

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Goethe geht spazieren : Hanns-Josef Ortheils "Faustinas Küsse", Martin Walsers "Ein liebender Mann" und ein mögliches Paradigma biographischen Schreibens

Datum der Zweitveröffentlichung: 31.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116467x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2012): Goethe geht spazieren : Hanns-Josef Ortheils "Faustinas Küsse", Martin Walsers "Ein liebender Mann" und ein mögliches Paradigma biographischen Schreibens, in: Peter Braun und Bernd Stiegler (Hrsg.), Literatur als Lebensgeschichte : biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart, Bielefeld: Transcript, S. 41–60, doi: 10.14361/transcript.9783839420683.41.

Verlagshinweis

Bartl, Andrea: Goethe geht spazieren, in: Peter Braun, Bernd Stiegler (Hg.), Literatur als Lebensgeschichte: biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart, S. 41-60. © transcript Verlag (2012), doi: 10.14361/transcript.9783839420683.41.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Goethe geht spazieren

Hanns-Josef Ortheils *Faustinas Küsse*, Martin Walsers

Ein liebender Mann und ein mögliches Paradigma

biographischen Erzählens

ANDREA BARTL (BAMBERG)

»Schreiben, also sammeln. Aufsammeln. Auflesen. Sich lesend an vergangene, sogenannte Tatsachen hängen. Fremdgehen. In der Fremde stromern. Mit der Nase den Boden entlang-fahren. Schnüffeln. An Tatsachen herumschnüffeln. Ein süchtiger, stets hungriger Hund. Wenn ein Geruch in die Nase steigt, zuschnappen. Stofffetzen herausbeißen. Nähte platzen lassen. Lesen als Beißarbeit. Zerstörungsarbeit. Mit dem aus der Welt Herausgebissenen weitergehen.«¹

Der Schriftsteller Christof Hamann, der mit diesen Worten den Entstehungsprozeß seines historisch-biographischen Reise-Romans *Usambara* über den Forschungsreisenden und Bergsteiger Hans Meyer beschreibt, zieht einen wenig schmeichelhaften, aber treffenden Vergleich zwischen dem Autor eines biographischen Romans und einem »süchtige[n], stets hungrige[n] Hund«, der lesend wie schreibend durch Räume stromert, diese mit seinen Sinnen wahrnimmt, sich Stücke davon aneignet und schreibend verwandelt. Noch weitere Autorinnen und Autoren schildern in dem Heft *Historische Stoffe*, einer Sondernummer der *Neuen Rundschau* Anfang 2007, ein sehr ähnliches Paradigma historisch-biographisch orientierten Schreibens – so beispielsweise Felicitas Hoppe, die in ihrem Essay *Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen* wie folgt über die Genese ihres *Johanna*-Projekts Auskunft gibt:

¹ Hamann (2007), S. 48.

»Was heißt hier Vergangenheit? [...] Kann man [historische Figuren wie] Johanna aufspüren, indem man sich in ihre Zeit versetzt? Aber wer kann sich schon in eine Zeit versetzen? Man imaginiert Dinge und Zeiten, so wie man versucht, Räume aufzurufen. Im Grunde genommen stellt sich für den so genannten historischen Roman oder einen Roman, der – im weitesten Sinne – mit historischen Stoffen arbeitet, dieselbe Frage wie für einen Roman, der in anderen Räumen, in vermeintlich fremden Gegenden spielt. [...] Ich glaube, es lohnt sich, über Räume nachzudenken, wenn man über Zeiten spricht.«²

Neben der Verräumlichung des Historisch-Biographischen, genauer: dessen Übersetzung in eine räumliche Bewegung, nennt Felicitas Hoppe noch weitere Charakteristika des künstlerischen »Umgang[s] mit historischen Stoffen«: »Anschauung« und deren Verwandlung in »Gespräche«, wie überhaupt der Roman stets »Dialog«, »Gespräch« sei.³ Auch bei Hoppe dient also, wie bei Hamanns Hund, die Verbindung von Bewegung im Raum, Wahrnehmung und Aufzeichnung als poetologisches Erklärungsmodell, mehr noch: in der Trias von Gehen, Sehen und Schreiben scheint ein paradigmatisches Muster biographischen Erzählens auf. Es ist zugleich das charakteristische Signum des Flaneurs,⁴ weshalb es naheliegt, die Idee des Flanierens an zwei historisch-biographische Romane der Jahrtausendwende, Hanns-Josef Ortheils *Faustinas Küsse* (2000) und Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008), heranzuführen. Beide beschäftigen sich mit einem passionierten Spaziergänger, einem Verfechter der visuellen Wahrnehmung und einem prominenten Autor: Goethe. Während Ortheil den jungen Goethe, genauer dessen Romreise 1786, ins Zentrum seines Romans stellt, widmet sich Walsers Text dem 73-jährigen Goethe und seinem Marienbadaufenthalt 1823.

I. GENESE DES FLANEURS. HANNS-JOSEF ORTHEILS *FAUSTINAS KÜSSE*

»Am frühen Abend des 29. Oktober 1786 sah der junge Giovanni Beri, der eben auf einem herbeigerollten Stein Platz genommen hatte, um in Ruhe einen Teller Makkaroni zu verzehren, einen Fremden dem aus nördlicher Richtung auf der Piazza del Popolo eingetroffenen Reisewagen entsteigen.«⁵

2 Hoppe (2007), S. 56.

3 Ebd., S. 56-59.

4 Vgl. zur Motivgeschichte des Flaneurs Neumeyer (1999); Keidel (2006); Ortheil (1986); Bartl (2009).

5 Ortheil (2000), S. 7.

So beginnt Hanns-Josef Ortheils Goethe-Roman *Faustinas Küsse*. Des Fremden ebenso auffälliges wie rätselhaftes Verhalten affiziert Beri so sehr, daß er seinen Beobachtungsposten verläßt und dem Fremden, Goethe, bis zur eigenen totalen Erschöpfung auf dem endlosen Weg durch die Stadtteile Roms folgt. Die ersten Sätze von *Faustinas Küsse* konzentrieren somit einerseits typische Elemente biographischen Erzählens, etwa die klaren zeitlichen wie räumlichen Fixierungen, die im Einklang mit historischen Fakten stehen und mit der genauen Datums-, Uhrzeit- und Ortsangabe als »Wirklichkeitssignale«⁶ fungieren. Andererseits ist diesen Zeilen gleichsam Anti-Historiographisches eingeschrieben: In der merkwürdigen Konstellation von Verfolger und Verfolgtem scheint Edgar Allen Poes *The man of the crowd* und damit ein erster Text palimpsestartig in Ortheils Roman auf, der für die Flaneurfigur in der modernen Literatur konstitutiv wurde. In Poes »tale« verfolgt ebenfalls ein Mann einen Fremden ohne ersichtlichen Zweck, nur aufgrund einer spontanen Affizierung, auf seinem Weg durch die Viertel der Großstadt. Poes *The man of the crowd* wird später von Charles Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* in Bezug auf den Flaneur interpretiert. Auf Baudelaires Flaneur-Definition stützen sich ihrerseits Walter Benjamin in seinen Aufzeichnungen zum *Passagen*-Projekt sowie Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke*.⁷ All diese Flaneur-Definitionen schreiben sich in Ortheils Goethe-Roman von Anfang an ein – weitere Szenen mit zum Teil wörtlichen Übernahmen folgen.⁸ Sie transzendieren das Geschehen um den jungen Goethe und seinen fiktiven Begleiter Giovanni Beri zu einem poetologischen Geflecht von Äußerungen zum Flanieren und zum biographischen Schreiben.

