kommunikation untereinander und man erlebt sein Gegenüber mit einer vorgefertigten Skizze. Auf diesem Weg begegnet man auch dem Begriff des Stereotypen. Doch wie wird dieser in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen hergeleitet und belegt? Was bewirken Stereotype im tagtäglichen Miteinander? Ebenso ist der Frage nachzugehen, ob Bilder respektive Bildnisse und Stereotype tatsächlich dergestalt unfrei machen und es soll darüber hinaus besprochen werden, ob ihnen nicht auch positive Attribute zugewiesen werden können.

⁸ *Handbuch Ethik*. Hrsg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenal u. Micha H. Werner. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. S. 396.

⁹ Der Begriff „Bildnis“ wird in der vorliegenden Arbeit als eine Art ‚Sonderfall‘ betrachtet, da er vornehmlich auf Max Frisch zurückzuführen ist. Explizit findet der Bildnisbegriff Anwendung in Kapitel III.II. Deshalb ist dort eine Unterscheidung zwischen „Bildnis“ (festgefahrener, starres Konstrukt) und den „Bildern“ zu treffen, welchen eine, im Sinn des oben stehenden Zitats, dynamische Qualität (Selbst- und Fremdbild) beizumessen ist.

Um einen breiten Horizont der Identitätsarbeit und der Bildtheorien aufzubauen, wurden bewusst Werke aus unterschiedlichen Epochen gewählt. Daraus ergibt sich ein weit gefächerter Diskurs, der vom Ende des 20. Jahrhunderts mit Hauptmann zu aktuellen Identitätswegen mit Politycki führt. Innerhalb der Abhandlung beziehe ich mich nicht auf gattungsspezifische Entwürfe, vielmehr soll die Thematisierung von Identität und vom Ich in der Literatur aufgezeigt werden. Es gilt zu erörtern, wie und ob sich diese als Weiterentwicklung entsprechend den interdisziplinären Studien zu Beginn des Jahrhunderts manifestieren sowie welche Merkmale jeweils in Moderne und Postmoderne hervorstechen.

Anhand der theoretischen Grundlagen möchte ich an den Texten zeigen, wie zerstörend Selbst- und Fremdbild wirken und welche Mechanismen eine Identität verstören. Die Bilder sind prägend für das Leben der Hauptcharaktere in den ausgewählten Werken und bedeuten für diese zumeist lediglich eine Koexistenz in dem Sinne, dass diese nicht harmonisieren, sondern sich gegenseitig beeinträchtigen. Außenwelt und Innenwelt führen zu einer chaotischen Lebenssituation, weswegen die Trennung von Selbst- und Fremdbild erheblich begünstigt und die Existenz der Protagonisten nahezu unmöglich wird. Es ist hier auszuführen, welchen expliziten Einfluss das Fremdbild auf das Selbstbild hat. Was bedeuten Bilder respektive „Bildnisse“ innerhalb einer Gesellschaft (*Andorra*), Familie (*Michael Kramer*) oder Partnerschaft (*Jenseitsnovelle*)? In den ausgewählten Werken stehen der individuelle Selbstfindungsprozess und die Festigung einer Identität in einem Kontrast zu äußeren Spannungsfeldern und unfreiwilligen Veränderungen der Lebenssituation, was bei den untersuchten Figuren in tödlichen Identitätsstörungen endet: Andri wird umgebracht, Arnold in den Tod gedrängt und Doro wählt den Freitod.

Allgemein ist festzuhalten, dass ich Identität zunächst im weiteren Sinne als Ausdruck des eigenen Selbstentwurfs und Selbstgefühls verstehe. Damit gemeint ist, dass die Figuren in den zu untersuchenden Werken meiner Arbeit wissen (oder gerade nicht), wer sie sind, was sie wollen, fühlen und denken. Identität bedeutet hier, ein Bild oder Bildnis von sich selbst zu haben, dementsprechend zu leben und zu handeln. Somit steht in meiner Arbeit die Begrifflichkeit des mentalen, inneren Bildes in dem Sinne im Vordergrund, als ich untersuchen möchte, was geschieht, wenn Selbst- und Fremdbild im Rahmen einer Identitätsstörung differenzieren. Es ist beispielsweise erwähnenswert, dass die Hauptcharaktere unter einem jeweiligen gesellschaftlichen Stigma leiden, etwa aufgrund ihrer Berufsgruppe (*Michael Kramer*: Künstler) oder bedingt durch ihre Religion und Herkunft (*Andorra*: Jude). So wird auf den Stand der Figuren innerhalb der Gesellschaft eingegangen. Dies geschieht hinsichtlich

der Tatsache, dass die Frage danach, wie andere eine Person sehen, unter dem Aspekt der Selbstreflexion wichtig ist. Gesellschaftliche Rahmenbedingungen sind als auslösendes Konfliktpotenzial zu werten und werden somit zwar unbedingt erwähnt, jedoch liegt der Schwerpunkt in dieser Arbeit hauptsächlich auf dem Aspekt der Figurendarstellung, der in der Soziologie und Psychologie als personelle Identität bekannt ist. Deshalb ist eine Erörterung der Identitätsveränderung der einzelnen Figuren relevant. Wo stehen sie zu Beginn, wo am Ende und was ist folglich ihr eigener Identitätsprozess? Bei diesen Ausführungen ist die soziale Identität eher als ein Faktor zu bewerten, nach dem sie sich fortwährend wandeln und sie dient dazu, die Einzigartigkeit der Charaktere hervorzuheben. Es ist stets zu berücksichtigen, dass Individuen mit ihrem sozialen Umfeld interagieren und darüber auch ihr Selbstbild ausprägen. Denn es gilt, dem Verständnis von Identität nach, eine wechselseitige Beziehung, wie bereits Werner Bohleber prägnant definiert hat:

Identität stellt die Schnittstelle zwischen gesellschaftlichen Erwartungen an den einzelnen und dessen psychischer Einzigartigkeit dar. Sie ist das Produkt der Vermittlung und eine dynamische Balance zwischen beiden Seiten.¹⁰

Wie sich aus dem oben stehenden Zitat bereits ablesen lässt, kann Identität als eine „Schnittstelle“ verstanden werden, was bedeutet, dass Identität zwischen gesellschaftlichen und eigenen, objektiven und subjektiven sowie gefälligen und individuellen Ansprüchen changiert. Dieses Wechselverhältnis hat zur Folge, dass jedes Individuum gleichwohl mit zweierlei Arten von Bildern konfrontiert wird und zwar dem eigenen über sich selbst und dem, wie andere dieses sehen. Es bestehen daher in der Konsequenz auch wechselseitige Bezugnahmen zum Umgang mit dieser Koexistenz. So können Bildprojektionen in dem Sinne angenommen werden, dass das Fremdbild das eigene Selbstbild aus individuellem Antrieb erweitert und denjenigen innerhalb des persönlichen Identitätsbewusstseins breiter aufstellt oder aber die Fremdwahrnehmung wird radikal abgelehnt, was eine Überlagerung des Fremdbildes zur Folge hat und demnach einen Verlust des Selbstbildes erfolgen lässt. Beide Szenarien bewirken jedoch zwangsläufig eine Beeinflussung der Identität. Mitunter ist dies auch für die Entwicklung der Rolle des Einzelnen ein entscheidender Faktor und es können sich Positionen innerhalb einer Gesellschaft, Familie oder Partnerschaft ändern. Einen Hinweis auf diese These liefert dergestalt erneut das *Handbuch Ethik*:

¹⁰Bohleber, Werner: *Zur Bedeutung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 93-120. S. 93.

In neuerer Zeit wird die intersubjektive Identitätstheorie vor allem in der Soziologie durch die Biographieforschung ergänzt, insbesondere auch deshalb, weil die Integration der unterschiedlichen Rollen und Erfahrungen in eine einheitliche Identität zunehmend erschwert zu sein scheint.¹¹

Daher ist für diese Arbeit nicht nur eine einzelne Identitätstheorie von Bedeutung, zumal diese Begrifflichkeit, wie noch zu zeigen ist, verschiedenartig gedeutet wird. In diesem Sinne hält Wolfgang Bialas fest:

Personelle Identität setzt die Behauptung im Feld intersubjektiver Beziehungen voraus. Ohne die Fähigkeit, sich in wechselnden Kontexten und Beziehungen selbst als unverwechselbar zu behaupten, könnte von individueller Identität keine Rede sein.¹²

Es geht in meiner Arbeit demzufolge wesentlich um Fragestellungen, die von der Überlegung ausgehen, dass ich Identität als den Bezug zu sich selbst verstehe. Dementsprechend untersuche ich, wie sich das Selbstverständnis der Figuren darstellt und entwickelt. Darüber ist zu klären, welche Konzepte des Identitätsbegriffs sich in den einzelnen Werken wiederfinden und in welchem Verhältnis die Identitätstheorie sowie die Werke stehen. Lässt sich der Wandel des Identitätsbegriffs auch in dem Korpus ablesen? Bevor die ausgewählten Texte und ihre jeweilige Relevanz für die Untersuchung vorgestellt werden, ist es wichtig, auf das Verhältnis von theoretisch-systematischem Teil (wissenschaftlicher und philosophischer Theoriebildung) und Werkinterpretationen einzugehen. Diesem Zusammenhang widmet sich das anschließende Kapitel.

¹¹ *Handbuch Ethik*. S. 396.

¹² Bialas, Wolfgang: *Kommunitarismus und neue Kommunikationsweise. Versuch einer Kontextualisierung neuer philosophischer Diskussionen um das Identitätsproblem*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 40-66. S. 52.

2. Zum Verhältnis von theoretischem Teil und Werkanalysen

Auf die Schwierigkeit einer Übertragung von Identitätstheorien auf den literarischen Text hat bereits Tom Malecha in seiner Untersuchung nachdrücklich hingewiesen. Schließlich

[...] bemüht sich [Identitätswissenschaft] [...] um die Erklärung eines real existierenden Phänomens. Dem steht die fiktionale Sphäre der Literatur gegenüber. Ihre Figuren haben nie existiert und werden nie existieren.¹³

Malecha liefert als Antwort auf die genannte Problematik einen Verweis auf die „strukturellen Ähnlichkeiten“¹⁴ beider Bereiche und erläutert, dass sich ebenso der reale Mensch beziehungsweise das Ich über die Sprache verständigt und nach außen kommuniziert. Ähnliches wird dem Leser oder dem Zuschauer im Medium der poetischen Fiktion geboten, da das Mittel der Literatur ebenfalls die Sprache ist. Insofern korrespondieren Literatur und Realität dahingehend, dass Identität hier mit denselben Mitteln darzustellen ist, da die Figuren in den Werken ähnlich realen Charakteren Sprache zur Vermittlung des „menschlichen Erlebens“¹⁵ instruieren (siehe auch Kapitel II.1.6. „Identität und Narration“). „Identität als eine auf Sprache basierende Konstruktionsleistung kann also auch in der Literatur stattfinden, und zwar befreit von konkreten pragmatischen Notwendigkeiten.“¹⁶

Hinzukommend sind die jeweiligen lebensnahen Analogien interessant, über die sich Literatur inmitten eines spezifischen gesellschaftlichen Kontextes platziert. Dahingehend ist es wichtig zu betonen, dass der Literatur ein eigendynamisches Moment beizumessen ist. Wenngleich also das Sujet der Identität vorwiegend als gesellschaftliches Thema zu denken und infolgedessen wissenschaftlich im Bereich der Soziologie oder Psychologie zu verorten ist, so leistet die Literatur doch einen eigenen Beitrag zur Erforschung von Identitätskonstruktionen und der aktuellen Bildthematik um Selbst- und Fremdbild. Demzufolge ergibt sich für eine literaturwissenschaftliche Arbeit, die interdisziplinäre Forschungsansätze aufgreift und verarbeitet, dass die hier aufgewiesenen Identitätstheorien nur bedingt und keineswegs vollständig auf die fiktiv-konstruierten Figuren zu übertragen sind. Die Literatur wie auch die wissenschaftlichen Disziplinen stellen jeweils eigene Modelle bereit, weswegen sich etwa Eriksons Identitätstheorie weder durch eine literarische Figurenanalyse legitimieren lässt, noch kann umgekehrt die Figurendarstellung im Medium der Fiktion durch Eriksons Modell beglaubigt werden.

¹³Malecha, Tom: *Ich bin viele. Identitäten in der Popliteratur*. Saarbrücken: VDM-Verlag 2008. S. 22.

¹⁴Ebd.

¹⁵Ebd.

¹⁶Ebd. S. 25.

Es findet infolgedessen hier keine bloße ‚Anwendung‘ der soziologischen, psychologischen und philosophischen Entwürfe auf literarische Texte statt, sondern diese sind an sich eigenständig zu denken, wenngleich ähnliche Mechanismen wie im soziologischen Modell auch in der Literatur durchgespielt werden. So verfolge ich insgesamt das Ziel, Impulse der interdisziplinären Forschungsarbeit für die einzelnen Werkinterpretationen produktiv zu machen, zugleich möchte ich die Schwerpunkte Identität und Bild respektive Bildnis durch die Werkanalysen in der Literaturwissenschaft verankern. Es wird der Frage nachgegangen, in welcher Form die Untersuchungsgegenstände in den Werken bearbeitet werden. Welche Unterschiede und welche Gemeinsamkeiten im Umgang mit Identität gibt es? Wie wird sie dargestellt sowie mit welchen Konsequenzen? Unter Einbeziehung der aktuellen Theorie-Modelle ist auch zu erörtern, ob dadurch gleichzeitig eine, im aufwertenden Sinne, Aktualisierung der Themenkomplexe der Werke stattfindet. Welchen Beitrag liefert heute noch *Andorra* zu Vorurteilsanalysen? Ist *Jenseitsnovelle* ein Abbild unseres heutigen Verständnisses der Identitätssuche?

Die im folgenden theoretisch-systematischen Teil vorgestellten philosophischen, psychologischen, soziologischen und pädagogischen Ansätze sollen, wie bereits erwähnt, nicht in erster Linie einer ‚Anwendung‘ auf die literarischen Texte dienen, sondern sie entfalten ein diskursives Feld, das als differenzierte Bezugsfolie für die Werkinterpretationen dient. Eine 1:1-Übertragung ist dabei ebenso wenig intendiert wie der Nachweis konkreter Einwirkung im Sinne der älteren Einflussforschung. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Verhandlungen um Identität, die sich parallel in der Literatur und in einer interdisziplinären Diskursformation abspielen, gemeinsam dazu beitragen, einen Gegenstand zu konturieren und auszudifferenzieren, der für die Moderne – nicht zuletzt in kulturanthropologischer Hinsicht – eine grundlegende und im Vergleich zu früheren Epochen potenzierte Bedeutung aufweist. Dabei ergeben sich immer wieder punktuelle oder auch breitere Überschneidungen zwischen den wissenschaftlichen Diskursen und der ‚schönen Literatur‘ sowohl hinsichtlich der Handhabung der Fragestellungen als auch im Blick auf die gewonnenen Ergebnisse, die in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich sind und darüber hinaus eindringlich zeigen, dass literarische Texte im Sinne Ottmar Ettes¹⁷ ein relevantes Lebens- und Erfahrungswissen transportieren.¹⁸

¹⁷Vgl. Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos 2004. Und ders.: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos 2010.

¹⁸Ette begreift die (fiktionale) Literatur in diesem Sinne als „sich wandelndes und zugleich interaktives Speichermedium von Lebenswissen“ (aus: Ette: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. S. 13), das ebenso wie die Biologie, die Humanmedizin und andere sogenannte Lebenswissenschaften wichtige

3. Zur Auswahl der Texte und ihrer Beziehung zur Identitätsproblematik

Wenn es um die Zusammenführung theoretischer Positionen zu den einzelnen Begriffen und den Werkanalysen geht, gilt es stets den Entstehungskontext des einzelnen Werks zu bedenken. Denn es soll untersucht werden, welche Ansichten zu kulturelevanten Studien jeweils in der Entstehungszeit vorherrschend waren beziehungsweise, wie die einzelnen Autoren damit umgegangen sind und welche sie möglicherweise in ihre Literatur übernommen haben. Weiterhin ist anzumerken, dass für jedes einzelne der von mir ausgewählten Werke nicht alle Merkmale von Identität gleichermaßen in den Vordergrund treten. Dies ist darin begründet, dass jeweils unterschiedliche Faktoren das Ich-Moment bestimmen. So gestalten sich zwar bei allen analysierten Figuren Identitätsumbrüche, allerdings werden sie von ungleichen äußeren Faktoren eingeleitet: Auf Andri in *Andorra* lastet der gesellschaftliche, antisemitische Unmut gegen Juden, Arnold in *Michael Kramer* hadert wegen der Ablehnung seines Künstlerstatus und der wenigen Akzeptanz, die ihm auch aufgrund seines Aussehens widerfährt, mit sich selbst, Schepp in *Jenseitsnovelle* begibt sich nach seiner Augenoperation in ein anderes Leben, welches ihm neue Wahlmöglichkeiten eröffnet, gleichzeitig aber die Familie disharmoniert. Dergestalt steht dort im Fokus, die Reorganisationen und deren Auswirkungen zu analysieren. Darüber hinaus bedeutet das Hervortreten der unterschiedlichen Merkmale auch, dass sich die einzelnen Begriffe des theoretischen Korpus (Identität, Bildnis, Selbst- und Fremdbild, Rolle, Vorurteil, Stereotyp und Narration) nicht in gleicher Weise auf alle drei Werke anwenden lassen.

Im Interpretationsteil meiner Arbeit möchte ich vor dem oben beschriebenen interdisziplinären Hintergrund vertieft auf die drei ausgewählten Primärwerke eingehen. Jedoch gelten dazu, auf analytischer Ebene, divergierende Grundvoraussetzungen. Zu Max Frischs *Andorra* und der Identitäts- und Bildnisproblematik gibt es bereits vielfache Studien (z.B. von Walter Schmitz und Ernst Wendt¹⁹ oder Hans Jürg Lüthi²⁰), während man zu Polityckis *Jenseitsnovelle* bisher lediglich auf Rezensionen oder Interviews zurückgreifen kann.

Informationen über menschliches Leben und Zusammenleben transportiert. Deshalb gelte es im Blick auf die Zukunft der Philologien und Kulturwissenschaften, eben diese Dimension zu betonen und stark zu machen. Es handelt sich dabei keineswegs um ein statisches, fixiertes Wissen, sondern vielmehr um ein dynamisches und sich veränderndes Wissen, das im Experimentierfeld des Fiktionalen immer wieder aufs Neue erprobt wird. Vgl. auch Ette, Ottmar: *Wissen schafft Zukunft: Sieben Thesen zu Kulturwissenschaft und Lebenswissen*. In: *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Andreas Gipper u. Susanne Klengel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 301-330. Siehe ferner Ette, Ottmar: *Lebenswissen und Lebenswissenschaft*. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze. Personen. Grundbegriffe*. 4. akt. u. erw. Ausg. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2008. S. 414-415.

¹⁹ Frischs ›*Andorra*‹. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (Abgekürzt durch: Schmitz u. Wendt).

Dementsprechend ist es ein wichtiger Punkt dieser Arbeit, die entsprechenden Ausgangssituationen aufzugreifen und als Möglichkeit zu nutzen, den Umgang mit meinen zwei Untersuchungsschwerpunkten, Identität und Bild beziehungsweise Bildnis, in variablen Darstellungsformen aufzuzeigen. Die Werke sind zwar aus unterschiedlichen Epochen, aber nicht von unterschiedlicher Thematik, weswegen abschließend alle, basierend auf dem vorangestellten Theorieteil, auf einer interpretatorischen Ebene einander gegenübergestellt werden können.

Die Werkanalysen werden aufgrund der besseren Übersichtlichkeit getrennt voneinander vorgestellt, wobei ich chronologisch vorgehen möchte und mit *Michael Kramer* beginne (Kapitel III.I.). In Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer* zieht sich der dramatische Aspekt vielschichtig durch das Werk und hinterlässt tiefe Spuren bis in die Familienstrukturen. In meiner Arbeit setze ich mich besonders mit den Figuren Michael und Arnold auseinander, denn bei diesen wird der Gesichtspunkt der Selbstprojektion und Fremdprojektion in Form stereotyper Bilder – das, was Max Frisch später als die Bildnisproblematik und -bedrohung bezeichnen sollte – besonders deutlich: Michael scheitert an seinem eigenen konstruierten Bild eines Künstlers beziehungsweise der Kunst an sich. Für ihn ist die Kunst göttlich erhaben und alles fokussiert sich darauf. Jedoch zerstört ihn selbst genau diese Hingabe, zudem wirken sich sein strenges Lebensdogma und sein selbstgerechter künstlerischer Anspruch auch auf die Entwicklungen seiner Kinder negativ aus: Seine Tochter Michaline findet bei ihm in ihrem künstlerischen Schaffen keinerlei Anerkennung, seinen Sohn Arnold hat er längst aufgegeben.

Auch Arnold ist von einer inneren Unruhe getrieben, wobei diese nicht auf Religiosität referiert, sondern ihren Ursprung in der treibenden, zerstörerischen Kraft äußerer Faktoren hat. Besonders er hat in diesem Drama auf mehreren Ebenen zu kämpfen. Insgesamt divergiert bei Arnold seine Selbst- mit der Außenwahrnehmung, was immer stärkere Identitätsprobleme hervorruft. Nicht nur in der Familie bekommt er keinen Rückhalt, ebenso wenig wird er in der Gesellschaft geschätzt. Aufgrund seines Aussehens ist er zum Außenseiter stigmatisiert und seine Kunst wird missachtet. Erst sein Tod markiert eine Wende in der brüchigen Vater-Sohn-Beziehung, wobei es dann für eine Zuwendung bereits zu spät ist.

²⁰Lüthi, Hans Jürg: *Max Frisch «Du sollst dir kein Bildnis machen»*. München: A. Francke 1981.

Michael resümiert an diesem Punkt das gestörte Verhältnis zwischen Außen- und Innenwelt, das Scheitern der Künstlerseele und der zerrütteten Familienverhältnisse. Darauf verweist bereits folgendes Zitat von Viktor Steege:

Jedes Drama lebt aus dem Konflikt, und schon ein flüchtiger Blick auf den »Michael Kramer« zeigt, daß die dramatische Spannung auf dem Gegensatz zweier Welten beruht, nämlich Künstler und Bürger, wobei auch die beiden Welten eindrucksvoll gegenüber gestellt werden: das Atelier des alten Kramer und seine Häuslichkeit und demgegenüber das Restaurant von Baensch. Innerhalb der Künstlergruppe ist eine zweite, noch viel stärkere Spannung angelegt durch das Vater-Sohn-Problem, bzw. die Spannung der Generationen.²¹

Die Ausarbeitung zum Werk erfolgt in dreien, nach diesem Schema, aufeinander aufbauenden Teilen: Familiäre Strukturen, Künstler- und Gesellschaftsproblematik, Identitätsdrama. Dass die Künstlerfiguren im Drama gerade von dieser vielschichtigen, inneren Zerrissenheit geprägt sind – vor allem Michael und Arnold – vermag als deutliches Indiz bewertet werden, dass es sich bei *Michael Kramer* um ein Künstlerdrama handelt. Dem hinzuzufügen ist ebenso die Definition von Herbert Marcuse zum Künstlerroman (sofern man Marcuses Wortlaut auch für das Drama per se und nicht nur den Roman gelten lässt): Laut ihm ist „[d]er Künstlerroman [...] erst möglich, wenn die Einheit von Kunst und Leben zerrissen ist, der Künstler nicht mehr in den Lebensformen der Umwelt aufgeht und zum Eigenbewußtsein erwacht.“²² Allerdings beabsichtige ich mit meiner Arbeit keine feldtheoretische Untersuchung im Bereich des Künstlerdramas, so wie dies von Nina Birkner getan wurde,²³ oder werte es auch nicht als naturalistische Milieustudie, wie etwa Viktor Steege.²⁴ Nur am Rande möchte ich in meiner Analyse auf den vielfach diskutierten Aspekt des Künstlerdramas zu sprechen kommen. Vielmehr stehen der Vater-Sohn-Konflikt und Arnolds Identitätssuche im Fokus. Schon von Rainer Maria Rilke wurde das Stück in diesem Sinne als „Menschendrama“ interpretiert:

²¹Steege, Viktor: *Gerhart Hauptmann: Michael Kramer*. In: *Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Dargestellt an Einzelinterpretationen*. Hrsg. von Ludwig Büttner. Frankfurt am Main, Berlin, Bonn: Verlag Moritz Diesterweg 1960. S. 63-87. S. 64.

²²Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981. S. 12.

²³Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2009.

²⁴Steege. S. 72.

Durch die Zeitungen ging die Nachricht, daß „Michael Kramer“ ein „Künstler“-Drama sei, es ist aber viel mehr als das Drama eines Fachmenschen, es ist ein Menschendrama, und auch das ist zu wenig genau und nicht weit genug: man findet schwer eine Bezeichnung für dieses Stück, dessen Steigerungen weit über die Breite des Bühnenrahmens hinauswachsen, [...].²⁵

Ebenso sind hier biographische Einflüsse zu berücksichtigen – zwar würde ich keine konkrete biographische Deutung, wie Debra D. Wynn²⁶ oder Charles Bachmann,²⁷ vornehmen, jedoch sind einige Passagen des Dramas signifikant im Blick auf Selbst-Äußerungen Hauptmanns. So ist auffällig, dass Hauptmanns Kunstauffassung Parallelen zu denen des Charakters Michael aufweist. Michael, der ein sehr religiöses Kunst-Dogma auslebt, entspricht einer wesentlichen Aussage Hauptmanns, der in seinem Tagebuch festhält: „Ist unsere Zeit religiös? Vielleicht nicht weniger als andere Zeiten. [...] Alle Kunst ist Anbetung. Und immer mehr befestigt sich in mir der Gedanke: Künstler sein – bewußte Gotteskindschaft.“²⁸ Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Bezug die philosophischen Einflüsse Hauptmanns zur Skizzierung seiner Figuren stehen? Lassen sich dort Erklärungen eruieren, weswegen Michael und Arnold in zerstörerischer Passivität scheitern und ihren Platz in der Gesellschaft nicht finden? So besteht, dies sei hier bereits erwähnt, bei Gerhart Hauptmann eine starke Zuwendung zu dem Oeuvre Arthur Schopenhauers, weshalb auch in *Michael Kramer* textinterne Verweise in der Figurengestaltung und -entwicklung aufzuzeigen sind. Es ist mir wichtig, die zwischenmenschlichen Dramen im Werk zu selektieren, um so den stets zeitgenössischen Kontext herzustellen. Gerade das Identitätsproblem weist nach wie vor postmoderne Charakteristika auf, so etwa die Schwierigkeit des inneren ‚Zu-Sich-Selbst-Findens‘ unter problematischen Voraussetzungen. Ich kategorisiere *Michael Kramer* dementsprechend und in Anlehnung an Rilke, als Identitätsdrama, was sich für mich über die Familien- und über die Künstlerprobleme herleiten lässt.

²⁵In: Gerhart Hauptmann. *Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deutschen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N., vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962.* Hrsg. von Bernhard Zeller. Stuttgart: Turmhaus-Druckerei 1962. S. 126 f.

²⁶Wynn, Debra D.: *Hauptmann and Böcklin: An Artistic and Historical Synthesis in Michael Kramer.* In: *Germanic Review* 62:2 (Spring 1989). S. 67-72.

²⁷Bachmann, Charles R.: *Life into Art: Gerhart Hauptmann and „Michael Kramer“.* In: *German Quarterly*, 42:3 (May 1969). S. 381-392.

²⁸Gerhart Hauptmann. *Tagebücher 1897-1905.* Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1987. Eintrag vom 20. September 1898. S. 213.

Als nächstes schließt sich die Interpretation zu *Andorra* an (Kapitel III.II.), zu der ich im Rahmen meiner Magisterarbeit²⁹ bereits Vorarbeit geleistet habe und an die ich in meiner Dissertation teilweise anknüpfen kann. Am Beispiel des Antisemitismus thematisiert Max Frisch in *Andorra* die Auswirkungen von Vorurteil und Urteil. Er stellt die Frage nach der Schuld der Mitläufer, die sich ein „Bildnis“³⁰ des Juden machen, was schließlich zur Identitätskrise bei dem Verurteilten führt. Frisch liefert hier somit die Analyse einer Problematik, die für die Poetik des Dichters konstitutiv ist und zugleich an ihrem vielleicht historisch brisantesten Fall durchgespielt wird. Das andorranische Volk lebt in dem Glauben, dass Andri Jude sei und sieht dies als Anlass, sich ein festes Bildnis von ihm zu erschaffen. Daraus resultiert bei Andri eine Identitätskrise, die zum Zentrum des Werks wird. Innerhalb dieser Krise verleugnet er immer mehr sein eigentliches Ich und er nimmt eine neue Identität an, die dem konstruierten Fremdbild der Andorraner entspricht. Die zugewiesene Identität des Juden führt für Andri zu Problemen mit den Andorranern, denn sie begegnen ihm mit allerlei Vorurteilen, wodurch sie ihm entgegengestellt sind. Dieses Muster wird bereits im ersten Bild aufgezeigt, denn das andorranische Volk verhält sich objektiv nicht so, wie es selbst über sich denkt. Und dieses überträgt es auch auf Andri: Er wird nicht als das wahrgenommen, was er tatsächlich ist, sondern sie stigmatisieren ihn zum Sündenbock. Insofern wird damit das komplexe Verhältnis von Stereotyp („Der Jude“) und Individualität aufgeworfen. Selbst dann, als sich Andris wahre Herkunft offenbart, halten die Andorraner an ihrem Bildnis fest. Als Andri schließlich von den Schwarzen getötet wird, lassen die Andorraner alles geschehen. Weiterhin leugnen sie ihre Feigheit und Mitschuld sowie verkennen sie ihr Fehlverhalten. Die Andorraner verfügen über eine weite Palette von antisemitischen Voreingenommenheiten, worüber sie Andri in die Rolle des Juden drängen. Aber auch in ihren eigenen Reihen gehen sie hart miteinander ins Gericht und legen sich gegenseitig auf bestimmte Rollen fest. Katalysator für ihr Verhalten ist ein Angstzustand, denn das Land funktioniert nur so lange, wie jeder innerhalb seiner Bestimmung agiert.

²⁹Diese trägt den Titel: *Das Modell Andorra. Vorurteilkritik und Bildnisproblematik als Auslöser von Konflikten und Bewusstseinsveränderungen in Max Frischs Andorra.*

³⁰Da Frisch diesen Terminus konzeptuell erörtert hat (siehe unten im Text), wird im Zuge der *Andorra*-Analyse der Begriff „Bildnis“ statt „Bild“ eingesetzt.

Alle diese Formen der Angst entspringen der Diskrepanz zwischen den gesellschaftlichen Forderungen und den jeweiligen Charakteren mit ihren persönlichen Glückserwartungen. Wer nur die subjektive Seite ihrer Anpassungsreaktionen auf die äußeren Zwänge sieht, erkennt nur Feigheit und kann sich geruhsam moralisch entrüsten. Wer dagegen die objektiven Ursachen der Angst zu suchen bereit ist – der Lehrer und Andri sind nicht von Natur aus feige –, der wird auf den fast unwiderstehlichen Druck des Rollenzwangs gestoßen, der sogar den Lehrer, den einstigen Rebellen, zerbricht.³¹

Bezeichnenderweise führen die Bildnisse bei drei Andorranern zu Bewusstseinsveränderungen: Neben der Hauptperson Andri sind dies Barblin und der Lehrer. An der Figur Barblins ist auffällig, dass sie sich weitestgehend der Bildnis-Problematik entzieht und fortwährend zu Andri hält. Doch letztlich wird ihr dieser Umgang zum Verhängnis und sie selbst Opfer von Bildnissen. An dem Lehrer Can lässt sich ablesen, wie stark die Juden-Frage in Andorra wirkt: Andri wird von seinem Vater als jüdisches Pflegekind ausgegeben, denn dieser zeugte ihn außerehelich mit einer Schwarzen. Der Lehrer möchte seine Vaterschaft geheim halten, da die Schwarzen das mächtige Nachbarvolk Andorras sind, welche Juden verfolgen und töten. Er kann sich folglich durch seine Tat als Retter darstellen und wird (anfangs) nicht zum Außenseiter erkoren. Am Ende wird die problematische Beziehung zu seinem Sohn allerdings sein selbstgemachtes Todesurteil.

Bei den anderen Andorranern wirken die Vorurteile und Bildnisse ebenso komplex, jedoch ist zu berücksichtigen, dass sie dabei mehr Täter als Opfer sind. Dies verdeutlicht sich vor allem im Schlussbild: Es offenbart die konventionalisierten Mechanismen in den Köpfen der Andorraner und dort entscheidet sich, wie über Andri gerichtet wird. Die Szenen im „Vordergrund“ respektive die Szenen an der Schranke nehmen eine gleichermaßen besondere Stellung ein. Zum einen fallen sie durch ihre strukturelle Erscheinung auf, zum anderen aufgrund ihrer Bedeutsamkeit für das Drama. Die Szenen im Vordergrund sind am Ende fast jedes Bildes eingerückt und definieren sich über ihr zeitliches und räumliches Herausfallen aus der Geschichte. Einzelne Charaktere treten aus der Handlung hervor, gehen auf das Publikum zu und befinden sich schließlich in der unmittelbaren Gegenwart. Im Hier und Jetzt reflektieren sie über das Geschehene und veranschaulichen ihren Standpunkt zu den Ereignissen. Dadurch wird ebenso die zeitenüberdauernde Vorurteils- und Identitätsproblematik verschärft, wie auch die Fremdbilder der Andorraner als sich selbst entlarvende Konstrukte aufgezeigt. Weit stärker als die dargestellten Vorurteile wirken folglich die Bildnisse in Andorra. Sie sind eine Verstärkung der Befangenheiten seitens der Andorraner und führen zu einer Vielzahl von Problemen für den Einzelnen und das Miteinander.

³¹Pütz, Peter: *Max Frischs Andorra – Ein Modell der Mißverständnisse*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 122-133. S. 124.

Die Bildnisse werden von Frisch, ganz seiner Bildnistheorie entsprechend, äußerst negativ bewertet. Denn Frisch hat ihre Auswirkungen nicht nur exemplarisch in seinen Werken durchdekliniert, sondern er verfasste in seinem Tagebuch von 1946-1949³² den Aufsatz *Du sollst dir kein Bildnis machen*,³³ worin Frisch eine eigene Bildnistheorie anfertigt. Insofern liefert er dem Leser zugleich einen eigenen Terminus für die dargestellte Problematik, weswegen *Andorra* in der vorliegenden Arbeit als zentraler Bestandteil der Analyse aufgenommen wurde.

Neben dieser textinternen Analyse werden darüber hinaus textexterne Konzepte zur Untersuchung herangezogen. Damit wird der gesellschaftlichen Relevanz des Werks Rechnung getragen, denn es soll an *Andorra* gezeigt werden, dass Bildnisse, Vorurteile und Stereotype zeitgemäße Problemstrukturen darstellen. Diese äußern sich bei Frisch etwa in einem Bildnis über ein bestimmtes Land, bei ihm ist dies die Schweiz, oder an dem anhaltenden Diskurs über den Antisemitismus. Aufgrund dessen sind die textexternen Analysen auch nicht ausschließlich mit Hilfe des literaturwissenschaftlichen Diskurses zu beantworten, vielmehr zeigt sich hier vor allem der interdisziplinäre Aspekt:

Aus der kritischen Untersuchung von Figuren und Stereotypen ergeben sich innerhalb der Literaturwissenschaft immer wieder Überschneidungen mit den Kulturwissenschaften, was bereits in den 1960er Jahren von den Gründern der neudefinierten komparatistischen Imagologie nach dem cultural turn proklamiert wurde.³⁴

Daran anschließend folgt die Analyse zu *Jenseitsnovelle* (Kapitel III.III.). Da Matthias Polityckis Novelle bisher nicht zum Kanon der Gegenwartsliteratur gehört und es dementsprechend keine Sekundärliteratur gibt, stütze ich mich hier auch auf Interviews des Autors, die über seine Homepage abgerufen werden können.³⁵

In Polityckis *Jenseitsnovelle* drehen sich die Identitäts- und Bildproblematik vor allem um die Frage: Wie gut kennt man seinen Partner? Im Werk zeigen sich Identitätsdarstellungen auf zwischenmenschlicher, ehelicher Ebene. Im Vordergrund steht der Tod von Doro. Hinrich Schepp ist schon seit vielen Jahren mit ihr verheiratet, sie haben zwei Kinder und eigentlich lebte er bis zu diesem Augenblick in der Annahme, er habe für seine Familie ein glückliches, solides Zuhause geschaffen. Das Akademiker-Ehepaar schien zwischen Alltagsroutine und

³²Frisch, Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976. (im Folgenden: GW + Angabe des Bandes). *Tagebuch 1946-1949* in: GW II. S. 347-755.

³³Ebd. S. 369-371.

³⁴Wojcik, Paula: *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript Verlag 2013. S. 17 f.

³⁵www.matthias-politycki.de.

Familienglück fest verbunden zu sein. Doch der plötzliche Tod wirft für Hinrich eine Menge an Fragen auf, so dass die Suche nach Antworten ihn lähmt, auf das Ableben und Finden der Leiche als solches zu reagieren und einen Arzt oder die Familie zu benachrichtigen.

Rückblenden lassen den Leser erahnen, dass gegenseitige Vertrauensbilder der Eheleute in sich brüchig und nicht deckungsgleich waren. Zur gespannten Lage trug vor allem bei, dass sich Hinrich im hohen Alter die Augen operieren ließ und er plötzlich vom immer etwas belächelten, wenn auch sehr talentierten Akademiker und liebevollen Ehemann zum Lebemann wurde, der die Welt für sich neu entdeckt, erforscht und sich in sämtlichen Bereichen ausleben möchte. Unbewusst oder vielmehr unbeabsichtigt lösen sich dadurch feste Strukturen innerhalb der Partnerschaft und rufen Veränderungen hervor, die auch Rollenmuster in der Beziehung umgestalten und bisherige Identitätswege umleiten.³⁶ Dieser Umbruch mündet in Doros Tod. Es ist bis zum Ende hin ungeklärt, ob dieser geplant war oder nicht, jedoch ist zu erwähnen, dass Doro sich Zeit ihres Lebens intensiv mit diesem Thema beschäftigt hat – ihre feste Vorstellung vom Sterben und das Teilen ihrer Ängste brachten Doro und Hinrich einst zusammen.

Der offene Schluss des Werkes wiederum, ganz im Sinne der neueren Ausprägung der Novellenform in der Gegenwartsliteratur, hinterlässt bei dem Leser die Frage nach der Gültigkeit der veränderten Identitätssuche und den hinfälligen Beziehungsmustern. Wäre die Ehe von Hinrich und Doro aufgrund verschiedener Identitätswege und Bilderfahrungen sowieso gescheitert? Sofern die Operation tatsächlich stattgefunden hat: Wie gut kann man den Partner eigentlich überhaupt noch kennen nach solch einem existentiellen Eingreifen in bestehende Muster und Annahmen? Hierzu sei Heinz Abels zitiert, denn jene Aussage verweist auf die Kernproblematik dieser Arbeit, insofern als Identität ein vielschichtiges und wechselseitiges Konstrukt darstellt.

Identität ist das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit Anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben.³⁷

³⁶Politycki sagte im Interview mit Rolf-Bernhard Essig, dass die Jenseitsnovelle „ein Beziehungsthiller, eher vielleicht sogar: eine Beziehungstragödie [ist]; was bei derlei zählt, ist der Aufbau einer maximalen Fallhöhe und die schlimmstmögliche Vernichtung der Hauptfigur.“ Aus: Essig, Rolf-Bernhard: *Im Wechselbad der Gefühle*. Gekürzt erschienen in: Nürnberger Zeitung / Nürnberger Nachrichten 29.08.2009; Interview mit Matthias Politycki aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Im-Wechselbad-der-Gefuehle~611> am 11.03.2014.

³⁷Abels: *Identität*. S. 258 (dort kursiv).

Neben dem Wechselspiel von vertrauten und neu erschaffenen Selbst- und Fremdbildern, ist darüber hinaus der Aspekt der narrativen Identität innerhalb der *Jenseitsnovelle* zu analysieren, da nach dem Tod Doros die Unfähigkeit zur mündlichen Kommunikation der beiden Ehepartner hervorsticht, welche aber über den schriftlichen Austausch vermeintlich zu kompensieren versucht wurde. Somit ist bezeichnend, dass Doro kurz vor ihrem Tod beginnt, einen Abschiedsbrief zu schreiben, welcher das Beziehungsdrama an die Oberfläche bringt und aus welchem sich das gesamte Ausmaß des Versteckspiels um ihre eigentlichen Identitäten manifestiert. Erst über das Narrative werden sich Schepp und Doro schließlich gewahr. Dieser Zustand der narrativen Kommunikationsform innerhalb der Ehe soll durch die textanalytische Untersuchung theoretisch fundiert werden. Norbert Meuter betont in folgendem Zitat die Berechtigung einer Verflechtung des Identitätsbegriffs mit dem der Narration:

Die lebendige Identität eines Menschen impliziert also mehr als die Einheit einer zeitlichen Kontinuität und auch mehr als die Reproduktion eines schematisierten Charakters. Was die Identität eines Menschen ausmacht, ist vielmehr die Individualität eines Stils, in dem typische Charakterzüge zwar integriert sind, aber auch immer wieder überschritten und variiert werden. Die Art und Weise dieser 'kohärenten Verformung' erscheint uns als Person. Sie wird uns selbstverständlich innerhalb einer narrativen Geschichte.³⁸

³⁸Meuter, Norbert: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart: M und P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995. S. 264.

II. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

II.1. Zu interdisziplinären Konzepten des Identitäts-Begriffs

1. Schwierigkeit der Definition von persönlicher Identität – einleitende Worte

Bei der Beschäftigung mit dem Begriff der Identität als Forschungsgegenstand ist es wichtig, dass im Vorfeld der jeweilige disziplinäre Bezugsrahmen der Diskussion eingegrenzt wird, die Aufgabe besteht gewissermaßen darin „den Wildwuchs zu ordnen“.³⁹ Heiner Keupp referiert mit seiner Aussage auf den zunehmenden Diskurs zu Identität und die unüberschaubar gewordene Vielzahl von Gesprächsbeiträgen. Dabei geht er auch darauf ein, dass eben nicht „alle selbstverständlich wüßten, was gemeint ist“.⁴⁰

In der Annäherung an den Terminus gelangt man schnell zu der Einsicht, dass es für ‚die Identität‘ keine einheitliche wissenschaftliche Definition, sondern vielmehr eine Fülle divergierender Angebote gibt. Eine erste Vorstellung kann gewiss darüber gewonnen werden, dass man sich in den einzelnen Disziplinen (so die Psychologie, Philosophie, Psychoanalyse, Soziologie, Ethik usw.) nach den jeweils grundlegenden Bezeichnungen erkundigt, jedoch ist dann festzustellen, dass selbst Wissenschaftler derselben Disziplin innerhalb des Feldes recht unterschiedliche Ausdrücke verwenden. So benennt Freud die einzelnen Stadien des Menschen mit den Kategorien Ich, Es und Über-Ich, Erikson hingegen spricht von Ich-Identität, persönlicher Identität sowie von Gruppenidentität. Überdies erschwerend innerhalb der Identitätsforschung ist der Umstand, dass von einigen Theoretikern ‚Identität‘ gar nicht eingesetzt wird.⁴¹ Wird nicht eindeutig diese Vokabel gebraucht, so ist von Persönlichkeit (ebenso Erikson) oder dem Selbst (Mead) die Rede. Diese Fakten haben unter anderem zur Folge, dass man stellenweise vergeblich nach einer Erläuterung oder Konkretisierung des Begriffs sucht und sich stattdessen an einzelnen Aussagen bezüglich des jeweiligen Identitätsverständnisses ‚arbeiten‘ muss, um diese in der Untersuchung berücksichtigen zu können.

³⁹Keupp, Heiner: *Diskursarena Identität. Lernprozesse in der Identitätsforschung*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 11-40. S. 28.

⁴⁰Ebd. S. 29.

⁴¹Lührmann, Thomas: *Führung Interaktion und Identität. Die neuere Identitätstheorie als Beitrag zur Fundierung einer Interaktion der Führung*. Wiesbaden: DUV 2006. S. 144.

Zudem ist zu konstatieren, dass sich die einzelnen Disziplinen teilweise nicht streng voneinander abgrenzen respektive ergänzen sie sich gegenseitig und weiten den Diskurs aus. Psychoanalytische Herangehensweisen beziehen sich eher auf den Aspekt des Selbst, also die individuellen und inneren Prozesse des Menschen, während philosophisch betrachtet die Identität ein Alleinstellungsmerkmal ist, anhand dessen sich etwas oder jemand von anderem unterscheidet. Soziologische und sozialpsychologische Untersuchungen beschäftigen sich mit den Beziehungen der Menschen untereinander und den daraus entstehenden Konsequenzen für das Ich. So erweist sich oft eine interdisziplinäre Eingliederungsmethode als lohnend, da eine Disziplin alleine keine vollständige Antwort zu geben vermag oder bei genauerer Studie sich die Vorstellungen zwangsläufig zu Gunsten des Anspruchs auf Vollständigkeit miteinander vernetzen. Auch werden in der Forschung zur Identität unterschiedliche empirische Methoden verwendet, um zu einem vorläufigen Ergebnis zu kommen. Gerade in der Soziologie schlagen sich somit die wechselnden Einflüsse nieder.⁴² Aus diesen Gegebenheiten innerhalb der einzelnen Disziplinen erschließt sich insgesamt ein großes Feld in dem Bereich des Gegenstandes Identität.

Außerdem gilt es bei solch einer begrifflichen Analyse, die jeweilige Lebenswirklichkeit von Individuen zu beachten, insofern als ihre Individuation in der Moderne anderen Einflüssen als in der Postmoderne ausgesetzt war. Hierzu notiert Müller:

Moderne wie auch Individualisierung weisen auf einen gestiegenen Stellenwert des Individuums hin und auf eine Abnahme der Bindung an traditionelle, soziale Gruppen. Im 15., 16. und 17. Jahrhundert zeichnete sich in Europa ein Wandel von einem vorwiegend autoritären zu einem verstärkt autonomen Denken ab. Vor diesem Zeitpunkt waren es mehrheitlich allgemein anerkannte Autoritäten (kirchliche oder weltliche Oberhäupter), die gültige Antworten auf die „großen und kleinen“ Fragen des Lebens gaben.⁴³

Im 21. Jahrhundert hat sich der Mensch gänzlich anderen ökonomischen, kulturellen und politischen Einflüssen zu fügen als jener in der Zeit der Wende zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert. Dementsprechend ist eine Wandlung am Identitätsinteresse zu verzeichnen, die zu Zeiten der Postmoderne einen vorläufigen Höhepunkt vor allem in Gestalt einer grundlegenden Infragestellung von Identität findet. Vor dem Hintergrund des Gesellschaftswandels ist auch abzulesen, wie unterschiedlich jeweils die Identität einer Person hinterfragt wird.

⁴²„Klassiker der Soziologie beschäftigen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Identitätsthema, wobei ein reger Austausch und eine wechselseitige Befruchtung mit anderen Disziplinen (Psychologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Philosophie) stattgefunden haben.“ Aus: Müller, Bernadette: *Empirische Identitätsforschung. Personale, soziale und kulturelle Dimensionen der Selbstverortung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011. S. 15.

⁴³Ebd. S. 23 f.

Gerade heute spielen mediale Faktoren eine entscheidende Rolle bei der Suche nach sich selbst. Man könnte lapidar sagen: ‚Wer sucht, der findet‘. Schließlich genügt ein kurzer Blick in die Bestsellerlisten (Stichwort: ‚Ratgeberliteratur‘ oder ebenfalls sehr gerne: *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* von Richard David Precht⁴⁴) oder auch auf diverse Fernsehsendungen, die angeblich innerhalb kürzester Zeit das sogenannte Lebensgefühl verbessern, um zur Erkenntnis zu kommen, dass man sich mit Fragen rund um das Ich konfrontiert sieht. Wird man infolgedessen gerade heutzutage medial ‚gezwungen‘, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen? Ist es eine postmoderne Aufgabenstellung zu wissen, wer man ist und was man möchte? Aus der Forschung heraus ist abzulesen, dass das Hinterfragen der eigenen Persönlichkeit in früherer Zeit einen weitaus untergeordneten Stellenwert innehatte. So stellt Charles Taylor prägnant fest:

In vormoderner Zeit war von ›Identität‹ und ›Anerkennung‹ nicht deshalb keine Rede, weil die Menschen keine Identität (beziehungsweise das, was wir so nennen) besessen hätten oder aus Anerkennung nicht angewiesen wären, sondern weil diese Begriffe damals selbstverständlich waren, so daß sie keiner besonderen Aufmerksamkeit bedurften.⁴⁵

Der Identitätsbegriff ist somit verbunden mit Prozessen in Hinsicht auf die gesellschaftliche Wahrnehmung, die sozialen Strukturen sowie das steigende Bewusstsein für die Individualisierung. Anfänge für dieses Interesse finden sich in der beginnenden Moderne.⁴⁶ Folglich kann auch die Aussage getroffen werden, dass der Kern des problematischen Umgangs mit dem Begriff der Identität in dieser Zeit liegt. Denn erst eine genaue Beschäftigung mit diesem Terminus sowie dem Versuch, ihn zu konkretisieren, bringt die Schwierigkeit der Berücksichtigung der unterschiedlichen Einflussfaktoren hervor. Thomas Luckmann, der sich in seinen Ausführungen auf die persönliche Identität bezieht, stellt in seiner Arbeit ebenso fest, dass sich diese in vormodernen Zeiten über das Soziale, also die Gesellschaft konstituiert hat. Dagegen sei heute die „Reflexionswürdigkeit und Reflexionsbedürftigkeit des Ich [...] zu einem Gemeinplatz geworden.“⁴⁷

⁴⁴Precht, Richard David: *Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise*. 35. Aufl. München: Goldmann 2007.

⁴⁵Taylor, Charles: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Hrsg. von Amy Gutmann. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1993. S. 24 f.

⁴⁶Abels verweist jedoch darauf, dass in der Soziologie weder Einigkeit über den Beginn der Moderne noch über charakteristische, explizite Merkmale derer besteht und dass die Individualisierungsprozesse nicht kontinuierlich verliefen. Vgl. Abels, Heinz: *Identität: über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2. überarb. und erw. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 22, 44.

⁴⁷Luckmann, Thomas: *Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz*. In: *Identität*. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag 1979. S. 293-315. S. 294.

Vor diesem Hintergrund ist eine einheitliche Klärung von der Fragestellung ‚Was ist Identität?‘ schwer festzumachen und epochenübergreifend kaum möglich. Außerdem ist über die diffizile Einheitlichkeit offensichtlich geworden, dass die Herangehensweise an die Erforschung des Terminus Identität entscheidend ist, insofern als über die Formulierung der Ausgangsfrage bereits der Weg hinsichtlich der Verwendung einer bestimmten Disziplin dezimiert wird: Sollen die inneren Prozesse einer Person analysiert werden? Möchte man mehr über ihr Verhalten im gesellschaftlichen Kontext erfahren? Fragt man sich, wie andere jemanden sehen und wird man durch Außenstehende zu dem, was man ist? Dadurch würde sich die Fragestellung je nachdem auf die personelle oder soziale Identität beziehen. Oder es ergeben sich die folgenden dringenden Fragen: Wie veränderlich ist Identität – welchen (äußeren) Lebensfaktoren ist sie unterlegen, also: Kann man immer ein und derselbe Mensch bleiben oder ist eine (innere) Veränderung nicht natürlich? Schließlich verhält man sich als Kind anders als im Erwachsenenalter!? Ab wann befindet man sich tatsächlich in einer Identitätsstörung? Somit kann man lediglich versuchen, bereits über die Ausgangsfrage das Forschungsfeld annähernd einzugrenzen.

Identität entspricht von der Struktur her der wortwörtlichen Bedeutung von „Selbigkeit“,⁴⁸ wodurch der Begriff im anthropologischen Sinne also hermeneutisch fungiert. Über diesen wird versucht darzustellen, dass durch Kontinuität das Selbst einheitlich zu wahren ist. In meiner Arbeit bezieht sich Identität im Folgenden auf das Selbst eines Menschen im Sinne der personellen Identität, wobei dies natürlich impliziert, dass eben dieses im Laufe der Lebenszeit durchaus Schwankungen unterliegen kann und muss. Ebenso wird in diesem Kontext die Wechselwirkung mit äußeren Faktoren berücksichtigt, wenngleich diese nicht im Fokus steht. Meiner Meinung nach bedingt Identitätsentwicklung erst die Identitätsstabilisierung, was bedeutet, dass eine Persönlichkeit zunächst in sich selbst gefestigt zu sein hat, um Varianzen des Lebensentwurfs zu durchspielen. Ohne ein Austesten und Erproben des Selbst, im Sinne von Überprüfen oder Ausüben von verschiedenen Verhaltensmustern je nach Lebensgegebenheit, kann der Mensch quasi auch nicht wissen, welcher Selbstentwurf zu ihm passt, also wer er ist, sein oder werden möchte. Identitätsstörungen, welche in den Werkanalysen in dieser Arbeit ebenso eine Rolle spielen werden, sehe ich dementsprechend als: den Bezug zu sich selbst und den Halt zum Leben zu verlieren.

⁴⁸Identität im Deutschen übersetzt bedeutet: „Selbigkeit, Einerleiheit“ – vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neu bearb. Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. 13 Bände. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971-2007. Hier: Bd. 4 (1976). S. 144.

Doch über welche kontinuierlichen Faktoren kann sich das Ich die erstrebenswerte, einheitliche Identität bewahren? Schopenhauer spricht in diesem Zusammenhang von „Erkenntnis“ und dem eigenen „Willen“:

Der Wille ist das Erste und Ursprüngliche, die Erkenntniß bloß hinzugekommen, zur Erscheinung des Willens [...] gehörig. Jeder Mensch ist demnach Das, was er ist, durch seinen Willen, und sein Charakter ist ursprünglich; da Wollen die Basis seines Wesens ist. Durch die hinzugekommene Erkenntniß erfährt er, im Laufe der Erfahrung, w a s er ist, d.h. er lernt seinen Charakter kennen. E r e k e n n t sich also in Folge und Gemäßheit der Beschaffenheit seines Willens [...]. Nach dieser dürfte er nur überlegen, w i e er am liebsten seyn möchte, und er wäre es: das ist ihre Willensfreiheit. Sie besteht also eigentlich darin, daß der Mensch sein eigenes Werk ist, am Lichte der Erkenntniß. Ich hingegen sage: er ist sein eigenes Werk vor aller Erkenntniß, und diese kommt bloß hinzu, es zu beleuchten. Darum kann er nicht beschließen, ein Solcher oder Solcher zu seyn, noch auch kann er ein Anderer werden; sondern er i s t, ein für alle Mal, und erkennt successive w a s er ist.⁴⁹

Diese Annahme berücksichtigt somit den Aspekt der Kontinuität, denn auch wenn ein Individuum sich selbst in seinen Lebensvarianzen ausprobiert, bedingt dies nicht gleichzeitig ein Ablegen alter Identitäten. Vielmehr geht es um den Ausbau dieser Facetten des Ich, worüber das Selbst Komplexität entwickelt. Dabei ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass jedem Menschen bereits von Geburt an ein Selbst gegeben ist, also ein Grundstock an Persönlichkeit, auf den er aufbaut. Schopenhauer benannte diesen Zustand im oben stehenden Zitat damit, dass der Mensch „ist“. Diese Annahme impliziert wiederum nicht zwangsläufig die Schlussfolgerung, dass ebenso Identität von Geburt an gegeben sei. Denn die Einzigartigkeit eines Individuums, im Sinne dessen, dass man anhand der individuellen Identitätsmerkmale eine Person identifizieren kann, unterliegt einer Entwicklung. Hingegen ist die Aussage zu treffen, dass sie überhaupt erst im Laufe des Lebens unter dem Kriterium des ständigen ‚An-sich-Arbeitens‘ entsteht. Allerdings liegen die Entscheidungen über die Lebensentwicklung, über die Frage, welchen Kriterien man in seinem Leben Bedeutung einräumt, nach welchen Handlungen man sein Leben lenkt, im Selbst verankert. Daraus folgt, dass Identität als merklich individueller Prozess verläuft und sich diese Individualität auch auf die Biographie der Personen auswirkt.

⁴⁹Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zürich: Diogenes Verlag 1977 (= *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*). Hier: Bd. II. Zweiter Teilbd. S. 368.

Heiner Keupp fasst diesen Prozess unter der Bezeichnung einer „alltäglichen Identitätsarbeit“⁵⁰ zusammen. Damit rekurriert er auf den

fortschreitenden Prozeß eigener Lebensgestaltung, der sich zudem in jeder alltäglichen Handlung (neu) konstruiert. Identität wird also nicht vom Subjekt «ab und zu» gebildet, beispielsweise wenn es sich fragt: «Wer bin ich eigentlich?» oder von anderen in einen analogen Dialog verwickelt und gefragt wird: «Wer bist du?» Subjekte arbeiten (indem sie handeln) permanent an ihrer Identität.⁵¹

Darüber hinaus ist hier der Begriff gemeint als „komplexe Eigenschaft, die Personen von einem gewissen Lebensalter an erwerben können“, wie Dieter Henrich betont.⁵²

Jedoch gibt es bereits auch eine Reihe von sogenannten ‚Identitätskritikern‘, also Forschern, die das Analysieren von Identität oder den Versuch zur eindeutigen Festlegung als nichtig erklären.⁵³ Außerdem konstatieren sie, dass das Forschungsfeld immer breiter innerhalb der Diskussion aufgestellt wird sowie der rasche, unübersichtliche Wandel im Gesellschaftsbild verantwortlich für die Schwierigkeit der einheitlichen Definition des Identitätsbegriffs sei. So konkretisieren Heiner Keupp und Renate Höfer:

Die zunehmende Thematisierung von Identität in alltagskulturellen Kontexten ebenso wie in den Fachszenen läßt sich wohl eher als Beleg dafür heranziehen, daß hier ein großer Klärungsbedarf entstanden ist, als dafür, daß sich bereits konsensfähige Klärungen abzeichnen würden. Das Thema Identität droht sogar in einem allenthalben abgesonderten »Identitätsgeschwätz« unterzugehen. [...] Der offensichtlich inflationäre Gebrauch des Identitätsbegriffs verweist also darauf, daß Identitätsbildung unter den gegenwärtigen gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen prekär geworden ist.⁵⁴

⁵⁰Keupp, Heiner u. Thomas Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008. S. 215.

⁵¹Ebd.

⁵²Henrich, Dieter: *‘Identität’ – Begriffe, Probleme, Grenzen*. In: *Identität*. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag 1979. S. 133-187. S. 135. Weiterhin führt Henrich zu diesem Thema aus: „Sie [die Menschen] müssen diese Eigenschaft nicht haben und können sie gar nicht zu jeder Zeit besitzen. Haben sie sie einmal erworben, so sind sie zwar kraft ihrer ‘selbständig’. Sie können sich vom Einfluß anderer freimachen; sie können ihrem Leben eine Form und Kontinuität geben, welche sie zuvor, wenn überhaupt, nur durch äußeren Einfluß besaßen. In diesem Sinne sind sie kraft ihrer ‘Identität’ autonome Einzelne. Und man sieht, welche Assoziationen zwischen dem philosophischen Identitätsbegriff und dem sozialpsychologischen spielen. Das ändert aber nichts daran, daß die Bedeutungen beider ganz verschiedene sind. Beliebig viele Einzelne können auf genau die gleiche Art und Weise selbständig sein. Verhält es sich so, so können sie als Einzelne durch ihre ‘Identität’ nicht unterschieden sein.“ (ebd. S. 135 f.)

⁵³Vgl. Keupp u. Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. S. 8.

⁵⁴*Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 7.

Daraus ergeben sich für diese Arbeit vor allem zweierlei systematische Fragestellungen: Welchem Wandel untersteht die Verwendung des Begriffs Identität von Moderne zu Post-moderne und wie kann Identität vielleicht definiert werden? Um sich letzterer Fragestellung anzunähern, folgt eine Übersicht zu den wichtigsten Begrifflichkeiten und Vorstellungen in den neueren Identitätstheorien, wobei jene im Zusammenhang mit dem jeweiligen Theoretiker und Begründer des gewählten Ansatzes erfasst werden. Dabei ist es wichtig, wechselseitige Bezüge darzustellen und zugleich einer gewissen Chronologie, verbunden mit einem gewissen Entwicklungsfortschritt, gerecht zu werden. An dieser Stelle möchte ich indessen auch darauf verweisen, dass die Begriffe selbst und ihre Verwendung im Fokus stehen, nicht die vollständige und umfassende Erörterung einzelner Autoren und ihrer theoretischen Konzepte.

2. Begriffsentwicklung und Differenzierungen des Konzepts bei ausgewählten Theoretikern

2.1. Sigmund Freud: Ich – Es – Über-Ich

In der Psychoanalyse sowie im amerikanischen Pragmatismus liegen die Anfänge für die weiteren identitätstheoretischen Konzepte der Psychologie und der Soziologie.⁵⁵ Als ursprünglich für die Beschäftigung mit Identität und als Schlüsselstellung für psychoanalytische Konstruktionen gilt Sigmund Freuds Unterscheidung der menschlichen Psyche in Ich, Es und Über-Ich. Darüber konzipiert er ein Strukturmodell, welches das Selbst in drei Prinzipien unterteilt (Lust-, Moral- und Realitätsprinzip). Jenen Teil der menschlichen Psyche erklärt er als uneinheitlich, da sich seiner Meinung nach das Selbst Normen und Werten zu unterlegen hat und diese in Einklang mit den unterbewussten Trieben setzen muss.

Das Ich bereichert sich bei allen Lebenserfahrungen von außen; das Es aber ist seine andere Außenwelt, die es sich zu unterwerfen strebt. Es entzieht dem Es Libido, bildet die Objektbesetzungen des Es zu Ichgestaltungen um. Mit Hilfe des Über-Ich schöpft es in einer für uns noch dunklen Weise aus den im Es angehäuften Erfahrungen der Vorzeit.⁵⁶

⁵⁵ Straub, Jürgen: *Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretischen Sozialpsychologie*. In: Jahresbericht 94/95 des Zentrums für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld. Bielefeld. 31 S. S. 1.

⁵⁶ Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2010. S. 292.

Das Selbst, also das Ich, sieht sich folglich mit dem Umstand konfrontiert, die beiden Prinzipien zu harmonisieren, um ein gewisses Maß an Stabilität zu erreichen. Damit wird von Freud der Identitätskonflikt verschärft, denn das Ich wird von ihm nicht mehr als autonom bewertet. Vielmehr bringt es „[...] kraft seiner Beziehung zum Wahrnehmungssystem [...] die zeitliche Anordnung der seelischen Vorgänge her[vor] und unterzieht dieselben der Realitätsprüfung.“⁵⁷ Freud verwendet in seinen Ausführungen zwar nicht explizit die Vokabel der Identität,⁵⁸ allerdings

bildet die psychoanalytische Theorie der frühkindlichen Entwicklung und das ihr zugrunde liegende Persönlichkeitsmodell den Hintergrund vieler soziologischer und sozialpsychologischer Id.[entitäts]-Theorien.⁵⁹

Deshalb kann bei Freud noch nicht von einem Identitätskonzept die Rede sein, jedoch leisten seine Erkenntnisse bedeutsame Vorarbeit für die Psychoanalyse und dem dort verwendeten Begriff von Identität. Schließlich entsteht über seine Theorien, zuerst vorrangig im psychoanalytischen Feld, weiteres Bestreben, das unterbewusste Ich zu analysieren.⁶⁰

2.2. Erik Erikson: Identität in Zyklen

Erik Erikson, der die menschliche Psyche im Sinne Freuds gedanklich aufgreift und hinsichtlich dieser durchaus psychoanalytisch argumentiert, erweitert Freuds psychosexuelles Modell und bringt mit seinem Hauptwerk *Identität und Lebenszyklus*⁶¹ einen wichtigen Beitrag zur Sozialpsychologie ein.

In Anlehnung an den Titel des Hauptwerks bildet sich nach Erikson die Identität einer Person zyklisch aus. In seiner Theorie stellt er das Leben als untergliedert in acht verschiedene Phasen dar,⁶² da Erikson dies vom Säuglingsalter bis ins hohe Erwachsenenalter durchspielt. Seiner Meinung nach durchlaufen alle Menschen die Phasen gleichermaßen, auch wenn sie sich währenddessen unterschiedlich in ihrer Persönlichkeit wahrnehmen beziehungsweise sie individuelle Fähigkeiten entwickeln. Im Wesentlichen beschreibt Erikson, dass der Mensch erst in der Adoleszenz seine Ich-Identität erreicht.

⁵⁷Ebd.

⁵⁸Vgl. Krappmann, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. 10. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2005. S. 18.

⁵⁹*Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hier: Bd. 4. S. 148.

⁶⁰Vgl. *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Hrsg. von Benjamin Jörissen u. Jörg Zirfas. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 24 f.

⁶¹Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

⁶²Vgl. dazu das Diagramm ebd. S. 150 f.

Man kann diese Periode als ein *psychosoziales Moratorium* bezeichnen, während dessen der Mensch durch freies Rollen-Experimentieren sich in irgendeinem der Sektoren der Gesellschaft seinen Platz sucht, eine Nische, die fest umrissen und doch wie einzig für ihn gemacht ist. Dadurch gewinnt der junge Erwachsene das sichere Gefühl innerer und sozialer Kontinuität, das die Brücke bildet zwischen dem, was er als Kind war, und dem, was er nunmehr im Begriff ist zu werden; [...].⁶³

Dem hinzuzufügen ist, dass sein Phasen-Modell durchaus nicht mit der Adoleszenz abschließt, sondern in diesem das gesamte Leben berücksichtigt wird. Allerdings sei der Umbruch zwischen Kindheit und jungem Erwachsenwerden am bewegendsten für die menschliche Psyche.⁶⁴ Somit schildert Erikson Identität als ein lebenslanges Problem oder als kontinuierliche Aufgabe für den Menschen. Alle Lebensphasen enden laut ihm jeweils in einer Krise, wobei diese jedoch zum Erreichen einer neuen Phase führt und deshalb unerlässlich ist. Auch wenn eine Person sich bereits wähnte, endlich eine Identität erlangt zu haben und dies als „psychosoziales Wohlbefinden“⁶⁵ erlebt, so erachtet er den Prozess im Erreichen dieser als dringende Notwendigkeit für eine Identitätsstabilisierung.

Wie das »gute Gewissen« wird dieses Gefühl aber immer wieder verloren und muß neu erworben werden, obwohl sich in der späteren Adoleszenz dauerhaftere und sparsamere Methoden entwickeln und festigen, mit denen das Identitätsgefühl aufrechterhalten und wiedergewonnen werden kann.⁶⁶

Seinem Verständnis von Identität folgend, verwendet Erikson die Begriffe personelle und Gruppen-Identität, um auf die (innere) Kontinuität des Menschen zu verweisen. Personelle Identität wird dabei vom Individuum bewusst wahrgenommen und „meint also mehr als die bloße Tatsache des Existierens [...]“⁶⁷ Und er geht weiter darauf ein, dass der Mensch sein eigenes inneres Bild in Beziehung dazu setzt, „wie eine Gruppe ihre grundlegenden Formen der Organisierung von Erfahrungen [...] an die ersten rein körperlichen Erlebnisse des Säuglings und, durch sie, an die Anfänge seines Ichs übermittelt.“⁶⁸ Identität entsteht demnach sowohl über ein eigenes (Selbst-)Verständnis als auch über soziale Bestimmungen. Erikson erschließt somit einen Zusammenhang zwischen dem eigenen, kontinuierlichen Bild sowie dessen Abgleichung innerhalb des sozialen Umfelds, in dem man sich bewegt.

⁶³Ebd. S. 138.

⁶⁴Ebd. S. 136 f.

⁶⁵Ebd. S. 147.

⁶⁶Ebd. S. 148.

⁶⁷Ebd. S. 18.

⁶⁸Ebd. S. 15.

Durch die zyklischen Krisen, die dabei ein jeder zu bewältigen hat, gewinnt der Mensch vermehrt das Gefühl von Ich-Identität und fühlt sich zunehmend durch die verschiedenen Erfahrungen bestärkt. Erikson erachtet folglich in der Ich-Identität, die durch Stabilität und Kontinuität geprägt ist, den Ausgangspunkt zur menschlichen Psyche.

Der Begriff »Identität« drückt also insofern eine wechselseitige Beziehung aus, als er sowohl ein dauerndes inneres Sich-Selbst-Gleichsein wie ein dauerndes Teilhaben an bestimmten gruppenspezifischen Charakterzügen umfaßt.⁶⁹

2.3. Erving Goffman: Das Regulativ Ich-Identität

In Anlehnung an Erikson, verwendet auch Erving Goffman den Begriff der Ich-Identität, wobei er der personellen eine soziale Identität gegenüberstellt. Die personelle Identität bezieht sich bei Goffman auf die Unverwechselbarkeit einer Person durch etwa den Namen, die eigene Biographie oder die körperliche Erscheinung. Die soziale Identität hingegen bringt er mit übergeordneten Einstufungskriterien wie Beruf, Geschlecht oder soziale Rolle zusammen. Goffman ist der Auffassung, dass diese beiden Identitäten stets dem öffentlichen Einfluss ausgesetzt seien: „Soziale und persönliche Identität sind zuallererst Teil der Interessen und Definitionen anderer Personen hinsichtlich des Individuums, dessen Identität in Frage steht.“⁷⁰ Er geht in diesem Sinne davon aus, dass sich die Identität einer Person über andere Personen zur Diskussion stellt. In der Kommunikation versucht diese dann, sich selbst eine individuelle Stabilität zuzulegen und somit eine Biographie zu erschließen. Dementsprechend gilt die Ich-Identität als Basis zur Teilnahme an Interaktionsprozessen, denn sie reguliert die jeweilige soziale Situation, wie Benjamin Jörissen und Jörg Zirfas erörtern:

Sie findet ihren Ausdruck in der Art und Weise, wie sich die Person in der jeweiligen Interaktion zur Darstellung bringt. In der sozialen Interaktion kreuzen sich die Identitätsbestimmung des Gegenübers bzw. die Identitätsbestimmung durch die Anderen und die Ich-Identität und beeinflussen sich gegenseitig. Soziale Interaktion setzt Fremd- und Selbstidentität voraus und gestaltet sie zugleich.⁷¹

Man kann folglich bereits die Aussage treffen, dass die Identitätsfrage bei Goffman nicht nur über die Person selbst geregelt und konzipiert wird, sondern vielmehr in Anlehnung an soziale Faktoren. Darüber gestaltet und festigt sich für ihn das Selbstbild und die Identität wird

⁶⁹Ebd. S. 124.

⁷⁰Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975. S. 132.

⁷¹*Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. S. 127.

über andere bestimmt (Fremdbild). Dabei sind personelle und soziale Identität miteinander verbunden und werden über die Ich-Identität dem jeweiligen sozialen Kontext zugeordnet und entsprechend gesteuert.

Unter Ich-Identität versteht Goffman das subjektive Empfinden der Person von ihrer eigenen Situation und ihrer Eigenart sowie ihrer Kontinuität (im Wechsel sozialer Rollen und Situationen und im Wandel der Biographie), das sich als Ergebnis der verschiedenen sozialen Erfahrungen herausbildet.⁷²

Somit bezieht sich die Ich-Identität sowohl auf das Innere einer Person als auch auf ihr Verhalten sowie die Wahrnehmung des gesellschaftlichen Umfelds. In diesem Kontext steht auch eines seiner zentralen Werke: *Wir alle spielen Theater* (Original 1959).⁷³ Darin beschreibt Goffman, dass wir uns im Alltag selbst darstellen und verschiedene Rollen annehmen, wobei er dies über die Metapher des Theaters erklärt. Seine Theorie rekurriert dabei darauf, ‚wie‘ man sich darstellt, weniger auf die tatsächliche Darbietung:

Auf der Bühne werden Dinge vorgetäuscht. Im Leben hingegen werden höchstwahrscheinlich Dinge dargestellt, die echt, dabei aber nur unzureichend geprobt sind. [...] Im wirklichen Leben sind die drei Partner [zwei Schauspielcharaktere sowie das Publikum; Anm. J. S.] auf zwei reduziert; die Rolle, die ein Einzelner spielt, ist auf die Rollen abgestimmt, die andere spielen; aber diese anderen bilden zugleich das Publikum.⁷⁴

Goffman spricht hier zugleich die Schwierigkeit der Interaktionsprozesse an, denn er geht davon aus, dass Individuen versuchen, den Eindruck, welchen andere von ihnen haben könnten, zu kontrollieren und sie deshalb sich selbst innerhalb eines Rollenmusters gebaren. Der „Darsteller“ verfolgt also die Absicht, „ernst“ genommen werden.⁷⁵ Wenngleich das Gegenüber allerdings selbst in einer Rolle verhaftet ist und dieses infolgedessen nicht gänzlich vorurteilsfrei in den Kommunikationsprozess eintritt, so wird hier eine Schwachstelle dieser Interaktion gezeigt. Goffman geht in seinen Ausführungen noch auf weitaus mehr „Unzulänglichkeiten des Modells“⁷⁶ ein, jedoch soll an dieser Stelle nur noch der Verweis auf die Auswirkungen für das Selbst genügen.

Wenn wir im Sprachgebrauch des Theaters bleiben, so lässt sich festhalten, dass Goffman das Selbst als „ein Produkt einer erfolgreichen Szene“⁷⁷ sieht, somit als „in sozialen Institutionen verankert“.⁷⁸ Daraus resultiert, dass soziale Identität von außen reguliert wird und in

⁷²Ebd. S. 126.

⁷³Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Ungekürzte Taschenbuchausg. 7. Aufl. München (u.a.): Piper Verlag 2009.

⁷⁴Ebd. S. 3.

⁷⁵Vgl. ebd. S. 19.

⁷⁶Ebd. S. 3.

⁷⁷Ebd. S. 231.

⁷⁸Ebd.

einem intersubjektiven Prozess entsteht. Diese Konstruktion verweist überdies auf den Aspekt, dass Rollen gleichermaßen einen Schutz für die Identität einer Person bieten können, denn wenn die Erwartungen des Gegenübers befriedigt werden, so fragt derjenige nicht mehr nach dem eigentlichen Charakter. Insofern offenbart sich in dieser Situation nicht zwangsläufig die tatsächliche Identität der Person. Folglich hat in Goffmans Überlegungen auch die Ich-Identität einer Person eine spezifische Funktion, denn diese steuert letztlich die gesamte Inszenierung:

Um seine *Ich-Identität*, um den Begriff von Erikson aufzugreifen, geht es erst dann, wenn die Bilanz zwischen den Erwartungen der Anderen und dem Bild vom eigenen Selbst, zwischen der Investition in die Darstellung und der Reaktion von Zuschauern und Mitspielern ungünstig ausfällt.⁷⁹

Der Ich-Identität wird in dieser Verwendungsweise also die Eigenschaft des Regulativs zugesprochen; sie ist wesentlich für die schützende Funktion des Selbst. Dementsprechend erachtet Goffman sie auch, im Gegensatz zur personellen und sozialen Identität, als zeitlebens stabil.⁸⁰

2.4. Jürgen Habermas: Sprache als Balance zwischen sozialer und personeller Identität

Jürgen Habermas verwendet in seiner Theorie, bezugnehmend auf die Definitionen Goffmans, die Begriffe der sozialen und personellen Identität, wobei er die personelle Identität an die durch Kontinuität gekennzeichnete Lebensgeschichte einer Person knüpft und soziale Identität bestimmt er über verschiedene Rollenannahmen im Kontext von unterschiedlichen Bezugsgruppen. Sein Entwurf von Identität ist strukturell geprägt, er selbst gilt als Anhänger der praktischen Vernunft. Die Identitätstheorie von Habermas liegt darin begründet, dass er sich die beiden Konzeptionen modellhaft in zwei Ebenen verlaufend vorstellt:

Persönliche Id.[entität] sichert «vertikal» die Konsistenz eines lebensgeschichtlichen Zusammenhangs, soziale Id.[entität] garantiert «horizontal» die Erfüllbarkeit der differierenden Ansprüche aller Rollensysteme, denen die Person zugehört.⁸¹

⁷⁹Abels: *Identität*. S. 338.

⁸⁰Vgl. Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. S. 132.

⁸¹*Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hier: Bd. 4. S. 150.

Allerdings sind diese beiden Identitätselemente nicht getrennt voneinander zu behandeln, sondern finden ihre Verbindung über die Sprache: Eine Person kann somit im Interaktionsprozess sich selbst mitteilen und die eigene Geschichte kommunizieren. Dadurch fixiert sie ihre Individualität und erlangt Selbstbewusstsein, außerdem ermöglicht das Gespräch mit einer anderen Person „die gegenseitige Identifikation und das Festhalten an der Nicht-Identität des Einen mit dem Anderen.“⁸² Der Dialog ist also für Habermas charakterisiert vom Annehmen mehrerer sozialer Rollen, wobei die Sprache als Strukturausgleich fungiert. Sie balanciert zwischen Verständnis und der Behauptung der Einzigartigkeit einer Person:

[...] Einerseits insistiert die Person auf ihrer sozialen Id.[entität], indem sie mit den Gegenspielern der jeweiligen Interaktionssituation im Rahmen normierter Erwartungen identisch zu sein versucht (phantom-normalcy); andererseits versucht sie, diese Id.[entität] als eine nur scheinhafte zu signalisieren, um nicht den Anspruch auf individuelle Unverwechselbarkeit aufgeben zu müssen (phantom-uniqueness).⁸³

In diesem Sinne offenbart sich Identität für Habermas unter dem Aspekt der ästhetischen Erfahrung, innerhalb derer die Person sich selbst zu bewahren versucht, gleichwohl äußere Faktoren eine Störung verursachen können, weswegen in dieser Theorie Sprache bewusst als strukturausgleichendes Regulativ eingesetzt wird. Die Ich-Identität wird auch von Habermas als eine Art Bindeglied zwischen sozialer und persönlicher Identität verstanden und übernimmt in dem oben angesprochenen Zusammenspiel die Aufgabe, gerade dieses Gleichgewicht beizubehalten.

2.5. Lothar Krappmann: Erlangen von Identität über das Medium der Sprache

Ebenso wie Habermas instruiert auch Lothar Krappmann den Identitätsprozess in der Kommunikation, wobei Krappmann sich in seinen Ausführungen gleichfalls auf Goffman bezieht. Der Soziologe und Pädagoge vertritt die Auffassung, dass „der Aufbau einer individuellen Identität als eine den Strukturen sozialer Interaktionsprozesse entsprechende Leistung des Individuums angesehen werden [muss].“⁸⁴ Somit sieht er den Prozess einer Identitätsentwicklung gekoppelt an soziale Strukturen und als abhängig von den jeweiligen Gesprächspartnern. Denn je nach Situation wird das Individuum seiner Meinung nach versuchen, sich auf den gegebenen aktuellen Moment einzulassen sowie die eigene Persönlichkeit über die jeweiligen Bedürfnisse und Erwartungen zu instruieren und zu modellieren. Identität bewertet

⁸² *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. S. 168.

⁸³ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hier: Bd. 4. S. 150 f.

⁸⁴ Krappmann. S. 11.

Krappmann folglich nicht als „starres Selbstbild“, vielmehr als „Verknüpfung früherer und anderer Interaktionsbeteiligungen“.⁸⁵ Er bietet über seine Aussagen zur Identität schließlich keine feste Definition des Begriffs an, sondern statuiert die Entstehungsprozesse. Dementsprechend betrachtet er Identität auch als individuell gestaltet, da sie seiner Meinung nach wesentlich von der sozialen Kommunikation und Interaktion herrührt.

Diese Identität stellt die Besonderheit des Individuums dar; denn sie zeigt auf, auf welche besondere Weise das Individuum in verschiedenartigen Situationen eine Balance zwischen widersprüchlichen Erwartungen, zwischen den Anforderungen der anderen und den eigenen Bedürfnissen sowie zwischen dem Verlangen nach Darstellung dessen, worin es sich von anderen unterscheidet, und der Notwendigkeit, die Anerkennung der anderen für seine Identität zu finden, gehalten hat.⁸⁶

Identität ist laut Krappmann ein für das Individuum kennzeichnendes Merkmal, etwas, worüber es sich in Gesprächssituationen erkennbar gibt. Gleichwohl sucht dieses nach Bestätigung seines Selbst durch die anderen. Damit geht auch einher, dass ihm eine Ich-Identität zugesprochen werden muss, welche die von Krappmann angesprochene Balance reguliert. Diese Balance und folglich auch die Ich-Identität befinden sich entsprechend in einem ständigen Prozess, können verändert und modifiziert werden. Es ist jene angesprochene Leistung, nach der ein Individuum strebt. Dafür muss es sich jedoch in jeder neuen Unterhaltung auf den jeweiligen Partner einlassen können und bereit sein, auf diesen einzugehen. Erst dann kann ihm eine einzigartige Ich-Identität anerkannt werden.

Darüber hinaus beschreibt er auch, dass es für das Individuum nicht immer unproblematisch verläuft, die eigene Biographie zu verteidigen und immer derselbe in unterschiedlichen Interaktionsprozessen zu sein. An dieser Stelle verweist er auf den von Goffman eingeführten Begriff der *phantom normalcy*,⁸⁷ da das Individuum laut Krappmann über die Möglichkeit des ‚als ob‘ eine „individuelle Identität [bewahrt], weil es die sozialen Identitätsnormen nicht voll übernimmt, sondern nur respektiert [...]“.⁸⁸ Hier wird im Theoriedesign bereits eine hochgradig konstruktive Komponente innerhalb der Identitätsbildung sichtbar, die dem Konzept des ästhetischen Scheins und dem Erproben fiktiver Möglichkeiten im Zeichen des ‚als ob‘ grundsätzlich verwandt ist.

Es geht aus dieser Betrachtung zudem hervor, dass das Individuum sich nicht auf feste Rollen einlassen sollte, da diese die Balance einer Ich-Identität gefährden können. Denn in der kommunikativen Interaktion steht ihm die Aufgabe bevor, sich stetig auf neue Normen

⁸⁵Ebd. S. 9.

⁸⁶Ebd.

⁸⁷Vgl. ebd. S. 74 f.

⁸⁸Ebd. S. 75.

und unterschiedliche Rollensituationen einzulassen.⁸⁹ Außerdem betont Krappmann, dass überhaupt der Besitz einer Identität Grundvoraussetzung zur Teilnahme an sozialen Interaktionsprozessen ist:

Ohne den Rückgriff auf eine zu etablierende Ich-Identität fehlt dem Individuum der Bezugspunkt, von dem aus es den Anforderungen einer Rolle Widerstand entgegensetzen oder sie modifizieren kann.⁹⁰

2.6. George Herbert Mead: I – Me – Self

Eine Weiterentwicklung des Begriffs vom Selbst findet sich bei George Herbert Mead. Seiner Meinung nach

entsteht das *Self* aus dem Zusammenspiel des *I* und des *Me*,⁹¹ das aus den sozialen Reaktionen auf das *I*, den Haltungen, die man "mir" gegenüber einnimmt, hervorgeht: "The 'I' reacts to the self which arises through the taking of the attitudes of others. Through taking those attitudes we have introduced the 'me' and we react to it as an 'I'."⁹²

Kernaussagen von Meads Identitätstheorie beziehen sich auf das wechselseitige Verhältnis des *I*, dem unkontrolliert triebhaften und spontanen Aspekt einer Person und des *Me*, welches sich auf die Vorstellung und Wahrnehmung von Außenstehenden konzentriert. Aus diesen Komponenten ist das Selbst, also die Identität, einer Person zusammengesetzt, wie auch Abels bestätigt: „Identität entsteht dann, wenn das spontane Ich und die reflektierten Ichs in einer typischen Weise dauerhaft vermittelt werden.“⁹³ Somit ist das Selbst für Mead ein übergeordnetes Organisationselement, welches Widersprüchlichkeiten zwischen dem *I* und dem *Me* filtert und schließlich durch eine Eigenobjektivierung entsteht, wie Abels weiter prägnant zusammenfasst:

⁸⁹Vgl. ebd. S. 116.

⁹⁰Ebd. S. 138.

⁹¹Die von Mead verwendeten Begriffe „I“ und „Me“ sind schwer ins Deutsche zu übersetzen. Vgl. dazu: Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Mit einer Einleitung hrsg. von Charles W. Morris. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. S. 216 oder Abels, Heinz: *Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007. S. 33, der in der Zitierweise die deutsche Übersetzung der Ausgabe von 1934 „Mind, Self, Society“ als „unsinnig“ kritisiert. Ich bleibe bei der englischen Gebrauchsweise.

⁹²Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 3. Aufl. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2010. S. 12.

⁹³Abels: *Interaktion, Identität, Präsentation*. S. 36.

Identität ist ein ständiger Dialog, in welchem das Individuum mit sich selbst, d.h. mit den beiden Instanzen seiner Persönlichkeit kommuniziert. Von einer gelungenen Identität sprechen wir, wenn beide Seiten des Ich in einer gleichgewichtigen Spannung zueinander stehen.⁹⁴

Identität ist für Mead folglich ein sozialer Prozess und kann erst über die Objektivierbarkeit einer Person als Grundvoraussetzung sowie über Wechselbeziehungen zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Mitgliedern resultieren. Bei der Wahrnehmung von einem selbst als Objekt, spielt laut Mead die Sprache eine maßgebliche Rolle, da man über sie mit anderen in Kontakt treten kann: „Die Bedeutung der »Kommunikation« liegt in der Tatsache, daß sie eine Verhaltensweise erzeugt, in der der Organismus oder das Individuum für sich selbst ein Objekt werden kann.“⁹⁵ Er ist auch der Überzeugung, dass Identität noch nicht von Geburt an gegeben ist,⁹⁶ sondern sich erst in der Kindheit entwickelt. Das Kind lernt demnach spielerisch, sich in die Rollen anderer zu versetzen (play) und schließlich aus der Erfahrung heraus im Wettkampf zu interagieren (game).⁹⁷ Darüber befähigt der junge Mensch sich, das eigene Verhalten nach den Erfahrungen mit und von anderen Beteiligten für sich selbst zu übernehmen.

Diese Fähigkeit, von der Position des Anderen aus zu denken, nennt Mead *Rollenübernahme* (»taking the role of the other«). [...] Durch wechselseitige Rollenübernahme wird eine kommunikative Verständigung über Perspektiven und Rollen möglich. Die Handelnden interpretieren ihr Handeln wechselseitig. Das ist die Voraussetzung für gemeinsames Handeln. Diese Verständigung über Perspektiven und Rollen spielt sich aber nicht nur zwischen Personen, sondern auch innerhalb des Individuums ab, denn „sagt eine Person etwas, so sagt sie zu sich selbst, was sie zu den Anderen sagt.“ [...] Nur so kann das Individuum den Sinn von etwas verstehen.⁹⁸

Mead spricht in seinen Ausführungen also neben der Fähigkeit, sich selbst zum Objekt zu machen, auch noch die der Selbstreflexion an: Seiner Meinung nach entwickelt sich so nicht nur ein Gefühl zu dem eigenen Selbst, sondern außerdem stellt dies die Grundlage zum Verständnis des Gegenübers dar.

⁹⁴Ebd.

⁹⁵Mead. S. 180.

⁹⁶Vgl. ebd. S. 177.

⁹⁷Vgl. ebd. S. 194 ff.

⁹⁸Abels: *Interaktion, Identität, Präsentation*. S. 22 f.

Nachdem nun einzelne Stationen innerhalb der Theorie-Entwicklung und die ihnen zugehörigen Begriffe dargestellt wurden, sollen im Folgenden weitere Identitätsdefinitionen benannt und erweiternd andere Disziplinen herangezogen werden. Dies ist dienlich, um den Begriff in anthropologischer Hinsicht zu beleuchten beziehungsweise für die weitere Argumentation meiner Arbeit fruchtbar zu machen. Außerdem wird darüber der Frage nach spezifischen Merkmalen und Kennzeichnungen von Identität nachgegangen. Des Weiteren soll hier der Wandel des Identitätsbegriffs von Moderne zu Postmoderne thematisiert werden.

3. Merkmale von Identität und Anfänge der Konzeption in der frühen Moderne

Der Philosoph John Locke hat im ausgehenden 17. Jahrhundert eine erkenntnistheoretische Diskussion über das Selbstbewusstsein einer Person entfacht, indem er den Identitätsbegriff losgelöst von ontologischen Mustern verstand und stattdessen die personale Identität unter dem Aspekt des kontinuierlichen Bewusstseins erfasste:

Meiner Meinung nach bezeichnet dieses Wort [Person; Anm. J. S.] ein denkendes, verständiges Wesen, das Vernunft und Überlegung besitzt und sich selbst als sich selbst betrachten kann. Das heißt, es erfaßt sich als dasselbe Ding, das zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denkt. Das geschieht lediglich durch das Bewußtsein, das vom Denken untrennbar ist [...]. Denn da das Bewußtsein das Denken stets begleitet und jeden zu dem macht, was er sein Selbst nennt und wodurch er sich von allen anderen denkenden Wesen unterscheidet, so besteht hierin allein die Identität der Person [...]. Soweit nun dieses Bewußtsein rückwärts auf vergangene Taten oder Gedanken ausgedehnt werden kann, so weit reicht die Identität dieser Person.⁹⁹

Besonders der Aspekt des Zeitbewusstseins bleibt im ethischen Selbstverständnis des Identitätsbegriffs erhalten. So ist im *Handbuch Ethik* unter dem Schlagwort „Identität“¹⁰⁰ eingetragen, dass „sie [die Identität] die Kontinuität einer Person über die Zeit [bezeichnet]“.¹⁰¹ Darüber hinaus ist jedoch auch die Einsicht, dass sich eine Person durch eigenes Denken für ihr Selbst verantwortlich zeigt, bewahrt worden und ebenso die Erwartungshaltung, dass „sie für sich selbst wie für andere identifizierbar wird und durch [...] ihre Handlungen ihr zu-rechenbar [...]“.¹⁰² Ethisch betrachtet impliziert der Terminus also Alleinstellungsmerkmale einer Person, durch die sie innerlich oder äußerlich unverwechselbar in ihrem Umfeld wahr-

⁹⁹Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*. 4. durchges. Aufl. Übersetzt u. bearb. von Julius von Kirchmann. Hamburg: Meiner 1981. Hier: Bd. 1. Buch I u. II. S. 419 f.

¹⁰⁰*Handbuch Ethik*. Hrsg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenthal u. Micha H. Werner. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. S. 394-399.

¹⁰¹Ebd. S. 394.

¹⁰²Ebd.

zunehmen ist. Mit diesen Attributen ist ihr eine signifikante Identität eigen und jene stellen das Kennzeichen des individualisierten Charakters dar. In diesem Zusammenhang können sich diese Eigenheiten etwa in der Erscheinung, in Denkweisen oder Taten manifestieren. Zudem ist evident, dass diese Spezifika die Zeit überdauern, das heißt, die Person bleibt stetig darüber markant als sie selbst und eine Identität ist ihr zeitlebens zuschreibbar, da die Person nach wiedererkennenden Mustern handelt und sich äußert. Des Weiteren umfasst der ethische Identitätsbegriff den Aspekt des Bewusstseins einer Person, was bedeutet, dass sich diese selbst im Klaren darüber sein muss, wer sie ist, um den Identitätsanspruch des ‚Wiedererkennbarseins‘, den andere an sie stellen, zu erfüllen: „Identität ist entsprechend als eine Aufgabe bzw. Leistung anzusehen, [...]“¹⁰³ Diese Ansicht wird unter den Begrifflichkeiten „Selbstkonzepte und Lebensentwürfe“ gebündelt und soll die Person unterstützen und „ihr Handeln leiten.“¹⁰⁴ Eine Person respektive ihre Identität lässt sich also auch an ihrer grundsätzlichen Einstellung zum Leben fixieren. Anhand dieser wird sie von außen bewertet und ebenso fortwährend dazu aufgefordert, sich dieser Zensur zu stellen. Unter gewissen Umständen kann dies ebenso die Konsequenz nach sich ziehen, dass das Individuum die eigene Identität zu überarbeiten hat, möglichst ohne jedoch dabei den Alleinstellungsaspekt einzubüßen. „Die Ich-Identität ist in beiden Hinsichten nicht gänzlich objektivierbar, wohl aber weitgehend der (Selbst-)Reflexion zugänglich.“¹⁰⁵ Somit impliziert der ethische Identitätsbegriff, dass eine Person sich gewahr ist, welches Ziel sie im Leben verfolgt und welche Handlungen sie vollführt, was gewährleistet, dass sie den Einschätzungen von Außenstehenden selbstbewusst entgegentritt. Das Konzept sollte dann ein Leben lang erhalten beziehungsweise erstrebt werden.

Wenn es aber stimmt, dass Personen ihre Identität in gewisser Weise immer selbst entwerfen, so tun sie dies nicht neutral, sondern im Hinblick auf das Gelingen ihrer Existenz. Personale Identität in praktischer Hinsicht beschäftigt sich daher nicht nur mit der Sorge um die Selbsterhaltung, sondern auch mit der Sorge um das gute und richtige Leben (so auch der Existentialismus von Kierkegaard bis Sartre sowie Heidegger).¹⁰⁶

Dieses Zitat verdeutlicht die Verzahnung von Ethik und Philosophie bezüglich des Identitätsbegriffs. Zudem wird offensichtlich, dass die Identität durchaus, unter dem Aspekt der kontinuierlichen Lebensaufgabe, Einschränkungen hinsichtlich der Wahlmöglichkeiten ausgesetzt ist.

¹⁰³Ebd. S. 395.

¹⁰⁴Ebd.

¹⁰⁵Ebd.

¹⁰⁶Ebd. S. 396.

Denn eine Person kann nicht nur die Freiheit beanspruchen, ihr Selbst eigenständig zu entwerfen, sondern dies inkludiert die Aufgabe, für sich selbst den optimalen Weg zu ergründen, der Sicherheit, Stabilität und unschädliches Leben ermöglicht. Eine Perspektive zur Erfüllung dieser Aufgabe besteht darin, dass sie je ein eigenes Wertesystem formuliert und anhand dessen ihre Wünsche bemisst. So geht Jean-Paul Sartre davon aus, dass jene Wertung losgelöst von gesellschaftliche Doktrin vollführt wird respektive die Person diese nicht unbewusst übernimmt, sondern sich, gemäß seinem Gedanken der Freiheit, selbstständig durchdacht und individuell Werte zuordnet. Diese wendet sie in der Folge auf ihr Leben an, wie Peter Zima prägnant herausgestellt hat:

Nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse und die etablierten Wertsetzungen konstituieren individuelle Subjektivität, sondern umgekehrt, das individuelle Subjekt negiert alles Bestehende und erschafft *ex nihilo* seine eigene Werteskala: "Bei keinem Wert habe ich und kann ich eine Zuflucht haben vor der Tatsache, daß ich es bin, der die Werte im Sein hält, nichts kann mich gegen mich selbst sichern; abgeschnitten von der Welt und meinem Wesen durch dieses Nichts, das ich *bin*, habe ich den Sinn der Welt und meines Wesens zu realisieren: ich entscheide darüber allein, ich bin ohne Rechtfertigung und unentschuldigt."¹⁰⁷

Eine Person zeigt sich nach Sartre allein verantwortlich für ihr Handeln und Sein. Die Frage nach dem ‚Warum-man-so-ist-wie-man-ist‘, ergibt sich grundsätzlich darüber, wie man welche Werte im Leben ansetzt, wie man sie einlöst und dabei sich selbst gegen andere abgrenzt. Diese Kennzeichnung mündet in einer individuellen Identität und infolgedessen führt eine Person nach subjektiven Maßstäben die Lebensregeln aus.

Allerdings die Definition davon, wie man ein gutes Leben bemisst, liegt in eigener Verantwortung, da jeder eine andere Antwort bezüglich der Frage hat, wer er selbst ist, wie er von anderen wahrgenommen und verstanden werden möchte. Jürgen Straub verweist darauf, dass man die Identitätsfrage also nach „qualitativen“ Merkmalen begeht.¹⁰⁸ Zudem benennt Straub in diesem Zusammenhang¹⁰⁹ eine Definition der qualitativen Identität von dem Philosophen Charles Taylor. Taylor erklärt, dass die Frage nach dem, was Identität für den Einzelnen bedeute, „erst dann beantwortet [ist], wenn man begreift, was für den Betreffenden von ausschlaggebender Bedeutung ist.“¹¹⁰ Wie Straub richtigerweise zusammenfasst, hat Taylor zur Beschreibung des Identitätsbewusstseins, innerhalb dessen Personen sich in der Welt „orientieren“ und nach eigenen, verbindlichen Wertemustern suchen, den metapho-

¹⁰⁷Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. S. 145 f.

¹⁰⁸Straub. S. 9.

¹⁰⁹Vgl. ebd. S. 10.

¹¹⁰Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994. S. 55.

rischen Begriff des „moralischen Raum[s]“¹¹¹ eingeführt. Diese Feststellung rekurriert darauf, dass Identität nach Taylor individuell, also nach selbst erwählten Kriterien erfasst und ausgelebt wird, indem sich eine Person eigenständig Richtlinien erstellt.¹¹² Dabei kann jene Orientierungsphase im positiven Ergebnis zielführend verlaufen, wenn sich die Person dabei selbst nähert oder aber das Individuum verliert sich innerhalb der erwählten Maßstäbe. Dazu erläutert Straub:

Zurecht hebt Taylor den innigen Zusammenhang zwischen Identität und Orientierung hervor. Orientierungskrisen und Orientierungsverluste werfen die Identitätsfrage auf, Identitätsdiffusionen und Identitätsverluste gehen notwendigerweise mit Orientierungsproblemen oder Orientierungslosigkeit einher.¹¹³

Interessant an dieser Aussage ist der Aspekt der Bedrohlichkeit für die Existenz der Person. Identität verknüpft sich hier also nicht nur mit dem Wissen, wer man ist, oder dem Versuch, das eigene Leben bestmöglich zu gestalten, sondern auch mit den Auswirkungen des Misslingens. Zugleich geht mit diesen einher, dass auch die konkreten Vorstellungen von dem, was für die Person und ihr Leben wertvoll ist, verstreichen. Infolgedessen bedeuten Identitätskrisen einen Bezugsverlust zu sich selbst, innerhalb derer man sich verloren fühlt. An dieser Stelle soll jedoch nicht der Schluss gezogen werden, dass eine Person ohne festen Fahrplan im Leben gleich in eine Identitätskrise gerät; Stabilitätsfaktoren können ebenso einem eigenen Wertesystem unterliegen und gelten nicht für alle gleichermaßen beziehungsweise benötigen Personen in unterschiedlichem Ausmaße Stabilität.¹¹⁴ Das Leben ohne Orientierung meint hier vielmehr, dass man in diesem Fall mit sich selbst nicht achtsam umgeht, man mit dem eigenen Leben wenig anzufangen weiß. Hat man also kein Gefühl von Zugehörigkeit zu seinem Umfeld, der momentanen Lebenssituation und/oder seinem Selbst, so führt dies zur Frage nach dem: ‚Wer bin ich?‘ Taylor bezeichnet die Beantwortung der Frage (und gleichermaßen die Identität einer Person) als „Unterart des Wissens“.¹¹⁵ Kategorisch liefert er hier den Terminus des Bewussten-Unbewussten.

Einerseits bewegt sich eine Person demnach in einem „moralischen Raum“, welcher ihr Hinweise auf ein zielorientiertes und positives Leben liefert und somit einem bewussten Schema unterliegt (wie Sartre es formulierte, sollten Entscheidungen bewusst und eigenverantwortlich getroffen werden), andererseits beruht Identität auch auf subjektiver Intuition.

¹¹¹ Straub. S. 11.

¹¹² „Definiert wird meine Identität durch die Bindungen und Identifikationen, die den Rahmen oder Horizont abgeben, innerhalb dessen ich von Fall zu Fall zu bestimmen versuchen kann, was gut oder wertvoll ist oder was getan werden sollte bzw. was ich billige oder ablehne.“ Aus: Taylor: *Quellen des Selbst*. S. 55.

¹¹³ Straub. S. 11.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 20.

¹¹⁵ Taylor: *Quellen des Selbst*. S. 55.

Und durch das Fehlen dieses Gespürs kann der Identitätsverlust einhergehen. An dieser Stelle sei nochmals Taylor zitiert:

Unsere Identität ist das, wodurch wir zu bestimmen vermögen, was für uns wichtig ist und was nicht. Sie ist es, die diese Unterscheidungen ermöglicht, einschließlich derjenigen, die von starken Wertungen abhängen. Folglich kann sie nicht völlig ohne derartige Wertungen auskommen. Die Vorstellung von einer durch bloß faktische, keiner starken Wertung unterliegenden Vorlieben bestimmenden Identität ist inkohärent. Darüber hinaus fragt es sich, wie das Fehlen einer solchen Vorliebe als Mangel empfunden werden kann, durch den man die Orientierung verliert. Daß unsere Identität den Raum der qualitativen Unterscheidungen definiert, in dem wir leben und unsere Entscheidungen treffen, ist eine Bedingung dafür, daß es so etwas wie eine Identitätskrise überhaupt gibt.¹¹⁶

So gesehen wirkt auch hier die oben angeführte Aussage Sartres ein, der bereits feststellte, dass man sich nicht gegen sich selbst absichern könne. Es obliegt also dem Individuum, seine Werte zu erkennen, was wiederum voraussetzt, dass dieses mit sich selbst im Reinen ist. Da Identität individuell konstruiert wird, gestaltet es sich für eine außenstehende Person schwer, die Krise des anderen zu bewerten, Ratschläge zu erteilen und zu helfen. Dementsprechend sollte die Beurteilung einer Identität keine pauschale Wertigkeit über eine Person oder ihr Leben liefern (was jemand als ‚gut‘ definiert, muss für andere nicht zwangsläufig gelten), aber der gesamte Bewertungsmechanismus fordert zum Nachdenken über das Leben auf: Wer möchte man sein? Wie sollen andere einen sehen? Und wie bewahrt man sich seine Identität, seine Alleinstellungsmerkmale, über die Zeit hinweg? Eine mögliche Beantwortung derartiger Fragen liefert Straub:

Identität ist ein kommunikatives Konstrukt. Dies gilt für die qualitative Identität und ebenso für die Identität als Form oder Struktur menschlicher Selbstverhältnisse. Immer geht es im Zuge der Identitätsbildung und -präsentation um "operative" Selbstauffassungen aus der Perspektive der Gegenwart, um Selbstauffassungen, die vergangene Erfahrungen bündeln, Erwartungen begründen und das jeweils aktuelle Handeln orientieren. Damit verknüpft und integriert Identität Differenzen auf sachlicher, sozialer, psychischer und zeitlicher Ebene zu einer Einheit: "Identität kennzeichnet den", schreibt Sommer, "der ein Leben so lebt, daß es *ein* Leben ist, weil es *sein* Leben ist. Denn kraft der Identität eines Subjekts gewinnt das Ganze des Lebens seine Ganzheit."¹¹⁷

Infolgedessen kann diesbezüglich an den Vorgaben anknüpft werden, die das *Ethische Handwörterbuch* geliefert hat: Identität ist im Zusammenhang mit Selbstverantwortung und Kontinuität zu verorten.

¹¹⁶Ebd. S. 60.

¹¹⁷Straub. S. 15.

Straub formuliert desgleichen den Identitätsbegriff, indem er aussagt, dass eine Person sich als stabil erweist, auch wenn sie sich mit heterogenen Lebenskontexten konfrontiert sieht: „Auch wer in verschiedenen Kontexten und zu unterschiedlichen Zeiten noch so Unterschiedliches denkt, fühlt und tut, kann *eine* Identität haben.“¹¹⁸ Dadurch wird die These, dass eine Identitätskrise nicht allein durch vielfältige und überfordernde Wahlmöglichkeiten entsteht, bekräftigt. Vielmehr sei laut Straub das Bewusstsein einer Person für sich selbst ausschlaggebend zur Identitätsfindung:

In diesem Moment dieses, im nächsten jenes zu tun, heute so zu sein und morgen anders, ohne dadurch eine andere Person geworden zu sein: das ist die Essenz des Identitätsbegriffs, nicht aber die vermeintliche Festlegung auf ein und dieselben Strukturen und Praktiken eines beharrlichen Lebens.¹¹⁹

Hervorzuheben an dieser Aussage ist somit die Bedeutung der persönlichen Kontinuität, die einen immer als eine Person, sowohl nach innen als auch nach außen, identifizierbar macht.

4. Das Konzept im Übergang zwischen Moderne und Postmoderne

Darüber hinaus wird von Straub allerdings die Kritik laut, moderne Identitätstheorien würden allzu voreilig falsche Schlüsse aus der Beziehung zwischen Individuum und seinen Handlungsvielfalten ziehen, insofern unterstellt wird, man habe eine brüchige Identität, wenn auch die Lebensumstände fragiler geworden sind.

Die Annahme, Identität werde allein dadurch gefährdet, daß ein Zeitgenosse die in "unserer" Welt sich eröffnende Vielfalt heutiger Handlungs- und Lebensmöglichkeiten ausgiebig nutzt, zeugt von einem ebenso gravierenden wie grassierenden Mißverständnis moderner Identitätstheorien.¹²⁰

Wie eingangs bereits erwähnt, gilt es bei der Frage nach dem Identitätsbegriff ebenso, die jeweilige Zeitspanne der Lebenswirklichkeit zu berücksichtigen. Doch scheint es, als gestalte sich die Diskussion um den Identitätsbegriff in der (Post-)Moderne als schwierig, insofern als es dabei vorrangig nur um die Frage geht, wie sehr die Identität des Einzelnen von den äußeren Lebensstrukturen abhängig ist. Daran anschließend ergibt sich die Überlegung, welche Auswirkungen gesellschaftliche Umbrüche auf die Individualität haben und ob diese allein eine Identität verstören können.

¹¹⁸Ebd. S. 14.

¹¹⁹Ebd.

¹²⁰Ebd.

Denn dass sich diese Strukturen geändert haben, darüber besteht in der Forschung Konsens.¹²¹ Heiner Keupp etwa markiert diese Diskrepanz und beschreibt die veränderte Lebenssituation folgend:

Vormoderne Gesellschaften mit ihren statisch-hierarchisch geordneten Sozialstrukturen, die zugleich die religiöse »Weihe« von Gott gewollter und gestifteter Ordnungen für sich in Anspruch nehmen konnten, hatten keinen Spielraum für selbstbestimmte Lebensentscheidungen des Subjekts. Die Ordnung der Dinge bestand in einem Korsett von feststehenden Rollen, Normen und Lebenswegen. Der Prozeß der Modernisierung, der im Zuge der Durchsetzung der kapitalistisch verfaßten industriellen Gesellschaften in Gang kam, führte zu einer dramatischen »Freisetzung« aus orts- und sozialstabilen Bindungen und schuf damit letztlich auch die moderne »soziale Frage«.¹²²

Auf soziologischer Ebene bewegt sich nunmehr die Fragestellung rekurrierend auf die Gesichtspunkte Individualität und Freiheit. Diese Termini entstanden wesentlich in den Anfängen der Moderne durch Kants aufklärerischen Ausspruch, der Mensch sei frei, sowie über die romantische Gefühlskultur, die dem Menschen eine Einzigartigkeit zusprach.¹²³

Da die Teilhaber gesellschaftlich moderner Lebenssituationen darüber die Möglichkeiten zur Selbstentfaltung bekommen haben und sie sich nicht mehr zwangsläufig an die sozialen Vorgaben binden müssen, kann sich dies in der Folge auf ihre Identität positiv oder negativ auswirken. Es existieren viele Chancen zur Verwirklichung der Individualität, welche das Selbst sowie die eigene Biographie bestätigen und bestärken. Gleichwohl kann ein Übermaß an Freiheit jedoch bei Individuen zu Versagensängsten und Überforderung führen. Sind zu viele Handlungsmöglichkeiten gegeben und hinzukommend die Bezugs- und Wertesysteme instabil, fallen Entscheidungen für das eigene Leben oft schwer. Demgemäß halten Ronald Hitzler und Anne Honer fest, dass die „Lebenswelt des Menschen [...] zersplittert in eine Vielzahl von Entscheidungssituationen [ist], für die es [...] keine verlässlichen ›Rezepte‹ mehr gibt.“¹²⁴ Vor diesem Hintergrund entsteht für eine individuelle Selbstgestaltung die Frage, wie frei und eigenständig Entscheidungen getroffen werden können und wie sich diese im Resultat auf die jeweilige Identität auswirken. So führen Hitzler und Honer weiterhin dazu aus: „Für jeden einzelnen besteht mithin ein Anspruch und ein Zwang zugleich zu einem (mehr oder

¹²¹Vgl. Abels: *Identität*, Eickelpasch, Rolf u. Claudia Rademacher: *Identität*. 4. Aufl. Bielefeld: transcript Verlag 2013; Keupp u. Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*.

¹²²Keupp, Heiner: *Ambivalenzen postmoderner Identität*. In: *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Hrsg. von Ulrich Beck u. Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994. S. 336-353. S. 337.

¹²³Vgl. Abels: *Identität*. S. 150 ff.

¹²⁴Hitzler, Ronald u. Anne Honer: *Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*. In: *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Hrsg. von Ulrich Beck u. Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994. S. 307-316. S. 308.

weniger) »eigenen« Leben.¹²⁵ Darüber hinaus ist zu konstatieren, dass in postmodernen Gesellschaftsstrukturen Unsicherheit bezüglich der Gestaltung und Zusammensetzung von Identität existiert, da Individualität zwar gewollt, jedoch scheinbar nur schwer zu erreichen ist. Antworten auf die Frage nach der Identitätsherausbildung und den jeweiligen Auswirkungen gibt es in der Forschung vielfältige und diesen ist die Feststellung gemeinsam, dass gerade die Folgen der fragilen Umstände gravierend seien. So sprechen Hitzler und Honer im Zusammenhang mit dem postmodernen Individuum von einer „Bastelexistenz“,¹²⁶ Keupp verwendet metaphorisch den Begriff der „Patchwork-Identität“.¹²⁷ Der Soziologe Zygmunt Baumann kategorisiert schließlich die Menschen postmoderner Gesellschaften nach „Touristen“, welche ihren Anlagen nach in kapitalistischen Strukturen ihr Glück finden können und „Vagabunden“, denen diese Ressourcen nicht eigen sind.¹²⁸ Über diese Begrifflichkeiten bringt er zugleich ein weiteres Merkmal der Postmoderne zur Sprache: die Mobilität. Denn auf der Suche nach innerer Zufriedenheit ist es für den Menschen unabdingbar geworden, den Lebensraum flexibel zu gestalten. Die Ausführungen Baumanns beziehen sich jedoch nicht nur auf den Erwerb von materiellen Gütern im Zuge des globalen Kapitalismus, sondern insgesamt auf den vergrößerten Lebensradius des postmodernen Menschen hinsichtlich seiner Berufs- und Bildungsmöglichkeiten. Daraus ist abzuleiten, dass dieser nicht mehr in der Pflicht steht, sich an seine Heimat zu binden sowie dass Familie und Freunde nicht mehr als Fundament des Lebens erachtet werden. Entsprechend erklären Rademacher und Eickelpasch diesbezüglich:

Der Angelpunkt der postmodernen Lebensstrategie heißt für Baumann nicht Identitätsbildung, sondern *Vermeidung jeglicher Bindung und Festlegung*. Bestand das Problem der Identität in der *Moderne* darin, ein stabiles und dauerhaftes Selbst zu konstruieren, so besteht es in der *Postmoderne* darin, »sich alle Optionen offen zu halten, sich vor langfristigen Bindungen zu hüten: Sich zu weigern, auf die eine oder andere Weise »festgelegt« zu werden; [...] keinem Menschen und keiner Sache Beständigkeit oder Treue zu schwören« [...].¹²⁹

Aus diesem Zitat geht hervor, dass eine Unterscheidung zwischen modernen und postmodernen Identitätskonstruktionen zu treffen ist. Das Streben der Moderne ist gekennzeichnet durch die Suche nach Freiheit und Gleichheit in geregelten Strukturen und klaren Linien, während in der Postmoderne anerkannt wird, dass es vielfältige Muster mit unterschiedlichen Traditionen und Werten gibt, weswegen hier der Entwurf der Pluralität vorliegt.

¹²⁵Ebd.

¹²⁶Ebd. S. 310.

¹²⁷Siehe Keupp u. Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*.

¹²⁸Siehe Baumann, Zygmunt: *Unbehagen in der Postmoderne*. Hamburg: Hamburger Edition 1999.

¹²⁹Eickelpasch u. Rademacher. S. 38.

Für das Konzept der Identität bedeuten diese kulturellen und ökonomischen Wandel eine Hinführung zu differierenden Thesen. So beschreiben Eickelpasch und Rademacher, dass die Bildung der personellen Identität sowie die damit einhergehende Eigenständigkeit und Selbstbestimmung in der Moderne trotz der „zersplitterten Sozialwelt“ abverlangt und „zu den obersten Leitwerten und Persönlichkeitsidealen“¹³⁰ wurde, obwohl die unterschiedlich auf-erlegten Rollen dies erschwerten. In der Postmoderne gehen die Entwicklungen hingegen einen Schritt weiter und man billigt die Differenzen der Persönlichkeit. Erstrebt wird nicht mehr die einheitliche Identität. „Der Angelpunkt der postmodernen Lebensstrategie ist nicht, eine Identität zu fundieren, sondern eine Festlegung zu vermeiden.“¹³¹ Die Ambivalenz des postmodernen Menschen besteht darin, dass die vielen Möglichkeiten zur Autonomie und Individualität die Stabilität des Selbst nicht mehr gewährleisten, sondern unruhig erscheinen lassen und dass konsequenterweise vom Individuum nicht mehr strategisch nach Einheitlichkeit gesucht wird. Zudem birgt das immer weitere Streben nach neuen Lebensentwürfen die Gefahr, dass jegliches Konzept nur von kurzer Dauer ist, wie Rademacher und Eickelpasch weiterhin betonen:

Die rastlose Suche nach einem befriedigenden Lebens- und Identitätsstil findet deshalb keinen Haltepunkt: Die postmodernen Identitätssucher scheinen zu ewiger Entbehrung und Enttäuschung verdammt. [...] Die unvermeidliche Enttäuschung der Bemühungen, innerhalb derart flüchtiger Gruppierungen ein befriedigendes Selbst zu konstruieren, führt zu einer hektischen Suche nach immer neuen Lebensstilen und Zugehörigkeiten, die wiederum eine Zerstreuung und Fragmentierung sowie eine ständig wachsende Pluralisierung von Gemeinschaften und Lebensstilen zur Folge hat.¹³²

Nach dieser Erkenntnis lässt sich festhalten, dass es dem postmodernen Menschen nicht mehr gewohnheitsmäßig respektive automatisch gegeben ist, Identitätsstabilisierung anzunehmen, sondern er muss dafür bereit sein, diese überhaupt entstehen lassen zu wollen. Es bedarf somit hinsichtlich der Gestaltung und Ausarbeitung gewisser Kompetenzen,¹³³ etwa, dass die Entschlossenheit aufgebracht wird, sich ein individuelles Bild über die eigene Person zu erdenken und kontinuierlich daran zu arbeiten. Denn wie die soziologischen Untersuchungen ergeben haben, ist eine stabile Identität, die längerfristig eine Person identifizierbar als Individuum macht, nicht mehr als selbstverständlich anzusehen. Wesentlicher Tenor der postmodernen Identitätstheorie ist folglich, dass ein Subjekt nicht mehr in sich ruhend oder strukturiert ist, sondern sich vielmehr innerhalb der schnelllebigen Gesell-

¹³⁰Ebd. S. 18.

¹³¹Baumann: *Unbehagen in der Postmoderne*. S. 166.

¹³²Eickelpasch u. Rademacher. S. 51 f.

¹³³Vgl. dazu die Ausführungen von Heinz Abels in: *Identität*. S. 433-447.

schaftsformen anzupassen hat und von ihm vor allem Flexibilität und Offenheit gefordert werden. Dies bedeutet ein vielfaches ‚Sich-Selbst-Hinterfragen‘ und konsequenterweise der ständigen Arbeit am Ich. Wie Müller festhält, wird dementsprechend gerade in soziologischen Theorien die problematische Identitätsbildung thematisiert und „[...] desto stärker beinhaltet er die problematischen, gesellschaftlichen Situationen, in denen die Identität der Individuen gefährdet ist [...]“. ¹³⁴

Überblickt man die vorherigen Ansichten und wissenschaftlichen Beschreibungsversuche zur Identitätstheorie, bleibt im Hinblick auf die weitere Untersuchung in dieser Arbeit zu fixieren, dass sich Identität in personelle und soziale sowie Ich-Identität kategorisieren lässt. Im Rahmen der Ich-Identität, welche dem Individuum als Orientierungsraum bezugnehmend auf den individuellen und gesellschaftlichen Forderungen zur Verfügung steht, spielen ebenso moralische Kriterien eine Rolle. In der Auseinandersetzung mit dem Selbst, obliegt es den eigenen Entscheidungen, wie man sein Leben gestaltet und wer man sein möchte. Dabei steht der Versuch im Vordergrund, sich mit sich selbst im Reinen zu fühlen und das Verhältnis zu sich selbst zu wahren, damit man seine Identität vollends zur Entfaltung bringen kann. In diesem Sinne formulierte Erikson:

Der Mensch fühlt sich frei, wenn er sich ohne Zwang mit seiner eigenen Ich-Identität identifizieren kann, und wenn er lernt, das, was er mitbekommen hat, auf das anzuwenden, was getan werden muß. ¹³⁵

Somit steht Identität unter den Bedingungen der Selbstverantwortung, Kontinuität und Individualität. Ob die Konfrontationen, mit denen sich die Hauptcharaktere in dem von mir ausgewählten Korpus gegenübergestellt sehen, auch zur Identitätsstabilisierung oder aber zum Wandel führen, soll später untersucht werden. Erst einmal folgen nun weitere Erörterungen über Faktoren, die darlegen, wie Identität konstruiert ist und vor allem darüber, in welchen Zusammenhang der Begriff überdies zu verorten ist.

¹³⁴Müller. S. 67.

¹³⁵Erikson. S. 54.

5. Identität und Rolle

Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* ist unter dem Eintrag zur „Identität“ respektive „Ich-Identität“¹³⁶ zunächst keine konkrete Definition zu finden, sondern lediglich der Verweis darauf, dass sich dieser aus der Rollentheorie heraus entwickelt hat,

[...] die in dem engen Rahmen ihrer Grundannahmen zahlreiche, durch sie selbst erst gestellte Probleme nicht lösen konnte: z. B. das Problem, wie die Person die Vielzahl ihr zugemuteter Rollen zu einem zwar differenzierten, aber noch konsistenten Ich integrierte. Schwierigkeiten bereitete auch [...] das Problem einer zu engen, repressiven, letztlich pathogenen Verpflichtung auf rollengemäßes Verhalten.¹³⁷

An dieser Aussage wird deutlich, dass über die Verwendung des Begriffs Identität eigentlich der Anspruch erhoben wird, einer Person Kontinuität und Einheitlichkeit zuzuschreiben, dies sich jedoch kaum mit den Ansprüchen aus dem Umfeld vereinbaren lässt. Identität wird hier folglich mit dem Blick von außen betrachtet, das heißt, dass nicht eigene Befindlichkeiten oder individuelle Zustände im Vordergrund stehen, sondern vielmehr ihr Verhalten, über welches sie sich als für sich identisch für andere gibt. Darüber hinaus wird die Schwierigkeit thematisiert, dass eine Person gleichzeitig mehrere Rollen bedient und dies eine Einheitlichkeit beeinträchtigt: „[A]ber auch gerade dieser Pluralismus an Rollen gibt den Anstoß zur Suche nach einer einheitlichen und in gewissen Maßen frei wählbaren Identität.“¹³⁸

Möchte man sich der Identität einer Person gewahr werden, so spielt dabei der Faktor des Rollenverhaltens mit, denn sie definiert sich unterschiedlich beispielsweise in Bezug auf den Status in der Familie, den sozialen Stand oder innerhalb des Berufslebens. Somit kann im Rahmen der Betrachtung einer Person nicht nur berücksichtigt werden, was sie über sich selbst denkt oder was sie nach außen kommuniziert, sondern auch, in welcher ihrer Rollen man ihr entgegentritt. Es ist ein Unterschied, ob man einer Person privat oder in der Öffentlichkeit begegnet, weil sie je nachdem in einer anderen Funktion steht. Dieses Muster gilt es, hinsichtlich der sozialen Identität, zu hinterfragen. Wie das Zitat von Müller oben im Text darlegt, wirkt sich das Konzept jedoch auch auf die personelle Identität aus, da über den Blick von außen eigenes Bestreben nach Einheitlichkeit vorangetrieben wird. Aus diesem Grundproblem heraus ergibt sich für die Identitätsforschung¹³⁹ die Frage nach der Identifizierbarkeit

¹³⁶ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hier: Bd. 4. S. 148-151.

¹³⁷ Ebd. S. 148.

¹³⁸ Müller. S. 79.

¹³⁹ Eingrenzend zu erwähnen ist hier vor allem der Strukturelle Symbolische Interaktionismus, der sich, zurückgehend auf Mead, Goffman und Krappmann, mit Modellen der Interaktion und den Auswirkungen auf die individuelle Identität beschäftigt. „Zusammenfassend kann man die Grundthese des Strukturellen Symbolischen Interaktionismus wie folgt wiedergeben: „*commitment affects identity salience affects role choice.*“ [...]“ Aus: Ebd. S. 46. Müller bezieht dieses Zitat von dem amerikanischen Soziologen Sheldon

einer Person und wie stark eine Rolle die Gesamtheit einer Persönlichkeit beeinflusst. Schließlich obliegt es dem Individuum, sich in unterschiedlichen sozialen Gefügen mit einer bestimmten Rolle auseinanderzusetzen und wahlweise das Verhalten anzupassen. „Die Kreuzung der vielfältigen, sozialen Kreise erweckt erst unser Bewusstsein für unsere Identität.“¹⁴⁰ Folglich hat das Rollenverhalten einer Person mit den Verpflichtungen innerhalb eines Gesellschaftssystems zu tun, dergestalt sie sich selbst objektiviert und je nach Gegebenheit verändert, wie auch Abels bekräftigt: „Die Frage, wer ich bin, muss immer auch für diese, alle Anderen genau so fordernde, Rolle beantwortet werden.“¹⁴¹

Die Komplexität innerhalb dieser Theorie besteht also darin, dass einerseits die Frage nach dem Selbst thematisiert wird (wie wirkt sich eine oder wie wirken sich gerade viele Rollen auf einen selbst aus?) und andererseits geht es hierbei um Fragen bezüglich der Interaktion mit Außenstehenden. Im letzteren Fall ist es für eine Person evident, das individuelle Selbst zu vermitteln sowie gleichzeitig die Fähigkeit abzurufen, das Gegenüber in seiner Rolle und somit sein Verhalten zu begreifen. Die Rollentheorie ist letztlich eng mit der Kommunikationsfähigkeit verbunden, denn um das Rollenverhalten einer Person überhaupt nachvollziehen zu können, muss man die Möglichkeit zum Verstehen des Gesagten aufweisen. „Weil wir in der Sprache die gleichen Symbole verwenden, können wir uns in den Anderen hineinversetzen.“¹⁴² Es ist festzuhalten, dass Sprache als Vermittlungsinstanz zwischen den Interaktionspartnern fungiert. Sie ermöglicht für das Individuum die Mitteilung dessen, wie es sich selbst sieht, sich anderen mitzuteilen und das Gegenüber als Selbst zu begreifen.

6. Identität und Narration

Ausgehend von dem Konzept der Rollentheorie und der damit verbundenen Fähigkeit des Individuums zur Kommunikation, ergibt sich bezüglich des Identitätsbegriffs weiterhin die Dimension der Konstruktion des Erzählens. Das Erzählen dient dem Individuum dazu, die eigene Lebensgeschichte zu arrangieren und diese so wiederzugeben, wie sie selbst empfunden wird. Dies geschieht hinsichtlich des individuellen Anspruchs, sich selbst zu objektivieren und zu besprechen. So fasst Heiner Keupp prägnant zusammen: „Identität ist ein Thema, weil sie in unserer Sprache eines ist. Sie wird erzählend konstruiert, die einzelnen

Stryker; interessant an Müllers Ausführungen sind darüber hinaus die Verweise auf die Arbeiten von Peter J. Burke (vgl. ebd. S. 46 ff.).

¹⁴⁰Müller. S. 79.

¹⁴¹Abels: *Identität*. S. 252.

¹⁴²Abels: *Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*. S. 22.

erzählen sich immer wieder um und neu und schreiben «sich» damit fort.¹⁴³ Die narrative Identität ist auf die personelle Identität zurückzuführen, denn sie bezieht sich auf einen Teil des Selbst einer Person. Wiederum wird die personelle Identität hinsichtlich ihres narrativen Gehalts in synchroner und diachroner Identität unterschieden. Synchrone Identität rekurriert auf die Lebensumstände des Individuums in einem kontinuierlichen Verlauf und unter Berücksichtigung der Ereignisse, die das Selbst prägen. Es geht hier um das tatsächlich Geschehene in einem stringenten Ablauf.

Im Prozeß der Identitätsentwicklung sieht sich das Individuum gemäß traditionellen Identitätstheorien vor die Aufgabe gestellt, auf der Basis bisweilen disparater Erfahrungen in diesen unterschiedlichen (Rollen-)Kontexten einen subjektiven Eindruck von lebensweltlicher Konsistenz herzustellen und interaktiv zu vermitteln.¹⁴⁴

Diachrone Identität beinhaltet den erzählenden Aspekt, insofern als sie vom Individuum eigens und persönlich erzeugt wird. Dabei unterliegt das Erzählen jedoch nicht dem Dogma der Kontinuität, nichtsdestoweniger „erschöpft sich [die diachrone Dimension] aber nicht in der Bezugnahme auf die Vergangenheit, sondern schließt zudem die Auseinandersetzung mit der Zukunft ein.“¹⁴⁵ Im diachronen Erzählen besteht folglich eine Art der Wahlfreiheit für das Individuum innerhalb dessen Ereignisse sowohl von der Reihenfolge als auch vom realistischen Hergang abweichen können. Dergestalt wird die Option eingebunden, die Individualität über (zukünftige) Wunschgedanken zu äußern.

Die Konzeption der narrativen Identität entstammt wesentlich den Untersuchungen des Philosophen Paul Ricœurs.¹⁴⁶ Dem Individuum wird über das Narrative die Möglichkeit gegeben, über sich selbst Geschichten zu erzählen und das eigene Leben zu konstruieren. Dies kann sich auf die mündlich wiedergegebene Geschichte beziehen und auch auf die schriftlich fixierte. Bei der Narration geht es allerdings nicht „um einen Lebenslauf, den man [...] schreibt und fortschreibt, sondern um einen grundlegenden Modus der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit.“¹⁴⁷ Zudem führen Keupp, Ahbe u.a. dazu weiter aus: „Narrationen machen

¹⁴³Keupp u. Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. S. 68 f.

¹⁴⁴Gymnich, Marion: *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*. In: *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003. S. 29-49. S. 33.

¹⁴⁵Ebd. S. 35.

¹⁴⁶„Der entscheidende Schritt in Richtung einer narrativen Auffassung personaler Identität ist mit dem Übergang von der Handlung zur Figur getan. Eine Figur ist derjenige, der die Handlung in der Erzählung vollzieht. [...] Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt.“ Aus: Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München: Fink Verlag 1996. S. 176 + S. 182.

¹⁴⁷Keupp u. Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. S. 208.

vergangene Ereignisse sozial sichtbar und dienen dazu, die Erwartungen zukünftiger Ereignisse zu begründen.¹⁴⁸ Indem man über sich selbst erzählt, gestaltet man daher seine eigene Identität. Dabei wird ebenso dem Aspekt Rechnung getragen, dass man sich selbst in einem möglichst positiven Licht darstellen kann und die Chance erhält, die eigene Identität nach seinen Wünschen hin zu optimieren. Das Individuum gibt über das Erzählen von sich selbst und seiner Lebensgeschichte etwas preis und öffnet sich darüber für soziale Interaktionen. Dadurch kann auch eine Stärkung des Selbstbildes gelingen, insofern als man sich selbst in seinen Geschichten und Erzählungen bestätigt.

Dementsprechend entsteht auch das Fremdbild in einer Kommunikationssituation, denn man erfährt über die Sprache, wie andere einen betrachten und beurteilen. In der sprachlichen Handlung erzielt man somit unmittelbar eine Rückmeldung zu sich selbst, auch wenn dies nicht zwangsläufig deckungsgleich mit den eigenen Erzählungen sein muss.¹⁴⁹ Zumindest bekommt das Individuum jedoch Rückmeldung über das Verhältnis zwischen sich und seiner Umwelt. Wie Deppermann und Lucius-Hoene feststellen, ist jene Rückversicherung nicht immer nur positiv und so betonen sie, dass im Narrativen das Potenzial liegt, „identitätsstabilisierend“ oder auch „identitätsbedrohend“ zu wirken, was in der Konsequenz bedeutet: „[M]eistens wird es jedoch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person herausfordern.“¹⁵⁰ Das Individuum kann das Erzählen für sich nutzen, um über sich selbst zu reflektieren und laut oben stehendem Zitat gilt es gemeinhin als aufforderndes und erweiterndes Moment zur Eigen-Stabilisierung. Gleichwohl wird es in dieser Situation selbst zum Objekt und Gegenstand der jeweiligen Erzählung,¹⁵¹ was als Zugewinn einzuordnen ist.

Verbunden mit der narrativen Identität ist ebenso der Aspekt des Erinnerns.¹⁵² Schließlich gibt ein Individuum dergestalt seine Biographie auf eine Art und Weise wieder, wie es sich diese selbst ins Gedächtnis ruft. Die Wahrnehmung der eigenen Vergangenheit ist wesentlich für die Ausbildung der narrativen Identität und über den Blick in die Vergangenheit kann das

¹⁴⁸Ebd.

¹⁴⁹Vgl. Lucius-Hoene, Gabriele u. Arnulf Deppermann: *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. 2. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004. S. 31.

¹⁵⁰Ebd. S. 72.

¹⁵¹Vgl. ebd. S. 23 f.

¹⁵²„Bereits die kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorie von Aleida und Jan Assmann hat auf die Rolle, die Literatur für die Stabilisierung von kollektiver Erinnerung und Identität zukommt, aufmerksam gemacht und den Blick auf rezipientenseitige Funktionalisierungen von literarischen Werken gelenkt. Literatur kann für die Konstitution einer bestimmten Perspektive auf die Vergangenheit instrumentalisiert werden und so als verbindende Stütze des kulturellen Gedächtnisses fungieren.“ Aus: Neumann, Birgit: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2005. S. 149-179. S. 170.

Subjekt Erwartungen an die Zukunft formulieren und auf das bereits Geschehene aufbauen.

So führt Birgit Neumann diesbezüglich aus:

Eine Vielzahl vor allem zeitgenössischer Texte führt vor Augen, wie Einzelne und Gruppen sich qua selbstreflexiver Erinnerungsakte in einen kontinuierlich stiftenden Bezug zu ihrer Vergangenheit zu setzen versuchen, und macht damit das identitätsstabilisierende, auch aber -destabilisierende Potenzial der Erinnerung beobachtbar.¹⁵³

Die Erinnerung hat die wichtige Funktion des Speicherns von Ereignissen, Situationen, Personen etc. inne. Nur wenn das gegeben ist, kann die eigene Biographie richtig erzählt werden, da sie ansonsten in einem fiktiven Erzählrahmen abläuft. Allerdings unterliegt die Forderung nach dem richtigen, also wahrhaften Erzählen, dabei nicht dem Anspruch der linearen Abfolge. Vielmehr geht es oft um die Akzentuierung des Sinnhaften oder die Bedeutung, warum und worüber man erzählt.¹⁵⁴ Erzählen ist dementsprechend zugleich kontextbezogen und erfüllt situativ abhängig unterschiedliche Funktionen. Jochen Vogt hält fest:

Zusammenfassend lässt sich ungefähr sagen: Erzählend – aber auch zuhörend und lesend – speichern, wiederholen, ordnen, überprüfen, deuten und verändern wir tatsächlich geschehene (faktische) oder erfundene (fiktive) Handlungen. [...] Im Erzählen und in der Lektüre von Erzählungen suchen wir schließlich intersubjektive Verständigung über die kleineren Fragen unseres Alltags und die ganz großen des Lebens und der Welt schlechthin.¹⁵⁵

Unter der Voraussetzung der sprachlichen Fähigkeit ist dem Individuum im Narrativen die Option gegeben, die eigene Identität für andere zu kommunizieren, sich selbst somit zu objektivieren und schließlich das persönliche Selbstbild zu konstruieren, weswegen der Begriff der narrativen Identität anteilig zur Theorie der personellen Identität gehört.

¹⁵³Neumann. S. 164.

¹⁵⁴Vgl. Lucius-Hoene u. Deppermann. S. 21.

¹⁵⁵Vogt, Jochen: *Wie analysiere ich eine Erzählung? Ein Leitfaden mit Beispielen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2011. S. 19.

II.II. Theoretische Aspekte zu den Bild-Konzepten

1. Selbstbild und Fremdbild

Heinz Abels geht davon aus, dass Identität ein „Konstrukt“¹⁵⁶ sei. Mit dieser Aussage referiert er wesentlich auf Interaktionsprozesse von Individuen, innerhalb derer sie seiner Meinung nach ihr Verhalten flexibel einer jeweils gegebenen Situation anpassen können. Diese Voraussetzung hat in der Überlegung zur Folge, dass Individuen in der Interaktion mit Außenstehenden möglichst erreichen wollen, ihr Selbstbild zu stabilisieren. Darüber versuchen sie, ihre Ansicht zur eigenen Identität zu bewahren, damit sie sich selbst in diesem Zustand erkennen. Charles Taylor führt diesbezüglich präzise aus:

Eine weitere Hinsicht, in der das Ich oder Selbst in der Psychologie und in der Soziologie ins Spiel kommt, steht in Zusammenhang mit der Feststellung, daß die Menschen ein »Selbstbild« haben, auf das sie großen Wert legen: Sie geben sich Mühe, in den Augen derjenigen, mit denen sie in Berührung kommen, wie auch in den eigenen Augen in günstigem Licht zu erscheinen. Hierbei handelt es sich tatsächlich um ein Gefühl für das Selbst, das hinausgeht über die neutrale Selbstbeobachtung und Nutzenberechnungen.¹⁵⁷

Das Selbstbild ist infolgedessen in Zusammenhang mit sozialen Rollen zu erörtern. Die variablen Gestaltungen vom Einnehmen derer dienen letztlich dem Ziel, das Bild der anderen dahingehend zu formieren, dass man dem eigenen Anspruch an sein Selbst gerecht wird. In der *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*¹⁵⁸ wird dementsprechend Identität als „ein Konzept zum Verständnis von Selbstbildern“¹⁵⁹ aufgefasst. Wie Taylor allerdings bereits 1994 feststellte, nimmt das Bild in der Identitätsforschung bisher eine untergeordnete Position ein.

Aber in der üblichen Auffassung dieses Begriffs steht die Bedeutung des Bilds in keinem Zusammenhang mit der Identität. Daß sich die Menschen darum sorgen, ob ihr Bild bestimmten Maßstäben gerecht wird, gilt als Faktum, das sich im allgemeinen dem Druck der Gesellschaft verdankt. Als wesentliches Merkmal der menschlichen Person wird es dagegen nicht gesehen.¹⁶⁰

Selbstbilder gelten als ständiger Begleiter beim Aufbau und der Erhaltung von eigener Identität und fungieren als Selbstvergewisserungsmöglichkeit zur Überprüfung derselben. Sie erteilen Auskunft darüber, wie man sich selbst sieht und sind gleichwohl die innere Grundlage, um das eigene Identitätsverständnis zu sich selbst zu kommunizieren, damit man es auch

¹⁵⁶Abels: *Identität*. S. 16.

¹⁵⁷Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. S. 65.

¹⁵⁸*Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. 8. durchges. Aufl. Hrsg. von Hermann Korte u. Bernhard Schäfers. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

¹⁵⁹Ebd. S. 74.

¹⁶⁰Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. S. 65.

nach außen hin transparent machen kann. Dabei begleitet das Individuum gleichzeitig die Hoffnung, dass das innere Bild von Außenstehenden verstanden wird. Abels umschreibt diese Zuversicht damit, dass initiiert werde, „ein Muster zu erkennen, das Sinn macht und möglichst nicht im Widerspruch zu unserem aktuellen Bild von uns selbst steht.“¹⁶¹

Zum Verständnis von Selbstbildern ist somit auch die Erörterung des Fremdbildes entscheidend. Das Fremdbild bedeutet in diesem Kontext: wie andere das Individuum wahrnehmen als Grundlage zur Hinterfragung des erschaffenen Selbstbildes. Genau in dieser Deutung besteht allerdings die Problematik des Fremdbildes und seiner Definition an sich. Diese Betrachtungsweise mündet unweigerlich in der Frage, ob die Art und Weise, wie Außenstehende eine Persönlichkeit bewerten, der subjektiven Wahrnehmung entspricht. Ist das von außen konstruierte Bild also letztlich durch das Individuum selbst zu manipulieren? Kann es sich diese Wertung sogar schönreden, weil es sich wiederum ein Bild davon gemacht hat, wie andere es sehen sollten oder sehen müssten? Auch in dieser Bezugnahme lässt sich folglich die Individualität, Subjektivität und Komplexität von Bildern erkennen und darüber hinaus, wie fordernd der Umgang mit solchen sein kann. So hält Taylor bezüglich dieser Schwierigkeit prägnant fest, dass sich das Individuum im Idealfall nicht „von den ungünstigen Meinungen anderer [...] abschrecken [ließe]“ und stattdessen vielmehr die Fähigkeit besäße, „der Wahrheit über sich selbst unerschrocken ins Auge zu blicken.“¹⁶²

In Bezug auf das Verständnis von Selbst- und Fremdbild, gilt es demnach nicht nur den Begriff der Rolle (vgl. II.I.5. „Identität und Rolle“) hinzuzufügen, sondern überdies den der Selbst- und Außenwahrnehmung. Diese Termini sind vor allem für die Definition des Fremdbildes relevant, da von folgender Voraussetzung auszugehen ist: In der Selbstwahrnehmung erdenkt sich das Individuum ein Bild, wie andere es sehen. Dieses ist sehr subjektiv geprägt im Sinne des oben erwähnten Schönredens und auch dem Umstand geschuldet, dass es sich das Bild eigenständig und aus sich selbst heraus erschafft. Die Außenwahrnehmung vermag jedoch unter bestimmten Umständen konträr dazu stehen, da andere Personen womöglich ein differenzierteres Bild von diesem haben. Selbst- und Außenwahrnehmung können nur in Einklang gebracht werden, wenn wir darüber kommunizieren (siehe auch II.I.6. „Identität und Narration“). Einzig darüber lassen sich eventuell bestehende Zweifel und Ängste beseitigen, da das Bild anderer über einen selbst womöglich gar nicht so ist, wie man denkt. Somit sind im Zuge der Konstruktion des Fremdbildes zum einen die Selbst- und

¹⁶¹Abels: *Identität*. S. 252.

¹⁶²Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. S. 66.

Außenwahrnehmung und zum anderen das Rollenverhalten (welches als Reaktion auf die stattfindende Kommunikation zu betrachten ist) zu berücksichtigen.

Der Begriff des Selbstbildes wird bei Abels des Weiteren auf die kontinuierliche Entfaltung des Bewusstseins um die eigene Biographie bezogen. Diese geht einher mit „einer sinnvollen Ordnung“¹⁶³ von Vergangenheit in Bezug zur Gegenwart sowie der geplanten Zukunft.

Das Konstrukt hängt eng mit den Zielen zusammen, die wir haben. [...] Aber die Inhalte der Ziele sind nicht konstant. [...] Das Bild, das wir von uns unter der Perspektive unserer individuellen Ziele haben, bleibt vage und muss auch so bleiben, wenn wir nicht Chancen der Zukunft verspielen wollen. Auch in dieser Hinsicht muss sich unsere Vergangenheit gefallen lassen, dass wir sie im neuen Licht sehen. Identität ist das Bild von uns vor einer *möglichen* Zukunft.¹⁶⁴

Selbstbilder werden nicht als konstante Lebensbegleiter erachtet. Vielmehr sollen diese situationsabhängig eine Spiegelung der eigenen Betrachtungsweise wiedergeben, mithilfe derer das Individuum über sich selbst reflektieren kann. Sie können grundsätzlich als eine Art Schablone verstanden werden, um sich selbst zu konstruieren (und damit auch die eigene Identität) und um weitere Vorgehensweisen zu überlegen. Dazu vermag auch, im günstigsten Fall, das Fremdbild hineinzuwirken und dergleichen die Identität stützen oder entwickeln.

Im Sinne dieses Handlungsprozesses wird in postmodernen Identitätstheorien geäußert, hier etwa seien Rademacher und Eickelpasch angeführt, dass soziologische und psychologische Untersuchungen in dem Ergebnis münden, dass die Verständigung auf Identität als „ein einheitliches, eindeutiges, lebenslang gültiges Selbstbild [...] den veränderten Verhältnissen nicht mehr gerecht [wird].“¹⁶⁵ Die Autoren verweisen an dieser Stelle auf den Wandel der Einsetzung des Identitätsbegriffs innerhalb der Wissenschaft und verdeutlichen ebenso die Instabilität des Ich in der Postmoderne unter Einbeziehung des Bildbegriffs. Außerdem heben sie mit ihrer Einschätzung hervor, dass Identität ein konzeptuelles und anpassungsfähiges Gefüge darstellt, wobei dies dem Wechselspiel von Selbst- und Fremdbild geschuldet ist. Norbert Meuter erläutert in diesem Zusammenhang:

Sie [die eigene Identität; Anm. J. S.] ist [...] eine dynamische Einheit, die beständig die Veränderungen der jeweiligen Person und ihrer Umwelt mit aufnimmt. Personale Identität muß demnach in besonderer Weise als dasjenige aufgefaßt werden, was permanent neu produziert, aufrechterhalten und variiert werden muß.¹⁶⁶

¹⁶³Abels: *Identität*. S. 251.

¹⁶⁴Ebd.

¹⁶⁵Eickelpasch u. Rademacher. S. 15.

¹⁶⁶Meuter, Norbert: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*. Stuttgart: M und P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995. S. 248.

2. Vorurteil und Stereotyp

Vorurteil und Stereotyp¹⁶⁷ stehen erst einmal in keinem direkten Zusammenhang zum Identitätsbegriff, jedoch werden sie an dieser Stelle erörtert, da sie signifikant für das Verständnis des Bildnisbegriffs, in der Form, wie er von Max Frisch aufgefasst wird (vgl. Kapitel III.II.), sind. Aufgrund dessen ist es hinsichtlich der später folgenden Werkanalysen dienlich, diese Termini ebenfalls in der gebotenen Kürze des Grundlagenkapitels aufzugreifen und theoretisch zu fundieren.

Es ist davon auszugehen, dass einem festen Bildnis eine Verurteilung respektive ein Vorurteil vorangeht. Als eine erste Orientierung zum alltäglichen Gebrauch des Begriffs Vorurteil soll jene von Bernd Schäfer und Bernd Six gelten:

Als vorurteilsvoll wird in der Regel das Beurteilungsverhalten von Personen oder Gruppen über Sachverhalte bezeichnet, das als unkorrekt im Hinblick auf vorgenommene Verallgemeinerungen oder seine Starrheit und als unangemessen im Hinblick auf Bewertungen, die es enthält, angesehen wird. In vielen Fällen hängt es vom eigenen Standpunkt ab, ob ein Urteil als Vorurteil gilt.¹⁶⁸

Schäfer und Six heben den normativen Charakter von Vorurteilen hervor, demzufolge es der Sichtweise des Einzelnen obliegt, inwieweit eine Bewertung richtend wirkt. Des Weiteren ist laut dieser Einschätzung der gesellschaftliche Kontext bei der normativen Einstellung entscheidend, also in welchem Ausmaß das Vorurteil sozial akzeptiert ist, denn je nach Grad dessen erscheint es als legitimiert oder eben nicht. Außerdem sind hier besonders die spezifischen Merkmale „Verallgemeinerung“ und „Starrheit“ zu betonen – in ähnlicher Weise hat diese Attribute ebenso Gordon Allport in seinem einflussreichen Werk *Die Natur des Vorurteils* akzentuiert: „Anders als ein einfaches Mißverständnis widersteht ein Vorurteil hartnäckig allem Beweismaterial, das es widerlegen kann.“¹⁶⁹

Im umgangssprachlichen Gebrauch werden Vorurteil und Bildnis häufig synonym verwendet. Dabei sollte besser eine Unterscheidung beider Begriffe dahingehend verzeichnet werden, dass Bildnisse (ebenso Selbst- und Fremdbilder) zum einen starrere sowie seltener revidierbare Konstrukte sind als Vorurteile und sie somit festen Vorstellungen entsprechen. Zum anderen werden Bildnisse und Vorurteile zwar individuell gefertigt, in deren Verbalisierung kann jedoch vor allem das Vorurteil Gruppendynamiken unterliegen.

¹⁶⁷Die Begriffe Vorurteil und Stereotyp sind vor allem bei *Andorra* relevant, wengleich auch die Hauptfiguren in *Michael Kramer* und *Jenseitsnovelle* mit Vorurteilen und Urteilen konfrontiert werden.

¹⁶⁸Schäfer, Bernd u. Bernd Six: *Sozialpsychologie des Vorurteils*. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer 1978. S. 13. Siehe auch ebd. S. 14 ff. zu sozialwissenschaftlichen Definitionen.

¹⁶⁹Allport, Gordon W.: *Die Natur des Vorurteils*. In: *Die Gewalt des Vorurteils*. Hrsg. von Klaus Ahlheim. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2007. S. 40-60. S. 44.

Denn mit Vorurteilen wird in der Regel jemand zügiger oder auch unreflektierter konfrontiert, da gemeinhin davon ausgegangen wird, dass es einem Konsens entspricht. Solchermaßen fungiert es als gegenseitige Bestätigung und als Mittel, um eine Gruppe zu vereinen.¹⁷⁰ Das Bildnis müsste im Kontext dieser Dynamiken komplexer erklärt werden, da es zumeist individueller, bedachter sowie gefühlsgeliteter konzipiert wird und dementsprechend weniger verallgemeinernd ist.

Der Aspekt der „verbalen Äußerung“ ist auch dem Stereotyp zugesprochen, wie Uta Quasthoff betont:

Es gilt folgendes festzuhalten: Einstellung sowie Überzeugung sind Bezeichnungen für Dispositionen bzw. Bewußtseinsinhalte. Sie unterscheiden sich sowohl inhaltlich als auch nach der Funktion. Die Einstellung bezeichnet eine allgemeine Haltung zwischen Abneigung und Sympathie; die Überzeugung spricht ihrem Objekt Qualitäten zu oder ab. Überzeugungen stellen sehr häufig Rationalisierungen für Einstellungen dar. Das Vorurteil, das damit auch noch auf der Ebene des Dispositionellen liegt, vereinigt beide Kategorien in sich. Es kann sich – ebenso wie die Überzeugung – auf verschiedene Weisen äußern, es kann aber auch gar nicht zum Ausdruck kommen. Das Stereotyp stellt die verbale Äußerung der Überzeugung dar.¹⁷¹

Stereotype gelten als sehr stabil, anpassungsfähig und deshalb auch so langlebig. Zudem beschreiben sie pauschalisierend eine Verurteilung im zwischenmenschlichen Miteinander und sind als abweisende Haltung und als Denken in Kategorien zu verstehen. Ihnen ist folglich ablehnender Charakter eigen, da sie Voreingenommenheit transportieren. Das Stereotyp erhält diese negative Konnotation meist lediglich über die Verbindung zum Vorurteil (siehe Zitate Quasthoff), als soziale Kategorisierung per se ist dies nicht zwingend der Fall.

Dahingehend ist zu verzeichnen, dass Vorurteile durch ihre meist negative Färbung schwieriger in der gesellschaftlichen Akzeptanz stehen, demnach sie durch ihre unüberlegte, spontane und impulsive Äußerung selbst in Frage zu stellen sind.

Stereotyp und Bildnis sind scheinbar zwei Namen für die selbe Sache. [...] Doch akzeptiert die Sozialpsychologie Stereotype als notwendige Kategorien menschlicher Wahrnehmung [...]; das ethische Verdikt betrifft erst die Vorurteile.¹⁷²

¹⁷⁰Siehe dazu auch Allports Definition zum „ethischen Vorurteil: „Sie [die Antipathie] kann sich gegen eine Gruppe als ganze richten oder gegen ein Individuum, weil es Mitglied einer solchen Gruppe ist.“ In: Ebd.

¹⁷¹Quasthoff, Uta: *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1973. S. 27.

¹⁷²Frühwald, Wolfgang u. Walter Schmitz: *Max Frisch Andorra / Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1977. S. 41.

Stereotype weisen in ihrer Struktur eine größere Ähnlichkeit zum Bildnis auf, dergestalt die zugeordnete „Starrheit“ der oben im Zitat genannten „Rationalisierung“ korrespondiert. Jedoch können sich Bildnisse nicht nur auf Personen oder Gruppen beziehen, sondern über alles vermag man sich (dem umgangssprachlichen Wortgebrauch nach) ‚ein Bild machen‘, weshalb sie infolgedessen persönlicherer Natur und nicht unbedingt negativ geprägt sind.¹⁷³

In diesem Sinne ist die Charakteristik von Stereotypen und Vorurteilen unterschiedlich dahingehend, dass die stereotype Kategorisierung Erwartungshaltungen (an eine Gruppe oder eine Person) ausdrückt, das Vorurteil stattdessen wertenden Charakter hat (meist negativ). Beiden Begriffen ist eine unterschiedliche normative Bewertbarkeit zu Grunde gelegt und fundiert sich somit auch in den verschiedenen Einstellungen. Wiederum gemein ist beiden die Verbindung zu gruppendynamischen Prozessen, innerhalb derer sie entstehen und legitimiert werden, wohingegen das Bildnis individuellen Vorstellungen entspringt.¹⁷⁴

¹⁷³ „Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht. Linguistisch ist es als Satz beschreibbar.“ Aus: Quasthoff. S. 28.

¹⁷⁴ Eine übersichtliche Darstellung zu Vorurteilen und Stereotypen sind zu finden bei: Brown, Rupert: *Prejudice. Its social psychology*. 11. Aufl. Oxford (u.a.): Blackwell 2006. S. 14 f. (Vorurteile), S. 116 f. (Stereotype).

II.III. Zur Relation von Identitätskonzept und Literatur

1. Exkurs zur literarischen Definition von Moderne und Postmoderne

Beginnt die ästhetisch-literarische Moderne (als Modernismus) nicht mit Baudelaire und den europäischen Revolutionen des Jahres 1848? Beginnt sie nicht mit Nietzsches Werk um 1880 – etwa mit der *Morgenröte*, die ebenso symbolträchtig ist wie die russische Revolution des Jahres 1905? Fragen dieser Art lassen zwar die Schwierigkeiten erkennen, die Versuche der Begriffsbestimmung mit sich bringen, sind aber nicht dazu angetan, konkrete Ergebnisse zu zeitigen, weil einzelne Daten und Ereignisse keine tragfähige Grundlage für Konstruktionen wie »Moderne« und »Postmoderne« abgeben.¹⁷⁵

Peter V. Zima spricht hier das grundlegende Problem der zeitlichen Eingrenzung einer Epoche an, außerdem kritisiert er die Fixierung auf eine bestimmte Jahreszahl zur Standardisierung der Verwendung von Moderne und Postmoderne. Vorab sei der Zusammenhang von Moderne und Postmoderne kurz umrissen, da an dieser Stelle nicht der Eindruck erweckt werden soll, jene Einheiten seien grundsätzlich beziehungsweise kategorisch voneinander zu trennen. Überdies verdeutlicht sich erst über eine weitere Spezifizierung, welche Zuschreibung von Merkmalen diese Epochen als solche kenntlich machen.

Es ist zu konstatieren, dass eine essenzielle Schwierigkeit hinsichtlich einer einheitlichen Definition von Moderne und Postmoderne vorliegt, wie auch Rolf Günter Renner erörtert:

Die Frage nach dem Verhältnis der Termini *modern* und *postmodern* kann schon von daher auf keine Epochenbestimmung im üblichen literaturwissenschaftlichen Sinn zielen, sondern muß von vornherein die Beschreibung einer Konstellation von Diskursen und Erfahrungen ins Auge fassen, die bereits in der Moderne entstehen, gleichwohl deren Grenzen markieren.¹⁷⁶

Die Ambivalenz der Verwendung der Termini beruht infolgedessen bereits in den Charakteristika der Moderne selbst – Lyotard verwies auf dieses Hindernis,¹⁷⁷ wohingegen Habermas die Ausdrücke opportun verwendet.¹⁷⁸ Gleichwohl könne man nach Meinung Zimas die beiden Einheiten jedoch, unter der Berücksichtigung, „daß auch Epochen wie Romantik oder Renaissance nicht einfach als Ästhetiken oder Stilrichtungen, sondern als Problematiken oder Konstellationen gedacht werden“,¹⁷⁹ als (historische) Epochen aufzeigen. Diese Feststellung umgeht allerdings nicht völlig die Tatsache der Schwierigkeit, die Komplexität jener Zeiten zu erfassen; Moderne und Postmoderne sind miteinander verwoben und doch von-

¹⁷⁵Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2. überarb. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001. S. 24 f.

¹⁷⁶Renner, Rolf Günter: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach Verlag 1988. S. 25.

¹⁷⁷Vgl. ebd. S. 8 f.

¹⁷⁸Vgl. ebd. S. 8 + S. 43.

¹⁷⁹Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. S. 258.

einander abzugrenzen: „[D]ie Postmoderne [kann] sowohl als Bruch mit der Moderne als auch als deren Fortsetzung mit neuen Mitteln konstruiert werden.“¹⁸⁰

Als einen weiteren Grund, weswegen ich in der vorliegenden Arbeit Moderne und Postmoderne nicht als starren begrifflichen Zeitrahmen, sondern als gleitenden Übergang und als Arbeitsbegriffe auffasse, ist die damit verbundene Problematisierung des Pluralismus¹⁸¹ zu nennen, respektive dessen deutliches Hervortreten innerhalb der postmodernen Literatur.¹⁸²

Zima hat in seinen Ausführungen dazu angemerkt, dass Moderne und Postmoderne „weder rein chronologisch als Perioden noch als Ideologien oder stilistische Systeme, sondern als *Problematiken* [...]“¹⁸³ bezeichnet werden sollen und somit der Vielschichtigkeit Ausdruck verliehen. Dementsprechend verweist er auch darauf, dass man die Anwendung derer im literarischen Sinne nicht über stilistische Merkmale konstruieren sollte und kritisiert damit etwa den Versuch von Ihab Hassan.¹⁸⁴ Ebenso widerspreche dieser Ansatz der grundsätzlichen Meinung, nach der Moderne und Postmoderne nicht getrennt voneinander gedacht oder definiert werden sollten. In ähnlicher Weise formuliert dies ebenso Hanns-Josef Ortheil, der die postmoderne Literatur als „die Literatur des kybernetischen Zeitalters“ markiert. „Sie verabschiedet nicht die ästhetischen Projekte der Moderne, sondern verfügt über diese als Modelle, die in Spiele höherer Ordnungen überführt werden können.“¹⁸⁵

Moderne und Postmoderne lassen sich infolgedessen durchaus nach verschiedenen Kriterien – etwa ästhetischen, epochenspezifischen, gattungsliterarischen – darstellen, jedoch nicht streng anhand einer präzisen zeitlichen Fixierung kategorisieren. Überdies steht der Diskurs zumeist interdisziplinär zur Diskussion, ebenso als eine „spezifische Bündelung von Bedingungen“,¹⁸⁶ welche untereinander in Bezug stehen. Somit ist die Postmoderne bereits in der Moderne angelegt, zeichnet sich allerdings nicht durch „scharfe Konturen“¹⁸⁷ ab.

Auch wenn Zima, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, sich der Festlegung eines konkreten Datums zu entziehen vermag, so soll dennoch auf Leslie Fielder verwiesen werden, der mit *Cross the boarder – close the gap* 1969 eine grundlegende Diskussion bezüglich der Merkmalskizzierung der Einheiten aufgeworfen hat und damit eine in Nordamerika an-

¹⁸⁰Ebd. S. 36. Siehe zu diesem Thema auch die Ausführungen von Wolfgang Iser. Er prägte den Begriff der „postmodernen Moderne“. Siehe Iser, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2002.

¹⁸¹Vgl. ebd. S. 14 ff.

¹⁸²Die Betonung dessen wird von Lützelner herausgearbeitet: Lützelner, Paul Michael: *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik*. 2. Aufl. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005.

¹⁸³Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. S. 25.

¹⁸⁴Ebd.

¹⁸⁵Ortheil, Hanns-Josef: *Was ist postmoderne Literatur? (1987)*. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam Verlag 1994. S. 125-135. S. 126.

¹⁸⁶Renner. S. 27.

¹⁸⁷Ebd. S. 124.

gesiedelte Literaturdebatte auslöste.¹⁸⁸ Zum einen erklärte er darin die klassische Moderne als beendet, zum anderen befürwortete er die Aufhebung zwischen elitärer- und Massenkunst und engagierte sich für einen neuen Kulturbegriff.¹⁸⁹ Die Diskussion verlagerte sich schließlich, wenn auch verzögert, in den deutschsprachigen Raum und wurde dort anfangs eher mit Verunsicherung statt mit Begeisterung über das Entstehen neuer Umstände aufgefasst.¹⁹⁰ Für das Aufkommen einer solchen Debatte überhaupt sind, neben Elementen, deren Ursprung bereits in der Moderne zu registrieren ist, und die politischer, ökonomischer oder psychologischer Form sein können, ebenso mediale Entwicklungen, darüber hinaus Weiterentwicklungen eines Wertesystems sowie insbesondere subjektiv gefärbte Sinneserfahrungen verantwortlich. Dementsprechend zeigt sich, dass jene Entwicklungsströme und Zeiten des Übergangs wesentlich von einem Wandel des Subjekts ausgehen, innerhalb dessen Fragen nach Identität kennzeichnend sind.

Es läßt sich durchaus erkennen, daß die Wendung gegen die Universalität des Sinns und der Wunsch nach Dezentrierung und Dekonstruktion auch da, wo sie sich gegen die Rolle des Subjekts zu richten drohen, eine geheime Sehnsucht der Individuen nach Selbsterhalt und authentischer Erfahrung zum Ausdruck bringen. Allein mit Blick auf diese Spannung lassen sich die theoretischen und ästhetischen Entwürfe angemessen beurteilen, die sich in der postmodernen Konstellation entfalten.¹⁹¹

Inwiefern sich diese Entfaltung in der Literatur niederschlägt, wird im anschließenden Kapitel aufgegriffen. Hier ging es nun zunächst um das Kenntlichmachen derjenigen Probleme, die in der Verwendung der Termini Moderne und Postmoderne liegen, so etwa, dass Uneinigkeit in der genauen zeitlichen Fixierung besteht sowie dass die Frage aufgeworfen wurde, ob in der Postmoderne moderne Entwicklungen zugrunde liegen und unter welchen Aspekten sich literarische Moderne und Postmoderne bündeln ließen. In dieser Arbeit werden die Termini schließlich nicht als gegensätzliche Vergleichsparameter herangezogen, gleichwohl die Entwicklungen gerade bezüglich der literarischen Identitätsdarstellung nicht als einheitlicher Fluss zu erkennen sind. Trotzdem sollten keine Einschränkungen gelten, nach denen die Zeitgeschichte darstellbar wäre. Zur Bekräftigung des Umstandes, Moderne und Postmoderne als Einheiten zu verwenden, ist die Begriffsverwendung meinerseits im theoretischen Teil,

¹⁸⁸Siehe dazu ebd. S. 10; ebenso wendet sich Susan Sontag von den Strukturen der Moderne ab und skizzierte stattdessen eine „neue Sensibilität“; ebd. S. 12.

¹⁸⁹Vgl. Fielder, Leslie A.: *Überquert die Grenze, schließt den Graben! (1968)*. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam Verlag 1994. S. 14-40.

¹⁹⁰Siehe dazu auch: Ortheil: *Was ist postmoderne Literatur?* S. 134 und Renner. S. 18 ff.

¹⁹¹Ebd. S. 29. Vgl. dazu auch: Hübener, Andrea, Jörg Paulus u. Renate Stauf: *Im postmodernen Universum. Erkundungen der artistischen Galaxis*. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. S. IX-XIX. S. IX.

als es um die soziologischen und philosophischen Entwicklungen des Identitätsbegriffs ging (siehe Kapitel II.I.), anzuführen. Dort habe ich diese beiden Konzepte gebraucht, die Wandlung des Begriffs und des Verständnisses zu Identität festgehalten und somit erleichtert eine einheitliche Bezeichnung die Vergleichsparameter beziehungsweise die Darstellung der Lebenswirklichkeit. Wesentlich ist demnach durchaus die Unterscheidung, ob man über Identität in der Moderne oder über Identität in der Postmoderne spricht, denn die Beurteilung dieser ist in ihrer Darstellung auf die jeweilige Mentalität der Zeit bezogen. Somit sollen auch in der thematischen Erfassung von Identität als Gegenstand der Literatur Moderne und Postmoderne als übergreifender Zeitrahmen der literarischen Evolution (mit fließenden Übergängen) dienen.

2. Identität als Thema in der Literatur

[...] Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich [...].¹⁹²

Dieses Zitat entstammt Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* aus dem Jahre 1902. Das literarische Dokument, welches auch als Chandos-Brief bekannt ist, gilt als bedeutend für die (ästhetische) Moderne,¹⁹³ denn es zeigt unter anderem die zeitgenössischen (Identitäts-)Probleme und Unsicherheiten des Subjekts auf.¹⁹⁴ Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

¹⁹²Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. unter Beteiligung von Bernd Schoeller. Ungekürzte, neu geordnete, um einige Texte erw. Ausg. der 15 Bd. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1979. Hier: Bd. 7 (= *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*). S. 465 f.

¹⁹³„Der Chandos-Brief lässt sich in mehrfacher Hinsicht als ein Baustein der Moderne ansehen: Mit seinem Erscheinen im Jahre 1902 markiert er die Epochenschwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert. [...] Dieser historische Schwellencharakter ist am Text selbst abzulesen. Denn als Werk des beginnenden 20. Jahrhunderts greift er für die Beschreibung der Situation von Lord Chandos [...] auf bereits im 19. Jahrhundert von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche formulierte philosophische Fragen zurück.“ Aus: Hübener, Andrea: *Magna Charta der literarischen Moderne. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief*. In: *Bausteine der Moderne. Eine Recherche*. Hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag 2007. S. 89-111. S. 89 f.

¹⁹⁴Vgl. Leiß, Ingo u. Hermann Stadler: *Wege in die Moderne 1890-1918*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 (= *Deutsche Literaturgeschichte*). Hier: Bd. 8. S. 32; sowie siehe dazu folgendes Zitat von Andrea Hübener: „Der Brief wird daneben als Abbildung des modernen Ich-Verlusts im Sinne Ernst Machs und als produktive Auseinandersetzung mit dem aus der Zeit um 1800 übernommenen „zweipoligen“ Modell poetischen Schaffens verstanden.“ Aus: Hübener: *Magna Charta der literarischen Moderne. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief*. S. 95.

stellt an den Menschen vielfältige Herausforderungen im Sinne einer sich verändernden Lebenswirklichkeit (zu denken sei hier an die Industrialisierung und Verstädterung), weiterhin erwirken bahnbrechende, rasante Entwicklungen innerhalb der naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Forschungen Theorien zu einer neuen Sicht auf die Welt.¹⁹⁵ Es ist eine Zeit des Aufbruchs und der Veränderung, des Hinterfragens und zugleich eine Absage an starre Strukturen:

Die traditionelle, auf eigener Anschauung, religiöser oder ideologischer Erziehung basierende Wirklichkeitserfahrung wird durch die Ergebnisse wissenschaftlichen, insbesondere physikalischen Denkens, nahezu täglich in Frage gestellt. Statt einer sinnvoll geordneten, überschaubaren Totalität, in der man sich auf Dauer einrichten kann, steht der »moderne« Mensch ständig sich wandelnden Aussagen über die Welt gegenüber. Er sieht, daß die Frage nach der Realität stets neu gestellt werden muß, sich gar nicht mehr verbindlich beantworten läßt, ja daß es keine absolut gültigen Antworten gibt.¹⁹⁶

Der Brief von Hofmannsthal drückt allerdings nicht nur die Verunsicherung und Fragilität des Ich aus, welche wesentlich von der Umbruchstimmung herrühren, sondern in dem Text beschreibt Hofmannsthal existenzielle Probleme der literarischen Zeit, so die Möglichkeiten und Grenzen des sprachlichen Ausdrucks. Künstler und Literaten reagieren auf diese Umbruchphase zur Jahrhundertwende unterschiedlich, insofern Uneinigkeit darüber herrscht, inwieweit Sprache bei der Abbildung der Wirklichkeit behilflich sein kann.¹⁹⁷ Dem voran geht der Zweifel, ob es überhaupt so etwas wie Wirklichkeit gebe – Gedanken, die wesentlich auf die Erkenntnisse Nietzsches referieren:

Nietzsche hatte dies, wie so vieles, bereits früh erkannt: »Die Welt, die *uns* etwas *angeht*, ist falsch; sie ist ›im Flusse‹, als etwas Werdendes, als eine sich immer neu verschiebende Falschheit, die sich niemals der Wahrheit nähert: denn es gibt keine Wahrheit.«¹⁹⁸

Diese Erkenntnisse bleiben für die Darstellung des Ich nicht folgenlos. In der literarischen Strömung des Naturalismus wurde noch der Versuch unternommen, das Ich naturgetreu in seiner wirklichen Umgebung abzubilden. Es war ein Anspruch der Naturalisten, die Welt künstlerisch wirklichkeitsnah und naturgemäß darzustellen.¹⁹⁹ Doch mit der Sprachkrise gehen auch die Zweifel am naturalistischen Abbildungsgedanken einher und insofern begreift man diese Epoche als nicht mehr zeitgemäß.²⁰⁰ Zu groß werden die Zweifel an der Möglich-

¹⁹⁵Vgl. Leiß u. Stadler. S. 23 ff.

¹⁹⁶Ebd. S. 30.

¹⁹⁷Vgl. ebd. S. 32 f.

¹⁹⁸Ebd. S. 30. Die Aussage: „wie so vieles“ in dem Zitat von Leiß und Stadler referiert auf den großen Zuspruch Nietzsches unter modernen Literaten. Vgl. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. verb. u. erw. Aufl. Hrsg. von Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart, Weimer: Metzler 2001. S. 361.

¹⁹⁹Vgl. Leiß u. Stadler. S. 27 f.

²⁰⁰Ebd. S. 54.

keit der exakten Widergabe und detaillierten Abbildung des Lebens. Vielmehr wird in dieser Konsequenz der Künstler selbst als ein „Schöpfer“²⁰¹ der Wirklichkeit erachtet und wahrgenommen. Aus dieser Haltung heraus und begünstigt durch den Bruch mit traditionellen Formen, suchen Literaten nach neuen Darstellungsmöglichkeiten ihrer Kunst. Dementsprechend ist festzuhalten: „Die Spannbreite der unterschiedlichen Strömungen und widersprüchlichen Tendenzen zwischen 1890 und 1910 lässt sich auf keinen noch so vagen Begriff bringen.“²⁰² Die Anfänge der Moderne deuten somit auf einen Stilpluralismus hin sowohl für die Autoren als auch die Literaturwissenschaft. So entstehen Neuformierungen innerhalb der Gattungen²⁰³ oder auch erproben später etwa die Dadaisten neue Formen des sprachlichen Mittels,²⁰⁴ worüber sich die Sprachproblematik weiterhin erschließen lässt.

Inhaltlich herrscht zwischen den Schriftstellern weit weniger Uneinigkeit: Ein großes Thema innerhalb der Literatur der Moderne stellt der Zweifel am Ich dar.²⁰⁵ Nährboden für die krisenhafte Skizzierung sind wesentlich die Untersuchungen von Ernst Mach (1838-1916), der pointiert konstatiert: „»Das Ich ist unrettbar.«“²⁰⁶ Denn das Hinterfragen des bisher Bekannten zur Theorie des Subjekts, das geistige Interesse an neuen Konzepten zu einem individuellen Selbstverständnis des Ich (so etwa von Freud), wirkt rasch auf zeitgenössische Literaten. Kritisch beleuchtet wird, wie sich das Ich in den wandelnden ökonomischen, politischen und sozialen Strukturen verhält. Im Zentrum steht die Frage, wie sich Personen von den Veränderungen beeinflussen lassen, welches eine soziologische Herangehensweise darstellt oder unter der psychologischen Sicht wird nach dem Selbst gefragt und wie sich dieses zusammensetzt. Von diesen Entwicklungen bleibt somit auch die Literatur nicht unberührt, wie etwa bei Döblin, Hesse, Kafka oder Musil nachzulesen ist.²⁰⁷

Es vollzieht sich ein Paradigmenwechsel, der sich in der Literatur als Ich-Krise, Sprachkrise und Bewusstseinskrise manifestiert, eine Verwirrung, die aus dem Werteverlust und der daraus resultierenden Infragestellung des autonomen Subjekts zu erklären ist und sich in verschiedensten Formen der Ich- und Sinnsuche artikuliert. Die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher und kultureller Strukturen führte zunehmend zu Erfahrungen von Fremdbestimmtheit.²⁰⁸

²⁰¹Vgl. ebd. S. 52.

²⁰²*Deutsche Literaturgeschichte*. S. 354 f.

²⁰³Vgl. Leiß u. Stadler. S. 53.

²⁰⁴Vgl. ebd. S. 35.

²⁰⁵Vgl. ebd. S. 53.

²⁰⁶Ebd. S. 28.

²⁰⁷Paul Ricœur etwa verweist auf Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ und erklärt folgend: „Daß die Narrativität ebenso ihre verwirrenden Fälle hat, lehren das zeitgenössische Theater und der zeitgenössische Roman zur Genüge. Auf den ersten Blick lassen diese Fälle sich als Fiktionen des Identitätsverlustes beschreiben.“ Aus: Ricœur. S. 183 f. Leiß und Stadler deuten in diesem Zusammenhang auf den Törlöß von Musil (S. 32) oder auf die Dichtungen von Gottfried Benn oder Paul Boldt (S. 30) hin.

²⁰⁸*Deutsche Literaturgeschichte*. S. 355.

In diesem Sinne lässt sich festhalten, dass die Thematisierung des Ich einen zentralen Stellenwert in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts einnimmt. So zeigen die naturwissenschaftlichen Entdeckungen, neuen geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse sowie die veränderten Umstände sozialer Strukturen und politische Entwicklungen eine breite Palette an Einflüssen auf das Ich an. Diese Einflüsse werden literarisch aufgegriffen und zugleich dabei teilweise kritisch beleuchtet, wie Zima ausführte:

Die Ambivalenz des Modernismus, [...] besteht darin, daß seine Vertreter inmitten eines "Unbehagens in der Kultur" einerseits die kulturellen Zwangsmechanismen erkennen, die die Individuen zu Subjekten machen, andererseits die Gefahren, die vom Unbewußten, Instinktiven und Naturwüchsigen (Kontingenten) ausgehen und individuelle Subjektivität in Frage stellen können. Diese Gefahren werden von Proust, Hesse und den Surrealisten – wie schon von Nietzsche – eher als Chancen der Kreativität gedeutet. In diesem Kontext erscheint das spätmoderne Subjekt als eine ambivalente, zwischen Kultur und Natur zerrissene Instanz.²⁰⁹

Es kann an dieser Stelle freilich nicht darum gehen, eine umfassende gattungsspezifische, literaturhistorische Abhandlung oder Erörterung von ästhetischen Kriterien zu liefern – diesem Anspruch kann in der gebotenen Kürze des einführenden Überblicks kaum Rechnung getragen werden, da sich zu Beginn des Jahrhunderts ein weitgefächerter Stilpluralismus entwickelt hat und sich somit das Konstrukt der Moderne als, im literaturwissenschaftlichen Sinne, komplex darstellt.