Hat Baudelaire Recht mit seiner These, *beide* Figuren in Poes *Man of the crowd* seien Flaneure, mehr noch: beide seien Künstler-Flaneure,⁹ so liegt nahe, daß auch

6 Koselleck (1979), S. 285. Vgl. Nünning (1999), S. 369.

7 Ortheil wies in seiner zweiten Bamberger Poetik-Vorlesung (»Planen und bauen. Die Architektur des Romans«, 21. Juni 2007) dezidiert auf Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* als »Bruderwerk« hin. Zu den weiteren Flaneur-Architexten Baudelaires, Benjamins etc. vgl. Ortheil (1986).

8 Vgl. dazu detailliert Bartl (2009).

9 Baudelaire beschreibt in *Le peintre de la vie moderne* (1863), insbesondere in dessen dritten Teil *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, anhand von Poes Erzählung *Man of the crowd*, die er 1856 für seine Poe-Ausgabe in *L'homme des foules* übersetzte, und anhand des Zeichners Constantin Guys den Flaneur als den der Moderne adäquaten Künstler. Interessanterweise – und das wird für Ortheils Werk fruchtbringend sein – erkennt Baudelaire in *beiden* Figuren Poes, dem Verfolger und dem Verfolgten, Facetten des Flaneurs. Nimmt man beide Figuren gedanklich zusammen, ergibt sich ein

bei Ortheil Goethe *und* sein Begleiter Beri sowohl Flaneure als auch Künstler sind – genauer gesagt: sie werden es im Verlauf des Romans. Ortheils *Faustinas Küsse* entwirft, was bisher nicht gesehen wurde, in diesem Sinne eine Schule des Flanierens und nutzt eine der prominentesten Phasen der deutschen Literaturgeschichte (Goethes Italien-Reise und damit den Beginn der Klassik), um – anhand der Trias von Gehen, Sehen, Notieren – die Genese zweier Künstler-Flaneure zu skizzieren.

Beri und Goethe lernen, sich die Stadt zu erschreiten, sie wahrzunehmen und ihre Beobachtungen künstlerisch umzusetzen. Goethe zeigt zwar schon kurz nach seiner Ankunft in Rom Aktionsmuster des Flaneurs, wenn er sich wie Poes »man of the crowd« geradezu manisch in die »große[] Menschenmenge [stürzt], die den Corso entlang flanierte, plötzlich wie einer der Vielen, nicht fremd, nicht herausgehoben«¹⁰. Er durchläuft ziellos, ohne festgelegte Route in langen Spaziergängen mäandernd die Zonen der Großstadt und beobachtet¹¹ – aber das ist als Vorstufe des Flanierens zu werten, ein konstruktives Verwandeln der heterogenen Eindrücke wie bei Baudelaires Flaneur-Definition fehlt.¹² Das Flanieren in diesem Sinne – sei es im Gehen, sei es im Schreiben – muß Ortheils Goethe erst einüben. Statt hektischer, vergeblicher Suchbewegungen verfällt er nach und nach ins Schlendern, auch findet er eine neue Form der Wahrnehmung¹³ und überwindet dadurch, einem Topos der

ganzheitlicher, idealer Typus: der perfekte Flaneur (»le parfait flâneur«), der auch ein perfekter Künstler ist; Baudelaire (1976), S. 691.

10 Ortheil (2000), S. 11.

11 »Beri hatte Mühe ihm zu folgen, so schnell war er unterwegs. Kaum war er den Corso entlang geeilt, stand er schon auf der Höhe des Kapitilhügels und schaute minutenlang hinüber zum Kolosseum. Vom Kapitilhügel sprang er eilig hinunter, hastete zum Tiber und lief mit großen Schritten nach Sankt Peter. [...] Sicher, er war oft tagelang unterwegs und durchlief auf diesen Märschen ein Viertel nach dem andern, sicher, er blieb oft stehen und starrte dann mit seinem seltsamen Minutenblick auf irgendeine Kleinigkeit, deren Bedeutung rätselhaft blieb, gewiß, man hätte glauben können, es gehe dem Fremden wahrhaftig um Rom, das römische Leben, die unvergleichliche Schönheit gerade dieser Stadt.« Ebd., S. 33 u. 56.

12 Beri bemerkt das: »[W]as machte er mit all seinen Beobachtungen? [...] Es ist ja nicht damit getan, Rom zu betrachten, man muß dem allem auch etwas zu entgegen wissen, es bedarf der Anverwandlung« (ebd., S. 57 u. 274). Goethe fehlt noch die Möglichkeit, die heterogenen Eindrücke wie bei Baudelaires Flaneur-Definition zu transzendieren, womit auch eine künstlerische Krise verbunden ist: »Er schreibt genauso ruhelos, wie er die Stadt durchläuft, er scheint nicht einmal zu atmen, als hielte er seitenlang die Luft an« (ebd., S. 49).

13 »Aber bewegte er sich nicht langsamer und gesetzter als früher, wie einer, der mehr Zeit hatte und sich nicht zu hasten brauchte? [...] Wahrhaftig, der Minister schlenderte ja bei-

historisch-biographischen Goethe-Literatur folgend, in Rom seine Schreibkrise, ja entwickelt eine neue Ästhetik.

Goethe hat gelernt, wie ein Flaneur zu gehen und wie ein Flaneur zu sehen. Beim Versuch, wie ein Flaneur das Gesehene und Erschrittene künstlerisch umzusetzen, kommt es in Ortheils Roman zu einem Durchbruchserlebnis, das deutliche Spuren von Baudelaires *Peintre de la vie moderne* zeigt. In seinem Essay inszeniert Baudelaire die Entwicklung des Zeichners Constantin Guys zur Genese des Künstler-Flaneurs. Die schwerfällig wirkenden Zeichnungen des Frühwerks, die an Kinderzeichnungen erinnern, vernichtet Guys: »Die Wahrheit zu sagen, er zeichnete wie ein Barbar, wie ein Kind, das sich über die Unbeholfenheit seiner Finger und die Widerspenstigkeit seines Werkzeugs ärgert[,] [...] eine große Zahl dieser primitiven Klecksereien«¹⁴. Später erlebt Guys seine Initiation in das Flanieren und damit in die moderne Kunst. »Trifft er [nun] auf einen dieser Versuche aus seinen *Jugendtagen*, so zerreißt oder verbrennt er ihn in einem höchst belustigenden Anfall von Scham oder Empörung.«¹⁵

Auch Ortheils Goethe zeichnet (wie der historische Goethe), seine Skizzen werden zunächst von Beri und anderen Figuren als Kinderzeichnungen abgetan.¹⁶ Goethe zerreißt daraufhin frustriert eine Zeichnung auf dem Palatin, was Beri beobachtet.¹⁷ Diese Szene stellt (wie bei Baudelaires Guys) einen Wendepunkt in der Entwicklung des Künstlers dar. Nachdem nämlich Guys seine Schwäche erkannt und die Krise durch das Zerreißen der eigenen Zeichnungen überwunden hat, gelangt er zu einer neuen Ästhetik und zu künstlerischer Virtuosität. Baudelaire beschreibt den neuen Künstler-Flaneur Guys: »So kommt in M.G.'s [Monsieur Guys'] [...] Vorgehen eine Anspannung des beschwörenden, auferweckenden Gedächtnisses [zum Ausdruck], so als spräche dieses Gedächtnis zu jedem Ding: ›Lazarus,

nahe hinüber zur Spanischen Treppe« (ebd., S. 196). Auch in Bezug auf eine neue Wahrnehmungsdisposition ist Goethe erfolgreich in die Lehre gegangen. Er entwickelt den »lange[n], durchdringende[n] Blick« des Flaneurs (ebd., S. 196; vgl. auch ebd., S. 206, 231).