Die Literatur der Moderne changiert jedenfalls im Spannungsfeld einer provokativen Ästhetik oder ästhetischer Provokation auf der einen und literarischer Konvention auf der anderen Seite; sie oszilliert zwischen Literaturrevolution und Tradition, zwischen den Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne und den institutionalisierten Ritualen einer traditionelleren und klassisch wirkenden oder zumindest als »klassisch« bezeichneten Moderne. Und dies bis zum Beginn der Postmoderne über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren hinweg; [...].²¹⁰

In dieser Arbeit werden Konzepte wie Moderne und Postmoderne zur Kennzeichnung einer zeitlichen Abfolge verwendet, mit einigen knappen Verweisen auf die epochenspezifischen Entwicklungen der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²¹¹ Zentral geht es hier um die thematische Fokussierung einer Inszenierung von Identität innerhalb der Literatur, dabei wiederum wesentlich um die Zeit der Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts sowie von den 1960ern an.

²⁰⁹Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. S. 181 f.

²¹⁰*Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hrsg. von Sabina Becker u. Helmut Kiesel. Berlin, New York: de Gruyter 2007. S. 10.

²¹¹Zur weiteren Lektüre der Literatur im 20. Jahrhundert siehe: Delabar, Walter: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-33*. Berlin: Akademie-Verlag 2010.

Des Weiteren werden Ausführungen zur Literatur der NS-Zeit oder spezifische Thematisierungen in Verbindung mit dem Zweiten Weltkrieg ausgespart. Wenngleich dieser einen wesentlichen Einschnitt innerhalb der Literaturgeschichte darstellt, insofern die politische Situation untrennbar mit der Lebenswirklichkeit, also auch die der Autoren, einhergeht.²¹² Die Institution Theater fällt während des Naziregimes der Gleichschaltung zum Opfer, weswegen unter anderem viel Zeit verstrich, bis sich die Literaten und Dramatiker mit der sie umgebenden Lebenswirklichkeit auch auf der Bühne auseinandersetzen. Zudem ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass viele Schriftsteller während der Kriegsjahre exilierten, ausgebürgert oder umgebracht wurden. Es sollte viele Jahre dauern, bis die Verunsicherung der deutschsprachigen Schriftsteller überwunden war beziehungsweise bis sie auf die vielfältigen und innerlich tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüche reagieren konnten.²¹³

Diese Situation im deutschen Drama ändert sich erst Mitte der sechziger Jahre grundlegend.²¹⁴ Im Zuge des Dokumentarismus wird das politische Theater wieder belebt,²¹⁵ der Autor zur moralischen Instanz. Es entstehen zahlreiche Bühnenstücke, die sich rezeptionsästhetisch der politischen Aufklärung verpflichten und unverkennbares gesellschaftliches Engagement aufweisen. Hierbei geht es nicht nur um eine Realitätsabbildung, sondern die

²¹²Walter Delabar umschreibt das „Dilemma“ ob des Moderne-Gehalts der Literatur des Dritten Reichs folgend: „[...] Die Moderne geht ins Exil, es bleiben nur die Repräsentanten einer mehr oder weniger ungefährdeten Unterhaltungsliteratur, die Autoren der Inneren Emigration, die Autoren der jungen nicht-nationalsozialistischen Literatur und das Gros der nationalkonservativen bis nationalsozialistischen Autoren in Deutschland. Wenn es also einen Zeitraum gibt, in dem literarische Moderne in Deutschland nicht anzutreffen ist, dann ist es das Dritte Reich.“ Aus: Delabar, Walter: *Zur Dialektik des Modernen in der Literatur im Dritten Reich*. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hrsg. von Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin: de Gruyter 2007. S. 383-403. S. 383. Kunst und Literatur erleben eine dramatische Zäsur, die Situation vieler Autoren spitzt sich immer mehr zu. Infolgedessen wird das Thema der Subjektivität eingefärbt in kriegerische Erlebnisse oder die zerrissene Identitätserfahrung spiegelt sich innerhalb der Exilliteratur, insofern das eigene Identitätsempfinden von der verlorenen, nationalen Identitätsstufe überschattet wird. Innerhalb der Literatur dominiert in den 50er Jahren ein Traditionalismus herleitend an den modernen Klassikern, inhaltlich stellen die Werke hauptsächlich große Weltentwürfe zur Verfügung, von denen sich in der Postmoderne jedoch abgewendet wurde. Neue Konstellationen werden, im Vergleich zu anderen westlichen Ländern, verzögert verarbeitet (vgl. Renner. S. 11 f. + S. 124).

²¹³„Sie schienen an der Wirklichkeit gar nicht interessiert oder ihr zumindest nicht gewachsen; was in diesem Land vor sich ging und was da gewesen war, wie die Menschen neu zu leben versuchten, welche Veränderungsprozesse sich abspielten – in ihnen und um sie herum –, das blieb diesen Dramatikern der fünfziger Jahre undurchschaubar. Die Realität eines sich neu formierenden Staatsgebildes und der aus Schuld und Trümmern sich befreienden Menschen wurde auf lange Zeit nicht wahrgenommen, jedenfalls nicht auf dem Theater.“ Aus: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (Abgekürzt durch: Schmitz u. Wendt). S. 13.

²¹⁴„Sie ist zu verstehen aus den Entsprechungen der ökonomisch-gesellschaftlichen Situation. Nach beiden Weltkriegen kommt es in Deutschland (bzw. Westdeutschland), nicht zuletzt auf Grund amerikanischer Kapitalhilfe, zu Phasen wirtschaftlicher Stabilisierung, deren zweite freilich von sehr viel längerer Dauer ist als die erste. Die Restauration des privatwirtschaftlichen Systems ruft in beiden Epochen eine verstärkte Kapitalismus-Kritik hervor.“ Aus: Hinck, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973. S. 209.

²¹⁵Siehe ebd. S. 206-215.

verwendeten Dokumente erlauben eine Schärfung des kritischen Blickes durch Gegenüberstellung sich widersprechender Meinungen. Die herrschenden Ansichten werden mit echten Dokumenten zur Entlarvung geschichtlicher Legenden konfrontiert.

Hierbei geht es ihnen freilich nicht um eine bloße Abbildung von Realität, um deren bühnentechnisch wirksam aufbereitete Abschilderung, sondern es geht, wie Rolf Hochhuth sagt, um deren projektive Veränderung: »Politisches Theater kann nicht die Aufgabe haben, die Wirklichkeit – die ja stets politisch ist – zu reproduzieren, sondern hat ihr entgegenzutreten durch Projektion zu einer neuen.«²¹⁶

Mit seinem Stück *Der Stellvertreter* (1963) ist Rolf Hochhuth einer derjenigen, die den Dokumentarismus auslösen,²¹⁷ weiterhin erwirkt diesen Heiner Kipphardt mit *In der Sache J. Oppenheimer* (1964). Ein ebenso wichtiges Stück, das den Anfang des Dokumentarismus markiert, ist *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (1965) von Peter Weiss.^{218 219}

Zima behauptet dementsprechend, dass

die Frage nach der Identität, Entscheidungsfreiheit und Verantwortung des Individuums, die im Brennpunkt existentialistischer Betrachtungen der Zwischenkriegszeit und Nachkriegszeit standen, kaum noch die Gemüter [erregt]. Sie wird von den Vertretern des Nouveau Roman achtlos beiseite geschoben.²²⁰

Jedoch vollzieht sich in der deutschsprachigen Literatur, etwa der sechziger Jahre, eine Änderung in der Darstellungsweise – „In der Postmoderne verschärft sich die epistemologische zur ontologischen Fragestellung“.²²¹ Diese lässt sich beispielsweise am Intertextualitätsdiskurs sowie an neuen Erzählkonstruktionen nachzeichnen, so an der Einführung eines „erzählenden Ich“ im Werk Handkes oder an der „Hinwendung zu eng an das Subjekt geknüpften Erzählmethoden“ bei Fichte und Brinkmann;²²² als wichtigster Dramatiker dieser Problemstellung gilt Botho Strauß. Somit wird durch diese neue Möglichkeit seitens des Autors die Identität nicht mehr lediglich wiedergegeben, vielmehr konstruiert die Erzähltechnik den Eindruck der Subjektivität, was eine stärkere Bindung seitens des Lesers bedeutet.²²³ Für die Autoren stellt die Beschäftigung mit Identität oder Subjektivität zeitweise ein

²¹⁶ *Deutsche Literaturgeschichte*. S. 609 f.

²¹⁷ Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. S. 51.

²¹⁸ *Deutsche Literaturgeschichte*. S. 612.

²¹⁹ Vgl. Hinck. S. 206 ff.

²²⁰ Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. S. 37.

²²¹ *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 13.

²²² Vgl. Ortheil, Hanns-Josef: *Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur*. In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 36-52. S. 42 f.

²²³ „Dabei treten an die Stelle vom Autor oder Erzähler ausgewiesener Weltbilder Strukturen, die dem Leser die entscheidende Arbeit zumuten. Der Leser wird zum intellektuellen Komplizen des Autors, das zentrale

schwieriges Unterfangen dar und wird auf unterschiedliche Weise interpretiert und aufgenommen. Von der Mitte der siebziger Jahre an wirken Zersetzungsprozesse des lebensnahen Diskurses, wie Ortheil zusammenfasst:

Begriffe wie Gesellschaft, Subjektivität, Vernunft, Geschichte, Entwicklung, Fortschritt geraten allmählich in das Zwielficht einer grundsätzlicher ausholenden Rationalitätskritik, die die großen Einheitstopoi ebenso auflöst wie die Mittel ihrer verallgemeinernden Beschreibungen. Stufenweise beginnt der ganze Code der binären Entgegensetzungen von Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Besonderem und Allgemeinen zu zerfallen.²²⁴

Jene „Neue Subjektivität“ rekurriert in den siebziger Jahren wesentlich auf eine Politisierung der Literatur in den sechziger Jahren.

Nun schlug das Pendel in eine andere Richtung aus, und die Literatur wurde zum öffentlichen Schauplatz narzisstischer Versenkung und der larmoyanten Selbstbetrachtung nicht weniger gescheiterter Systemveränderer. Ästhetisch wirken die 70er Jahre als Phase der Stagnation.²²⁵

Gleichwohl gilt jedoch anzumerken, dass im Zuge der Subjektivität als literarisches Thema der Entstehung von Frauenliteratur Raum gegeben wird, zumal dies dem pluralistischen Konzept der Postmoderne entspricht, innerhalb dessen Emanzipationsdiskurse und multikulturelle Denkmuster ihre Entsprechung finden.²²⁶

Die Entwicklungsverläufe innerhalb der postmodernen Literatur lassen sich demzufolge in Bezug zu den soziologischen und philosophischen Theorien zur Identität in der Postmoderne setzen (vgl. Kapitel II.I.). Wird etwa von Zygmunt Baumann²²⁷ die Orientierungslosigkeit, Zerrissenheit und Ungebundenheit des Subjekts betont und welchen Risiken und zugleich auch Chancen das Ich in der Postmoderne gegenübergestellt ist, so wird dieser reale Zustand thematisch in die Literatur überführt. Stefan Neuhaus verweist an dieser Stelle auf Uwe Timm,²²⁸ der postmoderne Identitätsproblematiken des Subjekts behandelt und in seinen Figuren über das Erzählen Identitätsbildung zugesteht.

Medium der Komplizenschaft ist der Roman, als Vergewisserung über die noch möglichen Spielarten, der Welt zu begegnen.“ Aus: Ortheil: *Was ist postmoderne Literatur?* S. 126.

²²⁴Ortheil: *Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur*. S. 45.

²²⁵Egyptien. S. 12.

²²⁶Vgl. ebd. S. 55, Lützel. S. 20 ff. und *Zwischen Inszenierung und Botschaft: zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ilse Nagelschmidt. Berlin: Frank & Timme 2006.

²²⁷Baumann, Zygmunt: *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007, ders. *Unbehagen in der Postmoderne*. Hamburg: Hamburger Edition 1999 und ders. *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition 2005.

²²⁸Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009. S. 258 f. Vgl. dazu auch: *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Hrsg. von Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2007.

Verschärft hat sich nicht nur die tatsächliche Lebenswirklichkeit im Sinne des Überangebotes und der Überfreiheit, denn zugleich zeigt die Literatur den breiten Rahmen der Lebensmöglichkeiten auf. Damit bindet sich die Literatur zu Fragen des Ich oder der Handhabe mit den Entscheidungen nicht mehr unmittelbar an den Leser, da sie die Vorwegnahme der Orientierungsantwort unterläuft. Dem Leser, so Neuhaus, stünden damit in der Literatur „Orientierungsangebote“ zur Verfügung und es obliege diesem, aus den vielfältig durchgespielten Szenarien auszuwählen, „was ihm Orientierung bieten kann.“²²⁹

Inhaltlich bestimmen Themen wie „[r]eisende Figuren, [...] gelockerte[...] Familienbande, fehlende Freunde und prekäre Arbeitsverhältnisse [...]“, des Weiteren „Generationenromane“ sowie „Einsamkeit“²³⁰ das literarische Feld. Es geht innerhalb der Literatur weniger um feste Zuschreibungen oder eindeutiges Festlegen auf eine konkrete Lebenssituation der Figur, ebenso wenig wie der Leser auf eine Wahlmöglichkeit beharren kann. Somit symbolisieren die nach einem Sinn suchenden oder die Brüchigkeit des Ich aufdeckenden Charaktere in den Erzählungen die vielschichtigen Wege des Subjekts in der Postmoderne. Tom Malecha, der in seiner Arbeit vier ausgewählte Texte der Popliteratur erzähltheoretisch analysiert hat, kommt ebenfalls zu dem Ergebnis, Identität stelle ein Thema der postmodernen Literatur dar, wobei er sich über die Begründung dessen nicht sicher ist: „Vielleicht sind es die neuen Kommunikationsverhältnisse, vielleicht sind es neuartige Diskurse, die auf die Selbstwahrnehmung des Menschen wirken [...]“²³¹ Allerdings bezeichnet er in diesem Zusammenhang Identität als „eine zunehmend instabile Funktion, die das Ich in Relation zu seiner Umwelt nur lose bestimmt.“²³² Demzufolge unterstreichen diese Feststellungen den interdisziplinären Aspekt des Identitätsdiskurses, insofern die literarische Darstellung durchaus auf soziologische, psychologische und philosophische Tendenzen Bezug nimmt und das literarische Ich ebenso sinnsuchend oder haltlos erzählt wird – wengleich ein fiktives Ich nicht naiv mit einem realen Ich gleichzusetzen ist, wie es bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt wurde. Jedoch hinterlässt der Gedanke der postmodernen Ambivalenz auch innerhalb der Auseinandersetzung mit Fragen zu Identität und deren literarischer Inszenierung Spuren. Infolgedessen beruht eine derartige Schwierigkeit auf der Art des Umgangs mit den neuen Feststellungen und Beobachtungen. So können diese lediglich vom Autor aufgezeigt und das Überangebot der Lebensfreiheit verdichtet dargestellt oder für sich und die eigene Arbeit genutzt werden, insofern sie etwa innerhalb des Werks für eine systematische Dezentra-

²²⁹Neuhaus. S. 254.

²³⁰Ebd. S. 259-262 (im Original Fett-formatiert).

²³¹Malecha, Tom: *Ich bin viele. Identitäten in der Popliteratur*. Saarbrücken: VDM-Verlag 2008. S. 87.

²³²Ebd.

lisierung genutzt werden. In diesem Sinne beschließt Sabine Sistig ihre Untersuchung zweier Werke der Postmoderne, denn sie stellt fest, dass sich in Wolfgang Hilbigs „*Ich*“ sowie in Peter Kurzecks *Keiner stirbt*, welche innerhalb der Forschung bisher als Belege der Darstellung einer pluralisierten Identitätsform herangezogen wurden, Identität nicht in einer aufgelösten Form abgebildet zeigen.²³³ Vielmehr erörtert Sistig: „Dezentrale Identitäten entstehen in der Postmoderne dann, wenn der Einzelne bei seiner Individuation auf Wertesysteme baut, die nicht mehr gelten.“²³⁴ Das Thema der Identität, welche zweifelsohne präsent in der postmodernen Literatur ist, bezieht sich dementsprechend nicht ausschließlich auf Figuren, die haltlos auf das Überangebot der pluralen Sinneswelt reagieren, sondern auch auf jene, deren traditionelle „Wertesysteme“ nicht mehr greifen. Hierzu zählen etwa Werke, in denen die Charaktere sich mit gesellschaftlichen Umwälzungen, seien sie politischer oder ökonomischer Natur, konfrontiert sehen und sich beispielsweise dazu kritisch zeigen.²³⁵ Aufgrund der verschobenen Lebenswirklichkeit fühlt sich der individuelle Leser dabei im Zugzwang, die eigenen (Lebens-)Erfahrungen zu überdenken. Insofern sei hier auch darauf verwiesen, wie vielschichtig Identität in der Literatur darstellbar ist, wenn etwa jene gesellschaftlichen Veränderungen unter dem Aspekt des Verhältnisses von personeller und sozialer Identität miteinbezogen werden. So ließen sich Identitätsumbrüche in Bezug zu unmittelbaren soziologischen Wandelbarkeiten erzählen und dies schließt auch die tatsächliche Lebenswirklichkeit mit ein, demzufolge Erinnerung und Geschichte ebenfalls in den Diskurs integriert werden.²³⁶

Das Interesse an der literarischen Inszenierung des fragilen Ich geht über die Moderne hinaus. Dazu mögen zwei Begründungen herangezogen werden: Zum einen ist zu konstatieren, dass die Erforschung des Wesentlichen von Identität in Soziologie, Psychologie und Philosophie aktueller ist denn je und somit ist die ‚Thematik Identität‘ dergleichen allzu gegenwärtig und nicht als abgeschlossen zu betrachten. Und zum anderen ist die tatsächliche Lebenswirklichkeit des potenziellen Lesers anzuführen, der in der Literatur eine Möglichkeit des ‚Sich-selbst-Erkennens‘ sucht und auch finden kann.

²³³Sistig, Sabine: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs „Ich“ und Peter Kurzecks „Keiner stirbt“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

²³⁴Ebd. S. 129.

²³⁵Zum Beispiel: Illies, Florian: *Generation Golf – eine Inspektion*. 10. Aufl. Berlin: Argon 2000. Vgl. dazu auch: Deutsch, Werner u. Meike Watzlawik: „*Ein Golf ist ein Golf ist ein Golf*.“ *Generation Golf von Florian Illies und die Frage nach der Identität*. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. S. 369-379.

²³⁶Vgl. Lützel. S. 48 f. und Neuhaus. S. 265 ff.

Stefan Neuhaus sieht die Thematik deshalb sogar im Mittelpunkt der postmodernen Literatur:

Aber im Zentrum der Literatur steht die immer brüchiger gewordene Identität des Subjekts, das in seinen sozialen Kontexten keinen Halt mehr findet oder doch nur solchen, der nicht mehr als kurzfristige Orientierung verspricht. Damit ist allerdings ‚nur‘ ein vorläufiger Endpunkt einer Entwicklung bezeichnet, die um 1800 beginnt. Doch hat sich diese Entwicklung erneut in der jüngeren Gegenwart radikalisiert.²³⁷

An diese Ausführungen zu den komplexen und reichhaltigen, durchaus kontroversen Identitätsdiskursen des 19. und 20. Jahrhunderts, die das erreichte Wissen um diese anthropologische Grundkategorie skizzieren, sollen sich nun die Werkanalysen des von mir ausgewählten Korpus anschließen. Anhand der ausgewählten Dramen- und Erzähltexte kann eine nicht weniger intensive und umsichtige Behandlung der Identitätsproblematik im Medium des Fiktiven und Poetischen aufgezeigt werden, die sich hinsichtlich der Differenziertheit und Relevanz der verhandelten Aspekte durchaus mit dem theoretischen und diskursförmigen Wissen über Identität messen kann und sich mit diesem teilweise überschneidet.

²³⁷Neuhaus. S. 249.

III. ANALYSEN ZU DEM AUSGEWÄHLTEN TEXTKORPUS

III.1. Gerhart Hauptmann *Michael Kramer*

1. Zur Identitätsproblematik in Gerhart Hauptmanns Künstler- und Familiendrama

Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer* wurde in der neueren Forschung nicht zu Unrecht vielfach als Künstlerdrama diskutiert, insofern uns in den Figuren von Vater Michael und Sohn Arnold Kramer zwei unterschiedliche Ausprägungen des Künstlertums und zwei verschiedene Auffassungen vom Malerberuf begegnen. In diesem Sinne fasst Helmut Koopmann das Stück in Anlehnung an Fritz Martini als „Tragödie des vereinsamten und unverstandenen Künstlers“ auf.²³⁸ Auch Nina Birkner widmet in ihrer differenzierten Studie zum modernen Künstlerdrama im 20. Jahrhundert nicht von ungefähr ein Kapitel dem *Michael Kramer*.²³⁹

Allerdings erschöpft sich das Drama nicht in der kontrastierenden Gegenüberstellung von Bürgertum und Künstlertum, Philistern und Boheme. Vielmehr haben das persönliche Scheitern der Hauptfiguren Michael und Arnold sowie der Suizid des Sohnes seine Ursache auch in einer Identitätsmaterie, deren tiefere Gründe in einer komplexen familialen Konfliktsituation zu verorten sind. So ist neben der Künstlerproblematik die Bedeutung des Stücks als Familiendrama einerseits und als Drama bezüglich des Vater-Sohn-Konflikts andererseits nicht zu übersehen. Hauptmanns Bühnenwerk beleuchtet insbesondere anhand der letztlich scheiternden Identitätsbildung Arnolds eine modernetypische Problematik der Sozialisation und Individuation innerhalb des familiären Ambientes, die durch den Autor mit einem psychologisierenden Interesse an den Charakteren und ihrer Interaktion nachvollzogen und gezeichnet wird. Das Drama wurde nicht zufällig 1900 – im gleichen Jahr wie Sigmund Freuds Traumdeutung – uraufgeführt und publiziert. Deshalb verwundert es nicht, dass Hauptmanns scharfsinnige Charakterzeichnung Themen und Aspekte des wissenschaftlichen, pädagogisch-psychologischen Diskurses über Identitätsbildung im 20. Jahrhundert vorwegnimmt, ohne freilich damit deckungsgleich übereinzustimmen.

Was die ideen- und diskursgeschichtlichen Anregungen des Autors betrifft, so ist vor allem die pessimistische Philosophie Arthur Schopenhauers zu nennen, die der Perspektive des gesellschaftlichen Außenseiters in Hauptmanns Werken korrespondiert: „Was einer für sich

²³⁸Koopmann, Helmut: *Thomas Mann – Heinrich Mann: die ungleichen Brüder*. München: Beck 2005. S. 111.

²³⁹Siehe Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2009. S. 20 ff. Vgl. auch Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: de Gruyter 2004. S. 197 ff.

selbst hat, [...] und keiner ihm geben und nehmen kann: dies ist viel wesentlicher als alles, was er besitzt, oder was er in den Augen anderer ist.“²⁴⁰ Über das Verhältnis zwischen Schopenhauer und Hauptmann resümiert Eberhard Hilscher prägnant:

Ein engeres Verhältnis hatte Hauptmann zu Schopenhauer, den er ausdrücklich zu den «großen», wenn auch «spießigsten» [...] deutschen Philosophen rechnete. Es mußte ihn faszinieren, bei diesem die Weltflucht verklärenden pessimistischen Interpreten des Daseins einigen Vorstellungen zu begegnen, die er selbst wiederholt dichterisch umkreist hatte, so der Idee von der angeblichen Sinnlosigkeit des menschlichen Wollens und der Schicksalsbestimmtheit der Charaktere sowie vom Mitleid mit dem Passionsweg unglücklicher Kreaturen [...].²⁴¹

Innerhalb der Forschungsliteratur sind bisher selten die Grundzüge der Hauptmann'schen Ansichten erforscht worden. Hilscher jedoch liefert eine detaillierte Analyse darüber, wie Hauptmann über Gelehrte und Wissenschaftler seiner Zeit denkt, welchen Meinungen er sich anschließt oder verweigert.²⁴²

Wie oben im Zitat festgehalten, beschäftigt Hauptmann sich intensiv mit der pessimistischen Denkweise des Philosophen und setzt einige Grundgedanken davon in seinem schöpferischen Oeuvre um, wie auch das Beispiel *Michael Kramer* belegt. Anhand einer genauen Lektüre des Stücks lassen sich vielfach Textstellen kenntlich machen, in denen Positionen Schopenhauers in produktiver Weise in das Drama integriert sind. Zudem ist festzuhalten, dass nicht nur einzelne Wortlaute zu dieser Schlussfolgerung führen, vielmehr ist es die grundsätzlich angelegte Figurenspezifizierung, vorrangig im Falle von Michael und Arnold Kramer, die dies bekräftigt. So deutet schon das zu Anfang des Kapitels rezipierte Zitat Schopenhauers auf den Kern des Dramas an: ‚Wer bin ich? Was macht mich aus? Was bleibt von mir am Ende?‘ – mit jenen Fragen werden die Hauptcharaktere konfrontiert.

Um die Frage nach Identität respektive Identitätsproblemen im Drama angemessen zu beantworten, ist es wichtig, die Familienkonstellation der Kramers in Hauptmanns Stück näher zu beleuchten und dabei die innere Zerrissenheit der einzelnen Figuren sowie ihre jeweilige Verbindung zur Künstlerproblematik zu erfassen. In den folgenden Interpretationsteilen soll es also insbesondere um die Verdeutlichung gehen, inwieweit innerhalb der Familie Kramer selbst die Wurzeln der später aufgezeigten psychologischen und sozialen Konflikte liegen.

²⁴⁰ Arthur Schopenhauer. *Die Kunst, glücklich zu sein. Dargestellt in fünfzig Lebensregeln*. 4. Aufl. Hrsg. von Franco Volpi. München: C.H. Beck-Verlag 2009. S. 99.

²⁴¹ Hilscher, Eberhard: *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriftonachlass des Dichters*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988. S. 333.

²⁴² Vgl. ebd. S. 321-347.

Das zentrale Thema der Familienproblematik, und insbesondere der Vater-Sohn-Konflikt in Hauptmanns Dramen, wurde in der Forschungsliteratur nicht übersehen, in diesem Sinne sei folgendes Zitat von Helmut Scheuer angeführt, um einen ersten Eindruck zu vermitteln, wie der Schriftsteller dieses komplexe Sujet literarisch behandelt:

Es sind Hauptmanns Dramen, die den Generationskonflikt am schärfsten ausleuchten. [...] Jedenfalls läßt sich Hauptmann von einer Einsicht bei seinen Werken leiten, die auch andere Naturalisten teilen: »Jede Familie trägt einen heimlichen Fluch oder Segen. Ihn finde! Ihn lege zugrunde!« [...] Der Fluch ist offensichtlich im Generationskonflikt erkennbar, wobei auf Seiten der Väter ebenso sehr Orientierungslosigkeit und Verzweiflung herrschen wie bei den Kindern.²⁴³

Die Titelfigur von Hauptmanns Drama ist nicht ohne Grund der Charakter Michael Kramer. Soziologisch betrachtet bestätigt sich darin die Rolle des Vaters als beherrschender Mittelpunkt und Bezugspunkt der Familie sowie seine prägende Rolle in der bürgerlich-patriarchalischen Familienstruktur und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Im Folgenden werden daher zunächst die Relationen der übrigen Familienmitglieder zu Michael erörtert, ehe sodann der Vater-Sohn-Konflikt genauer fokussiert wird.

2. Analyse der Beziehungsstrukturen innerhalb der Familie Kramer

Michaline. [...] Was Vater ist und was Vater mir ist, das verstehen Fremde eher als ihr, ich meine: du und Arnold, Mutter. Denn das ist geradezu das Verhängnis: die Nächsten stehen Vater am fernsten. Er wäre verloren allein unter euch.²⁴⁴

Mit dieser Aussage thematisiert die Tochter Michaline die hervorgehobene Rolle des Vaters in der Kramer'schen Familienkonstellation: Die einzelnen Mitglieder werden hier durch ihre jeweilige Relation zur Vaterfigur definiert, die sich entweder durch Nähe oder Ferne auszeichnen kann. Zugleich bezieht sie eine klare Position zu ihrem Vater Michael und erteilt ebenso Auskunft über die schwierigen Verhältnisse der Kramers. Die Familie ist offensichtlich in sich zersplittert, da wenig Zusammenhalt zwischen den einzelnen Verwandten herrscht. So stehen auf der einen Seite die (recht unterschiedlichen) Künstler: Vater Michael, Michaline und Arnold, ihnen gegenüber auf der anderen Seite isoliert die Mutter. Wie Uwe Japp scharfsinnig bemerkt, kommt es im ganzen Drama zu keiner einzigen Begegnung zwischen

²⁴³Scheuer, Helmut: *Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama*. In: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1980-1918*. Hrsg. von York-Gothart Mix. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2000 (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 12 Bände). Hier: Bd. 7. S. 77-91. Hier S. 89.

²⁴⁴Hauptmann, Gerhart: *Michael Kramer*. In: *Das Gesammelte Werk. (Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstag des Dichters. 15. November 1942)*. Berlin: Fischer Verlag 1942. Hier: Erste Abteilung. Dritter Bd. S. 367-442. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle MK + Seitenangabe). Hier MK S. 371.

den Eheleuten Kramer,²⁴⁵ was deren wechselseitige Kontaktarmut, Kommunikationslosigkeit und Entfremdung anschaulich vergegenwärtigt. Des Weiteren gilt es anzumerken, dass unter den drei Familienmitgliedern, die ihr Leben der Kunst zugeschrieben haben, sehr viel Zwietracht und Uneinigkeit besteht. Vater Michael ist innerlich von der Kunst durchdrungen und setzt deshalb seine eigene Leidenschaft als Maßstab für die Anforderungen, die er an seine Kinder stellt und er bemisst darüber seine Zuwendung ihnen gegenüber. In der Konsequenz bedeutet dies, dass je mehr sie ebenso passioniert der Kunst Platz in ihrem Leben einräumen, fleißig sind und auch Talent vorweisen, umso mehr Zuneigung zeigt er ihnen. So äußert Michael zu seiner Tochter wie folgt:

Kramer. [...] Wenn Arnold nur halb so fleißig wäre und halb so versorgt, hier oben, im Hirnkasten, so wäre der Junge ein ganzer Kerl, da kann er sich gar nicht messen mit dir. Aber sonst: der Funke, den hast du nicht. ´n Mensch muß klar sein über sich selbst. (MK S. 393).

Michaline kommt zwar mit ihrer Lehrtätigkeit über die Runden, jedoch fehlt ihr in des Vaters Augen wahres Talent. Arnold hingegen hat großes Geschick für die Malerei, allerdings lebt er dieses nicht aus und verbummelt stattdessen – in den Augen des Vaters – sein Leben. Die übermächtige Vaterfigur ist somit ausschlaggebender (Mittel-)Punkt für die familiären Bande. Es wird im Folgenden zu überlegen sein, inwiefern Arnold und Michaline nicht nur immer wieder offen oder implizit die Anerkennung des Vaters suchen, sondern auch seine Urteile über sie internalisieren.

Dementsprechend resultieren aus des Vaters Ablehnung vielfache Spannungen innerhalb der Familie, wogegen auch die Mutter nichts zu unternehmen vermag. Ihre Versuche zwischen dem Vater, Michaline und Arnold zu vermitteln, scheitern kläglich und die Kinder wenden sich vermehrt von ihr ab. Die Dialoge im 1. Akt zwischen ihr und den Kindern bekräftigen das Bild einer gebrochenen Frau, die durch Worte verzweifelt versucht, ein letztes Stück Familienleben zu evozieren, darüber aber nicht bemerkt, dass es dafür bereits zu spät ist. Sie wird zu diesem Zeitpunkt kaum mehr ernst genommen, da außer ihr keines der Mitglieder mehr an versöhnenden Worten interessiert ist und die anderen vielmehr weiterleben, anstatt über bereits Geschehenes zu verzagen. „Michaline. Mach es doch so wie ich, Mutter: lenke dich ab! Das ist ja nichts Neues, das kennen wir doch.“ (MK S. 370).

Michaline hat einen, so scheint es, recht nüchternen Blick auf ihre Familie, was aber nicht bedeutet, dass sie ihr nicht mehr verbunden ist. Gerade für den Vater besitzt sie, trotz seiner Ablehnung und Absprechtung ihres Talents, sehr viel Bewunderung. Es ist die Mutter in ihrer

²⁴⁵Japp. S. 200.

traditionellen Frauenrolle als Hausfrau und Mutter, die bei ihr ein Gefühl der Beklommenheit und Einengung hervorruft: „Michaline. Ach, Mutter, wenn ich das alles so höre, da wird mir immer so eng! So eng! So eng und beklommen, du glaubst es kaum.“ (MK S. 372). Ebenso ablehnend reagiert Arnold auf seine Mutter (vgl. MK S. 381 ff.), was jedoch nicht den Rückschluss zulässt, dass die Kinder untereinander zusammenhalten (vgl. MK S. 380). Innerhalb der Familie ist das Prinzip gekränkter Gefühle unterschwellig Auslöser für viele Konflikte, Uneinigkeit und Ablehnung. Daran sind die Kramers mittlerweile zerbrochen und der Gemeinschaftssinn hat sich in der Folge zerstört sowie agieren die einzelnen Charaktere überwiegend für sich selbst. Besonders zwischen der Mutter und ihrem Sohn Arnold herrscht viel Unfriede, da die Erziehungsmoral der Mutter ins Leere trifft, sie von der Autorität ihres Ehemanns abhängig scheint und der Sohn von ihr als schwache Persönlichkeit keinerlei Rückhalt erfährt. So pointiert Michaline:

Michaline. Nun siehst du, [...] wie das so geht: unsere Mutter steht Vater innerlich fern, aber wenn sie mit Arnold irgendwas hatte, da wurde sofort mit Vater gedroht. Auf diese Weise...Was hat sie bewirkt? oder wenigstens leider fördern helfen?
(MK S. 435).

Die Drohungen der Mutter mit der Autorität des Vaters wirken sich als Unheil stiftend auf das Familienleben aus. Das Gleichgewicht der Kramers wird nicht zuletzt dadurch gestört, dass Michael, auch wenn er auf der Bühne als Figur abwesend ist, gleichsam als übermächtiger Schatten auch die Dialoge zwischen den anderen Individuen prägt und kontrolliert.

Die patriarchalische Familienkonstellation sowie die Entfremdung und Sprachlosigkeit zwischen den Eheleuten erzeugen eine hochproblematische Ausgangssituation, in denen sich die Identitätsbildung der Kinder von Anfang an prekär gestaltet. Diese Ausgangsbedingungen stellen die Folie bereit, vor der sich die psychologische Problematik Arnolds abzeichnet, die sein Selbstbewusstsein als Mensch und als Künstler unterwandert beziehungsweise einschränkt. Das Gefühl der Minderwertigkeit und Stigmatisierung, das Arnold bestimmt und symptomatisch wird für seine scheiternde Identitätsbildung und Selbstfindung, zeigt sich bereits im 1. Akt in seiner Beziehung zur Mutter, um sich dann im späteren Verlauf des Stücks im Vater-Sohn-Konflikt zu bündeln.

2.1. Die Beziehung Arnold – Mutter

„[...] Gezeichnet bin ich, da hast du ja recht, aber daran bin ich doch wirklich, scheint's, unschuldig.“ (MK S. 384). Auffallend an der Figur Arnold Kramers ist seine destrukturierte Wahrnehmung des Selbst. Er sieht sich als Opfer innerhalb der Familie, die Entwicklung seiner Person als selbstverständliche und natürliche Reaktion auf alles, was ihm bisher widerfuhr. Somit fühlt er sich schuldlos bezüglich seines Verhaltens und seiner Äußerungen, welche missbilligend von dem Umfeld betrachtet werden. Ungefiltert nimmt er negative Reize der Familie, deren Wahrnehmungen und Entwürfe seiner Person, auf und baut darauf seinen (Selbst-)Hass.

Das Gespräch mit der Mutter im 1. Akt gibt dem Zuschauer ein Gefühl für die angespannte Situation zwischen Arnold und seinen Eltern. Dabei verweisen vielfache Regieanweisungen darauf, dass Arnold ein schwieriger Zeitgenosse ist: *„Arnold hält sich mit beiden Händen die Ohren zu. [...] noch immer komisch über die Brille schielend. [...] gähnend. [...] hat am Fenster gestanden und an die Scheibe getrommelt.“* (MK S. 380-384). Das Gespräch mit der Mutter lässt er hier lediglich über sich ergehen, scheint dabei oft mit den Gedanken woanders und gibt freche Antworten, die die Mutter provozieren. Diese steht indes ihrem Sohn hilflos gegenüber und ist hin- und hergerissen zwischen zärtlichen Muttergefühlen und einer abweisenden Strenge. Schließlich spürt sie die innere Zerrissenheit ihres Kindes, gleichwohl ist sie darüber verzweifelt, dass sie ihm nicht helfen kann, da Arnold sie nicht an sich heranlässt. Diese Situation bewirkt bei ihr einen von Unsicherheit geprägten Redefluss, über welchen sie vermeintlich versucht, Nähe zu ihrem Kind aufzubauen:

Frau Kramer. [...] Schneide Gesichter, soviel du willst, ich muß hinter deine Schliche kommen. Du hast was! Ich kenne dich doch genau. Du hast irgendwas, was dich drückt und besorgt. Denkst du, ich hab dich nicht seufzen gehört? Das geht doch in einem fort mit dem Seufzen, du merkst es ja gar nicht mehr, wenn du seufzt. [...] Sag, was du willst, das ist mir ganz gleichgültig, Ich weiß, was ich weiß, und damit gut. Irgendwas, Arnold, lastet auf dir. Das merkt man auch schon deiner Unruhe an. Etwas unruhig bist du ja immer gewesen, aber nicht so wie jetzt: das weiß ich genau.
(MK S. 382 f.).

Jedoch bewirkt ihr Gerede, dass Arnold sich von ihr bedrängt fühlt und überdies übersieht sie, dass sie ihn dadurch immer weiter von sich wegstößt. Ihre Mutterliebe ist für ihn erdrückend und man bemerkt seinerseits, dass er sie weder wahr- noch ernst nimmt. Dies lässt sich ebenso an folgendem Dialog zwischen Arnold und seiner Mutter festhalten:

Frau Kramer (*nähert sich ihm zärtlich*). Arnold, bessere dich doch! Tu mir's doch zuliebe! Fang doch ein anderes Leben an!
Arnold. Wie leb ich denn?
Frau Kramer. Liederlich lebst du! Faul! Nächtelang bist du außerm Hause. Du treibst dich herum... o Gott, o Gott! Du führst ein entsetzliches Leben, Arnold!
Arnold. Spiel dich doch bloß nicht so schrecklich auf, Mutter! Was du für 'ne Ahnung hast, möchte ich bloß wissen.
Frau Kramer. Das ist ja recht schön, daß muß man wohl sagen: wie du mit deiner Mutter verkehrst.
Arnold. Dann laß mich doch bitte gefälligst in Ruh! Was kläfft ihr denn immer auf mich ein! Das ist ja reinwegs gerade zum Verrücktwerden.
Frau Kramer. Das nennst du in dich hineinkläffen, Arnold? Wenn man zu dir kommt und dein Bestes will? Soll deine Mutter nicht zu dir kommen? Arnold, Arnold, versündige dich nicht!
Arnold. Mutter, das nutzt mir ja alles nichts! Der ewigen Gemähre nutzt mir ja nichts. Übrigens habe ich scheußliche Kopfschmerzen!
(MK S. 381 f.).

Über diese Unterhaltung wird die festgefahrene Situation zwischen Arnold und seiner Mutter sehr deutlich, innerhalb derer Arnold lediglich auf die negativen Kommentare und Vorwürfe fokussiert scheint, während die Mutter, entmutigt von freundlicher Fürsorge, zu tatsächlichen Anschuldigungen übergeht. Aus dieser Konstellation heraus, die allem Anschein nach bereits öfter in dieser Art stattfand, entzieht Arnold seiner Mutter seinen Respekt und fühlt sich über ihre Äußerungen an ihrer Seite zunehmend verloren. Wenn am Ende die Mutter versucht, ihren Sohn zu Hause festzuhalten, so misslingt ihr dieser mütterliche Autoritätsakt (vgl. MK S. 385 f.).

Die Mutter tritt im gesamten Werk nur zweimal auf und dies auch nur im 1. Akt. Anfangs ist sie im Dialog mit Michaline, später mit Arnold. Dabei schafft sie stets eine beklemmende Atmosphäre, da während der Gespräche mit ihren Kindern die Familienprobleme offensichtlich werden. Die dramaturgische Inszenierung der kleinen Auftritte der Mutter verstärkt zerrüttete Verhältnisse und Missstände innerhalb der Familie und beschränkt sich somit auf ein Einfühlen des Zuschauers in die Grundstimmung. Hauptmann charakterisiert sie als „*unruhig und sorgenvoll*“ (MK S. 369) und ihre Fragilität wirkt als unsichtbares, schwaches Band zwischen den Verwandten. Die Mutter versucht, bei Arnold Verständnis für die väterliche und mütterliche Art hervorzulocken und wünscht sich seinerseits eine Veränderung, wodurch ihrer Meinung nach mehr Ruhe in das Familienleben einkehren würde. „Man muß sich ja ängstigen Tag und Nacht. [...] Befreie uns doch von dem Alp, der uns drückt, Junge. Vielleicht kannst du es doch durch ein offenes Wort. Du bist gebrechlich, das weiß ich ja...“ (MK S. 384). Ihr Wunsch wäre, eine verstärkte Kontrolle über den Sohn zu gewinnen, damit sie in ihrer Mutterrolle bestätigt würde und sie sich von ihrem Schuldgefühl des Versagens als Erzieherin befreien könnte. Arnold jedoch sieht sich selbst nicht in der Position, die Mutter zu

entlasten oder ihr entgegenzukommen, denn er fühlt sich ihr nicht mehr emotional verbunden: „Arnold (*schlägt mit der Faust auf den Tisch*). Mutter, laßt mich zufrieden, verstehst du? Sonst jagt ihr mich gänzlich zum Tempel raus.“ (MK S. 383). In der Tat evoziert das Zusammentreffen mit der Mutter bei Arnold ein Durcheinandergeraten seiner Gefühle. Ihre Umschwünge zwischen Verständnis und Vorwürfen bekräftigen ihn allemal in dem Glauben, er sei schuld an dem Unglück der Mutter. Auf emotionale Gefühlsregungen des Sohnes reagiert die Mutter ihrerseits, wie bereits erwähnt, lediglich mit Verzweiflung, wie Hauptmann über die Regieanweisungen für die Mutter transparent macht: „Frau Kramer (*weinend, aufgelöst*). Arnold, hast du was Schlimmes getan?“ (MK S. 383). So setzt sich ihre leidende, machtlose Rolle innerhalb der Familie fort und das verleitet sie zur versteckenden Haltung hinter dem Vater, den sie oft bei ihren Kindern als letztes Drohmittel einzusetzen versucht: „Laß den was merken: er kennt sich nicht mehr.“ (MK S. 386). Durch den Verweis auf den Vater erhofft sie sich, ihre eigene Schwäche innerhalb der Mutterrolle zu kompensieren und aufzuwerten, nicht zuletzt versucht sie dies, indem sie in dem Vater den Konfliktursprung aufzeigt. Da Frau Kramer und Michael nie gemeinsam auftreten, wird ihr Verhältnis zueinander nicht weiter thematisiert. Allenfalls lassen Aussagen der Mutter darauf schließen, dass sie denkt, Arnold vor dem Vater beschützen zu müssen: „Ich halte zu meinem Jungen, basta! Und da mögt ihr schon machen, was ihr wollt!“ (MK S. 370). Allerdings entlarvt sie über derartige Aussagen selbst das vermeintlich aufwertende Muster vom Verweisen auf die Vaterfigur.

Im weiteren Gesprächsverlauf zwischen Mutter und Arnold ist von der beschützenden Ader der Mutter jedoch nicht mehr viel vorweisbar. Sie zeigt sich vielmehr emotional verwirrt beziehungsweise ist sie Arnold gegenüber, aufgrund ihrer Verzweiflung, provokativ statt mitfühlend. Arnold reagiert auf ihre Gefühlsregungen mit Distanz und Abweisung, denn er versucht, sich ihren Ausbrüchen nicht zu unterwerfen und ist infolgedessen, aus einer Art Selbstschutz heraus, kühl. Schließlich hat er sich dazu entschlossen, sich den Bevormundungen der Mutter zu entziehen, da sie für sein Selbstgefühl schädlich sind. „Arnold. Ihr macht mich ganz dumm, mir tettern die Ohren. Ich muß immer an mich halten, wahrhaftig, sonst führe ich oben zum Schornstein raus.“ (MK S. 385). Arnold erweckt den Anschein, unter der erdrückenden Schwere, die in der Familie vorherrscht, zu leiden und entzieht sich ihr zusehends:

Arnold. Ihr seid mir so fremd geworden... Sag mal: wo bin ich denn eigentlich hier? [...] Wo denn? Wo bin ich denn eigentlich, Mutter? Die Michaline, der Vater, du, was wollt ihr? Was habt ihr mit mir zu schaffen? Was geht ihr mich alle im Grunde an?
(MK S. 386).

Somit spricht er bereits im 1. Akt seine verzweifelte Situation an, die auch der Familienstruktur geschuldet ist. Obgleich die Mutter um ihren Sohn bemüht ist, gelingt es ihr nicht, ihm bei der Selbstfindung und Identitätsbildung zu helfen, da sie der starken Position des Vaters nichts Gleichwertiges entgegensetzen hat sowie vermag sie die aus dem Lot geratene Balance in der Familie nicht wiederherzustellen. Außerdem bemerkt sie erst zu spät, dass sie den Zeitpunkt, um Arnold aufzufangen und ihn zu unterstützen, verpasst hat. Er ist ihr und den anderen Familienmitgliedern entglitten und gleichsam in eine distanzierte Position außerhalb der Familie gerückt.

Während die Beziehung der Mutter zu ihrem Sohn Arnold im 1. Akt intensiv beleuchtet wird, ist die Tochter Michaline durchgängig stärker auf den Vater fixiert, so dass es sich im nächsten Abschnitt anbietet, die Vater-Tochter-Beziehung näher in den Blick zu nehmen.

2.2. Michael und Michaline – die Vater-Tochter-Beziehung

Frau Kramer. Du bist des Vaters Tochter, das weiß ich schon.
Michaline. Ja, deine Tochter und Vaters bin ich!
Frau Kramer. Nein, Vaters viel mehr, als du meine bist. Denn wenn du mehr meine Tochter wärst, so würdest du nicht immer zu Vater halten.
(MK S. 370).

Wie im 1. Akt deutlich wird, ist das Verhältnis zwischen Frau Kramer und ihrer Tochter sehr angespannt, wobei Frau Kramer diesen Sachverhalt der emotionalen Verbindung Michalines zu ihrem Vater geschuldet sieht. Die Mutter ist der Auffassung, dass aus Michaline keine richtige Frau geworden ist und führt als bestätigende Argumente deren Unverheiratetsein und Kinderlosigkeit an. Ihre Tochter entspricht infolgedessen nicht ihrem eigenen, traditionellen Bild der Frau, da sich Michaline weder den haushaltlichen Pflichten widmet noch innerhalb dieses Musters ihre eigenen Bedürfnisse verbirgt. Frau Kramer kann sich nur schwer mit dem Gedanken zufriedengeben, dass sie ihr Leben stattdessen der Kunst gewidmet hat, ganz wie der Vater. Sie folgert also aus Michalines Lebensweise, dass diese lediglich so geworden ist und auf diese Weise ihr Leben führt, weil sie sich dem Vater innerlich nahe fühlt. Somit stört sie sich daran, dass Michaline dem Vater statt ihr, der Mutter, nachempfiehlt. Interessanterweise würde Frau Kramer ihrer Tochter, obwohl sie selbst unglücklich ist, ein ähnliches Leben wie ihr eigenes wünschen.

Frau Kramer. Und ob du gelernt hast oder nicht, du bist doch nicht glücklich geworden durch Vater. Wenn du deinen gemütlichen Haushalt hättest, einen Mann und Kinder... und alles das...

Michaline. Das hat mir doch Vater nicht geraubt!

Frau Kramer. Jetzt plagst du dich, wie Papa sich plagt, und es kommt nichts heraus als Mißmut und Sorge.

(MK S. 372).

Frau Kramer steht zudem dem Künstlerdasein an sich kritisch gegenüber und so auch besonders dem Vater und Michaline, die ihre Leidenschaft für die Kunst ausleben. Ebenso wie es bereits oben ersichtlich wurde, im Gespräch zwischen ihr und Arnold, ist die Mutter aus diesem Grund auch hier damit beschäftigt, einen Keil zwischen Kind und Vater zu treiben. Dies geschieht, indem sie immerwährend auf bereits zurückliegende Entscheidungen des Vaters verweist, diese in ein schlechtes Bild rückt und ihm dabei jegliche Schuld an der (Fehl-)Entwicklung ihrer Kinder gibt. Michaline lässt sich allerdings davon nicht beeinträchtigen und nimmt die Mutter genauso wenig ernst wie Arnold. Sie berücksichtigt die Meinung der Mutter in keinsten Weise für ihr eigenes Leben, denn Michaline hält zu ihrem Vater und sie ist folglich die Einzige innerhalb der Familie, die diesem Beistand leistet. Wenn sie über ihren Vater spricht, so tut sie dies voller Bewunderung für seine Person und seine Fähigkeiten: „Michaline. [...] – und Vaters großer Ernst...[...], mir ist er mein bester Besitz geworden.“ (MK S. 379).

Dass man Michael und die Mutter in keinem der Akte zusammen auftreten sieht, ist allzu bezeichnend für die Kluft zwischen den Eheleuten. Überdies betont die Aussage der Mutter „Wir leiden auch alle unter Papa“ (MK S. 371), dass sie ihn für die familiäre Disharmonie verantwortlich macht. Jedoch wird ihr aufgrund ihrer konventionellen bürgerlichen Einstellung nicht bewusst, dass eine tiefere soziale Ursache für das wahrgenommene Missverhältnis in der gesellschaftlich bedingten, patriarchalischen Dominanz der Vaterrolle liegt und weniger einem persönlichen Versagen ihres Ehemanns zuzuschreiben ist. Außerdem verkennt sie, dass sie mit solchen Aussagen Michaline noch mehr an ihren Vater bindet und sich selbst fortwährend ihrer Tochter entfremdet. „Michaline. Sei doch so gut, ein für allemal. Ich habe nie unter Vater gelitten, ich leide auch jetzt nicht unter ihm.“ (MK S. 371).

Dabei ist die Vaterfigur Michael durchaus nicht nur als wohlwollende Inspirationsquelle gekennzeichnet. Ganz unrecht hat die Mutter mit ihren Nachfragen nicht, denn über die Dialoge wird durchaus auch das Bild eines strengen Vaters offensichtlich, was die Ambivalenz der Aussagen von Mutter und Tochter verschärft. „Frau Kramer. Als ob ich nicht wüßte, wie oft du geweint hast, wenn Vater...“ (MK S. 371). An dieser Stelle stockt die Mutter beziehungsweise fällt Michaline ihr ins Wort, wodurch unklar bleibt, in welcher Form der

Vater Michaline schädlich wurde. So antwortet diese lediglich: „[...] Geweint hab ich oft. Er hat mir zuweilen weh getan, aber schließlich muß‘ ich mir immer sagen: er tat mir weh, aber niemals unrecht, und ich hatte immer dabei gelernt.“ (MK S. 371). Michalines Verehrung für den Vater lässt sie jegliche Demütigungen vergessen, da sie dankbar ist für seine Belehrungen über die Kunst. Diese Konstante ist das verbindende Element zwischen Vater und Tochter, denn sie berücksichtigt auch, dass Niederlagen zum Leben und auch zum Erlernen des Kunsthandwerks gehören. Somit hat für sie das Endergebnis, das Aufgehen in der Liebe zur Kunst, Priorität und auf dem Weg dorthin hat ihr die strenge Erziehungsmoral des Vaters nicht geschadet. „Michaline. [...] Gewiß, er ist hart. Aber wer da nicht durchdringt, das Gütige, Menschliche da nicht durchfühlt, an dem ist irgend etwas defekt.“ (MK S. 434). Auch über diese Aussage Michalines wird das Spannungsverhältnis innerhalb der Familie offenbart: Der strenge Vater erwirkt, dass seine Tochter zu ihm aufschaut, während bei der Mutter und Arnold ebendies eine Abwendung zur Folge hat. Da die Drei sichtlich konträr auf den Vater reagieren, ist auch ihr Verhältnis untereinander gestört. Die Mutter kämpft einsam und vergeblich um die Liebe ihrer Kinder und somit auch immer gegen den Vater, da er ihr Druckmittel ist, Arnold fühlt sich haltlos verloren in seiner eigenen Familie und Michaline wiederum kann nicht nachvollziehen, weswegen Arnold und die Mutter ein Problem mit dem Vater haben. „Michaline. [...] Auf fadeste Dummköpfe macht er Eindruck, auf Arnold nicht, der nimmt ihn nicht an.“ (MK S. 379). Dementsprechend ist es auch nur Michaline, für die der Vater liebevolle Worte findet. Er nimmt sie zwar nicht als Künstlerin wahr und ist in diesem Zusammenhang in seiner Beurteilung auch nicht zimperlich, jedoch schenkt er ihr später eine gewisse Anerkennung in Form einer wichtigen Position innerhalb der Familie, da sie sich mit emotionalen Bedürfnissen und Belangen zurückhält. „Du bist wohl die nüchternste von uns allen! [...] Du hast einen kühlen, gesunden Kopf. Und ihr Herz ist so warm wie irgendeins, [...]“ (MK S. 436). Diese Eigenschaften weiß er an seiner Tochter zu schätzen. Wenngleich auch diese Worte im Einfluss seiner aufgewühlten Verfassung um den Tod des Sohnes ausgesprochen werden, so spiegeln sie doch den Eindruck wider, den Michaline im Verlauf des Dramas selbst durch ihre Aussagen und Auskünfte bestätigt hat: Sie hat einen rationalen Blick auf die Erziehungswerte ihrer Eltern und leidet unter der schwachen, traditionsverhafteten Mutter mehr als unter dem Vater.

In eben dieser Rationalität liegt ein weiterer Verbindungspunkt zwischen Vater und Tochter begründet, denn diese Eigenschaft ist beiden eigen. Während er sich bei Michaline durch ihre scharfsinnige Einschätzung der momentanen Familiensituation offenbart, zeigt er sich bei Michael in seinem grundlegenden Bezug zur Familie: „Kramer. ‘n Mann muß Familie

haben, Lachmann. Das ist ganz gut, das gehört sich so.“ (MK S. 390). Hieraus wird ersichtlich, dass er einen hohen moralischen Anspruch an das Leben hat, der sich bei ihm mit durchaus bürgerlichen Wertvorstellungen verschränkt. Eine Familie gegründet zu haben, ist für ihn die Erfüllung seiner Pflicht als Mann. Dementsprechend unpathetisch ist sein Umgang mit der Familie und nahezu unbeholfen wirkt er, wenn sich seine Erziehungspflichten über die der Kunstvermittlung hinaus bewegen.

Im Blick auf die Vater-Tochter-Beziehung lässt sich festhalten, dass Michaline, deren Vorname nicht zufällig dem des Vaters ähnlich ist, sich innerhalb der Familie auf die Seite von Michael gestellt hat. Sie fügt sich in seine Welt ein und lässt sich von ihm leiten. In ihrem Verhalten dem Vater gegenüber entspricht sie schließlich der typischen Tochter-Darstellung im naturalistischen Drama:

Verständlich werden solche zunächst als psychologisch nicht gut motiviert erscheinende Reaktionen der Töchter nur vor dem Hintergrund der Vaterrolle, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert im ›Familiendrama‹ präsentiert. Dabei steht nicht so sehr die Geschlechterproblematik [...], also das Verhältnis zwischen den Eltern, sondern fast immer der Generationskonflikt im Mittelpunkt. Und fast immer sind es die Töchter, die zu Opfern in diesem ›Spiel‹ werden; an ihnen demonstriert der Vater seine Macht.²⁴⁶

2.3. Michael und Arnold – der Vater-Sohn-Konflikt

„Ich bin überzeugt, daß tiefe Zwiste unter nahen Verwandten unter die grauenvollsten Phänomene der menschlichen Psyche zu rechnen sind.“²⁴⁷ Der oben geäußerten Überzeugung entsprechend, ist der Konflikt zwischen Vater Michael und Sohn Arnold im Drama angelegt. Er ist innerhalb der familiären Verhältnisse tief verwurzelt und wirkt sich dabei negativ auf beide Charaktere und deren Leben aus, insbesondere allerdings auf die problematische Identitätsbildung des Sohns. Die Dialoge verdeutlichen eindringlich, wie sich auf beiden Seiten grundsätzliche Vorurteile gegeneinander aufgebaut haben, deren Überwindung nahezu unmöglich scheint. Tragischerweise werden diese erst, wie noch zu zeigen sein wird, nach Arnolds Selbstmord durch eine gewandelte Einstellung Michael Kramers durchbrochen und verändert.

²⁴⁶Scheuer. S. 87.

²⁴⁷Aussage von Gerhart Hauptmann im Jahre 1907. In: *Gerhart Hauptmann*. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. S. XXX.

Kramer. [...] Was treibst du denn so die ganze Zeit?
Arnold (*tut erstaunt*). Ich arbeite, Vater.
Kramer. Was arbeit'st du denn?
Arnold. Ich zeichne, ich male, was man so macht.
Kramer. Ich dachte, du stiehst unserm Herrgott den Tag ab.
(MK S. 401).

Hieran zeigen sich die Muster, nach denen Vater und Sohn mittlerweile kommunizieren: Dass Arnold angibt, er würde arbeiten, ist lediglich eine lapidar gesagte Floskel, da er davon ausgeht, dass dies die Antwort ist, die sein Vater gerne hören würde. Dementsprechend ironisch ist des Vaters Reaktion, da er den Sohn mittlerweile nicht mehr ernst nimmt. Grundsätzlich unterschiedlich sind Vater und Sohn in ihren Einstellungen zum Leben insgesamt, den Fragen nach Pflicht und Arbeit (siehe Zitat oben) sowie den Vorstellungen darüber, wie man den einzelnen Tag dienlich verbringt. Für Michael ist das Arbeiten die Struktur im Alltag, wie er bereits gegenüber Lachmann vorher im Gespräch kundtat: „Kramer. Immer arbeiten, arbeiten, arbeiten, Lachmann! Hör'n Se, wir müssen arbeiten, Lachmann. Wir schimmeln sonst bei lebendigem Leibe.“ (MK S. 389). Gerade in diesem Punkt, der Arbeitsmoral, ist der Vater zutiefst von seinem Sohn enttäuscht und hier brechen die Lebenseinstellungen auseinander. Michael schöpft seine Kraft aus bürgerlichen Zielvorstellungen wie Arbeit und Leistung, denen er auch sein Künstlertum unterordnet, indem er an einer Kunstschule tätig ist. Doch Arnold erdrückt die rigide Moral des Vaters. Er ist aufgewachsen in dem Gefühl, dass man bei diesem nur Beachtung erfährt, wenn man seinen Pflichten nachgeht und verantwortungsbewusst arbeitet. Infolgedessen ist Arbeit für Arnold gleichzusetzen mit Leistungsdruck, welchem er jedoch nicht standzuhalten vermag. Er ist innerlich zu wenig gefestigt, um dem Vater entsprechen zu können und um dergestalt zu leben, wie der Vater es sich vorstellt. Deshalb entwickelt Arnold sich schließlich konträr zu diesem, ohne dabei allerdings das nötige Selbstbewusstsein zu gewinnen, um seine antibürgerliche Lebensweise durchzuhalten. Ebenso trägt seine innere Instabilität dazu bei, dass er sich dem Leben insgesamt nicht gewachsen fühlt und keinen eigenen Lebensinhalt zu finden vermag. Bereits zu der Zeit als Arnolds Geburt bevorstand, formulierte der Vater die freudige Nachricht in Verbindung mit seinen Ansprüchen an den Sohn:

Kramer. Hör'n Se, als damals mein Junge zur Welt kam... ich hatte mir das in den Kopf gesetzt! – ganze vierzehn Jahre hab ich gewartet, da brachte die Frau den Arnold zur Welt. Hör'n Se, da hab ich gezittert, hör'n Se. [...] Ich hab mir gedacht: ich nicht, aber du! Ich nicht, dacht' ich bei mir: du vielleicht!
(MK S. 391).

Michael setzte große Hoffnungen in Arnold und er bürdet ihm das Bild eines vollkommenen Sohnes auf. Im Endeffekt hat der Vater auch erhalten, was er sich ersehnt hat, denn Arnold ist dem Vater in künstlerischer Hinsicht überlegen und talentierter als er selbst (worauf im nächsten Kapitel zurückzukommen sein wird). Und dennoch ist der Vater von seinem Sohn enttäuscht. „Kramer. (*Bitter.*) Mein Sohn ist ´n Taugenichts, sehn Se, Lachmann, und doch würd' ich immer wieder so handeln.“ (MK S. 391). Michael erkennt ihn nicht an, da Arnold in seinen Augen nicht seinen Pflichten nachkommt. Denn neben der bereits erwähnten Arbeitsmoral, die den Lebensalltag Michaels prägt, gibt es noch eine andere Ebene, die für ihn das Leben bestimmt und von deren Leitgedanken er vollkommen überzeugt ist: „Kramer. Pflichten, Pflichten, das ist die Hauptsache. Das macht den Mann erst zum Manne, hör'n Se.“ (MK S. 390). Auch in diesem Punkt entspricht Arnold nicht dem Wunschbild des Vaters. Wie bereits die Mutter im 1. Akt erwähnt, führt Arnold ein Leben, welches den Eltern sehr missfällt, denn er kennt weder Regeln noch Grenzen (siehe Kapitel „Die Beziehung Arnold – Mutter“). Michael allerdings ist durchdrungen von dem Streben nach Pflicht und Arbeit, was sich, wie oben bereits gezeigt, auch in seinem Sinn für Familie widerspiegelt. Da er in dem starren Gedankenmuster lebt, dass seine eigene Pflicht der Familie gegenüber durch die Zeugung eines Sohnes erfüllt sei, fehlt ihm jeglicher Sinn für die Erziehung von diesem. Aus seiner Unbeholfenheit und mangelnden Sensibilität heraus resultierte das Streben nach einer strengen Ausbildung für den Sohn (vgl. MK S. 372).

Somit wirkt sich Michaels Pflichtbewusstsein auf zwei Ebenen des gestörten Vater-Sohn-Verhältnisses aus. Zum einen geht das Pflichtgefühl auf Kosten eines einfühlerischen Erziehungsstils gegenüber den Kindern, auf Kosten einer Berücksichtigung der individuellen Talente, was den Beginn der Störung markiert, zum anderen ist es Auslöser für die gekränkte Enttäuschung darüber, dass der Sohn nicht seinem gewünschten Bild entspricht und als fleißiger Arbeiter sein Leben verbringt, sondern ein anderes, bohemistisches Künstlertum verkörpert. „Kramer. [...] Wäre mein Sohn ´n Schuster geworden und täte als Schuster seine Pflicht, ich würde ihn ebenso achten, [...]“ (MK S. 390). Der Vater erkennt nicht rechtzeitig, dass er seinen Sohn mit dem Wunsch nach Pflicht und Arbeit erdrückt, der Sohn hingegen traut sich nicht, offen gegen den Vater Stellung zu beziehen und den eigenen Standpunkt selbstbewusst zu vertreten. Gleichzeitig steigen die wechselseitigen Erwartungshaltungen und der latente Wunsch, dass der Andere sich vielleicht doch noch ändern und dem eigenen Bild entsprechen möge. Aufgrund der angespannten Situation wirken beide zunehmend verzweifelt, was sich bei Arnold in seiner trotzigen Haltung der Familie gegenüber beobachten lässt, und Michael gibt seinen Sohn immer weiter auf, weil er sich hilflos fühlt.

„Michael. [...] Ich will Ihnen mal was sagen, Lachmann, das ist der Wurm meines Lebens, sehn Se. Das frißt mir am Mark!“ (MK S. 391). Das Drama zeigt den Punkt des Konflikts, an dem das Vertrauen ineinander bereits zerstört ist. Kurt Partl spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem Jean Paul Sartre antizipierenden „tödliche[n] Kampf der Bewußtseinsindividuen“.²⁴⁸

Besonders Arnold distanziert sich vollends vom übermächtigen Vater. „Arnold. [...] Wenn Vater Moral donnert, weißt du ja wohl, so halt ich mir bloß noch die Ohren zu. Im übrigen macht es mir keinen Effekt.“ (MK S. 386). Diese Aussage gegenüber der Mutter verdeutlicht, dass Arnold eine andere Sicht auf die Vater-Sohn-Problematik entwickelt hat: Er ist bereits über den Punkt hinaus, sich des Themas anzunehmen, und verhält sich abwehrend und kühl. Viktor Steege bemerkt zu Arnolds Charakter richtigerweise, dass dieser zu den „kontaktarmen Persönlichkeiten“²⁴⁹ zähle und somit der Familie, besonders dem Vater, „bitter fremd“²⁵⁰ gegenüberstehe. Den Vorwürfen der Mutter und der strengen Erziehungsmoral des Vaters ist er überdrüssig. Deshalb reagiert er auch nicht mehr, wenn die Mutter versucht, Mitgefühl zu erregen: „Frau Kramer. [...] Du weißt gar nicht, wie Papa sich herumwälzt. Ich schlafe auch schon viele Tage nicht mehr“ (MK S. 384) oder wenn der Vater selbst einen Schritt auf seinen Sohn zugeht. „Kramer. [...] Arnold, hier reich ich dir meine Hand. Da, nimm sie, hier ist sie, ich will dir helfen. Nimm mich zum Kameraden an, nimm mich zum Freund an in zwölfter Stunde!“ (MK S. 404). Diese eindringlichen Worte des Vaters ziehen an Arnold vorbei. Er hat bereits resigniert – dem Leben und der Familie gegenüber. Der Vater hingegen versucht in dem Gespräch im 2. Akt, dem einzigen zwischen Vater und Sohn im gesamten Drama, seinem Sohn eine letzte Chance zu geben und agiert vermeintlich versöhnlich. Doch das mangelnde Vertrauen der beiden zueinander, die problematische Vorgeschichte sowie fehlendes Verständnis für die Grundeinstellungen des anderen, führen zu schlechten Grundvoraussetzungen zu einem erträglichen Dialog. So benötigt Michael auch anfangs „*alle Willenskraft, um seiner tiefsten Erregung Herr zu werden*“ (MK S. 401) und Arnold ringt mit „*Trotz, Widerwille und Furcht*“ (MK S. 400).

²⁴⁸Partl, Kurt: *Gerhart Hauptmanns «Michael Kramer» als Analyse eines familiären Beziehungssystems innerhalb des bürgerlichen Bewußtseins*. In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*. Hrsg. von Hans Dietrich Irscher u. Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983. S. 24-41. S. 27.

²⁴⁹Steege, Viktor: *Gerhart Hauptmann: Michael Kramer*. In: *Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Dargestellt an Einzelinterpretationen*. Hrsg. von Ludwig Büttner. Frankfurt am Main, Berlin, Bonn: Verlag Moritz Diesterweg 1960. S. 63-87. S. 66.

²⁵⁰Ebd.

Arnold. Ich kann eben sagen, was ich will, ich glaube...
Kramer. Was? Daß du verdorben bist?
Arnold (*sehr blaß, zuckt mit den Achseln*).
Kramer. Und was soll werden, wenn es so ist?
Arnold (*kalt und feindlich*). Ja, Vater, das weiß ich selber nicht.
Kramer. Ich aber weiß es, du gehst zugrunde!
(MK S. 403).

Arnold fühlt sich grundsätzlich vom Vater missverstanden, denn er sieht in ihm das Bild eines strengen Peinigers. Selbst als Michael versucht, aus der Voreingenommenheit herauszutreten und seinem Sohn das Versprechen gibt „Ich werde mich bessern, auf Ehrenwort“ (MK S. 403), so ist Arnolds Meinung über den Vater an diesem Punkt bereits verhärtet und eine Annäherung unmöglich. Michael muss einsehen, dass er ihn verloren hat und sein Traum, der des vollkommenen Sohnes, endgültig unerreichbar ist. Bezeichnenderweise gipfelt der Vater-Sohn-Konflikt in der völligen Trennung und Abkehr des Vaters: „Kramer. Du bist nicht mein Sohn! Du kannst nicht mein Sohn sein! Geh! Geh! Mich ekel't's! Du ekelst mich an!!“ (MK S. 405). Abgestoßen ist Michael vor allem davon, dass Arnold nicht seinem eigenen Bild von Moral, Pflicht und Verantwortungsbewusstsein entspricht und sich in eine entgegengesetzte Richtung entwickelt hat. Während des Gesprächs zeichnet sich ab, dass seine Tugenden und sein bürgerliches Leistungsethos nicht auf Arnold übertragbar sind, weswegen er ihn am Ende verstößt. Somit ist hier wieder abzulesen, dass er konsequent an seinem Erziehungsprogramm festhält und ihm seine Tugenden wichtiger sind, als das Verhältnis zu seinem Sohn. Er erkennt, dass dessen künstlerische Begabungen einer anderen Art der Förderung bedurft hätten. Bereits vor dem Gespräch mit Arnold sprach er mit Lachmann darüber, wie sehr ihm sein Sohn missfällt: „Der Junge ist angefressen im Kern. Ein schlechter Mensch! Ein gemeiner Mensch! [...] und sehn Se, die hat er, die niedrige Seele, feige und niedrig: das widert mich an.“ (MK S. 391 f.). Dementsprechend erklärt sich auch seine anfängliche Unbeherrschtheit im Dialog mit Arnold.

Nach Arnolds Tod wird offensichtlich, wie kompliziert das Vater-Sohn-Verhältnis war. Der Umgang miteinander zerrte zwar an Vater und Sohn gleichermaßen, doch bleibt Michael mit dieser Erkenntnis allein zurück. Fortan kann er sich darauf zurückbesinnen, dass er seinen Sohn einst verehrte. Diese Situation eröffnet ihm eine neue Komponente des Lebens, denn er erhält die Chance, Arnold seine Bewunderung auszusprechen. Er weiß, dass er vieles nicht mehr ungeschehen machen kann und wünscht dieses zum Teil auch nicht, jedoch ist er sich sehr bewusst, dass der Tod ihn läutert und das Bild vom Sohn ändert. „Kramer. [...] Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück.“ (MK S. 441).

In Bezug auf die problematische Vater-Sohn-Konstellation ist wieder Michaline die Einzige, die den Vater versteht und zu ihm hält. Sie vermag auch nach Arnolds Tod nicht zu erkennen, dass die Erziehungsmoral des Vaters sich negativ auf den fragilen Sohn auswirkte und erhöht den Vater zur rettenden Instanz:

Michaline. Warum hat er sich nicht auf Vater gestützt! Gewiß, er ist hart. [...] Wieviel schwerer war es für mich als für Arnold. Um Arnolds Vertrauen hat Vater gebuhlt. Ich mußte um Vaters Vertrauen ringen. Furchtbar wahrhaftig ist Vater, sonst nichts. Mich hat er da stärker als Arnold getroffen, und Arnold war Mann. Ich ertrug es auch.
(MK S. 434 f.).

Im Gegensatz zu Arnold, ist Michaline dem Leben in der bürgerlichen Welt gewachsen. Deshalb kann sie besser mit dem Vater umgehen und hat eine andere Einschätzung von seinen Moralvorstellungen. Auch bekräftigt Michaline nach Arnolds Tod die Unmöglichkeit, an diesen heranzukommen und ihn in seiner Verzweiflung helfend zur Seite stehen zu können: „Aber Arnold war nur gleich immer so schroff. Und wenn man’s auch noch so gut mit ihm meinte: er stieß einen mit bestem Willen zurück.“ (MK S. 434). Sie schützt den Vater, genauso wie sie es bereits früher im Verlauf des Dramas tat: „Michaline. [...] Sich abfinden, Mutter, ist Menschenlos. Sich halten und zu was Höherem durchwinden, das hat jeder gemußt. Da hat er [Arnold] an Vater das beste Beispiel.“ (MK S. 372). Gemäß dieser Erwartungshaltung Michalines, somit ihrer Erkenntnis entsprechend, dass der Vater sich nicht bloß mit dem Leben „abfindet“, sondern sich ausgelöst durch Arnolds Tod zu einer besseren Einsicht erhöht, reagiert Michael betont geläutert. „Kramer. [...] Ich habe den Jungen malträtiert, und nun ist er mir so ins Erhabne gewachsen. – Ich hab diese Pflanze vielleicht erstickt.“ (MK S. 440). Dies sind versöhnliche Worte eines Vaters, der seinen Sohn zu Grabe tragen muss. Zum ersten Mal gibt er sich bewusst eine Mitschuld an Arnolds früherem Zustand, wobei er dabei aber auch hervorhebt, wie hilflos er sich im Umgang mit ihm fühlte und ebenso bezieht er die Unmöglichkeit einer Versöhnung zu Lebzeiten Arnolds mit ein. Dementsprechend sieht er sich nicht allein verantwortlich für das gestörte Verhältnis „...da hab ich mein Bestes versucht“ (MK S. 440) und würde im Umgang mit Arnold immer wieder gleich handeln: „Doch da kriegte das Böse in ihm Gewalt, und wenn das Böse in ihm Gewalt kriegte – da tat es ihm wohl, mir wehe zu tun. Reue? Reue kenne ich nicht.“ (MK S. 440 f.). Stellenweise bekundet er ähnliche Erkenntnisse wie bereits während seines letzten Gesprächs mit dem Sohn und greift ebenso die abwehrende Haltung Arnolds ihm gegenüber erneut auf. „Kramer. [...] Aber sehn Se, Lachmann, er nahm mich nicht an, und wenn ihm vielleicht der Freund gefehlt hat – ich, Lachmann, durfte der Freund nicht sein.“ (MK S. 440).

Das komplizierte Vater-Sohn-Verhältnis soll später noch einmal innerhalb dieser Analyse thematisiert werden, und zwar wenn es um die individuellen Identitätsentwicklungen von Michael und Arnold geht (siehe Kapitel III.1.4.). Hier wurden zunächst die Ursprünge der Streitpunkte, insbesondere zwischen Vater und Sohn sowie innerhalb der Familie insgesamt, herausgearbeitet. Denn dort, innerhalb des familialen Gefüges, herrscht eine symptomatische innere Zerrissenheit vor, die sich ebenso im Mikrokosmos des seelischen Innenlebens der Hauptfiguren finden lässt.

3. *Michael Kramer* als Künstlerdrama

Arnolds gestörte Identitätsfindung hängt nicht zuletzt mit der mangelnden Akzeptanz zusammen, die seiner Zielvorstellung vom genialen Künstlertum seitens der familiären Umgebung und seitens des sozialen Umfelds entgegengebracht wird. Neben den im vorherigen Abschnitt beschriebenen Spannungen innerhalb der Familie Kramer selbst, wird im Drama ebenso die Kluft zwischen (genialem) Künstlertum und bürgerlicher Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert offenbart. Somit scheitert Arnolds Identitätsfindung nicht allein an der mangelnden Anerkennung des Vaters. In den Selbstmord getrieben fühlt er sich auch aufgrund der schroffen Ablehnung durch die Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft und nicht zuletzt wegen seiner enttäuschenden, unerwiderten Liebe zu Liese Bänsch. Das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Lebenseinstellungen wird am deutlichsten im 3. Akt inszeniert, wenn Arnold auf die Stammtischrunde trifft. Denn dort stehen sich das verkannte Genie und die Anhänger des Kaiserreichs kontrastierend gegenüber.

Es geht dabei immer um die zweifelhafte Stellung eines bürgerlichen Künstlers in der Klassengesellschaft. Diese Stellung ist zweifelhaft, weil die Exponenten der kapitalistischen Welt das Kunstwerk lediglich als Ware, Sinnesreiz und Genußobjekt taxieren und einer kritischen, humanistischen Kunst im allgemeinen mißtrauisch begegnen. Dem Künstler bleibt in dieser Situation, sofern er sich nicht mit einem Bündnis mit dem revolutionären Proletariat entschließen kann, nichts weiter übrig, als im Sinne der herrschenden Ideologie verkaufsfähige Erzeugnisse zu produzieren und die Wirklichkeit zu ignorieren – oder aber ein tristes Schattendasein zu wählen.²⁵¹

Greift man diesen, von Hilscher geäußerten Aspekt auf und überträgt die gesellschaftliche Verortung des Künstlers auf das Drama *Michael Kramer*, so ist auch hier erneut auffällig, dass sich die Künstler im Werk, Michael, Arnold, Michaline und Ernst Lachmann, in verschiedene Gruppen spalten; ebenso wie in der Familie Kramer unterschiedliche Lebenswelten um

²⁵¹Hilscher. S. 147.

Moral, Erziehung und Werte zum Bruch führen, trennen auch mannigfache Einstellungen zum Künstlerleben die vier Maler. Hilscher geht davon aus, dass Hauptmann den Figuren in seinen Dramen die Wahl überlässt, ob sie sich als Künstler den gegebenen Bedingungen anpassen oder einsam revolutionieren. Im Werk *Michael Kramer* verhalten sich die Charaktere jedoch widersprüchlicher und lassen sich nicht einfach schematisch in diese zwei Kategorien einteilen. Denn wenn man dies täte, würde man den Aspekt der differenzierten Selbst- und Außenwahrnehmung übergehen sowie den Umstand, dass die Charaktere sich verändern und teilweise zwischen beiden Kategorien wechseln. Man denke zum Beispiel an die Transformation, die Michaels Bild vom Künstler und seine postume Anerkennung von Arnolds Talent am Ende des Dramas erfährt.

Besonders am Beispiel von Arnold wird der Unterschied der Wahrnehmungen und Deutungsmöglichkeiten offensichtlich. Er ist in seinem Künstlerdasein gänzlich abgeschottet von der bourgeois Gesellschaft und lebt ebenso vereinsamt und isoliert innerhalb seiner eigenen Familie. Somit entspricht das „Schattendasein“ der Lebenswelt Arnolds; er erfährt wenig Anerkennung als Künstler, obwohl seine Selbstwahrnehmung einem anderen Bild entspricht, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird. Innerhalb des Dramas nimmt Arnold die Rolle des künstlerischen Außenseiters ein, denn er passt sich nicht den gegebenen Umständen an und steht damit im Kontrast zu den anderen Künstlern Michael, Michaline und Ernst Lachmann. Diese nehmen zwar auch keine exponierte Künstlerstellung ein, sie sind also als Künstler per se wenig anerkannt, jedoch verhalten sie sich realistischer im Umgang mit ihrer Situation und ihrem Status. Bei diesen Figuren ist keinerlei Verzerrung von Selbst- und Außenbild angelegt. So fasst Lachmann prägnant zusammen: „Lachmann. [...] Und unser-einer muß doch das Maul halten und rackert sich doch für die Bande ab.“ (MK S. 422). Es ist vor allem der Aspekt der Tristesse, der auf die Lebensweise Arnolds zutrifft und worin er sich von den anderen drei unterscheidet. Michael und Lachmann sind freilich auch nicht gänzlich der „herrschenden Ideologie“ angepasst, aber sie gehen bewusster mit ihrer Entscheidung hinsichtlich eines Künstlerlebens um. Ihr „Schattendasein“ ist frei gewählt, denn laut eigener Aussage benötigen sie eine gewisse Einsamkeit für ihr künstlerisches Schaffen. Deshalb lassen sich diese Charaktere in beiden Kategorien ansiedeln, Anpassung einerseits, aber andererseits zu ihren Bedingungen. Sie sind infolgedessen weniger isoliert als Arnold und auch differenziert ihr Selbst- und Außenbild nicht in zerstörerischem Ausmaße. Ebenso hat Michaline ihren Weg gefunden, mit der kunstmissachtenden bürgerlichen Gesellschaft umzugehen. Indem sie ihr Geld als Lehrerin verdient, somit eine Art „Bündnis“ eingeht, verfällt sie nicht der Tristesse beziehungsweise einer Depression. Sie hat also in Bezug auf das

Künstlerleben einen ebenso nüchternen und rationalen Blick wie schon bereits auf das Familienleben.

Das oben erwähnte Zitat Hilschers referiert allerdings sehr passend auf die schwierigen Umstände des Künstlerlebens per se, auf seinen Kampf in der Gesellschaft. Dies war auch zu Hauptmanns Schaffenszeit hervorgehobenes Gesprächsthema:

Als Hauptmann vor die Öffentlichkeit trat, hatte die programmatisch auftretende naturalistische Bewegung die Frage nach dem Künstler gerade wieder aktuell werden lassen. Zurückschlagend gegen das esoterische Ästhetentum des Münchner Heyse-Kreises, hatte sich eine pragmatischere Auffassung von der Aufgabe der Kunst durchgesetzt, die an den Künstler die konkrete Forderung einer Kulturmission stellte: als Wegbereiter fortschrittlicher Gesinnung und Ankläger der verderbten Gesellschaft die Wahrheit zu verkünden.²⁵²

Dementsprechend konstatiert Birkner, dass *Michael Kramer* als Kritik auf den „Kunst- und Kulturbetrieb“ verstanden werden kann, da er

dem Gros der Bevölkerung vor[wirft], keinen Kunstverstand zu besitzen und avantgardistische Artefakte abzulehnen. [...] Der Dramatiker wendet sich ferner gegen soziale Unmenschlichkeit und Grausamkeit und gegen repressive familiäre Erziehungsmethoden, die verhindern, dass sich ein künstlerisches Genie privat entfalten kann.²⁵³

An diesem Zitat ist abzulesen, wie äußere Bilder, hier bezüglich des Künstlers, auf innere Bilder einwirken und diese überformen können. Die Wechselwirkung erweist sich als schädlich für die freie Entfaltung der künstlerischen Begabung und unterbindet diese schlimmstenfalls gänzlich (so bei Arnold Kramer). Gerade um deren Entgegenwirken willen, verfasste Hauptmann hier ein Drama, das soziale Realitäten aufzeigt, um sie zu entblößen und um auf die dahinterliegenden Einzelschicksale aufmerksam zu machen. Darüber hinaus erhofft er sich nicht nur Verständnis für ein Künstlerleben, sondern gleichwohl die Enttarnung des Publikums bezüglich ihrer Aufnahme der Kunst in ihr eigenes Leben.

Auch sei kurz erwähnt, dass sich über die Künstlerfrage ein Bezug zu Hauptmanns künstlerischer Laufbahn ziehen lässt. Denn in seinen Darstellungen, besonders denen der Maler und Bildhauer im umfangreichen Oeuvre, bedient er sich eigener Erfahrungen.²⁵⁴ Bevor Hauptmann sich hauptberuflich der Schriftstellerei widmete, versuchte er sich selbst an der Bildhauerei und absolvierte ein Studium an der Kunstschule in Breslau,²⁵⁵ wo er sich auch, jedoch weniger ambitioniert, der Malerei zuwandte. Allerdings scheiterten seine

²⁵²Guthke, Karl S.: *Die Gestalt des Künstlers in G. Hauptmanns Dramen*. In: *Gerhart Hauptmann*. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. S. 194-216. S. 194.

²⁵³Birkner. S. 39.

²⁵⁴Vgl. Hilscher. S. 47 f.

²⁵⁵Siehe ebd. S. 46 f.

Träume. Es mag von seinem eigenen Misslingen herrühren, dass Hauptmann die Gestaltung seiner Künstlerfiguren so anlegt, dass ihr Leben sich im Spannungsfeld „zwischen Künstlertum und Menschsein“²⁵⁶ positioniert. Somit stehen nicht nur die Herausforderungen der ausgeübten Tätigkeit im Vordergrund, sondern ebenso oder vielmehr, eigene Unzulänglichkeiten und Schwierigkeiten der Identität. Bachmann, der in seiner Interpretation biographische Parallelen zwischen Hauptmann und den Kramers zieht, hält fest:

When he was eighteen Hauptmann decided to become a sculptor and entered the *Königliche Kunst- und Gewerbeschule* in Breslau. But his experiences as an art student, which were to provide him material for *Michael Kramer*, *Kollege Crampton*, and *Gabriel Schillings Flucht*, did little change to the „Minderwertigkeitsgefühl“ which was becoming a major theme of his life: [...] – a word which occurs often in his autobiography.²⁵⁷

Dieser innere Kampf soll im Folgenden an den diametral entgegengesetzten Künstlertypen Arnold und Michael offengelegt werden. Bei diesen bestehen starke Konflikte in der Selbst- und Außenwahrnehmung, in der Suche nach dem Sinn ihres Lebens und in dem Standpunkt in der Gesellschaft – sowohl als Mensch als auch als Künstler. Dazu sei zunächst noch einmal Hauptmann zitiert, der der Überzeugung ist, dass ein Künstler sich durch sich selbst und durch seine Arbeit stets der Außenwelt öffne respektive mitteile sowie dass er dergleichen als Beobachter wahrnimmt:

Man redet von öffentlichen Charakteren. Es gibt überhaupt keine anderen. Das, was wir Charakter nennen, ist eine Betrachtungsform. Je feiner und intuitiver die Betrachtung ist, je tiefer sie auf Wesenhaftes drängt, je weniger Charakteristisches wird sie bemerken. Der Künstler ist der sicherste, geduldigste, unvoreingenommenste Betrachter. [...] Das Leben ist Bewegung; ein ewiges Wogen und Fließen wie eines Stromes durch die Welt ist auch die Seele.²⁵⁸

Ebenso wird hier der Aspekt der Individualität einer Person aufgegriffen und Hauptmann spricht es dem Künstler zu, einen menschlichen Feinsinn zu besitzen, um anderen Personen vorurteilsfrei gegenüberzutreten. Infolgedessen bekräftigt er sie in einer exponierten gesellschaftlichen Stellung, weswegen er sich in *Michael Kramer* kritisch gegen die ablehnende Haltung und das festgefahrene Bild eines massentauglichen Auftragskünstlers stellt.

²⁵⁶Guthke: *Die Gestalt des Künstlers in G. Hauptmanns Dramen*. S. 195.

²⁵⁷Bachmann, Charles R.: *Life into Art: Gerhart Hauptmann and „Michael Kramer“*. In: *German Quarterly*, 42:3 (May 1969). S. 381-392. Hier S. 382 f.

²⁵⁸Gerhart Hauptmann. *Tagebücher 1897-1905*. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1987. S. 186 f.; Eintrag datiert auf: Gr[unewald,] Freitag, d[en] 11. Juni.

Inwiefern Arnold und Michael ihrer künstlerischen Tätigkeit nachgehen und wie sie sich damit in der Gesellschaft repräsentieren, ist die entscheidende Frage in den nächsten Teilkapiteln. Es geht dabei um die Skizzierung von zwei alternativen Künstlertypen, die unterschiedliche Zugänge zur Kunst aufweisen und dementsprechend in ihrer Sicht auf die Außenwelt verschiedenartig von Hauptmann angelegt wurden.

3.1. Arnolds Künstlertum in Konflikt mit der Bourgeoisie

Wie bereits oben erwähnt, gibt es zwei Perspektiven, den spezifischen Künstlertypen Arnold greifbar zu machen: seine eigene und die seiner Umwelt. Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung konfliktieren bezeichnenderweise, wobei die Außenwahrnehmung die Selbstdeutung durchaus beeinflusst. Jedoch lässt sich aus beiden schwerlich ein homogenes Bild erschließen, da sie stark voneinander abweichen. Allerdings muss an dieser Stelle bemerkt werden, dass es bei dieser Künstlerkennzeichnung weniger um die Frage nach bloßem Talent geht, sondern vorrangig um die Merkmalidentifizierung, also wäre etwa zu fragen: Wie verhält sich Arnold als Künstler, was zeichnet seinen Charakter? Insofern ist sein eigenes Drama als Maler hinführend zur Identitätsstörung, da er mit dem Künstlerdasein hinsichtlich der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und der Konflikte mit seinem Vater aufgrund der unterschiedlichen Ansichten großen Problemen begegnet.

Die künstlerische Basis ist bei Arnold an sich gegeben: Talent wird ihm von allen Seiten bescheinigt, sogar von seinem Vater wird die besondere handwerkliche Begabung betont:

Kramer. [...] Ach, hör'n Se, der Lump hat so viel Talent, man möchte sich alle Haare ausraufen. Wo unsereiner sich mühen muß, man quält sich Tage und Nächte lang, da fällt dem das alles bloß so in den Schoß. [...] Was der Mensch anfängt, hat Hand und Fuß. (MK S. 392).

Durch die Überzeugung von sich selbst als Künstler ist Arnolds Auftreten gekennzeichnet, wie beispielsweise im 3. Akt im Gespräch mit Liese Bänsch evident wird: „Reisen Sie mal nach München hin, und fragen Sie rum bei den Professoren! Weltberühmte Leute sind das! – ob die wohl vor mir verfluchten Respekt haben.“ (MK S. 408). Doch nicht nur anderen Künstlern gegenüber fühlt er sich überlegen, dergleichen gilt in seiner Wahrnehmung auch in Bezug auf den Vater: „Ich kann mehr als die Kerle alle zusammen. Im kleinen Finger. Zehntausendmal mehr. Mein eigener Vater mit inbegriffen.“ (MK S. 408). Hier brechen jedoch Selbst- und Außenwahrnehmung auseinander, denn er vermag den Argwohn, den er auf sich zieht, nicht wahrzunehmen. Er bewertet lediglich das künstlerische Talent, weswegen er

nach seinem Maßstab den Vater überragt. Das Gespür dafür, wie man am besten mit dem Talent umgehen sollte und es einsetzen kann, ist ihm nicht eigen. Somit verkennt er, dass einen Künstler nicht nur das Talent ausmacht, sondern dies nur die unabdingbare Basis-komponente darstellt. Arnolds Überheblichkeit, das ‚Zur-Schau-Stellen‘ seines Schaffens und Könnens, wird ihm im Kampf um Anerkennung zum Verhängnis, da seine Umwelt einen Künstler nicht lediglich auf Talent reduziert, sondern den Maßstab auch beim Menschlichen und Sozialen ansetzt.

Wie einleitend kurz angedeutet, wird bei Arnolds Zusammentreffen mit der Stammtischrunde die problematische Situation zwischen kapitalistischer Kunstverknennung und leidenschaftlicher Kunstvertretung deutlich. Die besagte Stammtischrunde, wie im 3. Akt dargestellt, setzt sich zusammen aus Assessor Schnabel, Baumeister Ziehn, von Krautheim und Quantmeyer. Ihr Freizeitleben ist auf Spaß ausgerichtet und dementsprechend laut und auffällig ist ihr Verhalten. Sie nehmen das Lokal für ihre übertriebene Show in Anspruch und geben allesamt vor, mehr zu sein als sie eigentlich sind. So prahlt Baumeister Ziehn damit, er habe die „[v]erflucht geschmackvolle Kneipe“ (MK S. 421) selbst gestaltet, über den Verlobten von Liese, Quantmeyer, rätseln selbst Baumeister Ziehn und Assessor Schnabel, ob er wirklich Jurist sei (vgl. MK S. 420), und unter von Krautheims „bemooste[...]m] Haupt“ (MK S. 411) verbirgt sich ein fauler Student. Als Vertreter ihres Systems geben sie sich der Lächerlichkeit preis und selbst Mitläufer wie Liese Bänsch finden ihr Benehmen im Lokal „eklig“ (MK S. 415), wenngleich sie das nicht ihrem Verlobten Quantmeyer gegenüber laut bekunden würde. Die vier Stammtischmitglieder verhalten sich äußerst streitsüchtig in ihrem Alkohorausgang. Opfer dieser erhitzten Stimmung wird zumeist Arnold (vgl. MK S. 411 f.), obschon die Auseinandersetzungen nicht immer thematisch Arnolds Künstlerstatus behandeln, nämlich stören sie sich ebenso an Arnolds offensichtlichem Interesse an Liese Bänsch (vgl. MK 424 ff.), was noch einmal Thema im Kapitel zu Arnolds Identitätsstörung sein wird. Allerdings ist in den Streitgesprächen zu beobachten, dass die Schlussfolgerungen der Stammtischrunde stetig auf Arnolds Leben als (vermeintlich erfolgreicher) Künstler hinauslaufen. So beschimpfen und bedrohen sie ihn, hier sei stellvertretend Quantmeyer angeführt, etwa folgendermaßen: „Und wenn Sie zu Kalkmilch werden, [...] das verdirbt mir die Laune noch lange nicht. So’n Kleixer! So’n Anstreicher! So’n Malerstift! Ein Wort noch, dann fliegt er, verläßt euch drauf!“ (MK S. 425). In dieser Lokalität ist Arnold der Außenseiter und trifft allerseits auf Unverständnis und Ablehnung, wird zum „Schattendasein“ degradiert. Doch anstatt sich diesem zu entziehen, bleibt er trotzdem dort: „Liese. [...] Er sitzt eben nur und paßt immer

auf. Das ist aber doch sehr unangenehm.“ (MK S. 425). An sich vermag Arnold der hochmütigen Gruppendynamik recht wenig entgegenzusetzen, kann sich weder menschlich noch künstlerisch positionieren und ist weit davon entfernt, ernst genommen zu werden. Somit geht seine Kritik an der Stammtischrunde auch nicht über das heimliche Beobachten aus dem Hinterhalt hinaus, lediglich vermag er ihre Falschheit in „Fratzen“ (MK S. 399) – prägnanten Karikaturen – zeichnerisch hervorzuheben. Nur zu Anfang des 3. Akts im Gespräch mit Liese Bänsch äußert er auch verbal seinen Unmut inmitten der kunstfeindlichen Gesellschaft:

Arnold (*lacht mehrmals boshaft in sich hinein, trinkt und sagt dann*). Nullen! Was gehen mich die Nullen an?! [...]
Liese Bänsch. Ach was denn! Sie machen ja alles schlecht. Herr Quantmeyer wäre kein richtiger Jurist, Herr Baumeister Ziehn kein richtiger Baumeister, das ist ja doch alles der reinste Stuß.
Arnold. Im Gegenteil! Reinste Wahrheit ist das. Hier kann so ´n Baukerl wie der sich breitmachen, und wenn er von Kunst keinen Schimmer hat. Wenn der aber unter Künstler kommt, dann gilt er so viel wie ´n Schustergeselle.
(MK S. 407 f.).

Hier spricht Arnold die Unvereinbarkeit der zwei Gesellschaftsgruppen an, also dass die oben im Text von Hilscher erwähnte bourgeoise „Klassengesellschaft“ wenig für die Künstler übrig hat, andererseits die Künstler auch ihren festen Standpunkt besitzen und innerhalb ihrer Gruppe Vorurteile gegen diese hegen. Hauptmanns dramaturgische Inszenierung dieses Aufeinandertreffens der unvereinbaren Anhänger gipfelt in einem endgültigen Bruch: Die vier Stammtischanhänger hetzen Arnold aus dem Lokal (vgl. MK S. 426 f.) und schließlich in den Tod, wodurch Hauptmann das Spannungsfeld des missachteten und unverstandenen Künstlers, der auch mit sich selbst ringt, in aller Deutlichkeit verschärft. Hilscher bemerkt dazu:

Aber wie die meisten spätbürgerlichen Schriftsteller konnte er nur Zersetzungssymptome darstellen, seinem Unbehagen Ausdruck verleihen, Kritik üben, ohne einen Ausweg aus der Krise zu zeigen. Darum ließ er auch in seinen Werken so oft Gestalten auftreten, die sich gleichsam im Kreise drehen, in der inhumanen Welt grenzenlos vereinsamt dastehen und schließlich das Leben verzweifelt von sich werfen. Der bedrängte Mensch kapituliert hier vor den bösen Schicksalsmächten, flieht in den Tod.²⁵⁹

Neben den Schwierigkeiten auf künstlerischer Ebene, addieren sich bei Arnold essentiell die sozialen Probleme wie der Vater-Sohn-Konflikt oder die Ablehnung durch Liese Bänsch. All diese Faktoren führen zu einem großen Leidensdruck und einer komplizierten Identitätsfindung. Durch sein Verhalten und sein überhebliches Auftreten, zum Teil als Selbstschutz, wird

²⁵⁹Hilscher. S. 338 f.

seine Anerkennung sowohl in seinem gesellschaftlichen Umfeld als auch in der Familie geschmälert. So ist es auch bezeichnend, dass der Vater, wie anfangs gezeigt, zwar durchaus Arnolds Talent sieht, dennoch aber dessen Künstlerstatus verkennt. „Kramer. [...] Du hast den Segen der Arbeit nicht. Arnold, den Segen mußt du erringen.“ (MK S. 404). Festzuhalten bleibt also, dass Arnold künstlerisches Talent besitzt, dieses jedoch nicht für sich beziehungsweise eine positive Selbstwahrnehmung zu nutzen weiß. Denn er ist in sich als Mensch gefangen, was zum Teil auch dem Verhältnis zu seinem Äußeren und seinem Körper geschuldet ist – hier wirkt die negative Fremdwahrnehmung destruktiv auf das ohnehin prekäre Selbstbild. Selbst dem Vater, mit dem Arnold viele Konflikte hegt, ist nicht entgangen, dass sein Sohn leidet und deshalb keinen rechten Weg im Leben einschlagen kann. Im 2. Akt versucht er, seinem Sohn den Leidensdruck etwas zu nehmen. Zugleich möchte er ihn dazu bewegen, seine inneren Konflikte, die sich in der negativen Selbsterfahrung bündeln, nicht als Schutzschild zu verwenden oder als Ausrede dafür, dass ihm künstlerisch vieles misslinge:

Kramer. [...] Du hast auf dein Äußeres angespielt. (*Er nimmt die Beethovenmaske.*) Da! sieh dir mal hier die Maske an! Sohn Gottes, grabe dein Inneres aus! Meinst du vielleicht, der ist schön gewesen? Ist es dein Ehrgeiz, ein Laffe zu sein? Oder meinst du vielleicht, Gott entzieht sich dir, weil du kurzsichtig bist und nicht gerade gewachsen? Du kannst so viel Schönheit in dir haben, daß die Gecken um dich wie Bettler sind. (MK S. 404).

Durch den Vergleich Arnolds mit Beethoven (vgl. ebenso MK S. 440) findet der Sohn jedoch wenig Trost, denn er kann seine äußeren Mängel nicht durch innere Stärke aktiv kompensieren. Auch findet er keinen Zuspruch durch christliche Werte, so wie es für den Vater Michael gilt und den diese in seinem Künstlerleben bestätigen. Letztlich ist auch die Kunst für Arnold kein maßgebender Haltepunkt in seinem Leben. Bei ihm drängen sich am Ende die Probleme um die eigene fragile Identität zu stark in den Vordergrund, seine Genialität bleibt wertlos, da sie aufgrund mangelnden Selbstbewusstseins inaktiv verharrt. Dieser Konflikt ob des ungenutzten Potenzials sowie der zerrissenen Persönlichkeit, wie er sich bei Arnold offenbart, wird wie folgt treffend von Schopenhauer umschrieben:

Darum ist das bloße Wollen und auch Können an sich noch nicht zureichend, sondern ein Mensch muß auch w i s s e n, was er will, und w i s s e n, was er kann: erst so wird er Charakter zeigen, und erst dann kann er etwas Rechtes vollbringen.²⁶⁰

²⁶⁰Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zürich: Diogenes Verlag 1977 (= *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*). Hier: Bd. II. Zweiter Teilbd. S. 381.

3.2. Michaels Kunstauffassung

Michael Kramer hat sein Leben der Kunst verschrieben. Für ihn gilt die Formel: „Kunst ist Religion.“ (MK S. 395).²⁶¹ Jedoch ist seine Motivation, seine Einstellung, nicht von der Passion getrieben, sondern durch die Erhöhung der Kunst als etwas für ihn Heiliges möchte er lediglich eine Abgrenzung erwirken, die ihn vor den „Wechsler[n] und Händler[n]“ (MK S. 395) schützt. Sein Hang zur Kunst drängt und bewegt ihn zur Einsamkeit. Innerhalb dieser sucht er nach dem Sinn seines Lebens beziehungsweise ist er der Auffassung, dass durch die Arbeit eine religiöse Aufwertung seines Daseins stattfindet. Michael weicht von seinem klaren Lebens- und Kunstkonzept nicht ab und auch versucht er, andere von diesem zu überzeugen und sie in ihrem Leben zu beeinflussen. Dies zeigt sich in dem Drama über die Aussagen seiner Tochter Michaline, die stark von ihm geprägt ist, ebenso, insbesondere in Bezug auf das Kunstverständnis, an seinem ehemaligen Schüler Ernst Lachmann. Lachmann ist ganz und gar von Michaels Wesen beeindruckt und erachtet ihn als seinen großen Mentor:

Lachmann. Er wühlt einen bis zum Grunde auf. [...] Er hat uns alle so durchgewalkt, uns Schüler, so gründlich, von vornherein, von innen heraus alles umgekrepelt! Die Kleinbürgerseele so ausgeklopft. Man kann darauf fußen, solange man lebt. Zum Beispiel, wer seinen Ernst gekannt hat, seinen unabirrbaren Ernst zur Kunst, dem erscheint zuerst alles da draußen frivol...
(MK S. 379).

Auch wenn für Lachmann mittlerweile die Kunst nicht mehr im Mittelpunkt steht: „Ich war früher Maler und weiter nichts. Heut bin ich gezwungen, Zeilen zu schinden“ (MK S. 389) und man somit seine Figur auch nicht mehr gänzlich als Künstler deklarieren kann, so ist über ihn einerseits immerhin viel über den Künstler Michael zu erfahren und andererseits über die Wirkung, die dieser als Lehrer ausstrahlt. „Er [...] wiederholt und interpretiert oft nur Gedan-

²⁶¹Nina Birkner (hier S. 31 f.) verweist in ihrer Dissertation in Zusammenhang mit den von Michael gesprochenen Worten seines Kunst-Dogmas auf eine von Hauptmann gehaltene Rede: »Kunst ist Religion«. Das habe ich oft einer meiner Gestalten, der des Michael Kramer, nachgesprochen.« (Hauptmann, Gerhart: *Kunst ist Religion*. Ansprache bei der Geburtstagsfeier in der Berliner Messehalle am 14.11.1932. In: *Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke*. Bd. IV: Erzählungen. Theoretische Prosa. Centenar-Ausg. zum 100. Geburtstag des Dichters am 15. November 1962 in 10 Bd. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1963. S. 871-873. Hier S. 872). Birkner zieht somit eine direkte Parallele zwischen Autor und seiner Figur die Kunsttheorie betreffend: „Wie Kramer ist Hauptmanns Kunstauffassung von der romantischen Kunstphilosophie geprägt. Für ihn zeichnet sich der Künstler durch eine privilegierte Weltwahrnehmung vor seinem sozialen Umfeld aus. Während der breiten Masse nur die empirisch fassbare Lebenswirklichkeit zugänglich ist, verfügt der ästhetische Produzent über die unerlernbare außerordentliche Fähigkeit, auch die hinter den Erscheinungen liegende ›Idee‹ der Schöpfung wahrzunehmen. Da der Künstler als Vermittlungsinstanz zwischen dem Gros der Bevölkerung und einer metaphysischen Sphäre fungiert, erhält die Kunst prophetische Funktion. [...] Aus Hauptmanns Kunstauffassung resultiert seine Überzeugung, dass die ästhetische Qualität eines Artefakts von dem Ausmaß abhängt, in dem ein Künstler von transzendenter ›Urlicht erhellt‹ wird.“ Aus: Birkner. S. 31 f.

ken, die er von seinem Lehrmeister gehört hat.“²⁶² Denn bei seinen Schülern hat Michael größtenteils weit mehr bewirken können als bei seinem eigenen Sohn, der ihm entglitt. Deshalb widerfährt ihm als Lehrer durchaus Anerkennung, als Maler jedoch fehlt ihm diese Entschiedenheit (vgl. MK S. 394 f.). Für Lachmann jedenfalls ist Michael heldenhaft beziehungsweise gar im Olymp der Kunstwelt angekommen: „[W]ie er die Welt der Heroen uns aufschloß... [...] er ließ uns was fühlen, gegenüber den Fürsten im Reiche der Kunst, als wär' man mit ihnen eines Bluts. Da kam ein ganz göttlicher Stolz [...].“ (MK S. 419). Er hat erkannt, wie heilig Michael die Kunst ist und sieht sich ganz im Bann seines Lehrers: „Wer halbwege etwas in sich hatte, den machte er adlig mit einem Schlag. [...] [S]chon daß er uns wert hielt der Nacheiferung...[.]“ (MK S. 418 f.).

Michael erlebt die Göttlichkeit der Kunst in letzter Konsequenz, sie steht für ihn an erster Stelle im Leben und er wähnt sich in göttlicher Nähe, wenn er sich der Kunst gänzlich hingibt: „Kramer. [...] da kommt dann der heil'ge Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt. [...] Da sieht man den Heiland!“ (MK S. 394 f.). Seine Lebensvorstellung beinhaltet also einerseits eine kirchliche Religion, andererseits hat er auch seine eigene Kunst-Religion. Er lebt somit seine Gottesnähe nicht nur durch Worte aus, sondern konsequenterweise auch in der Malerei, denn, wie oben erwähnt, ist Kunst für ihn Religion.

Um seine Nähe zu Gott künstlerisch zu interpretieren, versucht er seit nunmehr sieben Jahren, ein Jesus-Gemälde zu erschaffen „und nu wächst mir die Sache über den Kopf.“ (MK S. 394). Michael gelingt es nicht, das Werk fertigzustellen und auch ziemt er sich, dieses überhaupt jemandem zu zeigen: „Kramer. [...] Hör'n Se, das geht nicht, das kann ich nicht.“ (MK S. 394). Eigentlich ist es Michaels große Lebensaufgabe, dieses zu vollenden, denn seine Hoffnung beruht darauf, dadurch Gott näherzukommen und seinen Glauben zu bekräftigen – doch er steht sich dabei immer wieder selbst im Weg. Er strebt Perfektionismus an, welchem er niemals genügt; demnach ist sein Leben geprägt von Leiden.²⁶³ Michael kennt den Zustand von Glückseligkeit und Befriedigung nicht. Die Darstellung Hauptmanns bezüglich des Leidens ist zudem erneut eine Referenz auf den von Schopenhauer postulierten Grad der leidvollen Unzufriedenheit:

²⁶²Pfanner, Helmut F.: *Deutungsprobleme in Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“*. In: Monatshefte, Vol. 62, No. 1 (Spring 1970). S. 45-54. S. 51.

²⁶³Das Leiden des Menschen im Leben ist beliebtes Sujet Hauptmanns, er „bejaht [...] das dergestalt metaphysisch begründete Leiden – dessen soziale Ursachen beseitigt oder gemildert werden können, das aber gesellschaftlich wieder neue und andere Formen annimmt und als menschliches Leiden nicht prinzipiell abschaffbar ist – im ganzen Umfang seines „tragischen Konnex“.“ Aus: Schimpf. S. XXXIII.

Denn alles Streben entspringt aus Mangel, aus Unzufriedenheit mit seinem Zustande, ist also Leiden, so lange es nicht befriedigt ist; keine Befriedigung aber ist dauernd, vielmehr ist sie stets nur der Anfangspunkt eines neuen Strebens. Das Streben sehn wir überall vielfach gehemmt, überall kämpfend; so lange also immer als Leiden: kein letztes Ziel des Strebens, also kein Maaß und Ziel des Leidens.²⁶⁴

Mit der Begrifflichkeit und Konzeption des Leidens im Werk Hauptmanns haben sich ebenso Guthke und Wolff in umfassenden Deutungen auseinandergesetzt.²⁶⁵ Außerdem wird der genannte Gesichtspunkt mehrfach von Michael im 4. Akt erwähnt (z.B. MK S. 436).

Michael gefällt sich als Künstler in seinem Leiden und seiner Einsamkeit. Für ihn gehören diese Seins-Zustände unmittelbar zu dem von ihm erdachten Leben als Maler und somit gelten ihm diese als heiliger Ausdruck der Seele: „Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler. [...] Einsame Stunden, einsame Tage, einsame Jahre [...]. Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott.“ (MK S. 394). Lachmann hingegen erachtet das Jesus-Bild als Bestätigung für Michaels großes künstlerisches Talent – nachdem er es gesehen hat, ist er zutiefst berührt, findet es „[e]rgreifend und schön“ (MK S. 419). Jedoch erweckt seine Interpretation, also die Umschreibung des Werkes, nicht nur den Eindruck dieser Worte, sondern vor Michaline, als die beiden sich im Wirtshaus treffen, windet er sich vor ihr und kann dem Zuschauer nicht glaubhaft vermitteln, dass er große Kunst gesehen habe. Denn im selben Atemzug bezeichnet er es als „fragmentarisch“ (MK S. 419) und führt weiter dazu aus: „Das große Mißlingen kann mehr bedeuten – am Allergrößten tritt es hervor – kann stärker ergreifen und höher hinaufführen, ins Ungeheure tiefer hinein, als je das beste Gelingen vermag.“ (MK S. 419). In unabsichtlich ehrlichem Ton, den der Schüler hier anschlägt, wird nun vollends deutlich, dass Michael als Künstler sehr viel stärker in der Theorie und Didaxe als in der Praxis wirksam ist. Mangelndes Talent weiß dieser mit Worten zu überspielen – seine Stärke entspringt der inneren Überzeugung und dem Glauben an die Kunst. Diesem Dogma entsprechend verhält Michael sich auch in seinem Atelier. Dort bestätigt er, gerade in Bezug auf das unvollendete Werk, was Lachmann oben im Zitat aufgegriffen hat:

Kramer. [...] Es wächst mir über den Kopf! Ich verstehe das ja ganz gut von dem Lachmann. Will eben mal sehen, was dahintersteckt. Hat immer nur große Worte geschluckt, möchte nun wirklich mal was zu sehn kriegen. Es steckt nichts dahinter! ich sag es ihm ja. Es ist nichts los mit dem alten Kerl. Er sieht es manchmal, er fühlt es auch – und dann nimmt er den Spachtel und kratzt es runter.
(MK S. 395).

²⁶⁴Schopenhauer. S. 388.

²⁶⁵Vgl. Guthke, Karl S. u. Hans M. Wolff: *Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns*. 5 Studien. Berkeley: University of California Publications in modern philology 1958.

Michael hat eine ausgeprägte, kritische und sichere Selbstwahrnehmung, er weiß, wie es um ihn als Künstler steht, und ist gefestigt in seinem Tun und Handeln. Von dem Ursprung der Kraft Michaels vermag Lachmann nichts zu vernehmen: Er erkennt nicht das Leiden in Michaels Wesen. „Lachmann. [...] Und wem sie [die Welt] zu eng ist, der muß sie sich weiten: das hat hier zum Beispiel dein Vater getan.“ (MK S. 418).

Zwar führt das Leiden bei Michael – anders als bei seinem Sohn Arnold – nicht zu einer ausgeprägten Identitätskrise, da er sich als Künstler selbst einzuschätzen weiß, dennoch hat sein einsames Leben als Künstler für ihn auch immer wieder zu Problemen geführt, zum Beispiel zeigt sich dies an dem schwierigen Verhältnis zur Familie, die teilweise wenig Verständnis für ihn aufbringt. Somit musste er sich erst einmal in der Welt positionieren. Dabei ist er sich bewusst, welchen schweren Stand die Kunst in der Gesellschaft hat und wie mit diesen Kulturgütern umgegangen wird:

Kramer. Aber wissen Sie was, es war niemals anders. Nur tut's einem heut ganz besonders leid. Was für Schätze könnte die Gegenwart aufspeichern mit dem riesigen Aufwand, [...] der heut so im Lande getrieben wird! So müssen die Besten beiseite stehn. (MK S. 388 f.).

Als Künstlerperson ist Michael folglich in sich gefestigt, er trotz seiner schwierigen Position, obendrein fand er in Lachmann einen glühenden Anhänger seines ästhetischen Ideals. Die Krise bei Michael entsteht erst durch den Tod des Sohnes, erst aufgrund dieser Umstände wird er gezwungen, sich seiner selbst und den eigentlichen künstlerischen Zielvorstellungen zu stellen. Der Psychologe Herbert Marcuse, der Merkmale des deutschen Künstlerromans untersuchte, fasst – freilich in einem anderen Kontext – die Situation des Künstlers allgemein, welche sich durchaus auch auf Michaels spezifische Situation übertragen ließe, wie folgt zusammen:

Als Mensch ist der Künstler in die Lebensformen der Wirklichkeit hineingestellt, in steter Wechselwirkung ist er ihnen verpflichtet, sein Fühlen und Wollen, sein Erleben und Erleiden stellt sich in ihnen dar und verlangt in ihnen seine Erfüllung. Als Künstler lebt in ihm die metaphysische Sehnsucht nach der Idee und ihrer Realisierung, erkennt er die Ideenferne der Wirklichkeit, durchschaut er die ganze Kleinheit und Leere ihrer Lebensformen; und diese Erkenntnis macht es ihm unmöglich, sich in ihnen zu offenbaren, zu erfüllen.²⁶⁶

²⁶⁶Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981. S. 16.

4. *Michael Kramer* als Identitätsdrama

4.1. Die Identitätsstörung Arnolds

Arnolds (Selbst-)Hass rührt nicht nur von Worten und inneren Gefühlen her, sondern auch ganz objektiv von seinem signifikanten Äußeren, das seine gespaltene Psyche symbolisiert. Sein erster Auftritt verdeutlicht seine unangenehme Erscheinung, er wird von Hauptmann als „*häßlicher Mensch*“ (MK S. 380) beschrieben. Die „*schiefe[...], etwas gebeugte[...] Haltung*“ (MK S. 380) untermalt die unansehnliche, saloppe Erscheinung. Dass Arnold sich sehr mit seinem Aussehen auseinandersetzt, spiegeln auch die Regieanweisungen im Drama wider. Gleich zu Beginn stellt er sich zweimal vor den Spiegel, um sich intensiv zu betrachten (vgl. MK S. 380) und ebenso experimentiert er mit seinem Körperbild: „Arnold (*wendet sich, schiebt die Brille mehr nach der Nasenspitze zu, zieht die Schultern hoch [...]*) Mutter, seh ich nicht aus wie ´n Marabu?“ (MK S. 381). Die Mutter geht jedoch in dieser Situation nicht auf Arnolds Spiegelgebärden ein: „Ich kann über deinen Unsinn nicht lachen“ (MK S. 381) und verkennt damit erneut die Dringlichkeit einer mütterlichen Unterstützung sowie korrespondiert ihr Verhalten mit Arnolds verzerrtem Außenbild. Die Spiegelsituation führt ihn nicht zu einer euphorischen Identifikation mit dem Selbstbild, wie sie etwa das Kleinkind in den Analysen Jacques Lacans²⁶⁷ erlebt, sondern unterbricht und verhindert geradezu eine positive Wertschätzung des eigenen Ich. Da ihm sein Aussehen im Leben Nachteile gebracht hat, ist es umso passender für den Ausdruck seines Gemütszustandes, dass er sich über seine angeborenen Haltungsprobleme hinaus auch nicht mehr um ein angenehmes, gepflegtes Erscheinungsbild bemüht; beispielsweise ist sein Gesicht „*schmutzig blaß*“ (MK S. 380).

Wenn Hauptmann die Figuren seiner Dramen und das Milieu ihrer Umwelt im minutiösen Detail nach der äußeren Erscheinung, nach Kleidung, Habitus, Physiognomie und Gestik eingehend charakterisiert, so ist das nicht nur Anwendung naturalistischer Technik. Es dient dem möglichst vollständigen und präzisen Ausdruck dessen, was hier vom Menschen mitgeteilt werden soll: sein Verhaftetsein in Umwelt und Verhältnissen und zugleich sein Gebundensein an die eigenen elementaren Antriebe. In der Gebärde, in dem, was an Gemütsbewegungen körperlich sichtbar erscheint, kann sich sogar mehr von dem zeigen, was nach Hauptmann den Menschen ausmacht, als im Wort.²⁶⁸

²⁶⁷ „Nach Lacan trägt das Ich-Ideal, das seinen Ursprung außerhalb des Subjektes hat, dazu bei, die Natur von Beziehungen zu bestimmen; seine Reduzierung auf das Ideal-Ich, faktisch auf den Begriff des Selbst oder "idealen Selbst", ist eine Manifestation dessen, wie das Symbolische auf der imaginären Ebene eingefangen werden kann. Das heißt, wir sehen durch unseren Narzißmus, wir verorten uns selbst, indem wir unser Ich in der Welt verteilen – wir schauen herum nach unserem Bild.“ Aus: Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. 2. Aufl. Herbolzheim: Centaurus 2000. S. 149 f.

²⁶⁸Schrimpf. S. XXIV.

Für Arnold scheint es wichtig, sich mit sich selbst und, metaphorisch gesprochen, seinem Spiegelbild auseinanderzusetzen. Denn es ist im Drama gerade auch sein Aussehen, das sein Stigma als Künstler sowie seine gestörte Selbstwahrnehmung symbolisiert und ihn zu einem gesellschaftlichen Außenseiter macht. Auch wenn die Beschreibungen Hauptmanns zu Arnolds Anblick es nicht bedingen, dass Arnold sich vor dem Spiegel noch extra „komisch[...]“ (MK S. 380) hält, so zeigen die kurzen Momente des ‚Vor-den-Spiegel-Tretens‘, dass er sich seiner Wirkung nicht vollends sicher ist und sie überprüfen muss, um zu verstehen, weswegen er als „Marabu“ stigmatisiert wird.²⁶⁹ Wie Liese Bänsch gegenüber Michael erwähnt, wird Arnolds Erscheinungsbild des Öfteren in der Kneipe thematisiert: „Liese Bänsch. Sie nennen ihn immer den Marabu. (*Lachend.*) Das ist so’n Vogel, wissen Sie ja. Sie meinen, er sähe genauso aus. Wohl weil er so etwas verwachsen ist...“ (MK S. 398). Ebenso bringt die Bewusstwerdung des Spiegelbildes hervor, dass Arnold sein Äußeres nicht nur in dem Sinn ablehnt, wie es ihm durch die Gesellschaft vermittelt wird, sondern er darüber hinaus sein Spiegelbild zur Zielscheibe für weitere Anfeindungen werden lässt und es somit gänzlich von seinem Selbst abtrennt. Er hat zu seinem Außenbild aufgrund der vielen schlechten Erfahrungen den Bezug verloren, sieht es nicht mehr als Teil seiner Person, sondern er hat erkannt, dass er es nutzen kann, um zu provozieren und um irgendwie die Aufmerksamkeit auf sich lenken zu können, wenn auch im negativen Sinn. So betont er selbst das ihm aufgebürdete Bild der Lächerlichkeit, indem er zum Beispiel zum Gespräch mit dem Vater einen „bunten Schlips“ anzieht und „Anläufe zur Geckerei“ (MK S. 401) macht. Oder auch im Gespräch mit der Mutter im 1. Akt hält er an der „marabuhafte[n] komische[n] Gravität“ (MK S. 381) länger als nötig fest.

Arnold provoziert jedoch nicht nur mit seinem Äußeren, sondern auch, mit ebensolchen weitreichenden Folgen, über sein Verhalten. Dies war bereits in den Gesprächen mit Vater, Mutter und Michaline zu sehen, ist aber auch hervorstechend in der Kneipenszene im 3. Akt. Wie Liese Bänsch im Gespräch mit Michael im 2. Akt berichtet hat, ist es des Öfteren zu Konfrontationen zwischen Arnold und der Stammtischrunde gekommen, welche zu dem Resultat geführt haben, dass sich sowohl sie selbst als auch die anderen Gäste in ihrem Bild

²⁶⁹Partl sieht in dem ‚Vor-den-Spiegel-Treten‘ und in der veränderten Haltung Arnolds ein „Ausagieren von Aggressivität und Rachegefühl [...] gegen den Vater [...], indem er in dessen Haltung die Ursache für sein Scheitern in der Gesellschaft spürt.“ Aus: Partl. S. 34. So weit würde ich in der Szeneninterpretation jedoch nicht gehen, da mir die äußerlichen Signifikanzen und deren Beschreibungen durch Hauptmann als zu marginal konsistent sind, also sehe ich in der äußeren Beschreibung von Vater und Sohn keine direkte parallele Konstante, die deren Beziehung zueinander wertet, sondern sehe sie vielmehr als ein Zeichen des Zustands, innerlich wie offensichtlich äußerlich, der beiden Figuren. Insofern ist es für Arnolds innere Zerrissenheit nur konsequent, diese auch nach außen zu tragen, indem er vor den Spiegel tritt. Das ‚Vor-den-Spiegel-Treten‘ ist in seinem Fall Ich-bezogen, eine Suche nach sich selbst, da er kein einheitliches Selbstgefühl besitzt, wengleich dieser Umstand auch der gestörten Vater-Sohn-Beziehung entspringt.

Arnolds als stigmatisierten Außenseiter bekräftigt sehen: „Liese Bänsch. [...] Er sitzt nur und glubscht immer so wie Sie, und eh‘ nicht der letzte Gast hinaus ist, rührt und rückt er sich nicht vom Platz. [...] Er hockt immer ganz allein für sich.“ (MK S. 398 f.). Die Stammtischrunde hat Arnold zum Spielball der persönlichen Belustigung auserkoren und sie nutzt jede Gelegenheit, um sich gegen ihn zu verschwören und ihn in der Öffentlichkeit bloßzustellen. „Arnold ißt immer so viel Brot, [...] da haben sie neulich ´n Korb aufgehängt, grade über dem Platz, wo er immer sitzt. [...] So von der Decke runter, aber nicht zu erreichen von unten aus.“ (MK S. 399). Dies findet ebenso Liese Bänsch „zum Totlachen! Kolossal! Ein Jokus ist das manchmal, nicht zu beschreiben. Zwerchfellerschütternd, sag ich Ihnen“ (MK S. 399), weswegen auch ihr zuzuschreiben ist, dass sie die Dringlichkeit eines Beistehens verkennt und vielmehr die Stammtischherren denn Arnold akzeptiert. Jedoch wird im 3. Akt das reaktionäre und provokative Verhalten Arnolds insofern bekräftigt, als er wegen solcher Vorfälle keineswegs einen Rückzug unternimmt, sondern er sucht ein Zusammentreffen und möchte sich „um keinen Preis der Welt“ (MK S. 410) von der Gesellschaft fernhalten. Diese Haltung mündet erneut in bissigen Kommentaren und spöttischen Bemerkungen seitens der Stammtischrunde, was den fortwährenden Kreislauf von Aktion und Reaktion beschließt. „Assessor Schnabel. Und wo sich das Bengelchen sonst überall rumtreibt!“ (MK S. 412). Dergestalt geben sie bekannt, dass sie ihn bezüglich der gesamten Lebensweise ebenso stigmatisieren wie aufgrund seines Aussehens und seines Verhaltens, was sich ebenfalls daran belegen lässt, dass sie über Arnolds alltägliche Gepflogenheiten unnötig ausführlich diskutieren: „Gestern morgen hab ich ihn noch gesehn [...] am Ringe, in einem Weiberbums, in einer ganz hundsgemeinen Verfassung. Wenn der hier fertig ist, fängt er erst an.“ (MK S. 412).

Da Arnold im Alltagsleben weder von sich selbst noch in der Familie oder der Gesellschaft Rückhalt erfährt, entwickelt er eine eigene Argumentationslogik, innerhalb derer er es sich zur Aufgabe gemacht hat, unmittelbaren Kontakt zum Leben zu erhalten, dazuzugehören oder irgendeine Reaktion auf sein Selbst zu erfahren, auch wenn dies eine nichtige Resonanz bedeutet. Insofern zeigt sich hieran die große Verzweiflung, die ihn zu diesem Denkschema führt, da er mit ungünstigen Gegenreaktionen besser umzugehen weiß, als mit Ignoranz. Infolgedessen stellen seine Provokationen die Trostlosigkeit und innere Zerrissenheit, die ihn an der Ich-Werdung hindern, dar. Allerdings hat sich sein Umfeld mittlerweile ein allzu festes Bild von ihm erschaffen, welches einem Erkennen oder Mitfühlen von Arnolds Tristesse entgegenarbeitet. Zwar sind die Äußerungen der Stammtischrunde über Arnold nicht allzu sehr überzubewerten, da sie ihn als ihr Zielobjekt für ihren Spott gewählt haben

und Arnold für jede kleine Regung kommentarvoll abstrafen würden, was die Beliebigkeit und Oberflächlichkeit ihrer Aussagen betont. Jedoch bleibt festzuhalten, dass Arnold in seiner Art negativ auffällt beziehungsweise negative Reaktionen hervorruft. Liese Bänsch bemerkt dazu, dass seine bloße Anwesenheit genügt, um Spannungen in seinem Umfeld aufzubauen: „Oder würden Sie sich das gefallen lassen, wenn einer so sitzt wie’n Marabu?“ (MK S. 424). Ebenso gilt es Arnold als Mittel der Aufmerksamkeitserregung, eine erdachte Welt aus Lügen zu erbauen und somit seinem Geltungsdrang zu genügen. Gleichwohl wird auch dies von seiner Außenwelt abgestraft und schmälert seinen Plan, dazuzugehören. Insgesamt lässt ihn dies unglaublicher erscheinen: „Liese Bänsch. Und auch wenn er seine Geschichten erzählt. Er lügt doch so tolle Geschichten zusammen... Hu! Wissen Sie, und dann guckt er mich an...“ (MK S. 400).

Überdies besteht für Arnold ein weiterer Grund, der Stammtischgesellschaft nicht aus dem Wege zu gehen, und dieser ist Liese Bänsch. Er ist in sie verliebt und gibt sich in seiner (trügerischen) Selbstwahrnehmung dem Versuch hin, ihr zu imponieren. Deshalb hält er sich oft in ihrer Umgebung auf und überdies vermag er mit seinem Zugesein Liese Bänsch und ihren Verlobten, Quantmeyer, im Blick zu behalten. Dabei ist diese Suche nach Nähe für Liese erdrückend und sie lehnt Arnolds irritierende Anwesenheit ab: „Er lauert mir auf an den Ecken, und dann werd ich ihn stundenlang nicht los, und dann ist mir zumute, wahrhaft’gen Gott, als ob er mir könnte mal was antun.“ (MK S. 400). Inwiefern sie in ihrer Ablehnung gegenüber Arnold auch von ihrem Verlobten oder der Stammtischgesellschaft beeinflusst wurde, bleibt offen. Es ist jedoch offensichtlich, dass sie Arnolds Verhalten, wiederum aus der bürgerlichen Perspektive argumentierend, als anormal betrachtet und in ihm das Bild eines Außenseiters bestätigt sieht, einer, der sich innerhalb einer Gesellschaft asozial verhält, auch wenn er eigentlich ruhig ist und in die Rolle des Beobachters verfällt: „Liese Bänsch. [...] Mir wird manchmal angst, plötzlich, wenn ich ihn anseh. [...] so stundenlang sitzt er und spricht keinen Ton, wie gar nicht bei sich, die halbe Nacht.“ (MK S. 400). Über Arnolds Bemühen, Lieses Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen, obwohl sie verlobt ist, und über die problematische Ausgangssituation, dass sie dies ausgerechnet mit einem von Arnolds Feinden ist, spitzt sich die erhitzte Lage zwischen Arnold und den Männern zu. So empfinden sie ihn und seine Anwesenheit in der Kneipe einmal mehr als lächerlich und ziehen ihn in seiner Verehrung zu Liese auf:

Quantmeyer. [...] Geniert Sie das, wenn ich meiner Braut einen Kuß gebe? So! Denken Sie, ich werde Sie fragen? [...] Meschuke sind Sie!
Stimmen der andern (*durcheinander unter Gelächter*). Duschen, durch, ´ne kalte Dusche!
[...]
Quantmeyer. Meinen Sie, daß ich das nicht darf? Ich trage Damenstrumpfbänder, basta! Und wenn es gar nicht meins ist, na denn eben nicht! Dann ist es am Ende gar Lieschens gewesen! *Lachen*.
(MK S. 424 f.).

Gerade im Zusammenhang mit der Stammtischrunde ist auffällig, dass Arnold sich nicht wahrnehmbar den Anfeindungen stellt und den Herren wenig selbstbewusst entgegentritt. Er verfällt in die soziale Opferrolle und kämpft für seinen Platz im Leben nur leidenschaftslos. Dies entspricht Hauptmanns gestalterischer Umsetzung im Drama, wie Schrimpf konkretisiert: „Was im sozialen Drama ansteht, sind Formen des Lebens, inhumane Deformationen des Lebens zumeist, das zu seiner unterdrückten Lebendigkeit durchstoßen will.“²⁷⁰ Anstatt sich auf sein Talent, das Malen, zu fokussieren und darüber positive Resonanz zu ziehen, konzentriert Arnold sich mit falschem Ehrgeiz auf sein Äußeres, ein symbolisches, gesellschaftlich generiertes Ideal-Ich. Er steigert sich durch die Diskrepanz zu jener Projektion in eine negative Selbstwahrnehmung hinein und erleidet einen Mangel an Selbstbewusstsein, den er auch im Laufe der Jahre nicht beheben konnte.

Bereits im 1. Akt werden von Arnolds Seite her Äußerungen laut, dass er verzweifelt ist und ihm Dramatisches und Krisenhaftes bevorsteht. Er ist sich bewusst, dass ihm sein momentanes Leben entgleist und so ist er in mehreren Lebensbereichen von Schwermut gezeichnet: „Ekelhaft öde und lang ist so’n Tag.“ (MK S. 382). Hauptmann lässt seine Figur Arnold hier also ganz im Schopenhauer’schen Sinn der Tristesse verfallen, denn Arnolds positives „Wollen“ (siehe Zitat unten) im und zum Leben ist bei ihm verschwunden, was sich an folgender Aussage Schopenhauers verdeutlicht:

Wollen und Streben ist sein ganzes Wesen, einem unlöschbaren Durst gänzlich zu vergleichen. Die Basis alles Wollens aber ist Bedürftigkeit, Mangel, also Schmerz, dem er folglich schon ursprünglich und durch sein Wesen anheimfällt. Fehlt es ihm hingegen an Objekten des Wollens, indem die zu leichte Befriedigung sie ihm sogleich wieder wegnimmt; so befällt ihn furchtbare Leere und Langeweile: d.h. sein Wesen und sein Daseyn selbst wird ihm zur unerträglichen Last. Sein Leben schwingt also, gleich einem Pendel, hin und her, zwischen dem Schmerz und der Langeweile, welche Beide in der That dessen letzte Bestandtheile sind.²⁷¹

²⁷⁰Schrimpf. S. XXI.

²⁷¹Schopenhauer. S. 390.

Als langweilig erachtet Arnold sein Dasein und sein Leben ist zunehmend von einem Kontrollverlust gezeichnet, welchen auch seine Mitmenschen registrieren: „Frau Kramer. Das ist kein Wunder, so wie du's treibst. Schlafe die Nacht durch gehörig aus, so wirst du auch tagsüber munter sein.“ (MK S. 382). Doch Arnold sucht Ablenkung in Ersatzbefriedigungen, um vor dem, was aus der Bahn geraten ist, zu fliehen. Er trinkt, um sich „zu betäuben“ (MK S. 383), treibt sich in „Schmutzlöchern“ (MK S. 385) herum und, wie die Mutter zusammenfasst, er ist „elend, er ist nicht gesund, er steckt in keiner gesunden Haut.“ (MK S. 372). Auch der Vater registriert die schlechte körperliche Verfassung seines Sohnes, vermag zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht mehr an ihn heranzukommen: „Kramer. [...] Du ruinierst dich. Du machst dich krank. Halte dir deine Gesundheit zu Rat. Gesunder Körper, gesunder Geist. Gesundes Leben, gesunde Kunst.“ (MK S. 402). Die letzten Gespräche, die Arnold mit seinen Eltern führt, enden jeweils damit, dass sie ihren Sohn hinauswerfen (vgl. MK S. 386 und 405), weswegen auch sein Hilferuf ins Leere läuft: „Arnold. [...] Mir ist nicht sehr wohl in meiner Haut.“ (MK S. 404).

Es ist festzuhalten, dass Arnold am alltäglichen Leben scheitert. So ist das Band zwischen ihm und seiner Familie durchtrennt, die Gesellschaft verhöhnt ihn und, was am folgenreichsten für den Verlauf seiner Existenz ist, sein Ich-Verhältnis ist gestört. Im Abschiedsbrief an den Vater stehen dementsprechend, so berichtet Michaline, Worte wie „[...] er ertrage das Leben nicht. Er sei dem Leben nun mal nicht gewachsen“ (MK S. 434), was Partl folgendermaßen zutreffend wertet:

So steht am Ende der Tod im Medium äußerster Selbstentfremdung als ein letzter Kommunikationsversuch mit dem Vater, als ein völliges Eintreten in den Willen des Vaters, der kein autonomes Leben zugelassen hat. Wo es kein autonomes Leben gibt, kann es nach Sartre auch kein Lebensende geben, dessen eigene Grundlage der Mensch selbst wäre. Auf ein absurdes Leben kann so auch nur ein absurder Tod folgen.²⁷²

Arnold möchte das von seinem Vater für ihn vorgesehene Leben nicht leben, auch bewerkstelligt er es nicht, sich ein eigenes zu gestalten. Sämtliche Wege führen ihn schließlich zu einem Leben auf der Kippe, immer nahe am Verlust des eigenen Identitätsbewusstseins. Diesen Umständen ist es geschuldet, dass Arnold sich auf eine letzte Konfrontation vorbereitet hatte, denn stets trug er eine Waffe bei sich (vgl. MK S. 385 und 434), durch welche er letztlich stirbt.

²⁷²Partl. S. 35.

Arnolds Identitätsproblematik rührt daher, dass er sich in ein Leben hineingedrängt fühlt, welches er nicht frei wählt. Stets versucht er, eine Möglichkeit zu finden, mit den für ihn widrigen Umständen zurechtzukommen, scheitert jedoch zunehmend an dem äußeren Druck. In diesem Sinne unterliegt Arnold dem, was in einer existenzialistischen Deutung Sartre später als „zur Freiheit verurteilt“ postulieren sollte, wie Oliver Immel herausgearbeitet hat:

Die Freiheit ist demnach für Sartre keine »Fähigkeit« der menschlichen Seele, auch keine empirisch aufweisbare Eigenschaft, sondern sie ist die Bezeichnung für eine *anthropologische Grundstruktur*. Dadurch, dass unser künftiges Sein nicht festgelegt ist, sondern wir es erst gestalten müssen, sind wir frei und gleichzeitig zu dieser Freiheit verurteilt, weil wir nicht frei sind, die Unfreiheit zu wählen. Freiheit ist in diesem Sinne also gleichzusetzen mit *Möglichkeit*, und diese Möglichkeit ergibt sich nur, wenn es eine Lücke zwischen entworfenem und Sosein gibt, die nicht durch eine Realisierungsnotwendigkeit geprägt ist. Mit anderen Worten: dadurch, dass ich im Entwurf Seinsmöglichkeiten meiner selbst entwerfe, sondere ich ein Sein von mir ab, schiebt sich ein Nichts zwischen mein zukünftiges und mein Sosein. [...] Dieses Nichts offenbart sich als Freiheit insofern, als ich entscheiden kann und muss, ob ich meinem Entwurf überhaupt folgen möchte oder nicht. Es geht also nicht um einen Begriff der Freiheit, der sie als vollkommene Handlungsfreiheit versteht, sondern die Freiheit ist bedingt durch die Entwurfsstruktur unseres Seins und die Tatsache, dass mich nichts zwingt, den Entwürfen zu folgen.²⁷³

Der Mensch ist nach Sartre also zur Freiheit verurteilt, weil er sich nicht selbst erschaffen hat; dennoch gilt er als frei, weil ihm unter gewissen Umständen Eventualitäten offenbart werden, die einer gewollten Zielsetzung entsprechen. Zudem ist der Mensch für alles, was er tut, verantwortlich, sodann er erst einmal in der Welt existiert und infolgedessen obliegt es ihm selbst und in eigener Verschuldung, sich den erkennbaren Entwürfen anzupassen oder nicht. In Hauptmanns Drama sind die Probleme in Arnolds Identitätsprozess etwas anders gelagert, denn seinem Wesen nach will er für nichts und niemanden Verantwortung übernehmen: nicht für seine Familie, im Sinne eines anständigen Sohnes, und nicht für sein Talent, welches er nutzlos belässt. Somit unterliegt er letztlich dem Fluch des ‚nicht Selbst-Erschaffenen‘ und ihm bleibt das eigene Identitätsbewusstsein verwehrt. Bis zum Schluss, also dem Freitod, beherrscht sein Leben stets die Zerrissenheit zwischen Selbst- und Fremdbild. Er kann keine Selbstidentität aufbauen, weil er zu sehr von Zweifeln befallen ist, sich selbst abstößt; schließlich kommen von außen ihn zerstörende Identitätsratschläge (seitens des Vaters, der den perfekten Künstler in ihm hervorlocken wollte) oder Vorurteile (der Gesellschaft) hinzu.

²⁷³Immel, Oliver: *Sein, Identität und Kultur: Versuch einer strukturhermeneutischen Anthropologie im Anschluss an Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre*. Phil. Diss. Mainz 2007. S. 65.

Im Rahmen des Strukturellen Symbolischen Interaktionismus wurde von Peter J. Burke und seinen Mitarbeitern festgestellt, dass das soziale Verhalten einer Person aufs engste mit ihrer jeweiligen Rollen-Identität verbunden ist, also dass sie ihr Agieren in der Gesellschaft modifiziert, um eine möglichst genaue Übereinstimmung zwischen ihrer eigenen Wahrnehmung und der Außenwahrnehmung durch ihr Gegenüber erreicht. Burke spricht davon, dass „das Verhalten [...] durch ein Wahrnehmungskontrollsystem („*perceptual control system*“) gesteuert [wird].“²⁷⁴ Aus dieser Annahme resultiert, dass man sein Selbst fortwährend einer Prüfung unterzieht, was jedoch für das Individuum nicht zwingend zu einer positiven Identitätsbestätigung führen muss:

Dieser Selbst-Bestätigungsprozess korrespondiert mit emotionalen Reaktionen; gelingt es, die aktivierte Identität zu bestätigen, stellen sich positive Emotionen, wie etwa eine hohe Selbstachtung und Stolz ein. Verfehlt man dieses Ziel, geht dies oftmals mit Scham und niedriger Selbstachtung einher. [...] Stellt sich das Gefühl von Scham ein, so ist dies eine Warnung vor einer Gefährdung unseres sozialen Selbst. Wir können uns nicht mehr sicher sein, dass wir von den anderen, deren Anerkennung wir bedürfen, so gesehen werden, wie wir uns dies wünschen und erwarten [...].²⁷⁵

Bei Arnold misslingt der Prozess der Verifizierung seines Selbstbildes zunehmend im Laufe des Dramas sowohl innerhalb der Familie als auch in der Gesellschaft und erst recht bei seiner Angebeteten Liese Bänsch. Wie gezeigt wurde, hat er seine Rolle im sozialen Gefüge nicht gefunden, „sein Ziel verfehlt“ und gewissermaßen darüber seine Außenwelt von sich selbst isoliert, weswegen die vielfachen Kommunikationsversuche scheitern. Gleichzeitig erfährt Arnold keinerlei Übereinstimmung von Selbst- und Fremdwahrnehmung, was ihn an einem Identitätsaufbau (oder wenigstens der Festigung einer solchen) hindert, denn ihm fehlt das Gespür, äußere Einflüsse um seiner selbst willen zu filtern. Die mangelnde beziehungsweise verweigerte Anerkennung durch den Vater spielt dabei eine nicht zu verkennende Schlüsselrolle. Aus dieser vielschichtigen und prekären Ausgangssituation ergeben sich Arnolds Probleme mit der Annahme seiner eigenen Person. Besonders aufgrund seiner unzulänglichen äußeren Erscheinung, die in gewisser Weise die Außenwahrnehmung symbolisiert, lehnt er sich selbst ab. Schließlich mündet diese problematische Konstellation, die einer gelingenden Identitätsbildung und Individuation nachhaltig im Wege steht, bei ihm im tragischen Tod und die eigene Identität hat er somit – gewissermaßen konsequent – selbst ausgelöscht.

²⁷⁴Vgl. Müller, Bernadette: *Empirische Identitätsforschung. Personale, soziale und kulturelle Dimensionen der Selbstverortung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011. Hier S. 47. Eine ausführlichere Darstellung der Arbeit von Burke findet sich ebd. S. 46 ff.

²⁷⁵Ebd. S. 48.

Er [Hauptmann] betrachtete die Menschen im allgemeinen als treibende Wracks im Meer der Leidenschaften, der Dämonie, Einsamkeit und Not und betritt die Möglichkeit einer «freien Willensbestimmung», da alles Leben «ohne seinen Willen auf die Welt gekommen» sei. Demzufolge erschuf er überwiegend Gestalten, denen «es» geschieht, die hilflos im Raum taumeln und einem gnadenlosen, blind waltenden Schicksal überantwortet sind. Die einzige «freie» Entscheidung, die diesen unglückseligen Geschöpfen [...] bleibt, ist der Tod von eigener Hand.²⁷⁶

4.2. Michaels Wende im 4. Akt

„Gedämpft setzt dann der 4. Akt in einer völlig anderen Stimmung ein.“²⁷⁷ Der Interpret Viktor Steege referiert mit seiner Aussage zum einen auf die Handlungsebene des Dramas, den Selbstmord Arnolds, der eine getrübe Atmosphäre hervorruft, zum anderen rührt die „andere Stimmung“ von der geänderten Strukturform her. Der Suizid Arnolds führt innerhalb des Dramas zu einer Umkehr von aktiver Handlung zu passivem Sinnieren. Hauptmann räumt dem 4. Akt eine Sonderstellung ein: Formal hebt er sich stark von den anderen ab, da hier die Monologform von Michael Kramer dominiert, was als „Überwindung der naturalistischen Dramaturgie“ zu bewerten ist.²⁷⁸ Dementsprechend erschwert der 4. Akt eine epochale Einordnung des Werkes insgesamt. Helmut Pfanner bemerkt dazu treffend:

Dieses Drama zählt nicht mehr zu den naturalistischen Dramen von Hauptmanns Frühwerk; es lässt sich aber auch nicht unter die symbolistisch-neuromantischen Werke seiner folgenden Periode eingliedern. Freilich verrät die große Rede Michael Kramers im vierten Akt mit ihrer Verherrlichung des Todes ein gewisses Sympathisieren mit dem romantischen Lebensgefühl; aber diese Rede darf auf keinen Fall mit der romantischen Todessehnsucht gleichgesetzt werden, wie sie etwa in *Die versunkene Glocke* (1897) wieder auflebt.²⁷⁹

Viktor Steege hingegen argumentiert für die Zuordnung zum Naturalismus, indem er im Werk beispielsweise die „unheilvolle Macht der Vererbung“ oder die „exakte Milieuschilderung“²⁸⁰ belegt sieht. Somit wird es in der Forschungsliteratur unterschiedlich betrachtet, ob das Drama noch dem Naturalismus zugeordnet werden kann oder nicht.²⁸¹

²⁷⁶Hilscher. S. 325.

²⁷⁷Steege. S. 65.

²⁷⁸Vgl. Birkner. S. 43.

²⁷⁹Pfanner. S. 45.

²⁸⁰Steege. S. 72 + S. 79.

²⁸¹Wie von Hilscher festgehalten, missfiel es Hauptmann selbst, dass einige seiner Werke dem „orthodoxen Naturalismus zugeordnet wurde[n]. Es sei ihm damals um eine «Rückkehr zum Natürlichen, Volksmäßigen» gegangen, wobei er niemals «bloß photographische Gelüste» [...] verspürt habe, und so könne man seine Bestrebungen auch kaum mit Begriffen wie Naturalismus oder Realismus erfassen, die ihm ohnehin nur wie «Schilder in einem Magazin» [...] vorkämen.“ Aus: Hilscher. S. 86.

Ging es in den vorherigen Akten um Familie, Kunst und Gesellschaft, repräsentiert durch die verschiedenen Typen, so gilt der letzte Akt im Drama ganz dem großen Monolog von Michael Kramer:

Kramer läßt uns hier direkt in sein Inneres blicken. Die Objektivierung seines Seelenzustandes ist nun gerade deshalb für die dramatische Gestaltung nicht mehr erforderlich, weil der frühere Zwiespalt in Kramers Seele, verkörpert in seinen andersgearteten Kindern, gelöst ist.²⁸²

Pfanner kann ich mich in der nunmehr unnötigen Notwendigkeit zur „Objektivierung“ anschließen, jedoch ist Michaels Konflikt meiner Meinung nach durch das Hinscheiden Arnolds nicht gänzlich relativiert. Schließlich ist der Vater-Sohn-Konflikt nicht der einzige, dem er im Leben gegenübersteht. Schwerwiegender ist sein persönlicher, innerer Kampf, welcher fortwährend existiert. Es ist zu konstatieren, dass der Tod des Sohnes für den Vater einen Wendepunkt im Leben darstellt, wie seine folgende Aussage belegt: „Wenn erst das Große ins Leben tritt, [...] dann ist alles Kleine wie weggefegt. [...] Der Tod ist immer das Große, hör'n Se: der Tod und die Liebe, sehn Se mal an.“ (MK S. 436).²⁸³ Michael verhält sich, kontrastierend zu dem vorangegangenen Auftreten, äußerst versöhnlich im Schlussakt. Durch diese Worte betont er, dass private Streitereien im Angesicht des Todes für ihn zurücktreten und er, gerade in Bezug auf Arnold, darüber reflektiert, was für ihn wichtig ist. Trotz der innerfamiliären Konflikte, erkennt er die Qualität des Zusammenhalts, was die vorherige Zwietracht zwischen Vater und Sohn aufhebt: „Kramer. [...] Ich war die Hülse, dort liegt der Kern. Hätten sie doch die Hülse genommen!“ (MK S. 438). Vielmehr bedeutet der Selbstmord Arnolds für ihn ein Umdenken: „Kramer. [...] Ich bin ganz erbärmlich vor ihm geworden. Ich sehe zu diesem Jungen hinauf, als wenn es mein ältester Ahnherr wäre!“ (MK S. 441). Michael besinnt sich zurück auf die Zeiten, in denen er noch voller Hoffnung für seinen Sohn war und nimmt dieses Gefühl wieder für sich an. Das Bild des verkommenen Sohnes wird von ihm revidiert und durch den positiven Aspekt des genialen Künstlers ersetzt. Dadurch schöpft Michael ein Gefühl der wiedergutmachenden Stärke. Und es ist diese neu gewonnene Kraft, die ein Umdenken nicht nur in familiären Gefilden eröffnet: Er durchlebt eine innere Umkehr: „Da lebt man so hin [...]! Man schlägt sich mit kleinen Sachen herum, [...]

²⁸²Pfanner. S. 49.

²⁸³So wie für Michael der Tod als „das Große“ erlebt wird, durchlebt es auch Hauptmann nach dem Tod des eigenen Vaters, worüber er in seinem Tagebuch reflektiert: „Der Tod meines Vaters lichtete mir die Finsternis ganz. [...] Der Tod [...] nimmt sanft und linde auf. [...] Dies war die Stunde, wo alle Liebe in mir aufbrach. [...] Ein heißes, göttliches Fieber des Lebens (das in dieser seiner intensivsten Form Liebe heißt) machte aus mir ein Gefäß des tiefsten Leidens und der höchsten Glückseligkeit. Es war eine Wiedergeburt.“ Aus: Gerhart Hauptmann: *Tagebücher von 1897-1905*; Eintrag vom 26. September 1898, S. 215 f.

man nimmt sie wer weiß wie wichtig, man macht sich Sorgen, [...] und hör'n Se, dann kommt das mit einemmal [...].“ (MK S. 438 f.).

Michael sinnierte in den vorherigen Akten stets sein festes Gedankenkonstrukt, äußerte Meinungen über seine Familie und die Kunst. Hier nun ist er an einem Punkt, an dem er bemerkt: „[W]ir kennen uns selber nicht.“ (MK S. 438). Daraus resultiert auch eine Infragestellung seiner eigenen Identität. „Kramer. [...] Das drängt sich zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung. Wir wollen uns nichts entgleiten lassen, und alles entgleitet doch, wie es kommt!“ (MK S. 437). Nach dem Tod des Sohnes verliert er seine innere Sicherheit und erkennt, dass sein theoretischer Wille zur Kontrolle in der Praxis des Lebens wenig auszurichten vermag. Meiner Meinung nach ist Michael nicht wirklich „innerlich gereift“, so wie es Pfanner auslegt,²⁸⁴ vielmehr denke ich, dass er sich noch in einem Reifeprozess befindet und seine (neue) Identitätsfindung längst noch nicht als abgeschlossen gewertet werden kann. Der Tod des Sohnes erschüttert ihn, lässt ihn zweifeln an seiner übermächtigen bürgerlichen Moral und gibt ihm das Gefühl, „zusammengeschrunpft“ (MK S. 441) zu sein. Einzig versucht er jetzt noch, an seiner „Religion“ – der Kunst, festzuhalten und gibt an, er habe „den Tag über hier gegessen, ich habe gezeichnet, ich habe gemalt, ich habe auch seine Maske gegossen.“ (MK S. 440).²⁸⁵

Die durchhaltende Hingabe zur Kunst ist Michaels einzige Unabänderlichkeit in allen vier Akten des Dramas. Sie ist sein Rückzugspunkt im Leben und fungiert in diesem 4. Akt als

an attempt to avoid feeling guilty for his son's suicide by using art to distance himself from life's actuality. The death mask of Beethoven so prominently displayed in Michael's studio, and which he holds and stares at during his final speech, is only a further indication that what fascinates him more than real human beings is the dead hero as a work of art.²⁸⁶

Ansonsten gibt es wenig Kontinuität in Kramers Ansichten, denn der letzte Akt zeigt ein wechselhaftes, unruhiges Wesen. Auch das Verhältnis zur kirchlichen Religion erweist sich, ausgelöst durch Arnolds Selbstmord, als schwierig. Die Kirche gibt ihm keinen Halt, denn der Sohn soll ohne Pastor begraben werden (vgl. MK S. 436 f.). Dies schmälert zwar nicht seinen Gottesglauben „Gott ist mir alles“ (MK S. 437), jedoch wird dadurch offensichtlich,

²⁸⁴Vgl. Pfanner. S. 50.

²⁸⁵Pfanner zieht in diesem Zusammenhang einen Bezug zu Kramers Christusbild, vertritt die These, Kramer habe an dem Christus-Bild gearbeitet, vgl. S. 49, dessen ich jedoch widerspreche, da meiner Meinung nach stichhaltige Nachweise im Text zu dem Bild fehlen. Bachmann geht in seiner Aussage sogar noch einen Schritt weiter und konstatiert eine Parallele zwischen dem Christus-Bild und dem toten Arnold: „[...] but strongly implied is the idea that his dead son is somehow the completed Christ-portrait on which Kramer has been working for so many years.“ (S. 390). Auch dieser Ansicht kann ich nur schwerlich Folge leisten.

²⁸⁶Bachmann. S. 390.

dass er weiterhin auf der Suche nach Stabilität ist. Zunächst scheitert er an der Religiosität in der Kunst, seinem Christus-Bild, und nun, als er einmal den Rückhalt der Kirche bräuchte, sozusagen die Religion im echten Leben, so wird er auch hier enttäuscht. Dementsprechend folgt für ihn die große Frage des Lebens:

Kramer. [...] Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. [...] Von irdischen Festen ist es nichts! Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jen's ist es nicht, aber was... (*mit gen Himmel erhobenen Händen*) was wird es wohl sein am Ende?
(MK S. 442).

Mit diesen Worten endet das Drama – der Selbstmord des Sohnes bewegt den Vater zum Überdenken seines bisherigen Lebens. Anders allerdings als bei Arnold, dessen Identitätskrise katastrophal endet, markiert seine Krise erstmals ein bewusstes Wahrnehmen seiner Außenwelt. Lebte er bisher zurückgezogen in seinem starren Gedankenkonstrukt, verschleiert durch die völlige Beanspruchung der Künstlerseele, wird er nun gezwungen, sich selbst und somit auch das Fremdbild zu hinterfragen. So beschreibt es auch, rekurrierend auf die Schlussworte des Dramas, Pfanner: „In der Fragestellung selbst wird ein letztes Mal die Lebens- und Kunstproblematik des Stücks verflochten.“²⁸⁷ Auch Steege bewertet den Schlussakt des Dramas als identifikationsstiftend für den Zuschauer und sieht in diesem metaphysische Komponenten, die zum Nachdenken bewegen:

In der Totenrede wird nicht philosophiert über Tod, Leben und Unsterblichkeit, sie ist kein Essay, sondern hier wird von unbeholfenen Menschenlippen an die orphischen Geheimnisse des Menschendaseins gerührt. [...] Die Magie der Schlußworte insonderheit enthebt das Stück der grauen Wirklichkeit und lastenden Erdschwere, in die sich der Zuschauer und Leser durch Milieu und Handlungsablauf gebannt fühlt.²⁸⁸

Da sich Michaels Prozess der Identitätssuche innerhalb seiner Seele konstatiert, ist auch nicht verwunderlich, dass Lachmann, der Michael äußerst nahesteht und der des Öfteren als Sprachrohr von diesem fungiert, nicht sofort diesen Prozess bemerkt und somit auch auf Michalines Nachfragen folgend reagiert: „Michaline. Find'st du Vater verändert? Lachmann. Verändert? Nein!“ (MK S. 431). Partl deutet Lachmanns Antwort als Hinweis, „daß sich der symbiotische Zersetzungsprozeß im Bewußtsein Kramers fortsetzt.“²⁸⁹ Im weiteren Argumentationszusammenhang verweist Partl zur Erklärung des Bewusstseinszustandes von Michael

²⁸⁷Pfanner. S. 52.

²⁸⁸Steege. S. 75+83.

²⁸⁹Partl. S. 35.

ebenso auf die Theorien des Psychiaters Erwin Straus,²⁹⁰ worüber sich Michaels Aussage: „Aber sehn Se, nun bin ich dafür auch entlassen, und was nun etwa noch vor mir liegt, [...] da kann mich nichts freuen, da gibt's keine Drohung mehr für mich!“ (MK S. 439) ansatzweise deuten ließe. Denn wie Partl nach Straus richtigstellt

werden in Kramer mit dem Verlöschen der Zukunftsdimensionen die Möglichkeiten zu Freude und Trauer zerstört. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist es, daß Kramer an die Stelle des Wortes «Trauer» hier die Vorstellung des Schreckens, die eine unstrukturierte Weise des Gestört- und Verstörtwerdens bezeichnet, nennt [...].²⁹¹

Es ist festzuhalten, dass sich Michael, gezwungenermaßen durch den Selbstmord des Sohnes, in seiner Selbstwahrnehmung und -deutung hat stören lassen sowie er sich die Frage ‚Wer bin ich?‘ neu stellen muss. Ähnlich offen wie das Ende des Dramas von Hauptmann gestaltet wurde,²⁹² bleibt auch die Frage nach Michaels Identitätsweiterentwicklung. Somit sei an dieser Stelle noch einmal auf Schopenhauer verwiesen, der in prägnanter Form der Möglichkeit einer Identitätsbildung und deren bisweilen unruhigem Verlauf folgendermaßen Ausdruck verlieh:

Wir müssen erst aus Erfahrung lernen, was wir wollen und was wir können: bis dahin wissen wir es nicht, sind charakterlos und müssen oft durch harte Stöße von außen auf unsern eigenen Weg zurückgeworfen werden. – Haben wir es aber endlich gelernt, dann haben wir erlangt, was man in der Welt Charakter nennt, den e r w o r b e n e n C h a r a k t e r.²⁹³

²⁹⁰Ebd. S. 35 f.

²⁹¹Ebd. S. 36.

²⁹²Offene Dramenschlüsse sind für Hauptmann ein beliebtes Mittel, den Zuschauer mit ungelösten Fragen zu konfrontieren – darauf verwies Schrimpf und zitierte den anthropologischen Hintergedanken Hauptmanns wie folgt: „Denn auch dieser [Hauptmann] fordert in der dramatischen Vergegenwärtigung den offenen Beginn und den offenen Schluß, eben weil das „Leben“ die Illusion der vollendeten Geschlossenheit nicht kennt.“ Aus: Schrimpf. S. XX.

²⁹³Schopenhauer. S. 382.

5. Resümee

Die Untersuchung des Werks *Michael Kramer* lässt erkennen und analysierend nachvollziehen, wie komplex Identitätsentwicklungen verlaufen sowie wie unterschiedlich sich das Verhältnis von personellen und sozialen Konstrukten auswirken kann. An der Figur des Arnold Kramer ist prägnant abzulesen, welche Stellung dem Wechselspiel zwischen Selbst- und Fremddeutung bei der Identitätsentwicklung beikommt. Da eine anerkennende Bestätigung durch die familiäre und soziale Umwelt bei ihm weitgehend ausbleibt, münden die vielfachen Anfeindungen von der Außenwelt in einem sich verstärkenden Zerrbild seines Selbst, welches ihn innerlich zerbricht. Zeit seines Lebens führt er einen Kampf zwischen dem ersehnten Selbst- und dem übermächtigen Fremdbild und versucht, sich in anderer Weise wahrzunehmen, als dies sein Umfeld tut; halten ihn alle für einen verrückten, unnahbaren Einzelgänger, so sieht er sich als verkanntes Genie. Zudem zeigt Arnold sich für Außenbilder anfällig sowie ist ihm eine poröse Identitätsbeschaffenheit eigen, was in der völligen Aufgabe seines Selbstbewusstseins mündet. Fortwährend hat er den Projektionen und Vorurteilen seiner Umwelt gegenüber wenig entgegenzusetzen und ist es sich nicht wert, sich aus den eigenen Zwängen zu befreien, die ihn zum Außenseiter stigmatisieren.

Im Drama endet sein innerer Konflikt schließlich tödlich. Der Freitod ist folgenschwer für seinen Vater Michael, der daraufhin eine entscheidende Transformation erfährt. Zwar durchlebt er keine grundsätzliche Wandlung, vielmehr lässt der Tod des Sohnes ihn facettenreicher und offen für Fremdbilder respektive seine Außenwelt werden. Beiden Hauptfiguren gemein ist jedoch die Austragung innerer Konflikte um das Zusammenwirken von personeller und sozialer Identitätskonstruktion und infolgedessen liegt letztlich eine Störung in der Ich-Identität (im Sinne Eriksons) vor. Wesentlich gestaltet sich bei Vater und Sohn die prekäre Identität hinsichtlich des Aspekts von Kontinuität und Selbstverantwortung, die, wie im Theorieteil aufgezeigt, essenziell Teil des Entwurfs ist. Jene Aspekte differenzieren stark in ihren Erscheinungsformen bei den beiden Charakteren: Während Arnold seine Außenwahrnehmung unberührt lässt und ihm obendrein das Maß für sein Selbst und Verantwortungsbewusstsein fehlt, was ihn zur Entkoppelung des Ich im Freitod führt, geht Vater Michael weitaus bedachter mit sich und seinem Leben um. Wenngleich ihm dies bisweilen den Ruf der Strenge und Unberührbarkeit seitens der Familie und seiner Studenten einbringt, so ist das Leben für ihn in seiner Kunstwelt hervorzubringen. Jene ermöglicht ihm, sich das Gefühl der Verantwortung bewahren zu können, was etwa dem von Erikson beschriebenen Freiheitsgefühl entspricht:

Der Mensch fühlt sich frei, wenn er sich ohne Zwang mit seiner eigenen Ich-Identität identifizieren kann, und wenn er lernt, das, was er mitbekommen hat, auf das anzuwenden, was getan werden muß.²⁹⁴

Zugleich schafft Michael damit eine gewisse Kontinuität in seinem Leben, da er sich selbst für das Maß der eigenen Welt hält und wenig Außenwirkung zulässt. Allerdings birgt dieses starke, moralische Gefühl von ihm gleichwohl eine Kehrseite in sich, denn wie in dieser Arbeit betont wurde, ist sein Charakter sehr von seinem Leiden geprägt. Darüber erschließt sich einmal mehr die geistige Nähe Hauptmanns zu Schopenhauer, weswegen *Michael Kramer* hier philosophische Akzente setzt.

Besonders das Vater-Sohn-Verhältnis war Teil dieser Untersuchung, da an diesem die These, dass sich Identität in einem inneren Prozess festigen oder zerstören lässt, deutlich wird. Beide Figuren durchleben die gespannte Situation unterschiedlich, insofern als sie zwar darunter leiden, jedoch andere Folgen für sich erschließen. Michael sieht Arnold etwa als Lebensmakel an und schämt sich für ihn, erscheint dabei aber seltsam unbeteiligt, so als habe er sich der erzieherischen Verantwortung entledigt und reinigt über diese Annahme sich selbst. Erst nach Arnolds Tod lädt er sich eine Teilschuld auf, welche allerdings keine komplette Umkehr in seinem Wesen nach sich zieht. Arnold hingegen belastet das Verhältnis nicht nur aufgrund der Streitigkeiten im Alltag, sondern dramatischer ist dieses für den Aufbau seiner Identität. Da er die Missstimmung und Enttäuschung seines Vaters spürt, dies aber nicht von sich wenden kann, sondern es wird ungefiltert als Teil seiner Selbst internalisiert, empfindet er stets das Gefühl des ‚Nicht-Gewollt-Seins‘. Das gestörte Verhältnis zum Vater und zu den anderen Familienmitgliedern ist das Fundament seiner pathologischen Wahrnehmung des Selbst sowie seiner Beziehung zur Außenwelt, denn die mangelnde regulierende Ich-Identität führt zu Fehlentwicklungen und -entscheidungen.

Es ist bemerkenswert, dass *Michael Kramer* in der Hauptmann-Forschung lange Zeit weitestgehend unbeachtet bleibt,²⁹⁵ während das Werk doch von Hauptmanns Umfeld und Schriftstellerkollegen äußerst positiv bewertet wird. Die Rede ist von einem „Geniewerk, mit dem Ewigkeitsmerkmal an der Stirn.“²⁹⁶ oder auch davon, dass „leicht zu prophezeien [ist], daß [...] von Hauptmanns Werken dieser „Michael Kramer“ am längsten wahren und wirken

²⁹⁴Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 54.

²⁹⁵Vgl.: „Trotz der Begeisterung vieler Zeitgenossen für das Künstlerdrama ist der Theatertext von der Forschung bislang selten analysiert worden.“ Aus: Birkner. S. 19.

²⁹⁶Zitat von Alfred Kerr nach einer Aufführung des Dramas. In: *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deutschen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N., vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962*. Hrsg. von Bernhard Zeller. Stuttgart: Turmhaus-Druckerei 1962. S. 128.

wird [...].²⁹⁷ Dementsprechend ist es auch kein Zufall, dass sich auch Hauptmanns Nachfolger rühmend über das Werk äußern. Thomas Mann beispielsweise blieb besonders der 4. Akt in Erinnerung, in dem für ihn die postume Verklärung Arnolds als Künstlerexistenz im Mittelpunkt steht:

Wie liebte ich diesen letzten Akt mit Arnold Kramers Sarg im Schein der Kerzen, wenn der Tod den garstigen Menschen verklärt und erhoben hat – [...]. Da fallen Worte von den Lippen des Vaters, halb artikuliert, halb unartikuliert, von Gefühl ganz voll, einem Grundgefühl Hauptmannscher Dichtung, dem Gefühl für das Unbegreifliche des kosmisch-metaphysischen Schicksals der Menschheit.²⁹⁸

Noch deutlicher berichtet nur Rainer Maria Rilke über seine Begeisterung, indem er das Werk seiner Zeit enthebt:

...Nach meiner Meinung ist dieser Michael Kramer das Größte, was Hauptmann bisher geleistet hat – ein Meisterwerk, eines, das man bei uns vielleicht erst nach Jahrzehnten begreifen und werthalten wird, bis die Zerstreung und Eitelkeit, welche, besonders in Deutschland, jetzt alle ergriffen hat, vorüber ist, und man wieder anfängt, sich für das Wichtige und in bescheidener Art zu interessieren.²⁹⁹

Insbesondere die Studie der beiden Hauptfiguren Arnold und Michael hat gezeigt, wie scharfsinnig und differenziert Hauptmann die modernetypische Problematik der Identitätsbildung innerhalb der familiären Konstellation in den Blick nimmt. Insofern entspricht das Drama in seiner thematischen Komplexität eines „Werthalten“ im wissenschaftlichen Diskurs, da hier ein zu analysierender Ausgangspunkt für die Darstellung von komplizierter Individuation im 20. Jahrhundert gegeben ist.

²⁹⁷Zitat von Siegfried Jacobsohn im Jahre 1918. In: Ebd. S. 129.

²⁹⁸Ebd.

²⁹⁹Ebd. S. 126.

III.II. Max Frisch *Andorra*

1. Identitätsproblematik in *Andorra*

Nachdem mit Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer* in dieser Arbeit ein erstes dramatisches Werk unter dem Leitaspekt von Identität beziehungsweise scheiternder Identitätsbildung analysiert wurde, lassen sich die gewonnenen Erkenntnisse und Reflexionen in dieser Gattung mit Max Frischs *Andorra* fortsetzen. Jedoch bietet *Andorra* einen anderweitigen Zugang zur Identitätsproblematik als das zuerst untersuchte Bühnenwerk: Während im *Michael Kramer* die Schwierigkeit beziehungsweise Unmöglichkeit einer Identitätserarbeitung durch einzelne Individuen innerhalb eines familiären Geflechts fokussiert wurde, so erweitert sich in *Andorra* dieses Feld auf eine gesellschaftliche Problemstellung. Somit lässt sich hier die Frage nach Identitätsentwürfen von der rein individuellen Sichtweise über die Hauptfigur Andri auf eine kollektive Dimension übertragen. Das gemeinschaftliche Auftreten der Andorraner im Gegensatz zu dem meist isoliert erscheinenden Protagonisten wird von Frisch weitergeführt über die Konzeptionierung einer kulturellen und ethnischen Identitätsproblematik, indem er die Konstruktion des Fremdbilds³⁰⁰ eines vermeintlichen Juden und die damit verbundenen Implikationen näher beleuchtet. Insofern weist die Bildnis-Problematik, so wie Frisch sie dem Leser beziehungsweise dem Zuschauer vor Augen führt, imagologische Ansätze (*avant la lettre*) auf, zumal der Autor sich nicht auf die rein individuelle Sichtweise von Andri konzentriert, sondern vor allem das Kollektiv der Andorraner und deren Blickrichtung darlegt. Vorurteilsstrukturen sowie Bildnisproblematiken finden sich in vielen Werken von Frisch.³⁰¹ Wiederkehrende Beschäftigungen mit Fragen nach der Identitätsentstehung, zum Umgang mit Bildnissen sowie die Wirkung von Vorurteilen begleiteten seine schriftstellerische Tätigkeit – „weil ihn eben dieses am meisten brennt.“³⁰²

[...] Max Frisch hat sein Leben zum Stoff seiner Romanwelten gemacht. Er hat gesagt, er komme von der Eigenerfahrung her; [...]. Der Fluchtort des Menschen Max Frisch also wurde die Literatur. Das Schreiben war sein primärer Impuls: [...] eine Möglichkeit in eine Überwirklichkeit zu entkommen und dort eine neue Identität zu gewinnen.³⁰³

³⁰⁰ „Das Fremde wird [...] in der Regel ambivalent erfahren, als Bedrohung oder Faszinosum, und literarische Texte inszenieren [...] mögliche Reaktionen auf Fremdes. Wie Fremdes ‚gemacht‘ wird, zeigt ein Text wie *Andorra* [...], in dem die Konstruktion des Fremden auf Vorurteilen und automatisierten Denk- und Handlungsweisen basiert.“ Aus: Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011 (= *Einführung Germanistik*). S. 56.

³⁰¹ Fenske, Ute: *Max Frisch. Andorra. Unterrichtsvorschläge und Kopiervorlagen zu Buch, Audio Book, CD-Rom*. 2. Aufl. Berlin: Cornelsen 2006. S. 12.

³⁰² Arnold, Heinz Ludwig: »Was bin ich?« *Über Max Frisch*. Göttingen: Wallstein Verlag 2002. S. 17.

³⁰³ Ebd. S. 43.

Dass jedes Individuum ein eigenes Ich erfindet und jeder eine Geschichte anfertigt, die er für sein Leben hält,³⁰⁴ ist die zentrale Thematik und diese findet sich auch in seinen großen Romanen *Stiller*,³⁰⁵ *Homo Faber*,³⁰⁶ *Mein Name sei Gantenbein*³⁰⁷ und Dramen (z.B. *Als der Krieg zu Ende war*³⁰⁸) wieder. Jedoch ist der Umgang mit Bildnissen nicht in allen Werken derselbe; nicht jeder Protagonist handelt wie Andri in *Andorra*, sondern Frisch zeigt auch die Möglichkeiten der Umgehung der Bildnisse auf, indem man sich eine eigene, stabile Identität zulegt. In *Andorra* allerdings steht das kollektive, sich selbst entlarvende Konzept von konstruierten Fremdbildern im Fokus. Frisch führt hier dem Zuschauer die negative Effektivität von Bildnissen vor Augen, was seiner eigenen Idee dieser entspricht. Denn er hat die Bildnisproblematik nicht nur in der literarischen Inszenierung durchgespielt, sondern darüber hinaus ein eigenes Konzept geschaffen: In seinem *Tagebuch von 1946-1949*³⁰⁹ verfasst er den Aufsatz *Du sollst dir kein Bildnis machen*.³¹⁰ In diesem setzt sich Frisch mit der Wirkungskraft und der Entstehung von Bildnissen auseinander, wobei zu konstatieren ist, dass sie für ihn stets etwas Negatives darstellen. In diesem Zusammenhang betont Schmitz die gedankliche Verwandtschaft zu Sartre:

Sicherlich belegt Max Frischs Bildnistheorie, wie wir sie aus Einträgen in seinem früheren *Tagebuch* kennen, die Säkularisierung christlichen Gutes [...], vorrangig aber haben wir diese Negativform einer Lehre als moralistisch-ethische Weiterentwicklung jener Aussagen Sartres über die Rolle des anderen als Bestandteil der Situation aufzufassen, die sich im Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* (1943), sowie den Frisch bekannten *Betrachtungen zur Judenfrage* (1945) finden.³¹¹

Insofern ist die Besonderheit einer Werkanalyse von *Andorra* hinsichtlich der zentralen Begrifflichkeiten Vorurteil und Bildnis, dass der Autor selbst einen theoretischen Hintergrund dazu liefert.

Das Konzept findet in dieser Arbeit seine Berücksichtigung in einer detaillierten Analyse (Kapitel III.II.2.) sowie in einer Kontextualisierung und Gegenüberstellung der Bildnistheorien von Bertolt Brecht und Gottfried Keller. Vorwegzunehmen ist, dass sich beide Autoren

³⁰⁴Vgl. Bienek, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. 2. Aufl. München: Carl Hanser Verlag 1969. S. 27.