14 Hier sei zum besseren Vergleich auch aus der deutschen Übersetzung von Friedhelm Kemp und Bruno Streiff zitiert: Baudelaire (1989), S. 218. Vgl. Baudelaire (1976), S. 688: »Pour dire la vérité, il dessinait comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil [...] ces barbouillages primitifs«.

15 Baudelaire (1989), S. 219. Vgl. Baudelaire (1976), S. 689: »Quand il rencontre un des ces essais de son jeune âge, il le déchire ou le brûle avec une honte des plus amusantes.«

16 Ortheil (2000), S. 196 u.ö.

17 Ebd., S. 266ff.

stehe auf!«¹⁸ – Beri beobachtet den wie tot zusammengesunkenen Goethe, der seinen seine Zeichnung zerrissen hat. »Beri begann zu zählen, und er bemerkte gleich, daß dieses Zählen einer allmählichen Beschwörung glich. »Steh auf und geh!« dachte er, während er spürte, daß seine Hände sehr kalt waren, »sterbenskalt.«¹⁹

Wie der Künstler-Flaneur Guys nach seiner Initiation in das Flanieren durch dieses Flanieren (= durch das Begehen von Räumen, die detaillierte Wahrnehmung und die Neucodierung des Wahrgenommenen in der Kunst) messianisch die tote Welt zum Leben erweckt, erfahren auch die beiden Künstler-Flaneure Goethe und Beri eine Art Erweckung. Beri nimmt dabei die Rolle des Künstler-Flaneurs Guys und zugleich die des toten Lazarus ein (seine Hände sind »sterbenskalt«) – er erweckt und wird erweckt. Gleiches gilt für Goethe.

Giovanni Beri vollzieht somit eine parallele Entwicklung wie Goethe, indem auch er sich, das zeigen weitere Szenen, zum Künstler-Flaneur ausbildet, durch Rom zu flanieren beginnt und die Stadt neu wahrnimmt.²⁰ Beri wird zudem ansatzweise auch Künstler. Er beginnt unter Goethes Einfluß selbst zu erzählen und wird in seiner Imagination zu Goethes »Erzähler«, »seine[r] römische[n] Stimme«: »Ich beschreibe ihm alles, ich setze die Worte dazu, ja, mein Gott, es ist wahr, ich dichte das alles für ihn, ich bin sein Erzähler, wahrscheinlich merkt er sich meine Sätze genau, er hat schließlich ein sehr gutes Gedächtnis! Und morgen früh schreibt er auf, was ich ihm heute gesagt, er braucht meine Worte nur ein wenig zu glätten oder zusammenzufassen!«²¹ Beri wird im Mikrokosmos von Ortheils biographischem Goethe-Roman selbst Verfasser eines biographischen Goethe-Romans. – Goethe und Beri bilden sich in und durch Rom zu Flaneuren und damit zu Künstlern aus. Wie in Baudelaire's Interpretation von Poes *Man of the crowd* sind beide Figuren Teile eines ganzheitlichen Typus, in dem sich künstlerische Produktion und Flanieren verbinden.

Liest man die traditionsreichen Texte in der Figurengeschichte des Flaneurs (Poe, Baudelaire, Benjamin, Brinkmann und weitere), die palimpsestartig zwischen den Zeilen von Ortheils Goethe-Roman aufscheinen, ist ein Motivfeld auffällig oft vertreten: Motive der Schwelle und des Übergangs, der Flaneur ist der »große Schwellenkundige«²². Poes Flaneure befinden sich beispielsweise, wie Ortheils

18 Baudelaire (1989), S. 230f. Vgl. Baudelaire (1976), S. 699: »Ainsi, dans l'exécution de M.G. se montre[] une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: »Lazare, lève-toi!«

19 Ortheil (2000), S. 268.

20 Ebd., S. 172f., 195, 283 u.ö.

21 Ebd., S. 310.

22 Benjamin (1978), S. 197. Zum Grenzgängertum des Flaneurs in expliziter Auseinandersetzung mit Baudelaire und Benjamin vgl. Ortheil (1986), S. 34.

Goethe und Beri, in dem Interim von Krankheit und Gesundheit, sie betreten die Stadt in der Dämmerung, überqueren die Grenzen der Viertel und wechseln zwischen Zentrum und Peripherie.²³ Der Flaneur negiert damit binär operierende Kategorisierungen und etabliert eine Grauzone der Uneindeutigkeit und des Fluktuierenden, die kulturelle Verfestigungen aufricht und dynamisiert. Seine mäandrierende Bewegung durch den Raum perturbiert zentralistische Ordnungsmuster und sucht das Abseitige und Verdrängte, das Randständige auf. Er verweigert sich einer Zweckorientierung und »unterläuft« im wahrsten Sinne des Wortes feste Normierungen. Das macht ihn zum Grenzgänger in topographischer wie identitäts- und kulturtheoretischer Hinsicht. Daran sowie an die flaneurtypische Verbindung von Bewegung im Raum, Wahrnehmung und Narration knüpfen sich poetologisch Aspekte historisch-biographischen Schreibens ebenso wie die Frage nach der (darin grundlegenden!) Entwicklung ephemerer Identitätswürfe.²⁴ Deren Ergebnisse sind gerade nicht im Sinne Eriksons als konstante »Fähigkeit des Ichs, angesichts des wechselnden Schicksals Gleichheit und Kontinuität aufrechtzuerhalten«²⁵, zu denken, vielmehr entstehen im Flanieren narrative Projektentwürfe²⁶ von Identität; das flanierende Ich erzählt sich selbst.

Nachdem er in die Kunst des Flanierens eingeführt wurde, gelingt es Ortheils Goethe, die Stadt zu lesen und ihre Zeichen zu eigenen Texten neu zusammenzusetzen, sich in die Texte der Stadt einzuschreiben und daraus eigene narrative Identitätswürfe zu erstellen – nicht mehr im Sinne eines sinnkonstruierenden Subjekts (wie bei Baudelaire), aber im Sinne neuer, flüchtiger Bedeutungsaktualisierungen, die sich daraus ergeben, daß der Flaneur durch sein Gehen, Sehen, Notieren einzelne Texte der Stadt zueinander in Beziehung setzt.

Zu einem Zielpunkt kommt diese Bewegung, dem Flanieren analog, nicht. Scheint Beri am Ende seine anfänglichen Selbstbilder abgelegt und Goethes Identitätswürfe übernommen zu haben – er reist in Goethes nordischem Gewand als

23 Poes »man of the crowd« überquert die Grenzen der Viertel (von mondänen Geschäftsstraßen zu Armenquartieren, von Theatern zu Kaschemmen) und läuft ohne System vom Zentrum hinaus in die Randbezirke, um bald darauf erneut »to the heart of the mighty London« vorzudringen; Poe (1965), S. 145. Zu den Motiven Dämmerung, Genesung etc. vgl. ebd., S. 138ff. u. S. 144 sowie Ortheil (2000), S. 194.

24 Schon Baudelaire verbindet das Flanieren (in seiner Trias von Gehen, Sehen, Notieren) explizit mit der Identitätsthematik. Vgl. Baudelaire (1976), S. 692: »C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.«

25 Erikson (1966), S. 87.

26 Vgl. Keupp (2001), S. 244; Kraus (1996).

Fremder nach Rom ein²⁷ –, so beginnt nun eine neue Geschichte der Identitäts(er)findung, die der Leser/die Leserin zu schreiben hätte. Wie bei einer Spirale kehrt die Erzählung zwar wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, erreicht aber eine neue Ebene. Ein statisches Ende oder ein sich geschlossener Kreis werden vermieden, in unendlicher Perpetuierung ließen sich die ephemeren Identitätsentwürfe des Flanierens, die im biographischen Schreiben entworfenen Goethe-Bilder erzählerisch fortführen.