³⁰⁵Frisch, Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976. (im Folgenden: GW + Angabe des Bandes). Hier: *Stiller. Roman (1953/54)* in: GW III. S. 359-781.

³⁰⁶*Homo Faber. Ein Bericht (1955/57)* in: GW IV. S. 5-205.

³⁰⁷*Mein Name sei Gantenbein. Roman (1960/64)* in: GW V. S. 5-321.

³⁰⁸*Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel (1947/48. 1962)* in: GW II. S. 229-277.

³⁰⁹*Tagebuch 1946-1949* in: ebd. S. 347-755.

³¹⁰Ebd. S. 369-371.

³¹¹Schmitz, Walter: *Neun Thesen zu Andorra*. In: *Frischs Andorra*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 143-161. S. 147.

deutlich von Frisch abgrenzen. Brechts Bericht *Über das Anfertigen von Bildnissen*³¹² gilt als widersprechende Antwort auf Frischs Pessimismus, da er Bildnissen durchaus Positives abgewinnen kann und sie mitunter für berechtigt hält (Kapitel III.II.2.1.1.). Bei Kellers Erklärung,³¹³ welche aufgrund des zeitlichen Abstandes als Vorläufer, wenngleich nur bedingt als Inspirationsquelle dient, geht es nicht nur um den philosophischen und zwischenmenschlichen Aspekt von Seins- oder Nicht-Berechtigung, sondern er beschäftigt sich mit der Frage, ob man sich von seinem Heimatland ein Bildnis respektive ein Urteil machen darf und was dieses schließlich für die eigene Biographie bedeutet (Kapitel III.II.2.2.2.). Im Hinblick darauf gilt es, folgende Fragen zu klären: Wie frei oder unfrei wirken Bildnisse, wenn man sie auf seine unmittelbare Umgebung bezieht? Und welche Auswirkungen hat dies womöglich auf die schriftstellerische Tätigkeit?

Insbesondere ist die Ansicht Frischs in Bezug zu Bildnissen hinsichtlich seines Blicks auf die Judendarstellung relevant. Wie bereits oben angesprochen, ist das Bildnis in *Andorra* ein sich selbst widersprechendes Konstrukt voller Lügen und Falschheit. Die Andorraner verkörpern eine Gesellschaft, welche den Juden stereotypisiert und als befremdlichen Feind einstuft, wenngleich sie hier eine leere und substanzlose Personifizierung statuieren, die in sich selbst unlogisch argumentieren, da zu bedenken gilt, dass Andri kein Jude ist, sondern ein Andorraner ihresgleichen. Das inszenierte Fremdbild führt sich in diesem Drama selbst ad absurdum und die Gesellschaft wird als heuchlerisch entlarvt.

Frisch möchte durch seine Darstellung des Antisemitismus „das Wort ‚Jude‘ entschärfen“,³¹⁴ wobei er jedoch ebenso betont, dass unter bestimmten Voraussetzungen, beispielsweise innerhalb einer von Vorurteilen geprägten Gesellschaft, sich ein solches Schicksal wie der des Holocaust jederzeit wiederholen könne: „Morgen kann es ein anderer sein, der als andersartig angeprangert wird“³¹⁵ – womit er wiederum betont, dass „das Stück [eigentlich] gar nicht vom Antisemitismus [handelt]. Der Antisemitismus ist nur ein Beispiel.“³¹⁶ In *Andorra* etabliert Frisch diese Motive zum Inhalt eines politischen Dramas, denn die Bildnis- und Vorurteilsproblematik wird auf die Judenfeindlichkeit zugespitzt. Es gibt somit einen weitreichenden zeitgeschichtlichen Hintergrund in *Andorra*.

³¹²Brecht, Bertolt: *Über das Anfertigen von Bildnissen*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 72-74.

³¹³Siehe Brief vom 25. Juni 1860 an Berthold Auerbach. In: Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe*. 4 Bände. Hrsg. von Carl Helbling. Bern: Verlag Benteli 1953. Hier: Bd. 3. 2. Teil. S. 195-197.

³¹⁴Fenske. S. 29.

³¹⁵Ebd.

³¹⁶*Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (Abgekürzt durch: Schmitz u. Wendt). S. 54.

Frisch ist ein Künstler, den ein Vorfall, eine Geschichte dann besonders interessieren, wenn sie vieldeutig interpretierbar bleibt. Das dient nicht nur der Absicht, den Aspekt des Spielerischen für die Kunst bewußtzumachen, sondern ist auch der Tatsache geschuldet, daß oftmals erst größere zeitliche Distanz einen genaueren Blick auf Erlebtes ermöglicht.³¹⁷

Die Judenschau, das Verhalten der andorranischen Mitläufer³¹⁸ und die Schwarzen erinnern an das Dritte Reich und die Naziverbrechen – beispielsweise an die Ereignisse vor und im Konzentrationslager.³¹⁹ Folglich gibt es in den dargestellten Abläufen im zwölften Bild vielerlei Parallelen zwischen der historischen Realität und der fiktiven Geschichte. Ein weiterer Bezug liegt in der Figur des Judenschauers vor, zu dem der Obersturmbannführer Adolf Eichmann³²⁰ als Vorlage dient. Dieser richtet letztlich über Andris Schicksal und steht somit, ebenso wie Eichmann, stellvertretend für die Exekutive. „Der Jew-Inspector erkennt Andri als Jud, weil er durch die Andorraner dazu gemacht worden ist. Das ist der Sinn des Stücks.“³²¹ Frisch sieht zwischen den Andorranern einerseits und dem deutschen Volk und Eichmann andererseits überdies die Parallelität einer Kollektivschuld: „[I]ch möchte die Schuld zeigen, wo ich sie sehe, unsere Schuld, denn wenn ich meinen Freund an den Henker ausliefere, übernimmt der Henker keine Oberschuld.“³²² Er differenziert nicht zwischen Ereignissen der NS-Zeit, besonders dem Holocaust, sowie den Geschehnissen in *Andorra*, in dem es zur

³¹⁷ *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. Red.: Hannelore Prosche. Berlin: Volk und Wissen 1991. S. 141.

³¹⁸ Die Andorraner sind während der Judenschau in ihrem kollektiven Antisemitismus bestärkt, da sie sich in der Sicherheit des Judenschauers wähnen und als er schließlich Andri erwählt, triumphieren sie mit der Bestätigung ihrer Haltung: „Die Kompliziertheit [...] entspringt nicht dramaturgischem Dilettantismus, sondern sie ist [...] darstellerisch notwendiger Ausdruck des beharrlichen Rollenzwangs trotz wechselnder Situationen und veränderten Informationsstandes. Andri als Jude, obwohl erblich keiner, gesellschaftlich doch einer- dieser Tatbestand muß mehrfach widerrufen, bestätigt, über den Haufen geworfen werden, damit deutlich wird, daß sich die bleibenden, alles determinierenden Zwänge einer sozialen Rolle über veränderte oder nicht veränderte Tatbestände hinwegsetzen.“ Aus: Pütz, Peter: *Max Frischs Andorra – Ein Modell der Mißverständnisse*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 122-133. S. 126.

³¹⁹ Siehe Knopp, Guido: *Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zum Fall der Mauer*. München: Bertelsmann 2008. S. 137 ff. und Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. 9. Aufl. München: Kindler 1979.

³²⁰ Pütz. S. 125. Siehe dazu auch: Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Erw. Taschenbuchausg. 15. Aufl. München (u.a.): Piper Verlag 2006. Die Philosophin verfasste den berühmt gewordenen *Bericht von der Banalität des Bösen*. In *Eichmann in Jerusalem* (1964) beschrieb die später nach Amerika Ausgewanderte den Charakter und die Psyche des SS-Mannes. Die Einsicht, zu der sie dabei gelangte, ist einfach und zugleich erschreckend: Laut Arendt beruhe der Holocaust nicht auf systematisch betriebener politischer Planung. Sie sieht das Beunruhigende in der Person Eichmanns darin, „daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind.“ (S. 400). Des Weiteren liefert Karasek (Karasek, Hellmuth: *Max Frisch*. 4. Aufl. Velber: Friedrich Verlag 1971) Hinweise („Im *Judenschauer* ist die stumme Beamtenroutine eines Selektierers Bühnenwirklichkeit geworden.“ S. 90) zu Bezugsstellen zwischen Eichmann und dem Judenschauer. Zum Eichmann-Prozess siehe Mulisch, Harry: *Strafsache 40/61. Eine Reportage über den Eichmann-Prozeß*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1995 und Nellessen, Bernd: *Der Prozeß von Jerusalem. Ein Dokument*. Düsseldorf, Wien: Econ 1964.

³²¹ Schmitz u. Wendt. S. 62 f.

³²² Ebd. S. 53 f.

Tötung Andris kommt. Für ihn gibt es keine „Oberschuld“ oder „Unterschuld“, ein jeder habe seiner Meinung nach seinen Teil zu „unserer Schuld“ beigetragen. *Andorra* setzt dort an, wo die Schuld beginnt und somit ist der Moment, an dem das Verhängnis seinen Lauf nimmt, zentrales Thema. Die Aussagen an der Zeugenschanke schließlich, in denen sich einzelne Andorraner zu rechtfertigen versuchen, sind ein Verweis auf Strategien der Schuldverdrängung, wie sie in der unmittelbaren Nachkriegszeit praktiziert wurden (Kapitel III.II.4.2.).³²³ Und genau der Ausdruck, dass nie ein Einzelner für eine Katastrophe verurteilt werden kann, ist von Frisch in *Andorra* intendiert. Er konzentriert sich nicht auf einen stereotypen Verbrecher, sondern weit mehr auf ein stereotypes Verbrechervolk. Sein Interesse gilt der Spiegelung der Zeit des Nationalsozialismus:

Das würde [...] so passen: Eichmann als der Schuldige. Drum ziehen sie die Eichmann-Sache doch so groß auf, diese [...] Andorraner. Darum schiene mir vollkommen verkehrt, nämlich verkehrt in der Wirkung: Die Andorraner erschlagen ihren Jud. Schweine! sagt sich jeder Zuschauer und ist ausgenommen, denn die meisten Zuschauer haben ja keinen Jud umgelegt. Bitte! Dank dieses Endes geht das Ganze sie nichts an. [...] *Für mich, wenn ich das sagen darf, gehört es zum Wesentlichen des Einfalls, daß die Andorraner ihren Jud nicht töten, sie machen ihn nur zum Jud in einer Welt, wo das ein Todesurteil ist.*³²⁴

Hier nun trifft sich *Andorra*, explizit die Judenschau und die beteiligten Figuren, mit der unmittelbaren Zeitgeschichte. Es ist Frischs Anliegen, möglichst viele Bezüge zu dem realen Geschehenen zu ziehen, ohne sie jedoch zu konkretisieren. Mit seiner Inszenierung vermeidet er, dass die Zuschauer im Stück das Offensichtliche zu schnell begreifen und als ohnehin Bekanntes abtun, da sich darüber die Dramatik um die Judenschau entschärfen und in den Hintergrund rücken würde:

Warum habe ich alle bekannten Schlagwörter der Nazis vermieden, warum die Vergasungsöfen nicht erwähnt? *Das Stück ist nicht eine allegorische Illustration der Geschichte, sondern es greift hinter die Geschichte.* Reden [wir] aber von Gasöfen, so sagt jeder: Weiß ich, jaja, entsetzlich. Warum habe ich den Pfahl erfunden, statt vom Massengrab zu reden? Warum die Judenschau, statt von der Kristallnacht zu reden? Warum überhaupt dieses Stück, statt die Dokumente vom Warschauer-Ghetto vorzulegen, die ich hier zur Hand habe?³²⁵

³²³ „Ihre Selbstrechtfertigungen entsprechen exakt den Beschwichtigungen und Ausflüchten, die man im Nachkriegsdeutschland allenthalben zu hören bekam: »ich bin nicht schuld, daß es so gekommen ist später; ich habe nur meinen Dienst getan; einmal muß man auch vergessen können«; usw. Solche Sätze, Zeugnisse ohnmächtigen und uneinsichtigen Verhaltens zur Vergangenheit, erklingen hier als bekanntes Echo auf Reden und Ausreden in den Gerichtssälen, auf Veröffentlichungen und Meinungen vieler, allzuvieler. [...] Das Drama will nicht einmal in Ansätzen glauben machen, es leiste eine fundierte Auseinandersetzung mit dem historischen Phänomen des Nationalsozialismus, es will dagegen zeigen, daß diese noch gar nicht begonnen hat und wenn, dann in verfehlter und selbstbetrügerischer Form.“ Aus: Pütz. S. 129 f.

³²⁴ Schmitz u. Wendt. S. 53 f.

³²⁵ Ebd. S. 54.

Das Drama führt folglich sowohl eine politisch als auch gesellschaftlich relevante Wirkungskraft mit sich. „Es besteht auch Grund zur Annahme, daß Frischs Problematik ein »Modell« ist für vieles andere, was »in der Zeit liegt.«³²⁶ Frisch ist wichtig, dass seine Stücke eine Anordnung aufweisen, die immer wiederkehrend ist. Sie sind also nicht an die einzelne Person oder Gruppe gebunden, sondern es geht ihm um die Darstellung der Mechanismen im Hintergrund, worüber sich die Thematik zu einem Paradigma verdichtet.³²⁷ Sein Werk zeichnet aus, dass er in *Andorra* nicht bemüht ist, die tatsächliche Gegebenheit vorzuspielen, er keine Ähnlichkeiten konstruiert, sondern er zieht Vergleiche. Somit sind „[...] im ganzen Werk Frischs immer wieder einzelne Motive, Sinnbilder und Konstellationen, die eher der Kolportage entlehnt als von der Wirklichkeit abgeschrieben scheinen.“³²⁸

Andorra ist aufgrund einzelner Konkretisierungen³²⁹ ein seiner Zeit entsprechendes Stück, aber gleichwohl sollen hier Strukturen vorgeführt werden, die ständiger Aktualität entsprechen und modellhaft wirken. Es ist demgemäß ganz darauf ausgerichtet, in einzelnen Elementen austauschbar zu sein. Deshalb ist auch das eigentliche Thema des Werks, die Bildnisproblematik, vorgeführt am Beispiel des Antisemitismus, auf andere Gesellschaften übertragbar.

³²⁶Schmid, Karl: *Andorra und die Entscheidung*. In: Max Frisch. Hrsg. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987. S. 261-285. S. 262.

³²⁷Da in *Andorra* ein Land dargestellt wird, das innerhalb seiner geistigen und geographischen Enge als Gefängnis präsentiert wird, lag es nahe, in diesem die Schweiz selbst zu sehen. Innerhalb der Forschungsliteratur wurde aufgrund Frischs biographischen Bezuges zur Schweiz oft diskutiert (siehe Schmid: *Andorra und die Entscheidung* und Interview zwischen Max Frisch und Ernst Wendt, in: Schmitz u. Wendt. S. 17-20), inwiefern Frisch in seiner Darstellungsweise der Katastrophenzuspitzung und Zeitgenössigkeit seine eigenen Erfahrungen im Heimatland inszenierte. Frisch verurteilt das Land vor allem für die Stellung der Neutralität, die es im Laufe des Zweiten Weltkrieges einnahm (siehe Fahrni, Dieter u. Markus Furrer: *Schweizer Geschichte. Ein historischer Abriss von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. erg. Aufl. Zürich: Pro Helvetia 2000. S. 104 ff., 116 f.). Die Tatsache, dass er sich in der Schweiz nicht wohlfühlte, er viel zu kritisieren hatte, inspirierte ihn dazu, in dem Staat ein Modell für hermeneutische Selbstgerechtigkeit zu erkennen. Ihm war der beengte Gemeinschaftssinn zuwider und er wählte den Weg der Aufarbeitung innerhalb seiner Literatur (siehe GW III. S. 545). Frisch differenziert seine Meinung zur Schweiz und zwar unterscheidet er zum einen zwischen der kulturellen und politischen Haltung des Landes und zum anderen zwischen seinem eigenen künstlerischen Dasein. So sehr er die eine Seite ablehnt, so kann er der anderen durchaus Positives abgewinnen; dies gelingt ihm, indem er sich in seinem künstlerischen Schaffen von der Schweiz beziehungsweise überhaupt einer Nationalität distanzieret. Er betont, dass *Andorra* „nicht mehr und nicht weniger als das Modell einer Gemeinschaft (ist), die mit sich selber nicht identisch ist – keineswegs aber ein Gleichnis für die Schweiz“ (aus: Frisch, Max: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. 2. Aufl. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Walter Obschlager. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991. S. 195.) darstellt. Für ihn ist es folglich wichtig zu betonen, dass seine schweizerische Herkunft nicht zu sehr in den Vordergrund zitiert wird.

³²⁸Krapp, Helmut: *Das Gleichnis vom verfälschten Leben*. In: Frischs »*Andorra*«. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 98-104. S. 98 f.

³²⁹Stichworte wie „Michelin-Männchen“ (Frisch, Max: *Andorra. Stück in zwölf Bildern (1957/61)*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976. Hier: Bd. 4. S. 461-561. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle A + Seitenangabe). Hier: A S. 463) oder „Orchestron“ (A S. 463) verweisen konkret auf das 20. Jahrhundert und stellen somit eine Verschränkung von geschichtlichen und überzeitlichen Aspekten dar.

Jenes modellhafte wird im Drama etwa dadurch gestützt, dass der Ort und die Zeit des Geschehens nicht eindeutig bestimmbar beziehungsweise stark abstrahiert sind (vgl. A S. 462). Eine räumliche Klammer bildet allerdings der Platz von Andorra, an ihm spielt das erste und das letzte Bild.

Andorra ist, wenn auch ein Modell, so doch ein höchst »konkretes« Stück: ein genau begrenztes, anschauliches, konzentriertes, »dichtes«. [...] Alle Aufmerksamkeit ist auf die Fabel und ihren rasend-mörderischen Ablauf gerichtet. [...] Nicht der Zwergstaat in den Pyrenäen ist gemeint, sondern jeder Ort auf der Welt. Aber ein südlicher, sinnlich schwarz-weißer, mit einfachen, anschaulichen Sozialbezügen ist besonders tauglich, den Mechanismus des mörderischen Vorurteils freizulegen.³³⁰

Frischs primäre Intention mit *Andorra* richtet sich an die Zuschauenden, um diese, indem ihnen die Entwicklungen des menschlichen Versagens schonungslos vorgeführt werden, zum Nachdenken über ihr eigenes Verhalten zu bringen. Er möchte sie beunruhigen, gar wachrütteln und deshalb ist die Schuldfrage im Stück so gestaltet, dass nicht vordergründig behandelt wird, wer Andri letztlich umgebracht hat – „[...] er [setzt] in *Andorra* auf die gute alte kathartische Wirkung, auf eine Veränderung durch Erschütterung.“³³¹

Andorra ist das erfolgreichste und bekannteste Bühnenstück von Max Frisch und kein anderes seiner Werke erlebt so viele Aufführungen. Im deutschsprachigen Raum wirkt es, der Intention entsprechend, aufrüttelnd und gravierend. Dazu ist zu erklären, dass zu der Zeit, in der *Andorra* erscheint,³³² in den Köpfen vieler Menschen die Verbrechen der Nationalsozialisten und die schrecklichen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges verdrängt sind. Die Vergangenheit ist noch nicht einmal annähernd aufgearbeitet und die Verleugnung des Nationalsozialismus herrscht vor.³³³ Denn die Stagnation und Auszehrung, die dem kul-

³³⁰Rischbieter, Henning: *Andorra, der gnadenlose Ort*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 83-88. S. 86.

³³¹Schmitz u. Wendt. S. 15.

³³²Spricht man über den zeitgeschichtlichen Hintergrund von *Andorra*, so ist dabei zu berücksichtigen, dass es immerhin 15 Jahre sind, die zwischen dem ersten Entwurf 1946, den Vorstufen (siehe *Besprechung von: Marieluise Fleißer. Andorranische Abenteuer (1932)* in: GW I. S. 32-34. Dort stieß er zuerst auf die Erwähnung des Staates.), der Vollendung im Jahr 1960 sowie der Uraufführung liegen. Zuerst zu finden ist der Entwurf bei der Erzählung *Marion und die Marionetten* (GW II. S. 352-358). Weiterhin enthält das Tagebuch die Prosaskizze *Der andorranische Jude* (GW II, S. 372-374), welche die Grundlage für die Handlung im Stück *Andorra* bildet. Inspiration für die Auseinandersetzung mit dem Stoff des Stücks liefert eine Reise durch das zerbombte Nachkriegsdeutschland sowie die ständige Auseinandersetzung der Haltung seines Heimatlandes Schweiz gegenüber dem Nationalsozialismus. Die zeitenthobene Form der Skizze bildet ein konkretes Gegengewicht zu der Geschichte des andorranischen Juden in einem aktuellen Zusammenhang.

³³³Siehe Krockow, Christian Graf von: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek: Rowohlt 1990: „Die Nachkriegshaltung ist später analysiert und auf den Begriff gebracht worden als die Unfähigkeit zu trauern. [...] So löste sich der Bann des Dritten Reiches fast über Nacht. Kein Widerstand gegen die Besatzung, kein Partisanenkampf, keine »Werwölfe« weit und breit. [...] Als hätte es ihn nie gegeben, zerfiel und verschwand damit auch der eine, in die Gewaltherrschaft eingebundene Teil des Doppelmenschen mit der Doppelmoral. Was als der allein Überlebende blieb, war sein anderer Teil: der Privat- und Zivilbürger,

turellen Leben im Dritten Reich widerfahren ist, führen zu tiefen Spuren bis in die sechziger Jahre hinein.³³⁴ Neben Rolf Hochhuth und Max Frisch zählen Bertolt Brecht, Günter Grass und Martin Walser zu den Dramatikern, die in ihren Theaterstücken „moralische[n] Widerstand [...] gegen das allzu bereitwillige Vergessen und gegen die neu-alte Verspießerung“³³⁵ konkretisieren. Sie nehmen die letzte Gelegenheit wahr, die gesellschaftliche Existenz in Frage zu stellen und das Publikum mit dem längst Verdrängten, die Prozesse über Kriegsverbrechen, zu konfrontieren. Somit trifft vor allem Frisch mit seinem Drama den Nerv der Zeit.

So betrachtet stellt das Stück [*Andorra*] den markantesten Gegenpol zu einer Zeitdramatik dar, die in der Folge von Hochhuths «Stellvertreter» und Kipphardts «Oppenheimer» sich davor fürchtete, die Parabel handle mit ihrer größeren Allgemeinverbindlichkeit auch die Gefahr einer gewissen Unverbindlichkeit ein und die stattdessen das Risiko einging, mit dem Beim-Namen-Nennen und dem Zitat belegbarer Fakten über dem Interesse an dem Einzelgeschehen den Blick auf das, was wiederholbar ist, kurz: auf das «Fabula docet» zu verlieren.³³⁶

Folglich gibt er einen Anstoß für das Politische Theater und setzt sich dennoch zugleich in eine private, biographische Spielsituation zurück als „Bedürfnis zum Widerspruch. [...] Das halte [er] nicht unbedingt für einen Rückzug. Ein Stellungswechsel.“^{337 338}

[...] Frisch nimmt niemanden – nicht einmal sich selbst – von der gesellschaftlichen Ansteckungsgefahr aus. Aber war nicht *Andorra* vielleicht auch ein Stück, mit dem nun alles gesagt war, ein Stück, das Fortsetzungen kaum mehr ermöglicht? [...] So war *Andorra* Stimulus einer Theaterbewegung einerseits, aber zugleich ein Endpunkt.³³⁹

der keinen Anlaß sah, sich etwas vorzuwerfen, weil er – mit Himmler zu reden: «abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwäche» – sich an Ordnung und Anstand, an die überlieferten Regeln der Moral stets gehalten hatte. Wer war denn – privat – ein Dieb oder ein Mörder gewesen, wer hatte nicht für die Familie gelebt und gesorgt, nicht selten sogar – persönlich – dem Nachbarn, dem Bekannten geholfen, wenn der in Bedrängnis geriet? [...] Will man die Nachkriegshaltung der Deutschen verstehen, so muß man noch anderes bedenken, das Elementare: Der Kampf ums Überleben forderte fast alle Energien.“ S. 268-271.

³³⁴Einen umfassenden Einblick über die deutsche Literaturgeschichte zwischen 1933 und der Zeit nach 1945 siehe: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. verb. u. erw. Aufl. Hrsg. von Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart, Weimer: Metzler 2001. S. 433-511, 580-635.

³³⁵Schmitz u. Wendt. S. 11.

³³⁶Karasek. S. 85 f.

³³⁷Schmitz u. Wendt. S. 20.

³³⁸Im Zuge dieses „Stellungswechsels“ schrieb Frisch im Jahr 1967 das Theaterstück *Biographie* (GW V. S. 481-579). In diesem Stück geht es um einen Menschen, der mit seiner bisherigen Biographie unzufrieden ist und deshalb die Möglichkeit erhält, sein Leben noch einmal zu leben. Doch auch in diesem zweiten Leben findet seine Biographie ein unglückliches Ende und die Entscheidungsfreiheit führt erneut zu einer fatalistischen Zwangsläufigkeit.

³³⁹Schmitz u. Wendt. S. 16.

Frisch beabsichtigt mit *Andorra* außerdem die Darstellung der Entstehung einer ungeheuren menschlichen Katastrophe: „[K]einer sinnt auf Mord, sie reden nur so, daß Mord halt möglich ist, und dann ertragen sie ihn, ohne ihn gewollt zu haben, nur sie haben ihn ermöglicht.“³⁴⁰ Des Weiteren interessiert ihn das Unausweichliche an diesem Zustand – „[d]er Punkt, der einzig richtige Punkt, an dem man »Nein« sagen müßte, ist in der Wirklichkeit nicht da“³⁴¹ – und ab solch einem gewissen Stadium im Stück verselbstständigen sich die Geschehnisse und Handlungen der Personen, womit sie Andris Schicksal besiegen. Auch wenn alle Andorraner später um die Wahrheit wissen, zeigt sich, dass die Vorurteilsstrukturen bereits zu tief verankert sind, als dass sie diese Tatsache akzeptieren und ihre Bildnisse die Handlungsfähigkeit sowie den Willen zur Veränderung außer Kraft setzen könnten. Darüber wird noch einmal die Perspektive der Zuschauenden verändert: Nicht mehr die Andorraner und ihre Selbst- und Fremdbilder stehen im Mittelpunkt, sondern die Frage, wie Andri selbst mit dem Wissen um Wahrheit umgeht.

Für jeden in *Andorra* ist Andri der andere schlechthin, niemals er selbst, nicht für Barblin [...], nicht einmal für sich; mehr und mehr empfindet Andri sich folglich als Wesen, bares Substrat von Projektionen, als Ding, das er sieht, wie es die Andorraner sehen: »ich mag mich selbst nicht«, [...] bekennt der, der sich doch [...] erhobenen Hauptes seiner einzigartigen Subjektivität versichern sollte.³⁴²

Die Identitätsentwicklungen sowohl der Andorraner als auch von Andri selbst werden in Kapitel III.II.4. erfasst. Es wird der Frage nach dem Umgang mit und den Folgerungen über die Bilder beziehungsweise Bildnisse nachgegangen. Diesbezüglich ist auf das etablierte, andorranische Verhaltensmuster hinzuweisen, dergestalt das Volk objektiv nicht so agiert, wie es über sich denkt. Dieses Muster überträgt es auch auf Andri: Er wird nicht so wahrgenommen, wie er tatsächlich ist. Daraus resultiert, dass die Andorraner ihn zum Sündenbock³⁴³ stigmatisieren.

³⁴⁰Fenske. S. 24.

³⁴¹Schmitz u. Wendt. S. 54 f.

³⁴²Schmitz. S. 148.

³⁴³Der Begriff bezieht sich auf die biblische Darstellung des Levitikus im Alten Testament (Levitikus 16. 7-34, 3. Buch Mose). Die biblische Sündenbocktheorie befasst sich mit der Sündenvergebung der Juden. Diese sollen schließlich durch das Auflegen der Hand auf den Bock bereinigt werden. Solch ein Sündenbockritus wird immer dann nötig, wenn eine Gesellschaft soziale Grenzen überschreitet und sie wieder in den ursprünglich sündlosen Zustand postuliert werden soll. (vgl. Janowski, Bernd u. Gernot Wilhelm: *Der Bock, der die Sünden hinausträgt. Zur Religionsgeschichte des Azazel-Ritus Lev 16,10.21f.* In: *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg 17.-21. März 1990.* Hrsg. von Bernd Janowski, Klaus Koch u. Gernot Wilhelm. Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag (u.a.) 1993. S. 109-171. S. 109 f., S. 118). Für die Andorraner nimmt Andri die Funktion des Sündenbocks ein – auf ihn werden alle negativen Eigenschaften, die die Andorraner an sich selbst nicht wahrnehmen wollen, übertragen: „Seit der Kulturtheorie von Girard fungiert der »S[ündenbock]-Mechanismus« als kulturwiss[enschaftliches] Erklärungsmodell für die Entstehung und Überwindung von Gewalt. Als Bez[eichnung] für den zu Unrecht Beschuldigten ist der Ausdruck

Es wird außerdem das Verhalten der Andorraner während der Judenschau und den Szenen im „Vordergrund“ analysiert, innerhalb derer ihre Weigerung zur Aufgabe des antisemitischen Gedankenguts zum Tragen kommt und es bestätigt sich dort erneut die Tragik um Andri, den vermeintlichen Juden, in den Auswüchsen der verinnerlichten Bildnisse.

In diesem Sinn erfolgt in Kapitel III.II.5. eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung *Andorras* für die heutige Zeit. Das Modell zeigt gesellschaftliche Vorgänge auf, in denen Vorurteile entstehen und auf Resonanz stoßen. Diese könnten unter anderen Umständen und in anderen politischen Systemen ebenso vorkommen. „*Andorra*, das Modell, beschreibt eine Wirklichkeit, die in der Gefahr ist, sich außerhalb der Bühne zu realisieren.“³⁴⁴ Deshalb wird hier der Frage nachgegangen, wie das Werk aus heutiger Sicht gelesen und aufgenommen wird. Im Zuge dessen wird kurz auf die Rezeptionsgeschichte eingegangen. Wie wirkt *Andorra* bei dem Zuschauer und auch beim Leser? Und welchen Beitrag kann *Andorra* als modellhafte Darstellung des antisemitischen Bildnisses und einer Gesellschaft voller Vorurteile zur Debatte ob der Überwindung dieser liefern?

2. Vorurteile und Bildnisse in der Theorie

2.1. Bildnistheorie nach Frisch

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angesprochen, stellt die Bildnisproblematik ein grundsätzliches Thema in Frischs Werken dar. Überdies ist sie zentral präsent in *Andorra*, was in den folgenden Interpretationsteilen veranschaulicht wird. An dieser Stelle ist jedoch Frischs theoretischer Hintergrund zur Bildnisdarstellung entscheidend. Diese Theorie bezieht sich auf seine Tagebucheinträge aus den Jahren 1946 bis 1949. In dem Aufsatz *Du sollst dir kein Bildnis machen*³⁴⁵ hat er ausführlich dargestellt, was er unter einem Bildnis versteht und wie es seiner Meinung nach wirkt oder wirken kann.

Bevor die Schrift genauer analysiert wird, soll noch einmal kurz auf den Theorieteil dieser Arbeit verwiesen werden, innerhalb welchem bereits der grundsätzliche Zusammenhang zwischen Identität und Bildnis (respektive auch Selbst- und Fremdbild) verdeutlicht wurde.

»S[ündenbock]« sprichwörtl[icher] Bestandteil der Alltagssprache.“ Aus: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. 3. völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. von Kurt Gallig. Tübingen: Mohr 1962. Hier: Bd. 6. S. 1902. Siehe dazu auch Uta Quasthoffs Erörterung zur Sündenbock-Thematik (Quasthoff, Uta: *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1973. S. 117 f.).

³⁴⁴Schmitz u. Wendt. S. 15.

³⁴⁵GW II. S. 369-371.

Ausgangspunkt bildete dort die These, dass sowohl Identität als auch Bildnisse rein konstruktiven Charakter besitzen, was weiterhin bedeutet, dass beide vom Menschen gebildet werden und sie somit individuellen und subjektiven Ursprungs sind. Frisch geht in seiner Theorie allerdings nicht auf die Selbstbilder ein, also nicht auf die innerprozessive Teilhabe an der Identitätsbildung und -formung, sondern er befasst sich vielmehr mit dem Wechselspiel von Zuschreibungen eines Menschen gegenüber eines anderen. Infolgedessen hinterfragt er die eigentliche Daseinsberechtigung von Bildnissen im partnerschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext. Diese grundsätzliche Annahme ist überdies eine Bezugnahme auf die Vorgehensweise dieser Arbeit, da *Andorra* vordergründig unter Aspekten des kulturellen Fremdbildes und somit einer kollektiven Identitätsentstehung analysiert wird, wohingegen bei Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer* der Fokus auf der individuellen Identität innerhalb eines rein familiären Geflechts liegt. In *Jenseitsnovelle* von Matthias Politycki ist der Radius noch einmal auf das Zusammenleben im zwischenmenschlichen Bereich verdichtet, weswegen dort die Identität von Mann und Frau Untersuchungsgegenstand ist. Es bestehen also vielfältige Vorgehens- und Betrachtungsweisen der Identitäts- und Bild(nis)analyse.

Bei Frisch ist jedoch relevant, dass er Bildnisse grundsätzlich als eine negative Konstruktion sieht, die das Miteinander erschwert, und sie deshalb in *Andorra* auch zu vielfältigen Problemkonstellationen führen. Für ihn erwirken Bildnisse eine belastende Situation, gleich einem „alte[n] Orakel“,³⁴⁶ dass in die Realität umgesetzt wird oder eben nicht: „Ein halbes Leben steht unter der heimlichen Frage: Erfüllt es sich oder erfüllt es sich nicht.“³⁴⁷ Das Bildnis kann folglich sowohl positiv als auch negativ geprägt sein und diejenige, von der ein solches gemacht wird, ist gewiss davon beeinflusst. Denn laut dem Schriftsteller hat die Person lediglich zwei Möglichkeiten im Umgang mit dem auferlegten Bildnis und ist somit eingeschränkt in der Verhaltensweise: Entweder versucht die sie, dem Bildnis zu entsprechen und gerecht zu werden oder sie wehrt sich und versucht zu entfliehen.³⁴⁸ „Dabei muß es sich durchaus nicht im geraden Sinn erfüllen; auch im Widerspruch zeigt sich der Einfluß, darin, daß man nicht so sein will, wie der andere uns einschätzt.“³⁴⁹

³⁴⁶Ebd. S. 370.

³⁴⁷Ebd.

³⁴⁸Im Falle von *Andorra* liegt auf der Hand, wofür sich der Protagonist Andri entscheidet: Er nimmt das Bildnis, welches ihm seine Umwelt auferlegt, als sein Eigenes an und ändert sich ihrer Wünsche und Vorstellungen entsprechend.

³⁴⁹Ebd. S. 371.

Demzufolge findet Frisch Bildnisse unmenschlich und kritisiert deren Existenz überhaupt. Seiner Meinung nach schränken sie die Entwicklung der eigenen Person ein und es besteht keinerlei Freiheit mehr für diejenigen, denen es auferlegt wurde: „Man wird das Gegenteil, aber man wird es durch den andern.“³⁵⁰ Dabei erachtet er jene autonome Selbstentwicklung und das unbefangene Miteinander als äußerst wichtig.

Voraussetzung für diese Selbstbestimmung sei allerdings die Abwesenheit von Bildnissen – man sollte sich selbst keine Bildnisse erschaffen, um zu sich selbst finden zu können und dementsprechend darf man auch keinem seiner Mitmenschen solche auferlegen und sie dadurch in ihrer Entwicklung geißeln. „Wir halten uns für den Spiegel und ahnen nur selten, wie sehr der andere seinerseits eben der Spiegel unsres erstarrten Menschenbildes ist, unser Erzeugnis, unser Opfer –.“³⁵¹ Er spricht an dieser Stelle sowohl ein inkludiertes Überlegenheitsgefühl als auch die Wechselwirkung von Bildnissen an, folge derer zwei Gegenüber sich zwangsläufig zum Verhängnis werden müssen, da ihre Gefangenheit in festen Strukturen zu einem unvorteilhaften Austausch führt. Entweder kann man durch ein gezeigtes Bildnis veranschaulicht bekommen, was man nicht ist und auch nicht sein wird, oder es zeigt einem auf, dass man nicht gut so ist, wie man ist. Es hinterlässt deshalb stets den fahlen Beigeschmack, dass beide Beteiligten nicht nur sich selbst mit dieser Konstruktion einzwängen, auch wenn möglicherweise etwas Wahres hinter der Deutung steht,³⁵² sondern auch den anderen.

Für den Autor besteht einzig in der Liebe die Möglichkeit, den anderen ohne Bildnisse anzunehmen und Veränderungen zu akzeptieren: „Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis.“³⁵³ Ihm zufolge bewirkt die Innigkeit ein Miteinander ohne Bildnisse, da in diesem Zustand Bedingungslosigkeit vorherrscht, in der sie nicht hinterfragt werden. Das Geheimnis der Liebe ist somit, dass man stets am anderen interessiert ist und so eine Erstarrung umgeht, denn: „Unsere Meinung, daß wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe [...]“³⁵⁴ Frisch ist folglich der Überzeugung, dass man mit seinem Partner niemals „fertig“³⁵⁵ sein dürfe und er weist darauf hin, dass man sich nicht von vornherein durch Bildnisse einschränken, sondern dem Partner gegenüber immer offen bleiben soll und nicht zu dem Punkt kommen darf, an dem man meint, den anderen zu kennen. Dann verliert sich, dass man den Partner für etwas

³⁵⁰Ebd.

³⁵¹Ebd.

³⁵²Ebd.

³⁵³Ebd. S. 369.

³⁵⁴Ebd.

³⁵⁵Ebd. S. 370.

Besonderes hält, etwas Einzigartiges, das es zu erkunden gilt.³⁵⁶ Frisch koppelt das Erschaffen von Bildnissen an die situative Partnerbeziehung, indem er unterstellt, dass sie unter der Bedingung des Ablehnens durch den anderen entstehen und wirken. Insofern gilt dieses Argument auch als eine Unterstellung dafür, Bildnisse entstünden aufgrund eines Ablehnens an sich selbst, da die Selbstliebe ebenso eine Bildnisentstehung unterbinden würde. Diese Verbindung von Selbst- und Gegenliebe bemerkte überdies bereits Gerhart Hauptmann, wie er in seinem Tagebuch festhält: „Liebt man nicht sich, wenn man andere zu lieben meint? das Bild des andern in eigner Seele?“³⁵⁷

Frischs theoretischer Ansatz entspricht philosophischen³⁵⁸ und theologischen Annahmen, auf welche Hans Wysling verweist: Er spricht ihm „Pessimismus“ zu, „der sich an Spengler (und damit an Nietzsche), aber auch an Kierkegaard orientiert.“³⁵⁹ ³⁶⁰ Den christlichen Aspekt zieht Frisch in der Erweiterung des biblischen Bildnisbegriffs und er entlehnt diesen in seiner Schrift der christlichen Ursprungsverwendung:

Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen – Ausgenommen, wenn wir lieben.³⁶¹

Frisch bezieht das Bildnisverbot ausdrücklich auf den Menschen, was seine Theorie von der Bibel unterscheidet.³⁶² Er stellt fest, dass wir ständig gegen das Verbot verstoßen und eigentlich nur in der Liebe davon ablassen. In der Bibel steht geschrieben: „Du sollst dir kein

³⁵⁶Ebd. S. 369 f.

³⁵⁷Gerhart Hauptmann. *Tagebücher 1897-1905*. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1987. S. 226; Eintrag vom Mittwoch, 26. Okt[ober] 98., K[olonie] G[runewald].

³⁵⁸Die klassische philosophische Definition von Bildnissen beziehungsweise Bildern findet sich im diesbezüglichen *Historischen Wörterbuch*: „[...] (Bild) wird in der Lehre von der Erkenntnis mit den entsprechenden Differenzierungen als Sammelbegriff für Wahrnehmung, Vorstellung usw. gebraucht und ist in diesem Sinne selber sprachliches B. [...] Die Entwicklung des B.-Begriffes, wie er in der christlichen Theologie und Philosophie mit dem Ausdruck ‚Gottesebenbildlichkeit‘ seinen festen Platz hat, muß von der Bedeutungs-vielfalt [...] (lat. imago) ausgehen und zudem den Sinn von B. in der antiken Kunst in Betracht ziehen, für die Übereinstimmung als Beziehung der Ähnlichkeit zwischen B. und Ur-B. eine Idealforderung war.“ Aus: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neu bearb. Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. 13 Bände. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. Hier: Bd. 1 (1971) S. 914 f.

³⁵⁹Wysling, Hans: *Dramaturgische Probleme in Frischs Andorra und Dürrenmatts Besuch der alten Dame*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 133-143. S. 141.

³⁶⁰Siehe zum Vergleich: A S. 508: Der Pater sagt im Gespräch zu Andri: „Wie sollen die andern dich annehmen, wenn du dich selbst nicht annimmst?“, was Kierkegaards Wort entspricht.

³⁶¹GW II. S. 374.

³⁶²Auch bezüglich des christlichen Bildnis-Gedankens findet sich in Gerhart Hauptmanns Tagebüchern ein Verweis, wenngleich dieser nicht weiter kontextualisiert oder theoretisiert wird: „›Du sollst dir kein Bild machen!‹ Tiefe Geltung des Wortes im Religiösen. Du sollst dir kein Bild machen, an das du glaubst wie an das Urbild.“ Aus: *Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1897-1905*. S. 311; Eintrag vom Sonntag, d[en] 30. Sept[ember] 1900.

Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist [...]!³⁶³ Das Zitat umfasst das zweite der Zehn Gebote. Es beinhaltet das alttestamentarische Verbot, sich von Gott ein Bildnis oder Gleichnis zu machen, da jede Abbildung außerstande sei, Gott in seiner Unbedingtheit und Grenzenlosigkeit darzustellen. Wer gegen dieses Gebot verstößt, begeht eine Sünde. Für Frisch entsteht diese „Sünde“, indem man Bildnisse errichtet – nicht von Gott, sondern von seinen Mitmenschen.³⁶⁴

In seinen Ausführungen über die Bildnisproblematik bringt er auch die Dichter, und somit sich selbst, mit ein, denn er sagt, dass diese, ergriffen von der Liebe, Inspiration finden für ihre Geschichten und besonders kreativ werden.³⁶⁵ In diesem Sinn hat er seine Bildnistheorie, die er hier noch allgemeingültig verfasst, auch auf sich selbst bezogen und sich in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Bildnissen an seiner unmittelbaren Lebenszeit orientiert.³⁶⁶ Bei ihm ist die schriftstellerische Tätigkeit bezeichnenderweise stets auch eine Suche nach dem eigenen Bildnis. So wie er in vielen seiner Werke eine Identitätsfindung thematisiert, ist diese auf ihn übertragbar. Er hat sich selbst zum Thema seiner Werke gemacht, wenngleich unkenntlich. Durch die Literatur geht er folglich der Frage „»Was bin ich?« mit immer neuen Bildern von den möglichen seiner nicht möglichen Existenzen“³⁶⁷ nach.

Dementsprechend, da Frisch sich selbst auch nicht gänzlich von Bildnissen lösen kann, revidierte er nach Jahren seine Theorie dahingehend, dass „wir [...] ja auch nicht leben [können], ohne uns Bildnisse zu machen.“³⁶⁸ Er kommt zu der Erkenntnis, dass seine Theorie, die zu-

³⁶³2. Mose 20,4 + 5.

³⁶⁴GW II. S. 370.

³⁶⁵Ebd. S. 369.

³⁶⁶Hans Jürg Lüthi verweist auf ein für Frisch einschneidendes Ereignis, das seine Sicht in Bezug auf Bildnisse und Identität prägte: „Es ist für Max Frisch ein existentielles Erlebnis, das den Fünfundzwanzigjährigen, der nochmals auf die Schulbank zurückkehrt und damals Kellers *Grünen Heinrich* liest, wie ein Schock überfällt: «Daß das Leben mißlingen kann.» (II, 587). Und jedes solche Mißlingen ist für Max Frisch zurückzuführen auf eine nicht erfolgte oder mißglückte Selbstwahl: der Mensch kann unter den vielen Möglichkeiten seines Ichs eine falsche wählen und darin erstarren; er kann eine einmalige Wahl als endgültig auffassen, sich festlegen und jeder Erneuerung verschließen. Der Selbstentwurf, der der Wahl vorausgeht, kann falsch, dem Ich inadäquat sein, beeinflusst und bestimmt durch das Bildnis, das andere oder der Mensch selbst sich von sich macht, und er wird dann zu Leistungen gezwungen, die ihm nicht entsprechen und die er nicht erbringen kann; oder er kann auf eine Wahl überhaupt verzichten, um völlig frei zu bleiben im Reiche der zahllosen Möglichkeiten. Immer aber ist die Folge der mißlungenen Wahl, des Verfehlens des Ichs die Entfremdung. Es ist das Fremdsein des Menschen in sich selbst und in der Welt. Ihm fehlt die innere Einheit, weil das intelligible und das empirische Ich voneinander getrennt sind, weil das Ich nicht zu sich selbst gekommen ist. Die Folge dieser Selbstspaltung sind Unsicherheit, Langeweile und Angst.“ Aus: Lüthi, Hans Jürg: *Max Frisch «Du sollst dir kein Bildnis machen»*. München: A. Francke 1981. S. 11.

³⁶⁷Arnold. S. 48.

³⁶⁸Ebd.

meist kritisch der Bildnisentstehung gegenübertritt, dennoch zum alltäglichen Miteinander der Menschen gehört.

Wir kommen ohne Ideologie nicht aus, aber die Ideologie hat die Tendenz, sich zu verfestigen, zu versteinern, unwirklich zu werden, sich von der Wirklichkeit abzulösen. Die Ideologie muß also auch immer wieder gesprengt werden. Und schon das, was ich jetzt sage, ist wiederum eine Ideologie – es ist also ein Teufelskreis.³⁶⁹

Es ging Frisch in seiner Konzeption vielmehr darum, zu zeigen, dass starre Bildnisse eine Gefahr darstellen, aber er findet sie dennoch berechtigt und kann sich deshalb auch selbst nicht davon lösen. Er möchte verdeutlichen, dass Bildnisse, die man sich von sich selbst und anderen schafft, nicht naiv und leichtgläubig anzunehmen seien, sondern sie in ihrer Existenz regeneriert werden müssen „als Möglichkeit für Selbstverständigung und Dialog, um so den ideologischen Verfestigungen des Lebens die Fähigkeit des Fragens und die Kraft des Zweifelns entgegenzusetzen [...]“³⁷⁰

2.2. Vergleichende Bildnistheorien

2.2.1. Bertolt Brecht

Zusammenfassend sind Bildnisse für Max Frisch ein negativ erdachtes Konstrukt, das die Mitmenschen in ihrem Umgang unfrei macht. In einer anderen Art und Weise wird es von Bertolt Brecht in seiner Schrift *Über das Anfertigen von Bildnissen*³⁷¹ betrachtet. Dieser sieht in ihnen eine nützliche Notwendigkeit – er versteht unter einem Bildnis einen positiven Entwurf, der als Vorlage dienen kann: „Wenn man den Menschen liebt, kann man aus seinen beobachteten Verhaltensarten und der Kenntnis seiner Lage solche Verhaltensarten für ihn ableiten, die für ihn gut sind.“³⁷² Brecht differenziert zwischen eben jenen positiven Entwicklungen, die mit Bildnissen einhergehen und unrichtigen, von den Mitmenschen erschaffenen Bildnissen, die zu falschen eigenem Verhalten führen.

Es entstehen Illusionen, die Mitmenschen enttäuschen, ihre Bildnisse werden undeutlich; zusammen mit den nur vorgestellten Verhaltensarten werden auch die wirklich wahrgenommenen [...] unglaublich; ihre Behandlung wird unverhältnismäßig schwierig.³⁷³

³⁶⁹Ebd.

³⁷⁰Ebd. S. 49.

³⁷¹Brecht. S. 72-74.

³⁷²Ebd. S. 72.

³⁷³Ebd.

Streckenweise bleibt er folglich auch skeptisch gegenüber dem Anfertigen von Bildnissen, denn er warnt davor, dass sie nicht immer deutbar sind sowie nicht greifbar. „Den fertigen Bildnissen gehören also auch solche Verhaltensarten des Mitmenschen an, die nur vorgestellte, erschlossene (nicht beobachtete), vermutliche Verhaltensarten sind.“³⁷⁴ Da die Entstehung der Bildnisse seiner Meinung nach unbewusst abläuft, können sie auch schnell Merkmale aufweisen, die nicht der Realität entsprechen: „Dies führt oft zu falschen Bildern und auf Grund dieser falschen Bilder zu falschem eigenen Verhalten, um so mehr, als sich alles nicht ganz bewußt abspielt.“³⁷⁵ Es kommt zur Unzufriedenheit und es bilden sich Zweifel in der Einschätzung. Genau dies macht die Schwierigkeit von Bildnissen aus, denn sie beruhen vorerst nicht auf Tatsachen, sondern werden von Gefühlen geleitet. Folgedessen sind sie für Brecht subjektiv und individuell, wobei zu berücksichtigen bleibt, wer die Person ist, die sie fertigt.³⁷⁶ Darüber hinaus unterliegen seiner Vorstellung nach Bildnisse stets dem Wandel der Zeit, sind mehr Momentaufnahme als Konstrukt der Dauerhaftigkeit. „[...] Aus ihrem Verhalten in gewissen Situationen, das er beobachtet hat, schließt er auf bestimmtes Verhalten in anderen, zukünftigen Situationen.“³⁷⁷

Obwohl das Fertigen von Bildnissen für Brecht natürlich ist – er sieht dies als einen instinktiven Prozess, in dem alles, was den Menschen ausmacht und ihn umgibt, in ein Bildnis transformiert werden kann – und dem Menschen Sicherheit bieten kann,³⁷⁸ so ist es doch etwas, was gelernt werden muss beziehungsweise gelernt werden kann. Für Brecht ist auch ein wichtiger Aspekt, dass der Mensch weiß, mit den Resultaten richtig umzugehen und sie deuten zu können.

Es kommt viel darauf an, richtiges Schließen zu lernen, aber dies genügt nicht. Es genügt nicht, weil die Menschen nicht ebenso fertig sind wie die Bildnisse, die man von ihnen macht und die man also auch besser nie ganz fertigmachen sollte.³⁷⁹

Somit muss man auch bereit sein, seine Bildnisse von anderen Menschen zu überdenken und den jeweiligen Situationen anzupassen.³⁸⁰ Da der betrachtete Mensch sich auch ändern kann, ändert sich automatisch das Bildnis über ihn. „Außerdem muß man aber auch sorgen, daß die Bildnisse nicht nur den Mitmenschen, sondern auch die Mitmenschen den Bildnissen

³⁷⁴Ebd.

³⁷⁵Ebd.

³⁷⁶Ebd. S. 73.

³⁷⁷Ebd. S. 72.

³⁷⁸Ebd.

³⁷⁹Ebd.

³⁸⁰Ebd.

gleichen.³⁸¹ Im Umgang mit Bildnissen sollte man sich also laut der Theorie Brechts stets der Verantwortung des ausgeübten Einflusses bewusst sein.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Brecht eine positive Einstellung gegenüber Bildnissen hat. Sie bedeuten für ihn ein Stück Freiheit, da man durch sie stets weiß, worauf man sich im Umgang mit Menschen, aber auch Gegenständen, einzustellen hat. Seiner Konzeption nach sind Bildnisse eine Hilfe sowohl für den Machenden als auch vor allem für den, über den es entwickelt wird. Denn wenn man seinem Gegenüber von dem Bildnis berichtet, kann es für diesen eine Hilfe sein, sich selbst zu ändern. Dies ist, an dieser Stelle geht er mit Frisch konform, möglich in der Liebe. Das Anfertigen ist in dieser Konzeption ein steter Kreislauf, dem sich niemand entziehen kann, da Bildnisse stets kommuniziert werden und es auf diese Weise dargestellt ein Geben und Nehmen ist. Laut Brecht kann man von ihnen nur profitieren, denn er sieht die Welt als wandelbar und veränderlich. Die Bildnisse geben den Menschen in seiner Vorstellung Wegweiser zur Selbstreflexion und die Chance, aus Veraltetem auszubrechen und als ein besserer Mensch hervorzugehen: „Aus den vermutlichen Verhaltensarten werden so wünschbare.“³⁸²

2.2.2. Gottfried Keller

Genau hundert Jahre vor *Andorra* erscheint *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*³⁸³ von Gottfried Keller. Es stellt ein Gegenstück zu *Andorra* dar, denn es zeigt vielversprechende Integrationsmöglichkeiten eines Außenseiters in eine Gemeinschaft, die ebenfalls voller Vorurteile ist.³⁸⁴ Keller schreibt zu seinem Werk eine Erklärung³⁸⁵ an den Betreuer des Volkskalenders, in welchem das *Fähnlein* zuerst herausgebracht wird. Berthold Auerbach gegenüber äußert er, wozu positiv besetzte Bildnisse dienen können und bezieht sich in seinen Ausführungen konkret auf die Schweiz:³⁸⁶ „Wir haben in der Schweiz...“³⁸⁷

³⁸¹Ebd.

³⁸²Ebd.

³⁸³Siehe Keller, Gottfried: *Züricher Novellen*. 32 Bände. Hrsg. von Walter Morgenthaler, Peter Villwock u.a. Basel, Frankfurt am Main (u.a.): Stroemfeld (u.a.) 1999 (= *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Walter Morgenthaler). Hier: Bd. 6. S. 258-335.

³⁸⁴Am Ende der Erzählung wird Karl, der zunächst ungeschätzte Sohn des Meisters Hediger, in die Gemeinschaft der „Sieben Aufrechten“ aufgenommen, da er sich als Retter in der Not erweist. Darüber hinaus darf Karl seine Geliebte Hermine heiraten, was als weiterer gesellschaftlicher Zuspruch zu seiner Person zu werten ist.

³⁸⁵Keller: *Gesammelte Briefe*. Hier: Bd. 3. 2. Teil. S. 195-197.

³⁸⁶Weiteres zur politischen und weltlichen Anschauung Keller bzgl. der Schweiz siehe: Böschenstein, Hermann: *Gottfried Keller*. 2. durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977. S. 124-139.

³⁸⁷Keller: *Gesammelte Briefe*. Hier: Bd. 3, 2. Teil. S. 195.

Dies ist das Heimatland von Frisch, der sich allerdings des Öfteren weitaus kritischer mit dem Land auseinandergesetzt hat:

Während aber für Keller die Gewinnung des eigenen menschlichen Umrisses recht eigentlich an die Bejahung des jungen Staates gebunden war und [...] er sich als Glied der Nation versteht und als Bürger des Staates bescheidet, hat Frisch den Weg zu sich selber umgekehrt im Ausgange aus seiner Nation finden müssen. [...] Er hat sich vielleicht nicht so sehr von seiner Nation entfernt als von dem Bildnisse, das diese Nation sich von sich macht, und gesteht ihm keine bildende und bindende Gewalt über sich selber zu.³⁸⁸

Auch wenn Keller einräumt, dass „nicht alles Gold, was glänzt“³⁸⁹ ist, so sieht er es in der Verantwortung eines Schriftstellers, den Leuten ein Bildnis gegenüberzustellen, welches sie zu ihrem eigenen machen und daraus resultierend wieder Kraft in ihrer Einstellung der Heimat gegenüber schöpfen können.³⁹⁰ Für Keller sind Bildnisse deutend für die Zukunft. An dieser Stelle geht er mit Brecht konform, denn er setzt sie ebenso als Wegweiser für den Einzelnen ein, der etwas ändern kann, indem er aufgezeigt bekommt, was möglich ist und wie er sein könnte: „Wir haben [...] offenbar jetzt ein ehrliches Bestreben, es zu einer anständigen und erfreulichen Lebensform zu bringen, und das Volk zeigt sich plastisch und froh [...] gestimmt; [...].“³⁹¹

In seiner Erklärung ist er jedoch weitaus vager als beispielsweise Brecht, aber sein Ansatz ist, dass Bildnisse immer zu etwas Gutem führen – auch wenn die Ausgangslage unerfreulich ist. Laut Keller muss genau in solch einer Situation der Poet eingreifen und ein Bildnis erschaffen. Hier besteht auch ein Gegensatz zu Brecht: Für diesen entstehen Bildnisse aus einer natürlichen Selbstverständlichkeit heraus und außerdem liegt in seiner Theorie diese Fähigkeit jedem Menschen zu Grunde (vgl. Kapitel III.II.2.2.1.). Keller hält hingegen die Literatur für die einzige Möglichkeit, ein Bildnis zu verbreiten und so an die Menschen heranzutragen. Somit sind Bildnisse für ihn weit mehr autoritär geprägt und an eine spezifische Gruppe adressiert. Voraussetzung für die Annahme von diesen sei, dass die Empfänger schon im Vorfeld bereit sind, zu empfangen. Demnach müssen sie bereits das Potenzial haben, etwas ändern zu wollen: „[S]o glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird.“³⁹² Beim Erschaffen von Bildnissen geht es für Keller nicht um das, was tatsächlich ist (so wie Brecht Bildnisse durch Beobachtung des Wirklichen kreiert),

³⁸⁸Schmid: *Andorra und die Entscheidung*. S. 262.

³⁸⁹Keller: *Gesammelte Briefe*. Hier: Bd. 3, 2. Teil. S. 195.

³⁹⁰Ebd.

³⁹¹Ebd.

³⁹²Ebd.

sondern „man [tut] dies mit einiger wohlwollende[r] Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt.“³⁹³ Das impliziert eine gewisse Abschätzigkeit den Bildnissen gegenüber, so als habe der Poet sämtliche Freiheit, dieses nach seinen Vorstellungen zu erschaffen. Dabei bedenkt er nicht, dass der Empfänger das Bildnis in dem Glauben annimmt, dass das Gesagte nur zu seinem Wohlwollen und wahrhaftig ist.

Bei Brecht gibt es zwar auch Bildnisse mit Illusionscharakter, doch diese sind für ihn die falschen. „Es entstehen Illusionen, die Mitmenschen enttäuschen, ihre Bildnisse werden undeutlich.“³⁹⁴ Außerdem klingt bei Keller an, dass der Empfänger die Bildnisse ernst zu nehmen hat, was noch einmal den Autoritätscharakter des Poeten bestätigt und dass Gefühle in diesem Zusammenhang keine Rolle spielen. Bei Brecht hingegen sind Bildnisse gerade in Verbindung mit Leidenschaft zu sehen: „Solch ein Bildnis machen heißt lieben.“³⁹⁵

Insgesamt unterstellt Kellers Erklärung Bildnissen eine Willkür, die rein dem Poeten unterliegt. Er bezieht sich hierbei nicht auf den Einzelnen, sondern auf die Wirkungsweise an ein Volk adressiert; in diesem Fall die Schweiz. Er spricht dem Schreibenden die Macht zu, Bildnisse einzusetzen, um Transparenz hinsichtlich der gegebenen Lage aufzuzeigen und somit etwas zu schaffen, dass die Ausgangslage verbessert: „Kurz, man muß, wie man schwangeren Frauen etwa schöne Bildwerke vorhält, dem allzeit trächtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; [...]“³⁹⁶ Für ihn sind Bildnisse durchweg positiv konnotiert – womöglich, weil er versäumt, sich weitere Gedanken um den Adressaten zu machen. Er spekuliert darauf, nur aufzuzeigen und hervorzulocken, was bereits ist; seine Bildnisse werden also nicht vom Grundsatz auf innovativ geformt. Er möchte die Anlagen der Nation stärken. Frisch geht indes noch einen Schritt weiter. Denn er zeigt das Bildnis nicht einfach nur auf, sondern er überlegt es kritisch und bringt es erst dann an die Öffentlichkeit:

Nach einem Jahrhundert der Verschönerung, der wachsenden Selbstsicherheit und des gefährlichen Blickes der Nation auf das Versagen und auf die Verbrechen der Nachbarn fühlt Frisch sich zum Gegenteiligen verpflichtet: Es soll der Nation das unschöne Bild vorgehalten werden, das sie zu bieten in Gefahr ist und das sie nur deswegen nicht bietet, weil sie nicht in der Entscheidung stand. Zu jenem Lobe freilich, das sich der Dichter folgerichtigerweise dann auch gestatten könnte, wo die Nation es verdient, konnte Frisch sich nicht bewegen lassen.³⁹⁷

³⁹³Ebd.

³⁹⁴Brecht. S. 72.

³⁹⁵Ebd. S. 73.

³⁹⁶Keller: *Gesammelte Briefe*. Hier: Bd. 3, 2. Teil. S. 195.

³⁹⁷Schmid: *Andorra und die Entscheidung*. S. 278.

3. Kulturelle Konstruktionen in *Andorra*

„Meine Stücke sind keine Zeitstücke im landläufigen Sinn. Es sind immer wiederkehrende Muster, tragische Muster.“³⁹⁸ Frisch sieht sein Stück in mehrfacher Hinsicht als modellhaft für Verhältnisse an, die in der Wirklichkeit tatsächlich vorkommen können. Zwar wählt er als Handlungsort ein kleines Land namens Andorra, dieses ist aber nicht identisch mit dem wirklichen Staat gleichen Namens,³⁹⁹ denn vielmehr ist für ihn das Modellhafte die dramatische Handlung in *Andorra*: „Die Fabel hat eine kalte Zwangsläufigkeit, die Figuren sind Stellvertreter von Handlungsweisen, die in der Summe auf den kollektiven Mord hinauslaufen.“⁴⁰⁰ Das Drama zeigt gesellschaftliche Vorgänge auf, in denen Vorurteile entstehen und sich zu ihrer vollkommenen Wirkungskraft entfalten. Diese könnten unter anderen Umständen und in anderen politischen Systemen ebenso vorkommen, dementsprechend kann festgehalten werden, dass „Frisch [...] Wirklichkeit vor[bildet], er beschreibt [...][,] was passiert, wenn die Repräsentanten gesellschaftlicher Gruppen [...] in eine Entscheidungssituation [geführt werden].“⁴⁰¹ Die Vorgänge, die auf der Bühne dargestellt werden, gibt es tatsächlich in der Realität und sie können immer wieder zur Realität werden. Denn *Andorra* ist ein Paradigma für die Entstehung und Wirkungsweisen von Vorurteilen und Stereotypen – thematisch zeitgemäß und musterhaft aufgezeigt.

So ist auch die Stereotypenentstehung des Juden, in der Form wie ihn sich die Andorraner erschaffen, „zeitgemäß“: „[D]er Jude bleibt das gültigste Beispiel, weil der Antisemitismus ein geradezu archaisches Vorurteil mit katastrophalen Folgen ist, wirklichkeitsträchtig und besudelt wie kein zweites.“⁴⁰² Im Laufe der Geschichte hat es immer wieder tragische Schicksale für das jüdische Volk gegeben. Dieses Volk wurde oft ausgegrenzt, verbannt, getötet.⁴⁰³ Wenn Andri gegen Ende des zehnten Bildes sagt: „Ich bin nicht der erste, der verloren ist. [...] Ich weiß, wer meine Vorfahren sind. Tausende und Hunderttausende sind gestorben am Pfahl, ihr Schicksal ist mein Schicksal“ (A S. 534), so wird hier der zeitgenössische Charakter von *Andorra* verdeutlicht. Das Stück geht über die Zeitebene im Stück hinaus, wird zeitlos und verortet sich in der (deutschen) Geschichte.

³⁹⁸Schmitz u. Wendt. S. 55.

³⁹⁹In der Vorbemerkung zu *Andorra* steht: „Das Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell.“ (A S. 462).

⁴⁰⁰Schmitz u. Wendt. S. 15.

⁴⁰¹Ebd.

⁴⁰²Krapp. S. 100.

⁴⁰³Genauerer zur Geschichte des Antisemitismus siehe: Nonn, Christoph: *Antisemitismus*. Darmstadt 2008 sowie: Laqueur, Walter: *Gesichter des Antisemitismus. Von den Anfängen bis heute*. Berlin 2008.

Frisch zeigt, dass er sich nicht mehr nur auf den Juden im Werk bezieht, sondern dass es um diesen im tatsächlichen Leben geht: „Antisemitismus [...] als Metapher: das scheint die Voraussetzung dafür zu sein, daß seine Darstellung mit künstlerischen Mitteln möglich wird [...].“⁴⁰⁴ Das Bildnis des Juden wird in *Andorra* über vielschichtige, meist von der andorranischen Gesellschaft geäußerte Vorurteile skizziert, somit wird Andri durch sie zum Stereotyp Jude. Sie bedienen sich in ihrer Verurteilung vieler bekannter antisemitischer Klischees wie die angebliche Geschäftstüchtigkeit, Geilheit, Überempfindlichkeit, Gemütslosigkeit und den Ehrgeiz.⁴⁰⁵

Der amerikanische Psychologe Gordon W. Allport untersuchte 1954 in einer Studie⁴⁰⁶ die Merkmale von Vorurteilen und verfasste im Zuge dessen eine klassische⁴⁰⁷ Definition, die er wie folgt zusammenfasst:

Vielleicht lautet die kürzeste aller Definitionen des Vorurteils: *Von anderen ohne ausreichende Begründung schlecht denken*. Diese knappe Formulierung enthält die beiden wesentlichen Elemente aller einschlägigen Definitionen: den Hinweis auf die Unbegründetheit des Urteils und auf den Gefühlston. [...] Die Wirkung eines so definierten Vorurteils besteht darin, daß es den Gegenstand des Vorurteils in eine ungünstige Situation bringt, die er sich nicht durch sein eigenes Verhalten verdient hat. Die Wirkung des so definierten Vorurteils läuft faktisch darauf hinaus, daß der Gegenstand in eine ungünstige Lage gebracht wird, die er nicht selbst verschuldet hat.⁴⁰⁸

Vor allem die Formulierung „ohne ausreichende Begründung“ entspricht ganz den Vorurteilen, die Frisch in *Andorra* entwirft. Dort sind diese für ihn Mittel, das absurde Verhalten der Andorraner vorzuführen. Auch für ihr Verhalten gibt es keinen greifbaren Anhaltspunkt. Gleichfalls ist zentraler Gedanke, dass die Opfer die Urteile unverdient zu ertragen haben – Andri kann sich der Wirkung der Vorurteile nicht entziehen. Die Andorraner haben von diesem Volk ihr Urteil beschlossen und jede noch so kleine Andeutung bestätigt sie in ihrer Denkweise.

⁴⁰⁴Krapp, S. 100.

⁴⁰⁵Vgl. Ahlheim, Klaus u. Bardo Heger: *Deutsche Vergangenheit und Antisemitismus*. In: *Die Gewalt des Vorurteils*. Hrsg. von Klaus Ahlheim. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2007. S. 183-194.

⁴⁰⁶Siehe den dazu verfassten Aufsatz: Allport, Gordon W.: *Die Natur des Vorurteils*. In: *Die Gewalt des Vorurteils*. Hrsg. von Klaus Ahlheim. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2007. S. 40-60.

⁴⁰⁷Zum weiteren Forschungsstand über die Entstehung und Entwicklung von Vorurteilen siehe: *Handwörterbuch der Psychologie*. 4. völlig Neubearb. u. erw. Aufl. Hrsg. von Roland Asanger u. Gerd Wenninger. Weinheim: Psychologie Verlags Union 1992. S. 828 ff.

⁴⁰⁸Allport, S. 40 + 44.

WIRT: Sie haben ihn mit Stiefeln getreten, ich hab's mit eigenen Augen gesehen, ich war drin. [...] Immer geht er an die Klimperkiste, ich hab's ihm noch gesagt, er macht die Leute rein nervös.

DOKTOR: Blut?

WIRT: Ich hab es kommen sehen. [...] Er hat angefangen.

DOKTOR: Ich habe nichts wider dieses Volk, aber ich fühle mich nicht wohl, wenn ich einen von ihnen sehe. Wie man sich verhält, ist's falsch. Was habe ich denn gesagt? Sie können's nicht lassen, immer verlangen sie, daß unsereiner sich an ihnen bewährt. Als hätten wir nichts andres zu tun! Niemand hat gern ein schlechtes Gewissen, aber darauf legen sie's an. Sie wollen, daß man ihnen ein Unrecht tut. Sie warten nur darauf.

(A S. 517 f.).

Der Doktor und der Lehrer zeigen in diesem Gespräch, dass sie allein Andri für die Probleme in Andorra verantwortlich machen; sie verwehren sich jeglichen Schuldgeständnisses und geben sich überheblich, da sie meinen, sie hätten das Schicksal Andris kommen sehen. Überdies betont der Doktor, die Bildnisse seien als Gegenreaktion auf Andris provokatives Verhalten zurückzuführen. Damit verdeutlicht er, wie blind die Andorraner im menschlichen Miteinander sind und es werden fatale Trugschlüsse durch ihre antisemitische Sicht auf die Lage gezogen. In der Welt des Doktors, und auch der der meisten Andorraner (ausgenommen sind hier Barblin und die Pflegemutter), werden Juden abgewertet, da sie sich alle in ihrer Unmenschlichkeit von ihnen provoziert fühlen. Sie handeln willkürlich zu ihrem – vermeintlichen – Besten und verkennen, dass sie selbst das Problem sind. Andri indes unterstellen sie die Absicht, er hätte sein Schicksal selbst gewählt und sie seien unbeteiligt. Der Doktor geht sogar so weit, dass er die Juden für sein eigenes Scheitern im Leben verantwortlich macht. Aufgrund einer einzigen Erfahrung im beruflichen Bereich, behauptet er, dass alle Juden gleich seien, unveränderbar: „Ich kenne den Jud. Wo man hinkommt, da hockt er schon, der alles besser weiß, und du, ein schlichter Andorraner kannst einpacken.“ (A S. 490). Er pauschalisiert und entlarvt sich indes selbst als schlichtes Gemüt – dass er deshalb gescheitert ist, kommt ihm nicht in den Sinn, schließlich ist es für ihn weitaus willkommener, auf andere zu zeigen und sie zur Pflicht zu ermahnen.

Das Bildnis der Andorraner ist festgefahren, gar ist es so tief in ihrem Denken verankert, dass sie selbst die Wahrheit nicht mehr hören. Sie entwerfen einen Abwehrmechanismus gegen alles Fremde und Ungewohnte; dies gehört dann nicht in ihre Welt und muss verdrängt oder eliminiert werden. Als sich am Ende herausstellt, dass Andri genauso Andorraner ist wie sie alle, verleugnen sie die Tatsache, um sich niemals einen Fehler eingestehen zu müssen. Somit zeigt sich, dass das Verhalten des Volkes zum Tode führt, denn sie treiben

Andri in ihrem rassistischen Wahn dazu, ein Bildnis anzunehmen, welchem er nicht entspricht – „Und dies ist die Wahrheit der mörderischen Bilder.“⁴⁰⁹

Anfangs wehrt Andri sich noch gegen die Vorurteile der Andorraner und gibt allenfalls vage, verschleierte Andeutungen, wie er tatsächlich über sie denkt und inwiefern sie seine Identität beeinflussen: „[P]lötzlich bist du so, wie sie sagen. Das ist das Böse.“ (A S. 480). Erst im zehnten Bild, als er sich mit dem Vater unterhält und ihm bewusst wird, dass er den Bildnissen der Andorraner nichts entgegenzusetzen vermag, spricht er offenkundig seinen Ärger aus und entlarvt den vorurteilsbehafteten Umgang in Andorra: „Sie blicken einander nicht an. Und wie sie schweigen! Wenn es dann soweit ist, merkt jeder, was er alles nie geglaubt hat. Drum gehen sie heute so seltsam. Wie lauter Lügner.“ (A S. 532). Andri enthüllt die Andorraner, den Tatsachen entsprechend, als lügende Feiglinge, die ihre Anschuldigungen der Willkür unterwerfen. Überdies bemerkt er, dass die Andorraner zwar stets als Kollektiv zusammenhalten, sich aber tatsächlich nicht anschauen können, was bedeutet, dass sie sich selbst mit ihren Lügen dem Juden gegenüber nicht sehen wollen und die Wahrheit vehement umgehen. Laut Andri sind sie unfähig zur Reflexion und zum Zugeständnis, dass sie sich hinsichtlich seiner getäuscht haben. Denn zu diesem Zeitpunkt ist bereits bekannt, dass er kein Jude ist. Die Vorurteile Andris gegenüber den Andorranern sind bewusst ausgesprochen sowie wohlüberlegt, auch wenn er sie teilweise in Rage äußert.⁴¹⁰ Sie führen allerdings bei ihnen zu keinerlei Identitätskrise, wie sie bei ihm entsteht und auch ändern sie das Volk nicht, somit bleiben seine Vorurteile ohne Gegenwirkung. Er ist folglich auch auf der sprachlichen Ebene den Andorranern als Individuum gegenübergestellt.

Andri bekennt seine Wahl ebenfalls im Monolog, darüber hinaus in einer Rollensprache, die keine Einrede erlaubt, [...]. So bezeugt die Sprache die subjektive Echtheit seiner Wahl ebenso wie die objektive Lüge eines Entschlusses, der ein fremdes Vorurteil vollstreckt.⁴¹¹

Andri nutzt die Schuldzuweisungen als verteidigende Verzweiflungstat, um den Andorranern überhaupt etwas entgegensetzen zu können, wobei er jedoch keinen Unfrieden stiften möchte, denn an sich versucht er innerhalb seiner Vorurteilsstrukturen dem oben erwähnten „Bösen“ – den Andorranern – aus dem Weg zu gehen.

⁴⁰⁹Braun, Karlheinz: *Andorra, die mörderischen Bilder*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 104-108. S. 106.

⁴¹⁰Dies wird etwa im dritten Bild, während des Gesprächs mit dem Tischler, deutlich. Dort ist Andri voller Wut, da der Tischler sein handwerkliches Talent verkennt und ihm stattdessen sein jüdisches Gemüt vorwirft und somit die andorranische Ignoranz und Arroganz in der Figur des Tischlers zum Tragen kommt.

⁴¹¹Schmitz. S. 152.

Hierin unterscheidet er sich von ihnen: Durch ihre Verurteilungen entstehen negative Prozesse im Land, der Terror,⁴¹² und das Land findet keine Versöhnung. Er entlarvt den vermeintlichen Frieden in Andorra als einen nicht existierenden, da sich das Land vielmehr durch Gewalt definiert. Und trotzdem streut auch er, wenngleich unbeabsichtigt und nicht so drastisch wie die Andorraner, durch seine Reaktionen Konfliktpotenzial im Land.

Die antisemitischen Vorurteile sprechen sämtliche Andorraner aus, einzig Andris Familie verhält sich neutral, wobei der Vater in diesem Zusammenhang eine Ausnahme darstellt: „Lehrer: »Die Andorraner sind gemütliche Leut, aber wenn es ums Geld geht, dann sind sie wie der Jud.«“ (A S. 471). Zwar schließt er in dieser Aussage die Andorraner insgesamt mit ein, also dass sie alle dem Juden ähnlich seien; somit trifft er nicht Andri allein. Allerdings wird durch diese Stelle hervorgehoben, dass auch der Vater Urteile über den (vermeintlichen) Juden fällt und gefangen ist. Er versucht, aus Gefälligkeit dem andorranischen Volk gegenüber angepasst zu sein – auch wenn er es nicht ist. Da die Äußerung im ersten Bild ausgesprochen wird, ist davon auszugehen, dass er hier, dem oben angesprochenen Selbstschutz entsprechend handelt, statt tatsächlich von der Geldgier des Juden überzeugt zu sein. Es ist schließlich vor allem die außerfamiliäre Gesellschaft, die Andri verurteilt. So äußert der Tischler dem Lehrer gegenüber:

Wieso will er grad Tischler werden? Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut hat. Und woher soll er's im Blut haben? Ich meine ja bloß. Warum nicht Makler? Zum Beispiel. Warum geht er nicht zur Börse? Ich meine ja bloß...
(A S. 468).

Und im Gespräch mit Andri bestätigt er ihm nochmals sein Unbehagen, einen Juden in seiner Tischlerwerkstatt auszubilden:

Tischler werden ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut hat. Nicht einfach. Woher sollst du's im Blut haben? Das habe ich deinem Vater aber gleich gesagt. Warum gehst du nicht in den Verkauf? Wenn einer nicht aufgewachsen ist mit dem Holz, siehst du, mit unserem Holz – lobpreiset eure Zedern vom Libanon, aber hierzuland wird in andorranischer Eiche gearbeitet, mein Junge.
(A S. 483).

⁴¹²Frisch hat sich in seinem Tagebuch mit der Definition von Terror auseinandergesetzt: „Womit arbeitet jeder Terror? Mit unsrem Lebenswillen und also mit unsrer Todesangst, ja, aber ebenso mit unsrem sittlichen Gewissen. Je stärker unser Gewissen ist, um so gewisser ist unser Untergang. [...] Und das Ergebnis jedes Terrors: die Schurken gehen ihm durch die Maschen. Denn der Terror, scheint es, eignet sich besonders zur Vernichtung sittlicher Menschen. [...] Und vor allem entwertet er auch das Leben, die Lust am Leben, bis es keinen übermenschlichen Mut mehr braucht, ein entwertetes Leben einzusetzen gegen ihn – [...].“ Aus: GW II. S. 566. Diese allgemeingültige Aussage Frischs lässt sich durchaus auf Andris Situation in Andorra übertragen, da hier, ähnlich den Vorurteilsstrukturen, Strukturen der Nötigung erkennbar sind.

An dieser Stelle verdeutlicht der Tischler prägnant seine antisemitischen Vorurteile, indem er Andri die jüdische Geldgier und einen ausgeprägten Geschäftssinn unterstellt. Zugleich betont er mit dieser Aussage, dass dessen Herkunft, sein Blut, es ihm verweigere, jemals ein Andorraner zu werden. Außerdem erhebt er den Beruf des Tischlers zu etwas zu Anspruchsvollem für einen Juden. Er hat folglich gar nicht vor, Andri eine Chance zu geben, sondern meint bereits zu wissen, dass Andri nichts kann und er seine Arbeit nicht sorgsam und pflichtbewusst erfüllen wird: „Nichts als Ärger hat man mit dir, das ist der Dank, wenn man deinesgleichen in die Bude nimmt, ich hab's ja geahnt.“ (A S. 484). Es war die Geldgier des Tischlers, die ihn letztlich dazu bewogen hat, Andri aufzunehmen. Da er dies aber nicht wahrnimmt, schiebt er seine eigene Unzufriedenheit, seine Charakterschwäche auf Andri und überträgt ihm die Schuld für seine Entscheidung, Andri als Gesellen anzustellen. Die Andorraner erkennen die guten Eigenschaften von Andri nicht. Könnten sie diese eigentlich als positiv bewerten, weil sie auch ihrem andorranischen Selbstbild entsprechen, so verkehren sie diese bei Andri ins Gegenteil und bewerten vieles als „jüdisch“. Bei der Betrachtung Andris wird offensichtlich, dass ihn (zuerst) nicht viel von den Andorranern unterscheidet. Jedoch liegt der Kern des Problems im Miteinander bei der Außenwahrnehmung, da die Selbstbilder nicht der Realität entsprechend wahrgenommen werden, sondern durch eine verblendete Sicht voller Bildnisse und Vorurteile.

Somit offenbart sich darüber eine weitere Besonderheit der Vorurteile gegen Andri: Sie werden pauschalisiert. Es geht den Andorranern nicht um seine Person, sondern sie verallgemeinern ihre Ansichten wie beispielsweise der Pater: „Denk an Einstein! Und wie sie alle heißen. Spinoza!“ (A S. 508). Indem der Pater den bekanntesten und wichtigsten Physiker des 20. Jahrhunderts sowie den niederländischen Philosophen als Beispiele heranzieht, möchte er eigentlich etwas Positives über Andri sagen: „Warum soll's nicht auch Geschöpfe geben, die mehr Verstand haben als Gefühl? Ich sage: Gerade dafür bewundere ich euch. Was siehst du mich so an? 's ist ein Funke in euch.“ (A S. 508). Doch zwischen den Zeilen ist zu erkennen, dass die Bewunderung nur eine vermeintliche ist, schließlich unterstellt er Andri, dass er gefühllos sei, da er ja Verstand besitze; beides zugleich ist für den Pater undenkbar. Der Pater steht zwar scheinbar auf Andris Seite, drückt einerseits Bewunderung aus, doch das Gespräch im siebten Bild zeigt andererseits, dass seine Nächstenliebe begrenzt ist: „Ich habe dir gesagt, Andri, als Christ, daß ich dich liebe – [...] Ihr macht es einem wirklich nicht leicht mit eurer Überempfindlichkeit.“ (A S. 507). Auch der Pater offenbart hier seine unüberwindbaren Vorurteile, wobei er allerdings differenziert, ob er von Berufs wegen, als Geistlicher, zu Andri spricht oder als privater Andorraner.

Äußert er sich als Vertreter der Kirche, so findet er tröstende Worte, spricht Andri überdies mit dem Personalpronomen „du“ an. Sobald er aber als Andorraner argumentiert, versteckt er sich hinter dem pauschalisierten „ihr“.

Dieses *Sich-ein-Bildnis-machen* ist uns allen eingefleischt; es ist in der Sprache angelegt, in ihren Namen, in ihren Begriffen. Jede Sprache enthält so in ihren Wörtern eine Art von Ideologie, und jede Ideologie verhindert uns, wahrzunehmen, was wahrhaft ist.⁴¹³

Die antisemitischen Vorurteile sind für den Pater leichter auszusprechen, wenn er über die Juden im Kollektiv spricht. Während die anderen Andorraner Andri auch persönlich angreifen – ihnen fällt die Abgrenzung zwischen Jude und ihrem Volk leichter – muss der Pater zwischen seinen zwei Rollen wechseln. Jedoch ist auffällig, dass dieser zwar Andri darauf hinweist, er würde allezeit an sein Jude-Sein denken, dabei ist es aber er selbst, der dies tut. Mit diesen Aussagen reiht sich der Pater wieder in das kollektive andorranische Gedankengut ein. An ihm wird besonders offensichtlich, dass die Andorraner in ihren Rollen verhaftet sind, was der schnelle Wechsel im Verhalten zeigt. Die Vorurteile in Andorra haben sich manifestiert und jeder Einzelne zeichnet sich durch Schwarz-Weiß-Denken⁴¹⁴ aus. Für sie gibt es keine guten Juden (auch wenn sie wichtiges in der Wissenschaft erreicht haben, wie der Pater oben im Text selbst zugibt), sondern über jeden wird geurteilt.

Es ist festzuhalten, dass die geäußerten Vorurteile, indem auch exemplarisch auf Einstein und Spinoza hingewiesen wird, den Rahmen der Welt von Andorra verlassen und allgemeinerweltlich werden. Frisch erfindet keine jüdischen Persönlichkeiten, sondern es sind reale Menschen, welche dem Zuschauer bekannt sind – somit können sie deuten, dass Frisch, seinem Modellstück entsprechend, die jüdische Feindseligkeit in der gegenwärtigen Zeit ansiedelt. Die Vorurteile führen, im Stück und in der Realität, stets zu einem bösen Ende; auch wenn nicht zwangsweise tödlich, so doch im Zusammenleben, da eine von Vorurteilen durchwebte Gesellschaft unfrei im Miteinander ist. Wenn der Doktor im vierten Bild sagt, dass die Äußerungen nur als Scherz gemeint sind (vgl. A S. 491 f.), wird im Folgenden im Werk *Andorra* gezeigt, dass sie dies für Andri nicht sind und sie schließlich zum Tode führen.

⁴¹³Schmid, Karl: *Max Frisch, Andorra*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 90-92. S. 90.

⁴¹⁴Im Schwarz-Weiß-Denken (plakativ ausgedrückt, repräsentieren die Andorraner die Weißen und die Schwarzen das feindliche Land) greift Frisch die ethischen Gegensätze Wahrheit und Lüge symbolisch auf und zieht darüber eine Beziehung zu außertextlichen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. In der deutschen Nachkriegsgeschichte wurde das Schwarz-Weiß-Denken durch die Spannung zwischen Ost und West sehr gefördert (siehe Wolfrum, Edgar: *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*. München: C.H. Beck-Verlag 2009). Somit zeigt das Schwarz-Weiß-Denken den Grundstock für die vielen Vorurteile in den Köpfen der Andorraner auf – es ist der Nährboden für eine sich selbst geißelnde Gesellschaft.

Die Andorraner verkennen die Gefahr des Vorurteils, sind ignorant und berufen sich auf ihr vermeintliches Wissen, den Juden zu kennen. Dabei unterstellen sie den Juden, dass diese einfach nicht genug Humor hätten, um die Anfeindungen zu verstehen. Sie maßen sich an, die Vorurteile zu verharmlosen, denn sie fühlen sich als Gruppe gestärkt. Jedoch sperren sie sich in ihrem kollektiven Rollendenken ein und werden so zu verurteilbaren Antisemiten.

Die Art und Weise, wie Frisch das andorranische Volk charakterisiert, erinnert vom Grundgedanken an die Theorie Jean-Paul Sartres. Dieser verfasste 1948 den Aufsatz *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*⁴¹⁵ und es ist bekannt, dass Frisch diesen vor seiner Konzeption zu *Andorra* kennenlernte.⁴¹⁶ In seinem Stück hat Frisch den Kern der Existenzphilosophie Sartres aufgegriffen.