Auch Martin Walsers Goethe-Roman greift, wie Ortheils Text, eine Reise Goethes und damit eine charakteristische Phase in dessen Leben und Schreiben sowie einen wichtigen Punkt der deutschen kulturellen Identität auf. Er beschäftigt sich mit der Liebe des 73-jährigen Goethe zur 19-jährigen Ulrike von Levetzow, literarisiert in Goethes Marienbader Elegie.²⁸

II. AGONIE DES PROMENEURS. MARTIN WALSER *EIN LIEBENDER MANN*

»Bis er sie sah, hatte sie ihn schon gesehen. Als sein Blick sie erreichte, war ihr Blick schon auf ihn gerichtet. Das fand statt am Kreuzbrunnen, nachmittags um fünf, am 11. Juli 1823 in Marienbad. Hundert feine Gäste promenierten, das Glas mit dem jedes Jahr noch mehr gerühmten Wasser in der Hand, und wollten gesehen werden. Goethe hatte nichts dagegen, gesehen zu werden. Aber er wollte gesehen werden als jemand, der mehr im Gespräch war als auf der Promenade.«²⁹

So beginnt Martin Walsers Goethe-Roman *Ein liebender Mann*. In ähnlich gestalter Verdichtung wie bei Ortheil wird hier in den Schlagwörtern Blick, Gespräch und Promenade schon ein Leitthema des Romans (die Verbindung von Gehen, Sehen, Schreiben bzw. Sprechen) genannt und programmatisch mit dem Thema des biographischen Erzählens verbunden: Wie in *Faustinas Küsse* ist die Eingangsszene auch bei Walser auffällig und für einen biographischen Text idealtypisch durch historisch überprüfbare Zeit- und Ortsangaben (»am Kreuzbrunnen, nachmittags um fünf, am 11. Juli 1823 in Marienbad«) fixiert.³⁰

27 Vgl. Ortheil (2000), S. 351.

28 Walser beschäftigte sich bereits mehrfach mit Goethe und Goethes Werk. Vgl. dazu beispielsweise Fetz (1987); Wittkowski (1987).

29 Walser (2008), S. 9.

30 Nicht nur hierin wird das biographische Schreiben poetologisches Thema des Romans, so reflektiert Goethe selbst über seine Veränderung der historischen Charlotte Buff zu Wer-

Zwei Unterschiede fallen jedoch auf: Goethe flaniert nicht – Marienbad ist damals wie heute sicherlich keine Großstadt und konfrontiert den Gehenden nicht mit der metropolentypischen Reizüberflutung, zumal sich Walsers Goethe nicht mäandernd ohne Ziel und Zweck bewegt. Er promenierte, er geht spazieren und repräsentiert dabei, was Walsers Goethe zum ›Promeneur‹, nicht zum Flaneur macht. Des Weiteren zeigt Ortheils Roman die Genese des Flaneurs, Walsers Roman hingegen die Agonie der Figur. Nichtsdestoweniger bestimmt die Trias von Gehen, Sehen, Aufzeichnen auch *Ein liebender Mann* maßgeblich.

Walsers Goethe-Roman inszeniert eine Ästhetik der Bewegung, was sich in der Gattung des Reiseromans (zwei Drittel der Handlung spielen explizit während einer Reise)³¹ ebenso manifestiert wie in der Tatsache, daß die meisten Szenen des Romans die Figuren beim Spaziergehen zeigen. Walsers Goethe-Figur legt trotz ihres Alters wie Ortheils jüngerer Goethe während der Erzählung viele Kilometer spazierend zurück. Ein charakteristisches Leitmotiv, das den Roman durchzieht, ist dabei die Spannung zwischen dem Gehen und der Erstarrung der Bewegung, wie es im Stehen, Sitzen, Liegen und Schlafen stattfindet. Von Beginn an ist Goethe von dieser Erstarrung bedroht: »Nur sitzen und warten. Wenn sie nicht kommt, wird er hier sitzen und sich nie mehr rühren. Ein Mensch, beim Warten erstarrt. Er wunderte sich, daß der Schmerz, den das Warten ihm bereitete, ihn nicht zu irgendeiner Bewegung, einem auflösenden Hin- und Hergehen fähig machte.«³² Der dritte Teil des Textes setzt den Todeskampf des Promeneurs in Szene, wenn Goethe vor dem Erstarren im Liegen bzw. Schlafen kreatürliche Angst empfindet: »Liegend wäre er den schlimmsten Vorstellungen schutzlos ausgesetzt. Er mußte sitzen. Noch besser, stehen, gehen, hin und her.«³³ Dagegen werden eruptive Ausbrüche von Bewe-

thers Lotte: »Mit Recht beschwerte sie sich nachträglich über das, was er [...] aus ihr gemacht hatte« (Walser (2008), S. 19).

31 Die ersten beiden Teile des Romans spielen auf der Reise nach Marienbad, Eger und Karlsbad, der dritte Teil zeigt zwar Goethe wieder zuhause in Weimar, entwirft aber erzähltechnisch eine Art Nicht-Ort. Der Text driftet immer stärker in eine topographisch nicht verortbare Sphäre der Imagination ab, auch wird die bisherige Erzählperspektive aufgebrochen und in eine dynamische Briefstruktur überführt. Kommentarlos werden Briefe Goethes an Ulrike aneinandergereiht, die Goethe zum Teil wohl nicht abschickt, sondern als inneres Zwiegespräch mit sich selbst führt. Dies erinnert an Goethes Briefroman *Werther*, der dritte Teil von *Ein liebender Mann* könnte somit den Binnentitel »Die Leiden des alten Werther« tragen (Walser (2008), S. 192).

32 Ebd., S. 28.

33 Ebd., S. 78. Vgl. ebd., S. 214.

gungsdrang, ja gar eine Art Geh-Zwang³⁴ gesetzt, um gegen das Erstarren, den Tod, das Sterben der Liebe anzukämpfen: »Alles, was du jetzt tust, kann falsch sein. Muss falsch sein. Nur hin und her rennen, so schnell, dass du kaum noch kannst, das geht. [...] Er spürte, dass er die Starre, die sich in ihm ausbreiten wollte, nicht zulassen durfte.«³⁵ Der Kampf wird allerdings vergeblich geführt, die Bewegungen der Figur werden immer geringer, ihr Radius immer kleiner. Goethe geht weniger, liegt mehr oder sucht immer öfter den Lehnstuhl auf, in dem er – wie der weimar-kundige Leser weiß – Jahre später sterben wird.

Mit dem Leitmotiv des Gehens ist, ähnlich wie bei Ortheil, das des Sehens bzw. des Blickes verbunden. Ulrike beispielsweise ist im Roman nicht nur eine leidenschaftliche Spaziergängerin, auch ihr Blick – als ein wichtiges Motiv des Textes – ist höchst dynamisch, changiert doch ihre Iris als »Doppelphänomen« zwischen den Farben: »Augen, in denen es heftig zuing, aber alles immer so schnell wechselnd, als müsse jede Stimmung, wenn sie deutlich werden will, sofort verlassen werden.«³⁶ Gerade in dieser Fluktuation sind Ulrikes Augen für den Roman-Goethe »erzählerische Augen«³⁷.

Auch Ulrikes Gespräche mit Goethe sind von Dynamik und Dialektik geprägt, wenn Rede und Gegenrede schnell hin- und herwechseln und Ulrike sich (als »Contresse«) gegen Goethes Tendenz zur aphoristischen Festschreibung wehrt, ja diese Vereindeutigungen in changierende Mehrdeutigkeit überführt: »Schon wieder so ein Satz. Von Ihnen. Ihre Sätze wirken auf mich immer so endgültig. Kein Nachdenken mehr möglich oder nötig. [...] All diese Sätze sind, wenn man sie um-

34 Walser (2008), S. 223f., 282 u.ö. Vgl. ebd., S. 225: »Er musste hin und her gehen. Das Tempo musste er wieder steigern. Er musste so schnell gehen, dass er mit Atemholen beschäftigt war«.

35 Ebd., S. 227 u. 267. Goethe erstarrt zunehmend; die Reisetätigkeit gibt er auf, er bewegt sich immer weniger, liegt und schläft dafür mehr: »Hin und her gehen war jetzt unvorstellbar. Das Fenster unerreichbar. Er war ein geschlagenes Stück Fleisch« (ebd., S. 229). »Dass er diese Verführung zum Liegenbleiben zu bekämpfen hatte, wusste er« (ebd., S. 232). »Aufstehen konnte er nicht« (ebd., S. 271). »Gehen konnte er kaum noch, aber sitzen« (ebd., S. 283). Vgl. ebd., S. 217ff., 230ff. u. 247.

36 Ebd., S. 12 u. 19. Der ganze Roman behandelt das Thema Verwandlung: Ulrike entwickelt sich von dem eher kindlichen Mädchen des Vorjahres zur jungen Frau (vgl. ebd., S. 76). Goethe hingegen unterliegt einem deutlichen (v.a. psychischen) Alterungsprozess. Ulrike ist demgemäß Vertreterin der wachsenden, sich entwickelnden »Blumen«, Goethe hingegen der statischen »Steine« (ebd., S. 47).

37 Ebd., S. 118.

dreht, genauso wahr.«³⁸ Gedankliche und sprachliche Statik löst sich in Bewegung auf, was auch der Text selbst mitvollzieht: In diesen Gesprächen wird der Erzähler radikal zurückgedrängt, der Text gerät zwischen den gegensätzlichen Polen der Sprecher in Bewegung. Schon hier deutet sich die Verbindung der Motive Gehen und Sehen mit dem des Schreibens bzw. Sprechens an, die in der literarischen Folge des Kontaktes von Goethe und Ulrike, der *Marienbader Elegie*, gipfelt. Sie entsteht unmittelbar aus der räumlichen Bewegung heraus: Walsers Goethe schreibt sie in der Kutsche »von Station zu Station« auf der Reise von Eger nach Jena.³⁹ Dazu paßt auch die doppeldeutige Rezeptionsanweisung, die Ulrike zur *Marienbader Elegie* gibt: »Man darf dieses Gedicht nicht lesen, schreibt sie. Man muss es begehen.« Natürlich ist damit gemeint: »Wie man ein Fest begeht«⁴⁰, aber die Konnotation »gehen«, »den Text be-gehen« liegt durchaus nahe.

Auch Walsers *Ein liebender Mann* verhandelt anhand der Goethe-Figur also die Trias von Gehen, Sehen und Schreiben. Während Ortheils Goethe in Rom eine Schule des Flanierens durchläuft und dadurch zu einer neuen Ästhetik sowie zu konstruktiven Identitätsentwürfen findet, zeigt Walsers Roman das Erstarren bzw. die fortschreitende Agonie des Gehenden. Erneut wird daran die Frage nach Identität geknüpft. Walsers Goethe erscheint – in Goethes Selbstinszenierung,⁴¹ den unterschiedlichen Selbstbildern der Goethe-Texte,⁴² Erwartungshaltungen der Um-

38 Walser (2008), S. 257 u. 33. Während Goethe in klar abgegrenzten Kategorien denkt und spricht (»erst oder schon, fragte Goethe«), inszeniert Ulrike eine Grauzone des Hybriden (»Erst und schon, sagte Ulrike« [ebd., S. 35]).

39 Ebd., S. 171. Noch öfter werden die Motive des Gehens und Sehens mit dem Schreiben verbunden: Nach einem Spaziergang mit Ulrike und unter dem Eindruck des dabei Gesehenen »setzte er [= Goethe] sich an den Schreibtisch und schrieb« (ebd., S. 36). Vgl. ebd., S. 48; dort ganz eklatant die Verbindung von »Schauen«, »Gang« und deren Folge: »Er wusste, er musste jetzt schreiben.«

40 Ebd., S. 226. Vgl. ebd., S. 230.

41 Ein großes Thema des Romans ist sicherlich die Imagepflege eines Autors, das moderne Marketing rund um die Kunstfigur Goethe. Goethe inszeniert sich in der Körper-Haltung (»Er brachte die Hände auf dem Rücken zusammen, das ergab seine eingeübte, stattliche Erscheinung« [ebd., S. 22]), im Auftreten, in seinen Äußerungen. Er wird wiederum von anderen vermarktet, so verkauft sein Diener Stadelmann Goethes Haare als »Merchandise-Produkt«. – »Goethe spürte deutlich und schmerzlich genug, wie er Teil einer Inszenierung war, gegen die er sich nicht wehren konnte« (ebd., S. 142).

42 Hier spielt insbesondere *Werther* eine große Rolle: Goethe imitiert seine eigene Figur (vgl. ebd., S. 80). Vgl. Goethe im *Werther*-Kostüm (ebd., S. 98ff.) sowie ebd., S. 102: »Sie [Goethe und Ulrike] gingen deutlich aus ihren Persönlichkeiten heraus, wurden Rolle, wurden Kostüm, wurden Lotte und Werther.« Ulrike zitiert aus *Werther* (vgl. ebd.,

welt⁴³ etc. – als ein Kaleidoskop unterschiedlicher Identitätsentwürfe. Sowohl Goethe selbst als auch Ulrike stellen mehrfach die Frage: »aber wer ist er[, Goethe]?« Gibt es einen Goethe jenseits aller Inszenierungen und hinter »diese[m] allerhöchste[n] Geflunker«⁴⁴ der Goetheschen Werke? Trotz genauer biographischer Recherchen verweigert sich Walsers Goethe-Roman – wie bei Ortheil –, die Figur Goethe genau zu fassen. Goethe (und übrigens auch Ulrike!) wird biographisch bestimmt und bleibt zugleich unbestimmt, eine Leerstelle.

III. VOM SPAZIEREN. EINIGE GEDANKEN ZUM HISTORISCH-BIOGRAPHISCHEN SCHREIBEN

»Am frühen Abend des 29. Oktober 1786 sah der junge Giovanni Beri, der eben auf einem herbeigerollten Stein Platz genommen hatte, um in Ruhe einen Teller Makkaroni zu verzehren, einen Fremden dem aus nördlicher Richtung auf der Piazza del Popolo eingetroffenen Reisewagen entsteigen.«

So beginnt – bekanntlich! – Hanns-Josef Ortheils Goethe-Roman *Faustinas Küsse*. Wie kam es zu dieser fiktiven Figur Giovanni Beri? Wie nähert sich der Autor eines biographischen Romans seinem Sujet, wie geht er mit Historie und Historiographie um? Impuls zur Ausgestaltung der Figur war, so Ortheil, eine Leerstellen in Goethes *Italienischer Reise*, eben das, was dort *nicht* über Goethes Ankunft in Rom erzählt wird. Goethes *Italienische Reise* geht mit dem Moment der Ankunft sehr lakonisch um, was Ortheil als »eine einzige Enttäuschung« empfindet:

»Rom ist der große Sehnsuchtswunsch seines [= Goethes] Lebens [...]. Jetzt aber, wo sich diese Offenbarung einstellen soll, liest man nichts, aber auch gar nichts von den ersten großen Eindrücken, nichts von der Einfahrt, nichts von dem großartigen Bild, das einen noch heute auf der Piazza del Popolo überrascht, dem Bild der drei schnurgeraden Straßen, die von hier in die Stadt ausgreifen wie drei lange, gestreckte Finger. In Goethes Bericht erfahren wir überhaupt keine Einzelheiten, es ist so, als unterdrückte er alles, was uns seine Ankunft vor-

S. 161-163). Schließlich spielen beide gar die Klopstock-Szene des *Werther* nach (vgl. ebd., S. 107).

43 Zu Beginn des Romans wird in diesem Kontext ein bezeichnendes Spiel gespielt: »[E]iner schlägt ein Thema vor, der Nachbar muss daraus eine Erzählung machen, aber jeder hat das Recht, ein Wort einzuwerfen, das in die Erzählung hineingenommen werden muss« (ebd., S. 17). Ähnlich dessen entsteht »das« Goethe-Bild im Roman aus einer Vielzahl unterschiedlicher Narrationen aus Goethes Umfeld.