Aber obwohl *Andorra* bei Frischs Aneignung des Existentialismus eine Schlüsselstellung einnimmt, darf man es nicht als Thesenstück mißverstehen. Gegenüber dem existentialistischen Glauben an die prinzipielle Möglichkeit der Wahl, und damit an die letztendliche Freiheit des Subjekts, behauptet Frisch die Macht gesellschaftlichen Zwangs. Andris Selbstwahl treibt ihn in die Schuld und physische Vernichtung, ohne ihm eine »wahre« Identität zu sichern. Es gehört zur Logik von *Andorra*, daß Andri kein »echter Jude« ist, denn so wird noch dem Entschluß, sein jüdisches Schicksal zu tragen, die Authentizität entzogen. Die heillose Situation in *Andorra* durchbricht und zerstört die Voraussetzungen des existenziellen Mit-Seins.⁴¹⁷

Sartre vertrat die These, dass der Jude sich nicht selbst zum Juden mache, sondern dies der Antisemit tue, also erst durch dessen Handeln und dessen Worte der Jude zu einem solchen werde:

Der Jude war nicht frei, Jude zu sein oder nicht. [...] Sie haben sich von einer bestimmten Vorstellung, die die anderen von ihnen haben, vergiften lassen und zittern nun davor, daß ihre Handlungen dieser Vorstellung entsprechen könnten.⁴¹⁸

Die Andorraner werden von Frisch bewusst mit einem ausgeprägten Gemeinschaftssinn ausgezeichnet. Sie halten zusammen dermaßen stark am Kollektivgedanken fest, dass sich dieser in seinem Kern negiert, weil er nicht als Stärke, sondern als Schutz vor der eigenen Schwäche zu bewerten ist.⁴¹⁹ Diese grundsätzliche Feigheit wurde bereits von Sartre for-

⁴¹⁵Sartre, Jean-Paul: *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*. Zürich: Europa-Verlag 1948.

⁴¹⁶Frühwald, Wolfgang u. Walter Schmitz: *Max Frisch Andorra / Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1977. S. 37.

⁴¹⁷Ebd. S. 41.

⁴¹⁸Sartre. S. 69.

⁴¹⁹„An Andri, der sein Anderssein schließlich annimmt, sich damit selbst annimmt in einem angeblich von der Natur vorbestimmten Schicksal, wird die Schuld einer Gesellschaft offenbar, die nur noch in einer vorgeformten Begriffswelt zu denken vermag. Als offenbar wird, daß Andri kein Jude ist: an diesem Punkt wird sinnfällig die Wahrheit der Andorraner als eine Ideologie entlarvt.“ Aus: Braun. S. 106.

muliert: „Die Worte: ›Ich hasse die Juden‹ spricht man am besten im Chor; [...]“⁴²⁰ Darüber hinaus erklärt er in seiner Abhandlung sein Verständnis eines Antisemiten, wobei er auch hier nicht ohne die Erwähnung der Feigheit auskommt.⁴²¹ Jedoch erkläre sich diese aus der Angst des Antisemiten – „[...] vor sich selbst, vor seiner Willensfreiheit, seinen Instinkten, seiner Verantwortung, vor der Einsamkeit und vor jedweder Veränderung, vor der Welt und den Menschen.“⁴²² Dass Frisch Sartre geistig nahestand, wird in Tagebucheinträgen und in Gesprächen des Öfteren erwähnt.⁴²³ Auch die Bildnistheorie von Frisch „ist eine konkretisierende Weiterentwicklung der Aussagen, die Sartres Existentialismus über die Rolle des Anderen als Bestandteil der Situation macht.“⁴²⁴

Infolgedessen ist festzuhalten, dass *Andorra* mit gewaltiger Tragweite zum Verständnis über die scheinbar unscheinbaren Urteile und Vorurteile im alltäglichen Miteinander sensibilisiert. „Frisch führt in seinem theatralischen Soziogramm das Unausweichliche vor, im Falle von *Andorra* den tödlichen Mechanismus des Vorurteils.“⁴²⁵

4. Konstruktionen von Selbstbild und Identität

4.1. Entwürfe von Selbstbild und Außenbild

Nachdem im vorangestellten Interpretationsteil die Konstruktion des Fremden, also die des kollektiven Juden-Bildnisses, angesprochen worden ist, folgt nun die Analyse bezüglich des Wechselverhältnisses von eigener Wahrnehmung und der Sichtweise Außenstehender.

Bei der Darstellung von den Andorranern ist auffällig, dass bei diesen Selbstbild und Außenbild weit auseinander liegen, denn sie verhalten sich letztlich nicht so, wie sie es von sich denken. So ist ihnen eine hohe Meinung von sich selbst eigen und sie ordnen sich viele positive Eigenschaften zu. Doch revidieren sie diese kurze Zeit später wieder, indem sie nicht mehr dementsprechend agieren. Es gibt also Beispiele, in denen sich die einzelnen Figuren in ihrem Bildnis verblendet wahrnehmen sowie schreiben sie ihrem Volk Charakterzüge zu, die sie in der Realität nicht annähernd erreichen. Dieses Verhaltensmuster wird etwa im dritten Bild an dem Tischler verdeutlicht, der sich selbst und sein Handwerk äußerst wichtig

⁴²⁰Sartre. S. 19.

⁴²¹Ebd. S. 46.

⁴²²Ebd. S. 46 f.

⁴²³Siehe beispielsweise: *Max Frisch / Uwe Johnson. Der Briefwechsel 1964-1983*. Hrsg. von Eberhard Fahlke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 348.

⁴²⁴Frühwald u. Schmitz. S. 39. Dort finden sich noch weitere Verbindungen zwischen den Werken von Frisch und Sartre. Siehe S. 37-41.

⁴²⁵Schmitz u. Wendt. S. 15.

nimmt, sich dabei selbst überschätzt und zugleich wird an seinem Gesellen seine Mittelmäßigkeit und unwirksame Pädagogik sichtbar. Des Weiteren attestieren sich die Andorraner das Attribut der Bescheidenheit; so sagt der Doktor: „Professor, genau genommen, aber ich gebe nichts auf Titel, liebe Frau.“ (A S. 489). Er hält scheinbar nichts von Titulatur, jedoch hebt er sie hervor, zudem bringt er sie zwei Sätze später erneut ins Gespräch (vgl. A S. 489). Auch an anderer Stelle kommt seine Überheblichkeit zum Ausdruck, nämlich als er prahlt, ihm habe die (akademische) Welt offen gestanden und er habe nur aus Liebe zum Heimatland auf eine Karriere verzichtet (vgl. A S. 510).

Für die Andorraner stellen Bildnisse eine überlebenswichtige Struktur dar, denn sie schützen sie vor der Reflexion ihres Denkens und Handelns und liefern ihnen Ausreden für ihre Taten. Sie streben fortwährend nach einer Ideologie, die nur ihren Gesetzen unterliegt und verteidigen auch ihr Land innerhalb der Bildnisstruktur – wie es tatsächlich ist, bleibt kommentarlos. So transportieren sie ihre heuchlerische Ideologie nach außen: „DOKTOR: [...] aber jedes Kind in der Welt weiß, daß Andorra ein Hort ist, ein Hort des Friedens und der Freiheit und der Menschenrechte.“ (A S. 511). Wenn also die Andorraner voller Stolz ihren Patriotismus in die Welt setzen und nur Gutes und Lößliches verkünden, ist es das, was Andorra vermeintlich identifizierbar macht. Die Wahrheit kennen nur die Andorraner selbst, ein jeder für sich, aber im Kollektiv wird nie die Wahrheit gesprochen, sondern sich vielmehr hinter Floskeln versteckt. Die zitierte „Welt“ bleibt arglos, denn das andorranische Volk würde nie von sich aus etwas Negatives über Andorra sagen, geschweige denn, Fehlverhalten zugeben.

Doch besteht in eben dieser Wahrnehmung der wohl größte Widerspruch: Ihre Meinung zu Andorra ist unvereinbar mit dem offensiv antisemitischen Verhalten. Dieses ist Teil des Alltagsbewusstseins, zudem treiben sie durch ihre Vorurteile und Bildnisse gegenüber Andri diesen in den Tod. Entgegen ihrer Annahme, dass die Schwarzen aus dem feindlichen Nachbarland für den Rassismus in Andorra verantwortlich sind, zeigt sich im zwölften Bild, dass sie den Antisemitismus nicht kritisieren, sondern – wenn überhaupt – nur die Auswüchse dessen. Überhaupt steht der demokratische Anspruch des Landes im Gegensatz zu dem angepassten Verhalten seiner Bewohner während der Judenschau: Die Willkür, mit der die Andorraner sonst handeln und mit der sie Andri gegenüber treten, ihn ja mit diesem Mittel hilflos zum Opfer machen, wird hier zum Instrument gegen sie selbst verwendet. Sodann finden sie keine Worte mehr für ungerechtes Verhalten, für Erbarmungslosigkeit und Macht einer Person gegenüber einer anderen. Wie Frisch in seinen Notizen zur Probe festhält, ist

jene Wortlosigkeit die „Paradoxie der Szene“.⁴²⁶ Denn über das untertänige Verhalten der Andorraner, ihr auffälliges Schweigen und ihre eigene Nervosität, die als Indiz der Scheinheiligkeit zu betrachten ist, potenziert sich die herrschende Oberflächlichkeit im Land und unter den Andorranern selbst. Schenkt man dem Doktor allerdings Glauben, so sind diese Merkmale, Demut und Befangenheit, untypisch für einen Andorraner: „Der Andorraner macht keine Bücklinge.“ (A S. 489). Wie sich im zwölften Bild zeigt, verhalten sie sich jedoch dementsprechend. Sie unterwerfen sich schneller als man denkt Diktatoren und verlieren ihr Gesicht, denn der (andorranische) Soldat läuft letztlich auch zu den Schwarzen (vgl. A S. 540 f.) über, obwohl er sich zuvor durch seine Tapferkeit und seinen Mut auszeichnete: „Bis zum letzten Mann, das ist Order. Lieber tot als Untertan, das steht in jeder Kaserne. [...] Sollen sie kommen, sie werden ihr blaues Wunder erleben.“ (A S. 511). So hat er sich am Ende aus Angst und Feigheit auf die andere Seite gestellt.

Überdies wird während der Judenschau nochmals bekräftigt, dass sich die Andorraner stets nur über objektive Faktoren identifizieren wie etwa Name, Titel und Berufsstand und der damit zugewiesenen sozialen Rolle. Denn innerhalb dieser fühlen sie sich im Gefüge un-abkömmlich: „WIRT: Erkennt ihr mich nicht? Du da? Ich bin der Wirt. [...] Das könnt ihr nicht machen. Ihr da! Ich bin der Wirt, ich bin der Wirt. [...] Ihr könnt mich nicht einfach im Stich lassen.“ (A S. 547). Sie wollen unbedingt vermeiden, dass sie nicht erkannt werden und doch fälschlicherweise von den Schwarzen abgeführt werden. Dabei haben sie doch nichts zu befürchten – jedenfalls haben sie das im Laufe des Stücks fortwährend kundgetan und stehen auch am Ende zu ihrer Meinung, wie der Doktor manifestiert: „Wenn die Judenschau vorbei ist, bleibt alles wie bisher. Kein Andorraner hat etwas zu fürchten [...]. Ich bleibe Amtsarzt, und der Wirt bleibt Wirt, Andorra bleibt andorranisch...“ (A S. 543). Der hier noch verkündete Stolz, ihre Selbstsicherheit, bricht im Laufe der Judenschau ein und es wird offensichtlich, dass sie doch nicht so stark sind, wie sie es gerne wären. Erst am Ende, als Andri auserwählt und getötet wird, finden sie sich wieder in ihre Rolle als Andorraner. Sie fallen dann zurück in ihre alten, vertrauten Muster, da sie nun nichts mehr zu befürchten haben sowie verdrängen sie sogleich das Geschehene (vgl. A S. 557).

Die Andorraner werden während der Judenschau zunehmend gesichtslos und es wird von Frisch verdeutlicht, dass sie doch nicht so anders sind als ihre eigentlichen Feinde. Da die Andorraner während der Judenschau Kopftücher tragen müssen, werden sie zwangsweise (symbolisch) zu einem Kollektiv mit den Schwarzen und gehen verstärkt mit ihnen konform – sie verhalten sich folglich den Schwarzen entsprechend und es fällt ihnen leicht, sich somit

⁴²⁶Ebd. S. 61.

den mörderischen Gegebenheiten anzupassen. Auch wenn sie wissen, dass sie Andorraner sind und keine Juden, also keine potenziellen Opfer, so sind sie aufgeregt ob der Geschehnisse um sie herum. Die Angst rührt zum einen aus der Unsicherheit vor dem ungewohnten Ereignis her, zum anderen aus der Angst, ihre Falschheit könnte entlarvt werden. Schließlich sind sie sich bewusst, dass Andri kein Jude ist. Deshalb könnte der Judenschauer, der keinen wirklichen Juden vorfindet, auch sie erwähnen.

Darüber hinaus ist zu verzeichnen, dass die Andorraner im Umgang mit Bildnissen weder Andri noch sich selbst verschonen. Die Vorurteile stellen insgesamt für alle Andorraner eine Art Selbstschutz dar. So ist konstitutiv, dass sie immer wieder auf andere zeigen, um von sich selbst abzulenken. In ihren klischeehaften Aussagen geht es dabei nicht um die tatsächlich angesprochene Person, sondern vielmehr sind es Hinweise, um den Angesprochenen wieder an seine Funktion innerhalb der Gruppe zu erinnern, wodurch das Individuum hinter dem Kollektiv verschwindet. Es herrscht in Andorra ein fester Glaube an spezifische Rollen, die über soziale Identitätsbildnisse geäußert werden.⁴²⁷ Über diesen Mechanismus wird beispielsweise der Lehrer im ersten Bild als Säufer abgestempelt – offensichtlich weiß in Andorra jeder um dessen Trunksucht: „PATER: [...] Barblin, sag deinem Vater, Sankt Georg möchte ihn nicht betrunken sehn“ (A S. 466) und „WIRT: [...] Er ist sternhagelvoll, dann schwatzt er immer so.“ (A S. 472). Innerhalb der Bildnisstrukturen wird stets nicht nur einmal aufgezeigt, wie einer ist und was man von ihm denkt, sondern vielmehr wird es so oft betont, dass keiner mehr diesen entkommen kann. Deshalb muss der Lehrer auch nicht gegen seine Sucht ankämpfen, schließlich wird sie im Bildnis der Andorraner legitimiert. Solange ihn also alle für einen Trinker halten, kann er es weiter tun, denn paradoxerweise fällt er so weniger auf, weil das Bildnis ihn schützt.

Die Bildnisse führen in Andorra zu Konflikten für jeden einzelnen, da sich die Andorraner darüber gegenseitig ihrer Fehler bezichtigen. Sie prüfen sich untereinander aufs Schärfste, doch ein jeder für sich nimmt die eigene Person kritiklos an. Dazu sei hier der Wirt zitiert: „WIRT: Soll ich vielleicht sagen, es gibt in Andorra kein anständiges Zimmer? [...] Was bleibt mir anderes übrig?“ (A S. 510). Indem er sich mit einer Schwarzen solidarisiert, stellt er sich gegen die Andorraner. Sie heißen es nicht gut, dass er die Senora bewirbt, denn damit entspricht er nicht der opportunen und gewünschten Handlungsweise; schließlich gibt es im

⁴²⁷ Besonders das Merkmal des oben erwähnten Selbstschutzes gleicht dem von Goffman in *Wir alle spielen Theater* (Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Ungekürzte Taschenbuchausg. 7. Aufl. München (u.a.): Piper Verlag 2009.) beschriebenen Rollensystem.

andorranischen, kollektiven Bildnis nur ein ‚Andorraner-gegen-Schwarze‘. Jedoch ist an dieser Stelle auffällig, dass der Wirt wegen seiner Tat nicht gleich zur Bedrohung erkoren wird, denn noch etwas zeichnet die Bildnisstruktur, ähnlich den Vorurteilen, in Andorra aus: der Selbstschutz. Die Andorraner bleiben beständig in ihrer Gemeinschaft eingeschworen und auch wenn sie gegenseitig Vorwürfe erheben, so wird einer nur dann zum Außenseiter, wenn sich alle auf einen Entwurf fixieren. In Andorra zählt infolgedessen ausnahmslos das Kollektiv und dadurch werden sie (vermeintlich) stark.

Die Bildnisse respektive auch das Selbst- und Fremdbild sind für die Andorraner demgemäß Segen und Fluch zugleich: Ein Segen einerseits deshalb, weil somit jeder eine bestimmte Position innerhalb des Landes einnimmt und allesamt erkennen, wer der andere ist – zumindest glauben sie es wegen der Bildnisse zu wissen. Darin gestaltet sich andererseits auch der Fluch, denn sie erwirken im Miteinander Unfreiheit, Starrheit und stören die Gesprächssituationen. Das Bildnis verhindert die (freie) Kommunikation und darüber wird letztlich auch die Möglichkeit zur Identitätsfindung unterbunden, da man sich auch über das Mittel Sprache der eigenen Identität vergewissern kann.⁴²⁸ Dies gelingt hier jedoch aufgrund festgefahrener Konstrukte nicht. Zudem suchen die Andorraner förmlich gezielt nach Anhaltspunkten, um sich in ihren erschaffenen Bildnissen bestätigt zu sehen, worüber sie negative Prozesse in Gang setzen. Sind diese Vorgänge erst aktiviert, wird man dem Gesprächspartner nicht mehr gerecht; es geht dann nicht mehr um den tatsächlichen Kommunikationsinhalt, sondern nur noch um einzelne Aspekte, welche darauf ausgerichtet sind, das Bildnis aufrechtzuerhalten. In *Andorra* existiert eine Fülle dieser Kommunikationsprobleme ausgelöst durch die Bildnisproblematik, denn in vielen Textstellen ist auffällig, dass die Andorraner aneinander vorbeireden und zu gestellten Fragen selten eine Antwort gegeben wird. Jeder möchte um seiner selbst willen fortwährend kundtun, was er denkt, wobei die Reaktion darauf zur Nebensache wird. Dies implementiert eine Herabwürdigung und Geringschätzung des Gesagten des Gegenübers.

Es sind aber genau diese Strukturen, die das Land kennzeichnen, und sie werden benötigt, damit das Zusammenleben funktioniert. Denn ohne die Bildnisse müssten die Andorraner aufeinander zugehen und sich gegenseitig Respekt erweisen. Ihnen ist jedoch zuschreibbar, dass sie sich selbst für das Maß aller Dinge halten, wobei sich dies sowohl auf die eigene

⁴²⁸Der interaktive Prozess, in dem man sich in sprachlichen Äußerungen der eigenen Identität vergewissert und diese über unterschiedliche Kommunikationsprozesse im sozialen Miteinander aufbaut, wurde etwa so von Krappmann konkretisiert (siehe Theorieteil dieser Arbeit; besonders: Krappmann, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. 10. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2005).

Person als auch auf das Kollektiv bezieht. Ihre Eitelkeit zwingt sie gegenseitig dazu, an den erschaffenen Bildnissen festzuhalten und sie erwarten, dass ein jeder sich diesen entsprechend verhält.

Das Kollektiv der Andorraner ist außerdem geprägt von einer Doppelmoral: Zu jedem Wesenszug, der ihnen eigen ist, existiert ein Gegenpart. Dem gefühlvollen, religiösen Pater beispielsweise, der aber gleichzeitig durch seinen Glauben hilflos den Geschehnissen gegenübersteht, ist der sitten- und schamlose Soldat zugesprochen.⁴²⁹ Andorra ist also nicht nur aus einer Wahrnehmungsweise zusammengesetzt, sondern es gibt stets eine Kehrseite, wobei diese entweder von einem einzelnen Andorraner offenbart wird oder vom Kollektiv, in dem sie sich widersprüchlich verhalten. Somit zeigt sich, dass die tatsächlichen Eigenschaften und Handlungsweisen der Andorraner diskrepant zu ihrem Eigenbild stehen, da sie unfähig zur Selbstreflexion und festgefahren in ihren Denkweisen sind. Nach Schmitz

[...] erkennt [man] in jedem von ihnen eine der biblischen Todsünden wieder: die Hoffart (Doktor), den Geiz (Wirt, Tischler), Unkeuschheit (Soldat), Neid (Geselle), Unmäßigkeit (Lehrer), Trägheit (Pater), ja, bei dem Andri, der zum Andorraner wurde, den Zorn [...].⁴³⁰

Den Andorranern vermag man in der Folge keinerlei positive Charakterzüge zusprechen; sowenig sie es bei Andri tun. Die Figur Andris ist von Frisch als die eines Durchschnittsmenschen konzipiert und nicht als besonders auffällige Persönlichkeit. Er möchte wie die anderen Jungen Fußball spielen (vgl. drittes Bild) und den andorranischen Beruf des Tischlers erlernen (vgl. A S. 472). Seine Hoffnung ist, dass die Gesellschaft im Kontakt mit ihm davon überzeugt werden können, antisemitische Voreingenommenheit abzubauen und ihm stattdessen mit Akzeptanz begegnen. Folglich würde er zunächst nicht durch seine Person stigmatisiert werden, aber sein leiblicher Vater hat ihn zum Juden gemacht, woraus sich Andris Dilemma ergibt und „[...] jene paradoxe Spannung [verschärft sich] ständig [...]“⁴³¹ Die „Spannung“ zwischen Andri und den Andorranern erweist sich insofern als „paradox“, als Andri viele der Eigenschaften aufweist, die die Andorraner für sich selbst in Anspruch nehmen. Dies zeigt sich beispielsweise im dritten Bild an seinem handwerklichen Geschick, welches dem des Tischlers in nichts nachsteht.

⁴²⁹Der Soldat vergewaltigt Barblin; siehe A S. 498.

⁴³⁰Schmitz. S. 156.

⁴³¹Ebd.

So sehr über Andri geurteilt wird und sich alle von ihm ein Bildnis machen, so kann sich ebenso Andri dieser Problematik nicht entziehen – auch er entwirft sie. „*Andri ist kein Musterknabe*. Er soll uns auch manchmal schokieren wie jeder andere Mensch.“⁴³² Im neunten Bild resümiert er dem Pater gegenüber: „Lauter Verdammte“ (A S. 528) und verurteilt damit das andorranische Volk für seine Falschheit und Feigheit. Besonders im Verhältnis zu seinem Vater wird ihm dies schmerzhaft bewusst und er erschafft sich selbst das Bildnis des Anti-Vaters, da er dessen Taten nicht nachvollziehen kann. Zum einen verurteilt er ihn für sein Schweigen über seine wahrhaftige Vergangenheit, zum anderen dafür, dass er Barblin nicht heiraten soll (vgl. viertes Bild). Darüber hinaus ist der Vater Alkoholiker, was sein eigenes und auch das Ansehen seiner Kinder schmälert. Dies bekräftigt Andri in der Ablehnung. Nachdem Andri im neunten Bild seine Herkunft erfährt, ist das Verhältnis zwischen ihnen endgültig zerstört: „Es hat keinen Zweck, Vater, daß du es nochmals erzählst. Dein Schicksal ist nicht mein Schicksal, Vater, und mein Schicksal ist nicht dein Schicksal.“ (A S. 533). In diesem Zusammenhang wird die Struktur der Bildnisproblematik entlarvt, denn Andri, der ein Bildnis vom Vater hat und dergestalt auch richtet, argumentiert, dass seine Verurteilung für ihn ein Hindernis sei: „[...] Weil ich Jud bin.“ (A S. 506). Somit eröffnet er selbst gedankliche Hürden, aber kritisiert sie gleichzeitig. Durch das Gegenüberstellen der Bildnisse potenziert sich ihre Gefahr: Das Verharren in Bildnissen gleicht einem immer gegenwärtigen Kreislauf. Das Bildnis Andris von Barblin hingegen wandelt sich im Handlungsverlauf von Liebe zu Ablehnung beziehungsweise entsteht es überhaupt erst nach der Vergewaltigung von ihr.⁴³³ Anfangs will er sie noch heiraten (vgl. A S. 499) und flüchtet sich in die Utopie einer besseren Welt ohne Angst vor den Schwarzen, in der er mit Barblin leben möchte. Seine Beziehung zu ihr ist allerdings intensiv von den Anfeindungen der Andorraner durchtränkt (vgl. zweites Bild). Zugleich entsteht bei Andri ein Bildnis über den Soldaten und er sieht ihn als Nebenbuhler. Bereits in den vorherigen Bildern kommt es fortwährend zu Konflikten zwischen den beiden, da der Soldat zum einen, vor der Vergewaltigung, geringschätzig über Barblin spricht (vgl. A S. 474) und zum anderen provoziert er Andri mit antisemitischen Klischees, was ihn augenblicklich als Feind erscheinen lässt und Selbstzweifel in ihm auslöst

⁴³²Schmitz u. Wendt. S. 57.

⁴³³Indem der Soldat Andri sein Kostbarstes nimmt, seine reine, unschuldige Liebe zu Barblin, wird er kraftlos und die Andorraner mächtiger. Seine Liebe löst sich gezwungenermaßen auf und dadurch fängt er an, von Barblin ein Bildnis zu erschaffen, denn er denkt, Barblin habe sich dem Soldaten freiwillig hingegeben und beschimpft sie abwertend als „Soldatenbraut“ (A S. 539). Somit wird Barblin nicht nur von dem Soldaten gedemütigt, sondern auch noch von ihrem Geliebten und Halbbruder. „Seine Rollenangst zernagte schließlich auch seine Liebesfähigkeit, und da er die ihre zwar geweckt hatte, doch nicht erfüllen konnte, kam der Soldat.“ (Pütz. S. 131). Seine Angst vor den Schwarzen, sein Wissen um das bevorstehende Schicksal und die Änderung ihrer familiären Verbundenheit ließen seine Gefühle erkalten (A S. 538).

(vgl. A S. 473 ff.). Für ihn ist der Soldat aufgrund seines Verhaltens der typische Mitläufer, der schlicht Befehle ausführt und anderen nach dem Mund redet. Deshalb meint er nicht nur ihn, sondern alle Andorraner, wenn er im neunten Bild sagt: „Alle benehmen sich heut wie Marionetten [...].“ (A S. 524). Er erkennt die starren Strukturen im Miteinander und lehnt diesen Umgang mit Bildnissen ab. Das Außenbild der Andorraner ist somit stark indifferent und offenbart „fast allegorisch Segmente eines bösen Bewußtseins“.⁴³⁴

Es ist zu konstatieren, dass Andri, wenn sich bei ihm auch ein Bildnis aufgrund von Bewusstseinsveränderungen entwickelt hat, er ebenso befangen ist und er sich nicht mehr auf die entsprechende Person einlassen kann. Folgerichtig sind es nicht die eigenen Konstruktionen, die ihn unfrei werden lassen, sondern die der anderen, auf welche er reagiert. Jedoch unterscheidet er sich in der Bildnisproblematik dahingehend von den Andorranern, dass seine ohne Gegenwirkung bleiben: Barblin liebt ihn weiterhin, der Tischler bleibt ignorant, sein Vater hadert ihm gegenüber mit sich selbst. Das Bildnis der Andorraner, welches er ihnen vorwirft, lässt sie kalt beziehungsweise bleibt wirkungslos, da er es meist nicht gegen sie direkt äußert, sondern seine Pauschalität im „*Gedröhn des fahrenden Lautsprechers*“ (A S. 531) untergeht.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Vorurteile, die in *Andorra* zur Sprache kommen, bei den Bewohnern zu festen Bildnissen führen. Diese Tatsache löst Probleme im Miteinander aus, denn schließlich erwirken sie einen unfreien Umgang. So richten die Andorraner nicht nur über den Juden, sondern, wie gezeigt, konstruieren sie über jeden einzelnen Bewohner und sogar über ihr gesamtes Land ein starres Bildnis. Kann man (laut der Bildnistheorie von Frisch, vgl. hier Kapitel 2.) Vorurteile auch überwinden, sind Bildnisse im Allgemeinen vielmehr unüberwindbar und wer sich eines über jemanden oder etwas anderes geschaffen hat, hält daran fest. Es kann infolgedessen für den Einzelnen, aber vor allem auch im Miteinander zu Konflikten führen. Für den Einzelnen bedeutet das Bildnis, dass man damit dem Gegenüber keine Chance mehr gibt, zu überzeugen, sondern man sperrt sich selbst in seinen konstruierten Gedanken ein. Für das Miteinander bedeuten es, dass man dem Gegenüber nur noch das Bildnis vorstellt und man diesen nicht mehr unbefangen wahrnimmt sowie dass man sich darauf konzentriert, an dem eigenen Bildnis festzuhalten; so wie es die Andorraner fortlaufend verwirklichen und wodurch sie nicht mehr zwischen ihrem tatsächlichem Verhalten und der entsprechenden Wirkung unterscheiden können.

⁴³⁴Schmitz. S. 156.

4.2. Entwürfe und Prozesse von Identität

Andris misslungene Identitätssuche ist eines der Hauptthemen im Drama und offenbart in aller Schärfe das für ihn todbringende Wechselspiel von sozialer und personeller Identität. Die Andorraner sind überzeugt von ihrem Wissen darüber, wie der Jude ist. Da Andri zu Beginn davon ausgeht, einer zu sein, glaubt er, dass diese wirklich so sind und er versucht, dem Bildnis zu entsprechen.

Äußere und innere Wirklichkeit fallen auseinander. Aus diesem Zwiespalt resultiert das Leiden an der Identität. Solange ich die Welt überzeugen will, daß ich niemand anderes als ich selbst bin, habe ich notwendigerweise Angst, Angst vor einer Mißdeutung. Auch Andri wird zum Gefangenen dieser Angst.⁴³⁵

Im Gespräch mit dem Pfarrer im neunten Bild wird die innere Wendung Andris hin zur Annahme des Juden und dem damit verbundenen Schicksal deutlich. Er weiß, dass er die Andorraner nicht mehr ändern kann und so wählt er am Ende des Stücks den für ihn leichteren Weg der Anpassung: „Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders, und ich habe geachtet drauf [...]. Ich wollte es nicht wahrhaben, [...] aber es ist so. [...]: Ich fühle nicht wie sie. Und ich habe keine Heimat.“ (A S. 526 f.).

Mit dem Auftritt von Andris Mutter, der Senora, kommt die Wahrheit über Andris Herkunft nach Andorra. Anfangs findet er in ihr den nötigen Rückhalt.⁴³⁶ Da sie zunächst nicht um ihre verwandtschaftliche Beziehung weiß, behandelt sie ihn wie jeden anderen und nimmt ihn nicht als Jude an; auch wenn Andri sich zu diesem Zeitpunkt darüber definiert:

SENORA: Wer bist du?
ANDRI: Ich bin nicht feig.
SENORA: Wie heißest du?
ANDRI: immer sagen sie, ich bin feig.
(A S. 516).

Andri ist bereits in seinem Denken und Handeln nicht mehr frei, er ist unfähig seinen eigenen Namen auszusprechen. Dies impliziert eine Ablegung der eigenen Identität, denn für ihn gibt es keinen andorranischen Jungen Andri mehr, sondern nur noch den stigmatisierten Juden. Trotzdem scheinen sich die Ereignisse durch die Begegnung mit der Senora zum Guten zu wenden: „[...] Andri, aber das wird ein Ende nehmen. Die Wahrheit wird sie richten, und du, Andri, bist der einzige hier, der die Wahrheit nicht zu fürchten braucht.“ (A S. 521). Doch auch an dieser Stelle nimmt Andri die Möglichkeit einer Identitätsgewinnung nicht wahr. Genau wie es die Andorraner tun, verkennt Andri seine wahre Identität. Mit dem anschließen-

⁴³⁵Braun. S. 106.

⁴³⁶Vgl. A S. 517; Die Senora hilft Andri, als dieser verprügelt wird.

den Tod der Senora stirbt alle Hoffnung für Andri. Denn sie war in ihrer Funktion als leibliche Mutter auch eine Zeugin, die hätte helfen können, die Andorraner über seine Identität aufzuklären. So trägt jedoch ihr Tod zu einem weiteren Vorwurf gegen Andri bei, da er bezichtigt wird, den Stein, durch dessen Schlag sie stirbt, geworfen zu haben (vgl. neuntes Bild). Deshalb lässt sich ihr innerhalb der Handlung hauptsächlich eine dramaturgische Funktion beimessen: „Wichtig ist nicht die Senora, sondern das Problem Andri – Andorraner.“⁴³⁷

Andri gesteht sich indes ein, dass die anderen Andorraner von Anfang an in ihrer Einschätzung richtig lagen: „Die meine Feinde waren, hatten recht, auch wenn sie kein Recht dazu hatten, denn am Ende seiner Einsicht kann man sich selbst nicht recht geben.“ (A S. 527). Indem er aufhört zu kämpfen und das Fremdbild annimmt, ist sein Schicksal besiegelt, denn die Judenschau steht unmittelbar bevor: „Ich bin verloren.“ (A S. 534). Der tragische Ausgang des Dramas bestätigt Andris Entscheidung. Im zwölften Bild wird er für das hingerichtet, was er sich mittlerweile eigenständig als Bildnis erschaffen hat: „Ich bin’s. Lang habe ich nicht gewußt, was das ist. Jetzt weiß ich’s.“ (A S. 527). Andri fängt sich selbst in seinem fiktiven Konstrukt seiner Person, denn was ihm auferlegt wird von außen, formt er zu seinem Charakter und er bestätigt in seiner Transformation die Verleugnung eines reinen Ichs. Es gibt für ihn keinerlei Möglichkeit, aus dem Gefängnis der Vorurteile auszubrechen: „[...] [E]r nimmt es endlich an, als seine Realität, als sein Schicksal.“⁴³⁸ Die Tatsache, dass er sich nun für einen Weg entschieden hat, gibt ihm die Kraft, sich ein letztes Mal zu erheben. Stellvertretend für alle Andorraner wirft er dem Pater deshalb vor: „[...] Sie werden trotzdem ein Verräter.“ (A S. 528). Dass diese Worte gar nicht der aufoktroierten Vorstellung des ‚feigen Juden‘ entsprechen und er hier als tapferer Andri argumentiert, nimmt er nicht wahr, denn er hat seinen Blick für sich selbst verloren. „Die verzweifelte Entscheidung Andris, zu sein, was die andern aus ihm gemacht haben, [...] bringt ihn über die Uneigentlichkeit seiner Existenz nicht hinaus.“⁴³⁹ Weil die Veränderungen in Andris Wesen aufgrund des Verhaltens der Andorraner ausgelöst werden, dies also nicht aus eigenem Antrieb geschieht, da das kulturelle Juden-Bildnis hierfür der Auslöser ist, wird er in seiner personellen Identität zunehmend instabil und durchlebt viele Hoch- und Tiefpunkte, die ihn letztlich unfähig zur Selbstwahrnehmung und Verteidigung des Ich werden lassen.

⁴³⁷Schmitz u. Wendt. S. 57.

⁴³⁸Braun. S. 106.

⁴³⁹Krapp. S. 102.

Auch der Lehrer Can erlebt innerhalb der oberflächlichen und egozentrischen Gesellschaft einen Identitätsumbruch. Das Verhalten verwandelte sich in einen steten Kampf um Toleranz in der andorranischen Bevölkerung⁴⁴⁰ und so verkörpert er eine demütige, ängstliche Figur ohne Selbstbewusstsein. Seine Lüge brachte Unheil für sein eigenes Schicksal und das seiner Familie, was ihm jedoch nur die Mutter zum Vorwurf macht (vgl. A S. 495) und sie erkennt, dass dem Lehrer in Wirklichkeit nur die eigene Projektion, gespiegelt in den Andorranern, verhasst ist: „Fluch nicht auf die Andorraner, du selbst bist einer.“ (A S. 523). Aufgrund der Umstände ist er immer dem Wahnsinn sehr nahe: „[...] [I]ch höre Jud, wo keiner ist [...]“ (A S. 496).

Bei dem Lehrer ist im Laufe seines Lebens eine Verachtung gegen sich selbst entstanden, eine, die er im Alkohol ertränkt (vgl. erstes Bild). Es besteht somit eine Diskrepanz zwischen seinem einstigen Mut und dem Mann, der er geworden ist. Zu früherer Zeit war er rebellisch, schließlich hat er sich auf eine Schwarze eingelassen, doch davon ist im Stück nichts zu erkennen.⁴⁴¹ Der Lehrer ist besonders stark von der Juden-Problematik betroffen, denn er hat das Dilemma durch seine Unwahrheit überhaupt erst ausgelöst und hat nun mit den Konsequenzen zu kämpfen, die ihn in seinem Verhalten einem jeden Andorraner gleichsetzen.

Der Lehrer wird von vornherein in die Lage gebracht, widernatürlich handeln zu müssen, indem er ein Experiment anstellt, das seiner Misanthropie recht geben soll und dem er vorwissend den eigenen Sohn opfert. [...] Vom Modell her gesehen handelt der Lehrer konsequent, vom Menschlichen her gesehen monströs. Außerdem hat er dramatisch keinerlei Spielraum. Er kann (strenggenommen) nicht einmal sagen, er hätte gelogen – obwohl er es an einer Stelle zu Andri sagt.⁴⁴²

⁴⁴⁰Anfangs mag es für den Lehrer Can und auch seine Umwelt akzeptabel gewesen sein, dass Andri Jude ist, denn es geschah in einem Akt der Wohltat und „[...] es schmeichelte ihnen, daß sie nicht sind wie diese da drüben.“ (A S. 533). Die Andorraner konnten sich über ihr Verhalten folglich in der eigenen Egozentrik bekräftigt sehen und ebenso bestätigte sich für sie das Andorra-Bildnis des friedlichen Platzes der Toleranz. Denn schon damals herrschte Krieg zwischen den Andorranern und den Schwarzen, die Juden töteten und somit galt Andri als Mittel zur Abgrenzung. Allerdings mussten die Andorraner sehr bald merken, dass ein Jude immer die Gefahr der Schwarzen auf sich zieht und dementsprechend endlich ward ihre Großzügigkeit. „Solange es opportun ist, Juden Gutes zu tun, kann er damit Mut und Wohltätigkeit heucheln.“ Aus: Krapp. S. 101.

⁴⁴¹Rischbieter liefert umfangreichere Informationen zu dem Vorleben des Lehrers und kritisiert gleichwohl dessen Entwicklung: „Andorra ist ein gnadenloser Ort. Man funktioniert hier jämmerlich. Und ist nicht der Schullehrer, Andris Vater, der jämmerlichste? Wer ist er? In der Jugend ein Rebell, wie man erfährt, ein Eber, der die Schulbücher zerriß, weil sie unwahr waren. Doch: »Niemand wußte, was er eigentlich wollte«, sagt der Doktor von ihm, [...].“ (S. 87).

⁴⁴²Horst, Karl August: *Andorra mit anderen Augen*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 108-113. S. 111. Die entsprechende Textstelle ist zu finden in A S. 501.

Im zwölften Bild ist das Schicksal Andris besiegelt, er wird von den Schwarzen getötet. „Was kommt, ist eine Exekution des Hasses, der als Vorurteil der Andorraner begann und am Ende sich als Macht der Schwarzen installiert.“⁴⁴³ Es zeigt sich in aller Deutlichkeit, wie tief das Bildnis vom Juden in den Andorranern verankert ist, denn einzig Barblin, die Pflegemutter und der Vater treten öffentlich für Andri ein: „Warum lügt ihr? [...] Wer unter ihnen der Mörder ist, sie untersuchen es nicht. [...] Sie hassen nur den, der sie daran erinnert –“ (A S. 548 f.). Doch sind hier die Worte des Lehrers wirkungslos und finden in nutzloser Abgeschlossenheit statt. Die Andorraner sind nicht fähig zur Selbstreflexion und werden dies auch aufgrund seiner Worte nicht: „Duckt euch. Geht heim. Ihr wißt von nichts. Ihr habt es nicht gesehen. Ekelt euch. Geht heim vor euren Spiegel und ekelt euch.“ (A S. 557). Der Ekel, den er artikuliert, ist im Grunde ebenso auf ihn selbst bezogen, was ihn zum Selbstmord treibt. Auch über den Tod Andris hinaus, wäre Andri schließlich für ihn in Andorra präsent – und auch seine Lüge, dass er sein leiblicher Vater ist. Frisch inszeniert hier, dass die Andorraner jemanden mit negativen Vorurteilen belegt haben, der zu ihnen gehört und somit an sich ihrem positiven Selbstbild entsprechen müsste. Genau dies ist aber nicht der Fall. Daraus ist zu erschließen, dass die Andorraner letztlich ihre eigene Identität verurteilen.

Barblin ist eine der Figuren im Drama, die auch in ihrer eigentlichen Identität von den Andorranern gestört wird. Der Leidensprozess ist vor allem bestimmt durch den Tod Andris, ihrem Geliebten und Halbbruder und so erlebt sie im Verlauf des Stücks eine große Spannweite an Emotionen. Anfangs erscheint sie als verletztlich und ängstlich gegenüber den Schwarzen, dafür aber mutig in ihrer Liebe zu Andri. Am Ende ist es von ihr somit nur konsequent, dass sie versucht, diesen zu retten. So setzt sie sich für ihn ein, ist rebellisch und verliert plötzlich ihre Angst vor den Schwarzen: „[D]as Kind hat am meisten Mut.“⁴⁴⁴ Barblin wird jedoch durch die Bindung zu Andri zur Außenseiterin der andorranischen Gesellschaft, was allerdings zunächst nicht im Vordergrund steht, da sie nie öffentlich angeprangert wird. Erst durch ihr Verhalten werden die Andorraner auf sie aufmerksam und grenzen sie aus. Da ihr am Ende bei der Judenschau niemand hilft, ist davon auszugehen, dass alle wussten, wie nahe Andri und sie sich standen und dass dieses Verhältnis mehr geduldet als akzeptiert wurde. Insgesamt ist ihr Schicksal⁴⁴⁵ durch die Lüge anderer bestimmt, schließlich verliert sie

⁴⁴³Krapp. S. 102.

⁴⁴⁴Schmitz u. Wendt. S. 62.

⁴⁴⁵„Sie ist eine der wichtigsten Figuren des Stückes und eine der bemerkenswertesten von Frisch überhaupt.“ Aus: Pütz. S. 130. Barblin gehört das erste und letzte Wort im Drama. Jedoch liegen zwischen den Aussagen und Handlungen zu Beginn und am Ende ein persönlicher Leidens- und Entwicklungsprozess. Dies

Andri aufgrund des vermeintlichen Juden-Bildnisses der Andorraner, welches letztlich auf der Lüge des Vaters basiert.

In Bezug auf Barblin offenbaren sich die wahren Andorraner, die sich gegenseitig nur akzeptieren, wenn jeder das tut, was man von ihm verlangt. Da Barblin aber nicht uneingeschränkt die reumütige Witwe spielt, sondern Anklage gegen die Andorraner erhebt, indem sie auf das blutverschmierte Andorra verweist, wird sie zum „Ärgernis“ (A S. 559). Die Andorraner sehen durch Barblin ihren Patriotismus verletzt, sogar bedroht, da sie es sich zu eigen gemacht haben, ihrem Land nur Positives abzugewinnen und sie sich ihrer Meinung nach dem entzieht. Sie sind kritikunfähig und jeder, der dennoch versucht, sie auf Fehlverhalten hinzuweisen, wird eliminiert oder zumindest ausgegliedert. Deshalb ist Barblin als „Judenhure“ (A S. 541) ausgewiesen – das neue Opfer. Sie entspricht nun ebenso einem Bildnis, wenngleich ihr Schicksal nicht weiter ein Thema ist, denn an der Zeugenschanke äußert man sich stets über Andri. Auch das Schicksal des Lehrers Can wird am Ende des Stücks verschleiert beziehungsweise nur beiläufig vom Pater erwähnt (vgl. A S. 559). Durch diese Beiläufigkeit zeigt sich, dass der Selbstmord keine Befreiung von seinen Sünden darstellt, sondern er ist im Gegenteil ein weiterer Faktor in der Kette seiner Fehler. Bekanntlich wird ihm erneut ein Vorwurf gemacht: Der Vorwurf, dass durch seinen Selbstmord Barblin vollends verrückt wird. Somit findet der Lehrer nicht seine letzte Ruhe. Er gilt als der ewige Versager, der das Schicksal seiner Mitmenschen negativ beeinflusst: „Den Außenseiter gibt es freilich auch unter den Andorranern, aber er heißt nicht Andri; es ist der Lehrer.“⁴⁴⁶

In den Szenen im „Vordergrund“ kann abgelesen werden, ob und in welcher Art die Andorraner über sich selbst reflektieren und ob die Vorkommnisse etwas in ihnen verändert haben. Diese Einschübe nehmen die dramaturgische Funktion ein, dem Zuschauer die Identitätsentwicklung der Andorraner selbst vor Augen zu führen. Diejenigen, die an die Zeugenschanke⁴⁴⁷ treten, thematisieren den unmittelbaren Ausgang der Ereignisse und springen somit aus der Handlungszeit hinaus in das Hier und Jetzt. Es entsteht eine vielfache Ver-

wird dadurch verdeutlicht, dass ihr anfänglicher Auftritt und auch der abschließende vom symbolischen Akt des Weißelns begleitet werden. Anfangs steht ihr Weißeln unter den Vorbereitungen auf den Sankt-georgstag. Sie ist zwar auch hier schon voller Angst vor den Schwarzen, aber noch zeigt sie Stärke und fühlt sich geschützt im Kollektiv der Andorraner. Sie erscheint zunächst eher unauffällig und nimmt die dramaturgische Funktion einer jungen, sitzamen Frau ein, die Gutes für ihr Land tut. Das Weißeln am Ende des Stücks hingegen steht symbolisch für das Reinwaschen des Landes beziehungsweise es dient der Verschleierung der Ereignisse der Judenschau und soll somit Lügen und Sünde übertünchen.

⁴⁴⁶Hilty, Hans Rudolf: *Tabu Andorra?* In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 113-122. S. 119.

⁴⁴⁷Der Begriff „Zeugenschanke“ ruft dabei Assoziationen von Szenen im Gericht hervor (siehe auch Pütz. S. 129), was beim Zuschauer zu einer raschen Verknüpfung der Andorraner mit Angeklagten folgern lässt.

knüpfung zwischen Handlungsebene und Kommentar beziehungsweise Aussagen in zeitlicher Distanz zum Geschehen. Deshalb nimmt der Wirt, der als erster Andorraner an die Zeugenschanke tritt, der Geschichte einerseits die Spannung, da er bereits angibt, dass Andri kein Jude ist, sondern Andorraner, andererseits erzeugt er Neugier, da noch offen bleibt, durch wen oder aufgrund welcher Umstände Andri gestorben ist (vgl. A S. 477).

Die Andorraner räumen in dieser Situation zwar ein gewisses Fehlverhalten ein, aber rechtfertigen dies damit, dass sie schließlich die wahre Identität Andris nicht kannten, dementsprechend unwissend waren. Insgesamt halten sie ihr Verhalten gegenüber eines Juden für in Ordnung und bekräftigen einmal mehr die im Land herrschende Oberflächlichkeit und den bestehenden Egoismus.

Die Selbstverteidigungen geraten dabei zu Selbstentlarvungen. [...] Ihr Aus-der-Rolle-fallen wird auf mehrfache Weise sinnfällig: räumlich durch das Hervortreten aus der Szene an die Rampe, zeitlich durch den Sprung aus der gespielten Zeit in die Spielzeit, d.h. auch in die Zeit des Zuschauers, kostümhaft durch Wechsel der Kleidung: »Wirt, jetzt ohne die Wirtsschürze«; »Geselle jetzt in einer Motorradfahrerjacke«; »Soldat, jetzt in Zivil«, vorher »olivgrau«; »der Pater kniet« vor der Rampe, in der Sakristei saß er oder stand.⁴⁴⁸

Frisch schreibt in einem Brief vom 27. August 1961 an Siegfried Unseld, dass er mit den Szenen im Vordergrund eine für ihn zufrieden stellende Lösung gefunden hat, um die Entwicklungen einzelner Andorraner als Überlebende aufzuzeigen.⁴⁴⁹ Die Zeugenaussagen führen deutlich vor, dass die Andorraner nichts aus den Geschehnissen gelernt haben und folglich unverbesserlich sind. Somit „[...] fallen [sie] nur vorübergehend aus ihrer ›dramaturgischen‹, für keinen Augenblick jedoch aus ihrer ›sozialen‹ Rolle.“⁴⁵⁰ Der Tischler (vgl. A S. 481), der Geselle (vgl. A S. 487) und der Wirt (vgl. A S. 477) rechtfertigen dort ihre Taten und Unterlassungen und weisen die Schuld am Tod Andris von sich.

Bei dem Soldaten allerdings ist keine Heuchelei erkennbar: Er ist während des gesamten Stücks offensiv feindlich gegenüber Andri eingestellt und bestätigt dies auch an der Zeugenschanke: „Ich hab ihn nicht leiden können von Anfang an.“ (A S. 503). Vermeintlich unschuldig beteuert er: „Ich habe ja nicht gewußt, daß er keiner ist, immer hat’s geheißen, er sei einer. Übrigens glaub ich noch heut, daß er einer gewesen ist.“ (A S. 503). Er hält an seinem Juden-Bildnis fest und auch daran, dass die Ereignisse seiner Meinung nach in dieser Form gerecht waren: „Ich habe nur meinen Dienst getan. Order ist Order. Wo kämen wir hin, wenn Befehle nicht ausgeführt werden! Ich war Soldat.“ (A S. 503). Der charakterschwache Soldat

⁴⁴⁸Pütz. S. 128 f.

⁴⁴⁹Schmitz u. Wendt. S. 29 f.

⁴⁵⁰Pütz. S. 129.

zeigt, wie im gesamten Stück, seine untertänige Gehorsamkeit. Darüber ist zu erklären, weswegen er im elften Bild zu den Schwarzen überläuft, auch wenn er damit eigentlich sein eigenes Volk verrät. Doch seine Unfähigkeit zum Mitgefühl, die eigene Angst und der einverlebte Egoismus, lassen ihn dies hinter seiner Dienstpflcht verschleiern. So behauptet er: „Aber ich hab ihn nicht getötet.“ (A S. 503). Das „Aber“ verrät ihn: Zwar gesteht er nicht offen seine Mitschuld an dem Geschehenen, jedoch scheint er sich bewusst zu sein, dass sein Verhalten durchaus dazu beigetragen hat. Folglich ist zu beobachten, dass sich sein Leben nur um das Soldatsein und die darüber zugewiesene Rolle dreht.

Der Jemand hingegen, ein Repräsentant der Mehrheit, findet: „Einmal muß man auch vergessen können, [...]“ (A S. 529). Er steht den Ereignissen insgesamt gelassen gegenüber, was sein stetes Belächeln diverser Situationen zeigt (vgl. achttes Bild). Durch seine Indifferenz trägt er zur Ausbreitung der Vorurteile und des Rassismus bei, wenn auch in seiner Haltung der Antisemitismus nicht offensichtlich durchscheint.

Bei dem Doktor ist der Antisemitismus indes anhaltender, fester Bestandteil, da sich in ihm die Vorstellung des Feindes Andri manifestiert hat:

Ich bestreite keineswegs, daß wir sozusagen einer gewissen Aktualität erlegen sind. Es war, vergessen wir nicht, eine aufgeregte Zeit. Was meine Person betrifft, habe ich nie an Mißhandlungen teilgenommen oder irgend jemand dazu aufgefordert. Eine tragische Geschichte, keine Zweifel. Ich bin nicht schuld, daß es dazu gekommen ist.
(A S. 542).

Seine Wertvorstellungen unterliegen keineswegs einer „Aktualität“. Da er sich dessen eigentlich bewusst ist, windet er sich in seiner Rede an der Zeugenschranke in endlosen Wortschleifen. Er versucht, sich von einer Mitschuld freizusprechen, betont, niemanden zum Rassismus angestiftet zu haben – damit mag er Recht haben, aber er vergisst, dass er auch nichts dagegen getan hat. Überdies sagt er aus, er würde heute noch genauso handeln wie damals: „Was hat unsereiner denn überhaupt getan? Überhaupt nichts. Ich war Amtsarzt, was ich heute noch bin.“ (A S. 542). Er streitet also nicht nur seine eigene Schuld ab, sondern vielmehr die Schuld aller Andorraner. Für ihn sind lediglich die Schwarzen zur Verantwortung zu ziehen. Diese Meinung ist, aus seiner Figur heraus, verständlich, weil er sich sehr oft patriotisch zeigt und dadurch sein Land zu verteidigen sucht.⁴⁵¹ Und er betont dabei wieder seine besondere Stellung als Arzt, versteckt sich hinter Titeln und seiner andorra-

⁴⁵¹Der Doktor gibt sich weltmännisch, arrogant und heimatverbunden, doch bringt er nichts als lächerlichen, rassistischen Patriotismus hervor. Demgemäß wurde er von Frisch als satirische Figur konzipiert: „Wie sollen Schriftsteller, wenn sie eigentlich den [...] Menschenschlag nicht leiden können, Menschen darstellen, ohne bloße Satiriker zu werden oder abzuwandern auf die Gefahr hin, daß wir im Allerweltsmenschen eben den Menschen verfehlen?“ Aus: Frisch: *Schweiz als Heimat?* S. 190.

nischen Herkunft (vgl. viertes Bild). „Ich glaube im Namen aller zu sprechen, wenn ich, um zum Schluß zu kommen, nochmals wiederhole, daß wir den Lauf der Dinge – damals – nur bedauern können.“ (A S. 542). Was hier, neben der Tatsache, dass er sich anmaßt für das gesamte Land zu sprechen, besonders auffällt, ist die abschließende Betonung des „damals“. Er verstärkt damit, dass er endgültig mit den Ereignissen abgeschlossen hat und es keineswegs in der Gegenwart bedauert, geschweige denn, dass es ihn noch in irgendeiner Weise berührt.

Ausgenommen von den andorranischen Verhaltensmustern ist lediglich der Pater. Dieser tritt auch nicht an die Schranke, sondern er kniet, was als Geste der Reue, der Buße sowie der Frömmigkeit zu deuten ist. Als Einziger ist er am Ende einsichtig und gesteht eine Mitschuld am Tode Andris ein. Sicherlich erweckt dies im ersten Moment den Eindruck, er sei positiv von den Andorranern abzuheben, doch es ist schnell ersichtlich, dass auch ihm in diesem Zusammenhang nur (wirkungslose) Rhetorik bleibt.

Du sollst dir kein Bildnis machen von Gott, deinem Herrn, und nicht von den Menschen, die seine Geschöpfe sind. Auch ich bin schuldig geworden damals. [...] Auch ich habe mir ein Bildnis gemacht von ihm, auch ich habe ihn gefesselt, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht.
(A S. 509).

Der Pater geht bei seinem Geständnis mit keinem Wort darauf ein, dass er Andri in dem Augenblick im Stich gelassen hat, wo er eigentlich hätte für ihn Partei ergreifen können. Andri sah bereits voraus, dass er sich nicht auf den Pater verlassen können wird (vgl. neuntes Bild). Die Aussagen des Geistlichen im Vordergrund gleichen einem Gebet, einem Zwiegespräch mit Gott, was belegt, dass er sich mit den neuen Verhältnissen arrangiert hat. Auch er bleibt in seiner Rolle verhaftet und ist letztlich nicht besser als die anderen Andorraner. Er ist somit als ein blinder Vertreter der Kirche typisiert, der dennoch machtlos ist und dies in Bezug auf Andri auch gar nicht sein will, was seine Feigheit zeigt. Gerade deshalb, weil er damals⁴⁵² versagt hat, sind seine Schuldgefühle später noch präsent.

⁴⁵²Dass der Pater selbst ein Bildnis vom Juden hat, gesteht er sich nicht ein. Vielmehr entpuppen sich seine Worte lediglich als religiöse Rhetorik. Der Soldat verweist bereits im ersten Bild auf den kirchlichen, verschleierte Rassismus: „Nämlich seine Kirche ist nicht so weiß, wie sie tut, [...] nämlich seine Kirche ist auch nur aus Erde gemacht, und die Erde ist rot [...]“ (A S. 465). In mehreren Gesprächen mit Andri zeigt sich, dass der Pater unter den Andorranern eine Sonderrolle einnimmt – er versucht tatsächlich, Andri zu helfen und eine Stütze zu sein (vgl. siebtes Bild). Aber im neunten Bild versagt die professionelle Redestrategie des Paters, seine Worte wirken weder bei Andri, noch bei den Andorranern (vgl. A S. 523 ff.). Die Kritik Frischs an der Kirche, also dass diese letztlich nicht so einflussreich ist, wie sie zu sein vermag, verstärkt sich noch während der Judenschau: „BARBLIN: Wo, Pater Benedikt, bist du gewesen, als sie unsern Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo? [...] – PATER: *schweigt*.“ (A S. 560). Sein Schweigen wird an der Zeugenschranke verdoppelt.

Insgesamt verhalten sich die Andorraner an der Zeugenschanke nach der Taktik: Wenn alle schuldig sind, ist keiner schuldig. Die öffentliche Stellungnahme führt nicht herbei, dass die Andorraner ihr Gewissen quält. Stattdessen nutzt ein jeder für sich diese gegebene Möglichkeit, das eigene Bildnis über den Juden, dergleichen die Geschehnisse insgesamt zu verstärken und sich schließlich hinter dem Kollektiv-Bildnis zu verstecken. Der Lehrer kündigte zwar im ersten Bild an, dass er „dieses Volk vor seinen Spiegel zwingen“ (A S. 469) werde, doch tritt diese Selbsterkenntnis nicht ein: „[...] Was war, bleibt, denn es besteht im Bewußtsein der Täter, wenn auch verdrängt, fort.“⁴⁵³ Der Effekt des Verdrängens wird von Frisch bewusst und bedacht initiiert – nicht nur textlich, sondern auch dramaturgisch. Walter Schmitz geht in *Neun Thesen zu Andorra*⁴⁵⁴ genauer auf das Verhältnis der Bühneninszenierung zur spiegelbildlichen Gerichtsszene ein und verdeutlicht, wie sehr beide Komponenten sich ergänzen und ein sinnerfülltes Gesamtkunstwerk ergeben:

Was die Andorraner selbstgefällig vergaßen, führt die Handlung vor, so daß die Bühne nun die Aufgabe des Spiegels, zur Einsicht in das verdrängte Vergangene anzuhalten, übernimmt; das helle Licht der Bühne leuchtet das Dunkel im Unbewussten der Andorraner aus. [...] Zugleich aber verdoppelt sich, zwischen Kunstwerk und Publikum, die Spiegelung, da der Zuschauer, so wie die Rückblenden jedem der Andorraner den Spiegel vorhalten, in allen Handlungsschichten seine Verschuldung dargestellt sieht.⁴⁵⁵

Somit geht Schmitz nicht nur auf das Dargestellte ein, sondern vermag *Andorra* noch einen Mehrwert zuzusprechen: Er hebt den Spiegel, der im Stück den Andorranern zur Selbstbetrachtung dienen soll, von der Bühne heraus vor das Publikum. Neben den Andorranern werden so auch zugleich die Zuschauer mit dem Geschehenen konfrontiert. Diese müssen sich hier ebenso den Umständen stellen und sich vor Gericht verantwortlich zeigen wie die Andorraner, so dass man zu dem Schluss kommen mag, ein jeder im Publikum sei nicht besser als das andorranische Volk.

[W]eil dieses Drama sich nicht damit begnügt, blind und angeblich sachgetreu nachzuzeichnen, was sich damals zutrug; vielmehr rechnet das Bewußtseintheater mit den Sinngebungen, die sich, sobald Menschen erleben, dem bloß Vorhandenen aufdrängen, und diagnostiziert deshalb gerade die vor- und unbewußten Inhalte. Der psychologische Spiegel bildet das Inversbild des Weltlaufs ab.⁴⁵⁶

⁴⁵³Schmitz. S. 157 f.

⁴⁵⁴Ebd. S. 143-161.

⁴⁵⁵Ebd. S. 154.

⁴⁵⁶Ebd. S. 155.

5. Zur Wirkung und Bedeutung des Konstrukts *Andorra*

Wer hinterließ uns unsere Welt, wer hinterließ uns Andorra? Die Eltern, die Nazis, die Stalinisten, die Türken, die die Armenier schlachteten, die Südstaatler, die Neger lynchten, die Inquisition? Wer auch immer: Unsere Welt hat Teil an Andorra. So wie Andorra darf unsere Welt nicht bleiben.⁴⁵⁷

Max Frisch zeigt mit *Andorra* präzise vor allem die negativen Seiten von Vorurteilen und Bildnissen auf: In der Handlung gerät die Hauptfigur Andri in ein für ihn tödliches Geflecht von Bildnisstrukturen, dem er sich zu entziehen nicht fähig ist. Dies führt vor Augen, dass Frisch das Werk entsprechend seiner Theorie (vgl. hier Kapitel 2.) geschrieben hat. Innerhalb dieser vertritt er die Auffassung, dass Bildnisse eine starre Festlegung sind, die das ganze Wesen, Verhalten und Denken eines Individuums umfassen kann. Vorurteile erachtet er hingegen als revidierbar, weswegen sie seiner Meinung nach weniger einen festlegenden Charakter besitzen. Die Identitätsproblematik manifestiert sich in *Andorra* aufgrund unüberwindbarer Bildnisformierungen seitens des andorranischen Volks und es lässt sich infolgedessen eine Verbindung zwischen Frischs eigenem pessimistischen Zuspruch gegenüber Bildnissen sowie der literarischen Umsetzung in seinen Werken herstellen:

Andorra ist weit eher ein Lehrbeispiel der Sozialpsychologie, denn ein Thesenstück des Existentialismus. Es schildert, wie die pathologische Projektion des Hasses sich das prädestinierte Opfer angleicht, wie das »kranke Bewußtsein« (Horkheimer/ Adorno) seinem Vor-Urteil das Siegel gültiger Wahrheit aufdrückt; denn der Tod des Außenseiters widerlegt alle Einwände.⁴⁵⁸

Andorra dokumentiert, welchen inneren Zerwürfnissen die eigene Identität infolge verurteilender Bildnisse ausgesetzt sein kann, was im Werk vor allem an Andri belegt ist. Für Andri hätte sich an seinem eigentlichen Dasein und an dem Gefühl gegenüber sich selbst nichts ändern müssen, doch im Laufe des Stücks wird ihm immer eindringlicher bewusst, dass er sich den Unterstellungen nicht entziehen kann. Aufgrund des penetranten Hinweisens auf sein Anders-Sein setzt sich bei ihm eine Bewusstseinsveränderung in Gang, welche der Fremdbestimmung unterliegt – diese stellt also einen Mechanismus dar, die von außen auf ihn einwirkt. Er trifft für sich die Entscheidung, fortan dem Fremdbild zu entsprechen, was das andorranische Volk jedoch nicht von einer andauernden antisemitischen Haltung löst. Denn durch Andris Transformation kann jeder in Andorra weiterhin vollends seine Rolle ausfüllen, da sie in ihrer Wahrnehmung bestätigt wurden. Und lediglich diese Gegebenheit ist für sie erstrebenswert: Das Land funktioniert, wenn jeder in seinem Bild – sei es Fremd- oder

⁴⁵⁷Rischbieter. S. 87.

⁴⁵⁸Schmitz. S. 148.

Selbstbild – verhaftet bleibt. Die Andorraner zeigen sich folglich wenig beeinflussbar in ihrem Verhalten, sondern vielmehr erstarrt und erpicht darauf, jeden anderen in eine feste Verhaltensform zu überführen, die ihrem eigenen Gedankengut entspricht.

Es sind allerdings auch Barblin und der Lehrer Can, die neben Andri eine Bewusstseinsveränderung durchleben. Die von der Gesellschaft auferlegten Außenbilder zwingen sie zu einer Auseinandersetzung mit ihrem eigentlichen Ich, wodurch ihr Selbstbild zerbricht. Barblin wird am Ende des Dramas verrückt von den Ereignissen um ihren Verlobten und muss fortan als „Judenhure“ ihr Dasein in Andorra fristen. Der Lehrer trifft die folgenschwere Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen. Er vermag den Fehler von einst, das Verschweigen von Andris wahrer Identität, nicht wiedergutzumachen.

Hier jedenfalls setzt die letzte, die rücksichtsloseste Befremdung des Stückes ein: So sehr ist jeder Mensch allein zu sich selbst und so sehr weit von den anderen, so weit jenseits der Bildnisse, daß auch das Bildnis des Vaters vom Sohne nichts taugt.⁴⁵⁹

Rischbieter spricht ein entscheidendes Merkmal der Bildnisproblematik an: Die Auferlegung der Bildnisse ist mehr Schein als Sein. Vordergründig schweißen sie die Andorraner zusammen – gerade das Juden-Bildnis – denn darüber können sie sich im Kollektiv gegen den Einzelnen stellen. Jedoch geht mit diesen Prozessen auch die Einsamkeit einher, da jeder letztlich für sich selbst die Auseinandersetzung mit dem Ich suchen muss beziehungsweise der Konfrontation mit den Fremdbildern ausgesetzt wird. Bei Andri ist offensichtlich, dass er, wenn überhaupt, nur Barblin an seiner Seite hat. Und da sich, wie oben im Text belegt, auch die Andorraner mit Bildnissen konfrontieren, geraten sie ebenfalls in eine unüberwindbare Isolation. Die aufgewiesenen Fremdbilder sind infolgedessen substanzlos und entsprechen nicht zu rechtfertigenden Vorurteilen.

Analog der Theorie Frischs können Liebe und Bildnisse nicht koexistieren. Deshalb gestaltet er seine Figuren im Stück mit einer inneren Kühle, die beispielsweise an der Senora offensichtlich wird, der jegliche Mutterliebe fehlt. Die Andorraner entlarven sich unterdessen selbst in ihrem Verhalten, vor allem während der Judenschau und gezeigt wird dies ebenso während der eingeschobenen Szenen an der Zeugenschanke. Hier ist abzulesen, dass nicht nur ihre Bildnisse gemütsarm sind, sondern auch ihre eigene Identität rein konstruktiven Charakter besitzt. Innerhalb dieser Insensibilität sind die Andorraner dann aber sehr konsequent, denn auch noch in der Gegenwart, an der Zeugenschanke, verkennen sie rückwirkend das Wahre und verdeutlichen damit ihre Inkompetenz zur Selbstreflexion.

⁴⁵⁹Rischbieter. S. 87.

Es ist offensichtlich, dass das Schicksal Andris durch seine veränderte Einstellung gegenüber dem Juden-Bildnis, durch seine völlige Annahme dessen, tragisch endet. Doch hätte das Drama nicht anders abschließen können? Beispielsweise wenn die Andorraner ihre Meinung zu den Bildnissen geändert hätten? Hätte man Andri ab einem gewissen Punkt retten können? Was *Andorra* betrifft, lautet die Antwort: Nein. Diese Fragestellung zielt auch nicht auf Frischs Intention von *Andorra* ab. Allerdings hat er bereits bei *Der andorranische Jude*⁴⁶⁰ in seinem *Tagebuch von 1946-1949* gezeigt, dass Vorurteile überwunden und noch vielmehr bereut werden können. Doch diesen Gedanken hat er im Werk nicht weiter ausgeführt und dementsprechend bleiben die Andorraner nach Andris Tod unbelehrbar sowie den festgefahrenen Rollenbildern treu.

Am Ende des Stücks wollte Frisch den Zuschauer schockieren, wachrütteln und zeigen, dass aufgrund des im Vorfeld Geschehenen alles nur auf diese Weise beendet werden kann: „[I]ch möchte vielmehr mit diesem Schrecken, ich möchte mit dem Schrei enden, wie skandalös Menschen mit Menschen umgehen.“⁴⁶¹ Frisch inszenierte die Judenschau nicht immer bis ins letzte Detail, um dadurch die Fantasie der Zuschauenden anzuregen und die Grausamkeiten für sich selbst sprechen zu lassen, denn diese manifestieren sich intensiver, wenn sie vom Publikum mit eigenen Gedanken verknüpft werden: „Spielplatz ist immer die menschliche Seele!“⁴⁶² Somit strebt auch die Darstellung der Judenschau nach Verschleierung des Gesagten und der Handlungen. Andri wird nicht unmittelbar für jeden sichtbar getötet, sondern hinter der Bühne. Einzig sein Schrei ist zu hören, was die Brisanz verstärkt. Verschleiert sind hierbei überdies stets die Andorraner unter ihren Tüchern: Es bleibt unausgesprochen, dass sie ihr Gesicht durch ihren Antisemitismus verlieren.

Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. [...] Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen.⁴⁶³

Was den Reiz von *Andorra* ausmacht, ist, dass es durch den Modell-Charakter zeitlos ist und deshalb wird es immer noch in der Schule gelesen und so an neue Generationen herangetragen.⁴⁶⁴ Dies entspricht ganz der Absicht, die Frisch mit *Andorra* erwirken wollte,⁴⁶⁵ wenn-

⁴⁶⁰GW II. S. 372-374.

⁴⁶¹Schmitz u. Wendt. S. 63.

⁴⁶²GW II. S. 575.

⁴⁶³Ebd. S. 378 f.

⁴⁶⁴Eine bemerkenswerte Herangehensweise zur Bearbeitung des Stoffs von *Andorra* im Deutschunterricht liefert etwa Franz Josef Hüning. (siehe Hüning, Franz Josef: *Pluralistische Textanalyse als kooperative Unterrichtsform. Dargestellt am Beispiel von Max Frischs Andorra, I. Bild.* In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von

gleich er sich nicht immer gänzlich optimistisch zeigt, dass seine Intention wirklich jeden Leser erreiche.⁴⁶⁶ Er verfasste mit *Andorra* ein kritisches Werk, das schonungslos tödliche Mechanismen aufzeigt. Es ist sozusagen seine eigene Antwort, seine Stellungnahme zu dem, was war oder auch wieder sein könnte. Mit diesem persönlichen Standpunkt stieß Frisch bei Kritikern auf viel Anerkennung, viele lobten und schätzten seine Offenheit.⁴⁶⁷ So hat Gody Suter die Gefühle des empfindlichen Zuschauers folgendermaßen thematisiert:

Und doch sind es nicht eigentlich gemischte Gefühle, die das Stück auslöst. Die Gefühle sind völlig klar und deutlich unterscheidbar. Sie wollen sich nur nicht miteinander vereinen. »Ha, so sind sie«, »Ha, so sind wir« - Triumph und Erniedrigung liegen hier so nahe und perfid beieinander, daß man dem Feind den Dolch in den Rücken stößt, und nur an dem plötzlichen Schmerz merkt, wie und wie sehr man sich selber getroffen hat.⁴⁶⁸

Mit dieser Einschätzung Suters wird noch einmal die Anteilnahme des Zuschauers am Stück bekräftigt und die Intention Frischs thematisiert, der auf erschütternde Art den fatalen Umgang von Bildnissen innerhalb einer Gesellschaft darzustellen versucht war. Frisch hat mit *Andorra* erreicht, den Zuschauer an die Wirkkraft von Vorurteilen und Bildnissen zu erinnern und ihnen vorzuführen, wie wenig sich ein jeder von ihnen zu lösen vermag – sei es als Beschädigter selbst oder als ein Verurteilender.

Insofern das Drama eine Betroffenheit hervorruft, ist es Frisch darüber auch gelungen, ein Stück Zeitgeschichte in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg festzuhalten und vollendet den Bogen zwischen der Vergangenheit (besonders in der deutschen Geschichte und somit das Bildnis des Juden in einer antisemitischen Gesellschaft) und aktuellen Vorkommnissen zu

Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 261-277.) Wenngleich diese Vorschläge aus dem Jahr 1973 stammen, so ist doch besonders ein Aspekt in Bezug auf die vorliegende Arbeit von Interesse: Dieser liegt in Bezug zu der Analyse des ersten Bildes unter psychoanalytischer Sicht. Dort gibt Hüning an, in welcher Art und Weise Freuds Begriffe von Ich, Es und Über-Ich anwendbar seien auf die Identitätsproblematik Andris. Hüning spricht sich infolgedessen in seinen Unterrichtsvorschlägen für eine pluralistische Textanalyse aus.

⁴⁶⁵Schmitz u. Wendt. S. 63 f.

⁴⁶⁶Er zieht als Beispiel zur Widerlegung des Lehrhaften „die völlige Hilfslosigkeit in der Gastarbeiterfrage und die zum Teil (wenn auch nicht nur) rassistischen Reflexe darauf“ (aus: Ebd. S. 64) als Beispiel heran. Natürlich mag es anmaßend klingen, dass Frisch annimmt, sein Stück wirke nachhaltig politisch und greife in jenes Geschehen ein, jedoch zeigt dieses Zitat auch, dass er stets am gegenwärtigen (politischen) interessiert ist und sich auch nicht vor der Publikation seiner Meinung scheut.

⁴⁶⁷An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Frisch durchaus auch Kritik bekommen hat. Vor allem die von Friedrich Torberg ist noch heute bedenkenswert: „Hier, wenn nicht alles trügt, wurzelt das fundamentale Mißverständnis des Stücks. Jude, Jude-Sein, Judentum mögen als Begriffe oder Tatbestände der Eindeutigkeit entarten. Man kann vielleicht nicht ganz genau sagen, was sie sind. Aber man kann ganz genau sagen, was sie nicht sind: sie sind keine Modelle, keine austauschbaren Objekte beliebiger (und ihrerseits austauschbarer) Vorurteile, wie ja auch der Antisemitismus kein beliebiges (und seinerseits austauschbares) Vorurteil ist. So billig geben's weder die Juden noch die Antisemiten. So einfach, so geheimnislos, so flach und physisch greifbar geht's da nicht zu.“ Aus: Torberg, Friedrich: *Ein fruchtbares Mißverständnis*. In: Das Forum. 7. 1961. H. 96. S. 455-457. (abgedruckt in: Bänziger, Hans: *Max Frisch. Andorra*. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= *Erläuterungen und Dokumente*). S. 51.)

⁴⁶⁸Suter, Gody: »*Andorra*«. In: *Die Weltwoche*. Nr. 1461. 10.11.1961. S. 27. (abgedruckt in: Bänziger, Hans: *Max Frisch. Andorra*. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= *Erläuterungen und Dokumente*). S. 42).

spannen. Denn die Analyse zu *Andorra* hat neben den textinternen Faktoren, die sich an den Figuren und der Identitätsproblematik festmachen lassen, auch die textexternen Bedingungen zur Abrundung der Bildnisproblematik aufgewiesen. Frisch verortet demnach die Handlung in Bezug zu seinem eigenen Bildnis, beispielsweise dem der Schweiz, welches als Vorlage für die Engstirnigkeit der Andorraner zu sehen ist, und dem Juden-Bildnis, an dem er den auslösenden Punkt für die tödlichen Geschehnisse setzt. Jenes gelingt ihm über die Gestaltung eines großen Interpretationsspielraums, wie bereits Suter oben im Zitat andeutete. Schließlich liefert Frisch mit *Andorra* zwar die „Schuldigen“, nämlich die Andorraner, die mit ihrem antisemitischen Verhalten und der Stereotypisierung des Juden Andri zur Identitätsaufgabe und Selbsttransformation bringen, jedoch gilt es ebenso einzuräumen, dass Vorurteile und Bildnisse in ihren Mechanismen und Auswirkungen keinesfalls nur im Antisemitismus ihre Auswüchse finden und auf gesellschaftlicher Ebene von jeher aktuell sind und wohl auch bleiben werden.

Dennoch hat man eingewendet, Frisch habe mit seiner Verallgemeinerung der Problematik die konkret historischen Vorgänge des Dritten Reichs >entschärft<. Dem läßt sich entgegenen: Er hat andererseits das Bewußtsein der Bedrohtheit von Gegenwart und Zukunft >verschärft<. Hätte er nur den einmaligen historischen Vorgang im Auge, suchte er für ihn eine bündige Erklärung, man würde ihm mit Recht Anmaßung und Erledigung eines retrospektiv nicht zu Erledigenden vorwerfen. So aber macht er deutlich, daß die gezeigte Gefahr weiterschwelt und ständige Aufmerksamkeit erfordert. Um der Zukunft willen verbittet sich das Drama, nur als ein Stück Vergangenheit betrachtet zu werden.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹Pütz. S. 131.

III.III. Matthias Politycki *Jenseitsnovelle*

1. Identitätsdarstellung im novellistischen Erzählen

Im folgenden Kapitel steht mit der *Jenseitsnovelle* von Matthias Politycki eine andere literarische Gattung als das Bühnenwerk im Mittelpunkt der Analyse, die ebenfalls zur Offenlegung der Identitätsproblematik genutzt wird. Nicht zu Unrecht betonte Theodor Storm die dramatischen Elemente novellistischen Erzählens und eine gewisse Affinität des Genres zum Drama.⁴⁷⁰ Allerdings tendiert die Novelle zu einer größeren Verdichtung und Konzentration der Darstellung, so dass auch im Blick auf die Fragen nach der Identitätsbildung der handelnden Figuren hier mit einer größeren Ökonomie und Selektivität der Schilderungen zu rechnen ist. Schon der Philosoph und Literaturwissenschaftler Georg Lukács beobachtete jene genretypische Tendenz zur symbolischen Verdichtung und den exemplarischen Stil des novellistischen Erzählens:

Das Wesen der Novellenform ist kurzgefasst: ein Menschenleben durch die unendlich sinnliche Kraft einer Schicksalsstunde ausgedrückt. Der Unterschied der Ausdehnung der Novelle und des Romans ist nur ein Symbol des wahren, tiefen und die Kunstgattung bestimmenden Unterschiedes dessen, daß der Roman die Totalität des Lebens auch inhaltlich gibt, indem er den Menschen und sein Schicksal in den vollen Reichtum einer ganzen Welt hineinstellt, die Novelle dies aber nur formal tut, durch eine derart stark sinnliche Gestaltung einer Episode des Lebens, daß neben deren Allumfassen alle anderen Teile des Lebens überflüssig werden.⁴⁷¹

Das Zitat liefert eine pointierte Charakteristik der Novellenform und wird bewusst der Werkanalyse von Polityckis *Jenseitsnovelle* vorangestellt, denn dort wird ein wesentlicher Kern von der genannten Überlegung verarbeitet: Nämlich, dass es manchmal im novellistischen Geschehen nur einen Augenblick braucht, um das Leben eines Einzelnen zu verändern. Als Konsequenz für die literarische Inszenierung bedeutet dies eine fokussierte Bündelung der Wiedergabe lediglich aussagekräftiger Ereignisse und Situationen aus dem Leben der Protagonisten.⁴⁷²

⁴⁷⁰Storm nannte die Novelle bekanntlich die „Schwester des Dramas“ (Brief vom 14. August 1881). Siehe Korten, Lars: *Poetischer Realismus: Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Storm*. Berlin: de Gruyter 2009. S. II.

⁴⁷¹Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag 1971. S. 108 (157/158).

⁴⁷²Politycki selbst betitelt die Novelle als „ein literarisches Hochkonzentrat“ (aus: Essig, Rolf-Bernhard: *Im Wechselbad der Gefühle*. Gekürzt erschienen in: Nürnberger Zeitung / Nürnberger Nachrichten 29.08.2009; Interview mit Matthias Politycki aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Im-Wechselbad-der-Gefuehle~611> am 11.03.2014.) und gibt weiterhin in einem anderen Interview dazu an, „daß sich ein guter Text auch durch all das auszeichnet, was darin nicht explizit gesagt wird.“ Aus: Sulner, Martina: *„Ich bin Restromantiker“*. Gespräch mit Matthias Politycki über Hemingway, unterhaltsames Schreiben, die „Jenseitsnovelle“; erschienen in Hannoversche Allgemeine Zeitung 14.04.2010; Leipziger Volkszeitung

Im Fall der *Jenseitsnovelle* lässt sich die zitierte Aussage von Lukács über eine Novelle insbesondere auf die Hauptperson Schepp übertragen. Aufgrund der unklaren Umstände zum Tod seiner Frau Doro, ist Schepp gezwungen, sein bisheriges Leben zu überdenken und zu hinterfragen. Insofern reflektiert er zwar über die „Totalität des Lebens“, jedoch wird letzteres nicht in Gänze von Politycki wiedergegeben, sondern vielmehr ist es Aufgabe des Lesers, einen übergreifenden Sinnzusammenhang zu gestalten und die „Schicksalsstunde“ als diese zu deuten. Denn auch wenn der Tod jenen Prozess bei Schepp in Gang setzt, so ist dies nicht der einzige Moment in seinem Leben, der einen Umbruch ankündigt: Seine im Vorfeld liegende Augenoperation führte bereits zu unterschwelligem, Veränderungen hervorrufenden Entwicklungen innerhalb der ehelichen Partnerschaft, die er nun erst erkennt. Politycki selbst beschrieb Schepps innere Wandlung, die im Zuge der Operation stattfindet, folgend:

Ich bitte aber darum, ihm mildernde Umstände einzuräumen: Er ist halt erst mit 65, und dann von einem Augenblick zum anderen, in eine Art verspäteter Pubertät hineingeraten. Also vielleicht von der einen Fastblindheit in die andere.⁴⁷³

Bevor die Anfänge der Identitätsentfaltungen der Ehepartner erklärt werden sollen, beginnt die Werkanalyse in dieser Arbeit mit einem kurzen Abriss über die Situation der Eheleute vor jenen Ereignissen. Dies ist nötig für das Verständnis der späteren Verhaltensmuster, ebenso für die Identitätsentwicklungen. In Polityckis Novelle geht es wesentlich um eheliche Beziehungsgeflechte innerhalb derer Schepp und Doro immer wieder gefordert sind, die eigene Identität zu beobachten, aufrechtzuerhalten und überdies den Partner in seinen Entscheidungen wahrnehmen zu können. Jedoch vermögen sie diesem nicht stets gerecht zu werden, da Selbst- und Fremdbild an mehreren Punkten innerhalb der Beziehung auseinanderdriften und somit eine Weiterentwicklung der eigenen Persönlichkeit wie auch der Rolle während der Ehe stattfindet. Aus dieser Forderung heraus entwickeln sich also problematische Konstellationen für das eigene Empfinden, zudem birgt das Fremdbild des Partners schicksalhafte Wendungen im Leben des jeweils anderen.

Neben Selbst- und Fremdbild, ist für das Identitätsgeflecht innerhalb der *Jenseitsnovelle* die narrative Identität zu untersuchen (vgl. III.III.5.), da – wie noch zu zeigen sein wird - jene literarisch-schriftgebundene Kommunikationsform zwischen Schepp und Doro vorherrscht und die Form des mündlichen Gesprächs weitgehend ersetzt hat. Die unterschiedlichen Vor-

14.05.2010; Dresdner Neueste Nachrichten 25.05.2010; aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Ich-bin-Restromantiker~628> am 12.03.2014.

⁴⁷³Auszug aus: Gespräch „*Und übrig bleibt der dunkle kalte See*“ mit Martina Scherf über „*Jenseitsnovelle*“; leicht gekürzt erschienen in: Münchner Kultur/Süddeutsche Zeitung 10.11.2009; aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Und-uebrig-bleibt-der-dunkle-kalte-See~618> am 14.02.2013.

stellungen der Protagonisten führen während der Ehe zunächst zu einer Form der Sprachlosigkeit, so dass sie ihr Selbst sodann vornehmlich über die schriftliche Form auszudrücken vermögen. Zu analysieren gilt es dementsprechend, in welcher Weise sie dies tun, wie sich das Muster wechselseitig auf den anderen auswirkt und wie ihre Identität über das Schriftliche fixiert wird. Im Blick auf die identitätskonstituierende Funktion des Erzählens, die auch für die Ehepartner in der Novelle bezeichnend ist, führt Birgit Neumann aus:

Ansätze zur narrativen Identität gehen davon aus, dass eine Erzählung nicht nur pragmatisch-interaktive oder ästhetische Funktionen erfüllt, sondern als elementarer anthropologischer Modus der Orientierungsbildung spezifische Funktionen für die Identitätsformation erfüllt. [...] Erzählungen interpretieren vergangene Erfahrungen auf eine Art und Weise, die die Gegenwart möglichst verständlich und die Zukunft vorhersehbar macht. Sie vermögen es somit auf einzigartige Weise, Kontinuität zwischen vorerst unverbundenen Ereignissen zu generieren und so eine sinnhafte Entwicklung bzw. Verlaufsgestalt zu suggerieren.⁴⁷⁴

In diesem Zusammenhang wird innerhalb der Werkanalyse besonders auf den Text im Text „Marek der Säufer“, der Aufschluss über Schepps verborgene Sehnsüchte gibt, und auf Doros Abschiedsbrief eingegangen. Beide Schriftstücke stellen sowohl einen Bezug zu den ehelichen Identitäten als auch zu deren Entwicklungsverläufen dar.

Polityckis *Jenseitsnovelle* erfasst somit einen anderen Zugang zur Darstellung von Bildvorstellungen und Identitätsentwicklungen als dies bei den vorangegangenen Werkanalysen der Fall war, denn hier vollführen sich diese nicht an einer Gegenüberstellung von Gesellschaft zu einem Individuum, sondern werden im Mikrokosmos eines Ehepaares durchspielt. Deshalb ist in der Novelle auch eine Fokussierung der Bildproblematik fast ausschließlich auf die Selbstbilder zu verzeichnen, da keine kulturellen oder ethischen Fremdbilder konstruiert werden, wohl aber eine Verzerrung der Außen- und Selbstwahrnehmung existiert. Infolgedessen steht in dieser Analyse eine Charakterisierung der Figuren im Vordergrund, so dass an deren einzelner Verhalten die Weiterführung einer Auseinandersetzung mit fragilen Bildern nachvollzogen werden kann.

⁴⁷⁴Neumann, Birgit: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2005. S. 149-179. S. 155 f.

2. Die Beziehungs- und Ehebilder im Diesseits und Jenseits

Da die *Jenseitsnovelle* Polityckis zu den noch nicht kanonisierten Werken der Gegenwartsliteratur gehört, soll hier eine inhaltliche Charakterisierung der beiden Hauptfiguren und ihrer reziproken Beziehung der Analyse vorangestellt werden.