44 Walser (2008), S. 16.

stellbar machen könnte [...]. Verärgerung, ja, Verärgerung und Zorn stellten sich bei mir immer wieder ein, sobald ich mich über diese dürtige Passage hermachte [...]. Solche Enttäuschungen müssen verarbeitet werden.«⁴⁵

Ortheil beginnt daraufhin umfassend zu recherchieren und geht ähnlich vor, wie das Christof Hamann in sein Bild des Hundes faßt, der umherstromert und die Umwelt schnüffelnd erkundet. Schließlich reißt Hamanns Hund mit festem Biß ein Stück aus dem Vorgefundenen heraus und verleibt es sich ein. Ein solches Stück stellt neben anderem Quellenmaterial ein Kupferstich Giuseppe Vasis von der Piazza del Popolo dar, den Ortheil handschriftlich kommentiert. Dort sieht Ortheil ankommende Kutschen und allerlei anderes, das für die Eingangsszene des Romans von Belang sein wird, vor allem aber am linken Bildrand eine kleine Figur. Sie wird in seiner Imagination, die Lücken der Ankunftsszene in Goethes *Italienischer Reise* füllend, »Giovanni Beri, auf einer Kiste hockend, mit dem Verzehr von Makaroni [!] beschäftigt«.⁴⁶ Einer der beiden Flaneure ist geboren, der Anfang des Romans gefunden. Wie geht es weiter? Flanierend! Im Rahmen seiner Poetikprofessur an der Universität Bamberg im Jahr 2007 entwirft Hanns-Josef Ortheil geradezu eine Poetik des Flanierens, sei doch der konzeptionelle Ausgangspunkt jedes Romans, vor allem der biographischen Romane, nicht »ausuferndes Phantasieren«⁴⁷, sondern ein Sich-Erschreiten von Räumen, die genaue Wahrnehmung dieser Räume und das exakte Notieren des Gesehenen. Ähnliches geschieht 1991 anlässlich eines Villa Massimo-Stipendiums in Rom: die Idee zu *Faustinas Küsse* entsteht. Ortheil geht zunächst ziellos durch Rom, beobachtet, notiert – er liest die Texte der Stadt und schreibt sich in diese Texte ein. Hinzu kommen historische Quellen (Texte rund um Goethes Romaufenthalt, aber vor allem historische Stadtpläne, Grundrisse und Stiche etc.), durch die er in ähnlicher Weise »flanirt«.

Der poetische Produktionsprozeß bei Ortheil trägt daher durchaus Züge des Flanierens – in der Trias von Gehen, Sehen, Notieren, aber auch im Selbstbild des Autors als Künstler-Flaneur, worüber nicht zuletzt Ortheils Essay *Der lange Abschied vom Flaneur* programmatisch Auskunft gibt. Ortheil zeichnet hier ein Bild des Künstlers als Flaneur, das neben (erneut Baudelaire, Poe, Benjamin, Brinkmann) Thesen Roland Barthes' aufnimmt, indem der Flaneur die Stadt als »Register« der

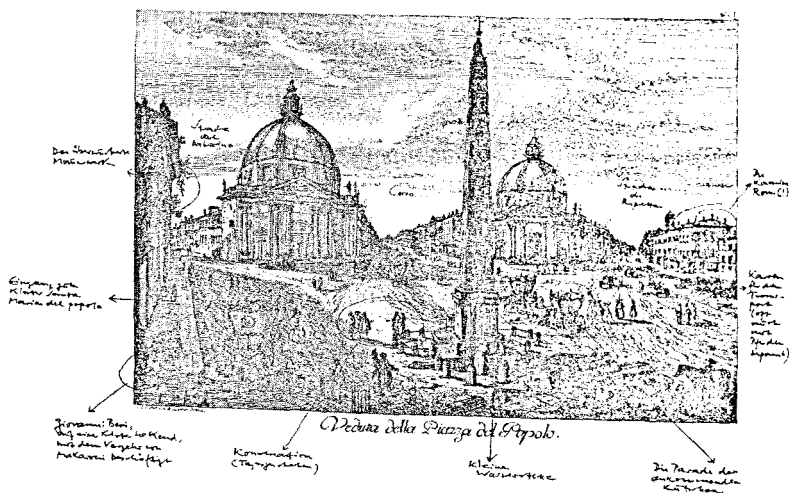
45 Ortheil (1998), S. 19f. [Hervorhebung im Original]; zur Intertextualität von *Faustinas Küsse* und Goethe-Architexten vgl. Herrmann (2009).

46 So Ortheils handschriftlicher Kommentar am Bildrand (vgl. Ortheil (1998), S. 23).

47 Hanns-Josef Ortheil: Spuren lesen. Wie Roman-Ideen entstehen (erste Bamberger Poetik-Vorlesung, 14. Juni 2007). Eine detaillierte Skizze und Interpretation von Ortheils Produktionsmethoden s. Bartl (2009).

Weltgeschichte«⁴⁸ durchschreite, ihre einzelnen Äußerungsformen beobachte und sie dabei assoziativ wie zufällig zu einem mäandernden Kontext zusammensetze. Das Flanieren wird gerade in seiner Flüchtigkeit, der Bewegung zwischen Zentrum und Peripherie und dem Aufspüren von Zwischenzonen zum Medium der Identitätskonstituierung. An sich vereinzelte Wahrnehmungspartikel werden in der Logik des Raumes, in der Beobachtung wie in der Aufzeichnung strukturiert und für Momente bedeutungsvoll. Dadurch entstehen narrative Konzepte von Identität und vergehen wieder.

Giuseppe Vasi: Piazza del Popolo



Somit berührt sich die Denkfigur des Flaneurs mit Fragen des biographischen Schreibens. Sicherlich sind Ortheil und sein Goethe-Roman geradezu idealtypische Beispiele für die Selbstinszenierung als flanierender Autor oder schreibender Flaneur und für das Flanieren als Paradigma des eigenen historisch-biographischen Erzählens, aber dieser Konnex von Flanieren und (biographischem) Schreiben ist kein individuelles Phänomen. Ähnliches äußern, wie eingangs zitiert, Christof Hamann, Felicitas Hoppe etc. – nur mit etwas anderen Bildern. Auch Walsers Goethe-Roman knüpft die Verbindung von Gehen und Sehen an Fragen des (historisch-biographischen) Schreibens.

Welche Perspektiven können sich demnach eröffnen, wenn man das biographische Schreiben mit den Augen des Flaneurs oder auch Spaziergängers, mit dem Fokus auf die Bewegung und Wahrnehmung im dreidimensionalen Raum, betrachtet?

48 Orteil (1986), S. 31f. Orteil rezipierte Barthes nachweislich (vgl. Barthes [2006]).

Hier sind wohl vor allem zwei Aspekte fruchtbringend: zum einen die ›Verräumlichung‹ von Geschichte und historisch-biographischen Schreibvorgängen, zum anderen die Betonung der Bewegung, im Sinne des Changierens, der Fluktuation.

Raum- und Zeitstrukturen sind natürlich unabdingbare Konditionen des Erzählens, sei es der Geschichtsschreibung, sei es der Literatur. Insbesondere das biographische Schreiben schlägt als Gattungsmerkmal wesensmäßig die Brücke zu historisch verbürgten Fakten, insbesondere Zeit- und Ortsangaben, wofür sowohl Walsers als auch Ortheils Romananfang aussagekräftiges Beispiel ist. Beide stellen als historische Reiseromane eine Sonderform des biographischen Romans dar, freilich ist das biographisch orientierte Schreiben generell und grundlegend an Raum-Zeit-Kategorien orientiert. Das Flaneur-Motiv bietet hierfür eine interessante, für das biographische Schreiben konstitutive Verschränkung von Zeit und Raum; Zeitabläufe werden verräumlicht, Raumkategorien in einen Zeitablauf übersetzt. Solche Überlegungen werden mittlerweile auch vermehrt im geschichtswissenschaftlichen Diskurs, insbesondere in der historiographischen Biographik, angestellt. Ebenso wird der »topographical turn« oder »spatial turn« als denklogischer Zugang der Geschichtswissenschaften stark diskutiert; so forderte beispielsweise Helmuth Trischler, Leiter des Bereichs Forschung im Deutschen Museum zu München, 2004 auf dem 45. Deutschen Historikertag in Kiel mit dem Oberthema »Kommunikation und Raum« grundlegend eine Neu-Orientierung der Geschichtswissenschaft an der Kategorie Raum, denen auch weitere methodentheoretische Studien zur Kategorie des Raumes in den Geschichtswissenschaften folgen.⁴⁹

In Bezug auf eine raumtheoretisch orientierte Erforschung biographischen Erzählens aus Sicht der *Literaturwissenschaft* wird darüber hinaus in der Figur des Flaneurs bzw. Spaziergängers eine interessante Doppelbewegung sichtbar: Sein Gehen unterstützt einerseits eine topographische Aufzeichenbarkeit literarischer Räume, andererseits stellt er sie, eben durch das Mäandernde und Fluktuierende seiner Bewegung, zugleich in Frage – ähnlich wie ein biographischer Roman geschichtswissenschaftliche Verfahren aufgreift und konterkariert: »die Literatur [...]

49 Beispielsweise die Wissenschafts- und Technikgeschichtsschreibung werde sich, so Trischler, im Zuge des »spatial turn« folgenden Forschungsfeldern öffnen: »die Rekonstruktion lokaler Praktiken der Produktion von Wissen in Laborstudien; die Erforschung der Transferbeziehungen von Wissenschaft und Technik, in denen die Produktion, Diffusion, Rezeption und Nutzung von Wissenschaft, aber auch die Migration von Wissenschaft zwischen disziplinären und kulturellen Räumen untersucht werden; die historische Innovationsforschung und schließlich die Geo- und Raumwissenschaften, d.h. die Historisierung raumbezogener Forschung« (Fuchs [2004], S. 48). Vgl. das Themenheft zu »Raum« in den Geschichtswissenschaften der Zeitschrift *Geschichte und Gesellschaft* (Conrad [2002]) oder Geppert u.a. (2005).

verortet mit phantastischer Genauigkeit [...] die Infragestellung der Verortung.«⁵⁰ Der Flaneur (und auch der Spaziergänger) ist, wie die Flaneur-Texte Poes, Baudelaires, Benjamins, Ortheils konstatieren, ein Grenzgänger, er führt eine Existenz auf der Schwelle – wie wesentlich auch der biographische Roman, überhaupt das biographische Schreiben, wenn er sich als Zwitter genuin literarischer und genuin historiographischer narrativer Techniken zu erkennen gibt.⁵¹ Ein biographischer Roman wie der Walsers und Ortheils bewegt sich beständig zwischen den jeweiligen Gattungsräumen der historiographischen Lebensbeschreibung und der fiktionalen Ausgestaltung einer Figur, er beinhaltet Referenzen auf außertextuelle Informationen wie Orte, Personen, Ereignisse und ebenso »Fiktionalitätsindikatoren«,⁵² etwa die

50 So in anderem Kontext Stockhammer (2005), S. 340. Vgl. die weiteren, für raumtheoretische Fragen an Literatur äußerst inspirierenden Aufsätze dieses Bandes.

51 Die prinzipielle Verwandtschaft von Geschichtsschreibung und fiktionaler Literatur ist spätestens seit der Postmoderne und Geschichtstheoretikern wie Hayden White (*The Historical Text as Literary Artifact*), Dominick LaCapra, Lionel Gossman, Frank Ankersmit oder jüngst Hans-Jürgen Goertz kein unbekanntes Terrain mehr. Vgl. dazu Goertz (2001); Fulda/Tschopp (2002); Rüsen (2003); Hölscher (2003); Rüsen (2006). Zwar berühren sich Geschichtsschreibung und Literatur in ihrer Sprachbestimmtheit und Narrativität: in fiktionalen Erzählmustern, der Gestaltung des Plots, dem Erzeugen von Bedeutung – kurz, in der Terminologie Whites: »emplotment« (White [1978], S. 83 u.ö.); vgl. White (1986), insbesondere »Der historische Text als literarisches Kunstwerk«, S. 101-122; Nünning (1999), S. 360. Zu Recht wurde im Gegenzug zu dieser These aber von Nünning, Rüsen, Weimar und anderen darauf hingewiesen, daß es dennoch wesentliche Differenzen zwischen beiden Disziplinen gibt: unterschiedliche Konventionen bei der jeweiligen Textentstehung und -rezeption, andersgeartete Selbstbilder und Wahrheitsansprüche, zudem der »Grad außertextueller Referenzen auf reale Orte, Personen und Ereignisse« (Nünning [1999], S. 365). »Emplotment« (gerade als Inbegriff von Konstruktivität, Strukturierung, Bedeutungserzeugung) ist außerdem nicht spezifisches Kennzeichen von Fiktionalität, sondern trifft auf jede Textproduktion, Versprachlichung zu. Weitere Unterschiede ergeben sich aus erzähltheoretischer Sicht darin, daß fiktionale Texte durch »Fiktionalitätsindikatoren« bestimmt sind und Geschichtsschreibung im Gegensatz zur Literatur versucht, Rückbezüglichkeit, personale Erzählweise, Dialoge etc. zu vermeiden (ebd., S. 365, 369 u. 372f.).

52 Nünning (1999), S. 369. Nünning unterscheidet zwischen kontextuellen Indikatoren (»die Kommunikationssituation (z.B. Theater, Dichterlesung), der Verlag und die äußere Aufmachung des Buches«), paratextuellen Indikatoren (bei historiographischen Texten v.a. nicht-fiktionale Quellen) und textuellen Indikatoren (Gestaltung der Titel, Strukturierungskennzeichen, stilistisch-rhetorische Besonderheiten, Anmerkungsapparat).

Einbindung fiktionaler Paratexte wie bei Ortheil Poes *Man of the crowd* und weitere Texte der Flaneur-Literatur.