Schepp, 65 Jahre alt, ist seiner Typisierung nach eine intellektuelle und sehr unauffällige Persönlichkeit. Über ihn ist zu erfahren, dass er Doro, schon Jahre bevor er ihr auffällt, begehrt und schließlich wird sie die erste Frau, die ihn überhaupt wahrnimmt. Entsprechend verehrt und überhöht er sie, wobei er sich allerdings ihrer aufgrund seines starken Sehfehlers nicht würdig fühlt:

[...] Schepp durfte ja froh sein, daß er mit seinen annähernd zwanzig Dioptrien das Zimmer wieder verlassen konnte, ohne überall anzustoßen. Nein, für einen wie ihn führte kein Weg zu dieser vollkommenen Person, dessen war er sich bewußt, [...]: Er hatte dankbar zu sein und nicht nach etwas zu verlangen, das ihm nicht zustand.⁴⁷⁵

Generell trägt Schepps Sehfehler zu einem Leben in Isolation bei und verstärkt sein Gefühl der Unsicherheit, weswegen es ihm schwerfällt, soziale Bindungen einzugehen und Kontakte zu knüpfen. In der Konsequenz trägt er in sich das Bild eines Außenseiters. Deshalb war es für ihn eine große Überraschung, von Doro bemerkt zu werden. Jedoch tut sie dies, wie noch zu zeigen sein wird, mit einer ganz bestimmten Absicht.

Doro, 56 Jahre alt, kommt aus gutem und wohlsituiertem Hause. Sie trägt einen Adelstitel, ist ebenfalls sehr gelehrt und in ihrem Fachbereich der Sinologie wird sie durchaus hofiert und als aufstrebend anerkannt. Diese günstige Ausgangssituation lässt sie aber nicht eitel oder arrogant werden, vielmehr ist sie im Bereich sozialer Kontakte zurückhaltend. So erscheint sie ihren Kollegen gegenüber eher distanziert und für Schepp zunächst undurchdringbar sowie rätselhaft. Doch sie öffnet sich ihm gegenüber, als sie ihm von ihrer Vorstellung des Jenseits berichtet.

Doro hat eine feste Vorstellung vom Tod beziehungsweise einem Leben nach dem Tod. Die Welt, die sie sich rund um das Sterben ersinnt, ist eine düstere. Ihre Gedanken darüber rekurren wesentlich auf Kommentare des I-Ging, des Weiteren auf Arnold Böcklins Werk „Die Toteninsel“; auch wenn sie niemals offensichtlich den Titel dessen ausspricht. Allerdings sieht sie das Gemälde einmal in der Neuen Nationalgalerie, wobei sie angibt, es vorher nicht

⁴⁷⁵ Politycki, Matthias: *Jenseitsnovelle*. 2. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2009. (im Folgenden abgekürzt durch die Sigle JN + Seitenangabe). S. 18.

gesehen zu haben, dass also erst ihre innere Vorstellung bestand und das Werk als deren Beweis gelte (vgl. Beschreibung JN S. 22 ff.). Das Jenseits übt auf sie eine ungeheure Faszination aus und ihre Gedanken beziehen sich jeden Tag auf die Parallelwelt. Jedoch ist ihre Imagination von Angst getrieben, denn sie fürchtet sich vor dem Bild, welches sie vom Sterben hat. Sie ist der Ansicht, dass ein jeder nach dem eigentlichen Tod nochmals sterben müsse und man sich diesem auch nicht entziehen könne. Laut ihrer Vorstellung des Todes gerät ein jeder nach einer seelischen Reinigung zunächst an eine karge Seenlandschaft, wo die Partner aufeinander warten werden, um schließlich gemeinsam ein letztes, endgültiges Mal zu sterben. Sie ist fasziniert von dem Gedanken, auch über den Tod hinaus nicht vom Auserwählten getrennt zu sein und nicht allein den allerletzten Gang gehen zu müssen. Da sie eine zweite Person für das erneute Sterben benötigt, erachtet sie es als wichtig, von ihrem Partner diesbezüglich verstanden zu werden.

Darüber ist zu erklären, weshalb Doro davon besessen scheint, einen ‚Mitspieler‘ für das Sterben zu finden. Somit ist sie es, die mit der Zeit Schepps Nähe als Gesprächspartner sucht. Obgleich Doro sich mit der Bekanntgabe ihrer düsteren Imagination verletzlicher zeigt, bezieht sie Schepp mit ein, so als habe sie ihn auserwählt und innerlich bereits beschlossen, dass er derjenige sei, mit dem sie gemeinsam sterben wolle. Er wird für sie die ersehnte Zuversicht, dass das Leben nach dem Tod nicht unmittelbar endet, sondern sich zunächst in einer Art Zwischenwelt abspielt. Ihre beiden Ansichten zu der Materie sind anfangs aber höchst unterschiedlich, weswegen auch die ersten Kommunikationsannäherungen scheitern. Denn Schepp begegnet ihr ob dessen mit sehr viel Ironie und Unverständnis. Und er vermag dementsprechend auch nie ganz Doros Angst nachzuempfinden. Jedoch erkennt er bald seine Chance in ihrer Hartnäckigkeit gegenüber dieser Angelegenheit. Da er sich ihrer Zuneigung an sich nicht wert fühlt, wird er sich gewahr, dass hier nicht seine äußerlichen Merkmale zählen, sondern für Doro andere Qualitäten wichtig sind, welche er ihr zu bieten vermag. Mit einem Versprechen besiegelt er ihr Vertrauen.

In diesem Moment passierte es, ja: es, denn Schepp selbst war es ganz gewiß nicht, der ohne zu zögern anhob und verkündete: Er habe keine Angst vor dem Tod, er werde ihr ganz einfach voraussterben. Und das Terrain sondieren. [...] Wenn er es denn schaffen sollte, als erster zu sterben, werde er dort auf sie warten, werde – und wieder war es gewiß nicht er selber, der da unglaublich mutig wurde und nach des Fräulein Dorothees kleiner geballter Faust tastete, sie unbeholfen drückte –, werde sie an der Hand nehmen und begleiten, gemeinsam würden sie es schaffen. Ans andere Ufer. Oder zumindest zur Insel. Falls es doch eine geben sollte.
(JN S. 25).

Es stellt für ihn eine besondere Situation dar, sich als ihr Beschützer zu geben. Eigentlich erkennt er sich selbst in diesem Bild nicht wieder, da er dieser Rolle nie zuvor in seinem Leben gerecht werden musste. Auf den letzten gemeinsamen Akt schwören schließlich beide Eheleute, sie sichern sich zu, vereint die scheinbar unüberwindbare Angst vor dem zweiten Tod zu bewältigen. Somit ist das Bild des Todes als eine Schlüsselstellung zwischen den Partnern zu bewerten und infolgedessen erweist Doro sich als treibende Kraft innerhalb der Beziehung. Ihr zuliebe hat er irgendwann auch nicht mehr offen geäußert, dass er ihre Vorstellung nicht nachvollziehen kann, denn dann wäre auch seine neue Rolle aufgelöst worden. Durch das Versprechen jedoch nimmt er für Doro einen besonderen, unersetzlichen Platz ein und es ist seinerseits eine glückliche Fügung, keine Angst vor dem Tod zu haben. Obgleich sein Mut nicht gänzlich seine Unsicherheit ihr gegenüber aufzulösen vermag, nur von kurzer Dauer und lediglich für diesen Sachverhalt zu gelten scheint:

Wie er sich ihr langsam zuwandte und sie durch seine dicke Brille vorsichtig anblinzelte, schien sie ihm ein Trugbild, das sich bei näherem Hinsehen in Luft auflösen könnte, fast durchsichtig, unberührbar, von einem anderen Stern, und doch! und doch! beließ sie ihre Hand in der seinen, eine unerhörte Ereignislosigkeit lang, blieb an seiner Seite und lächelte ihn an, wie erlöst von einem großen Druck.
(JN S. 26).

Vor der Eheschließung ist demnach kennzeichnend, dass Schepp sich Doro gegenüber minderwertig fühlt und das eigene Bild des Außenseiters tief in ihm verwurzelt ist. Dieses Bild wird darüber hinaus durch ein anderes Ereignis, seine Karriere betreffend, bestärkt. Als sich Schepp und Doro kennenlernen, arbeiten beide am Fachbereich für Sinologie. Er ist bereits renommierter Wissenschaftler, ihr steht eine große wissenschaftliche Karriere erst noch bevor. Diese Situation stellt einen ersten retardierenden Moment in der Beziehung dar. Der Fachbereich setzt große Hoffnungen in sie, ihr Ausscheiden aus der Wissenschaft zugunsten der Familie, Schepp und Doro haben die beiden Kinder Pia und Louisa, bedeutet zeitgleich ebenfalls sein Ende, da ihr der Fachbereich wohlgesonnener erscheint und ihn für ihren Weggang verantwortlich macht: „Und aus dem Dr. habil. Hinrich Schepp, der unangefochtenen Nummer eins in Sachen altchinesische Schriftsprache, wurde gar nichts, weil der Ordinarius wenigstens das zu verhindern mußte.“ (JN S. 26). Dass seine Liebe zu ihr zugleich ein Verzicht auf die große wissenschaftliche Karriere bedeutet, lässt er aber nicht an seinen Gefühlen zu ihr aus, sondern eher an sich selbst, indem es ihn in seiner steten Unsicherheit bekräftigt.

Der nächste retardierende Moment in dem Beziehungsgeflecht ist Schepps Augenoperation, worauf im Kapitel über seine innere und äußere Welt (vgl. Kapitel III.III.3.1.) eingegangen wird. Hier bleibt vorerst festzuhalten, dass er sich innerhalb der Beziehung als entbunden von dem Stigma des Außenseiters fühlt.

Als Doro für ihn überraschend tot im Arbeitszimmer liegt, ist er zunächst erstarrt und sichtlich überfordert mit dieser Situation. Denn allen Anscheins nach, verhält er sich am Beginn der Novelle in seiner Dankbarkeit ihr gegenüber zärtlich und liebevoll oder wie ein „Frischverliebter“ (JN S. 8).

Jedoch ist auch zu erfahren, dass nach der Hochzeit, als Doro eine Sicherheit für ihre Jenseits-Vorstellung erhalten hat und Schepp als verlässlichen Partner wähnt, eine Veränderung in ihrem Wesen und Verhalten stattfindet. Sie zieht sich fortwährend in sich zurück und kehrt stattdessen ihre spirituelle Art hervor. Die Verbindung zu Schepp wird indes immer schwächer, wenngleich sie zu einem routinierten Team geworden sind und ihre Ehe und ihr Alltag sich eingespielt haben: Beide pflegen einen vertrauten Ablauf, indem sie Texte von ihm korrigiert, während er den Tag in Ruhe beginnt. Anfangs sucht Schepp die Gründe für Doros innere Veränderung, die er durchaus bemerkt, bei sich; schließlich weiß er um ihre Überlegenheit in Herkunft sowie Wissenschaft:

Sie bedurfte keiner Geselligkeit, weil sie in beständigem Austausch mit Höherem und Tieferem stand; die Erziehung der Kinder und die Versorgung eines leidlich lebensfernen Privatdozenten schien alles an ihr zu binden, was sich von der schnöden Gegenwart des Diesseitigen überhaupt binden ließ.
(JN S. 29).

Doro gibt zwar für Schepp und die Familie ihre wissenschaftliche Laufbahn auf, jedoch liegt das daran, dass sie wenig Bezug zum Diesseits verspürt. Sie ist dem Jenseits zugewandt und Schepp stellt für sie eine Absicherung für die Fortführung ihres bisherigen Lebens dar, in dem er ihr die Angst vor dem Jenseits nimmt, damit sie im Diesseits bestehen kann. Diese Vorwegnahme der Furcht stellt den alleinigen Faktor für die Eheschließung dar, denn wie Schepp im Nachgang berichtet, waren Doros Eltern gegen eine Heirat:

[E]s erfaßte ihn eine verzweifelte Erbitterung über sein ganzes Leben – [...] über seine Schwiegereltern, die er nie richtig kennengelernt, weil sie sich etwas Besseres für ihre Tochter eingebildet und auf einen Ehevertrag mit strikter Gütertrennung bestanden hatten; über Doro, die ihnen nie offen widersprochen und sich damit zu ihm bekannt, ja, sich im Lauf der Jahre immer mehr entzogen hatte, als ob sie allein für ihre Kinder hatte leben wollen [...].
(JN S. 79).

Obgleich Schepp Doros Abkehr von ihrer Herkunft auf sich selbst bezieht, da er wenig Selbstbewusstsein besitzt, so zeigt ihr Verhalten vielmehr, dass sie sich selbst im Leben genügt. Ebenso lässt sich hier erkennen, dass ihre Persönlichkeit von höheren Mächten durchdrungen zu sein scheint und ihre Spiritualität Auslöser für ihre Handlungen ist. Dass sie dieses eine große Ziel, nicht allein sterben zu müssen, derart konsequent verfolgt, wohingegen Schepp ihre Isolation missversteht, lässt erneut darauf schließen, dass sie von entschlossenerer Stärke gezeichnet ist als er.

Beiden Charakteren, Schepp und Doro, ist folglich eine fragile Eigenheit gemein, die bei Schepp von seinem Sehfehler herrührt und bei Doro von ihrer unsicheren Verhaltensweise ob der Beklommenheit vor dem Tod. Deshalb erscheinen die ersten Annäherungsversuche zaghaft, wenngleich sie trotzdem über den Jenseitsgedanken zusammenfinden. Entscheidend ist hierbei allerdings, dass das Bild des Todes Doros Wahrnehmung entspringt und sich darüber ihre Überlegenheit manifestiert, die auch noch während der Ehe anhält.

Und jene Vorstellung von Doro ist auch noch Schepps Anker, als er Doros schriftliche Hinterlassenschaft durchliest. „Womit sie beide, wenngleich im Tode, wieder vereint wären, wer weiß, mehr als im Leben.“ (JN S. 65). Er sieht den See nunmehr als einen neutralen Ort, an dem beide sich gereinigt und ungeachtet aller Fehler und Missverständnisse begegnen könnten. Aufgrund Doros großer Furcht vor dem Tod, ist er umso erstaunter über ihren, wie er zunächst denkt, Selbstmord und vermag nicht nachzuvollziehen, sie sei freiwillig den ersten Schritt gegangen und müsse sich aus eigenem Antrieb heraus der schicksalhaften Begegnung mit dem See stellen. Jedoch löst ihr Ableben in ihm das tröstliche Gefühl aus, sie wiedersehen zu können, da er sicher ist, sie warte am See auf ihn. Die Vorstellung über den Tod stellt das Fundament ihrer Ehe dar: Doro hat über seine Annahme des Bildes vom Tod in ihm einen würdigen, verlässlichen Partner gefunden, Schepp wiederum sieht sich angekommen in dem Bild, er könne ihr Beschützer sein und findet es nach ihrem Ableben beruhigend, dass ihre Geschichte noch kein endgültiges Ende gefunden zu haben scheint. So finden beide ihren Trost in der Jenseitsvorstellung. Der Gedanke an das Jenseits fungiert folglich wie ein Rahmen um ihre Ehe: Dies führte sie zusammen und wirkt kathartisch am Ende der Geschichte.

Allerdings erfährt Schepp im weiteren Lesen des Abschiedsbriefes, dass Doro mitnichten vorhat, auf ihn zu warten. Sie löst nicht nur das eheliche Versprechen im Diesseits auf, sondern ebenso das Jenseitsversprechen, worüber die Endgültigkeit des Scheiterns besiegelt wird (vgl. JN S. 110). Sie verfolgt nunmehr ein anderes Bild des Todes, an ihrer

Seite soll nicht mehr Schepp, sondern Dana stehen (vgl. Kapitel „Schepp – Doro – Dana“), sie trösten und ihre Hand nehmen auf dem Weg zur Insel. Für Schepp ist jene doppelte Abkehr Doros und auch der Gedanke an das Verlassensein im Jenseits undenkbar, so dass er, obwohl er reumütig Doros Abschiedsbrief liest, nicht das gemeinsame Bild aufzugeben vermag:

Wäre er in Reichweite von Doros kleiner Hand gewesen, er hätte danach gegriffen, hätte sie so fest gedrückt als irgend möglich. Für einen allein war der See ja viel zu dunkel, und kalt, das sah man ihm an, kalt war er auch.
(JN S. 119).

3. Veränderte Identitätswege

3.1. Innere und äußere Welt von Schepp

Schepp wurde immer als der Außenseiter seines Umfelds wahrgenommen und er selbst hatte sich mit dieser zugewiesenen Rolle arrangiert. Auch wenn er auf wissenschaftlicher Ebene durchaus Anerkennung erhielt, so tröstete ihn das nicht über soziale Inkompetenzen hinweg, da ihn sein schlechtes Sehvermögen hinderte, aus sich herauszugehen. Vor seiner Augenoperation sind folglich Selbst- und Fremdbild bei Schepp deckungsgleich, denn er weiß, dass er in den Augen der anderen – Familie, Kollegen – zum Versager stigmatisiert ist (vgl. JN S. 79 f.).

Jenes ändert sich jedoch nach der Operation und mit den Besuchen in der Bar La Pfiff. Damit beginnt ein weitaus folgenreicherer Identitätskonflikt, als Schepp dies zunächst erahnt, da sich seine alten und neuen Moralvorstellungen als schwer vereinbar erweisen. Doch für ihn liegt der Schwerpunkt fortan in der Verwirklichung eines andersartigen Schepp, der, von seiner Selbstfindung fasziniert, neue Wege einschlägt. An Schepps Veränderung ist abzulesen, was Heinz Abels (siehe Kapitel II.II.1.) mit seiner Aussage über Identität, nämlich dass diese ein „Konstrukt“ sei, ausgedrückt hat. Hier wird deutlich, dass Schepp sein Selbstbild situationsspezifisch an die jeweiligen Gegebenheiten anpasst. Aus dem schüchternen Wissenschaftler und liebevollen Ehemann wird durch das Erlebnis des Sehens ein ‚Kerl‘, der sich nachts im La Pfiff herumtreibt und dort auch ein Interesse an anderen Frauen entdeckt. Er bricht mit seinem alten Leben und im Zuge dessen ändert er seine Verhaltensweisen.

Ebenso erkennt er, dass seine Blindheit ihn nun nicht mehr vor der Realität schützt, auch wenn ihm diese anfangs durchaus befremdlich erscheint. Durch die Augenoperation gewinnt er an ungeahntem Selbstbewusstsein und er verfällt sozusagen in eine „verspätete Pubertät“ (siehe Interview mit Politycki in der Einleitung der Werkanalyse).

Welch ein Schrecken, die Welt mit einem Mal so voller Details zu sehen und in voller Schärfe! [...] Von einem Tag auf den anderen war ihm sein bisheriges Leben wie ein einziges Versäumnis vorgekommen; wenn er bislang klaglos auf vieles verzichtet hatte, so wollte er jetzt nachholen, was er verpaßt hatte, Schepp entwickelte einen Drang zu seinen Mitmenschen, den er nie für möglich gehalten, er wollte teilhaben an eigentlich allem, zumindest als Zuschauer.
(JN S. 46).

Nach der Operation muss Schepp sich dem Leben stellen und aus seinem Aussiedlerdasein ausbrechen, doch dies entspricht auch seinem Wunsch. In ihm findet ein Wandel statt, den er selbst lang ersehnte, wenngleich er sich dies nie in solcher Entschlossenheit selbst eingestanden hatte. Schepp wird nach der Operation und mit der damit einhergehenden Chance zur neuen Sicht auf die Welt augenblicklich gezwungen, sich seiner selbst neu bewusst zu werden und muss versuchen, die Eindrücke mit den alten Mustern, Gewohnheiten und Bildern wieder in Einklang zu bringen: „[D]ie Regelmäßigkeiten seiner bisherigen Tage wichen einer Unregelmäßigkeit, die am Ende wieder auf eine Art Regelmäßigkeit hinauslief, allerdings auf eine der alten entgegengesetzte.“ (JN S. 51). Dementsprechend stellt die Lebensumstellung, welche mit der Operation einhergeht, für ihn auch so keinen Bruch mit der eigenen Persönlichkeit dar. Die Veränderung bewirkt jedoch nicht nur eine Wandlung des Blickes auf sich selbst, sondern ebenso wird er fortan von außen konträr wahrgenommen. Dies manifestiert sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen: der Familie und der Gäste im La Pfiff.

Schepp begibt sich nach seiner Operation bewusst in neue Kreise, weil ihn dort niemand von früher kennt. Er kann also nur einen Wandel durchleben, weil er sich selbst dafür die passenden Umstände schafft. Wenn er im La Pfiff ist, hat er das Selbstbild eines Mannes, der im Leben steht und dazugehört. Das vertraute Umfeld hingegen, allen voran seine Familie, reagiert weniger harmonisch auf den neuen Schepp. Für sie spielt Schepp lediglich eine Rolle und das neue Bild konfligiert mit dem, welches sie über den Ehemann und Vater hat. Während er also für seine Familie und insbesondere Doro auffällig jegliches Mitgefühl verliert und rücksichtslos sein neues Leben ausprobiert, fühlt er sich im La Pfiff angenommen und akzeptiert. Somit konzentriert sich seine Außenwahrnehmung nur noch auf das Geschehen außerhalb der Familie, denn dort sucht er im Radius des Zweitlebens Rückhalt und Stabilität.

Infolgedessen gibt Schepp zunehmend sein altes Leben auf: Er vernachlässigt seine wissenschaftlichen Forschungen, kleidet sich auffälliger, entflieht der ehelichen Routine und Gewohnheit (vgl. JN S. 51). Dass er sich damit in seiner gewohnten Umgebung der Lächerlichkeit preisgibt, vermag er nicht mehr wahrzunehmen, da er vollkommen auf die neu eröffnete Welt mit all ihren Reizen fokussiert ist. Es findet hier eine Deformierung seines eigenen Außenbildes gegenüber dem sozialen Fremdbild statt. Er selbst sieht sich als draufgängerischen Lebemann, während er einerseits von Familie und Kollegen belächelt wird und andererseits im La Pfiff nur einer von vielen Gästen ist und wenig Zuspruch erfährt.

Vor der Operation verlief sein Leben in akademisch geregelten Bahnen, durch die ihm viel Anerkennung zuteilwurde, ebenso war er sich Doros Liebe und ihrer Ehe sicher. Diese Sicherheit verliert er allerdings nicht innerhalb des Auslebens seiner neugewonnenen Chance. Denn seiner Frau gegenüber gibt sich Schepp offensichtlich als der Unschuldige: „Es gab ja auch nichts, über das zu reden gelohnt hätte, nicht wahr? [...] [W]er hätte ihm das verdenken wollen?“ (JN S. 72 f.). Schepp registriert zwar, dass Doro sich zunehmend von ihm abwendet, doch nimmt er dies billigend in Kauf. So zerreißt die tiefe Verbundenheit von Schepp und Doro im Laufe der Zeit. Anstatt dass sich Schepps Gespür für Doro nach der Augenoperation vertieft, verliert er ihr gegenüber die Empathie. Er geht bewusst einem anderen, von ihr entfernten Leben nach und erschafft sich eine zweite Identität. Von dieser denkt er lange, er könne sie vor Doro geheim halten, weil er für sich zu Hause gedanklich die von Habermas sogenannte „phantom-normalcy“ (vgl. Kapitel II.1.2.2.4.) annimmt. Mit dieser scheinbaren Normalität will er nicht die Identität innerhalb seines Doppellebens gefährden, wenngleich äußere Indizien dagegen zu sprechen vermögen. Dergleichen erahnt er nicht, wie sehr seine Frau unter seinem plötzlichen Alleingang leidet und sein Doppelleben die Partnerschaft zerstört. Aus Schepps „als-ob“-Annahme eines weiterhin liebenden Ehemanns Doro gegenüber heraus, ergibt sich auch die Bestätigung ob eines Fehlens einer stabilen Ich-Identität.

Obwohl er in gewissen lichtereren Momenten den Kopf über sich schüttelte, wenn es Doro schon nicht tat, mitunter am hellen Nachmittag von Schuldgefühlen bedrückt wurde, wo es doch gar kein Vergehen gab, das man hätte bereuen können. Zum Glück wurden die Gefühle mit Einbruch der Dämmerung deutlich diffuser, verfliegen völlig, wenn er zur Nachtzeit wieder seinen Hut nahm und sich auf den Weg machte.
(JN S. 73).

Ebenso ist über Schepps Aussage abzulesen, dass er Doro als moralische Instanz der Beziehung sieht und demzufolge irgendeine Resonanz von ihr auf sein Verhalten erwartet. Allerdings reagiert Doro nicht offensiv darauf, da die Ehepartner zu wenig kommunizieren. Somit ist es für Schepp scheinbar ein leichtes Spiel, sich in der Bar auszuleben.

Sein steter Antrieb für die nächtlichen Barbesuche entwickelt sich mit der Zeit verstärkt nicht mehr nur aus sich selbst heraus, etwa weil er sich selbst gerne als Teil des La Pfiff und gesellschaftlicher Nähe sehen möchte. Sondern ihn reizen vor allem die Neu-Auserkorene Dana (vgl. Kapitel „Schepp – Doro – Dana“) sowie die Vorstellung, er könne in der Bar erstmals in seinem Leben im Mittelpunkt stehen. Darüber erklärt sich auch, dass er seine Augenoperation nicht etwa aufgrund seines schlechten Gewissens gegenüber Doro bereut und weil er ihr und der Ehe mit seinen nächtlichen Ausbrüchen schadet, sondern er fängt erst an, an seiner Entscheidung zu zweifeln, als Dana das La Pfiff plötzlich verlässt (vgl. JN S. 76 f.).

Jene Unzufriedenheit gipfelt schließlich eines Abends in purer Scham. Schepp wird Dana gegenüber, nachdem sie als Bedienung zurückkehrt, zu aufdringlich, seine Gier nach ihr äußert er unverhohlen und wird für sein Verhalten von den anderen Barbesuchern abgestraft (vgl. JN S. 86 ff.). Nach dieser für ihn demütigenden Situation brechen ihn ihm Zweifel über sein neues Leben auf und er sieht den Abend und die damit verbundenen Emotionen als seinen „Lebensmakel“ (JN S. 89) an. Trotz dieser Erniedrigung kehrt er jedoch nach einiger Zeit ins La Pfiff zurück. Da Doro stets zu alledem schweigt (vgl. JN S. 89), fühlt er keinerlei moralische Verpflichtung, sein Leben wieder in alte Bahnen zu lenken. Zwar ist er offensichtlich seiner selbst noch nicht vollkommen gewahr, da dies konträr zu seiner bisherigen Bodenständigkeit steht, dennoch erkennt er innerhalb der neuen Umgebung, wie vieles ihm an seinem alten Leben missfiel:

Doro, die er im Grunde ja immer treu geliebt hatte, sie blieb auch in diesen schweren Jahren dieselbe [...]. Er war so einsam an ihrer Seite, sie hätte es doch erkennen müssen an seinem unbeholfenen Grinsen, das eigentlich ein Lächeln sein sollte und ganz eigentlich ein Ausrufezeichen; [...]. War sie nicht sogar eine Spur kühler geworden, ferner, verschlossener, als ob sie in ihrer pflanzenhaft intuitiven Art etwas von seinem desaströsen Scheitern mitbekommen und es auf ihre Weise hatte meiden wollen? (JN S. 90 f.).

Seine nächtlichen Barbesuche sind somit nicht nur das Resultat eines Versäumnisses der sozialen Teilhabe, vielmehr jenes einer gescheiterten Ehe. Obwohl Schepp Doro erhöht und immer liebt, befinden sie sich emotional in einem Ungleichgewicht. Seine Liebe zu ihr empfindet er als unerwidert, ihr Schweigen als Zeichen der Gleichgültigkeit. Aus dieser Gewiss-

heit heraus flüchtet er abends in die Bar, die Augenoperation ist sein Katalysator, der ewigen Misslage wenigstens ein Stück weit zu entkommen. Und aus diesem Gefühl der Erniedrigung heraus, wähnt er starke Empfindungen gegenüber Dana: Sie wird für ihn das Sinnbild einer Seelenverwandten. Dabei erkennt er selbst Danas Abneigung nicht an, wähnt sie allenfalls als unnahbar und deutet ihre Gesten falsch. Das Verhältnis der beiden erweist sich schließlich als einseitig. So geschieht es, dass Schepp am Ende als Verlorener dasteht.

Doch was auch immer ihm an Gedanken über Doro und Dana aufblitzen wollte, es war nicht zu beschönigen: Jede der beiden hatte er doppelt verloren – Dana vor ein paar Jahren und jetzt erst recht, Doro vor ein paar Stunden und jetzt erst recht. (JN S. 115).

Zu Gunsten eines scheinbar erfüllenden Doppellebens nimmt Schepp es in Kauf, darüber hinweg seine Ehe in nicht erfüllbaren Rollenmustern einzubüßen. So ist er doch kein stetig treusorgender Partner, was ihm der Tod von Doro verdeutlicht. Durch ihr Ableben wird er zu der Erkenntnis gezwungen, wie widersinnig sein Doppelleben insgesamt verläuft respektive verlaufen ist, da es ihm zu keinem erfüllenden Identitätsbewusstsein verhilft. Denn auch in der Bar ist er nicht der begehrte Zeitgenosse, für den er sich selbst immer hält und als der er sich in Danas Gegenwart wähnt. Somit ist dem oben stehenden Zitat hinzuzufügen, dass ebenso er selbst sich doppelt verliert: kurz nach der Augenoperation und nach Doros Tod. Zwar hat er aus eigenem Willen seinem Leben eine andere Richtung gegeben, jedoch gibt er sich in diesem selbst auf, weswegen sein Identitätsbewusstsein gestört ist. Insofern ist die Figur Schepp eine Entsprechung der Theorie Eriksons in dem Sinne, dass eine Entwicklung von Ich-Identität über die Phase der Adoleszenz hinausgehe. Der Identitätsfindungsprozess von Schepp zeichnet sich weder durch Kontinuität noch durch Stabilität aus und ist nicht abgeschlossen. Dazu zeigen die Entwicklungen von Schepp, dass er eine Figur repräsentiert, die mit sich selbst im Unklaren lebt und stetig die eigene Ich-Werdung hinterfragt. Dieser Prozess steht infolgedessen ebenso in Zusammenhang mit der postmodernen Beschreibung der „alltäglichen Identitätsarbeit“ von Keupp u.a.:

Und Identität ist stets eine Passungsarbeit. In ihrer Selbstkonstruktion nehmen die Subjekte Bezug auf soziale, lebensweltlich spezifizierte Anforderungen und auf eigene, individuelle Selbstverwirklichungsentwürfe. Passung bedeutet nie (nur) Anpassung an außen oder innen, sondern ist stets ein subjektiver Aushandlungsakt zwischen oftmals (inhaltlich wie zeitlich) divergierenden Anforderungen. Deshalb beschreiben wir diesen Aspekt der Identitätsarbeit stets auch als eine konfliktbezogene Aushandlung.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶Keupp, Heiner u. Thomas Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008. S. 215 f.

3.2. Doros Rollenwechsel

Doro wird nach Schepps Augenoperation und insbesondere aufgrund seiner nächtlichen Ausflüge immer in sich gekehrter und straft ihn mit dem Nichtkommentieren seiner Fehler: „[Sie] [...] kräuselte dazu allenfalls ihre Nase und sagte nichts.“ (JN S. 72). Ihre Wut auf ihn vermag sie ihm nicht mitzuteilen, worüber sie jedoch nicht nur sich selbst bestraft und sich die Chance auf Veränderung nimmt, obendrein liefert sie ihm mit ihrem Verhalten die ideale Fläche, seinen scheinbar unschuldigen Charakter vollends ausspielen zu können. So bringt die Kommunikationslosigkeit zwischen den Ehepartnern ein starkes Lügen-Geflecht hervor, innerhalb dessen Doro wildeste Fantasien über Schepps nächtliche Ausflüge ersinnt, Schepp hingegen kann frei von Reue allem nachgehen, da er nicht direkt auf sein für Doro verletzendes Verhalten hingewiesen wird. Doro ändert also ihren Blick auf Schepp, verliert an seiner Seite jedwedes Sicherheitsgefühl und Vertrauen in ihren Partner. Daraus folgt, dass ein jeder zunehmend seiner eigenen Wege geht und sie sich auseinanderleben.

Dabei ist Doro von Beginn an als anspruchslos gegenüber der Ehe dargestellt: Vielmehr sucht sie jemanden, ob im Diesseits oder Jenseits, der an ihrer Seite steht, anstatt dass diese Person tatsächlich das Leben mit ihr teilen soll. So entwickeln die Eheleute aus ihren Charakterzügen heraus ihre eigene Routine und verkehren eher schriftlich denn verbal. Durch Schepps Augenoperation wird die alltägliche Nähe gebrochen, da er sein Heim um seiner selbst willen verlässt und eigene Wege geht. Ihr Gefühl des Verrats verbalisiert sie ihm nicht. Stattdessen verhieß sie ihm bereits vor der Hochzeit bedeutungsvoll:

»Wenn du mich mal nicht mehr liebst, werde ich das schon merken«, [...] als er sie fragt, was sie in diesem Leben von ihm erwartete, und sie, ohne lang nachzudenken, »Nichts« geantwortet hatte, »Nichts«, sie wolle einfach nur glücklich mit ihm sein. Aber wenn sie es einmal nicht mehr sei? Werde sie sich schon zu helfen wissen.
(JN S. 73).

Doro wird in ihrem Verhalten von ihrer Intuition geleitet, verlässt sich auf übersinnliche Lebensratgeber, zum Beispiel das I-Ging und findet in sich selbst Halt und Sicherheit genug. Wovor sie allerdings Angst hat, ist das Sterben und die Aussicht, dabei allein zu sein. Ihre Furcht treibt sie schließlich zu Schepp und sie wählt gerade ihn aus, weil sie annimmt, sie könne von ihm ohnehin nichts anderes als die geteilte Jenseitsvorstellung erwarten. Dies ist, in ihrer Wahrnehmung, das Einzige, was ihr (vor der Ehe) fehlt, um das Diesseits wieder entspannter leben zu können. Schepp fungiert für sie somit wesentlich als Stütze über den Tod hinaus im Jenseits. Oben stehendes Zitat referiert infolgedessen auf eine selbstbewusste Persönlichkeit, die nur unter Einbeziehung des Jenseitsgedankens fragil erscheint.

Ihr Gespür treibt sie letztlich auch zu Dana; offensichtlich wegen der Tätowierung, aber eigentlich möchte sie über Dana an Informationen über Schepps nächtliches Verhalten kommen (vgl. Kapitel „Schepp – Doro – Dana“).

Während Schepp, wie im vorangegangenen Kapitel untersucht, nicht nur innerlich einen Wandel durchlebt, das eigene Bild über sich korrigiert und darüber hinaus sich auch äußerlich den neuen Verhältnissen anpasst, ist bei Doro auffällig, dass sie sich vollständig konträr verhält. Auch wenn sie unter den Wandlungen leidet, heimlich ihren Pakt mit Dana schließt, so reagiert sie stets bedacht im Hinblick auf Schepp. „Aber Du hast mich ja immer nur geliebt wie [...] eine Arabeske am Rande Deines Lebens. Jahrelang habe ich versucht, mich damit abzufinden, mich zu arrangieren.“ (JN S. 103 f.). Ihre Liebe zu ihm verleitet sie zu dem Irrglauben, sie selbst dürfe sie nicht verändern und müsse stets in ihrer Rolle als Ehefrau verhaftet und fortwährend ein und dieselbe bleiben. Sie bändigt ihren Stolz, sich ihm gegenüber aufzulehnen, ihn auf sein Missverhalten hinzuweisen; obgleich ihre innere Sehnsucht, von ihm wahrgenommen und respektiert zu werden, stetig wächst.

Du hast selbst das nicht mitbekommen, ich hatte Dir ja schon ganz andere Krankheiten verheimlicht, die Diagnose des Neurologen, die Ergebnisse der Computertomographie. Schließlich sollte ich für Dich immer die bleiben, die Du vor 29 Jahren geheiratet hast, alles andere hätte Dich nur gestört.
(JN S. 104).

An sich hatte sie Schepp gegenüber stets nur einen einzigen Anspruch: Er solle der bleiben, der er bei der Hochzeit war – der Mann an ihrer Seite, der ihr im Diesseits und besonders im Jenseits die Hand hält. Da er diesen Weg nach der Operation nicht mit ihr geht, wenngleich es fraglich ist, wie sehr er sie alles spüren lässt, klammert sie sich umso mehr an sich selbst und versucht, sich selbst zu stützen.

Jedoch erdrückt sie nach einigen Jahren ihre eigene Verdammnis in die Ruhe. Das Gefühl der Einsamkeit und die Last, sich selbst nicht mehr zu zeigen, wird zu schwer, woraufhin sie beschließt, ihn zu verlassen (siehe Kapitel „Doros Abschiedsbrief – erschriebene Identität“).

4. Schepp – Doro – Dana

Nach der Augenoperation lernt Schepp innerhalb seines Doppellebens in der Bar La Pfiff Dana kennen. Er fühlt sich zunehmend zu ihr hingezogen und wird besessen von ihrer Gegenwart. Dass gerade sie zu seinem Objekt der Begierde wird und darüber hinaus später auch noch für Doro eine schicksalhafte Rolle spielt, hängt damit zusammen, dass Dana mit einer bedeutungsvollen Tätowierung geschmückt ist, die auf Schepp wie auch auf Doro gleichermaßen reizend wirkt.

Dana trägt ein chinesisches Schriftzeichen des I-Ging als Tätowierung. Dieses symbolisiert laut der Zeichenlehre den „Abgrund“: „»Kan«, das Abgründige, stand gleichermaßen für eine Schlucht wie für das Wasser am Grunde der Schlucht, stand für Herz, Seele, Vernunft, war irgendwie mit Gefahr verbunden [...]“ (JN S. 69). Zugleich symbolisiert das Zeichen „Abgründe“ in der Personenkonstellation, denn sowohl Doro und Schepp entzweien sich an der Trägerin Dana als auch wird Schepp in einen tiefen Sog um Dana gezogen. Es vermag jene Ehepartner mehr zu trennen denn zu vereinen. Somit ist es bezeichnend, dass die Schlüsselfigur Dana, die für Schepp in seinem Zweitleben und für Doro in ihren heimlichen Recherchen Bedeutung erlebt, mit diesem Zeichen ausgestattet ist, welches einerseits positive Attribute aufweist, andererseits stets jene riskante Tiefe mit sich bringt, die in der Personenkonstellation vollends zum Tragen kommt; wie es auch Doro in ihrem Abschiedsbrief an Schepp erklärt:

Daß sich Dana ausgerechnet mit dem Zeichen des Abgrunds hat schmücken lassen, kann aber selbst für Dich kein reiner Zufall sein, oder? Ein eindeutiges Gefahrenzeichen, jeder Yangstrich ist ja bereits zwischen seine beiden Yinstriche gestürzt. Vor allem besteht es oben aus Wasser und unten ebenfalls, überall Wasser, ein riesiger See, fast ein Meer, erklärte ich Dana: ziemlich viel für ein einziges Leben.
(JN S. 109).

Dana trägt das Zeichen allerdings bezeichnenderweise unbedarft. Sie gibt an, sich dafür entschieden zu haben, weil es „»[...] das geilste«“ (JN S. 68) in der Auswahl des Studios gewesen sei. Für Schepp und Doro repräsentiert es weit mehr: Doro meint in Dana zugleich eine Seelenverwandte gefunden zu haben, der sie sich ungewöhnlich rasch zuwendet, für Schepp ist das Zeichen steter Anlass, Dana vermeintlich mit seinem Fachwissen darüber zu imponieren, wodurch er sich wieder in seinem vertrauten Muster des Wissenschaftlers wähnt, welches er aus – wie noch zu zeigen sein wird – persönlichen Gründen nicht in Gänze aufzugeben vermag.

Schepp und Doro sind als Sinologen gleichermaßen mit dem I-Ging vertraut, sie jedoch mehr als er: Es war Doros Dissertationsthema, weshalb sie auf wissenschaftlicher Ebene fundierte Kenntnisse darüber besitzt. Des Weiteren stellt das I-Ging für Doro einen spirituellen Lebensmittelpunkt dar, weil sie über die Zeichenlehre seelischen Beistand in Entscheidungsfragen sucht. Sie ist also emotional äußerst mit jener Lehre verbunden und es ist für sie somit nur eine konsequente Fügung, sich augenblicklich Dana nahe zu fühlen. Während Schepp an sich nie von dieser Zeichenlehre überzeugt war und dementsprechend wenig Verständnis für Doros Hang zu jener Lebensbefragung aufweist, ist er bemerkenswerterweise interessierter an Danas Verbindung zu diesem Zeichen. Hieran zeigt sich eine Verknüpfung zu der herrschenden Ehesituation innerhalb derer eine Verschiebung von Schepps Interesse stattfindet, denn er fühlt sich durch seine nächtlichen Besuche Dana zugeneigter als zu seiner Ehefrau.

Dana repräsentiert für Schepp eine geheimnisvolle und unbekante Welt, auf welche er sich ganz einlässt. Er vermag sich dieser nicht zu entziehen, obwohl er verheiratet ist. Das Mysterium um Danas Persönlichkeit findet seinen Ursprung in Schepps Beschreibung der Vorstellung, auf welche Art und Weise Dana zu ihrer Tätowierung gelangt. Denn in seiner Wahrnehmung erhält Dana ihre Tätowierung von einer Frau, welche ihr in den Hals beißt (vgl. JN S. 48), worüber Dana von Schepp zu einer unnahbaren Verführerin stilisiert wird, wobei sie, während einer kurzen objektiven Betrachtung Schepps, diesem Stereotyp äußerlich an sich nicht entspricht. Außerdem wurde in dieser kurzen, surreal anmutenden Sequenz Dana verführt, dennoch reizt sie Schepp fortan als *Femme fatale* selbst, in steter Ungewissheit, ob sie Männer oder Frauen oder beide gleichermaßen manipulieren will. Dadurch erscheint Dana zunächst als eine Figur mit einigen Widersprüchen. Als Dana tatsächlich als Bedienung in der Bar anfängt zu arbeiten, erwidert sie Schepps Zuneigung jedoch nicht, denn sie sieht ihn lediglich als einen von vielen Gästen an. Unklar bleibt, ob sie vorher wirklich als Verführerin in der Bar auftrat oder ob dies nur Schepps Wunschdenken entsprach. In seiner Vorstellung nimmt er sie jedenfalls so wahr, wie er sie sehen möchte und er entwickelt sein eigenes Bild von ihr, in welchem all seine bisher unerkannten Sehnsüchte spiegeln kann. Ihm ist dabei aber nicht bewusst, in welchen „Abgrund“ er von Dana gezogen wird und wie sehr die Verflechtung mit ihr sein eigenes Leben schädigen wird.

An jenem Abend hatte in seinem Leben, das bislang nur eine unerhörte Ereignislosigkeit gekannt hatte, ein unerhörtes Ereignis stattgefunden; fortan versäumte er kaum einen Tag, am Ort des Geschehens darauf zu lauern, ob es etwa eine Fortsetzung finden würde. Oh, eigene Ambitionen hatte er nicht, es wäre ihm lediglich ums Schauen gegang-

gen, ums Teilnehmen an etwas, das er sich als Gipfel an Verworfenheit und Glückseligkeit zugleich vorstellte.
(JN S. 49).

Anfangs erachtet Schepp es auch nicht als Respektlosigkeit gegenüber Doro, dass er sich vollkommen von Dana vereinnahmen lässt, sondern separiert vielmehr Liebe und Verlangen, tiefe Gefühle und körperliche Begierde. „Ich habe dich immer geliebt, das weißt du doch. [...] [M]ehr als ein paar verquere Nebengedanken, die er sich heimlich geleistet, waren es im Grunde ja nicht gewesen.“ (JN S. 53 f.). In der Tat wird in der Novelle stets nur davon berichtet, wie sehr seine Gedanken um Dana kreisen, jedoch nicht von körperlichen Zuneigungen – jene hätte Dana sowieso nie erwidert, sie galt als „eine Unberührbare“ (JN S. 69). Trotzdem widmet er ihr all seine Aufmerksamkeit, ist in der Bar lediglich auf sie fixiert und stellt ihr in den Raucherpausen wie ein verliebter Jüngling nach. Zunehmend lässt er sich von Dana verblenden:

Manchmal lächelte ihn Dana dann mit großen leeren Augen an, das war ihm eine Belohnung, mehr wert als alles, was er an internationaler Anerkennung bislang erhalten. [...], als habe er in ihr endlich jemanden gefunden, der sein Innerstes erkannt.
(JN S. 72).

War Doro für Schepp bisher die Erlöserin aus einem Leben in Isolation, so ist Dana nunmehr für ihn die vermeintlich endgültige Möglichkeit, am Leben teilzunehmen. Da sie ihm seine Bedürfnisse nach Zugehörigkeit befriedigt, treibt er sein Spiel um ihre Zuneigung voran, auch unter der Voraussetzung, dass ihm dort nur Danas „leere Augen“ (siehe Zitat oben) entgegenblicken. Folglich liegt ihm weniger an der wahren Persönlichkeit Danas selbst und er ist weniger auf eine liebevolle Antwort fokussiert, sondern sie ist gerade aufgrund ihrer Leere eine Projektionsfläche für sein eigenes Selbst. Denn in seinem Doppelleben ist er auf der Suche danach, weil ihm durch die Augenoperation mehr Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie er sein könnte.

Im Nachhinein verändern sich Schepps Gefühle für Dana; er spricht davon, dass er sie hasst (vgl. JN S. 54), ebenso sei ihm „das Hurenhafte an ihr ins Auge gesprungen“ (JN S. 67). Dieser Wandel ergibt sich zum einen aus seinem gekränktem Ehrgefühl, da Dana seine Gefühle nie erwidert und auch weil sie kein Gespräch über ihre Tätowierung zulässt – er fühlt sich ja immerhin noch als Sinologie-Professor –, zum anderen da obendrein Doro um die Affäre weiß. Denn Doro hat Dana gekannt. Anfangs ist sich Schepp dessen allerdings nicht bewusst. Er weiß zwar, dass die beiden Frauen sich einmal kurz gesehen und gesprochen haben (vgl. JN S. 42) als Doro ihn im La Pfiff überraschend aufsuchte. Welche Verbindung sich aus diesem flüchtigen Zusammentreffen ergab, ahnt er aber noch nicht. Jedoch ist ihm

in Erinnerung geblieben (vgl. JN S. 65 ff.), dass zwischen den beiden in kürzester Zeit ein Band gesponnen wurde, welches um Danas Tätowierung kreiste und dass sie sich einen „Abschiedsblick“ zuwarfen, der ihn „fast eifersüchtig werden“ (JN S. 67) ließ. Denn Dana fungiert in der Novelle nicht nur als seelisches Lustobjekt für Schepp, sondern wird auch für Doro ein seelischer Drehpunkt.

Genauer über die Beziehung der beiden Frauen erfährt der Leser erst aus Doros Abschiedsbrief (siehe Kapitel „Doros Abschiedsbrief – erschriebene Identität“). Dieser steht in Anbindung an ihre Kommentare zu Schepps Text über Marek, so dass er den Brief nicht als jenen wahrnimmt, sondern davon ausgeht, sie habe das Manuskript korrigiert. Jedoch begreift er auf den letzten Seiten, dass Doro weit mehr gewusst haben muss, als er annahm, da sie, neben den auffälligen Verweisen, er solle sich als Marek zu erkennen geben, auch selbst ein Ende von Mareks Geschichte wiedergibt (vgl. JN S. 86 ff.). Aufgrund der Tatsache, dass diese eigentlich unvollendet von Schepp niedergeschrieben wurde, verfasst sie eine Auflösung und diese ist unleugbar einem tatsächlichen Abend im La Pfiff von Schepp gleich. Somit verzahnt sich zunehmend die fiktive Geschichte um Marek mit der realen Handlungssituation von Schepp. Besonders erregt hat Doro die unflätige Art Schepps gegenüber Dana (vgl. JN S. 93), worüber deutlich wird, dass Doro längst nicht mehr auf Schepps Seite steht: Sie hat sich über Jahre hinweg mit Dana verbündet. Diese wurde zur Übermittlerin von Schepps Eskapaden und somit spielt ihre Figur eine weitaus bedeutendere Rolle im Beziehungsgeflecht um die Eheleute als zunächst angenommen. Denn was Doro von Dana über Schepp erfährt, löst in ihr nicht nur eine tief-emotionale Verletzung aus, sondern darüber ändert sich auch vollends ihr Bild über ihren Mann. „Ich schäme mich für Dich, Hinrich, und sogar ein bißchen mit Dir mit. [...] Was man sich von einer fremden Frau über den eigenen Mann erzählen lassen muß.“ (JN S. 94 f.). Schepp indes erscheint nach Doros Tod Dana gegenüber distanziert und gibt sich weiterhin unschuldig in Bezug auf die Vorkommnisse im La Pfiff, ebenso gegenüber weiteren Vorwürfen bezüglich Dana, da er sie als die Verführerin ansieht:

Er durfte gespannt sein, was diese Dana alles über ihn erzählt hatte, wußte er doch, daß sie es mit der Wahrheit nicht so genau nahm. Ach Doro, wie konnte sie dermaßen leichtgläubig sein und ausgerechnet auf so eine hereinfliegen?
(JN S. 96).

Seine Geringschätzung gegenüber Dana ist zugleich eine Herabwürdigung Doros, weil er sie für naiv hält, wobei er übergeht, selbst einmal Dana verfallen zu sein. Des Weiteren ist diese Verleumdung Bestandteil eines Verdrängungsprozesses seitens Schepps, der während des Lesens des Abschiedsbriefes sich selbst als Verlierer der Dreiecksbeziehung sieht: „So stand er, betrogener Betrüger, und haderte. War Doros Betrug nicht viel grundsätzlicher als der seine?“ (JN S. 114).

Überdies spielt in diesem Machtspiel um Dana Eifersucht mit (vgl. JN S. 96 f. und S. 114), denn Doro wollte mit allen Mitteln abwenden, dass zwischen ihm und Dana eine ebenso tiefe Verbindung entstehen könnte, wie zwischen ihr und Dana. Doros Verbindung zu Dana ist indes sicherlich nicht von sexuellem Interesse geprägt, vielmehr sieht sie eine spirituelle Verbindung über Danas Tätowierung eines Zeichens des I-Ging. Dana wird von Doro als „stark [...], sprühend vor Lebenswillen, Lebenskraft“ (JN S. 97) und „faszinierende Persönlichkeit“ (JN S. 101) angesehen. Sie steht mit diesen Eigenschaften somit konträr zu Doro, da sie selbst als zurückhaltend und in sich gekehrt gilt, während Dana eine unbeschwerte und freigeistige Persönlichkeit besitzt. Aus diesen Verbindungen heraus hält sie an der anderen Frau fest. Daneben ist sich Doro bewusst, dass sie über diese eine Möglichkeit erhält, wenigstens indirekt das Leben von Schepp zu lenken. Da sich die Ehepartner zunehmend entfremdet haben, nutzt Doro sie, um ihn bloßzustellen (vgl. JN S. 99 f.). Es geht hier also wesentlich um Machtgefüge zwischen den beiden Ehepartnern, welche sich durch Dana letztlich äußern. Besonders Doro findet bei ihr die ersehnte Unterstützung:

Sie war so lebendig, daß kein Raum mehr für das Düstere blieb, mit dem ich mich zeit meines Lebens herumgequält habe. Was Du dreißig Jahre lang nicht vermocht hast, ist ihr schon innerhalb der ersten Wochen gelungen – Du ahnst ja nicht, wie ich lachen kann. Als ob sie mich durch ihre schiere Gegenwart erlöst hätte, erlöst von der Last, die ich seit je mit mir trug.
(JN S. 104).

Gleichwohl betont Doro in ihrem Schreiben auch, dass sie die Einmaligkeit der Beziehung zwischen Dana und ihr nicht umfassend beschreiben könne: „Es fällt mir schwer, darüber zu schreiben. In Worten ausgesprochen, würde alles mit einem Mal so trivial wirken, so gewöhnlich, dabei war es wirklich etwas Besonderes.“ (JN S. 102). Sie gelangt also in der Schilderung um ihr Verhältnis mit Dana an ihre sprachlichen Grenzen, was erneut die Einzigartigkeit dessen und für sie die Wichtigkeit betont. Während sie in dem Brief an Schepp ihm eindeutig verbalisieren kann, wie stark ihre Abscheu ihm gegenüber ist, ist es für sie deutlich schwieriger, ihm das Verhältnis zu Dana darzulegen, da es überdies in ihrer Absicht liegt, ihn

„mit Details“ (JN S. 102) zu verschonen, gerade aber jene die starke Empfindung zwischen den Frauen hervorruft.

Wie das Verhältnis zwischen Schepp und Dana endet auch das zwischen Doro und Dana abrupt, denn Dana verlässt augenblicklich die Stadt, was Doro „ziemlich verstört“ (JN S. 104). Gleichwohl ist damit auch endgültig jenes dritte Parameter aus der Ehe verschwunden, wenn dies auch für sie im Einzelnen unterschiedliche Konsequenzen mit sich zieht: Während Schepp nur zaghaft versucht, wieder in sein altes Leben an der Seite von Doro zurückzukehren, dies jedoch nach kurzer Zeit scheitert (vgl. JN S. 89 f.), ist Doro weitaus entscheidungsfreudiger in ihrem Versuch, aus der verfahrenen Situation auszubrechen.

Wie schnell wir uns beide [...] auseinandergelebt haben, es ging ja schon mit der Auflösung des gemeinsamen Schlafzimmers los. Wie gut wir trotzdem alles hinbekommen haben [...] – wenn Dana nicht gewesen wäre, bis daß der Tod uns geschieden hätte. (JN S. 105).

Obschon Doro also erkennt, wie verloren sie sich bereits seit Jahren in der Ehe fühlt, so war Dana nicht der Grund dafür, davon abzulassen, aber sie war Anlass genug für sie, so nicht mehr weiterleben zu wollen, und sie gewann durch die andere Frau die dafür nötige Kraft. Denn es bedarf für Doro sehr viel Mut, die Ehe aufzugeben, da diese für sie „immer als heilig galt“ (JN S. 106).

Doch die Trennung steht nicht nur in Zusammenhang mit dem Diesseits, sondern zieht Konsequenzen darüber hinaus: Doro löst unabänderlich ihren Pakt mit Schepp, aufeinander am See zu warten und gemeinsam ein zweites Mal zu sterben. Stattdessen gilt dieses Versprechen nun Dana (vgl. JN S. 110), worüber die Verbindung der beiden Frauen eine unerwartete Erhöhung erhält, jene zwischen Schepp und Doro hingegen endgültig aufgelöst wird. Doro fühlt sich somit unwiderruflich Dana statt ihrem Mann verpflichtet. Über diesen besiegelten Pakt zwischen den Frauen erhält obendrein Danas Tätowierung eine mystische Aufwertung – als sei ihr Erscheinen eine Prophezeiung gewesen, die Beklemmnis zwischen den Partnern aufzubrechen und ein Vorzeichen, dass Doro sich von Schepp löst. So lässt sie ihn wissen, was sie Dana einst zum Abschied berichtete:

Nun verriet ich ihr, [...] was es bedeutet, welche Gefahr darin lauert und wie man ihr begegnen kann: indem man niemals stillsteht und verharrt, sondern sich in der Gefahr verwandelt, bis man aus ihr heraus- und in die nächste hineingerät. (JN S. 108).

Über dieses Zitat verdeutlicht sich einmal mehr die Charakteristik um die Dreiecksbeziehung von Schepp, Doro und Dana. Mit dieser Erklärung bezüglich der Tätowierung wird vermittelt, dass die Figur Dana mit den Eigenschaften des Gefährlichen verbunden ist. Schließlich hat es sich auch in dieser Form am Ende der Ehe von Schepp und Doro zugetragen, denn beide geben sich mit ihrer Beziehung zu Dana in die „Gefahr“, sich selbst und ihre Ehe zu verlieren. Dieses Bündnis gingen sie einmal in der Hoffnung auf eine gefestigte Identität ein. Jedoch hat sich dies nicht erfüllen können, denn Dana verlässt beide gleichermaßen abrupt, so dass in ihrer Wahrnehmung auch die Identitätsentwicklung unvermittelt ins Stocken gerät.

Zu Bedenken sei hier kurz Danas Sichtweise: In ähnlicher Form der Unbedarftheit wie sie ihr Tattoo einst erwählte, so ist ihr auch eigen, dass nicht sie sich Schepp und Doro als Weggefährten aussucht, sondern sie stellt in ihrer „Leere“ eine geeignete Fläche, auf der Schepp und Doro zu sich selbst finden wollen. Dana ist sich infolgedessen ebenso nicht über die Konsequenzen ihres Weggehens bewusst. Für Schepp bedeutet dies allerdings einen Verlust seines Gegenspielers auf der Suche nach seiner eigenen Identität und der Kontrolle ob seiner geheimen Sehnsüchte. Denn dieses innere Wechselspiel zwischen eigenen und äußeren Ansprüchen ist für ihn nicht abgeschlossen. Doro hingegen erfährt ihre Suche nach ihrem inneren Selbst als vollzogen, weswegen hier Dana ihre Aufgabe rundweg erfüllt hat. So ist Doro bereit, ihren Mann zu verlassen. Es ist also festzuhalten, dass Dana vornehmlich Doro „in den Abgrund zieht“, wohingegen das Verhältnis von Schepp und Dana immer nur oberflächliche Wirkung erzielt. Dieses Muster ließ sich bereits in den Gesprächen von Dana und Schepp über die Tätowierung erkennen, denn dort belächelte sie ihn wegen seines vermeintlichen Wissens und zeigte sich wenig beeindruckt (vgl. JN S. 67 ff.). In der Verbindung Doro – Dana ist es allerdings ein Zeichen des Zusammenhalts und der Erweiterung ihrer Erkenntnisse (vgl. JN S. 108 f.). Deshalb wendet sich Doro auch ohne Aussicht eines Umkehrens von Schepp ab und verlässt ihn sowohl im Diesseits als auch im Jenseits. Für sie bedeuten die Tätowierung und somit auch Dana, wie oben im Zitat angesprochen, eine innere Umwandlung. Sie ändert für sich selbst die potenzielle Gefahr in eine Chance des Neuanfangs. Dana zeigt ihr folglich bewusst-unbewusst einen neuen Erlebnishorizont in ihrem Leben auf und gibt ihr die Kraft, aus der routinierten und zugleich öden Ehe mit ihrem Mann auszubrechen. So ist sie letztlich diejenige, die sich tatsächlich innerhalb der Partnerschaft weiterentwickelt hat, während Schepp nur scheinbar eine Transformation erlebt, denn diese stellt sich als noch nicht beendet dar.

5. Konzeptualisierung narrativer Identität

Der Zusammenhang eines Lebens muß als ein narrativer Zusammenhang verstanden werden. Die Einheit eines menschlichen Lebens entspricht in ihren Strukturen bzw. Organisationsprinzipien der Einheit einer erzählten oder erzählbaren Geschichte.⁴⁷⁷

Die Identitätsthematik gestaltet sich in *Jenseitsnovelle* über narrative Konstellationen. Schepp und Doro drücken ihr Inneres über das Schreiben aus. Dies geschieht einerseits über die alltägliche Routine des Verfertigens wissenschaftlicher Texte seitens Schepp und der entsprechenden Korrektur von Doro, andererseits spielt innerhalb der dargestellten Ereignisse eine Erzählung Schepps aus der Vergangenheit, der Text „Marek der Säufer“, eine schicksalhafte Rolle. Denn er schreibt nicht nur gelehrte Abhandlungen, sondern auch Texte, die etwas über seine Persönlichkeit ausdrücken. Besonders dieser wird ihm allerdings im Nachhinein zum Verhängnis. Doro findet die Wahrheit über Schepps zweite Identität, seine nächtlichen Ausflüge, heraus und geht der Spur nach, indem sie den Text über Marek kommentiert. Ihre Anmerkungen schließen dementsprechend eine Brücke zwischen den fiktiven Gedanken und der alltäglichen Routine. Der Leser erhält über Doros Anmerkungen Hinweise auf die festgefahrene Situation der Eheleute und dass es in ihrer Beziehung an realen Kommunikationsstrukturen fehlt, welche jedoch relevant in Hinblick auf ihre jeweilige Identität gewesen wären, da sie so aufbauend nebeneinanderher statt miteinander leben.

Obgleich der Leser zu Beginn noch nicht erahnt, wie bedeutsam das Textmanuskript für das Ehepaar ist, so fällt auf, dass Schepp nach der Feststellung des Todes von seiner Frau sich nicht um gängige Verhaltensregeln nach dem Auffinden einer Leiche kümmert, sondern sich wie gebannt auf das Lesen konzentriert. „Je länger er es bedachte, desto unausweichlicher wurde die Erkenntnis: Doro hatte nach irgendetwas gesucht, nach irgendetwas anderem.“ (JN S. 12). Die Kommentare von Doro stehen stellvertretend für ihre Reflexion über Schepp. Er begreift über ihre letzte Botschaft, dass sie nunmehr großen Hass ihm gegenüber verspürte und sie offensichtlich über den Text Erkenntnisse über ihn gewonnen hat, die den Grund für ihre Missachtung darstellen und bei ihr auslösten, nicht mehr an seiner Seite leben zu wollen. Anfangs ist er sehr verwirrt über ihre Art der Korrektur, da sie ihn mit seinem Nachnamen benennt und offene, direkte Worte findet, die ihn persönlich treffen. Somit steigert er sich immer tiefer in ihre Korrekturen hinein und saugt sie als letzte Antwort auf seine vielen Fragen bezüglich ihres Todes auf. Zugleich findet er es bemerkenswert, dass

⁴⁷⁷Meuter, Norbert: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart: M und P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995. S. 245.

Doro ein Schriftstück an ihn gerichtet hinterlassen hat, da dieses Vorgehen an sich auf einen geplanten Abschied verweist. Weil Schepp jedoch zunehmend auf sich selbst und sein neues Leben fixiert ist, vermag er sich nicht zu entsinnen, dass sie ihn aus freien Stücken verlassen würde. Schließlich nahm er Doro während seines Doppellebens nicht mehr wahr und deshalb konnte er nicht erkennen, wie sehr Doro in ihrer Ehe litt. Doros anfängliches Gleichsetzen von Schepp und Marek, lässt Schepp erahnen, dass er mit seinem Verhalten den Groll seiner Frau auf sich gezogen hat. Es geht also weniger darum, ihm Eigenschaften von Marek zuzuschreiben oder Parallelen im Lebensstil erkennbar zu machen, sondern Doro benutzt den Text über Marek, um Schepp die Lächerlichkeit seines Lebenswandels zu verdeutlichen. An dieser Stelle sei an die Aussage Heiner Keupps bezüglich Narrationen erinnert: „Narrationen machen vergangene Ereignisse sozial sichtbar und dienen dazu, die Erwartungen zukünftiger Ereignisse zu begründen“;⁴⁷⁸ denn diese trifft hier auf die Situation der Eheleute zu. Der Schritt zur Wahrnehmung des verzerrten Selbstbildes vollzieht sich allerdings langsam. Schepp hat nach seiner Augenoperation ein anderes Fremdbild als sein Umfeld, er sieht nur noch die personelle, aber nicht mehr die soziale Identität, da ihm jedwede Selbstreflexion fehlt. Diese wäre laut Mead wichtig, um mit dem Gegenüber kommunizieren zu können. Schepp und Doro haben indessen jeglichen Sinn füreinander verloren und stehen sich unvermittelt gegenüber.

5.1. Text im Text „Marek der Säufer“

Der Text „Marek der Säufer“ offenbart Schepps zweite Identität beziehungsweise stellt er eine Bestätigung für Schepps Wandel dar. Doro findet dieses Manuskript aus den Siebzigern erst viele Jahre später. Auch wenn dieses Schriftstück Fiktion ist, so zeigt es doch die Anlagen für eine Veränderung in seinem Wesen und seiner Welt, da Doro über ihre Kommentare den Eindruck vermittelt, Schepp sei vom Typ her wie Marek geworden und habe sich dementsprechend im Verlauf der Ehe geändert. Schepp verhält sich zunächst so, als sei ihm nicht bewusst, dass er Marek ähnelt, weil er diesen Text mit naiven Absichten geschrieben hat. Da bei ihm Selbst- und Fremdbild bis zur Operation deckungsgleich sind, kann seine Schrift als ein Wunschdenken betrachtet werden in Hinsicht darauf, wie er gerne wäre, wenn er nicht stets ein Außenseiterleben gefristet hätte (vgl. JN S. 63). Für Schepp repräsentiert die Handschrift jugendliche Erinnerungen, die auf einen Bekannten rekurren

⁴⁷⁸Keupp u. Ahbe: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. S. 208.

und nur bedingt mit ihm selbst in Zusammenhang stehen. Über den Bekannten, der im Text Marek heißt, ist zu erfahren, dass dieser wie ein mittelloser Junggeselle lebt: Er ist zwar verlobt, doch seine Freundin ist nach Griechenland abgehauen, er lebt in seinem Auto, hat nur Gelegenheitsjobs und kommt ab und an auch mit dem Gesetz in Konflikt. Gerüchte gibt es viele über Marek, weswegen er für Außenstehende nie ganz greifbar wird. Offensichtlich hat er wenig gesellschaftliche Akzeptanz und verliert sich deshalb Abend für Abend in der Bar der Blauen Maus. Dort verfällt er dem Alkohol und noch mehr der Bedienung Hanni. Von ihr erfährt er allerdings wenig Beachtung, was ihn zwar nicht davon abhält, jeden Abend in der Blauen Maus zu versacken, ihn persönlich jedoch verkümmern lässt.

Den Text über Marek hält Schepp vor Doro geheim, da er ihr gegenüber nicht zeigen möchte, wie sehr er sich wünscht, ab und an ein anderer zu sein. Er weiß um sein großes Glück, mit ihr verheiratet und überhaupt in jungen Jahren von ihr beachtet wurden zu sein. Und er wurde auch letztlich von ihr als Ehemann auserkoren, weil er sich durch Bodenständigkeit und Verlässlichkeit auszeichnet, damit sie ihre Ängste unter Kontrolle bringen kann. Er befürchtet also, dass seine Wunschgedanken nach Freiheit und Unabhängigkeit sie verunsichern sowie ihr signalisieren könnten, dass er manchmal gerne ausbrechen und unbeschwerter durch das Leben gehen würde. Jedenfalls sieht er sich nicht in derselben Konsequenz wie sie es tut als Marek, da er der Überzeugung ist, dass in seinem Leben gänzlich andere Umstände herrschen, die es ihm überhaupt nicht ermöglichen, in dieser Form gesellschaftlich abzurutschen (vgl. JN S. 62 f.).

Innerhalb der *Jenseitsnovelle* stellt der Text über Marek eine Vermittlungsinstanz zwischen beiden Ehepartnern dar. Der Leser lernt darüber einen Schepp mit komplexerer Persönlichkeit kennen und erfährt von seinem Drang nach einem aufregenderem Leben, dass er, zumindest bis zur Augenoperation, nicht ausleben konnte. Doro hingegen bezieht das Manuskript auf den aktuellen Schepp und stellt auf diese Weise eine Verknüpfung zwischen seinem früheren Wunschdenken sowie der jetzigen Situation der Eheleute her. Da sich ihr Bild von ihrem Mann bereits seit langem geändert hat, was Schepp jedoch selbst nicht wahrnimmt und verkennt, wie sehr seine Familie unter seiner späten Pubertät leidet, sieht sie diesen Text als Anlass, ihm ihre Gefühle gegenüber auszudrücken. Sie nutzt diesen also für das vertraute Muster des Korrekturlesens, welches sich innerhalb der Partnerschaft als Gedankenaustausch bewährt hat. So geht sie während der Korrektur davon aus, dass er es lesen wird und stellt somit sicher, dass er über diesen Weg ihre Gedanken kennenlernen kann. Schließlich konnte sie ihm bisher nicht verdeutlichen, dass sie um sein Doppelleben weiß

und dass sie die Veränderungen innerhalb der Beziehung wahrnimmt. Für Schepp, so wie er sich in dem Text darstellt, empfindet sie nur Mitleid und Hass.

In der letzten Passage hingegen [...] fing Doro auch noch an, Mareks Namen zu ersetzen; es war schier nicht mehr zu ertragen: »Warum nennst Du wenigstens ihn denn nicht endlich Hinrich?« stand am Rand der Seite, [...], und auf der Rückseite des Blattes: »Immerhin ein Marek wärest Du doch gern gewesen, gib's zu. Der einmal im Leben seinen Mann steht und dafür prompt belohnt wird. Wohingegen Du zeitlebens nur ein Genie warst, einer, der sich lieber –« [...] Was hatte sie dazu gebracht, ihn gegen Marek auszuspielen, als »hoffnungslosen Fall, der es im realen Leben letztendlich zu wenig gebracht und folglich nicht mal die geringste Hoffnung hätte haben dürfen, weder auf eine Hanni noch auf eine Nanni, noch auf eine Dana, oder wie sie alle heißen, Deine kleinen Tag- und Nachträume«?
(JN S. 61 f.).

Als Schepp zum ersten Mal kurz nach Doros Tod ihre Anmerkungen zu dem Text durchliest, kann er keine Parallelen zwischen sich selbst und Marek sowie zwischen Hanni – so heißt die Figur der realen Dana in der fiktiven Geschichte um Marek – und Dana feststellen. Ihre Kommentare lösen große Wut in ihm aus und er verliert die Nerven, da er sich von ihr ungerecht behandelt fühlt. Das Lesen muss er folglich oft unterbrechen.

Nun habe sie ihm selbst diesen schweren Tag verdorben, heimtückisch, von langer Hand geplant. Er habe sie ja schon immer im Verdacht gehabt, daß sie in ihrer stillen Art so manches ausbrüte, was er lieber gar nicht wissen wolle, daß sie so manches im Schilde führe, zu dessen Umsetzung ihr dann gottlob der Mut fehlte.
(JN S. 60 f.).

Aus Doros selbstverständlicher Annahme, Schepp sei wie Marek und ihrer dementsprechenden Bestätigung, dass er sich nach der Operation geändert habe, kristallisieren sich dramatische Entwicklungen innerhalb der Partnerschaft heraus. Schepp wird über ihre drastischen Kommentare gezwungen, über sich selbst und seine Ehe zu reflektieren, was nicht nur positive Gefühle in ihm weckt (vgl. JN S. 79 f.). Er empfindet sich selbst letztlich als überaus machtlos und erlegen gegenüber diesen, weshalb er es zum einen bereut, den Text überhaupt geschrieben zu haben, und zum anderen, dass er nunmehr so sehr von Doro – in seinen Augen – missverstanden wird.

Tot sein, dachte er, heißt vor allem, daß man nicht mehr nachfragen kann, nichts mehr klarstellen und geraderücken kann, daß man möglicherweise alles falsch verstanden hat und es dadurch auch für die anderen unverrückbar falsch wird und bleibt. [...] Nun war es zu spät, und sie lag da wie eine, die am Ende etwas aufgedeckt hatte, das man ihr bewusst verschwiegen, wie eine, die voll Bitterkeit sein mußte über das, was sie ihrem Eheleben noch als letztes Geheimnis entrissen und ins Grab mitgenommen hatte, jedenfalls sah sie so aus. Ach Doro. Wie dumm, wie dumm.
(JN S. 63 f.).

Seine Reaktion pointiert die Misslage und falsche Wahrnehmung innerhalb der Partnerschaft. Während sie still unter der Situation und seinem Verhalten nach der Operation leidet, versagt bei ihm jedwede Empathie. Gegenüber Doro sieht er sich als das Opfer – offenbar bereits vor der Hochzeit, verstärkt aber auch immer noch nach der Operation und innerhalb seines Doppellebens. Indes vermag der Leser die Gründe für Schepps Veränderungen wahrzunehmen: Da Schepp sich von Beginn an Doro unterlegen fühlt und nie richtig auf einer Ebene mit ihr kommuniziert, erschafft er zunächst fiktiv sein Abbild Marek und als nächstes ein reales Doppelleben im La Pfiff. Jedoch kennt er dort seine Grenzen, denn ihm bleibt die wahre Liebe zu Doro konstant erhalten. An sich erhöht er sie und versucht, sie zu begreifen. Seine fehlende Empathie ist also über seine andauernde Machtlosigkeit zu verstehen, sein Ausbruch aus der partnerschaftlichen Routine eine Flucht vor dem unterlegenen Schepp und somit bestimmt ein Versuch des Selbstschutzes vor der Selbstaufgabe. Schepp fühlt sich durchaus ebenso von Doro betrogen, wenn auch auf einer anderen, emotionalen Ebene, denn nie vermochte er sie richtig zu durchdringen und erlebt sich zudem als eine Illusion des starken Beschützers, der nach dem Tod treu auf sie am See zu warten hat:

Hatte er sich ein Leben lang in ihr getäuscht? Hatte sie ihm all die Jahre nur etwas vorgespielt? [...] Eine plötzlich aufschießende Ahnung, eine im Nu sich zur Gewißheit ballende Vermutung, Doro wolle vielleicht gar nicht länger von ihm geliebt werden, ließ ihn trotzdem nicht mehr los.
(JN S. 62).

Der Text über Marek steht nicht nur als narratives Kommunikationsmittel zwischen den Eheleuten, dies ist schließlich ihr bevorzugtes Handlungsmedium, sondern darüber werden ebenso wesentliche Grundcharakterzüge der einzelnen Figuren deutlich. Über Doros Korrekturen ist zu erfahren, dass sich ihr Bild über Schepp im Laufe der Ehejahre geändert hat und sie sich nunmehr nicht mehr an ihn als einen fürsorglichen treuen Ehemann erinnert, sondern ihn als Betrüger entlarvt. Somit agiert sie weniger passiv oder zurückhaltend sowie sieht sie sich nicht mehr in der Rolle des schweigenden Opfers, sondern bedrängt Schepp. Sie benutzt Schepps alten Text über Marek, um diesen für sich passend umzuarbeiten und ihn als Folie für ihren Hass auf ihn zu verwenden. Schepp wird über ihre Anmerkungen gezwungen, sich mit seiner Ehe auseinanderzusetzen. Folglich werden hier seine zurückliegenden Gedanken zum Ausgangspunkt einer Reflexion auch über sich selbst, womit sein Verhalten folgender Beschreibung von Birgit Neumann entspricht:

Erinnerungen sind keine Reproduktionen vorgängiger Realität, sondern eine dynamische Form der Aktualisierung von identitätsrelevanten Erfahrungen. Sie werden aktiv an die Bedingungen der gegenwärtigen Handlungswelt angepasst und unterliegen somit nachträglicher, zumeist unbewusster Korrekturarbeit, die vor allem auf die Umdeutung von prekären Erfahrungen abzielt.⁴⁷⁹

Im letzten Kapitel der *Jenseitsnovelle* wird erneut Schepps alter Text über Marek zentrales Thema zwischen den Eheleuten. Dieser wird hier jedoch, nach Doros Entdeckung, in anderer Weise interpretiert, worüber Politycki noch einmal eine Vielzahl an Fragen an den Leser aufwirft. Diese Dramaturgie entspricht Polityckis Intention, den Leser nicht mit einem eindeutigen Schluss aus der Novelle zu entlassen, wie er in einem Interview berichtet:

Da sind wir ja bei der antiken Tragödie: Er [Schepp; Anm. J. S.] kann fast nichts dafür, wird aber von der Verkettung der Ereignisse ins Schlimmstmögliche hineingetrieben. Und am Ende sind alle Lesarten möglich. Sein eigentliches Vergehen ist doch, daß er das Gespräch mit seiner Frau nicht gesucht hat. Daß er irgendwann nicht mehr an ihr Herz rührte. Aber, Sie haben recht, es gibt auch andere Lesarten der Ereignisse, möglicherweise ist seine Frau mindestens mitschuldig an der Katastrophe – ich mag halt Bücher, die auf der letzten Seite nicht zu Ende sind.⁴⁸⁰

Das Kapitel stellt infolgedessen inhaltlich einen Bruch zu den bisherigen Ereignissen dar, wengleich es vom formalen Aufbau her Parallelen zwischen diesem und dem Novellenbeginn gibt (vgl. JN S. 7 und S. 121). Gezeigt ist hier eine Szene, nachdem Schepp beim Augenarzt war und sich über die Operation beraten lassen hat – jene fand jedenfalls bisher nicht statt (vgl. JN S. 123). Stattdessen veranschaulicht das letzte Kapitel die Vertrautheit und routinierte Innigkeit zwischen den Eheleuten.

Nur aufgrund dessen ließe sich das Kapitel als Rückblick einordnen, allerdings geht dies nicht auf, da Schepp gleichzeitig einen Wissensvorsprung hat, der aus der Zeit nach der Operation herrührt. Das letzte Kapitel stellt folglich mehrere Verknüpfungen sowohl zwischen der Situation vor der Operation als auch der danach her. Darüber hinaus finden sich in diesem auch Anzeichen für eine verschwommene Zeitsituation, worauf mehrere Aussagen Schepps verweisen, etwa bezüglich des Blumenwassers (vgl. JN S. 124 f.) oder der gesamten Inszenierung, wie er Doro im Arbeitszimmer antrifft, „[...] als habe er es auf genau dieselbe Weise schon einmal gesehen, gerochen, in genau derselben Abfolge schon einmal erlebt.“ (JN S. 122). Somit ist schwer einzuordnen, in welcher Situation sich Schepp nun befindet: Tatsächlich in der vertrauten Vergangenheit? Warum weiß er dann so vieles, was erst nach Doros Tod eintrat, die in dieser Szene aber noch lebt? Dieses birgt am Ende eine überraschende Wende für den Leser. Es wird die Frage aufgeworfen, wie sich die Ereignisse

⁴⁷⁹Neumann. S. 152.

⁴⁸⁰Auszug aus: Scherf: „Und übrig bleibt der dunkle kalte See“.

nun abgespielt haben. Ist Schepp auch ohne die Operation, auf welche Art und Weise auch immer, aus seinem bisherigen Leben ausgebrochen? Welche Rolle spielte Dana tatsächlich innerhalb des fragilen Ehegeflechts?

Zwei Fakten über die Ehe offenbart das letzte Kapitel jedoch deutlich: zum einen Schepps alles überwindende Liebe zu Doro und zum anderen die Kommunikationssituation zwischen den beiden Eheleuten. Ihre Art der Sprachlosigkeit, des stark oberflächlichen Gesprächs, zeigt sich auch in dem Moment, als Doro versucht, Schepp zu einer klärenden Aussage zu bewegen. Allerdings wird hier der Anschein erweckt, die nonverbale Kommunikation sei Bestätigung eines Zusammenhalts genug, weswegen Schepp, unter welchen vorliegenden Ereignissen dies auch sein möge, befreit und dennoch zufrieden zu sein scheint:

Ihr Blick rührte prüfend auf ihm, sie schüttelte den Kopf: »Hinrich, könnte es sein, daß du mir irgendetwas zu sagen hast?«

Ehe Schepp freilich antworten konnte, zog ein langsames Lächeln in ihr Gesicht, [...], wer weiß warum, Schepp wußte Doros Anwandlungen nie so recht zu deuten. [...] Egal, schon in der nächsten Sekunde leuchtete sie ihn auf ihre unvergleichliche Weise an, so daß er auf der Stelle wieder einmal wußte, warum er sich vor dreißig Jahren in sie verliebt hatte und warum er sie immer noch liebte; daß er auf der Stelle wußte, [...], wie gut alles war.

(JN S. 125 f.).

5.2. Doros Abschiedsbrief – erschriebene Identität

Doros Abschiedsbrief, welcher von ihr an die Korrekturen zu dem Text über Marek angefügt ist, spiegelt für den Leser zum ersten Mal ihren realen Blick auf Schepp und die Ehe mit ihm wider. Jenes Manuskript eröffnet Schepp zwangsläufig eine neue Sichtweise auf das Leben mit seiner Frau, denn dort zeigt sie ihre wahren Gefühle und Gedanken:

Verzeih, das Gespräch mit Dir zu suchen, hat mir der Mut gefehlt, mir scheint, wir haben nie einen Weg der Auseinandersetzung gefunden, der uns jenseits des Alltags zusammengebracht hätte. Es ging lediglich über Texte, von Dir geschrieben, von mir korrigiert. Etwas anderes als einen Text hättest Du auch jetzt vermutlich nicht einmal zur Kenntnis genommen, wie ich Dich kenne, anderes als Korrekturen würdest Du gar nicht begreifen. (JN S. 93).

Die Unfähigkeit der realen Kommunikation führt in der Ehe von Schepp und Doro zur Nutzung der schriftlichen Verständigung. Nur in dieser Form hat Doro für sich die Gewissheit, endlich auszusprechen, was ihr an seiner Seite missfiel. Die Schriftform bringt seit jeher Nähe zustande, die Texte und Korrekturen bilden stets eine Brücke über das Schweigen und die Sprachlosigkeit hinweg. Darüber hinaus umgeht Doro mit dieser Form des Abschieds die

direkte Konfrontation mit Schepp. Hätte sie sich ihm verbal entgegengestellt, so wüsste sie, dass sie sich und ihre Meinungen hätte verteidigen müssen. So aber kann sie ihn mit ihrem Blickwinkel sich selbst überlassen. Dies ist auch ihre Intention, denn schließlich gibt sie an, sie trage ihren Unmut bereits viele Jahre mit sich: „Aber ich hatte meine Sprachlosigkeiten in unserer Ehe [...]“ (JN S. 93). Sie umgeht also bewusst die Möglichkeit, sich für ihn angreifbar zu machen oder gar eine Antwort von ihm zu erhalten. Gleichermaßen stellt ein Schriftstück ein gewisses Maß an Endgültigkeit dar, denn auf diese Art Gesagtes lässt sich nur schwer revidieren, allenfalls ergänzen oder umschreiben. Sie beabsichtigt darüber, unabänderliche Ereignisse zu kommunizieren. Die Wahl, ihre abschließenden Worte niederzuschreiben, erlaubt somit einen größeren Rahmen an Intimität sowohl sich selbst als auch Schepp gegenüber. Ihre persönlichen Worte im Abschiedsbrief sind nur an ihn gerichtet und sollen ihn dazu bringen, seine Frau und ihr Verhalten nachvollziehen zu können.

Bevor Doro jedoch über ihre Sicht auf die Ehe spricht, bricht sie zugleich das große Missverständnis auf, sie halte Schepp tatsächlich für Marek (vgl. JN S. 92), worüber dem Text an sich eine Beliebigkeit zugesprochen wird, da es ihr nicht explizit um jenen im Detail ging, sondern um das narrative Ausdrucksgeflecht, in welchem sie ihm ihre Missachtung darstellen möchte: „Ein Möchtegern-Mann bist Du geworden, ein Möchtegern-Mann anstelle eines Möchtegern-Mareks.“ (JN S. 94). In dem Abschiedsbrief wird ebenso deutlich, wonach sie immer in der Ehe gesucht hat: „Ein Mann, an dessen Seite eine Frau sicheren Schrittes durch ein ganzes Leben geht, warst Du jedenfalls nicht.“ (JN S. 92). Schließlich waren Halt und Stabilität das Einzige, was sie wirklich von ihm gefordert hatte, denn gleichbedeutend mit der Sicherheit im Diesseits steht für sie jene im Jenseits. Schepp aber vermochte ihre Ansprüche nicht zu erfüllen: „Ich hatte es Dir ja unter Zeugen geschworen, konntest Du das vergessen? Du konntest es vergessen, Du hast mich verlassen.“ (JN S. 95). Das Bild des Jenseits, des gemeinsamen Traums vom Zusammenfinden am See, ist für Doro durch sein Verhalten zerstört worden. Sie gibt ihm die Schuld, die eheliche Gemeinschaft um das Glück seiner selbst willen verraten zu haben. Zudem ist sie sich sicher, zu wissen, welchen Ursprung das Unheil hat: Schepps Augenoperation.

Ja, solange Du fast blind durchs Leben gingst, war ich Dir gut genug, solange ich Dir Deine Texte korrigierte, hast Du mir gern versichert, mich sogar im Jenseits noch an der Hand zu halten. Kaum konntest Du sehen, wem hast Du sie dann tatsächlich gehalten?
(JN S. 95)⁴⁸¹

⁴⁸¹Ebenso betont sie auf S. 104 und S. 108, dass durch die Veränderungen, die die Operation mit sich brachte, ihre Ehe und ihre Liebe keinerlei Chance mehr hatte.

Doro geht davon aus, dass Schepps veränderter Blick auf die Welt zugleich das Bild von ihr verrückte und er sie nicht mehr auf dieselbe Art wertschätzte wie zu Beginn der Ehe. Überdies werden weitere Erkenntnisse offensichtlich: Zum einen, dass Doro Schepp faktisch aufgrund seiner Veränderung nicht mehr liebt, zum anderen ist es ihr Gespür für andere Frauen in seinem Leben. Sie sieht sich also nicht nur um ihrer selbst betrogen, da mit seinem Ausbruch ein Teil von ihr verloren ging, denn sie stützte ihre Jenseitshoffnungen auf ihn, sondern sie missachtet auch den realen Betrug ihres Mannes.

Meinst Du wirklich, es wäre mir verborgen geblieben, wie sehr Du Dich verändert hast? Wie Du Dich von allem abgewandt hast, was Dir zuvor Dein Leben bedeutet hat? Und mir, nebenbei bemerkt, auch das meine.
(JN S. 95).

Einstige Verbindungen zwischen den Partnern lösen sich auf, etwa die gemeinsame Liebe zur Wissenschaft oder ein vereinender Sinn für die Familie. Folglich spürt Doro zunehmend ein Gefühl des Verlassenseins in sich, was sie wiederum zu Dana treibt. Gleichwohl ist sie sich auch über ihren Betrug bewusst: „Oh ja, die Beziehung zu Dana wurde bald [...] sehr eng. Nicht daß Du denkst, ich hätte keine Gewissensbisse gehabt, die hatte ich wohl.“ (JN S. 103). Trotzdem ist sie der Überzeugung, dass seine Wesensumkehr zu einer Durchtrennung ihrer Einigkeit geführt hat.

Aber warst es nicht Du, der den Anfang gemacht hat? Wäre es folglich nicht an Dir gewesen, ein Ende zu setzen oder es zumindest zu versuchen, an Dir, den ich im Grunde immer treu geliebt habe? Du bleibst indessen auch in diesen bewegten Zeiten derselbe, Du gingst Deinem anhaltenden Trübsinn nach, ohne Dich um mich zu kümmern. Wie einsam habe ich mich an Deiner Seite gefühlt!
(JN S. 103).

Bedeutsam an jenem Zitat sind nicht nur die eklatanten Schuldzuweisungen seitens Doro an ihren Mann, sondern vielmehr die Wortwahl: In ihrer Art ähnelt dies sehr der Ausdrucksweise Schepps (vgl. JN S. 90 f.). Auch er sprach bereits vom Gefühl des „Trübsinns“ innerhalb der Ehe, von der Einsamkeit, Sprachlosigkeit und schließlich erhob er gleichwohl den Vorwurf an sie, dass sie ihn verkenne. Somit begegnen sich beide mit einem Gefühl der inneren Leere, sind jedoch absolut unfähig, dies mitzuteilen und lebten stattdessen in ihrer Sprachlosigkeit nebeneinander her: „Du hättest es doch erkennen müssen, daß ich des Gesprächs mit Dir dringend bedurfte, gerade weil ich es so konsequent floh.“ (JN S. 103).

Über den Brief von Doro am Ende von *Jenseitsnovelle* wird zweierlei ersichtlich: die veränderten Identitätswege und die reale Sprachlosigkeit. Durch Doros Wortwahl verdeutlicht sich, dass Schreiben einen höheren Stellenwert als das Sprechen innerhalb der Ehe besitzt und sich darüber markante Merkmale der Ehe herauslesen lassen, so etwa ihre Alltagsroutine: „Die Bücher werden Dir bleiben, die Texte, die Quellen, Du wirst genauso weiterleben wie zuvor“ (JN S. 107) und noch folgenreicher ihre emotionale Abgeschottetheit: „Jetzt wußte er, daß Doro mitnichten ihren Tod vorausgeahnt, daß sie vielmehr einem neuen Leben entgegenkorrigiert und -geschrieben hatte.“ (JN S. 113). Die Sprachlosigkeit verwehrt den Ehepartnern sowohl gegenüber sich selbst als auch gegenüber dem Partner, ein Gefühl zueinander zu entwickeln. Jeder geht für sich zunehmend seiner Wege, da eine gegenseitige Reflexion in ein Unverständnis füreinander mündet. Dabei gilt Sprache, wie oben im Theorie- teil gezeigt, als wichtiges Mittel, die eigenen Wünsche und Bedürfnisse zu verbalisieren und sich selbst gegenüber dem anderen darzustellen. Habermas etwa beschrieb die Vermittlungsfunktion der Identität in Form von Sprache wie folgt:

Das Spezifische an dieser sprachlich strukturierten Gemeinsamkeit ist [...], *dass in ihr individuierte Einzelne kommunizieren*. Auf dem Boden der Intersubjektivität kommen sie in einem Allgemeinen derart überein, dass sie sich miteinander identifizieren und gegenseitig als gleichartige Subjekte ebenso erkennen wie anerkennen; gleichzeitig können die Einzelnen in der Kommunikation auch voneinander Abstand halten und gegeneinander die unveräußerliche Identität ihres Ich behaupten. Die Gemeinsamkeit, die auf der intersubjektiven Geltung sprachlicher Symbole beruht, ermöglicht beides in einem: die gegenseitige Identifikation und das Festhalten an der Nicht-Identität des Einen mit dem Anderen“ [...].⁴⁸²

Ihre Individualität verbleibt somit ohne Ausdruck, da die ungenutzte Kommunikationsmöglichkeit ihnen die Chance auf „erkennen“ und „anerkennen“ sowie auf eine Behauptung des „Ich“ nimmt. Denn schließlich sind ihre Selbstbilder nicht starr, sondern wechselseitigen sozialen Austauschprozessen und Verschiebungen unterlegen, auch verändern sich im Laufe der Jahre ihre Forderungen aneinander, was sie beide aber nicht wahrnehmen.

⁴⁸²Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. S. 198 f.

6. Identitätskonstruktionen unter postmodernen Aspekten

Jenseitsnovelle thematisiert wesentlich Identitätsentwicklungen von Individuen innerhalb einer Partnerschaft. Im Fall von Schepp und Doro hat sich gezeigt, dass ihr Drang nach einer gefestigten Persönlichkeit auf Kosten eines stabilen und einheitlichen Fremdbildes des Partners geht. Jeder von ihnen hat sich im Verlauf der Ehe verstärkt auf sich selbst und auf das eigene Verlangen konzentriert, weswegen hier Bedürfnisse ob ihrer personellen Identität im Vordergrund stehen. Ihr Auseinandergehen sowie die damit einhergehende emotionale Scheidung lassen sich an drei markanten Veränderungen nachvollziehen. Begonnen haben jene auseinanderdriftenden Vorstellungen des Lebens nach der Hochzeit. Denn nachdem Doro ihren Helden für das Schicksal des Jenseits selbst erwählt und Schepp als diesen auserkoren hat, verschließt sie sich vor ihm, so als habe er mit jenem Versprechen im Museum seine Pflicht ihr gegenüber im Leben vollkommen erfüllt. Sie rückt immer mehr von ihm ab und verliert sich in ihren mystischen und spirituellen Gedanken. Der zweite Aspekt, der die Beziehung der Ehepartner belastet respektive wendet, ist die Augenoperation von Schepp. Die damit einhergehenden Konsequenzen verführen ihn zu neuen Ereignissen, welche wiederum fernab von Doros Seelenleben und seinem vertrauten Familienleben vonstattengehen. Einen dritten und endgültigen Bruch beschließt Doros Korrektur an Schepps veraltetem Text über Marek. Für Doro ist dieses Manuskript Ausdruck eines anderen Schepp, so wie sie ihn bisher innerhalb der Partnerschaft nicht kannte. Jene Korrekturen findet er nach ihrem Tod, erst dann bemerkt er im ganzen Ausmaß die Tiefe des Abgrunds, der sich im Laufe der Jahre zwischen den beiden aufgetan hat. Laut Politycki sind in der Abbildung exakt jene langfristigen Veränderungen und Umbrüche reizvoll niederzuschreiben:

Eine lange Beziehung ist doch viel interessanter als eine frische Liebe. Frei nach Nietzsche zitiert: Wer sich binden will, bedenke vor allem, daß die Ehe ein langes Gespräch ist. Wenn dieses lange Gespräch nun aber abreißt oder in Alltagsschablonen erstarrt, werden im Lauf der Jahre aus Mücken nicht nur Elefanten, findet das Mißtrauen überall seine Bestätigung, selbst dort, wo es wirklich nichts zu finden gäbe.⁴⁸³

Unter dem Leitaspekt der Identität, ist *Jenseitsnovelle* hinsichtlich der narrativen Identität zu betrachten. Diese bezieht sich bei den Eheleuten Schepp und Doro vorerst auf die schriftliche Kommunikation, da sie im mündlichen Austausch versagen. Innerhalb von Texten und Worten ist es ihnen als langjährige Wissenschaftler jedoch möglich, den Partner in ihr Innerstes blicken zu lassen. Bewusst wählte Politycki deshalb einen Professor als seinen Hauptcharakter:

⁴⁸³Auszug aus: Scherf: „Und übrig bleibt der dunkle kalte See“.

[...] *Die Scharfsicht, die Schepp durch seine Augenoperation gewinnt und die sein Leben gehörig aus der Bahn wirft, die ist aber wirklich nur eine Metapher, oder?*
Nicht nur. Ich wollte keinen Schriftsteller als Hauptfigur logisch. Aber ein textlastiger Mensch mußte es sein. Da fiel mir ein Professor ein, der jahrein, jahraus halb blind durch die Gänge des Instituts wandelte. Viele Jahre später erzählte mir jemand, er habe ihn auf der Leopoldstraße gesehen, und der Professor habe ihm plötzlich zugewinkt, auf die andre Straßenseite hinüber! Er hatte sich die Augen lasern lassen.⁴⁸⁴

Jener Aspekt der Augenoperation stellt zudem ein Indiz für die postmoderne Einordnung der Novelle, da diese Form des operativen Eingriffs auf hohen technologischen Fortschritt verweist und somit dem Leser eine etwaige zeitliche Eingliederung erlaubt. Darüber hinaus ist an der Figur des Schepp dargestellt, wie postmoderne Identitätsbildung greift. Schepp erscheint nach der Operation als ruhelos und sich den vielfältigen Handlungsmöglichkeiten des Lebens ergebend. Die geraden Lebenslinien an der Seite von Doro sind ihm zunehmend zuwider, so dass er aus diesen ausbricht, um sich selbst in einem anderen Lebensabschnitt zu finden. Allerdings ist hier zu betonen, dass Schepp nicht aus gesellschaftlichem Antrieb oder Umbrüchen jene Stabilität hinter sich lässt, sondern er erzielt dies aus sich selbst heraus, weil es sein Wunsch ist. Und darüber hinaus ist wichtig: Er hat die Möglichkeiten zur Veränderung. Zum einen, weil ihm seine Studenten nach der Operation das La Pfiff zeigen und er dort in Dana eine vermeintliche Seelenverwandte finden konnte, und zum anderen, weil seine Frau Doro es zulässt und ihr Leiden still versiegt. Hier ist es folglich Schepps eigenes „traditionelles Wertesystem“ (vgl. Kapitel II.III.2.), das nicht mehr greift und weshalb er als postmoderne, fragile Figur, die in einem inneren Zwiespalt steht, kategorisierbar ist. Nach der Operation erlebt er jene, im Theorieteil angesprochene, pluralisierte Welt, die ihm zuvor durch sein mangelndes Sehvermögen und das damit einhergehende geringe Selbstbewusstsein, verwehrt geblieben ist. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, lediglich den Wandel von Schepp selbst unter dem Aspekt der postmodernen Identitätsfindung einzustufen. Denn seine Kneipenbesuche als eine Konsequenz des destruktuierenden und überfordernden postmodernen Überangebotes zu betrachten, verfehlt an dieser Stelle. Vielmehr sind es die Auswirkungen dieser, die ein zeitgemäßes Muster aufweisen. So versprechen seine Ausbrüche ihm nur eine kurzweilige Flucht aus dem Alltagsleben mit Doro, in welchem er immer noch gleichermaßen als verloren gilt. Diese Darstellung korrespondiert einem Zeitgefühl „des Subjekts [...], das in seinen sozialen Kontexten keinen Halt mehr findet oder doch nur solchen, der nicht mehr als kurzfristige Orientierung verspricht.“⁴⁸⁵ Somit entspricht auch die Unverbindlichkeit der Partner in der vermeintlich gefestigten Ehe den Mustern postmoderner

⁴⁸⁴Ebd.

⁴⁸⁵Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009. S. 249.

Brüchigkeit. Insofern lassen sich in *Jenseitsnovelle* Identitätsveränderungen finden, die in ihrer Konsequenz der Postmoderne zuzuordnen sind.

Die Entfaltung und Aufrechterhaltung der Identität als Person durch eine treuliche und pflichtbewußte Erfüllung der Erwartungen, welche gesellschaftlich definierte Rollenzuschreibungen an das Individuum herantragen, ist in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation hoch problematisch geworden. [...] So ist das Individuum aufgerufen, die eigene personale Identität [...] auch selber zu konstruieren, nämlich durch die »autonome« Setzung von Normen, die es selber (für sich) als richtig und angemessen einschätzt.⁴⁸⁶

Der Analyse von *Jenseitsnovelle* wurde die Frage vorangestellt, wie gut sich die Eheleute eigentlich noch kennen konnten und welchen möglichen Einflüssen ihr eigenes Selbstbild unterliegt sowie inwiefern sich dieses auf das Beziehungsbild auswirkt. Es ist über die Auswertung deutlich geworden, dass beide Hauptfiguren, Schepp und Doro gleichermaßen, über die Entwicklung ihrer eigenen Identität hinweg den jeweiligen Blick auf den anderen verlieren. Schepp verirrt sich nach der Augenoperation in einem Übermaß an Möglichkeiten, welche ihn jedoch allesamt nicht zu einer kontinuierlichen und stabilen Identitätsentwicklung hinführen, sondern vielmehr entfernt er sich von sich selbst und schließlich auch von seiner Frau. Doro indes verurteilt ihren Mann für seine Taten, kann sich allerdings nicht zu einer Aussprache überwinden. Stattdessen trägt sein Verhalten zu ihrer Hinwendung in eine isolierte, spirituelle Welt bei. Beide verfehlen das Festhalten an einem übergeordneten Ziel, welches sie einst, so hatten sie es sich geschworen, gemeinsam im Jenseits erreichen wollten. Die Charakteristik des ‚Sich-selbst-Verlierens‘ an einem Zuviel der Entscheidungsvielfalten ist – so wurde es bereits im Theorie-Teil dieser Arbeit festgestellt – bezeichnend für die Individuen innerhalb der Postmoderne. Da sich das Beziehungsgeflecht in der *Jenseitsnovelle* vornehmlich auf den Bereich des Mikrokosmos einer Ehepartnerschaft zusammenschürt, lassen sich hier an der Zentrierung auf zwei Personen und deren Identitätsentwicklungen Aussagen über die Zustände und Qualität von derartigen Beziehungen treffen. Denn es ist ersichtlich, dass ein Zusammenhang zwischen der Sehnsucht nach freier Entfaltung und eigener Identität sowie jenem Wunschbild einer funktionierenden Beziehung zwar besteht, sich dies alles jedoch erschwert vereinen lässt.

In der Verlaufslinie von Paarbeziehungen von Moderne zu Postmoderne findet nicht nur eine Erweiterung an Handlungsfreiheit statt, vielmehr koppelt sich diese zusätzlich an die Herausforderung in der Zusammenführung von eigener Zufriedenheit und einer harmonischen Außenbetrachtung seitens des Partners. Es entwickelt sich, neben der Hürde einer Suche

⁴⁸⁶ Wehrspaun, Michael: *Alternative Lebensformen und postmoderne Identitätskonstruktion*. In: *Die »postmoderne« Familie. Familiäre Strategien und Familienpolitik in einer Übergangszeit*. Hrsg. von Kurt Lüscher u. Franz Schultheis u.a. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1990. S. 157-169. S. 162 f.

nach der eigenen Identität, eine zweite Ebene, die die Schwierigkeit zutage fördert, eine Partnerschaft, gewähren zu lassen. Dementsprechend vage erweisen sich Aussagen über die Zukunftsfähigkeit einer Ehe in der Postmoderne:

In der einfachen Moderne war die Frage nach dem Verlauf von Paarbeziehungen noch relativ einfach zu beantworten: Hatten sich zwei Individuen gefunden, heirateten sie und die Paarbeziehung war [...] stabil. In der reflexiven Moderne fällt die Beantwortung der Frage schwieriger aus. [...] Die Individuen leben in einer Zeit mit erweiterten Wahlmöglichkeiten und Wahlzwängen, d.h. sie orientieren sich nicht per se an der Normalbiographie, unterliegen aber dennoch dem Zwang, sich entscheiden zu müssen.⁴⁸⁷

Das Besondere an der in dieser Analyse gezeigten Identitätsfindung ist infolgedessen ihre Unvereinbarkeit mit den identitätsstiftenden Merkmalen von Kontinuität und Stabilität, denn beides können Schepp und Doro in ihrer Ehe nicht erlangen. Beides sind jedoch Merkmale, die den Partnern anfangs eigen waren und die sie sich wünschten, wie Doro angibt (vgl. JN S. 95, 104). Dennoch, und dies thematisiert Doro ebenso, bleibt nur ein „trauriger Rest“ (JN S. 95) und somit haben sie sich beide „gestört“ (JN S. 104). Sie entfernen sich in ihrer Beziehung zunehmend voneinander, schließlich entsprechen sie nicht mehr den einst erschaffenen Bildern.

Zu ihrem von Isolation gezeichneten Leben stößt Dana hinzu. Sie führt die Ehepartner auf eine Ebene, die sie ohne sie niemals erreicht hätten. Doro wird darauf aufmerksam, dass sie nicht mehr mit Schepp zusammenleben möchte und sie stattdessen ihren Lebenswillen zurückerlangen kann. Für Schepp fungiert Dana als Ansporn, ins La Pfiff zu gehen, wo er sich letztlich nicht mehr als ein Außenseiter fühlt, sondern er kann sich hier einmal als Lebemann zeigen und zugleich bedeutet es ihm eine Anerkennung für sein eigenes Wissen, was er in Gesprächen mit Dana erfährt (vgl. JN S. 52). An Danas Eintritt in ihr Leben wird auch offensichtlich, dass die Partner sich nicht mehr selbst genügen – beiden stand eine Identitätsentwicklung bevor, ausgelöst durch Schepps Augenoperation. Aber da sie nur noch „Einsamkeit“ an der Seite des anderen verspürten, suchten sie bewusst-unbewusst nach einer anderen außenstehenden Reizquelle, von der sie sich erhofften, zu sich selbst kommen zu können. Diesem Wunsch entspricht Dana und sie ist in ihrer Charakterisierung als Projektionsfläche gezeichnet. So wird sie von Politycki als Figur angelegt, in der Schepp und Doro ihre unterbundenen Sehnsüchte wiederentdecken können. Jenes verdeutlicht sich in der Zuschreibung ihrer als die Frau „mit großen leeren Augen“ (JN S. 72). Allerdings löst Dana dies

⁴⁸⁷Ruiner, Caroline: *Paare im Wandel. Eine qualitative Paneluntersuchung zur Dynamik des Verlaufs von Paarbeziehungen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 68.

nicht aktiv aus; vielmehr ist sie Stellvertreterin für die postmodernen „Wahlmöglichkeiten“. Sie zeigt ihnen die Optionen auf, wie sie sein könnten, denn beide erkennen in ihr ein individuelles Bild über sich selbst.

Überdies ist es auffällig, dass beide Partner sich auf ein und dieselbe Frau beziehen. Dies entspricht nicht der Charakteristik einer typischen Seitensprung- oder Dreiecksgeschichte, innerhalb derer sich entweder ohnehin nur einer der beiden Partner einen anderen Gefährten aussucht oder sie sich Partner von unterschiedlichem Geschlecht erwählen. Es ist aber auch nicht die Intention der Novelle, dies aufzuzeigen, denn wie an mehreren Stellen beschrieben (vgl. etwa JN S. 69 f.), ist Dana lediglich in Schepps Fantasie erotischer Natur. In Wirklichkeit besteht keinerlei körperliche Verbindung zwischen den beiden, wenngleich Doro denkt, dass dies der Realität entspreche (vgl. JN S. 94 f.). Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass der gegenseitige Betrug nicht körperlicher, sondern seelischer Natur ist. Beide Partner suchen in der „Leere“ Danas nach einer emotionalen Zufriedenheit, die sie sich selbst in ihrer Partnerschaft nicht geben können. So aber verführt sie Schepp und Doro in ihre eigenen, seelischen „Abgründe“. Die in *Jenseitsnovelle* vorgestellte Geschichte einer Suche nach der eigenen Identität wird folglich erst durch eine außenstehende Person in Gang gesetzt. Jedoch stellt die Außenstehende keinesfalls ein störendes Moment gegenüber den Individuen dar, denn schließlich gelangt ein jeder für sich auf eine höhere Ebene seines Selbst und es findet eine Auslebung verborgener Sehnsüchte statt. Dahingegen stört die dritte Figur entscheidend die Individuen in ihrer Vereinigung als Paar, denn in dieser Konstellation bewirkt jene entstehende Identitätsentwicklung einen Riss und es entsteht gleichzeitig mit der Zuwendung an Dana eine Abwendung an den Ehepartner.

Jenseitsnovelle grenzt sich von den zuvor analysierten Werken hinsichtlich der Funktion der außenstehenden Figuren ab: Wirkten diese in den bisherigen Texten eher negativ auf die Identitätsentfaltung, was zu einer Identitätsverweigerung der Individuen in den beiden Dramen führte, so zeichnet sich nun eine neue Möglichkeit ab. In der Novelle werden die Zustände so dargestellt, dass die Protagonisten bereits in einer unglücklichen Situation leben und sie infolgedessen in sich selbst die Änderung ihres Selbst- und Fremdbildes herbeisehnen, was ihnen durch eine Dritte, nämlich Dana, ermöglicht wird. Somit ist hier zunächst ein anderer Ansatz gezeigt, der zu einer möglichen positiven Identitätsentwicklung führen könnte, wenngleich diese Aussicht, wie sich an der Figur des Schepp ersehen lässt, sich letztlich nicht erfüllt.

IV. SCHLUSSBETRACHTUNG

Es ist als Fazit der vorliegenden Arbeit festzuhalten, dass die drei interpretierten Werke signifikant erfassen, wie spezifisch sich die Formung und Gestaltung einer Identität darzustellen vermag. Dementsprechend hat die Studie die unterschiedlichen Mittel hervorgebracht, mit denen der Verflechtung von personeller und sozialer Identität Ausdruck verliehen werden kann. Vor dem Hintergrund dreier diametraler Ausgangssituationen den sozialen Status betreffend, zeigten sich hier Entwicklungen innerhalb divergent gelagerter Ebenen. So standen familiäre Geflechte innerhalb der Untersuchung von *Michael Kramer* im Fokus, bei *Andorra* waren die gesellschaftlichen Gefüge von Interesse und bei *Jenseitsnovelle* die Positionierung des Einzelnen in einer Partnerschaft. Im Theorieteil dieser Arbeit wurden die charakteristischen Merkmale von Identität herausgearbeitet und es hat sich manifestiert, dass eine Identität stets ein persönliches Konstrukt behandelt, welches zwar sozialen Umständen ausgeliefert ist, aber nicht primär darüber entsteht. Vielmehr sollte das Individuum die äußeren Aspekte zur Grundlage von Reflexionen nutzen und autonom urteilen, ob eine Annahme oder Ablehnung der Bilder erfolgt. Bei der Entwicklung von Identität sind somit das eigene Gefühl und Wunschdenken respektive der eigene Anspruch an sich selbst entscheidend. Die Forderungen des Selbst können allerdings nur unter der Voraussetzung eingelöst werden, dass dem Individuum überhaupt die Möglichkeit zur Selbstentfaltung gegeben ist. Infolgedessen ist relevant, dass die Alternativen respektive Einschränkungen von außen nicht das Ich erdrücken, sondern bestenfalls stützen. Es gilt diesbezüglich idealerweise, ein maßvolles Verhältnis zwischen innen und außen zu erwirken.

Gezeigt wurde innerhalb der Werkanalysen jedoch gerade nicht diese Idealsituation, sondern eher, dass einzelnen Figuren die Selbstfindung erheblich durch den äußeren Druck erschwert ist. In der Darstellung ist eine Dissonanz zwischen eigenen Bedürfnissen und äußeren Anforderungen deutlich hervorgegangen, an der die Hauptcharaktere schließlich zerbrechen. Demzufolge vermag sich in den aufgewiesenen Fällen das Selbst nicht auf die äußeren Bildnisse und Bilder verlassen. Bezieht man an dieser Stelle die Theorie Eriksons ein, so lässt sich erkennen, dass bei den drei Hauptcharakteren Arnold, Andri und Schepp in seinem Sinn der Aufbau einer Ich-Identität fehlt. Es mangelt den Figuren an Stabilität und Kontinuität beziehungsweise haben die Werkanalysen bewiesen, dass sie diese, nach dem (inneren oder äußeren) Eingriff in ihr Identitätsbewusstsein, überhaupt nicht aufzubauen vermögen. Und sie verfügen auch über kein Identitätsregulativ (Goffman), das ihnen hätte helfen können, personelle und soziale Identität in Einklang zu bringen: Andri vermag mit den

permanenten Hinweisen auf sein vermeintliches Anders-Sein nicht umzugehen, da ihm die gesamte Gesellschaft den Zwang, Jude zu sein, aufdrängt und er in seiner Instabilität dem nichts entgegenstellen kann; Arnold sieht sich mit den starren Bildern innerhalb der Familie (dem eigentlichen Ausgangspunkt einer stabilen Identitätsfindung besonders in der Kindheit) konfrontiert, außerdem disharmonisieren Selbst- und Fremdbild; Schepp ergeht es ebenso, der sein geordnetes Leben verlässt, um vermeintliche Freiheit zu gewinnen, die auf Kosten seiner Ehe, seiner Karriere und einer beständigen Identitätsempfindung geht. Entscheidend ist, dass in allen herangezogenen Werken die Identitätskonstruktion wenig geradlinig verläuft – ständig wird die Frage nach dem Ich, nach inneren und äußeren Bildern beziehungsweise Bildnissen neu gestellt, überarbeitet und zusammengefügt. Somit kann die Identität hier im Sinne Abels als „Konstrukt“ verstanden werden, wenngleich, wie gesagt, der Gedanke der Kontinuität im ethischen und philosophischen Sinn nicht gleichsam seine Erfüllung findet, denn die Hauptcharaktere lassen sich gerade nicht stetig als sie selbst erkennen.

Die Strukturlosigkeit innerhalb des Identitätsaufbaus, welche konträr zu einem einheitlichen Stufenmodell (Erikson) steht, leistet den einschlägigen Diskussionen um Identität in der Postmoderne (wenngleich Hauptmann und Frisch der Moderne zuzurechnen sind) Folge.⁴⁸⁸ Bezüglich der Figur Schepps ist deutlich jene postmoderne Fragilität erkennbar (siehe Zusammenfassung der Werkanalyse zu *Jenseitsnovelle* unten im Text), obschon hierzu anzumerken ist, dass Schepp sich aus sich selbst heraus zur Identitätswandlung entschließt und nicht den verlockenden, scheinbar unendlichen „Wahlmöglichkeiten“ dieser Zeit erliegen ist. Jedoch mündet dieser Entschluss gleichwohl in einem perfiden Doppelleben, dem er nicht gerecht wird. Demzufolge sei an dieser Stelle noch einmal der soziologische Ansatz einer postmodernen, fragilen Persönlichkeitsskizzierung aufgezeigt:

Sozialwissenschaftliche Interpreten sehen in den beschriebenen gesellschaftlichen Veränderungen einen höchst zwiespältigen Prozess mit einer Gewinn- und einer Verlustseite. Sie begreifen die neuen Formen der *Identitätsarbeit* als ›riskante Chance‹. [...] Die gesellschaftliche Forderung, sich aus vorgefertigten Fragmenten und Versatzstücken eine eigene Biografie und eine eigene Identität zu konstruieren, stellt für den Einzelnen ein anstrengendes, störungsanfälliges, riskantes Unterfangen dar.⁴⁸⁹

In dieser Sequenz stellen die beiden Autoren Eickelpasch und Rademacher prägnant heraus, wie sich die postmoderne Lebenssituation gestaltet sowie betonen sie dabei den ambivalenten Charakter für die Identitätsentwicklung. Der Erhalt der sozialen Identität sieht sich in diesem Sinn von großen Gefahren bedroht, da vielfältige Handlungs- und Gestaltungsmög-

⁴⁸⁸Vgl. Keupp, Heiner u. Thomas Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008. S. 25-33.

⁴⁸⁹Eickelpasch, Rolf u. Claudia Rademacher: *Identität*. 4. Aufl. Bielefeld: transcript Verlag 2013. S. 7.

lichkeiten Kontinuität erschweren. Schließlich steht das Individuum vor der Aufgabe, dem eigenen Anspruch gerecht beziehungsweise in den Augen der anderen als eine einheitliche Identität wahrgenommen zu werden. Bei dieser Überlegung ist die Wechselwirkung von Bildkonstruktionen zu berücksichtigen, denn jede Person entwirft ebenso ein Bild beziehungsweise Bildnis (im Sinne Frischs) zu dem Gegenüber. Gerade jenes ‚Positionen-Beziehen‘ bezüglich der anderen Seite erscheint in der Postmoderne als Potenzial für Krisen. Es ist zu konstatieren, dass das Individuum, bedingt durch den Mobilitätsanspruch, verschiedenartigen Herausforderungen in unbekanntem sozialen Gruppen unterliegt und es sich stets in unterschiedlichen Systemen und neuen Strukturen einzugliedern hat. Dieser aufoktroierten Forderung können jedoch nicht alle nachkommen, da nicht jedes Individuum mit den Optionen umzugehen weiß. Insofern pointiert Heinz Abels treffend diese (scheinbare) Wahlfreiheit, wenn er sagt:

Die *Freiheit*, zu der das Individuum in einem langen kulturellen Prozess aufgeklärt worden war, zeigte mehr und mehr auch ihre negative Seite: Das Individuum sah sich mit der gesellschaftlichen Erwartung konfrontiert, die Chance der Freiheit in *allen* seinen Verhältnissen auszuleben. Da inzwischen aber die kulturellen Muster, nach denen das erfolgen konnte, nicht nur pluralisiert worden waren, sondern sich zum Teil auch widersprachen, konnte es nicht ausbleiben, dass das Individuum oft nicht mehr wusste, wer es war und woran es seine Individualität festmachen sollte.⁴⁹⁰

Ein Zuviel an Möglichkeiten des Auslebens der eigenen Identität schürt somit auch das Potenzial eines Gefühls des Misserfolgs: Werden nicht alle Optionen vom Individuum vollends ausgeschöpft, sieht es sich selbst als Versager, denn der Gedanke daran, alles ausleben zu wollen und zu müssen, steht in Konfrontation zu der tatsächlichen Lebenswirklichkeit. Unter dem Druck, noch mehr im Leben erreichen zu können, entsteht so ein Minderwertigkeitsgedanke, ein Vergleich mit anderen Individuen drängt sich auf. Diese Ausgangssituation führt zu komplexen Nachwirkungen für die eigene Gestaltungsfreiheit, da diese unter der Last des äußeren, zum Teil selbst erschaffenen, Drucks allzu schnell zerbrechen oder verhindert werden kann. Insofern organisiert sich die Identitätsentwicklung in der Postmoderne als fragil oder (selbst)zerstörerisch. Doch zielen solche Aussagen zu der Zeit nicht zu sehr auf die soziologische Identitätskomponente? Besteht das Ich in der Postmoderne wirklich nur noch aus Wechselverhältnissen, Unbeständigkeit, Rast- und Ruhelosigkeit?

⁴⁹⁰ Abels, Heinz: *Identität: über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 18 f.

Wenden wir uns an dieser Stelle noch einmal inhaltlich der *Jenseitsnovelle* zu. Diese wurde für diese Arbeit als Analysetext ausgewählt, da sich hier die Bild- und Identitätsproblematik in relativ engem Rahmen darstellen respektive nur aus Schepps Sichtweise heraus einen Bezug zu außerfamiliären Konfrontationen bieten. Im Vordergrund der Betrachtung steht die Frage, wie sich zwei Liebende zueinander verhalten, wenn die Identität des einen und die Bilder des anderen gestört werden. Die daraus resultierende (falsche) Sichtweise auf den Partner wird von Politycki folgendermaßen benannt: „In der „Jenseitsnovelle“ ist freilich eine Form des wechselweisen Irrens erreicht, die ans Tragische grenzt; [...]“⁴⁹¹ Anhand der textimmanenten Analyse konnte gezeigt werden, dass die Liebe zwischen Schepp und Doro von stillschweigenden Verurteilungen gekennzeichnet ist, was zur Entzweiung und Entfremdung führt, innerhalb derer jeder für sich in einer andersartigen Identität Zuflucht findet. So wählt Schepp die Transformation zu einer armseligen Gestalt des Nachtlebens, weit entfernt von dem hochgeschätzten Wissenschaftler von einst. Doro indes treibt die Auseinandersetzung mit dem Bild des Todes um und sie verliert sich innerhalb der Beziehung in eine (selbst gewählte) Isolation. Hinzu kommt, dass bei Schepp während seiner Wandlung eine starke Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdbild herrscht, weswegen er Doros Gemütszustand übergeht und sich stattdessen vermeintliche Bestätigung seines neuen Selbst von außen erbittet, was ihn letztlich in die Arme einer Dritten, Dana, treibt. Er führt aus sich selbst heraus ein zweites Leben aus und genau diesem Umstand ist die Bilddiskrepanz geschuldet. Somit unterliegt Schepp, im Gegensatz zu Andri, einer Wahlfreiheit des eigenen Ich, wenngleich auch hier über allem der große Verlust steht – die Ehe von Schepp und Doro hält der Identitätsveränderung ebenso wenig Stand wie Andri gegenüber der andorranischen Gesellschaft. Insofern hat sich bestätigt, wie persönlich der Umgang mit der eigenen Identität ist, denn Schepp erwirkt dies trotz der schwindenden Liebe zu Doro und deshalb festigt sich, auch hierin, die Ausgangsthese dieser Arbeit, dass Identität vorerst als eine persönlich-intime und emotional geprägte Kategorie für das Selbst betrachtet wird.

Die Dialektik der Freiheit bietet schließlich nicht nur eine negative Förderung der Ich-Kontinuität. So kann die Flexibilität in das grundlegende Repertoire der Ich-Gestaltung übergehen, was zur Folge hat, dass eine Person im Gestaltungsfreiraum zu sich selbst findet und dies dann nach außen hin spiegelt, so dass andere sie als Kontinuum erkennen. Denn wie

⁴⁹¹Essig, Rolf-Bernhard: *Im Wechselbad der Gefühle*. Gekürzt erschienen in: Nürnberger Zeitung / Nürnberger Nachrichten 29.08.2009; Interview mit Matthias Politycki aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Im-Wechselbad-der-Gefuehle-611> am 11.03.2014.

bereits im Theorieteil dieser Arbeit festgehalten wurde, ist Identität fest mit den Bedingungen der Selbstverantwortung, Kontinuität, Individualität verwoben. Erinnerung werden soll an dieser Stelle zudem an den Bezug zur Selbstwahl der Identität und dem breiten Spektrum an Orientierung, wie dies Taylor formulierte. In diesem Zusammenhang stehen auch Max Frischs Ansichten zur Identität, die darüber hinaus dieses Konstrukt mit dem Anrecht der Menschenwürde und der Liebe zu sich selbst komplementieren:

In der Selbstwahl manifestiert sich die Würde des freien Menschen. Sie ist indessen nicht ein einmaliger Akt, sondern muß immer neu vollzogen werden. Immer wieder muß hinter allen Bildnissen das wahre Ich erkannt und immer neu gewählt werden. Das verlangt eine ständige Anstrengung: es erfordert auch die Liebe zum eigenen Ich, das so, wie es ist, angenommen werden soll.⁴⁹²

Es ist gerade jene Selbstwahl, die dem Protagonisten Andri in *Andorra* entzogen wird; über seine Identität wird stets fremdbestimmt – durch den Vater, der ihn zum Juden macht, der er nicht ist und durch die andorranische Gesellschaft, die ihn in ein festes Bildnis presst. Damit ist auch erklärbar, weswegen er das Gespür zu sich selbst verliert und sich am Ende selbst vollends ablehnt. Die aufgebürdete Identität als Jude wird ihm zum Verhängnis, denn das andorranische Volk vermag ihn nur ihren eigenen Vorstellungen entsprechend wahrzunehmen und so entwickeln sie über Andri den Stereotyp des Juden. Bei der hier dargestellten Stereotypisierung ist allerdings folgendes festzuhalten: Diese ist nicht an der Figur Andris ablesbar, sondern an dem andorranischen Volk. Andri nimmt seine neue Identität lediglich in der Hoffnung auf Akzeptanz und aufgrund des permanenten Hinweisens auf vermeintliches Anderssein an. Jedoch ist der Katalysator für seine Wandlung die Gesellschaft, die durch ihr Verhalten sämtliche Klischees hochleben lässt und damit diese stets in Erinnerung ruft. Die Stereotypisierung basiert folglich auf kollektivem Gemeinsinn, in dem sich die Andorraner vereinen:

Das Stereotyp ‚Jude‘ als Kollektivsymbol zu begreifen heißt, die gesellschaftliche Relevanz eines vorurteilsbeladenen Bildes anzuerkennen, das immer noch im kollektiven Bewusstsein verankert ist.⁴⁹³

⁴⁹²Lüthi, Hans Jürg: *Max Frisch «Du sollst dir kein Bildnis machen»*. München: A. Francke 1981. S. 10 f.

⁴⁹³Wojcik, Paula: *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript Verlag 2013. S. 71. Weiterhin hält Wojcik in ihrer Untersuchung, die in ihrem ausgewählten, internationalen Textkorpus der literarischen Dekonstruktion des stereotypen Juden nachgeht, fest: „Die zunehmende Komplexität des literarischen Schreibens bis in die Gegenwart hinein geht gänzlich von der Abbildung festumrissener Stereotype mit einer zugewiesenen Funktion weg, hin zu komplexen Charakteren, die dennoch als bloße Konglomerate stereotyper Eigenschaften konzipiert sein können.“ Ebd. S. 72 f.

Andorra führt entsprechend explizit nicht das Stereotyp des Juden vor, sondern den des Antisemiten. Insofern zeigt sich hierin das zeitgenössische Gespür Frischs für ein nach wie vor aktuelles Thema und für die Problematik, die innerhalb der Stereotypisierung selbst besteht. Frischs Intention von *Andorra* bestätigt sich hauptsächlich durch die Struktur des Werks, indem er es als Modell verfasst. Durch die Abstraktion wird beim Zuschauer das Gefühl des ‚Sich-hinein-Denkens-und-Fühlens‘ erschaffen und das Stück bleibt überzeitlich, also für sämtliche Generationen immer wieder aufs Neue aktuell. Es ist zwar, wie gezeigt, ein zeitgenössisches Drama, doch Zeitstück oder Modell muss sich keineswegs ausschließen. Des Weiteren liegt für Frisch die Intention in der Ausführung des Stoffs, insofern er vor dem Hintergrund eines erschütternden und folgenreichen Ereignisses individuelle (Fehl-)Entwicklungen anhand prägnanter Charaktere durchspielen kann: „Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.“⁴⁹⁴

Wenngleich *Andorra* in dieser Arbeit vornehmlich unter dem Aspekt der ‚Ich-Geschichte‘ betrachtet wurde, interessiert an dieser Stelle die Frage nach der politischen Relevanz und Aktualität. Vieles, was in *Andorra* angesprochen wird, ist in der deutschen Nachkriegsgeschichte vorzufinden und wirkt bis heute nach. Dabei ist besonders an das Schwarz-Weiß-Denken der Andorraner respektive die Teilung Deutschlands zu denken. Im Jahr 2009 wurde das 60-jährige Bestehen der Bundesrepublik gefeiert. In dieser Kohärenz gilt es zu erörtern, inwieweit die von Frisch aufgezeigte Denkweise bezüglich eines einst vereinten Landes uns in unserer heutigen Gesellschaft noch tangiert. Es ist der Frage nachzugehen, ob wir uns immer noch gegenseitig in „Unschuldige“ und „Schuldige“ (dem Sprachduktus Frischs entsprechend) beziehungsweise „Ossis“ und „Wessis“ (siehe Zitat von Michael Jürgs unten im Text) kategorisieren. Wie vereint kann eigentlich eine Gesellschaft nach jahrzehntelanger Separation sein? Ist der Mauerfall ‚erst‘ oder ‚schon‘ 20 Jahre her und wie nachhaltig wirkt die Mauer noch in den Köpfen der Menschen?⁴⁹⁵ Einen möglichen Deutungsansatz dazu liefert Edgar Wolfrum:

In Berlin war die reale Mauer zwar weitgehend verschwunden, doch es existierte weiter eine auf den ersten Blick unsichtbare Grenze. [...], man sprach von den «Mauern in den Köpfen». [...] Denn die Entfremdung durch eine 40-jährige getrennte Geschichte war vielfach größer, als man es sich im freudigen Taumel der Einheit eingestanden hatte. Die Lebensläufe der Deutschen waren vom 13. August 1961 gelenkt, und nach wenigen

⁴⁹⁴Schmitz, Walter: *Neun Thesen zu Andorra*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 143-161. S. 147.

⁴⁹⁵Siehe dazu auch: Boveri, Margret: *Die Deutschen und der Status quo*. München: Piper 1974; besonders S. 91-101.

Jahren Schwindel erregten Umbruchs war vielen Ostdeutschen jene Zeit der Diktatur so fern, dass die Vergangenheit manchen bereits wieder in (viel zu) mildem Licht erschien. Im Osten herrschte posttotalitäre Melancholie, die «Ostalgie»; und im Westen verstärkte sich ein altbundesrepublikanischer Patriotismus.⁴⁹⁶

Was bei Wolfrum anklingt, ist, dass durch die Teilung des Landes, eine Entfremdung der Menschen in Ost und West entstand. Ebenso begünstigte die jahrelange Trennung die Bildung von Vorurteilen, die sich bis heute gehalten haben. Vorurteile, die die Einheit in den Köpfen (zumindest vorerst – auch über 60 Jahre später) nicht möglich machen und, wie schon in *Andorra* gezeigt, ein Miteinander erschweren. So führt Michael Jürgs weiterhin zu dieser Problematik aus:

Jeder Blick kann außerdem von Vorurteilen getrübt sein. [...] Der Blick zurück, ob nun naiv oder verklärend oder trotzig oder zornig, von Urteilen geprägt oder von Vorurteilen, ist nicht nur typisch für Ossi und ein aktuelles Phänomen des Ostens, er ist auch typisch für Wessi, und im Westen gleichfalls psychologisch erklärbar.⁴⁹⁷

Auch in *Andorra* scheinen die bestehenden Vorurteile unüberbrückbar und beiderseits bestehend. Sie sind zu tief in der andorranischen (Vor-)Geschichte verankert und haben sich in den Köpfen der Menschen manifestiert. Die andorranischen Bewohner sind gezeichnet durch engstirniges Vertrauen in ihre eigene Schwarz-Weiß-Ideologie, denn für sie existiert lediglich die schematische Klassifizierung nach ‚Freund oder Feind‘. Doch gibt es in Deutschland mittlerweile Hoffnung auf eine differenziertere Sicht?⁴⁹⁸ Schenkt man Wolfrum Glauben, so besteht ein erwünschtes Geschichtsbewusstsein nicht.⁴⁹⁹ Voraussetzung für dieses wäre jedenfalls, dass die Deutschen ein Gefühl für ihre eigene Geschichte und ihr eigenes Land entwickeln. Wie oben konzeptualisiert, geht es in *Andorra* um Geschichte und Verantwortung – zwei Komponenten, die, wenn man die Studie eingehender betrachtet, tatsächlich wieder

⁴⁹⁶Wolfrum, Edgar: *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*. München: C.H. Beck-Verlag 2009. S. 153 f.

⁴⁹⁷Jürgs, Michael: *Wie geht's, Deutschland? Populisten. Profiteure. Patrioten. Eine Bilanz der Einheit*. München: Bertelsmann Verlag 2008. S. 11, 22 f.

⁴⁹⁸Guido Knopp sieht bereits – zumindest auf politischer Ebene – Anzeichen für die Chance, das neue Jahrhundert zu einem besseren zu machen; wenngleich er dabei ebenfalls nicht um die Forderung nach Verantwortung auszukommen vermag: „An einem Wendepunkt der Weltgeschichte haben unsere Nachbarn in Europa das latente, alte Misstrauen dem Volk der Mitte gegenüber überwunden. [...] Und genauso wenig ist auch Deutschland ohne das Bekenntnis zu Europa überlebensfähig. Am Ende des Jahrhunderts hat uns die Geschichte eine Art von »Happy End« beschert – nach einer bitteren Lektion. Heute sind wir das geeinte Land der Mitte in Europa – das ist eine Chance und besondere Verantwortung. Europa hat jetzt Chancen wie noch nie, trotz aller Krisen. Wir, die Europäer, sind am Ende alle aufeinander angewiesen, ob wir wollen oder nicht. [...] Das ist die Botschaft aus dem 20. Jahrhundert. Und sie gilt für alle Europäer und für alle Deutschen.“ Aus: Knopp, Guido: *Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zum Fall der Mauer*. München: Bertelsmann 2008. S. 14.

⁴⁹⁹So lautet das erschreckende Fazit einer Studie an der FU Berlin aus dem Jahre 2007, über die Wolfrum hier berichtet: „Vor allem bei ostdeutschen Schülern offenbaren sich fehlendes Sachwissen, haarsträubende Klischeebilder und sozialromantische Traumwelten. Weit verbreitet ist die Vorstellung, die DDR sei ein ärmliches, kleines, irgendwie skurriles und witziges Land gewesen, eine Art Hobbit-Staat, wohingegen der Menschen verachtende Diktaturcharakter, die Toten an der Mauer, die zerstörten Biographien kaum Erwähnung finden und der Stasi ein «James-Bond-Image» anhaftet.“ Aus: Wolfrum. S. 154 ff.

aktueller denn je sind und hoffentlich auch in Nachfolgegenerationen präsent sein werden, damit sie entsprechend agieren können. Es sind zudem Schlagwörter, die unabkömmlich für jeden mündigen Bürger sind; Wörter, die nicht zu jeder Situation tief greifend moralisch ausulegen sind, jedoch sind sie zur Schärfung des geforderten Bewusstseins unentbehrlich. Weiterhin ist Frischs Auseinandersetzung mit Begriffen wie Vorurteil und Bildnis dahingehend aktuell, dass *Andorra* ein Modell darstellt, das durchaus nah an der (deutschen) Nachkriegsgeschichte steht – nicht nur plakativ in der Verwendung der Begrifflichkeit des Juden und des real existierenden problematischen Aufbaus einer jüdischen Identität,⁵⁰⁰ sondern weiterhin wird der nach dem Zweiten Weltkrieg sich entwickelnde Generationenkonflikt im Werk angesprochen. Dieser Konflikt funktioniert als weiteres Identifikationsmerkmal für die Zuschauer. Wenn die Senora sagt: „Ich wollte immer, ich hätte Vater und Mutter nie gekannt. Kein Mensch, wenn er die Welt sieht, die sie ihm hinterlassen, versteht seine Eltern“ (A S. 522), so ist dies eine Aussage, die ebenso zeitlos wie das Stück selbst erscheint. Kinder erfahren in ihrer Entwicklung eine Stufe des Zweifels an der Existenz, an der Welt, in der sie leben. Deshalb ist der Gedanke der Senora ein vertrauter, denn sie fragen sich, wie es zu der Welt, in der sie nun leben, kommen konnte. Aber ich bin sicher, dass auch die Kinder wiederum Fehler begehen, die ihre Nachfolgegeneration zum Zweifeln bringen. Eberhard Jäckel bekräftigt diese These, denn für ihn ist Lernen aus dem, was geschehen ist, ein dauerhafter Prozess, der über Generationen anhält und somit schreibt jede neue Generation für sich ihre eigene Geschichte:

Auf längere Frist aber können Völker schon deswegen nichts lernen, weil die Generationen aufeinander folgen und ihre Lern- und Erfahrungsprozesse kaum tradiert werden. Was die eine Generation gelernt hat, wird meistens in der nächsten wieder vergessen. Die Erinnerungen verblassen. Vor dem Zweiten Weltkrieg war die Erinnerung an den Ersten, wie wir gesehen haben, noch sehr gegenwärtig; heute ist sie völlig verschwunden. Die Erinnerung an die NS-Zeit ist länger gegenwärtig geblieben und hält noch in der Generation der Enkel an. Trotzdem ist die Vermutung berechtigt, daß sie irgendwann von neuen Erfahrungen überlagert werden wird.⁵⁰¹

Frisch selbst erachtet Ende der Sechziger *Andorra* als zu offensichtlich in seiner Aussage, die beabsichtigte Intention zu plakativ und kann diesem keinerlei positiven Effekt mehr beim Zuschauer zuschreiben.⁵⁰² Zeit seines Lebens hat er sich mit den Themen, die in *Andorra* vordergründlich behandelt werden, beschäftigt, was bei ihm möglicherweise zu einer gewis-

⁵⁰⁰Siehe Meyer, Michael A.: *Jüdische Identität in der Moderne*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1992.

⁵⁰¹Jäckel, Eberhard: *Das deutsche Jahrhundert. Eine historische Bilanz*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996. S. 352.

⁵⁰²Frühwald, Wolfgang u. Walter Schmitz: *Max Frisch Andorra / Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1977. S. 24.

sen Erschöpfung diese betreffend führt. Schließlich ist die Bildnisproblematik eines seiner Hauptthemen und sie begleitet stets nicht nur seine schriftstellerische Tätigkeit, sondern auch ihn selbst als Person. Wiederum ist festzuhalten, dass mit dem Stück große Erfolge gefeiert wurden und es eine große Bandbreite an Lesern für sich gewinnen konnte. Richtig ist sicherlich, dass jede Generation durch individuelle Erfahrungen geprägt wird, die in der Folgegeneration für Irritationen sorgen, allerdings ist und sollte dies kaum gültig für die NS-Zeit sein. Wenn wir uns noch einmal die Aussage der Senora in Erinnerung rufen, so ist allenfalls festzuhalten, dass ein Unverständnis bezüglich des Verhaltens der Eltern während der NS-Zeit bestehen mag. Trotzdem sollte diese Periode aufgrund dessen unbedingt nicht übergangen werden. Die These Jäckels ist auch dahingehend widerlegbar, dass in der Literatur nach wie vor jener Zeitabschnitt äußerst produktiv erzählt, bearbeitet, erinnert wird – angefangen mit der sogenannten Väterliteratur in den 1970er-Jahren bis hin zu den Familien- und Generationenromanen.⁵⁰³ Durch diese Aspekte, die das Werk *Andorra* mit sich trägt, werden also textexterne Bildnisse transportiert, die den Bezug zu gesellschaftlichen Prozessen herstellen, innerhalb derer Vorurteile und Bildnisse eine bedeutsame Wirkungskraft haben. Es wird gezeigt, hier an einem negativen Beispiel, wie schwer es sich für den Einzelnen darzustellen vermag, einer alltäglichen Konfrontation ausgeliefert zu sein, welche zur völligen Aufgabe der eigenen Persönlichkeit führt.

Doch nicht nur der Text selbst verweist auf Strategien der Bildnisentwicklung. In *Andorra* fokussiert sich die Problematik auf das kulturelle und ethnische Bildnis des Juden, weswegen gerade dieses Drama nach wie vor als Schullektüre herangezogen wird. Eben jene Darstellung lässt es so bedeutungsvoll und nachhaltig für viele Generationen werden. Auch wurden bei *Jenseitsnovelle* Bilder aufgezeigt, die den Rahmen der rein textlichen Analyse überschritten. Hier manifestiert sich, dass neben den Beziehungsbildern, die für die Identitätstransformation verantwortlich sind, auch solche existieren, die unmittelbar das Denken der Figuren beeinflussen. Dies ist im Fall von Doro das Bild des Todes. Es eint zunächst die unterschiedlichen Charaktere Schepp und Doro und führt zu dem Aufbau eines gemeinsamen Lebens, doch schließlich endet Doros Entwicklung in genau dieser Vorstellung. Im Zuge von *Michael Kramer* galt die Hervorhebung textexterner Bilder dem des Künstlers und seines gesellschaftlichen Ansehens beziehungsweise Verkennens. Darüber hinaus zeigt sich an der Vater-Figur, dass Bilder nicht nur von außen wirken, sondern ebenso innere die Identität zum Scheitern bringen können. Denn das Bild des Vaters über den Sohn resultiert

⁵⁰³Vgl. Eichenberg, Ariane: *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: V&R unipress 2009.

aus seiner individuellen Ansicht eines Künstlers. Festgefahren in seiner Denkweise, versucht Michael, seinen Sohn nach eigenen Idealen und Vorstellungen zu formen. Ihm misslingt allerdings diese Bemühung und auch missglückt ihm das Leben eines erfolgreichen, berühmten Künstlers, was er sich aber erst am Ende eingestehen kann. Insofern steht er sich selbst im Weg, zu einer mit sich selbst im Reinen und erbaulichen Identitäts-Figur zu werden. Gleichzeitig setzt er nicht nur sich selbst unter Druck, dem eigenen Bild zu entsprechen, sondern verlangt dies auch seinen Kindern ab, wobei Michaline aufgrund ihres Geschlechts in der Wertigkeit stets unter Arnold steht. Somit entspricht auch sie nicht den Wunschvorstellungen des Vaters. Jedoch indem sie ihm eine in sich gefestigte Persönlichkeit entgegengesetzt, fügte ihr das Bild keinen solch drastischen Schaden zu.

Da es schwierig ist, eine genaue Datierung der Moderne zu fixieren, ist es ebenso fraglich, von welchem Punkt an sich die Literatur der Frage nach Identität widmet. Ungefähr lässt sich die Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert verwenden, um das Sujet näher in den Blick zu nehmen. Dementsprechend wurden hier Werke untersucht, die diesen Zeitraum widerspiegeln und über diesen lässt sich der Bogen von der Wende des 19./20. bis hin zum 21. Jahrhundert spannen. Insofern bilden die drei Werke auch ab, wie komplex sich die Thematik innerhalb der Literatur darstellt. Es wurden vielschichtige Identitätsentwicklungen erarbeitet, was nicht nur an dem komplexen Wechselspiel zwischen innen und außen zu belegen ist, sondern auch in der Ausdrucksweise. Eine besondere Form der Identitätsdarstellung wählte etwa Gerhart Hauptmann, der mit *Michael Kramer* das innere Leiden der Hauptfiguren durch eine „doppelte Perspektive“ skizzierte, wie Hans Joachim Schrimpf festhält:

Der Horizont seiner sozialen Dramen, schon der Frühzeit, ist durch eine *doppelte Perspektive* gekennzeichnet. [...] Die je besondere geschichtlich-soziale Determination schließt für Hauptmann anthropologische Konstanten nicht nur nicht aus, sie steht in einem multikausalen Wechselverhältnis zu diesen. [...] In der zerstörerischen Übermacht der sozialen Faktoren sind zugleich andere Gewalten und Triebkräfte verdeckt am Werk. Durch die Doppelperspektive wird aber die Kritik an den herrschenden Verhältnissen nicht eingeschränkt, sondern im Gegenteil verschärft.⁵⁰⁴

Unter diesem Eindruck, der hier im Drama gegeben ist, entwickelt sich jener fragile Identitätsverlauf der Hauptfiguren. Arnold wird nicht nur in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit zum Außenseiter erkoren, gleichwohl kann er sich festen Bildern innerhalb der Familie nicht entziehen. Dort ist er niemals der gewünschte Sohn und er entspricht keinesfalls den Vor-

⁵⁰⁴ Gerhart Hauptmann. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. S. XXIII f.

stellungen der Eltern. Versucht er anfänglich noch, mit trotziger Haltung sich allem entgegenzustellen, zeigt sich im Handlungsverlauf ein Einbruch in seiner Persönlichkeit. Diese weist auf die Identitätsaufgabe hin, aufgrund der er schließlich selbst seinem Leben ein Ende setzt. Der Tod des Sohnes wiederum löst beim Vater Michael ungeahnte Gefühle aus und er wird wegen der Umstände zu einem Überdenken seines Handelns gezwungen. Insofern der Selbstmord die gesamte Familie betrifft, zeigt sich nach dem Tod auch in diesem Fall die negative Seite von Bildern, da direkt ein jeder von den Auswirkungen betroffen ist und somit aus der Rolle des rein Verurteilenden heraustreten muss. So hält Kurt Partl prägnant fest:

Der Selbstmord Arnolds als Katastrophe des Stückes wird zum Symptom eines im Zusammenspiel aller Figuren sich vollziehenden psychodynamischen Prozesses, in dem Aktionen und Reaktionen unlösbar ineinander verhakt sind.⁵⁰⁵

Daher gestaltet sich das Zitat als eine Bestätigung der eingangs in dieser Arbeit erwähnten These, dass es sich bei *Michael Kramer* in ebengleicher Rechtfertigung zum Künstlerdrama um ein Identitätsdrama handelt. Was Partl im oben stehenden Zitat mit „Aktionen“ und „Reaktionen“ umschreibt, spiegelt in gleicher Weise die Identitätstheorie wider, in dem Sinne, dass das Individuum im Wechselspiel von personellen und sozialen Identitätsgeflechten steht und daraus innere Prozesse folgen, die nicht immer in einen Zugewinn des eigenen Charakters münden. Es bestätigt sich vielmehr in *Michael Kramer* an der Figur Arnold, dass die Konfrontation der festen Bilder von außen zu einer inneren Zerstörung führen können, wenn zwei Umstände gegeben sind: Zum einen resultiert die Destruktion aus einer permanenten, unausweichlichen Hinweisung auf die Bilder, zum anderen liegt als Ausgangspunkt eine fragile, unstete Persönlichkeit vor, die sich allzu leicht beeinflussbar zeigt.

Ausgehend von den Werkanalysen, ist durchaus ein Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen, realen Entwicklungen und thematischen Gefügen innerhalb der (fiktiven) Literatur erkennbar. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass aktuelle Themen, unabhängig ob in Moderne oder Postmoderne, Eingang in die sprachliche Auseinandersetzung finden. Dabei wird hinsichtlich der Identitätsproblematik verbalisiert, wie unterschiedlich die Versuche sind, nach außen hin Kontinuität und Stabilität aufzuweisen, so dass den äußeren (zumeist negativen) Einflüssen standgehalten werden kann. Als „heterogenes Ganzes“ lässt sich die Identitätsproblematik als Sujet innerhalb der Literatur jedoch noch nicht darstellen:

⁵⁰⁵Partl, Kurt: *Gerhart Hauptmanns «Michael Kramer» als Analyse eines familiären Beziehungssystems innerhalb des bürgerlichen Bewußtseins*. In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*. Hrsg. von Hans Dietrich Irmischer u. Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983. S. 24-41. S. 25.

Die Geschichte der Literatur ist kein kontinuierlicher Fluss von Überlieferungen und Autorsubjekten, sie ist vielmehr der Ausdruck eines zwar geschichtlich differenzierten, dabei aber heterogenen und diskontinuierlichen Machtgefüges, in dem sich verschiedene historische Kräfte und Diskurse neutralisieren, ausschließen und gegenseitig hervorbringen. Der Literaturwissenschaft ist ein dynamisches Moment eigen [...], nicht bloß weil sie es mit einem in der Geschichte ständig sich verändernden Gegenstand zu tun hat, sondern weil die Literatur selbst ein dynamisches Gefüge von Kräften ist, die sich als solche nicht erklären, sondern nur als heterogenes Ganzes rekonstruieren lassen.⁵⁰⁶

Gerade in der Postmoderne lässt sich eine Verknüpfung zwischen der dynamischen Qualität von Literatur und der sich veränderter Identitätsbeschaffenheit konstruieren. Die Frage nach der Substanz wird zunehmend vielschichtig und die Identität des Individuums fragiler. Innerhalb der Literatur wird dementsprechend darauf reagiert und so gibt es Autoren (z.B. Uwe Timm oder auch Vertreter der Popliteratur), die betonen, wie sehr sie die Identitätsproblematik aufgrund ihrer variantenreichen Darstellungsmöglichkeiten zur literarischen Inszenierung reizt. Die Literatur ist als „ein weiträumiges Laboratorium für Gedankenexperimente, in denen die Variationsmöglichkeiten narrativer Identität auf den Prüfstand der Erzählung gestellt werden“⁵⁰⁷ zu bewerten.

Da sich das Thema vom Subjekt respektive von der Identität binnen der Postmoderne zunehmend komplex gestaltet, ist auch eine Vielfalt in der Literatur abzusehen. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass nicht jede Geschichte zum und über ein Ich ebenso die Identität beziehungsweise das Gefühl für sich selbst tangiert. Wenn beispielsweise von großen Lebensumbrüchen (Arbeitswechsel, Umzug, Geburt eines Kindes o.ä.) die Rede ist, also Geschichten, die das Leben verändern, so sind dies keinesfalls zwangsläufig ‚Identitätsgeschichten‘. Denn solche Umbrüche, die hier in den Werkanalysen herausgearbeitet wurden, sind dem ungewollten, äußeren Einfluss unterlegen und somit der Diskrepanz von Selbst- zu Fremdbild. Infolgedessen manifestiert sich das ‚Sich-Selbst-Hinterfragen‘ als Ausgangslage für Identitätsgeschichten und es geht um einen Wandel, der nicht aus sich selbst heraus vollzogen wird; und falls doch (etwa bei Schepp), so geschieht dieser unter dem Zeichen der unbewussten Stigmatisierung,⁵⁰⁸ welche dergleichen Einfluss übt.

⁵⁰⁶ Geisenhanslücke, Achim: *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*. 4. durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007. S. 10.

⁵⁰⁷ Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München: Fink Verlag 1996. S. 182.

⁵⁰⁸ Vgl. Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975. Ebenso: Tröster, Heinrich: *Stigma*. In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Hrsg. von Lars-Eric Petersen u. Bernd Six: Weinheim, Basel: Beltz Verlag 2008. S. 140-149.

Eine innere Zerrissenheit organisiert sich nur bedingt aufgrund größerer, gesellschaftlicher Zusammenhänge in der Art, wie sie im Theorieteil dieser Arbeit diskutiert wurden – dort gal- ten jene Verweise zumeist auf den Zwiespalt von postmodernen Entwicklungen, etwa der Komplexität des Arbeitsmarktes, dem Zuwachs an Technik, dem fortschreitenden Medien- konsum, dem Gefühl der ständigen Erreichbarkeit sowie Verfügbarkeit und gleichwohl der Entfremdung dem Gegenüber, der Überforderung der Schnellebigkeit, der Isolation unter vielen einhergehend mit der Mediennutzung. Diesen postmodernen Auswirkungen wurde in den Werkanalysen kaum Rechnung getragen, sondern vielmehr ordnet sich dort die Iden- titätsproblematik im direkten Geflecht zwischenmenschlicher Beziehungen an, weswegen die drei analysierten Werke in ihrer Gültigkeit abgehoben sind von komplexen, weltbewegenden Entwicklungen. Es ist also nicht als grundsätzlich bestätigt zu erachten, dass postmoderne Literaturen, analog zu der einschlägigen sozialwissenschaftlichen Forschung, zwangsläufig die Auflösung eines konstanten, selbstbewussten Ich durchspielen,⁵⁰⁹ auch wenn dies hier bei *Jenseitsnovelle* anhand der „postmodernen Möglichkeit“ der Augen- und Sehveränderung gezeigt worden ist. Eher zeichnet die Identitätsthematik sich dadurch aus, dass sie eben nicht an eine bestimmte Epoche gebunden ist, wenngleich sich innerhalb dieser die Varianz der Thematik zeigen kann. So beschreibt Meike Watzlawik das zeitenüberdauernde Sujet- interesse als eine generelle Aufarbeitung der menschlichen Existenz, die immer wieder- kehrend ist:

Auf die Identitätsfrage gibt es keine endgültige Antwort, sondern nur Antworten, die eine Weile lang unser Leben bestimmen. Die Grundfrage nach der Identität bleibt bestehen, auch wenn die Anlässe und die Suche nach Antworten sich ändern. Dies gilt im Zeitalter der Postmoderne genauso wie für jedes andere Zeitalter.⁵¹⁰

Die Darstellung von Identität ist an den Menschen oder an Menschengruppen gebunden, innerhalb dessen sie zeitlos im Sinne ständiger Aktualität bleibt. Die in den Werkanalysen ge- zeigten Probleme und Entwicklungen transportieren sich wiederholende Geflechte, aus denen (bestenfalls) die Wirkungsweise von Vorurteilen und Bildern abzulesen ist. Durch die Werke werden Entwicklungen des Individuums vorgeführt, die zu mehr Transparenz der The-

⁵⁰⁹Vgl. Sistig, Sabine: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs „Ich“ und Peter Kurzecks „Keiner stirbt“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

⁵¹⁰Deutsch, Werner u. Meike Watzlawik: „*Ein Golf ist ein Golf ist ein Golf.*“ *Generation Golf von Florian Illies und die Frage nach der Identität*. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. S. 369-379. S. 378.

matik gegenüber dem Leser oder dem Zuschauer führen sollen, obschon die kathartische Wirkung explizit nur bei *Andorra* hervorgehoben wurde.⁵¹¹

Wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit thematisiert wurde, lassen sich die Begriffe aus dem Theorieteil nicht auf alle Werke gleichermaßen beziehen. Dies mag den unterschiedlichen Ausgangssituationen der einzelnen Figuren geschuldet sein und somit der Individualität und Komplexität von Identität. Es konnte gezeigt werden, dass bei Hauptmann die Frage nach Kontinuität und Selbstverantwortung im Fokus steht, bei Frisch die Frage nach der Wechselbeziehung von personeller und sozialer Identität sowie nach dem Vorurteil (desgleichen Urteil und Stereotyp) dominiert, bei Politycki schließlich die Frage nach Selbst- und Fremdbild, zugleich die nach narrativer Identität und dem Erzählen über sich selbst hauptsächlich in den Blick zu nehmen ist.

Demzufolge gilt es, als Kernthese der Arbeit festzuhalten: Identität ist ein komplexes Gebilde und so divergent die Konstruktionen und Ausprägungen von Theorien über Identität sind, genauso vielfältig wurden diese in dem ausgewählten Korpus gezeigt. Außerdem konnte erarbeitet werden, dass die Frage nach Identität, auch im literarischen Bereich, eine tragende Rolle innehat und sowohl in Moderne als auch in Postmoderne, aufgrund der unterschiedlichen Lebenswirklichkeit der Autoren, variantenreich dargestellt werden kann.

Auch wenn sich die diversen Handlungsmöglichkeiten zur Orientierungslosigkeit potenzieren können und die Gefahr besteht, gesellschaftliche Ansprüche könnten zur Überforderung führen, so muss dies nicht zwangsläufig in einer Krise münden. In ähnlich optimistischer Form erklärt dies folglich ebenso Abels, weswegen er hier abschließend und zusammenfassend zitiert sei:

Die Geschichte des Individuums in der Moderne ist die Geschichte einer doppelten Freiheit. [...] Es wird angehalten, auf eigenen Füßen zu stehen, selbst zu denken und seine Einzigartigkeit zu zeigen. Gleichzeitig sieht es sich aber auch alleingelassen, denn soziale Bindungen lösen sich auf, feste Orientierungen verflüchtigen sich, und einzigartige Entscheidungen laufen ins Leere, weil für alles schon Muster vorliegen, die zu missachten nicht opportun sind, weil man sonst Anerkennung verliert. [...] Soziologen stufen diese Bedingungen in der Moderne als problematisch ein und sprechen von einer *Krise der Identität*. Gleichwohl setze ich einige Hoffnungen darauf, dass Identität tatsächlich gewonnen werden kann.⁵¹²

⁵¹¹Vgl. Frischs »*Andorra*«. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (Abgekürzt durch: Schmitz u. Wendt). S. 15.

⁵¹²Abels: *Identität*. S. 245 f.

V. LITERATURVERZEICHNIS

Haupttexte der Primärliteratur mit Siglen

[A] Frisch, Max: *Andorra. Stück in zwölf Bildern (1957/61)*. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976.
Hier: Bd. 4. S. 461-561.
(im Folgenden abgekürzt durch die Sigle A + Seitenangabe).

[JN] Politycki, Matthias: *Jenseitsnovelle*. 2. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2009.
(im Folgenden abgekürzt durch die Sigle JN + Seitenangabe).

[MK] Hauptmann, Gerhart: *Michael Kramer*. In: *Das Gesammelte Werk. (Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstag des Dichters. 15. November 1942)*. Berlin: Fischer Verlag 1942. Hier: Erste Abteilung. Dritter Bd. S. 367-442.
(im Folgenden abgekürzt durch die Sigle MK + Seitenangabe).

Primärliteratur

Arthur Schopenhauer. Die Kunst, glücklich zu sein. Dargestellt in fünfzig Lebensregeln. 4. Aufl. Hrsg. von Franco Volpi. München: C.H. Beck-Verlag 2009.

Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Witten: von Cansteinsche Bibelanstalt 1968.

Brecht, Bertolt: *Über das Anfertigen von Bildnissen*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 72-74.

Frisch, Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976.
(im Folgenden: GW + Angabe des Bandes).

→ *Der andorranische Jude*. In: GW II. S. 372-374.

→ *Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel (1947/48. 1962)* in: GW II. S. 229-277.

→ *Besprechung von: Marieluise Fleißer. Andorranische Abenteuer (1932)* in: GW I. S. 32-34.

→ *Biografie: Ein Spiel. (1966/67)* in: GW V. S. 481-579.

- *Du sollst dir kein Bildnis machen*. In: GW II. S. 369-371.
- *Homo Faber. Ein Bericht (1955/57)* in: GW IV. S. 5-205.
- *Marion und die Marionetten (1946)* in: GW II. S. 352-358.
- *Mein Name sei Gantenbein. Roman (1960/64)* in: GW V. S. 5-321.
- *Stiller. Roman (1953/54)* in: GW III. S. 359-781.
- *Tagebuch 1946-1949* in: GW II. S. 347-755.

Gerhart Hauptmann. *Tagebücher 1897-1905*. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1987.

Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968.

Hauptmann, Gerhart: *Kunst ist Religion*. Ansprache bei der Geburtstagsfeier in der Berliner Messehalle am 14.11.1932. In: *Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke*. Bd. IV: Erzählungen. Theoretische Prosa. Centenar-Ausg. zum 100. Geburtstag des Dichters am 15. November 1962 in 10 Bd. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1963. S. 871-873.

Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. unter Beteiligung von Bernd Schoeller. Ungekürzte, neu geordnete, um einige Texte erw. Ausg. der 15 Bd. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1979. Hier: Bd. 7 (= *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*).

Illies, Florian: *Generation Golf – eine Inspektion*. 10. Aufl. Berlin: Argon 2000.

Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe*. 4 Bände. Hrsg. von Carl Helbling. Bern: Verlag Benteli 1953. Hier: Bd. 3. 2. Teil.

Keller, Gottfried: *Züricher Novellen*. 32 Bände. Hrsg. von Walter Morgenthaler, Peter Villwock u.a. Basel, Frankfurt am Main (u.a.): Stroemfeld (u.a.) 1999 (= *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Walter Morgenthaler). Hier: Bd. 6.

Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*. 4. durchges. Aufl. Übersetzt u. bearb. von Julius von Kirchmann. Hamburg: Meiner 1981. Hier: Bd. 1. Buch I u. II.

Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag 1971.

Max Frisch / Uwe Johnson. Der Briefwechsel 1964-1983. Hrsg. von Eberhard Fahlke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Mit einer Einleitung hrsg. von Charles W. Morris. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968.

Precht, Richard David: *Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise*. 35. Aufl. München: Goldmann 2007.

Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München: Fink Verlag 1996.

Sartre, Jean-Paul: *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*. Zürich: Europa-Verlag 1948.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zürich: Diogenes Verlag 1977 (= *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*). Hier: Bd. II. Zweiter Teilbd.

Taylor, Charles: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Hrsg. von Amy Gutmann. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1993.

Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.

Sekundärliteratur

Abels, Heinz: *Identität: über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Abels, Heinz: *Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Ahlheim, Klaus u. Bardo Heger: *Deutsche Vergangenheit und Antisemitismus*. In: *Die Gewalt des Vorurteils*. Hrsg. von Klaus Ahlheim. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2007. S. 183-194.

Allport, Gordon W.: *Die Natur des Vorurteils*. In: *Die Gewalt des Vorurteils*. Hrsg. von Klaus Ahlheim. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2007. S. 40-60.

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Erw. Taschenbuchausg. 15. Aufl. München (u.a.): Piper Verlag 2006.

Arnold, Heinz Ludwig: *»Was bin ich?« Über Max Frisch*. Göttingen: Wallstein Verlag 2002.

Bachmann, Charles R.: *Life into Art: Gerhart Hauptmann and „Michael Kramer“*. In: *German Quarterly*, 42:3 (May 1969). S. 381-392.

Baumann, Zygmunt: *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.

Baumann, Zygmunt: *Unbehagen in der Postmoderne*. Hamburg: Hamburger Edition 1999.

Baumann, Zygmunt: *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition 2005.

Bialas, Wolfgang: *Kommunitarismus und neue Kommunikationsweise. Versuch einer Kontextualisierung neuer philosophischer Diskussionen um das Identitätsproblem*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 40-66.

Bienek, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. 2. Aufl. München: Carl Hanser Verlag 1969.

Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2009.

Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2013 (= *Suhrkamp Studienbibliothek*).

Böschenstein, Hermann: *Gottfried Keller*. 2. durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977.

Bohleber, Werner: *Zur Bedeutung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 93-120.

Boveri, Margret: *Die Deutschen und der Status quo*. München: Piper 1974.

Braun, Karlheinz: *Andorra, die mörderischen Bilder*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 104-108.

Brown, Rupert: *Prejudice. Its social psychology*. 11. Aufl. Oxford (u.a.): Blackwell 2006.

Delabar, Walter: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-33*. Berlin: Akademie-Verlag 2010.

Delabar, Walter: *Zur Dialektik des Modernen in der Literatur im Dritten Reich*. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hrsg. von Sabina Becker u. Helmut Kiesel. Berlin: de Gruyter 2007. S. 383-403.

Deutsch, Werner u. Meike Watzlawik: *„Ein Golf ist ein Golf ist ein Golf.“ Generation Golf von Florian Illies und die Frage nach der Identität*. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. S. 369-379.

Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. u. erw. Aufl. Hrsg. von Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart, Weimer: Metzler 2001.

Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

Eichenberg, Ariane: *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: V&R unipress 2009.

Eickelpasch, Rolf u. Claudia Rademacher: *Identität*. 4. Aufl. Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 8. durchges. Aufl. Hrsg. von Hermann Korte u. Bernhard Schäfers. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms. Hrsg. von Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2007.

Essig, Rolf-Bernhard: *Im Wechselbad der Gefühle*. Gekürzt erschienen in: Nürnberger Zeitung / Nürnberger Nachrichten 29.08.2009; Interview mit Matthias Politycki aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/lm-Wechselbad-der-Gefuehle~611> am 11.03.2014.

Ette, Ottmar: *Lebenswissen und Lebenswissenschaft*. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze. Personen. Grundbegriffe*. 4. akt. u. erw. Ausg. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2008. S. 414-415.

Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos 2004.

Ette, Ottmar: *Wissen schafft Zukunft: Sieben Thesen zu Kulturwissenschaft und Lebenswissen*. In: *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Andreas Gipper u. Susanne Klengel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 301-330.

Ette, Ottmar: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos 2010.

Fahrni, Dieter u. Markus Furrer: *Schweizer Geschichte. Ein historischer Abriss von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. erg. Aufl. Zürich: Pro Helvetia 2000.

Fenske, Ute: *Max Frisch. Andorra. Unterrichtsvorschläge und Kopiervorlagen zu Buch, Audio Book, CD-Rom*. 2. Aufl. Berlin: Cornelsen 2006.

Fielder, Leslie A.: *Überquert die Grenze, schließt den Graben! (1968)*. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam Verlag 1994. S. 14-40.

Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2010.

Frisch, Max: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. 2. Aufl. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Walter Obschlager. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

Frischs »Andorra«. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (Abgekürzt durch: Schmitz u. Wendt).

Frühwald, Wolfgang u. Walter Schmitz: *Max Frisch Andorra / Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1977.

Geisenhanslüke, Achim: *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*. 4. durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

Gerhart Hauptmann. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.

Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deutschen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N., vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962. Hrsg. von Bernhard Zeller. Stuttgart: Turmhaus-Druckerei 1962.

Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. Red.: Hannelore Prosche. Berlin: Volk und Wissen 1991.

Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Ungekürzte Taschenbuchausg. 7. Aufl. München (u.a.): Piper Verlag 2009.

Guthke, Karl S.: *Die Gestalt des Künstlers in G. Hauptmanns Dramen*. In: *Gerhart Hauptmann*. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. S.194-216.

Guthke, Karl S. u. Hans M. Wolff: *Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns*. 5 Studien. Berkeley: University of California Publications in modern philology 1958.

Gymnich, Marion: *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*. In: *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hrsg. von Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003. S. 29-49.

Handbuch Ethik. Hrsg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenthal u. Micha H. Werner. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Handwörterbuch der Psychologie. 4. völlig Neubearb. u. erw. Aufl. Hrsg. von Roland Asanger u. Gerd Wenninger. Weinheim: Psychologie Verlags Union 1992.

Henrich, Dieter: *'Identität' – Begriffe, Probleme, Grenzen*. In: *Identität*. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag 1979. S. 133-187.

Hilscher, Eberhard: *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlass des Dichters*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Hilty, Hans Rudolf: *Tabu Andorra?* In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 113-122.

Hinck, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig neu bearb. Ausgabe des *Wörterbuchs der philosophischen Begriffe* von Rudolf Eisler. 13 Bände. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971-2007.

Hitzler, Ronald u. Anne Honer: *Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*. In: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Hrsg. von Ulrich Beck u. Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994. S. 307-316.

Horst, Karl August: *Andorra mit anderen Augen*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 108-113.

Hübener, Andrea, Jörg Paulus u. Renate Stauf: *Im postmodernen Universum. Erkundungen der artistischen Galaxis*. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. S. IX-XIX.

Hübener, Andrea: *Magna Charta der literarischen Moderne. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief*. In: *Bausteine der Moderne. Eine Recherche*. Hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn u. Renate Stauf. Heidelberg: Universitätsverlag 2007. S. 89-111.

Hüning, Franz Josef: *Pluralistische Textanalyse als kooperative Unterrichtsform. Dargestellt am Beispiel von Max Frischs Andorra, I. Bild*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 261-277.

Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

Immel, Oliver: *Sein, Identität und Kultur: Versuch einer strukturhermeneutischen Anthropologie im Anschluss an Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre*. Phil. Diss. Mainz 2007.

Jäckel, Eberhard: *Das deutsche Jahrhundert. Eine historische Bilanz*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996.

Janowski, Bernd u. Gernot Wilhelm: *Der Bock, der die Sünden hinausträgt. Zur Religionsgeschichte des Azazel-Ritus Lev 16,10.21f.* In: *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg 17.-21. März 1990*. Hrsg. von Bernd Janowski, Klaus Koch u. Gernot Wilhelm. Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag (u.a.) 1993. S. 109-171.

Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: de Gruyter 2004.

Jürgs, Michael: *Wie geht's, Deutschland? Populisten. Profiteure. Patrioten. Eine Bilanz der Einheit*. München: Bertelsmann Verlag 2008.

Karasek, Hellmuth: *Max Frisch*. 4. Aufl. Velber: Friedrich Verlag 1971.

Keupp, Heiner: *Ambivalenzen postmoderner Identität*. In: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Hrsg. von Ulrich Beck u. Elisabeth Beck-Gernsheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994. S. 336-353.

Keupp, Heiner: *Diskursarena Identität. Lernprozesse in der Identitätsforschung*. In: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Hrsg. von Heiner Keupp u. Renate Höfer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 11-40.

Keupp, Heiner u. Thomas Ahbe u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.

Knopp, Guido: *Die Deutschen im 20. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zum Fall der Mauer*. München: Bertelsmann 2008.

Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. 9. Aufl. München: Kindler 1979.

Koopmann, Helmut: *Thomas Mann – Heinrich Mann: die ungleichen Brüder*. München: Beck 2005.

Korten, Lars: *Poietischer Realismus: Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Storm*. Berlin: de Gruyter 2009.

Krapp, Helmut: *Das Gleichnis vom verfälschten Leben*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 98-104.

Krappmann, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. 10. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2005.

Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. 2. Aufl. Herbolzheim: Centaurus 2000.

Krockow, Christian Graf von: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek: Rowohlt 1990.

Laqueur, Walter: *Gesichter des Antisemitismus. Von den Anfängen bis heute*. Berlin 2008.

Leiß, Ingo u. Hermann Stadler: *Wege in die Moderne 1890-1918*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 (= *Deutsche Literaturgeschichte*). Hier: Bd. 8.

Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011 (= *Einführung Germanistik*).

Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hrsg. von Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin, New York: de Gruyter 2007.

Lucius-Hoene, Gabriele u. Arnulf Deppermann: *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. 2. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

Luckmann, Thomas: *Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz*. In: *Identität*. Hrsg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag 1979. S. 293-315.

Lüthi, Hans Jürg: *Max Frisch «Du sollst dir kein Bildnis machen»*. München: A. Francke 1981.

Lührmann, Thomas: *Führung Interaktion und Identität. Die neuere Identitätstheorie als Beitrag zur Fundierung einer Interaktion der Führung*. Wiesbaden: DUV 2006.

Lützel, Paul Michael: *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik*. 2. Aufl. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005.

Malecha, Tom: *Ich bin viele. Identitäten in der Popliteratur*. Saarbrücken: VDM-Verlag 2008.
Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981.

Meuter, Norbert: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart: M und P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995.

Meyer, Michael A.: *Jüdische Identität in der Moderne*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1992.

Müller, Bernadette: *Empirische Identitätsforschung. Personale, soziale und kulturelle Dimensionen der Selbstverortung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

Mulisch, Harry: *Strafsache 40/61. Eine Reportage über den Eichmann-Prozeß*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1995.

Nellessen, Bernd: *Der Prozeß von Jerusalem. Ein Dokument*. Düsseldorf, Wien: Econ 1964.

Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009.

Neumann, Birgit: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2005. S. 149-179.

Nonn, Christoph: *Antisemitismus*. Darmstadt 2008.

Ortheil, Hanns-Josef: *Was ist postmoderne Literatur? (1987)*. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam Verlag 1994. S. 125-135.

Ortheil, Hanns-Josef: *Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur*. In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 36-52.

Partl, Kurt: *Gerhart Hauptmanns «Michael Kramer» als Analyse eines familiären Beziehungssystems innerhalb des bürgerlichen Bewußtseins*. In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*. Hrsg. von Hans Dietrich Irmischer u. Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983. S. 24-41.

Pfanner, Helmut F.: *Deutungsprobleme in Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“*. In: Monatshefte, Vol. 62, No. 1 (Spring 1970). S. 45-54.

Pütz, Peter: *Max Frischs Andorra – Ein Modell der Mißverständnisse*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 122-133.

Quasthoff, Uta: *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1973.

Rischbieter, Henning: *Andorra, der gnadenlose Ort*. In: *Frischs »Andorra«*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 83-88.

Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3. völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. von Kurt Galling. Tübingen: Mohr 1962. Hier: Bd. 6.

Renner, Rolf Günter: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne.* Freiburg: Rombach Verlag 1988.

Ruiner, Caroline: *Paare im Wandel. Eine qualitative Paneluntersuchung zur Dynamik des Verlaufs von Paarbeziehungen.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Schäfer, Bernd u. Bernd Six: *Sozialpsychologie des Vorurteils.* Stuttgart (u.a.): Kohlhammer 1978.

Scherf, Martina: „Und übrig bleibt der dunkle kalte See“. Gespräch mit Matthias Politycki über *Jenseitsnovelle*. Leicht gekürzt erschienen in: Münchner Kultur / Süddeutsche Zeitung 10.11.2009; aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/Und-uebrig-bleibt-der-dunkle-kalte-See~618> am 14.02.2013.

Scheuer, Helmut: *Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama.* In: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1980-1918.* Hrsg. von York-Gothart Mix. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2000 (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* 12 Bände). Hier: Bd. 7. S. 77-91.

Schlüsselwerke der Identitätsforschung. Hrsg. von Benjamin Jörissen u. Jörg Zirfas. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Schmid, Karl: *Andorra und die Entscheidung.* In: *Max Frisch.* Hrsg. von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987. S. 261-285.

Schmid, Karl: *Max Frisch, Andorra.* In: *Frischs ›Andorra‹.* Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 90-92.

Schmitz, Walter: *Neun Thesen zu Andorra.* In: *Frischs ›Andorra‹.* Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 143-161.

Sistig, Sabine: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs „Ich“ und Peter Kurzecks „Keiner stirbt“.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.

Steege, Viktor: *Gerhart Hauptmann: Michael Kramer.* In: *Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Dargestellt an Einzelinterpretationen.* Hrsg. von Ludwig Büttner. Frankfurt am Main, Berlin, Bonn: Verlag Moritz Diesterweg 1960. S. 63-87.

Straub, Jürgen: *Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretischen Sozialpsychologie.* In: Jahresbericht 94/95 des Zentrums für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld. Bielefeld. 31 S.

Sulner, Martina: „*Ich bin Restromantiker*“. *Gespräch mit Matthias Politycki über Hemingway, unterhaltsames Schreiben, die „Jenseitsnovelle“*; erschienen in Hannoversche Allgemeine Zeitung 14.04.2010; Leipziger Volkszeitung 14.05.2010; Dresdner Neueste Nachrichten 25.05.2010; aufgerufen über: <http://www.matthias-politycki.de/lch-bin-Restromantiker~628> am 12.03.2014.

Suter, Gody: »*Andorra*«. In: *Die Weltwoche.* Nr. 1461. 10.11.1961. S. 27. (abgedruckt in: Bänziger, Hans: *Max Frisch. Andorra.* Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= *Erläuterungen und Dokumente*). S. 42).

Torberg, Friedrich: *Ein fruchtbares Mißverständnis.* In: *Das Forum.* 7. 1961. H. 96. S. 455-457. (abgedruckt in: Bänziger, Hans: *Max Frisch. Andorra.* Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= *Erläuterungen und Dokumente*). S. 51).

Tröster, Heinrich: *Stigma.* In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen.* Hrsg. von Lars-Eric Petersen u. Bernd Six: Weinheim, Basel: Beltz Verlag 2008. S. 140-149.

Vogt, Jochen: *Wie analysiere ich eine Erzählung? Ein Leitfaden mit Beispielen.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2011.

Wehrspaun, Michael: *Alternative Lebensformen und postmoderne Identitätskonstruktion.* In: *Die »postmoderne« Familie. Familiäre Strategien und Familienpolitik in einer Übergangszeit.* Hrsg. von Kurt Lüscher u. Franz Schultheis u.a. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1990. S. 157-169.

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne.* 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2002.

Wojcik, Paula: *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Wolfrum, Edgar: *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*. München: C.H. Beck-Verlag 2009.

www.matthias-politycki.de.

Wynn, Debra D.: *Hauptmann and Böcklin: An Artistic and Historical Synthesis in Michael Kramer*. In: *Germanic Review* 62:2 (Spring 1989). S. 67-72.

Wysling, Hans: *Dramaturgische Probleme in Frischs Andorra und Dürrenmatts Besuch der alten Dame*. In: *Frischs ›Andorra‹*. Hrsg. von Walter Schmitz u. Ernst Wendt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984. S. 133-143.

Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2. überarb. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 3. Aufl. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2010.

Zwischen Inszenierung und Botschaft: zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Ilse Nagelschmidt. Berlin: Frank & Timme 2006.