In der Nachbarschaft einer historiographischen Goethe-Werkbiographie siedeln die genaue Recherche im Vorfeld, die philologische Verbindung von Leben und Werk⁵³ sowie die Intention, den Menschen und Autor Goethe exemplarisch anhand eines charakteristischen Lebensabschnitts zu präsentieren, Ortheils und Walsers Goethe-Romane an. Das stellt aber nur einen Teilaspekt dar, vielmehr eröffnen die Romane dezidiert Leerstellen, die durch das gefüllt werden, was ein geschichtswissenschaftlicher Biographismus möglichst verbietet: Spekulationen! Diese spekulative Füllung von Leerstellen gibt Ortheil sogar explizit als den Entstehungsimpuls für *Faustinas Küsse* an. In Walsers *Ein liebender Mann* bleibt Goethe – trotz aller Identitätsentwürfe, die im Roman entstehen, oder vielmehr: wegen der vielen Identitätsentwürfe, die im Roman entstehen! – unbestimmt.

Am Ende dieses gedanklichen Spaziergangs sei es, ganz entgegen einer chronologisch-historischen Progression, erlaubt, nochmals zum Ausgangspunkt zurückzukehren: zu Felicitas Hoppe. Sie wehrt sich – ungeachtet aller vieldiskutierten Thesen des New Historicism – vehement gegen eine Gleichsetzung von Geschichtsschreibung und Poesie.

»An dieser Stelle beharre ich ein für allemal auf dem grundlegenden Unterschied zwischen Literatur und Wissenschaft. Denn hier handelt es sich, entgegen aller kulturwissenschaftlichen Moden, um zwei völlig verschiedene Umgangsformen mit der Welt. [...] Stichwort Präsenz! Mich interessiert nicht, wie es gewesen sein könnte, sondern mich interessiert, was ist. Das wie ist Sache der Wissenschaft, das was ist Sache der Literatur. Vielleicht ist das das Problem des historischen Romans – er ist ein Zwitter.«⁵⁴

Oder, sei zu ergänzen, ein Flaneur, der durch sein Gehen, Sehen, Notieren gegensätzliche Räume irritierend zueinander in Beziehung setzt.

⁵³ Dainat (1997), S. 237.

⁵⁴ Hoppe (2007), S. 61 u. 63. Der historisch-biographische Roman steht durch die genaue Recherche historischer Details und deren künstlerischer Überformung durchaus im Sinne von »faction«, der Mischung von »fact« und »fiction«, zwischen den Polen künstlerisch-literarischen vs. historiographisch-wissenschaftlichen Schreibens; vgl. Scheuer (1997), S. 234. Auch sonst vereinen die beiden hier betrachteten Goethe-Romane in für das biographische Schreiben typischer Manier Gegensätzliches: Exzeptionalität vs. Repräsentativität der Hauptfigur, artifizieller Ausschluss vs. populistische Integration breiter Leserschichten, Rekonstruktion der Vergangenheit vs. starker Gegenwartsbezug etc.

LITERATUR

Texte

- Baudelaire, Charles (1976): »Le peintre de la vie moderne«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Claude Pichois. Paris, S. 683-724.
- Baudelaire, Charles (1989): »Der Maler des modernen Lebens«, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Darmstadt, S. 213-258.
- Benjamin, Walter (1978): »Die Wiederkehr des Flaneurs«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a.M., S. 194-199.
- Hamann, Christof (2007): »Historische Stofffetzen«, in: *Neue Rundschau* 118 (Heft 1: Historische Stoffe), S. 48-55.
- Hoppe, Felicitas (2007): »Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen«, in: *Neue Rundschau* 118 (Heft 1: Historische Stoffe), S. 56-69.
- Ortheil, Hanns-Josef (1986): »Der lange Abschied vom Flaneur«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 40, S. 30-42.
- Ortheil, Hanns-Josef (1998): »Die Geheimnisse des Herrn von Goethe in Rom. Zur Entstehung des Romans *Faustinas Küsse*«, in: Gerd Herholz (Hg.): *Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*. Essen, S. 18-34.
- Ortheil, Hanns-Josef (2000): *Faustinas Küsse*. Roman. München.
- Poe, Edgar Allan (1965): »The man of the crowd«, in: ders.: *The complete works of Edgar Allan Poe*, Bd. 4: *Tales III*, hg. von James A. Harrison. New York, S. 134-145.
- Walser, Martin (2008): *Ein liebender Mann*. Roman. Reinbek bei Hamburg.

Studien

- Barthes, Roland (2006): *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*. Französisch-Deutsch, übers. von Hans-Horst Henschen, mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Mainz 2006.
- Bartl, Andrea (2009): »Gehen, Sehen, Notieren. Der Künstler als Flaneur im Werk Hanns-Josef Ortheils«, in: Stephanie Catani u.a. (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen, S. 141-169.
- Conrad, Christoph (Hg.) (2002): *Mental Maps* (= Themenheft: Geschichte und Gesellschaft 28.3), S. 339-514.

- Dainat, Holger (1997): »Biographie (2)«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A-G. Berlin/New York, S. 236-238.
- Erikson, Erik H. (1966): *Einsicht und Verantwortung. Die Rolle des Ethischen in der Psychoanalyse*. Stuttgart.
- Fetz, Gerald A. (1987): »Cultural History on Stage: ›In Goethes Hand‹«, in: Jürgen E. Schlunk/Armand E. Singer (Hg.): *Martin Walser. International Perspectives*. New York u.a., S. 145-155.
- Fuchs, Eckhardt (2004): »Wissenschafts- und Bildungsgeschichte«, in: Karsten Borgmann/Udo Hartmann (Hg.): *Querschnittsberichte vom Historikertag 2004* (= Historisches Forum 4/2004. Veröffentlichungen von Clio-online, Nr. 2), http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/4, abgefragt am 29.10.2008, S. 47-56.
- Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hg.) (2002): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin/New York.
- Geppert, Alexander C.T. u.a. (2005): »Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive, 1840-1930«, in: ders. u.a. (Hg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld, S. 15-49.
- Goertz, Hans-Jürgen (2001): *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart.
- Herrmann, Petra (2009): »Die Muse Faustina verbindet. Intertextuelle Bezüge zwischen Goethes *Italienischer Reise*, den *Leiden des jungen Werther* und den *Römischen Elegien* in Ortheils *Roman Faustinas Küsse*«, in: Andrea Bartl (Hg.): *Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg, S. 377-394.
- Hölscher, Lucian (2003): *Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte*. Göttingen.
- Keidel, Matthias (2006): *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg.
- Keupp, Heiner (2001): »Identität«, in: Gerd Wenninger (Red.): *Lexikon der Psychologie in fünf Bänden*, Bd. 2. Heidelberg/Berlin, S. 243-246.
- Koselleck, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.
- Kraus, Wolfgang (1996): *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Pfaffenweiler.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg.
- Nünning, Ansgar (1999): »›Verbal Fictions?‹ Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N.F. 40, S. 351-380.
- Rüsen, Jörn (2003): *Kann gestern besser werden? Essays zum Bedenken der Geschichte*. Berlin.

- Rüsen, Jörn (Hg.) (2006): *Meaning and Representation in history*. New York/Oxford.
- Scheuer, Helmut (1997): »Biographie (1)«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A-G. Berlin/New York, S. 233-236.
- Stockhammer, Robert (2005): »Verortung. Die Macht der Karten und die Literatur, im 20. Jahrhundert«, in: ders. (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München, S. 319-340.
- White, Hayden (1978): *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London.
- White, Hayden (1986): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart.
- Wittkowski, Wolfgang (1987): »Der Schriftsteller und die Tradition. Walser, Goethe und die Klassik«, in: Jürgen E. Schlunk/Armand E. Singer (Hg.): *Martin Walser. International Perspectives*. New York u.a., S. 157-169.